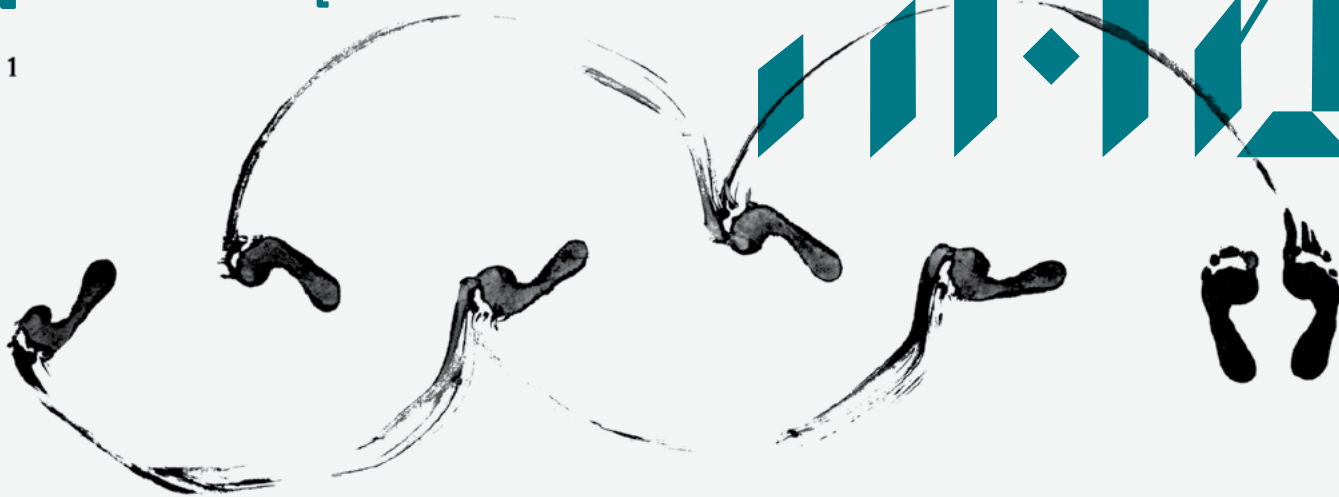
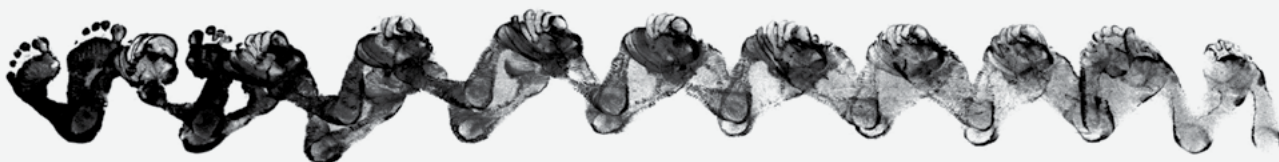


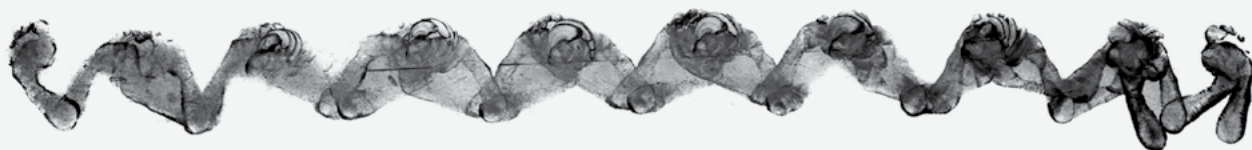
1



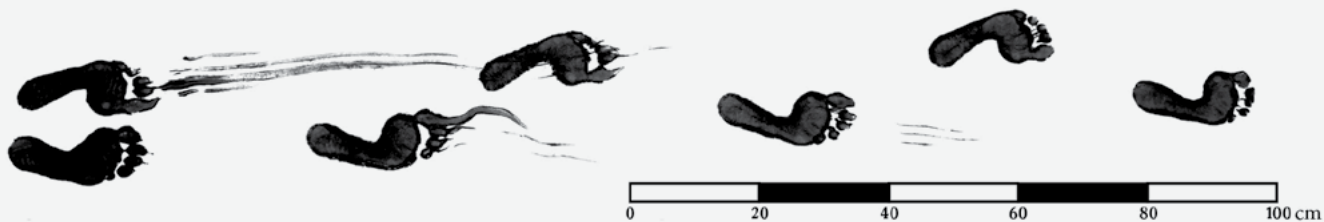
2



3



4



1



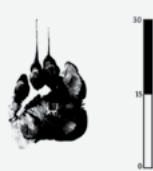
2



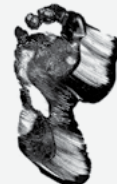
3



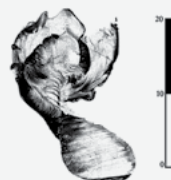
4



5



6



האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



בית ספר ג.ק. נחף ומורטון מנדל
ללימודים מתקדמים במדעי הרוח

מוזזה

כתב עת ללימודים מתקדמים במדעי הרוח

.....

עורך אורח **גדעון טיקוצקי**

עורכת אחראית **אריקה מחיה**

מערכת מוזזה **עמי אסיאג, עומר ולדמן, נתן עברון, עינה ששון**

גיליון 6: הארכיון

סתיו 2023



האוניברסיטה העברית בירושלים
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



בית ספר לך, ג'וזף מורטון מנדל
ללימודים מתקדמים במדעי הרוח

עיצוב גרפי | אוהד חדד

עריכת לשון | עומר ולדמן

עריכת לשון באנגלית | לי צ'יפמן

על הכריכה | פרטים מתוך "ארכיון העקבות" של עמרי גנשורא (2023)

מוזזה הוא כתב עת אקדמי מוערך (שפיט), מופך במועצה להשכלה גבוהה, היוצא אחת לשנה מטעם בית ספר מנדל ללימודים מתקדמים במדעי הרוח, האוניברסיטה העברית בירושלים

המאמרים המתפרסמים בכתב העת עוברים הליך שיפוט ומבוססים על כללי המחקר האקדמי

muza.journal@mail.huji.ac.il

mandelschool.huji.ac.il/כתב-העת-מוזזה

בהוצאת מערכת מוזזה, בית ספר ג'ק, ג'וזף ומורטון מנדל
ללימודים מתקדמים במדעי הרוח | האוניברסיטה העברית בירושלים

Creative Commons (CC BY – SA 4.0) 2023 ♦ ברישיון ♦ ISSN: 2617-1708

תוכן העניינים



	רשימת המשתתפים והמשתתפות בגיליון	4
גדעון טיקוצקי	ארכיון זה שאינו אחד דבר העורך	5
עומר ולדמן	זמן משוחח עם זמן: שיחה עם הלית ישורון על הארכיון של אביה, אבות ישורון	8
שני פוקר	הפיוט כמצע ליצירה עממית: הרחבות מאוחרות לפיוט "שְׁעָרֶיךָ בְּדַפְקֵי יְהוָה פְּתֹחָה" של שלמה אבן גבירול	26
נוית בראל	פניות גנוזות של דליה רביקוביץ אל המתים, אל הכתובים ואל החיים	42
עמרי גנשרוא	בעקבות הארכיון: על תיעוד מחול דרך כפות הרגליים	64
דורי בן אלון	להפוך לנראים: ארכיון נגד איקונוקלסטי של מבקשי המקלט בישראל	75
דותן ברום	איפה נהיה כשהם יבואו? ארכיונים קהילתיים, שיטור ופוליטיקה קווירית של נראות	89
	תקצירים באנגלית	99

רשימת המשתתפים והמשתתפות בגיליון



גדעון טיקוצקי, פרופסור בחוג לספרות עברית,
האוניברסיטה העברית בירושלים

עומר ולדמן, תלמיד לתואר דוקטור,
החוג ללשון העברית, האוניברסיטה העברית בירושלים

שני פוקר, תלמידה לתואר מוסמך,
החוג לספרות, אוניברסיטת תל אביב

נוית בראל, דוקטור לספרות,
בית הספר למדעי התרבות, אוניברסיטת תל אביב

עמרי גנשורא, תלמידה לתואר מוסמך,
החוג לבלשנות, האוניברסיטה העברית בירושלים

דורי בן אלון, מוסמכת התכנית הבינתחומית באמנויות,
אוניברסיטת תל אביב

דותן ברום, תלמיד לתואר דוקטור,
בית הספר להיסטוריה, אוניברסיטת תל אביב

ארכיון זה שאינו אחד

דבר העורך

גדעון טיקוצקי

הארכיון הוא נייר לקמוס לשינויים שחלו בחשיבה הביקורתית במאה האחרונה. מנמל הבית של המחקר ההיסטורי והביוגרפי הקלאסי ושל גישות פילולוגיות-גנטיות (לשון גנזיס, התחקות על היווצרות היצירה) הפך הארכיון מטפורה לתת-מודע, למודחק ולמצונזר של התרבות ושל הפרט – בעיקר מאז חיבורו של ז'אק דרידה **מחלת ארכיב** (1995). בהמשך נתפס הארכיון כחלופה פוסט-מודרנית במורכבותה וברב-ממדיותה לסדר ולקאנון של המודרנה. בעוד הארכיון הצטייר במשך מאות בשנים כגוף ידע ניטרלי ואוטנטי, הרי הפוסט-מודרניזם ערער תפיסה זו והציג את הארכיון כאתר של כוח שרוחשות בו אידיאולוגיות המבנות את הזיכרון, ולא פחות מכך – את השכחה. האקלים הפוסט-פוסט-מודרני, לעומת זאת, מעודד במובנים רבים את השיבה אל הארכיון: דומה שבתנועת המטוטלת המתמדת בין טקסט לקונטקסט קרובה כעת הכף – אשר נטתה עד העשורים האחרונים אל התאוריה – דווקא אל הארכיון, שקודם לכן נדחק ונדחה מפניה.

זהו אפוא עידן הארכיון: לא רק במחקר האקדמי, הרוותם כעת את החדש ואת הטכנולוגי ביותר – את מדעי הרוח הדיגיטליים על כליהם החישוביים – אל הגוף המסורתי והשמרני ביסודו של הארכיון, אלא גם בחיינו. כמויות המידע שכל אחד מאיתנו יוצר בחיי היומיום, בתקשורת הבין-אישית, בעבודה וברשתות החברתיות; כמויות המידע שאנו כחוקרים וכחוקרות צוברים במחשבינו, שנמצאות בהישג ידינו – עצומות וניתנות לשימור בנקל. את מקום הנייר ותוכנו החד-פעמי, מייצגו המובהק של הארכיון הקלאסי, החליפו העקבות הדיגיטליות שאנו מותירים אחרינו בכל מקום. ואלו מצטברות, בודעין או שלא בודעין, ומתעדות את הסובייקטיביות שלנו בדרכים מפתיעות עד כדי חשש. הארכיון מצטייר לפתע כחרב פיפיות או כגולם העלול לקום על יוצרו.

גיליון זה נסב על אותה שניות ממש. הוא ארוג שתי וערב בשלוש שכבות: הראשונה – מחקר ספרותי והיסטורי לעומת עיון חברתי ופוליטי; השנייה – המאמר האקדמי לעומת המסה והריאיון; והשלישית – משיכה אל הארכיון לעומת רתיעה ממנו.

הגיליון נפתח בשיחה שקיים עומר ולדמן עם הלית ישורון על ארכיונו של אביה, המשורר אבות ישורון. השיחה היא הזמנה להתוודע לא רק אל עולמם של שני יוצרים מוערכים, האב ובתו, אלא גם לחשיבה על מקומו של העיזבון הספרותי בשחזור הפואטיקה והאתיקה של האומן – מורשת הרומנטיקה. הרתיעה מן הארכיון והמשיכה אליו באות כאן לידי ביטוי בהחלטה יוצאת הדופן של הלית ישורון לסדר ולקטלג בעצמה את ארכיונו העגף של אביה, ובהמשך גם לפרסם מבחר מן הטקסטים הגנוזים – החלטה הנדמית כשבירת טאבו ארכיוני-ספרותי-משפחתי, אולם מתגלה בריאיון כמחויבת המציאות. שאלות של זיכרון ושל נִשְׁכָּחָה, של סוכנות-זיכרון ושל השכחה, מלוות את שיחתם של השניים, וזו נעה כל העת על התפר שבין המשפחה לבין התרבות, בין האדם הפרטי לבין היוצר, בין האב לבין אבות. עומר ולדמן כותב דוקטורט על יצירת ישורון ובקיא בה לפני ולפנים. הוא מאתגר את הלית בשאלותיו, והיא מצידה ובעקבותיו מערערת שורה של הנחות יסוד על אודות ארכיונו של אדם יוצר ואולי גם על יחסי בת ואביה. בשיחתם מעודדים אותנו השניים לנטוש, דרך המקרה הפרטי של ארכיון אבות ישורון, את התפיסות הרומנטיות בדבר האמת המוחלטת והילת הטקסט המקורי, ה"אאורה", הגלומות כביכול בארכיון.

שני פוקר, במאמר הבא לאחר הריאיון, חוזרת אל הארכיון כעדות היסטורית-פילולוגית בעודה מציגה את הקשיים הגלומים בתפיסה זו. ברוח "הפילולוגיה החדשה" ותורת ההתקבלות של אסכולת קונסטנץ (וולפגנג איזר, ה"ר יאוס) היא בוחנת פיוט של שלמה אבן גבירול, משורר "תור הזהב" באנדלוס, לאור הרחבותיו ועיבודיו שהם פועל יוצא מהעתקת היצירה ומביצועה בקהילות ובתקופות שונות. במקום לקדש את המקור ולחתור אל נוסח האב ואל ה־Urtext, כבמחקר הארכיוני-הפילולוגי השגור, פוקר מפנה את מבטה אל ההרחבות ואל העיבודים כייצוגים תרבותיים וסוציולוגיים בעלי ערך עצמאי. במקום קולו היחיד והסמכותי של היוצר הקאנוני ביצירה האחת, פוקר משמיעה את הפוליפוניה העולה מתוך ההרחבות והעיבודים. היא לומדת מהם על הדרכים שבהן הקהלה התאים את היצירה לצרכיו המשתנים ולביצוע על פה, עד כדי שינוי אופייה הראשוני.

מאמרה של נויט בראל, המופיע בהמשך, מבליט את הקול הנשי הטמון בארכיון. בראל בוחנת שירים גנוזים של דליה רביקוביץ מצעירותה על רקע שיריה שפורסמו ומראה כיצד הסמוי מאיר את הגלוי. המאמר מותח סליל כפול: באחד מצטיירים יחסים אינטרטקסטואליים מורכבים בין שיריה הגנוזים של רביקוביץ ליצירות מרכזיות אחרות, המשוררות רחל ולאה גולדברג, בין השאר בתיווך דמויות ותמות מקראיות; ובסליל השני נשזרים יחסים אינטרה-טקסטואליים בין יצירות שונות של רביקוביץ. הסליל הכפול מקשר בין המתים לחיים ובין העבר, על האופק המיתי שנחתם בו, להווה, שככל הווה מודרנית יש בו מן הפגום ומן המשובש. הארכיון משמש במאמר בתפקידו הסוציו-פסיכולוגי והפואטי ה"קלאסי" בחקר הספרות: תווך שנמצא מאחורי המראָה ובזכות כך מדובב באופן משוכלל ומורכב את שנשקף בה למראית עין.

כגשר בין מדור הספרות לבין מדור החברה שבגיליון עומדת מסתה של הרקדנית והבלשנית עמרי גנשורא המציגה ארכיון שיצרה בעצמה. עמרי ביקשה לתעד את תנועות המחול שיצרה ולשם כך בנתה ארכיון הממין את הטביעות של כפות רגליה. המסה עורכת פרובלמטיזציה

ודה־אוטומטיזציה לפעולות בסיסיות בעבודת הארכיון: האיסוף, התייעוד והקטלוג. ביסודה נוגעת המסה בתשוקה הפרדוקסלית, הנצחית, של האומנות: החתירה להנציח את החולף על ידי הקפאתו במדיום כזה או אחר – בלי להצמיתו. "אגדה עתיקה מספרת: יום אחד ראה עלם את צל אהובתו על הכותל. נטל גיר ורשם קווים על פי הצל, וכך נולדה האָמנות" (לאה גולדברג, חתימת **לוח האוהבים**).

לאחר מסתה של גנשרוא נפתח המדור החברתי־הפוליטי שבגיליון, שבו מאמר אחד ומסה אחת. המאמר מאת דורי בן אלון סוקר "ארכיון־נגד" שאסף מידע על מבקשי מקלט בישראל. בניגוד למאגרים ממשלתיים האוגרים מידע על נתינים זרים (בייחוד מבקשי מקלט) כחלק מבקרת האוכלוסין, הארכיון הנדון תיעד מ־2018 כאלף שוהים זרים כדי לספר את סיפוריהם, להנציח את חייהם בארץ ולהנכיחם במרחב הציבורי בשעה שנכלאו במתקני מעצר ערב גירושם למדינה שלישית. מאמצעי שליטה ומשטור טכנולוגי ומנוכר נעשה התייעוד הארכיוני לדרך של התנגדות, להשבת האנושיות.

המסה החותמת את הכרך נושאת עיניה אל עתיד קודה. דותן ברום מציג את ארכיון הקהילה הלטהב־קית־ועוד בארץ, את צמיחתו מתוך "רשימות ורודות" משטרותיות ולעומתן. הוא מעלה שאלה טורדת מנוחה: כיום הארכיון מספר סיפור הצלחה של קהילה מודרת, אשר זכתה להכרה ולהתקבלות, אולם מה יקרה במציאות של שלטון אנטי־קווירי – האם ארכיון זה לא יפליל את כל מי שמתועד בו, וכיצד למנוע מראש אפשרות כזאת? מה שנדמָה היפותטי לגמרי בשעה שהמסה התקבלה לפרסום נעשה לדאבון הלב אקטואלי ואולי אף אופרטיבי מיום ליום.

בספרו על הולדת הארכיון (*Die Geburt des Archivs: Eine Wissensgeschichte*) מצטט מרקוס פרידריך את קביעתו של הבישוף האיטלקי בן המאה ה־17 אלברטינו באריסוני (Barisoni): "ללא ארכיונים היו ממלכות ורפובליקות חסרות 'צורה'". באריסוני פיון לכך שבזמנו הארכיון היה המקום שבו הופקדו ספרי החוקים, יסוד סמכותו של השליט. ללא שימורם הפיזי של ספרים אלה בארכיון, לא היה אפשר לדעת מהו החוק, קל וחומר לאכוף אותו. באריסוני אף טען שצמיחת הממלכות והרפובליקות קשורה קשר הדוק בהיווצרות מוסד הארכיון ולהפך, מכיוון שלא יכלו להתקיים אלה בלי אלה: הארכיון הבטיח את המשכיות המסגרת השלטונית והאדמיניסטרטיבית, והידע שהיה טמון בו היה אחד מסודות העוצמה של השליט, כל שליט, כפי שגם לייבניץ הצביע בחיבורו על הארכיון משנת 1680. כך נקשר הארכיון גם בהיווצרות המדינה בראשית העת החדשה, כצומת שהתנקזו אליו ממשל, בירוקרטיה וחוק. בסיום קריאת הגיליון הנוכחי אפשר לקרוא את דברי באריסוני, "ללא ארכיונים היו ממלכות ורפובליקות חסרות 'צורה'", בשתי קריאות סותרות. פרשנות פסימית תגרוס: הארכיון עשוי להירתם על נקלה לטובת הריבון ולכן הוא הָרָה סכנה, ודאי בעידננו הטכנולוגי. ואילו פרשנות אופטימית תטען: הארכיון, בְּרִיבוי שהוא תחבירו הבסיסי, בשפע ההיסטוריות החלופיות הטמון בו, הוא כוח מְחִיה; בלי שא־רוח שהוא מזין, בין השאר במחקר האקדמי ובחשיבה הביקורתית – גם כאן – אין תוחלת לחברה ולמדינה, אין להן "צורה". ריבוי לעומת ריבון, ארכיון לעומת ארכיון: הבחירה בידינו.

זמן משוחח עם זמן

שיחה עם הלית ישורון על הארכיון של אביה, אבות ישורון

עומר ולדמן

ארכיון המשורר אבות ישורון (1904–1992) שונה מהרגיל בארכיונים ספרותיים, הן מבחינת המצוי בו הן מבחינת העבודה עליו. ב־1987 העביר ישורון למכון גנזים מסמכים שצבר במשך כשישה עשורים. עם מותו מסרה בתו היחידה, הלית, מסמכים נוספים. רובם נכתבו בחמש השנים האחרונות לחייו. ל"גנזים" הובאו אפוא אלפי כתבי יד של ישורון: טיוטות מרובות לרוב שיריו שפורסמו, שירים ופרקי פרוזה גנוזים, מאות מכתבים שקיבל וטיוטות לאלה שכתב, גזירי עיתונות בנושאים שעניינו אותו — מהחלל החיצון עד דיוקנאות אורי צבי גרינברג — ומסמכים נוספים.

החריג בכל זה נעוץ בשני מאפיינים עיקריים: האחד הוא שפע הפריטים שהיו בכל תחום בארכיון — שפע שכמדומה לא הובחן בו עיקר מטפל, ולא אחת אין הוא מחמיא לישורון. שפע זה יוצר מצד אחד תחושה של היעדר סינון, ומצד אחר מעורר תהייה על מה שבכל זאת נשאר בחוץ. השני קשור בכך שאלפי המסמכים האלה שכבו ברובם ב"גנזים", במשך שנים ארוכות, כאבן שאין לה הופכין. לדברי הלית ישורון בשיחה זו, במקצת השנים היא אף הוציאה אותם מהארכיון בלי שנדרשה להחזירם. באין מיון יעיל התעלם רוב המחקר המסועף על ישורון מהמצוי בארכיונו, ובכך החמיץ מסמכים רבי ערך: יצירות ספרות גנוזות שקוראיהן כיום נכחו ביופיין, לצד טיוטות המתעדות בפירוט נדיר את התגבשות הסגנון הייחודי לישורון. רק ב־2017 נקטה אדיבה גפן, מנהלת "גנזים", צעד לא שגרתי: היא פנתה להלית, שאינה ארכיונאית ושאינה נמנית עם צוות המכון, בבקשה לסדר את הארכיון של אביה.

בקשה זו הכריעה לחסד את עתיד ארכיון ישורון והבדילה אותו מהרבה ארכיונים זנוחים בספרות העברית. הלית ישורון, עורכת ומתרגמת רבת פעלים והערכה (עריכת כתב העת **חדרים**; תרגום **בעקבות הזמן האבוד** למרסל פרוסט וכתבי סמואל בקט; עריכת המבחר **תת הכרה נפתחת כמו מניפה** ליונה וולך ועוד), הייתה מעורבת ביצירת אביה עוד בחייו. שני ראיונות נרחבים שערכה איתו ב**חדרים** (1982, 1986) מצוטטים רבות בכתביה עליו, ובשנותיו האחרונות היא ליוותה את פרסומי שיריו. לאחר מותו ערכה מהדורה מפוארת

של כל שיריו בארבעה כרכים (1995–2001). לשם כך פנתה ל"גנזים" והייתה הראשונה שעברה על מקצת כתבי היד, בניסיון להסתייע בהם לביאור השירים מבחינה ביוגרפית, היסטורית ולשונית. בביאורים שכתבה עם בנימין הרשב נעזרו מאז כל חוקרי ישורון וכנראה גם רבים מקוראיו. ב־2009 פרסמה עם לילך לחמן מבחר מבואר משירי ישורון בשם **מלבד אַתָּה**, וכך הגיעה עבודתה לקהלים נוספים.

הלית, שחותמה נוכח ברבים מהמיזמים על ישורון אחרי מותו, הייתה אפוא האדם המתאים ביותר לסידור הארכיון הסבוך. מעורבותה ניכרת לא רק בצד הטכני — לאחר מיונה סרקו אנשי "גנזים", לצד הספרייה הלאומית ואוניברסיטת הרווארד, את הארכיון והעלוהו לרשת — אלא בראש ובראשונה במישור התוכני: היא מיינה בקפידה את כתבי היד השונים, מיקמה אותם בהקשריהם ההיסטוריים הרחבים, זיהתה היכן מניצים שירים מטיטות של שירים אחרים (וכך חשפה את השורשים המשותפים לרבים משירי ישורון), שלתה פנינים ראויות לפרסום בעיניה והשאירה עוד לבאים אחריה. עבודתה שנמשכה שלוש שנים כבר הניבה פירות: ב־2021 פרסמה את הקובץ **חרסים** ובו פרגמנטים, קטעי מכתבים ושירים גנוזים שמצאה בארכיון. בקרוב יפרסם יעקב הרשקוביץ ספר המשווה בין מכתבים מבני משפחתו של ישורון, שנספו בשואה, ובין עיבודם השירי בקובץ **שלושים עמ' של אבות ישורון** (1964) הנחשב לפריצת דרך ביצירתו. גם מחקריי על ישורון — בעבודות המוסמך והדוקטור ובבמות נוספות — נשענים על המלאכה המקיפה של הלית ישורון.

הסיפור על בת הנקראת לטדר את חיי אביה שבכתב, החוזרת בגיל 75 אל הצעיר משנות העשרים והשלושים, הביא לראיונות איתה בצאת חרסים ובהזדמנויות אחרות. אולם כדרך העיתונות והקולנוע לא התעכבו המראיינים על דוגמות נקודתיות, על ענייני לשון וסגנון וסלקציה, על תובנות שנשארות אחרי שנים. ביקשתי לדבר עם הלית על דפוסים ותהליכים שגיליתי בארכיון ישורון, בתום שלוש שנות עיון, בידיעה שאנו רואים את התופעות בדרכים שונות. וגם להקשיב לה בנושאים שלטעמי חסרו בראיונות קודמים.

מכיוון שמדובר בכתב עת אקדמי התרתי לעצמי הערות הבהרה והרחבה למי שירצה לקרוא עוד בנושאים שנדונו ובשירי ישורון שצוטטו. סימונים בגוף השיחה מסוג [II, 124] מפנים למקום הציטוט מכתבי ישורון במהדורת כל שיריו. האותיות הרומיות מסמנות את הכרך, המספר — את העמוד. בשנים האחרונות החל פרויקט בן־יהודה לפרסם את שירי ישורון לקריאה חופשית ברשת. מלאכה זו טרם נשלמה, אך כשצוטטו בשיחה כתבי ישורון שכבר הועלו לאתר — קישרתי כל אחד למקומו שם, לנוחות הקוראים.

הריאיון נערך ב־27.4.23, בבית של הלית. בהמשך נשלח להלית תמליל השיחה, לבקשתה, והיא שינתה בו חלקים מתשובותיה והוסיפה דברים. השיחה מובאת כאן בנוסח שאישרה. אני מודה לאנשי "גנזים" — אדיבה גפן, הילה צור, בועז לב, אמיר בן־עמרם — על עזרתם הנדיבה בסריקות מארכיון ישורון.



מקובל לדבר על "גוף יצירה" במובן הרוחני, המטפורי. אבל במקרה של אבות מעניין אותי לגעת במושג הזה קודם כול במובן הממשי. המסמכים המוקדמים ביותר בארכיון הם מסוף שנות העשרים, תחילת שנות השלושים, קצת אחרי שהוא עלה לארץ ב-1925. רק באמצע שנות השמונים הוא התחיל להעביר אותם ל"גנזים". אלפי המסמכים האלה הצטברו בבית כמעט שישים שנה ונהיו גוף יצירה עם נוכחות פיזית שאי אפשר להתעלם ממנה. סוג של דייר משנה. מעניין אותי לשמוע ממך זיכרונות כילדה, ואחר כך כאדם בוגר, לנוכח ה"גוף" הזה שבהתחלה אולי היה רק "ניירות" ואחר כך כבר נהיה "ארכיון".

זה ניירות, זה באמת ניירות. אף אחד לא קרא לזה ארכיון לפני שזה עבר ל"גנזים" וקיבל את השם החגיגי. אני גם זוכרת את זה כילדה, את החדר שלו, עם שולחן הכתיבה, שבצד ימין ערמת ניירות ועליה קרן האיל שמצא בנגב, כמשקולת שלא יעופו. אפילו שהיה אדם די מסודר, שמר על אסתטיקה בחדר שלו, את הגיפה היה זורק לחדר של אימא שלי. והצטברו שם הניירות עד שפָּסְיָה הייתה מקימה צעקה. אז הוא היה לוקח אותם, תוקע למעטפה חומה ומכניס אותם לאיזה מין רהיט יפה שעמד בחדר שלו. וכשזה התמלא, יום אחד הוא גילה את ארון הבגדים, בעצם, קומה עליונה בארון הקיר. אתה יודע מה זה ארון קיר? מגיע עד התקרה. זה סגור, אתה לא רואה. לא קיים. ואתה יכול לתקוע ולתקוע, זה אין-סופי. וניירות יכולים להידחס, יש להם סגולת הידחסות. ושם התחילו להצטבר המעטפות החומות.

במשך השנים דב בן יעקב, המנהל הכריזמטי של "גנזים", היה תופס כל בן אדם ומבקש: "תן לי את הארכיון שלך". שנים ביקש, עד שיום אחד אבות הסכים להיפרד. באחד הימים של שנת 1987 באתי אליהם. אני רואה ליד הדלת ערמה של כל המעטפות החומות שידעתי שהן שכבו בארון. אמרתי, "מה זה?" – "מחר בן יעקב שולח לקחת את זה ל'גנזים'". שאלתי, "השתגעתי ל'גנזים' אתה נותן? זה הדבר הכי גרוע בעולם. מה זה 'גנזים'?" אז אימא שלי אומרת, "נו, בשום מקום אחר לא רצו". שזה קלאסי.

אף אחד? הספרייה הלאומית?

אנחנו מדברים על 1987. בשנים ההן הספרייה הלאומית, למיטב ידיעתי, לא התעניינה בשום ישראלי חוץ מעגנון ואורי צבי. מה שפסיה אמרה היה מדויק: אף אחד לא ביקש. אבל תרשה לי הערה קטנה: כיום מבקשים את הארכיון כבר אחרי בר-מצווה. תודעת השימור גם עושה שמות.

מבחינת פסיה הייתה איזו רווחה שזה יוצא מהבית שלה?

רווחה לא, אולי היא שמחה שרוצים לשמור. קשה לדעת, היא לא הייתה טיפוס משתפך.

אז הוא אמר לך שהארכיון הולך ל"גנזים", ומה.

שאלתי למה, והוא ענה תשובה שמעלה אצלי חיוך אירוני עד היום: "לא רציתי שאחרי מותי תתעסקי בניירות". שאלתי, לפני שאתה הולך לקונצרט, אתה מטלפן: "מה עליי ללבוש הערב, את הוורודה או התכולה?" ולאן להעביר את הארכיון – לא?

אבל מה הפריע לך? מה היית רוצה שיהיה?

לא התעסקתי בעניין. "גנזים" נראָה לי בזמנו פחיתות כבוד. תבין, "גנזים", מאז שאדיבה גפן מנהלת אותו, עבר מטמורפוזה, הפך למקום אחר.

בשיר שהוא כתב כמה שנים לפני כן, "הגלגל הגדול בטחנת מים פשדמישצ'ה", [1985–1984, IV, 28–31], מתוארים החיזורים של בן יעקב. נראה שם שהוא השתהה לפני המסירה של הארכיון.

כן, זה מה שהיה. מסירת ארכיון נראית לי נכונה ממש לקראת סוף החיים. הטיוטות שלך זה כמו התעודות שלך. גם אם אתה לא פותח אותן. הן צריכות להיות סביבת העבודה שלך, מצע העבודה, אולי. ההיסטוריה הסודית שלך. כך נראה לי.

בדיוק בגלל זה התמונה שאת מתארת, של ארון הקיר, מוזרה לי. כי התחושה היא שהוא עבד עם הארכיון. שהניירות כל הזמן היו במין תנועה, במין דיאלוג. לא היו קבורים בארון קיר. הוא חזר אליהם לפעמים אחרי שנים.

לא, הוא לא "עבד" עם הארכיון. לא, ככל שאני יודעת. אולי חוץ ממקרה או שניים. כמו שאמר בריאיון שעשיתי איתו, "כשאני גומר שיר הוא הולך ממני. מתחיל השיכחון הגדול שלו".¹ וזה נכון, הוא לא חזר לשירים. חוץ מ"הבלדה של מרים המגדלית".² שם, כעבור עשרים וכמה שנים, הוא הוסיף מעין פרולוג של בתים אחדים, אבל לא נגע בשיר עצמו. הוא לא חזר אחורה. לשום שיר.

אני לא בטוח, אבל נחזור לזה אחר כך. בינתיים נתקדם חמש שנים, אבות נפטר. מסרת את שאר החומרים – ואם אני מבין נכון, 25 שנה הארכיון שכב ב"גנזים" עד שהתחלת לסדר אותו. למה החלטת לעשות את זה אחרי כל כך הרבה זמן?

אני לא "החלטתי" לעשות את זה. לא הייתה שום מחשבה שאני אעשה את זה. זה לא כדרך הטבע. זה לא מהדברים שבנות עושות.

זמן קצר אחרי מותו ערכתי וטיפלתי בהוצאת כל שיריו, ובוה תם תפקידי. בסביבות 1994, כשהתחלתי להכין את המהדורה, ניגשתי ל"גנזים" וביקשתי לראות את כתבי היד. רציתי להיעזר בהם לצורך ההערות. נראה לי חיוני. ומה אני רואה בחורף 1994? החבילה שהבאתי בחורף 1992, אחרי מותו של אבות – שקיות שכללו את כל מה שכתב מאז מסירת הארכיון לבן יעקב ועד מותו – הכול שוכב באותו מקום, על אותה רצפה, אותו חדר של בן יעקב. לא האמנתי. אמרתי להם, במקום שאבוא הנה כל יום, תנו לי את הקלסרים הביתה. נתנו בלי שאלות.

בשנים 1995–1997 יצאו כרך ראשון ושני, ב־2001 השלישי והרביעי. שש שנים לא שאלו איפה כתבי היד. עד שחשבת, רגע, מי צריך את האחריות הזאת? ואם תהיה בבית שרפה? הלכתי והחזרתי. באותו זמן דיברתי עם מישהי ממרכז קיפ,³ ואמרתי, "תשמעי, הדברים של אבות – הוא מסר ל'גנזים', מתה להוציא מהם. אתם מעוניינים?" היא אמרה, "אם זה שם – שיישאר שם. את צריכה לסדר את זה איתם, אנחנו לא נוכל". הצטערתי, אבל למזלי הגדול, הארכיון נשאר ב"גנזים". פתאום נדמה לי שצריך לכתוב ערכיון, בעיני. כי הוא ערך עליון.

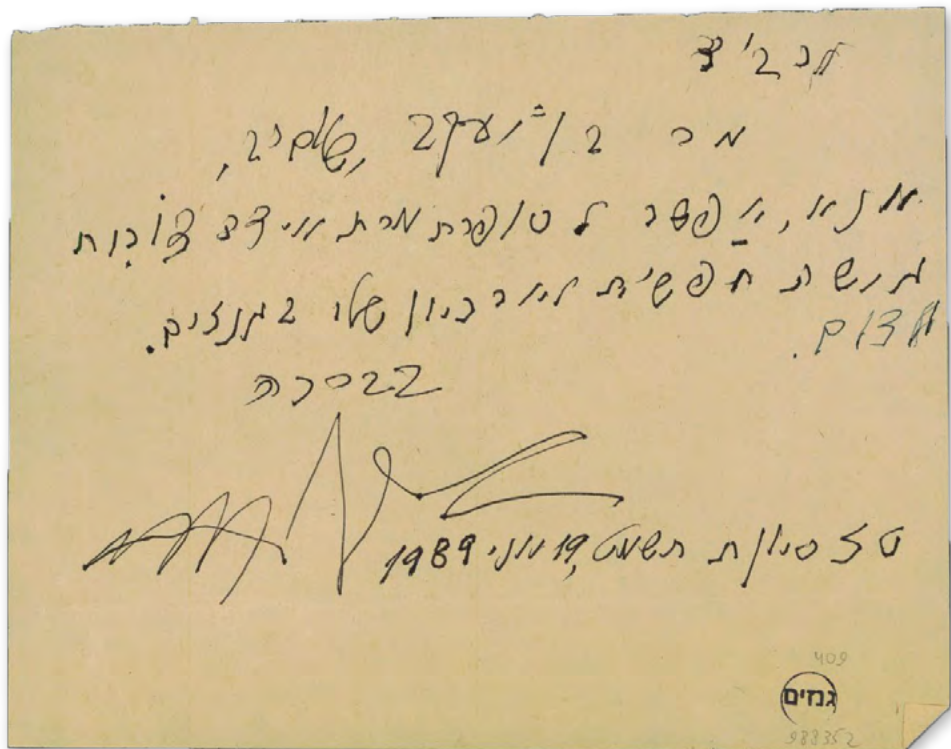
1. במקור: "בפרסום שלו [של השיר] אני הולך ממנו לנצח. [...] אני לא מחזיק טובה לעצמי שכתבתי שיר זה או אחר, וכשהוא נדפס מתחיל השיכחון הגדול שלו". הלית ישורון, איך עשית את זה? ראינות "חדרים", תל אביב: הספרייה החדשה, 2016, 155.

2. "בלדה של מרים המגדלית ובנה הלבן" (I, 9–13), השיר הנחשב למוקדם ביותר מאלה שישורון פרסם. נכתב בשנים 1932–1937 ופורסם בעיתון דבר ב־1937. לא נכלל בספר הביכורים של ישורון, על חכמות דרכים (1942), וכונס בנוסח מורחב לספרו השני רעם (1961) – 24 שנים אחרי פרסומו הראשון.

3. מרכז קיפ (לשעבר מכון כץ) לחקר הספרות והתרבות העברית, באוניברסיטת תל אביב, כולל את הארכיונים של כמה מגדולי הספרות העברית החדשה – בהם נתן אלטרמן, אברהם שלונסקי, אלכסנדר פן ויעקב שבתאי. הארכיון מתמחה ביוצרי דור תש"ח.

מזמן לזמן תהיתי מה קורה עם הסידור שלו, כי ראיתי את הכרססת שהכינו לפני שלושים שנה ב"גנזים", וזה היה מזועזע. לקחו שורה ראשונה על דף טיוטה כאילו היא שם השיר. ככה היו המוני כרטיסים עם שמות שירים לא קיימים, שאף אחד לא טרח לבדוק.

ובאיזשהו מקום, כמו שדליה רביקוביץ כתבה, "וידעתי כי חייבת אני"⁴. אז גם אני חשדתי שאני חייבת. אבל לא פיתחתי את המשפט הזה. ואז הייתה תערוכה של אורי ליפשיץ במוזיאון הרצליה, ודורית אשתו ביקשה ממני למצוא כתב יד של שיר שיש בו בתים על ליפשיץ.⁵ ניגשתי ל"גנזים", ואני רואה את אדיבה. ביקשתי את השיר, נתנה לי, החזרתי וזהו. היא צלצלה איזה יום ושאלה, "תראי, יש לך מושג מי יכול לסדר את הארכיון של אבות? אף אחד לא מתמצא". ולי זה דווקא נראה ברור. אמרתי לה, "אוקיי, אני אעשה את זה". לפני זה היו לי נושים אחרים.



פתק מישורון לדב בן יעקב, מנהל "גנזים", 1989: "מר בן יעקב, שלום רב, אנא, אֶפְשֶׁר לְסוֹפֵרֵת מֵרַת אִידָה צוֹרִית גִּישָׁה חֲפֵשִׁית לְאֲרְכִיּוֹן שְׁלִי בְּגִנְזִים. וּלְצֶלֶם. ב-1995 פִּרְסַמָּה צוֹרִית בִּיּוֹגְרַפִּיָּה עַל יִשּׁוּרוֹן, "שִׁירַת הַפְּרָא הָאֲצִיל"

התחלת לעבור על הארכיון וראית את המאפיין הכי בולט בו בעיניי, וזה ריבוי טיוטות כמעט לכל שיר שאבות פרסם, מ"על חכמות דרכים" עד "אין לי עכשיו" (יש שם גם ריבוי טיוטות למסמכים כמו פתק לשליח של "דבר", אבל זה כבר סיפור אחר). למיטב ידיעתי זה דבר לא סטנדרטי. שלונסקי שמר טיוטות בעיקר לשירים שהוא לא פרסם. למצוא טיוטות של אלתרמן זה בכלל סיפור. מה את חושבת על ההחלטה לאגור כל כך הרבה טיוטות?

צריך להבחין בין ניסוחים שונים של שורות או בתים לבין שירים שלמים שמועתקים מחדש ויש בהם

4. משיר שרביקוביץ כתבה על אביה המת: "[...] ובכל לילה ולילה הוא עומד לבדו במקומו / ואני חייבת לירד למקומו ולבוא. / וְנִצְיָתִי לְשָׁאֵל אֶת הָאִישׁ עַד מֵתִי חַיְבָת אֲנִי. / וְיָדַעְתִּי זֹאת מֵרֵאשׁ שְׁתַּמִּיד חַיְבָת אֲנִי" (כל השירים, עורכים: גדעון טיקוצקי ועוזי שביט, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2010, 19).

5. הכוונה לשיר "גִּדּוֹל הַמִּים" (IV, 38-42).

שינויים. אם אתה מתכוון לשלמים, אני חושבת שאבות לא היה יכול לסבול שמהו פוגם בדף הנקי, נזילת דיו או אות לא ברורה, והיה מעתיק הכול מחדש. וזה כבר הוליד נוסח אחר, כך שריבוי הטיוטות נבע גם מהעתקות לנקי.

כמו הרבה דברים, גם זה היה שילוב של אתיקה ואסתטיקה. אתיקה כי זה "כתבתי את זה, אז אני נושא באחריות מוסרית לדבר שעשיתי". ואסתטיקה – בגלל הצד האסתטי שיש בדפים, בכתבים, בקשקושים. זה שילוב שיכול לאפיין אותו גם בתחומים אחרים, לא רק בטיוטות. לדעתי זה סוג של עדות, "אמת דיברתי".

אני רואה עליך שכשאני תולה את ריבוי הטיוטות במניע אסתטי, אתה לא מרוצה. אתה לא מסכים איתי שאילו מאחורי הטיוטה הייתה כוונה לניסוחים שונים וחדשים, לא היה מועתק השיר כולו. לעיתים קרובות פוגשים העתקים של שירים שלמים שהשוני ביניהם הוא רק במילה או שורה.

אולי ריבוי טיוטות היה סוג של התבוננות על השיר. השתהות על שורה. הדפים הלא הם דפי זמן. פיסות הנייר הן פיסות זמן שחוזרות לנוע, להשתנות, להתפרש ולהגיע גם על פני המציאות המחרידה שלנו. אני רואה את הארכיון כסדנה, בית מלאכה. יש בו כל הבלאי, בדיוק כמו שלוש המגירות בשולחן שלו.

לחוקרים, בכל אופן, זאת מתנה – מבחינת היקף המסמכים, ריבוי הטיוטות, הסוגים השונים של הטקסטים שלפעמים מראים זווית אינטימית או לא מחמיאה. גם אם נניח שהוא פשוט אסף ואסף, בנקודה של מסירת הארכיון הוא היה יכול להחליט מה להשאיר. היו דילמות כאלה של סלקציה מצידו בתהליך ההעברה של הארכיון ל"גנזים"?

לא. ממש לא. הוא לא הכיר בסלקציה. המעטפות לא נפתחו ולא עברו מיון לפני שנעשו ערמה ליד הדלת. זה כמו שהוא לא קרא שוב שירים אחרי שהדפיס אותם. היו לי איתו הרבה ויכוחים על הדבר הזה, שלא כל דבר שכותבים צריך להדפיס. לפעמים הייתי מציעה לו שינוי, כשכבר היה חדרים, ואז לפעמים היה מקבל ולפעמים אומר: "אני מאוד מוקיר את טוב טעמך, אבל הניחי לי בזאת".

אני נזכר בשיר שלו, "באיתן לקחה ליבי" [III, 115]. הוא כתב על בן דודו שאמר, "חתמתי ומחקתי". ועל עצמו הוא אמר, "חתמתי ולא מחקתי".

בדיוק. זו המהות של הארכיון. "ולא מחקתי". כאילו זה איזה סוג של זקיפות קומה. "אני לא חוזר בי, אני עומד מאחורי הדברים". הוא סימן עיגולים כשרצה לסמן מחיקה. גם בחיים הוא לא מחק. הוא היה זוכר, נפגע, מנתק יחסים בקלות – אבל לא מוחק. לדבר נשאר תוקף. נדמה לי שמחיקה נראתה לו כאיזה עלבון.

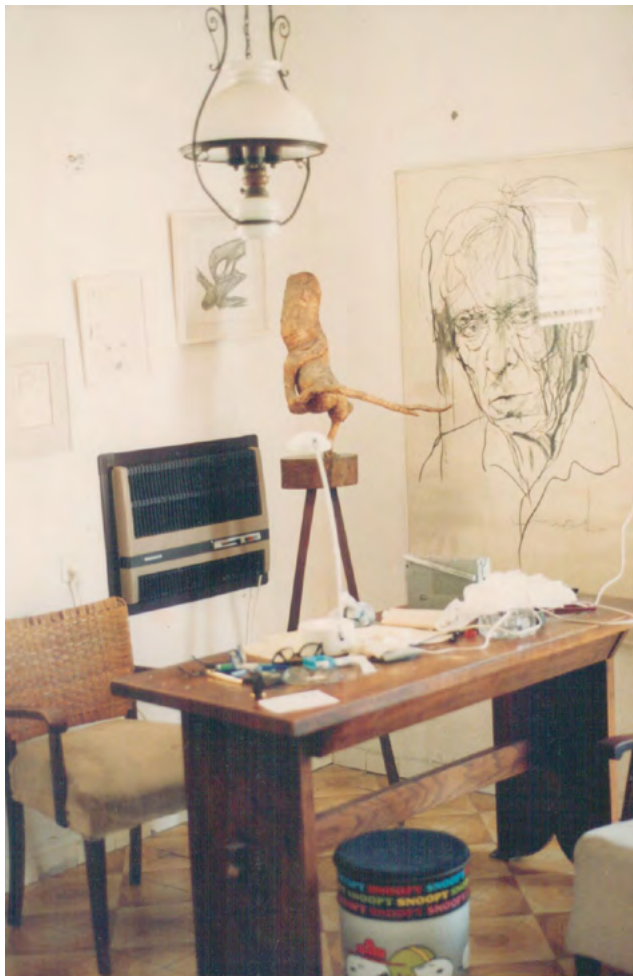
לכאורה גם נראה שהייתה לו מודעות ארכיונית יוצאת דופן. כאילו גם בשנים הדחויים ביותר, האלמוניות ביותר, הוא חשב שצריך לשמור ולתעד. שאולי יהיה בזה עניין. לדעתך הייתה שם מחשבה על קורא או חוקר עתידי, על "יום יבוא ואיש יקרא...".⁶ או שבראש ובראשונה השימור הזה נועד לעצמו, לצורכי יצירה?

אף פעם לא דיברנו על זה. למה הוא לא זרק? הוא לא חשב שפעם מישהו בכלל יתעניין בזה. זה קודם כול לעצמו, בטוח. קורא עתידי או חוקר עתידי לא באמת עניינו אותו, בכל אופן לא עלו בדעתו. הוא היה ודאי שמח לשמוע שיש, אבל זה בכלל לא הדריך אותו. גם לא כשהעביר את הארכיון, אחרת הוא היה יכול לעשות קצת סדר.

6. בפרפרזה לפתיחת שלושים עמ': "יום יבוא ואיש לא יקרא מקתבים של אמי" (I, 181).

הופתעתי כשאמרת שלדעתך הוא לא חזר אל הארכיון, כי יש תופעה שנתת לה דוגמה ב"חרסים": לפעמים הוא כתב שורה, גנז אותה – והיא התפרסמה אצלו אחרי המון זמן, לפעמים שלושים-ארבעים שנה. למשל השורה "החבל לא ירחיק חנוק" בטיוטה גנוזה מ-1937 ושוב בשיר "המתחנק מבוסטון" מ-1984 [III, 246–247]. או הטור "עוד – ישצה" ב-1949 ושוב ב-1988.⁷ ויש עוד. אולי זה מעיד על חזרה מתמשכת לטיטות מלפני עשרות שנים, לאור הצטברות המקרים?

תראה, מגיל מסוים כבר לא גרתי איתו, אז אני לא יכולה להגיד לך הרבה. מה שקדם אותי זה השורה "החבל לא ירחיק חנוק". וזה פלא בעיניי, חד-פעמי. ממרחק של חמישים שנה, בטוח שהוא לא ראה [את הטיוטה המוקדמת של השיר שמעולם לא פורסם]. הוא גם לא טיפס שם לארון. זה סוד המקרה. אני מתפתה לומר שהשורה הזאת נשכחה ונחנקה אצלו בגרון עד שהגיע "המתחנק מבוסטון" ושחרר אותה.



חדר העבודה של ישורון (צילום: אמון יריב)

לך לא יצא לראות אותו עובד עם טיטות אחרות, מתקשה להיפרד מהן.

ממש לא. מקסימום הזמן שמשוהו היה בעבודה על השולחן זה חודשיים-שלושה.

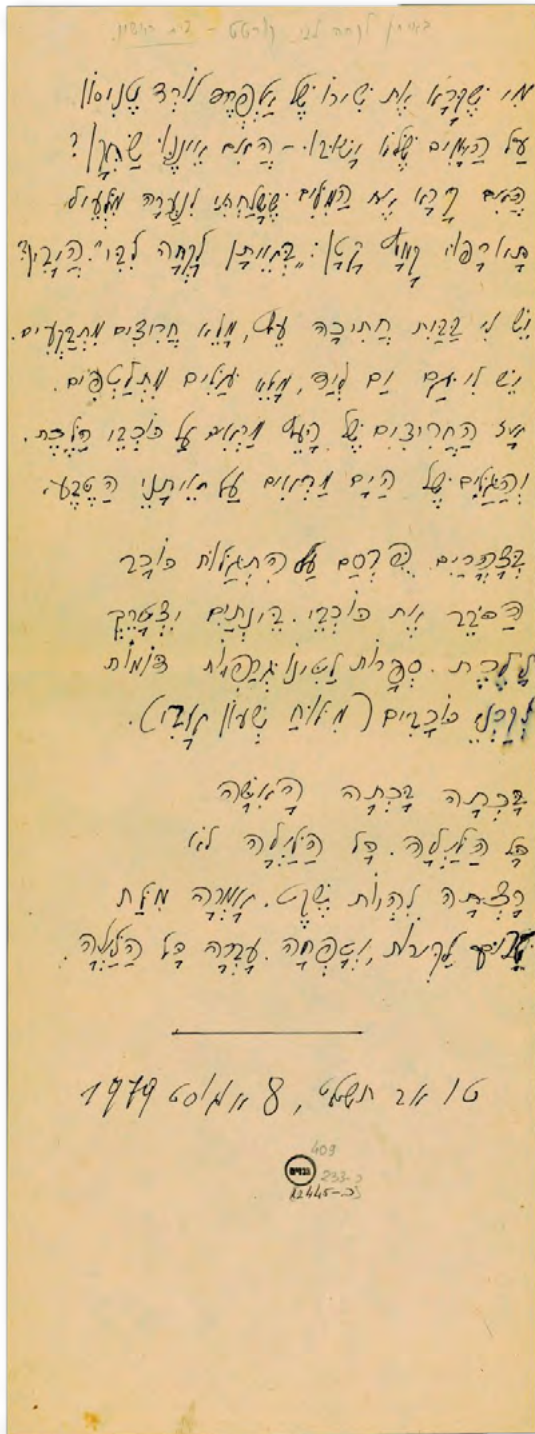
במבוא ל"חרסים" כתבת שלא תמיד ברור לך למה חלק מהבתים שנכתבו בטיטות לא נכנסו לשיר הסופי. בכלל, שיקולים של ליטוש השיר אצלו, של מהלך השיר, לא תמיד ברורים. מהארכיון עולה גם שבניגוד לצפוי, הטיטות הרבה פעמים לא מתקדמות מעמימות לבהירות, אלא להפך. הנוסח המוקדם הוא לפעמים "רגיל" או "נורמטיבי" יותר בלשון שלו מהנוסח המאוחר, ה"שבור".⁸ מה את חושבת על ההולכה הזאת לעבר הטשטוש דווקא, לעבר בליל הלשונות?

אני לא חושבת שזה טשטוש, למרות שזה נראה לך ככה. אני חושבת שזה גל ראשוני, כתיבה ראשונית, ועליה נערמו דברים נוספים שעשו אותו עמוס ומכאן עמום. הצורך לא לוותר גם על אסוציאציה כזאת

וגם על אחרת הוא שאולי בעצם עמעם את הבהירות. אלה דברים שהשתנו אצלו ברבות השנים.

⁷ דוגמה זו, מלבד המחשבה לתופעה שציינתי, היא ראשיתה של תופעה סגנונית נפוצה בשירת ישורון: מילה או משפט מובאים בעברית צמוד לתרגומם בשפה אחרת – יידיש, ערבית, פולנית ועוד. במקרה זה, "ישצה" (jeszcze) פירושה "עוד" בפולנית.

⁸ בעזרת הארכיון הדגמתי בהרחבה את התהליך הזה בשירת ישורון המוקדמת, והוא נפוץ אצל ישורון יותר ויותר עם הזמן: "אביך הוא בן: כיצד נעשה אדם אבות ישורון?" אות 11 (2022), 47–88.



אולי הארכיון לפעמים ממלא איזה חלל שנראה בשיר הסופי: למשל, בשיר "האהלה" [III, 192] כתוב שהציפור "לא הרגישה הפרטית שהיתה להית מהאֵהֶלֶת". בטיוטה מוקדמת המשפט שלם יותר: הציפור "לא הרגישה את הפרטיות, שהייתה רגילה להיות מהואהלת". הזכרתי את "באיתן לקחה ליבי" – הוא נפתח במילים "מי שקרא את השיר על הימים שלא ישוּבו". אין לנו מושג מה השיר הזה. אבל בטיוטות מגלים שהכוונה לשיר של טניסון, כנראה "Break, Break, Break". בשני המקרים האלה ובאחרים אני מרגיש בשיר הסופי איזה חלל של פרט חיוני להבנה, משהו שהיה שם ונעקר. והארכיון לפעמים מראה שבאמת היה דבר כזה. שמידע נמסר באופן בהיר, נמחק – והמקום של הריק, של המחיקה, נשאר בשיר הסופי. לא מתמלא.

כשעבדתי על הארכיון, הרגשתי באיזו מידה אבות היה בן אדם בודד. כשאתה חי באיזושהי חבורה, כשיש לך עוד אדם אחד שאתה מדבר איתו, מתייעץ... והוא יגיד לך, "לא, אל תעשה את זה, קח את זה, זה יותר טוב" – זה עוזר. ואני בטוחה שבין משוררים יש רגעים כאלה. הדבר הזה, הנכון, שאתה אומר – שבנוסף הראשון זה לפעמים צלול יותר – אז כשבנאדם בודד, הוא משתבלל עם עצמו, הוא לא ידע לצאת מהסבך שלו. כשיש לך חבר אתה יכול לצאת מהסבך. יחד עם זאת, ברור לי שכך התפתחה השירה שלו, ושכל זה, כל הסבך הזה, הוא גלגול של "כיצד נעשה אדם אבות ישורון".⁹

אז אולי השמירה על הטיוטה המוקדמת היא לאו דווקא עניין של אתיקה, אלא איזו נקודת אחיזה שאפשר אחר כך לחזור לראשוניות שיש בה.

אני לא חושבת שזה העניין. שמירת טיוטה מוקדמת זו תעודת הלידה של השיר. זה התיק הרפואי שלו. אולי מין תכונה יהודית כזאת, לשמור. לשמור דפים עם "לשון קודש" [צחקת]. הוא גם לא זרק ספרים.

טיוטה לשיר "באיתן לקחה ליבי קווארטט", 1979. נוסח הבית הראשון בשיר הסופי: "מי שִׁקְרָא אֶת הַשִּׁיר עַל הַיָּמִים שֶׁלֹּא / יִשָּׁנּוּ – הוּא רָאָה אֶת הַמְּלִים שֶׁשִּׁלַּחְתִּי / לְנַעֲרָה, מְלַעֵיל, תּוֹ רְפִי, קִמַּץ אֶשְׁכַּנּוּ: / בְּאֵיתָן לְקַחָה לְבִי?" בתים 2–3 בטיוטה אינם מופיעים כלל בשיר הסופי, והתאריך בסוף השיר הסופי הוא 12 באוגוסט – דבר המשקף מינפולציה בתארוך השירים (שאינו בהכרח מעיד על תחילת הכתיבה או על סיומה)

9. "אמרת כיצד נעשה אדם אבות ישורון? התשובה היא: מן השבירות". פתיחה [לתשובה](#) בריאיון של ישורון לעלי מוהר מ-1970 שכונסה בהמשך לכתבי ישורון (II, 124) ונעשתה למשפט מפתח בדיונים על הפואטיקה שלו.

לך הוא הראה נוסח סופי, אם הוא הראה. לא מוקדם יותר.

כן. אבל כשהייתי ילדה היה שואל אותי לפעמים, "מה נשמע לך יותר טוב", וקורא לי שתי אפשרויות. נורא אהבתי אותו, אבל הוא נראה לי מפגר.

ואז מה? ממרחק של עשרות שנים, בארכיון, קרה שאמרת לו בראש, "למה לא הלכת על הגרסה הקודמת?" ברור. כל מה שהכנסתי לחרסים היה שורות שלא הכרתי מאיזו "גרסה קודמת". רק כשהוא נתן לי שירים לחדרים לא הייתה לו ברירה, והוא היה צריך לסבול אותי. אבל אז היה דיאלוג מבחינת העריכה. היה לו שם שיר, לא משנה איזה, הבית האחרון היה מיותר. זה היה לפני הספר אדון מנוחה, הוא כבר היה חלש וחולה, ואני הייתי ממונה על ההעברה לדפוס. שאלתי: "אכפת לך שאני מורידה מפה את הבית?" והוא אמר: "תעשי מה שאת רוצה".

בעצם, עוד לפני הארכיון הממשי של אבות, אני חושב שהארכיון כמושג קיים אצלו משלב מוקדם בשירים. שוב ושוב הוא הזכיר, גם בשירים שפורסמו וגם במסמכים ארכיוניים, כל מיני מסמכים שבארכיון אין להם זכר. השיר הראשון שלו, "די נבואה אין געזאנג" (הנבואה בשירה); היומן משנות העשרים שבו הוא כתב "יום אחד בארץ ישראל, יום שניים בארץ ישראל" וכו'; "הנאום לפתיחת האוניברסיטה"; אחר כך כל מיני משפטים שמיוחסים שוב ושוב לאם בלי שהמקור שלהם ברור, כמו "כמה זמן נשאר מתי לראות אותך" וכו'.¹⁰ התחושה היא שבמהות המעשה השירי אצלו יש יסוד ארכיוני, עוד לפני שהוא החליט מה להנציח בו. יש פה הנצחה, אבל לא בהכרח לדברים שהיו קיימים בלעדי היצירה. זה קצת כמו ברייטא, לפעמים: המידע היחיד שלנו על המקור הוא דרך האזכור שלו בשיר.

נגיד. אבל למה הנצחה? השימוש שלך במילה "הנצחה" מקומם אותי. אתה לוקח את כל האינטימיות של הזיכרון, את כל ההדהוד של המילה בתודעה, כשאתה אומר הנצחה. הוא עצמו מספר על אובדן השירים והניירות. כמו שהוא כתב, "זיבלתי את הארץ במכתבי אמי",¹¹ הוא זיבל גם בטיטות שלו. פה זרקו אותו מאיזה חדר, שם זרקו. מה שהוא היה יכול לשמור, שמר.

ההבניה של דימוי הארכיון קשורה אולי להבניה של דימוי הזיכרון. כמו שהחלקאה המתמשכת על זה שהוא לא עזר מספיק למשפחה שלו לא בהכרח מבוססת על המציאות. אחרי שעברת על כל הארכיון שלו, את יכולה להצביע מתוכו על מניפולציות שהוא עשה בעיצוב החיים שלו דרך השיר? בעיצוב הביוגרפיה, בעיצוב הפרסונה?

לא. מה זאת "הבניה של דימוי הארכיון"? מי מבנה? ואיך אתה יכול לומר ש"החלקאה המתמשכת" שלו לאו דווקא מבוססת על המציאות? כלומר, זאת העמדת פנים? לשמש לו חומר כתיבה? תגיד, אתה השתגעית? שירה היא לא יומן, אבל היא גם לא נשף מסכות. אומנים, משוררים, אוספים את עצמם, מולידים את עצמם, עד שנוצרת השפה שלהם. אתה קורא לזה פרסונה, אני קוראת לזה שפה.

אני מצטער, אני מרגיש צורך להתעקש על הדבר הזה ברמה יותר כללית.

בסדר, תתעקש. אם תרצה קפה, תגיד לי.

¹⁰ ישורון "חשף" את המקור מחוץ לכתביו בריאיון ליהודית הנדל: "ווען קענען מיר דיך שוין זייגן [זער]". ראו: "המחשבות כל הזמן הולכות לשם, הולכות לשם, וזה לא נחלש", חדשות, 23.9.87.

¹¹ מתוך דברים שישורון אמר במסיבה לצאת שלושים עמ': אבות ישורון, חרסים, עורכת: הלית ישורון, תל אביב: הספרייה החדשה, 2021, 115.

אני חושב על משוררים יותר צעירים, כאלה שגם את הכרת. על מה שבשפה בוטה קוראים לו לפעמים "פוזזה" ובשפה יותר מעודנת קוראים לו "פרסונה". הפער בין התדמית שהשירים יוצרים ובין האדם המציאותי.

לא היה פער. תשאל את מנחם [פרי]. כל מי שהכיר אותו. גם הדיבור שלו בראיונות – לא שיניתי. ערכת, לא הכול השארתי, כי היו גם מריבות והיה אקשן. אבל ככה הוא דיבר. ניפיתי דברים, אבל לא שיניתי. עומר, תחשוב מה שאתה רוצה.

אני חושב, למשל, שאחת הדוגמאות המובהקות למניפולציה כזאת, או לעיצוב פואטי אם תעדיפי מונח אחר, היא התאריך. התאריך שישורון כתב בסוף השירים מקנה להם לפעמים אופי קצת יומני, קצת רומנטי. אבל זה הרי ממש לא מחייב. ב"מה שנוגע" [II, 161–162] הוא שילב ציטוט של איסמעיל פהמי, ואנחנו רואים מהארכיון שהדיעה שעליה הוא ביסס את הציטוט נכתבה חצי שנה אחרי התאריך שהוא ייחס לשיר. מה נותן לו המשחק הזה בזמנים, במסמכים שהיו ולא היו, ועוד הוא משאיר עקבות לאמת... זאת רק "רטוריקה של כנות" או גם משהו אחר?

לגבי התאריכים זה פשוט. זה לא סיוס השיר, אלא תחילתו.¹²

לא תמיד, אבל טוב. אז אני בכל זאת חוזר לאותה שאלה נדושה שכבר עלתה פה בהקשר אחר, "כיצד נעשה אדם אבות ישורון". איך לדעתך הארכיון עונה על השאלה הזאת?

תצטרך להסתכל רק במחיקות ולראות איך נעשה אדם. בכל מאמצי הכתיבה.

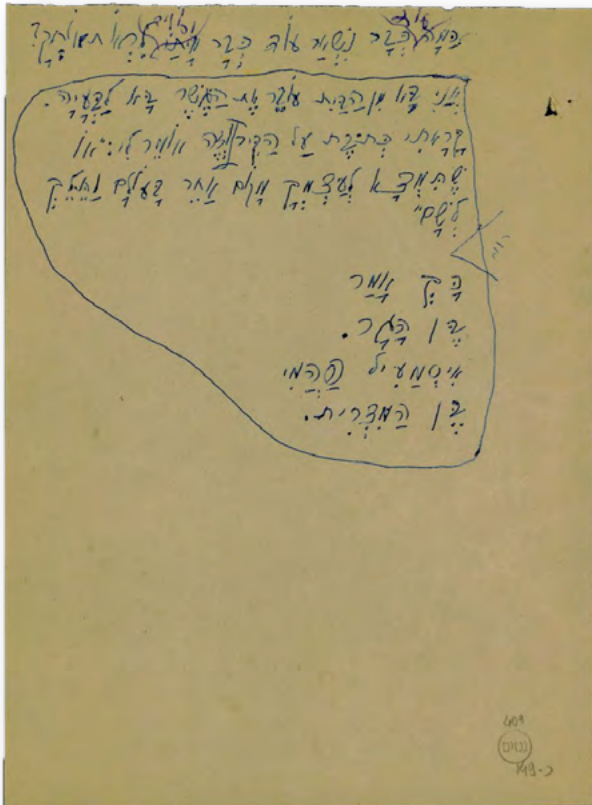
בכל זאת. מתוך המצבור הזה, הארכיון הספציפי שנגלה לנגד עינייך, שהפכת בו כל פיסת נייר. איך מתוך הדבר הזה את רואה את ההתהוות של אבות ישורון המשורר?

חתיכת שאלה. תחזור עוד שבועיים, אני אתן לך תשובה.

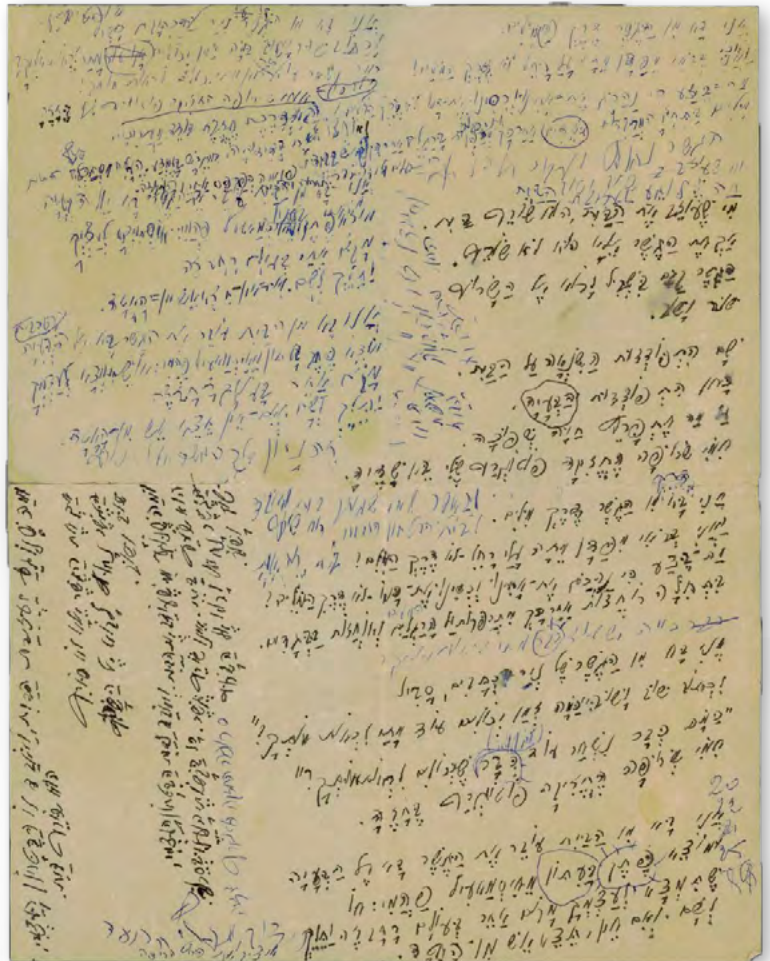


נזיר העיתון מ"דבר" עם הציטוט של איסמעיל פהמי בשיר "מה שנוגע", מתוארך בכתב היד של ישורון

12. ראו דברי ישורון על כך בקטע "התאריך" (II, 129–130).



טיוטת עבודה על הציטוט מפהמי לצד המשפט החוזר ממכתבי האם בגרסאות שונות, "כמה עוד כבר נשאר עוד כבר מתי יכולים לראות אותך?"



גרסאות גולמיות לשיר "מה שנוגע" הכתובות זו בצד זו, בלי הציטוט מאיסמעיל פהמי

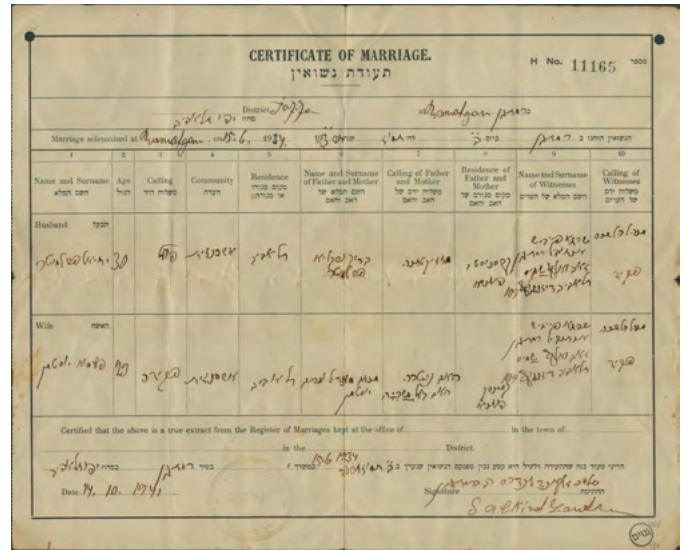
[תוספת מאוחרת]

הארכיון לא עונה על השאלה. שכל קורא ירכיב לעצמו את הדמות. ארכיון, מה לעשות, איננו ישות נבדלת מהאדם הכותב או המשרבט. הניירות שלו נושאים את כל סימני החיים, כולל הכתמים, כולל ההיסוסים, שנעלמים בשיר המודפס. אני לא יודעת איך לענות על השאלה. שכל אחד יענה לעצמו.

במבט לאחור, היום כשאתה שואל אותי, הארכיון דומה בעיניי לדו-שיח עם הזמן. זמן משוחח עם זמן. כל טיוטה, כל שורה שלא מצאה את מקומה בשיר המוגמר – וחלק משורות כאלה נכללו בחרסים – נמדדת עכשיו, בקריאה לאחור, במידת הכשירות הפיזית שלה, בכוח העמידה שלה מול הזמן.



תעודה המציינת את שירותו של ישורון בהגנה, 1954



תעודת הנישואין של ישורון (אז בשם לידתו, יחיאל פרלמוטר) ושל רעייתו פסיה, 1934

מה הארכיון אפשר לך להבין על אבא שלך?

היו רגעים שהרגשתי צל של מבוכה לקרוא בטיוטות. אולי פחדתי לגלות דברים מביכים, פרטיים עד בוש? זה הכי אינטימי, לפשפש בכתובים, כמו לפשפש באיברים מוצנעים, משהו כמו גילוי עריות. כבר אמרתי. מה שבן אדם כותב כשבוטח ששום עין לא תשוף מה שכתב. נכון שמסר הכול ל"גנזים", אבל בשנת 1987, כשמסר, אלה היו דפים מתים בארון קיר. בשנת 2017, כשנפתחו, הם התעוררו לתחייה. אל תחשוב שיצאתי עם תגלית מהדהדת. היו לי פגישות אקראיות. דברים או מקרים שזכרתי מהיום-יום וראיתי אותם רשומים על טיוטות.

החוויה החזקה בשבילי הייתה עצם כתב היד, וההשתנות שלו מסוף שנות העשרים עד תחילת שנות התשעים המחישה את הזמן, את האדם. היופי הפיזי, הוויזואלי, של האותיות, הכתיבה בעיפרון באות קטנטנה בפנקסון או גדלדלה על גיליון ארוך וצר, בעט כדורי, כשכותרות השירים, באותן טיוטות שכבר נושאות כותרת, כתובות תמיד בפיזור, מקצה הימין עד לקצה השמאל, כמו שילדים כותבים בלי להשאיר שוליים. מרגישים איזו משמעת פנימית של אדם שצריך להרגיע את הדיסוננס שבו על ידי קיום מצוות אסתטי. כמו המקלחות הקפואות, חורף וקיץ.

וכתב היד שלו בזקנה. הוא בקושי ראה. ולפעמים, כשבאתי לבקר, היה נעזר בי ככתבנית. יום אחד הכתיב את השיר "ישור" [241, IV] שעליו עבד הרבה יחסית. הוא עקב אחר תנועת היד שלי, ולפיה ניחש שאת המילה "מרים" אני מנקדת בקמץ תחת היו"ד במקום פתח, כפי שרצה, "מְרִים [של] אֱלֹהִים". מייד הרים קול: "פֶּתַח, פתח! זאת סמיכות!" הנה זה רגע שהארכיון החזיר לי: שמשון העיוור. יש מעט טיוטות לשירים האחרונים. כמעט שאין. לא הופתעתי. הוא כתב אותם ביעף. כמו נשימות אחרונות.

דיברנו על אמת, נדבר קצת על אשליה. לפחות מבחינתי הארכיון של אבות יצר במשך הרבה זמן אשליה כאילו הכול שם. כאילו הוא לא השמיד כלום. רק אחרי זה התחלתי לחשוב שלא מספיק לשאול מה נמצא, אלא גם מה לא נמצא ולמה. מה חשבת שתמצאי בארכיון ולא מצאת?

היו דברים שהלכו לאיבוד. למשל השיר שאתה מצאת בארכיון העיתונות ולא נכלל בשום ספר שלו, כי לא ידעתי עליו.¹³ וגם אבות כנראה לא זכרו אותו. היו שירים שחשבתי שאני אמצא טיטות שלהם, דווקא מאדון מנוחה, והתפלאתי שלא היו. לא איזה סודות... למשל, בשיר על אווה היו שני בתים נהדרים שהוא לא הכניס.¹⁴ אני מבינה למה, אפילו לו זה נראה טו מאץ'. אבל חבל, אלה בתים יפים. חוץ מזה, אחרי שההורים שלי מתו – שניהם באותו זמן – אז קיוויתי שאולי תצוץ לי איזו אחות. כמעט התאכזבתי כשלא. או צוואה. לא כתבו צוואה ולא צצה שום אחות.

ומבחינת מה שמצאת, הפגישה עם השירים המופְּרִים בהקשר הארכיוני גרמה לך לראות אותם באור אחר? מה הארכיון עזר לך להבין על תהליכי היצירה של אבות?

הארכיון לא עזר לי להבין, רק להרגיש שוב בנוכחות שלו. ואגב, לא צריך להאדיר כל כך את הארכיון. השירים נכתבו ושונו ונכתבו, אבל לא רק ליד שולחן הכתיבה, אלא הרבה מאוד, אולי בעיקר, תוך כדי הליכה ברחוב, בשדרה. בראש.

חדוה [הרכבי] אמרה לי שהיא רוצה לשאול אותך שאלה דומה, אבל באופן אחר: הגעת דרך הארכיון אל קווי הבראשית של אבות?

זה יומרני להגיד שכן. כי אתה לא מגיע אף פעם לקווי הבראשית של אדם אחר. וקווי בראשית של אדם לא נמצאים בכתובים.

איכשהו בארכיון הצטיירה לי הדמות שלו בתוך הקבוצה של המשוררים והסופרים של זמנו. לא של בני דורו, אלא אלה שהקיפו אותו. פתאום ראיתי את השירים שלו יחד עם דברים אחרים שנכתבו באותן שנים. כולם על מדף אחד. ראיתי נשימה חופשית וחמה יותר בתוך הדברים שהוא כתב בשנות השבעים, כשהיה חלק מאנשי סימן קריאה.¹⁵ זה לאו דווקא דרך הארכיון.

וקלטת שם משהו על הקשר ביניכם?

זכיתי בכמה לטיפות חמות על הלחי מכף היד הגדולה שלו.

¹³ הכוונה לשיר שפורסם בעיתון ב-1985, לא כונס לספרי ישורון – ובאופן חריג לא נשמרה לו טיוטה, לכן "נעלם". השיר האבוד שמצאתי במקרה, ואיתו עקבותיו הסמויים שאיתרתי בארכיון ומסקנות רחבות יותר שגיבשתי סביבו על תופעות בארכיון ישורון, הוצגו לראשונה אשתקד בכינוס הדוקטורנטים של בית ספר מנדל (2.6.22) ובכינוס איגוד הפרופסורים לעברית (1.7.22, NAPH). הם נמצאים כעת בהליכי פרסום.

¹⁴ אווה היא אווה שניאור, אהובתו של ישורון. שלושה שירים עליה פורסמו בשנות השישים וכונסו לקובץ זה שם הספר (1970, I, 262–267). ב-2018 פרסמה הלית את שני הבתים בכתב העת הו! לצד קריאתה בהם (גיליון 17, 367–368; ושוב לבדם בחרטים, 114). מפרסומיה עולה כי בשירים האלה מתרחשת תופעה נוספת שמתגלה בארכיון: משפטים שהיו חלק ממכתבים הועתקו מהם ושובצו בשירים. כך למשל בשיר מאותה תקופה, "שיר לבוא פנים" (I, 269–270), שמקורו במכתב למשורר יחיאל מר עם צאת ספרו פנים לכאן (1968).

¹⁵ סימן קריאה – כתב עת בעריכת מנחם פרי שיצא בשנים 1972–1991. ישורון היה ממשתתפיו הקבועים, ויש הקושרים בין פריחת יצירתו למעורבותו בכתב העת וליחסיו עם פרי, שהוציא לאור את ספריו משנות השבעים עד מותו.



הלית ואבות ישורון
בטקס פרס ברנר על
שלושים עמ', 1967

נזכרתי שכשכינסת את ראיונות "חדרים" כתבת שהיום היית שואלת שאלות נוספות. מה היית שואלת את אבות היום, אילו יכולת?

הייתי שואלת אותו איפה השירה שלו ראתה, איפה העברית שלו ראתה, איפה הייתה עיוורת. הייתי מבקשת ממנו לכסות את העיניים ושואלת אותו איך לחיות.

הארכיון מקוטלג וסרוק כמעט במלואו. נניח שהייתה לך בכל זאת אפשרות להוציא משם פריט אחד שאבות כלל בו ולא היית רוצה שיהיה שם. מה הפריט?

ואם יש דבר כזה, אני השתגעתי להגיד לך?

ניסיתי. אבל אם כבר, אני מנצל את ההזדמנות לשיחה הזאת כדי לשאול גם על הגבול שבין ארכיון לזיכרון, לפחות במקרה של אבות. את "שומרת הזיכרון" שלו, ובמידה רבה בזכות מה שעשית ועודדת בשלושים השנים האחרונות הוא מגיע לקהלים נוספים. היו לך שיקולים ברורים בעיצוב הנוכחות הציבורית של אבות אחרי מותו? כיוונת שיקראו אותו, שיתפסו אותו, בדרכים מסוימות ולא בדרכים אחרות?

מעולם לא תפסתי את עצמי כשומרת זיכרון. זה מעליב אפילו. אתם שואלים, אתם מבקשים שאשתף אתכם במה שאני יודעת או חייתי, ובסוף מכנים אותי "סוכנת זיכרון", כמי שיש לה אינטרס בקידום אביה. אתה מדבר איתי על "עיצוב הנוכחות הציבורית של אבות"? תתבייש לך.

הדבר היחידי שרציתי, ודוּפָּר עוד בחייו, בסוף שנות השמונים, עם אלכסנדר סנד בקיבוץ המאוחד – היה להוציא את כל כתביו. זה עוד לפני אדון מנוחה. אחרי מותו טיפלתי בדבר הזה. דן מירון בא בשבעה ואמר, "עכשיו הזמן להוציא את כל השירים, אני אעזור לך בזה. אני אכתוב אחרית דבר גדולה". בזה לא רציתי. חשבתי, בצדק או בטעות, שהשירים ייפלו או יעמדו בלי עזרה. אמרתי לכן שאם ירצה להכין יחד איתי את ההערות, אשמח מאוד. על כך הוא ענה, "בזה אין לי עניין אינטלקטואלי". ואז פניתי לבנימין הרשב.

למה לכתוב הערות ביאור?

כי קשה להבין אחרת. בשנה האחרונה לחייו באנו, מנחם פרי ואני, ושאלנו את אבות על כמה מקומות לא מובנים בעל חכמות דרכים. כתבנו מפיו מה שהסביר. איכשהו לא היה לזה המשך, אבל בכרך הראשון ב"כל שיריו" ציינו בהערות שאלה ההסברים שלו.

אבל אבות פרסם בלי הערות.

זה הכרחי. מה שמוכן בזמן אמיתי לא יהיה מוכן כעבור דור או שניים.

חלק מהעניין במקרה שלו, לדעתי, זה חוסר המובנות.

תאמין לי, זה לא פשוט גם עם ההערות. המסתורין לא נובעים מזה. אם, למשל, מישוהו בהפגנה במוצ"ש אמר לי שהוא קרא באותו יום את השיר "[הפרטיזנים](#)" [I, 249], והוא לא מבין למה הכוונה – על מי מדובר. אמרתי לו, אבא קובנר. הכוונה לאות העצמאות שהוא החזיר. אם אתה יכול להיעזר בהערות שבכרכים האדומים, אתה מבין הרבה יותר. כמו שקורא של היום לא יודע מי זה איסמעיל פהמי. זה ברור שאתה לא יכול, משורר כמו אבות, לקרוא בלי גלוסר.

אבל הוא פרסם בלי גלוסר. הוא קצת פירש את עצמו בשנות החמישים, גם בגלוסר, ואז ויתר על זה. הוא בחר להשאיר את השירים בחוסר המובנות. ואת באה ואומרת: צריך לתת מובנות.

סליחה על המילה המעצבנת, אבל רצית להנגיש את אבות ישורון?

להנגיש זה לא להוריד לזנות.

את זוכרת מה היו הגבולות שלך מבחינת הפירוש?

כשזו שפה אחרת – ערבית, יידיש או פולנית – אז ברור שחובה לפרש. או אם זה דבר שקשור לאיזה פולקלור עממי כלשהו, שילידי הארץ כמוני לא יודעים וזקוקים להסבר. גם עניין פוליטי ספציפי או מאורע קולקטיבי-ישראלי, למשל ב"מי מילל בנחל עוז" – מי היה רועי רוטברג, מה עניין "סוסתו של רועי" [I, 122–135], מה הייתה בשנות החמישים השמירה ביישובי ספר וכו'.

אני מרגיש שלפעמים הלבשת את ישורון בלבוש אליטיסטי יותר מהאופן שבו הוא תיווך את עצמו לקהל בחייו. זה ניכר באלמנטים גלויים לעין – למשל ההגשה המפוארת של "כל שיריו" ו"מלבדאתה" ו"חרסים", הערות הביאור לשירים שלא היו לקוראים בזמן אמת – וגם במקומות סמויים יותר. ב"חרסים", למשל, בחרת לפרסם בעיקר בתים גנוזים לשירים שפורסמו, ולעומתם מעט מאוד יצירות שלמות שנגנזו. מה היו השיקולים שלך בפרסום מהגניזה?

כללתי כל מה שנראה לי בעל ערך. בתים או שורות או צירופי מילים שחשבתי, "איך לא השתמשת בזה". יש הבדל בין האופן שבו "אבות תיווך את עצמו לקהל בחייו", כלשונוך, לאופן שבו הוא יוצא לאור לאחר מותו. אתה טועה לגמרי אם אתה חושב שהדנדי הזה סבל את הכריכות הרכות של שנות השבעים והשמונים שהתפרקו בתוך שנה. הוא אהב בתי דפוס, הוא אהב אותיות, הוא אהב חולצות, הוא אהב נייר. הוא אהב כריכה קשה. ובעיקר אהב אדום. אז ארבעה אדומים – מה יותר טוב מזה? מה פה אליטיסטי.

באופן כללי, אני מתנגדת לפרסום יצירות שאדם גנז. אני לא חושבת שצריך לראות לכולם את התחמונים. זה שאדם מת לא אומר שמותר לעשות עם הגופה שלו מה שרוצים. וצריך לנהוג בו כבוד. ואני, בחרסים, נהגתי בכבוד המת.

זה קשור לאופן שבו את רוצה שיתפסו את אבות ישורון היום?

לא, זה קשור באופן שבו אני רואה את החיים. באופן שבו גם את הלכלוך, השלוך שלי, אני לא זורקת החוצה. בצורה שאני מחזיקה את עצמי ואת העבודה שלי. זה קשור גם בי.

אבל אבות, הגישה שלו הייתה "כל דבר שיהודי כותב, צריך לפרסם".¹⁶

זה עניין אחר. לא שייך לכאן.

אז בעצם פה אמרת לו, עכשיו אני הקובעת. "סוף סוף אני מדברת".

בדיוק. כמו דליה על יונה. "את בחורה מתה".¹⁷ אתה בחור מת עכשיו.

לא כל הפריטים בארכיון ישורון הגיעו לשם בבת אחת. המכתבים של בני המשפחה, למשל, הגיעו לשם לא מזמן. היה לך קשה להיפרד מהם?

לא, את המכתבים הוא לא מסר ל"גנזים". זה נשאר אצלו.

חשבתי שאולי זה קשור למה שפרסמת ב"חרסים", לפתק שבו הוא כותב שהירושה שלו אלייך היא המכתבים האלה.

לא. המכתבים היו מונחים אצלי מיום שפיניתי את השולחן שלו. הופתעתי למצוא את הדף שאתה מזכיר. התרגשתי. הוא אומר שם שאחרי שלושים עמ' אין לו מה לעשות יותר בשירה. הדבר היחיד בעל הערך שיש לו הוא המכתבים. כל השאר לא שווה כלום. זה זיכרון יקר שאותו הוא מוריש. פה הוא מקופל. אימא שלו, הוא, אני – מקופלים בתוך הדבר הזה. בהוויה הזאת.

איך היית רוצה שיתפסו בשנים הקרובות את אבות ישורון?

כמשורר שהקדים את זמנו. שהתפיסה שלו את היהדות לא הייתה התפיסה היהודית-ישראלית שרווחת אצלנו, אלא שונה לגמרי. הוא ראה ב"אתה בחרתנו" רק ציווי מוסרי ולא שום עליונות. הוא חשב שהיהדות חטאה בכך שלא קיבלה את הנצרות. שזה החטא הגדול שלה. שאילו הייתה מקבלת, לא הייתה שואה.

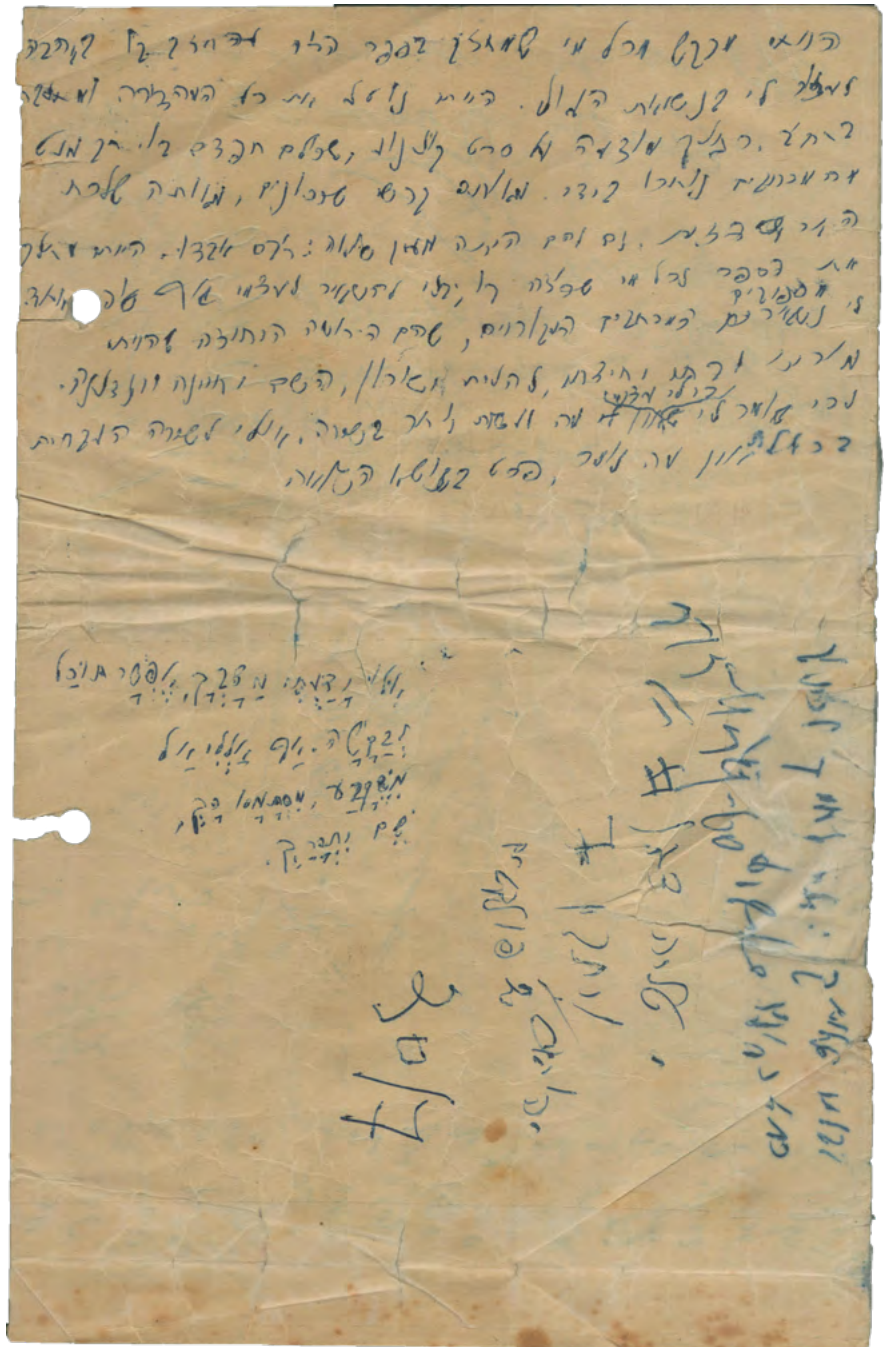
בקיצור, האדם והמשורר שהוא היה – זאת הווייה אחת. עם הפראות, עם הדברים הבוטים, המעצבנים. מה שמשתקף גם בשירים. יש בו משהו הווה. הוא "צמח הווה", כמו שהוא כתב.¹⁸ הוא משורר הווה שהעבר שלו הווה.

¹⁶ בעבר התייחסה הלית למשפט זה של ישורון על רקע הנחתה שלא היה אוהב מבחר משיריו. ראו: מיה סלע, "פרקי אבות", הארץ, 18.9.09.

¹⁷ הציטוטים בשאלה ובתשובה מתוך רביקוביץ, כל השירים, 177-178.

¹⁸ ישורון, חרסים, 95.

פתק שיסורון כתב ב-1962: "[...] לי מספיקים המכתבים המקוריים [ממשפחתון], שהם הירושה היחידה שהייתי מוריש לבתי יחידתי, להלית ישורון, השם יחינה ויגדלנה. ספרי אומר לי כי לי עצמי אין מה לעשות יותר בשירה. אולי לשירה העברית בכללה אין מה לומר, פרט בנושא השואה"



יש לך עוד מחשבות על הארכיון של אבות?

כל ארכיון, במבט על או במבט מאוחר, מתברר כיצירה בהתהוות. התהליך מרגש. לפעמים ניסיתי למצוא בדפים את רגע הלידה של מילה, את הפעם הראשונה שנכתבו שורה או מילה שייחפכו למזוהות ולאופייניות לו. למשל, מה כתב לפני "פלוצים נפתחה דלת"? לאתר, אם אפשר, מה קדם לה.¹⁹ במובן הזה הארכיון הוא ארכאולוגיה.

¹⁹ הציטוט מתוך "השיר על היום הזה" ו"השיר על האפריקים" במחזור "השבר הסורי אפריקני" (II, 13; 16. פלוצים [פלוצעם] – "פתאום" בידיש). בכתיב היד של "השיר על היום הזה" (כ-128, ארכיון ישורון; תוארך בידי ישורון לפני "השיר על האפריקים"), המילה "פלוצים" נעדרת מהטיוטות הראשוניות: "נפתחה הדלת", "נפתחת הדלת", "לפתח הדלת", "מי פרץ פנימה" (בלי סימן שאלה), "איש פרץ פנימה". במעט הטיוטות הגולמיות של "השיר על האפריקים", הבית עם המשפט הזה אינו מופיע כלל. כלומר התוספת היידית היא כנראה מאוחרת.

לניירות של אבות הייתה נוכחות חזקה בילדות שלי, פשוט כי הייתי נכנסת הרבה לחדר שלו, והם היו שם. אותם הניירות חזרו לקראת סוף החיים שלי תחת השם ארכיון. החיים כחתיכת נייר.

עכשיו התייחסתי לניירות האלה באינטימיות, בחיבה. כמו לנוכחות חיה. אבות נוכח בהם בכתב היד המשתנה עם השנים, בעובדה הברורה לגמרי שהוא אוהב את מלאכת כתב היד. אתה מרגיש מהתנופה, מהניקוד, שזאת יד שאוהבת את הכתיבה.

הפיוט כמצע ליצירה עממית

הרחבות מאוחרות לפיוט
"שְׁעָרֵי בְּדָפְקֵי יְהוָה פְּתֹחָה"
של שלמה אבן גבירול

שני פוקר

הפיוטים שנכתבו בספרד המוסלמית נקלטו במסורות תפילה רבות במשך מאות שנים. לעיתים קרובות ימצא בכתבי היד פיוט אחד בכמה נוסחים ובייעודים ליטורגיים משתנים. המעתיקים ועורכי הסידורים לא תמיד קיבלו את הפיוטים כטקסטים חקוקים בסלע: לפעמים הם הרשו לעצמם להחליף פיוטים שטעמם התיישן בפיוטים חדשים, ולפעמים אף להתערב בנוסחים.

המאמר עוקב אחר גלגולי הפיוט "שְׁעָרֵי בְּדָפְקֵי יְהוָה פְּתֹחָה" למשורר האנדלוסי שלמה אבן גבירול בין המאות ה-16 וה-18. הפיוט הקצר של אבן גבירול היה מצע להרחבות של מחברים אנונימיים, וההרחבות מעידות על דינמיקה יצירתית שליוותה את תהליך הקליטה של הפיוט במנהגי תפילה שונים. המאמר מראה שקהליו של הפיוט "שְׁעָרֵי בְּדָפְקֵי יְהוָה פְּתֹחָה" לא נשמעו לגבול מובחן בינם לבין הטקסט, אלא ביקשו לראות בטקסט שֶׁקָּיִם לחייהם; לקרב אותו אל חווייתם ולהטמיע בתוכו את המראות הקרובים אליהם.



א. פתח דבר

שירי קודש שחוברו בספרד המוסלמית הגיעו לידינו בזכות עורכי סידורים ומעתיקים. כתבי היד של סידורי התפילה הועתקו על פי רוב בתקופה מאוחרת מזמן הקליטה של הפיוטים בתפילה, ובוודאי מחיי המשוררים.¹ תופעה שגורה היא שפיוטים שימשו קהלים רבים בזמנים שונים, ולכן הם מצויים בנוסחים שונים בכתבי היד. מבחינת עורכי הסידורים, העתקת סידור לא הייתה רק פרויקט של שימור – אלא גם הזדמנות לעדכון הסידור שיענה באופן הולם יותר לדרישות המתפללים. עדכונים אלה כללו החלפת פיוטים ולפעמים גם התערבות בנוסחים.²

במאמר אעקוב אחר גלגולי הפיוט "שְׁעָרֵי בְּדָפְקֵי יְהוָה פְּתָחָה" של המשורר האנדלוסי שלמה אבן גבירול בקהילות שונות בין המאה ה־16 למאה ה־18. הפיוט הקצר של אבן גבירול היה מצע להרחבות של מחברים אנונימיים, וההרחבות מלמדות על הקהלים אשר קלטוהו ועל תהליכים שונים בציר התפילה היהודי. מעקב זה מאפשר להיוודע לתהליך ההשפעה של הטקסט, תהליך שהוא גם "פתח לידיעה עמוקה יותר של הטקסט, ידיעה שלא הייתה כלל אפשרית ברגע היווצרותו", כדברי גלית חזן־רוקם.³ בסופו של דבר אבקש להראות כי חלקם של המעתיקים בכינון מקצת הפיוטים היה לא פעם משפיע מכפי שנדמה ולא נותר רק בתחומי כתבי היד. העיבודים המאוחרים של "שְׁעָרֵי בְּדָפְקֵי יְהוָה פְּתָחָה" מצאו מקומות קבע בסידורי תפילה מודפסים רבים. מצב זה עשוי לפתוח באופן מסובך את שאלת ההייררכייה בין מחבר הפיוט לקהלו בתוך עולמה של התפילה.⁴

הקריאה בגלגולי הפיוט בכתבי היד תיעשה אפוא בהשראת הפילולוגיה החדשה שצמחה לפני כשלושה עשורים במערב אירופה ושהציבה עמדה שונה ביחס לביקורת הטקסט הימי־ביניים.⁵ גישה זו סירבה לראות בריבוי הנוסחים המצויים בכתבי היד "עדי נוסח" שיש למפות ולתעדף כדי להגיע לנוסח הקדום, אלא גילומים בעלי מעמד שווה שבכללם יחד משקפים את מהות היצירה בימי הביניים. אולם, בניגוד לתפיסה היסודית של גישה זו, המאמר מציע קריאה בנוסחים השונים מתוך התמקדות בתהליכי מסירתם והתפתחותם ההיסטורית והצורנית, ולא כתנועה יצירתית חסרת מוצא. כלומר, לא קריאה הרואה בכל נוסח גילום שווה ערך למקור, אלא קריאה הרואה בעד הנוסח "אמת טקסטואלית" בעלת ערך; מושא מחקר

* המאמר הוא עיבוד לפרק מעבודת גמר למוסמך שנכתבת בחוג לספרות באוניברסיטת תל אביב. אני מודה לד"ר אריאל זינדר, מנחה העבודה, וכן לד"ר נח גרבר, שישודות ראשוניים למאמר זה נכתבו במסגרת סמינר בהוראתו. תודה מקרב לב גם לד"ר יהונתן ורדי על קריאתו המקפידה והמעשירה.

1. למשל, מספרד המוסלמית לא נותרו בידינו סידורים ומחזורים. החומרים שהשתמרו הם שרידים מאוחרים מגניזת קהיר שפליטי אנדלוס הביאו עימם לשם. המקורות המרכזיים לפיוטי תור הזהב הם העתקות מאוחרות של המחזורים השונים ממנהג ספרד (בספרד הנוצרית במאות ה־14–15 ובצפון אפריקה) בהן חלו לעתים שינויים ניכרים במתכונת המקורית של הפיוטים. ראו: משה אבן עזרא, **שירי הקודש של משה אבן עזרא**, א, עורכים: ישראל לוין וטובה רוזן, תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 2014, 29.
2. על "המסורת החיה" של הפיוטים ראו: לוין ורוזן, **שירי הקודש**, א, 27–31; פיטר ש' לנד, "עיונים בהתהוותה של האסכולה הפייטנית באיטליה", עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן גוריון: 2006, במיוחד 1–19.
3. גלית חזן־רוקם, "על חקר התרבות העממית: הקדמה", **תיאוריה וביקורת** 10 (1997), 27.
4. במאה העשרים הדגישו מחקרים שונים את מעמד הקורא בפירוש היצירה. ראו למשל: וולפגנג איזר, **מעשה הקריאה: תיאוריה של תגובה אסתטית**, תרגום: אביבה גורן, ירושלים: מאגנס, 2006; רולאן בארת, **מות המחבר**, תרגום: דרור משעני, תל אביב: רסלינג, 2005. עמדה זו ניצבת בבסיס חקר הספרות העממית הטוען לטשטוש החיץ בין המחבר לקהלו. ראו חזן־רוקם, "על חקר התרבות העממית", 13–5.
5. ליסודות ההגותיים של תנועה זו ראו: Bernard Cerquiglini, *In Praise of the Variant: A Critical History of Philology*, and Paul Zumthor, *La Lettre trans: Betsy Wing* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1999), and Paul Zumthor, *La Lettre et la Voix. De la "littérature" médiévale* (Paris: Seuil, 1989).

שהפילולוגיה אמונה עליו.⁶ לא קריאה המבקשת לשמוט את זכויותיהם של מחברים יחידים, אלא קריאה שמעוניינת להאיר תמונה רב-קולית יותר, ובסופו של דבר גם סמכות יצירה מבוזרת יותר. שכן הגם ששירי הקודש נכתבו בדרך כלל בידי משוררים מיומנים ובעלי שם, כתבי היד מלמדים כי גורלם במשך מאות שנים הושפע מגורמים שונים בקהילות המתפללים.⁷

ב. המקור והעיבוד הראשון של "שְׁעָרֵי בְּדָפְקֵי יְהוָה פְּתָחָה"

הפיוט המפורסם "שְׁעָרֵי בְּדָפְקֵי יְהוָה פְּתָחָה" מופיע ברבים מסידורי התפילה הספרדיים והיה נפוץ במרבית הקהילות הספרדיות כבקשה לאשמורת הבוקר. בימינו מושר הפיוט בעיקר במנהג קהילות צפון אפריקה בימים הנוראים. לצד מסורת שימור זו נכלל הפיוט גם בסידור התפילה הקראי הגדול שהודפס בגזלוו (יבפטוריה) במאה ה-19, ושם הוא מופיע בראש הסידור כתפילה הראשונה אשר נועדה להיאמר בדרך לבית הכנסת.⁸

הפיוט מופיע בכתבי יד בנוסחים שונים זה מזה באופן ניכר. ברבים מכתבי היד יש לפיוט ארבעה בתים,⁹ וברבים אחרים הוא בעל חמישה בתים.¹⁰ כמו כן הפיוט מופיע בכתבי יד מאוחרים יותר בשבעה בתים,¹¹ בשמונה בתים,¹² ב-13 בתים¹³ ואף ב-17 בתים.¹⁴ זאת ועוד, הפיוט אינו מופיע רק בנוסחים ובארכים משתנים, אלא אף במנהגי תפילה שונים. מלבד הופעותיו בכתבי יד מהגניזה הקהירית ובמנהגי התפילה הספרדיים, הוא הגיע גם למנהגי תפילה בצרפת, בתימן, בקוצ'ין, במרוקו, בסלוניקי ובארץ ישראל; הוא מצוי במחזורי תפילה מהמאות ה-13 וה-14, ואף במחזורי תפילה מהמאות ה-17 וה-18. הופעותיו הרבות והמגוונות בכתבי היד משקפות את תפוצתו ואת שימושו הנרחבים בקהילות ישראל, ואף מעידות כי לא נס לחזו לאורך מאות שנים. נביט בנוסח אחד של הפיוט בכתב יד מהגניזה, אחד מן הנוסחים הקדומים ביותר שיש בידינו:¹⁵

6. במאמר משנת 2009 הציע שלדון פולק גישה מפיסית יותר בין פילולוגיה מסורתית לחדשה. גישה זו רואה ערך פילולוגי בוויאנטיס, אך אינה מתעלמת מעובדות טקסטואליות כמו מקור ותהליכי מסירה: "Future Philology? The Fate of a Soft Science in a Hard World," *Critical Inquiry* 35 (2009): 953

7. ביטוי מסוים למגמה זו בתחום הפיוט הוא קובץ מאמרים בעריכת חביבה פדיה העוסק בפיוט הן מתחום הידע הן מתחום העדות האישית. מטרתו להדגים "את כוחו של הפיוט לשפוך אור על תרבויות הפזורה היהודית לדורותיה ולמרחביה ולתרום להבנת מגוון סוגיות הקשורות בהם" (גב הספר). ראו: **הפיוט כצוהר תרבותי: כיוונים חדשים להבנת הפיוט ולהבנייתו התרבותית**, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2013.

8. ראו **סדור התפילות כמנהג הקראים**, א, גזלוו, 1836. בשנת 1834 נפתח בית הדפוס הקראי הראשון ביבפטוריה שבחצי האי קרים, והודפסו בו ספרי קראים מתקופות שונות.

9. סנקט פטרבורג, אוסף פירקוביץ', FI.II.A.0063/02-0002; קייב, הספרייה הלאומית של אוקראינה ע"ש ורנאדסקי, Ms. Or. 399, מספר סרט: F 77057 (חלק מדיוואן אבן גבירול); אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Ms. Mich. 483, מספר סרט: F 16654 (ללא הבית הרביעי); אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Ms. Or. 613, מספר סרט: F 16621 (מנהג צפון אפריקה לילי אשמורות); אוקספורד, הספרייה הבודליאנית Ms. Mich. 310, מספר סרט: F 16652.

10. סנקט פטרבורג, האקדמיה הרוסית למדעים, Ms. A 33, מספר סרט: F 52292 (סדור מנהג ספרד לכל השנה. כרך א, 141); לונדון, הספרייה הבריטית, Or. 2735 (מחזור מנהג צרפת); קמברידג', ספריית האוניברסיטה, T-S AS 119.75; קמברידג', ספריית האוניברסיטה, Or. 5557 F/050; קמברידג', ספריית האוניברסיטה, NS 232/042-0002; קמברידג', ספריית האוניברסיטה, NS 299/107; פריז, הספרייה הלאומית של צרפת, Ms. hebr. 1330 (תכלאל, 215) וכן סרט F 27905 (מנהג צפון אפריקה, 59).

11. קמברידג', ספריית האוניברסיטה, T-S K12/20.

12. אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Ms. Opp. Add. Qu. 85.

13. לונדון, הספרייה הבריטית, Or. 2533 (פיוטים כמנהג הקראים, 127א).

14. מכון בן צבי, ירושלים, Ms. 307, 136 (קובץ קטעים בקבלה, דרוש, תפילה ועוד).

15. קמברידג', ספריית האוניברסיטה, Or. 5557 F/050.

שְׁעָרֶיךָ בְּדַפְקֵי יָהּ פִּתְחָה / וַיּוֹם אֶעֱטֶף כְּשֶׂאל יָד שְׁלָחָה
 לָךְ תְּבוּא תַּפְלְתֵי וְשׁוּעֵי / מְקוֹם כְּבֹשׁ וְעֶשְׂרוֹן לְקָחָה
 מְאוּר עֵינֵי רְצָה וְשִׁמֹר לְשׁוּנֵי / וְאִם אֲשַׁגָּה לְפָנֶיךָ סְלָחָה
 הָרִימוֹתֵי לָךְ לְבֵי וְעֵינֵי / נְטִיה אֲזֵן וְגַם עֵין פִּקְחָה
 רְאֵה פִי נִכְנָעָה רוּחִי בְּקֶרְבִי / וְנִשְׁמָתִי מְאוּר דְּלָה וְשָׁחָה

פירוש: אקרוסטיכון – שלמה 1 **שעריך בדפקי יה פתחה**] פתח לי שעריך, אלוהים, בעודי דופק. 2 **ויום אעטוף**] אהיה חלש, רפה; השוו תהילים קב 1: **תפלה לעני כי יעטף**. **כשואל**] כמבקש עזרה. 3 **לך תבוא** [...] **מקום כבש ועשרון**] קח את תפילתי במקום קורבן. 4 **מאור עיני רצה**] בדרך תקבולת: שמור על מאור עיניי, הווה אומר: חיי, ושמור לשוני. 6 **שחה**] כפופה.

נוסח זה, אשר בו חמישה בתים, יוצר את האקרוסטיכון "שלמה" על בסיס ארבעת בתיו הראשונים; אקרוסטיכון הוא מן הסימנים המובהקים של שיר הקודש, ובאמצעותו היו הפייטנים חותמים את שמם בתוך השיר. מבחינת הייעוד הליטורגי דומה שלפי הנוסח לעיל יועד הפיוט להיאמר בתור "רשות", פיוט שנאמר לפני מקצת התפילות, ובו הדובר נוטל את רשות האל או הקהל לתפילה. את הפיוט כולו אפשר להבין כמבע של נטילת רשות והכנת הסיטואציה לקראת בואה של התפילה. הדובר מבקש מהאל שיפתח את שעריו, יטה את אוזנו ויפקח את עינו – כדי שתפילתו תגיע אל יעדה. על פי הבית האחרון של הפיוט יש להניח שפיוט קצר זה נאמר במועד רשות לתפילת נשמת, בשל אזכור המילה "נשמת".¹⁶ בכתבי יד אחרים הפיוט מופיע במועדים ליטורגיים נוספים, אך בלי ספק ניכר שנוסח זה הוא בעל אופי של פיוטי רשות.¹⁷ במסגרתם של פיוטים אלה הדובר הפייטני מביע בגלוי "את עמידתו כמי שנושא את קולו בתפילה ובשירה בעודו משמש בתפקיד שליח הציבור", במילותיו של יהושע גרנט; פיוטים שבהם "מבע אישי במובהק, שבו משמיע הדובר החזני-פייטני את קולו שלו, בלשון 'אני' מדבר בעדו".¹⁸

הרשויות הספרדיות הן חוד החנית של מגמה שחלה בתחומי הפייטנות הספרדית, אשר החלה לתת מקום נרחב יותר לקול היחיד ולעולמו.¹⁹ באותם הפיוטים "על פי הרוב אין אופיים 'היהודי' ברור אלא בעובדה שהם כתובים בלשון עברית", כתב ישראל לוין. "הם טבועים בתו כלל-אנושי, תו האדם-הפרט כמאמין, בלא

16. פיוטים רבים הסתיימו במילה הקושרת אותם אל התפילה. המילה "נשמה" בצורתיה השונות מופיעה גם בפיוטים אחרים ששימשו רשויות לנשמת, בהם "שפל רוח" ו"שחר אבקשך" של אבן גבירול, "ישנה בחיק ילדות" של יהודה הלוי ו"מצאה נפשי" של אברהם אבן עזרא. 17. בכתב יד אחד הכותרת מעידה כי הפיוט נועד לנשמת (והכותרת שם היא "פיוט לנשמת"). בכתבי יד אחדים הפיוט הוא בקשה או רשות, ובשני סידורי תפילה תימניים הפיוט משמש רשות לתקיעת שופר בראש השנה. לפיוט במהדורות ראו: ח"נ ביאליק ו"ח רבניצקי, **שירי שלמה בן יהודה אבן גבירול**, ג, תל אביב: דביר, 1927, 105; דב ירדן, **שירי הקודש לרבי שלמה אבן גבירול**, ב, ירושלים: חמו"ל, 1976, עמ' 469. בשתי המהדורות הובא הפיוט בשגיאת נוסח בסוגר של הבית החמישי: "ומשמני מאוד רזה ושחה", בשל טעות תעתיק של י"ג שמחוני, חוקר שסייע לביאליק ולרבניצקי בהעתקות כתבי יד מעבר לים. ירדן הסתמך על נוסח ביאליק-רבניצקי. ראו בנספח מהדורה מדעית לפיוט. 18. יהושע גרנט, "שליח הציבור כיחיד: לציונם של פיוטי הרשות – מבט משווה", **התפילה בישראל: היבטים חדשים**, עורך: אורי ארליך, באר שבע: אוניברסיטת בן גוריון, 2016, 84. על הרשויות כתב לנרד: "לפתחות ולרשויות שבהן מנוסחת נטילת הרשות על ידי הפייטנים יש אפוא משמעות מיוחדת לחקר תולדות הפיוט. זהו אחד המקומות המעטים שבהם שירת הקודש מתייחסת אל עצמה – כשירה בראי עצמה, כאמנות המתבצעת בזירה ראלית", "האסכולה הפייטנית ביאליה", 143. 19. על חידושי הפייטנות הספרדית ראו עזרא פליישר, **שירת הקודש העברית בימי הביניים**, ירושלים: מאגנס, 2007, 418–421.

זיקה בולטת לעיקרי-אמונה של דת מסויימת או להויתם ההיסטורית של מאמיניה²⁰. ואכן, אין "עניינים יהודיים" בולטים בפיוט הקצר לפנינו, ולשון "אני" בולטת מאוד בסימו, כאשר הדובר מפציר באל: "רָאָה כִּי נִכְנָעָה רוּחִי בְּקֶרְבִּי / וְנִשְׁמָתִי מְאֹד דָּלָה וְשָׁחָה". במשך מאות שנים ביטאה שירת הקודש את קולם של בני הקהילה בבית הכנסת – ואילו שירת הקודש בספרד, מתוקף המציאות החברתית הייחודית לה, החלה לקלוט באופן רחב יותר את מאוויי היחיד ותחושותיו. את הביטוי הרחב ביותר של תופעה ספרדית זו אפשר למצוא אצל אבן גבירול, שהיה מהמחדשים הגדולים של סוגת הרשויות.²¹ פיוטים אלה מעוצבים לרוב כמונולוג דרמטי של דובר בגוף ראשון יחיד הפונה ישירות אל אלוהים, ולעיתים אל נפשו שלו.

ככל הנראה, העיבוד הראשון לרשות של אבן גבירול הגיע לידינו בכתב יד מן הגניזה הקהירית, כחלק ממחזור ליום כיפור שנערך בהשפעת הקבלה.²² תיארוכו של כתב היד מאוחר – לא לפני סוף המאה ה-16 וסביר יותר שמן המאה ה-17.²³ בכך הוא משתייך ל"גניזה המאוחרת", קורפוס שנחקר מעט מאוד ביחס לגניזה הקלאסית, שעל פי המחקר מקובל לתארכה עד דור הרמב"ם.²⁴ השער הוא מוטיב חשוב בספרות הקבלה, וייתכן שבשל זאת נלקח הפיוט אל אותו מעמד.²⁵ בכתב היד מופיע הפיוט בתוספת של שני בתים נוספים, והבית החמישי נהיה לבית השביעי; חתימת הבתים בנוסח זה יוצרת את האקרוסטיכון: "שלמה שער". אף על פי שקשה לתארך את כתב היד באופן מדויק, ללא ספק עיבוד זה קשור לעיבודים שיוצגו בהמשך, וסביר מאוד שהיווה את התשתית להם:

שְׁעָרֶיךָ בְּדַפְקֵי יְהוָה פְּתָחָה / וּלְדַל שׁוֹאֵל לְפָנֶיךָ יְהוָה סִלָּחָה
 לָךְ תְּבוּאוֹת תְּפִלְתֵי וְשׁוֹעֵי / מְקוֹם כְּכֹשׁ וְעֶשְׂרוֹן וּמִנְחָה
 מְאֹד עֵינֵי רָצָה וְשִׁמְרֵ לְשׁוֹנֵי / וְאִם אֶשְׁגָּה לְפָנֶיךָ יְהוָה סִלָּחָה
 הַרְימוֹתֵי לָךְ לְבִי וְעֵינֵי / נָטָה אֲזַן וְגַם עֵין פִּקְחָה
 שְׁעָה קוֹלִי וְשׁוֹעֵתִי הִקְשִׁיבָה / וּתְפִלְתֵי מְקוֹם קִרְבָּאן²⁶ לְקָחָה
 עֲנֵה קוֹלִי וְשִׁיחֵי וְנִיבִי / וְעֵינֶךָ עַל עַם נִכְאָה פִּקְחָה
 רָאָה כִּי נִכְנָעָה רוּחִי בְּקֶרְבִּי / וְנִשְׁמָתִי מְאֹד דָּלָה וְשָׁחָה

20. ישראל לוי, הסוד והיסוד: מגמות של מיסטריון בשירתו של שלמה אבן גבירול, לוד: מכון הברמן למחקרי ספרות, 1986, 118. הניצנים הראשונים לתופעה זו, לדברי יוסף טובי, הגיעו מהמזרח בהשפעת שירת ההגות הערבית. ראו: קירוב ודחייה: יחסי השירה העברית והשירה הערבית בימי הביניים, חיפה: אוניברסיטת חיפה, 2000, 48–49.
21. על חידושי אבן גבירול בתחום זה ראו יוסף יהלום, "הרשויות הליריות במורשת גבירול", תעודה יט (2003): 135–147.
22. ראו קמברידג', ספריית האוניברסיטה, T-S K12/20.
23. כתב היד מכיל הנחיות למתפלל, וככל הנראה הוא מחזור ליום כיפור (או לימים הנוראים). בכותרת לווידוי בכתב היד כתב המעתיק: "וידוי גדול ליום כיפור הובא מארץ הקדושה תובב"א (= תיבנה ותיכונן במהרה בימינו אמן) להאר"י ז"ל [לר"ה וי"ה (= לראש השנה ויום הכיפורים)]. וזאת לומר לנו שכתב היד לא חובר בארץ ישראל, וכן חובר לאחר מותו של האר"י.
24. על פי ש"ד גויטיין נמשכה התקופה הקלאסית של הגניזה עד 1265, תקופה שבה "חלה פעולתם של גדולי הגאונים ושל הרמב"ם ובני דורו"; את התקופה אחריה, הנמשכת עד המאות ה-15 וה-16, הוא מכנה "התקופה הספרדית" שבה הגיעו למצרים פליטי אנדלוס. ראו: "בית הכנסת וציודו לפי כתבי הגניזה", ארץ ישראל ז' (1964): 81. אולם בגניזה הקהירית ישנם כתבי יד רבים גם מהמאות ה-17–19 – תקופה כמעט לא מסווגת במחקה. כתבי היד הללו מאופיינים לעיתים קרובות בערבוב לשוני ועדתי, בשל ההגירות הרבות למצרים בתקופה העותמאנית.
25. נציין כאן בעיקר את הביטוי "רל"א שערים", מושג יסוד המוזכר בספרי קבלה רבים לציון מקום האותיות. המקור הקדום ביותר שבו מופיע הביטוי הוא בספר יצירה (ב, ז–ח). ראו גם בקובץ שערך חיים ויטל מכתבי האר"י: שמונה שערים, מהדורת י"צ ברנרין ושלמה כהן, תל אביב: הוצאת כתבי רבינו האר"י, 1961.
26. תעתיק ערבי של המילה "קורבן".

מבחינת הבדלי הנוסח, כבר בבית הראשון אפשר למצוא הבדלים משמעותיים: במקום "וְיוֹם אֶעֱטֶף כְּשֶׁאֶל יָד שְׁלֹחָה", כפי שראינו בכתב היד הקודם, בעיבוד זה כתוב: "וְלִדְל שׁוֹאֵל לְפָנֶיהָ יָהּ סְלֹחָה". יש עוד הבדלי נוסח בין כתבי היד, משמעותיים יותר ופחות, מהם המצויים במקבילות ומהם ייחודיים לכתב יד זה.²⁷ ככלל, תוספות הבתים מציגות מיומנות שירית נמוכה יותר: שיבוש המשקל מתרחש גם בבית החמישי וגם בבית השישי, וכן גם בסוגרים של הבית הראשון והשלישי. הבית השלישי מסתיים באותה המילה שבה מסתיים הבית הראשון – "סְלֹחָה", וכך גם הבית השישי חוזר על אותה המילה בבית הרביעי – "פְּקָחָה", מנהג שאינו נהוג כלל בשירי המשוררים מספרד. עם זאת, התוספות והשינויים לא רק גורעים ממיומנות השיר, אלא גם מרחיבים את אחד מיסודותיו הצורניים: האקרוסטיכון. כך אפשר לשער שהמעתיק שם לב לשורה המתחילה באות ר', אשר משוחררת מן האקרוסטיכון "שלמה". הוא ביקש, כפי הנראה, ליצור בעזרתה את המילה "שער" בהוספת שני בתים נוספים שמתחילים בשי"ן ובעי"ן. דומה שפיתוח זה פתח את הסכר למעתיקים מאוחרים יותר, אשר הרחיבו את האקרוסטיכון בבחינת משחק לשוני שהלך והתפתח.

ג. העיבוד הקראי

עיבוד נוסף לרשות של אבן גבירול נוכל למצוא בכתב יד של סידור קראי מן המאה ה־17.²⁸ הקראים נטלו אל סידוריהם לא פעם גם מפיוטי הרבנים, ובהם שילבו לעיתים פיוטים של משוררי ספרד.²⁹ כפי הנראה, אלה שנטלו את הפיוט הזה אל חיקם היו הקראים אשר ישבו בירושלים, וזאת בשל עניינם בשערי ירושלים הממשיים:

שְׁעָרֶיהָ בְּדַפְקֵי יָהּ פְּתָחָה / לְדִל שׁוֹאֵל רְצוֹנָה יָהּ סְלֹחָה (שעריך)
 לָהּ תְּבוֹא תְּפִלְתִּי וְשׁוֹעִי / מְקוֹם כְּבֹשׁ וְעֶשְׂרוֹן וּמִנְחָה (שעריך)
 מְאוֹר עֵינַי רְצָה וְשָׁמַר לְשׁוֹנֵי / וְאִם אֲשַׁגֶּה לְפָנֶיהָ סְלִיחָה (שעריך)
 תְּרִימוֹתֵי לָהּ לְבִי וְעֵינֵי / נְטָה אֶזֶן וְגַם עֵינֵי פְּקָחָה (שעריך)
 שְׁמַע קוֹלִי וְשׁוֹעִי תְּפִלְתִּי מְקוֹם קָרְבָן לְקָחָה (שעריך)
 עֲנֵה שׁוֹעִי וְנִעַמְתִּי וְנִיבִי / וְעֵינֶיהָ עֲלֵי נִכְאָה פְּקָחָה (שעריך)
 רְאֵה כִּי נִכְנַעַה רוּחִי בְּקַרְבֵי / וְנִשְׁמַתִּי מְאוֹד דָּלָה וְשָׁחָה (שעריך)
 תְּחַמוּ נָא רַחֲמֶיהָ אֵב עֲלֵי בָנִים / רְאֵה כִּי נִפְשָׁנוּ לְעַפָּר שָׁחָה (שעריך)

²⁷ ראו את חילופי הנוסח בנספח.

²⁸ לונדון, הספרייה הבריטית, Or. 2533, מספר סרט F 6308; פיוטים כמנהג הקראים, א.127.

²⁹ אליעזר ליזר לנדסהוט כתב: "ואין להתפלא כי ימצא זה באמתחות הקראים אשר לקחו מבעל הקבלה, כי לא בשיר הזה לבד בחרו. גם פיוטים אחרים מפייטי הרבנים יסדו בסדר תפלותיהם. וראה זה מצאתי שהתפלה הראשונה בסדור הקראי שנהגו לאמרה בבואם לבית הכנסת הוא: שעריך בדפקי יה פתחה (סדור הקראים דפוס גוזלו, בראש חלק א) הוא משלנו (גבירול) [...]". עמודי העבודה: רשימת ראשי הפייטניות ומעט מתולדותיהם על סדר אלפא ביתא עם מספר פיוטיהם, ברלין: דפוס גרושום בערנשטיין, 1857, 170. הפיוט מופיע בסידור הקראי בנוסח קצר בעל ארבעה בתים בלבד, ולא כעיבוד המורחב שמצוי בסידור בכתב יד.

רְחוּם חֲנוּן לְפָנֶיךָ חֲטָאנוּ / סְלַח וּשְׁלַח לָנוּ הַרְוּחָה (שעריך)
 חוּס וְחַמֵּל עַל פְּלִטַת אֲרִיאֵל / וְהוֹצִיאֵם מִצָּרָה לְרוּחָה (שעריך)
 מְקוֹם מְקַדֵּשׁ מְכוֹן בֵּית הָעוֹלָמִים / חֵישׁ נַעֲלָה וְנִרְאָה בְּשִׁמְחָה (שעריך)
 יוֹשִׁיבֵם עַל מְכוֹנָם וְאֲדַמְתֵם / וְהוֹשִׁיבֵם בְּהַשְׁקָט גַּם בְּבִטְחָה (שעריך)
 מְחַה עוֹן גַּם חֲטָאָה זְדוֹנָם / יֵה בְּרַחֲמֶיךָ סְלִחָה (שעריך)

המילה "שעריך" המופיעה בסוף כל בית מורה על הפזמון החוזר וממחישה את אופן ביצועו של הפיוט. בשונה מן הנוסחים הקודמים, שבהם ברור כי נאמר הפיוט בפי פייטן-חזן יחיד, עיבוד זה שילב בביצועו גם את קולם של הרבים: בסוף כל בית חזרו המתפללים על הבית הראשון. סביר שמפאת קוצרן היו הרשויות הספרדיות כר פורה להרחבות של המעתיקים המאוחרים, אשר ביקשו להרחיבן למען שילוב המתפללים בביצוע הפיוט. כפי שציין עזרא פליישר, הדרכים הצורניות שבהן התפתחה שירת הקודש בספרד לא שימרו יסודות מקהלתיים או הנחילו רמזים לחלוקת ביצוע.³⁰ למעט פיוטים שהתפתחו מדגמי שיר אזור או שיר מעין אזור, שככל הנראה שילבו את השתתפות הקהל באמירת הרפרן, יש להניח שבבתי הכנסת הספרדיים בוצעו הפיוטים לרוב בפי יחידים. זאת בוודאי בפיוטים העשויים כשירי חול קלאסיים, בהם "שְׁעָרֶיךָ בְּדַפְקֵי יְהוָה פְּתִיחָה".

בניגוד לאורחות הליטורגיים שהתבססו בספרד, לאחר הגירוש פחת בארצות צפון אפריקה ובמזרח התיכון מעמדו של הטקסט ונסק מעמדו של הניגון.³¹ דומה ששילוב קהל המתפללים בביצוע הפיוט היה אחד מן הגורמים להרחבת הפיוט ולשינוי הלשון מגוף יחיד לגוף רבים. כך גם הבתים הנוספים עוסקים בצרותיו של עם ישראל כולו – כפי שאפשר לראות בטורים "חוּס וְחַמֵּל עַל פְּלִטַת אֲרִיאֵל"; "מְקוֹם מְקַדֵּשׁ מְכוֹן בֵּית הָעוֹלָמִים"; "יוֹשִׁיבֵם עַל מְכוֹנָם וְאֲדַמְתֵם" – ולא בצרות או בדרישות של הפרט. מבחינה צורנית ולשונית הבתים שהתווספו לפיוט שוברים את משקל השיר, וכמה בתים אף יוצרים כפילויות בתוך הפיוט. כך הבית החמישי חוזר על אותו העניין שבבית השני, והבית התשיעי מסתיים באותה המילה של הבית העשירי – "רווחה", דבר שכבר הצבעתי עליו בעיבוד הקודם. גם כאן לא רק שהתווספו בתים חדשים לפיוט, אלא גם הורחב האקרוסטיכון: "שלמה שערי רחמים"; סימן היוצר זיקה בין השער בראש הפיוט לשער הרחמים הממשי.

מקורות שונים מן הגניזה הקהירית העידו על מנהג הקראים בירושלים להקיף את חומות הר הבית בסיבוב טקסי שבו היו שערי הרחמים נקודת מפתח.³² טקסים אלה היו נפוצים בעיקר ב"תור הזהב" של הקראים,

30. ראו עזרא פליישר, "עיונים בהשפעת היסודות המקהלתיים על עיצובם והתפתחותם של שני סוגי הפיוט", יובל: קובץ מחקרים של המרכז לחקר המוסיקה היהודית (1973): יח-מח. בין השאר כתב שם פליישר: "[...] לא זו בלבד שהתבניות המקהליות המודרניות של המחרוזות ופזמונים לא נתקבלו בספרד ולא הכו בהן פשרים, אלא שגם אופן המקהלתי הצנוע של כמה תבניות קלאסיות קדמוניות ניטשטש ודהה שם".

31. ראו: יוסף יהלום, "ר' ישראל נג'ארה והתחדשות השירה העברית במזרח לאחר גירוש ספרד", פעמים 13 (1979): 96-124; אדווין סרוסי, "שינוי והמשכיות בשירת הבקשות של יהודי מארוקו", פעמים 19 (1973): 113-129. בספר חמדת ימים לישראל אלגאזי נכתב שרבי ישראל נג'ארה זכה להערצה מופלגת בעיקר בשל המוסיקה המלווה את פיוטיו, ראו שם (אזמיר: דפוס י. אשכנזי וד. חזן, 1731), 34.

32. ראו: עזרא פליישר, "לעניין תפילתם של עולי רגל על שערי ירושלים", משאת משה: מחקרים בתרבות ישראל וערב מוגשים למשה גיל, עורכים: עזרא פליישר ואחרים, ירושלים ותל אביב: מוסד ביאליק ואוניברסיטת תל אביב, 1998, 298-327.

בקרב קהילת אבלי ציון במאה העשירית ובמאה ה-11 – תקופה קדומה הרבה יותר מזמן חיבור העיבוד. כפי הנראה נוצר העיבוד לטקס ציבורי סמוך לשערי הרחמים או על הר הזיתים – משם יכלו המתפללים לצפות אל שערי הרחמים הסתומים ולהתפלל לכניסת המשיח.³³ מנהג הקפת השערים, ומתוכו העלייה לרגל אל הר הזיתים, היו משותפים לקהילת הקראים ולקהילת הרבנים, וקשה לדעת מאין מקורו.³⁴ באלף השני יכלו יהודים להתפלל מול השערים בהתאם לתפוצות השלטוניות בירושלים, ועל פי עדויות שונות נראה שמנהגי תפילה יהודיים בתחומי הר הבית החלו מן התקופה המוסלמית המוקדמת, פסקו בתקופה הצלבנית והתחדשו בתקופה הממלוכית.³⁵

שער הרחמים שימש לאורך הדורות מוקד מוחשי למסורות יהודיות, נוצריות ומוסלמיות. רוב החוקרים סבורים שהשער נבנה במחצית השנייה של המאה השביעית, עם תחילת השלטון המוסלמי בירושלים.³⁶ בשנים אלו, זמן השושלת הראשונה של בית אומייה, התרחשה פעולת בניין ענפה בתחומי הר הבית שכללה את שיקום השערים ואת הקמת כיפת הסלע, שנחשבה בעיני יהודים ונוצרים, כעבור מאות שנים, סמל ודמות של מקדש שלמה.³⁷ שמו של השער הוא תרגום עברי לשם ערבי, "באב אלרחמה", שניתן לשער הזהב הביזאנטי סמוך לכיבוש הערבי, ובכך נקשר לאתר בשם דומה הנזכר בקוראן. במסורת היהודית נזכר השער בשמו לראשונה במאה העשירית, כאשר נעשה למוקד חשוב במסגרת עליות הרגל. "התוכן האפוקליפטי שיוחס לשער במסורת העברית נקבע במידה רבה על-ידי עמידתו בין המקדש החרב לזירת ההתרחשות של מאורעות אחרית הימים [בהר הזיתים]", ציין אלחנן ריינר.³⁸ המסורת היסודית רואה בשערי הרחמים את המקום שדרכו גלתה השכינה ושדרכו היא עתידה לשוב. כלומר, השער "הוא הנתיב האחד והמרכזי של הגלות מכאן ושל הגאולה מכאן, נתיב שראשיתו בקודש הקודשים וסופו בהר הזיתים".³⁹ ריינר מציין כי מסורת זו הייתה למעשה עיבוד של שני פסוקים ושל שתי ברייתות, שלפיהם נקבע כי דרכה של השכינה היא מ"שער המזרח" להר הזיתים. מאחר שמסורת זו זוהתה במקורות המוקדמים עם שער כלשהו, זוהתה כעת עם שערי הרחמים.⁴⁰

בתקופה הצלבנית יהודים לא ערכו טקסים סביב תחומי הר הבית, וקראים כנראה כלל לא ישבו בירושלים. עדויות ראשונות לחידוש יישוב קראי בירושלים הן מן המאה ה-14. אף שבתקופה זו חודשו מנהגים ליטורגיים של יהודים מול השערים, וחשיבותו של שער הרחמים שוב נזכרת,⁴¹ מכמה עדויות עולה כי בשלהי המאה ה-15 נזנחו תחומי הר הבית ושעריו. משתמע מהן שחלק מהמבנה העליון מעל לשערים במזרח היה הרוס.⁴²

³³ מסורת יהודית הצופה את ביאת המשיח משערי הרחמים נודעת לנו בערך מן המאה ה-12. בספרו מתאר יערי את מסעו של רבי פתחיה, תלמידו של רבנו תם, אל ירושלים (1180), שמציין מסורת שנמצאת ביד יהודי ארץ ישראל על חזרתה של השכינה דרך שערי רחמים. ראו יערי, **מסעות**, 54.

³⁴ פליישר מציין כי מן החומר הידוע לנו אין אפשרות לקבוע אם מוצא המנהג של הקפת השערים קראי או רבני. אולם "העובדה שרוב האמירות שעלו לפנינו בהקשר הזה פסוקי מקרא הן, מטה את הכף לכיוון הקראי". ראו פליישר, "לעניין תפילתם של עולי רגל", 325.

³⁵ ראו במבוא המקיף אצל שולמית גרא, "שער הזהב בירושלים – שער הרחמים", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 1986, 114–130.

³⁶ על השינוי במעמד ירושלים, על הפיכתה למקום קדוש מוסלמים ועל הבנייה האומאית, ראו: משה גיל, **ארץ-ישראל בתקופה המוסלמית הראשונה** (643-1099), תל אביב: אוניברסיטת תל אביב, 1983, 94–95.

³⁷ ראו חיים זאב הירשברג, "הר הבית בתקופה הערבית (638-1099) במסורות היהודיות והמוסלמיות ובמציאות ההיסטורית", **ירושלים לדורותיה**, עורך: יוסף אבירם, ירושלים: החברה לחקירת ארץ-ישראל ועתיקותיה, 1968, 115.

³⁸ ראו אלחנן ריינר, "בעקבות עולי רגל יהודים לירושלים בימי הביניים", **אריאל** 83–84 (1992): 215.

³⁹ ריינר, "בעקבות עולי רגל", 216–217.

⁴⁰ הפרשנות במסורת היהודית על שער הרחמים נסמכת על רמיזות שמקורן בפסוקים ובמאמרי חז"ל על "שער הקדים" הפונה מזרחה. תיאורי "שער המזרח" בכתבי הקודש עיבדו את המסורת שדרכה תפסו עולי הרגל את שער הרחמים. ראו גרא, "שער הזהב בירושלים", 99–143.

⁴¹ אשתורי הפרחי, **כפתור ופרח**, ונציה: דפוס וניציא, 1546, פז.

⁴² גרא, "שער הזהב בירושלים", 149.

במאה ה־16, עם כיבוש ירושלים בידי הטורקים, שוקם שער הרחמים, חובר לחומות הסמוכות לו ונסתם באבנים לצמיתות.⁴³ יש להניח כי מראה השערים שנסתמו באבני חומה העצים את תשוקת המתפללים לפתיחתם. בתקופה זו גם התחזק מעמד הקראים בעיר וישובם גדל, והוכחה לכך היא ההקדשים שבנו באותם שנים.⁴⁴ התחזקות זאת אומנם הייתה קצרה למדי, ובחלוף כמה עשורים שוב עורער מעמדם של הקראים בעיר. עם זאת, אף שידוע כי במאה ה־17 הייתה הקהילה הקראית בירושלים מצומצמת למדי, מעדויות אחדות נודע כי נערכו טקסים על הר הזיתים באותה תקופה, בעיקר בתשעה באב.⁴⁵ נוספת לכך עדות מחיבור מסעו של הקראי משה הלוי מן המאה ה־17, המבהיר את החשיבות הליטורגית של שער הרחמים ואת חיבורו לרעיון הגאולה: "שערי רחמים כנגד הר הזיתים בפאת מזרח, המה סגורים בגדר אבנים ולא יפתחו עד שתפתחנה עיני ישראל בגאולה העתידה".⁴⁶ אם כן, העיבוד כפי הנראה נועד לתפילת ציבור באחד מן האתרים הקדושים, סמוך לשערי הרחמים או על הר הזיתים. ללא ספק הוא חובר לאחר שיקום השער האחרון בתקופה העותמאנית, כאשר מול עיני המתפללים עמדו שערי הרחמים המוכרים לנו כיום, הסתומים באבן.

כך הוסב "שער" ממשמעותו המטפורית אצל אבן גבירול לשער מוחשי בעיבוד הקראי – שער הרחמים. שינוי שממחיש את המעבר הגאוגרפי של הפיוט אל נחלת אבות; נחלה שבה ציון אינה עוד ישות מופשטת, והשער אינו עוד סמל רוחני. אם עמדו המתפללים מול שער הרחמים או על הר הזיתים, הרי שְׁרוּ מול מראה השער הסגור באבנים לפתיחת השער, ומול כיפת הסלע שמאחוריו התפללו שייפון בית המקדש, "בית העולמים". מצב זה משנה את מהות התפילה וממחיש את המעבר אל אמונה משיחית מובהקת. הבקשה לפתיחת השער כאן היא בעבור נתיב הכניסה לשכינה ולגאולה.

ד. העיבוד הרבני

במאה ה־18 הופיע עיבוד נוסף לפיוט בכתב יד של קובץ קטעים בקבלה:⁴⁷

שְׁעָרֵיךָ בְּדַפְקֵיךָ יְהִי פִתְחָהּ / וְיִדְלֵל שׁוֹאֵל לְפָנֶיךָ יְהִי סִלְחָה
 לְךָ תְּבוֹא תְּפִלְתִּי וְשׁוֹעֵי / מְקוֹם כְּבֹשׁ וְעֶשְׂרוֹן וּמִנְחָה (שְׁעָרֵיךָ)
 מְאוֹר עֵינַי רְצֵה וְשָׁמֵר לְשׁוֹנֵי / אֲשַׁגֶּה לְפָנֶיךָ יְהִי סִלְחָה (שְׁעָרֵיךָ)
 הִרְיִמוֹתֵי לְךָ לְבִי וְעֵינַי / נִטָּה אֲזֵן וְגַם עֵינַי פִּקְחָה (שְׁעָרֵיךָ)
 שְׁמַע קוֹלִי וְשׁוֹעֵתִי הִקְשִׁיבָהּ / וּתְפִלְתִּי מְקוֹם קָרְבָּן לְקָחָהּ (שְׁעָרֵיךָ)

⁴³ חלק סבורים כי השער נבנה אטום, וחלק סבורים שנאטם במאה העשירית. מעדות אחת עולה כי השער היה אטום במאה ה־12. אך בתקופה הצלבנית נפרץ השער על ידי מנהיג מסע הצלב הראשון, גוטפריד מבויון. ראו גרא, "שער הזהב בירושלים", 99–143. בתקופה הממלוכית שוב נאטם השער בדלתות ברזל. ראו הפרחי, **כפתור ופרח**, פז.

⁴⁴ ראו נתן שור, **מסע אל העבר, מסה על העבר**, ירושלים: אריאל, 1998, 29–30.

⁴⁵ ריינר טוען שנראה כי טקס האבלות לתשעה באב "היה הפולחן העיקרי בהר הזיתים בצבור באותה עת", ראו "בעקבות עולי רגל", 217–216.

⁴⁶ ראו יערי, **מסעות**, 305–325.

⁴⁷ מכון בן צבי, ירושלים, ישראל Ms. 307, 136.

עֲנֵה קוֹלִי וְשׁוֹעֲתִי וְנִיבִי / וְעֵינַיִךְ עַל עַם נִכְאָה פְּקַחָה (שעריך)
 רְאֵה כִּי נִכְנָעָה רוּחִי בְּקֶרְבִּי / וְנִשְׁמָתִי מְאֹד דָּלָה וְשָׁחָה (שעריך)
 רְחוּם וְחַנוּן לְפָנַיִךְ חֲטָאֲנוּ / סֵלַח לָנוּ וְשַׁלַּח לָנוּ הַרְוָחָה (שעריך)
 חוּס וְרַחֵם עַל פְּלִטַת אֲרִיאֵל / וְהוֹצִיאֵם מִצָּרָה לְרוּחָה (שעריך)
 מְקוּם מְקַדְּשׁ תִּכּוֹן תְּאוּ עוֹלָמִים / וְשֵׁם נִעְלָה וְנִרְאָה בְּשִׁמְחָה (שעריך)
 יוֹשִׁיבֵם יְהִי עַל אֲדָמָתָם וְתִכְוֶנֶם / וְהִשְׁכִּיבֵם בְּהִשְׁקֵט וּבְבִטְחָה (שעריך)
 מְחַה עֶזְרָה וּפְשָׁעֵי וְגַם חֲטָאָה / וְזוֹדוֹנָנוּ בְּרַחֲמֶיךָ יְהִי סִלְחָה (שעריך)
 לְךָ עֵינַי וְתַחֲנוּנַי ה' / הוֹצִיאֵנוּ מִצָּרָה לְרוּחָה (שעריך)
 אֲדוֹן עוֹלָם לְךָ תְּמִיד אֶקְוֶה / יִשְׁוֹעֲתֶךָ לְעַם עֲנֵי שְׁלָחָה (שעריך)
 בְּנֵה אוֹלָם וּמְלוֹן לְעַד לְעוֹלָם / וְאוֹרְךָ עַל הַר צִיּוֹן זְרָחָה (שעריך)
 יְרַנְּנוּ שׁוֹכְנֵי אֶרֶץ וְעָרָץ / וְיֹאמְרוּ לְךָ ה' הַמְּמַלְכָה (שעריך)
 פֶּתַח שַׁעַר לְקַבֵּל הַתְּחִנָּה / וְהִשְׁמִיעֵנוּ קוֹל שְׁשׁוֹן וְשִׁמְחָה (שעריך)

עיבוד זה התבסס בלי ספק על העיבוד הקראי והוסיף עליו בתי שיר. כפי שאפשר לראות, שני העיבודים קרובים זה לזה עד מאוד מבחינה לשונית, חורזים באותם החרוזים ועוסקים באותם הרעיונות. בדומה לעיבוד הקראי גם כאן עוסק הפיוט בצרותיו של עם ישראל, בשאיפה לבניית בית המקדש וברעיון הגאולה. הפיוט מבטא זאת באופן מובהק בתפילה לבניית "אוֹלָם וּמְלוֹן לְעַד לְעוֹלָם" על הר ציון. סיום הפיוט הוא אופטימי כאשר הוא מדמה כבר את מימושה של הגאולה ברננת "שׁוֹכְנֵי אֶרֶץ וְעָרָץ", בפתחת ה"שער" וב"קול ששון ושמחה". גם כאן הבתים הנוספים מרחיבים את האקרוסטיכון ויוצרים סימן חדש: "שלמה שער רחמים לאבי פתח".

השימוש הבלתי סטנדרטי באקרוסטיכון, שהתפתח כפי הנראה בשלושה עיבודים לפחות, מעיד על נטייה לשימושים יצירתיים יותר באקרוסטיכון. תפקיד האקרוסטיכון בפיוטים קדומים וקלאסיים נועד כמעט תמיד לשני שימושים עיקריים: הראשון הוא שירות מְגֻמּוּנִי, כלי שנועד לסייע לחזן או לשליח הציבור לזכור את הפיוטים על פה, והשני הוא חתימת שם הפייטן. אולם בפיוטים מאוחרים נוכל למצוא לעיתים אקרוסטיכונים שחורגים מן הסטנדרט הזה ומצפינים ברכות, מסרים, ציוויים ומילים הקושרות את הפיוט אל ייעודו הליטורגי. מדובר ככל הנראה בתופעה מצומצמת ומאוחרת.⁴⁸ ויש להניח שתמורה זו הושפעה מצד אחד מהחידושים הרעיוניים של הקבלה ומיחסה המיוחד לצפנים ולאותיות, ומצד אחר מטכנולוגיית

48. בכל זאת אפשר למצוא מעט יוצאי דופן בפיוטים מוקדמים: מהפיוט הקלאסי אפשר להזכיר את הקדושתא הקלירית ליום כיפור שבה שלוש הפיוטים הראשונים חתומים "שבת שבתון", "צום העשור" ו"יום הכפורים". כמו כן, לעיתים בפיוטים ארוכים בשירת ספרד הוסיף המשורר לשמו גם כינוי, ולפעמים ציין את המאורע שבו נאמר הפיוט, למשל בפיוט מי כמכה של אברהם אבן עזרא: "אברהם ברבי מאיר בן עזרה בחתנת יהודה בן כבוד רב נסים הנגיד בן כבוד רב מצליח". לעיתים התוספת לשם הפרטי הייתה קשורה למועד אמירת הפיוט, כגון הסילוק של יהודה הלוי בשחרית של יום הכיפורים: "יהודה הלוי בר שמואל המודה לאדוני המתודה על עונו ביום הכיפורים". כמו כן הפיוט של אברהם נטירא, פייטן בגדדי מהמאה ה־11, כולל את האקרוסטיכון "הסגולה ועז הגולה יחי לעדי עד", ראו: Solomon Schechter, *Saadyana: Geniza Fragments of Writings of R. Saadya Gaon And Others* (Cambridge: Kessinger Publishing, 1903), 66

ההדפסה – שהפחיתה את נחיצותם של אמצעים מנמוניים ואפשרה למתפללים לקלוט אקרוסטיכונים מורכבים יותר.⁴⁹ התרחבות התופעה בסיפורים מודפסים עשויה להעיד על שינוי מהותי בפונקצייה של האקרוסטיכון. למעט החזן קלטו המתפללים את הפיוטים בדרך כלל משמיעה. הסיפורים המודפסים הובילו, אם כן, לשינוי מרחיק לכת מבחינת הצריכה של הפיוט, היות שרבים מן המתפללים החלו להיחשף לפיוטים גם בראייה. מתוקף זאת ייתכן שבמקצת המקרים נעשה האקרוסטיכון לאמצעי פואטי המיועד לקליטת המתפללים – כפי שנדמה שקרה בעיבוד הרבני המאוחר אשר הודפס בסיפורים רבים.

מלבד העובדה שרוב הפיוטים הללו מאוחרים, נדמה שכולם שימשו לטקסים ציבוריים שלרוב כללו זמרה, ריקוד, הקפות וכיוצא באלה, ולעיתים גם היו מזוהים עם אתרים קדושים. סביר שגם העיבוד הרבני נועד לריטואל מול שערי הרחמים. הפיוט מצוי בכתב יד אקלקטי של קטעים הקשורים בקבלה, ובתחילת הקובץ כתב "צעיר מיכאל יצחק כ"ץ": "זה ספר שערי ירושלים שער י"ב נחמות הארץ [...]"⁵⁰. הפיוט מופיע בסופו של הקובץ לצד תפילות לתקיעת שופר, ונראה שבוצע בזמן הימים הנוראים.

מעניין לדון במעמדו של "שלמה" בעיבודים המאוחרים ולשאול מה נותר מן השם בתחילת האקרוסטיכון. גם בקובץ הקראי וגם בקובץ הרבני לא יוחס הפיוט לשלמה אבן גבירול, וייתכן שבמידת מה התרוקן הפיוט מזהות מחברו. העיבודים המאוחרים – המתפללים לבניית המקדש השלישי ולהחשת הגאולה – מעלים את האפשרות שמבחינת המעתיקים השתנתה הדמות הנשקפת מבעד לאקרוסטיכון, ואולי "שלמה" כאן אינו עוד אבן גבירול, אלא דווקא שלמה המלך, שבמסורת יוחסה לו בניית כיפת הסלע (מקדש שלמה) ושערי הרחמים.⁵¹ פנייה אל דמויות מקראיות באקרוסטיכונים לא הייתה תופעה רחבה, אך אפשר למצוא אותה בפיוטים אחרים של מקובלים מן העת החדשה.⁵²

בין שכך היה בין שלא, הקרבה הממשית של המתפללים אל שערי ירושלים איחדה בין השער המטפורי מן הפיוט של אבן גבירול לשערי הרחמים הממשיים, אשר לפתיחתם ייחלו. האקרוסטיכון של הפיוט התרחב דרך עיבוד מתמשך, ובסופו של דבר פיוט ספרדי מסוג רשות הפך את עורו ושינה את נופו לפיוט ארץ-ישראלי להחשת הגאולה. העיבוד ה"משותף" לקהילה הקראית ולקהילה הרבנית בירושלים מלמד על זיקה ממשית בין הקהילות, אשר סבלו שתיהן מחיי התהפוכות בירושלים וחלקו ריטואליים ורגשות דתיים משותפים.

49. כך, למשל, אפשר למצוא אקרוסטיכונים כאלה אצל יעקב אבן צור, פייטן בן המאה ה-17 ממרוקו, שבפיוטו "מלכי אוי לי כי בך מרדתי" יוצרים ראשי החרוזים סימן "מתנדָה על עֹנִי", ובפיוט אחר שכתב לחג החנוכה מורכב אקרוסטיכון: "ימי חנוכה שמונה". ראו יעקב אבן צור, **עת לכל חפץ**, אלכסנדריה: דפוס פרג חיים מזרחי, 1893, 33, 104. דומים להם אפשר למצוא גם אצל הבן איש חי, יוסף חיים מבגדד. בפיוט אחד סימן "אהבה חמלה", ובאחר, "חננו יה חננו בזכות רחל אִמְנו", סימן "רחל אִמְנו גאולה" – הפיוט בוצע בשמחת תורה ליד קבר רחל. ראו **ספר פזמונים**, הקפות ושירים לשמחת תורה, ירושלים: דפוס ציון, 1929, 87, 103. בפיוט לשמחת תורה במנהג האשכנזים באמסטרדם, "חנו מתניכם כבר חלציכם", נמצא סימן "חתני תורה ובראשית", ראו ישראל דוידזון, **אוצר השירה והפיוט**, ניו יורק: בית המדרש לרבנים באמריקה, 1930, ח' 38; נמצאו גם פיוט אנונימי לכבוד משיח בן דוד עם סימן "עין טובה", פיוטים לחתן ולכלה שסימנם "לחתן וכלה", ופיוט לסעודת מלווה מלכה מצפין בראשי חרוזיו את שמו של "דוד המלך". ראו חיים יוסף הלוי פרידמן, **סדר מלווה מלכה**, ברוקלין: בחיי משה, 1998, 172; גם בסיפור הקראים נמצא פיוט עם אקרוסטיכון "שמחה בשם", ובאחר: "אדבר חזק", ראו **סדור תפילות כמנהג הקראים**, ג, 133, 215.

50. מכוון בן צבי, ירושלים, ישראל 16, Ms. 307.

51. ראו אשתורי הפרחי, **כפתור ופרח**, פז; אברהם יערי, **מסעות ארץ ישראל**, 102; יהודה דוד אייזנשטיין, **אוצר מסעות**, (ניו יורק: י. ד. אייזנשטיין 1926, 72.

52. למשל אצל המקובל הבגדדי יוסף חיים, "חננו יה חננו בזכות רחל אִמְנו", נמצא סימן "רחל אִמְנו גאולה" – הפיוט בוצע בשמחת תורה ליד קבר רחל, ראו הערה 49; פיוט לסעודת מלווה מלכה מצפין בראשי חרוזיו את שמו של דוד המלך, ראו הערה 49. בסיפור הקראי מופיע פיוט לחתן המברך את יוסף וחתמתו: "יוסף בן יעקב", ונראה שהכוונה ליוסף המקראי, ראו **סדור תפילות כמנהג הקראים**, ג, 205–206.

בשורה התחתונה אפשר לומר: מה גדול הפער בין תפקיד הפיוט בנוסח הקדום, שבו דובר יחיד מבקש את פתיחת השער כדי שתגיע תפילתו ליעדה, ובין תפקיד הפיוט בעיבודים המאוחרים שבו הדוברים מבקשים את פתיחת השער למען כניסת המשיח. מה גדול הפער בין הנוף, האתוס והאנשים המשתקפים בכל אחד מן הנוסחים. אומנם תנועות מסוג אלה התרחשו בפיוטים, מפני שהבאים בתפילה לא חשבו את הטקסט הפייטני לטקסט אידיאלי – שיש לו נוסח "נכון" או "לא נכון" – אלא לטקסט ביצועי המשתנה, המוכרח להשתנות, לפי זמן התפילה ומקומה.

ה. פיוטים – כר ליצירה פולקלורית: מכתבי היד לסידורים מודפסים

כפי שנראה, בחלק מן המקרים אותם שינויים והרחבות בפיוטים לא נותרו כשרידים ארכיוניים בלבד. במקרה של "שְׁעָרֶיךָ בְּדַפְּקֵי יָהּ פִּתְחָה" נקלטו ההרחבות העממיות לפיוט ונפוצו בתפוצה רחבה, עד כי העיבוד "הרבני" בעל 17 הבתים הודפס ברבים מן הסידורים הספרדיים מהמאה ה-18 עד ימינו.⁵³ לכן נוסח זה תקע – יותר משאר הנוסחים – יתד של קבע בתפילה בעת החדשה. העיבוד הקראי, שהיה מצע מובהק לעיבוד הרבני, לא חדר אל הסידור הקראי – שבו הודפס נוסח קצר לפיוט, בעל ארבעה בתים.

אין אפשרות להמעיט בהשפעת הדפוס על הפיוטים. אם סידורים בכתבי יד חוברו לקהילות מצומצמות, הסידורים המודפסים ביקשו להגיע אל קהלים גדולים וליצור מצעים ליטורגיים רחבים-משותפים. לפיכך גדעו הסידורים המודפסים במידה רבה את ההליך הדינמי של שירת הקודש ועשו את הפיוטים לשירי קָבַע.⁵⁴ תהליך דומה קרה לפיוט "אל נורא עליה" של משה אבן עזרא, כאשר השתרש במנהגים הספרדיים והתימניים בנוסח ששני בתיו האחרונים הם ללא ספק תוספת מאוחרת.⁵⁵ בתים אלו משובשים מבחינה משקלית ושוברים את לשון השיר מגוף נסתרים (הם) לגוף נוכחים (אתם). בבתים אלו מוזכרים שמו של אליהו ושמות המלאכים מיכאל וגבריאל, ואף מוזכרת בקשת הגאולה – רעיון שאינו מצוי בפיוט לפני כן. הפיוט מופיע בנוסח זה בכתב יד אחד משנת 1668, מנהג צפון אפריקה לימים הנוראים,⁵⁶ ויש להניח שלרוב ציבור המתפללים בימינו הוא מוכר בנוסח זה.

מצד הפילולוגיה הקלאסית מקרים אלו מלמדים כי הפיוטים של המשוררים הגדולים מספרד הגיעו אל הסידורים המודפסים פעמים רבות אחרי שנעשו בהם שינויים משמעותיים בידי גורמים שונים מזמנים מאוחרים יותר. וכך, באופן טבעי, דווקא עיבודים מאוחרים הגיעו אל מנהגי התפילה בעת החדשה. מצד הפילולוגיה החדשה מקרים אלו מלמדים על המעמד המיוחד של הטקסט הפייטני כפי שנתפס בעולמה של התפילה. טקסט שגורמים רבים העזו להשתתף בעיצובו, ולכן היה נתון בכתבי היד לחזקת רבים.

⁵³ ייתכן שתפוצתו הרחבה בדפוס היא גם הסיבה שהפיוט נמצא ברשותנו רק בכתב יד אחד. להופעותיו בדפוסים ראו בית עובד, סידור תפילה לימי החול של כל השנה כמנהג ק"ק ספרדים, ירושלים: שילה, 1862, כט; ספר חרדים השלם והמפואר, ירושלים: מוסדות נר יצחק, 2018, 544; ישועות אשא, ירושלים: זכור לאברהם, 2013, 392–393; סידור אבותינו, נוסח מרוקו, ירושלים: קורן, 2014, 83; סידור תפלה לימי החול כמנהג ספרדים, עבודת התמיד, ירושלים: דפוס ר"ח הכהן, 1908; סידור אהלי שם, ירושלים: הספרייה הספרדית, 2007, 28; תהלים לשון אי לאדינו, שאלוניקי: איסטאמפאריאה די עץ החיים, 1898, 412; תכלאל שיח שפתותינו, בני ברק: נוסח תימן, 2012, 38; אור תורה – דברים, ליוורנו: דפוס ש' בילפורטי, 1948, 402; סוכת מרדכי, מחזור לסוכות ושמחת תורה כמנהג תימן, חמ"ד: דפוס הכהנים, 2003, 113.

⁵⁴ על השפעת הדפוס בנוגע לפיוטים ראו לויין ורוזן, שירי הקודש, א, 29.

⁵⁵ ראו לויין ורוזן, שירי הקודש, ב, 212–213.

⁵⁶ לונדון, ששון, Ms. 972, מספר סרט 329 F 9818.

מכל מקום אין ספק שבפיוטים ספרדיים קלאסיים התערבו רבות עד שלבים מאוחרים למדי, ובאופן נרחב יותר משירת החול שנקראה ושנשמרה לרוב בקרב שכבה עילית מצומצמת. פיוט מסוג מאורה של אבן גבירול הנפתח במילים: "לֶךְ שְׂדֵי וְאוֹמֵר דֵּי לְגַלְתֵּי רוֹם וְחִילֵיהָ" נפוץ במחזורים ספרדיים ואשכנזיים כפיוט גאולה: "לֶךְ שְׂדֵי וְאוֹמֵר דֵּי לְגַלְתֵּי רוֹם וְחִילֵיהָ" – המילה "רום" (שמיים) הובנה ככל הנראה כקיצור לרומי.⁵⁷ כך גם הבקשה האישית "לֶךְ נַפְשֵי תַסְפֵּר כִּי יִצְרְתָה" – שאולי בכלל נכתבה כשיר חול – הורחבה בכתבי היד. הפיוט נמצא בכתב יד של מחזור סליחות ללילות חודש אלול, כמנהג העיר תלמסאן שבאלג'יריה, ושם הוא פיוט בקשה בתוך רצף השירים ללילה השמיני של חודש אלול. בכתב יד זה הוא מצוי בתוספת של בית אחד שממיר את מצוקת הנפש הפרטית למצוקת הגלות הלאומית.⁵⁸

לאור זאת מתבסס הרושם כי קיימים קווי עריכה לפיוטים הספרדיים הקלאסיים במאות השנים שלאחר הגירוש. המעבר מאמונה פילוסופית (השאיפה להגיע אל החוכמה) לאמונה בתורת הסוד והנסתר (השאיפה להגיע אל הגאולה) מתמצת בצורה המיטבית את המעבר בין המוקדים.⁵⁹ במסגרת זו לעיתים הטו עיבודים מאוחרים את מרכז הכובד של הפיוט מן האדם היחיד-האוניברסלי (שאינו בהכרח בן ישראל), אל עם ישראל או אל היחיד המייצג את עם ישראל במובהק; כך גם סמלים ופיגורות בתוך הפיוט שינו את משמעותם האוניברסלית ונרתמו לנושאים הקשורים ברעיון הגלות והגאולה.⁶⁰

אם כן, המקרה של "שְׂעָרֵי בְּדָפְקֵי יְהוָה פְּתָחָה" נמנה עם תופעה רחבה יותר שבה פיוטים שימשו כר ליצירה פולקלורית בקהילות ישראל. במאמרו "ארבע צורות של הסתגלות למסורת" שאל לאורי הונקו: "כיצד מסתגלת מסורת לסביבות שונות?" לפי הונקו, כדי להעביר מסורת "מסביבה אחת למשנה, יש להתאימה לסביבה החדשה".⁶¹ סיפורים ומסורות "ממקור זר מכילים תכופות תיאורים של סביבות טבעיות שאינן מוכרות כליכך". ולכן "לעיתים יש להחליף את היסודות האלה בנתונים טבעיים, המוכרים היטב מסביבתה הפיסית של הקהילה בעלת המסורת". להסתגלות זו, טען הונקו, אפשר לקרוא "היווצרות זיקה".⁶² אחת מדרכי ההסתגלות מעידה על העדפת דמויות היסטוריות או על-טבעיות ועל נטייה להטמיע דמויות מוכרות פחות בדמויות אהובות. דרך נוספת, לדבריו, "כרוכה בתהליכים הקושרים מסורת מסוימת למקום או לנקודה בסביבה הפיסית המוכרת לנו. אפשר לכנותה בשם 'היווצרות זיקה למקום' (Localization)."⁶³ תהליכים שכאלו התרחשו בקרב פיוטים, במוסרם מיד ליד, מקהילה לקהילה. כך התרחש כמובן גם ב"שְׂעָרֵי בְּדָפְקֵי יְהוָה פְּתָחָה" כאשר השער המטפורי הוסב על שערי הרחמים; מקום קונקרטי אשר היה סמוך לחייהם של המתפללים. הסבה ששינתה כאמור את הפיוט באופן מהותי.

57. הפיוט מופיע גם במחזור נירנברג ובו נוסח אחר בבית הראשון: "לֶךְ שְׂדֵי וְאוֹמֵר דֵּי לְגַלְתֵּי אֲדוּם וְחִילֵיהָ", וזאת ככל הנראה כי הביטוי "גלות רוֹם" לא הוכר ממקורות אחרים. וראו ציריך, אוסף יסלזון, Ms. 9, מספר סרט F 75001, 24 א. המחזור מוכר יותר בשמו הקודם, שוקן 55, לפני מכירתו ממכון שוקן.

58. אוקספורד, קטלוג נויבאוואר 1162, מספר סרט F 16621.

59. שינוי שממחיש במידה רבה את דברי גרושום שלום שלפיהם היהודים שנתאכזבו מן הפילוסופיה ביקשו תשובה לפשר המשבר בתורת הסוד. ראו: התנועות המשיחיות בישראל, ירושלים-ברלין: ספרי בלימה, 2023, 27–28.

60. אפרים חזן הראה כיצד יסודות משירת החול (החשק והיוון) התגלגלו לאחר גירוש ספרד בשירי קודש ונעשו ליסודות אלגוריים ומטונימיים לבקשת הגאולה. למשל, "פריחה" ו"צמיחה" מותמרות לעין "סמל לחג האביב ולחרות ישראל". חזן אומנם עומד על תופעה זו במסגרת שינויים שהתרחשו ביצירה ה"מקורית", ולא כפעולת עריכה שנעשתה בעיבודים לפיוטים קיימים, אך המגמה בעיקרה דומה מאוד, ובבסיסה היא ביטוי לשינויים חברתיים. ראו: "מספרד לשלוחותיה" – מורשת השירה בגלגוליה, פעמים 26 (1986): 46–52. וכן יוסף טובי, "השירה העברית בארצות-המזרח לאחר הגירוש", שם: 29–45.

61. לאורי הונקו, "ארבע צורות של הסתגלות למסורת", מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי ג (1982): 139.

62. שם, שם.

63. שם, 140.

נדמה כי מחוץ לכותלי המהדורה המדעית המודרנית, הפיוט "שְׁעָרֵי בְּדָפְקֵי יְהוָה פְּתָחָה" המשיך לזרום בעורקי ספרות שונים כחומר פולקלורי גם במאה העשרים. דוגמה אחת היא מתוך סידור "בית תפילה" שבו השתלבו שתי השורות הראשונות בתוך תפילה אחרת.⁶⁴ דוגמה נוספת היא חדירה של הפיוט אל מחזה ילדים קצר שנכתב במחצית הראשונה של המאה העשרים בידי שמואל בן-שבת, יליד מרוקו שחיבר שירי ילדים ושעסק במחקר ספרותי ופולקלורי.⁶⁵ בכך נראה שחלק מהטקסטים הפייטניים אכן צברו ערכים פולקלוריים, ועיבודיהם מאפשרים להיוודע לסוגי הקהלים שקלטו אותם ולשיפוטם האסתטי, כהגדרת וולפגנג איזר.⁶⁶ ספק אם אפשר לתפוס את המסורת הפייטנית רק דרך שרשרת של מחברים יחידים, בלא חשיפה להדי הקוראים: המתפללים, המעתיקים, עורכי הסידורים. תגובות שהיו כרוכות פעמים רבות בהתערבויות בטקסט עד כדי "פירוק המחיצה" בין היוצר והקהל, כפי שהגדירה חזן-רוקם את היצירה העממית. "לחשוף כל זאת" כתבה, "ועדיין לכבד את כשרון היחיד היוצר – זהו מעשה הלוליינות שבו מתאמנים חוקרי הפולקלור".⁶⁷ לוליינות זו, דומה שאפשר להתאמן בה גם בסוגים מסוימים של פיוטים.

1. דברי סיכום

במאמר זה ביקשתי להבין את התמריץ של ההרחבות העממיות לפיוט הספרדי "שְׁעָרֵי בְּדָפְקֵי יְהוָה פְּתָחָה", במטרה להראות כי הדבר קשור באלמנט הביצוע. הפייטנות הספרדית לא הדגישה את חלוקת הביצוע, והצורות הפייטניות שלה – במיוחד הרשויות – לא פותחו על יסודות מקהלתיים. בקהלים שבהם ביקשו לאמץ פיוטים ספרדיים לביצוע בשיתוף מתפללים, המעתיקים ביקשו להרחיב את השיר ולבנות אותו בצורת מחרוזת ופזמון. זאת ועוד, עניינם של המתפללים ב"שְׁעָרֵי בְּדָפְקֵי יְהוָה פְּתָחָה" נבע ללא ספק מעניינם בשערי ציון הממשיים שהיו למוקדים חשובים בחייהם הליטורגיים. שערי הרחמים הסתומים באבן נמזגו ברעיון המשיחי והיו סמן פיזי לעיכובו של המשיח. דרך כך ביקשתי להראות איך הפכה פיגורת השער המופשטת לפיגורה פיזית וקונקרטיה בחיי הקהילה. העיבודים לפיוט גם חשפו תופעה שבה פייטנים ומעתיקים מאוחרים החלו להשתמש באופן "יצירתי" יותר באקרוסטיכון, לרבות ברכות ותפילות, וחרגו מן הסטנדרט של סדר אלף-ביתי או חתימת שם המחבר. בדבר זה יש להעיד על שינוי תפיסה של ממש: האקרוסטיכון יצא מתפקידו הפונקציונלי לעבר תפקיד פואטי. בסופו של דבר ביקשתי להראות כי למעתיקים מאוחרים הייתה השפעה מכריעה על גורל הפיוט, היות שלעיתים העיבודים המאוחרים הם אלו שזכו להיכנס אל הסידורים המודפסים.

64. "ה' שפתי תפתח ופי יגיד תהלתך שערך בדפקי יה פתחה ולדל שואל לפניך יה סלחה. לך תבא שאלתי ושוועי מקום כבש ועשרון ומנחה. אך אך אך אך אך אבי כעני שואל על הפתח בבקשה ובתחנונים תפלה אפתח אנא שערי רחמים לנו תפתח. סלח לנו ושלח לנו ישועה ורחמים ממעונך", ראו בית תפילה כמוהר"ר פאפו אליעזר בן יצחק, ירושלים: קרן פלא יועץ, 1996, 19.

65. למחזה קוראים "הצגת בר-קמצא" ובמהלכו עניים מחזרים על הפתחים ואומרים: "שערך, בדפקי מר, פתחה! ולדל שואל, לפניך, שמעה! [...]", ראו שמואל בן-שבת, טובו פניכם, עורכת: רינה איל (בן-שבת), דבי אופקים, 2014, 318.

66. איזר כתב על שני קטבים ליצירת הספרות: "הקוטב האמנותי" שהוא הטקסט של הסופר, ו"הקוטב האסתטי" שהוא המימוש שעושה הקורא. "לאור הקיטוב הזה", כתב איזר, "ברור שאין לזהות את היצירה עצמה עם הטקסט או המימוש, אלא למקמה במקום כלשהו בין שני הקטבים. באופייה היא חייבת אפוא להיות יצירה שבכוח [...] כי אי-אפשר לצמצמה למציאות של הטקסט או לסובייקטיביות של הקורא, ומן האפשרות הזאת שבכוח היא שואבת את הדינמיות שלה". ראו: מעשה הקריאה, 20.

67. חזן-רוקם, "על חקר התרבות העממית", 12.

בהמשך מחקרי אבקש לעקוב אחר תהליכים שקרו לפיוטים נוספים בכתבי יד שהיו כר ליצירה פולקלורית. בפיוטים האלה ניטלה סמכות היוצר מן הטקסט, וצרכני הפיוטים לקחו חלק פעיל בעיצוב היצירה והשפיעו על התקבלותה. בתוך כך יש לבחון את קווי העריכה הנפוצים ולעמוד על האופי המיוחד של שירת הקודש ועל שיטות שימורה שהתעצבו באופן ייחודי לה. מחקר זה, אם כן, מבליט את מעמדו של הקורא בדומה לתאוריות התקבלות של טקסטים ספרותיים. אולם אין הוא מבקש לשמוט את הכישרון הגדול והמרגש של היחיד-היוצר, אלא למצוא את נקודת האיזון בין שני קצוות החבל.

נספח: מהדורה ל"שעריך בדפקי יה פתחה"

שְׁעָרֶיךָ בְּדַפְקֵי יְהוָה פְּתָחָה / יוֹם אֶעֱטֶף כְּשֶׁאֵל יָד שְׁלָחָה
 לָךְ תִּבּוֹא תַּפְלְתִּי וְשׁוֹעִי / מְקוֹם כְּבֹשׁ וְעֶשְׂרוֹן לְקָחָה
 מֵאוֹר עֵינַי רְצֵה וְשָׁמֵר לְשׁוֹנֵי / וְאִם אֲשַׁגֶּה לְפָנֶיךָ סְלָחָה
 הֲרִימוּתִי לָךְ לִבִּי וְעֵינַי / נִטָּה אֲנִי וְגַם עֵינֵי פְקָחָה
 רְאֵה פִּי נִכְנָעָה רִוְחִי בְּקֶרְבִּי / וְנִשְׁמָתִי מֵאוֹר דְּלָה וְשָׁחָה

מקורות: גניזה: קמברידג', ספריית האוניברסיטה, Or. 5557 F/050 (חמישה בתים, נוסח יסוד, נ); קמברידג', ספריית האוניברסיטה, T-S AS 119.75 (עד המילה "ונשמתי", חמישה בתים, ג¹); קמברידג', ספריית האוניברסיטה, NS 232/042-0002 (המילה האחרונה חסרה מפאת קרע בדף, חמישה בתים, ג²); קמברידג', ספריית האוניברסיטה, NS 299/107 (דף לקוי ודהוי מאוד, אחרי השיר מופיע "ששוני רב בך" של שלמה אבן גבירול, חמישה בתים, ג³); סנקט פטרבורג, אוסף פירקוביץ', FI II A 63/2 (הנוסח שהשתמר בסידור הקראי, ארבעה בתים, ג⁴); קמברידג', ספריית האוניברסיטה, T-S K12/20 (לצד כתבים בקבלה, שבעה בתים, ג⁵); מחזורים: ברלין, ספריית המדינה בברלין, Ms. Or. Qu. 576 (תכלאל, עמ' 1117); חמישה בתים, ת¹). פריז, הספרייה הלאומית של צרפת, Ms. hebr. 1330 (תכלאל, עמ' 215, חמישה בתים, ת²); סנקט פטרבורג, האקדמיה הרוסית למדעים, Ms. A 33 (סדור מנהג ספרד לכל השנה, עמ' 41, הועתק במאה ה-15, חמישה בתים, ס); לונדון, הספרייה הבריטית, Or. 2735 (מחזור מנהג צרפת, הועתק בסביבות המאות 13–14, חמישה בתים, צ); לונדון, הספרייה הבריטית, Or. 2533 (פיוטים כמנהג הקראים, עמ' 127, א, 13 בתים, אקרוסטיכון: "שלמה שערי רחמים", ק); אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Ms. Opp. Add. Qu. 85 (פיוטים בכתיבה מערבית, הועתק במאה ה-18, שמונה בתים, מ¹); אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Ms. Mich. 483 (פיוטים, כתיבה מערבית, הועתק בסביבות המאות 17–18 ללא הבית הרביעי, מ²); אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Ms. Or. 613 (מנהג צפון אפריקה לילי אשמורות, ארבעה בתים, א¹); F 27905 (סליחות וידוים לחדש אלול ולימים נוראים, מנהג צפון אפריקה, עמ' 59, חמישה בתים, א²); אוקספורד, הספרייה הבודליאנית, Ms. Mich. 310 (פיוטים, כתיבה מערבית, המאה ה'י"ח, ארבעה בתים, מ³); מכון בן צבי, ירושלים, ישראל Ms. 307, עמוד 136 (קובץ קטעים בקבלה, דרוש, תפילה ועוד, הועתק ב-1700–1799, 17 בתים. אקרוסטיכון: "שלמה שערי רחמים לאבי פתח", ב); דיוואן: קייב, אוקראינה Ms. Or. 398 (מתוך דיוואן אבן גבירול. ארבעה בתים, ד).

כותרת: בקשה **ס א**¹ פיוט לנשמת **צ** פיוט סי' שלמה **מ**³ רשות **מ**² לראש השנה לשלמה הקטן ז"ל **ת**¹ לראש (אחרת) השנה **ת**² 1 בדפקי בדפקי **צ מ**¹ פתחה] פיתחה **צ** ויום [...] שלחה] כדל שואל לפניך סלחה סלחה **ס** ולדל שואל לפניך יה סלחה **ב** ואם אעטוף כשואל יד פתוחה **ג**⁴ ואם אעטוף כשואל יד שלחה **ד** ואם אעמוד כשואל יד שלחה **צ** ולדל שואל לפני יה סלחה **מ**¹ ולדל שואל לפניך יה שלחה **מ**² ויום אעטוף לפניך כשואל יד שלחה **מ**³ ויום אעטוף כשואל פתחה **א**¹ לדל שואל רצונך יה סלחה **ג**⁵ **ק** 2 תבוא] תבא **ס א**¹ לך תבוא תפילתי] לפניך תפילתי **מ**² ושועתי **ס צ** בשועי **ג**⁴ לקחה] ומנחה **ב ג**² **מ**¹ **מ**² **ג**⁵ **ק** לקחה **א**¹ 3 רצה] נצור **ג**³ **מ**³ **ת**¹ **ת**² לשוני] לבבי **ג**⁴ רצה ושומר לשוני] מחול וסלח עוני **מ**² ואם אשגה] ועת אשגה **צ** ואם [...] סלחה] אשגה לפניך יה סלחה **ב** ואם אשגה לפניך יה סלחה **ג**⁵ **מ**¹ סלחה] סליחה **ק** 4 לבי ועיני] עיני ולבי **ג**⁴ ניבי ועוני **ג**¹ ניבי ועיני **א**¹ פקחה] פתחה **ס** ובמ² חסר בית זה 5 רוחי] נפשי **ג**¹ בג⁴ **א**¹ **מ**³ **ד** חסר בית זה בג⁵ תוספת של שני בתים במ¹ תוספת של שלושה בתים בק תוספת של שמונה בתים בב תוספת של 12 בתים

אקרוסטיכון: שלמה 1 **שעריך בדפקי יה פתחה**] פתח לי שעריך אלוהים, בעודי דופק. 2 **ויום אעטוף**] אהיה חלש, רפה. השוו: תהלים ק"ב 1: תְּפִלָּה לְעֵי כִי יִעֲטֹף. **כשואל**] כמבקש עזרה. 3 **לך תבוא** [...] **מקום כבש ועשרון**] קח את תפילתי במקום קורבן. לפי במדבר ט"ו 15: וְעֲשָׂרוֹן עֲשָׂרוֹן לְכֶבֶשׂ הָאֶחָד לְאֶרְבָּעָה עֶשֶׂר כֶּבֶשִׁים. 4 **מאור עיני רצה ושומר לשוני**] בדרך תקבולת: שמור על מאור עיניי, הווי אומר: חיי, ושומר לשוני. 5 **שחה**] כפופה.

פניות גנוזות של דליה רביקוביץ אל המתים, אל הכתובים ואל החיים

נוית בראל

השירים הגנוזים של דליה רביקוביץ, שנחשפו מתוך ארכיונה, מגלים קורפוס משלים למכלול היצירות שפרסמה בימי חייה. קורפוס זה שולח פארות אל השירים שפורסמו, אך גם שופך אור על מערכות יחסים אינטרטקסטואליות בין רביקוביץ למקרא ולמשוררות עבריות קאנוניות — רחל בלובשטיין ולאה גולדברג.

החלק הראשון של המאמר דן בשני שירים גנוזים מאת רביקוביץ שמתייחסים לדמויות המקראיות משה ומיכל. השירים נכתבו כשרביקוביץ הייתה נערה, והיא החליטה להבליט בהם שני מוקדים ערכיים מסיפוריהן של שתי הדמויות. אשר למשה, רביקוביץ הדגישה את עיקשותו להמשיך לשמש סמכות מוסרית לבני ישראל למרות דרכיהם כפיות הטובה. כך היא כמו נתלית בהשקפת עולמו בעודה מזכירה את עיקשותו. אשר למיכל, רביקוביץ גילתה סולידריות עם זו שנותרה בבדידות נוראה משום שלא נמנעה למתוח ביקורת.

חלקו השני מתמקד בשימוש המרובד של רביקוביץ בדמותה של מיכל — לא רק כפי שיוצגה במקרא, אלא כפי שנקראה בשירה של רחל בלובשטיין וכפי שתפסה את אמה, אשר נשאה שם זה.

חלקו השלישי עוסק בשלושה שירים גנוזים מאת רביקוביץ שנכתבו בשנות החמישים המוקדמות, ובהם מערכות של קשרים תמטיים וצורניים בינם לבין עצמם ובינם לבין שלושה שירים מאת לאה גולדברג. אחד מן השירים הוא למעשה הפרסום הראשון של רביקוביץ כמשוררת. רביקוביץ משוחחת עם גולדברג דרך שירה ומנכיחה נקודת תצפית הפוכה ממנה. היא מוכיחה את גולדברג על הסכנות שבחולין ועל סכנותיה של התאוה.



א. מארכיונה של רביקוביץ — שני שירים וסולידריות אחת

שני שירים גנוזים של רביקוביץ על שתי דמויות מקראיות, משה ומיכל,¹ תוארכו בידיה לימים הראשונים של נובמבר 1953. בשניהם רביקוביץ מטמיעה את נקודת התצפית של הדוברת בשיר ברגעים קשים מחיי הדמויות: בשיר הראשון מודגשת ההתמודדות הנואשת והנחושה של משה עם חטא המתאוננים, ואחריו חטאי המתאווים והמתנבאים (במדבר יא) – חטאים שהובילו לעונש מוות לרבים מהעם ולקברות התאוה. השיר השני מתמקד בבדידות ובצער של מיכל בת שאול, שהתעמתה עם בעלה דוד וביקרה אותו על התנהגות מבישה וריקנית לאחר שראתה אותו "מפוז ומכרכר" לפני ארון האלוהים בדרך לירושלים, וכנראה נענשה על כך בעקרות (שמואל ב, ו). בשני השירים הדוברת של רביקוביץ חוזרת על מה שהיא תופסת כמוקד הסבל של הדמות המקראית: באחד – גורלו של משה לשאת את משא המנהיגות, אף שהיה עייף וביקש למות לנוכח עם ישראל הנרגן.² בשני – הקיום האפסי של מיכל, בת מלך ואשת מלך שהייתה נאמנה לדוד, אבל כנראה בשל תוכחתה כלפיו, ואולי אף בשל חטאו של אביה כלפי בעלה, סופה שמתה ערירית, בלתי נאהבת ובלתי נחשבת.³

משה

לֹא עַל אֲשֶׁר אָהַבְתָּם וְלֹא עַל אֲשֶׁר יִשְׁנְאֶם,
וְלֹא יִשְׁלַם שְׂכָרוֹ וְעָלְיוֹ חֲטָאתוֹ תִּפְקֹד.
וְאִף כִּי עֵינֶיךָ עַד מִן־אֵת יְדֵי יִגְבֶּה וְיָרֵם –
כִּי קָרָא שְׁמוֹ מֹשֶׁה וּמִשָּׂא ה' כָּבֵד.

וְהוּא יִשְׁלַם עֲוֹנָם וְיִצְוֶם מְרַגְלוֹת הָהָר.
וְהָעַם יִרְגֵן וְיִלְיִן עַל כִּי אֶנְלַתְּם בָּם נוֹשָׂה.
וְאִף כִּי עֵינֶיךָ עַד מִן־יַד אֱלֹהִים בּוֹ הוֹיָה
וְיָדוֹ עָלְיוֹ תִּחְזַק כִּי קָרָא שְׁמוֹ מֹשֶׁה.

1. שני השירים מופיעים זה לצד זה: דליה רביקוביץ, *השירים הגנוזים*, עורך: גדעון טיקוצקי, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2016, 22–23.
2. לאחר שהכה אלוהים את המתאוננים בקרב בני ישראל על כך שרע להם, החלו האספסוף לבכות באוזני משה שהם מתגעגעים לאוכל שהיה להם במצרים ושנמאס להם מהמן. משה חש ברע, פנה לאלוהים, התנער מעמדה אימהית כלפי העם והזכיר לאלוהים שלא ילד את העם ושלא התבקש לשאת אותו בחיקו. בסוף דבריו ביקש משה מאלוהים שיהרוג אותו כעין המתת חסד, ובלבד שלא יצטרך להתמודד לבדו עם כפיות הטובה של העם (במדבר יא 11).
3. ברשימת ילדי דוד ונשותיו (דהי"א פרק ג), מיכל איננה מוזכרת – כאילו לא הייתה. אשר לעונשה הפרגי: מייד לאחר שמסופר על דברי התוכחה של מיכל כלפי דוד ועל תשובתו הנסערת – הוא מטיח בה שאלוהים בחר בו למלך, ולא באביה – המספר המקראי מוסר: "ולמיכל בת שאול לא הָיָה לָהּ יָלֵד עַד יוֹם מוֹתָהּ" (שמ"ב ו 23). הרצף מאפשר לשער קשר של סיבה ותוצאה בין עקרות מיכל ובין החובה שראתה לציין בפני דוד שהתנהגותו היא "כאחד הַרְיָקִים". זאת ועוד, נדמה שבדבריו רומז דוד שהוא יודע כי מיכל נישאה לו רק משום ששאל חשב להשתמש בה כבמוקש נגדו.

מיכל

שָׁרִים וְנוֹגְגִים וְזִמְרוֹת בְּהִיכָל וְכִנּוֹר הָיָה לְדָוִד.
 וְשִׁבְעַת נָשִׁים מְצֻחָחוֹת בַּהֲרָמוֹן.
 וּבְחוּץ מְצַעֵק וְרוֹקֵד הַהֲמוֹן.
 וּמִיכָל בַּת שְׂאוּל, בַּת מְלָכִים, בְּבֵיתָהּ הִיא יוֹשֶׁבֶת יְחִידִית.

וְלֹא אִישׁ יִשְׁמַח לִבָּב בַּת שְׂאוּל, וְאֵין הִיא מְנַעֶמֶת הַמִּית.
 כְּצֹל תּוֹכְחָהּ הִיא יוֹשֶׁבֶת בֵּית דָּוִד.
 וְלֹא אֵין מְנַחֵם, לֹא יְהִי לָהּ יָדִיד.
 כִּי שִׁבְעַת נָשִׁים מְצֻחָחוֹת בַּהֲרָמוֹן הָיוּ לְמֶלֶךְ דָּוִד.

בְּחֵלוֹם הַלֵּילוֹת תַּחְזֶה אֲבָדָנָה כִּי צָוָה ה' לְהַכְרִית.
 וְכָל יוֹם לָהּ נִדְמָה כְּיוֹם אַחְרוֹן
 כִּי שִׁבְעַת נָשִׁים לְדָוִד בַּהֲרָמוֹן.
 וּמִיכָל בַּת שְׂאוּל, אִשָּׁה קָשֶׁת יוֹם, עֲקָרָה הָיְתָה לְדָוִד.

וּשְׁנָאוֹהָ נָשִׁים כִּי גָאָה תַעֲבֹר וְלֹא פָנֵי מְלָכָה לְהַבִּיט
 וַיִּשְׁחָקוּ לָהּ עַל מִשְׁבַּתָּהּ.
 וְחִלְפָה עֲדָנְתָהּ וּתְבוֹא עֵת בְּלוֹתָהּ
 וְאִישׁ לֹא יִזְכִּיר שֵׁם מִיכָל בַּת שְׂאוּל, אֲשֶׁת הַמֶּלֶךְ דָּוִד.

בקריאה ראשונה נדמה שרביקוביץ איננה משקעת את הסיפורים המקראיים הללו בחייה בעת כתיבת השירים – חיים של נערה בת 17, תלמידת תיכון יתומה מאב המתגוררת אצל משפחות אומנה – אלא מתמקדת בפעולת ההרחבה של מה שכבר נמסר במקרא על סבלותיהם של משה ומיכל. אבל רביקוביץ איננה יוצרת אגדה או מדרש, אלא מבליטה שני מוקדים ערכיים. בשיר "משה" היא מדגישה את עיקשותו להמשיך לשמש סמכות מוסרית לבני ישראל למרות דרכיהם כפוויות הטובה. כאשר רביקוביץ רומזת לחטא המתנבאים, היא מצדדת בעקיפין בכושר השיפוט של משה, שהיה פלורליסט ועודד את בני ישראל לקבל על עצמם תפקידי מנהיגות כדי לשאת איתו בעול המוסרי. אלדד ומידד, שלא הוזמנו להתנבא ולהיות חלק ממועצת הזקנים שנתן אלוהים למשה כדי לסייע לו להתמודד עם תלונות העם,⁴ התנבאו במחנה.

4. משה התלונן שקשה לו לשאת את העם בחיקו ("לא אוכל אנכי לבדי לשאת את כל העם הזה כי כבד מפני", במדבר יא 14). ואלוהים ענה לו בחזרה משולשת על אותו הפועל ("וְאֶצְלָתִי מִן הָרוּחַ אֲשֶׁר עָלֶיךָ וְשָׁמַתִּי עֲלֵיהֶם וְנִשְׂאוּ אֹתָךְ בְּמִשְׁאָה הָעָם וְלֹא תִשָּׂא אֹתָהּ לְבִדְךָ", שם, 17). חזרה זו אמורה להרגיע את משה ולהראות לו שאלוהים מתייחס לתלונתו ומביע כלפיו אכפתיות מחד גיסא. מאידך גיסא אלוהים מבקש לגרום למשה להבין שצדק באבחנתו על טיב היחסים בינו ובין העם המתוארים כיוסטי אימהות־אומנה. כך העם אמור להינשא בחיק משה כתינוק שאם אומנת נושאת בחיקה לאחר שהתחייבה בפני אבי התינוק.

נער הלשין על כך למשה, ויהושע חשב שעליו לכלוא אותם בעוון מרידה, אבל משה לא ראה בכך איום. להפך, הוא טען בפני יהושע שיהושע מקנא לו ונשא תפילה שכל בני ישראל יהיו נביאים: "ומי יתן כל עם ה' נביאים כי יתן ה' את רוחו עליהם" (במדבר יא 29). הגישה המכילה של משה מעניקה את זכות הנבואה לכל מי שמבקש להתנבא. רביקוביץ, ששאבה חיוניות כמשוררת מתוקף העמדה הנבחרת, הנבואית,⁵ כמו נתלית בהשקפת עולמו כשהיא מזכירה את עיקשותו. הכותרת לרשימתה על משוררים שהשתמשו בסיפור המקראי באופן שגוי (לתפיסתה) היא "אלדד ומידד מתנבאים במחנה".⁶ רביקוביץ שופטת בה לחומרה משוררים הנוטלים לעצמם תפקיד נבואי לשם נשיאת חן או מתחושת כיבוד עצמי, אך ההכרה בכובד משקלה של הנבואה והיכולת לשאת בעול אינן ניכרות בשיריהם:

מאז ומתמיד הבנתי ללבם של בני ישראל אשר רצו בהולים אל משה להודיעו כי "אלדד ומידד מתנבאים במחנה". גם תשובתו הנדיבה של משה אינה באה להטיל דופי בתום לבם. הוא, שלא קם עד נביא כמוהו בישראל, אמר: "מי יתן כל עם ה' נביאים", אולם מאז ועד עתה לא נתקיימה משאלתו. אלוהים יצר אותנו נקדים ונבדלים פחול אשר על שפת הים לרוב, **כולם אנשי חיל** וכולן יעלות חן, **אבל נביאים – לא**. אדם יכול להיות ישר כמלאך האלוהים, גבוה כתמר וקל כצבי, אבל נביא אינו משרה נוספת שאפשר לספחה אל המשרות הקיימות, על מנת למשוך על כולן חוט של חן. ובכלל, לשם מה כדאי להיות נביא? הכבוד כמוהו כאין והחיים מרים כלענה. אפילו עבד־מֶלֶךְ הכושי ידע שמוטב להיות כושי ועבד ולא ירמיהו מענתות. רק בימינו, כשאין לא אל, לא מלך ולא גיבור, אנחנו מגלים צירופים משונים של אנשים החיים כעבד־מֶלֶךְ ומתראים כירמיהו. ואולי על זאת נֶאֱמַר, עושה מעשה זמרי ומבקש שכר כפנחס.⁷

רביקוביץ מפרשת את דברי משה כהבעת משאלת לב שידוע כי לעולם לא תתמלא ושאין לשאוב ממנה לגיטימציה מוחלטת לעמדה נבואית־שירית, ודאי לא בזמנים שבהם ניטל מן החברה הקשר מציאותי נבואי. בצירוף "אנשי חיל" ("כולם אנשי חיל [...] אבל נביאים – לא") היא מתייחסת לבעלי כוח אשר מתכחשים למציאותם של זרים וקשה להם להזדהות עם סבלותיהם של אחרים. 17 שנים לאחר פרסום רשימה זו פרסמה רביקוביץ רשימה שבה הבחינה בין "אנשי החיל" ובין "יפי הנפש".⁸ את ההבחנה ניסחה במונחים של תנועה: יפי הנפש נדמים חלשים ורופסים, אבל הם מאיימים על הסדר הקיים, ואילו תנועתם של אנשי החיל מתעצת: "לכאורה, אנשי החיל הם המניעים את כדור הארץ, פרט לתנועה הקוסמית

5. חמוטל צמיר טענה כי רביקוביץ קיבלה על עצמה את תפקיד המשורר הלאומי שכולל גם את עמדת המשורר הנביא ("הצופה לבית ישראל מבפנים: דליה רביקוביץ, השירה הלאומית־ישראלית והמגדר של הייצוגיות", בתוך **כתמי אור**, עורכות: חמוטל צמיר ותמר ס' הס [תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2011], 603–604). צמיר הראתה כי אף ששירת רביקוביץ נראית תמיד אישית ואוטוביוגרפית וחרף היותה אישה, היא קוראת תיגר על האופן שבו היא נקראת וגם "על אפשרויות הקריאה והפרשנות במסגרת של פטריארכיה ושל ספרות לאומית". לדברי תמר הס ("פואטיקה של עץ תאנים: פנים פמיניסטיות בשירתה המוקדמת של דליה רביקוביץ", **כתמי אור**, 255–256), רביקוביץ מאמצת עמדה שירית סמכותית מתוך זיקתה למקרא: "יש בשירתה של רביקוביץ חתירה תחת יסודות הקאנון. היא פונה אל 'אבן הראשה' של הקאנון העברי והופכת אותה למושא תשוקה אירוטי. במעשה ניכוס השפה היא מכריזה על עצמה כמשוררת שאינה מוכנה להתאבק בעפר רגליו של הקאנון אלא מתמודדת על קדמת הזירה השירית".

6. דליה רביקוביץ, "אלדד ומידד מתנבאים במחנה" [1963], **הזהב ותפוחי האדמה: רשימות ומאמרים**, עורך: גדעון טיקוצקי, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2018, 45–51 (ההדגשות שלי).

7. ביטוי תלמודי המתייחס לאדם שעשה מעשה של טומאה, אבל התהדר במעשהו כאילו פעל באופן נעלה (בבלי סוטה כב ע"ב).

8. דליה רביקוביץ, "יפי הנפש ואנשי החיל" [1980], **הזהב ותפוחי האדמה**, 236–238.

שהוא עושה מעצמו. אך למעשה, חרף עיגונם העמוק בקרקע המציאות, משהו מתעתע באנשי החיל. לגביהם הזולת [...] הוא זר מוחלט, מישהו מן הירח, שאין דמיונו להם גדול". בדומה לרשימה המוקדמת על הפנייה השירית למקרא, הצבת שני המחוזות – אנשי חיל מכאן ונביאים מכאן – יוצרת הנגדה על בסיס ערכי של אמפתיה ושל סולידריות. הנביא, אליבא דרביקוביץ, אינו זה שמתהדר בידיעת העתיד ובתוכחת ההווה, אלא זה שהזדהותו עם הסבל ממררת את חייו.

ממשורר שרואה עצמו ממלא תפקיד נבואי רביקוביץ מבקשת שינהג באחריות בטרם ייטול על עצמו את התפקיד, שיהיה מודע לסכנות שבו ולעובדה שאין שכר בצידו. רביקוביץ מתייחסת למידת נכונותן של שתי נקודות התצפית הסותרות לכאורה: זו של יהושע ששפט את המתנבאים העצמאיים כמוורדים, וזו של משה המייחל לכך שכל אחד מבני ישראל יתנבא ויישא איתו בעול ההנהגה המוסרית. שתי נקודות תצפית אלה נתפסות בידי רביקוביץ שלובות זו בזו. על המתנבא להכיר בכך שהוא עלול להיות מואשם, שיתפס כמוורד ושלא יזכה לכבוד שהוא מייחל לו. סיפורם של אלה שהתעקשו להתנבא אף שאיש לא מינה אותם לכך משוקע אצל רביקוביץ, אם כך, בהקשר של הזכות למילוליות כהגדרת אדריאן רייץ: זכות שבצידה אחריות, ומי שנוטל אותה לעצמו חייב להיות מודע לכך.⁹

רביקוביץ מבליטה בפירה את עייפותו של משה "עד מוות" לצד גורלו להמשיך ולשאת בעול. דווקא לאחר רגעי שבר שבהם ייחל למותו ולאחר חטאי המתאוננים והמתאווים, שהותירו אותו מיואש לחלוטין במנהיגותו, משה שואף שכל בני ישראל יהיו נביאים. העוצמה המגולמת במתח שבין עייפות לחזון היא שניצבת במרכז השיר של רביקוביץ. העוצמה הזאת הופכת למקור כוח. היא השתמשה במערכת הרגשית שמתאר המקרא כדי להיבנות מתוכה בשלבים הראשונים כנערה-משוררת, המבקשת לשאוב את מקור קולה מהזדהות עם השילוב שבין העייפות ובין החזון של משה, למשל. מתח זה מצוי גם בבסיס מפעה הפואטי, בין מעשה ובין אפס מעשה, בין אוולת יד ובין "תְּחֹזֵק יד". זהו גם מפגש האישי עם הציבורי: התחושות האישיות של רביקוביץ פוגשות את אקלים החסר והאכזבה המלנכולית שלאחר התממשות החזון הציוני וקום המדינה, כפי שהראה מיכאל גלזמן.¹⁰

העיסוק הפרשני הייחודי של רביקוביץ בסיפור קברות התאוה שב בשיר גנוז נוסף בשם "תפילה", שנכתב כשנה וחצי אחרי השירים על משה ומיכל, ועליו אתעכב בהמשך. בשיר "משה" ובשיר "תפילה" רביקוביץ איננה מציבה את עצמה רק בעמדת הנביא המתייאש לנוכח האספסוף המתאוה. כשם שביקשה ברשימתה ממשוררים להתייחס לכך שבסיפור העקדה גם הנעקד וגם העוקד סובלים, כך היא מתייחסת בשיר "משה" למתאווים שסופם היה להיענש עונש מוות מידי אלוהים. בשיר "תפילה" רביקוביץ מבקשת להישמר מחטא התאוה הרובץ לפתחה מדי יום, באופן שאינו מתמלא ואינו מתממש, ומאיים לאיין אותה: "שְׁמַרְנֵי מִפְּחַד יוֹם בְּיוֹמוֹ / שְׁמַרְנֵי מִפְּחַת הַתְּאֵוָה".¹¹ השיר מייצר אנלוגיה בין פחד ובין פחת, וכך בכל התאוות מגולמת אימה. ב"משה" רביקוביץ איננה מזדהה עם העמדה המוגנת של המנהיג, שאלוהים משוחח איתו ישירות ומושיט לו את ידו לעזרה, אלא מבינה את המתאווים שנידונו לתחושת חסר בלתי פוסקת, שסכנת

9. בחלק השני של הפואמה "זמן צפון אמריקאי" (1983) כתבה רייץ שאין לשירה סיכוי להתייצב מחוץ להיסטוריה. החלק נחתם במילים (בתרגומי, בהתבסס על תרגומי של גיורא לשם): "אֲנַחְנוּ זָזִים // אֶבֶל הַמְּלִים שֶׁלֵּנוּ נִצְבוֹת // נַעֲשׂוֹת אֶחָדָיוֹת / לְיוֹתֵר מֵאֲשֶׁר הִתְפַּנְנוּ // וְזוֹהֵי הַזְּכוּת לְמִלּוּלִיּוֹת" (וראו: אדריאן רייץ, **דם הוא רעל קדוש**, תל אביב: קשב לשירה, 2002).

10. מיכאל גלזמן, **שירת הטבועים**, חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, 2018, 220. גלזמן מתייחס למאמר ביקורת של רביקוביץ מ-1967 שבו היא מראה כי "אין בכונתה להיכנע לאופנה השירית בת הזמן ולטעמם של בני דורה", כלשונו. רביקוביץ כתבה שאחרי קום המדינה שררה אווירה שבזה לחלשים ולכושלים על עליבותם ("השירים שהיו שמחת נעוריי", **הזהב ותפוחי האדמה**, 26–30).

11. רביקוביץ, **השירים הגנוזים**, 46.

מוות לצדה. במונחיו של לאקאן, רביקוביץ נושאת על גבה את נטל היצירה כאשר היא מערערת על הסמכות האלוהית המענישה עם המתאווים שנענשו והמזודהה איתם. הזדהותה עם פורעי הסדר נעשית דווקא מתוך הקרבה שלה לסמכותו המוסרית של משה, שליח האל.

לאקאן אינו אומר שבשל הקרבה נוח יותר לציית לחוק, לסמכות, אלא להפך, שהרבה יותר קל לחתור תחתיה, ובכך להתיר את היצירתיות של הסובייקט. [...] איוויו של לאקאן קשור לחתרנות היצירתית תחת הסמכות. [...] לאקאן משבח את הסובייקטיביות היצירתית, זו המחדשת את פח הסמלים. הוא מדבר על כך שמעטים הם אלה אשר נושאים על גבם את נטל היצירה [...] כדי לקרוא מישהו היטב, אומר לאקאן, מן ההכרח לבטל את הידע שמייחסים לו. [...] מנגד, מידה מסוימת של ביטול הנחת הידע יכולה להתגלות כנחוצה להבנת האחר, כמו גם ליצירת אפקט של חתרנות.¹²

הפעולה השירית ב"חידוש כוחם של הסמלים" מתבטאת במודעות של המשורר למתח שבין הפקעתה של הדמות המקראית מן ההקשר הרחב של הסיפור התנ"כי לתפקודה החד-פעמי בסיפור הספציפי שבו התקיימה. זאת תוך כדי התרחקות מההתייחסות המצטברת לאורך ההיסטוריה אל הגיבור המקראי כאל סמל שאיבד את כוחו המקורי, ותוך כדי מודעות לאופי הקשר שבין הגיבור למשורר שמצטט אותו בשירו. אם כך, לא די בהיכרות עמוקה עם המקרא כדי להשתמש בחומריו. רביקוביץ מודעת למתח שבין ההקשר הסיפורי-המקראי המקורי ובין ההקשר ההיסטורי המצטבר מקריאות בו במשך דורות. כאשר רביקוביץ כותבת: "ישנם רבים ממשוררניו הצעירים הסוברים שאין לך דבר קל מאשר לעקוד, להיעקד או להתחפש לאיל",¹³ היא מבליעה את ההפך: התנגדות להפקעתו של הסבל המוצג בסיפור המקראי, שהפך סמל לאומי האמור להצדיק מלחמות וקורבנות, ולצד זאת תביעה להכרה בסבל בכל אתר שבו הוא מתרחש.

זאת ועוד, השיבוצים שרביקוביץ בוחרת למקם בהקשר השיר שלה מבליעים גישה המשכית יצרנית אל המקרא. למשל, פעמיים חוזרת סינקדוכת היד בשיר "משה" – בבית הראשון ביחס למשה: "וְאָף כִּי עֲנֵף עַד מְוֹת אֶת יָדָיו יִגְבֶּה וְיָרֵם – / כִּי קָרָא שְׁמוֹ מֹשֶׁה וּמֹשֶׁה ה' כָּבֵד"; ובבית השני ביחס לאלוהים: "וְאָף כִּי עֲנֵף עַד מְוֹת יַד אֱלֹהִים בּוֹ הוֹיָה / וְיָדוּ עֲלָיו תַּחֲזֹק כִּי קָרָא שְׁמוֹ מֹשֶׁה". רביקוביץ רומזת לדברי ההרגעה של אלוהים למשה, רגע לפני שציווה עליו למנות מועצת זקנים שתעזור לו בהנהגת העם. אלוהים שואל שאלה רטורית שמגלמת הבטחה לסייע בעדו: "וַיֹּאמֶר ה' אֶל מֹשֶׁה: הֲיָד ה' תִּקְצָר? עֲתָה תִּרְאֶה הֲיִקְרָה דְבָרִי אִם לֹא" (במדבר יא 23). בכך האל מזכיר למשה שידו תמיד מושטת אליו, ואילו רביקוביץ מזכירה לקוראיה ששמו של משה מעיד על גורלו מעיקרא: הוא זה שנמשה מתוך ייאוש. עולה מכאן כי רביקוביץ מאמינה שאלוהים תמך בסוג המנהיגות הייחודי של משה, אשר הגן על אלה שרצו להשתתף איתו בהנהגה הערכית של העם, אף אם לא בחר בהם. השיר מציג בדרכים צליליות את גורלו המעגלי של המנהיג בעל כורחו, המממש את מדרש שמו: משה. זה שאמור למשות את העם מצרותיו נזקק לאלוהים, אשר ימשה אותו בידו ויחלץ אותו מרגעי אכזבה וייאוש.

¹² ז'אן-אלן מילה, *האיוויו של לאקאן*, תרגום: גבריאל דהאן ואחרים, תל אביב: רסלינג, 2006, 64–65.

¹³ רביקוביץ, "אלדד ומידד מתנבאים במחנה", 46.

גם גיבורת השיר השני משוקעת באכזבה ובייאוש, וגם היא, כמו משה, מתמודדת עם גורל מעגלי. שני השירים מעמידים את שם הגיבור המקראי ככותרת, ובשניהם רביקוביץ מבקשת לערער על מדרש השם הידוע. אצל משה זהו המשא שאין להימשות ממנו, ואצל מיכל לא "מֶה־כָּל", כפי שאני מציעה לפרש, אלא היעלמות עד כדי מחיקת השם.

שירה של רביקוביץ "מיכל" נסב על הנכחת הנעדרת, הבלטתה של זו שמתעלמים ממנה וגילוי סולידריות עם מי שנותרה בבדידות נוראה משום שלא נמנעה למתוח ביקורת. מבחינת זמן הייצוג, השיר מתאר את השנים הארוכות שעברו על מיכל מאז תוכחתה לדוד על התנהגותו הריקנית – שדחה – ועד יום מותה. אפשר לפרש כי המקרא רומז שבעקבות דבריה אלה העניש אותה דוד ולא העמיד לה צאצאים, וכך נותרה בלא ילד. בכל אחד מארבעת בתי השיר מוזכר שמה של מיכל עם ציון השייכות "בת שאול" שמזכיר את היותה בת מלך לפני שנישאה למלך. ציון השייכות לאביה, במקום הכינוי "אשת דוד", מבליע על דרך השלילה את חוסר השייכות שלה לבעלה מנקודת מבטו כמי שהתנכר לה. אבל גם מנקודת מבטה כמי שראתה עצמה חופשייה לבקר את התנהגותו. מובלעת כאן גם חשדנותו של דוד כלפי מיכל: רביקוביץ רומזת שייכתן כי זיהה בין מניעיו של שאול להשיאם מזימה נסתרת להתנקש בו באמצעותה.

בכל אחד מן הבתים מוזכר גם היחס למיכל מצד נשים אחרות בארמון דוד, שהוא יחס של קנאה, ניכור ולגלוג. הארמון מכונה בשיר גם "הרמון" באופן השופט את דוד לחומרה על חטאיו, על יחסו הקנייני כלפי נשים ועל היותה של מיכל אחת מהמון בעיניו. נדמה שרביקוביץ מעוניינת להציע תיקון שירי לבדידותה של מיכל, ששום אישה בסביבתה לא סיעה בעדה ולא כאבה איתה את כאבה. טורי השיר הראשונים עשויים להיקרא תחילה כתיאור שמח של ארמון חוגג, אבל בקריאה שנייה מובן שרביקוביץ מתבוננת ברוקדים מאותה נקודת תצפית שבה התבוננה בהם מיכל, בהוקעת מה שתפסה כריקנות וכהצננה מוגזמת.

ההוויה השותקת של מיכל בשיר, הנטועה במקומה, עומדת בניגוד לרעש ולתזוזה סביבה. ארמונו של דוד עתיר התרחשות בצליל ובפעולה: הוא רווי צלילים – כינור וזמירות, צווחותיהן של שבע נשים וצעקות ההמון. ניכרות בו גם תנועת הגוף בריקוד ותנועה רגשית שלילית של נשים מלגלגות ושונאות ושל אנשים שמתעלמים. לעומת הריבוי הזה ניצב ביתה של מיכל כמחוז של שקט, ובו אין איש שמח או משמח, אין נחמה ואין ירד. יש פחד מוות, אווירה קשת יום, תחושה עגומה של גאווה פצועה, עדנה שחלפה ובלות. מיכל ניצבת לנוכח ההתרחשות העודפת בסירובה להשתתף ובעמדתה הביקורתית. רביקוביץ מכנה את נוכחותה "צל תוכחה", כאילו עצם הימצאותה היא תזכורת להטפת המוסר שלה, ומציינת שהיא איננה יוצרת מנגינות נעימות, קרי איננה אומרת דברים שנעימים לשומע. רביקוביץ מייצגת את מיכל כמי שידעה מדי יום ביומו אימת מוות, כנראה לא רק בשל טינת דוד אליה, אלא גם מהפחד שתתגלה מזימתו של אביה להתנקש בדוד בעזרתה. הסיפור המקראי מנכיח באופן אפסי את העוול שנגרם למיכל. אף שבחרה לעמוד לצד בעלה והצילה אותו ממוות מידי אביה, שביקש להתנקש בו,¹⁴ דוד אינו מכיר לה טובה ואינו מחזיר לה אהבה.

14. מיכל הורידה את דוד בעד החלון לפני שהגיעו שליחיו של שאול להתנקש בו ושמה תרפים במיטתו, וכך המרצחים חשבו שהוא שוכב בה חולה. לאביה, שהאשים אותה כי רימתה אותו, סיפרה שדוד הכריח אותה לסייע לו ואיים להרוג אותה אם לא תעשה כן. הסיפור הוביל להתנבאותו של שאול בפני שמואל (שמ"א יט 24).

מיכל היא הדמות הנשית היחידה בתנ"ך שהמספר מייחס לה רגש אהבה לגבר באמצעות השימוש בשורש אה"ב.¹⁵ אהבתה זו הייתה כאמור כרוכה בסכנת מוות, ורביקוביץ מזכירה את שילוב האהבה בסכנת ההתאיינות. זאת בהתאם לתפיסת האהבה שלה, אשר נוסחה בשניים משיריה המוקדמים ("אהבת תפוח הזהב" ו"אהבה") ואשר ליוותה אותה כל חייה.

יתרה מכך, בגמרא נכתב שמיכל (המכונה "בת כושי" ולא "בת שאול", כפי שאולי היינו מצפים) התנהגה כגבר והשתמשה בכלים של גברים: "מיכל בת כושי הייתה מנחת תפילין ולא מיחו בה חכמים" (בבלי עירובין צו ע"א). למרות האיסור "לא יהיה כלי גבר על אישה" והמעשה שנחשב לתועבה סלחו החכמים למנהגה זה כי הכירו בכך שלא עשתה כן רק כדי להתקטט במילוי מצווה, אלא היות שהייתה מיוחדת במינה. מקובלים פירשו שהייתה אישה חכמה כי הייתה לה נשמה של גבר: "נשמה מעלמא דדכורא" (נשמה מעולם של זכר).¹⁶ העניין הרב שרביקוביץ מגלה במקורות החוכמה הנשיים לאורך הדורות ובזכותן של נשים לבעלות על חוכמה מתבטא בשיריה המוקדמים, בין היתר בשירים "ארץ מבוא השמש" ו"היונה", אך בייחוד ב"מתנות מלכים". בדומה לאופן שבו דלתה מדמותו של משה את הזכות להצטרף להנהגה המוסרית של העם ואת התקווה שעל כל אחד מבני ישראל תשרה רוח, כך הביעה רביקוביץ סולידריות עם מיכל שלא שתקה ובחרה למחות על ההתנהגות הריקנית של בעלה; שהסתכנה ומרדה באביה; שהייתה נאמנה לאהבתה למרות סכנת המוות שהייתה גלומה בה; ושנתפסה כמי שימחלו לה בשל חוכמתה על התנהגות שנחשבת גברית. רביקוביץ עומדת אפוא בציוויים שהציבה ברשימתה על ההתמודדות עם חומר מקראי. היא אכן משקעת את הגיבורים המקראיים בחיי הנפש שלה ברגע הכתיבה, ואף שטקסטים פרשניים שונים משלימים את המקרא, היא רואה צורך להוסיף עליה ערכים.

ב. דמותה של מיכל בין פעולה ובין חוסר יכולת לפעול – מיכל של רחל בלובשטיין ומיכל אמה של רביקוביץ

מיכל | רחל בלובשטיין

וּתְאַהֵב מִיכַל בַּת-שְׂאוּל אֶת-דָּוִד –

וּתְכֹוּ לוֹ בְּלֶבָהּ

(ש"א י"ח, כ'; ש"ב ו', ט"ז)

מיכל, אֶחָוֶת רְחוּקָה! לֹא נִתְקַ חוּט הַדּוֹרוֹת,

לֹא שְׁלֹטוֹ בְּכַרְמֶךָ הַנוֹגֶה חֲרָלֵי הַזְּמַן,

¹⁵ פעמיים מזכרת האהבה החד צדדית של מיכל: "וּתְאַהֵב מִיכַל בַּת שְׂאוּל אֶת דָּוִד וַיִּגְדוּ לְשְׂאוּל וַיִּשְׂרֵךְ הַדָּבָר בְּעֵינָיו" (ש"א יח 20); "וַיִּדַע כִּי ה' עִם דָּוִד וּמִיכַל בַּת שְׂאוּל אֶהְבְּתוּהוּ" (ש"א 28). לעומת זאת, השורש אה"ב משויך לדוד רק בתיאור אהבתו ליהונתן (ולהבדיל, לשלמה).

כמו כן מוזכר שהעם אהב את דוד כי הופיע בפניהם ולא הסתגר. ייתכן שטינתו של דוד למיכל, בגלל תוכחתה, הייתה קשורה בידיעתו שהוא נאהב בקרב העם כשהוא מתנהג בצורה מוחצנת. לכן הוא לא אהב את הביקורת שמיכל הטיחה בו כדי לרסן את תגובותיו.

¹⁶ יעקב חיים סופר (על דרך האר"י), **כף החיים**, סימן לח, סעיף ג (בהגהות).

על כתנת משניך לא דהו פסי ארגמן
 וצלצול אצצודות זקהך עוד האזן תקלט.

לא אחת ראיתיך נצבת ליד האשנב,
 בעיניך היפה מהולים גאון ורף;
 מיכל, אחות רחוקה, אני עצובה כמוך,
 כמוך נדונתי לבו לאשר אהב.¹⁷

רביקוביץ הכירה את שירה של רחל בלובשטיין, "מיכל". היא התרשמה לטובה מן האופק הפרשני שמוצע בו באופן שהופך את מעשי הגיבורה המקראית ואת דמותה רלוונטיים אליה. ברשימת ביקורת שחיברה על ספר שירים מאת עמירה הגני, משוררת בת זמנה, שלא התרשמה ממנו לחיוב, טענה רביקוביץ נגד האופן שבו השתמשה הגני בייצוג מחודש של דמויות מקראיות. היא הזכירה את "מיכל" של בלובשטיין, ומתוך דבריה אפשר להבחין מה טיב הייצוג המחודש שרצוי מבחינתה:

היא רק מרחיבה את התיאור שניתן להם בתנ"ך ואינה מרחיבה את משמעותם לגבי חיינו כיום (כפי שעשתה בשעתה רחל). ודאי התנ"ך הוא מתחרה קשה, אולם הדרך להתמודד עמו אינה בסגנון זה.¹⁸

גם כאן רביקוביץ קובלת על משוררים שניגשים אל החומר המקראי כדי להוסיף על מה שנמסר בו. ניכר כי בעיניה הסיפור המקראי איננו טקסט חסר, אלא שלם שיש לדרוש בו ולכתוב מתוך עולמו. בשירה של בלובשטיין מכנה הדוברת את מיכל המקראית פעמיים "אחות רחוקה" ומציינת שמיכל מתקיימת לצידה כאישה שמעולם לא נשכחה או נעלמה, אלא הוריש לה את "חוט הדורות"; שהיא שומעת את מיכל ורואה אותה לנגד עיניה. אין זו רק נחמה שבלובשטיין מציעה למיכל חשוכת הילדים, אשר נעלמה מן ההיסטוריה המקראית של דברי הימים. היא מבהירה שיחסה למיכל אינו כאל סמל בהליך שמפקיע ממנה את אנושיותה, אלא להפך: היא מזדהה עם גורלה של מיכל לאהוב את האיש שהיא בזה לו.

עמדה פרדוקסלית זו כלפי האהבה, שאין שכרה בצידה ושהיא פקעת של ניגודים, מבוטאת אצל בלובשטיין בשירי אהבה נוספים ובראשם "זמר", שבו נמנית שרשרת של ניגודי אהבה המוצאים את ביטויים בשיריה ("סער ודמי, צהל ופכה, פצע וצרי, נחת ודן").¹⁹ גם רביקוביץ, כמותה, שבה ומגלגלת את פניה הכפולות של האהבה בשיריה. בלובשטיין מבחינה במיכל ומתעכבת על הגאווה שבעיניה ("בעיניך היפה מהולים גאון ורף", בדומה לאופן שבו רביקוביץ כתבה: "ושנאוה נשים פי גאה תעבר ולה פני מלכה להביט"). את

¹⁷ רחל בלובשטיין, שירת רחל, תל אביב: דבר, 1982, 68.

¹⁸ דליה רביקוביץ, "חכמת נשים" [1963], הזהב ותפוחי האדמה, 57.

¹⁹ בלובשטיין, שירת רחל, 87.

שרשרת המסירה הזאת, של נשים גאות שלא ביטלו את תשוקתן ובה בעת לא נמנעו מלהביע את דעתן, ממשיכה רביקוביץ. לרשימת הביקורת שלה היא נותנת את הכותרת "חכמת נשים". הביטוי הוא פרפראזה לפסוק מספר משלי המתייחס לכוח היוצר שיש בחוכמת אישה: "חכמות נשים כְּנֶתֶה בֵּיתָה וְאֹלֶת בְּיָדֶיהָ תִּהְרָסֶנּוּ" (יד 1). רביקוביץ קוראת את בניית הבית באופן פיגורטיבי ומשייכת אותה לעשייה שירית (יצירת בתים של שיר). את השימוש האינטרטקסטואלי בשירה קודמת היא מדמה לשכירת בית ממשורת קודמת, והיא שופטת לחומרה את מי שעושה בבית זה שמות כשוכר.²⁰

בעיני רביקוביץ מיכל איננה רק גיבורה מקראית, אלא גם שמה של אמה שהייתה מורה לתנ"ך והתאלמנה פעמיים. השוואה בין התיאור של רביקוביץ הנערה על מיכל המקראית לתיאור של רביקוביץ בשנות השישים לחייה על אמה מעידה על הערכתה לאם בזכות עיקשותה ונאמנותה לערכיה, בדומה לאופן שבו העריכה את מיכל המקראית בשירה הגנוז. בסיפור בשם "קיצור תולדות מיכל" ציינה רביקוביץ את בדידותה של אמה כמצב חוזר לאורך חייה וכינתה אותה "אישה בודדת",²¹ בדומה לאופן שבו תיארה את מיכל המקראית בשירה המוקדם ("יֹשְׁבֵה יְחִידִית", "וְלֹא אֵין מְנַחֵם").²² נוסף על כך התעכבה רביקוביץ בתיאור האם בשמונה שנותיה האחרונות, שבהן עצמה את עיניה בשל "שיתוק חלקי ואלם שקיבלה על עצמה כי לא היה לה עם מי לדבר".²³ אשר לאהבה, רביקוביץ תיארה את אמה כבעלת ביטחון עצמי שירשה מאביה (הסב של רביקוביץ) ולכן "לא נענתה למחזרים שלא התאימו ממש לחלומותיה". תיאור זה, שמזכיר את דמותה של פנלופה באודיסאה, משייך את האם לקוטב הנשים שמתעקשות על אהבתן כמו מיכל המקראית. את היחסים בין אמה לאביה תיארה רביקוביץ בסיפור זה כשעונים על החוט הדק שבין שתיקה לדיבור:

מיכל אמרה שמעולם לא נפל ריב בינה ובין לוי, אבל אני זוכרת אחרת. זכרתי שהיא הענישה את לוי בעונש שהיה מקובל עליה, "לא לדבר איתו". היא קנתה קקאו תוצרת חוץ והוא זרק את הקופסה דרך החלון כי האמין שצריך לקנות רק תוצרת הארץ. ואז היא אמרה לו שהיא לא מדברת איתו. לוי התחנן: מיכל (במלעיל), בואי נפסיק את המשחק הזה. אבל מיכל היתה נחושה ללמד אותו לקח. עד הערב היא המשיכה "לא לדבר איתו", וכאשר היתה צריכה לומר משהו ביקשה מבת השש שהיתה אז בת ארבע "תגידי לאבא ש...". מאז קיבל עליו לוי את הדין, שהילדה חשובה יותר מתוצרת הארץ, וכך כל בוקר שתתה הילדה כוס קקאו (בלי קרום).²⁴

שלא כמו מיכל המקראית, שפנתה אל דוד והוכיחה אותו על התנהגותו, מיכל האם מוכיחה את בעלה על דרך השתיקה. הילדה רביקוביץ מונתה על ידה לשמש לה לפה. המחלוקת בין בני הזוג נסבה על מקומה

²⁰ רביקוביץ, **הזהב ותפוחי האדמה**, 55: "לגבי חלק ניכר מן הבתים חייבת עמירה הניג שכר דירה ללאה גולדברג, אף כי, כדרכם של דיירים, היא עושה שמות בבתיים ששכרה. [...] עמירה הניג אינה נוטלת בפועל ממש שורות מלאה גולדברג, אולם היא נוטלת את הנשמה משיריה וממיתה אותה בנשיקה".

²¹ דליה רביקוביץ, **באה והלכה**, בן שמן: מודן, 2005, 3–19.

²² טיקוצקי **(השירים הגנוזים)**, 226) עמד על חזרת הצירוף "אין מנחם", השואב ממגילות איכה וקוהלת, בשיר מאוחר על אם שכולה, "אבל היה לה בן" (דליה רביקוביץ, **כל השירים**, עורכים: גדעון טיקוצקי ועוזי שביט, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2010, 230–231).

²³ רביקוביץ, **באה והלכה**, 9.

²⁴ שם, 16.

של האידיאולוגיה הציונית ביחס לאהבת הבת. לפיכך אפשר לסכם מקריאת העדות כי האם מעדיפה את אושרה של הבת, ואילו האב מעדיף את אהבת הארץ. בדומה למשפט שערכה רביקוביץ לאביה בשיר "כף יד רשעה"²⁵, גם אמה ערכה לו משפט וגזרה את דינו. גם במקרה זה עולה כי רביקוביץ שופטת לחיוב את הנאמנות האידיאולוגית נטולת הפשרות של אביה ומכירה בתכונתו להחמיר עם עצמו ועם הסובבים, ואז לצעוד צעד לאחור. בה בעת רביקוביץ שופטת לחיוב גם את נאמנותה של אמה לרצונותיה ואת המחויבות שלה להגנה על הילדה. רביקוביץ מסכמת בסיפור את חיי אמה כחיים שנזנחו, בדומה לאופן שבו מיכל אינה מוזכרת בין נשותיו של דוד בספר דברי הימים: "לא ישבו עליה שבעה וכת השש מעולם לא פקדה את קברה מסיבות שאתקשה לפרט כאן"²⁶. חוסר החיבה של רביקוביץ לקברים עשוי להתפרש באופן מטפורי כחוסר יכולת לקבל את היעדרם של הקבורים בהם, כהעדפה להמשיך לקיימם בתוכה ובתוך יצירתה.

ג. הפנייה הגנוזה של רביקוביץ אל לאה גולדברג — שלוש דוגמאות

שלושה שירים שחיברה רביקוביץ בשנות החמישים המוקדמות מציגים מערכות של קשרים תמטיים וצורניים בינם לעצמם ולשלושה שירים מאת לאה גולדברג. שניים מהשירים לא פורסמו מעולם, ואילו שיר אחד לא נכלל בספרי רביקוביץ²⁷ חרף היותו השיר הראשון שפרסמה בשמה האמיתי. כותרתו "הנערה בעלת צמות הפשתן" (1954, אייר תשי"ד, בירחון לנוער בשם עתידות), הוא בנוי משלושה מרובעים החרוזים בסופי הטורים באופן מסורג ומתאר זיקה בין נערה ובין נחל. כל אלה מזכירים מאוד את הסיטואציה השירית בשיר "הילדה שרה לנחל" לגולדברג הבנוי באותה תבנית.²⁸

הנערה בעלת צמות הפשתן | דליה רביקוביץ

הילדה שרה לנחל | לאה גולדברג

לֵאן יִשָּׂא הַזָּרֵם אֶת פְּנֵי הַקְּטָנִים?
לְמָה הוּא קוֹרֵעַ אֶת עֵינַי?
בֵּיתִי הִרְחַק בְּחֵרֶשֶׁת אֲרָנִים,
עֲצוּבָה אוֹשֶׁת אֲרָנִי.

קָרְבָּה אֶל הַנַּחַל וְעִנָּה עוֹנָה
וְרָצוּ גְלִים לְפָנֶיהָ.
עֵינֶיהָ חוֹלְמוֹת וְטוֹבְעוֹת בְּתוֹנָה,
דְּמוּמָה תִּשְׁחַק בְּהֶצְנֵעַ.

²⁵ רביקוביץ, כל השירים, 18.

²⁶ רביקוביץ, באה והלכה, 13.

²⁷ חמש שנים קודם לכן, ב-1949, פרסמה רביקוביץ את שירה הראשון בעיתון הנוער העובד במעלה, בפסבדונים "סמדר לשם" (לשם היא אחת מאבני החושן). לדבריה עשתה זאת כי פחדה שידחו את השיר ויבישו אותה (צבי ינאי, "בעקבות החלומות", מחשבות 25 [1968]: 3-7). ב-1955 ראו אור שירים הנחשבים לפרסום המשמעותי הראשון של רביקוביץ בכתב העת אורלוגין שערך אברהם שלונסקי: "ארץ מבוא השמש" ו"כיסאות למשפט" (שנכללו בספרה הראשון, אהבת תפוח הזהב) והשיר "העיגול" (שנכלל בכל השירים עד כה בשער "מן הגניזה"), זאת בעקבות פגישתה עם לאה גולדברג בביתה בירושלים, בסתיו 1954.

²⁸ לאה גולדברג, שירים (ב), עורך: טוביה ריבנר, תל אביב: ספריית פועלים, 1986, 14 (פורסם במקור בלוח הארץ תש"ו).

פּתְנֵי הַנַּחַל בְּזִמְר־גִּיל,	אַלְפֵי חֲלוּמוֹת יַחְפְּזוּ לְקִרְאָתָהּ
רְגֵן וְקָרָא בְשָׁמִי,	וְטָבְעוּ בְּנֶהָר הָרוֹגֵץ,
הַלְכָתִי אֵלָיו אַחֲרֵי הַצְּלִיל,	וְעֵצָב גְּדוֹל הַתְּנַפֵּל בְּחֶטֶף,
בְּטִשְׁתִּי אֶת בַּיִת אָמִי.	שֵׁטֶף וְיִטְבַּע אֶת פְּנֵיהָ.
וְאַנִּי יַחֲדָה לָהּ, רַכָּה בְּשָׁנִים,	כָּאֵחָ לָהּ הַנַּחַל, טְהוֹר וְאוֹהֵב,
וְנַחַל אֶכְנֹר לְפָנַי –	וְשֵׁם עֲנוּתָהּ תְּשׁוּחָחִי,
לָאֵן הוּא נוֹשֵׂא אֶת פְּנֵי הַקְּטַנִּים?	וְהוּא מְלַטְפָּהּ, הַחֶלֶק וְלִטְף,
לְמָה הוּא קוֹרֵעַ אֶת עֵינָי?	כִּי אֵין בְּלִעְדָיו לָהּ שׁוֹמֵעַ.

אין כאן רמיזה ישירה, שימוש במילה או בצירוף המופיעים אצל גולדברג. רק הכותרת של גולדברג מייצרת את הקשר, ודומה שרביקוביץ כותבת מחדש את השיר.

המונולוג של גולדברג רווי תימהון ואימה. הילדה הדוברת מפנה שאלות אל נמען בלתי ידוע, בעודה מבועתת מעוצמת פיתויו של הנחל שהיא מכנה "אכזר" (צירוף המזכיר את הביטוי "נחל אכזב", נחל המתמלא רק בימות הגשמים). הילדה מגלה בהפתעה שהנחל נוטל ממנה את היכולת לראות, מנתק אותה מבית אמה, ממרחב יציב בין עצי אורנים, ונושא אותה אל עתיד מעורפל. יתרה מזאת, הנחל מתייחס אליה ברמאות ונוהג בה באלימות ובהתעללות: הוא שר לה וקרא לה בשמה, ולאחר שנמשכה אל צליליו והלכה אליו "אַחֲרֵי הַצְּלִיל" (בדומה לילדים שהולכו שולל ונמשכו ללכת אחר הצליל בסיפור העם "החלילין מהמלין"), סימא אותה וקרע את עיניה (הביטוי "קרע את עיניו" מציין השתאות והפתעה, גם על פי ירמיהו ד 30 בהוראת פיתוי, ייפוי המבט). זוהי סיטואציה של עקירה ושל אובדן התמימות שאפשר לפרש כהתמסרות אל תשוקה כחלק מהתבגרות מינית ופרידה מעולם הילדות. עזיבת בית האם מזכירה את רגע ההכרה בבושה ובגוף כפי שתואר בספר בראשית, לאחר שנבראה חוה מצלע האדם: "עַל כֵּן יִעֲזָב אִישׁ אֶת אָבִיו וְאֶת אִמּוֹ" (ב 24). אף שהתמסרה לפיתוי, הילדה בשיר איננה מוכנה ללכת שולל אחרי הנחל. היא מבינה שפיתה אותה כדי להפוך את פניה, ושאלותיה הן אחיזה אחרונה, רופפת, בתום של ילדות.

תמת ההליכה אל המים בעזיבת האם והאב, כפיגורה של הינתקות מעולם ילדי והימשכות אל סערות הגוף והנפש, מבוטאת בעוד שיר גנוז של רביקוביץ ממאי 1954:²⁹

בְּעֵרָה וְעֵרָה קָפְצָה לְגַלִּים;
- כִּי אֲדוֹנִי, הֵן מְשֻׁחָק הוּא, מְשֻׁחָק.
וְהֵים כָּחַל וְהֵים נוֹהָר,
וְהֵים כָּחַל וְהֵים חוֹמֵר;
לְבַקֵּר יִשְׁקֹט

29. רביקוביץ, השירים הגנוזים, 52.

בְּעֶרְבוֹ יִסְעֶר.

- בִּי אֲדוֹנִי, הֵן מִשְׁחָק הוּא, מִשְׁחָק.

נִעְרָה זְעִירָה וְגַלִּים עֲגָלִים,

תִּנַּח אֶת אִמָּה וּתְרַחֵק מִן הָאֵב.

מִשְׁחָק הַטְּהוֹר בְּטְהוֹר הַתְּעָרֵב.

לְבַקֵּר הַחֲרִישׁ,

בְּעֶרְבוֹ – קֶצֶף רֵב.

וְאַרְץ מְרָה בְּסִעְרָה תִּחְנַף.

- יִמְתֵּן אֲדוֹנִי, יֶאֱסֹף אֶת יְדָיו.

בִּי אֲדוֹנִי, הֵן מִשְׁחָק הוּא, מִשְׁחָק.

יִחְזַק אֱלֹהִים אֶת יְדֵי אַחוֹתַי,

לְעָרֵב נְכוֹנָה רְעָה לְקִרְאָתָהּ.

נִעְרָה זְעִירָה קִפְצָה לְגַלִּים

הֵם הַגַּלִּים מְרַבֵּי מִחֲתָהּ.

וְאִין אַתָּה אֵב מִן הַיָּם לְשִׂאתָהּ.

בִּי אֲדוֹנִי, הֵן נוֹרָא הַמִּשְׁחָק.

בשיר מיוצגת נערה שמשליכה את עצמה לגלי הים ובטוחה שמדובר במשחק. רק לאחר שהתמודדה עם פחד גדול בערב, כאשר הים סער עליה, הבינה שהמשחק נורא. זהו אחד הגילומים השיריים הראשונים לפיגורת הים של רביקוביץ, שקשורה תמיד באהבה, ושיאו בטור "מִשְׁחָק הַטְּהוֹר בְּטְהוֹר הַתְּעָרֵב": הנערה לומדת להבין שמה שחשבה למשחק טהור בין גלים הוא חבלה בממד הטהור שבילדותה, טרם הבגרות.

לעומת הילדה בשיר של גולדברג, הילדה בשיר "הנערה בעלת צמות הפשתן" מיוצגת בגוף שלישי כמתנחמת בחברתו של הנחל שמתנהג "כְּאֵחַ לָהּ": הצירוף "כְּאֵחַ לָהּ הַנַּחַל" מאורגן בתבנית צלילית משוכללת שמאחדת בין חלקיו ומעלה אף הוא קונוטציה מצלולית לצירוף "אכזב הנחל", אבל בהקשר של ניגוד. קרוב לנחל עגה הנערה עוגה והופכת לחוני המעגל. שם היא מסוגלת לבקש לעצמה עתיד ולחלום חלומות, אף אם לא יתגשמו ויטבעו בנהר. שתי הנשים הקטנות מיוצגות על פי פנים ועיניים. אך לעומת עיני הילדה אצל גולדברג, שנקרעו בידי הנחל, עיני הנערה בעלת צמות הפשתן "טוֹכְעוֹת בְּתוֹנָה". תחילה היא משחקת בשתיקה, אבל לאחר שעצב מטביע את פניה היא מנהלת דיאלוג ויש לה נמען. היא משתפת את הנחל בייסוריה, והוא נוגע בה ברכות. היחסים המשפחתיים והחמים הללו בין הנערה ובין הנחל מנוגדים ליחסי השידול המניפולטיביים של הנחל בשיר של גולדברג. אצל גולדברג הנחל מפתה, ואילו אצל רביקוביץ הילדה מגיעה אליו מרצונה, והגלים מקדמים את פניה לשלום. גם

בנוגע לפנים ההבדל הוא במידת מעורבותו של הנחל: אצל גולדברג הוא נושא אֵי בְּלִי אֶן את הפנים הקטנות של הילדה הדוברת, ואילו אצל רביקוביץ העצב הוא המטביע את הפנים (בדמעות, כנראה), בעוד הנחל נשמר בקוטב המיטיב.³⁰

אומנם שתי הילדות בשני השירים מתמודדות עם עצב, אבל מצב הילדה אצל גולדברג נדמה טרגי ללא תקווה, ואילו שירה של רביקוביץ, למרות הבדידות המוצגת בו, מציע נחמה לבדידות זו. אצל גולדברג אוושה האורנים בבית אֵמה נשמעת לילדה עצובה ורחוקה כשהיא נישאת בזרם. אצל רביקוביץ העצב הוא שמתנפל בחטף ומטביע את פניה (בדמעות), אבל הנחל מנחם אותה. בשני השירים מוצאות השתיים את קולן בתוך העצב. הדוברת של גולדברג מפנה שאלות אל חלל ריק, חוזרת ושואלת: "לאן?" ו"למה?" ואילו הנערה של רביקוביץ מפסיקה לשחק בשתיקה ומתחילה לשוחח על ייסוריה עם הנחל, המאזין הנאמן.

שתי נקודות התצפית המנוגדות הללו מניחות שתי עמדות שונות בעולם. עולה כי רביקוביץ ממשיכה את ייצוג הילדות הנשית של גולדברג כהתמודדות בלתי פוסקת עם עצב לנוכח כוחות מופלאים וחזקים מהילדה, אך בונה על יסודותיו תפיסה שירית שונה. מבחינת הילדה בשירה של רביקוביץ, הייסורים והעצב הם חלק מובן מאליו מחייה. היא אינה תמהה עליהם, אלא מתמודדת איתם בבריחה אל מחוות הדמיון ומציאת חברים מואנשים כמו הנחל. קיומה הקפוא של הילדה – הדומעת בשטף, הניצבת בתוך מעגל שגידרה לעצמה, החווה בחלומותיה טובעים – עומד בניגוד להתרחשות השירית שמבוססת על תנועה: הצלילים עי"ן ולמ"ד שחוזרים שוב ושוב ונשמעים כנביעה בלתי פוסקת, הפעלים הרבים שחוזרים בכל טור, וי"ו החיבור שפותחת טורים בכל בית ויוצרת אפקט של התווספות ועוד. אצל גולדברג, לעומת זאת, הייסורים והעצב הם באשמת מי שנוטל אותה מחייה ומרחיק אותה מהם. לא זו בלבד שהנחל של גולדברג מפחיד ואלים, ואצל רביקוביץ הוא מנחם ומקשיב, אלא שכל שיר מציע באופן סמוי היפעלות רגשית הפוכה: מה שמנחם אצל גולדברג מאיים אצל רביקוביץ. הנערה בעלת צמות הפשתן בורחת מרצונה מביתה אל הנחל, כנראה בשל איום שקיים בו, ואילו הילדה של גולדברג ניתקת באלימות מביתה ומאמה ונחטפת בפיתוי של רמייה בידי הנחל. האחת נמשכת לפיתוי שווא, והאחרת מוצאת אח.

מעיון תוך־טקסטואלי בשירת רביקוביץ עולה כי המשוררת התנסה לא פעם בפיגורות גולדברגיות בימי ראשית כתיבתה, בעודה מבררת לעצמה את מקומה בעולם כבוגרת וכחריגה. שיר גנוז נוסף פרי עטה, שנכתב סמוך מאוד לכתיבת "הנערה בעלת צמות הפשתן", מתאר סיטואציה דומה של נערה הנמשכת אל הנחל כדי לזקק את דמותה הבוגרת. בשיר "אני"³¹ (תוארך ל־28 באפריל 1954) דוברת נערה בודדה שמתבוננת בפניה כפי שהן משתקפות בנהר ומוצאת שם אהבה ונחמה מן הבדידות.

³⁰ גדעון טיקוצקי (דליה רביקוביץ בחיים ובספרות, חיפה וראשון לציון: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה וידיעות אחרונות, 2016, 53) השווה בין "הנערה בעלת צמות הפשתן" ובין התרגום הראשון שפרסמה רביקוביץ, לבלדה סקוטית אונימיית בשם "שתי אחיות מביינורי". בשיר "הנערה בעלת צמות הפשתן" ראה טיקוצקי ייצוג של טביעה בנהר וסיפור על צפייה בנחל ש"הופכת עד מהרה לטביעה בו", כשהנערה היא "מעין 'קְלָאָדָם' שגודלו מר: מוות בטביעה בנחל".

³¹ רביקוביץ, השירים הגנוזים, 51.

אני

אני לבדי כאילן בכרמו,
אני לבדי על מים שתולה.
ויראוני זרים שאני רעולה
כי לאיש צלמו.

יום שראיתי פני בנהר,
חולת-אהבה סבבתי פני.
עיני בנהר ונהר בעיני
ואין עוד זר.

אני האילן והכרם אני,
והגן מלא גבעולים ונצה,
והגן חתום, אין מבוא ומוצא,
בחוט השני.

בשיר הקצר בעל המבנה המהודק (שלושה בתים מרובעים בעלי שלושה טורים ארוכים וטור קצר אחרון, במבנה חריזה חובק ומסורג), המייצג סיטואציה שבה פעולה אפסית (נערה גלמודה אפופה תחושת חוסר שייכות, שזרים אינם מצליחים להתבונן בפניה, מביטה בנהר ומצויה בגן שאין ממנו מוצא ושאינו אליו כניסה), ערבלה רביקוביץ שיבוצים ורמיזות ממקורות רבים. עימם נמנים מגילת שיר השירים, מזמור תהילים, "משירי הנחל" ללאה גולדברג, איסורי כלאי הכרם במשנה, "לבדי" לח"נ ביאליק ו"גן נעול" לרחל בלובשטיין.³² כל המקורות שלובים בשיר באופן שאינו פוגם באחדות המבע שבו, כולם משוקעים במבעה של רביקוביץ ופועלים בשירותו. הנערה מוצאת נחמה בהיספגות בנוף טבעי אף שהיא מאבדת את עצמה בתוכו, במהלך דומה לייצוג השירי שלה, אשר נספג במקורות טקסטואליים קודמים, אך מתנסח מתוכם בדמותו. נחמת הנהר היא נחמה פורתא: האהבה שהנערה מוצאת כמימיו

32. הנערה הדוברת בשיר מעידה על בדידותה באמצעות הדימוי "כאילן בכרמו", כלומר נטע זר. המשנה (מסכת כלאים) מתירה לנטוע אילן בתוך כרם, אבל מציינת איסורים על הנאה מפירותיהם של אילנות הנטועים סמוך לגפנים. אזכור הכרם חוזר גם בשיר הגנוז "תפילה", ועליו בהמשך. בניגוד לבדידות, הדוברת מצהירה לחיוב שהיא "על מים שתולה", באופן המזכיר את המזמור הפותח את תהילים, שמבטיח לזה שלא ישב במושב לצים להיות "כעץ שתול על פלגי מים [...] וכל אשר יעשה יצליח" (תהילים א 3). בבית השני מעידה הנערה שהיא "חולת אהבה" כשהיא מתבוננת בנהר, בדומה לאהבה משיר השירים שמבקשת לומר לאהוב "שחולת אהבה אני" (ה 8). הטור הסימטרי "עיני בנהר ונהר בעיני" מזכיר את נוסח האהבה ההדדית של שיר השירים: "אני לדודי ודודי לי" (ו 3), אך במקום הדדיות עם גבר, ההדדיות בשיר היא עם בבואת הנערה במי הנהר. בבית האחרון הנערה מעידה שלאחר ההישקעות במימי הנהר ובבבואתו, היא חווה אחדות עם הנוף שמפיגה את בדידותה. שלא כמו בבית הראשון, אז הרגישה נטע זר, אילן בתוך כרם, כעת היא גם האילן וגם הכרם. למרות כל זאת, השיר מסתיים באותה תחושה לבדית שבה פתח. הנערה נטועה בתוך "גן חתום", באופן שמזכיר גם את המרחב מלא התשוקה שמתואר בשיר השירים (ד 12): "גן נעול, אֶחָתִי כְּלָה; גֵן נְעוּל, מִעַן קָתוּם", וגם את נימת התימהון ואובדן הדרך בשירה של רחל: "גן נעול, לא שבייל אֶלִי, לא דַּרְךְ / גן נעול — אָדָם. / האַלף לִי? או אֶכָּה בְּסַלְע / עד זֹב דָּם?" (שירת רחל, 80).

היא אהבה עצמית שמותירה אותה נעולה בגן ללא מוצא. יחסי הנערה הבודדה והנחל בשיר זה הם חוויה חזותית ייחודית, בדומה להצבה באין־סוף (mise en abyme), וכך היא ניצבת בין שתי מראות וצופה בשעתוקים של עצמה הבודדת. היא איננה מצליחה לזקק מתוכם חירות אמיתית, הכרה עצמית או מציאות שאיננה מדומה.

גם גולדברג וגם רביקוביץ חוו את היעדרותו של אביהן מגיל צעיר מאוד. שתיהן חוו עקירה מבית ילדותן ושתיהן נשאו את צלקות ילדותן.³³ ברשימתה "ילדות" כתבה גולדברג בלשון רבים כי לדעתה כל בני דורה שגדלו כמוה בימי מלחמת העולם השנייה לא הצליחו לרפא את פצעי הילדות, "וכל התפרצות עצבים, כל סיוט, כל הרגשת פחד הבאה עלינו עכשיו – יודעים אנו את מקורם: מאז, מן הימים ההם הם באו לנו".³⁴ ברשימה זו הזכירה גולדברג את בריחתה עם אביה ועם אמה ב־1919 מרוסיה לליטא. במהלך הבריחה נאסר אביה, שנחשד בקומוניזם. בעת מאסרו ביימו החיילים הליטאים מדי יום טקס הוצאה להורג. האב מעולם לא שב לעצמו. בעיצומם של אירועים אלו גילתה הילדה גולדברג את זיקתה המיוחדת לטבע:

אני נשארתי לשמור על המזוודות לבדי. בשדה. היה קר מאוד. כמה "בתי אצבעות" בכסיותי היו חסרים. ידי קפאו. איש לא היה בסביבה. שדות קירחים. רק פעם בפעם עברו חיילים. הם לא נגעו בי. המשיכו את דרכם. ועברו שעות, והיום החל להחשיך. קפאו גם הרגליים. פחד איום הגיח מן השדות. ולא בכיתי. לא פחדתי מחיות רעות. פחדתי מן האדם ומהיעדר האדם שבסביבה. כבר מלאו לי שמונה שנים, וידעתי, כי הרעה באה מן האדם ומן העזבות. [...] זוכרת אני בעיקר: שדה רחב ידיים ודגניות בין השיבולים המזדקנות. ועוד זכורה לי באר אחת שבקצה הכפר, ויום שלאחר גשם. צפרדע קטנה ירקרקת יצאה מן הבאר. ישבתי על אבן גדולה ושוחחתי עמה. אינני יודעת מה אמרתי לה, אבל היה כמעט טוב.³⁵

גולדברג מתעכבת על מקור הפחד: האדם והיעדר האדם, ועל מקור הרעה: הפקרות ונטישה. שיחתה עם הצפרדע נדמית מנחמת כלקוחה מאגדת האחים גרים "נסך צפרדע". הנוף הטבעי אינו מאיים עליה כשם שעושים בני האדם (הנוכחים בשל איומם והנעדרים בשל נטישתם), אלא להפך: כשהיא משוחחת עם הצפרדע היא מרגישה "כמעט טוב". לאור היחסים המיטיבים הללו בין הילדה לטבע הסובב אותה, ניכר כי הנחל האלים בשיר הוא אפוא פיגורה של תנועה חזקה שאין יכולת להתנגד לה. ברומן והוא האור שבה גולדברג ומזכירה את הצפרדע ב"דרך הבדידות הראשונה שבילדות", כחלק מיופי שלוב בלי הַתּר בזיכרונות הבדידות והאימה:

דרך של שבועיים – מוזר, אך בזכרונות נחרתו לעולמים גם שדות יפים. פרחי הדגניות בקצה הגבוהה, ואותו אור זהוב־עמום שבראשית ספטמבר. וצפרדע

³³ טיקוצקי עמד על מקורות הכתיבה של השתיים בזיקה לעקירה: "כשם שלאה גולדברג חשה שהיא עורכת גלות פנימית בעירה קובנה, כך תפסה רביקוביץ הצעירה את גבע כארץ גֵּרָה" (דליה רביקוביץ בחיים ובספרות, 33).

³⁴ לאה גולדברג, "ילדות" [1938], יומן ספרותי: מבחר רשימות עיתונות 1928–1941, עורכים: גדעון טיקוצקי וחמוטל בר־יוסף, תל אביב: ספריית פועלים, 2016, 319.

³⁵ שם.

אחת ירוקה וזעירה שישבה על פי הבאר, בוקר אחד, לאחר גשם, והשמיים היו אפורים ורכים, והירק מבהיק ועמוק.³⁶

גולדברג כמו מתעקשת לכלול בזיכרונותיה האיזמים ביותר את היפה ואת המעודן, שאינם קשורים למעשיו הרעים של האדם אלא מתקיימים לצד הזוועות, בהתאם לתפיסתה השירית שגרסה כי "לא זכות בלבד היא למשורר בימות הזוועה לשיר שירו לטבע, לאילנות הפורחים, לילדים היודעים לצחוק, אלא חובה, החובה להזכיר לאדם כי עדיין אדם הוא".³⁷ מתוך כך אפשר לשער כי ההתמסרות לפיתוי הנחל היא פיגורה להתמסרות אל הכוח הסוחף של האהבה שסכנה גלומה בו.³⁸ בניגוד לתימהון ולהפתעה של הילדה בשירה של גולדברג, שמרגישה מרומה ואבודה, הנערה בעלת צמות הפשתן הולכת אל הנחל כדי לחפש קרבה ובוטחת בו.

רביקוביץ הכירה את תפיסת האהבה הזאת של גולדברג, ובמיוחד את קשריה עם פיגורת הנחל. באותה רשימת ביקורת שהוזכרה, על קובץ שירים מאת משוררת בת גילה שהושפעה מגולדברג, ניסחה רביקוביץ בטיעוניה נגד הקובץ שני עקרונות כלליים. הראשון נוגע לפואטיקה של גולדברג, והשני – לשימוש אינטרטקסטואלי בפואטיקה מוכרת של משורר אהוב:

מעניין לזכור שרעיון הכפילות בנפשה של אישה אוהבת חוזר אצל לאה גולדברג בצורות שונות [...] אצל לאה גולדברג קיים לעתים קשר בין תמונת הנחל לבין תחושת אהבה, ובמיוחד סכנותיה של האהבה. [...] שירי לאה גולדברג מצטיינים במשמעת קפדנית ואחריות לגבי המילה הכתובה. [...] שוררת תחושת מחנק, אף שקיימת אפשרות מדומה להיחלץ.³⁹

ראשית, בנוגע לפואטיקה של גולדברג עולה כי רביקוביץ מעריכה את שירי האהבה שלה בזכות ההתנגדות שהיא מגלה בהם כלפי עמדה שנתפסת נשית וקשורה ברפיון, בערפול רגשי וב"הצגת דמות נעימה ומעוררת חיבה". רביקוביץ מבקשת להבהיר שאסור לשיר אהבה להעיד על עולם רגשי מצומצם של נשים. היא מציבה מראה בפני משוררות ש"מטפחות במכוון מבע של חוסר אונים והתמוגגות עצמית, כאילו יש בכך עדות לטוהר נשיותן". השירה הנשית שהיא מבקשת לא תסתפק בהצגת דמות מסתורית של אישה, אלא תכתב בה בעת מתוך רגש חזק ומתוך היגיון. כמו כן רביקוביץ מתנגדת להצגה שירית בנאלית של אמביוולנטיות רגשית: "אם אָמנם קיימים בלב אישה שני רגשות כה מנוגדים, הרי הדבר החשוב הוא כיצד נולדו וכיצד הם חיים בכפיפה אחת ולא עצם מציאתם". את המשוררת היא תופסת כחוקרת של אמת, ולכך נלווית אחריות.

³⁶ לאה גולדברג, והוא האור, תל אביב: הספרייה החדשה, 2005, 26–27.

³⁷ לאה גולדברג, "על אותו הנושא עצמו" [1939], יומן ספרותי, 398.

³⁸ היחסים המטפוריים בין הנחל לאהבה לובשים צורות שונות במחזור "משירי הנחל", והם קשורים גם ליחסים הבוגדניים שבין היצירה לעולם. הנחל אינו רק מגלה אהבה, אלא מחזז של תנועה ושל צליל. בשיר הראשון הנחל שר לאבן, מנשק אותה ומעיד שהוא המשורר החולף והבוגד, ואילו היא "העולם" (הקיים, החיידה, הלב הנאלם, הדממה). בשיר השני שר העץ לנחל בזכות תנועתו המתמדת ומכנה אותו "זמני ושירי". בשיר השלישי מביט הירח בבבואתו כפי שהיא משתקפת בנחל ומגלה שבשמיים הוא שותק, ואילו בנחל הוא משמיע קול, מתפלל. בשיר החמישי גבעול הדשא מואנש לילד עני ששר לנחל אשר "הומה באהבה". ככל שדמותו של הגבעול נשקפת במי הנחל, היא נבלעת ונמחקת, ודווקא בעקבות המחיקה הזאת נולד "שיר מזמור הנחל".

³⁹ רביקוביץ, הזהב ותפוחי האדמה, 56–57.

שנית, אשר לאינטרטקסטואליות השואבת ממשוררות קודמות, רביקוביץ מצפה ממשוררות בנות דורה לחדד את חוש הביקורת שלהן ולהימנע מרשלנות. כשם שביקשה ממשוררים הפונים אל המקרא שלא לשקוע בסיפור המקראי, בערכיו ובמסריו, אלא להתמודד איתו, כולל העימות הכרוך בפעולה זו. כך היא מתנגדת ברשימתה למשוררים חקיינים שחוטאים לטקסט הקודם ושאינם מעריכים אותו כראוי. בעיניה הם "מעדיפים ליטול אותו רעיון, דימוי או נושא, ולא זו בלבד שאינם מוסיפים עליו דבר אלא שהם גם מגמדים את צורתו ומשמעותו". על פי "הנערה בעלת צמות הפשתן" ניכר שאת המשמעת הקפדנית למילה הכתובה ואת היחסים הפיגורטיביים בין הנחל לאהבה אימצה רביקוביץ בכתיבתה המוקדמת מגולדברג. אחרי שנדפס שיר זה, כאמור השיר הראשון שפרסמה בשמה, החליטה לפנות לגולדברג ולהעמיד את שיריה לביקורת.⁴⁰

היחסים בין רביקוביץ לגולדברג החלו בסתיו 1954, כשרביקוביץ הגיעה לביתה בירושלים ונתנה לה מחברת שירים.⁴¹ גולדברג כנראה נהגה ברביקוביץ בנדיבות,⁴² בדומה לאופן שבו נהג בה אברהם שלונסקי בתחילת דרכה בשירה, אך בלא הפטרונות של שלונסקי כלפי גולדברג.⁴³ נראה כי יחסי השתיים התבססו על שרשרת מסירה נשית, במודעות לאימת השוליות המרחפת מעל ניסיונותיהן של נשים למצוא את מקומן במפת הספרות העברית,⁴⁴ אבל גם מתוך רגישות וסולידריות.⁴⁵ שנתיים לאחר מכן תיארה גולדברג חלום על רביקוביץ⁴⁶ ובו הרגישה אשם על כך שענתה לשאלותיה בהעמדת פנים. בין השתיים ישב משורר מבוגר ומוערך, שנוכחותו איימה על גולדברג, באופן שאפשר לפרש כסימן למודעות לאופי הייחודי, ואף החתרני של הידידות בין השתיים – ודאי בהשוואה ליחסים דומים בין משוררים גברים. ידידות זו התבססה על ספיגה הדדית: לא רק המבוגרת הותירה חותם ביצירת הצעירה, גם הצעירה הותירה חותם

40. טיקוצקי עמד על חשיבות החניכה של גולדברג למשוררים צעירים, בהם גם יהודה עמיחי, בשנות החמישים והשישים. ראו: דליה רביקוביץ בחיים ובספרות, 55–56.

41. על פרטי הפגישה הראשונה שבין רביקוביץ לגולדברג, כאשר הקדימה רביקוביץ להופיע בביתה של גולדברג ונתקפה אלם, וכתוצאה מפגישה זו הובאו שיריה של רביקוביץ לפרסום הנזכר לעיל באורלוגין, ראו שם, 54. בריאיון לחיים כלב מ־1968, כשרביקוביץ סיפרה על הפגישה, היא הבליעה את גודל הציפייה לחוות דעתה של גולדברג על שיריה כשהשתמשה בביטוי "ימים אחדים". הביטוי המקראי מציין זמן רב שנדמה לאוהב כזמן קצר (בראשית כט 20). דבריה של רביקוביץ על מחנק גרונן כשראתה את גולדברג מולה מזכירים את התגובה הפיזית שחוותה יונה וולך, לפי עדותה, כשקראה בשירי זלדה מישקובסקי (במכתב מ־20 בספטמבר 1967).

42. יש להזכיר כאן את מכתב התמיכה ברביקוביץ שהפנתה גולדברג בינואר 1960 אל המבקר שלמה גרודזנסקי, אשר האשים את המשוררת הצעירה ב"עקרות נפש" על דברים שאמרה בריאיון עם צאת קובץ הביכורים **אהבת תפוח הזהב**. טיקוצקי מראה כיצד בחרה גולדברג שלא להגיב על מאמר ביקורת קשה כלפי שירתה שלה, שהיה "אחת מההתקפות עזות המצח ביותר בספרות העברית החדשה" ולעומת זאת "טרחה לנזוף במי שיצא נגד בת טיפוחיה" (דליה רביקוביץ בחיים ובספרות, 100).

43. חמוטל ברייטוסף, בספרה **לאה גולדברג** (ירושלים: מרכז זלמן שזר, 2012) התעכבה על מערכת היחסים הטעונה בין גולדברג לשלונסקי. שלונסקי אומנם דאג לעלייתה ארצה, פרסם משיריה וטיפל בהוצאת ספר ביכוריה, אך גם התייחס אליה בפטרונות מתנשאת. בין השאר כתב ארבע פארודיות על שיריה וציין ש"אין בשירתה צער אמיתי". במסיבת ההשקה לספרה הראשון הוא אף קרא שיר שלעג לחוסר שביעות הרצון של גולדברג כאשר ראתה את הספר וזיהתה בו שגיאות (שם, 136–137).

44. ברייטוסף תיארה את תחושת השוליות של גולדברג והציגה את דבריה המעודדים לכותבות, חרף הקושי של יוצרות לקבל מעמד מרכזי בימיה: "לאה גולדברג (כמו דליה רביקוביץ) לא זכתה בחייה למעמד של משוררת מרכזית, משום שמעמד זה נתפס בידי משוררים גברים, ומשום שבביקורת הספרות שלטו סטריאוטיפים שובניסטיים. [...] בריאיון שהעניקה ב-1959 לדרורה אידלמן טענה: 'כל אישה שיש לה כישרון, נייר ועט יכולה לשבת ולכתוב ודבריה יצאו לאור. כל יצירה הנכתבת בכישרון מתקבלת על ידי העורכים והמו"לים באותו אופן'" (לאה גולדברג, 12–13).

45. ברייטוסף (שם, 313) תיארה את ההשפעה קצרת הטווח של גולדברג על משוררים בני דור המדינה – זן פגיס, טוביה ריבנר, ט' כרמי – וטענה שגולדברג לא ניסתה ליצור סביבה חבורה שירית בעלת פואטיקה משותפת. אשר לרביקוביץ, שאיננה מוזכרת כאן, נדמה שההשפעה לא הייתה קצרת טווח, אבל היא בהחלט התכתבה עם שירי גולדברג באופן תכוף יותר בתחילת דרכה השירית.

46. להלן תיאור החלום **יומני לאה גולדברג**, עורכים: רחל ואריה אהרוני, תל אביב: ספריית פועלים, 2006, 141–144): "אבל היום, כאילו באמת אירע משהו חשוב. חלום שחלמתי. חלמתי שאני יושבת בין סונה (אברהם בן-יצחק) ודליה (רביקוביץ). היא שואלת אותי שאלות ואני משיבה לה והוא מקשיב. הקשיב טוב, אפילו לא מגבוה, במין הסכמה להמשך זה מלכתחילה. רק אחר כך היא הלכה והיה לי מוסר כליות שעניתי לה משהו. איזה דבר שלא ידעתי, ואף על פי כן העמדתי פנים שאני יודעת. כנהוג, פחדתי קצת מפני ס, ובכל זאת היה ברור שזה המשך. האין זה מוזר? וגם יפה?" (3 ביולי 1956).

ביצירת המבוגרת.⁴⁷ באופן דומה תיארה רביקוביץ את חששה שגולדברג לא אהבה את השיר "הקרפודים" שהקדישה לה (כל השירים, 97):

אני מקדישה שירים לאנשים שיש לי יחס אליהם. לעתים קרובות אני מקדישה את השיר כי אני חושבת שהוא מתאים לאיש שהקדשתי לו אותו. לא תמיד כולם מרוצים מההקדשות שלי. הקדשתי למשל שיר ללאה גולדברג ואני לא בטוחה שהוא אהוב עליה. אני מקווה לפחות שהיא אינה כועסת.⁴⁸

אפשר להניח שהחשש הזה של רביקוביץ, שהשפעתה של גולדברג עליה לא תישא חן בעיניה, היה חלק מהסיבות שבעטיין בחרה לגנוז את שיריה המוקדמים, המתכתבים עם יצירת גולדברג. נוסף על "הנערה בעלת צמות הפשתן" גם בשירים הגנוזים "תפילה" ו"שירי הצרעה והשושן" יש רשת של קשרים תמטיים וצורניים עם שירים דומים מאת גולדברג, וגם בהם המשיכה רביקוביץ את העולם השירי של המשוררת הוותיקה כדי ליצור אמירה חדשה על אודות התשוקה.

השיר "תפילה" והשיר השלישי במחזור "שירי סוף הדרך" לגולדברג בנויים משני בתים מרובעים בחריזה סדורה בסופי הטורים (במבנה המרובעים הפרסיים [א-ב-א] אצל גולדברג ובסירוג אצל רביקוביץ). שניהם פותחים בפנייה אל נמען, ובכל אחד מהם שעונה פנייה זו על פועל אחר: "שְׁמְרֵנִי" אצל גולדברג ו"לְמַדְנִי" אצל רביקוביץ. השיר של גולדברג פורסם לראשונה באותו החודש בשנת 1954, וגם רביקוביץ תארכה את שירה לתקופה זו. אף שסמיכות התאריכים עשויה להיות מקרית, ייתכן שרביקוביץ קראה את המחזור של גולדברג וענתה עליו. כל אחד מהם נכתב בידי אישה בשלב שונה בחייה (גולדברג הייתה בת 43 כשפורסם השיר, רביקוביץ כתבה אותו בהיותה בת 18, צעירה מגולדברג ברבע מאה). "תפילה" נכתב עוד לפני "הנערה בעלת צמות הפשתן" ומעולם לא ראה אור. שירה של גולדברג, שאף הולחן והושר, נקרא כעין תפילה ולעתים אף מכונה בידי קוראים "תפילה" אם כי במקור אין לו כותרת:

תפילה | דליה רביקוביץ

שְׁמְרֵנִי הֵיטֵב כְּנֹטֵר אִישׁ כְּרָמוֹ,
תְּהֵא בִי עֵינֶךָ רוֹאֵה לְטוֹבָה,
שְׁמְרֵנִי מִפֶּחַד יוֹם בְּיוֹמוֹ,
שְׁמְרֵנִי מִפֶּחַת הַתְּאֵוָה.

שיר ג במחזור "שירי סוף הדרך" | לאה גולדברג

לְמַדְנִי, אֱלֹהֵי, בְּרַךְ וְהַתְּפַלֵּל
עַל סוֹד עֲלָה קָמַל, עַל נְגַה פְּרִי בְּשֵׁל,
עַל הַחֲרוֹת הַזֹּאת: לְרֵאוֹת, לְחוֹשׁ, לְנֶשֶׁם,
לְדַעַת, לְיַחַל, לְהַכְּשֵׁל.

⁴⁷ אדריאן ריץ' הצביעה על קשרים ענפים בין נשים לאורך ההיסטוריה שהיו מבוססים על תשוקה ועל עניין, אך לא נחשבו קשרים שמשפיעים על ההיסטוריה (The Dream of a Common Language [London: W. W. Norton & Co., 1978], 179). בעקבותיה הציעה דנה אולמרט לבחון את יחסי המשוררות העבריות מחדש, כפקעת דיאלוגית שיש בה תמיכה וחוסות לצד תחרות ויריבות: בתנועת שפה עיקשת, חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה וידיעות אחרונות, 2012, 217.

⁴⁸ יעקב אגמון, שאלות אישיות: מבחר ראיונות מתוך התוכנית בגלי צה"ל, עורכת: רותי בן-ישראל, תל אביב: משרד הביטחון, 1994, 348–338.

לְמַד אֶת שְׁפֹתַי בְּרָכָה וְשִׁיר הַלֵּל
 בְּהִתְחַדֵּשׁ זְמַנְךָ עִם בְּקָר וְעִם לַיִל,
 לְבַל יִהְיֶה יוֹמֵי הַיּוֹם כְּתִמּוֹל שְׁלֹשׁוֹם,
 לְבַל יִהְיֶה עֲלֵי יוֹמֵי הַרְגֵל.
 הִיָּה לִי אֶתָּה לְמִבְצָר וּמִגְדָּל,
 הִיָּה מְטֵהָר כָּל פְּנֵי־לְהִבָּה.
 כִּי סָפוּ רַב עִם וְרַב הַחֲלָל,
 וְרַבּוֹ קִבְרוֹת הַתְּאֵנָה.

(דבר הפועלת, שנה כ [2], אדר א–אדר ב, תשי"ד; 23 במרס 1954; השירים הגנוזים, 46)
 שירים [ב], 154)

גולדברג פונה ישירות אל אלוהים, מבליטה את שייכותה אליו ומבקשת להיות לו תלמידה. הנוסח מזכיר את ברכת "אלוהי נשמה", שהיא אחת מתפילות השחר,⁴⁹ אבל גולדברג איננה מסתפקת בהודיה על שימור הנשמה מדי בוקר בבוקרו, אלא מעוניינת ללמוד מן האל לברך ולהתפלל גם על תופעות שמתגלות כהפוכות, למשל על מה שגוסס (עלה קמל) ועל מה שמצוי בשיאו (פרי בשל). בין 11 מושאי התפילה הנמנים בבית הראשון, שמאורגן בתבנית צלילית משוכללת (מתוך 21 מילים, רק ארבע אינן כוללות את הצליל למ"ד) נמנים הגלוי, הנסתר ושש חירויות שהיא איננה רוצה שייפכו למובנות מאליהן, החל בחוויות חושיות וכלה בחוויות רגשיות. כל הפעלים המייצגים את החירויות אינם מציינים פחד, אלא רצון עז לחוות ולחיות. אף שכבר נכתבו מחזורי תפילה ושירי שבח, גולדברג מבקשת ללמוד שוב לברך ולהתפלל. אף שכבר נכתבו ונקבעו זמנים לאמירת התפילות, היא מבקשת לנסח מחדש את השירות מדי יום ביומו. עולה כי גולדברג מעוניינת ללמוד מחדש את היחסים בינה ובין העולם. היא איננה מייחלת לשמר את הנשמה, כשם שמוצע בתפילה, אלא להפך: לחדש אותה ולכונן הזרה בינה ובין העולם. אזכור הפרי והעלה שואב מרכיבי גן העדן כפי שתוארו בספר בראשית (ג 6–7). שָׁם אכילת הפרי פקחה את העיניים, והעלה כיסה על סוד שזה עתה נתגלה. שני הרכיבים, העלה והפרי, קשורים לחטא של תשוקה, אבל בשיר כמו ניטל מהם ההקשר השלילי שמחייב עונש. הרצייה המרובה המובעת בשיר מוצבת כנגד ההרגל, כנגד הידוע, כנגד העבר, כנגד "תמול שלשום".⁵⁰

לעומת ה"תמול שלשום" השגרתי של גולדברג, שממנו יש להיחלץ בראיית העולם מחדש, רביקוביץ מתייחסת אל שגרת היום-יום כאל רצף רווי אימה. היא מבקשת: "שְׁמַרְנֵי מִפְּחַד יוֹם בְּיוֹמוֹ" בהנחה שמדי יום רובץ לפתחה פחד ושאוּלֵי לא תהיה מסוגלת למשול בו.⁵¹ רביקוביץ מתפללת אל נמען לא ידוע

49. בתפילת "אלוהי נשמה" (על בסיס בבלי ברכות ס ע"ב) מובלעת ההנחה שאלוהים הוא הריבון המוחלט של נשמת האדם, שנלקחת ממנו בליה ומושבת אליו מדי בוקר. האל הוא גם ריבון כל המעשים, ועל כן העמדה כלפיו היא הודיה תמידית: "אֱלֹהֵי! נְשַׁמָּה שְׁנַתְּ בִּי טְהוֹרָה. אֶתָּה בְּרַאתָה, אֶתָּה יִצְרַתָּה, אֶתָּה נִפְחַתָּה בִּי, וְאֶתָּה מְשַׁמְרָה בְּקַרְבִּי, וְאֶתָּה עֲתִיד לְטֹלָה מִסִּנֵּי וְלִהְיוֹתִי בִּי לְעֵתִיד לְבֹא. כָּל זְמוֹן שֶׁהִנְשַׁמָּה בְּקַרְבִּי מוֹדָה אֵנִי לְפָנֶיךָ יי אֱלֹהֵי וְאֱלֹהֵי אֲבוֹתַי, רַבּוֹן כָּל הַמַּעֲשִׂים אֲדוֹן כָּל הַנְּשָׁמוֹת. בְּרוּךְ אַתָּה יי, הַמְּסַזִּיר נְשָׁמוֹת לְפָנֶיךָ מֵתִים".

50. אנשים שהולכים נגד ההרגל מסתכנים, וגולדברג משבחת את הסיכון הזה, מבקשת אותו ונדרכת לקראתו. הצירוף "תמול שלשום" מופיע בדברי השבח של בועז אל רות המואבייה. בועז אהב את ההליכה של רות אל הלא-נודע. כששאלה אותו מדוע מצאה חן בעיניו, ענה לה: "הִגַּד הַגִּד לִי כָּל אֲשֶׁר עָשִׂיתָ [...] וְתַלְמִי אֶל-עִם אֲשֶׁר לֹא יָדַעְתָּ תִּמּוֹל שְׁלֹשׁוֹם" (רות ב 11). גם יצחק קומר, גיבורו של ש"י עגנון ברומן **תמול שלשום** (1945), הלך אל עבר הלא-נודע. נדמה שקומר השיג את מה שמבקשת גולדברג בשירה: הוא הצליח לראות את החיים באופן אחר, חדש, מוזר, לא שגור.

51. נילי רחל שרף גולד הציגה שתי אפשרויות קיום שפתחה רביקוביץ: לעוף גבוה או לגעת באש. לדבריה, "האפשרות השנייה — הושטת היד והתקרבות אל עומק החוויה, נגיעה, וחיים של תשוקה וכאב במלואם — מסוכנת לא פחות מן התעופה. דמיוניתה הנשיות של רביקוביץ — הבת שמוכרחה לחזור למקום שבו נהרג אביה, האישה הצעירה המושיטה יד אל בגד בוער, האוהבת הנאכלת בתשוקה עד שהיא נבלעת או טובעת — כל אלה נשמדות, פיזית או רגשית" ("הילדה הנטושה על ההר", **כתמי אור**, 556–557).

ומבקשת שישמור עליה כעל כרם שדואגים לו ומטפחים אותו כך שלא יהפוך הפקר. הבקשה "שְׁמֶרְנִי הַיֵּטֵב כְּנֶטֶר אִישׁ כְּרָמוֹ" מזכירה את אנקדוטת הכרם משיר השירים (א 6). הדוברת המקראית מספרת שאחיה (שכנראה כעסו עליה) הטילו עליה כעונש לשמור על כרמים, אבל היא לא הצליחה לעשות כן: "בְּנִי אָמִי נָחְרוּ בִי שְׁמֶנִי נִטְרָה אֶת הַכְּרָמִים. כְּרָמִי שְׁלִי לֹא נִטְרָתִי". הנוסח "בני אָמִי" (במקום "אחיי") מאפשר להניח שהדוברת בשיר השירים הייתה יתומה מאב (או שלאמה היו בנים מאב אחר) באופן הקושר בינה ובין רביקוביץ, ששתיהן מרגישות בלתי מוגנות ומבודדות. הדוברת המקראית לא הצליחה להגן על מה ששייך לה, ודומה כי חשש ההפקר הזה הוא שעמד לנגד עיני רביקוביץ כשניסחה את התפילה וביקשה ממישהו שישמור עליה היטב. ולא רק זאת, רביקוביץ מבקשת מן הנמען שלה שיראה אותה לחיוב ושלא ישפוט אותה לרעה. בנוסח "תְּהֵא בִי עֵינֶךָ רוֹאֶה לְטוֹבָה" מובלעת בקשה שלא להיות מודחת לדבר עבירה, ככתוב במסכת אבות: "הַסְתַּפֵּל בְּשִׁלְשָׁה דְבָרִים וְאִי אֶתָּה בָּא לְיָדֶי עֲבֵרָה – דַּע מָה לְמַעַלָּה מִמֶּךָ: עֵין רוֹאֶה וְאֵין שׁוֹמֵעַת וְכָל מַעֲשֵׂיךָ בְּסִפְרָךְ נִכְתָּבִין" (ב, א). הבית השני בשיר מבהיר כי מהות העבירה היא ההתאוות.

רביקוביץ חותמת כל אחד משני הבתים בניסוח מחוזה של הפחד: פחת התאוה וקברות התאוה. בעיניה קברות התאוה המתמלאים אינם עניין רחוק וסמלי מספר במדבר, אלא מרחבים ממשיים ששבים ונפערים ועתידיים לקבור בתוכם מתאוים חדשים, וגם אותה. כפי שראינו קודם, רביקוביץ רמזה לחטא המתאוים גם בשירה הגנוז "משה" (שמועד כתיבתו קדם ל"תפילה") והזכירה את הפרשה מספר במדבר גם ברשימתה המאוחרת "אלדד ומידד מתנבאים במחנה". הסיפור המקראי על בני ישראל הנודדים בלי בית, שאינם מסוגלים ללמוד לקח מעונשיהם וכמו מטילים את עצמם שוב ושוב אל עברי פי פחת, מלווה אותה לאורך שירתה. הוא קשור בעבורה גם למקורות היצירה ולתפקידו הנבואי של המשורר בזכות נקודת התצפית של משה, שהתחנן לאלוהים לעזרה בנשיאה בעול המוסרי של הובלת העם, ולשם כך נוספו מתנבאים מקרב העם.

זאת ועוד, בקברות התאוה קברו את האספסוף שהתאוה למה שהיה לו בימי העבדות. נקברו בהם קשי העורף שהתעקשו להתאוות, אלה שלא למדו לקח מן העונש הקודם, האש ששרפה את המתאוננים. בדומה להם רביקוביץ מבהירה שסכנת ההתאוות קרובה אליה. נקודות התצפית בשני השירים הן אפוא הפוכות:⁵² בעוד גולדברג מבקשת לייחל, רביקוביץ כמו יודעת מראש את העונשים על התאוה ומבקשת שמישהו ישמור אותה מהסוף הנורא של אלה שחטאו והתאוו. לא מדובר רק בנקודות תצפית שונות של שתי נשים בשלבים שונים בחייהן – רביקוביץ שמתוודעת לחייה החדשים כאישה צעירה וגולדברג שכותבת באמצע חייה – אלא גם בעדויות למסירה שירית ממשמרת דורית אחת לבאה אחריה. רביקוביץ כותבת לאחר שגולדברג כבר ביקשה את התאוה ומבקשת להזכיר לה ולקוראיה את סכנותיה.⁵³

⁵² ההיפוך מאורגן גם על פי סכמה צלילית: ראשית התפילה של גולדברג מאורגנת בעיצור החוכך-צידי למ"ד. היא כמו מחללת בכלי נשיפה את התפילה ויוצרת לה מוזיקה של תיבת נגינה, מוזיקה של ילדה ששרה לה-לה-לה. לעומת הבית הראשון, הבית השני שורק יותר. אצל רביקוביץ המצב הפוך: צליל הלמ"ד מתעצם בבית השני, ואילו הבית הראשון שורק ש"ן ורוקע תי"ו. השאלות והתשובות של כל אחת מהמשוררות שונות גם ברמה הצלילית.

⁵³ ייתכן שרביקוביץ לא פרסמה את "תפילה" בין שיריה הראשונים ובקובץ הביכורים שלה כי שקלה את המחיר שתשלם כמשוררת חדשה על הישענות שעלולה להתפרש כתלות בלאה גולדברג. כמו כן סביר להניח שהיא נמנעה מוויכוח עם גולדברג, שהייתה לה חונכת נדיבה. טיקוצקי (דליה רביקוביץ בחיים ובספרות, 291) הראה כיצד הדגימה רביקוביץ בשירתה המאוחרת את אותו "אומץ לחולין" שתבעה גולדברג (ברשימה בשם זה) ממשוררים ערב מלחמת העולם השנייה. במסה שחיברה ב-1938 ביקשה גולדברג ממשוררים ישימו לב לפלאי החיים שהם מצויים בתוכם ולא יברחו אל הפנטיזיה: "עולם הרוח והתרבות של דורנו דורש מהאדם השתתפות בעבודה מפרכת [...] עבודת חולין קשה, המחייבת ריכוז ודיקו. אין בה חגיגות גדולות של אידיאליים מבהיקים ואורות צבעונין של רעיונות השובים לב. אלה הם חולי-חולין של סדרה וטרחה" (יומן ספרותי, 204). בקשה זו התמלאה באופן חלקי בשנות היצירה האחרונות של רביקוביץ. לאחר שדחתה את לשון האגדה ומשאלת הלב. ואילו בשיר המוקדם "תפילה" ביקשה רביקוביץ בת ה-18 להישמר מסכנותיו של היום-יומי הזה, מהפחד, מהסכנות המלהיטות של התאוה.

היחסים שבין השירים הגנוזים לקאנון הידוע של רביקוביץ מאפשרים צלילה חופשית אל העולם שמתחת לפני שטח הפואטיקה של רביקוביץ, וזאת בשתי דרגות: בדרגה הראשונה ניכר מבין השירים שנחשפו בארכיון כמה מודעת הייתה רביקוביץ להצגת דמותה כמשוררת ברפובליקה ספרותית פעילה ורוחשת, בזמן של תפוחות ושל תמורות; כמה מחוכמת הייתה המחשבה שלה בהצגתה כפרסונה שירית חדשה, נבדלת מן המצע השירי הקיים. בדרגה השנייה חומרי הארכיון חושפים את התודעה הבין-דורית של רביקוביץ – לא רק למשוררת שהייתה לה מעין חונכת, אלא גם לטקסט המקראי שהיה חלק מדמות אמה המורה לתנ"ך, מארג סיפורי וערכי שקשור לחינוך וללאום. המקורות הטקסטואליים של יצירת רביקוביץ כוללים אפוא את הדמויות המקראיות ואת הדמויות הספרותיות הממשיות באותו מישור, וכך דמות עשויה ממילים ומילים עושות דמות.

בעקבות הארכיון

על תיעוד מחול דרך כפות הרגליים

עמרי גנשווא

רקדן, פלאונטולוג וארכיונאית מצאו מחסה מהגשם בתוך מבנה. בעודם נוטפי מים, כשהסערה שוטפת בחוץ, הסתכלו זה בזה במבוכה. האם יצליחו למצוא נושא שיחה משותף? לו היו משפילים מבט אל מגפיהם מכוסי הבוץ, הייתה מתגלה על הרצפה תשובה אפשרית: העקבות.

אני מבקשת להציע את העקבות כמתודה חדשה לתיעוד ללא צורך במתעד חיצוני. בניסיון ליישם את המתודה בניתי ארכיון המתעד תנועות מחול דרך מגע הרגליים בקרקע. כך יצרו התנועות עקבות, והעקבות התגבשו לארכיון. בחקר טביעות הרגליים נקשרו יחד תחומי דעת שונים, בהם ארכיונאות, מחול, פלאונטולוגיה, ארכאולוגיה ובלשנות.

דיסציפלינות אלו נוכחות בחיי ברמות שונות. למדתי ארכאולוגיה פרהיסטורית, לכן יש לשרידי פעולות האדם מקום חם בליבי. אני מתמקצעת בבלשנות, לפיכך בניית קורפוסים, ניתוח מאגרי נתונים וחיפוש בארכיונים אינם זרים לי. ומאחר שאני עוסקת במחול ובתנועה ביום-יום, שימוש בגוף ליצירה ולמחקר נראה לי מתאים לתהליך יצירת הארכיון.

לעיתים נדמה לנו כי יצירה ומחקר הם דיכוטומיות: מצד אחד ניצבת היצירה, שהיא רגשית ולא מדעית, ומצד אחר – המחקר הרציני והאובייקטיבי. במקרים הבודדים שבהם מנסים לשלב אומנות במחקר, היא משמשת להנגשת המידע לקהל הרחב או להצגה מעניינת של התוצאות. ברצוני להציע גישה נוספת שלפיה היצירה היא כלי ניסויי-אקדמי. המחקר ויצירת האומנות ארוגים יחד ומתקשרים זה עם זה. שאלות מחקריות מעוררות יצירה, והיצירה נותנת עדשות חדשות לבחינת המחקר. יצירה זו כתובה במבנה של ניסוי, כיוון שאני רואה את המהלך האומנותי כתהליך מדעי. תהליך יצירת הארכיון מראה מה אפשר ללמוד מתיעוד שנעשה בפעולה גופנית. בד בבד, הניסוי אמור להוכיח טיעון נוסף – יצירה יכולה לשמש כלי מחקר.

הארכיון עוסק באיסוף פעולות בלתי גשמיות, כלומר באיסוף היסטוריה. כדי להכניס פעולה רגעית לארכיון נדרש כלי מגשר: זהו התיעוד המאפשר לנו לשמר אירועים וזיכרונות. התיעוד, מטבעו, הוא הסתכלות חיצונית באירוע. הוא דורש מתעד המביט במהלך העניינים מהצד ומדגיש בו היבטים נבחרים לפי שיקול

דעתו. המתעד מחליט מה יהיה מדיום התייעוד, מה תהיה הזווית ומה יהיה הדגש ברגע המתועד. כלומר, הוא מסלף את ה"אמת". האם עלינו להרכין ראש ולקבל זאת?

ובכן, ישנה גם דרך אחרת – ישנן פעולות המתעדות את עצמן. הפעולה, למרות רגעיותה, משפיעה על הסביבה ומותירה סימנים. היא מהווה מעין חותמת בחומר הקיום. היא כמובן עלולה להימחק בפעולות נוספות במהלך הזמן. אך אם הפעולה הגיעה ברגע הנכון, כמו חותם לפני שרפה, היא עשויה להישאר ברורה לאורך זמן. הדוגמה הקלאסית ביותר היא עקבות, אשר כשמן כן הן – עוקבות אחרי הפעולה ונשארות אחריה. בניגוד לצילום ולכתיבת תעודות, שהן פעולות הנעשות מתוך כוונה, סימנים כגון עקבות הם תיעוד מובנה מתוך הפעולה שאיננו בהכרח רצוני.

עוד לפני שחר האדם יצרו העקבות תיעוד שפלאונטולוגים יכולים לאסוף, לקטלג ולחקור: מאובנים של צעדי דינוזאורים, חיות נכחדות וסימני האדם הראשון שהלך על שתיים.¹ ציידים-לקטים, בימי קדם ובמחקר האנתרופולוגי כיום, משתמשים בידע על עקבות כדי לזהות חיות שונות, לפעמים עד רמת פירוט מרשימה.² גששים, בלשים וחוקרי משטרה משתמשים בעקבות לזיהוי התרחשויות מורכבות שאין להן עדים. העקבות, אם כן, הן עדשה נוספת שמצטרפת לסוגי המדיה המשמשים לתיעוד.

הפעולה הבאה ביצירת הארכיון היא המיון. הסידור והמיון הם מה שהופך את האוסף האקראי לארכיון מן המניין.³ הוספת מטא-דאטה באופן רלוונטי לפריט מאפשרת לסדר את הפריטים כרונולוגית ונושאת, וכך אפשר לשלוף את הפריט הרלוונטי כשיעלה הצורך. בפעולה זו יש מקבץ החלטות נוסף – מה הן הקטגוריות הרלוונטיות לארכיון? כיצד יש לתייג את הפריט והיכן למקם אותו ביחס לשאר הפריטים? התת-קטגוריות הללו מאפשרות לארכיונאי ולמתבונן הצולל פנימה לנווט בתוך המאגר.⁴

לאורך השנים נוצרו עבודות העוסקות בארכיון מתוך התמקדות בפעולות התייעוד והמיון.⁵ קבוצת האומנים BAFC פעלה בין 1982 ל-1998 ויצרה ארכיונים הקשורים בווידאו ובסאונד; בשנים 1991–1996 יצרה סוזן הילר מיצב המציג חפצים מתוך הארכיון; אנטי לאיטנין (Antti Laitinen) מייין ב-2013 ריבוע של יער והפריד אותו לחלקיו השונים, בעודו מייצר ריבועים-ריבועים של סדר חדש במרחב הטבעי; ג'סטין ג'יניאק (Justin Gignac) אסף בכל יום זבל מהרחוב בניו יורק ומיין אותו לפי תאריך; נח קלינה (Noah Kalina) צילם עצמו בכל יום באותה תנוחה וייצר ארכיון של העצמי לכמה שנים. המחשבה על תוצר חדש לפעולות התייעוד והארכיון אינה זרה גם לתחום המחול, והיא משלבת בשנים האחרונות פיתוחים

1. Fidelis T. Masao et al., "New Footprints from Laetoli (Tanzania) Provide Evidence for Marked Body Size Variation in Early Hominins," *ELife* 5 (2016): <https://doi.org/10.7554/elife.19568>

2. Carlo Ginzburg, "Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method", *History Workshop Journal* 9:1 (1980): 5–36

Kaoru Imamura & Hiroyuki Akiyama, "How Hunter-Gatherers Have Learned to Hunt: Transmission of Hunting Methods and Techniques among the Central Kalahari San (Natural History of Communication among the Central Kalahari San)," *African Study Monographs* suppl. 52 (2016): 61-76

3. S. Muller et al., *Manual for the Arrangement and Description of Archives: Drawn up by Direction of the Netherlands Association of Archivists*, Trans. Arthur H. Leavitt (Chicago: Society of American Archivists, 2003), XX-XXI

4. Ibid, 48-100; Internationaler Archivrat and International Council of Archives., ISAD(G): *General International Standard Archival Description; Adopted by the Committee on Descriptive Standards*, Stockholm (Ottawa: International Council of Archives, 2000), 25-26

5. Susan Hiller, "From the Freud Museum"; Tate, "Black Audio Film Collective"; Antti Laitinen, "Forest Square", 2013; Justin Gignac, "New York City Garbage"; Noah Kalina, "Everyday — Noah Kalina"

טכנולוגיים חדשים.⁶ עם זאת, עבודות אלו אינן משתמשות בעקבות כדי לתעד מושא מחקר חדש או לייצרו. לעומתן יש עבודות אחרות בתחום המחול והפרפורמנס שמייצרות תיעוד דרך נקודות המגע בקרקע, אך אינן מתבססות על ארכיונים.⁷ בארכיון שיצרתי אני שואפת לשלב את סוגי היצירה האלה ולברר מחדש את מערכת היחסים שבין הרקדן, הריקוד והסביבה המתעדת.

עקבות הן חומר

החומר שדרכו משתמר הריקוד קריטי ליצירת הארכיון, כיוון שהוא המחבר בין הרקדן, הריקוד והקרקע. על כן פניתי אל תחומי מחקר העוסקים בעקבות, כגון פלאונטולוגיה וארכאולוגיה. שם תוארו המצעים הבאים לתיעוד עקבות: שלג, גבס, מלח, קמח, חול וצבע. לכל אחד מחומרים אלו היו יתרונות וחסרונות בתיעוד טביעות הרגליים. השימוש בשלג לא היה פרקטי וננטש כבר בהתחלה. השימוש בגבס צמצם את מרחב התנועה, היות שדרש מילוי בריכה בחומר גלם רב כדי לתעד ריקוד. תיעוד באמצעות קמח ומלח, שבו נשפכת שכבה דקה על הרצפה, היה אפשרי – ושימוש בקמח במופעים ובצילומי מחול נפוץ ליצירת אפקט דרמטי.⁸ עם זאת, החומרים האלה דרשו שהרצפה תחתם תהיה כהה ליצירת קונטרסט. כמו כן, התהליך הצריך כמות גדולה של חומר גלם שיפוּזר על הרצפה לפני הריקוד, והעקבות היו נוחות להיחרס מכל משב רוח קל. חול רטוב נמצא בעייתי למצע: חול טבעי דרש נסיעה לחוף, הקונטרסט היה מועט מדי, וגם כאן היה חשש שהעקבות ייחרסו בקלות.

לבסוף בחרתי לארכיון שלי צבע גואש שחור: הצבע היה פתרון פרקטי ונגיש. הוא בלט מן הרצפה ולאחר שהתייבש שימר את צורת העקבות היטב. כך אפשר לראות את הריקוד כולו בשלמותו וגם את הזמן היחסי בתוך הריקוד. הצבע הדוהה העיד על השלב שבו נעשתה תנועה בתוך הרצף. לבחירה זו היו גם חסרונות: עומק כף הרגל, שהיה משתמר בחול או בגבס, אבד בשימוש בצבע. כמו כן, השימוש בצבע נוזלי דרש ממני (הרוקדת) לטבול את רגליי בצבע לפני הריקוד. פעולה זו הפכה את החומר המתעד לחלק מהפעולה, משום שהגואש הורגש בתוך התנועה ואף שינה אותה. על כך אפרט בהמשך.

לאחר שנקבע המדיום לתיעוד היה צורך בשלב נוסף – ההתנסות. שאפתי לתעד ריקוד שלם דרך הרגליים. על כן יצאתי אל הרחבה שמתחת לביתי, יחפה ומצוידת בגואש, ורקדתי. התנסיתי בריקודים שונים – כוראוגרפיות שהכרתי ממחול מודרני, אימפרוביזציה ותיעוד המתיחות לפני האימון ובסופו. לאכזבתי, התוצאה הייתה כאוטית: רצפים מלוכלכים של עקבות רגליים בלי סדר נראה לעין (ראו תמונה 1). העקבות נדמו לי כטקסט מתפתל בשפה בלתי מובנת. הם עוררו בי את העקצוץ המעיק שנגרם לאדם הנכנס לחדר שבו מדברים בהתלהבות בשפה זרה.

תוצאה בלתי רצויה זו יצרה בי רצון לסדר, לפרק ולהבין את החלקים השונים שמרכיבים את הריקוד. אם הריקוד הוא מעין טקסט זר – מהו משפט, מהי מילה? ומהי מורפמה, יחידת המשמעות הקטנה ביותר,

⁶ Helen Bailey et al., "Choreographic Morphologies: Digital Visualisation of Spatio-Temporal Structure in Dance and the Implications for Performance and Documentation," *EVA 2008 London Conference*: DOI:10.14236/ewic/EVA2008.2; Jon May et al., "Points in Mental Space: an Interdisciplinary Study of Imagery in Movement Creation." *Dance Research* 29 (2011): 404-432

⁷ Heather Hansen, "[Drawninward](#)," 2019; Sandro Masai, "[Dance for Oshun](#)," 2022-2023

⁸ Alexander Yakovlev, "[The Mirages](#)"

באותה "שפת מחול"? מנקודת מבט זו החלטתי לראות בארכיון הריקוד מעין מילון מושגים המתעד צעד-צעד את התנועות השונות. בעבר נכתבו כמה מילוני טרמינולוגיה של תנועות ריקוד,⁹ ואכן נעזרתי בהם כדי לבדוק את שמות הצעדים השונים וללמוד איך תיארו את תנועות הריקוד לאורך ההיסטוריה.



תצלום 1
התנסות בתיעוד
ריקוד שלם,
תחילת מארס 2023,
כשבועיים לאחר
תחילת העבודה על
הארכיון

תיעוד דרך הרגליים

על סמך השלבים האלה החלטתי שתנועות ריקוד בודדות וחזרתיות יבוצעו על הרצפה, בשימוש בצבע גואש שחור. שאפתי לאחידות ברוב המשתנים כדי לבודד כמה שאפשר את המשתנים המשווים – מתודת התיעוד, התנועה והשפעתה על הסביבה שניכרה בקרקע.

לשם כך היה צורך בחלל מתאים בעל רקע אחיד. המיקום הנבחר היה חדר בעל רצפת PVC שנמצא ריק ומוכן לשימוש במכון לארכאולוגיה באוניברסיטה העברית.¹⁰ לאחר בחירת חלל מתאים ובו תאורה אחידה, חזרתי בכל פעם על תנועה אחת לאורך כשני מטרים. משהגיעה תנועה אחת לסיום בכיוון אחד נעשתה תנועה חדשה בכיוון ההפוך. כך נוצר מעין "כתב חריש" על רצפת החדר, והוא מורכב מעקבות הרגליים המתעדים את תנועות הריקוד (ראו תצלום 2). בין כל צמד שורות של עקבות (הלוך וחזור) נטבלו הרגליים מחדש בצבע גואש שחור, במטרה לחזק את הקונטרסט מול הרצפה. ביצעתי בכל פעם תנועה

⁹ Debra Craine and Judith Mackrell, *The Oxford Dictionary of Dance* (New York: Oxford University Press, 2010);

Gail E. Grant, *Technical Manual and Dictionary of Classical Ballet* (New York: Dover, 1981)

¹⁰ תודתי נתונה למכון לארכאולוגיה על שהסכים לארח את הפרויקט.

חזרתית וייצרת שבייל עקבות. תנועותיי נבעו מלקסיקון הריקוד האישי שלי, והן כוללות צעדי מחול שבהם השתמשתי לכוראוגרפיות שונות. בעקיפין נוצר כאן ארכיון אישי, קורפוס מבוסס על מבצעת אחת שמתעד את תהליך העבודה שלי ואת גופי דרך הקרקע.

בכך התחברתי למסורת ענפה של יצירת ארכיוני מחול אישיים הנפוצים כבר מסוף המאה ה־20. כוריאוגרפים ורקדנים רבים מתעדים את תהליך עבודתם באופן זה, ואף מתבססים על הארכיון ביצירותיהם.¹¹ עם זאת, ארכיונים אלו מבוססים לרוב על צילום והסרטה, נוהג שהיה נפוץ עוד מראשית ימי הצילום והראינוע. עוד במאה ה־19 הייתה פעולת הריקוד מטרה נוחה להצגת ה"קסם" שבאומנויות החדשות, וקשה לנתק את פעולת התייעוד דרך מצלמה מתייעוד המחול בכללותו.¹² גם אני תיעדתי את עצמי רוקדת בעזרת מצלמה, אף שעיקר התייעוד נעשה דרך הצבע והרגליים.¹³ התייעוד הנוסף אפשר לי להשוות בין תמונות הריקוד המצולמות לעקבות. דרך הצלבת שני המקורות החזותיים הללו יכולתי לשחזר את הפעולה באופן מדויק יותר, כלומר קרוב יותר אל ה"אמת" של הפעולה שהתקיימה.

העקבות כולן צולמו שורה אחר שורה (ראו תצלום 3). טביעות רגליים יחידות מתוך שבייל העקבות, שתפסו אותי במיוחד כיוון שרמזו על תנועה מסוימת (למשל סיבוב, קפיצה או החלקה), צולמו בתקריב (ראו תצלום 4). כאן הסתיים תהליך איסוף החומר.

ראו בקישור הבא את תהליך יצירת הארכיון



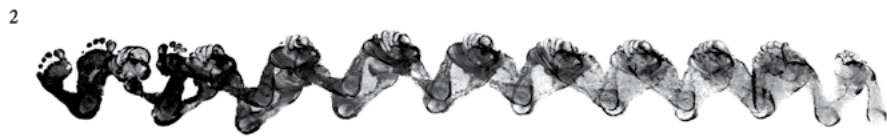
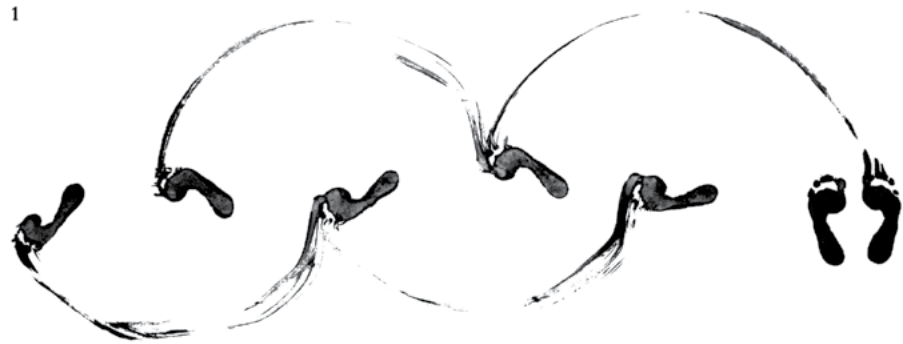
תצלום 2

למעלה: יצירת שבייל העקבות. למטה: תחילת הליכה לאחר טבילת הרגל בצבע

11. Frank-Manuel Peter. "Mal d'Archive"—in a Different Sense than Jacques Derrida's," in *Dance [and] Theory*, eds. Gabriele Brandstetter and Gabriele Klein (Bielefeld: transcript Verlag, 2012), 235-240

12. K. J. Lack, *Capturing Dance: the Art of Documentation* (Joondalup: Edith Cowan University, 2012), 15-23

13. התייעוד במצלמה נעשה בידי ירדן תאני ומאיה אבני שעזרו לי ביצירת ארכיון העקבות.



תצלום 3
 שורות העקבות: 1 –
 ronde de jambe
 (גרירת רגליים עגולה),
 שביל עקבות מספר
 V-step – 2; 2/20
 (שתי הרגליים נעות
 לכיוונים מנוגדים),
 שביל עקבות מספר
 V-step – 3; 7/20
 variation (שתי
 הרגליים נעות לאותו
 כיוון); שביל עקבות
 מספר 4; 8/20
 dragging toes walk
 (צעד רגיל וגרירת
 אצבעות בסוף), שביל
 עקבות מספר 11/20

מיון ארכיון הריקוד

השימוש במדיום העקבות מסלק את האדם המתווך בין הפעולה לתיעודה. כלומר, הריקוד מתעד את עצמו. הוא "אובייקטיבי" בכך שהוא אינו מושפע מגורמים חיצוניים כזווית ההסרטה או כמילים שנבחרו לתיעוד האירוע. אך ברגע שממיינים את התיעוד בארכיון, נעלמת האמת ה"אובייקטיבית" ששלפנו מתוך הפעולה. האם בכלל אפשר לסדר את הארכיון באופן אובייקטיבי?

בניסיון לברר זאת פניתי לארכיוני עקבות אחרים, בייחוד מתחום הפלאונטולוגיה. באיכנולוגיה (ichnology), תחום בפלאונטולוגיה העוסק בחקר מאובני שריד (trace fossils) ובסיווגם, ארכיוני עקבות מקוטלגים לפי טקסונומיה (מין החיה שיצרה את העקבות) או במיון אתולוגי – לפי סוג הפעולה שנעשתה.¹⁴ מלבד שני הסיווגים האלה, בארכיוני עקבות יש חלוקות נוספות:¹⁵ סידור לפי כרונולוגיה;

¹⁴ Luis A. Buatois and M. Gabriela Mángano, *Ichnology: Organism-Substrate Interactions in Space and Time* (Cambridge University Press, 2011), 25-26

¹⁵ ארכיוני עקבות שבהם נמצאות הקטגוריות הנ"ל:

"Trace Fossils - KU Ichnology"; "Virtual Collection: Locomotion Traces," Digital Atlas of Ancient Life, December 18, 2019, "Footprint Data Archive," Bournemouth University

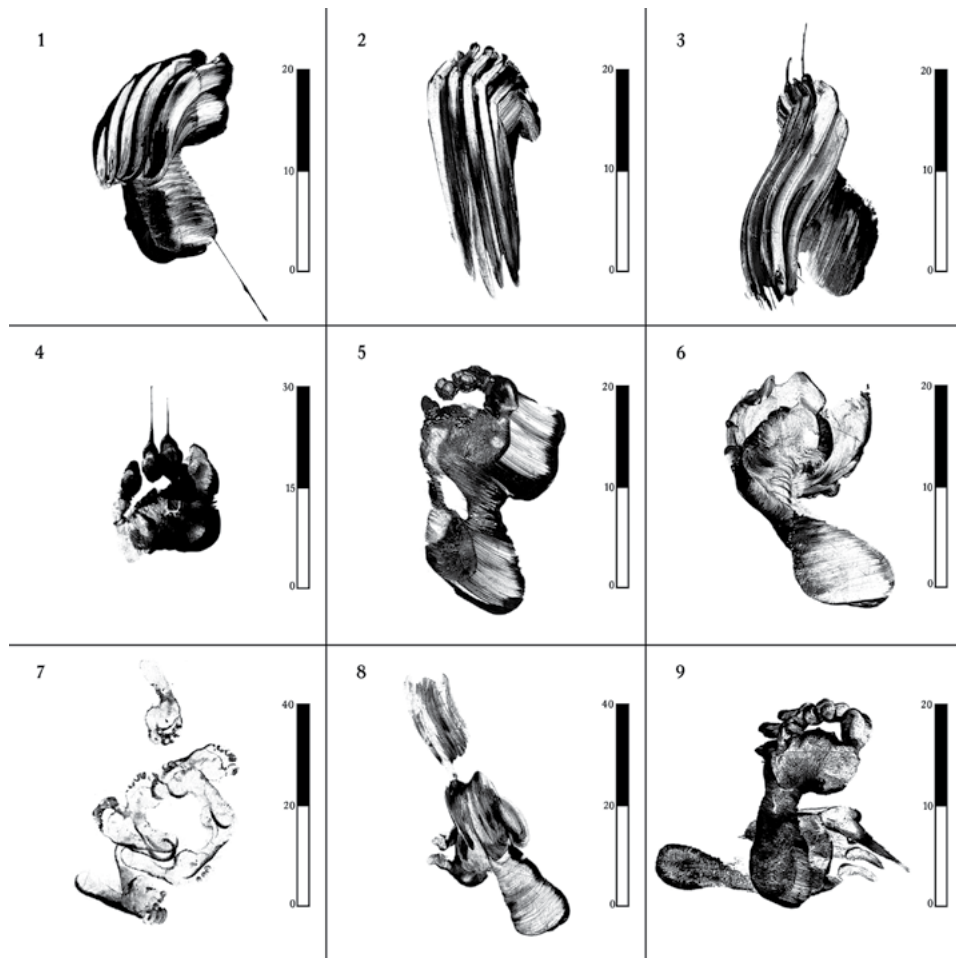
מיקום גאוגרפי; סוג המצע שעליו נטבעו הצעדים (חול, בוץ, שלג) או שמו של מתעד העקבות. קטגוריות נוספות שהופיעו במחקרים היו בין השאר תאריך התייעוד, גודל העקבה בס"מ, מספר העקבות והמרחק הממוצע בין עקבה אחת לבאה אחריה.

לפיכך נראה כי פתרון אפשרי לשאיפה לאובייקטיביות הוא השימוש במספרים. אומנם מדידות פשוטות וכלליות, כגון אורך העקבה, לא יספרו לנו בהכרח מידע חדש שאינו בנאלי; לרוב דרושות מדידות נוספות ושימוש בסטטיסטיקה כדי להגיע למסקנה חדשה. אולם הסטטיסטיקה מתאימה לכמות נתונים גדולה, ושימוש במוצעים בארכיון קטן עשוי לתת תוצאות שגויות וסטיית תקן גדולה. לכן במיון הארכיון לא נכנסו הקטגוריות הכמותיות-מספריות הבאות: האורך הממוצע בין הצעדים בשביל העקבות; אחוז משטח כף הרגל שבא במגע עם הרצפה, כאשר 100% הם הטבעה בצבע של כל משטח כף הרגל על הרצפה; זווית העקבה לעומת ציר ההליכה המרכזי, כאשר זווית של 90 מעלות היא מצב מאונך של העקב מול ציר ההליכה; ורמת הדהייה של הצבע על הרצפה, שלפיה העקבות הראשונות הן ברמת הדהייה נמוכה, והאחרונות ברצף יהיו ברמת הדהייה גבוהה.

במקום זאת, הארגון בתוך הארכיון נעשה בשיטה האתולוגית, כיוון שזו הייתה הנוחה והאינטואיטיבית ביותר למיון צעדי הריקוד. בדרך כלל שיטה זו משמשת למדידת פעולות כליחוך עשב, רביצה או מרדף, וכאן היא מתרחבת לתחום המחול. מעבר לכך, היא משמשת גם למיון פנימי של צעדי הריקוד. כלומר, השיטה האתולוגית לא מבחינה רק בין "ריקוד" ל"לא-ריקוד", אלא מאפשרת לסווג צעדי ריקוד שונים. למשל, שאסה (chassé), מעין צעד רדיפה, נבדל מאסמבלה (assemblé), קפיצה שבה רגל אחת נזרקה מעלה בעוד השנייה מנתרת, ולבסוף הרקדנית נוחתת על שתי הרגליים יחד.

ראשית קוטלגו שבילי הצעדים (כל שביל הוא תיעוד לתנועת ריקוד אחת) והעקבות היחידות (שמרכיבות את שבילי הצעדים). שורות ההליכה, כלומר כל סוגי תנועות הריקוד, מוספרו מ-1 עד 20 לפי הסדר הכרונולוגי שבו נוצרו. באיור 3 אפשר לראות את שבילי הצעדים 2/20 (עליון, ממוספר 1), 7/20, 8/20 ו-11/20 (התחתון ביותר, מסומן 4). כל סוג תנועה (כלומר הפעולה לפי סיווגה האתולוגי) הותאם לשמו המופר במילוני ריקוד ובמינוח הנפוץ בתחום המחול. לדוגמה, שביל הצעדים 2/20 נקרא *ronde de jambe*, תנועה שמשמעותה צעד קדימה ברגל אחת, והחלקת הרגל השנייה קדימה בתנועה מעגלית.

העקבות היחידות מוספרו כרונולוגית לפי מספר העקב בתוך השביל: למשל, עקב מספר 3 בשביל עקבות מספר 8 נקרא 8.3. העקבות היחידות סווגו גם הן לפי העקרון האתולוגי: החלקה, סיבוב, קפיצה, מקבצי עקבות ודריכה. השורות בתמונה 4 מסודרות לפי עיקרון זה: החלקה (1-3), קפיצה (4-5), סיבוב (6) ומקבצי עקבות (3.7-3.9).



תצלום 4

- עקבות יחידות:
- 1 – החלקה, 15.2;
- 2 – החלקה, 6.3;
- 3 – החלקה, 15.3;
- 4 – קפיצה, 3.1;
- 5 – קפיצה, 9.1;
- 6 – סיבוב, 18.4;
- 7 – 10 עקבות דריכה בהסתובבות בין שביל 13 לשביל 14;
- 8 – קפיצה, עקבות 3–4 בשביל מספר 13;
- 9 – דריכה, עקבות 2–3 בשביל מספר 19

גילויי הארכיון

תהליך בניית הארכיון מאיר חלק ממאפייני פעולת המחול ומשאיר אחרים בעלטה. המדיום שנבחר בניסוי זה לתיעוד מבליט את היחסים שבין הרקדן, התנועה והרקע. המגע עם הרצפה, שמודגש כאן במיוחד, לא סייע לידיעותיי בנוגע לתנועת הידיים או הראש. כל חלקי הגוף שלא באו במגע עם הקרקע נמחקו מן התיעוד בגואש; ביכולתי רק לשער כיצד פעלו או לשחזר את פעולתם ממקור אחר, כגון תמונה או סרטון.

מאפיין נוסף שבולט מטביעות הרגליים הוא המקצב המשקף את התנועה החזרתית שנעשתה. הסדר היחסי שמשקף בטביעות הרגליים הזכיר לי חיבור שכבר היה בין פעולת הריקוד לעקבות – נוטציות ריקוד: אן הצ'ינגסון גסט תיארה מערכת לתיווי מחול דרך עקבות שהתפתחה במאה ה-17 כדי לתעד צעדי בלט.¹⁶ העקבות האלה צוירו באופן סמלי, מאחר ששימשו מעין תווים לרקדן ולא תיעוד של פעולת מחול ספציפית.¹⁷ טביעות הרגליים המצוירות בדימויים האלה נקיות, חפות מפגמים, סמליות. הן משקפות את המקצב על הרצפה כפי שהיה אמור להתממש.

16. Ann Hutchinson Guest, *Choreo-graphics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present* (London: Gordon and Breach, 1989), 12-20

17. Lack, *Capturing Dance*, 6-8

בניגוד לנוטציות ריקוד, המטרה שלי ביצירת ארכיון העקבות היא תיעוד ולא תיווי. לכן אני מחשיבה דווקא את חוסר השלמות שבתנועות המתועדות. האופי החד-פעמי של הפעולה מודגש בעיניי דרך המקצב ושבריותיו הבלתי מכוונות. החלקות לא צפויות, טעויות קטנות במנח הרגליים ופרטים נוספים הם קריטיים לתיעוד, משום שהם חלק מן הרגע שבו נעשתה הפעולה. באופן זה נחשפת הפעולה כמקרה פרטי. כלומר, חוסר השלמות מצביע על מפגש ייחודי וחד-פעמי בין הרקדן לסביבה.

היבט נוסף העולה משימוש בטביעות הרגליים הוא הסדר היחסי בתוך הפעולה, כלומר רצף התנועות מהראשונה עד האחרונה. רמת דהיית הצבע על הרצפה, מהרגע שטבלתי את רגליי ועד סיום ה"משפט" התנועתי, מצביעה על סדר הפעולות: הצעד הראשון שביצעתי הוטבע ברצפה בבירור והיה מלא צבע, ואילו האחרון ברצף כבר נראה דהוי. במבט בצבע יכולתי למקם את העקב על ציר הרצף הכרונולוגי, ומתוך זיהוי סדר התנועות אף נחשפת כיווניות התנועה. יכולתי לדעת אם הלכתי אחורה, קפצתי הצידה או דילגתי הלאה.

המעניין הוא שבניגוד לסרט הנע על ציר הזמן – ולכן מראה רק דימוי אחד בכל רגע – כאן אפשר לראות את סדר הפעולות ובמקביל את ה"משפט" התנועתי כולו. העקבות מתקיימות זה לצד זה במרחב, ובה בעת אפשר לפענח מתוכן את הכיוון ואת הרצף הכרונולוגי שבהם נעשו התנועות. הריקוד נתפס כפעולה שהושלמה, אך אפשר לראותה גם כתהליך שבו מתבצעות התנועות בזו אחר זו.

בניסיונותיי הראשונים לתעד תנועה דרך עקבות, שאריות הריקוד המונחות על הרצפה בצבע נדמו לי כטקסט בלתי מופענח. בפירוק התנועות באופן אחיד ככל הניתן ל"מילים" (תנועה חזרתית היא "מילה" תנועתית), ולאחר מכן בתקריב על "מיליות" (צעד יחיד הוא "מילית") המרכיבות את התנועה, יצרתי מעין מילון מושגים או קורפוס חדש שדרכו אפשר לחקור מחול. רצפי התנועות המחוברים יחד בריקוד השלם משולים ל"משפטי תנועה", ויש להם תחביר פנימי והיגיון משלהם. דרך שימוש יצירתי בתחביר (יצירת רצף) וב"אוצר המילים" התנועתי נוצרת הכוראוגרפיה. ואם הריקוד הוא מעין שפה, הרי העקבות המתועדות משולות לכתב. אפשר לחשוב עליהן כעל אינדקס¹⁸ מכוון של פעולה, חיקוי של כתב או אולי אונוטופאה תנועתית, הד מכוון לפעולה המתועדת.

כעת אפשר לחזור אל הניסיונות הראשונים הללו ולייצר כוריאוגרפיות שלמות תוך טבילת הרגליים בצבע. האם נוכל "לפענח", בעזרת ארכיון העקבות המשול למילון תנועתי, את שרידי הריקוד על הרצפה? לדעתי, כל עוד נדע באיזו "שפה" מדובר, נוכל. השימוש פה במונח "שפה" מתייחס לסוגה התנועתית. שהרי המושגים וסוג התנועות המשומשים בכלט יהיו שונים מסוג התנועות בסלסה ובהיפ-הופ. נוסף על כך, תנועות שמושאלות מסוג ריקוד מסוים – למשל תנועות ג'אז וסווינג שהושאלו מבלט קלאסי או מריקודים אפרו-אמריקאיים למיניהם – עשויות "להיקרא" בדרכים שונות לפי סוגי הריקוד שונים. מכל אלו עולות שאלות מעניינות לקראת המשך מחקר בתחום.

18 Charles Sanders Peirce and Justus Buchler. "Logic as Semiotic: The Theory of Signs. Philosophical writings of Peirce" [1900]. In: *Photographic Theory: An Historical Anthology*, ed. Andrew E. Hershberger (Chichester: John Wiley & Sons, 2013), 103

שבירת המחיצות

בעודי טובלת רגליים בצבע, משרטטת את התנועות, עברה בי תהייה מבהילה: מה בעצם אני מתעדת? כוריאוגרפים ורקדנים נתקלו בבעיה זו לפניי. כמה מהם שנבהלו ממנה אף סירבו שיצירתם תהיה מתועדת. בעיניהם הריקוד לא נועד להיות מתועד, משום שהתיעוד "מסלף" את האמת, מחצין חלקים מסוימים ומעלים אחרים.¹⁹ כלומר, ברגע שהריקוד מיועד לתיעוד, הוא מאבד את מטרתו. הריקוד הופך כלי ליצירת האובייקט החדש, הוא תוצר התיעוד. זהו פרדוקס הכוונה – ברגע שהריקוד מודע לתיעודו הוא משתנה, ובמקום להיות המטרה הוא נעשה לאמצעי. כך קרה גם לי: כאשר רקדתי עם צבע על רגליי נעשתה יצירת העקבות למטרה חדשה. העקבות נעשו בכוונה, והמודעות לתיעוד שינתה את פעולותיי. האם יכולתי לרקוד ריקוד "אמיתי" בעודי מודעת לתיעודו במדיום מסוים? אינני יכולה לענות על שאלה זו, אך זו נורת אזהרה לניגשים לכל ארכיון – הידיעה כי ברגע שהפעולה מודעת לתיעודה, היא מביימת את עצמה.

ארכיון העקבות מגלה משתנים חדשים בתוך הפעולה הקוראים למחקר. היחסים בין הריקוד לקרקע חשפו לא רק את המקצביות של התנועה, אלא גם את חוסר השלמות בה, את חד-פעמיותה. שבילי העקבות אפשרו להביט בפעולה השלמה במקביל להכרה בחלקיה. הניסיון "לקרוא את הכתב" ולפענח מחדש את העקבות מבהיר כי יש פה שפה חדשה החושפת אמת ומכסה עליה בו בזמן. שאלות חדשות צצות מהאופי של התיעוד החדש: מהו מרחב האפשרות הגלום בשחזור פעולת הריקוד מתוך המגע עם הקרקע? כיצד משתנה נקודת המבט על התנועה כאשר רואים אותה כפעולה נשלמת (פרפקטית) – ובו בזמן חד-פעמית?

כאן, למשל, היצירה מתוך הארכיון יכולה לשמש כלי: אפשר להנחות רקדנים שונים שישחזרו לפי טביעות הרגליים את התנועה שנעשתה ולבחון מהו מרחב התמרון שלהם. לריקודים שיווצרו מהניסוי יהיה ערך אומנותי וגם מדעי. זהו מעגל: שאלות המחקר מגרות את היצירה האומנותית, והיא מעוררת שאלות מחקריות חדשות שקוראות לעשייה נוספת.

ארכיון העקבות הוא דוגמה לניסוי המבקש לענות על שאלות מחקריות בטבע הארכיון האומנותי. עם זאת, היצירה כניסוי עשויה להתקיים בכל תחום – אם במדעי הרוח ואם במדעים המדויקים. אין היא מוגבלת לדיסציפלינה מסוימת, והיא אף מבטלת את קווי המחיצה בין תחומים. האומנות יכולה לשלב בתוכה גישות מחקריות שונות – ניסויית, השוואתית, כמותנית או איכותנית – ולנתב את השיח אל מחוזות חדשים, אל שאלות שלא היינו שואלים בדרך אחרת. בכך העבודה המחקרית אינה תורמת רק ידע חדש, אלא גם מייצרת אובייקט בעל ערך אומנותי. בעתיד הארכיון עשוי לצמוח לכיוונים שונים: למשל, אפשר לבחון ז'אנרים נוספים של ריקוד להשוואה, או לתעד עקבות של פעילויות יום-יומיות (כגון הליכה, ישיבה או שינה); גם בחינה של מפגשים ויחסים בין בני אדם דרך העקבות עשויה לאפשר נקודת מבט חדשה על תיעוד אירועים, אף אירועים בעלי משמעות היסטורית שבהם נוכחים רבים.

הבה נחזור אל הרקדן, אל הפלאונטולוג ואל הארכאולוגית העומדים בחדר המדרגות של מבנה, כאשר בחוץ שוטף הגשם. עקבותיהם בבוץ מספרות את סיפור היחסים ביניהם: מי זו באי-נחת, מי התיישב וניער

¹⁹ Florian Malzacher, "The Constructive Compromise," in *Dance [and] Theory*, eds. Gabriele Brandstetter and Gabriele Klein (Bielefeld: transcript Verlag, 2012), 223-224

בוץ ממגפיו. לאחר שפסקה הסערה, הלכו משם, אך טביעות רגליהם נשארו. עובר אורח, כמה ימים לאחר מכן, יגיע למקום. בעודו מסתכל בעקבות, הוא עשוי לפענח שעמדו כאן שלושה אנשים שהסתתרו מפני המבול. הוא מביט בהם כמתבונן במוזיאון. בפניו הופך העולם כולו לארכיון.

להפוך לנראים

ארכיון נגד איקונוקלסטי של מבקשי המקלט בישראל

דורי בן אלון

ארגוני זכויות אדם ידועים ביצירתיות שלהם בכל הנוגע למציאת דרכים חדשות ואפקטיביות להתנגדות. דרכי הפעולה של ארגונים אלה משתנות תדיר וכוללות פעמים רבות ניכוס מחדש של פרקטיקות שלטוניות, אשר עוברות הסבה כדי להגן על אלה שהחוק אינו שומר עליהם. אחד הכלים שהפכו פופולריים בקרב ארגוני זכויות אדם במאה האחרונה הוא הארכיון. ארגונים רבים, וגם קבוצות פעילים חברתיים שאינן מאוגדות בישות משפטית, פועלים להקמת ארכיונים שישמרו מידע באופן שיטתי ומוסדר. הארכיונים פועלים לשימור ידע על פגיעה בזכויות אדם, לצד מידע על הפעולות הנעשות להגנת אותן זכויות. לעיתים נשמר מידע בעל ערך משפטי־ראייתי, ולעיתים פעולת הארכוב כשלעצמה חשובה מהמידע הנשמר בה.

מאמר זה מבקש לשרטט את פעולתו של ארכיון שנוצר בישראל בשנת 2018, ערב גירושם של מבקשי מקלט מישראל למדינה שלישית. בדברים הבאים ייבחנו מטרות הארכיון, השתלשלות הקמתו והמשמעויות השונות של ההקמה כפעולת התנגדות. המאמר יציג את הארכיון ככלי מקובל בקרב ארגוני זכויות אדם, דרך חשיפת המתח בין הארכיון המגן על הפריטים השמורים בו ובין הצורך לחשוף את הפגיעה ולפתוח את מרחב הנראות של אלה שזכויותיהם נפגעו. כמו כן יידונו אופני ההפצה של המידע שנשמר בארכיון והאסטרטגיות העומדות מאחורי הבחירה להראות מידע או לגנוז אותו.

בעזרת המושג "ארכיון נגד איקונוקלסטי" שטבעה ההוגה אריאלה אזולאי, המאמר בוחן מחדש את הקמת ארכיון מבקשי המקלט בישראל. ארכיון זה נולד מהצורך להשאיר עדות לקיומם של אנשים שייתכן כי בקרוב יאבדו עקבותיהם ותישאל מהם זהותם.



בשנת 2018, במסגרת מאבק ארצי נגד תוכנית שנועדה להעביר מבקשי מקלט מישראל למדינה שלישית, פעלה קבוצת אקטיביסטים לכינון ארכיון עצמאי שיפעל לתייעוד אוכלוסיית מבקשי המקלט בישראל. הארכיון נועד לשמש עדות נגד מדינת ישראל אם יגורשו מבקשי מקלט למדינה שלישית, בניגוד להוראות אמנת הפליטים שעליה ישראל חתומה. אנשי הפרויקט קראו למבקשי המקלט להגיע אליהם כדי להצטלם, לספר את סיפורם ולמסור פרטים מזהים על עצמם.^{*} הקבוצה כללה פעילי זכויות אדם בתחום מבקשי המקלט, בראשם הפעילה סיגל קוק אביבי, לצד צלמים אקטיביסטים – בהם חיים שוורצברג, מגד גוזני ואורן זיו. הפרויקט הוליד מעין "מרשם אוכלוסין" אזרחי שיוכל לשמש הוכחת קיום לאלה היודעים שאם יגורשו, יש סיכוי טוב שמסמכיהם יושמדו – ולא בטוח שיוכלו להעיד על קיומם מבחינה משפטית.

הפרויקט החל כשהצלמים שוורצברג וזיו חברו להובלת פרויקט תיעודי שכלל צילום מבקשי מקלט במתקן חולות ובדרום תל אביב, במחאה על איום גירושם למדינה שלישית. כדי ליצור קשר עם הקהילה ולזכות באמון המהגרים, הם פנו לקוק אביבי, פעילה חברתית שפועלת למען זכויות מבקשי המקלט בישראל כבר שנים רבות ונחשבת לבעלת ברית עם הקהילה.¹ המחשבה הייתה להפיק ימי צילום שבהם יצולמו מבקשי מקלט במסגרת המאבק לעצירת הגירוש, וקוק אביבי הציבה תנאי לצלמים: הפרויקט יצטרך להיות יותר מתייעוד. קוק אביבי חתרה ליצירת ארכיון – מהלך בעל השלכות נרחבות שדרש עבודה רבה: הפרויקט גדל מפתחת צילום לתייעוד מסמכים, חשבונות פייסבוק ואנשי קשר של כל אחד מהמצולמים. לצד התצלום נאספו עוד כלי זיהוי שמטרתם הייתה ליצור מעין תעודת ביטוח למבקשי המקלט אם ייעלמו או שזהותם תישלל מהם.

בריאיון שערכתי עם קוק אביבי היא סיפרה שרצתה להחזיק בארכיון כבמסמך עדות נגד מדינת ישראל. במסגרת עשייתה היא נחשפה לעובדה שאין רישום של מבקשי המקלט ששהו בישראל. מחשבתה הראשונית הייתה להפקיד את הארכיון בידיים רשמיות, אבל היא חששה שחברי הקהילה לא יסמכו על שום גורם מלבדה. פרויקט הצילום החל כשהצלמים וקוק אביבי נסעו למתקן הכליאה "חולות" במטרה לצלם את מבקשי המקלט שהוחזקו בו. המצולמים חתמו על מסמך הצהרה שלפיו אם ייעלמו, אחראי הפרויקט יוכלו להשתמש במידע עליהם מהארכיון. במהלך הצילומים קיבלו קוק אביבי והצלמים שיחות מנציבות האו"ם שטענה כי הם עוברים על החוק משום שלא עמדו בתקנות הנוגעות לניהול מאגר מידע, בהן שמירה על המופיעים בו והגנה מדליפת מידע. עם זאת, הם המשיכו לצלם ולתעד את הסיפורים של מבקשי המקלט, את מסמכיהם הרשמיים, את פרטיהם ברשתות החברתיות ואת המידע על בני משפחה ועל חברים.

בעמוד פייסבוק שנפתח לפרויקט כתבו הפעילים כי במסגרת הפרויקט צולמו יותר מ-1,000 מבקשי מקלט במתקן חולות ובערים בישראל. התצלומים של אלו שהסכימו לפרסום נתלו במאות עותקים בתערוכות

* המאמר מבוסס על עבודה סמינריונית בקורס "מהו צילום?" של ד"ר אהד זהבי בחוג לתולדות האומנות באוניברסיטת תל אביב. המאמר נסמך בין היתר על ראיונות עם שניים מהפעילים שהשתתפו בפרויקט. הריאיון עם הצלם אורן זיו התקיים במסגרת עבודה סמינריונית לקורס "צילום – ארכיון, עדות, זהות" בהנחיית ד"ר ורד מימון בחוג לתולדות האומנות, והריאיון עם הפעילה החברתית סיגל קוק אביבי נערך במסגרת מחקר של ד"ר רוטי גינזבורג מהמדרשה לאומנויות במכללת בית ברל. תודתי נתונה לחוקרים ולמרצים הנ"ל, וכן לד"ר אייל דותן שסייע בחשיבה משותפת ובעיבוד החומרים לאורך הדרך. לפי עדותה של קוק אביבי, המוזמנים להצטלם לא היו כל מבקשי המקלט בישראל, אלא קבוצת מבקשי מקלט שעתידיים היו להישלח למדינה שלישית, בעיקר מבקשי מקלט צעירים ללא משפחות.

1. את סיגל קוק אביבי ראיינתי ב-6 בנובמבר 2022 בתל אביב, במסגרת מחקרה של ד"ר רוטי גינזבורג על צילומי הפגנות. שתיהן הסכימו לשימוש בחומרי הריאיון במאמר זה. תיאור השתלשלות הפרויקט נסמך על ריאיון זה ועל ריאיון שערכתי עם הצלם אורן זיו ב-1 באוגוסט 2018 בתל אביב.

רחוב על קירות תל אביב וירושלים "בניסיון לייצר קונטרה לניסיונות המחיקה המוסדיים השיטתיים".² באותו מניפסט הם הצהירו כי התצלומים שנאספו ל"ארכיון אלטרנטיבי" יוכלו לשמש עדות לגירוש ולהשלכותיו על מבקשי המקלט: "הפרויקט מבקש ליצור ארכיון של אנשים ולא מספרים, ארכיון אשר המידע הנאסף בו מופקע מידי המדינה ומחזיר את הכוח אל אלו אשר המדינה מבקשת לדכא". המטרה המשמעותית ביותר הייתה לסמן לממשל שאם האנשים האלה ייעלמו, יש מי שידע לחפש אותם. גוף ידע נרחב שאינו תלוי במדינה מאפשר לארגוני זכויות האדם להיות מנגנון ביקורת אמין ומגובה בעובדות נגד פעולות הריבון – באופן עצמאי שאינו תלוי במאגרי המידע השלטוניים.

לאחר שני ימי צילום במתקן חולות הוחלט לצלם עוד יום בתל אביב. ההיענות הייתה גדולה, וחשוב היה לקוק אביבי ולצלמים להבהיר למצטלמים שאין בהשתתפותם בפרויקט שום הגנה – לא מגירוש, לא מפגיעה ולא מסחר.

במסגרת המאבק הסבירה קוק אביבי את חשיבות התיעוד:

"בשל העובדה שממשלת ישראל מגרשת את מבקשי/ות המקלט למדינות שלישיות ולמדינות המוצא, כאשר זהות המגורשים אינה מתועדת [...] התחלנו בפרויקט תיעודם בחולות, צולמו ותועדו כ-200 מבקשי מקלט אשר קיבלו צו גירוש [...] היום אנחנו ממשיכים/ות לתעד את הקהילה במטרה למנוע מהממשלה להמשיך ולהעלימם. התיעוד כולל תמונות של מבקשי/ות המקלט [...] בתצלומים נלקחו מכל מבקש/ת מקלט פרטי זיהוי. כמו כן מתנדבים/ות מילאו עם מבקשי/ות המקלט טפסים, אשר יוכיחו שהרשויות בישראל הכירו במבקשי/ות המקלט שנמצאים/ות כאן".³

לדברי קוק אביבי, ארגוני תמיכה אחרים גינו את הפרויקט בטענה שטמונה בו הבטחת שווא להגנה על מבקשי המקלט. הפעילים החלו לחשוש מההשלכות המשפטיות של החזקת מידע רגיש כל כך. כ-700 מבקשי מקלט הספיקו להשתתף לפני שאנשי הפרויקט הבינו כי גוף הידע שצברו אינו מאובטח ועלול לסכן את מי שהוא מנסה להציל. האחריות נהייתה כבדה מדי, ומנגד הגירוש נעצר, ותחושת הדחיפות שהניעה את הפרויקט לדרכו שככה.

בהצגת הארכיון לציבור לא ציינו הפעילים כי בבסיס הפרויקט עומד מפעל צילום מקצועי והתנדבותי, אבל יש לכך חשיבות. תפקיד הצילום בפרויקט כזה יכול להיות מובן דרך התפיסה של פול פרוש על צילום כ"פרפורמנס של כוח" שבה צילום מוגדר "אתר מאבק בין כוחות חברתיים מתחרים והזיכרונות ההיסטוריים הסותרים שלהם".⁴ הבחירה בצילום נובעת מההבנה שהוא זירת קרב על נראות, מאבק על נרטיבים, עיצוב ההיסטוריה והזיכרון מחדש.

² Refugees, 2018, "[Refugees' documentary project's Facebook Page](#)," Facebook, January 21, 2018

³ טקסט זה הופץ ברשתות החברתיות ופורסם בין היתר בידי האומנית והאקטיביסטית מיכל הימן [בפייסבוק](#), 17.2.18.

⁴ Paul Frosh, "The Public Eye and the Citizen-Voyeur: Photography as a Performance of Power," *Social Semiotics* 11 (2001): 43-59

המאבק על נראות

חברי הקהילה האפריקאית בישראל, על קהילותיה השונות, נוטים לסלוד מצלמים. בריאיון איתה סיפרה קוק אביבי כי צלמי עיתונות או צלמים עצמאיים מבקשים פעמים רבות לצלם את הקהילה, בין היתר כדי לקדם באמצעות התצלומים את הטיפול בהסדרת מעמדם, ומבקשי המקלט מסרבים. יש לכך סיבות רבות, מגישה תרבותית שונה כלפי צילום, דרך הפחד מהמשטר הרודף את מתנגדיו שברחו לישראל, עד התחושה הטבעית של פגיעה בפרטיות. ובכל זאת, במקרה של פרויקט הארכיון נרשמה היענות שהפגיעה את מארגניו. לדבריהם, השינוי נבע מתחושת דחיפות ומצורך לפעול להגנה עצמית מהגירוש הצפוי. כפי שאריאלה אזולאי טוענת בספרה האמנה האזרחית של הצילום, ההיעמדות לפני המצלמה היא בקשה של המצלום להיפך חלק מאומת הצילום ולהציג קובלנה על העוול שנעשה לו. בנייתו לתצלומים מהשטחים הכבושים בישראל כתבה: "בכל אחד מהם אני קוראת את ההסכמה להצטלם, שהיא ראשיתו של מיעון אזרחי – הצגת קובלנה. יש שם מישוה שממען אלי, תובע את המבט האזרחי שלי, נאבק על האזרחות שלו".⁵ המצלום, וכך גם הצלם שמיען הלאה את קובלנת המצלום, מציבים לצופה דרישה לאחריות: "התצלום נושא את חותם הפגיעה במצלום וממסגר אותה כמושא להתערבות".⁶ בהנחה שפעולת הצילום פוגעת בפרטיות המצלום מתבקש יתרון שהמצולם יפיק מהצילום. היתרון, לפי אזולאי, טמון בכך שהתצלום ימוען הלאה ויאפשר להעביר בשמו דרישה לאחריות אזרחית, בתקווה לשקם את זכויותיו שנפגעו: "האזרחית נהנית מן הזכות לראות משום שמוטלת עליה אחריות אזרחית כלפי מה שהיא רואה".⁷

טענת אזולאי היא שהצילום הוא זירה שבה יש אמנה חברתית המגינה על חבריה, אזרחי אומת הצילום, ושהסכמתם להיות מצולמים נובעת מהנחה שהצילום יוכל להגן עליהם. אזולאי מבקשת לראות בצילום פרקטיקה חברתית בעלת כוח פוליטי שיכול להניע שינוי תודעתי ולהביא את "הנוכח הנעדר" לשיח. כפי שוורד מימון טוענת במאמרה "צילומים שורדים וצילומים של הישרדות", כוחם של התצלומים נובע לא רק ממה שמוצג בהם, אלא ביכולתם למען הלאה את המוצג בהם. החשיבות הפוליטית של תצלומים נובעת, לפי מימון, לא מעצם הייצוג אלא מפעולת ההעברה של הייצוג הלאה.⁸ לצילום מיוחס תפקיד חברתי של סוכן המתווך את המציאות למי שלא נכח באירוע המצלום. המושג "נראות" חשוב בהקשר זה, משום שנדמה כי הכוח החברתי המרכזי שמיוחס לצילום הוא הכוח להעניק נראות למה שהיה שקוף או מוסתר.

אבל כדי שיוכל להיפתח מרחב הנראות, על התצלום לא רק להיות מצולם אלא גם להיות מופץ. ופה מתפצל התצלום כאובייקט עצמאי מזהותו כפריט ארכיוני המקושר למסמכים ולמידע שמטרתם להגן על אדם. הפעילים ומבקשי המקלט הפיצו את הדימוי בלבד, ללא הטפסים והמסמכים שנותנים לו ערך ארכיוני. במסגרת הפעולה תלו המצלומים והפעילים את התמונות על קירות הבניינים ברחוב לוינסקי בתל אביב, לקראת הפגנה נגד הגירוש. לשם כך הודפסו עשרות מהתצלומים, שמראש צולמו בשחור-לבן, בקנה מידה של 1:1 כמעט. הפעילים פנו ברשתות החברתיות לכל מי שירצה לתלות את התצלומים כפעולת

5. אריאלה אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום, תל אביב: רסלינג, 2006, 357.

6. שם, 142.

7. שם, 143.

8. Vered Maimon, "Surviving Images and Images of Survival: On Activestills' Photographs of Protest," eds. Vered Maimon and Shiraz Grinbaum, *Activestills: Photography as Protest in Palestine/Israel* (London: Pluto Press, 2016), 74-87

מחאה נגד הגירוש.⁹ הדפסה נוספת של התצלומים שימשה ליצירת שלטי מחאה שהחזיקו מבקשי המקלט ותומכיהם במסגרת ההפגנה ההיא והפגנות נוספות.

הכרזות שימשו גם שלטים בהפגנה נגד הגירוש בכיכר רבין בתל אביב. צילום: אורן זיו



מבחינה ויזואלית גיבשו הצלמים דרכים קבועות לצילום מבקשי המקלט ולהצגת התצלומים. הבחירה הראשונה הייתה לצלם את מבקשי המקלט על רקע הלבן וללא כל כיתוב. פריאיון שערכתי עם אורן זיו הוא סיפר כי הבחירה ברקע הלבן ובדימוי שחור-לבן נועדה לאפשר אחידות בין מאות התצלומים שצולמו בתנאים שונים – קרוב ל-200 מהם צולמו במתקן הכליאה חולות, ואחרים במקומות שונים בדרום תל אביב. בחירה נוספת הייתה שלא להוסיף כיתוב, סיסמה או לוגו לתצלומים, כלומר לא להפוך אותם לכרזות, אלא להשאיר אותם כתצלומי פורטרט: "הייתה החלטה מודעת לעשות את זה אחיד ולהדפיס את זה גדול יחסית, ובכלל בלי טקסט", אמר זיו, "בהתחלה חשבנו לשים כותרת מעליהם, 'לא חותמים, לא חוזרים', משהו כזה [...] אמרנו שצילמנו כל כך הרבה אנשים, אי אפשר לשים סיסמה אחת ולהדביק אותה מעל כל כך הרבה אנשים, הם לא כולם חברים באיזושהי קבוצה שמחליטים על איזו סיסמה [...] לא הייתה חתימה [...] ולא טקסט".

בחירה נוספת הייתה להדפיס את התצלומים בגודל אנושי כמעט. בכתבה על הפגנת מבקשי המקלט תיארה טל ניב את תליית התצלומים: "פוסטרים בגודל אחיד, 50 על 70 סנטימטר, נתלים לאורך לוינסקי. מודבקים על קירות וגם נתלים על עמודים בשרשרת [...] סגנון פורמלי, כמו בסדרת תצלומי המועמדים לנשיאות של ריצ'רד אַבֶּדוֹן שהוצגה במוזיאון ישראל [...] מבקשי מקלט תולים את הפוסטרים בעצמם, ואז הרחוב מתמלא בן רגע".¹⁰

על אף הרקע הלבן והבחירה לצלם את הטורסו של המצולמים, אני סבורה שרוב השונה על הדומה בהשוואה בין הפרויקט של אבדון לפרויקט צילום מבקשי המקלט – הן מבחינת המוטיבציות הן מבחינת אופני הפעולה. הצילומים שניב הזכירה הם חלק מסדרה בשם "המשפחה" (ידועה גם בתור "אדוני היקום")

9. אמיר אלון, "לפני מחאת הענק: תמונות המועמדים לגירוש נתלו ברחבי ת"א", ynet, 23.2.18.
10. טל ניב, "לא סוסים ולא מסוקים", הארץ, 27.2.18.

שבמסגרתה צילם אבדון את המועמדים לנשיאות ארצות הברית ב־1976 על רקע לבן, כשגבולות הנגטיב אינם חתוכים.¹¹ אם אכן קיים בתצלומים אלו דמיון לעבודות של אבדון, נדמה כי יש לחפשו דווקא בסדרה אחרת מהשנים 1979–1985 שקובצה בספר *במערב האמריקני* – ובה ביקש להציג דמויות שוליים באותו האופן שבו צילם את הנשיאים. בכך הביע אבדון ביקורת פוליטית וחברתית נוקבת על פערי המעמדות בחברה האמריקאית: אותה טכניקה צורנית ממסגרת דמויות שוליים כמו נהג משאית וברמנית מזדקנת לצד דמויות המועמדים לנשיאות, ובה בעת נחשף משהו אנושי מאוד בדמויות השוליות הללו. מבחינת אבדון, האנשים האנונימיים מקבלים פתאום שם, מושם עליהם מבט. הצילומים של אבדון, שהחל דרכו כצלם אופנה, הפכו סמל סטטוס. לכן, כשהוא בחר לצלם את האחרים ואת הנשכחים, הוא בחר להעניק להם את מבטו, להפוך אותם חשובים ובעלי נראות בעולם. הביקורת שנשמעה כלפי סדרה זו קשורה בפער בין ההון הסימבולי והממשי שאבדון הרוויח מפרסום התצלומים בתערוכות, בקטלוגים ובספרי צילומים לבין מצב המצולמים שנותרו עניים וקשי יום. אבדון נתפס כמי שמחפש אחר דמויות "מעניינות" ויזואלית ולמעשה משתמש במצולמים בלי שייווצר בינו לבינם שיח משמעותי, בגובה העיניים, ובלי שההצלחה המסחרית של התצלומים תשפיע על מציאות חייהם של המצולמים.

במקרה של מבקשי המקלט, מלבד הדמיון הסגנוני והחברתי ליצירה של אבדון, נעשה מהלך כמעט הפוך: הצלמים לא חיפשו מושא צילום "מעניין" או ייחודי ולא ראו במצולמים אובייקטים שיעוצבו דרך המצלמה. הם פעלו בראש ובראשונה ממוטיבציה אקטיביסטית לשינוי המצב והמעמד של המצולמים. רק לאחר שהוגדרה מטרה זו נבחר מדיום הצילום לשרת אותה, ורק לאחר שנבחר המדיום נבחרה האסתטיקה. גם הבחירה האסתטית לפרוש סדין לבן מאחורי המצולמים, באופן דומה למה שעשה אבדון בסטודיו הנייד שבו השתמש במסעותיו במערב ארצות הברית, מקבלת משמעות נוספת אצל מבקשי המקלט: עיבוד התצלומים בשחור-לבן מדגיש את הזהות השחורה של המצולמים; צבע עורם בולט על הרקע הלבן.

מרחב משמעות נוסף שנפתח באמצעות הבחירה לצלם דווקא פורטרטים של מבקשי המקלט הוא האפשרות "להפגיש" את הצופה עם מבקשי מקלט "בגובה העיניים" ולבטל את המרחק ביניהם. ההיתקלות בתצלום פורטרט בפורמט קרוב ל־1:1 שנתלה בגובה העיניים של הצופה כמו מאפשר למצולמים לפנות אל הצופה ולבקש ממנו התערבות והגנה. כדברי אזולאי: "המצולמת רוצה ממני משהו. היא נועצת בי מבט. המבט שלה לא מרפה ממני [...] התצלום ממסגר עבור המצולם מרחב חדש של תצפית ופעולה".¹²

תנאי ההפצה

השאלה אם וכיצד ייעשה שימוש פומבי בתצלומים מהפרויקט נדונה עוד לפני שהוחלט על הקמת הארכיון. הפרויקט כולו נולד מהצטלבות בין הצלמים שרצו ליצור קמפיין לעצירת הגירוש ובין הדרישה של קוק אביבי ליצירת ארכיון שישמש, כדבריה בריאיון איתי, "מסמך עדות נגד מדינת ישראל". הבחירה להפיץ דימויים שנוצרו במסגרת הפרויקט קשורה ברצון להעביר את האחריות הפוליטית מהמדינה לידי הצופה.

בנוגע לאופני ההפצה של התצלומים נקטו הפעילים שתי אסטרטגיות. הראשונה היא תליית פוסטרים

¹¹ השארת גבולות הנגטיב בלתי חתוכים נועדה להעיד על מהימנות הדימוי. בתקופה שבה צילמו במצלמות אנלוגיות, אחת השיטות הנפוצות לעיבוד תמונה הייתה גזירתה. לכן השארת פסי סליל הצילום נהייתה סימן המעיד שהתמונה לא עובדה.

¹² אזולאי, *האמנה האזרחית של הצילום*, 753.

על קירות הרחובות שבהם עתידה הייתה להתקיים הפגנה נגד הגירוש. השנייה היא שימוש בתצלומים כבשלטי מחאה במסגרת ההפגנה. הצילומים נתלו זה לצד זה ברשת על קירות שלמים והודבקו כשלטי חוצות ישירות לקיר. הטכניקה הזאת דומה למה שקולקטיב הצלמים "אקטיביסטילס", שכמה מחבריו השתתפו בפרויקט הארכיון, כבר עשה כשתלה "תערוכות רחוב" – תצלומים מודבקים על קיר או תלויים על גדר, המוצגים בפני מי שמתועד בהם ומנכיחים אותו מחדש במרחב שבו קולו לא נשמע.¹³

לתליית התצלומים יש כמה רובדי פעולה: הרובד הראשון מתקיים כשהיא הופכת את המצלומים לחלק מהמאבק על זכויותיהם ואינה משטיחה אותם לדימוי שנעשה בו שימוש במסגרת המאבק על זכויותיהם. הם תולים, בעזרת הצלמים, את תמונותיהם ואת תמונות חבריהם לקהילה על קירות הבתים ברחובות. יש בכך אקט של כיבוש המרחב הציבורי שככל הנראה התאפשר בשל ניסיון הצלמים האקטיביסטים שמנוסים בפרקטיקה הזאת. אך ישנו מובן נוסף, מטאפורי יותר, לכך שהמצלומים הופכים לחלק מהמאבק על זכויותיהם – הדבקת התצלומים על קירות העיר משנה את משמעות הפרויקט מפעולה תיעודית בלבד לכלי בעל אופי הסברתי-פרסומי שמסייע להפיץ את המסר של הפעילים נגד הגירוש. הפנים המצלומים של מבקשי המקלט מביטים לעבר הולך הרגל החולף לצד תמונתם ונועצים בו מבט מאשים. הם מביטים אל הצופה ושואלים אותו אם הוא יכול ומוכן להתעלם. ההדבקה הזאת מנכיחה את מבקשי המקלט במרחב הציבורי, אינה מאפשרת התעלמות מהנושא ומעלה את שאלת הזמניות – מי יישאר במרחב הציבורי במשך זמן רב יותר, מבקשי המקלט או תצלומיהם? התצלומים לא יישארו שם לנצח, עם הזמן הם יתבלו. ומה בנוגע למבקשי המקלט? האם הם יישארו במרחב הציבורי אחרי שייעלמו ממנו עם הגירוש?

מבקשי מקלט תולים את התצלומים בהכנות להפגנה נגד הגירוש ברחוב לוינסקי, תל אביב, 2018. צילום: אורן זיו



במקרה הזה התקיים שלב נוסף: רבים מהתצלומים הודבקו על קרטון ונישאו כשלטים בהפגנה לצד שלטים טקסטואליים בטיגרינית, בעברית, בערבית ובאנגלית. לצד בליל השפות של השלטים שהכילו טקסט בלשו

¹³ רד מימון, "קהילות פוליטיות והתנועה של דימויים: על תצלומי ההפגנות של אקטיביסטילס", בצלאל 3 (2016).

שלטי התצלומים כדוברי שפה אוניברסלית. הם היו השלטים היחידים שאינם נדרשים לבחור את הנמען שלהם מהנמענים האפשריים – הם נגישים לכולם. גם כאן, כמו בהדבקת התצלומים על קירות הבתים, אלה שפעלו – הניפו את השלטים בהפגנה – היו המצולמים וחברים נוספים בקהילה. הפעילים החברתיים שצילמו את התצלומים לא הציגו אותם במרחבי תצוגה אומנותיים, אלא סייעו למבקשי המקלט להדפיס את התצלומים ואפשרו את השימוש בהם תוך כדי ויתור על זכויות יוצרים. הדימוי של המצולמים לא הופקע מהם, אלא ניתן להם בשביל מאבקם.

הפגנה לעצירת גירוש מבקשי המקלט בכיכר רבין בתל אביב, פברואר 2018. צילום: אורן זיו



ורד מימון עסקה ביכולת של דימויים להיות סוכנים למען שינוי, במיוחד כשהם מודפסים על חפצים והופכים מחפץ דר-ממדי לחפץ תלת-ממדי שאפשר לאחוז במרחב ההפגנה.¹⁴ היא ציינה לדוגמה את ההפצה של דימוי באסם איברהים אבו רחמה, ממנהיגי המאבק בפלעין, שנהרג בידי חיילי ישראלי ב-2009 במהלך הפגנה. מימון תיארה את התגלגלות הדימוי שנגזר מתצלום אבו רחמה, עבר עיבוד ונוסף לו כיתוב. בתמונה המקורית הוא מתועד מעיף עפיון על רקע גדר הפרדה ומחייך. מהתמונה הוכנה כרזה שנתלתה במקום מותו, ובהמשך הודפסו שלטים, פוסטרים ומגיני גוף עם דמותו האוחזת בעפיון – מגינים ששימשו את המפגינים נגד גדר הפרדה שנבנתה במקום ושנשארו את דמותו כסמל למאבק בכיבוש הישראלי. עם הזמן קיבל התצלום משמעויות נוספות: השימוש בדמות המנהיג שנהרג על מגיני הגוף של המפגינים טוען את הדימוי במשמעות מרטירית. הוא נהיה סוכן שינוי במאבק לנראות שאינו רק מוצג על כרזות באופן פאסיבי, אלא נוכח בשטח באופן אקטיבי – ומשייך את מגיני הגוף למאבק בגדר הפרדה.

באופן דומה, השימוש הפומבי בדימויים שנוצרו למען הארכיון – פעם כפוסטר על גבי קיר ופעם כשלט מחאה – מגדיר מחדש את הדימוי והופך אותו מתצלום שנועד לזהות את מבקש המקלט המצולם לדימוי שמעיד על חוסר היכולת לזהות את האדם המצולם. בלי הארכיון שיצליב בין הדימוי למסמכים אי אפשר

14. Maimon, "Surviving Images," 189

אימו של באטס איברהים
 אבו רחמה, טובייה, בוכה
 באתר ההנצחה לבנה
 במהלך אירוע המציין
 שמונה שנים למאבק נגד
 הכיבוש בכפר בלעין,
 2013. בתצלום אפשר
 לראות מגן גוף שהוכן
 מתמונתו של אבו רחמה
 באופן שמקדיש לו את
 המשך המאבק.
 צילום: אורן זיו



לקבוע את זהות המצולם – מצב שהפעילים חששו מפניו אם מבקשי המקלט יישלחו למדינה שלישית ויישארו בלי מסמכים מזהים, כפי שנעשה למבקשים קודמים.

השלט המונף בהפגנה אינו רק מנכיח את הסובייקט המוצג בו, אלא מאפשר לו להיות זעקה עצמאית. השלט אינו מקובע לקיר: הוא בעל יכולת תנועה, ולכן היכולת שלו להעביר את המסר גדלה. הפורטרטים המונפים במהלך ההפגנה כמו מאפשרים למבקשי מקלט להכפיל את קולם ולהדהד עוד את המסר שהוא עצם נוכחותם – גם משום שממבט־על קהל המפגינים נראה רב יותר בשל דמויות הקרטון, וגם משום שהדמויות מזכירות לנו קולות מושתקים שאיננו שומעים. הזעקה אינה מילולית, היא אנושית. למבקשי מקלט אין דרישה זועמת, אין קריאה לפעולה. גם לו הייתה, לא היו יכולים לבטא אותה כי אין להם שפה מתאימה. מה שיש להם הוא קיום, והוא גם דרישה: הכירו בקיומנו. בדיוק בשל כך שלטי הפורטרטים מביעים את זעקתם בצורה המדויקת ביותר: הנוכחות שלנו היא הבעיה, היא הדרישה והיא המטרה. כל מה שהייצוג עושה הוא להפנות את תשומת לב הצופה לנוכחות הזאת בהזרה – אינכם רואים אותנו, אבל את השלטים שלנו, הנושאים את דמותנו, אתם תראו. כפי שבתצלום של אורן זיו המפגינים אינם נראים בגלל החושך, אך רואים בבירור את שלטי הפורטרט שהעומדים בקהל מניפים.

אם נחזור לאזולאי, היא מבקשת לראות בצילום "צורת יחסים בין יחידים שאינה מתווכת בידי שלטון".¹⁵ היא רואה בצילום אמצעי לתיווך – לא רק של ייצוגים ומראות, אלא של נקודות מבט – וכך "הצילום הרחיב אפוא את גבולות המבט לכדי משק מעורב של מבטים אשר מזינים ללא הפסקה את שדה הראייה בנתונים נוספים".¹⁶ תצלומים מרחיבים את שדה הראייה בהכניסם נקודות מבט של פרטים ספציפיים, אשר עובדו באמצעים טכנולוגיים ומוענו הלאה בידי צלם או מפיץ בעלי אג'נדות. לכן הצופה למד להיות ביקורתי כלפיהם ואינו יכול עוד לראות בהם ייצוגים מהימנים של המציאות, אלא הצעות להתבוננות בה.

¹⁵. אזולאי, האמנה האזרחית של הצילום, 95.

¹⁶. שם, 121.

לפי אזולאי, אנו יכולים לסמוך על מהימנות התצלום בהיבט אחד בלבד: "התצלום הוא עדות ליחסים החברתיים שאפשרו את התצלום".¹⁷

הארכיון כאמצעי הגנה על זכויות אדם

ארכיון התצלומים של מבקשי המקלט הוקם כפעולת התנגדות שיכולה להיות משולה להתחמשות לקראת יום פקודה. הוא מבקש לערוך תיקון כפול – לתקף ולרכב את זהות מבקשי המקלט רגע לפני שייכנסו לכלא סהרונים, ובו בזמן להפיץ את תצלומיהם באופן שיהדהד במרחב הציבורי דווקא את עובדת היעלמותם.

הקמת הארכיון הזה, כמתבקש, כללה ניסוח של כללים. קבוצה של מתנדבים חברו להפעיל את המנגנון שיקלוט את המידע ויטייק אותו כהלכה, במידה שהתנאים מאפשרים, במסגרת הזמן המועט שנותר עד מימוש תוכנית הגירוש. הכללים שנוסחו לא קיבלו חותמת משפטית, אלא התבססו על יחסי אמון בין מבקשי המקלט לפעילים החברתיים. העיקרון המנחה של הקטלוג היה שימור מידע רב ככל האפשר – מסמכים מזהים ואמצעי תקשורת שאפשר להצליב כדי לזהות את מבקש המקלט. החוק של הארכיון בכל הקשור בשימוש בפריטיו נקבע על פי עקרון ארגוני: המידע ישמש להגנה על מבקשי המקלט, לזיהוי או להוכחה שקיבלו בישראל אשרות שהייה זמניות, גם אם מעמדם לא הוסדר בה ובקשתם למקלט מדיני לא נבחנה. הארכיונאים פועלים במקרה הזה מתחושת שליחות מוסרית, בניסיון להגן על מי שנשללו מהם זכויותיהם, דרך הקמת מנגנונים המחקים מנגנונים מדינתיים. אם הארכיון הוא הכוח המארגן שבו הריבון משתמש כדי לספר את הנרטיב ההיסטורי הרצוי לו – במקרה הזה ובמקרים אחרים של ארכיוני-נגד הפעילים מכווננים מנגנון שיוצר מראה לפעולת השלטון.¹⁸ ממש כמו שהגדירה אזולאי – יחסים בין אזרחים שאינם מתווכים בידי השלטון.

תצלומים משמשים פעמים רבות לכינון יחסים בין קבוצות באוכלוסייה המתנגדות לשלטון. כפי שהראתה רותי גינזבורג, ארגוני זכויות אדם ישראליים בשטחים מקימים ארכיוני צילום למטרה זו. בכך, כתבה גינזבורג, הארגונים "קוראים תיגר בעצם פעילותם על תביעת הממשל לזכותו הבלעדית על הפקת הידע, הפצתו ושימורו ובעצם מערערים במובלע על אמינות מחבריהם".¹⁹ כלומר הקמת ארכיון בידי ארגון זכויות אדם היא פעולה של התנגדות: תביעת הבעלות על הידע היא התנגדות לכוח המצוי בידי מי שמחזיק באופן בלעדי בידע נגיש ומאורגן על העבר, עוד לפני שנעשה שימוש בארכיון לפעולות התנגדות אחרות.

הפעולות שבהן עסקה גינזבורג בהקשר זה הן מצד אחד תיעוד מתמשך לפגיעה בזכויות אדם, שיוכלו לשמש עדויות והוכחות בהליכים משפטיים או במחקרים, ומצד אחר – תיעוד מתמשך לפעולת הארגון שמאפשר לפעולות המחאה להצטבר בהקשר. בין השאר דנה גינזבורג במאגר מידע באתר של ארגון זכויות האדם "בצלם" המכיל עדויות פלסטינים שנפגעו מהצבא, מהאזרחים או מהשלטונות בישראל, וכל עדות מלווה בתצלום פורטרט של המעיד. לפי גינזבורג, המאגר אמור להתגבר על הדימוי הישראלי של פלסטינים כחסרי פנים, ובה בעת להצביע באמצעות ריבוי העדויות על השיטתיות של הפגיעה בזכויותיהם.²⁰

17. שם, 125.

18. בין המקרים שאזולאי מונה אפשר למצוא את ארכיון ארכיטקטורה ישראל (אא"י) שיצר צבי אלחיני, את ארכיון הקולנוע הישראלי-פלסטיני המשותף שייסד אייל סיוון, את ארכיון "הצלם הלא ידוע" שיצרה מיכל היימן ואת ארכיון האלימות המכוננת שייסדה אזולאי.

19. רותי גינזבורג, והייתם לנו לעיניים: ארגוני זכויות אדם ישראליים בשטחים הכבושים מבעד לעין המצלמה, תל אביב: רסלינג, 2014, 102.

20. שם, עמ' 121.

במקרה הארכיון של מבקשי המקלט, העדויות והפרטים המזהים של המעידים אינם חשופים לציבור. מה שניתן להפצה הוא רק הדימוי, תצלומי הפורטרט שלהם. פעולת ההפצה – פעם בתלייה כפוסטרים על קירות הבניינים ופעם כשההדפסים מוחזקים כשלטים בהפגנה – מייצרת בדיוק את האפקט שגינזבורג תיארה: יצירת דימוי של ריבוי שפרטיו מקובצים יחד, ובו בזמן מובחנים זה מזה. מצד אחד אנו חווים דימוי אחד של אדם שחור על רקע לבן. ומצד אחר – לא מדובר בדימוי אחד, אלא בעשרות ובמאות דימויים של אנשים שונים, אינדיווידואלים שזכויותיהם נפגעו כשאבדה האפשרות לבחון את בקשות המקלט שלהם. עוצמת הריבוי נובעת מהאינדיווידואליות של כל אחד מהפרטים המרכיבים אותו, ועוצמתו של כל דימוי פרטני נובעת מהיותו בלתי ניתן להכללה מחד גיסא ושייך לקבוצה גדולה מאידך. מבט מרפרף יראה אחדות, מבט מעמיק יראה סינגולריות. ובכך טמון הכוח של העדות – ביכולתה להיות חד-פעמית ובו בזמן להעיד על שיטה.

בספרו מחלת ארכיב הציג ז'אק דרידה את הארכיון כפרויקט שאומנם משמר את העבר, אך תמיד מתוך התכוונות אל עתיד כלשהו.²¹ הפרויקט של הארכיון למעשה אינו העבר שהוא ממיין ומקטלג ומאכסן ומשמר ומסתיר; זהו עיצוב העתיד מתוך תפיסת העבר שהוא מאפשר. הארכיון מציע תמיד פרשנות מסוימת לעבר, ובמקרה של ארכיוני-נגד הפרשנות הזאת בהכרח באה לערער על התפיסה ההיסטורית השלטת. נקודה זו חשובה להבנת הכללים שהובילו את תהליך התייעוד הארכיוני של מבקשי המקלט, כשבראשם מטרת-על המכתיבה את שאר הנהלים: מטרת הארכיב היא להגן על מבקשי המקלט, וכל שימוש בפרטים שמסרו יהיה למטרה זו.

באופן פרדוקסלי התצלומים הדוממים מבקשים להצביע על היעדרות עתידית של אלה שעדיין נמצאים בינינו – שוטפים כלים ומבשלים במטבחי המסעדות, נוסעים בתחבורה הציבורית או רוכבים על אופניים חשמליים בעיר. הריבוי של דימויים שונים, של עשרות דמויות אנונימיות, מציף באמצעות הריבוי את התופעה והמנגנון, אך גם מחזיר את הסינגולריות להיות מוקד העניין. האנונימיות של האנשים בתצלומים מנכיחה לא רק את כאבם או את העוולה שנעשתה להם, אלא גם את חוסר היכולת המהותית לזהות אותם. חוסר היכולת נובע ממנגנונים מדינתיים שאינם מאפשרים את הסדרת מעמדם ואת ההכרה בזהותם.

ארכיון־נגד איקונוקליסטי

בשנת 2014 פורסם מאמרה של אריאלה אזולאי "ארכיון" בכתב העת הלקסיקלי מפתח.²² הערך שכתבה נקרא אומנם "ארכיון", אך הוא עוסק בעיקר באפשרות לכונן ארכיוני-נגד שיפעלו לעומת השליטה של הריבון בידע שמצוי בארכיון. אזולאי הבחינה בין הארכיון הריבוני לארכיונים החדשים, ארכיוני-נגד שהחלו לקום משהבינו האזרחים כי השליטה בארכיון משמעה שליטה באופן שבו ההיסטוריה תוכל להיזכר ולהיכתב. עימם נמנים ארכיונים של קבוצות מיעוט שונות שביקשו לארגן ידע, בעיקר על ההיסטוריה שלהם, באופן שונה מזה שבו הריבון בחר. בדיונה בארכיון ניתחה אזולאי את אופני ייצור האיקונונות ומציעה מהלך נגדי: ארכיון איקונוקליסטי.

²¹ ז'אק דרידה, מחלת ארכיב, תרגום: מיכל בן-נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2006, 44.

²² אריאלה אזולאי, "ארכיון", מפתח 2 (2014): 27.

התצלום האיקוני, לדברי אזולאי, הוא תצלום שנקרא דרך הצבעה והתכה: הצבעה במובן של "זה היה שם" והתכה במובן של זיהוי אותו "זה" דרך מושג כמו פליט, מבוקש או דודה חיה – מושגים שמצמצמים את המאפיינים המייחדים את הדימוי ומאפשרים "להתיך" אותו במושג כללי יותר. ארכיונים פועלים לייצור איקוניזציה כזו כדי לאפשר את שליפת התצלומים מתוכם, אך בפעולה זו הם גם מקבעים את הנראה בתצלום דרך כותרת חד־משמעית. כנגד פעולה זו אזולאי מציעה את הארכיון האיקונוקלסטי: ארכיון שאינו משמיד את התצלומים, אלא את האיקונוט – את ההלחם שבין התצלום לערכים שהוצמדו לו בפעולת התיוק. למעשה, ההצעה של אזולאי יכולה להתפרש כהצעה אוצרותית או ארכיונית – בקשה לארגן מחדש את התצלומים, להחיל עליהם מערך פרשני אחר ולטעון את הדימויים באיקונויות של שיח שונה מהשיח הריבוני שבו היו שרויים. ארכיוני־נגד של תצלומים מוקמים מתוך הצורך לפרום את הפרשנות שניתנה לדימוי ולאפשר רקימה של משמעויות אחרות. מדובר במנגנון פוליטי שמטרתו חתירה תחת שליטת הריבון בפירוש הדימוי המצולם והחזרת הכוח הפרשני לצופים בתצלום. גם אם הארכיון החדש מבקש להטעין את הדימויים במשמעות חד־משמעית אחרת – הרי הפעולה האיקונוקלסטית כבר פוגעת באחדות הדימוי עם משמעויות ומעידה על היכולת להדביק משמעויות נוספות אחרות.

בדומה לכך ארכיון מבקשי המקלט מארכב פריטי מידיע שהריבון אינו מעוניין לשמר, ופעולתו מכתובה את הפריטים המאורכבים בו ואת אופן מיונם. לדוגמה, בארכיון מבקשי המקלט הופקדו תמונות של מבקשי המקלט כשהם מצולמים עם מסמכים מזהים כדי לקשר בין המסמך לאדם המחזיק בו; נוצרו תמונות כדי להוכיח כי המצולמים נכחו באותה עת על אדמת ישראל; ותועדו פרטי הקשר של מבקש המקלט, בהם רשתות חברתיות, מקורבים שנשארים בארץ וגורמי סיוע שמכירים אותו. פרטים מהסוג הזה אינם נפוצים בארכיונים, והם נובעים מהמטרה הספציפית של הארכיון הזה, שהיא נגטיבית: למנוע מחיקה.

אלן סקולה תיאר את ההיסטוריה של תצלומי משטרה ואת השימוש בהם לפיזיונומיה ולפרנולוגיה, דהיינו ניסיונות ללמוד את הקשרים בין המבנה האנטומי לתכונות אופי מולדות או למאפייני אישיות גנטיים.²³ הארכיונים המשטרתיים שהכילו תצלומי פורטרט אפשרו מחקר שביקש להצליב בין מראה לזהות טיפולוגית, כלומר לזהות קשר בין המראה של האדם ל"טיפוס" שאליו הוא משתייך. בהקשר שסקולה תיאר, התצלום הוא תוצר שהוכן למען הריבון במטרה לשרת מחקר שיוכיח קשר בין מראה לתכונות אופי קרימינליות, ולכן התפיסה הרווחת הייתה שהמצולמים צולמו באקט של דיכוי.

בשונה מנקודת המבט של סקולה, ג'ואן דריסנס ביקשה להציע מבט חדש בתצלומים אוריינטליסטיים של הילידים באוסטרליה מאת המתישבים.²⁴ צילומים אלו שצולמו במסגרת מחקרים אנתרופולוגיים נחשבים למשפילים, אך בהיותה צאצאית לשושלת ילידים תיארה דריסנס את התחושה המרגשת של מציאת פיסת זיכרון שקושרת אותה לאבותיה. מאמרה משקף עד כמה שלב הקבלה (reception) של התצלום הוא חלק בלתי נפרד ממנו, ולמעשה ההתייחסות לתצלום כאובייקט שמנותק מצופה אינה משקפת את מלוא פעולותיו. במקרה של דריסנס, התצלומים שבהם עסקה צולמו לצרכים מדעיים, אך היא ראתה בהם גם תצלומי משפחה שאפשרו לה לחוש קשר עם בני משפחתה הילידים.

אכן, אפשר לחשוב על המהלך של האקטיביסטים שהקימו את ארכיון הפליטים כעל הקמת ארכיון־נגד

²³ Allan Sekula, "The Body and the Archive," *October* 39 (1986): 3–64.

²⁴ Jo-Anne Driessens, "Relating to Photographs," in *Photography's Other Histories*, eds. Christopher Pinney and Nicolas Petersen (Durham and London: Duke University Press, 2003), 17–39.

איקונוקלסטי – ארכיון המבקש להעניק מעמד לאלו שמעמדם לא הוסדר בידי המדינה. במסגרת הארכיון הייחודי הזה קוטלגו הזהויות של אלה שהמדינה סירבה להכיר במעמדם או לאפיין את זהותם. האינטרס של המדינה היה לשמור על הזהויות האלה לא רשומות, מהרגע שבו הגיעו לשטח המדינה ועד הרגע שבו יעזבו אותה – מרצון או בכפייה – ובכך תוכל המדינה להתנער מאחריותה כלפיהם. אם לא ייוותר תיעוד לתקופת השנות של מבקשי המקלט, לא יוכלו לטעון שהמדינה התנערה מהתחייבויותיה באמנת הפליטות הבין-לאומית, לכן השמירה על אי-ארכוב קריטית לריבון. למעשה, היא משמרת את זהות מבקשי המקלט כ"מסתננים" ואינה מאפשרת ערעור על תיג זה בערכאות הקיימות. האיקונוקלאזם של הארכיון מתקיים ברגע שבו הם מתועדים בצורה מוסדרת, כשתצלומי פניהם מוצמדים לפרטים מזהים נוספים. האיקונוקלאזם שלהם כמסתננים חסרי מעמד מנופצת, ותחתיה נפתחת האפשרות להבין את התצלומים מחדש. מדובר בפעולה גנרטיבית שבמסגרתה נוצרים דימויים, ומה שמנותץ הוא דווקא ההיעדר – היעדר המידע שלפיו אפשר לשפוט אם לאדם מגיעים מעמד וזכויות שגולות לו, כמו במקרה של פליטים.

לצד האפשרות לראות בארכיון מבקשי המקלט ארכיון איקונוקלסטי, חשוב לעמוד על ההבדלים בין המהלך של אזולאי למהלך של קבוצת האקטיביסטים. בעוד אזולאי עוסקת באיגוד מחדש של תצלומים שמהם אפשר לרקום נרטיב חדש, הארכיון שבו אני עוסקת נבנה כולו מאל"ף ועד תי"ו כחלק מפרויקט אחד ולמענו – הצלמים הקימו עמדות צילום במתקן חולות ובאזור התחנה המרכזית והזמינו את מבקשי המקלט להגיע ולהצטלם. לכן התצלומים כולם נעשו באותו אופן, למען כינון הארכיון. הבדל נוסף קשור בסוגיית הנגישות – אזולאי ביקשה לחתור תחת הריבון הגזון את חומרי הארכיון ומונע מהציבור גישה אליהם. לעומת זאת, חברי הקבוצה שהקימו את ארכיון מבקשי המקלט מינו עצמם להיות שומרי הסף שלו והזמינו את מבקשי המקלט להפקיד בידיהם מידע שיוכיח את קיומם למקרה שייעלמו. כאן הארכיון משמש כלי במאבק על הפוטנציאל של "העבר שלא הושלם" – תקוות האקטיביסטים הייתה שהפחד מהשלמת העבר הזה, בגירוש מבקשי המקלט למדינה שלישית שבה גורלם עלול להיות מוות, תצליח למנוע מהשלטון להוציא לפועל את תוכניתו.

אחרית דבר – כספת חתומה לעד

קיימים אופנים רבים ושונים להתנגדות. כל מאבק וכל קבוצה למען מטרה חברתית בוחרים לעצמם את אופני ההתנגדות והפעולה שלהם בהתאם לאופי המאבק שנקבע לפי שיקולים משתנים. בהם, למשל, פרופיל המוחים, קהל היעד של המחאה, דחיפות הפעולה, המשאבים העומדים לרשות השותפים למאבק, כוחם הפוליטי ושייכותם לקבוצות רוב או מיעוט בחברה שבה הם פועלים. במאמר זה ביקשתי להציג ארכיון שנוצר בישראל בשנת 2018, ערב גירוש מבקשי מקלט מישראל למדינה שלישית, ולבחון את מטרותיו, את השתלשלות הקמתו ואת המשמעויות השונות של הקמת הארכיון כפעולת התנגדות.

אף שהקמת ארכיונים היא פרקטיקה מוכרת של ארגוני זכויות אדם, ובהם גם ארכיוני צילום, כל ארכיון הוא בעל מאפיינים ייחודיים שיש להבינם בהקשר. אחד המאפיינים החשובים שבהם עסקתי הוא הגדרת ארכיון מבקשי המקלט כארכיון-נגד המגיב על שליטת הריבון בידע ומתנגד לה בעמדת חלופה. מאפיין נוסף הוא הפצת התצלומים לאחר ארכוב החומרים במסגרת צורך לעורר דיון ציבורי דחוף. נוסף על כך הצגתי אסטרטגיות אסתטיות שנקטו הצלמים במהלך ימי הצילום לצד המחשבה שעמדה מאחוריהם.

בניגוד לפעולה הקלאסית של הארכיון – סגירת המסמכים באפלת התיקיות והארגזים, גניזה, הסתרה לצורכי-שמירה – ארכיון מבקשי המקלט עסק ביצירת תיעוד ובה בעת בהפצת התצלומים שהופקו לצורך הקמתו. התעכבתי על אופני ההפצה הייחודיים של התצלומים שמלמדים רבות על יחסי הכוח בין המצלמים למצלומים, בין שומרי הארכיון לציבור שמסמכיו אורכבו: מהדבקת התצלומים על קירות בניינים בידי הפעילים, המצלומים וחברים נוספים מקהילת מבקשי המקלט, עד הנפת התצלומים כשלטי מחאה בידי מבקשי המקלט – כך נוצר מראה של קהל רב יותר מהנוכחים בהפגנה. בארכיון מבקשי המקלט אין העדויות ופרטי מוסריהן חשופים לציבור. מה שניתן להפצה הוא רק הדימוי – תצלומי הפורטרט. חשיפת התצלומים מעידה על היעדרו של מסמך מזהה. הדימוי הזה הוא סימולקרה: הוא העתק של תצלום תעודה מזהה שאינה קיימת. העובדה שהתמונה יכולה להיות מופצת אך ורק במנותק מהחומר המזהה שקשור בה מעידה שהמצלומים בסכנה.

במסגרת המאמר הצעתי את המושג "ארכיון-נגד איקונוקלסטי" כמסגרת אפשרית להבנת הפעולה של הפעילים החברתיים שהקימו את הארכיון, בין שהגדירו זאת כך בעצמם בין שלא. עמדתי על האופן שבו ארכוב החומרים מטרתו ניתוח הדימוי הקיים של מבקש המקלט – דימוי חסר של אנשים חסרי זהות ומעמד. אם המדינה חתרה להשהות, לדחות, למנוע את בדיקת המעמד והרישום של מבקשי המקלט – הארכיון מבסס רישום אוכלוסין פיראטי, אשר יוכיח שאפשר לרשום את המבקשים וידיגיש את בחירת המדינה שלא לעשות זאת.

בניגוד לתצלומים שמראש נועדו להיות מופצים לציבור, המסמכים שנאספו אורכבו בתקווה שלעולם לא יהיה צורך להוציא אותם לאור. הפעילים האחראים לכספת שמכילה עד היום את תיעוד המסמכים היו רוצים שתישאר חתומה לעד. בה בעת הם אינם משמידים את המסמכים הקיימים בה, מחשש שאכן יהיה בה צורך יום אחד. מטרת הפעולה היא בראש ובראשונה איום כלפי הריבון שלא ינסה להעלים ראיות, ורק לאחר מכן כלי שיוכל ב"שעת השי"ן" לשמש הוכחה לאחריות של מדינת ישראל לגורל האנשים שזהותם הופקדה בארכיון. הכוונה הראשונית והמשמעותית הייתה לייצר אמצעי הרתעה שימנע את הגירוש. מתוך כך, פתיחת הארכיון להוכחת זהות של מבקשי מקלט לאחר מותם או היעלמותם, גם אם תהיה חצי נחמה, תהיה הוכחה לכישלון של המהלך.

איפה נהיה כשהם יבואו?

מסה על ארכיונים קהילתיים, שיטור
ופוליטיקה קווירית של נראות

דוּתן ברום

שוב דגלי המשיח
נפרשים עם שחר
ומושיעי הנשמות זועקים
שירי אחרית הימים בָּרְדוּ.

אֶזְרָחִים, אֶזְרָחִים טובים
בְּלֵם צוֹעֲדִים לְקַלְפִּיּוֹת הַהַצְבָּעָה
וּבְקִדְשָׁה מִתְחַסְּדָת
מְסַמְנִים א על הַזְכוּת שְׁלֵנוּ לְחַיִּים.

[...] איפה בָּלְנוּ נְהִיָּה
בְּשָׁהם יבואו?

פאט פארקר¹

מתאים מאוד לפתוח מסה על הארכיון בחרדה. חרדת השכחה, למשל. או אולי, כמו שכתבה קרולין סטידמן, החרדה מן המתים הרודפים את הארכיון, מאי־האפשרות לעשות איתם צדק, מההכרח לעזוב את הארכיון לפני שהספקת לספר את סיפורם במלואו, מהידיעה שהסיפור לעולם חלקי.² אבל כל אלה חרדות של יום-יום שההיסטוריון נושא איתו (או מדחיק) בימים כתיקונם. חרדות כאלה ניגפות בפני הטלטלה הרגשית של הרגע הזה: ישראל שעל סף מלחמת אזרחים או שלטון סמכותני מסוג כלשהו, סף שאולי היא תחצה בקרוב ואולי תישאר לעמוד עליו כמו אורח לא קרוא.

* אני מבקש להודות לחברות קבוצת המחקר במתודולוגיות קוויריות על הערותיהן המועילות, למנחים שלי בעבודת הדוקטור — פרופ' יובל יונאי ופרופ' איריס רחמימוב — וכן לקרן הלאומית למדע על מענק 1344/21 לתמיכה במחקר.

1. פאט פארקר, **איפה תהיו**, תרגום: חני כבדיאל, יעל דקל ויעל חזן, באר שבע: הוצאת רעב, 4102, 711.

2. Carolyn Steedman, *Dust* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2002), 17-19.

בשבועות האחרונים אני רדוף חלומות על מלחמה. אינקובוס במדי ב' מתיישב על חזי, ואני חוזר לצבא, מבקש פתרון שלא יגיע. בחלומות אחרים אני נוהג ברכב ללא שליטה, מתעורר תמיד לפני האסון הבלתי נמנע. בימים קשה לי לכתוב. אני נע בין לאות בכל האברים ובין פרצי התרגשות. נדמה לי שכל השסעים הולכים ומעמיקים, כל התפרים נפרמים, כל היצרים האלימים מתעוררים לחיים חדשים באביב הזה. אני כותב את הדברים האלה ברגע היסטורי סוער: עליית הימין הפופוליסטי בישראל כחלק ממגמה עולמית. ממשלת ישראל, שמיתגה את עצמה כממשלת "ימין על מלא מלא" ושחלק מחבריה נמנים עם האגפים השאפתניים ביותר של הימין המשיחי העמוק, הכריזה מלחמה על אושיות הדמוקרטיה הליברלית ובראשן מערכת המשפט. כבר שבועות צומתי הארץ עמוסי הפגנות כמו שטחי כינוס ארעיים של קרב מאסף שגיסותיו מיטלטלים בין ארוס לתנטוס. הסכנה, כך נדמה, לובשת בשר, סמוכה מאוד לעור: הרשתות החברתיות מספרות על אלימות משטרתית ועל בריונים המפילים חיתתם על מפגינים, בגרסאות עובריות ובלתי פורמליות של "המשמר הלאומי" שהובטח כי יוקם כאן בקרוב. כל זה לצד האלימות כלפי פלסטינים שנעשתה לשגרה עגומה במקומותינו.

ובתוך כך גם הקהילה הגאה מותקפת. בתהליך היסטורי, שקצרה היריעה מלתאר כאן, נעשה היחס ללהט"ב – בארצות הברית, ברוסיה, בהונגריה, בפולין וכעת גם בישראל – לנייר לקמוס פוליטי: תמיכה בקהילה הגאה פירושה הצהרת השתייכות אל הליברליזם הפרוגרסיבי. התנגדות להרחבת זכויות ללהט"ב היא מסר קצרני שפירושו התנגדות לפוסט־מודרנה וכמיהה לערכים הפטריארכליים הישנים, המתבטאים במוסד המשפחה, בתפקידי מגדר ברורים ובמנהיג־אב חזק. שלא בטובת הקהילה הגאה הפך דגל ששת הצבעים סמל לשמאלנות, לאשכנזיות, לתל אביביות. מישהו ריסס "כהנא חי" על קיר המרכז הגאה בשרונה. בשדרות יהודית בתל אביב תלשו צעירים דגלי גאווה וניפצו ברגימה חלון דירה שעל מרפסתה נתלה דגל כזה. מפגינים עטויי דגלי גאווה ספגו לאחרונה לא רק קללות, אלא גם מטחי ביצים ואיומים באלימות.

אני מקווה שהמסה הקצרה הזאת לא תהיה רלוונטית לעולם. אני מבקש להתכונן באמצעותה לעתיד שאני מייחל שלא יגיע: מתקפה כוללת על הקהילה הגאה מצד השלטון. ובכל זאת מוטב שלא לטמון את הראש בחול: בעמודים הבאים אני מבקש לברר איך ארכיונים קוויריים קהילתיים נדרשים לפעול בעתיד אפשרי כזה. אעשה זאת דווקא ממבט בעבר – באתרי המפגש הליליים של גברים עם גברים אחרים, בחיפה ובמקומות נוספים, במחצית השנייה של המאה העשרים. אתעכב גם על החיכוך שהאתרים האלה זימנו לגברים עם אלימות הומופובית ועם רדיפה משטרתית. ההיסטוריה, אני מקווה, תצייד אותנו בתובנות חשובות על ארכיונים ועל כוח, וגם במטפורות על הפוליטיקה של הארכיון במשטר להט"בופובי.

את הדברים האלה אני כותב לא רק כהיסטוריון שמתעניין בתולדות הקהילה הגאה ומבקש לחלץ תובנות מהעבר, אלא גם כפעיל בקהילה הגאה החיפאית וכאחד המקימים של "פרויקט ההיסטוריה הגאה החיפאית" – ארכיון ופרויקט תיעוד קווירי קהילתי שעליו אפרט בהמשך.

”רצח על רקע הומוסקסואלי”, “הרשימות הוורודות” והארכיון כאתר של כוח

בשלהי אוקטובר 1994 נמצא ישעיהו דמנר ז”ל, מרצה בטכניון, מת בדירתו שבקריית אליעזר בחיפה. על גופתו היו סימני דקירה בצוואר ובכתף. בדירתו נמצאו קלטות ובהן הקלטות של שיחות טלפון עם גברים שהגיעו לדירתו למפגשים מיניים.³ מלבדן נמצאו בדירה חומר פורנוגרפי הומוסקסואלי רב ותמונות פולארואיד של גברים מעורטלים.⁴ לא יצאו חודשיים וגופה נוספת התגלתה בעיר, הפעם במרכז הכרמל. גם היא הייתה מחוררת בדקירות סכין.⁵ המנוח, אליעזר לוי ז”ל, היה פסיכולוג, מנהל “מרכז הומניסטי להתפתחות אישית”.⁶ כמו דמנר, גם הוא נהג להיפגש עם גברים למפגשים מיניים.⁷

אלה לא היו מקרי הרצח הראשונים של הומואים בחיפה, ולמרבה הצער גם לא האחרונים. אבל סמיכות המקרים, מחלת האיידס של דמנר וקיומו של ארגון פוליטי לקהילה הגאה בעיר⁸ (אולי יותר משאר הסיבות) – כל אלה הציבו את ההומואים בלב סערה תקשורתית ופוליטית. רוב הרוחות סערו סביב יחס המשטרה לקהילה הגאה בחיפה במהלך החקירות. המשטרה הואשמה בביזוי הנחקרים ובהשפלתם, וכן בלקיחת טביעות אצבעותיהם וכפות רגליהם אף שלא היו עצורים. הקובלנה המרכזית של הקהילה הייתה על רשימה משטרתית של שמות הומואים בעיר, שעל בסיסה זימנה לחקירה גברים שאין להם דבר עם הנרצחים.⁹ רשימה מסוג זה כונתה בקהילה “רשימה ורודה”.

למיטב ידיעתי, המונח “רשימות ורודות” הוזכר לראשונה בדפוס בהצעה לסדר היום שח”כ יעל דיין העלתה בכנסת ה-13 על יחסי “המשטרה וההומוסקסואלים”. דיין תיארה מקרה שבו סטודנט למשפטים וחברו נעצרו בידי שוטר בגן העצמאות בתל אביב, ואז דווחו שמותיהם ומספרי תעודות הזהות שלהם למוקד המשטרה. לטענת דיין, “האירוע הזה חוזר במספרים גדולים, אומנם במקומות שבהם נוהגים הומוסקסואלים לשוטט”. היא תבעה לדעת “מה עושה המשטרה עם הרשימות האלה?” ושאלה: “האם יש מאגר מידע, או כפי שזה נקרא ‘רשימות ורודות’, של הומוסקסואלים שאינם עבריינים?”¹⁰ בהמשך הדיון בכנסת השיב שר המשטרה אז, משה שחל: “לא ידוע לי על מאגר מידע או על רשימה המהווה מאגר מידע. [...] כדי לוודא, [...] אני באמת אשאל אם יש דבר כזה. לי לא ידוע על רשימה כלשהי, רשימה ‘ורודה’, בנושא הזה של ההומוסקסואלים [...]”.¹¹ בעקבות הפרשה החיפאית פנתה דיין שנית לשחל כשנה וחצי לאחר הדיון בכנסת. היא זכתה לתשובה דומה: “אני שב ומדגיש, כפי שכבר ציינתי בכנסת בעבר, כי הומוסקסואלים אינם משמשים נושא התעניינות של משטרת ישראל ואין בידי המשטרה רשימות של הומוסקסואלים בתור שכאלה”.¹²

3. ת”פ (מחוזי חיפה) 24/95, מדינת ישראל נ’ מישל בן עמרם ועקנין (נבו 23.12.96).
4. על פי ראיונות שערכתי עם שוטרים שהיו מעורבים בחקר פרשת הרצח: אלון מויאל (שם בדוי), ראיון אישי, 15.2.23; אברהם וולפסון (שם בדוי), ראיון אישי, 26.3.23.
5. ליטל לוי, “22.12.1994 / הפסיכולוג אליעזר לוי נמצא מת בביתו בחיפה”, הארץ, 22.12.11.
6. “מורג – מרכז הומניסטי להתפתחות אישית” (מודעה), מעריב, 31.1.92.
7. לוי, “הפסיכולוג אליעזר לוי”.
8. “הסניף החיפאי של האגודה לשמירת זכויות הפרט” שטרם הוקם בשנת 1990 כשנרצח יוסף מלכין, הקורבן האחרון ל”רצח על רקע הומוסקסואלי” בחיפה לפני דמנר.
9. “חקירת רצח ישעיהו דמנר” – מכתב מהאגודה לזכויות האזרח לתנ”צ יעקב בורובסקי (10.11.94), (HQHP.1.9.5-2(D), ארכיון פרויקט ההיסטוריה הגאה החיפאית, חיפה.
10. הישיבה המאה ואחת עשרה של הכנסת השלוש עשרה, הצעה לסדר היום: המשטרה וההומוסקסואלים, 30.6.93 (באתר הכנסת).
11. שם.
12. “הצעתך לסדר בנושא: רצח ישעיהו דמנר ז”ל” – מכתב משר המשטרה לחה”כ יעל דיין (16.11.94), (HQHP.1.9.7 (D), ארכיון פרויקט ההיסטוריה הגאה החיפאית, חיפה.

בניגוד להכחשותיו – או למצער אידיעתו – של השר שחל, מראיונות שערכתי עם שוטרים ששירתו במשטרת חיפה באותה עת עולה שהומוסקסואלים בהחלט שימשו נושא להתעניינות משטרתית. שוטרים בלבוש אזרחי פקדו בלילות את גן הזיכרון ואת גן בנימין לצד אתרים נוספים ששימשו לקרוזינג – מין מזדמן בין גברים במרחב הציבורי. מההומואים ומה"קוקסינלים"¹³ שהם תפסו שם נלקחו שמות ומספרי תעודות זהות לדו"חות של רכזי המודיעין במשטרה. שמות נוספים ומספרי טלפון נאספו תוך כדי החקירות במקרי הרצח.¹⁴ המידע היה ככל הנראה מבוזר: לא מדובר במאגר מידע מרכזי שאיגם את כל המידע על הקהילה הגאה בעיר או בארץ, אלא בסדרת דו"חות בתחנות וביחידות ששימשו למשטרה "זיכרון עבודה" בחקירות שנגעו לקהילה הגאה. מדובר אפוא במאגרי מידע שהמשטרה אספה בדרך סודית – דרך שמעבר להיותה לא ידועה לציבור, הממשלה אף הכחישה אותה.

בניסוח אחר: לפנינו סדרת ארכיונים משטרתיים על הקהילה הגאה (או ליתר דיוק: הומואים וטרנסיות). התיוג "ארכיון", מעבר להוראתו במשמעות "איסוף מסמכים על פי מערכת מיון סדורה", מאפשר לחשוב על "הרשימות הוורודות"¹⁵ במסגרת הכתיבה הענפה על ארכיונים ממשלתיים כאתרים של כוח. כבר דרידה, ב"מחלת ארכיב", הצביע על הקשר האיטימולוגי וההיסטורי בין הארכיון ל"ארכיון", שליט הפוליס היוונית.¹⁶ הארכיון הוא טכנולוגיית זיכרון המשמשת את בעל העוצמה הפוליטית, ובעת המודרנית עוצמה זאת מרוכזת במידה רבה בידי המדינה. גיימס סקוט הראה איך מדינות שואפות להפוך טריטוריות ודמוקרטיות לקריאות (legible). לשם כך הן עורכות מבצעי מיפוי, מכריחות את נתיניהן לאמץ שמות משפחה, אוספות מידע במפקדי אוכלוסין וכיוצא באלה.¹⁷ הארכיון הוא חלק ממאמץ המשילות בכך שהוא מאפשר לאגור את המידע, לסדר אותו באופנים שמקילים את קריאתו ולבחון את השתנותו לאורך ציר הזמן. באופן דומה וכמעט מילולי, הרשימות הוורודות גורמות לקהילת שוליים מינית ומגדרית להיות קריאה בידי הממסד, ובכך גם ניתנת למעקב ולשיטור.

הארכיון משמש את המדינה גם בניסוח הנרטיב הלאומי: סיפורן של האליטות מתועד בארכיונים הלאומיים השונים בשלל דרכים, מאגודוקומנטים של גדולי האומה עד תוצרי התרבות של אותן קבוצות. סיפורן תמיד מסופר מגרונן, בקולן שלהן. לעומתן, קבוצות שוליים נוטות להיעדר מאותם ארכיונים או אגפים בארכיון המספרים את הנרטיב הלאומי. הדרה מהסיפור הקנוני של הלאום עוברת, כמו שכתב מישל-רולף טרויו (Trouillot), בארבעה רגעי "השתקה": הראשון שבהם הוא היעדר תיעוד (או בלשון היסטוריוגרפית: אי-יצירתם של מקורות ראשוניים) והשני הוא הימנעות מאיסוף התיעוד הקיים, כלומר אי-היכולת לחצות את סף החשיבות שיצדיק את איסוף מסמכי הקבוצה בארכיון הלאומי.¹⁸

אבל אין פירוש הדבר שקבוצות השוליים נעדרות מהארכיון כליל. הן מופיעות בו כאובייקטים למחקר ולשליטה: ברישומים דמוגרפיים, בפסקי דין, בתיקי משטרה ובדו"חות רפואיים. בהקשר זה יש לארכיונים

13. כך כינו השוטרים בראיונות הומואים נשיים ונשים טרנסיות ממעמד חברתי-כלכלי נמוך, בהם ערבים וערביות, שעסקו בזנות במרחבי הקרוזינג של חיפה.

14. יעקב בורובסקי, ריאיון אישי, 2.2.23; אלון מויאל (שם בדוי), ריאיון אישי, 15.2.23; אברהם וולפסון (שם בדוי), ריאיון אישי, 26.3.23.

15. מעתה, בעיקר מטעמי נוחות, אתייחס למאגרי המידע השונים על הקהילה הגאה שהיו בידי המשטרה בשם הקיבוצי "הרשימות הוורודות", אף שכאמור לא מדובר במאגר מרכזי אחד שזו היתה כותרתו. למיטב ידיעתי, המשטרה לא השתמשה בשם "הרשימות הוורודות"; זה היה כינוי שהקהילה הגאה והחברה האזרחית יצרו והפיצו.

16. ז'אק דרידה, מחלת ארכיב, תרגום: מיכל בן נפתלי, תל אביב: רסלינג, 2006 [1995], 9-13.

17. James C. Scott, *Seeing Like a State* (New Haven and London: Yale University Press, 2020 [1998]), 9-84.

18. Michel-Rolph Trouillot, *Silencing the Past* (Boston: Beacon Press, 1995), 22-30.

משטרתיים תפקיד מיוחד. קירסטן ולד, למשל, הראתה ששכלול יכולות הארכוב של המשטרה הלאומית בגואטמלה, בשנות החמישים והשישים – שכלול שהתרחש בסיוע מסיבי של ארצות הברית, במסגרת מאמציה להרחיב את מוטת השפעתה בדרום אמריקה ובמרכזה בתקופת המלחמה הקרה – היה צעד הכרחי ברדיפת מתנגדי המשטר האוטוקרטי במדינה.¹⁹ ואכן, קשה לדמיין את פעולת המשטרה ללא איסוף וקטלוג שיטתיים של עבר פלילי, טביעות אצבעות, צילומי פנים, מידע מודיעיני ופרוטוקולים של חקירות. הארכיון המשטרתי הוא בזמן תיעוד של פעולת המשטרה – כלומר תוצר שלה – וגם טכנולוגיית שיטור, כלומר תנאי הכרחי לפעולת המשטרה. קל לראות זאת ב"רשימות הוורודות": שמות של הומאים וטרנסיות מחיפה נצברו בהדרגה באגפים של המשטרה עקב פעולות האגפים האלה (סוורים בגנים, חקירות), וגם היו למכשיר שאפשר את החקירות: על בסיס הרשימות זומנו נחקרים לתחנת המשטרה.

ולד תיארה איך ארכיון המשטרה הלאומית בגואטמלה עבר טרנספורמציה מהיגיון ארכיוני של "שליטה חברתית" להיגיון ארכיוני של "תביעות לאמת והיפתחות דמוקרטית". זה קרה כאשר הארכיון, שהיה כמובן חסוי בימי המשטר האוטוקרטי של המלחמה הקרה, התגלה מחדש כעבור שנים בידי פעילים חברתיים שביקשו להשתמש בעשרות אלפי המסמכים כב"טכנולוגיה של צדק". גילוי האמת על הנעשה בעבר האפל של המדינה הוביל מבחינתם לתביעות צדק בהווה ובעתיד עם אלה שסבלו מנחת זרועו של השלטון.²⁰

גם בארץ נעשים מאמצים לחשיפת חומרים מארכיון המדינה, מארכיון צה"ל וממקומות נוספים במטרה לחשוף את אלימות המדינה ואת שיטות הדיכוי שהיא הפעילה (ובחלק מהמקרים עוד מפעילה) כלפי קבוצות בחברה; ללחוץ עליה שתשנה את מדיניותה או לתבוע ממנה הכרה בעוולות העבר ופיצוי לנפגעים מהן, לשנות את הנרטיב הציבורי ביחס למאורעות מכוננים בתולדות הארץ. בהקשר הזה פועל מכון "עקבות" לחקר הסכסוך הישראלי-פלסטיני שחושף חומרי ארכיון – לעיתים אחרי מאבק משפטי – הנוגעים לפגיעות בזכויות האדם והאזרח של הפלסטינים במלחמת 1948 ובסמכות הממשל הצבאי. דוגמה אחרת היא עמותת עמר"ם הפועלת לחשיפת מסמכי ארכיון שיובילו לצדק, להכרה ולריפוי בפרשת ילדי תימן, המזרח והבלקן, במקביל ליצירת ארכיון קהילתי של עדויות המשפחות שנפגעו בפרשה. מאבק נרחב יותר נגד מדיניות חשיפת חומרי ארכיון ממשלתיים בישראל התגבש ב-2017, כשארכיון המדינה סגר את חדר העיון שלו. במקום חיפוש אוצרות בארגון הארכיון, היסטוריונים והיסטוריוניות בארץ נאלצים להסתפק מאז בדיגיטציה של מסמכים המתרחשת לאחר תהליכי חשיפה (קרי: צנזורה) ארוכים מאוד שבסופם חומרים רבים מושחרים. חומרים שהציבור הישראלי, שאליו הם שייכים למעשה, אולי לעולם לא יראה.²¹

אבל כל אלה, בעצם, ביקורות מוכרות וידועות. הן משותפות לקהלים רבים המשתמשים בארכיון: היסטוריוניות והיסטוריונים, ארכיבאים וארכיבאיות, עמותות החברה האזרחית. עתה אני מעוניין להציע נקודת מבט אחרת: לא זו של המעיינים בארכיון, אלא זו של הארכיון עצמו. אין כוונתי לארכיון המדינה או לכל ארכיון מוסדי או לאומי מסוגו, אלא דווקא לארכיון הקהילתי, ובמקרה הזה – ארכיון קהילתי קוורירי. אשתמש כדוגמה בארכיון פרויקט ההיסטוריה הגאה החיפאית.

19. Kirsten Weld, *Paper Cadavers* (Durham and London: Duke University Press, 2014)

20. Ibid, 12-14

21. אסף שלו, "מדוע עדיין מסתתרים עשרות אלפי מסמכים מסווגים בארכיון המדינה?", שיחה מקומית, 18.2.19.

מה נעשה כשהם יבואו?

את "פרויקט ההיסטוריה הגאה החיפאית" הקמנו – עדי סדקה, יואב זריצקי ואני – בשלהי 2015. היינו אז פעילים בארגון מקומי של הקהילה הגאה בעיר שנקרא "הקשת החיפאית". ביקשנו להכיר את ההיסטוריה של הקהילה הגאה בחיפה; לחבר בין דור הפעילים והפעילות שהיינו ובין הדורות שקדמו לנו; להוכיח שאחרי ככלות הכל אפשר לחיות חיים קוויריים גם מחוץ לתל אביב. הקשת נסגרה מאז, אבל הפרויקט נמשך. כבר קרוב לשמונה שנים אנחנו עורכות ועורכים ראינות עם ותיקי הקהילה הגאה בעיר וותיקותיה, אוספים ואוספות חומרי ארכיון מסוגים שונים ופועלות ופועלים בדרכים שונות להנגשת ההיסטוריה שגילינו: כתיבה אקדמית, פעילות ברשתות החברתיות, תערוכה גדולה בשיתוף מוזיאון העיר חיפה, סוורים, הרצאות ופסטיבל שנתי להיסטוריה קווירית.

לא היינו ראשונים ואיננו היחידים. לפנינו פעל (ועודו פועל) הארכיון של המרכז הפמיניסטי החיפאי "אשה לאשה" שבין השאר אוסף חומרים הנוגעים להיסטוריה של אהבת נשים במסגרת הפמיניזם בארץ. בשנים האחרונות הצטרפו אלינו ארכיונים ופרויקטים תיעוד קהילתיים נוספים: "פרויקט ההיסטוריה הגאה בבאר שבע", הארכיון של "הבית הפתוח" בירושלים, ארכיון הגאווה הארצי של האגודה למען הלהט"ב בשיתוף אוניברסיטת תל אביב, "המזרחי" – ארכיון המאבקים החברתיים בישראל, וגם פרויקט ראינות מוסרטים שיזמו יאיר קדר ואיתי פנקס ארד. המשותף לכל אלה הוא היותם ארכיונים קהילתיים.

טרי קוק טען כי ב־150 השנים האחרונות עברו על מוסד הארכיון ארבעה שינויי פרדיגמה. האחרון שבהם מתרחש, אליבא דקוק, בימינו אנו: המעבר מארכיונים מקצועיים לארכיונים קהילתיים, המוקמים בידי קהילות כדי לחזק את הזהות הקהילתית ולתעד את תולדות הקהילה.²² אנדרו פלין הגדיר אותם כפעילויות "מלמטה" לתיעוד, למסמך ולמחקר של המורשת הקהילתית. פעילויות אלו מתאפיינות בשיתוף פעולה עם הקהילה המתועדת וביוזמות לאיסוף חומרי ארכיון ממנה, כולל פרויקטים לתיעוד בעל פה.²³ פעמים רבות אלה ארכיונים של קבוצות שסבלו מהדרה, מאפליה ואף מדיכוי בידי קבוצות הגמוניות. קבוצות אלו חשדניות כלפי מוסדות המדינה ומעדיפות לשלוט בתהליך הארכוב ובבעלות על חומרי הארכיון.²⁴ הגדרות אלו כוחן יפה גם לארכיונים שציינתי לעיל.

ברור למדי שמגמת הארכיונים הקהילתיים היא תנועה לדמוקרטיזציה של ההיסטוריה ושל התיעוד הארכיוני. היא מבקשת לכלול בסיפור המשותף של החברה קולות ונקודות מבט שנעדרו ממנו. לכן הימים שבהם אני כותב את הדברים האלה – ימי שחיקה גוברת בדמוקרטיה הישראלית ואימוץ פוליטיקה פופוליסטית בואכה טוטליטרית – מציבים למגמה זו אתגר משמעותי. אני רוצה להתמודד איתו דרך ניסוי מחשבת.

אצייר עתיד קרוב שבו הימין המשיחי מכונן בישראל שלטון להט"בופובי: כל ההישגים המשפטיים של הקהילה הגאה משנות התשעים ואילך הוסגו אחור. אין שוויון ללהט"בים במקומות העבודה, במקומות בילוי, במערכת החינוך או במערכת הבריאות. המדינה פסקה מלהכיר בנישואים גאים שנערכו בחו"ל ובהורות שאינה ביולוגית או במסגרת נישואים הטרוסקסואליים. תחילה נאסר לדבר על מיניות או על

22. Terry Cook, "Evidence, memory, identity, and community: four shifting archival paradigms," *Arch Sci* 13 (2013): 95–120

23. Andrew Flinn, "Community Histories, Community Archives: Some Opportunities and Challenges," *Journal of the Society of Archivists* 28 (2007): 153

24. Cook, "Evidence, memory, identity, and community"

תפקידי מגדר קוויריים בבתי הספר, לכאורה כדי להגן על הילדים. לאחר מכן הוצא מהחוק כל מה שהוגדר תעמולה להט"ב בית הפוגעת בחוסן הלאום, לרבות כל הפעילויות הציבוריות של הארגונים הגאים. לאט-לאט חלחלו המסרים לציבור. אלה שהיו פעילים ופעילות בארגונים להט"ביים לא הצליחו עוד לקבל עבודות במגזר הציבורי. חריגה מתפקידי המגדר המצופים בציבור נהייתה מסוכנת יותר. פשעי שנאה נגד טרנסיות הפכו נפוצים. מסעדות סילקו זוגות חד-מיניים שהפגינו גילויי חיבה. חברות של גברים צעירים נטפלו למי שנראה להם קוויר. לא פעם הידרדרו הדברים לאלימות. המשטרה העלימה עין, וכך גם בתי המשפט. בעתיד עגום ומבהיל כזה, אני שואל את עצמי, איך הארכיון שלנו אמור לפעול?

תשובה מתבקשת עשויה להיות: עלינו להתנגד. לכתת עטינו לחרבות ולכתוב נגד עוולות המשטר. לשלוף מהארכיון פמפלטים ישנים ולהפיץ אותם בהפצות מחודשות מפרופילים אנונימיים ברשת ובצילומי זירוקס שיודבקו בזריות לקירות הבתים בדבק מקמח מבושל. אולי להשתמש בשמות הפעילים והפעילות שהצטברו בארכיון ולהיות מרכזיית התנגדות תמנונית המקשרת בין המבקשות לפעול נגד המשטר. זאת תשובה רומנטית, אבל גם בעייתית. מעבר לאחריותנו הפוליטית להיאבק בשלטון המבקש את רעתנו, יש לנו גם אחריות להישאר שומרי זיכרון של קהילה, וקל לדמיין איך התנגדות מהסוג שתיארתי תוביל להוצאת הארכיון מחוץ לחוק. במקרה כזה קל גם לדמיין איך חומרי הארכיון יוחרמו. שמות חברי הקהילה הגאה וחברותיה שמתועדים בו יעברו לידי הממשלה והמשמר הלאומי שלה. התייעוד למאבקי העבר יהפוך לנשק בידי המשטר. במילים פשוטות יותר, הארכיון הקהילתי יהפוך לרשימות ורודות, רק שהפעם אנחנו נעשה את עבודת האיסוף.²⁵

תשובה אפשרית אחרת, בקצה השני של רצף ההתנגדות, היא להיות גרסה קווירית של ארכיון "עונג שבת". כמו עמנואל רינגלבלום בשעתו נוכל להחביא את כל חומרי הארכיון בכדי חלב – או, באופן ראלי יותר, בכלי פלסטיק ממחלקת "אחסון וארגון" באיקאה – ולהטמין אותם באדמה בתקווה שישרדו את המבול, שמישהו יחפור וימצא אותם יום אחד ויגלה שהיינו כאן, שהייתה כאן היסטוריה קווירית. את הראיונות המוסרטים ואת שאר החומרים הדיגיטליים נעתיק לכוננים ניידים ולכרטיסי זיכרון בכמה עותקים. נניח אותם בעדינות בקופסאות מותאמות לגודלם. נקווה שלמי שימצא אותם תהיה הטכנולוגיה לקרוא אותם, שהפורמטים של הקבצים לא השתנו. נייר, למרבה הפלא, הוא עדיין הטכנולוגיה העמידה ביותר. את הנוכחות האינטרנטית שלנו נשמיד במידת יכולתנו, כמובן. האינטרנט זוכר הכול, אבל אפשר להשתדל. אנחנו, הארכיבאים, נישבע שבועה קדושה שלא לגלות דבר. השתבללות מרצון אל קונכיית שתיקה של הגנה עצמית. נעביר רק את נקודות הציון של המטמון שלנו, וגם אותן – רק לאלה שהוכיחו את עצמן.

במובנים מסוימים זאת הפעולה האופטימית ביותר. היא יכולה לנבוע אך ורק מתקווה שמדובר במצב זמני, שגם זה יחלוף, שבזמן קרוב נוכל לחזור לשגרה. במובנים אחרים מדובר בויתור כמעט מוחלט על האפשרות להתנגד בהווה. אבל הארכיון עשוי להיות משאב חשוב להתנגדות. במובן המעשי ביותר הוא יכול לשמש לאיסוף מידע על פעולות המשטר נגד הקהילה הגאה ולאפשר מבט רחב על טקטיקות משטריות.

²⁵ מובן שהארכיון הקווירי הקהילתי אינו המקור היחיד לאיסוף מידע על הקהילה הגאה. עם זאת אני מותיר מחוץ לדין אפשרויות מעקב ושיטור הנמצאות היום, באופן פוטנציאלי ואולי גם מעשי, בידי הממשלה. למשל מעקב אחרי פעילות אזרחיה ברשת, לרבות אתרים שבהם ביקרו וחיפושים שערכו במנועי חיפוש, התקנת רוגלות בטלפונים סלולריים ובמחשבים אישיים ואיסוף המידע הרב ברשתות החברתיות, באתרי החדשות הקהילתיים ובמאגר המידע של אתר ההיכרות הגאה "אטרף" שנפרץ ב-2021. כל אלה אתגרים שנצטרך להתמודד איתם אם תרחיש דיסטופי כזה אכן יתממש. מכל מקום, אפשרויות המעקב הללו אינן שוללות, בעיניי, את הדיון ההכרחי בגורל המידע שנאסף בארכיון, כיוון שהוא אינו פוטר אותנו, הארכיונאים והארכיונאיות, מהאחריות למידע שבחזקתנו.

זאת לצד תיעוד עתידי שימש לתביעות צדק ופיצוי מהמדינה אם המשטר יוחלף, אך הארכיונים של אגפי המדינה יישארו חסויים ולא יספרו מה קרה ולמי. במובן עמוק יותר, במציאות דכאנית שבה דיבור חיובי על חיים קוויריים בציבור הוצא אל מחוץ לחוק, הארכיון יכול להזכיר לדורות הגדלים בדיכוי שפעם התקיימה מציאות אחרת. במושגיו של חוזה מוניוז, העבר אינו חייב להיקרא כנוסטלגיה – הוא יכול גם להיות זיכרון אוטופי קווירי. כלומר, מבט באפשרויות שהיו וחלפו עוזר לנו לזהות את הדיכוי המופעל בהווה ולכמוה אל אוטופיה עתידית שתפרוץ אותו.²⁶

זה חשוב במיוחד במקרה של הקהילה הגאה שאינה קהילה ביולוגית. בניגוד לקהילות מדוכאות אחרות שיכולות לפחות למסור מדור לדור את הזיכרון הקהילתי, את אסטרטגיות ההתנגדות שפותחו לצד מיתוסים היסטוריים או אוטופיים על שחרור – אל הקהילה הגאה אנחנו מפלסות את דרכנו לבד. זהו תהליך משולב של גילוי עצמי ושל גילוי התרבות והמורשת הקוויריות – תהליך מועד לקיטועים ולמחיקות הדומה לחיפוש מאובנים בשכבות גאולוגיות עתיקות, במיוחד במציאות נעדרת ארכיונים קוויריים, כפי שתיארה באופן נפלא גייל רובין.²⁷ במסגרת התהליך הזה, שמן הסתם ימשיך לקרות גם בדיסטופיה שאני מגולל כאן, הארכיון עשוי להיות לא רק משאב לזהות חיובית, אלא גם שער חשוב להיכרות עם המאבק הגאה לדורותיו. כלומר משאב לגיבוש תודעת ואסטרטגיות התנגדות.

יש גם אפשרות שלישית, אולי ברורה פחות מהשתיים שקדמו לה. באופן אירוני, על הארכיון הקווירי לאמץ בה את הגיון הפעולה של הרשימות הוורודות.

לקראת ארכיונאות קווירית של רשימות ורודות

טענתי שהסכנה המרכזית בהפיכת הארכיון לאתר התנגדות פעילה וגלויה למשטר היא החשש שהוא יוחרם וישמש מאגר מידע ממשלתי על הקהילה הגאה ועל ארגוניה. כלומר שהארכיון יהפוך לרשימות ורודות. עם זאת, במובן אחר, זה בדיוק מה שצריך לקרות לו. על הארכיון הקווירי לאמץ את פוליטיקת הנראות של הארכיון המשטרתי. הרשימות הוורודות היו הכרחיות לפעולת המשטרה ולפיכך נגישות לשוטרים, אך נשמרו בסוד מהציבור הכללי או שקיומן הוכחש בידי שר המשטרה. כך גם על הארכיון הקווירי הקהילתי לשמש את הקהילה הגאה, אבל להישמר בסוד מפני המשטר – או, באופן מעשי יותר, להישמר בסוד גלוי שקיומו (או קיום חלק מהמידע שבו) יהיה ניתן להכחשה. כשם שהרשימות הוורודות נשמרו באופן מבוזר באתרים שונים במשטרה, כך גם הארכיון הקווירי צריך לאמץ את הביזור כאסטרטגיה. איך אופן פעולה כזה עשוי להיראות? אלה מחשבות ראשוניות לקראת ארכיונאות קווירית של רשימות ורודות:

גניזת תעודות מוחשיות. גם בזמן דיכוי ורדיפה מובן ששימור התעודות המקוריות הוא מעמודי התווך של הפעולה הארכיונית. עם זאת, המציאות החומרית של ארגוני ארכיון רבים, לצד ספרים, יצירות אומנות ופריטים נוספים, מסרבלת את הארכיון ומקילה את האפשרות לאתרו ולהחרימו. יש אפוא הכרח לגנוז את

²⁶ José Esteban Muñoz, *Cruising Utopia: The Then and There of Queer Futurity* (New York and London: New York University Press, 2019), 33-48

²⁷ Gayle S. Rubin, "Geologies of Queer Studies: It's Déjà Vu All Over Again," in *Deviations: A Gayle Rubin Reader* (New York: Duke University Press, 2012), 347-356

התעודות הפיזיות. יש דרכים רבות לעשות זאת – משיטת כדי החלב של רינגלבלום שתיארתי קודם, דרך פירוק הארכיון לחלקים קטנים והחבאתו בעליות גג ובקופסאות נעליים אצל פעילים ופעילות גאים (כפי שחלקים רבים ממנו נאספו במקור) ועד שינועו כחטיבה אחת למקום מבטחים, למשל ארכיון גאה בחו"ל.

דיגיטציה. יש שני מהלכים משלימים לגניזה, הראשון והחשוב בהם הוא דיגיטציה. יש לסרוק את כלל החומרים בארכיון, אם אפשר באיכות גבוהה. זה כמובן מצריך עבודה רבה, אך המאמץ ישתלם. תהליך הדיגיטציה הזה יהיה מורכב במיוחד, כיוון שהוא יצטרך להיות כפול: ראשית, החומרים יצטרכו להיסרק במלואם כדי לשמר את התעודות המקוריות. שנית, החומרים שיהיו פתוחים לציבור יצטרכו לעבור חשיפה. את הקבצים ככלל, ובמיוחד את קובצי החומרים המלאים, יש לשמור במספר עותקים לא גדול במקום מבטחים. באופן אידיאלי צריך להיות שיתוף פעולה בין-לאומי עם ארכיון במדינה דמוקרטית, שותף בערכיו לארכיון הקווירי הקהילתי. פרויקט ההיסטוריה הגאה החיפאית, למשל, נמנה עם רשת בין-לאומית של ארכיונים, ספריות, מוזיאונים ואוספים קוויריים (ALMS) ויש לקוות שאחד הארכיונים הגדולים שבה, ממערב אירופה או מצפון אמריקה, יסכים לשמור כוננים עם חומרי הארכיון הסרוקים. נוסף על כך, את החומרים שעברו חשיפה יוכל הארכיון הקולט להעלות לשרתו כדי שיהיו זמינים ברשת. שיתוף פעולה כזה יבטיח נגישות לחומרי הארכיון בלי שהמשטרה הישראלית או המשמר הלאומי, אם יקום, יוכלו להחרים את הקבצים המקוריים. למעשה, במסגרת שיתוף הפעולה הזה אפשר להכחיש באופן סביר את פעולתו של הארכיון בישראל.

חשיפה. בדומה לתהליך הצנזורה על מסמכים מארכיון המדינה או מארכיון צה"ל, גם הארכיון הקווירי ישחיר חלקים במסמכים ויערוך החוצה קטעים מסרטים החושפים פרטים מזהים על חברי הקהילה הגאה וחברותיה, במטרה להגן עליהם ועליהן. לאחר תהליך החשיפה יועלו החומרים לרשת ויהיו נגישים לחיפוש ולעיון.

מוצא (provenance). המהלך המשלים הנוסף לגניזה הוא שמירת קטלוג של הארכיון המלא כמסמך עצמאי. הקטלוג חשוב במיוחד במקרה שבו הארכיון אכן מפוזר בין פעילים ופעילות שונים ושונות. במקרה כזה יש לנהל רישום מסודר על מקום כל אוסף. יש לקבוע שהקטלוג יהיה המסמך הסודי ביותר, שכן הוא חושף לא רק את מקום המחבוא של הארכיון הבלתי מצונזר, אלא גם את ההיגיון המארגן שלו. בניגוד למתודולוגיה המקובלת במקצוע הארכיונאות, את החלק החשוף לציבור של הארכיון אפשר לארגן על פי קטגוריות נושאיות, באמצעות מערכת של תגיות או בדרכים אחרות, אבל בשום פנים לא על פי עקרונות המוצא. גם בנתוני המטא של התעודות יש להקפיד לצנזר את מוצאן ואת שמות התורמים או התורמות שלהן לארכיון.

ערבות (vouching). אידיאלית אין לחשוף לציבור הרחב את קטלוג הארכיון, את הקבצים המלאים ואת התעודות המוחשיות. עם זאת עשוי לעלות צורך לשתף מאן שהוא במידע על מקום הימצאם. נצטרך לפתח מערכת שתאפשר לערוב למבקשי המידע הזה.

במקום סיכום

הדגמתי את חשיבות הארכיון לגיבוש אסטרטגיות התנגדות: המידע על הרשימות הוורודות של משטרת ישראל נצבר כחלק מאיסוף חומרי הארכיון המוחשיים של פרויקט ההיסטוריה הגאה החיפאית, במסגרת תיעוד ההיסטוריה שבעל פה בראיונות לפרויקט. ההיכרות שהארכיון מספק עם דפוסי השיטור שננקטו נגד הקהילה הגאה שימשה אותי, בדומה לג'ודוקא המנצל את כוח היריב נגדו, לנסח אסטרטגיית התנגדות לשיטור עתידי דומה. מן הסתם, ההצעות שהצעתי כאן הן הצעות ראשוניות בלבד. ודאי יש בהן פגמים משפטיים. אפשר שאין הן מתמודדות היטב עם יכולות איסוף המודיעין הדיגיטליות שפותחו במערך הסייבר הישראלי או עם יכולות שתפתחנה בתחום זה בעתיד. ככל הנראה תהיינה הצעות טובות משלי – ואני מברך על כך. יותר מכול אני מקווה לפתוח שיחה שתוביל לגיבוש דרכי פעולה משוכללות יותר.

שיחה כזאת אינה חייבת להיות מוגבלת לקהילה הגאה. הארכיון הקווירי הוא רק דוגמה לארכיון שהחרמתו בידי משטר עוין עלולה לסכן את הפרטים או את הארגונים המתועדים בו, אך קיומו חיוני לקבוצות שהפרטים והארגונים האלה משתייכים אליהן. ארכיונים פמיניסטיים, ארכיונים פלסטיניים, ארכיונים של ארגונים למאבק בכיבוש, ארכיונים של ארגוני עובדים ואפילו ארכיונים של אוניברסיטאות או של מכוני מחקר עשויים למצוא עצמם במצב דומה. אני מקווה שדבריי יוכלו לשמש גם אותם.

בהיסטוריה הקווירית החיפאית, המאבק ברשימות הוורודות הוא רגע חשוב בתהליכי הפוליטיזציה של הקהילה ההומואית. אפשר לומר שהרשימות הופיעו בתולדות הקהילה פעמיים: בפעם הראשונה באופן ודאי אך סמוי – כצורת שיטור, ובפעם השנייה באופן משוער – כגרגר החול שסביבו התגבשה פנינת המאבק. כעת, בסוג של היסטוריוגרפיה ספירלית, ייתכן שהרשימות הוורודות מופיעות בתולדותינו פעם נוספת – כרוח רפאים ידידותית המבקשת ללמד אותנו שיעור חשוב.

Interview with Helit Yeshurun about the Archive of her Father, Avot Yeshurun

Omer Waldman, The Hebrew University of Jerusalem

In 1987, the poet Avot Yeshurun entrusted his extensive archive to the Gnazim Institute. Following his death in 1992, his daughter, Helit Yeshurun, completed the archival transfer process, contributing most of his documents, many of which had accumulated in his closet for over six decades. However, this valuable collection remained largely uncategorized for a quarter of a century, eluding the attention of researchers interested in Yeshurun's biography and poetic oeuvre.

The research landscape surrounding Yeshurun began to shift when Helit Yeshurun, adopting an unconventional approach, took it upon herself to reorganize her father's archive. Her endeavor followed her comprehensive editing of her father's complete works, solidifying her role as the foremost custodian of his memory. In her conversation with Omer Waldman, they discuss the tension between the mythical persona of the poet and the realities unveiled within his archive. They also explore the poetic developments illuminated by the archive and how it can respond to Avot Yeshurun's iconic question: "How does one become Avot Yeshurun? The answer is: Through breakages." Their dialogue underscores the significance of reevaluating Yeshurun's archive as a source that can reshape our understanding of the poet's life and work.

In Between Manuscripts

Folk Extensions in the Piyyut "She'areka be-dofeki ya petaha" of Solomon Ibn Gabirol

Shani Pocker, Tel Aviv University

The Piyyutim (liturgical poetry), composed in Muslim Spain, reached us and our time thanks to the editors and copyists of the Jewish prayer books, the Siddurim. For the most part, the manuscripts of the Piyyutim were copied in a much later period than when they were originally written; usually after they were accepted and entered the Siddurim, and, long after the poets themselves have passed. It is a common phenomenon that many of the Piyyutim were used by different audiences over different periods of time, and are therefore found in various versions. For the editors of the Siddur, copying the hand written texts was not only a conservation project – but also an opportunity to update the Siddur so it will meet more suitably the demands and needs of worshipers. These updates included the replacement of certain piyyutim with others and at times even interventions and interferences in the texts themselves.

This article follows the transfigurations of the Piyyut "She'areka be-dofeki ya petaha" to Solomon ibn Gabirol. It reviews different versions attributed to different Jewish communities between the 16th and 18th centuries. Ibn Gabirol's piyyut was a fertile ground to expansions by other anonymous authors. These expansions show how assorted congregations received the Piyyut and changed it, molding it according to their Jewish practice and beliefs. Ultimately, this article shows that the role the copyists played in the establishment and dissemination of various poetic works, was much more influential than it seems and extended beyond the manuscripts themselves. Later adaptations of the Piyyut "She'areka be-dofeki ya petaha" found their permanent position in print in many of the Jewish prayer books we use today. This fact demonstrates the complex and shifting hierarchies between the author of a poem and its consumers within the world of prayer.

Archived Messages from Ravikovitch for the Dead, the Living, and Other Writings

Navit Barel, PhD from the School of Cultural Sciences, Tel Aviv University

Dahlia Ravikovitch's unpublished poems, which have come to light out of her archive, reveal a complementary corpus to the set of works she published during her lifetime. This corpus sends branches to the published poems, but also sheds light on intertextual relationships between Ravikovitch and the Bible, and between Ravikovitch and canonical Hebrew poets such as Rachel Bluwstein and Leah Goldberg.

The first part of the article discusses two unpublished poems by Ravikovitch, which refer to the biblical characters Moses and Michal. The poems were written when Ravikovitch was a girl of about seventeen, who decided to highlight two values in the stories of the two characters. As for Moshe, Ravikovitch emphasizes his insistence on continuing to serve as a moral authority for the Israelites, despite their self-imposed ways. Thus she preserves his point of view while reminding him of his stubbornness. As for Michal, Ravikovitch shows solidarity with the one who is left in terrible loneliness, because she did not refrain from criticizing.

The second part of the article focuses on Ravikovitch's multifaceted use of Michal's character, not only as she was presented in the Bible, but as she was represented in Rachel Bluwstein's poetry and was perceived as her own mother, who bore this name.

The third part of the article deals with three archived poems by Ravikovitch, written in the early fifties, which maintain thematic and formal connections between themselves and between three poems by Leah Goldberg. One of the poems is actually Ravikovitch's first publication as a poet. Ravikovitch converses with Goldberg through her poems, and takes the opposite point of view from her. She presents Goldberg with the dangers of the every-day existence and the dangers of lust.

On the Archive Footprints

Documenting Dance Through the Feet

Omri Ganchrow, The Hebrew University of Jerusalem

This essay resides in a gray area that straddles the boundaries between art and research. It challenges the standard methodologies employed in empirical experiments by incorporating a blend of personal musings, queries, and scientific writing. The notion of an archive becomes a catalyst for the confluence of artistic and empirical elements, two realms often perceived as mutually exclusive. The present work endeavors to explore the creation of an archive from a structuralist standpoint, breaking it down into thematic operations. As a complementary component to this dismantling process, a mini-archive was experimentally created. The primary objective of this work was to scrutinize the limits of the archive concept and to evaluate the nuances between creation, experimentation, and research. Consequently, this work has the potential to serve as an exemplar for evaluating the effectiveness of the dismantling process through a reconstructive approach. The ability to reconstruct a concept presents many new prospects for reassembling it in uncharted ways: This process introduces fresh methodologies, questions established forms of research, and re-evaluates what is essential, non-essential, and optional in the archive.

Turning Visible

Iconoclastic Counter-Archive of Asylum Seekers in Israel

Dori Ben Alon, Tel Aviv University

Practices of resistance among human rights organizations change frequently, and often include the re-appropriation of governmental practices. One of those practices, which has been gaining popularity in the last decades, is the archive. Many organizations are working to establish archives that will collect and preserve information in a systematic and regulated manner. Archives work to preserve knowledge about violations of human rights, alongside knowledge about the actions taken to protect those rights. Sometimes information of forensic-evidential value is saved, and sometimes the value of the documents is not as significant as the act of gathering them as a mean of resistance.

This article seeks to outline the operation of an archive created in Israel in 2018, on the eve of the deportation of asylum seekers from Israel to a third country. The article will present the archive as an acceptable tool among human rights organizations, which serves the struggle of those whose rights have been violated for visibility - the visibility of the violation, but also visibility of the subjects as individuals deserving human rights. The article will seek to present the tension between the archive that protects the items kept in it and the need to reveal the harm and open the space of visibility of those whose rights have been violated

As part of the article, the concept of "anti-iconoclastic archive" coined by the thinker Ariella Azoulay will be discussed as a mean for understanding the movement of the asylum seekers' archive in Israel 2018, an archive born out of the need to leave evidence of the existence of people who may soon lose their traces and be deprived of their identity.

Where Will We Be When They Come

Community Archives, Police, and Queer Visibility Politics in Israel

Dotan Brom, Tel Aviv University

Amidst an escalating assault from the populist right, including a prominent settler faction, on the core tenets of Israeli liberalism and the judiciary, a broader agenda emerges. While the primary objective of this attack is to establish Jewish supremacy across the nation, it is evident that a secondary goal involves the imposition of a conservative, right-wing ideology concerning sexuality and gender within the public sphere. In tandem, legislative maneuvers by the government and a surge in daily acts of violence converge to undermine the hard-won gains of feminism and the LGBTQ+ community in Israel.

In the past decade, Israel has aligned itself with the global trend of community-driven queer archiving, resulting in the emergence of such archives in cities like Haifa, Tel Aviv, Jerusalem, and Be'er Sheva. This essay explores the imperative faced by community queer archives in response to the prevailing political context, operating under the assumption that the onslaught against the LGBTQ+ community will only intensify. To achieve this understanding, the author delves into history, examining the phenomenon of homosexual cruising sites, particularly in Haifa, during the latter half of the 20th century. These sites not only exposed men to the specter of homophobic violence but also to police persecution, exemplified by the creation of "pink lists"—police-maintained databases documenting information about the gay community in the 1990s. This essay interprets the pink lists as instruments of police control. It illustrates how their underlying organizational principles can be adapted to guide the operation of a queer community archive within a hostile, anti-LGBTQ+ regime.

Ultimately, the essay offers a blueprint outlining the operational framework for queer archives, a structure that could potentially find utility beyond its immediate context. These principles might be extended to other community-driven archives handling sensitive information and standing in opposition to repressive regimes—from women’s archives to civil society-operated repositories and archives engaged in anti-occupation advocacy.

Muza מוזזה

Journal for Advanced Studies in the Humanities

.....

Guest Editor **Giddon Ticotsky**

Lead Editor **Erika Mejia**

Editors **Ami Asyag, Omer Waldman, Natan Evron, Ayana Sassoon**

Volume 6: The Archive

Fall 2023



Graphic Design | **Ohad Hadad**

Language Editing | **Omer Waldman**

English Language Editing | **Lee Chipman**

Cover | Details from "The Trace Archive" by Omri Ganchrow (2023)

Muza is a scholarly peer-reviewed journal recognized by the Israeli Council for Higher Education. It is published annually on behalf of the Mandel School for Advanced Studies in the Humanities at the Hebrew University of Jerusalem

The research articles published in the journal undergo rigorous peer-review and adhere to the rules and principles of academic research

muza.journal@mail.huji.ac.il

mandelschool.huji.ac.il/כתב-העת-מוזזה

Published by **Muza Magazine, Jack, Joseph and Morton Mandel School for Advanced Studies in the Humanities | The Hebrew University of Jerusalem**

ISSN: 2617-1708 ♦ Licensed ♦ Creative Commons ([CC BY – SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)) 2023