



מבטרים

כתב עת לתרבות חזותית

גיליון מס' 2 | תשפ"ג



מבטים כתב עת לתרבות חזותית יוצא לאור מטעם המחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב

עורך ראשי: דניאל מ. אונגר
עורכת בפועל: שרה אופנברג
חברי וחברות המערכת: נועם גונן, אמה גשינסקי, בר לשם, רפאלה צרפתי, תהילה שדה

מעצבת גרפית: עינת פרלמן רוגל
עורכת לשונית: אורלי ניטיס יעקובי

ISSN: 2710-480X

© כל הזכויות שמורות, מבטים: כתב עת לתרבות חזותית 2023

יש לשלוח מאמרים בעברית, כשהם ערוכים ומותקנים, כקבצי מעבד תמלילים WORD, לכתובת הדואר האלקטרוני mabatim.arts@gmail.com הוראות התקנה ניתן למצוא באתר הבית של כתב העת.

כתב העת מופץ במרשתת בגישה פתוחה: n.bgu.ac.il/humsos/art/Pages/mabatim.aspx

פייסבוק: [Mabatim.Arts](https://www.facebook.com/Mabatim.Arts)

כתובת המערכת: המחלקה לאמנויות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ת.ד. 653, באר שבע, 84105

תמונת השער: רקדנית אחת יוצאת (אירנה פאיוק). על העיוורון – התרחשות בשדרה, דנה הירש-לייזר, פרט, צילום: שלומי יוסף.

תוכן עניינים

5	דבר המערכת
	מאמרים
7	ניצן ישראלי "אבא פגום" – ייצוג האבהות הישראלית "החדשה" בתרבות החזותית
42	צפירה (אליסון) שטרן רוקדים מגפה: בין משמוע לחוסר אונים
70	יוסף יצחק ליפשיץ עיבוד הקלף לספרי תורה, תפילין ומזוזות בידי יהודים באשכנז בימי הביניים
88	אריאלה שמשון "מלך הכתבים" נגד "הילדה הרעה" של האוונגרד הרוסי: ולדימיר גיליירובסקי ותערוכת היחיד של נטליה גונצ'רובה, 1910
114	נעה יובל-חכם "ביד חזקה ובזרוע נטויה": על יד(י) האל בספין יציאת מצרים בדורה אירופוס
135	אתי גורדון גינזבורג וגוני בן-ישראל קסוטו מיכל רובנר בחדר הילדים: קריאה ב"חיבוק" לדויד גרוסמן ומיכל רובנר כיצירת אמנות
160	דנה בר סימטריה ושיבושה בכוריאוגרפיה של ברוניסלבה ניז'ינסקה ליצירה "כלולות" (1923)
185	ויאולטה רייכמן "מפגש ראשון": חשיפתו וסקירתו של כתב היד Ms. Heb. 7087 ⁸ מאוסף הספרייה הלאומית בירושלים
215	יניב בלחסן ייצור תרבות בזמן מגפת הקורונה: אתנוגרפיה ביקורתית של פנאי סימולטיבי

	מאמר מתורגם
244	רוברט נלסון ניכוס
	ביקורת תערוכות
257	נעה מורדוך־סימונסון חוץ ופנים בתערוכה "שדות המופשט" במוזאון ישראל, ירושלים
265	דניאל מ. אונגר "גווידו רני ברומא: הקדושה והטבע" גלריה בורגזה, רומא
270	שלומית לזר ברוחה? על יחסי הכוחות בשדה האומנויות המקומי המוצגים בתערוכה לזכרה של רות דיין
275	הכותבות והכותבים
278	Abstracts

דבר המערכת

לאחר שהשלים קרווג'יו (Caravaggio) את שתי יצירותיו לקפלה צ'רזי (Cerasi) והביא אותן לכנסיית סנטה מריה דל פופולו ברומא, הוא נדהם למצוא בה את ציור המזבח של אניבאלה קראצ'י (Annibale Carracci), שנעשה באופן אחר לחלוטין מכפי שציפה מהצייר הבולונזי. קרווג'יו הבין ככל הנראה שציוריו, **המרת הדת של פאולוס הקדוש ומות הקדושים של פטרוס הקדוש**, אינם מותאמים לתמונה **עליית המדונה לשמיים**, הממוקמת מעל המזבח. על כן הוא חזר לסדנת העבודה שלו ויצר שני ציורים חדשים, במטרה לבנות קומפוזיציה פירמידלית אחת גדולה המורכבת משלושת הציורים: השניים שלו ותמונת המזבח של אניבאלה. קרווג'יו יצר חיבורים רבים בין התמונות: בין היתר הוא הדהד את תנוחות הידיים של המדונה בתיאורי פאולוס ופטרוס, והפך את **עליית המדונה לשמיים** לקודקוד הפירמידה. במושגים של ימינו, קרווג'יו ניכס את תמונת המזבח של אניבאלה על מנת לאחד בין המסרים של כל אחת מהתמונות, שכולן מציגות רגע מכונן בהגיוגרפיה של כל אחד מהקדושים, לכדי אמירה קוהרנטית אחת של ניצחון הנצרות על המוות.

ניכוס (Appropriation) הוא מושג מקובל הן בעשייה האמנותית והן בכתיבה על אמנות בעשורים האחרונים. הוא מקנה לאמנים חירות לצטט את אמני העבר ולהפקיע את יצירותיהם ממשמעותן המקורית. בשדה המחקר, הוא שינה את כללי המשחק בכך שאפשר בחינה של יצירות אמנות מוכרות בעינים אחרות ובהקשר משתנה של זמן ומקום. יצירת האמנות נבחנת כיום מתוך הסתכלות רחבה, ובהקשרים חברתיים ובין-תחומיים שקודם לכן לא נלקחו בחשבון. לא רק **המזרקה** של מרסל דושאן (Marcel Duchamp) או **המונה ליזה** שלו הם ציטוטים מוכרים שהופקעו מהקשר המקורי, אלא גם יצירות אמנות מהעת החדשה המוקדמת, למשל ציור המזבח של אניבאלה קראצ'י בקפלה צ'רזי.

סנדרו בוטיצ'לי (Sandro Botticelli) זכה לתחייה מחודשת כאשר אמנות האר נובו (Art Nouveau) שלטה בכיפה. אם בימי חייו הוא נתפס כצייר המבטא את ערכי הרנסנס הפלורנטיני, הרי שבשלהי המאה התשע-עשרה ראו בו צייר בעל סגנון ייחודי המקריב את המציאותיות הרנסנסית לטובת חן סגנוני. בוטיצ'לי הוגדר על ידי המשורר והמבקר האנגלי בן המאה התשע-עשרה אלג'רנון צ'רלס סווינבורן (Algernon Charles Swinburne), כצייר שאיכותו באה לידי ביטוי בקו החינני והמסולסל. האם הגילוי מחדש של בוטיצ'לי השפיע על התהוות האר נובו? או שמא העניין של האר נובו בקוויות מסולסלת הוא שהפנה את הזרקור לסגנונו של בוטיצ'לי? החיבור ביניהם הוא ודאי, אך פחות ברור מי המסמן ומי המסומן. בכל מקרה, זהו דיון שלא ניתן היה לקיימו במאה התשע-עשרה.

היינריך וולפלץ (Heinrich Wölfflin) התייחס לדיוקן **המונה ליזה** שצייר ליאונרדו דא וינצ'י במילים: "כמשב־רוח המלטף את המים חומקת לה תנועה על המשטחים הרכים של פנים אלו". האם יכול היה לכתוב זאת אילולא טבע תיאופיל גוטייה (Théophile Gautier) קודם לכן את המושג "אמנות לשם אמנות" (L'art pour l'art), שהפך למושג מפתח במחשבת האמנות? האם יכול היה לפתח את גישתו האמפירית פורצת הדרך ביחס לאופני ההסתכלות על ציורים לפני כן? שימוש בטרמינולוגיה מודרנית יוצרת מסומן אחר. ובמקרה של המונה ליזה, היא איננה עוד דיוקן הנצחה של אשת סוחר פלורנטיני, אלא ביטוי של תנועה בטבע.

קרווג'יו ופדריקו צוקארי (Federico Zuccari), ילידי המאה השש־עשרה, זכו לכינויים הבוהמיין והאקדמיסט בהתאמה במאמר שפרסם וולטר פרידלאנדר (Walter Friedlaender) בשנות הארבעים של המאה הקודמת. ההעמדה הדיכוטומית של שני טיפוסים אלו, הבוהמיין והאקדמיסט, זה מול זה, מקורה במאמרו של קלמנט גרינברג (Clement Greenberg) משנת 1939, והיא נובעת ממנו. זוהי טרמינולוגיה רומנטית במובהק, שבינה לבין מציאות זמנם של שני הציירים הללו אין כל קשר. באיזו מידה השפיעה התפיסה הרומנטית בספרות ובאמנות על הקאנון המוכר לנו היום? באיזו מידה השפיעו אמני האוונגרד והאימפרסיוניסטים על אופני המחקר וההסתכלות של חוקרי האמנות המודרניים במאה העשרים? אלה שאלות שמקורן בטשטוש הגבולות המסורתיים בין אמנות, חברה ותרבות. השאלות המהותיות האלה מבטאות מהפכה של ממש, שנובעת מן המקום המרכזי שכבש מושג הניכוס בשיח ושינוי המשמעות הנובעת ממנו, כפי שהוא בא לידי ביטוי בדורות האחרונים.

הבחירה שלנו לתרגם את המאמר של רוברט נלסון על ניכוס נבעה מהמקום המרכזי שכבש המושג בשיח האמנות במחצית השנייה של המאה העשרים. המאמרים המתפרסמים בגיליון זה מאירים סוגיות המחברות את העולם החזותי עם תחומי ידע כמו ספרות, יהדות, אתנוגרפיה, אמנויות הבמה – ובכללן ריקוד, היסטוריה וזהות מגדרית. עם זאת, טשטוש הגבולות, הפקעה של סמלים ומחולל היסטורי בדמות של מגפה עולמית הם רק חלק מההקשרים הרחבים שניכסו לעצמם אמנים, אוצרים, בימאים וגם חלק מכותבי המאמרים. אלה באים לידי ביטוי בגיליון השני של **מבטים**, ומלמדים על הקשריה הרחבים של היצירה האמנותית ותפקידה ההיסטורי, הפוליטי והחברתי.

"אבא פגום": ייצוג האבהות הישראלית "החדשה" בתרבות החזותית

ניצן ישראלי, האוניברסיטה העברית בירושלים

תקציר

המאמר עוקב אחר דימוי "האב הפגום" שהשתלט על תרבות האבהות הישראלית בעשורים האחרונים, החל מהספר **אבא עושה בושות** מאת מאיר שלו ובאיור יוסי אבולעפיה, ועד לקבוצת הפייסבוק הפופולרית **אבא פגום**. ההזדהות של אבות ישראלים עם ייצוג זה מבטאת את האמביוולנטיות שהם חווים ביחס לתפקידם ההורי, בשל הדרישות החברתיות הסותרות העומדות בפניהם: מן הצד האחד דרישה לגבריות מסורתית, מפרנסת ומגנה, ומן הצד השני דרישה למעורבות משפחתית רגישה ומטפלת. המאמר בוחן כיצד מורכבות זו מנוסחת באמצעים חזותיים על פני שלוש זירות: איורים מספרות הילדים העברית, דימויים המועלים לקבוצת הפייסבוק אבא פגום, והדיוקנאות העצמיים והמשפחתיים של האמנים בועז טל, גיא בן-נר ואסף חנוכה. הדוגמאות חושפות את תפקידה של התרבות החזותית כזירה למשא ומתן על הגדרת הזהות האבהית החדשה, המכוננת דרך ייצוגם העצמי של גברים כיום.

עד הרבע האחרון של המאה העשרים, האבהות – כמוסד, זהות ופרקטיקה – נזנחה על ידי חוקרים מתחום התרבות וההיסטוריה. בניגוד למקומה המרכזי של ההורות בהגדרת הזהות הנשית, מחקרים על גבריות חגו סביב סוגיות של מעמד, תעסוקה ועשייה ציבורית. הדבר משקף את החלוקה המגדרית המסורתית, שממקמת את האישה בזירה הביתית בחיק המשפחה, ואת הגבר בזירה הציבורית כמפרנס וכמקשר לעולם החיצוני.¹ מגמה זו השתנתה בעקבות מספר תהליכים חברתיים, תרבותיים ופוליטיים,

* תודה מקרב לב לפרופ' גל ונטורה על ההנחיה, התמיכה והדיוק לאורך תהליך המחקר והכתיבה של המאמר.

ביניהם הגל השני של הפמיניזם, כניסת נשים לשוק העבודה, תנועות אזרחיות, המאבק על זכויות הלהטב"ק שערער על היררכיות הטרוסקסואליות ועל מבנה המשפחה המסורתית, העלייה במספר המשפחות החד-הוריות, והתפתחויות בטכנולוגיות פריון – אשר תרמו כולם לשינוי ההגדרות של גברים כאבות וכאנשי משפחה.²

מבין זירות המשא ומתן על כינון הזהות האבהית החדשה, לתרבות החזותית יש תפקיד משמעותי ביותר. ייצוגים של אבות ושל צורות אבהות שונות משקפים את הנורמות והציפיות החברתיות מגברים במשפחה, ומעצבים את תפיסת תפקידם ההורי. חלוקת העבודה בבית, הקשרים בין בני המשפחה והמקום היחסי שהמשפחה תופסת בחיי האב נלמדים דרך ייצוגים, בעיקר ויזואליים, הרווחים בתרבות. בה בעת, קיימות מספר זירות שבהן אבות עושים שימוש באמצעים חזותיים על מנת להגדיר מחדש את תפקידם ואת זהותם כאבות, תוך התכתבות עם מודלים קיימים אך גם מתוך התנגדות אליהם.

במאמר זה אבחן את האופן שבו גברים ישראלים עושים שימוש באמצעים חזותיים דרך מגוון מדיות על מנת להגדיר את זהותם האבהית, תוך התמקדות והשוואה בין איורי ספרי ילדים, צילומים המועלים לרשתות חברתיות, ויצירותיהם של בועז טל, גיא בן-נר ואסף חנוכה. את הדימויים אנתח דרך המושג "אבא פגום", שאותו אני מזהה כמרכזי בשיח העכשווי על האבהות הישראלית – שממוסגרת סביב מושגים של פגימות, בוש או קושי. אטען כי אופייה הייחודי של החברה הישראלית העכשווית, אשר מאופיינת בגבריות מיליטנטית מצד אחד³ ובפרו-נטיזם מהצד השני,⁴ יוצר מערך ציפיות סותרות מאבות בישראל, שמעצבות את חווייתם ואת זהותם האמביוולנטיות כהורים וכגברים.

הדימויים שבהם אדון במחקר זה מתאפיינים באמביוולנטיות בין הציפיות המגדריות מגברים ובין הדרישה להורות מעורבת ורגישה. אפתח עם סקירה קצרה של מצב המחקר בנושא אבהות ואבהות ישראלית בפרט, תוך התמקדות בהתפתחויות החברתיות והאידיאולוגיות בתפיסת האבהות במחצית השנייה של המאה העשרים, במעבר שאני מזהה ממודל של "אבא גיבור" ל"אבא פגום". מעבר זה ניכר בהשוואה בין איורי ספרי ילדים עבריים מוקדמים לבין אלו המלווים את הספר המהפכני **אבא עושה בושות**.⁵ אטען כי דמות האב בספר זה מדגימה את האמביוולנטיות האופפת את תפקיד האב כיום: האב המעורב, הזמין והרגיש, שמבצע את תפקידיה המסורתיים של האם, מוצג כדמות חריגה ומעוררת מבוכה. דמות זו אומנם שוברת סטראוטיפים מגדריים וחותרת תחת האידאל הגברי, אך אף שהיא עשויה לשמש מודל לחיקוי אלטרנטיבי, בה בעת מודגשת חריגותה מהנורמה, והדבר עשוי לחזק את הנורמה כמציאות הרצויה.

2 E. Podnieks, *Pops in Pop Culture*, New York 2016, pp. 1-2; P. N. Stearns, 'Fatherhood in Historical Perspective: The Role of Social Change', F. W. Bozett and S. M. H. Hanson (eds.), *Fatherhood and Families in Cultural Context*, New York 1991, pp. 46-47

3 T. Mayer, 'From zero to Hero: Masculinity in Jewish Nationalism', T. Mayer, *Gender Ironies of Nationalism: Sexing the Nation*, London 2000, pp. 303-305

4 ס' גולדין, 'טכנולוגיות של אושר: ניהול פריון במדינת רווחה מעודדת ילודה', י' יונה וא' קמפ (עורכים), *פערי אזרחות: הגירה פריון וזהות בישראל*, ירושלים ותל אביב 2008, עמ' 178-179.

5 מ' שלו, *אבא עושה בושות*, ירושלים 1988.

מתח זה ניכר גם בדימויים המועלים לקבוצת הפייסבוק הפופולרית **אבא פגום**. הקבוצה הראשית, שמונה מעל ל-130,000 חברים, ודף הפייסבוק, שאחריו עוקבים מעל ל-290,000 משתמשים, יצרו סביבם בשנים האחרונות קהילה של אבות ישראלים שמזדהים כ"פגומים". אלו משתמשים בפלטפורמה החברתית על מנת לתעד ולשתף את חוויותיהם האישיות כאבות ולזכות בלגיטימציה לגביהן. זירה זו מהווה כר פורה לניתוח הייצוגים של אבהות עכשווית, שכן כלל התוכן נוצר על ידי המשתמשים ומבוקר על ידם. מערכת התגובות, השיתופים וה"לייקים" (likes) מתפקדת כמנגנון נורמטיבי שמשקף עבור המשתמש את הדפוסים ה"ראויים" לאבהות מקומית, אך החופש היחסי שניתן למשתמשים מאפשר להם להעלות ייצוגים ונרטיבים הנעדרים מהתרבות הדומיננטית, אשר יוצאים מהנחת היסוד האירונית וההומוריסטית של הקבוצה בנוגע ל"פגימות" האינהרנטית של האבהות.

מצד אחד, הפופולריות של הקבוצה והמעורבות האינטנסיבית בה מצד רבים מצביעה על היות האבהות מקור לגאווה בקרב גברים בישראל. הזהות האבהית של המשתתפים מרכזת לזהותם כגברים, והם רואים עצמם כהורים פעילים ומעורבים. עם זאת, בניגוד לאימא – המכונה בקבוצה "הצודקת"⁶ – ההורות הינה מאתגרת עבור "האב הפגום", ומיוצגת כטבעית פחות עבורו. ייצוגיהם העצמיים של האבות מאופיינים בגבריות סטראוטיפית, הומור ואירוניה, שמדגישים את היפוך התפקידים המגדריים ואת החרגה מהדגם הגברי המסורתי הנדרשת באבהות המעורבת. סתירות אלו מצביעות על המתח האופייני בניסיון להגדיר את זהותו המתחדשת של ההורה הגברי, אשר מובע בדרכים הומוריסטיות וביקורתיות בדימויים העצמיים שמשותפים בקהילה.

מערך הדימויים האחרון שבו אעסוק לקוח מגוף העבודות של האמנים בועז טל, גיא בן-נר ואסף חנוכה, שלושתם אבות ישראלים מודרניים שהקדישו את יצירותיהם לנושאי הבית והמשפחה. ייצוגם העצמי כהורים לא רק ממחיש את המרכזיות של המשפחה בהגדרתם העצמית, אלא גם את האופן שבו תפקיד זה משפיע על יצירתם. בדומה ל**אבא עושה בושות ואבא פגום**, גם האבות היוצרים מציגים מודל אבהי החותר תחת אידאלים מקומיים של אבהות וגבריות. מתוך התכתבות עם מסורות אמנותיות של תיאור המשפחה, האמנים מנסחים דימוי עצמי מעודכן ומציאותי יותר שלהם כאבות, שאינו מלטש את הקשיים והמתחים המלווים את התפקיד ההורי.

ההתפתחות שחלה בדימוי האב בחברה הישראלית בעשורים האחרונים אינה משפיעה על מעמדם של גברים במשפחה בלבד, אלא נוגעת למבנה המשפחה כולה ולהבניית היחסים המגדריים בחברה בכלל. דימויי האבהות העולים בתרבות החזותית – החל מספרי הילדים, דרך הרשתות החברתיות ועד לאמנות הגבוהה – לא רק משקפים את המציאות החברתית שבתוכה יוצרים האבות את זהותם ואת תפקידם ההורי, אלא גם לוקחים חלק משמעותי בבנייתה.

6 ש' אשכנזי, 'מנהלי קהילות הם המנכ"לים החדשים: איך הפכה קבוצת הפייסבוק "אבא פגום" לכוח כלכלי?', גלובס, 5.3.2019, <https://www.globes.co.il/news/article.aspx?did=1001276230>

אבהות וגבריות

התמקדות בתהליך ההתחדשות של הזהות האבהית דרך ייצוגים חזותיים מאפשרת בחינה יישומית של השיח התאורטי על גבריות וגבריות במציאות העכשווית. האופן שבו גברים מדמים את עצמם במשפחה ומעצבים דימוי זה מול החברה חושף את הדרכים שבהן הגדרות זהות הנתפסות כטבעיות ניתנות לשינוי מלמטה למעלה. מודל "האב הפגום", ששב ועולה בייצוגים התרבותיים העצמיים של אבות בישראל, עשוי לערער על מושג מרכזי בשיח התאורטי של הגבריות – "הגבריות ההגמונית", כפי שטבעה הסוציולוגית ריווין קונל.⁷ גבריות הגמונית מוגדרת כמקבץ הפרקטיקות המגדריות המקובלות אשר מקנות לגיטימציה לפטריארכיה, ובכך משמרות את כוחם ואת עליונותם של גברים על נשים. על כן, הגבריות אינה אובייקט מבודד, אלא היבט מתוך המבנה הרחב של היחסים המגדריים, שבו הגבריות מובנית כניגוד לנשיות. לפי גישה זו, גבריות הגמונית מציבה אידאל בלתי ניתן למימוש שמולו נמדדת גבריותם של זכרים באופן היררכי.⁸

הבחירה של אבות ממעמדות ומיקומים שונים בחברה לערער על הגבריות ההגמונית ולהצביע על כשליה דרך ייצוגם העצמי, מחזקת את הביקורת של דפנה הירש על תאוריית הגבריות של קונל.⁹ במקום טיפולוגיות של גבריות מובחנות, הירש מציעה לבחון את הפרקטיקות המסמנות גבריות תחת מושג הרפרטואר – ארגז כלים של הרגלים, כישורים וסגנונות שמהם אנשים בונים אסטרטגיות פעולה, כפי שהגדירה אן סוידלר (Swidler). כך פועלים השחקנים בשדה החברתי תוך תמרון בין הדגמים הקיימים, והסותרים לעיתים, גם כאשר הברירה הנבחרת מתוך הרפרטוארים נחוות כמובנת מאליה. ייצוגם העצמי החתרני של אבות ישראלים, אשר מבקשים להגדיר מחדש את זהותם הגברית כך שתכלול גם את מחויבותם ההורית – נחלתן המסורתית של הנשים – אינו משקף רק את הרפרטוארים המגוונים שמהם שואבים הגברים בפעולתם, אלא מהווה פרקטיקת שינוי בפני עצמו.

ההפרדה התרבותית בין אבהות ואימהות, או בהכללה – בין נשיות וגבריות, אינה שרירותית אלא מעוגנת בהקשרים פוליטיים של כוח, מעמד וכסף. היות שלאורך ההיסטוריה המערבית גברים היו בעלי השליטה על הגדרת ההפרדות המגדריות במרבית תחומי החיים, הם עשו זאת באופן שמשרת את טובתם ומשמר את כוחם.¹⁰ דמות האב הדומיננטי, המפרנס והמגן, שנמצאת בבסיס ההגדרה התרבותית של אבהות מערבית עד היום, משמרת מסורת עתיקה שמקורותיה מגיעים עד לאימפריה הרומית – בתקופה שבה לאב הייתה שליטה מוחלטת על בני הבית.¹¹ מסורת זו אומנם ניכרת גם בימינו, אך עם זאת חלו שינויים משמעותיים בתפקיד האב במשפחה ובחברה לאורך השנים.

7 ר' קונל, גבריות, תרגום עודד וולקשטיין, תל אביב 2009.

8 קונל (שם), עמ' 89-97.

9 ד' הירש, 'מי גבר? תיאוריות של גבריות במבט ביקורתי', תיאוריה וביקורת, 48 (2017), עמ' 11-34, בעמ' 26.

10 R. LaRossa, *The Modernization of Fatherhood: A Social and Political History*, Chicago 1997, p. 15.

11 Bozett and Hanson (לעיל הערה 2), עמ' 1.

כבר בימי הביניים דמות האב הסמכותי והשיפוטי, שנשאבה מדמותו של האל, הכילה אמביוולנטיות מסוימת בין דאגה לנוקשות ומשמעת ובין שיתוף פעולה לשליטה. החל מהמאה השבע-עשרה, עם התמסחרות החברה והתרופפות הקולקטיביזם, ונוכח שינויים דתיים והתפתחות תנועת הנאורות – גברה האינטימיות בתוך המשפחה, והבית הפך למפלט רגשי. המהפכה התעשייתית הביאה גם היא לעיצוב מחדש של היחסים במשפחה: ראשית ירדה חשיבותה של חלקת הקרקע המשפחתית, ואיתה שליטתו של האב בצאצאיו; שנית, העבודה הופרדה מהמשפחה ומהמרחב הביתי, ועל כן אבות נכחו פחות בקרבת ילדיהם. בעקבות כך, האבהות הפכה למרכיב משמעותי פחות בשגרת החיים ובזהותו של האב.¹²

המתחים שנוצרו על רקע החיים העירוניים המתועשים הביאו לגידול בנטישת אבות את ילדיהם החל מהמאה התשע-עשרה. מוסדות המדינה ראו באם את ההורה הטבעי, המוכשר יותר, ואבות נמדדו על פי יכולתם לכלכל את המשפחה. עובדה זו באה לידי ביטוי בדיני גירושין, בפרסומות ואף בספרות ההורים הייעודית. יחד עם זאת, משלהי המאה התשע-עשרה אבות כן נדרשו לקחת אחריות על חיזוק האופי הגברי של בניהם, על מנת לסייע להם להתמודד עם המציאות המתועשת החדשה.

המאה העשרים הביאה עימה מהפכות נוספות, עם כניסתן של נשים לכוח העבודה מצד אחד, והגדלת שעות הפנאי בבית מצד שני. נוכח תפקיד האימהות כמחנכות ומשמעות, אבות אימצו הורות הממוקדת בהנאה ומשחק, נטייה שניכרת עד ימינו.¹³ על אף המהפכות שעברה החברה במאות האחרונות ודרישת המעורבות המוגברת מאבות, מבנה המשפחה המסורתי נותר דומיננטי עד היום, כך שאבות עדיין מוערכים כמפרנסים העיקריים – עובדה שנשקפת בשוק העבודה, בזכויות הסוציאליות, בחוק ובתרבות הפופולרית. בהתאם לכך, גם במציאות שבה שני ההורים משתתפים בשוק העבודה, נותר חוסר איזון בהשתתפות שלהם בגידול הילדים.¹⁴

הדימוי הביקורתי וההומוריסטי של האבהות ה"חדשה" לא נוצר יש מאין על ידי מי שמזדהים עם תפיסת "האב הפגום", אלא הוא נשקף גם בייצוגים בתרבות הרווחת. בעולם הפרסום, גם כאשר מוצגת פנייה לשני ההורים – האב יוצג כמעורב עם הילדים אך דומה להם במידה מסוימת, ילדותי וזקוק להדרכתה של האם במטלות הבית והטיפול. בקולנוע, אומנם הייצוג של אבות יחידניים עלה בעשורים האחרונים, אך הדבר לא נובע כמעט אף פעם מבחירה חופשית שלהם תחת נסיבות נורמטיביות – אלא מוצג כתוצאה של טרגדיה או ביש מזל שלא הותירו לאבות ברירה. בקומדיות ההומור יתבסס על חוסר הטבעיות בניסיונו של האב לגדל ילדים לבדו, ובסרטי דרמה דמות האב תוצג כגיבור שמתעלה על אתגרי ההורות, לרוב בעזרתה של אישה.¹⁵

על כן, למרות העלייה בייצוגי האב כהורה שותף, התרבות הפופולרית עודנה מציגה אותו כאלטרנטיבה משנית להורה הטבעי, קרי האם. היות שהיא זו שמקדישה את מרבית הזמן לגידול הילדים ולדאגה לצרכים היומיומיים שלהם, התפתחה תרבות של

12 Stearns (לעיל הערה 2), עמ' 36-39.

13 Stearns (שם), עמ' 38-42, 44, 47.

14 Bozett and Hanson (לעיל הערה 2), עמ' 12-14.

15 Lupton and Barclay (לעיל הערה 1), עמ' 68-69.

"daddyhood" – אבהות חברית, המבוססת על משחק, הרפתקה ופנאי.¹⁶ מחקר נורווגי שהתמקד באבות שנותרו עם ילדיהם בבית בזמן שהאימהות יצאו לעבוד הראה כי אף במקרים הללו, שבהם ניכר כי הגבר לוקח את תפקידו ההורי ברצינות ובוחר באבהות פעילה, ההורות שלו תתבסס על חברות עם הילד ובילוי משותף, לרוב מחוץ לבית. מהמחקר עלה כי אבות אלו הצליחו לשלב את ההורות שלהם עם תחומי עניין גבריים, כגון עבודה ותחביבים המתיישרים עם גבריות הגמונית. כמו כן, הם התמקדו יותר מהאימהות בפיתוח העצמאות של הילדים, ולא חשו אשמה על שילוב העבודה עם ההורות או על דאגה לצורכיהם לפני אלו של הילד. אבהות מסוג זה אינה מוותרת על הגבריות, אלא נתפסת ככיבוש של שטחים נוספים ושגשוג בהם. בנורווגיה, שם נערך המחקר, מודל אבהות זה אכן הצליח להגדיר מחדש את הגבריות ההגמונית כך שתכלול גם את המשפחה.¹⁷ על כן, יש לשאול אילו גורמים בחברה הישראלית הביאו להתפתחות מודל "האבא הפגום", וכיצד הוא מתיישב עם אידאולוגיות מגדר ומשפחה השולטות בתרבות המקומית.

אבא ישראלי

מימי ההקמה של מדינת ישראל המשפחה היוותה מוסד מרכזי ורב-חשיבות בהגדרת הזהות הלאומית ובכינון החברה החדשה, והיא משמשת עד היום גוף ציבורי ופוליטי משמעותי. לפי מחקרה של סילביה פוגל-ביז'אוי, המשפחה השכיחה בישראל היא זו הניאורמודרנית – זוג הורים הטרוסקסואלים הנשואים כדת וכדין, שלרוב שניהם מפרנסים, אך האב הוא מפרנס ראשי והאם המשנית. מצד אחד, האבות מעורבים בטיפול ובחינוך הילדים יותר מבעבר, חלוקת המשאבים בתוך המשפחה שוויונית יותר, והמדינה מתערבת במשפחה כנדרש על מנת להגן על הנשים והילדים. מצד שני, הנישואים במדינה הם דתיים ולא אזרחיים, ותכליתם היא הבאת ילדים. לפי דגם זה, נשים מגשימות את עצמן דרך האימהות, ואילו האב נותר המפרנס הראשי.¹⁸

מקומה המרכזי של המשפחה בחברה הישראלית, בפרט זו היהודית, והתפיסה שלה כנכס לאומי, נובעות מכמה גורמים הקשורים באופייה הייחודי של המדינה, ואלו גם מסבירים את היקבעותה במסורתיות מסוימת. ראשית, המשפחה היא יחידת הייצור של הקהילות הלאומיות במדינה והיא מרכזית להגדרתן העצמית, על כן היא מהותית למאבק הדמוגרפי בין הקבוצות. אתוס התרומה לקולקטיב השולט בחברה מגדיר את תרומתו האזרחית של הגבר דרך שירותו הצבאי והגנתו על המולדת, ואת זו של האישה דרך יצירת המשפחה. גם מקומה המרכזי של הדת במדינה מדגיש את המשפחה המסורתית ופוריותה. מדיניות הרווחה מחזקת אף היא את החלוקה המגדרית בין

16 LaRossa (לעיל הערה 10), עמ' 18; G. Wall and S. Arnold, 'How Involved is Involved? An Exploration of the Contemporary Culture of Fatherhood', *Gender and Society*, 21 (2007), pp. 508-527, at p. 510.

17 B. Brandth and E. Kvande, 'Masculinity and Child Care: The Reconstruction of Fatherhood', *The Sociological Review*, 46 (1998), pp. 293-313.

18 ס' פוגל-ביז'אוי, 'משפחות בישראל: בין משפחתיות לפוסט-מודרניות', ד' יזרעאלי וא' פרידמן (עורכות), מין מגדר פוליטיקה, תל אביב 1999, עמ' 107-166, בעמ' 129, 155-156.

האב המפרנס והאם המטפלת, כפי שמתבטא בשכר הנשים, מדיניות הדיוור, חופשות הלידה, חינוך ותעסוקה ואף שיטת המיסוי.¹⁹

לטענתה של דפנה הקר, בישראל טרם השתרש מיתוס "האב הטוב" שמציב סטנדרט אחיד לאבהות, וקיימת עמימות סביב תפקידו וזהותו של האב הישראלי. לדבריה, לאבהות הישראלית יש ממד התנדבותי, שבזכותו גברים רשאים לעצב בעצמם את תפקידם ההורי ולמצוא את הדרך לשלבו בחייהם כרצונם. אף על פי כן, הם כן נאלצים להתמודד עם דרישות סותרות וחסמים חברתיים, בפרט בשל אופיו הממוגרד של שוק העבודה בישראל – שבו העובד האידאלי הוא זה המחוסר מחויבויות משפחתיות, אשר יכול להקדיש את חייו לעבודה. בשל כך, סדר העדיפויות המצופה מאבות בישראל אינו חד-משמעי. מכיוון אחד הם מצופים להיות מעורבים בגידול הילדים ובדרישות הבית, ומנגד טיבם כאבות נמדד לפי התקדמותם בשוק העבודה ויכולתם לספק פרנסה.²⁰ יחד עם המסקולניזציה של הקולקטיב היהודי, שאינה מותירה מקום להבעת רגשות הגברים, הדבר עשוי להסביר את משבר הזהות שבו מצויים אבות בישראל, המתבטא ברעיון "האבא הפגום".

על מנת להסביר את השינוי שחל בתפיסת האבהות בחברה הישראלית, יש לעקוב אחר ייצוגיו של דימוי זה בתרבות הרווחת ואחר התפתחויות ניתנות לזיהוי בדימוי האב. בדיון על עיצוב תפיסות התפקידים במשפחה, אחד המקורות המעניינים והרלוונטיים לניתוח הוא איורים בספרות ילדים, שכן מדובר באחד המקורות החזותיים הראשונים שבני אדם נחשפים אליהם באופן אינטנסיבי כבר מינקות. נוסף על כך, המשפחה, ההורות וחלוקת התפקידים המגדרית הם נושאים מרכזיים בספרות זו. על כן, ניתוח הדימויים העולים ממקור זה עשוי לומר רבות על הערכים והתפיסות המונחלים בילדים מגיל צעיר, אשר מעצבים את הבנתם את המשפחה ואת המציאות שבה הם חיים.

אבא, סיפור: ייצוגי אבהות באיורי ספרות ילדים

ספרות ילדים היא אחד מגורמי החיברות המוקדמים שעיימם נפגשים ילדים טרם כניסתם לבית הספר וההיכרות עם סוכני סוציאליזציה שונים כגון מורים וילדים בני גילם. דרך ספרות הילדים הפרט לומד את הערכים של החברה שבה הוא חי, את המציאות החיצונית לביתו ואת הציפיות ממנו. הדמויות בספרות זו מוצגות כמודלים לחיקוי, והן בעלות השפעה ממשית על גיבוש התפיסות של הילד ועל התנהגותו. מבין השיעורים המועברים לקורא הצעיר, נורמות מגדריות והציפיות השונות מבנים ומבנות עומדות במרכזם של מרבית הספרים.²¹ יתר על כן, לא רק הילדים מעוצבים על ידי הייצוגים הללו אלא גם הוריהם – תיאורי האבות והאימהות בספרות מכתיבים את הזהויות וההתנהגויות הראויות למבוגרים באופן דידקטי למדי. בשל כך, ניתוח

19 פוגל-ביז'או (שם), עמ' 115, 144, 157, 160; א' קמיר, שאלה של כבוד: ישראליות וכבוד האדם, ירושלים 2004, עמ' 172-173.

20 ד' הקר, 'אבהות: בין תפקיד התנדבותי לתפקיד מובנה', ח' הרצוג, ח' נוה וא' לובין (עורכות), הורות במשפט: מאחורי הקלעים של עיצוב הסדרי משמורת וראייה בגירושים, בני ברק 2008, עמ' 77-89, בעמ' 77, 84-86.

21 D. A. Anderson and M. Hamilton, 'Gender Role Stereotyping of Parents in Children's Picture Books: The Invisible Father', *Sex Roles*, 52 (2005), pp. 145-151, at pp. 145-146.

הדימויים העולים מספרות הילדים עשוי להאיר על האופן שבו החברה מדמינת את המשפחה הרצויה מבחינתה, ועל פיה מעצבת את זהויות בעלי התפקידים בתוכה.

מאמרן המכונן של וייצמן ושותפותיה, שהתמקד בייצוגים מגדריים בספרות ילדים אמריקאית עד שנות השבעים, מצא כי ספרות זו אופיינה בייצוגים מגדריים סטראוטיפיים הן של הילדים והן של ההורים. הבנות הוצגו כפסיביות והבנים כפעילים, שובבים והרפתקנים. הנשים היו אימהות ורעיות, והאבות היו אנשי מקצוע הפועלים מחוץ לבית. האבות בספרים אלה לא סייעו בגידול הילדים או במטלות הבית, אך כן הוציאו אותם מהבית, לימדו אותם דברים חדשים, ובעצם שימשו עבורם כגשר לעולם החיצוני. האימהות, לעומת זאת, תוארו כמטפלות, דואגות ומחנכות, לעיתים אף בצורה לא נעימה.²²

מחקרי המשך שבחנו את הנושא בספרות הילדים בעשורים האחרונים מצאו תת-ייצוג של אבות מול אימהות בספרי ילדים, על אף עלייתו של מעמד "האב החדש" והצגתו עם הילדים ללא האם. נראה כי מאז שנות השבעים לא הרבה השתנה בתיאורי ההורות בספרות ילדים. האבות הספרותיים מתפקדים כממלאי מקום לאם כאשר היא לא נמצאת, אך הם מביעים פחות חיבה פיזית או רגשות כלפי הילדים, ועסוקים יותר בלימוד כישורים ובמשחק עימם מאשר בענייני טיפול או משמעת. על אף שמשנות התשעים ניתן למצוא יותר תיאורים של אבות שהתנהגותם מתקרבת לזו של האם באופן מסורתי, לא מדובר בייצוג רווח או עקבי.²³

הילדים אשר צורכים ספרות זו אינם מחקים רק את התנהגותם של הילדים בספרים, אלא דרך התבוננות במבוגרים המאירים הם לומדים גם מה מצפה להם בבגרות, ומעצבים את המטרות והציפיות שלהם בהתאם.²⁴ תיאורי האב המקובעים העולים מספרות הילדים מעצבים את הצורה שבה הקוראים הצעירים מבינים אבהות וגבריות וכן אימהות ונשיות. כאשר עובר מסר ברור על תפקידיו המצומצמים של האב במשפחה ומחויבותו למרחב אשר מחוץ לבית, הוא מבין שזו צורת האבהות הנכונה, ועשוי לאמץ זהות זו גם לעצמו בעתיד. אף על פי כן, העלייה בייצוגים חתרניים שהופכים תפקידים אלו, כמו בספר **אבא עושה בושות**, מצביעה על אי-שביעות רצון מהדימוי המסורתי של האבהות ושאיפה להגדירה מחדש, תוך פריצת הגבולות המגדריים הקשיחים המאפיינים את ספרות הילדים.

ספרות הילדים העברית המוקדמת משקפת במידה רבה את המגמות שנמצאו במחקרים האמריקאיים. למשל, סדרת הספרים של הוצאת ספרית עופר באיורה של אוה איצקוביץ, אשר ראתה אור בשנות השישים והשבעים, הציגה מודלים משפחתיים סטראוטיפיים עד בלתי מציאותיים שתיארו מציאות אידאלית אך לא בהכרח מהימנה. עם זאת, בניגוד לתת-הייצוג של אבות בספרות ילדים, כפי שעלה במחקרים

L. J. Weitzman, D. Eifler, E. Hokada, and C. Ross, 'Sex-Role Socialization in Picture Books for Preschool Children', *American Journal of Sociology*, 77, 6 (1972), pp. 1139-1145.

S. M. Flannery Quinn, 'Examining the Culture of Fatherhood in America Children's Literature: Presence, Interactions, and Nurturing Behaviors of Fathers in Caldecott Award Winning Picture Books (1938-2002)', *Fathering*, 4, 1 (2006), pp. 71-96, at p. 91.

Weitzman et al (לעיל הערה 22), עמ' 1139.

האמריקאיים, בהוצאת ספרית עופר דמות האב נוכחת ואף ניצבת במרכזם של ספרים לא מעטים, בהם **אבא שלי, אבא חיל אמיץ ואני עובד כמו אבא**.²⁵ לספרים הללו אופי פדגוגי, ומטרתם לחנך את הילד ולהכיר לו את המציאות של "הגדולים" בצורה ברורה ופשוטה, שנוטה לאידאליזציה. האיורים צבעוניים ורכים, ומעבירים את תחושת ההרמוניה והעליזות שבחיק המשפחה. הרמוניה זו הולמת את הפנטזיה התמימה של



המשפחה המסורתית משנות השישים, שממקמת את האמא כמטפלת בתוך הבית ואת האב כפעיל במגוון תחומים בזירה הציבורית.²⁶ המשפחה מתוארת כזירה שלווה, חמימה ונעימה, שבה לכל אחד ואחת תפקיד ומרחב מוגדר, ובהם יש לדבוק על מנת לשמור על שלמות זו.

למשל, הספר **יום במשפחה** מדגים כיצד אמורה להיראות השגרה של משפחה סטנדרטית: "אבא למשרד פוסע, ואבנר הולך לגן. רותי לכתה תצאה, והאם נשארת כאן".²⁷ האיור המלווה את הטקסט מציג את האם בתוך הבית, בשמלה ועקבים, מנופפת לשלום לאב – הלבוש בחליפה, עניבה וכובע, ולשני הילדים הסוחבים תיקי בית ספר (תמונה 1). האם פונה בגבה אל הקורא, כך שלא ניתן לחזות בפניה, אך יתר בני המשפחה – שפונים אחורה על מנת להיפרד ממנה לשלום – מחויכים ונמרצים בדרכם למסגרותיהם השונות. חלל הבית שבו נותרת האם ריק ולבן, נטול כל פרט, ואילו הנוף הפסטורלי מחוץ לדלת צבעוני ומזמין. ישנה הפרדה

ברורה בין שני המרחבים – זה החיצוני, שבו עובדים ולומדים, אל מול זה הביתי, שבו נותרת האם לבדה. כל דמות לבושה בצבע עז אחר, ויחד עם קווי המתאר החזקים נוצרת תמונה ברורה ומאורגנת, המשקפת את העולם האידאלי שהספר מבקש להעביר לקורא הצעיר.

בספרים אחרים של ההוצאה האב מתואר בפעילות עם ילדיו. למשל, בספר **אבא שלי** מפורטת רשימת המשחקים והפעילויות של האב עם בתו: הם בונים מגדלים, משחקים במחבואים, מציירים, הולכים לים, והוא מלמד אותה לרכוב על אופניים. הפעילויות מאוירות בחוץ, על רקע נופים צבעוניים ומעניינים, והדמויות נמצאות בתנועה סוחפת

תמונה 1: אוה איצקוביץ, יום במשפחה, שנות ה-60 של המאה ה-20, איור, בתוך: אוריאל אופק, יום במשפחה (תל אביב: ספרית עופר, 1960).

25 י' שרון, אבא שלי, תל אביב 1971; א' אופק, אבא חיל אמיץ, תל אביב 1970; א' אופק, אני עובד כמו אבא, תל אביב 1974.

26 כ' יפרח, ימי התום: המאירת אוה איצקוביץ ו'ספריית עופר', ירושלים 2013, עמ' 5.

27 א' אופק, יום במשפחה, תל אביב 1960, עמ' 4.

ומלאת רגש. כלומר, האב זוכה ליהנות מפעילויות הרפתקניות עם ילדיו הקשורות בפנאי ובהנאה, במסגרת הזמן שהוא בוחר להקציב להן. בניגוד לכך, פעילות האם בבית ועם הילדים כרוכה בעבודה, והיא אף יכולה להיות בלתי נעימה – למשל כאשר היא נדרשת לגעור בילדיה.²⁸



תמונה 2: אוה איצקוביץ, אבא שלי, 1971, איור, בתוך ימימה שרון, אבא שלי (תל אביב: ספרית עופר, 1971)

רובד נוסף שמתווסף לייצוג האב הישראלי הוא הגבורה הצבאית שלו. בספר **אבא שלי** נקטע המשחק בין האב ובתו עקב זימון האב למילואים, והדבר מתואר באור חיובי ובנימת גאווה מצד הבת. האב במדיו הירוקים מתכופף אל בתו הלבושה בשמלה אדומה ונעלי בובה, ופרידתם מלאת חיוכים אשר מדגישים את הפערים המגדריים והגיליים בין השניים בצורה אידאלית (תמונה 2). גם הספר **אבא חיל אמיץ** מ-1970 מדגיש את הגבריות והחוסן הגופני של האבות הלוחמים, שאותם הילדים מנסים לחקות.

האבות של ספרי ספרית עופר, המייצגים פלח מספרות הילדים העברית של שנות השישים והשבעים, מדגימים את האידאל האבהי הגברי המסורתי אשר רווח במערב ובישראל. הספרים מלמדים את הקוראים כיצד נראית משפחה מאושרת, עם חלוקת תפקידים מגדרית ברורה ונוקשה ומערכות יחסים קבועות מראש בין ההורים לילדיהם. בשונה מספרות הילדים האמריקאית מאותה התקופה, האבות הישראלים נוכחים בייצוגי המשפחה ותופסים מקום מרכזי בה לצד

האם. אך בניגוד לאימהות, הם מנהלים חלק משמעותי מחייהם מחוץ לבית ולהרכב המשפחתי, כמפרנסים ומגנים – לא רק על התא המשפחתי המצומצם, אלא על ביטחון המדינה כולה. הבנים הצעירים רואים באבותיהם מודל לחיקוי, והבנות לומדות את מקומן במשפחה ובחברה ביחס אליהם.

נראה כי האבהות חשובה לגברים הספרותיים והם נהנים ממנה, אך הם לא מתוארים כמי שלוקחים חלק במטלות התובעניות של הטיפול בבית, החינוך או המשמעת של הילדים. הפעילויות של האבות עם ילדיהם הן פיזיות והרפתקניות יותר מאשר רגשיות, ונראה כי הם יכולים לבחור את מידת המעורבות הרצויה להם. כמו כן, האבות מוצגים כגדולים וחסונים ביחס לילדים הקטנים, וייצוג זה מגביר את האידאליזציה שלהם ומחזק את ההיררכיה המשפחתית. יש לציין כי המשפחות המתוארות בספרים נראות אירופיות, לבנות וממעמד ביניים גבוה, ומהימנותן בייצוג המשפחה הישראלית הממוצעת של אותה התקופה מוטלת בספק בכל מקרה. במקום זאת מתוארת

הפנטזיה ההגמונית של המשפחה, שמכחישה את המציאות המקומית – בין היתר, נשים בישראל כבר השתתפו באותה העת בשוק העבודה, וכמובן גם שירתו בצבא.²⁹

עם חלחולה של מציאות זו לתרבות הישראלית ניתן לזהות שינוי בייצוג הרווח של האבהות. האידאליזציה של האב הגיבור התיישנה לאור שינויים במציאות החברתית, ביחסים המגדריים ובהרכב המשפחה, וייצוג דמות האב דרש עדכון. מה שהפך לאחד הסמלים התרבותיים המרכזיים במהפכה זו היה הספר **אבא עושה בושות**, שראה אור לקראת סוף שנות השמונים. ניתוצו את האידאל האבהי המסורתי לטובת זהות אב מורכבת, הומוריסטית ורוויית פגמים, הפך את הספר בעיני למבשר של תנועת "אבא פגום", ושל הזהות האבהית העכשווית שנשקפת ממנה ונוצרת מתוכה. איורי הספר יכולים להעיד על השינויים שחלו בתפיסת האב, המשפחה והגבריות בשנים שחלפו, ולספק בסיס להבנת צורת הייצוג החדשה של האב כבלתי מושלם, ואף כמי ש"עושה בושות".

אבא עושה בושות

הספר **אבא עושה בושות** מאת הסופר מאיר שלו והמאייר יוסי אבולעפיה עוקב אחר חייו של אפרים, ילד לאמא כתבת חדשות ואב "שרק ממציא סיפורים ותמיד עשה לאפרים בושות".³⁰ העלילה עוקבת אחר רגעי המבוכה הרבים שאביו של אפרים מעורר בשל אבהותו החריגה. הספר נפתח בחטא הראשון של האב – בחירת המקצוע שלו, שבעיני אפרים כלל אינו נחשב עבודה אמיתית כמו זו של אמו. בניגוד לאם, שיוצאת מוקדם בבוקר לעבודה, האב נותר לשמור על בנו במהלך היום, ורק עושה רעש על מכונת הכתיבה בשעות הלילה.

איורי הספר מדגימים את הפער שבין תפיסת המשפחה שרווחה בספרי הילדים המוקדמים

לבין זו המעודכנת העולה מהספר של שלו. למשל, סצנת התארגנות הבוקר והיציאה מהבית שפגשנו ביום **במשפחה** זוכה כאן לפרשנות מנוגדת (תמונה 3): **באבא עושה בושות** האם היא זו שמתוארת בפסיעה אל מחוץ לדלת, סוחבת תיק עבודה ונפרדת בחיוך מבנה הצעיר, שנותר בפיג'מה בבית. עיצוב החלל ומיקום הדמויות מתכתב עם האיור מיום **במשפחה**, אך התפקידים התהפכו: האם יוצאת מהחלל הביתי אל זה הציבורי, לעבודה, ואילו הבן והאב נותרים בפנים להתארגן בכוחות עצמם. האיור הפשוט והילדותי בצבעים בהירים ועליזים מעצים את תחושת התמימות והשלווה, העומדות בניגוד להבעתו המודאגת של הילד המביט מעלה אל אמו.

תמונה 3: יוסי אבולעפיה, אבא עושה בושות, 1988, איור, בתוך: שלו, מאיר. אבא עושה בושות (ירושלים: כתר, 1988), 5.

29 פוגל-ביז'או (לעיל הערה 18), עמ' 116.

30 שלו (לעיל הערה 5), עמ' 1.



תמונה 4: יוסי
אבולעפיה, אבא
עושה בושות,
1988, איור, בתוך:
שלו, מאיר. אבא
עושה בושות
(ירושלים: כתר,
1988), 7.



תמונה 5: יוסי
אבולעפיה, אבא
עושה בושות,
1988, איור, בתוך:
שלו, מאיר. אבא
עושה בושות
(ירושלים: כתר,
1988), 11.

לא זאת בלבד שהאב לוקח על עצמו את התפקיד המסורתי של האם, דבר שעשוי להוות מקור למבוכה מסוימת בפני עצמו, אלא שהוא גם לא מבצע את התפקיד באופן מושלם: כאשר האם יוצאת בבוקר למשרד, אפרים נדרש להעיר את אביו בעצמו ולנזוף בו על כך שלא ארגן את בגדיו מראש וגרם לאפרים לאחר לגן. הבן מוצג לבוש ועומד בתנוחה חסרת סבלנות, כמבוגר מתוסכל, ואילו האב מוצג בגופייה ותחתונים, שפוף באופן מביך בחיפושיו אחר בגדיו מתחת למיטה (תמונה 4). על כן, נוסף על היפוך התפקידים של האב והאם, ניתן לזהות בסיפור גם עיוות של ההיררכיה בין ההורה לבנו – כך שהבן מנסה לחנך את אביו כיצד עליו לנהוג.

כמו כן, אביו של אפרים מעוצב כניגוד למודל המסורתי של האב הגיבור העולה מספרות הילדים העברית המוקדמת: חיי חגים סביב הבית והמשפחה ועבודתו מבוצעת במרחבים הללו, ואף נעשית בשעות הלילה במקום בשעות היום כמקובל. הוא

אינו גיבור אמיץ וחזק, ואף מביע פחד בגלוי, למשל כאשר הוא לוקח את בנו וחבריו לצפות בסרט פעולה בקולנוע – ומתחבא מאחורי הגבר שלפניו מפחד מפני היריות בסרט.³¹ בהמשך לכך, בניגוד לדימויים המקובלים של אבות בספרות הילדים, אביו של אפרים אינו מרוחק רגשית מבנו ואף להפך: הוא מביע חיבה מופגנת כלפיו, למשל ברצונו לתת לו נשיקה כאשר הוא מוריד אותו בגן (תמונה 5). אם מחקרים על ספרות ילדים מצאו כי אבות לרוב לא יתוארו בהבעת חיבה פיזית, אלא בהקניית כישורים או משחק עם הילדים,³² דמות האב העולה בספרו של שלו מעורבת רגשית ופיזית במטלות גידול הילד.



יחד עם זאת, דפוס אבהות מפותח זה אינו מצטייר כנורמטיבי בעולמו של אפרים, אלא מהווה מקור לבושה. על כן עולה השאלה אם דמות האב ש"עושה בושות" חותרת תחת הנורמות המגדריות ומודל האבהות המסורתי, או שמא היא מחזקת אותן, בהפיכת האבהות "החדשה" למושא בדיחה מעורר מבוכה. באופן מעניין, אותה הבושה אינה עולה מול אמו של אפרים, אשר מנהלת קריירה ומותירה את עבודות הבית לאביו. בחירותיה, שגם הן חותרות תחת הנורמות המגדריות המקובלות, זוכות לאהדה מצד אפרים, בניגוד למבוכה שאביו מעורר בו. על כן יש לשאול אם עצם היפוך התפקידים בין ההורים הוא שמעורר את התנגדותו של הילד, או שמא ההתנגדות עולה בתגובה למידת ההצלחה של כל הורה בתפקיד שבו בחר.

ניתן לבחון שאלה זו בנקודת השיא של העלילה, שבה אביו של אפרים אופה עוגה

עבור תחרות בגן (תמונה 6). הקומפוזיציה של האיור מדגישה את ההפרדה בין בני המשפחה ותפקידיהם הייעודיים: האבות, המרוחקים ביותר משולחן העוגות, יושבים על כיסאות עם גבם לקוראים; אחריהם, על הרצפה, יושבים הילדים; ורק אביו של אפרים, חבוש כובע אופה, בולט בשורת האימהות המציגות את תוצרי אפייתן. גם עוגתו של האב, הדומה לצמיג, בולטת ביחס לאחרות. אך כאשר העוגה נפתחת וכולם מתפללים מיופייה, האב זוכה סוף סוף לאהדה מהסביבה – ובפרט מבנו, אשר מסכים כעת לחבקו.

מכך עולה כי האב אינו מעורר בבנו את אותה הבושה כאשר עומד בציפיות ממנו כהורה, ולא דווקא כאב מסורתי – שכן אפיית עוגות אינה כישור שנחשב לגברי באופן מסורתי. ברגע זה רגשותיו של אפרים מעורבים: "ואפרים גם שמח וגם התביש וגם

תמונה 6: יוסי אבולעפיה, אבא עושה בושות, 1988, איור, בתוך: שלו, מאיר. אבא עושה בושות (ירושלים: כתר, 1988), 20.

31 שלו (שם), עמ' 13.

32 Anderson and Hamilton (לעיל הערה 21), עמ' 149; Flannery Quinn (לעיל הערה 23), עמ' 89.

התחרט וגם התרגש".³³ נראה כי דמותו האמביוולנטית של האב, שאינה מתיישבת בדיוק עם האידאל האבהי וגם לא עם זה האימהי, מעוררת בבנו רגשות מעורבים, אך זוכה לבסוף בקבלה ואף חיקוי – שכן באיוורים האחרונים אפרים אף מאמץ לעצמו את כובע השף של אביו. הגמישות המגדרית שמאפיינת את דמות האב לאורך הספר מאפשרת בעמודים האחרונים גם לבן הצעיר אפרים להביע יותר רגש מהמקובל לתיאורי בנים בספרות ילדים.³⁴ אומנם אביו של אפרים לא הוצג במובהק כמודל לחיקוי, כפי שהיה מקובל בספרות הילדים המוקדמת, אך דמותו הדינמית פותחת בפני הקורא הצעיר אפשרויות חדשות למימוש גבריות ואבהות שנוגדות את אלו שהוצגו עד אז כמקובלות בתרבות הרווחת. האיוורים ההומוריסטיים ומלאי-הפרטים של אבולעפיה מכניסים את הסיפור למציאות היום-יומית של הקוראים, והמשפחה של אפרים הופכת בכך לאחת מצורות המשפחה הרבות האפשריות בחברה.

תיאור האב בספר **אבא עושה בושות** פרץ את הדרך לביטויים חדשים של אבהות בתרבות הישראלית בעשורים האחרונים, וסיפק לגיטימציה לעיסוק באתגרים ובכישלונות של האבות. המתחים המאפיינים את האבהות הישראלית – בין גבריות מסורתית המקושרת להצלחה מקצועית ותרומה לאומית, לבין חשיבות המשפחתיות וההורות המעורבת – מקבלים ביטוי בדימוי אבהי מורכב ובלתי מושלם. הצורך של אבות כיום לבטא זהות זו ולפתח יחדיו בא לידי ביטוי בשגשוגה של הקהילה המקוונת **אבא פגום**, שמהווה כר פורה לניתוח הדימויים העצמיים של אבות ישראלים כיום.

אבא פגום – שורדים ביחד: שיתוף ויצירה בקהילות אבהות מקוונות

קהילת **אבא פגום** החלה את דרכה בשנת 2016, עם הקמת דף הפייסבוק **אבא פגום** בידי הצלם ואיש התוכן סער בן הרוש, בעקבות לידת בתו הבכורה. הדף הוקם מתוך תחושת מחסור בקהילות הורות המיועדות לאבות, אשר לא מצאו מענה בקבוצות התמיכה המכוונות לאימהות.³⁵ מראשיתו הדף פרסם בעיקר פוסטים הומוריסטיים שכתבו אבות ישראלים מרחבי הרשת על האתגרים שחוו באבהות. הקהילה התפתחה במהרה, ולאחר שנה נפתחה קבוצת פייסבוק סגורה בשם **אבא פגום – שורדים ביחד** שהפכה למסגרת פורקן, ייעוץ ותמיכה עבור אבות "פגומים", ללא שיפוטן של נשים, שאינן רשאיות להצטרף לקבוצה. תוך זמן קצר השפעת הקהילה פרצה את גבולות הרשת, והתפתחו מפגשים ויוזמות משותפות בין האבות במציאות.

הקבוצה הסגורה משמשת כקבוצת תמיכה שבה אבות מתקשים יכולים להיעזר זה בזה, לפרוק את תסכוליהם ולשתף בכל העולה על ליבם, ואילו הדף הרשמי – שפתוח לצפייה לכלל משתמשי פייסבוק – מפרסם את "הלהיטים" שעלו בקבוצה: הדימויים או הציטוטים המשעשעים או המרגשים ביותר. כלל התוכן מיוצר על ידי אבות ישראלים צעירים ומבוקר על ידם דרך מערכת ה'לייקים', התגובות והשיתוף של רשת הפייסבוק. מנגנון נורמטיבי גלוי זה חושף את המשא ומתן המתקיים בין המשתתפים סביב הגדרת הזהות האבהית המשותפת, והנרטיבים המרכיבים אותה.

33 שלו (לעיל הערה 5), עמ' 28.

34 Weitzman et al (לעיל הערה 22), עמ' 1138.

35 אשכנזי (לעיל הערה 6).

תופעה זו אינה ייחודית לישראל, אלא גוברת יותר ויותר בעולם המערבי בשנים האחרונות, עם צמיחתם של בלוגים בנושא אבהות וקהילות מקוונות המוקדשות לנושא. השימוש של אבות בפלטפורמה הדיגיטלית הוא מגוון ובעל אופי ומטרות שונות. אבות משתמשים ברשתות החברתיות על מנת לתעד את החוויות שלהם כהורים, ללמוד מאחרים ולקבל תמיכה קהילתית. כמו כן, החשיפה לדעות ולתכנים השונים מסייעת בעיצוב פילוסופיות האבהות של המשתמשים, בפרט אלו שנעדרו דמות אבהית בחייהם האישיים. האבות הפעילים ברשתות גם משתמשים בפלטפורמה על מנת לפתוח את השיח על אודות אבהות, לשלוט בדימוי של האבהות בחברה ואף לקדם שינויים ממשניים, כגון הוספת עמדות החתלה בשירותי הגברים.³⁶ אופייה הפתוח של הרשת גם מאפשר חשיפה של ריבוי צורות אבהות ושל תחומים בהורות שאינם חשופים לעין הציבורית ולא זוכים לייצוג בתרבות הרווחת. פתיחת השיח לדיון בכישלונות, למשל, מספקת חיזוק לרבים מהמשתתפים בקהילות, אשר מגלים כי הם אינם לבד בתחושות הקושי. רבים מהאבות רואים בפעילות בקהילות המקוונות אמצעי לשיפור תפקודם ההורי, ויש אף שמתייחסים לפעולת התיעוד והכתיבה במסגרת זו כחלק מפעולות הטיפול במשפחה, ודרך לשימור רגעי הילדות של צאצאיהם.³⁷

הצמיחה של קהילות האבהות ברשת והפעילות האינטנסיבית בהן מצביעות על עיסוקם של האבות כיום בתפקידם במשפחה ובפיתוח כישוריהם ההוריים. יחד עם זאת, המחקר על פעילות רבגונית זו מעלה תמונה מורכבת. אין נרטיב קוהרנטי אחיד או השקפת עולם משותפת שניתן להסיק מהתוכן המתפרסם בקהילה, ותפיסת האבהות העולה ממנה רוויית סתירות וניגודים, בפרט ביחס לגבריות. השיח המגדרי נמצא בלב הדיון על אודות תפקיד האב, בין אם מתוך התנגדות לחלוקת התפקידים המסורתית ורצון ליצור אבהות חדשה וניטרלית-מגדרית,³⁸ או במטרה לחזק את פן הגבריות המסורתית באבהות המעורבת.³⁹ כך בולטת גם סתירה בנרטיבים בין אבות המציגים את הבחירה שלהם בהורות מעורבת כחריגה, ואף כמעשה גבורה,⁴⁰ אל מול אלו ששואפים לנורמליזציה של האבהות המעורבת.⁴¹ האחרונים מתנגדים לכל

36 Podnieks (לעיל הערה 2), עמ' 5, 10.

37 M. Friedman, 'Daddyblogs Know Best: Histories of Fatherhood in the Cyber Age', E. Podnieks, *Pops in Pop Culture: Fatherhood, Masculinity, and the New Man*, New York 2016, pp. 87-103, at pp. 89-91; T. Ammari and S. Schoenebeck, 'Understanding and Supporting Fathers and Fatherhood on Social Media Sites', *Proceedings of the 33rd Annual ACM Conference on Human Factors in Computing Systems*, New York 2015, pp. 1908-1910.

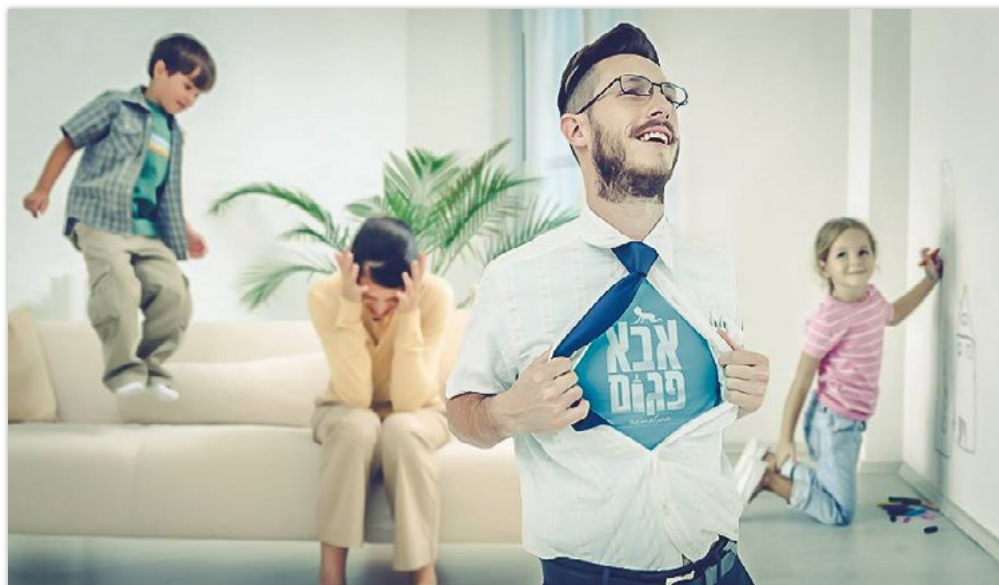
38 J. Andreasson and T. Johansson, 'Global Narratives of Fatherhood: Fathering and Masculinity on the Internet', *International Review of Sociology*, 26, 3 (2016), pp. 482-496, at pp. 488, 491.

39 Friedman (לעיל הערה 37), עמ' 95.

40 S. C. Hunter and D. W. Riggs, *Men, Caregiving and the Media: The Dad Dilemma*, London 2019, p. 69; A. Doucet, "'It's Just Not Good for a Man to be Interested in Other People's Children": Fathers, Public Displays of Care and "Relevant Others"', E. Dermott and J. Seymour (eds.), *Displaying Families: A New Concept for the Sociology of Family Life*, Basingstoke 2011, pp. 81-101, at p. 84.

41 C. Scheibling, 'Doing Fatherhood Online: Men's Parental Identities, Experiences, and Ideologies on Social Media', *Symbolic Interaction*, 43, 3 (2020), pp. 472-492, at p. 485.

תמונה 7: תמונת הקאבר של דף הפייסבוק "אבא פגום", יולי 2017, צילום. מתוך: <https://www.facebook.com/AbbaPagum/photos/1992222940804032>



סטראוטיפיזציה של האבהות, החל מזלזול בכישורי האב בגידול הילדים ועד להלל מופרז לכל מעורבות אבהית.

בהתאם לכך, גם תפיסת העולם של קהילת "אבא פגום" הישראלית אינה חד-משמעית, שכן מועברים בה מסרים סותרים סביב זהויות מגדריות ומבנה המשפחה. מצד אחד, בבסיס הקבוצה עומדת ההנחה כי "אבות הם פגומים מטבעם וצריך לשמור עליהם כשהם עם הילדים"⁴². ההומור של הקבוצה מתבסס ברובו על היעדר כישוריהם ההוריים של האבות, או על האבסורד שבהיפוך התפקידים בין האב לאם. מן הצד השני, מבעד להומור, הדימויים שמועלים לדף מציגים אבהות פרוגרסיבית, מעורבת וכנה, שחותרת תחת הייצוגיים האידאליים של אבהות וגבריות.

תמונת ה־cover הראשית של דף הפייסבוק (תמונה 7) מדגימה באופן מלא מודעות עצמית את הסתירות הפנימיות של קהילת "אבא פגום". בצילום מוצגת משפחה בסלון ביתה ברגע של ייאוש מצד האם, שמחזיקה את ראשה בידה. ילד אחד לידה קופץ על הספה הלבנה, ומן הצד השני הבת מציירת על הקירות. הסצנה הכאוטית ממוקמת ברקע של הצילום, ומלפניה ניצב האב, בתנוחה של סופרמן החושף את חליפת גיבור־העל שלו, וחושף תחת החולצה המכופתרת חולצה עם הדפס של "אבא פגום". כמו בעולם הקומיקס, החלפת הבגדים מסמלת את המעבר בין הזהויות השונות של הדמות – מחליפת העבודה לאלטר־אגו האבהי.

ניתן לזהות בצילום את נרטיב הגבורה שרווח בקרב אבות פעילים באינטרנט, אך גם את הגיחוך עליו. הגבר מצולם באופן חד, אך המשפחה מאחוריו נמצאת במישור אחר, לא בפוקוס. האב הגיבור בעל הבעה נינוחה, המנוגדת להבעתה המתוחה של האישה היושבת על הספה. הוא מנותק מהמתרחש מאחוריו, ונראה שקוע עמוק בפנטזיה ההרואית שלו, בעוד האם נאלצת להתמודד עם המציאות המאתגרת של גידול הילדים בפועל. הצבעוניות הבהירה והסדר המרווח של הפרטים בצילום יוצרים תחושה של קלילות שתואמת את ההומור העולה מהתמונה, ומסיחה את הדעת מהקושי של הדמות הנשית ברקע.



תמונה 8 (מימין):
אודי שמי, תחליף
חלב אם, יוני 2018,
צילום. מתוך:
<https://www.facebook.com/AbbaPagum/photos/2553390708020583>

תמונה 9 (משמאל):
איציק קליין, הנסיך
הקטן, אוגוסט
2020, צילום. מתוך:
<https://www.facebook.com/AbbaPagum/photos/a.1294786170547716/49882010167872946>

גם בתמונות שמעלים משתתפי הקבוצה הסגורה **אבא פגום – שורדים ביחד**, שחלקן זוכות להתפרסם גם בדף הפומבי, בולט המתח בין רצונו של האב לקחת חלק מעורב בעבודת גידול הילדים אל מול "חוסר הטבעיות" שבבחירה זו. למשל, תמונה שהעלה אחד מאבות הקהילה זכתה ליותר מ-1,800 לייקים מציגה אותו מאכיל תינוק בבקבוק, עם תמונה מודפסת של האם מסתירה את פרצופו (תמונה 8). הכיתוב המלווה את התמונה מסביר את ההקשר שבו צולמה: "הרגע הזה שהצודקת לא בבית והילד רעב".⁴³ ה"צודקת" היא כמובן האם הנעדרת.

מצד אחד, האב מתעד את עצמו בפעולת טיפול אינטימית ויום-יומית של האכלת התינוק. מן הצד השני, פעולה שגרתית זו נדמית לו רחוקה מתפקידו כאב עד כדי כך, עד שהוא נאלץ "לעטות מסכה" של אישה על מנת לבצע את הפעולה. ההומור נובע מחוסר הטבעיות שבהזנת האב את התינוק, רעיון שמודגש גם בכותרת התמונה "חלב אם". הצילום מבטא את טשטוש הגבולות הנוקשים בין תפקידי האב והאם, אך גם מחזק אותם, בהצביעו על ההיפוך המגדרי כחריג. ההתקבלות החיובית של התמונה גם בקבוצה וגם בדף הציבורי מצביעה על הסכמה רווחת בקרב הקהילה עם הנחת היסוד שלה.

העיסוק בתפקידים הטבעיים של האב והאם עולה גם בצילום שהעלה אחד מהאבות מחדר הלידה (תמונה 9). כאן, לא רק ההזנה הטבעית של האם מוחלפת בידי האב, אלא אף תהליך הלידה עצמו: האב שוכב במיטת בית החולים, מכוסה בשמיכה בלבד על עורו החשוף, מחזיק בתינוק ביד אחת ובשנייה את ידה של אשתו הרוכנת מעליו. התמונה מתכתבת עם מסורת של צילומי "הרגע שאחרי הלידה", שבהם בני הזוג

43 א' שמי, אבא פגום, Facebook, 25.6.2018, <https://www.facebook.com/AbbaPagum/photos/2553390708020583>

מתכנסים סביב הרך הנולד. גם כאן, על אף היפוך התפקידים ההומוריסטי בין ההורים הטריים, קשר העין והמגע הגופני בין האם, האב והתינוק יוצרים מערך אינטימי סגור של המשפחה הגרעינית. מבעד להומור, התמונה נוגעת בלב ההפרדה בתפקידים ההוריים בין האב והאם – הפער הגופני ביכולות הרבייה, שהוא כביכול נקודת המוצא להבדלים המגדריים התרבותיים שגובשו לאורך ההיסטוריה האנושית. בצילום נראה כי האב מבקש למחוק פער זה, בהחלפתו את האם במיטת היולדת. מאידך גיסא, הממד הסאטירי שבצילום וההקשר שבו פורסם מביאים לאפקט הפוך, שבו החלפת המקומות בין האב והאם הופכת לבדיחה מגוחכת, שמדגישה על דרך ההיפוך את הנורמה המופרת.



אל מול משחקי התפקידים שעולים מהדימויים הללו, לא מעט מהתוכן בדף מוקדש לחיזוק הגבריות של בני הקהילה – החל מבדיחות סביב החינוך ל"מטלות גבריות" כגון הוצאת אשפה, ועד פרסומות לחטיפי שוקולד שפונות אל האבות כ"תותחים בכדורגל",⁴⁴ מצטיירת תפיסת גבריות סטראוטיפית ונוקשה. בתוך כך ניתן לראות חזרה לדימוי "האב הגיבור" מספרות הילדים, בפרט בעיתות סכנה ביטחונית, למשל בתקופת המבצע הצבאי "שומר החומות" שנערך במאי 2021. בתקופה זו חלק ניכר מהתוכן בדף עסק בגיוס הגברים לסיוע במאמץ הלאומי, ובמפגש בין מציאות זו לבין חיי המשפחה. הדימויים והטקסטים

המלווים אותם בנו נרטיב הקושר בין הבית הלאומי לבית הפרטי, ולפיו ההגנה על המדינה היא אחד מתפקידי האב כחלק מהדאגה לעתיד ילדיו.

למשל, בפוסט שזכה ל-15,000 לייקים סיפר אב אלמן מזה שלוש שנים על כך שנאלץ לעזוב את בתו לטובת המילואים, והפציר בקוראים להישמע לכוחות הביטחון ולתת להם לעשות את עבודתם על מנת "לשמור על הבית"⁴⁵ (תמונה 10). בתמונה הוא מצולם לבוש מדים, מחזיק את בתו שלבושה בשמלה לבנה, זר פרחים לראשה ובידה סלסלת פרחים. הניגודיות בין הרצינות המיליטנטית של האב לבין הנשיות התמימה של הבת הצעירה מזכירה את איורי ספרי הילדים המוקדמים, שבהם האב החייל נפרד מבתו. אך בניגוד לאיור, בצילום ישנו ממד של ריאליזם שמשבש את הפנטזיה האידיאלית של הגיוס למילואים. הצורה שבה האב מחזיק את בתו מדגישה את החוזק וההגנה שלו עליה, אך השניים מביטים במצלמה במבט חמור-סבר שנוטל את החמימות מהסצנה.

תמונה 10: תומר דיין, ללא כותרת, מאי 2021, צילום מתוך:

<https://www.facebook.com/AbbaPagum/photos/a.1913000532059607/6280888341937449>

44 אבא פגום, אבא פגום, Facebook, 6.12.2020, <https://www.facebook.com/AbbaPagum/posts/4638896802803286>.

45 ת' דיין, אבא פגום, Facebook, 14.5.2021, <https://www.facebook.com/AbbaPagum/photos/a.1913000532059607/6280888341937449>

הצילום מבטא את האבהות של המפרסם כאיזון בין הגבריות שלו להיותו הורה עיקרי לבתו, בצורה שמעוררת לגיטימציה חברתית והערכה.⁴⁶ לשם כך הוא דולה מ"הרפרטואר" קונבנציות מנוגדות, והצלחתו קשורה בהתאם לכך בשני גורמים: הראשון הוא הצגת מודל הגבריות המקובל, המבוסס על סמכות וכוח. מדי הצבא מסמנים את המצולם כבעל סמכות לא רק במסגרת משפחתו הגרעינית, אלא בחברה האזרחית בכלל. מצד שני, מיקומו הייחודי כהורה הראשי אינו נובע מבחירה מתוכננת אלא מכורח הנסיבות, עקב פטירתה של האם. מצב זה לא רק תואם לייצוגים התרבותיים המקובלים של אבהות חד-הורית,⁴⁷ אלא הוא אף מקנה לאב ממד נוסף של גבורה מלבד זו הצבאית – התעלותו על קשיי ההורות היחידנית.



צילום נוסף שעלה לדף באותה התקופה מציג גם הוא אב לבוש מדים מחבק תינוק, אך הבדלים עדינים בעיצוב התמונה מעבירים תפיסת אבהות וגבריות שונה (תמונה 11). ראשית, האב מצולם עם תינוק צעיר, גיל שבו הילד נמצא לרוב בקרבת אמו בשל הצורך בהזנה.⁴⁸ כמו כן, בניגוד לפרסום הקודם, כאן אין אזכור לאם בתמונה או בכתב. האב המצולם לא חש צורך להסביר את בחירותיו ההוריות, אלא מסכם את התמונה במילים: "אבא פגום ישראלי".⁴⁹ בכך, הוא מגדיר את צורת האבהות שהוא מפגין כנורמטיבית בקהילה שאלה הוא משתייך, תוך הדגשת השיוך הלאומי, שניכר גם במדים ובהקשר שבו הועלתה התמונה.

בצילום, האב מצמיד את התינוק לגופו בחיבוק חם ועוצם את עיניו. התמונה אינטימית ומלאת רגש אשר האב לא מנסה להסתיר. הדמויות נמצאות בבית, על רקע המטבח, בחירה שמגבירה את תחושת המשפחתיות הביתית. אומנם הגבריות הישראלית המסורתית ניכרת בתמונה דרך המדים שלובש האב, אך היא

אינה מפריעה להורות הקרובה והרכה שהוא מפגין. מבין הנרטיבים המאפיינים קהילות אבהות באינטרנט, נראה כי כאן יש נורמליזציה של האבהות המעורבת, והצגתה כחלק שגרתי ובלתי חריג מחיי הגבר.⁵⁰ הנסיבות הייחודיות שבהן הועלתה התמונה מאפשרות ייצוג כן ורגיש של האב הישראלי, שנפרד מההומור הסטראוטיפי

תמונה 11: תומאס להב, צ' 8, מאי 2021, צילום. מתוך: <https://www.facebook.com/AbbaPagum/photos/a.1913000532059607/6270549429638007>.

46 Doucet (לעיל הערה 40), עמ' 86.

47 Lupton and Barclay (לעיל הערה 1), עמ' 71.

48 ש' ארליך, 'מקום האב באמהות ואמהותם של גברים מטפלים', א' פרוני (עורכת), אמהות: מבט מהפסיכואנליזה וממקום אחר, תל אביב 2009, עמ' 44-53.

49 ת' להב, אבא פגום, 12.5.2021, Facebook, <https://www.facebook.com/AbbaPagum/photos/a.1913000532059607/6270549429638007>

50 Scheibling (לעיל הערה 41), עמ' 486.

על החלוקה המגדרית והיפוכה. יחד עם זאת, ניתן לזהות שיבה לדימוי האב כגיבור, שנדרש לוותר על מעורבות משפחתית לשם הגנה על הבית הלאומי.

בחינת הדימויים שמעלים אבות ישראלים לרשת סביב אתגרי ההורות חושפת את מורכבות הזהות הגברית בישראל כיום. הפעילות האינטנסיבית של המשתתפים בקהילת **אבא פגום** מצביעה על העיסוק הרב של האבות במציאת מקומם במשפחה תוך שימור זהותם הגברית, בצורה שתזכה בלגיטימציה חברתית. המתח שבין הדרישות המנוגדות בשני התפקידים הוא מקור ה"פגימות" שעימה מזדהים האבות, אשר משתמשים בהומור עצמי על מנת לגשר על הפערים בינם ובין האידאלים שעמם הם מתחרים. האיזון העדין בין המודלים המסורתיים של גבריות ואבהות בישראל, שנוצרו סביב צרכים לאומיים ותפיסות מקובעות של מגדר, לבין הרצון בהורות מעורבת ושוויונית, יוצר זהות אבהית מורכבת ודינמית. כל תיעוד עצמי שמתווסף לארכיון האבהות הפגומה תורם לעיצוב הדימוי החדש של האבהות הישראלית, שאינה נכפית מבחוץ אלא נוצרת מתוך הפרקטיקה היומיומית של האבות וייצוגם העצמי.

הדיוקן העצמי כאב הוא נושא שעולה בשנים האחרונות גם בשדה האמנות הישראלית ה"גבוהה", וגם שם ניכרת התנגדות לאידאלים התרבותיים של האבהות. אם בעבר העיסוק בהורות ובמשפחה היה נחלתן של האמניות, כיום יותר ויותר אמנים מקומיים מפנים את מבטם חזרה אל הבית, ואף בוחרים ליצור מתוכו. בפרק הבא אעקוב אחר התפתחות הייצוג העצמי של אבות באמנות הישראלית החל מהרבע האחרון של המאה העשרים ועד היום, דרך צילומיו של בועז טל, יצירות הווידאו של גיא בן-נר ואיוריו של אסף חנוכה. שלושת האמנים יוצרים מתוך המרחב הביתי וממקמים אותו בלב יצירתם, תוך בחינה ביקורתית של זהותם המגדרית כיוצרים וכבני משפחה. המשפחה היא נושא יצירתם אך היא גם שותפה לה, כך שהמרחב הביתי והמקצועי מתאחדים יחד עם זהויות היוצר והאב.

אבא עושה אמנות: בועז טל, גיא בן-נר ואסף חנוכה

בועז טל

פירור האתוס הציוני ותדמית החלוץ הגברי בישראל של שנות השמונים הוליד את החקירה המחודשת של אמנים ישראלים את הגבריות שלהם.⁵¹ מבין המבשרים של "התפוררות הגבריות" ו"הגבריות החדשה" היה האמן בועז טל, אשר הקדיש את יצירותיו בין שנות השמונים לראשית שנות התשעים לחקר המשפחה והנזילות המגדרית בה. מתוך הבית הוא יצר סדרות של צילומי דיוקנאות עצמיים עם אשתו ובנותיו הצעירות, תוך התכתבות עם יצירות קנוניות מתולדות האמנות. בתוך התפאורה הדומסטית טל ביים את משפחתו באופן פרודי, בחיקוי גס והומוריסטי של הסצנות הקדושות ביותר בתרבות המערבית.⁵² בכך הוא צמצם את המרחק בין הנשגב וההיסטורי לבין השגרה המשפחתית האינטימית שלו.

51 ט' דקל, 'כלים שלובים: נזילות מגדרית בראי אמנותו של בועז טל', מ' עומר (עורך), בועז טל: בועזבה, תל אביב, 2009, עמ' 29-42, בעמ' 37, 39.

52 נ' גורן, 'מקלט זה לא מקום', נ' גורן (עורכת), בועז טל: אלגוריה/אלגרו נון טרופו, תל אביב, 2001, עמ' 9-11, בעמ' 9-10.



תמונה 12: בועז
טל, "הגירוש":
מחווה למזאצ'ו,
1986, תצלום שחור
לבן, 30x30.
מתוך: [http://boaztal.com/
gallery](http://boaztal.com/gallery)
יצירות-שחור-
לבן-2/.

צילומיו של טל, לפי פוגל-ביז'אוי, יכולים להיקרא כטקסט סוציולוגי שמצביע על מצב פוסט-ציוני, שבו האינדיבידואליזם גובר על האתוס הלאומי הקולקטיבי. המרחב הביתי הופך למקדש, ובמרכזו ניצבים האם החזקה, הגוברת על האב החלש, והילדים – שמסמנים את המעבר לנרטיב של תקווה ואמונה בחיים, כניגוד למלחמה ולהקרבה שאפיינו את השיח הציוני עד אז.⁵³ בפרשנות אחרת, טל דקל מציעה כי טל מציג היברידיזם המתנגדת לחלוקה הבינרית בין זכר ונקבה. לטעמה, הוא מגדיר את שתי הקטגוריות התרבותיות דרך פרפורמנס מגדרי מוחצן, רק כדי להמיסן לגוף אחד: בועזהבה (היוצר ואשתו).⁵⁴ ניתוחים אלו מתרכזים בייצוגו של האמן כגבר וכבן זוג, ובקריאת התיגר שלו על החלוקה המגדרית בינו ובין אשתו, אך מזניחים בכך את דיוקנו כאב. בנותיו של טל משמעותיות לדיוקן העצמי של האמן לא פחות מבת זוגו, כך שניתוח המשפחה כמכלול בצילומיו עשוי להאיר לא רק על הגבריות החדשה שהוא מבשר, אלא על האופן שבו זו מתעצבת סביב התפקידים ההוריים ומערכות היחסים בין בני ובנות המשפחה.

ביצירה "הגירוש": מחווה למזאצ'ו (תמונה 12) מוצבת משפחתו של טל בהשוואה למשפחה הראשונה של האנושות, בציטוט סצנת הגירוש מגן העדן על פי יצירת המופת

53 ס' פוגל-ביז'אוי, 'אלגוריה/אלגרו נון טרופו או המניפסט הפוסט-ציוני', ג' גורן (עורכת), בועז טל: אלגוריה/אלגרו נון טרופו, תל אביב 2001, עמ' 15-16.

54 דקל (לעיל הערה 51), עמ' 35, 41.

הרנסנסית של מזאצ'ו (Masaccio).⁵⁵ במרכז עומדים בעירום נבוכ האמן ואשתו, כאדם וחווה המבכים את דחייתם מגן העדן. מעליהם עומדת בת אחת, אוחזת בחרב ומורה עליהם לעזוב, כמלאך המגרש ביצירתו של מזאצ'ו; ולמרגלות האם יושבת הבת הצעירה, ומציעה להוריה תפוח. ליהוק הדמויות לתפקידים המיתולוגיים ומיקומן בסלון הפרטי, המודרני, הופך את האירוע המכונן של האנושות כולה לסיפור משפחתי פרטני. הסבל הכללי-אנושי שבגירוש המקורי מתורגם לקושי הנחווה בתוך המשפחה, כאשר לא ברור אם גן העדן הוא הבית – המפלט הבטוח מהמציאות החיצונית, או שמא הוא המקום שאליו מגורשים בני הזוג בהפיכתם להורים.

הצבת הבנות כדמויות הסמכות והפיתוי הופכת את ההיררכיות המקובלות בתוך המשפחה. ההורים הם הילדותיים, הכנועים למרותן של הבנות, האב "מסורס" והאם מצניעה את עצמה בבושה. הבחירה בסצנה הקוסמולוגית, שנועדה להסביר כיצד נוצרה האנושות וכיצד עליה להתנהל בעולם, מדגישה את היפוך "הסדר הנכון" שניכר במשפחה המצולמת. מבנה המשפחה הגרעינית ששולט עוד היום הוצג במקורות כעונש לאישה ולגבר: "אֶל-הָאִשָּׁה אָמַר, הִרְבָּה אֲרֻבָּה עֲצָבוֹנָהּ וְהִרְבָּה--בְּעֵצָב, תֵּלְדֵי בָנִים; וְאֶל-אִישָׁהּ, תִּשְׁוָקֶתָהּ, וְהוּא, יִמְשָׁל-בָּהּ" (בראשית ג טז). הוא מקבע את האב בראש המשפחה, כעובד האדמה, המזין והמפרנס, ואת האם ככפופה לו, כיצרנית דור ההמשך. האדם הראשון, פרוטוטיפ הגבריות, הינו פגום בבסיסו, ולקותו היא התלות שלו באישה: בבריאתו הוא חסר אותה, ובעוקבו אחריה הוא נופל. גם בצילומו של טל, האב השפוף, המסורס, מזדנב אחר אשתו בעיניים עצומות, נשלט על ידי בנותיו הצעירות. העירום שלו אינו הרואי, כמקובל בייצוגים של עירום גברי, אלא מבטא חולשה ופגיעות, וחושף אותו לאותו מבט מחפץ שאליו נתונה האישה. ההיררכיה בין האב והאם, כמו גם זו בין ההורים לצאצאיהם, מבוטלת.

בצילום של טל אומנם מועבר רגש מורכב, הנוגע למתחים בין בני המשפחה ולקושי בהתמודדויות השגרתיות של ההורים, אך התאטרליות, הגיל הצעיר של הבנות והתפאורה הביתית הפשוטה מקנים לו גם אלמנט של משחק ושעשוע. ההתפכחות וההתבגרות שבאות עם הגירוש מהחיק המוכר אל המציאות הארצית, או בפרשנות אחרת, מילדות לבגרות, אומנם מאתגרות, אך הן גם חלק טבעי מהחיים. המעבר מציור הקיר הכנסייתי ביצירה של מזאצ'ו אל הצילום הביתי מנגיש את המסר המופשט ונותן לו ביטוי במציאות של ימינו.

טל נוקט אותה השיטה בצילומו **דיוקן עצמי עם המשפחה, פייטה עם נותרה דאם** (תמונה 13), שבו הוא משחזר את האיקונוגרפיה המסורתית של הורדת ישו מן הצלב בסלון ביתו. האמן שרוע על ברכי אשתו, שמגלמת את האם, מריה הקדושה. לצדי ההורים עומדת בת אחת עטופה בבד כהה, והבת הצעירה יושבת על סיר ומחזיקה מצלמה פשוטה. מאחורי הפירמידה המסורתית של הפייטה עומדת בת נוספת, מוגבהת מעל הוריה כך שהיא ניצבת בראש המשולש. היא היחידה שאינה מביטה בגבר השוכב. ברקע מוקרנת בטלוויזיה תמונה של כנסיית נותרה דאם בפריז. הצילום בשחור-לבן מבליט את הניגודיות בין האזורים הבהירים והכהים בתמונה, בפרט בחלקי הגוף החשופים, פני הדמויות, הכנסייה המוקרנת, ואובייקט בלתי ברור התלוי מהתקרה ומזכיר חבל תלייה. התאורה הדרמטית על הגופים הלבנים מקרבת את הדמויות

55 מזאצ'ו, הגירוש, 1426-1427, פרסקו, 88x208 ס"מ, כנסיית סנטה מריה דל קרמינה, פירנצה.

תמונה 13: בועז
טל, דיוקן עצמי עם
המשפחה: פיטה
עם נוטרה דאם,
1992, תצלום שחור
לבן, 126 x 126,
מתוך: [http://boaztal.com/
gallery](http://boaztal.com/gallery)
יצירות-שחור-
לבן-2/.



המצולמות למקורן האיקונוגרפי – פסלי השיש, כגון זה של ניקולה קוסטו (Nicolas Coustou) שניצב במזבח קתדרלת נוטרה דאם בפריז.⁵⁶ אל מול זאת, אלמנטים יום-יומיים כגון סיר התינוקות, הכפכפים הזרוקים בקדמת התמונה ועיטורי הקיר המודרניים משיבים את הסצנה הדרמטית למציאות הגשמית ואף מגחיכים אותה.

גם ביצירה זו שובר טל את ההיררכיה המשפחתית במשחק תפקידים המטשטש את הגבולות בין האב, האם ובנותיהם. האב הופך לבן, אשתו לאם המתאבלת והבנות לעדות שמיימיות. הגבר ממוקם בתחתית הקומפוזיציה, גופו מקביל לרצפה, ואילו הדמויות הנשיות מאונכות, ומלבד הצעירה ביותר – גם מתנשאות מעליו. גם ביצירה זו טל מתאר את עצמו ככנוע ומובס לעומת נשות המשפחה. הכרית התומכת בחלקו התחתון מצביעה אף היא על חולשתו של הזכר. ההקבלה בינו ובין הבת הצעירה מקנה לו ממד ילדותי, כמו גם ההשוואה לישו, הבן הנצחי. דמות האב החזק והסמכותי נעדרת מהתמונה, ונותר רק הגבר כקורבן. המשפחה מתוארת כגוף תומך ומטפל, במיוחד בקשר הגופני בין בני הזוג, אך גם כזירה של הקרבה וכאב: הבנות מרוחקות מהדמויות במרכז, והבעותיהן סולידיות. מהתמונה עולה תלות של האב בנשות המשפחה, בעודן עומדות כיחידות נפרדות, עצמאיות.

N. Coustou, *Pietà*, 1723, marble, 230x280 cm., altar of Notre-Dame de Paris cathedral, 56
.Paris



תמונה 14: בועז
טל, דיוקן עצמי עם
המשפחה:
"הזורע", מחווה
לז'אן-פול גו, 1989,
תצלום שחור לבן,
30x30.
מתוך: [http://boaztal.com/
gallery](http://boaztal.com/gallery)
יצירות-שחור-
לבן-2/.

קומפוזיציה זו מתהפכת בצילום **דיוקן עצמי עם המשפחה: "הזורע", מחווה לז'אן גו** (תמונה 14). בתמונה האב נותר עומד בעוד בנות המשפחה שרויות על הרצפה למרגלותיו, סבוכות זו בזו. בניגוד לצילומים האחרים, האב עומד איתן, בתנוחה ופעולה גברית, ואילו הבנות שוכבות עירומות על הרצפה. ניתן לקרוא את המתרחש כקיום ציווי הגירוש מגן העדן שאירע ביצירה הראשונה. האב, כובע רחב שוליים לראשו, מחזיק בדלי המסתיר את איבר מינו, ופונה לשיח הביתי כאילו קוטף את פירותיו. האישה מוקפת בצאצאיה עד שהן הופכות לגוף אחד, תפוח המפלה שוכב לצד הבת הצעירה. מעל ראשיהן הטלויזיה מציגה את קלסתרו של ראש הממשלה דאז, יצחק שמיר, נושא נאום. הכותרת, "הזורע", מתייחסת לפעולה החקלאית של האב אך גם לתפקידו כמפרה המשפחה.

בצילום עולה מתח בין מושגים של טבע ותרבות, בין הבית לחוץ ובין העבודה למשפחה. השדה והעבודה שלו מוכנסים לתוך הבית, יחד עם פירותיו, אך בהתבוננות קרובה ניתן לראות כי הרבה מהתפאורה שאמורה לאזכר את הטבע היא מלאכותית. בשיח שזור מובייל עם נורות, החיות למרגלות הבנות מודפסות על כריכות של ספרי ילדים, ואפילו הגוף העירום של האם מאבד מתפקידו הטבעי לאור בקבוקי התינוקות בפינה השמאלית התחתונה. המתח בין הטבע והתרבות מרכזי גם בשיח המגדרי, בשל

השיוך התרבותי של נשיות לטבע וכפיפותה לתרבות הגברית.⁵⁷ בהתכתבות של טל עם הזורע של ואן גוך (Vincent Van Gogh)⁵⁸ הדמויות הנשיות מחליפות את השדה, כך שקו הרגליים האלכסוני מתכתב עם השביל שבמרכז היצירה המקורית. הביצוע המלאכותי של הדמויות את תפקידהן המגדריים, עד לרמת הפרודיה, חושף את המלאכותיות של ההפרדה הבינארית בין הטבע והתרבות ובין הנקבה לזכר.

על אף שהצילום נועד לצטט את יצירתו הפסטורלית של ואן גוך, קשה להתעלם מהקשרו המקומי, ובפרט מהתכתבותו עם ייצוג "החלוץ". באותה המידה שבה היצירה מתייחסת לואן גוך, היא יכולה להתפרש כמחווה לפירות ראשונים של ראובן רובין (תמונה 15): הגבר חשוף החזה הסוחב את תוצרת הארץ, שעומד מעל האישה השפופה שפוריותה מובלטת על ידי הפירות שבחיקה ושדיה החשופים, הם מוטיבים



תמונה 15: ראובן רובין, פירות ראשונים, 1923, טריפטיון שמן על בד, 188x406 ס"מ, מוזיאון ישראל, ירושלים.

המשותפים לשתי היצירות. אצל רובין מדובר בתיאור אידאליסטי של היהודי החדש, החסון, המחובר לאדמה דרך העבודה הגופנית, לצד האישה שנועדה להפרות את העם, והשניים חיים בהרמוניה עם הטבע המקומי. לעומתם, משפחתו של טל לא עוזבת את הבית, והגבר היהודי דובק בדימוי שזמנו עבר, בחיקויו את עבודת היישוב ההיסטורית. כך נחשף בערוותו דימוי הגבר הישראלי הציוני – האב כגיבור וכמפרנס.

ההתכתבות של טל עם מסורות העבר מצביעה על המשכיות, אך גם על התנגדות לאידאלים המגדריים והמשפחתיים שעיצבו את התרבות המערבית עד היום. הציטוט האירוני לייצוגים קנוניים של גבריות, אבהות ומשפחה מדגיש את הכשלים שלהם, ואת היותם תוצרים תרבותיים זמניים שאפשר ואף רצוי לעדכן בהתאם להתפתחויות התקופה. בחיקוי המוגזם את האידאל הגברי, או מנגד בהיפוך התפקידים בינו ובין יתר בנות המשפחה, מחצין טל את פעולת החיקוי שמתקיימת בכל פרפורמנס מגדרי יום-יומי, ומדגים בכך את הנזילות של קטגוריות הנדמות כמובנות מאליהן.⁵⁹ בהתייחסותו לתפקידים המגדריים כתוצרים תרבותיים ולא כעובדות ביולוגיות טל מרחיב את הגדרת המשפחה – לא כיחידה שמאוחדת סביב תנאים גנטיים, אלא כגוף חברתי

57 ש' אורטנר, 'האם היחס בין הנשי לגברי הוא כמו היחס שבין טבע לתרבות?' נ' ינאי ואחרות (עורכות), דרכים לחשיבה פמיניסטית – מבוא ללימודי מגדר: מקראה, רעננה 2007, עמ' 25-44, בעמ' 29-30.

58 ו' ואן גוך, הזורע, 1888, שמן על בד, 64.2x80.3 ס"מ, מוזאון קרולר מולר, אוטרלו.

59 דקל (לעיל הערה 51), עמ' 34.

דינמי שנוצר מתוך הפעולות והאינטראקציות של הפרטים המרכיבים אותו. יש בכך ערעור על חלוקת התפקידים המוגדרת לאב, לאם, לילד או לילדה, והצעה לבחינת המשפחה כתרכובת של זהויות ומיקומים המשתנים תמיד.

דמות האב המגולמת על ידי טל חגה סביב הפרפורמנס המגדרי הפגום שלו, בין אם בסירוס, בנשיות או בחולשה. הוא אינו עומד בראש ההיררכיה המשפחתית, שכן זו הוחלפה ברשת של קשרים, מתחים ותלותיות. במקום זאת הוא חולק את המרחב המשפחתי באופן שווה עם יתר בנות הבית, שכן המרחב הציבורי מבוטל או מנוכס על ידי הבית. בהגדרת דיוקנו על ידי המשפחה הוא מגדיר את זהותו האבהית כמרכזית, וכל היתר מגולמות כמשחק מלאכותי. היות שהוא יוצר מתוך הבית, אין הפרדה בין חייו המקצועיים ואלו המשפחתיים, ומתקיים קשר הדדי בין יצירתו לאבהותו, המגדירות אחת את השנייה.

גיא בן-נר

את אותו הקו ממשיך האמן גיא בן-נר, אשר כבר בשנות התשעים, בעודו סטודנט לאמנות, בחר ליצור מהבית במקום מסטודיו – בחירה שתעצב את הרפרטואר האמנותי שלו גם שנים קדימה. הבחירה הבלתי מובנת מאליה להיוותר בבית נבעה מנסיבות כלכליות ורצון להישאר קרוב לבתו התינוקת. לדבריו, "הייתי צריך לבחור, או להיות אבא רע ולהיות הרבה בחוץ או אבא טוב ולעשות ויתורים. לעשות את העבודות מהבית זו אופציית פשרה כזו".⁶⁰ התבטאות זו מבטאת תפיסה פרוגרסיבית של אבהות, לפיה האב הטוב הוא לא זה שנמצא מחוץ לבית ומפרנס את המשפחה, אלא

זה שנוכח בחיי הילדים גם כאשר הדבר דורש הקרבה בפן המקצועי. הפתרון שאליו הגיע, יצירה מתוך הבית יחד עם משפחתו, לא היה אידאלי לדבריו אלא פשרה. על כן המתח בין עבודת האמן ובין המחויבות המשפחתית נותר בלתי פתור, והפך למוקד יצירתו.

באיחוד שני מרחבי העבודה, של האמנות ושל הבית, כל פעולה שנעשית בין קירות הבית זוכה בערך אמנותי.⁶¹ מטלות בית שגרתיות, כמו תליית הכביסה, הופכות לפעולה יצירתית הראויה לתיעוד (תמונה 16). בניגוד לתאטרליות המאפיינת את צילומי הווידאו של בן-נר, בתמונה זו אין התייחסות למצלמה – היא ממוקמת מחוץ לחדר, ובכך מקנה תחושה של הצצה לרגע אינטימי מחיי היום-יום. הקווים הישרים של משקוף הדלת מקבילים לגופו המוארך של האמן, אשר מצולם מזווית נמוכה

תמונה 16: גיא בן נר, ללא שם, 1998, צילום, 25x18 ס"מ, מתוך: סרג'יו אדלשטיין, גיא בן-נר, דיוקן עצמי כאיש משפחה (הבית הישראלי, הביאנלה ה-51, ונציה, 2005), 26.



60 ס' אדלשטיין, גיא בן-נר, דיוקן עצמי כאיש משפחה, הבית הישראלי, הביאנלה ה-51, ונציה, 2005, עמ' 108.

61 אדלשטיין (שם), עמ' 106.

יחסית, כמנקודת מבט של ילד. איכות הצילום הבלתי מקצועי כביכול תומכת גם היא בפרספקטיבה זו. את תחושת המציאות והבנאליות הדומסטית משבשת הזקפה של בן־נר, הממוקמת במרכז התמונה, מובלטת על ידי הניגודיות שבין המכנסיים השחורים לקיר הלבן מאחור.

מפגן המיניות הגברית מפר את ההרמוניה השקטה של הצילום באבסורד שלו. היעדר המקור למתח המיני, ויותר מכך היעדר הפתרון, מעוררים במתבונן תסכול המקביל לזה

של הגבר. חריגותה של הזקפה המכוסה בסצנה מזכירה כי גם הגבר, בדומה אליה, כביכול לא נמצא במקומו הטבעי. העבודה מהבית והעיסוק במטלות הנחשבות "נשיות" אינה מבטלת את גבריותו של האמן, אך אולי בשל כך הוא חש צורך להדגיש אותה. מרכזיות הפאלוס בפעולה הדומסטית מתנגדת לסירוס שנראה אצל טל, אך הסכנה עודנה אורבת: איבר המין הזקור, כוח היצירה של הגבר, מוגבל על ידי המטלות והמסגרת הביתית. האור החזק הנכנס דרך החלון שמולו עומד בן־נר מדגיש את כליאתו של הגבר בתוך הבית.

תחושת הכליאה בתוך הבית והבדידות המלווה אותה שבות ביצירת הווידאו **מובי דיק** (תמונה 17), שבה האב ובתו מגלמים את דמויות הסיפור. בעזרת הריהוט הביתי וצעצועי ילדים, המטבח הופך לתפאורה

הספרותית שבה מתרחשות ההרפתקאות. הסרטון נפתח ב-"outtakes", כמה שניות שבהן האב ובתו – היא חסרת שן והוא עם שן מושחרת בהזדהות – משתוללים יחד. הקדמה זו מבהירה מראש כי תהליך העבודה, משחק הדמיון עם הילדה, הוא בלתי נפרד מהיצירה הסופית. במידה מסוימת אנו צופים באב מצלם את עצמו משחק עם בתו. יחד עם זאת, הבימוי המוקפד של הסצנות לאחר הפתיחה, וההתכתבות שלהן עם מסורות קולנועיות מבוססות, מבהירות כי מדובר בעבודת אמנות עם חוקים וסטרוקטורה.

גיא בן־נר בונה במטבח הביתי פנטזיה הרפתקנית על עולמות רחוקים, אך לכל אורך הסרטון האשליה נותרת בלתי משכנעת, ואנו נותרים מושרשים במציאות. הרצון לברוח מהמציאות היום־יומית, מהמשפחה וממחויבויות הבית, לטובת הפנטזיה הגברית של ציד לווייתנים, נותר חלום רחוק שבו משתעשע האב עם בתו.⁶² שוב הוא מנסה להתמודד עם היכלאותו בבית, במטבח, מחוץ ה"נשיות", ועם אובדן סמכותו הפטריארכלית. הרבה מההומור שביצירה מבוסס על היפגעותו הגופנית של האב

תמונה 17: גיא בן־נר, *מובי דיק*, 2000, וידאו, 12:35 דקות. תמונות הסטילז מתוך: מרכז המידע לאמנות ישראלית, מוזיאון ישראל.

62 ט' גאנינג, 'עבודות הווידאו של גיא בן־נר: מפלט מן הסרטים, מפלט מן הבית', ס' אדלשטיין (עורך), גיא בן־נר, דיוקן עצמי כאיש משפחה, הביתן הישראלי, הביאנלה ה־51, ונציה 2005, עמ' 95.



תמונה 18: גיא בן-נר, סטילינג ביוטי, 2008, וידאו, 17:40 דקות.

מחפצים ביתיים או על ידי בתו, במשחק סלפסטיקי על הסטראוטיפ של האב חסר האונים בביתו. הפגיעה בגבריות מתבטאת גם בעיסוק המתמיד בפאלוס, הנע בין כאב וסירוס לעונג – כפי שעולה למשל מהסצנה שבה בן-נר מנסר את ענף העץ שבין רגליו, ומגיע לסיפוק ברגע שהוא נופל ממנו.

השילוב בין עבודה, משחק ואמנות מרכזי ליצירה, למשל כאשר בן-נר קוטע את הרצף עם תיעוד שלו חופף את שיערה של בתו. פעולת הטיפול האינטימית של האב בבתו אינה מוצגת כעבודה פחותה או כאמנות פחותה מיתר היצירה; זהותו כאמן וזהותו כאב שלובות זו בזו באופן ללא הפרד, ויותר מכך, זהותו שלו אינה שלמה ללא בתו. הסרטון נגמר בגיבור החצוי לשניים – האב כחלק העליון ובתו כחלק התחתון, אשר מתאחדים לבסוף לגוף אחד. לאורך היצירה כולה בן-נר מגדיר את זהותו כאבא דרך ייצוגים של עונג, כאב, משחק ואלומות. האבהות מגדירה את הגבריות שלו, אך גם מגבילה אותה; הבית הוא הסטודיו שלו והמשפחה היא אמצעי היצירה, אך הוא גם כלוא בתוכה, מנותק מהעולם החיצוני.

כאשר בן-נר כן יוצא מהבית, ביצירה **סטילינג ביוטי** (גניבת היופי), הוא לוקח את המשפחה עימו לסניף של איקאה, ושם הם מקימים לעצמם בית/סטודיו חדש (תמונה 18). הוא, אשתו, בתו ובנו "משחקים משפחה" בחנות הריהוט הענקית והופכים אותה למרחב הפרטי שלהם, שבו הם מתלבשים בבגדי בית, מבצעים את מטלות הבית השגרתיות ומנהלים שיחות אינטימיות. בהפיכת המרחב הציבורי, המסחרי, לביתם הפרטי, המשפחה הופכת גם היא למוצר צריכה שניתן לרכוש בחנות. בכך מנפץ בן-נר את האשליה של המשפחה הטבעית, המלוכדת סביב אהבה נטולת-אינטרס, וחושף את המלאכותיות של מבנה המשפחה המודרני. הבחירה בחנות הרהיטים הגלובלית, שיוצרת שכפולים של אותם הבתים בכל העולם ומתיימרת ליצור בכל אחד מהם אווירה משפחתית חמימה וייחודית, מדגישה את חוסר האותנטיות של הפרפורמנס המשפחתי המבוצע בתוכה.

בניגוד ל**מובי דיק**, שלא כולל צליל, הדיאלוגים ב**סטילינג ביוטי** מרכזיים ליצירה. האב מעביר לילדיו שיעורים בקפיטליזם, הן בעל פה והן בהתנהלותו, למשל בדרישתו

לתשלום על הקראת סיפור לפני השינה. הילדים לומדים את השיעור במהרה, וכמו שהאב משלם לבנו על שטיפת הכלים, הבת מוכנה לשלם לאביה תמורת עזרה בשיעורי הבית. המטלות ההתנדבותיות ההכרחיות לתפקוד הבית והיחסים בין בני המשפחה, שאמורים לנבוע מאהבה ללא תנאי, מקבלים ערך כלכלי, ובכך מתערערת הדיכוטומיה בין העולם הכלכלי המקצועי ובין זה הביתי. כך מצליח האב לשמור על הגבריות שלו בתוך המסגרת הפסאודו-ביתית, בשילובו בין תפקידו כמפרנס לבין התפקיד הטיפולי, ובעצם הפיכתו את האבהות למקצוע.

שיעורי הבית של הבת עוסקים במקור הרומי של מוסד המשפחה. היא פוצחת במונולוג בוגר לגילה על המקור נטול הסנטימנטליות של המוסד, המבוסס על שליטה של האב בנכסיו – בהם גם האישה, הילדים והעבדים. היא ממשיכה ומספרת כי עם המעבר לרכוש פרטי נוצרה המונוגמיה, והמשפחה הפכה ליחידה הכלכלית של החברה, ואילו האהבה והדאגה הגיעו לאחר מכן על מנת לסגור את העסק. השיעור נגמר והאב מתעורר בבהלה, מתיישב על הספה וצופה במסך הטלוויזיה הריק, כאשר ברקע נשמעים צלילי סרט פורנוגרפי. המבקרים באיקאה מתבוננים בו בסקרנות. הווידאו נגמר עם הקראת מניפסט אנרכיסטי על ידי הילדים, שקוראים להשתחרר מהעבר למען העתיד, ביטוי שעשוי לרמוז להתבגרות ולהמשכיות שלהם אחרי עזיבת הקן המשפחתי ולפחד של האב מאובדן רלוונטיות.

הדקלומים המתוסרטים של הילדים של בן-נר וביומו את משפחתו לפרטי פרטים מהווים בעצמם צורת שליטה של האב בבני המשפחה. יצירתו מתוך המשפחה ובהשתתפותה שוברת מצד אחד את ההפרדה בין חייו המקצועיים לאלו המשפחתיים, אך מצד שני הוא משמר באמצעותה את מעמדו כראש המשפחה. כאמן, בן-נר ממשיך את התפקיד המסורתי של האב כמתווך בין המשפחה לציבור. הוא שולט בייצוג המשפחה ובהתנהלותה בתוך גבולות היצירה שלו, שותל בפי ילדיו מילים שהם אינם מסוגלים עדיין להפנים את משמעותן ובוחר לחשוף אותם כך לעולם. ביצירה זו במיוחד בולטת שליטתו של האב במשפחה, דווקא משום מיקומו הייחודי כאמן. הכנסת האידאולוגיה הצינית, הרואה במשפחה מוסד כלכלי בלבד, לפיהם של ילדיו, מדגישה את עירובו של האמן בין עסקים למשפחה ביצירתו. שאלות של ניצול, מרות והאחריות של האב לשמירה על טובת ילדיו עולות ביצירה ונותרות ללא מענה.

אם כן, האבהות של בן-נר מושתתת גם היא על פגימות: ראשית זו הגופנית, המתבטאת בעיסוקו החוזר והנשנה בפגיעה עצמית, אוננות וסירוס; ושנית, בדילמה הבלתי פתורה בין עבודתו המקצועית כאמן לאחריותו כאב. הרצון לשתף את משפחתו בתהליך היצירה ולהפוך את הבית למרחב משותף אומנם יוצר גוף עבודות פורה, אך נראה שהמתח בין דרישות המקצוע והמחויבות ההורית עודנו קיים, ואף מרכזי ליצירתו. בחדירת הסטודיו אל הבית המשפחה כבר איננה מקום מפלט מכיל ומגן, אלא מרחב כלאיים של דרישות, רגשות ומערכות יחסים סבוכות. תחושות האשם שהאמן חש על עירוב ילדיו ביצירתו ושיבוש שגרתם מביאות אותו להענשה עצמית דרך פגיעה גופנית "הומוריסטית".⁶³ מערכות היחסים בין הפרטים המרכיבים את המשפחה אינן מבוססות על תמיכה ואהבה ללא תנאי, כפי שמקובל לתאר, אלא על אינטרסים אינדיווידואליים שלעיתים מתנגשים אלו באלו.

דרך עדשת המצלמה של בן-נר, הבית והמשפחה מתוארים ככלא המנתק אותו מהמציאות החיצונית. תחושה זו מועברת בצורה הברורה ביותר ביצירה *House Hold*⁶⁴, שבה הוא נכלא תחת מיטת התינוק כאסיר מאחורי סורג וברית. לא פעם הוא משווה את עצמו לילדיו, באופן שמבטל את הסמכות הפטריארכלית שלו. ברגעים אחרים,

למשל בסטילינג **ביוטי**, הוא משחק את תפקיד האב המחנך בצורה פרודית שהופכת אותו למגוחך. ביצירותיו הוא לא מרבה לבטא חיבה מופגנת כלפי הילדים או אימם, והרגש העיקרי שמועבר בהן הוא של ניכור. בדומה לדיוקנאות העצמיים של המשתתפים בקבוצת הפייסבוק **אבא פגום**, בן-נר מתמודד עם קשיי האבהות דרך הומור חתרני שמתנגד לדימויים אידאליסטיים של משפחה והורות. אימוץ האבהות המעורבת, ששוברת דיכוטומיות בין עבודה ומשפחה, מעורר בו צורך לבסס את הגבריות שלו דרך התייחסות חוזרת למיניות ולפאלוס. אך בניגוד לדימויים המועלים לרשת החברתית, בסוף ידו של בן-נר אינה על העליונה, והוא נרמס על ידי הבית ויושביו.

אסף חנוכה

המתח שבין היצירה כמקור פרנסה וכמפלט רגשי לבין דרישות ההורות מרכזי גם ליצירותיו של המאיר והקריקטוריסט אסף חנוכה. בניגוד

לטל ובן-נר, חנוכה לא יוצר בתוך חלל הבית, אלא עובד בסטודיו ייעודי שאליו עבר אחר לידת ילדיו – אך בתוכו הוא עוסק במציאות היום-יומית שלו כהורה וכבן זוג בישראל. **בריאליסט**, טורו בעיתון **כלכליסט** שהתפתח לספר⁶⁵, הוא יוצר פאנלים של קומיקס המציגים את השגרה הבנאלית של האב הממוצע, ופורע אותה עם פנטזיות הלקוחות מעולמות המדע הבדיוני וגיבורי-העל. הדימוי העצמי של האב המקריח בעל הכרס הקטנה שמתמודד עם הקשיים היום-יומיים של כל הורה, ובריחתו ממציאות זו אל מחזות הפנטזיה הילדותית, מתוארים באופן הומוריסטי ומעורר הזדהות אך גם כואב.

תמונה 19: אסף חנוכה, הזדמנות שנייה לנצח, 2017, איור מתוך: הריאליסט, <http://www.asafhanuka.com/the-realist#/another-chance-to-win>



64 ג' בן-נר, האוס הולד, 2001, וידאו, 22:35 דקות.

65 א' חנוכה, הריאליסט, חיפה 2017.

תמונה 30 (למטה):
אסף חנוכה,
גרעפס מן, 2013,
איור, מתוך:
<http://www.asafhanuka.com/the-realist#/ken>.



תמונה 31: גארי
פראנק וג'ון סיבל,
סופרמן: מקור סודי
#6, 2010. מתוך:
<https://en.wikipedia.org/wiki/Superman#/media/File:Supermanflying.png>

באיור שנבחר לכריכת הספר, **הזדמנות שנייה לנצח** (תמונה 19), חנוכה ובנו מוצבים בזירת אגרוף. האב מתרפס על שרפרף, חבול אחר הקרב, ובנו ניצב מלפניו, לבוש כמתאגרף, עם מבט נחוש המופנה כלפי המתבונן. לא ברור אם מדובר בתמונת הניצחון של הילד לאחר קרב עם אביו, או שמא הילד ניצב להגן על האב מפני יריבו. כותרת היצירה מבהירה את מקומו של הבן כממשיכו של האב, כהזדמנות שלו להצליח – אם לא בעצמו, אז דרך בנו. הצבעוניות של האיור תורמת ליצירת משמעות זו, שכן

האב נטמע ברקע בגווני ספיה מיושנים, ואילו בנו בולט מקדימה בלבוש אדום מלא-חיים. מיקומו של הבן כיוצא מתוך חלציו של האב, היושב ברגליים פשוטות, מחזק את הרעיון של הילד כיצירתו של האב וכממשיכו. חנוכה מתאר את עצמו כמוחלש, כמעט מרטיר, צלוב פצוע על עמוד זירת האגרוף. בנו, לעומת זאת, הוא צעיר וחסר פגם, עומד מוכן למכות שהחיים ינחיתו עליו. האיקונוגרפיה הנוצרית רומזת לרעיון של הבן, ההזדמנות השנייה, כגאולה, כמו גם משחק המילים שבשם היצירה בין הניצחון לנצח כאינסוף.

מערכת היחסים בין האב והבן ביצירה זו מבוססת על לחימה ואלים: תפקידו של האב הוא לחזק את בנו ולהכין אותו לעולם הקשה, והבן בתמורה אמור להמשיך את מאבק האב, כמורשתו. רעיונות אלו מתיישבים עם תפיסות מסורתיות של אבהות גברית, אך בניגוד אליהן, חנוכה אינו מתאר את עצמו כגיבור או כמודל לחיקוי – אלא ממקם את עצמו בעבר, תשוש ומוחלש מקרבותיו. הילד לא אמור ללכת בעקבותיו אלא לכפר על כישלונותיו, ובכך הוא מהווה הזדמנות שנייה

עבורו. חנוכה חושף בכך את האינטרס האישי שלו כאב, ואת הרבדים האפלים שביחסי הכוחות בין ההורה לבנו.

באיור **גרעפס מן** (תמונה 20) חנוכה מתנגח שוב במודל האב הגיבור, כשהוא עוטה על עצמו גלימת חיתול בד ומתעופף מעל בנייני דרום תל אביב עם תינוק על כתפו. שפת האיור שאולה מעולמות הקומיקס האמריקאיים, בקוויות המודגשת ובצבעוניות האחידה והשטוחה. במקום בועת דיבור נפלט מפי התינוק קשקוש צהוב המסמל גרעפס. העיר המונוכרומטית נותרת בשכבה התחתונה של האיור, ומעליה מתנוסס חנוכה, לבוש בירוק, אדום ולבן, מרחף אל תוך הלילה.

על אף הנושא הפנטסטי ושטחיות האיור, חנוכה מתאר את הנוף ואת עצמו בפירוט ריאליסטי שאינו מייפה את המציאות. דודי השמש על גגות הבתים סדוקים, ותחפושת גיבור-העל שהוא עוטה מדגישה את גופו השמנמן, המנוגד לזה של

הגיבור השרירי עם הבלורית המלאה (תמונה 21). דימויו העצמי נראה כמו חיקוי מגוחך של סופרמן, אידאל הגבריות המסורתית, שמציל את העולם דרך טיפולו בגיהוקים של התינוק. שימוש זה בנרטיב של גבורה לתיאור השתתפות האב במטלות הבסיסיות של גידול הילדים מלא במודעות והומור עצמי, בדומה לתמונת ה־cover בדף **אבא פגום**. האיור מתאר רגע של טיפול יום-יומי, אינטימי ולא תמיד נעים, של האב בתינוק, מטלה ששייכת כביכול לעולם האימהות. הבעת הגיבור מבהירה כי האב לוקח את המטלה במלוא הרצינות, גם אם הוא נאלץ לברוח מהמציאות הביתית אל מחוזות הדמיון על

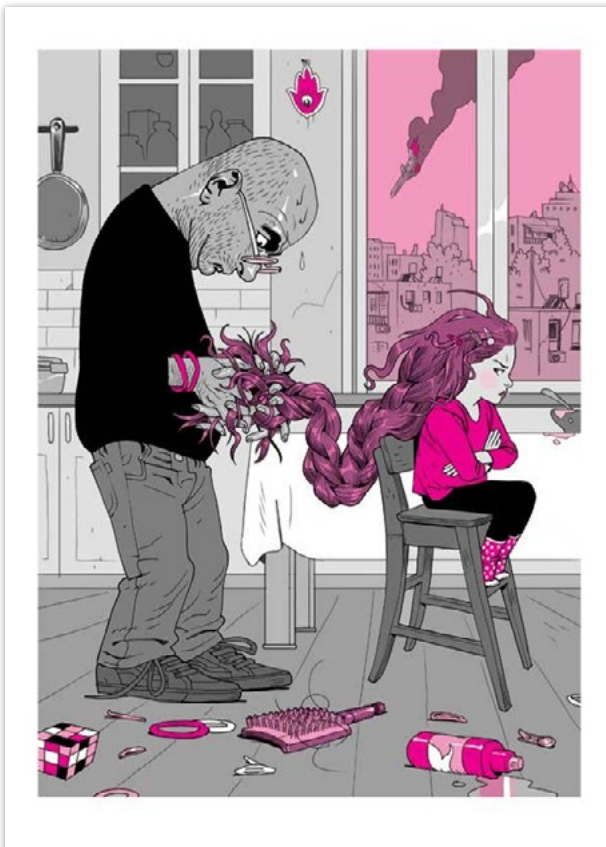
מנת להתמודד איתה. אך בניגוד לאיור הקודם, כאן מתוארת קרבה רגשית ופיזית בין האב לילד: תפקיד האב הוא לדאוג לילד ולהגן עליו, לא מרחוק בתור מפרנס או לוחם אלא בעבודת הטיפול היום-יומית, גם אם האיום שלפניו הוא דבר טריוויאלי כגיהוק.

גם כאשר ילדיו מתבגרים, וכבר אינם תינוקות הדורשים טיפול צמוד לצרכים הבסיסיים ביותר, חנוכה ממשיך לתאר את עצמו כמי שעסוק במטלות ההורות היום-יומיות. **בזה מסובך** (תמונה 22) מתואר המאבק של האב בסידור שיערה של בתו, מטלה כה מאתגרת עד שהוא לא שם לב לטיל או למטוס הנופל מחוץ לחלון. האב ובתו נמצאים בתוך הבית, בחלל האוכל, היא יושבת בדיים שלובות ובהבעה זועפת, ואצבעות האב אובדות בתוך שיערה. הוא נוטף זיעה מהמאמץ, ואביזרי השיער המפוזרים על הרצפה רומזים לתהליך הארוך והמייגע שעבר. מלבד התמרוקים הזרוקים, הילדה וחמסה שתלויה על הקיר, שצבעים בגווני ורוד, הבית והאב נותרים בשחור ולבן. גם הנוף העירוני הנשקף מהחלון צבוע בוורוד, באופן שמבליט

את המתרחש בחוץ. צורת השיער של הבת וצבעו הסגלגל מתכתבים עם שביל העשן המשתרך אחרי המטוס הנופל, אשר מכוון למפגש בין שיער הבת ואצבעות האב.

חנוכה ממשיך להשתמש בשפת איור שטוחה אך ריאליסטית, מלאה בפרטים קטנים שתורמים לתחושת המציאות ביצירה הדורממדיית. הקווים הישרים של המטבח ברקע מחלקים את היצירה לשניים: מימין הבת והחלון מאחוריה בוורוד, ומשמאל האב שממוקם על רקע המטבח. מסגרת ארון המטבח שמאחוריו רומזת לחלון, אך אטימותה מדגישה את מוצקות הקיר המפריד בין הפנים לחוץ. בדומה לצילום תליית הכביסה של בן-נר, גם כאן השימוש בחלון מדגיש את מיקומו של האב בין כותלי הבית, אך באיור של חנוכה לא מבוטאת כמיהה לחופש אלא חרדה מהאיום האורב בחוץ.

המיקום של האב בתוך הבית, עם בתו, במטלה הנחשבת לנשית כמו סידור השיער, כאשר בחוץ אורבת סכנה ביטחונית, הופכת על כנו את אידאל האב הישראלי הגיבור: במקום להגן על הבית הפרטי והלאומי מבחוץ, האב נותר בתוכו, במרחב הדומסטי, בפעולה של טיפול קרוב ורגיש בבתו. דרך השיער האב והבת קשורים, הן פיזית והן



תמונה 22: אסף חנוכה, *זה מסובך*, 2017, איור, מתוך: <https://www.merchadvice.com/en/product/canvas-print-complicated>

סימבולית, זה לזו. יחד עם זאת, סטראוטיפ חוסר האונים של האב בענייני הבית אינו נעדר מהאיור, שכן הוא לא מצליח להשתלט על שיער הבת, ואי-יכולתם להיפרד האחד מהשנייה מותיר את השניים מתוסכלים.

אם כן, בשלוש היצירות של חנוכה הקשר בין האב לילדיו הוא גולת הכותרת: הם מבודדים מהעולם במציאות האלטרנטיבית שיוצר חנוכה, בשילובו בין דמיונו הפנטסטי ובין השגרה הבנאלית. זהותו כאב מרכזית ליצירתו, אך הוא לא מציג את עצמו באופן אידאלי אלא חוקר את הפגמים והאתגרים שעומדים מוליו. ההומור באיוריו לא נשען על האבסורד של היפוך התפקידים המגדריים בין האב לאם, שכן חנוכה לא מוותר על "גבריותו" בייצוגו העצמי כאב. ההומור נובע מהתיאור הכן של חנוכה את הקשיים הטרוויאליים כביכול של ההורות, ומהרצינות שבה הוא ניגש אליהם. בתוך כך הוא מצליח להעלות סוגיות מאתגרות יותר הנוגעות ליחסים בין האב לצאצאיו, תפקידו בחייהם ותפקידם בחייו.

ניתן לזהות מספר קווי דמיון בין יצירותיהם של בועז טל, גיא בן-נר ואסף חנוכה, על אף הגיוון המדימולי ביניהם. שלושתם עוסקים בבית ובמשפחה, ומבודדים את עצמם מהמציאות שמחוץ למרחבים הללו. בניגוד לחלוקה המגדרית המסורתית, הגדרת זהותם הגברית מבוססת על תפקידם ההורי של האבות ולא על הקשרים שלהם עם העולם החיצוני. בתור אמנים הם מערערים על ההפרדה בין יכולתם לפרנס את משפחתם לבין הימצאותם בחיק המשפחה, בכך שהם יוצרים מתוך הבית ומשתפים את המשפחה ביצירתם, בין אם כשותפים פעילים או כנושאים לייצוג. הנושאים שהם בוחרים לתאר לקוחים מהמציאות היום-יומית שבתוך הבית, ומהרגשות המורכבים המתעוררים ממנה. המשפחה אינה עוד מפלט תמים והרמוני מהמציאות התובענית בחוץ, אלא זירה של מערכות יחסים מתוחות המבוססות על אינטרסים אישיים ומאבקי כוח. ההורות מוצגת כעבודה קשה ולא תמיד מתגמלת, בניגוד לפנטזיה של ספרי הילדים. גם הדימוי העצמי של האמנים כאבות חותר תחת האידאליים של גבריות חסונה, רציונלית והרואית; במקום זאת הם מציעים ייצוג מציאותי ואמביוולנטי יותר של אבהות מעורבת, מתאמצת, אך פגומה.

סיכום

אבהות היא אומנם מוסד חברתי, אך היא גם זהות ופרקטיקה. הדרך שבה אבות תופסים את תפקידם, מבצעים את אבהותם ומציגים את זהותם בחברה אומנם מובנית חברתית, אך היא גם נוצרת מתוך הביצוע והאינטראקציות היום-יומיות שלהם. חקר התרבות החזותית של האבהות דרך נקודות זמן ומוקדים שונים חושף הן את המקורות והאידאליים התרבותיים שעל בסיסן מתעצבת הזהות האבהית, והן את האופן שבו ייצוגים אלו משתנים לאורך זמן בהתאם להתפתחויות אידאולוגיות ופוליטיות. המעקב אחר דימוי האב – החל מאיורי ספרי ילדים, דרך ייצוגים עצמיים ברשתות החברתיות ועד לתיאור הנושא באמנות "הגבוהה" – חושף את הכוח של הדימוי החזותי לא רק לשקף את המציאות החיצונית, אלא גם לקחת חלק בעיצובה.

טענתי כי בספר **אבא עושה בושות** ניתן לזהות תפנית בייצוג האב בתרבות הישראלית. ספר זה מסמן את המעבר מהדימוי האידאליסטי של האב כגיבור, מודל לחיקוי שמפרנס את משפחתו ומגן עליה מבחוץ, כפי שהצטייר בספרות הילדים של שנות השישים והשבעים, לייצוג האב הפגום. דימוי זה של אבהות צמח בישראל בעשורים האחרונים

של המאה העשרים, במקביל להתפתחות מודל "האב החדש" שצבר תאוצה בתרבות המערבית. לגישתי, האב הפגום מהווה אדפטציה מקומית לאבהות הפרוגרסיבית, המעורבת והשוויונית, שביקשה להחליף את האידאל המסורתי בחברות מתקדמות. מבנה המשפחה, שוק העבודה והאידאולוגיות המגדריות השמרניות המאפיינות את החברה הישראלית מאתגרים את יכולת היקלטותה של "האבהות החדשה". על כן, האבות נדרשים להגדרת זהות מחודשת, אשר מתמודדת עם הסתירות הפנימיות והמתחים דרך ביקורת עצמית הומוריסטית. בעזרת מושג הרפרטואר שהציעה הירש לניתוח הגבריות ביקשתי להראות כיצד בייצוג העצמי, האבות נעזרים בקונבנציות חזותיות קיימות על מנת לכונן זהויות עצמיות גבריות, ובשיתופם את הדימויים הללו – להוסיף לרפרטואר התרבותי של הגבריות.

בספר **אבא עושה בושות** מוצב "האב החדש" במציאות הישראלית: האב והאם מחליפים תפקידים, כך שהוא נותר בבית לדאוג לבנו בעוד היא יוצאת לעבוד. בחירה זו אינה מוצגת כמקור לגאווה אלא כמעוררת מבוכה, לא רק בשל ההיפוך המגדרי, אלא גם מפני שהאב אינו מבצע את מטלות ההורות באופן מושלם. האב הספרותי פגום כפלים – ראשית מעצם הבחירה שלו לוותר על ההתאמה לגבריות המסורתית לטובת הבית, ושנית בשל אי-עמידתו בציפיות של בנו מתפקודו כהורה. ייצוג זה אומנם חותר תחת נורמות מגדריות לטובת אבהות מעורבת ורגישה יותר, אך ההומור והגיחוך על דמות האב מדגישים את ה"סדר הנכון" שהופר.

מורכבות זו מאפיינת את מודל "האבא פגום", כפי שמצטייר הן בייצוגים העצמיים של אבות ישראלים ברשת והן בדיוקנאות של האמנים שהובאו. העיסוק האינטנסיבי של הגברים הללו במיקומם במשפחה ובחברה מצביע על הצורך שלהם בניסוח זהות אבהית מעודכנת, ועל הקושי בהתמודדות עם האמביוולנטיות המאפיינת אותה. הדימויים שהם יוצרים מאופיינים בהומור ואירוניה שמשחקים על קלישאות מגדריות ועל חוסר הטבעיות שבמעורבותם ההורית. אלו יוצאים מנקודת ההנחה לפיה האם היא ההורה הראשי, המוכשר יותר באופן טבעי לטיפול בילדים, ואילו האב לוקה בפגם אינהרנטי. מיקומם החדש של האבות במשפחה נתפס כאיום על גבריותם, והם מפצים עליה דרך הדגשת הזכריות באופן סטראוטיפי.

יחד עם זאת, הדיוקנאות העצמיים שהובאו במהלך העבודה מדגימים את מקומן המרכזי של ההורות והמשפחה בזהותם של גברים כיום. הם מציגים את משפחתם ואת מיקומם בה בגאווה לעיני כול, כולל הקשיים והכישלונות שהם חווים בתוכה. שבירת האידאל האבהי הישן לטובת זהות מורכבת ורב-גונית יותר מצביעה על ההתפתחות של תפיסת האבהות ועל התהליך המתמשך שבו היא מצויה. בתוכן, לתרבות החזותית ישנו תפקיד מכריע בהגדרת הזהות החדשה והנורמות שינבעו ממנה. על כן, יש לשים לב מיהם האבות בעלי ההון התרבותי שיגדירו את ה"גבריות ההגמונית" החדשה, לפי קונל, ומי יזכה להיכלל בה. לשם כך, מחקר עתידי צריך לבחון גם את הייצוגים של אבות מאוכלוסיות שונות בישראל, כגון אבות מקהילת הלהט"ב, אבות שמשתייכים לקבוצות מיעוט, אבות יחידניים ואבות ממעמדות סוציו-אקונומיים מגוונים. מחקר זה עשוי להאיר על מודלים נוספים של אבהות שצומחים בחברה הישראלית, ועל הפער בין הייצוג התרבותי ההגמוני של אבהות לאופן שבו היא מבוצעת במציאות בחלקים שונים של החברה.

חקר התרבות החזותית של האבהות כיום משמעותי להבנת האופן שבו מכוננות מלמטה למעלה זהויות קולקטיביות ואינדיווידואליות, פרקטיקות ונורמות חברתיות.

הייצוג המדיומלי המגוון של הנושא מדגיש את העיסוק התרבותי הרחב בו, כמו גם את האפשרויות הייחודיות לכל מדיום. לאיורים הנאיביים והברורים יש יכולת להעביר מסרים באופן דידקטי, אך גם דרך הומור מעורר-הזדהות, אשר מנגישים את מורכבות הזהות ההורית לקוראים הצעירים ולהוריהם כאחד. הצילומים שמעלים אבות לקבוצת **אבא פגום** מאפשרים עיצוב אינדיווידואלי של הזהות העצמית הגברית והמשפחתית, במסגרת האינטימית והאותנטית שהצילום הביתי רומז לה. כך גם הצילומים המקצועיים של טל ובן-נר, אשר הופכים את המשפחה מנושא יצירתם האמנותית לשותפה לפעולת היצירה, בעירוב זהותם כאמנים וכאבות. לבסוף, האיורים הבוגרים של חנוכה שבים אל העולם המצויר, אך בסאטירה ריאליסטית אשר משלבת דמיון ומציאות לשם העברת החששות והאתגרים של האב. על כן, לא די להכיר בקנון התרבותי הקיים, אלא יש לבחון גם כיצד מגיבים לו אבות בביצועם ובהצגתם היום-יומיים של האבהות במגוון הפלטפורמות. הדימויים שמייצרים האבות מהווים חלק משמעותי מהמשא ומתן על ההגדרה החדשה של האבהות, אשר משפיעה לא רק על מבנה המשפחה אלא על המערך החברתי ככלל.

רוקדים מגפה: בין משמוע לחוסר אונים*

צפירה (אליסון) שטרן, האוניברסיטה העברית בירושלים

תקציר

מאמר זה מתרכז במושג תנועה, על הגבלותיה וצורותיה הייחודיות אשר באו לידי ביטוי בחיי היום-יום וביצירות מחול שהתקיימו במרחב הציבורי בשנת 2020. במהלך שנה זו חוו תושבי ישראל שינויים קיצוניים בשגרת חייהם עקב התפשטות מגפת הקורונה ומדיניות הממשלה בהתמודדות עימה, שכללה בין השאר סגרים והגבלות חריפות על התנועה במרחב. אלה השפיעו על דפוסי התנועה של הפרט מהבחינה האישית, החברתית והפוליטית. עצירת התנועה, אשר התגלמה בריק, בהאטה ובשהייה בבית, הותירה בקרב רבים תחושת חוסר ודאות קיומית וחברתית. מתוך אי-ודאות זו צמחו הרגלי יום-יום חדשים, מחאה פוליטית נרחבת ותגובות אמנותיות ייחודיות, ובפרט בתחום המחול, אשר התנועה היא לב עיסוקו. על רקע סיטואציה ייחודית זו, אני בוחנת במאמר זה שתי יצירות מחול אשר הועלו במרחב הציבורי בשנת 2020: AMPHI של עומר קריגר, ועל העיוורון – התרחשות בשדרה של דנה הירש-לייזר. מלבד הייחודיות שבקיום מופע מחול במרחב הציבורי בימי הסגרים, בחינת הפן הבי-פוליטי העולה ביצירות אלו מאפשרת להאיר על תקופה זו מנקודת מבט חברתית ואנושית רחבה. במאמר אדגים כיצד מתגלם במבנה הכוראוגרפי של יצירות אלו המתח היסודי של ימי הקורונה בין כוח ומשמוע של השלטון על הגוף, לבין חוסר אונים פיזי וחברתי השואף לחירות התנועה.

אפשר להתייחס לכל חלל ריק כאל במה עירומה. אדם חוצה חלל ריק, ובה בשעה אדם אחר צופה בו, זה כל מה שנחוץ, כדי שתיווצר התרחשות תיאטרלית.¹

1 פ' ברוק, החלל הריק, תרגום א' בלום וי' אל-דרור, רמת גן 1991, עמ' 15.

* מאמר זה מתבסס על עבודת תזה שכתבתי, מבט כוריאוגרפי של שנת הקורונה הראשונה בישראל 2020, התוכנית ללימודי תרבות באוניברסיטה העברית בירושלים (דצמבר 2021), בהנחיית ד"ר דני שרירא.

מאמר זה מתרכז במושג **תנועה**, על הגבלותיה וצורותיה הייחודיות, אשר באו לידי ביטוי ביום-יום וביצירות מחול שהתקיימו במרחב הציבורי בשנת 2020. במהלך שנה זו חוו תושבי ישראל שינויים קיצוניים בשגרת חייהם עקב התפשטות מגפת הקורונה ומדיניות הממשלה בהתמודדות עימה, כולל סגרים והגבלות חריפות על התנועה במרחב. החשש מהנגיף, הגבלות התנועה הגורפות ותקנות הריחוק החברתי השפיעו על דפוסי התנועה במרחב מהבחינה האישית, החברתית והפוליטית. העצירה, אשר התגלמה בריק, בהאטה ובשהייה בבית, הותירה בקרב רבים תחושת חוסר ודאות קיומית וחברתית בסיסית. מתוך אי-ודאות זו צמחו הרגלי יום-יום חדשים, מחאה פוליטית נרחבת ותגובות אמנותיות ייחודיות, ובפרט בתחום המחול, אשר התנועה היא לב עיסוקו.

על רקע סיטואציה ייחודית זו אני בוחנת שתי יצירות מחול אשר הועלו במרחב הציבורי בשנת 2020: **AMPHI (אמפי)** של האמן עומר קריגר, **ועל העיורון – התרחשות בשדרה** של הכוראוגרפית דנה הירש-לייזר. מלבד הביטוי האסתטי הייחודי של קיום יצירות מחול במרחב הציבורי בימי הסגרים, הפן הביורפוליטי אשר עולה ביצירות אלו מסייע לשפוך אור על תקופה זו מבחינה חברתית ואנושית רחבה.² במאמר זה אדגים כיצד במבנה הכוראוגרפי של יצירות אלו מתגלם המתח האופייני לימי הקורונה, בין כוח ומשמוע של השלטון על הגוף לשם מניעת התנועה במרחב – לבין חוסר אונים פיזי וחברתי ושאיפה לחירות התנועה.

רבות נכתב בעולם על בריאות, כלכלה ולמידה מרחוק בימי הסגרים. לעומת זאת, חקירות אסתטיות על המרחב הריק, ריחוק חברתי וגוף בימי המגפה נדונו עד עתה באופן חלקי בלבד: לוקאס פול (Pohl) תיאר את הערים הריקות כבשורה אפוקליפטית, והראה כי דימוי העיר הריקה מזמין לבחון מחדש את משמעות המרחב הציבורי העירוני.³ קובליק (Kovalčik) וריינן (Ryynänen) דנו באופן שבו תפיסה אסתטית מסייעת לפענח את זמן החירום בתקופת הקורונה בשנת 2020 במנותק מחוויית היום-יום השגורה.⁴ פוקס (Fuchs) בחן את הארגון מחדש של החיים החברתיים באמצעות תקשורת.⁵ בישראל הוקדש גיליון 53 של כתב העת **תיאוריה וביקורת**, שיצא לאור בחורף 2020, לסוגיות ימי הקורונה, ובו עלו שאלות מוסריות ופוליטיות – בהן תפיסת הגוף בעת מגפה על פי הפילוסוף האיטלקי ג'ורג'ו אגמבן,⁶ וביטויים כוריאוגרפיים של הגוף במרחב במאמרה של אביטל ברק **בסמטאות האחוריות: כוריאוגרפיה חברתית**

2 ביו-פוליטיות – ניתוח הגוף הפרטי והציבורי במושגים של כוח ושליטה – שימוש במגוון פרקטיקות של מניעה והפרדה, פיקוח ושליטה, הצלה ושיקום, המכוונת לפוליטיזציה של הגוף הביולוגי ברמה האישית והחברתית, במטרה לספק מענה למצבי שגרה אך גם למצבי חירום כגון מלחמות, אסונות ומגפות. ראו: <https://haraayonot.com/idea/biopolitics>.

3 L. Pohl, 'The Empty City: COVID-19 and the Apocalyptic Imagination', *City*, 26, 4 (2020), pp. 706–722.

4 J. Kovalčik and M. Ryynänen, 'Gazing at the Invisible: How Can Aesthetic Theory Help Make Sense of the State of Emergency Initiated by COVID-19?', *The Journal of the Aesthetics of Kitsch, Camp and Mass Culture*, 2 (2020), pp. 2–5.

5 C. Fuchs, *Communicating COVID-19: Everyday Life, Digital Capitalism, and Conspiracy Theories in Pandemic Times*, Bingle 2021.

6 ג' אגמבן, 'שלוש רשימות על המגיפה', תיאוריה וביקורת, 53 (2020), עמ' 153–157.

של ימי מגפה.⁷ המכון הישראלי לדמוקרטיה וחוקרים/ות מדיסציפלינות מגוונות שמו דגש על שאלות פוליטיות הנקשרות לתנועה ושליטה דרך שיטור וטכנולוגיות מעקב.⁸ שני מאמרים נוספים סיפקו פרספקטיבה תנועתית על הגופים המוחים בהפגנות בלפור: האחד של חוקרת המחול הודל אופיר, ואת השני פרסמתי ביחד עם המנחה שלי לתזה, חוקר הפולקלור והתרבות ד"ר דני שרידא.⁹ מגוון מאמרים אלו, אשר מתכתבים עם תפיסות אסתטיות של כוח ושליטה על הגוף ותנועה בימי המגפה, יוצרים תמונה רב-ממדית שעל מנת לפענחה במלואה עדיין דרושה פרספקטיבה של זמן.

רקע: גוף ותנועה תחת מגבלות מרחב

עם התפרצות מגפת הקורונה בישראל במרץ 2020 חלו שינויים משמעותיים בדפוסי התנועה במרחב הציבורי. עוד לפני שהוטל סגר מלא החלו להשתנות צורות ההתארגנות ואופני ההתקבצות במרחב. הרצון להימנע מהדבקה בנגיף הוביל רבים לתכנון מחדש של המסלול היום-יומי שלהם או לביטולו כליל, תוך הגבלת זמן השהייה במרחב הציבורי למטרות מדודות וספציפיות. ההתכנסות והבידוד ביטאו את החשש והחרדה מפני הדבקה מגורם בלתי נראה שלא ניתן לאתרו. בדומה לפנאופטיקון, גם כאן הגורם המאיים היה בשום מקום ובכל מקום – נוכח ונעדר בו-זמנית, כך שההסדרה הפנימית נוהלה על ידי אי-ודאות. הניסיון לשמור על המרחב האישי שימש הגנה מפני כל גורם שחולף בקרבה לאדם, אשר עשוי היה לאיים על הבריאות עד כדי סכנת חיים ממש.

החל מה-11 במרץ 2020 החלה הממשלה לפרסם תקנות והגבלות לשעת חירום, אשר הובילו תוך ימים ספורים לסגר כולל. תקנות אלו שינו את מסלולי התנועה באמצעות צמצום מספר המשתתפים בהם, הגבלות מרחק ומטרה, עד כדי הגבלה גורפת על יציאה מהבית. על פי אתר משרד הבריאות, ב-11 במרץ פורסמו תקנות המגבילות התכנסות באירועים פרטיים כגון חתונות, בר-מצוות ושמחות עד מאה משתתפים. ב-15 במרץ פורסם צו לסגירת כל מוסדות החינוך, הקניונים, מקומות הבילוי, בתי הקולנוע ומוסדות התרבות. תפילה וטקסים דתיים הוגבלו להשתתפות עד עשרה אנשים. ב-17 במרץ הוכרז על איסור יציאה מהבית שלא לשם צריכת שירותים חיוניים, כגון הצטיידות במזון ותרופות, ובעת היציאה נדרשה הקפדה על ריחוק חברתי של שני מטרים בין אדם לאדם. כמו כן נאסרה יציאה לפארקים, לחוף הים ולטיולים במרחב הציבורי, למעט הוצאת בעל חיים. הותרה יציאה לפעילות ספורט לא מאורגנת בהשתתפות עד חמישה אנשים, אשר ישמרו על מרחק של שני מטרים זה מזה. ב-25 למרץ פורסמו הגבלות נוספות על יציאה מהבית למרחק מאה מטרים בלבד, למעט פעולות מוגבלות לצורכי חירום והצטיידות.¹⁰

7 א' ברק, 'בסמטאות האחוריות: כוריאוגרפיה חברתית של ימי מגפה', תיאוריה וביקורת, 53 (2020), עמ' 159–167.

8 Y. Keshet, 'Fear of Panoptic Surveillance: Using Digital Technology to Control the COVID-19 Epidemic', *Israel Journal of Health Policy Research*, 9, 1 (2020), p. 67; לוריא, 'משטר קורונה', אתר המכון הישראלי לדמוקרטיה, 13.4.2020, <https://www.idi.org.il/articles/31290>; ל' מרגלית, 'יש לסיים את מצב החירום התמידי', אתר המכון הישראלי לדמוקרטיה, 28.7.2021, <https://www.idi.org.il/knesset-committees/36094>.

9 א"צ שטרן וד' שרידא, 'יש לנוע לנוע', גיליון 5 (2021), עמ' 7–15.

10 אתר משרד הבריאות, 2020, <https://corona.health.gov.il>.

תחת מגבלות אלו אנשים נאלצו להסתגל במהירות למצב חדש וקיצוני, שנתפס אך כמה שבועות קודם לכן כתרחיש בלתי מתקבל על הדעת בשגרת היום-יום. בהיבט הכוראוגרפי, תקנות אלה עוררו שינוי דרמטי במרכיבי התנועה במרחב אשר יצר מציאות מרחבית, גופנית ותנועתית קיצונית. במציאות זו הורגשה גם הזרה (defamiliarization) אשר הדגישה את תחושות הניכור ואת המבט החיצוני על השינויים שהתהוו, בדגש על ניטור ומעקב של הממסד אחר האזרחים.

עם עצירת התנועה במרחב הציבורי, התפרסמו באתרי חדשות בארץ ובעולם צילומים של ערים ומרחבים ריקים אשר טרם נראו כמותם.¹¹ העצירה הגורפת עוררה חרדה ופליאה בעת ובעונה אחת. אף כי המקומות הפיזיים עמדו על תילם, היעדר התנועה בהם שינה אותם: ממרחבים של פעולה הם הפכו למקומות העומדים דוממים, נטולי משמעות, כמו חזון דיסטופי או שרידים נטושים מהעבר שכבר אין בהם חיים.¹² לצד זאת עלתה מן הצילומים אסתטיקה עוצרת נשימה אשר הבליטה את יופיים של המקומות נוכח היעדר התנועה בהם.¹³ בדומה למחול הבוטו (Butoh) היפני, המתקיים מתוך היעדר, המרחב הריק זימן התבוננות פנימית ואסתטית בו עצמו.¹⁴ כך עלו מתוכו תהיות לגבי התנועה הצפופה והסואנת ביום-יום, שאלות מהותיות על אקולוגיה, עומס תחבורה, איכות חיים, פנאי ובחירה אישית במירוץ החיים הבלתי פוסק להצלחה. מציאות חדשה זו עוררה ספק בדברים שהיו עד אותה נקודה מובנים מאליהם, והזמינה התבוננות דרמטית וטקסטית על המרחב. בדומה לפילוסופית וחוקרת האמנות סאיטו (Saito), הניגשת להתבוננות ב"אמנות שמיים" במרחב העירוני דרך מושג הריק כדי להבחין באסתטי, גם כאן אי-נוכחותה של תנועה ופעולה אנושית שולחת אותנו אל אסתטיקה של היעדר.¹⁵ הריק מדגיש את מה שבדרך כלל מטושטש בידי התנועה הבלתי פוסקת: אי-הוודאות, הזמניות והעל-זמניות.

חוקרת המחול עידית סוסליק, שאותה ראיינתי בין אנשי מחול שונים על מנת לבסס תפיסה כוראוגרפית של המרחב הציבורי בשנת הקורונה 2020,¹⁶ טענה בהקשר זה:

11 N. Liubchenkova, 'In Pictures: Deserted Cities as Anti-Coronavirus Lockdowns Introduced Around the Globe', *Euronews*, 6.4.2020, <https://www.euronews.com/2020/03/18/in-pictures-deserted-cities-as-anti-coronavirus-lockdowns-introduced-around-the-globe>; Pohl (לעיל הערה 4).

12 מ' דה סרטו, המצאת היום-יום, תל אביב 2012, עמ' 251–253.

13 לתמונות נוספות ראו: ד' אהרוני-רולנד, 'מאה מטר: כך נראה הריחוק החברתי בישראל ובעולם', *Timeout*, 29.7.2020, <https://timeout.co.il/מאה-מטר-תערוכת-צילום/>; Ynet, 12.4.2020, <https://www.ynet.co.il/vacation/israeltrips/article/SyJUIUldL>; D. Ramos, 'The coronavirus is leaving empty spaces everywhere', *CNN*, 29.6.2020, <https://edition.cnn.com/2020/03/12/world/gallery/coronavirus-empty-spaces/index.html>; M. Kimmelman, 'The Great Empty, Photographs', *The New York Times*, 23.3.2020, <https://www.nytimes.com/interactive/2020/03/23/world/coronavirus-great-empty.html>

14 מחול הבוטו מאופיין באיטיות התנועה, והוא עוסק בחקר התנועה הפנימית תוך הקשבה והתבוננות לעומק הרבדים הפיזיים, הרגשיים, המנטליים והרוחניים והבאתם לכדי מופע של אסתטיקה מאופקת. מ' דונסקי, 'מחשבות והרהורי בוטו', מחול עכשיו, 23 (2013), עמ' 88–93.

15 Y. Saito, *The Aesthetics of Emptiness*, Oxford 2017.

16 אנשי המחול שראיינתי: אילנית תדמור – מורה בכירה לאימפרוביזציה, רותם תש"ח – כוראוגרף וחוקר מחול, עידית סוסליק – חוקרת מחול, דנה הירש-לייזר – כוריאוגרפית, דפנה עפרון – אקטיביסטית וחוקרת מחול, עומר קריגר – אמן, שרון שגיא – אקטיביסטית ואומנית פלמנקו, ניב

ריק זה לא היה בגדר שום דבר בטל, אלא היווה בפני עצמו עוצמה ונוכחות אשר זימנה את הכוריאוגרף, ואנשים בכלל, להשתמש בו באופן יצירתי, כאלמנט פרפורמטיבי שיש בו צמצום, ריקון ודיק, אך הוא מלא בתוכן המעיד על מצבנו הקיומי.¹⁷

היא תיארה כי למרחב הריק של תל אביב בסגר הראשון היה אפקט חזותי ורגשי עוצמתי שהדהד קדושה או הרות-גורל, בדומה ליום הכיפורים.¹⁸ כמו בטיעוניה של האנתרופולוגית מרי דאגלס על היחסים בין הרפואי לפולחני, ניתן לראות כי ההתרוקנות אשר ניסתה למחוק את זיהום מגפת הקורונה יצרה סדר אסתטי חדש בעל טוטאליות טקסית.¹⁹ חוקרת התנועה והפרפורמנס אביטל ברק טוענת כי הריק במהלך סגרי הקורונה סיפק הזדמנות לבחון מחדש את הסדר המקובל, תוך חשיפת המנגנונים המארגנים של היום-יום.²⁰ האמן עומר קריגר, אשר ביצירתו הכוראוגרפית אדון בהמשך, מתאר גם הוא את רגע היווצרותו של המרחב הריק כהזדמנות פוליטית במהותה לאי-השבת הסדר על כנו, ובפוטנציה – ליצירת מערכות כוחות והיררכיה חדשות.²¹

מאפייני המרחב האישי – אשר לרוב מתקיימים ביום-יום באופן בלתי מודע – הוצבו בתקופת המגפה במרכז המודעות.²² קרבה, מגע אגבי או גילויים ספונטניים של חיבה כגון חיבוק נדרשו כעת למשמוע עצמי. על התנועה האישית וההרגלים היום-יומיים חלה הסדרה ספציפית מתוקף החוק, כאשר משרד הבריאות פרסם בתמונות וסרטוני הסברה את הפעולות והתנועות המחייבות והאסורות: יש להימנע ממגע עם אחר, להימנע ממגע באף, בפה ובעיניים של הפרט עצמו במרחב הציבורי, וחובה לחבוש מסכת פה ואף. כמו כן הוראות כוראוגרפיות מפורטות המדגימות את תנועות שטיפת הידיים לפי סדר פעולות ומשך זמן קבועים.²³ פעולות רחצה אלו נדרשו להתבצע מספר פעמים ביום, כמו טקסי ניקיון מוכתבים ומוקפדים, אשר ממרחק הזמן נתפסים כריטואלים חברתיים שנועדו להרגעה לאומית יותר מאשר פעולות מנע רפואיות גרידא.

עם ההסתגלות לסגרים והיעדר הדוגמה האישית של נציגי הממשלה, אדיקות ההקפדה על ההנחיות התרופפה, וחלק מן האנשים התמקמו באזורי נוחות חדשים שהם יצרו לעצמם.²⁴ דה סרטו מציע להתבונן בפרקטיקות של היום-יום לא רק דרך

סגל – אקטיביסט ובמאי-שחקן, אריאל פרידמן – רקדנית. הראיונות התקיימו במסגרת עבודת תזה שנוערה באוניברסיטה העברית בחודשים יולי ואוגוסט 2021.

17 ריאיון עם ע' סוסליק, זום, 5.8.2021.

18 שם.

19 מ' דגלס, טוהר וסכנה: ניתוח של המושגים זיהום וטאבו, תרגום י' סלע, תל אביב 2010, עמ' 81-77.

20 ברק (לעיל הערה 8), עמ' 160.

21 ריאיון עם ע' קריגר, יפו, 16.7.2021.

22 E. T. Hall, 'A System for the Notation of Proxemic Behavior', *American Anthropologist*, 65, 5 (1963), pp. 1003-1026.

23 משרד הבריאות, 'איך לשטוף ידיים נגד נגיף הקורונה?', אתר משרד הבריאות, 2020, https://www.gov.il/he/departments/publications/reports/how_to_wash_hands.

24 ר' לינדר, 'אל תביאו הביתה את הבן: נתניהו, ריבלין וליצמן מציגים – כך לא מנצחים את הקורונה', דה מרקר, 10.4.2020, <https://www.themarker.com/consumer/health/1.8757008>.

הפריזמה של כוחות המשמוע, אלא גם דרך השימוש בהן, שאינו תמיד חופף לשדות הקטגוריים של מבט-העל.²⁵ כך, בתוך הפעילות השגרתית החדשה בתקופת הקורונה, חלק מהאנשים הסיטו את כיווני השימוש בתקנות והשתחררו מהקטגוריה הצרה באמצעות שימוש אחר בהן או וריאציה עליהן. לדברי ברק, העיסוק במגבלות התנועה בזמן הקורונה, ובתוך כך קיומן או פריעתן של ההנחיות והמגבלות, מחזיר אותנו לרעיון הכוראוגרפי-חברתי של תנועה תחת מגבלה.²⁶ היא מתארת כי חלק מהאנשים חיפשו את המרווח המשתמע בין ההגבלות תוך ניצול פרצות אלו ואחרות לממש תנועה וקרבה, למשל "הגמשת המרחק בטיול עם הכלב, נסיעה לשם חלוקת מזון לנזקקים המאפשרת לדרוש בשלום ההורים, מישהו מגניב סיבוב ריצה למרחק" ועוד.²⁷ פעולות אלה יצרו כיוונים נגדיים למשמוע ואפשרו מרחבי צמיחה למחשבה ועשייה שחתרו תחת הנורמה, לא רק ברמה האישית אלא גם ברמה חברתית.

רבים ניצלו את תקנות הספורט המוחרגות, בין השאר בשל סגירת חדרי הכושר. הכוראוגרפית דנה הירש-לייזר, אשר יצירתה נדונה בהמשך, מדגישה את חיוניות התנועה בימי הקורונה, בהם בא לידי ביטוי במיוחד הצורך בתנועה פיזית וביציאה אל המרחב. כמו כן היא מעלה את חשיבותן של פרקטיקות תנועה שיש בהן כדי לשחרר מתח וחרדה בימי הסגרים, כגון יוגה, נשימה ומדיטציה.²⁸ כך, רבים קיימו בתקופה זו פעילויות במרחב הפתוח כגון ריצה, הליכה, טאי צ'י, פיקניקים ועוד. באמצעות מסלולים אישיים והגמשת תקנות התנועה במרחבי הביניים, חלק מהאנשים הצליחו לבנות לעצמם מעין "נורמליות חדשה". במרחב הציבורי, לעומת זאת, הוקפדה האכיפה על עצירת התנועה והגבלות הקרבה והמגע.

אחד המאפיינים המרכזיים של שנה זו היה שימוש בכוח שלטוני לצורך אכיפת התקנות וההגבלות שנקבעו מתוקף שעת החירום. בדומה למושג "ויסות כוח" במחול, המתייחס להתאמת מידת הכוח והלחץ של השרירים לפעולה/תנועה או לעצירתה, גם בגוף המדינה בלטו שינויים בעוצמה ובאופני השימוש באכיפת הכוח על ידי המשטרה או הצבא. כוראוגרפים וחוקרי מחול שראיינתי הדגישו כי צורות שיטור אלו של מצב החירום השפיעו על תודעתם, גופם ותנועתם של אנשים ברבדים מגוונים, בהם גם הרובד הפוליטי העוסק בחירות התנועה.²⁹ לצד הצורך האישי והחברתי בהצטמצמות לשמירת מרחק כדי למנוע הדבקה, בלטה לדבריהם ההסדרה הפוליטית של הגופים במרחב על ידי כוח ופלישה אל המרחב הפרטי.³⁰

בישראל מוכרז מצב חירום מאז קום המדינה, אשר מוארך על ידי הכנסת מדי שנה. לדברי מרגלית, חוקרת במרכז לביטחון לאומי ודמוקרטיה, משבר הקורונה חשף את הבעייתיות העמוקה הטמונה ברשות הרחבה שמספק לממשלה מצב חירום זה, הנעדר ויסות ופיקוח בין הרשויות.³¹ החוקר גיא לוריא מהמכון הישראלי לדמוקרטיה מציין

25 דה סרטו (לעיל הערה 13).

26 ברק (לעיל הערה 8), עמ' 161.

27 שם.

28 ריאיון עם ד' הירש-לייזר, תל אביב, 3.7.2021.

29 פירוט המראיינים והמראיינות בהערה 17 לעיל.

30 שם.

31 ל' מרגלית, 'סמכויות חירום ובקרה פרלמנטרית במשבר הקורונה: סקירה משווה', אתר המכון הישראלי לדמוקרטיה, 7.5.2020, <https://www.idi.org.il/articles/31524>.

כי כבר בתחילת המשבר נשמעה ביקורת על אופן הפעלת שיקול הדעת של השוטרים באכיפת התקנות.³² הוא מביא לדוגמה את הפער בין אכיפה נוקשה כלפי רוכב אופניים בפארק הירקון בתל אביב לעומת אכיפה רכה כלפי אירועים רבי-משתתפים בבני ברק. בעיצומם של הסגרים, לוריא מתאר את הדואליות בין הצורך במתן מרחב של שיקול דעת מקצועי לשוטרים לצורך צמצום התפשטות התחלואה, מול אכיפה שרירותית ופוגענית אשר עלולה להתרחש בהיעדר פיקוח על המשטרה.³³ מצב החירום, לדבריו, משריש תרבות ושיטות פעולה מעין-צבאיות על האזרחים, והלך הרוח שלו עלול להביא לאכיפה לא-שוויונית ופגיעה במיעוטים. לדבריו, אכיפה כוחנית מדי במאבק בקורונה עלולה לפגוע באמון הציבור במשטרה גם בחלוף המגפה.³⁴

במאמרה **תנועה** מדגישה קוטף כי התנועה היא חירות יסודית מבין החירויות הליברליות של האזרח.³⁵ לפיכך לעצירתה יש השלכות מרחיקות לכת על התפתחות האקלים הפוליטי בשנת 2020, אשר בהמשך השפיע גם על התהוותן של המחאות.³⁶ על פי ברק, סוגי ההנחיות והמגבלות נקבעו לפי סוג המשטר: במדינות הדמוקרטיות תקנות לשעת חירום עצרו את התנועה והסדירו אותה, אך לרוב לא הופעל כוח פיזי ישיר על האזרחים; ואילו במדינות בעלות משטר דיקטטורי הופעל כוח על האזרחים, ופקודות השעה נאכפו על ידי חיילים חמושים ברחובות.³⁷ היכן התמקמה ישראל בסקלה זו? שאלה עולה לגבי מידת השימוש בכוח כלפי אזרחים אשר הפרו את ההגבלות. כך לדוגמה ניכר ממקרה שחל ב-22.4.2020, שבו אישה ששהתה בחוף הים בניגוד לתקנות עד אשר שוטרים תפסו, כפתו אותה ואזקו אותה לעיני ילדיה, כשפניה טמונים בחול.³⁸

נוסף על הגבלות הריחוק החברתי, העבירה הממשלה ב-17.3.2020 תקנות חירום המסמיכות את השב"כ לאסוף, לעבד ולהשתמש בנתונים אישיים של אזרחים, על מנת לסייע במאמץ הלאומי להגביל את התפשטות נגיף הקורונה. השב"כ החל להשתמש במטמון של נתוני מיקום בטלפונים ניידים כדי לזהות אנשים שהצטלבו עם חולים חיוביים לקורונה. במאמרה של קשת (Keshet) על טכנולוגיות המעקב בימי הקורונה עולה כי יכולותיה של ישראל כאומת סטארט-אפ אפשרו יישום מהיר של טכנולוגיות ניטור דיגיטליות, מחייבות וגם וולונטריות.³⁹ היא מתארת כיצד הניטור שימש אמצעי למעקב, שליטה וויסות של התנהגות האוכלוסייה ותנועתה על מנת להאט את התפשטות הנגיף. היא מדגישה כיצד לצד היתרונות באיתור חולים ובידודם, עולה מכך גם סיכון ברור לשימוש פוטנציאלי לרעה בכמות הגדולה של מידע רגיש שנאסף בנוגע למגעים ולקשרים בין אנשים. מעקב דרך הטלפון הנייד אפשר שימוש במידע סודי

32 לוריא (לעיל הערה 9).

33 שם.

34 שם.

35 ה' קוטף, 'תנועה', מפתח, 12 (2018), עמ' 179–202.

36 ה' אופיר, 'תנועה ללא נחת: המודרניות הפרפורמטיבית של הפגנות בלפור', סוציולוגיה ישראלית, כ"א, 2 (2021), 219–227.

37 ברק (לעיל הערה 8), עמ' 159.

38 י' כהן, 'כועסת על ההתנהגות של המשטרה, זה מעליב ומשפיל', N12, 23.4.2020, https://www.mako.co.il/news-law/2020_q2/Article-b22237afe58a171027.htm

39 Keshet (לעיל הערה 9).

על היסטוריית המיקומים, הפגישות ומצב הבריאות של המאוכזבים.⁴⁰ איכונים אלה התבצעו חרף החוק להגנת הפרטיות, המחייב שלא לחשוף את הנתונים הרפואיים של אדם לאחרים ללא הסכמתם מראש.⁴¹ יתר על כן, תשתית המערכת חייבה איסוף כמויות עצומות של מידע על אנשי קשר רבים ככל האפשר – באופן שנתפס כבלתי דמוקרטי.⁴²

בדומה לפנאופטיות אצל פוקו (Foucault), המתאר את הרישיות המרחבי המדוקדק שיש לנקוט כאשר פורצת מגפה בעיר על ידי "פיקוח הפועל ללא הרף", ניתן לראות כיצד השימוש בטכנולוגיות מעקב למטרות בריאות במגפת הקורונה נעשה כאמצעי להפעלת כוח על האזרח.⁴³ מצב החירום והתקנות הנלוות לו הבליטו את העובדה כי חירויות האזרח הישראלי אינן יציבות כפי שנדמה, וכל אדם במדינה עלול למצוא עצמו נתון לאכיפתו של מצב החירום, נטול מעמד ויכולת השפעה ממשית על מצבו.⁴⁴ ההנכחה הזמנית של מצב "מחנאי" זה הדהדה את התנהלותו של המשטר הצבאי אשר מופעל בקביעות על האוכלוסייה הפלסטינית גם בימי השגרה.

הדיון על היום-יום בימי הקורונה ממחיש כיצד השתנו מרכיבי התנועה בתקופה זו. שינויים אלו התגלמו בכל רבדי החיים: במסלולי התנועה במרחב הציבורי, בצורת ההתנהלות במרחב הפרטי בחוויית הדינמיקה בין פנים לחוץ ובפן האזרחי-פוליטי. שינויים אלו בתנועה, אשר יצרו פרספקטיבות חדשות על המציאות, השפיעו כפי שאראה גם על רבדים אמנותיים בתחום המחול – אשר הגוף הנע במרחב הוא לב עיסוקו.

מחול ביו-פוליטי במרחב הציבורי

בשנת 2020, שנת הקורונה הראשונה בישראל, המחול כמופע במרחב הציבורי ממחיש ומשקף באופן מובהק את המתח בין משמוע המרחב הציבורי מתוקף תקנות השעה, לבין השאיפה של האזרח לחירות התנועה. בהמשך לקוטף, הרואה בתנועה את הביטוי המרכזי לחירות הליברלית של האזרח, המתח אשר נוצר בימי הקורונה 2020 בין הגבלות שעת החירום ובין התשוקה לחירות בא לידי ביטוי אצל האזרח ברצונו למוביליות במרחב, כפי שניכר למשל בהפגנות מול מעון ראש הממשלה ברחוב בלפור בירושלים – אשר התאפיינו בתנועה בלתי פוסקת.⁴⁵ באופן דומה, המחול ככוראוגרפיה למופע מביא לידי מיצוי את המתח בין כוחו של הכוראוגרף, השולט בגופים באמצעות המבט ועיצוב התנועה, לבין תשוקת הרקדנים להתנער משליטה זו ולבטא את עצמם בגוף ובמרחב באופן חופשי.⁴⁶ ביצירות המחול שאנתח להלן, אשר הועלו בתקופה זו

40 שם.

41 חוק הגנת הפרטיות, התשמ"א-1981, פרק א': פגיעה בפרטיות.

42 Keshet, (לעיל הערה 9), עמ' 2-3.

43 מ' פוקו, לפקח ולהעניש: הולדת בית הסוהר, תרגום י' רגב, תל אביב 2015, עמ' 243-248.

44 ג' אגמבן, 'מצב החירום', י' שנהב, כ' שמידט וש' צלניקר (עורכים), לפנים משורת הדין: החריג ומצב החירום, ירושלים 2009, עמ' 129-216.

45 קוטף (לעיל הערה 36); אופיר (לעיל הערה 37).

46 R. Martin, 'Dance as a Social Movement', *Social Text*, 12 (1985), pp. 54-70.

במרחב הציבורי, התגלם מתח בסיסי בין תנועה ממושמעת של גופים בכוראוגרפיה מובנית ובין השאיפה לתנועה חופשית של הגוף במרחב באמצעות אימפרוביזציה.

הדיון בחלק זה יעסוק בשני מופעי מחול המשקפים היבטים מנוגדים אלו של תנועה ממושמעת למול תנועה חופשית, אשר צמחו אל מול מגבלות התנועה והריחוק החברתי של שנת 2020: AMPHI (אמפי) של עומר קריגר, ועל העיוורון – התרחשות בשדרה של דנה הירש-לייזר. שתי היצירות עוסקות במובלע במבט ממשמע או בהיעדרו, ובאופן שבו הוא מכונן את הגוף הרוקד. ביצירה אמפי בולט המבט הפנאופטי הממקם ומעצב את התנועה במרחב ובזמן, תוך שליטה מקסימלית של הכוראוגרף בגופים. לעומת זאת, היצירה על העיוורון – התרחשות בשדרה בוחנת את העיוורון והיעדר המבט כביטויים של חוסר אונים והיעדר ארגון וקהילה, דרך אימפרוביזציה מבוססת-מגע. אשווה בין שתי היצירות דרך מושגי התנועה בזמן, במרחב, בגוף ובסוג המבט. כפי שנראה להלן, בשתי היצירות יש ביטוי לערכים ביו-פוליטיים של הגוף הישראלי מוכה המגפה, ולתקנות מצב החירום תחת מגבלות התנועה במרחב הציבורי של שנת 2020.

המופע 1953/2020 (AMPHI) מאת עומר קריגר⁴⁷ התקיים וצולם ב-1 ביולי 2020, באמפיתאטרון מול מוזאון בית לוחמי הגטאות. היה זה מופע חי שהתקיים בשעה 19:00 לקראת שקיעה מול קהל של חמישים איש בלבד, בהתאם להנחיות משרד הבריאות באותו זמן. מוקדם יותר באותו יום צולם סרט שנועד לתעד את המופע ולהביאו לקהל רחב יותר. כפי שאדגים, התייעוד המצולם הינו יצירה העומדת בפני עצמה. היצירה אמפי מגלמת מחדש קטע כוראוגרפי מאת נועה אשכול שהוצג בשנת 1953 בקיבוץ לוחמי הגטאות (טרם הקמת האמפיתאטרון בו), מתוך טקס לציון עשר שנים למרד גטו ורשה.⁴⁸ השחזור התנועתי נעשה על בסיס קטע מצולם ששרד מהטקס, בסיוע תלמידותיה של אשכול – רותי סלע ומור בשן, ובשיתוף הקרן ע"ש נועה אשכול לכתב תנועה.⁴⁹

סרט תיעוד המופע שיצר קריגר מבוים עם מצלמות מרובות. צילום הגובה נעשה באמצעות רחפן, ובוצעה בו עריכה תוך ליווי מוזיקלי מדוקדק של המוסיקאי שושן. אורך הסרט הוא 36 דקות ו-21 שניות. המצלמה ממלאת תפקיד מרכזי ביצירה, בקומפוזיציה ובכוראוגרפיה, והיא קושרת בין הגופים לארכיטקטורה. כך, היצירה משחקת על המתח בין המרחב לבין התייעוד המצולם שלו. יותר מכך, המבט של המצלמה יוצר משמעות מכוננת בהקשר של פיקוח ומשמוע בימי פרוץ מגפת הקורונה. נוכח היעדר מן המופע החי בשל ההגבלות שצוינו לעיל, הניתוח שלהלן

47 מפיקה: יעל כהן. רקדנים: תמר אבן-חן, דרור בירגר, הילה ברקמן, שיר סיוון, נונציה פיץ'אלו, מישל שלחה. תלבושות ועיצוב אמנותי: נטע דרור. דרמטורג: פלוריאן מלצאכר (ברלין). מנהלת חזרות: כרמית בוריאן. העבודה הופקה ע"י עמותת מרסל לקידום אמנות ותרבות, בתמיכת הקרן לקופרודוקציות בינלאומיות של מכון גתה ומפעל הפיס, ובשיתוף הקרן ע"ש נועה אשכול לכתב תנועה, מוזיאון בית לוחמי הגטאות, 1:1 מרכז לאמנות ופוליטיקה.

48 מהלך הטקס, קטעי הקריאה וקטעי המקהלה נכתבו על ידי חיים גורי. לצפייה בסרט קצר על היצירה והשחזור: O. Krieger, *The Making of AMPHI*, 2020. <https://vimeo.com/506192843>.

49 כתב תנועה אשכול-וכמן פותח בשנת 1958 על ידי נועה אשכול ואברהם וכמן. זוהי מערכת סמלים המאפשרת להגדיר את תנועת גוף האדם, תוך חלוקת המרחב לשמונה כיוונים באופן כדורי. לכל נקודה במרחב יש מיקום, וכל איבר מיוצג על ידי ציר אורך בו. הגוף מותווה כמערכת צירים. לקריאה נוספת: N. Eshkol-Wachman, *Movement Notation*, Tel Aviv 1969.

תמונה 1.
האקוודוקט. אמפי.
(צילום: עומר קריגר,
סטילס מווידאו,
2020)



תמונה 2. עמידה
ניצב על החומה.
אמפי. (צילום: עומר
קריגר, סטילס
מווידאו, 2020)



נסמך על התיעוד המצולם, לצד רשמיה הביקורתיים של הכוראוגרפית וחוקרת המחול גבי אלדור – שהייתה מהמעטות שנכחו במופע, לצד כמה מורות ושוחרות אמנות שהצליחו להגיע.⁵⁰

הסרט נפתח באמפיתאטרון הריק של קיבוץ לוחמי הגטאות. האמפיתאטרון הוקם ב־1966 על רקע מוביל המים העתיק, אשר העביר בימי העות'מנים את מעיינות כברי לעכו ויישובי הסביבה (תמונה 1). הוא בן שבעת־אלפים מקומות ישיבה, ובנוי שורות־שורות יורדות; מול השורה התחתונה ממוקמת במת ענק, וסביבה כרי דשא שעליהם יכולים לשבת עוד כמה אלפי אנשים. הוא יועד לעצרות־עם בימי הזיכרון לשואה ולגבורה, וכן משמש מרכז למופעים המוניים.⁵¹

בסרט, חמישה רקדנים לבושים מדים ורודים, גרביים ורודים ונעליים לבנות נכנסים משמאל אל שפת הבמה הקדמית ונעמדים חזיתית. גופם זקוף אך נינוח, בדריכות

50 ג' אלדור, 'רשמים מן המופע "אמפי" מאת עומר קריגר', ערב רב, 8.9.2020, <https://www.erev-rav.com/archives/51649>

51 'אמפיתאטרון נחנך בגליל המערבי', דבר, 28.1.1966, עמ' 13.

אסופה. הנחיה קולית שולחת אותם אל עומק מרכז הבמה. הם מתקדמים בהליכה תכליתית, יעילה, זקופה. בגבם של העומדים בוורוד ניצבת חומת אבנים. הם מסתובבים ומטפסים על החומה, עומדים עליה בניצב, חזית לפנים (תמונה 2). עמידתם משדרת דומיננטיות, יתרון היררכי, עם נקודת תצפית רחבה על המרחב. הם מתפצלים: שניים הולכים על החומה לכיוון ימין, שניים לשמאל, ורקדן אחד נשאר במקומו. כעת הם פרושים על החומה במרחקים גדולים ושווים אחד מהשני/ה. המצלמה משנה את נקודת מבט, כך שבתמונה נראים השדות ואמת המים הסמוכה לקיבוץ לוחמי הגטאות. הרקדנים עומדים כשומרים על החומה. המצלמה תופסת אותם בלונג-שוט, עם תצפית על השדות, האמפי והטריבונות הריקות.

אלדור, אשר נכחה פיזית במופע, מתארת היקסמות מן הריק הדיסטופי שאפיין את ימי הקורונה: "האמפי הפרוש לרגלי המוזיאון במורד הגבעה ריק, והריקנות מדגישה את יופיו".⁵² הריק של המרחב הציבורי בימי הסגרים, אשר כפי שראינו שינה מגוון היבטים של היום-יום וזימן התבוננות אסתטית חדשה על המרחב, נוכח כאן כמרכיב ייחודי באמנות תלוית-מקום. קטע המחול המקורי של נועה אשכול, שעל בסיסו יצר קריגר מופע חדש משלו, עלה על הבמה פעם אחת בשנת 1953, במסגרת טקס יום הזיכרון לציון עשור למרד גטו ורשה. אלדור מתארת כי בגילום מחדש יש תנועות מעטות בלבד. לדבריה, הדריכות והציפייה לתנועה ולריקוד מאתגרת את הצופות ומשאירה אותן דרוכות וערניות, כך ש"ההיעדר והציפייה הם הגיבורים הראשיים של עבודה זו. אנו יודעים למלא את החסר בעצמנו. זה ההיעדר החי בנו כחלק מהיותנו עדים להיסטוריה שכולה השמדה והישרדות".⁵³

בהמשך הסרט, הרקדנים יורדים מן החומה חזרה אל הבמה על רקע מוזיקה אלקטרונית, שהיא חלק מהפסקול המקורי שחיבר המוזיקאי שושן, אשר מלווה את העבודה לכל אורכה.⁵⁴ הם צועדים אל קדמת הבמה ונעמדים ניצבים בשורה על שפתה, במרחק של מטר אחד מהשנייה. בתנועה אחידה (Unison) הם מעבירים משקל קדימה ואחורה על כף הרגל, כך שהגוף נע כיחידה אחת בתנועת נדנד איטית.⁵⁵ התנועה מזכירה קינה, או נדנד מנחם הנקשר למוזיקה. שוט מצלמה מהצד מדגיש את הנדנד המשותף מול הטריבונות הריקות. לאחר מכן התנועה עוברת מצד אל צד, כמו מטרונום איטי. הרקדנים מוסיפים תנועות ראש לכיוונים שונים: למעלה לשמיים, לצדדים, אוזן אל כתף, מבט למטה. גם המצלמה יוצרת קומפוזיציות מנקודות מבט שונות: תקריב, נקודת מבט מהקהל (הבלתי נוכח), נקודת מבט גבוהה על כל האמפי הריק, השדות ברקע. ככל שנמשך הנדנד, הרקע מקבל יותר מקום ויותר משמעות.

אלדור מתארת כי לאורך המופע הבימתי הרקדנים ביצעו פראזות בסיסיות, מדויקות ורפטטיביות של תנועות מדודות: "חמישה אנשים לבושים מכף רגל ועד ראש בוורוד

52 אלדור (לעיל הערה 52). האמור לא מתייחס לזמן תיעוד הווידאו שצולם בצהריים, אלא למופע שהתקיים מאוחר יותר באותו היום, בשעה 19:00.

53 שם.

54 המוזיקאי (יצחק) שושן מוכר בשם משפחתו בלבד. בשנת 1994 הוציא אלבום בכורה, **מולאנה**, ובו הלהיט "ז'ינה". בשנת 1996 חיבר את הפסקול הראשון שלו, לסרטם הדוקומנטרי של רינו צרור ודורון צברי **בית-שאן, סרט מלחמה**.

55 יוניסון (Unison) במחול מתקיים כאשר שני רקדנים או יותר מבצעים את אותה תנועה באותו זמן באופן אחיד.

הולכים. וחוזרים. צועדים. חגים במעגל. ניצבים בשורה. מעבירים משקל מרגל לרגל.⁵⁶ בסרט ניתן לראות את הרצף המנימליסטי הזה שעליו חוזרים הרקדנים והרקדניות: הושטת זרוע קדימה תוך כפיפה של הגב, ירידה לישיבה שפופה, הראש יורד לאט למטה. לאחר מכן הראש חוזר כלפי מעלה, האגן והגב עולים חוליה אחרי חוליה, הזרוע מושטת ישר ובאלכסון עד לחזרה לעמידה זקופה. הזרוע מזכירה הצדעה במועל יד. הם חוזרים על התבנית המעגלית הזאת שש פעמים. הפעולה אחידה, מסונכרנת, איטית, סדורה ומאורגנת. הם משנים חזיתות עם הקצב המוזיקלי תוך חזרה על שלוש תנועות בסיסיות: (1) יד על המצח בתנועה שמזכירה הצדעה, (2) הנחת יד קרוב ללב בתנועה שמזכירה הצהרת נאמנות, ו-(3) זרוע ישרה למעלה באופן שמזכיר תורן. הם נעים שוב ושוב בין התנועות הללו תוך שינוי חזית במשך כשש וחצי דקות רצופות. לצד המינימליזם התנועתי, אلدור מתארת גם התרחשות של תנועות מרחביות:

הרקדנים נעים ביחד, רצים אל השדות ומופיעים במרחק, ממתנינים. נעלמים לחלוטין מן העין רק כדי להופיע שוב, במעלה מדרגות האמפי. הם מתפזרים ונאספים אל הבמה, נעמדים בשורה, הולכים וחוזרים, נעים מצד לצד, מעבירים משקל, פונים ברבעי סיבוב הלוך וחזור.⁵⁷



תמונה 3. טריבונות
ריקות. אמפי.
(צילום: עומר קריגר,
סטילס מווידאו,
2020)

כך גם הסרט חושף סדרה של תנועות מחושבות, מאופקות, מבוססת-תנועה מפרקית ומרחבית על פי היגיון כתב התנועה, שלא היה בהן מקום לביטוי רגשי. באמצעות המצלמה יוצר קריגר מערך דימויים הקשורים לארכיטקטורה ולריק: הם קופצים מן הבמה אל אזור הטריבונות. שוט מצלמה מגובה רחפן מצלם את אזור הטריבונות הלבנות הריקות כמו שורות-שורות של קברים – ריק ארכיטקטוני של זיכרון ומוות, אזור חיים ותרבות שננטש, ריק מאנושות ואנושיות (תמונה 3).⁵⁸ דימוי זה הוא אולי תמצית הביטוי למרחב הריק בימי הקורונה. כפי שתיארתי בחלק הראשון את החלל

56 אلدור (לעיל הערה 52).

57 אلدור (שם).

58 דקה 28 בסרט הווידאו של היצירה.

הריק שנוצר באותה עת: היעדר התנועה והיעדר הנוכחות האנושית במקומות הפיזיים במרחב הציבורי שינתה אותם, כך שהאתרים במקומות השונים נראו נטולי משמעות, כמו חזון דיסטופי או שרידים נטושים מהעבר שכבר אין בהם חיים.

המצלמה עוברת בקאט אל אמת המים הסמוכה. הרקדנים עולים במעלה השבילים שבין הטריבונות, אל מרפסת המבנה המשקיף אל האמפי. הם מביטים מגובה על האמפי בחליפותיהם הוורודות, כמו פקחים בסרט מדע בדיוני עתידני. המדים הוורודים של הרקדנים מהדהדים את קבוצת ה"פינק-פרונט" אשר פעלה במקביל בהפגנות המחאה בבלפור.⁵⁹ הם יורדים מן המרפסת אל ראש הטריבונות ומתחילים לצעוד עליהן מטה, שורות-שורות אל עבר הבמה. נדמה כי הם השרידים היחידים שנותרו מן האנושות. צילום של הארכיטקטורה מגובה רחפן מדגיש את אפסות הרקדנים אל מול המבנה הארכיטקטוני רחב הידיים. הרקדנים חוזרים אל הבמה, עומדים במעגל ומחזיקים



תמונה 4. רוקדים
הורה. אמפי.
(צילום: ניר עברון)

ידיים כבריקודי עם. הם מביטים אל השמיים ואז משפילים מבטם מטה. פס הקול של שושן משתנה למוסיקה ערבית קצבית.⁶⁰ הם פוסעים שני צעדים הצידה ומבצעים שתי קפיצות במקום, בדומה לריקוד הורה, אך הביצוע נעשה באופן מכני, בפנים נעדרות ביטוי אנושי או מבע של הנאה חברתית אשר בדרך כלל ניכר בריקודי עם (תמונה 4). הם חוזרים שוב על התנועות הפשוטות בסנכרון מכני ודיוק ממושמע, אך נראה כי הם אינם מצליחים לייצר משמעות ללא קהל וללא הקשר קהילתי. לאחר

59 יניב סגל מקבוצת המחאה בבלפור **פינק-פרונט** והכוריאוגרף עומר קריגר עבדו כל אחד בנפרד ובזמנים שונים עם הכוריאוגרפית דנה יהלומי **מתנועה ציבורית**. בריאיון סיפר סגל כי הוא קיבל ממנה סטים של מדים לצורך מופעי המחאה, וצבע אותם בוורוד. עם זאת, לשאלתי ענה קריגר כי לא התקיים קשר בינו לבין סגל בהקשר זה, וההחלטה על המדים הוורודים נעשתה לפני פרוץ מגפת הקורונה. סגל לא הכיר את היצירה של קריגר. ראו: קריגר (לעיל הערה 22); ריאיון עם י' סגל, תל אביב, 19.7.2021.

60 קריגר ציין בפניי כי בקטע זה שושן שר במרוקאית, שפת אמו.

מכן הם מתחילים לרוץ במעגלים על הבמה. כאשר מסתיימת המוזיקה הם יוצאים מן הבמה ונמלטים בריצה אל עבר השדות, אל עולם אשר נעדר עקבות של תרבות אנושית.

אלדור מסבירה כי המופע המקורי של נועה אשכול לציון עשור לשחרור גטו ורשה התקיים במסורת ה"מסכת" של חגי הקיבוץ החדשים.⁶¹ אשכול שילבה בעבודתה הכוראוגרפית במסכתות עקרונות של תנועה קהילתית על פי תורתו של רודולף לאבאן (Laban).⁶² גם במקור התנועה הייתה קורקטית ופורמלית, ועסקה באלמנטים פשוטים. אלדור מתארת את הכוראוגרפיה המקורית של אשכול כבעלת אלמנטים דומים למוצג בוידאו:

יד אחת מושטת לעבר השמיים ונותרת כך בעוד קבוצה פוסעת בצעדים קטנים, במהירות, ואז פונה לכיוון אחר [...] ההופעה מתרחשת על במות שהוקמו ליד ולאורך האקוודוקט הרומי [...] לפתע משתופפים, כופפים את ברכיהם, חלקם בגב זקוף, חלקם מתכופפים קדימה בגב ישר.⁶³

אלדור מציינת כי אשכול עצמה קראה לקטע "ריקוד עם". מושג זה, הלקוח משפתו השגורה של לאבאן ומחול ההבעה הגרמני, מעלה את השאלה: איזה עם מיוצג בריקודים הללו? לחלופין ניתן לשאול: מהו המודל שעל פיו שואפת אשכול ליצור תבנית ייצוג של ישראליות?

בריאיון עם קריגר מתאר גם הוא את היצירה המקורית של אשכול כריקוד עם. לדבריו, היצירה נעה על הציר שבין אמנות אוונגרד לטקס חברתי בעל משמעויות פוליטיות. הוא מתאר אותה כיצירה כוללת, רבת-משתתפים, אשר הועלתה לצד המסכתות שהיו מקובלות באותה תקופה. הוא מדגיש כי השואה בנושא עולה כאן זו הפעם הראשונה כמסכת, בקיבוץ לוחמי הגטאות. לדבריו, מופע ראשון זה היה אבן דרך בתרבות ההנצחה והזיכרון.⁶⁴

חוקרת המחול בינג-היידיקר טוענת כי חלוצות המחול העברי, בהן גם נועה אשכול, אשר התחנכו לאורו של המחול במרחב האוסטרו-גרמני המודרני ותפיסות גוף-חברה אשר פרחו ברפובליקת ויימאר, התאימו את הפואטיקה והאסתטיקה של המחול לצורכי הציונות החדשה.⁶⁵ המחול היה לכלי גופני ותנועתי בעל משמעויות במרחב הסימבולי, שנועד למלא תפקיד בכינון הלאומיות הישראלית. באמצעות שיתוף בין האמן לקהילה, השתתפות פעילה של הקהל, עיבוד הנרטיב הפוליטי הלאומי במסכתות ואירועי חג ושימוש בריקודים קהילתיים במעגלים, כולם הפכו לרקדנים. כך הקהילה

61 אלדור (לעיל הערה 52). מסכתות אלה נוסדו בשנותיה הראשונות של התנועה הקיבוצית והפכו למסורת שנתית שבה שולבו קטעי תנועה, טקסט והצגה שבוצעו על ידי חברי הקיבוץ, מרביתם רקדנים לאו דווקא מקצועיים.

62 רודולף פון לאבאן (Rudolf von Laban, 1879–1958) היה רקדן, כוריאוגרף ותאורטיקן הונגרי בתחום הריקוד, מחלוצי הריקוד המודרני באירופה, שפעל בגרמניה, שווייץ ואנגליה. עבודתו הניחה את היסודות לשיטת 'ניתוח תנועה' לאבאן' לתיאור ופירוש תנועה אנושית.

63 אלדור (לעיל הערה 52).

64 קריגר (לעיל הערה 22).

65 בהתאם למודל יהדות השרירים של נורדאו. מ' נורדאו, מכס נורדאו אל עמו: כתבים מדיניים, תל אביב 1936.

חוזה בגופה את הריקוד ומכוננת את הנרטיב והקולקטיב הפוליטי. כך הרחיבו יוצרות המחול את הפרקטיקות האמנותיות שלהן והפכו את המחול לכלי מחולל-זהות.⁶⁶

מעניין לבחון את ההקשר של המושג "ריקוד עם" כטקס לציון שחרור הגטו, בהקשרו האוסטרו-גרמני של לאבאן, אשר אשכול הייתה ממשיכיו. על פי רוטנברג, עם עליית הנאצים לשלטון נעתר לאבאן לדרישה לספח את מחול ההבעה והתנועה הטבעית שפיתח לצרכיה של התנועה הנאצית, ותורותיו היו ביסוד טקסי הגוף והתנועה שערכו הנאצים במרחב הציבורי.⁶⁷ השמת המודלים של לאבאן בידי אשכול על טקס זיכרון השואה מעלה את מורכבות ההתמודדות עם השואה בשנות החמישים, נוכח מודלים של כוח ולאומיות שעמדו בלב החברה הישראלית. זהו ניסיון לזכור ולהנכיח את השואה, אך בו-בזמן גם לשכוח את חולשת הגוף הגלותי (לכאורה) ואת רוחה של היהדות הנרדפת, ולהציג גוף ציוני חדש. לא יהיה זה מוגזם לומר כי מה שהונכח בפועל לא היה שונה בהרבה מהייצוג של האדם האידאלי שרווח בגרמניה: "צעיר, בריא, יפה וקל תנועה".⁶⁸ והנה בשנת 2020, עם פעולת השחזור או הגילום מחדש, עדיין מהדהדות ביצירה אותן שכבות ביו-פוליטיות מן העבר של הגוף הקולקטיבי הנע. קריגר מחיה ומגלם מחדש באמצעות רקדניו הצעירים את המתח של העבר בין שואה ולאומיות. לכך מתווספות שכבות נוספות בימי מגפה, שבהם הגופים נעים בכמה מישורי זמן-מקום מקבילים, כך שתליות מקום היצירה היא חלק בלתי נפרד מן המחול.

זיכרון השואה, אשר עומד ביסוד אירוע הטקס לציון עשור למרד גטו ורשה כמו גם בשחזור של קריגר, נוכח במקום עצמו, בקיבוץ לוחמי הגטאות, אשר רבים מחבריו נמנו עם המורדים בנאצים ואחרים היו שורדי שואה שאינם לוחמים. מיתוסי הגבורה והשואה בקיבוץ לוחמי הגטאות היו כרוכים זה בזה כעמוד תווך.⁶⁹ מעדויות של חברי הקיבוץ עולה כי בדומה למישורי הזמן השונים המגולמים בריקוד, חלק מחברי הקיבוץ חוו ביום-יום שלהם קיום רגשי ומנטלי במישורי זמן שונים: את חיי העבודה והגוף של ההווה הם חוו כתנועה מכנית מנותקת, ובמקביל חוו חוויה רגשית טראומטית של אירועי השואה מחדש. כך תיארה נינה ונגרוב: "אני מתפקדת. אומנם בצורה מכאנית, אך בתוכי ההרגשה שאני נמצאת במקום אחר [...] למראית עין נראה שהכל בסדר. אלא שבפנים לא כך פני הדברים [...] בפנים אני חיה את עברי".⁷⁰ נדמה כי הריקוד של אשכול, על תנועותיו המכניות והמאופקות אשר ממשמעות את הטראומה הגדולה וחונקות אותה בגוף הלאומי הצעיר והיפה, מגלם דואליות זו היטב. דברים אלה מהדהדים גם אצל קריגר.

בזמן ההווה של מגפת הקורונה, על רקע המרחב הריק והרקע המונומנטלי, הרקדנים הבודדים שנותרו במרחב מצטיירים כגיבורים המתקיימים בגוף עכשווי. גופים אלו – אשר דרכם חלפו שנים של חינוך לזיכרון השואה, הבניה מחדש של הגוף הלאומי הצעיר והיעיל ודורות של פרקטיקות בין-לאומיות קוסמופוליטיות של חינוך למחול

66 ל' בינג-היידקר, תנועה לאומית: על מחול וציונות, תל אביב 2016.

67 ה' רוטנברג, 'רודולף פון לאבאן: מהפכה אחרת', קולות המחול, 9.1.2020, <https://www.dancevoices.com>.

68 ד' רוגינסקי, 'על גוף סמלי וגוף פיזי: ייצוגיות וחריגות בשדה המחול העממי הישראלי', סוציולוגיה ישראלית, י"ג (2012), עמ' 330–301, ובמיוחד בעמ' 303.

69 צ' דרור, קיבוץ לוחמי הגטאות: סיפור המקום, קיבוץ לוחמי הגטאות 2005, עמ' 55.

70 דרור (שם), עמ' 40.

– מנסים לאחוז בסדר ובמשמוע תנועתי כדי להתמודד עם הטרגדיה החדשה הפוקדת את גופם: מגפה שניתן לנצחה רק באמצעות משמעת קפדנית בלתי מתפשרת. הריקוד של אשכול, אשר בעבר נפרד מן השלדים – מן הגוף הכנוע והגלולי – והביא בתנועתו ישראליות חדשה, מנכיח עתה אצל קריגר עתיד גלובלי ביורפוליטי לוט בערפל, אור דמדומים ורוד של ריק הנושא בתקווה עמומה לאנושות חדשה, אך גם תעתוע והיעדר פשר. "המחנה" שממנו נפרדו בשואה נוכח מחדש במגפה: במגבלות התנועה מרחיקות הלכת, בפחד להידבק איש מזולתו ובכוח האלימות המשטרתית הכובלת במשמוע את המרחב הציבורי.⁷¹

ניתן לראות כי משמוע הגוף מהווה חוליה מקשרת בין השכבות ההיסטוריות: מהגוף הקלאסי, דרך דיכוי הגוף בשואה, הבניית הגוף הישראלי החדש והריחוק החברתי בימי הקורונה. האמפיתאטרון הוא במה מיתית, נצחית, אשר מצליחה לרגע לאסוף וללכד בין השכבות ההיסטוריות הטראגיות הללו ולהופכן להרואיות. אולם בניגוד למחול של נעה אשכול בתקופת קום המדינה, הגילום מחדש של קריגר את התנועות השואפות לחבר בין שכבות הזמן איננו חותר להבנות זהות לאומית ברורה המעוררת ביטחון בימי המשבר. להפך, הרקדנים בבדידותם נותרים משוללי הקשר. הגוף מתקיים ללא עדות של קהילה, והרקדן נותר ללא קהל. הכוראוגרפיה, אשר התקיימה בחלל ריק, נצרבה בתודעת הזיכרון רק בזכות המצלמה. שלילת הקשר זו באה לידי ביטוי גם בתלבושות: בניגוד לחאקי ולכחול של הקיבוצניק או החניך בשומר הצעיר, הרקדנים במדים הוורודים נטולי זהות ישראלית או יהודית. הצבא הוורוד, בהיעדר קולקטיב לאומי, כמו נחת מן החלל אל תוך ריק דיסטופי, עתידני. הוורוד, מסמן של התנגדות מגדרית כפי שמבטאים זאת קריגר וגם סגל, רומז לכיליונו של הלאומי לטובת הגלובלי.⁷²

בהקשר המרחבי, קריגר מתייחס אל האמפיתאטרון כליבת ההשראה ליצירה זו. הארכיטקטורה אומנם אינה שריד ארכאולוגי רומי מקורי, אולם היא בנויה על פי מתכונת מונומנטלית זו. קריגר מתאר כי המחקר שלו על נועה אשכול נערך על רקע חלומותיו לעשות עבודה לאמפיתאטרון – ששימש לדבריו בריזמית לצרכים פוליטיים, דתיים ואמנותיים.⁷³ בהמשך לפרקטיקות שיצר **בתנועה ציבורית**, המופע **אמפי** נתפס כמתקיים על התפר שבין המישורים הללו: ספק מקהלה יוונית רוקדת, ספק פרפורמנס בעל הצהרה פוליטית וספק טקס לאומי.⁷⁴ הכוראוגרפיה היא רק עוד נדבך בארכיטקטורה, במרחב שהוא תרבותי-פוליטי. לצד זאת, מגפת הקורונה סיפקה משמעות חדשה לשימוש באמפי כמרחב פתוח שניתן לשמור בו על מגבלות הריחוק החברתי, ללא הסיכונים הגבוהים אשר יוחסו לתאטראות הסגורים. כך החזרה אל המבנה הקלאסי התבצעה גם בהקשר של החזרה אל החוץ והטבע של ימי המגפה. קריגר מתאר כי במהלך החזרות, שנעשו בחוץ עם מסכות פה ואף, נשמרו גם תקנות הריחוק החברתי של שני מטרים ויותר. ריחוק כפוי זה גם השפיע על הכוראוגרפיה,

71 אגמבן (לעיל הערה 7).

72 קריגר (לעיל הערה 22); סגל (לעיל הערה 60).

73 קריגר (שם).

74 **תנועה ציבורית** היא גוף מחקר פרפורמטיבי הלומד ומייצר פעולות במרחב הציבורי, צורות של סדר חברתי, כוריאוגרפיות של ציבור, טקסים פומביים וסמיוויים. תנועה ציבורית מתעניינת באפשרויות הפוליטיות והאסתטיות הטמונות בקבוצת אנשים שפועלת יחד. ראו: <https://www.publicmovement.org>

שהתבצעה בסופו של דבר באינטרוולים אלו. השפעה נוספת על הכוראוגרפיה לדבריו עלתה מהמבנה של האמפי, שהכיל במה ברוחב 50 מטרים אשר התאימה לשמירה על המרחקים הללו.⁷⁵

בדמיון סימבולי לכיכר העיר של המחאה הפוליטית אשר התקיימה באותה תקופה מול מעון ראש הממשלה ברחוב בלפור בירושלים, האמפיתאטרון מגלם ביצירה את האתר שבו ההתכנסות וההצטופפות החברתית מבטאת את האזרחות. בהקשר זה, קריגר שואל על ההתכנסות הפוליטית במרחב בימי הקורונה ועל הסוכנות האזרחית הנמלטת אל המרחבים הווירטואליים. הוא מעלה את האמפי הריק כהצעה לאתר של מפגש שיש בו "הבעה ופעולה אסתטית ביחד עם קבלת החלטות או דיון פוליטי", תוך קריאה "לאכלס אותם מחדש או לייסד אותם מחדש".⁷⁶

ראינו כיצד אופני התנועה המדודים, המכניים והממושמיים של טקס הזיכרון וגילומו מחדש מבטאים את משטור הגוף והבנייתו הלאומית. קריגר קושר את זמן ההווה של הקורונה בהתייחס למשטור התנועה והכוח במרחב הציבורי, וטוען כי "משטור מתייחס לתנועה ולהסדרה של תנועה והתנהגות ביחס לכוח פוליטי". לדבריו, "המשטרה כגוף היא בעלת המונופול על אלימות במדינה, בשם החוק". בדומה למשטור הגוף בימי מגפה אצל פוקו, לדברי קריגר התנועה הממושטרת היא לא רק תהליך פורמלי במרחב, אלא גם עניין פוליטי. הכוח הפוליטי הוא זה הגורם לאנשים להיענות לצו הממשטור את התנועה. כוח זה מתגלם גם במחול, משום ש"כוראוגרפיה תמיד כוללת את השאלה של משטור".⁷⁷

המשמוע והמשטור החברתיים-פוליטיים אשר קריגר חוקר ומבקר ביצירותיו זולגים גם לתהליך הכוראוגרפי הממשמע את הרקדנים תחתיו. ראשית, מבט המצלמה/כוראוגרף בסרט מתקשר למרחב של פיקוח דרך המבט הפנאופטי: חלוקה של המרחב, מיקום הדברים, חלוקה ארכיטקטונית המאפשרת שליטה, מיון והסדרת תנועה.⁷⁸ מבט זה נבנה כאמור דרך עינו האסתטית של הכוראוגרף הכול יכול, הממשמע את תנועות הרקדנים במרחב. שנית, השפה הגופנית של כתב התנועה של אשכול, וקריגר בעקבותיה, מבוססת על חלוקה יעילה של יחידות זמן ושליטה בהן, כך שהתנועות מתוכננות בתוך יחידות מרחב מדוקדקות. הביצוע נעשה בתיאום מלא בין הגופים, ביוניסון, במקצב אחיד, עם מתאם בין הגוף למחוות.

נרטיב גופני-פוליטי ישראלי ומחולי זה מהדהד את דבריו של פוקו על גוף החייל הפרוסי כ"משהו שמייצרים: מעיסה חסרת צורה, מגוף בלתי מתאים [...] זקפו בהדרגה את היציבה; אכיפה מחושבת עוברת לאיטה בכל חלק מחלקי הגוף, משתלטת עליו".⁷⁹ כמו החייל, ככל שגוף הרקדן צייתן יותר, כך הוא מועיל יותר ומאפשר אחיזה בכוח שמתבקש לתופסו כדי להוציא לפועל יעילות ביחס לרצון היוצר.⁸⁰ כך, הרקדנים הם בבחינת חיילים המבטאים עיקרון לאומי ופוליטי. הם מקבלים על גופם תנועה פשוטה,

75 קריגר (לעיל הערה 22).

76 שם.

77 שם.

78 פוקו (לעיל הערה 44).

79 שם, עמ' 169–170.

80 שם.

ממושמעת, מדויקת ויעילה. בהקשר זה, קריגר מתאר כי תהליך העבודה הוא מאתגר עבור הרקדנים והרקדניות, משום שנדרש מהם דיוק אנטומי ברמה גבוהה מאוד על מנת לבצע את שחזור כתב התנועה של אשכול. קריגר מציין כי הוא הקפיד מאוד לשמור על נאמנות לצורה המקורית, ולשם כך הסתייע בתלמידותיה של אשכול – אשר יצרו תעתיק (Transcription) מהסרט לכתב תנועה שהרקדנים אינם בקיאים בשפתו, ולאחר מכן לימדו את הרקדנים מתוך הכתב. בהמשך לקח קריגר את משפטי התנועה הקצרים והכפיל אותם כרצונו.⁸¹

ניתן לומר כי הניסיון לבטא משמוע ביצירה מכפיף גם צורת עבודה המייצרת זיקה בין הצורה לתוכן ובין התהליך לתוצר האמנותי. כך, כאשר קריגר מתאר את הגוף כאובייקט פיסולי בתוך חזון האחדות והקולקטיב, גם המדים הוורודים ממלאים מקום בהגדרת הגוף הממושמע:

אני אוהב מדים, אני אוהב את העניין הזה של תלבושת אחידה. יש לי געגוע לקולקטיביות [...] אחדות שיש בה משהו מאד משחרר בעיניי [...] להתגייס למען מטרה שגדולה ממך. מדים מבטאים את זה מבחינה פורמלית. זה מאפשר להסתכל על התנועה הקולקטיבית, או על תנועה בכלל... רוב התנועה אצלי זה יוניסון. אני מסתכל על עבודות פרפורמנס יותר כסוג של מונומנטים או פסלים ציבוריים נעים. יש מונומנט מאבן שהוא האמפי, יש את הנוף סביבו, ואז יש האדם כאלמנט ביחס אליהם.⁸²

עם זאת, כאשר אתגרתי את קריגר בריאיון לגבי משמעותם של המדים הוורודים, עלה מדבריו כי הם למעשה רחוקים מלייצג קולקטיביות, ואולי אף מביעים אירוניה והתנגדות לקולקטיביות הפטריארכלית המתבטאת בדמות החייל. הוורוד מזכיר את הנשי והקווירי, ועלה כסוג של התרסה פוליטית גם בהקשר של המחאה ברחוב בלפור שהתקיימה באותה עת. בכך הוא יוצר מתח בין מופע אמנות לטקס של המדינה. כיצירת אמנות, המשמעות הקונקרטית של אירוע הזיכרון מתפוגגת והופכת לרב־משמעית, נזילה ואמביוולנטית; לא ברור בדיוק מה עומד ביסוד היצירה, מה מטרת המבצעים ומה הם מייצגים. הצבע הוורוד הופך את המדים לייצוג סימבולי החותר תחת הנרטיבים הלאומיים הגבריים, ומייצר מעין סוציאליזם ורוד מדומיין.⁸³

כיצירת אמנות כוראוגרפית העוסקת במשמוע וגוף בהיבטים ורבדים היסטוריים ועכשוויים, ראינו כיצד כל נדבך מהווה חלק מהותי במשמעות שנוצרת במופע: חשיבות תלוית־המקום של היצירה, רבדי הזמן השונים המתגלמים בה, סוג התנועה ועבודת הרקדנים, ומעל לכול מנצח שלטון המבט של הכוראוגרף המתגלם דרך עין המצלמה. היבטים אלה מהדהדים את המשמוע והמעקב אשר ראינו ביום־יום בימי הקורונה בשנת 2020. הם מצביעים על זמן הקורונה כמשבר אנושי, שהמשמוע הלאומי בו אינו אלא היאחזות בקרש הצלה דל בלב ים של משבר גלובלי. אם כך, אילו אפשרויות אחרות ישנן להתמודדות של גוף וקהילה בימי מגפה? מול היצירה של

81 קריגר (לעיל הערה 22).

82 שם.

83 שם.

קריגר נבחן צורה תנועתית הפוכה, העוסקת במגע ובגוף כנוע לחושים, מתוך שאלת התלות החברתית בימי הקורונה.

על העיוורון – התרחשות בשדרה

המחשבה עלתה על דעתו של השר בכבודו ובעצמו. בכל כיוון שלא יבחנו אותו, היה זה רעיון מוצלח, אם לא מושלם, הן במה שנוגע לכל מיני היבטים תברואתיים גרידא של המקרה, הן במה שנוגע להשלכות החברתיות ולגזרות הפוליטיות. כל זמן שלא יתבררו הסיבות [...] כל זמן שלא יימצאו הטיפול והריפוי, ואולי אף חיסון שימנע את הופעתם של מקרים בעתיד, יאספו ויושמו בבידוד כל האנשים שהתעוורו, וגם מי שקיימו איתם מגע פיזי, או ששהו במחיצתם, וכך יימנעו הדבקות נוספות, העלולות, לכשיתממשו, להתרבות.⁸⁴

על העיוורון – התרחשות בשדרה היא עבודה תלוית-מקום (Site-specific) של דנה הירש-לייזר, כוראוגרפית ומטפלת בתנועה, בוגרת החוג לתנועה באקדמיה למחול בירושלים (ראו תמונות 5–8).⁸⁵ בדומה לקריגר, גם הירש-לייזר העלתה את יצירתה בתקופת הסגרים של מגפת הקורונה בשנת 2020, וגם יצירה זו כללה קבוצה של חמישה רקדנים, אך המסע שלהם היה שונה בתכלית. לעומת המשמעות המאפיין את אמפי, יצירה זו עוסקת במסע לתוך ההווה הגופנית והחושית של היות במגפה. היצירה בוצעה בשדרות ח"ן בתל אביב החל מיוני 2020 ועד אפריל 2021. נכחתי במופע שנערך באפריל 2021, כאשר מגבלות המרחק הוסרו, ורשמיי הם ממופע זה.⁸⁶ מתוך דוח תצפית:

שדרות ח"ן, שעות הבוקר המאוחרות, חם. חמישה רקדנים מתפזרים בשדרה במרחק גדול אחד מהשנייה.⁸⁷ לבושים בבגד לבן מרושל. עיניהם ופניהם מכוסים במסכת קורונה לבנה גדולה. כל אחד מהרקדנים עומד ליד עץ בשדרה. הגוף של הרקדן והעץ מחוברים. הם מתחילים לנוע בתנועות מפרקית. הגוף נכנע, נשען רק על השלד של עצמו. גוף הופך לחומר. כשהעיניים מכוסות, החושים האחרים מתעוררים: עור נוגע בעץ, באדמה. ריח חזק של טחב ודשא. הבגדים מתלכלכים בבובץ. הגוף הופך כלי חישה. השלד והשרירים מחפשים את דרכם, בלי עיצוב של תנועה מחולית. הגוף נע בתוך היום-יומי והישרדות. כל אחד נע לבד עם עצמו המון זמן, הם מחפשים את המקום שלהם, נוגעים באדמה, בעצים, באספלט. הווים ברגע, אך תלושים לחלוטין מהמציאות. התחושות זועקות פוסט-טראומה. (לשאול את דנה: איך את רואה את היצירה בהקשר של פוסט-טראומה?).⁸⁸

84 ז' סאראמאגו, על העיוורון, תרגום מ' טבעון, תל אביב 2000.

85 במופעים תלויי-מקום יש רובד אלטרנטיבי שחותר תחת מופעי המוסדות התיאטרון והתרבות המקובלים. הם גם בעלי אמירה בנוגע למרחב הציבורי שבו הם מתקיימים.

86 <https://www.youtube.com/watch?v=yZviXfPvgMQ> D. Hirsch-Laiser, About Blindness

87 רקדנים: גבריאלה רוזן, בר פרום, נדב שרון, אירנה פאיוק, דפני כורפה. אביה סולומון הופיעה רק במופע הראשון, אך הייתה חלק מהתהליך.

88 רשימות צפייה שערכתי במופע על העיוורון – התרחשות בשדרה ב־30.4.2021 בשדרות ח"ן בתל אביב.

בריאיון שקיימתי עם הירש-לייזר ביולי 2021 היא מתארת כיצד הכוראוגרפיה נוצרה במקור לתוך המרחב של שדרות ח'ן בתל אביב על רקע מלחמת לבנון השנייה. כמו בשחזור של קריגר, היצירה המקורית עוסקת בישראליות ולאומיות, אך הירש-לייזר פונה אל נושאים אלה כאישה. היצירה החלה להתבשל אצלה בשנת 2006, כאשר הייתה בהיריון עם הבן השני שלה. היא מתארת כי הידיעה שהיא נושאת בן "העצימה את חוויית הדאגה ותחושת חוסר האונים, לנוכח המציאות של מדינה אוכלת יושביה, של בנים שצריכים ללכת לצבא, של מלחמות שמביאות למוות והרס".⁸⁹

הדאגה וחוסר האונים אשר מבטאת הירש-לייזר מעוגנים במערכת חברתית רחבה. מאירה וייס (Weiss) טוענת לקשר ישיר בין ההבניה של ההורות הישראלית, ובעיקר האימהות, לבין דמוגרפיה וכינונה של המדינה. לטענתה, הרחם והביציות אינם רק הגשמה של האימהות, המשפחתיות והתפיסות הדתיות היהודיות הנלוות לה, אלא הן בעלות משמעות אזרחית רחבה בהקשרים לאומיים וצבאיים. לדברי וייס, בתהליכי היריון בישראל נשים עוברות בדיקות יקרות ומרחיקות-לכת הממומנות על ידי המדינה כדי לוודא את הולדתו של עובר תקין, תוך עדיפות לזכר. פעולות אלה הן חלק מהבניית עתידו כלוחם, אשר ימשיכו ויוטמעו במשך התבגרותו על ידי מערכת החינוך, המסרים החברתיים ופעילויות הפנאי, לשם הבטחת תפקידו המיועד כחייל.⁹⁰

באותה תקופה הושפעה הירש-לייזר גם מספרו של סאראמאגו (Saramago) **על העיוורון**, מסה פילוסופית אשר מתארת התפרצות של מגפת עיוורון כאלגוריה חברתית ופוליטית על מוסר, קהילה וחוק.⁹¹ בביקורת שיצאה בעיתונות על הספר עם תרגומו לעברית מתארת אריאנה מלמד כיצד המבט מכונן את הזהות האנושית: "אין אני בלי זולת מתבונן, ואם לא ניתן להתבונן, כיצד נגדיר לעצמנו מחדש את גבולות האני – אם איננו יודעים דבר על זולתנו, בהיותנו עיוורים לגמרי?"⁹² הירש-לייזר מספרת על מפגשה עם היצירה של סאראמאגו בתקופת ההיריון ב-2006:

הקריאה של הספר התחילה לבשל אצלי את הרעיון, שאני רוצה לייצר עבודה במרחב הציבורי שבה מתמודדים רקדנים רואים התלויים בראייה, לא נכים, עם מצב של עיוורון. מצב שבו נלקח מהם החוש הדומיננטי. המטרה הייתה להנכיח במרחב הציבורי את חוסר האונים, את התלות ההדדית, את הפגיעות שלנו כבני אדם. את השאלה איך מתקדמים ולאן. מי מוביל אם גם המוביל לא רואה והוא עיוור.⁹³

על רקע מלחמת לבנון השנייה, שאלות אלו של זהות, גבולות ואמון בהנהגה הפוליטית ובחברה, התחברו אצל הירש-לייזר והניחו את הקרקע ליצירתה החדשה. מוטיב העיוורון כאלגוריה חברתית ופוליטית היווה ביטוי לחוסר האונים שחשה הירש-לייזר מול ההיריון וחוסר הוודאות של המלחמה. בתקופת מגפת הקורונה ב-2020 היא החליטה להעלות את היצירה מחדש בשדרות ח'ן, בעיצומם של הסגרים

89 הירש-לייזר (לעיל הערה 29).

90 M. Weiss, *The Chosen Body: The Politics of the Body in Israeli Society*, Stanford 2002.

91 סאראמאגו (לעיל הערה 86).

92 א' מלמד, 'בשבחי הראייה העמוקה', <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-403488,00.html>, Ynet, 4.1.2021.

93 הירש-לייזר (לעיל הערה 29).

והגבלות המרחק. כפי שעלה במבוא למאמר זה על היום-יום, הירש-לייזר יוצרת מתוך התחושות שעלו בה בימי הקורונה, אשר הובילו אותה לשוב ולעסוק ביצירה זו מהיבטים חדשים, גופניים, נפשיים וחברתיים, שהלכו והתעצמו בהתנהלות היום-יום של מגבלות התנועה והריחוק החברתי.⁹⁴

כפי שראינו, השינויים בדפוסי התנועה במרחב הציבורי בימי הקורונה היו משמעותיים ובולטים לעין, ועוררו חשיבה מחדש על קרבה וריחוק ברמה האישית, החברתית והפוליטית. הירש-לייזר מתארת את חוויית אי-הוודאות שלה כמערערת מהותית את תפיסת הזמן, כך שהיעדר התנועה השפיע על יכולת ההתממשות שלה בחיי היום-יום ועל יכולת ההשלכה של פעולות בעתיד. כך הפכו החיים לדבריה להישרדות גרידא: "הקורונה הביאה את המהות של אי-הוודאות בקיום שלנו האנושי".⁹⁵ לדבריה, התוכנית הסדורה של שגרת היום-יום הופרה בדיעה ש"אנחנו יכולים גם למות בכל רגע. אך אנו חיים בהכחשה, כי זה בלתי נסבל לחיות עם המחשבה שאנחנו יכולים בכל רגע למות".⁹⁶ העיוורון בעיניה הוא אמצעי סימבולי להדחקת ידיעת המוות בימי מגפה.

מגע יוצר מבט

מתוך דוח תצפית:

הרקדנים מתקדמים, אני חולצת נעליים וצועדת אחריהם יחפה. התחושה של הדשא בכפות הרגליים שלי – מרטיט! חוויה חושית מתפשטת בכל הגוף. אני תופסת עכשיו את המופע באופן שונה מתוך הזדהות עם החושים, עם מגע כפות הרגליים באדמה הלחה. היחפות מקרבת אותי לחוויה של הרקדנים. הרגשה של זמן רחב שאפשר לבחון בו דברים, להתרחק ולהתקרב, להישען על העץ ולעצום עיניים, להרגיש את הדשא. לחוש את הגזע. המציאות שונה מכל נקודת מגע. מגע יוצר מבט.⁹⁷

במהלך תצפית במופע שהתקיים בשדרות ח"ן בת"א, חלצתי את הנעליים. לא הייתה הנחיה מפורשת כזו לצופים, אך ראיתי לנכון מניסיוני ככוראוגרפית לערוך את הצפייה תוך התקרבות לרמה החושית שבה השתמשו הרקדנים – החוש הטקטילי, מגע. המטרה הייתה לפענח את המנגנון התנועתי של הריקוד. באמצעות המידע שהגיע דרך כפות הרגליים יכולתי לקרוא את הקרקע באופן טקטילי. כמו הרקדנים נאלצתי להיזהר יותר בדרכי, ונצרבתי בחום האספלט. המרחק בין "חוקרת" ל"רוקדת" הצטמצם, והאפשרות לעצום עיניים ולהצטרף לקבוצה הייתה כמעט זמינה, כהושטת יד להיות חלק מתהליך הריקוד. רגע זה היה מפתח להבנת היצירה, אשר גילמה לא רק את האלגוריה לימי מגפה בדומה להצגתה אצל סרארמאגו, אלא גם הייתה הזמנה פיזית לבוא במגע, לנוע ולהיות חלק מקהילה בימים של איסור מגע וריחוק חברתי.

הירש-לייזר, העוסקת בקונטקט-אימפרוביזציה ותרפיה בתנועה, מדגישה בריאיון את איסור המגע בתקופת הקורונה כמחולל משבר אישי, קהילתי וקיומי עמוק. היא

94 שם.

95 שם.

96 שם.

97 רשימות צפייה (לעיל הערה 90).

תופסת את המגע כאמצעי לריפוי, אשר בהיעדרו נותר האדם תלוש וחולה; המגע לדבריה הוא "גורם מנחם, מקרקע, ממיס כעס. הוא נותן לגיטימציה לשחרר בכי והוא מקור לקרבה ואהבה עמוקה בין בני אדם".⁹⁸ היא מוסיפה כי האלתור, כמו המגע, "מאפשר להתקרב לחלקים יצריים פשוטים, מאוד ראשוניים [...] לתת ולקבל משקל ולגעת, כדרך של הקשבה. בלי מילים ובלי לדעת את הדרך, את התנועה, או את הצורה, המגע הוא דרך תקשורת שמאמנת קשב".⁹⁹

הירש-לייזר משתמשת בשפה תנועתית של אימפרוביזציה מבוססת-מגע, אשר הפוכה וקוטבית לזו שבחר קריגר: במקום ריחוק ושליטה, ניתן דגש על קרבה ותלות (תמונה 7); במקום הפרדה ומשמוע של הגוף כיחידת ביצוע, ניתן דגש על מגע ותקשורת גופנית וחושית. שפת היצירה נשענת על עיסוקה העמוק של הירש-לייזר בקונטקט-אימפרוביזציה, אך עם זאת היא שונה מתוקף הסיטואציה והמגבלה של התמצאות במרחב העירוני בעיוורון. בשונה מקונטקט, היא אינה נשענת על העברות משקל מרובות ותכופות, אך כן משתמשת במגע שנמצא ביסוד שפה זו. כאן המגע משמש למישוש המרחב והגופים, בדומה לקריאת ברייל, תוך העברת משקל מדודה המאפשרת התקדמות איטית ובטוחה במרחב הציבורי. עם זאת נוכל לזהות כי הקונטקט-אימפרוביזציה כשפה מחולית יושב בבסיס היצירה ועשוי לסייע לפענחה.

חוקרת המחול סינתיה בול (Bull) מגדירה את הקונטקט-אימפרוביזציה כצורה של תקשורת גופנית באמצעות מגע.¹⁰⁰ לדבריה, העור הנוגע-נגע מתרגם במהירות מידע על כיוון, משקל ורגש ומכוון את השרירים והשלד להגיב בצורה מתאימה לבן או בת הזוג. המפגש הגופני רוקם תוך כדי תנועה יצירה של אימפרוביזציה בזמן אמיתי שהוא מסונכרן, בעל קשב פנימי, נע בחלל ובזמן ושומר על הגופים בו.¹⁰¹ הטכניקה של הקונטקט נלמדת תחילה בעיניים עצומות, על מנת להפנות יותר קשב למגע ועל מנת לפתח מודעות קינסטטית לתנועתיות של הגוף.¹⁰² התנועה מתבצעת ללא עיצוב חיצוני של כוראוגרף, אלא מתוך קשב ומגע בין הרוקדים. יש בה דגש על הפניית תשומת הלב לתחושות, חוויות והשתחררות מדפוסי תנועה של צורות חיצוניות תלויות-מבט, ואין צורה גופנית אחת הנדרשת למשתתפים או מודל מסוים שצריך להגיע אליו.¹⁰³ לדברי בול, הרקדן/המתנועע חש את תנועתו ומכוון אותה מבפנים באמצעות חוש הפרופריוספציה.¹⁰⁴ תנועת בן הזוג מתקבלת לתוך המרחב הפריוספטי של הגוף באמצעות המגע והמשקל. הצופה הממוקם לרוב בקרבה למאלתרים ומזדהה עימם ברמה חושית כמשתתף פוטנציאלי – חלק מהקהילה.¹⁰⁵

98 הירש-לייזר (לעיל הערה 29).

99 שם.

C. Bull, 'Sense, Meaning, and Perception in Three Dance Cultures', J. Desmond (ed.), 100 *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Duke 1997, pp. 269–287

101 שם.

102 שם.

103 שם.

104 הפרופריוספציה היא תחושה עמוקה של הגוף, חישה עצמית שדרכה מקבל האדם מידע שוטף על מיקום האיברים שלו ביחס למרכז גופו וביחס לסביבה, ללא תלות במבט וללא צורך בהפניית המודעות לכך.

Bull 105 (לעיל הערה 101).

העיסוק באימפרוביזציה עשוי גם לשמש אלטרנטיבה מקצועית בעולם הריקוד אשר נושאת עמדה חברתית-פוליטית: המשמעות של המגע והקשב הפיזי הופכים לערך סימבולי חברתי בעלי משמעות של קהילה, סולידריות, קשב והדדיות עבור העוסקים והצופים בה.¹⁰⁶ במחברת העבודה של הירש-לייזר על היצירה משנת 2020 היא כתבה באותיות גדולות על אחד הדפים:

נגע=מחלה

מגע=מרפא

נוגעים נדבקים במחלה

נוגעים ונגועים – מחלימים¹⁰⁷

מילים קצרות אלו מפרשות למעשה את היצירה כולה. נראה כי הירש-לייזר משתמשת במגע כדי לבטא עמדה חברתית-פוליטית כלפי הריחוק החברתי. לדבריה, הרעיון שדווקא המגע מהווה סכנה לאחר עמד בניגוד לכל מה שהיא מאמינה בו:

מגע הוא ביטוי של תקשורת, אהבה ותמיכה. יש בו אלמנט מרפא לשרירים כואבים ולנפש דואבת [...]. איסור המגע בקורונה לקח צורך בסיסי של תינוקות, ילדים, של אנשים שמזדקנים, של כל אדם שהוא חולה. היה לי ברור שהעיסוק במגע במרחב הציבורי בעל העיוורון, היה להניח משהו משמעותי שהוא צורך נפשי, אנושי והישרדותי עקרוני. שלא בטעות נסתפק בלא לגעת. שלא נתבלבל שאפשר לחיות בלי מגע.¹⁰⁸

השימוש של הירש-לייזר במחול מבוסס-מגע משמש ברזמנית כאלמנט מרפא וכפעולה מעוררת מודעות אשר מעלה שאלות ותהיות על הריחוק החברתי. הירש-לייזר מציינת את ההקשבה ככלי לחיבור עמוק במהלך העבודה במגע אשר מסייע לגשר על פערים, בדידות וריחוק. המגע המתקיים על רקע איסור המגע והריחוק הכפוי מדגיש ביתר שאת את היעדר הסולידריות, הקרבה והרגש, ואת התרופפות הקשר בין בני אדם. נוכח העיוורון הסימבולי, המגפה הפיזית והחברתית, מעלה הירש-לייזר ביצירתה את אפשרות גיבושה של קהילה תומכת כתשובה לבידוד ולחוסר האונים של היחיד הנשלט. בניגוד לתפיסה הרואה את החברה ככפייה של סדר חיצוני מתוקף הדין והחוק, הקבוצה אצל הירש-לייזר מופעלת מתוך מגע ופעולה משותפת המעניקים משמעות פנימית לקיומו של יחיד. ההדדיות מוציאה אותו ממצבו הפסיבי לתנועה בכיוון משותף אל מטרה משותפת. כך גם הריקוד מתחיל ביחיד, ממשיך לחיבור של שניים ומוביל בהצטברות אל קבוצה. הירש-לייזר מתארת:

העבודה מתחילה מהיחיד לבדו ליד עץ. הרקדנים התבקשו לפקוח חושים אחרים, על מנת לשאת את היכולת להיות לבד: להקשיב לצלילים, להריח, ללמוד את

106 שם.

107 הירש-לייזר העמידה לרשות המחקר מחברות עבודה על היצירה, אשר מאחת מהן נלקח ציטוט זה.

108 הירש-לייזר (לעיל הערה 29).

תמונה 5. זחילה
 כקבוצה. על
 העיוורון –
 התרחשות
 בשדרה, דנה
 הירש-לייזר.
 (צילום: עומר
 מסינגר)



תמונה 6. רקדנית
 אחת יוצאת (אירנה
 פאיוק). על
 העיוורון –
 התרחשות
 בשדרה, דנה
 הירש-לייזר.
 (צילום: שלומי יוסף)



הסביבה הפיזית – איפה עוברים אופניים, היכן עובר הקו המדרכה, כיצד להישמר מסכנה, מתי ניתן לחצות. במשך עשרים דקות, כל אחד שווה לבדו ליד עץ המשמש אי של יציבות. מצד שני, ההתמודדות היא לבד. בהמשך יש משימה למצוא אחד את השני, ולהתלכד לקבוצה. המשימה הציבה בפניהם אתגר ביציאה אל המרחב תוך התקדמות בעיניים מכוסות.¹⁰⁹ היציאה מתגלה כמסוכנת בהתקדמות דרך גישוש (תמונה 6). הגוף נכנס לדריכות. כשהרקדנים מוצאים אחד את השני הם מגלים שהם לא לבד בעולם: מאחד הם הופכים לשניים, ושניים זה תמיד יותר קל מאשר לבד. אחר כך מתווסף עוד אחד, הם כבר שלושה. בהמשך השלושה הופכים לשרשרת של חמישה. משפחה היא עם, היא קהילה, היא קבוצה.¹¹⁰

109 העיניים מכוסות במסכות פה ואף לבנות, האופייניות לתקופת מגפת הקורונה.

110 הירש-לייזר (לעיל הערה 29).

תמונה 7. נשענים
במגע. על העיוורון
– התרחשות
בשדרה, דנה
הירש-לייזר.
(צילום: שלומי יוסף)



תמונה 8. חצייה
בעיניים עצומות.
על העיוורון –
התרחשות
בשדרה, דנה
הירש-לייזר.
(צילום: שלומי יוסף)



ניתן להבחין בשינוי משמעותי שנוצר במעבר מהשפה התנועתית של הרקדן הבודד לעומת התנועה כקבוצה. כקבוצה, התנועה היא אחידה יותר בדגש על חזרתיות. אך בשונה מהעיקרון האחדותי של יוניסון באמפי, הנשען על חוש הראייה, הגופים האחדותיים אצל הירש-לייזר תלויים בחוש המגע ואינם יכולים לשרוד בריחוק אחד מהשני. זוהי קבוצה המבוססת על חיבורים וקרבה המכוונים תלות (תמונה 5). היא מסבירה זאת מההיבט הפרקטי של הריקוד: על מנת שלאחרון בשיירת העיוורים יהיה ברור מה התנועה ובאיזה קצב לצעוד, יש צורך בתנועה וקצב פשוטים וברורים. הביצוע ביוניסון הופך את הקבוצה לגוף אחד שלם הנע בסנכרון דרך מגע, ובכך מעניק הגנה וביטחון לחבריו. הדבר משקף בעיניה גם את ההוויה של ימי הקורונה, שבהם – בדומה לספר על העיוורון – המבודדים, החולים, מועברים למקום סגור שבו הם צריכים לשרוד חברתית. הצפיפות מייצרת קושי לשרוד בתוך הקבוצה, ההופכת לסיר

לחץ. בכך הופכת התלות גם למקור מתח, קונפליקטים והטלת ספק: "איך המוביל מוביל אותנו? הוא מוביל נכון? איך אנחנו יודעים בוודאות שאפשר לסמוך עליו?"¹¹¹ הירש-לייזר מתארת כי תחושות דומות עלו אצלה בהקשר לאיסורי הקורונה:

כולנו חיילים באיזושהי סכמה ושלטון, ומתפקדים בתוך מערכת שהיא לא בהכרח נוחה לנו או הולמת עם הערכים שלנו, אך היא דואגת לנו לכל מה שאנחנו צריכים. היא לוקחת אותנו ללחום במלחמות ולאבד את הילדים שלנו. כאזרח במדינה, אתה גם חייל ואתה צריך לעשות מה שמצפים ממך. לא תמיד גם מסבירים לך למה.

ככה.¹¹²

מרחב

בשונה מהיצירה **אמפי** אשר מבוצעת הרחק מן העיר, במרחב תאטרלי ריק מאדם המתקיים בעיקר בצילום, **על העיוורון – התרחשות בשדרה** מתרחשת בלב האורבניות התל אביבית של ימי הקורונה, בתוך ההתנהלות היום-יומית השגורה: מסביב אנשים מתקהלים, מצלמים; קורקינטים חשמליים, עוברי אורח עם כלבים או עגלות מתבוננים; רוכבי אופניים אדישים כמעט דורסים את הרקדנים שוב ושוב, והם חלק מהצופים הלא-מביטים. סולידריות או אי-סולידריות? גם בהתעלמות יש אמירה.¹¹³

בניגוד למבט הפנאופטי הממשמע של הכוראוגרף אצל קריגר, כאן מופיע היפוכו הגמור: העיוורון. היעדר הראייה מאפשר שליטה מועטה, אם בכלל, במיקומו של הגוף במרחב. הגופים אינם צייתנים משום שאין להם אפשרות לחלק את המרחב או הזמן ליחידות מדודות בנות ביצוע תחת משמוע המבט.¹¹⁴ זהו גוף ללא מיקום, ללא סטטוס, המסתמך רק על חושיו. הוא זקוק למגע כדי למצוא את מקומו, ולפיכך הוא אינו זקוף ואינו שולט במרחב. במקום יתרון הגובה שמביעים הרקדנים **באמפי**, כאן הרקדנים מתקיימים במרחב לימינלי, נמוך, באזור שבין לבין. גם השדרה היא מקום צידי, שקט ומוגן יחסית המאפשר התרחשות כזו במרחב העירוני.

רגע השיא ביצירה מתרחש כאשר הקבוצה מגיעה יחד אל מעבר חצייה בשדרות ח"ן ומנסה לחצות את הכביש בעיניים מכוסות (תמונה 8). הרקדנים מתחילים לחצות וכמעט נדרסים. אנשים אקראיים עוזרים להם לחזור לכיוון הנכון – מושיטים יד, מציילים אותם מעצמם. הכול קורה בזמן אמת, ללא עצירת התנועה באופן מלאכותי. הירש-לייזר שומרת עליהם ממרחק, אבל לא מנחה אותם פיזית היכן לחצות. כיוצרת היא נוקטת עמדה פסיבית לכאורה – היא לא שולטת באופן מדויק בתנועתם, אלא מאפשרת לסיטואציה לצמוח מעצמה. הרקדנים לא יודעים בדיוק היכן הם נמצאים, לאן להתקדם ואיך לחצות בבטחה. הסיטואציה של חציית הכביש אינה מוצגת רק ברמה התאטרלית, אלא מתרחשת באופן ממשי. הצופים ועוברי אורח נרתמים ועוזרים לקבוצה לחצות, על ידי הכוונה קולית או מגע והובלה ממשי. הירש-לייזר מסבירה שהיא מכוונת בדיוק לפעולה הזאת של הסולידריות:

111 שם.

112 שם.

113 רשימות צפייה (שם).

114 פוקו (לעיל הערה 44).

כשאני לוקחת צעד אחורה ולא שומרת עליהם מקרוב, מתגייסים עובדי האורח לדאוג לסכנה בכביש ולשמור עליהם. עולה חשש אמיתי. היה לי נכון להעלות את זה על פני השטח, כי הסכנה קיימת. הקורונה היא סכנה שמאיימת על הבריאות, כמו גם רמות האלימות בחברה שלנו שעולות כאשר אדם לאדם זאב. האפשרות לעזור למישהו אחר הזקוק לך, מזמנת יציאה מתוך בועת העצמי והדכדוך האישי, אל חוויה קהילתית של נתינה וריפוי, אפילו לרגע.¹¹⁵

בפעולה זו הופך המופע של הירש-לייזר ממחול במרחב הציבורי לאקט פרפורמטיבי מערב קהילה, מערער מוסכמות ובעל משמעויות חברתיות ופוליטיות. הצופה, שעד עתה נהנה מיתרון ראייתו באופן פסיבי, מקבל עתה על עצמו את תפקיד הרואה בעל הפריבילגיות, כמו אשת הרופא הרואה בספר של סאראמאגו.¹¹⁶ עתה לא יכולים עוד הצופים להישאר אדישים לאחר, מוכה הסבל והמגפה, והם נאלצים לבחור בחירה פוליטית של מעורבות או היעדר מעורבות שיש בה השלכה של ממש על הישרדותו של האחר. זהו גם רגע שבו נבחן המוסר – האם ישתמש הרואה בכוחו לטובה או לרעה? האם יתחשב או יתעמר במי שנותר חלש וחוסר אונים? היצירה מאפשרת למשתתפים לקחת חלק בפעולת תיקון של סולידריות קהילתית, ומציפה אחד הנושאים המרכזיים והרגישים בימי קורונה – הגיל השלישי ועיריית שנותרו בגפם ללא סיוע קהילתי, ושמירה על המגבלות למען אנשים עם מחלות ומי שנמצאים בסיכון. היצירה מטרימה קונפליקטים מוסריים שעלו בשנת 2021 לגבי התחסנות, התו הירוק למחוסנים והשלכות הבחירות האישיות של הפרט על בריאותו של האחר.

סיכום

ראינו כיצד המחול, כפי שעלה ביצירות אמפי ועל העיוורון – התרחשות בשדרה, מבטא מיצוי של חוויות ביר-פוליטיות שאפיינו את שנת הקורונה. עיצוב מאפייני הגוף והתנועה ביצירות, תחת ידיהם ועיניהם של הכוראוגרפים, שימש פריזמה שדרכה ניתן לבחון תופעות ייחודיות שהתקיימו במרחב בתקופה זו. הגופים הרוקדים גילמו בגופם את המתחים שבין משמוע לחירות, בין עצירה לתנועה, ריחוק ומגע, בדידות וקהילה, ואת הצורך לצאת אל המרחב הציבורי, הריק, הנטוש – להיות בו, לגעת ולנוע בו בגוף האישי, החברתי והפוליטי. בגילום מחדש של היצירות הקיימות, אשר הועלו בזמן הייחודי של ימי הקורונה והמחאה, נוצר הקשר חדש המתכתב עם הביורפוליטי על קטביו: בין שליטה לחוסר אונים, בין משמוע לשאיפה לחירות. שתי היצירות מביאות לידי ביטוי צדדים שונים של מגפת הקורונה בבחינת הזמן, סוג המבט, הגוף והמרחב, ומבטאים בכך ביקורת חברתית ופוליטית.

שתי היצירות התקיימו במרחב הציבורי, אך מדובר במרחבים שונים בתכלית: בקיבוץ לוחמי הגטאות נפרש מרחב ריק, דיסטופי, ארכיטקטוני וארכאולוגי, ואילו בשדרות ח"ן בתל אביב פעל מרחב עירוני, חי, בעיצומו של היום-יום בסגרים. בשני המרחבים ימי הקורונה הצביעו על בדידות וניתוק אנושיים, והעלו שאלות של סולידריות וקהילה. מבחינת מוטיב הזמן, שתי היצירות מבוססות על שחזור, ויצירת המקור של שתיהן נוגעת בהיבטים לאומיים: באמפי מדובר בהיסטוריה של זיכרון השואה,

115 הירש-לייזר (לעיל הערה 29).

116 סאראמאגו (לעיל הערה 86).

בחילות ובקולקטיב הצייתי המלוכד, ואילו בעל העיוורון – התרחשות בשדרה מדובר במלחמת לבנון השנייה, אשר במידה רבה נתפסה נקודת מוצא להתפרקות חברתית. לא סתם חוזר העיסוק בלאומיות בימי הקורונה, שבהם התהווה מרחב ביורפוליטי מחנאי שהעלה מחדש שאלות על משטור, משמוע, אמון וקהילה.

שתי היצירות מתקיימות במסגרת מחשבה עתידנית דיסטופית, המוציאה את האדם מתוך הרגלי הגוף והקיום היום-יומיים הטבעיים שלו אל תוך מציאות בלתי נתפסת – אם של פיקוח מרחיק לכת, ואם של עיוורון/חולי. ובשתיהן המבט מכונן את הגוף: אצל קריגר זהו מבט פנאופטי ממשמע, ואילו אצל הירש-לייזר נעדר המבט כליל, והתנועה מוצאת את מקורה בחוש המגע. שתי אפשרויות אלו באות להתמודד, אף אם בצורות קוטביות, עם הוראות הריחוק החברתי במציאות של מגפה. ובשתיהן נחוזה הגוף כעמדה ביורפוליטית של מצב החירום: גוף אחד מתוח תחת פיקוח ומשטור מחנאיים, כך שתנועתו ממוקמת, מדודה ומועטה; וגוף אחר, תחת אותו מצב החירום, כנוע לחלוטין לחושים ולכוח הכבידה, זוחל, ממשש, נוגע וטועם את הישרדותו הביולוגית – החיים העירומים.

עיבוד הקלף לספרי תורה, תפילין ומזוזות בידי יהודים באשכנז בימי הביניים

יוסף יצחק ליפשיץ, המרכז האקדמי שלם

תקציר

עד לאחרונה רווחה במחקר הטענה כי משלח ידם של יהודי אשכנז בימי הביניים היה מסחר והלוואה בריבית בלבד, וכי חברי גילדות בעלי מלאכה מנעו מיהודים לעסוק באומנות. לאחרונה מתרבים מחקרים המעידים שיהודים בימי הביניים שלחו ידם גם באומנויות לא מעטות. מאמר זה מתאר חדירה מסוימת של יהודים למלאכת עיבוד הקלף, עד לכדי חברות בגילדת יצרני הקלף, תחום שנשמר בתחילת ימי הביניים רק בידיהם של מי שאינם בני ברית בלבד.

לתמורה ביחס לעיבוד הקלף תרמו שינויים בעמדתם של אנשי הלכה, לצד תהליכים כלכליים ותמורות בגילדות בעלי מלאכה: בין אנשי ההלכה החלה מוכנות להכיר הלכתית בטכנולוגיית עיבוד הקלף של ימי הביניים, על אף השוני בינה לבין טכנולוגיית העיבוד של תקופת התלמוד, וגבר מנהג אשכנז להסתמך על הטקסט התלמודי; לצד זאת, התמורות הכלכליות באותה עת אפשרו לצרף גם יהודים לגילדות האומנים. השוואת מעמדו של העיבוד בסיד לעיבוד התלמודי בעפצים, לצד משקל-היתר ההולך וגדל שניתן להלכה התלמודית, הביאו לדרישה מצד אנשי הלכה לעבד את הקלף לשם קדושה, ודרישה זו היא שהגבירה יותר ויותר את המעורבות של יהודים בייצור הקלף.

מבוא

כפי שהראה מיכאל טוך, התמורות בחיים הכלכליים של יהודי אשכנז מצביעות על מעבר מסוים מעיסוק בחקלאות לעיסוק עיקרי במסחר, ומאוחר יותר הלוואה בריבית. עיסוק היהודים בהלוואה בריבית נעשה נפוץ יותר ויותר במהלך המאות הי"ב והי"ג.¹ בהמשך לכך, מקובל לחשוב שיהודים לא עסקו בדרך כלל באומנויות באותה

1 מ' טוך, פרנסתם של ישראל: יהודים בכלכלת אירופה 500–1100, ירושלים תשע"ט, עמ' 106–116.
וראו תשובות מהר"ם מרוטנבורג וחבריו סימן תסא, על פי ר' משה עזריאל בן הרב אלעזר הדרשן:

העת.² שינויי עיסוק אלה, המשקפים תמורות היסטוריות וכלכליות, עשויים להצביע גם על שינויים חברתיים ועל ניידות עסקית. על המעבר מחקלאות למסחר ידוע עד כה מעט מאוד, אם בכלל, אבל על המעבר ממסחר להלוואה בריבית ידוע יותר: כפי הנראה נודעה לכך מוטיבציה ברורה בזכות תנאי החיים העדיפים בהרבה של המלווה בריבית, הספון בעיקר בביתו, על פני הסוחר הנע ממקום למקום ומסתכן בדרכים. אלא שהמעבר לחיים הנוחים של המלווה בריבית לווה גם בקושי משפטי וכלכלי: ימי הביניים במערב אירופה ידעו אמנם תהליך של אורבניזציה ותמורות כלכליות, אך ניידות כלכלית עדיין לא הייתה פשוטה. תנאי הקבלה לערים, שדרשו קבלת פריווילגיה מן הריבון, הקשו באופנים שונים על תהליך האורבניזציה, ולא היה הבדל בדבר בין גויים ויהודים.

לצד חקר תופעה זו מתרבים מחקרים חדשים המעידים שיהודים בימי הביניים לא התמקדו בהלוואה בריבית ובמסחר בלבד אלא שלחו ידם גם באומנויות לא מעטות. כך למשל טוענת ג'ולי מל (Mell) שהצגת יהודי אשכנז וצרפת כמלווים בריבית ברובם אינה אלא מיתוס.³ לדבריה, אמנם היה אחוז קטן של יהודים שעסקו בהלוואה בריבית כמטה לחם העיקרי, אבל רוב האוכלוסייה היהודית עסקה במשלח יד אחרים, וגם אם הם שלחו ידם בהלוואה בריבית – היה זה משלח יד צדדי בלבד. מחקרה של מל מתמקד אמנם ביהודי אנגליה, אולם לטענתה היישוב היהודי באנגליה באותה עת היה בבואה של היישוב היהודי בצרפת ובאשכנז.

יש לציין עם זאת, כי מחקרה של מל הסתמך על ארכיונים עירוניים באנגליה, והנחתה שהדברים דומים גם בקרב יהודי צרפת וגרמניה טעונה לפיכך אישוש. לפחות ביחס ליהודי אשכנז, נראה כי הנחה זו עומדת בסתירה לעדויות של חכמי אשכנז עצמם. בתשובת הראב"ן מן המאה ה"ב, העוסקת בהשגת גבול, טוען אחד מבעלי הדין כי "בכל ישובי ישראל דרין זה אצל זה ומתפרנסין מאומנות אחת מסחורה וריבית ואנו מה נשתנינו".⁴ כך גם בתשובת ר' משה עזריאל בן הרב אלעזר הדרשן בן המאה ה"ג, המופיעה בתשובות המהר"ם: "לפי שבזמן הזה כולם מלווים בריבית נינהו ומתפרנסים ממנו".⁵ יש לשים לב לשוני בין מצב הדברים בתקופת הראב"ן, אז התפרנסו היהודים לדבריו מ"סחורה וריבית", לבין דברי ר' משה כי "כולם מלווים בריבית". **ספר חסידים** מציין: "שלעולם לא יוולד יהודי במזל שיעשה אומנות של גוים כגון עבדנים ובנאים וחייטים".⁶ מכך עולה אפוא כי דברי מיכאל טוך נתמכים בעדויות חכמי הזמן.

"אבל עתה שבמלכותינו כל ישראל מלווים בריבית הם [...] לפי שבזמן הזה כולם מלווים בריבית נינהו ומתפרנסים ממנו".

2 ראו טוך, שם.

3 J. L. Mell, *The Myth of the Medieval Jewish Moneylender*, Cham 2018; J. L. Mell, 'Hybridity in a medieval key: the paradox of Jewish participation in self-representative political processes', *Jewish historical studies*, 44 (2012), 127–138.

4 תשובות הראב"ן, כרך שלישי, סימן תקצט (מהדורת דוד דבליצקי, בני ברק תשע"ב, עמ' תשעח).

5 תשובות מהר"ם מרוטנבורג וחרביו, סימן תסא. וכן שם: "אבל עתה שבמלכותינו כל ישראל מלווים בריבית הם".

6 ר' יהודה החסיד, ספר חסידים, כת"י פארמה (מהדורת יהודה הכהן ויסטנעניצקי, סימן תתקפט, תרנ"א, עמ' 244). וראו מ' בית-אריה, קודיקולוגיה עברית, ירושלים תשפ"א, עמ' 171 הערה 30.

יחד עם זאת, אנו אכן מוצאים עדויות על עיסוקים שונים של בני הקהילה היהודית באותה עת: למשל, מספרות השו"ת אנו למדים על עיסוק במלאכת העור⁷ ועל תעשיית שעווה ומכירתה לכנסייה,⁸ וספר חסידים מתאר טוויית צמר ואריגתו בידי נשים יהודיות.⁹ כפי שנראה לקמן, יהודים אף עסקו בייצור קלף. אומנות זו נעשתה אמנם תחילה בידי נוכרים בלבד, אך כפי שאטען, עקב שינויים כלכליים ושינויים בהשקפה ההלכתית היא עברה אט אט גם לידי יהודים.

הקלף היה חומר המצע לכתיבה השכיח באירופה של ימי הביניים, ושימוש בנייר מפפירוס ומחומרים אחרים לא הגיע אליה עד המאה הי"ג. הקלף הופק מעור של עגלים, כבשים או עיזים, ועובד משני צדדיו על מנת לשמש מצע לכתיבת ספרים ושטרות. מלבד קלף מעור של בהמות-בית נעשה גם שימוש בעור עוברים שנמצאו ברחם פרות שנשחטו, אשר נקראו שליל, וכן עור של צבי.¹⁰ עיבוד הקלף היה מומחיות שנבדלה מעיבוד עורות למטרות אחרות: ראשית הושרה העור במי סיד במשך כשבוע, נשטף והושרה מחדש, כך שהשערות נשרו והעור התרכך. לאחר מכן נמתח העור על מלבן עץ, יובש, וחלקו הפנימי הוחלק בסכין. לבסוף נחתך העור במידות קבועות על מנת שיתאים לגודל המקובל לספרים.

7 קיימת עדות מן המחצית השנייה של המאה הי"ג על אדם שלמד ברומא את אומנות העור. ראו שו"ת מהר"ח אור זרוע סימן כזו (מהדורת מנחם אביטן, ירושלים תשס"ב, עמ' קיח-קיט): "זה אשר כתב הר"ר מנחם בן הקדוש ר' אברהם (כנראה נכד האור זרוע) [...] כי בדין היה מאחר שכבר מרד בתשמיש ומזונות והלך לו לרומי ועתה אף על פי ששב ממרדו לפניו. הרי מחשבתו הרעה נכרת מתוך מעשיו. כי למד בורסקי כי אמר להתפרנס מן המלאכה ההיא ברומי הרי שב למרדו".

8 ראו למשל ראב"ן, עבודה זרה סימן רפט, כרך ב (מהדורת דוד דבליצקי, בני ברק תשע"ז, עמ' קפד): "וכל הדברים מותר למכור לגוים עכו"ם בזמן הזה לבד מלבונה שהיא לקטורת ע"ז ולא לדבר אחר אבל שעוה ומעילים דאיכא למיתלי דלדבר אחר בעי ליה כגון שעוה להדליק על שולחנו ומעילים למלבושים שרי לזבוגי להו"; ראב"ה, תשובות וביאורי סוגיות סימן אלף נא (מהדורת דוד דבליצקי, בני ברק תשל"ו, עמ' כו): "אבל נרות של שעוה שמדליקין לפני עבודה זרה וכיבן הגוי ומכרן לישראל או נתנם מותרות בהנאה, שאם תקרובת עבודה זרה הם, אפילו ביטול לא צריכי, דלא היה בפנים למזבח כי האי גוונא, ואם לנוי עבודה זרה הרי הם בטלים כשכיבן כדי להנות מהן. וכל שכן חתיכות של שעוה שנותנין לפני עבודה זרה לדורון שמותרין שאין כאן לא נוי ולא תקרובת ואין הקדש לעבודה זרה. וכן לחם חוק הכומרים אינו תקרובת עבודה זרה, כי בימים הראשונים היו מאכילין לע"ז עצמה ומלבישין אותה מה שאין כן בזמן הזה"; מרדכי, מסכת עבודה זרה, פרק לפני אידיהן, רמז תתא: "וכן שעוה אסור למכור לכל עובד כוכבים ביום איד ולא ביום שלפניו דכל אלה הוי כמו פירש ותנן פירשו אסור אבל למכור שעוה בשאר הימים ולבונה לשאר עובדי כוכבים מותר למכור דתנן סתמא מותר והא סתמא הוא"; תוספות ר' יהודה מפאריש (בשיטת הקדמונים), מסכת עבודה זרה, נ ע"א: "ושמעין מהכא דהני נרות של שעוה שמביאין דורון לעבודה זרה ומדליקין לפניו, משכיבן הגלח ומכרן או נתנן לישראל מותרות בהנאה ממה נפשך".

9 ספר חסידים, סימן תתתסתה (מהדורת ויסטנעניצקי [לעיל הערה 6], עמ' 402).

10 ספר הלכות קצובות (מהדורת מרדכי מרגליות, ירושלים תש"ב, עמ' 147-148): "שימוש תפילין ועשייתן אות א-ב: "נוטל עור השליל ומשימו בסיד ורוחצו ומתקנו כגון קלף ויהיה לו עץ אמום מתוקן להיות בשפת העץ ארבעה שינים מן אותו העץ מאילו ארך השינים כגון אצבע וחצי ולהיות בין שן ושן רוח חצי אצבע ועובי השינים כגון אצבע קטנה והשינים בשפתן להיות לאחר כן חותך ונוטל מאותו העור של שליל חתיכה כגון חצי זרת ומרככו במים ומרכיבו על אותן השינים ארבעתם של עץ ואוסר אותו בחבל מן פשתן דק ולא עב ומעביר החבל בין שן לשן ובין שן לשן ודוחק האוסר יפה בעשיית השיניים ששם נכנסים התפילין והם כבתים לאחר כן מניח אותו עור השליל על אותן השינים של עץ עד שייבשו יפה ויוציאו מן העץ ומתקן השינים יפה כדי שיהיו כבתים לתפילין. [ב] ויביא עור מן צבי וחותר ארבע חתיכות כחשבון השינים ומתחיל וכותב על חתיכה וחתיכה פרשה שהם ארבע פרשיות".

בחברה היהודית שימש הקלף כמצע הכתיבה השכיח לכל דבר ועניין, כולל לכתיבת מכתבים, חוזים, מחברות וספרים.¹¹ גם תשובות הלכתיות נכתבו על קלף, וכפי הנראה כאשר שאלה נשלחה לתלמיד חכם, יחד עימה נשלחו קלפים בעבור כתיבת התשובה. אנו מוצאים תשובות לא מעטות של חכמים שנכתבו בקוצר יריעה בגלל היעדר קלף, ואף כאלה שבהן מבוקש קלף מן השואלים.¹² בנוסף שימש הקלף לכתיבת ספרי תורה, תפילין ומזוזות, שנעשתה בצד העור הפנימי. בהמשך לכך, מעדויות שונות עולה כי הקלף לא היה זול: כך למשל, הלכת התלמוד דנה בחובת העושים עסקה באמצעות חוזה לשלם את עלות כתיבת הכתובה, אשר כלל הן את התשלום על מעשה הכתיבה והן את התשלום על הקלף עצמו.¹³ חובה זו הובאה להלכה בימי הביניים.¹⁴

מעט ידוע על עיבוד עורות בכלל, ועל עיבוד קלף בפרט, בידי יהודים באשכנז של ימי הביניים.¹⁵ כפי שתואר לעיל, בספר **חסידים** מובא שעיבוד עור איננו מן האומנויות

11 על שימוש בקלף וסוגי קלף ראו בית-אריה, (לעיל הערה 6), עמ' 180–168. על ייצור קלף בתקופת התלמוד ובימי הביניים ראו מ' הרן, 'מגילות הספרים בין קומראן לימי הביניים: עורות יהודיים ונכריים למיניהם ולתקופותיהם', תרביץ נא (תשמ"ב), עמ' 347–382.

12 כך למשל בתשובת רבנו תם, ספר הישר, חלק השאלות והתשובות, סימן נ. כן גם בסימן סו (מהדורת אפרים זלמן מרגליות, ברלין תרנ"ח, עמ' 105 ועמ' 153): "ואם תשלח קלף, אשיב תשובות אלף"; בתשובת ר' יהודה, שו"ת מהר"ם מרוטנבורג דפוס פראג סימן אלף כ (ירושלים תשע"ד, כרך א, עמ' תקפג): "ואין פנאי וקלף ושלום יהודה"; ובתשובות המהר"ם מרוטנבורג, שו"ת מהר"ם מרוטנבורג, דפוס פראג סימן עו (שם, עמ' מ); שו"ת מהר"ם מרוטנבורג, דפוס פראג סימן ריב (שם, עמ' קיט): "ואין צריך להאריך בזה ואין עוד קלף אך שלום לך אלף מאיר בר' ברוך"; שו"ת מהר"ם מרוטנבורג, דפוס קרימונה סימן לד (ירושלים תשע"ד, כרך ב, עמ' מג): "עוד יש לי לתרץ אך אין לי עוד קלף"; שו"ת מהר"ם מרוטנבורג, דפוס קרימונה סימן רטז (שם, עמ' קסב): "מאין לי קלף להשיב לשר האלף"; שו"ת מהר"ם מרוטנבורג, דפוס ברלין סימן מה (ח) (שם, עמ' תקסא): "ואין צריך להאריך בזה אין עוד קלף, אך לך שלומות אלף כנפש אהבך נדבה רבה מאיר בר' ברוך שיחיה"; שו"ת מהר"ם מרוטנבורג, ספר סיני, סימן שצח (תתתר) (ירושלים תשע"ה, עמ' רסז): "עוד יש לי לתרץ אך אין לי עוד קלף, ואתה שלום, ותורתך וכל כנוותך, כנפש שוחר טובתך מאיר בר' ברוך"; שו"ת מהר"ם מרוטנבורג, וליקוטים סימן תקפח (שם עמ' שצא): "מאין לי קלף להשיב לשר האלף מה"ר שמריה וחד דעימיה שיחי' ואבא בקצרה דרך ארוכה". על ניקוד המילה קלף, ראו בית-אריה, (לעיל הערה 6), עמ' 168, הערה 24.

13 משנה, בבא בתרא, פרק י משנה ד: "אין כותבין שטרי אירוסין ונשואין אלא מדעת שניהם והחתן נותן שכר אין כותבין שטרי אריסות וקבלנות אלא מדעת שניהם והמקבל נותן שכר אין כותבין שטרי ביהורין וכל מעשה בית דין אלא מדעת שניהם ושניהם נותנים שכר רבן שמעון בן גמליאל אומר שניהם כותבין שנים לזה לעצמו ולזה לעצמו".

14 ראו למשל ראב"ן, ספר ראב"ן, כרך שלישי, בבא בתרא, סימן תעא (מהדורת דבליצקי, עמ' שיד): "דין נותנין שכר הסופר, האשה נותנת שכר הגט דלא ליעגנה, והלוה נותן שכר השטר ואפילו עבד בעיסקא למחצית שכר, והלוקח נותן שכר שטר המכירה ואפילו מוכר שדהו מפני רעתה, והחתן נותן שכר; ראב"ה, תשובות וביאורי סוגיות סימן אלף קנא (מהדורת דוד דבליצקי, בני ברק תשל"ו, עמ' רמב): "ושל זרוע חותך עור מן השליש ועושה אותה בית אחד קטן כעין אגוז קטן. וביא עור מן הצבי וכותב שם ארבע פרשיות בחתיכה אחת, קדש, והיה כי יביאך, שמע, והיה אם שמוע. ומדת ארכו ורחבו כדי לכתוב שש שורות, סוף של ראשונה מסיים לתת לך ארץ זבת, וסוף השנייה את החוקה הזאת, וסוף של שלישית ויהרג ה' כל, וסוף של רביעית ושנתם לבניך עד ובלכתך בדרך, של חמישית אלהים אחרים, וסוף של ששית ובשעריך. ומעיף אותה חתיכה כתיקונה, ומשים אותה באותו בית של עור השליש, ותופרו ממעל בגידין באלכסון. ובשפה צריך להיות (באורך) [כאוזן] על אותו השליל ומעביר שם הרצועה שחורה ואוסרו בזרועו השמאלי. ואורך הרצועה עד אצבע צרדה. אירוסין וכתובה ואפילו צורבא מרבנן".

15 על טיב העורות והקלפים אשר שימשו יהודים לכתיבת ספרי תורה בימי הביניים ראו הרן, (לעיל הערה 11).

המאפיינות יהודים: "שלעולם לא יוולד יהודי במזל שיעשה אומנות של גוים כגון עבדנים ובנאים וחייטים".¹⁶ למרות הנחה זו, נראה כי יהודים בכל זאת שלחו ידם באומנויות מסוימות, לפחות כמשלח יד צדדי. האם עיבוד קלף היה אחת מהן? במאמר זה אטען כי אמנם יהודים לא עסקו כלל באומנות עיבוד הקלף עד מחצית המאה הי"ב, אולם הם כן החלו לעסוק בה לאחר מכן. כפי שהראתה שרית שלר-עיני, תעודה מהעיר אסלינגן (Esslingen) משנת 1331 מבהירה שעל יהודי המבקש להתקבל לגילדות העבדנים ויצרני הקלף לשלם על חברות בגילדה – ומכך נראה שלפחות במאה הי"ד כבר היו יצרני קלף באשכנז.¹⁷

כפי הנראה, ההלכה הקדומה באשכנז התירה שימוש בקלף שעובד בידי נוכרים, ולפיכך לא היה צורך בעיבודו בידי יהודים.¹⁸ כך עולה מפירוש רש"י (ר' שלמה יצחקי, טרואה 1040–1105), שפסק כי אין צורך בעיבוד הקלף בכוונה מיוחדת לשם כתיבת ספרי תורה, תפילין ומזוזות.¹⁹ ציטוט דומה נמצא גם אצל ר' ברוך, בעל התרומה.²⁰ לעומת זאת, רבנו יעקב תם (רמרו, 1100–1171) פסק בניגוד לסבו רש"י, ותבע לראשונה עיבוד של הקלף בידי יהודים. פסיקתו נשענה על בסיס שתי קביעות הלכתיות מחודשות: הקביעה כי טכנולוגיית עיבוד הקלף בימי הביניים נחשבת ראויה מבחינה הלכתית אף שהיא שונה מהטכנולוגיה שהייתה נהוגה בתקופת התלמוד, והקביעה שהעיבוד צריך להעשות לשם כתיבת ספרי תורה, תפילין ומזוזות.

בתקופת התלמוד עובד הקלף על ידי שרייתו במי שעורים ועפצים אשר אפשרו את קילוף הקרום החיצוני העדין של העור, ואילו בימי הביניים הוא הושרה במי סיד אשר לא אפשרו את חלוקת העור לשכבותיו. עקב שינוי זה נתפס הקלף בימי הביניים כפגום, ספרי התורה שנכתבו עליו נחשבו לפסולים, והקריאה בהם, לפיכך, נתפסה כקריאה שבדיעבד. רבנו תם היה הראשון שקבע כי העיבוד בשיטת ימי הביניים הוא ראוי ואף משובח מן העיבוד הקדום, ובהמשך לכך קבע שקלף זה ייוצר גם הוא בכוונה הראויה, או בלשונו "לשמה": "ואומר רבנו תם זצ"ל דתיקון שלנו עדיף (מעיופין) [כעיופין]

16 ספר חסידים (מהדורת ויסטנעניצקי [לעיל הערה 6], עמ' 244). וראו בית-אריה, (לעיל הערה 6), עמ' 171 הערה 30.

17 ראו בית-אריה, (לעיל הערה 6), עמ' 172 הערה 30.

18 על עיבוד לשמה כתבה אנט מרטיני, ראו: A. Martini, 'Ritual Consecration in the Context of Writing the Holy Scrolls: Jews in Medieval Europe between Demarcation and Acculturation', *European Journal of Jewish Studies*, 11 (2017), pp. 174–202, at pp. 178–184.

19 רש"י, סנהדרין מח ע"ב, ד"ה אף על גב: "אף על גב שלא עבדו לעור זה לשמו – דהזמנה לאו מילתא היא ולא איכפת לך בה".

20 ר' ברוך ב"ר יצחק, ספר התרומה הלכות ספר תורה סימן קצ (ירושלים תשמ"ג, עמ' 124): "וצריך שיעבדו את העורות לשם ספרים תפילין ומזוזות כשיטתנו אותן במים וסיד לעבדן כדאמרין פרק הניזקין הווא דאתא לקמי דרבי אבהו אמר לו: ספר תורה שכתבתי לפלוני גוילין שלו לא עבדתים לשמן א"ל מתוך שאתה נאמן להפסד שכתבתי אותה נאמן להפסד ס"ת אמנם מתוך פירש רש"י משמע שאין צריך עבוד לשמה, פרק נגמר הדין האורג בגד למת אביי אמר אסור הזמנה מלתא היא דגמר מעגלה ערופה דירידתה אוסרתה ורבה אמר מותר בהנאה הזמנה לאו מלתא היא דגמרא מכלים המיוחדים לתשמיש עבודה זרה דאינן אסורים עד שיעבדו בהם [שיעשו בהם פולחן אלילי]. וקאמר כתנאי גבי תפילין ציפן זהב פסולות עור בהמה טהורה כשרות אף על פי שלא נעבדו לשמן רבן שמעון בן גמליאל אומר עד שיעבדם לשמן. ופירש רבינו שלמה (רש"י) דהיינו תנאי דרבה דאמר הזמנה לאו מלתא היא כתנא קמא דאמר עבוד לאו כלום הוא ואביי כרבן שמעון בן גמליאל דאמר עבוד מלתא היא".

שלם הלכך תיקון שלנו בעינין [יש צורך] שיהיה על ידי ישראל ולשם ספר תורה או לשם תפלין".²¹ כפי שאראה, פסיקתו זו הובילה לתחילתו של עיבוד קלף בידי יהודים.

יש לציין שפסיקה זו של רבנו תם מצטרפת לפסיקות אחרות שלו שבהן הוא תבע לקיים את ההלכה התלמודית אף כשהיא לא עולה בקנה אחד עם מנהג אשכנז הקדום.²² אולם כפי הנראה, לא רק נסיבות הלכתיות הביאו לשינוי זה אלא גם נסיבות כלכליות: הגבלות הגילדות בגרמניה של ימי הביניים מנעו בשיאן כל חדירה של יהודים לעיסוק באומנויות, אך עם הזמן חל כרסום גובר והולך בהגבלות אלה, בעיקר על ידי אומנים לא-מקצועיים. נהוג לשייך את תהליך כרסום מעמד הגילדות למאה ה"ד, אך למעשה הוא החל כבר במאה ה"ג.²³ אפשר שתהליך זה הוא שאפשר גם את העיסוק המתפתח של יהודים בעיבוד הקלף, כפי שראינו לעיל בתעודה שהזכירה שרית של-עניני.²⁴

לתמורה ביחס לעיבוד הקלף תרמו, אפוא, גורמים מספר: המוכנות להכיר הלכתית בטכנולוגיית עיבוד הקלף בימי הביניים, על אף השוני בינה לבין הטכנולוגיה של תקופת התלמוד; התגברות מנהג אשכנז להסתמך על הטקסט התלמודי; והתמורות הכלכליות שאפשרו צירוף של יהודים לגילדות האומנים. השוואת מעמדו של העיבוד בסיד לעיבוד התלמודי בעפצים, לצד משקל-היתר ההולך וגדל שניתן להלכה התלמודית והתמורות הכלכליות של התקופה, הביאו לדרישה מצד אנשי הלכה לעבד את הקלף לשם קדושה, ודרישה זו היא שהגבירה יותר ויותר את המעורבות של יהודים בייצור הקלף.

יש לציין שחרף קבלת פסיקתו של רבנו תם, אף בשלהי המאה ה"ג עדיין לא היה עיבוד הקלף מלאכה שכיחה בין יהודים. עדות לכך ניתן למצוא בתיאורו של הרא"ש (ר' אשר בן יחיאל, 1250-1327): "ונהגו העם כמו שכתב הר"ר ברוך [ר' ברוך ב"ר יצחק, בעל ספר התרומה, תלמיד הר"י, 1140-1211]²⁵ כי אין עבדנים ישראל מצוין בכל המקומות".²⁶ למרות הצורך בכוונת המעבד סבר ר' ברוך שדי בנוכחותו ובהשגחתו של

21 ר' יצחק ב"ר משה מוינה, אור זרוע חלק א – הלכות תפלין סימן תקלה (ירושלים תשס"ו, עמ' תכב). כן ראו אור זרוע חלק א – הלכות תפלין סימן תקלג (שם, עמ' תכא): "מיהו לא נהירא, דאי בעי עיבוד לשמה בפירוש אפי' ספר תורה נמי, ואי סתמא כלשמה אפי' תפלין נמי. הלכך מפרשים רבתי דודאי תפלין וספר תורה בעו עיבוד לשמה בפ' דאטו קלפים וגוילין סתמא לתפלין ולס"ת קיימי הא לשאר ספרים נמי קיימי וכדשנינו רפ"ק דזבחים זבחים בסתמא לשמה הן עומדין. אשה בסתמא לגירושין עומדת: ולהכי גבי תפלין וס"ת בעי עיבוד לשמה בפירוש". על תפיסת רבנו תם ראו אצל י"מ תא-שמע, מנהג אשכנז הקדמון: חקר ועיון, ירושלים תשנ"ב, עמ' 179, ושם הערה 19.

22 על מקורותיו ההלכתיים של רבנו תם ראו א' ריינר, רבנו תם: פרשנות, הלכה, פולמוס, רמת גן תשפ"א, עמ' 83-198.

23 ראו: S. A. Epstein, Wage, Labor and Guilds in Medieval Europe, Chapel Hill and London: 1991, pp. 207-230.

24 בצד הערה 17. השפעות של תרבות חומרית על מנהגים הלכתיים יש לא מעט. כדוגמה אציין את מאמרו של י' זימר, 'מנהגי אפיה בקהילות אשכנז בימי הביניים', ציון, סה (תש"ס), עמ' 141-162.

25 ראו עליו אצל א' אלימלך אורבך, בעלי התוספות: תולדותיהם, חיבוריהם, שיטתם, ירושלים תשל"ו, עמ' 361-346. לעומת זאת ראו ש' עמנואל, 'ואיש על מקומו מבואר שמו – לתולדותיו של רבי ברוך בן יצחק', תרביץ, סט, ג (תש"ס), עמ' 423-440. כמו כן, ש' עמנואל, עטרת זקנים: עיון מחודש בתולדותיהם של חכמים, ירושלים תשפ"א, עמ' 44-20.

26 ר' אשר בן יחיאל, הלכות קטנות לרא"ש (מנחות) הלכות ספר תורה סימן ג.

יהודי בזמן עיבוד הקלף כדי להחשיבו כמעובד בידי יהודים לשם כתיבת ספרי תורה, תפילין ומזוזות, וכי אין צורך בפעולה פיזית של היהודי.²⁷

אופן עיבוד הקלף

כפי שעולה מטקסטים תלמודיים, עיבוד הקלף בימי הביניים היה שונה מהעיבוד של תקופת התלמוד.²⁸ בעת העתיקה היו נהוגים חמישה סוגי עיבוד: עישון, עיבוד בשמן (בדרך כלל של מוח הבקר), עיבוד בחומרים מינרליים, עיבוד בחומרים צמחיים המכילים בורסן או תחמוצת, וצירוף חומרים מינרליים וצמחיים.²⁹ העיבוד בחומרים צמחיים היה היחיד ששינה את טבעו הכימי של העור והגן עליו מפני נזקי מים וריקבון,³⁰ והוא שמתואר בתלמוד כעיבוד במי עפצים.

עיבוד זה כלל ארבעה שלבים. השלב הראשון היה שטיפת העור ושרייתו במי מלח, והוא נקרא בלשון התלמוד "מליח". השלב השני היה שריית העור בקמח שעורים שהחמיץ בזמן השרייה, והוא נקרא "קמיח". תפקידה של שרייה זו היה להתפיח את העור ולהרחיב את נקבוביותו, והיא סייעה בהכנת השלב הבא, השלישי, במסגרתו הושרה העור במי עפצים של עץ אלון אשר סיביו הודבקו ונפחו הורחב, והוא נקרא "עפיץ". אנו למדים על שלושה שלבים אלה בתיאור הבא בתלמוד של הדיפתרא, שעברה המלחה בלבד: "דמליח וקמיח ולא עפיץ".³¹ בשלב הרביעי יובש העור ונמתח על גבי מסגרת, כך שהתגבשה צורתו השטוחה. טרם הייבוש קולפה לעיתים השכבה העליונה של העור (אפידרמיס), הנקראת בלשון התלמוד קלף. השכבה הפנימית (דרמיס) נקראה דוכסוסטוס, והעור בשלמותו נקרא גוויל.³²

גם בימי הביניים, בשיטה שפותחה במאה השמינית בלוקה (Lucca) שבאיטליה, עובד העור בארבעה שלבים, אך לא באמצעות עפצים אלא באמצעות שרייתו במי סיד. בשלב הראשון הושרה העור במים; בשלב השני הוא הושרה במי סיד, והוסרו ממנו השיער ועילית העור; בשלב השלישי הוא הושרה שנית במים; ובשלב הרביעי הוא נמתח על גבי מסגרת והתייבש. לאחר מכן הוא נרחץ שוב, ואגב תהליך זה גורד

27 ר' ברוך ב"ר יצחק, ספר התרומה, הלכות ספר תורה סימן קצה: "ואי עכו"ם מעבדן וישראל עומד על גבן ומסייעו מסייע זה יש בו ממש דנכרי אדעתא דישאל עביד טפי מכותי דאמר כותי אנא גמירנא טפי מינך כדאמרינן שלהי פרק קמא דעבודה זרה, ובענין זה התירו הגאונים עבוד עכו"ם".

28 כפי שנראה להלן, ממגילה יט ע"ב. וכן ראו שבת עט ע"ב: "דאמר רבי חייא בר אמי משמיה דעולא: שלשה עורות הן, מצה וחיפה ודיפתרא; מצה, כמשמעו – דלא מליח ודלא קמיח ודלא עפיץ. וכמה שיעורו? תני רב שמואל בר רב יהודה: כדי לצור בו משקולת קטנה. וכמה? אמר אביי: ריבעא דריבעא דפומבדיתא. חיפה – דמליח ולא קמיח ולא עפיץ, וכמה שיעורו? – כדתנן: עור כדי לעשות קמיע. דיפתרא – דמליח וקמיח ולא עפיץ, וכמה שיעורו? כדי לכתוב עליו את הגט". שלושת העורות המתוארים הם שלושה סוגי עיבוד עורות שתהליך העיבוד לשם קלף לא הסתיים בהם. תוך שאנו למדים עליהם, אנו למדים על התהליך השלם – מליחה, עפיצה (שרייה במי עפצים) וקיימוח.

29 ראו הרן, (לעיל הערה 11), עמ' 350–349. כן ראו אצל תא-שמע, (לעיל הערה 21), עמ' 179 והערה 19. כן ראו י"מ תא-שמע, הלכה, מנהג ומציאות באשכנז 1350–1100, ירושלים תשנ"ו, עמ' 297–300.

30 שם.

31 מגילה יט ע"א.

32 הרן, (לעיל הערה 11), עמ' 370–359.

והוחלק בסכין של עבדנים. לבסוף נבזקה עליו אבקת גיר להחלקה נוספת. בשיטה זו לא נעשתה הפרדה של העור והוא לא קולף לשני חלקים.³³

חכמים בימי הביניים היו מודעים לשינוי בשיטת עיבוד העור וייצור הקלף בתקופתם בהשוואה לשיטת העיבוד התלמודית,³⁴ ועמלו על הצדקתו. תשובות החכמים דנות בדינה של קריאה בתורה בתקופה זו משום שהעובדה שהיא לא נכתבה על קלף עפוף, והפוסקים התירו את הקריאה בדיעבד. כך למשל מצוטט בשם חכמי נרבון:

תשובה מגאוני נרבונא על קריאת הסדר בבית הכנסת בחומשין במקום דליכא [שאין] ספר תורה. הילך לשונם: "אמת הוא שאמרו חכמים ז"ל אין קורין בחומשין בבית הכנסת מפני כבוד צבור כן הלכה. אך זה תשיב על דעתך וכי ספר תורה שאנו קורין בו ושאונו עומדין מפניו, מעובד הוא כהלכה למשה מסיני או מליח וקמיה ועפיץ? ומפני מה מברכין עליו ועומדין בפניו וקורין בו? אלא אנו סומכין על דברי הגאונים שאמרו מאחר שאין בינינו היודע לעבד העורות כהלכה, ורוב ספרי תורות שלנו עשויין מאילו עורות, מוטב שתיעקר מצות העיבוד ממקומו ולא יבטל מקריאת התורה, כדהתירו בספרי דאפטרטא [ספרי ההפטרות], דשרי לטלטולי ולמיקרי ביה [ומותר לטלטלם בשבת ומותר לקרות בהם] משום עת לעשות [לה' הפרו תורתך]. וכדהתירו בכתיבת האגדות והתלמוד. הכא נמי [גם במקרה שלנו] באותן כפרים שהן במקומות רחוקים ממקומות שאין להן ספר תורה, מוטב שיקראו בחומש הכל כספר תורה בקריאת שלושה [העולים לתורה בימות חול] ושבעה [העולים לתורה בשבת] ויברך כל אחד ואחד תיקונו ולא יבטלו מקריאת התורה.³⁵

תשובה זו דנה בספרים שעובדו בסיד ולא בעפצים, בניגוד למקובל בתקופת התלמוד. אין לדעת אם מדובר בעיבוד של נוכרים. אף כי תשובה זו דנה במצב הדברים בנרבון יש לה חשיבות גם להבנת המצב באשכנז, משום שהפוסקים מתארים אותה כדוגמה

33 ראו הרן, (לעיל הערה 11, עמ' 353. כן ראו: R. Clements and T. Graham, An Introduction to Manuscript Studies, Ithaca and London 2008, pp. 9–12.

34 ראו ר' אלעזר ממץ, ספר יראים, סימן שצט [דפוס ישן – טז] (מהדורת ישראל איסר בן משה גאלדבלום, וילנא תרנ"א, עמ' ריד): "פירש רב האי גאון ז"ל לוקחין העור וחולקין אותו לשנים אותן של צד השיער נקרא קלף ושל צד הבשר נקרא דוכסוסטוס פי' מקום בשר ומעבד להו לתרווייהו במקום דבוקם", אור זרוע חלק א – הלכות תפילין סימן תקמ, (לעיל הערה 21), עמ' תכו: "פי' רב היי גאון זצ"ל דגויל קרוי אותו שמתוקן כך בלי שום קילוף ואין בו תיקון קלף אלא מעופץ ומוקלף מעט כמו אבני גויל דפרשינן אבני דלא משפיין. וקלף ודוכסוסטוס שניהם עור אחד ורגילין לעבד עור עבה בתמרי וקמחא ומייבשין אותו ואחר כך חולקין בעוביו לשנים. החיצון שהוא לצד השער ראוי לכתוב בו מצד בשר ממקום שנחלק והוא הקרוי קלף. ומצד שיער ראוי מעט ומעבדין אותו בעפצים וקרוי קלף והפנימי שהוא לצד הבשר עור מעבדין אותו וראוי לכתוב בו ממקום שנחלק והיינו צד שיער. וקרוי דוכסוסטוס. ובלשון יון המובחר קורין הבשר דוכסוס וע"כ קרוי זה כך שהוא לצד הבשר וצד השוכב על הבשר לא חזי כל כך לכתיבה".

35 שו"ת בעלי התוספות, סימן טז (מהדורת אברהם יצחק איגוס, ניו יורק תשי"ד, עמ' 66–664). כן ראו במנהגים דבי מהר"ם, עמ' 12–13, קריאה בחומשים. כן ראו מנהגים ישנים מדורא עמוד 162: "כן דעתינו נוטה. אמת הוא שאמרו חכמים רבותינו זכרונם לברכה אין קורין בחומשים בבית הכנסת מפני כבוד הציבור. וכן הלכה. אך זה תשיב אל [על] דעתך. וכי ספר תורה שאנו קורין בו ושאונו עומדין בו מפניו, מעובד הוא כהלכה למשה מסיני, ומליח וקמיה ועפיץ. ומפני מה אנו מברכין עליו וקורין בו. אלא אנו סומכין על ספרי הגאונים ז"ל. שאמרו מאחר שאין בינינו מי שיודע לעבד העורות כהלכה למשה מסיני. ורוב סיפרי תורות שלנו עשויין מאילו עורות שאין עבודין כהלכה למשה מסיני. מוטב שתיעקר מצות העיבוד ממקומו ולא נתבטל מקריאת התורה".

למצב הדברים שם. כפי שטען זה מכבר ישראל מ' תא-שמע,³⁶ היה זה רבנו תם שכפי הנראה הביא לקבלה מוחלטת של העיבוד בסיד וקבע את איכותו הגבוהה בהשוואה לעיבוד בעפצים מתקופת התלמוד:

ואם תאמר, קלפים שלנו דלא עפיצן [הקלפים שלנו שלא עברו עיפון] היכי מיתכשרי [כיצד הם כשרים]? ואומר רבנו תם, דתיקון שלנו חשיב כעיפון, וכן משמע בהקומץ רבה (מנחות לא ע"ב)? [...] "ולא פליגי הא דעפיצן הא דלא עפיצן [ואין מחלוקת בין התנאים. האחד עוסק בקלף עפון והאחר בקלף שאיננו עפון]", אלמא [מכאן ש] ספר תורה כשר בלא עפיץ, והיינו בתיקון טוב כשלנו. בפרק קמא דגיטין (דף יא) גבי שטר: "והא בעינן דבר שאינו יכול להזדייף ומשני דעפיצן" [והלוא יש צורך בשטר הכתוב על דבר שאינו יכול להזדייף? ומתרץ, שהקלף עפון], משמע דאי לא עפיצן יכול להזדייף ופסול, ואנן סהדי [ואנו עדים] דשלנו אינו יכול להזדייף, אלמא [משמע שהקלף שלנו] חשוב כעפיץ.³⁷

תשובה זו צוטטה גם בידי תלמידיו של רבנו תם. כך ציטט תלמידו ר' אליעזר ממץ (1140-1237):

ושמעתי מפי רבי דלא מצריך תלמודא עפיץ [שהתלמוד איננו דורש עיפון הקלף] אלא לעבוד שלהן שהוא במליח וקמיח, אבל עיבוד שלנו שהוא חזק עיבודו לא מצרכינן עפיץ ומיקרי [ונקרא] ספר בלא עפיץ. וראיה לדבריו מביא מדאמרינן פ' הקומץ רבה (מנחות ל"א ע"ב) קרע הבא בשתים יתפור בשלש אל יתפור ומפרש עלה הא דאמרינן בשלש אל יתפור בדלא עפיצן אבל בדעפיצן יתפור וכולה שמעתתא מיירי [וכל הסוגיא עוסקת] במזוזה וספר תורה. אלמא [מכאן ש] יש עיבוד כשר בדלא עפיצן.³⁸

רבנו ברוך בעל ספר התרומה המשיך את מסורתו של רבנו תם. גם הוא דן בשוני בין העיבודים, וקבע שאין הבדל הלכתי בין העיבוד בעת העתיקה ובין העיבוד בסיד של ימי הביניים:

והקלפים שלנו שאינן עבדים בעפצים כשרין לכתוב עליהן ספר תורה תפילין ומזוזות ומגילה. ואף על גב דתנן [ששנינו] פרק שני דמגילה דפסולה על הדפתרא, וכן פרשת סוטה משום דכתיב [שכתוב] ספר. ודפתרא מפרש פרק המוציא ובפרק שני דמגילה דהיינו לא עפיץ. וכל שכן ספר תורה דמקרי ספר ברוב מקומות. או מגזירה שוה דכתיבה כתיבה מ"ואני כתב על הספר בדיו" (ירמיהו לו:יח). דמהאי טעמא מצרכינן דיו [שממקור זה דורשת הגמרא כתיבה בדיו] בפרק שני דמגילה. והוא הדין דעביד גזרה שוה מכתובה כתיבה לגבי ספר תורה תפילין ומזוזה להצריך כתיבה על הספר ולא על דפתרא [עור המעובד עיבוד חלקי] מ"ואני כותב על הספר ובדיו". מכל מקום קלפים שלנו בעבוד טוב שריית מים וסיד ומלח וחשוב כעיבוד. ובימי התנאים נמי

36 תא-שמע, (לעיל הערה 21), עמ' 179 והערות 18 ו-19.

37 תוספות שבת עט ע"ב, ד"ה קלף ודוכסוסטוס. כן ראו תוספות מגילה יט ע"א: "דיפתרא דמליח וקמיח ולא עפיץ - קשיא אם כן היאך כותבין על קלפים שלנו דלא עפיצי ספר תורה ותפילין ומגילה? ותיריך רבינו תם שהסיד שאנו נותנין בקלפים שלנו מהני כעפצים".

38 ספר יראים סימן שצט, (לעיל הערה 34). וראו הרן, (לעיל הערה 11), עמ' 377-380.

מצינו שהיו כותבין ספר תורה על קלפים שאינן עפוצים. כדאמרינן פרק הקומץ רבה גבי ספר תורה הא דאפיצן הא דלא אפיצן. והיה אותו עבוד טוב כמו על ידי עפצים בעבוד שלנו.³⁹

הסיבה לצורך בקלף מעובד מוזכרת במשנה, שם נטען שמגילת אסתר צריכה להיכתב על קלף מעובד ולא גולמי: "היתה כתובה בסם ובסיקרא ובקומוס ובקנקנתום על הנייר ועל הדפתרא לא יצא עד שתהא כתובה אשורית על הספר ובדיו".⁴⁰ דיפתרא היא קלף "דמליח וקמיח ולא עפיץ",⁴¹ כלומר קלף ששרו אותו במלח ובקמח אך לא במי עפצים מוחמצים.⁴² קביעה דומה לזו של ר' ברוך נמצאת במחזור ויטרי (רבי שמחה ב"ר שמואל מויטרי, נפטר בתחילת המאה ה"ב) בשם רבנו תם, שאף הוא קובע כי העיבוד המקובל בימי הביניים בסיד איננו טוב פחות מהעיבוד במי עפצים של העת העתיקה:

ועל העיבוד הקשיתי במה מעבדן דלא שכיחי אפצים גבן [שאינן מצויים עפצים אצלנו]. ולא מעבדינן בהן אפילו אי שכיחי [ואין מעבדים בהם אפילו כאשר הם מצויים] [...] וגם רבינו האי פסק ורבנו חננאל משמו דמעבדינן [שמעבדים] בעפצים [כדמפורש בערוך] בערך דוכסוסטוס. ונראה לי שהעור המתוקן בעבוד טוב כגון שלנו שהוא טוב ממליח וקמיח ועפצים, שהוא כשר ואין צריך עיפוף. אבל למליח וקמיח צריך עיפוף. שאין מליח וקמיח עזים כסיד.⁴³

אף ר' יצחק מווינה מביא מסורת דומה בשם רבנו תם. לדבריו, הקלף של ימי הביניים טוב מן הקלף מתקופת התלמוד:

ותימה שאנו נוהגים לכתוב מגילה וספר תורה ושטרות על הקלפים שאינן מעופצין. ואמר בפרק הקומץ רבה: "א"ר זעירא א"ר חננאל אמר רב: קרע הבא בשני שיטין יתפור בשלשה לא יתפור כו' עד הא דאפיצן הא דלא אפיצן". הא למדת שכותבין ספר תורה על קלף שאינו מעופץ, אם כן אינו מעובד כלל. ואומר רבנו תם זצ"ל דתיקון שלנו עדיף מעיפוף שלהם, הלכך תיקון שלנו בעינן [צריך] שיהיה על ידי ישראל ולשם ספר תורה, או לשם תפלין. ויש שכתבו בשם רבנו תם דהאידינא [שבזמן הזה] מעבדינן בסיד. וכי האי גונא שרינן [ובמקרה כזה אנו מתירים] בדלא עפיצי.⁴⁴

רבנו תם, על פי מסורתו של ר' יצחק אור זרוע, ראה בעיבוד בסיד חלופה טובה לעיבוד התלמודי בעפצים, ולפיכך גם חייב שעיבוד זה ייעשה לשם קדושה בדומה לעיבוד התלמודי בעפצים.

39 ר' ברוך ב"ר יצחק, ספר התרומה, הלכות ספר תורה סימן קצה (ירושלים תשמ"ג, עמ' 128).

40 משנה מסכת מגילה פרק ב משנה ב.

41 מגילה יט ע"א.

42 ראו למשל רבינו יהונתן מלוניל על הרי"ף מסכת מגילה (לפי דפי הרי"ף) משניות דף ו עמוד א: "דפתרא – עור שמלחו לבדו ששרו אותו ומלחו אותו ולא עשו לו עיבוד אחר אלא בקמח ששורין אותו ימים רבים במים ובקמח. ולא עפיץ, לא עבדהו בעפצים שקורין בלעז גלש".

43 ר' שמחה מויטרי, מחזור ויטרי סימן תקיז.

44 אור זרוע חלק א – הלכות תפלין סימן תקלה, (לעיל הערה 21), עמ' תכב. כך גם בסימן תקמ (שם, עמ' תכו): "והקלפים שלנו אומר רבנו תם זצ"ל שהקלפים שלנו כמו העור החיצון שלהם שקרוי קלף שראוי משני צדדין ועיבוד שלנו יפה כעיבוד שלהם".

אך גם לאחר ההסכמה על כשרות העיבוד בסיד, התעוררה בעיה נוספת. התלמוד, כאמור, מבחין בין שלושה סוגי עור לכתיבה – הגוויל, הקלף והדוכסוסטוס. לפי הבנת רוב חכמי ימי הביניים, הגוויל הוא העור המלא הכולל את שתי השכבות, האפידרמיס והדרמיס; הקלף הוא החלק החיצוני, האפידרמיס; והדוכסוסטוס הוא החלק הפנימי, הדרמיס. אלא שעיבוד העור באמצעות סיד לא אפשר להפריד בין הקלף לדוכסוסטוס, והחלק החיצוני גורד בסכין. התוצאה היא שמה שנקרא קלף בימי הביניים לא היה אלא הדוכסוסטוס. התלמוד מתיר אמנם לכתוב על דוכסוסטוס, אבל כתיבה זו צריכה להיעשות בצידו החיצוני (צד השיער),⁴⁵ ואילו בימי הביניים (ועד היום) הכתיבה התבצעה על החלק הפנימי. חכמי ימי הביניים ידעו, על פי מסורת גאונית, שבתקופת התלמוד הקלף הוא החלק העליון של העור אשר ניתן היה לקילוף,⁴⁶ אף כי הטכניקה שלהם לא אפשרה זאת. שיטת העיבוד החדשה הציבה אפוא אתגר הלכתי:

וקלפים שלנו יש להן דין קלף וכותבין עליהן ספר תורה, תפילין ומזוזות לצד בשר. ודלא כאומר שקלפים שלנו הם דוכסוסטוס, לפי שמגררין האומנין המתקנים אותן קליפתן העליונה ונשאר הדוכסוסטוס, דאם כן היאך כותבין עליהם תפילין, דמסקין הכא [שהרי הסיק התלמוד כאן] דתפילין דוקא על הקלף.⁴⁷

בעל התוספות מוכיח את קביעתו מן המנהג המתיר ואיננו נשען על הוכחה מן התלמוד. כפי הנראה הוא נסמך בעיקר על אותה פסיקה של רבנו תם דלעיל, הקובעת שטיב הקלף בזמנו איננו פחות מזה שבתקופת התלמוד והוא הטוב ביותר לכתיבה. דיון מפורש יותר מצוטט בשם רבנו תם בספרו של ר' יצחק מווינה, **האור זרוע**:

ויש שסוברים שקלפים שלנו הוו דוכסוסטוס משום שמקליפין אותו מצד שיער משום שהם עבים ופוסלין ספרי תורות הללו הכתובים במקום בשר. ומכשירים לכתוב במקום שיער. ואין נראית לרבנו תם סברתם. דדוכסוסטוס שלהם לא היה ראוי במקום בשר כלל. ודין טפי חזי [ושלנו יותר ראוי] במקום בשר מבמקום השיער. הלכך הלכה למעשה שכותבים בקלפים שלנו תפילין ומזוזות וס"ת לצד הבשר ולא לצד שיער שיש בהם דין קלף.⁴⁸

כך גם ר' ברוך בספר **התרומה**:

ויש אומרים דקלפים שלנו יש להם דין דוכסוסטוס, לפי שלאחר שהסירו השיער עדיין מתקנין אותו וגוררים אותו קליפות בתער לצד השחור, ונשאר אותו שלצד בשר הנקרא דוכסוסטוס. ואם כן מן הדין יש לכתוב בהן לצד השחור דהיינו לצד השיער כדין דוכסוסטוס. וקשה לדבריהם. אם כן תפילין היאך כותבין על קלפים שלנו הנקראים דוכסוסטוס? הלא תפילין על קלף דוקא כדפרישית לעיל. ואם שינה פסול. ויש שקולפין העור לשנים בתחלה. ובקליפה שלצד שיער כותבין התפילין לצד

45 שבת עט ע"ב: "הלכה למשה מסיני תפילין על הקלף, ומזוזה על דוכסוסטוס. קלף במקום בשר, דוכסוסטוס במקום שיער".

46 ראו לעיל הערה 34.

47 תוספות, שבת עט ע"ב, ד"ה קלף ודוכסוסטוס.

48 אור זרוע חלק א – הלכות תפילין סימן תקמ, (לעיל הערה 21), עמ' תכו.

בשר. לצד הלבן לאפוקי נפשייהו מפלוגתא ומספיקא [להוציא את עצמם ממחלוקת ומספק].⁴⁹

מהלך דומה מובא אף בהגהות המרדכי, המעביר ביקורת על המנהג המקובל לכתוב על צידו הפנימי של הקלף. נגד עמדה זו מובאת קביעה בשם רבנו תם המוכיח את ההיתר על פי המנהג, אלא שהוא מוסיף שהקליפה המוסרת איננה הקלף אלא שכבה חסרת חשיבות:

ויש מפרשים דעכשיו דין גויל או דוכסוסטוס יש להם עתה, וכותב ספר תורה מצד השיער. ועליהם הכתוב אומר עינים להם ולא יראו כי ידוע שהלבן טוב יותר ומתקיים יותר מן השחור ועוד אי דין גויל יש, אם כן יפסל בתפילין ומזוזות כדאמרינן בהמוציא ואי דין דוכסוסטוס יפסל בתפילין דאין נכתבין אלא על הקלף כדאמרינן לקמן. ואי משום הקליפה שמסירים האומנים, אין זה אלא תיקון בעלמא ואינה עבה כל כך שיהא שם קלף עליה. רבנו תם.⁵⁰

לסיכום, בניגוד להלכה הקדומה באשכנז לפיה קלף המעובד בסיד איננו הולם את ההלכה התלמודית, בימי הביניים הלכה והתקבלה קביעתו של רבנו תם לפיה העיבוד החדש בסיד כשר גם על פי ההלכה התלמודית, ועל כן מותר לכתוב על צידו הפנימי של הקלף.

עיבוד לשמה וייצור קלף

כפי שתואר לעיל, רש"י סבר שאין צורך בעיבוד הקלף בכוונה לשם כתיבת ספרי תורה, תפילין ומזוזות. כפי הנראה עמדתו שיקפה את המנהג הקדום באשכנז וצרפת. פסקו של רש"י מתברר בשני מקומות בפרשנותו על התלמוד. במסכת מנחות נעשית הבחנה בין דברים שניתן לרוכשם בלי עדות על אמינות המוכר ובין כאלה הדורשים עדות על אמינותם: כך לדוגמה, צמר לפתילי הציצית הצבועים בתכלת זקוק לעדות מיוחדת משום שנהוג היה לזייפו, וגם תפילין נדרשו לעדות מיוחדת משום שעיבוד העור עבורם היה צריך להיעשות לשם קדושה. לעומת זאת, ספרי תורה ומזוזות הורשו לרכישה מכל אדם בלי עדות על אמינות המוכר: "ת"ר: תכלת אין לה בדיקה, ואין נקחית אלא מן המומחה; תפילין יש להם בדיקה, ואין ניקחין אלא מן המומחה; ספרים ומזוזות יש להן בדיקה, וניקחין מכל אדם."⁵¹ מסביר זאת רש"י: "ונקחין מכל האדם – דליכא בהן עיבוד לשמן [שאין בהם חובה לעבדם לשם קדושתם]".

ספרי תורה ומזוזות, אם כן, לא נדרשו לעיבוד לשם קדושתם. המקור האחר שבו עולה פסק זה של רש"י הוא בסוגיא במסכת סנהדרין הדנה בשאלת ההזמנה, כלומר פעולה הנעשית באופן מיוחד למטרה מסוימת, אם דינה כהקדשה. שאלה זו נתונה במחלוקת אביי ורבא, והגמרא מעמידה אותה במחלוקת התנאים בברייתא אשר דנה במי שמצפה את בתי התפילין בעור שלא עובד לשם קדושת תפילין:

49 ספר התרומה הלכות ספר תורה סימן קצד, (לעיל הערה 20), עמ' 127.

50 ר' מרדכי ב"ר הלל, הלכות קטנות למרדכי (מנחות) פרק הקומץ רבה רמז תתקנט.

51 מנחות מב ע"ב.

דתניא: ציפן זהב או שטלה עליהן עור של בהמה טמאה – פסולות, עור בהמה טהורה – כשירות, אף על פי שלא עיבדן לשמן. רבן שמעון בן גמליאל אומר: אף עור בהמה טהורה פסולות, עד שיעבדו לשמן.⁵²

רש"י הסביר את דברי חכמים המכשירים את עור הבהמה הטהורה משום שלדעתו הזמנה איננה נחשבת למעשה הקדשה מפורש, ואין צורה בעיבוד העור לשם קדושת תפילין: "אף על גב שלא עבדו – לעור זה לשמו, דהזמנה לאו מילתא היא ולא איכפת לן בה".⁵³ כיוון שהלכה כדעת חכמים, מסיקים שדעת רש"י להלכה, שאין צורך בעיבוד העור לשם תפילין, ומכאן גם שאין צורך בעיבוד קלף שעליו נכתבות פרשיות התפילין לשם קדושת תפילין.

לעומת מקורות אלה, ממימרא במסכת גיטין עולה שהקלף צריך להיות מעובד לשם קדושת ספרי תורה, תפילין ומזוזות:

ההוא דאתא לקמיה דר' אבהו [אדם בא לפני רבי אבהו בשאלה הלכתית], אמר ליה: ספר תורה שכתבתי לפלוני, גוילין שלו לא עיבדתים לשמן. אמר ליה [ר' אבהו]: ספר תורה ביד מי? אמר ליה: ביד לוקח, אמר לו [ר' אבהו]: מתוך שאתה נאמן להפסיד שכרך [לוותר על תשלום הספר], אתה נאמן להפסיד ספר תורה [ולקבוע שהספר פסול].⁵⁴

עיבוד הגווילים של ספר התורה שלא לשם קדושה פוסל את הספר, ומקור זה עמד לעיני החכמים בימי הביניים כסתירה להיתרו של רש"י. כך למשל כתב עליו ר' שמחה מוטרני: "ופירוש רבנו לא ישר בעיני".⁵⁵ ערעור זה על המנהג הקדום המשתקף מדברי ר' שמחה מוטרני על פסקו של רש"י ממחיש את תהליך שינוי המנהג הקדום על פי פרשנות ההלכה התלמודית, שגבר והלך במהלך המאה הי"ב. אני מציע לבחון את קביעתו של רבנו תם, אשר הורה לעבד את הקלפים לשמן, כחלק מתהליך זה: "הלכך תיקון שלנו בעינן שיהיה על ידי ישראל ולשם ספר תורה או לשם תפילין".⁵⁶ רבנו תם אף מספר על עצמו שעבד קלפים, ואף כתב את מגילת אסתר בעצמו עליהם:

בדידי הוה עובדא [היה מעשה] שהיתה לי מגילה כתובה בכתב ידי ולא היו הקלפים מעובדין לשמן, וקניתי עורות ונתתים בסיד והוצאתים מן הסיד, וכשנתנו למים על

52 סנהדרין מח ע"ב.

53 רש"י, סנהדרין מח ע"ב, ד"ה אף על גב.

54 גיטין נד ע"ב.

55 ר' שמחה ב"ר שמואל מוטרני, מחזור ויטרי, סימן תקיז.

56 אור זרוע חלק א – הלכות תפילין סימן תקלה, (לעיל הערה 21), עמ' תכב. כן ראו ספר מצוות קטן מצוה קנג: "וצריך שיעבדם לשמן"; שם סימן תקלג: "מיהו לא נהירא דאי בעי עיבוד לשמה בפירוש אפילו ספר תורה נמי ואי סתמא כלשמה אפי' תפילין נמי? הלכך מפרשים רבותי דודאי תפילין וספר תורה בעו עיבוד לשמה בפירוש, דאטו קלפים וגוילין סתמא לתפילין ולספר תורה קיימי הא לשאר ספרים נמי קיימי וכדשינו רפ"ק דזבחים זבחים בסתמא לשמה הן עומדין. אשה בסתמא לגירושין עומדת: ולהכי גבי תפילין וספר תורה בעי עיבוד לשמה בפירוש".

ידי אחד מהנערים ונמרטו על ידי הנערים ובכל המעשים סייעתי, וכתבתי אחרת ועדיין שתייהם <בידי>.⁵⁷

כאמור לעיל,⁵⁸ הדרישה של רבנו תם לעבד את הקלף לשמה מצטרפת לתפיסתו כי העיבוד בסיד שווה במעמדו לעיבוד בעפצים, ולפיכך מחייב כוונה דומה בדרך העיבוד. אין לשלול את האפשרות שדרישה זו של רבנו תם לעבד את הקלף בידי היהודים עצמם הייתה חלק ממהלך הנהגה מודע, שביקש לעודד עיבוד קלף בידיהם כדי לשנות את פני ייצור ספרי התורה, המזוזות והתפילין באשכנז ובצרפת. בדומה למאבקו לכתיבת ספרי תורה גלולים ולאיסור השימוש בספרים כרוכים (החומשים), כפי שתיאר תא-שמע,⁵⁹ מעורבותו הישירה של רבנו תם בייצור הקלף נועדה לעודד אחרים ללכת בעקבותיו ולהתחיל לייצר קלף מעובד בכוונה לשם סת"ם.

יתר על כן, אפשר שרבנו תם ביקש לעודד בכך את קיום מצוות קביעת המזוזה ואולי אף את הנחת התפילין, מצוות שזלזלו בהן באשכנז. כך עולים הדברים מציטוט של רבנו תם בתשובת המהר"ם מרוטנבורג, שביקר את הנהגה באשכנז לא לקבוע מזוזות בפתחי הבתים והחדרים שבתוכם:

ומה שכתבת שלא נהגו כך ושמא לבך נוקפך לומר שמנהג עוקר ההלכה, אין עשר שנים שבכל מלכותינו לא היתה מזוזות, וזה אינו מנהג שאפילו מנהג של חומרא והוא טעות אתה רשאי להקל, "לבר מכותאי ובני מדינה דסרכי מלתא [להוציא את האיסור להקל לפני כותים ועמי הארץ אשר עלולים כתתוצאה מכך, לזלזל בהלכות]" [פסחים נא ע"א], וכל שכן מנהג של קולא שאתה רשאי להחמיר אם טעו בקולא. עד כאן לשון רבינו תם.⁶⁰

ביחס למצוות תפילין אנו מוצאים את רבנו תם מנסה לדון לכף זכות את הזלזול במצווה זו:

ואין תימה על מה שמצוה זאת רפויה בידינו, שגם בימי חכמים היתה רפויה. כדנניא בפרק ר' אלעזר דמילה (שבת קל ע"א) "ר' שמעון בן אלעזר אומר: כל מצוה שלא מסרו עצמן ישראל עליה בשעת גזירת המלכות כגון תפילין עדיין היא רפויה בידם". והא דאמרין בפ"ק דראש השנה (דף יז ע"א) "פושעי ישראל בגופן - קרקפתא דלא מנח תפילין", אומר רבנו תם, דמיירי [שמדובר] באותן שעושין מחמת מרד

57 ר' אלעזר ב"ר יואל, ספר ראבי"ה חלק ב - מסכת מגילה סימן תקמח (מהדורת אביגדור אפטוביצר, ירושלים תשכ"ד, עמ' 249). ועיין במחזור ויטרי סימן תקיא (מהדורת שמעון הלוי איש הורוויץ, נירנברג תרפ"ג, עמ' 638): "תפילין הקלף שכותבין בהן הפרשיות וגם הרצועות וגם עור הבתים צריך להיות מבהמה טהורה. או חיה טהורה. כדכתיב למען תהיה תורת ה' בפיך. מן המותר בפיך. דהיינו בהמה טהורה או חיה טהורה. ואפילו על גבי נבילות. כדאית' פ' ח' שרצים. וגם צריכין עיבוד לשמם". כן ראו מחזור ויטרי סימן תקיז: "ולא קיימא הזמנה במקום עיבוד לשמה. והילכך צריך עיבוד וכתובה לשמה. דלשמה גמירי הילכתא [למדנו במסורת, הלכה למשה מסיני] כעשיית ספר תורה. ולא מיתוקמא מילתא בהזמנה גרידא [ואין הדבר נקבע בהזמנת הקלף מן המעבד בלבד]. דלאו מילתא [שאין הדבר נקבע] היא אלא בעיבוד".

58 בצד הערה 21.

59 ראו לעיל ליד הערה 36. תא-שמע, (לעיל הערה 21), עמ' 179 והערות 18-19.

60 שו"ת מהר"ם מרוטנבורג, דפוס קרימונה, סימן קח (ירושלים תשע"ד, עמ' פו).

ומבזין המצות ושוחקין ברצועה שבידם ובראשם כדאמר ביומא (דף לו:): פשעים אלו המרדין.⁶¹

יש לציין שהנוהג למעט בהנחת תפילין לא היה מנת חלקה של הקהילה האשכנזית בלבד, אלא כפי שהראה מנחם כשר, הוא רווח בקהילות רבות בימי הביניים.⁶² נוסף על כך יש לציין כי דרישת רבנו תם לעיבוד לשם קדושת ספר תורה, תפילין ומזוזות איננה ראשונית, ואנו מוצאים מסורת דומה כבר מן הגאונים. בתשובה בשם ר' משה גאון עולה הדרישה לעיבוד לשמה, ואף דרכים להוסיף עיבוד מאוחר לאחר שהקלף הגיע לידיים יהודיות:

ועשו ספר תורה מן רק אף על פי שאין מעובד לשמה, שמר רב משה כראוי הוא לסמוך עליו בשעת הדחק. וכל שכן על דרך שאמרנו "עת לעשות ליי הפרו תורתך". אבל אם יש לכם יכולת להחזיר את יריעות לבתי מיתוח ולהעביר עליהם מעט סיד לשמה הרי יצאתם ידי עיבוד לשמה. ואם אין יכולת לעשות כן כתבו בו, ואף על פי שאין מעובד לשמה וקראו בו בציבור.⁶³

אלא שכפי שעולה מן התשובה הבאה בשמו של ר' יעקב ממרויש (Marvége פרובנס, נפטר 1243), רוב ספרי התורה לא נכתבו על קלף שעובד בידי יהודים, משום שהוא מניח שלא רק שהקלף איננו מעובד בעפצים – הוא אף איננו מעובד לשמה. יחד עם זאת דיונו של ר' יעקב ממרויש מצביע על קיומם של עבדנים יהודים, שכן הוא מציע להסתמך על עיבוד לשם ספרים אחרים:

דבר זה מסורת בידנו ודאי מעובדין שלא לשמן פסולים, הא סתמא כשרים. ופירשו לי, אם המעבד עבדן בפירוש לשם ספרים אחרים ונמלך אחר כך לכתוב בהם ספר תורה או מכרם לכתב בהם ספר תורה, הרי הם פסולים, אבל אם המעבד עבדו סתם ולא עיבדם לכתוב בהם שום ספר בפירוש, רק למכרם לכל מי שירצה לקנות וקנאם הקונה לשם ספר תורה, כשרים הם.⁶⁴

פסק ההלכה של רבנו תם לא התקבל במלואו על ידי תלמידיו, אלא עבר תהליך קבלה הדרגתי. השלב הראשון היה שותפות מסוימת בלבד של היהודי בעשייתו של המעבד הנוכרי, כפי שעולה מדברי ר' ברוך ב"ר יצחק, אשר חי במחצית השנייה של המאה ה"ב (1140-1211). הלה קובע שעור הקלף צריך להיות מעובד לשמו, אלא שלדעתו אין צורך שיהודי יעשה במו ידיו את כל פעולת העיבוד, ודי בפעולה מועטת המסייעת במקצת למעשה העיבוד:

וצריך שיעבדו את העורות לשם ספרים תפילין ומזוזות כשיתנו אותן במים וסיד לעבדן, כדאמרין פרק הניזקין ההוא דאתא לקמי דרבי אבהו, אמר ליה: ספר תורה

61 תוספות, שבת מט ע"א.

62 ראו מ' כשר, תורה שלמה, פרשת בא, עמ' רנט.

63 תשובות הגאונים – הרכבי סימן תלב.

64 ראו ר' יעקב ממרויש, שאלות ותשובות מן השמים, סימן ז (מהדורת ראובן מרגליות, ירושלים תשל"ב, עמ' נב-נג). כן ראו רבינו צדקיה ב"ר אברהם הרופא, שבלי הלקט, ענין תפילה, סימן לא (ירושלים תשע"ב, עמ' ע-עא).

שכתבתי לפלוגי, גוילין שלו לא עבדתים לשמן. אמר ליה, מתוך שאתה נאמן להפסד שכרך, אתה נאמן להפסיד ספר תורה. אמנם מתוך פירש רש"י משמע שאין צריך עבוד לשמה [...] ואי גוי מעבדן וישראל עומד על גבן ומסייעו, מסייע זה יש בו ממש, דנכרי אדעתא דישאל עביד טפי [עושה יותר] מכותי [...] ובענין זה התירו הגאונים עבוד נכרי, אף על גב דגבי כתיבת גט גוי אדעתא דנפשיה קא עביד [למרות שהנוכרי עושה את הדברים ביזמתו] [...] ואם כן יכול נכרי לתקן הקלף ולשרטטו ואינו צריך לשמן כיון דאינו קרוי דבר חשוב לרבא, ולהכי הוה ביה כבר עבוד לשמה, וכן מנהג שנכרי עושה תקון לבדו.⁶⁵

כדברים הללו כתב מאוחר יותר גם ר' אליעזר ממץ (1140-1237): "ולענין עבוד לשמו אם עובד כוכבים מעבד וישראל עומד על גביו ומסייעו בעבודה מסייע זה יש בו ממש וכענין זה התירו הגאונים עבוד עובד כוכבים".⁶⁶

מדברי ר' ברוך ור' אליעזר ממץ עולה שיצרני הקלף הם נוכרים, אלא שכעת עולה דרישה להשתתף עימם יחד במעשה העיבוד.⁶⁷ נראה כי עד המאה הי"ב רוב ספרי התורה, התפילין והמזוזות נכתבו על קלף שעובד בידי נוכרים, אך מדברים אלה ניתן לראות כי באשכנז החלה להתפתח דרישה לייצור קלף בידי יהודים לשם קדושת ספר תורה, תפילין ומזוזה. לקראת שלהי המאה הי"ג נראה כי הסופרים אכן הקפידו לעבד את הקלף בעצמם. העדות הטובה לכך מצויה בספרו של ר' אברהם מזינצהיים, תלמיד המהר"ם מרוטנבורג, **תיקון תפילין**. בספר זה, המשמש מדריך הוראות טכניות לסופר סת"ם, מורה ר' אברהם לעבד את הקלף לשם תורה, תפילין ומזוזות, ומציין את אמירת הכוונה לשמה בכל שלב של עיבוד הקלף:

והא לך תקון תפילין שתקנתי אני המחבר אברהם. תחלה יקח עורות של עגל לעשות מהם קלפים ועורות לרצועות ויסמן אותם ויכתוב בראש בפנים שם הפרשה לאפוקי מאותם שעושים הסמן במחט או במרצע כי הגוי מזייף. ואז ישים העורות במים צלולים לבד ולא בסיד [...] וכשישים אותם במים אז יאמר לשם קדושת תורת ישראל, לשם תפילין ומזוזות וקמיעין אני משים אלו העורות במים, ולאחר ששרו העורות במים יום או יומיים, אז יוציאם מן המים ויגרר בצד הבשר בתער, הבשר והדם, ואז יניחם במים ובסיד עב וטוב. וטרם שיכניסם בסיד יענע הסיד במקל ויאמר בפה לשם קדושת תורת ישראל, לשם תפילין ומזוזות וקמיעין אני מעבד אלו

65 ר' ברוך ב"ר יצחק, ספר התרומה, הלכות ספר תורה סימן קצ (ירושלים תשמ"ג, עמ' 124). וכן ראו ר' מאיר הכהן מרוטנבורג, הגהות מיימוניות הלכות תפילין ומזוזה וספר תורה, פרק ג הלכה טו: "אבל בספר התרומה פסק דגם עור הבתים צריך עיבוד לשמן מדתניא ציפן זהב פסולות ובעור הבתים כתוב שי"ן והוי גוף הקדושה ומותר לעשות עור הבתים מקלף מעובד לשמן ואף על פי שהוא דק מיקרי שפיר עור דלא גרע מעוף טהור דחשיב עור וכותבים עליו תפילין ועוד דתניא יכתבם על ד' עורות ואם כתבן על עוד אחד יצא אלמא דקלף איקרי עור". ראו לעיל הערה 27.

66 ספר יראים סימן ת, (לעיל הערה 34), עמ' ריז.

67 כן ראו ר' משה מקוצי, ספר מצוות גדול, עשין, סימן כה: "וצריך שיתן העורות בעיבוד לשמן, או יסייע לגוי בשעת העיבוד לשמן, כדאיתא פרק הניזקין (גיטין נד, ב) באחד שאמר ספר תורה שכתבתי גוילין שלו לא עבדתי לשמן ופסליה ר' אבהו, וגם רבא [ד]אמר בפרק נגמר הדין 'הזמנה לאו מילתא היא' והילכתא כמותו שסובר שצריך עיבוד לשמה וסבר כרשב"ג דאמר עד שיעבדם לשמן גבי עור הבתים בפרק התכלת, וכן פי' רבנו חננאל ורבנו תם דרבא כרבן שמעון בן גמליאל".

העורות, דלא סגי במחשבה [...] ואחר שיוציאם מן הסיד השני, אם הגוי הוא הפועל, אז יסייע היהודי לפשט את העור שיהיה קלף.⁶⁸

כפי שאנו רואים, ר' אברהם מתאר את סופר הסת"ם כמעבד הקלף. הוא מזכיר אמנם את קיומו של גוי במהלך עיבוד הקלף, אבל הלה משמש פועל בלבד בביתו של סופר הסת"ם. את הנחת העורות במים ובתמיסת הסיד עושה היהודי, והוא אף משתתף במלאכת פשיטת העור. מדובר אפוא בייצור עצמאי של קלף, שאף אם גוי משתתף בפעולות ייצור, מעמדו הוא של פועל מסייע בלבד והאומן הוא היהודי. בניגוד לתיאורם של ר' ברוך ור' אלעזר ממץ, אין מדובר בייצור נוכרי שהיהודי מסייע לו באופן סמלי, אלא בייצור יהודי בעיקרו.

תמורות במעמד הגילדות באירופה

על מנת להבין טוב יותר את הקושי בייצור קלף בידי יהודים, יש להכיר את מעמדם של אומנים במלאכות השונות בימי הביניים. מעמדן של הגילדות באירופה בשיא ימי הביניים ידוע על פי כתבי זכויות וחוזים עירוניים. זכויותיהן של קבוצות אומנים להכרה בלבדית תוך ארגון פנימי וזכויות ההגנה על אומנותם נקבעו כבר במאה הי"א באירופה. בין היתר נקבעו זמני עבודה ונאסר ייצור מתחרה. נקל להבין על מה נסמכת ההנחה שיהודים עסקו בעיקר במקצוע שהם היו מיומנים בו – סחר והלוואה בריבית. זו הייתה הגילדה שאלה הם השתייכו, ושינוי מקצועי עלול היה לפגוע בזכויותיהם של חברי הגילדות האחרות. אולם מצב זה השתנה לאיטו בחלוף הזמן, ובמאה הי"ד הדבר ניכר בבירור. לשינוי זה תרמו שינויים כלכליים וטכנולוגיים: לאחר תקופה ארוכה של התפתחות כלכלית בשיא ימי הביניים החלה נסיגה, כפי הנראה בעטיין של נסיבות חקלאיות ועירוניות. נסיגה זו הביאה למאמץ של רבים להביא את לחמם מחוץ למקומם הקבוע.⁶⁹

נוכח נסיגה כלכלית גוברת והולכת, גברה גם התחרות בין השחקנים בגילדות האומנות השונות. בין האומנים אשר פעלו בימי הביניים ניתן להבחין בין אומנים ואומני יום (journeymen), פועלים בלתי מיומנים ועבדים. על מנת לזכות בתואר אומן נדרש העוסק תחילה לעבוד כשוליה במשך תקופה ארוכה, ואחרי שהראה מיומנות גבוהה ושליטה ברזי המקצוע – הוסמך כאומן יום. אומנים אלה נשכרו בידי אומנים מוסמכים בבתי המלאכה שלהם, לרוב תמורת שכר יומי ששיערו נקבע בהסכמי הגילדות. רק לאחר מספר שנים, ובתנאי שחברי הגילדה האחרים הסכימו לקבלו, הוסמך אומן יום לאומן גמור.⁷⁰ אותו מעבד קלף שתיארה שרה שלרעיני⁷¹ היה דוגמה לקבלה כזו. מצב דברים זה נשמר בדרך כלל בסביבה כלכלית קבועה, אבל המסגרות המקצועיות נפרצו עם הנסיגה הכלכלית לקראת סוף המאה הי"ג, ובמיוחד לאחר התפרצות המגפה השחורה באמצע המאה הי"ד (1347-1351). יחד עם התפתחות מקצועות חדשים, כגון

68 ר' אברהם מזונשהיים (זינצהיים), תיקון תפילין, בתוך ברוך שאמר, קובץ ספרי סת"ם (מהדורת מנחם מנדל משי-זהב, ירושלים תש"ל, עמ' כז-לה). על ר' אברהם מזינצהיים וספרו תיקון תפילין ראו תא-שמע, (לעיל הערה 29), עמ' 108-110.

69 Epstein, (לעיל הערה 23), עמ' 207-208.

70 שם, עמ' 65.

71 בצד הערה 17.

שענים ויצרני עדשות, בעקבות התפתחויות טכנולוגיות, הלכה וגברה גם הניידות: אומני יום רבים עברו ממקום למקום, התגוררו במקומות חדשים, פעלו באופן עצמאי מחוץ למסגרת הנוקשה של הגילדות ואף הקימו בתי מלאכה משלהם. כפי הנראה, לאותם אומני יום צורפו גם פועלים לא מיומנים שנשכרו לעבודות אומנות מזדמנות.

תיאור כלכלי זה מקל להבין את התהליך שתיארתי במאמר זה. ייצור הקלף לא היה מלכתחילה מיומנות של יהודים, וגם אם הם חפצו לעסוק בה, הם נזקקו לעזרת אומנים שאינם יהודים – אשר לא היו נכונים לפרוץ את הגילדה שלהם ולתת הרשאה ליהודים לפעול באופן עצמאי. דרישתו ההלכתית של רבנו תם לעבד את הקלף לשם קדושת ספר תורה, תפילין ומזוזות התאפשרה למימוש במלואה רק כאשר נקל היה להשיג אומן יום שהיה נכון לעבוד בבית היהודי וליצור עבורו קלף. ניתן להבין שאומן יום שכזה היה גמיש יותר בנכונותו לחלוק חלק מעבודתו עם היהודי ששכר אותו כדי לאפשר לו את קיום מצוותו הדתית. העסקה של אומני יום בבית סופר הסת"ם אף תרמה כפי הנראה להפצת רז המקצוע בידי יהודים, ובסופו של דבר חלקם נעשו אומנים בעצמם.

סיכום

כפי שהראה חיים סולובייצ'יק זה מכבר,⁷² ההלכה ודרישותיה הביאו לעיצוב החיים הכלכליים של היהודים באשכנז של ימי הביניים; הצורך ביין כשר והסלידה מיין של נוכרים הביאו לגידול ענבים וייצור יין בידי היהודים. בדומה לכך, אם כי בשיעור קטן בהרבה, נראה כי שינוי בתפיסת ההלכה של ייצור הקלף וכתובת ספרי תורה, מזוזות ותפילין הביא לדרישה הולכת ונרחבת של יהודים לקלף המיוצר בידי יהודים. ברם לא רק מניעים הלכתיים הובילו יהודים לייצר קלף, אלא גם שינויים כלכליים שחלו באירופה של ימי הביניים, כאשר שינויים דמוגרפיים והתפתחות טכנולוגית אפשרו להם לחדור לתחומי אומנויות שנחסמו בפניהם בעבר. ייצור הקלף הוא אחת הדוגמאות לשינוי זה. מצב הדברים עד המאה הי"ב שתואר לעיל בדברי ר' יהודה החסיד, "שלעולם לא יוולד יהודי במזל שיעשה אומנות של גוים כגון עבדנים ובנאים וחייטים",⁷³ השתנה מאוחר יותר. חכמים השתתפו בעיבוד קלף של נוכרים, ובהמשך אף ייצרו אותו בעצמם. לא היה מדובר באותה עת בשינוי נרחב, ודאי שלא בתופעה פופולרית, והעדויות על קיומו של ייצור קלף בידי יהודים עודן מועטות – אולם אין ספק בעובדה שבאותה עת יהודים אכן החלו לייצר קלף בעצמם.

72 ח' סולובייצ'יק, יינם, סחר ביינם של גויים – על גלגולה של הלכה בעולם המעשה, תל אביב תשס"ג.

73 ספר חסידים (מהדורת ויסטנעניצקי [לעיל הערה 6], עמ' 244).

"מלך הכתבים" נגד "הילדה הרעה" של האוונגרד הרוסי

ולדימיר גיליירובסקי ותערוכת היחיד של נטליה גונצ'רובה, 1910*

אריאלה שמשון, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

תקציר

מאמר זה עוסק בתערוכת היחיד הראשונה של אמנית האוונגרד הרוסי נטליה גונצ'רובה, שהוצגה במרץ 1910 במוסקבה במסגרת כנס של הסימבוליסטים הרוסים. למחרת פתיחת התערוכה פורסם בעיתון היומי **קולה של מוסקבה** (*Голос Москвы*) מאמר ביקורת חריף מאת העיתונאי ומבקר התרבות ולדימיר גיליירובסקי, בטענה היצירות נושאות אופי פורנוגרפי מובהק, ולפיכך אינן ראויות לחשיפה לקהל הרחב. בעקבות ביקורת זו הוחלט כבר באותו היום לסגור את התערוכה, הציירת נעצרה ושלוש מיצירותיה הוחרמו בידי הצנזור. אך אף כי מטרת הביקורת הייתה לפגוע בגונצ'רובה, בתדמיתה ובעשייתה האמנותית, למעשה תוצאותיה היו הפוכות: בזכותה היא הפכה מציירת אנונימית ל"מלכת האוונגרד הרוסי".

במאמר זה אטען שהתנגדותו של גיליירובסקי לעבודותיה של גונצ'רובה נבעה מזיהויו את כוונתה להשתמש בסמלים הלאומיים הרוסיים כאמצעי לפיתוח סוגה אמנותית חדשה, החורגת מזרם האמנות האקדמיסטי-ריאליסטי הרוסי שאותו העריך. גיליירובסקי ראה בגונצ'רובה אמנית מסוכנת הפועלת בחסות תנועת הסימבוליסטים הרוסים, שנחשבו כמי שחותרים תחת הדת המוסדית, ומתרגמת את רעיונותיהם לשדה האמנות. באמצעות ניתוח מעמיק של הביקורת שפרסם גיליירובסקי, אני מבקשת לחשוף במאמר זה כי מאחורי התקפתו כלפי יצירותיה של גונצ'רובה עמדו תפיסות אידאולוגיות רחבות שבסיסן מעוגן במאבק פוליטי-ידתי ברוסיה של אותה תקופה. השוואה בין התפיסות והרקע האישי של כתב העיתונות לאלה של האמנית תאפשר

* כל התרגומים מרוסית הם מאת המחברת, ותאריכי הפרסום הם לפי לוח השנה הרוסי שקדם לשנת 1917.

להבהיר את פרדוקס הקרבה התרבותית בין שניהם, ובעקבותיו גם את הגישה העוינת של גילירובסקי כלפי גונצ'רובה.

מבוא

אני נושאת
את מה שהאל נתן לי.
דפקתי על כל הדלתות
תחת כל החלונות התחננתי
וזעקתי בכיכרות:
אני נושאת בתוכי
מתנת אל,
את רוחו של האביב,
את גשמי הקיץ,
של הסתיו שלכת זהובה,
סערות ושלגים של החורף.
אך סגורות הדלתות,
אטומים התריסים,
לכם אוזני החירשים
ועיני העיוורים.
וקרה על שערותיי
של מאות שנים שיוכחו -
עניים אתם, עלובים
כי בזתם למתנת האל.

(נטליה גונצ'רובה, "אני נושאת בתוכי מתנת אל..." (2014)¹

שיר זה, שכתבה ציירת האוונגרד הרוסייה נטליה גונצ'רובה (Natalia Goncharova, 1881-1962) ופורסם לראשונה רק בשנת 2014, מבטא את אמונתה ואת תחושת שליחותה ביצירתה, לצד אכזבתה הקשה מן הביקורת שספגה עבודתה מצד אלה שלמענם נוצרה. כיצד ייתכן שאותה אמנית, שזכתה לכינוי "אם המנזר" מפי המשוררת הרוסייה מרינה צבטייבה (Marina Tsvetaeva) בשל אורח חייה השמרני ואישיותה השקטה, זכתה גם לדימוי של אמנית פרובוקטיבית ו"הילדה הרעה" של האוונגרד הרוסי?

ביטוי לדואליות זו ניתן לראות בתערוכה הרטרופקטיבית הגדולה של יצירות גונצ'רובה שהוצגה בארמון סטרוצי בפירנצה בסתיו 2019, אשר מעוררת תהיות באשר לנסיבות שהביאו לפרסומה ולהתגבשות תדמיתה כאמנית ודיקלית בראשית המאה העשרים.² שם התערוכה - **נטליה גונצ'רובה. האישה של האוונגרד עם גוגן, מאטיס**

1 Н. Гончарова, 'Я несу в себе Господа дар', *Наше Наследие*, 109 (2014), <http://www.nasledie-rus.ru>

2 התערוכה הוצגה בגלריית Tate Modern בלונדון בין התאריכים 6.6.2019-8.9.2019; בארמון סטרוצי בפירנצה בין התאריכים 12.1.2020-28.9.2019; ובמוזאון אוטנאום בהלסינקי בין התאריכים 24.5.2020-26.2.2020.

ופיקסו, מרמז למקומה הייחודי בזרם האוונגרד בשל היותה אישה. ואכן, הדעה הרווחת היא שהאמנית הצעירה והאלמונית נרדפה על ידי הרשויות ברוסיה בשל זהותה המגדרית כבר מהחשיפה הראשונה של עבודותיה לקהל הרחב בתערוכה ב־1910. אך במאמר זה אבקש לטעון כי תערוכה זו היא שהביאה לפרסומה ולגיבוש תדמיתה של גונצ'רובה כאמנית רדיקלית ואנטי־ממסדית, וכי הסיבות לרדיפתה מורכבות הרבה יותר מאשר מתקפה מגדרית בלבד – אלא הן תוצאתו של מאבק יצרי חריף בין שתי אסכולות אמנותיות לאומיות שפעלו ברוסיה בראשית המאה העשרים.

תערוכת היחיד הראשונה של גונצ'רובה

בחודש מרץ 1910 הזמינה "האגודה לאסתטיקה חופשית" (Общество Свободной Эстетики) את ציירת האוונגרד המתחילה נטליה גונצ'רובה להציג את עבודותיה בכנס של האגודה במוסקבה,³ שבו השתתפו נציגי זרמים פרוגרסיביים.⁴ התערוכה, שנפתחה ב־24 במרץ 1910, הוצגה במשך יום אחד בלבד, ונסגרה על ידי הצנזור למחרת. הסיבה לסגירה הייתה ביקורת חריפה עליה שפרסם הסופר והעיתונאי הרוסי ולדימיר גילירובסקי (Vladimir Gilyarovsky), שכונה אז "מלך הכתבים", תחת הכותרת "האחים האסתטיים" (Братцы Эстеты) בעיתון **קולה של מוסקבה** (Голос Москвы). עיתון זה השתייך לבורגנות הרוסית המונרכיסטית־לאומנית, וגילירובסקי פרסם את הידיעה בעילום שם במדור העוסק בנושאים אקטואליים.⁵ בביקורתו הקצרה הוא תקף את גונצ'רובה, וטען שיצירותיה מכוערות וכי יש בהן אופי פורנוגרפי מובהק – ועל כן הן אינן ראויות לחשיפה לקהל הרחב, ובמיוחד לצעירים שטרם מלאו להם שמונה־עשרה שנים.

כבר ביום הפרסום, 25 במרץ 1910, נסגרה התערוכה בשל התערבותן המיידית של הרשויות. גונצ'רובה נעצרה, ושלוש מיצירותיה הוחרמו בידי הצנזור. היא ומארגני התערוכה אף הואשמו בהפצת תמונות בעלות אופי מיני, ונפתח נגדם תיק פלילי.⁶ לצידם נעצרו גם המשורר הסימבוליסט ולרי ברוסוב (Valeriy Bryusov, 1873–1924), האספן והרופא ד"ר איוון טרוינובסקי (Ivan Troyanovskiy, 1855–1928), אספן האמנות ולדימיר הירשמן (Vladimir Hirschman, 1867–1936) והמוזיקאי פרופ' קונסטנטין איגומנוב (Konstantin Igumnov, 1873–1948). לאחר חקירה קצרה, כל המעורבים שוחררו עד למשפט.⁷ משפט המדינה נגד האגודה לאסתטיקה חופשית התקיים ב־22 בדצמבר 1910 בבית המשפט העירוני של מוסקבה, ובמסגרתו הואשמה

3 А. Белый, *Между двух революций*, Ленинград 1934, ст. 218–245.

4 האגודה לאסתטיקה חופשית פעלה במוסקבה בין השנים 1906–1917, ואיגדה תחתיה אנשי רוח מתחומים שונים – פילוסופים, משוררים, סופרים, אספנים ואמנים. ב־1910 הארגון מנה 140 חברים, בהם אנשי הרוח הבולטים ביותר ברוסיה דאז, כמו המשורר ולרי ברוסוב והפילוסוף ויאצ'סלב איבנוב. ראו בנושא זה: Н. Свиридовская, "Живые силы искусства...". Из истории Общества свободной эстетики, *Научный Вестник* 5(4), 2014, ст. 92–117.

5 В. Брюсов, *Дневники 1891–1910*, Москва 1927, 14 и в примечаниях на 191

6 *Московская Хроника: Дело Общества Свободной Эстетики*, *Речь*, Декабрь 23, 1910, ст. 3.

7 *Московская Хроника* (שם).

נטליה גונצ'רובה בהתנהגות דקדנטית ולא מוסרית.⁸ בסופו של דבר הוחלט לזכותה מאשמה בשל העובדה כי התערוכה הנדונה הייתה פרטית ונגישה לחברי האגודה בלבד, ולכן הציבור הרחב לא נחשף ליצירותיה. גם העבודות המוחרמות הוחזרו לידיה. עם זאת, השיח הציבורי שהתפתח סביב משפטה זכה לאזכור בכמה עיתונים.⁹

גונצ'רובה החלה לפעול ברוסיה בשנת 1901, ועד למועד פרסום הביקורת הציגה את עבודותיה רק בתערוכות קבוצתיות: **בסלון הסתיו** (*Salon d'Automne*) בשנת 1906; בתערוכות של המגזין **גִּיזַת הזהב** (*Zolotoe Ruho*) בשנים 1906–1909; ובתערוכות של איגוד הצעירים בשנת 1910.¹⁰ אף שתערוכות מגזין **גִּיזַת הזהב** משכו תשומת לב רבה מצד מבקרי האמנות, גונצ'רובה עצמה לא נתפסה כאמנית עצמאית אלא כחלק מקבוצת ציירים צעירים שהתנסו בסגנונות מערביים, ועבודותיה לא הפכו למוקד עניין.¹¹ רק בשנת 1913 הוצגה לראשונה תערוכת יחיד שלה. בתערוכה זו, שנקראה **נטליה גונצ'רובה** והוצגה ב **סלון הציירים** במוסקבה, הוצגו יותר מ-750 יצירות, והיא נחשבת לתערוכת הניצחון של האמנית אשר זיכתה אותה בהכרה כיוצרת פרובוקטיבית וכאמנית הגדולה של האוונגרד הרוסי.

אך למעשה, תדמיתה של גונצ'רובה כשוברת מוסכמות הן בעולם האמנות והן בחברה הרוסית החלה להתגבש כבר בשנת 1910, ודווקא בזכות מאמר הביקורת של גילירובסקי. המאמר עורר שיח ציבורי סביב הציירת ועמדותיה, אף כי הציבור הרחב לא הכיר באותה עת את העבודות שנגדן יצא גילירובסקי, כיוון שהן הוצגו כאמור בתערוכה פרטית. סערה תקשורתית, אם כן, הייתה זו שקבעה את תדמיתה הפרובוקטיבית של הציירת והביאה לפרסומה, ולא החשיפה של הציבור לעבודותיה בפועל. במאמר זה אבקש לבחון לעומק את האירועים שהביאו לפרסומה של גונצ'רובה כבר ב-1910, ולהציע פרשנות נוספת לפרסום זה.

גילירובסקי היה לאומן בעל רגשות עמוקים לעם הרוסי, ותומך נלהב של הסגנון האקדמיסטי-ריאליסטי. מאמר הביקורת שחיבר ביטא את החששות של הפלגים השמרניים מפני השינוי שביקשו פעילי התנועה החדשה, האוונגרד, לחולל בתרבות הרוסית. אבקש לבצע כאן קריאה מחודשת של הרשימה שכתב גילירובסקי נגד

8 J. A. Sharp, 'Redrawing the Margins of Russian Vanguard Art: Natalia Goncharova's Trial for Pornography in 1910', J. T. Costlow, S. Sandler, and J. Vowles (eds.), *Sexuality and the Body in Russian Culture*, Stanford 1993, pp. 100–123.

9 'Арест картин по доносу Голоса Москва', *Утро России*, Март 3, 1910, 4; 'Московская Хроника: Дело Общества Свободной Эстетики', *Речь*, Декабрь 12, 1910, 3; 'Бубновая дама под судом', *Против Течения*, Январь 4, 1911, ст. 4.

10 **גִּיזַת הזהב** היה מגזין לאמנות שסובסד ונערך בידי ניקולאי ריבושינסקי. תערוכות בשם **הסלון של גִּיזַת הזהב** אורגנו בידי המוציאים לאור של המגזין בשנים 1908–1909 במוסקבה. על אודות **גִּיזַת הזהב** ותרומתו להתפתחות האוונגרד הרוסי ראו: И. Гофман, 'Золотое Руно', 1906–1909. У истоков русского авангарда. Третьяковская Галерея, 18, 2008. <https://www.tg-m.ru/articles/1-2008-18/zolotoe-runo-1906-1909-u-istokov-russkogo-avangarda>

11 J. A. Sharp, 'L'exercice de la répétition: les cycles et les compositions sérielles de Nathalie Gontcharova de 1907–11', J. Boissel (ed.), *Nathalie Gontcharova et Michel Larionov dans la collection du musée national d'art moderne*, Centre Georges Pompidou, Paris 1995, pp. 178–187. Sharp, *Russian Modernism Between East and West: Natal'ia Goncharova and the Moscow Avant-Garde*, Cambridge 2006, pp. 84–90.

גונצ'רובה לאור האקלים הפולטיידתי של אותם הימים, ובתוך כך להתייחס לשני חלקיה, בניגוד לקריאה החלקית שנעשתה בה עד כה. לפי הקריאה הנוכחית, שני חלקי הרשימה הם בעלי משקל מהותי זהה, ושניהם מאפשרים הבנה מעמיקה של בסיס ההתנגדות של הכתב לציירת הלא-מוכרת בזמנו.

אבקש לטעון שהתנגדותו של כתב התרבות גיליירובסקי לעבודותיה של גונצ'רובה נבעה משילוב בין שני גורמים: הקשר בינה לבין הסימבוליסטים הרוסים, שהיו קשורים למחנה השמאל הרוסי, ובחירתה להציג עבודות שבמרכזן נשים עירומות לצד עבודות העוסקות בנושאים דתיים. יש לזכור שהסימבוליזם ברוסיה נתפס בעיני הפלגים השמרניים, שערים נמנה גם גיליירובסקי, כתנועה המקדמת רעיונות מהפכניים גם מבחינה פוליטית ודתית.¹² על כן ראה גיליירובסקי בגונצ'רובה אמנית מסוכנת הפועלת בחסות הסימבוליסטים ומתרגמת את רעיונותיהם לשדה האמנות, ואת החיבור בין עירום נשי לדת בעבודותיה הוא ראה כביטוי חזותי לרעיונות הללו.

גיליירובסקי חשש כי גונצ'רובה רצתה לקדם בתרבות הרוסית רעיונות פרובוקטיביים אשר נשענים על השקפת עולם ביקורתית כלפי הכנסייה האורתודוקסית הרוסית. הוא זיהה בעבודותיה פרובוקציה מכוונת נגד הסדר החברתי הקיים והדת הממסדית, ועל כן ביקש לפגוע במעמדה כציירת. ואף כי היא אכן נפגעה בטווח הקצר, בטווח הארוך ניכר כי התוצאה הייתה הפוכה: המעצר והמשפט הביאו לגונצ'רובה פרסום רב, היא מותגה כ-*enfant terrible* ('הילדה הרעה') של אמנות האוונגרד וכאמנית רדיקלית. לא זו בלבד שמיתוגה זה תרם רבות לחשיפתה הרחבה לקהל, אלא אף שחשיפה זו סיפקה במה לה ולעמיתיה לביטוי כיווני ההתפתחות הרצויים של האמנות הרוסית הלאומית לפי תפיסתם.

באמצעות ניתוח מוקפד של רשימת הביקורת החריפה שפרסם גיליירובסקי, אחשוף שמאחורי התקפתו עמדו תפיסות אידאולוגיות רחבות שבסיסן במאבק הפוליטי-דתי ברוסיה של אותה תקופה. בעזרת השוואה בין הרקע האישי והתפיסות של כתב העיתונות והאמנית, אסביר את הפרדוקס של הקרבה התרבותית בין שניהם ואת תפקידו בגישה העוינת של גיליירובסקי. על בסיס זה אבקש לטעון שדווקא בעקבות הביקורת החריפה של מבקר האמנות על תערוכת היחיד הראשונה של גונצ'רובה, היא התפרסמה כציירת פרובוקטיבית ואנטי-ממסדית.¹³

תגובה לא מידתית של הצנזורה

התערבות לא מידתית של הרשויות בכנס פרטי מעלה סימני שאלה בנוגע למניעיהם של המעורבים באירוע. התערבותו המהירה של הצנזור בכנס האגודה לאסתטיקה חופשית הייתה חסרת תקדים. יש לציין שעד לניסיון ההפיכה בשנת 1905, תערוכות

12 תנועת הסימבוליזם הרוסי במאה התשע-עשרה היא תופעה תרבותית רחבה שמקיפה בין השאר הגות פילוסופית, הגות דתית, מוזיקה ואמנות, תוך התמקדות בספרות ושירה. בין נציגי הבולטים היו דימיטרי מרג'קובסקי וולרי ברוסוב. עוד על עקרונות התנועה במונוגרפיה של צריובה ראו: Н. А. Царева, *Русский Символизм: Основные Принципы и Историософия (на материалах творчества. Дм. Мережковского, В. Брюсова и А. Белого)*, Владивосток 2005.

13 J. A. Sharp, 'Natalia Goncharova', J. A. Bowlit and M. Drutt (eds.), *Amazons of the Avant Garde*, New York 2000, pp. 155-183.

ציבוריות היו באחריות הצנזור האזורי. אולם לאחר פרסום המניפסט של הצאר ניקולאי השני ב־17 באוקטובר בשנת 1905, שבו הצהיר על חופש הביטוי, חלה רפורמה במערך הצנזורה ברוסיה – והמציג עצמו היה כעת אחראי לבחור את יצירות האמנות, ובלבד שתעמודנה באמות המידה האתיות של החברה הרוסית. במקרה של תערוכה המוצגת לציבור הרחב, מארגן התערוכה או האוצר נדרשו להגיש רשימה של היצירות לצנזור האזורי, ובמקרה הצורך ראה הצנזור את העבודות לפני פתיחת התערוכה כדי לאשר את תכניה.¹⁴

מאחר שהתערוכה המדוברת הייתה פרטית, לא הייתה סיבה לפנות אל הצנזור מלכתחילה. בידיעה שפורסמה בעיתון הליברלי **הבוקר של רוסיה** (*Ymro Poccuu*) ב־27 במרץ 1910, יומיים אחרי סגירת התערוכה, האשים כתב אנונימי את מחבר המאמר על גונצ'רובה בהלשנה מכוונת (*Донос*), ומתח עליו ביקורת קשה. בשלב זה כבר היה ידוע כי הכתב שתקף את הציירת היה "מלך הכתבים" ולדימיר גילירובסקי, שהתגנב לכנס של הסימבוליסטים אף כי הוא נועד למוזמנים בלבד. גילירובסקי התלונן על פגיעה בציבור שלא היה לו כל קשר לתערוכה, ושלא היה חשוף לתכניה.

חברי הקבוצה של גונצ'רובה ובן זוגה, צייר האוונגרד מיכאיל לאריונוב (*Mikhail Larionov, 1881–1964*), תרמו לא מעט למהומה התקשורתית. כדי למשוך את תשומת הלב החברתית לאירוע שבו הוכפשה גונצ'רובה, ציטט לאריונוב במגזין **גִּיזַת הזהב** (*Золотое Руно*) מילה במילה את החצי השני של הביקורת שכתב גילירובסקי.¹⁵ גונצ'רובה עצמה התראיינה לעיתון **שיחת עיר הבירה** (*Столичная Молова*), ובו נשאלה על עבודות העירום שנדונו במשפט. בריאיון היא תיארה את עבודת הסטודיו עם מודל עירום כפרקטיקה מקובלת, והבהירה שאין שום סיבה לטענות הצנזור נגדה בעניין זה.¹⁶ פרסומה הרב בעקבות הפרשה הפך אותה בעיני תומכיה לאמנית נרדפת בידי הרשויות, ובעיני מתנגדיה היא נתפסה כיוצרת רדיקלית הראויה לפיקוח.

מגדר כמניע למתקפת הצנזורה נגד גונצ'רובה

בספרות המחקר שדנה במקרה זה עולה לרוב הטענה כי עבודותיה של גונצ'רובה הוחרמו בידי הצנזור עקב היותה אישה, ומשום שהציגה יצירות עירום בניגוד למקובל בחברה הרוסית דאז. חוקרת האמנות האמריקאית ג'ין שארפ (*Jane Sharp*) הייתה הראשונה שהתמקדה בהקשר מגדרי זה.¹⁷ לטענתה, העובדה שגונצ'רובה הייתה אישה שהציגה עבודות עירום כבר בתערוכת היחיד הראשונה שלה ב־1910 נתפסה כמרד חריף נגד חברה שהייתה שמרנית במהותה. ואכן, בדברי הביקורת שלו התייחס גילירובסקי להשתייכותה המגדרית של הציירת, הדגיש את בחירתה בייצוגי עירום נשי וכינה אותם "פורנוגרפיה". הוא כתב: "הדבר הנורא ביותר הוא שהיוצרת היא

14 Г. Жирков, История цензуры в России XIX–XX вв., Москва 2001, ст. 183–200.

15 М. Ларионов, 'Газетные критики в роли полиции нравов', *Золотое руно*, 11/12, 1909 [1910], ст. 97–98.

16 Беседа с Н.С.Гончаровой', *Столичная молва*, Апрель 5, 1910, ст. 3'.

17 Sharp (לעיל הערה 9), עמ' 97–123.

אישה המושפעת מטיפוסים חולניים בעלי גישה דקדנטית גסה, המעזה לחצות את גבולות המהוגנות".¹⁸

טענה דומה לזו שהעלתה שארפ אפשר למצוא במאמרה של אולגה מטיץ' (Olga Matich), המתמקד בנושא המגדרי. לטענתה, אומנם היה פער אידאולוגי בין הסימבוליזם לבין האוונגרד ברוסיה, אך הרשויות והעיתונות השמרנית תפסו את שני הזרמים באופן זהה:¹⁹ לתפיסתם, ציירות האוונגרד המשיכו את דרכן של סופרות סימבוליסטיות, כמו זינאידה גיפאוס (Zinaida Gippius), כמי שמורדות במוסכמות החברתיות ומנהלות אורח חיים דקדנטי. היחס כלפי גונצ'רובה האוונגרדיסטית היה זהה ליחס כלפי היוצרות הללו, אשר נתפסו כפרובוקטיביות המסכנות את הסדר החברתי ואת היציבות התרבותית. החוקר הבריטי אנטוני פרטון (Anthony Parton), מחברו של הקטלוג המקיף ביותר שראה אור בשנים האחרונות על יצירתה של גונצ'רובה, תומך גם הוא בפרשנות המגדרית של הניסיון להפלילה. פרטון ציין שעל ציירת אישה בחברה פטריארכלית נאסר לצייר הן דמויות עירומות והן דימויים דתיים,²⁰ ועל כן הסיבה המרכזית להתנכלות הרשויות לגונצ'רובה הייתה התנגדותם לפריצת הגבולות המקובלים של נורמות ההתנהגות הנשיות בחברה.

למרות חשיבותו, אבקש להציע כי ההסבר המגדרי להתנגדות לגונצ'רובה הוא רק חלק מתמונה מורכבת הרבה יותר, וכי הביקורת של גיליירובסקי על עבודותיה חושפת גם מאבק בין שתי קבוצות לאומיות שפעלו ברוסיה בראשית המאה העשרים: השמרנים בעלי האידאולוגיה המונרכיסטית, שתמכו בכנסייה האורתודוקסית, והקבוצה שאפשר לכנותה "פרוגרסיבית". השמרנים, שעמם נמנה גיליירובסקי, תמכו באמנות המוסדית הלאומית ובדת הממוסדת, ואילו הפרוגרסיבים תמכו בגישה האוונגרד כפי שבאה לידי ביטוי גם ביצירתה של גונצ'רובה. להלן אתייחס בהרחבה למאבק זה, כפי שבא לידי ביטוי גם באמנות וגם בביקורת עליה.

ההקשר הפוליטי והאידאולוגי

המאבק בין השמרנים לפרוגרסיבים ביטא התעוררות מחודשת של הוויכוח שהתקיים באמצע המאה התשע-עשרה בין שתי קבוצות לאומניות: הסלאבופילים מחד גיסא, ותומכי גישתו של מבקר התרבות הרוסית ולדימיר סטאסוב (Vladimir Stasov, 1824-1906) מאידך גיסא. בשנת 1868 פרסם סטאסוב מחקר מקיף על סיפורי מעשיות רוסיים (Былины), אשר נחשבו לליבה של האגדה הפרבוסלבית על ההתנצרות הפלאית של עמים בגבולות האימפריה הרוסית. במחקרו הראה סטאסוב בשיטתיות שמקורם של סיפורי מעשיות אלה הוא בסיפורי עמי המזרח.²¹ השלטונות תמכו בהיסטוריוגרפיה הלאומית הרוסית הסלאבופילית, וטענתו של סטאסוב ערערה

18 "Братья-Эстеты", *Голос Москвы*, Март 25, 1910, ст. 4"

19 O. Matich, 'Gender Trouble in the Amazonian Kingdom: Turn-of-the-Century Representations of Women in Russia', J. E. Bowlt and M. Drutt (eds.), *Amazons of the Avant Garde*, New York 2000, pp. 75-93

20 A. Parton, *Goncharova: The Art and Design of Natalia Goncharova*, New York 2010, p. 116

21 В. Стасов, 'Происхождение русских былин', *Собрание Сочинений В.В. Стасова*. 1847-1886, Санкт-Петербург 1894, Т.3, ст. 1240-1260

את יסודותיה. במשך עשרות שנים השתמשו סלאבופילים בקורפוס היצירה העממית כדי להצדיק את השלטון של האימפריה הרוסית והכנסייה האורתודוקסית, ולכן תקפו את סטאסוב על ממצאיו.

שנתיים מאוחר יותר פרסם סטאסוב מחקר נוסף על התרבות החזותית העממית – **טקסטיל והאורנמנט הרוסי העממי** (*Русский Народный Орнамент*).²² מחקר זה נערך כתגובה לקטלוג של האורנמנט הרוסי, שיצא לאור בפרז' ברוסית ובצרפתית. הטענה המרכזית שהוצגה בהקדמה לקטלוג הייתה שהסגנון הרוסי הלאומי המקורי נוצר בהשפעות ביזנטיות ורומנסקיות נוצריות,²³ ואילו סטאסוב טען כי האורנמנט הרוסי הלאומי מאפיין מגוון אזורי ומשמר מסורות פגניות עתיקות, לצד מגוון מסורות מעמי המזרח. כך כתב: "רק חוסר הבנה בסיסית בנושא יכול להוביל למחשבה שמבדים עם אורנמנט ביזנטי נתפרו סרפנים [רוסיים]".²⁴ סטאסוב אף הרחיב את מחקרו לאדריכלות הפריפריאלית, וגם בו הראה כי הכנסייה הפרבוסלבית הממסדית ניכסה לעצמה את השפעות המזרח, ובמקרים שבהם הדבר לא היה אפשרי – מחקה כל זכר להן.

לטענת ההיסטוריון אלכסנדר פיג'יקוב (Alexander Pigikov), מטרתו של סטאסוב הייתה להוכיח שעמים השייכים למרחב העצום של האימפריה הרוסית אינם בורגנים ואינם קשורים לכנסייה הממסדית האורתודוקסית, ששלטה בבירות מוסקבה וסנט פטרבורג.²⁵ גם גונצ'רובה, לצד קבוצת הפוטריסטים, ביקשה לקדם ביצירתה רעיון לאומי זה – שלפיו העם הרוסי האמיתי מורכב מעמים שונים המתפרסים על פני מרחב גאוגרפי עצום, והם מקור ההשראה לאמנות האמיתית הנמצאת בשוליים, אשר מושפעת רבות מאמנות המזרח וממסורות טרום-פרבוסלביות. את הקשר בין גונצ'רובה למורשת סטאסוב העלה לראשונה אליה זדנביץ (Ilia Zdanevich, 1894-) (1975), ההוגה הרעיוני של הקבוצה, במבוא לקטלוג העבודות של גונצ'רובה ולארינוב מ-1913.²⁶ בדבריו שם הוא הסביר את היסודות המרכיבים את היצירה של גונצ'רובה: פלישת המונגולים לרוסיה הותירה את אותותיה בסמלים מזרחיים רבים ושונים שנפוצו בתרבות העממית הרוסית הפריפריאלית, אך הרפורמות של פיוטר הגדול ניתקו את השתלבות הטבעית של המסורת הלאומית באמנות.

סטאסוב זיהה אומנם את הפריטים והמשבר, אך גונצ'רובה, לטענת זדנביץ', היא שיצרה את החיבור ביניהם – לא רק בציוריה, אלא גם בעבודותיה עבור הכנסייה, בפסלים ובתפאורות שיצרה. משום כך היא עוררה את התנגדותו החריפה של גיליירובסקי, שתמך בגישה של אחדות המונרכיה והכנסייה המוסדית – הכנסייה הפרבוסלבית, שאותה ראה כסמכות הבלעדית לפרשנות הסמלים הרוסיים. אומנם המאבק בין נציגי אסכולת הסלאבופילים לסטאסוב התקיים שלושים שנה לפני

22 В. Стасов, 'Русский народный орнамент: шитье, ткани, кружева', *Собрание Сочинений* В.В. Стасова. 1847-1886, Санкт-Петербург 1894, Т.1, ст. 185-211

23 В. Бутовский, *История русского орнамента X по XVI столетие по древним рукописям*, Москва 1870

24 В. Стасов, 'По поводу ученого критика Московских ведомостей', *Собрание Сочинений В.В. Стасова*. 1847-1886, Санкт-Петербург 1894, ст. Т.2, 289

25 А. Пыжиков, *Неожиданный Владимир Стасов*, Москва 2019, ст. 7-76

26 Э. Эганбюри, *Наталья Гончарова. Михаил Ларионов*, Москва 1913, ст. 7-24

שהתפרסמה גונצ'רובה, אך התנגדותו של גיליירובסקי נשענת על בסיס דומה: ויכוח בשאלה מהי רוסיה האמיתית, ומהם מקורותיה התרבותיים והדתיים.

כדי להבין את המאבק האידאולוגי בין הגישה הלאומית של גיליירובסקי לזו של גונצ'רובה, יש לתת את הדעת תחילה על מושגי הימין והשמאל הפוליטי ברוסיה בראשית המאה העשרים. בשמאל הפוליטי נאבקו קבוצות לאומניות פרו-רוסיות על עתיד האמנות והתרבות הלאומית, ולשם כך הן אימצו גישות חדשות ביצירה התרבותית, בדת ובפוליטיקה. הכנסים של "האגודה לאסתטיקה חופשית" עסקו לפיכך לא רק בספרות ובאמנות, אלא גם בענייני דת לאומית חדשה. חברי האגודה קידמו רפורמות דתיות ודרשו רפורמה שלטונית במונרכיה הרוסית ורפורמה בכנסייה הפרבוסלבית,²⁷ דרישה אשר באה לידי ביטוי בדיון מחודש לגבי התפיסה הדוגמטית הנוצרית וגמישותה באופני הפרשנות הדתית והפולחן. הם פנו לתפיסה העממית כדי להעניק פירוש מחודש לדת הרוסית. בצידה השני של המפה הפוליטית האידאולוגית ניצבו תנועות ימניות פרו-מונרכיסטיות, אשר ביקשו לשמר את הדת הפרבוסלבית הממוסדת כפי שהתגבשה עד תחילת המאה העשרים, בעוד הכנסייה הפרבוסלבית האורתודוקסית של מוסקבה סיפקה מעין "ביטוח" רעיוני ודתי לשלטון המונרכי ברוסיה.

העיתון **קולה של מוסקבה**, שבו התפרסם מאמר הביקורת נגד גונצ'רובה, סובסד ישירות בידי אותם פלגים פרו-מונרכיסטים, והיה בבעלותו של אלכסנדר גוצ'קוב (Alexander Guchkov) – שעמד בראש המפלגה **17 באוקטובר** (Союз 17 октября).²⁸ חברי המפלגה היו פקידים ממשלה אמידים ובעלי קרקעות, והם תמכו ברעיונות של אחדות העמים הסלאביים תחת שלטון האימפריה הרוסית.²⁹ מבחינה אידאולוגית הם המשיכו את הקו המחשבתי הלאומני של הסלאבופילים שרווח שלושים שנה קודם לכן. מנגד עמדו פלגים ליברליים של תעשיינים ובנקאים אמידים, בהם משפחת ריבושינסקי (Ryabushinsky). פאבל ריבושינסקי היה הבעלים של העיתון הליברלי **בוקר**, שבו התפרסמה הידיעה שביקרה את כתבתו של גיליירובסקי; וניקולאי ריבושינסקי היה עורך המגזין **גִּיזַת הזהב**, שהציג את עבודותיהם של סימבוליסטים ואמני אוונגרד.³⁰

פעילותם של אמני האוונגרד והסימבוליסטים נקשרה לפיכך בתודעה הציבורית בראש ובראשונה כאופוזיציה מטעם השמאל. התקפתו של גיליירובסקי נגד גונצ'רובה ונגד מארגני הכנס ביטאה את מאמציו של הפלג הימני לחתור תחת הלגיטימציה של השמאל האינטלקטואלי בעיני הציבור הרוסי, וכך להוריד אותו מהבמה הפוליטית. דה־לגיטימציה זו היא מעשה ידיו של "מלך הכתבים", שפעל ביצירות רבה: ברשימה הקצרה שפרסם הוא הצליח לקשור את האגודה לאסתטיקה חופשית, שמנתה כ־200 חברי אינטליגנציה פרוגרסיבית, לכת המעורבת בהוללות מינית, קשר בינה לבין

Л. Дьяконович, *Идейные противоречия в эстетике русской живописи конца XIX – 27*
 начала XX века, Пермь 1966, ст. 108–111

W. Gleason, 'Alexander Guchkov and the End of the Russian Empire', *Transactions of the 28*
American Philosophical Society, 73, 3 (1983), pp. 1–90

Gleason 29 (שם).

И. Гофман, 'Золотое Руно', 1906–1909. У истоков русского авангарда. Третьяковская 30
 Галерея, 18, 2008, <https://www.tg-m.ru/articles/1-2008-18/zolotoe-runo-1906-1909-u-istokov-russkogo-avangarda>

פרשיות הקשורות לגרגורי רספוטין (Grigori Rasputin), ואף האשים את האמנית גונצ'רובה ביצירת פורנוגרפיה ובחשיפתה בפני קטינים.

הרשימה "האחים האסתטיים"

גיליירובסקי חילק את רשימת הביקורת שלו לשני חלקים ברורים: האחד הוקדש למארגני הכנס, והאחר התמקד בתערוכה עצמה. מחלוקה זו עולה המשקל השווה שהעניק גיליירובסקי למארגני התערוכה, לאידאולוגיה הלאומית-דתית שלהם ולתוכני עבודותיה של גונצ'רובה. כותרת הידיעה של גיליירובסקי, "האחים האסתטיים", מרמזת כי מקור הביקורת הוא בהשקפת עולמו הדתית ובהתנגדותו לאופוזיציה הפוליטית שייצגו מארגני התערוכה. בחלק הראשון של המאמר השווה גיליירובסקי בין אנשי האגודה לאסתטיקה חופשית לכת הדתית הרוסית החליסטית "האחים המוסקבאים" (Московские братьцы), שנרדפה בידי הצנזורה הכנסייתית והעיתונות של הפלגים הלאומניים מהימין הרוסי, וטען בכך כי חברי האגודה חוטאים בהתנהגות דומה לזו של כתות דתיות. הוא הקביל, למשל, בין האופי הסגור של כנסי האגודה לאסתטיקה חופשית והמתרחש בהם לבין הנעשה באספות של כתות:

מאשימים את "האחים" [Братцы] בקיום טקסים של חליסטים [Хлысты] ובקיום אורגניות [Свальный грех]. "האחים" הם אנאלפביתים, חיילים משוחררים ועובדי מפעלים. אבל מה אפשר לומר על אודות אותם "אחים" שקיבלו מקלט בין כותלי "החוג הספרותי האמנותי" בימי רביעי? "מי רביעי של האסתטיים", כך נקראות האספות הסגורות האלו. לאספות אלו נכנסים רק חברי החוג [...] מה מתרחש באספות האלו, מבקרים מן השורה אינם יודעים [...] אבל אתמול לאחר האספה, המבקרים [בכנס] יכלו להתפעל ממה שהוצג באולם של "האסתטיים".³¹

יש להבין את ההשוואה של גיליירובסקי בין חברי האגודה לאסתטיקה חופשית לבין כתות נוצריות קיצוניות בהקשר למצב הפוליטי-דתי באימפריה הרוסית לאחר התבוסה הרוסית ליפן וניסיון ההפיכה הכושל בשנת 1905. אף כי ההפיכה נכשלה, עלתה ממנה ביתר שאת היחלשותה של משפחת המלוכה הרוסית. מחלוקת ניטשה בנוגע לאחריותו של גריגורי רספוטין לשקיעת משפחת הצאר: בשנים 1903–1912 האשימה הכנסייה הפרבוסלבית את רספוטין פעמיים בקיום טקסים דתיים בעלי אופי מיני, והוא הואשם בחברות בכת החליסטית.³² בכתבת הביקורת שלו בחר גיליירובסקי להאשים את חברי האגודה לאסתטיקה באותן האשמות בדיוק, ובכך קיווה ככל הנראה להמחיש לציבור הרוסי את הסכנה האורבת למבקרי התערוכה של גונצ'רובה. אף כי לא ברור אם להאשמות הללו נגד רספוטין היה בסיס, די היה בהד התקשורת ובהתנגדות הדתית הרשמית לו ולכת החליסטית כדי להשחיר את פניהם של חברי האגודה.

ההקבלה שעשה גיליירובסקי בין הכתות האסורות והנרדפות לבין האגודה לאסתטיקה חופשית עשויה להעיד על כך שהוא ראה בכנס ובתערוכה ביטוי לפעילותה

31 Братья–Эстеты (לעיל הערה 19), בעמ' 4.

32 M. J. Kilcoyne, 'The political influence of Rasputin', Ph.D. dissertation, University of Washington, 1961, pp. 9–24.

של כת דתית מסוכנת. מדבריו השתמע שעל הצנזורה ועל הסינוד (ועידת הכנסייה הנוצרית-פרבוסלבית) לרדוף את מארגני התערוכה, ובהם את גונצ'רובה עצמה, באותה נחישות שבה רדפו את כת האחים המוסקבאים.³³ בהתאם לכך, החלק השני של מאמר הביקורת של גילירובסקי הוקדש לתוכן הפוגעני והמסוכן שהוצג בתערוכה:

בתערוכה הוצגו יותר מעשרים עבודות של אסתטית כלשהי, גונצ'רובה. ובכנס [מקדים] הוצגה פרשנות לעבודות אלו. כולן בעלות אופי דקדנטי ומגונות עד כדי כך, שמחלקות האנטומיה של מוזאון גאסנר [Gassner] מחווירות לנוכח הפריצות השערורייתית הזאת. בין יצירות הגועל ב"תערוכה של 24 במרץ", מספר 6 "אלוהים" ומספר 13 "אותו דבר" בוטות יותר מהפורנוגרפיה שאפשר למצוא בקלפים הסודיים. הדבר החמור ביותר הוא שבקהל היו צעירים מאוד.³⁴

גילירובסקי הסב את תשומת ליבם של קוראי העיתון לציירת וציין את שמה. עם זאת הוא בחר להמעיט בחשיבותה, בבחירתו במילה "כלשהי" (какая-то), אשר הבלית את אלמוניותה. מילה נוספת שנועדה למשוך את תשומת לב הקוראים היא המילה "אסתטית" (эстетичка), הדומה בצליליה למילה "היסטרית" ברוסית (эстеричка) – בחירה שנועדה לקשור בין הציירת לבין מה שנתפס באותה עת כמחלת נשים בעלת קונוטציות מיניות.³⁵ גילירובסקי אף השווה בין העבודות שהוצגו בתערוכה לבין "המחלקות האנטומיות הסודיות" של מוזאון גאסנר – ככל הנראה כוונתו בכך הייתה למיציג תערוכת הקרקס הנודד (פנאופטיקון), שבה הוצגו בין היתר חיות ובני אדם מעוותים.³⁶ בבחירה זו הדגיש גילירובסקי עד כמה עבודותיה של גונצ'רובה מכוערות ומעוותות בעיניו. לבסוף הוא השווה בין יצירותיה לבין "הקלפים הסודיים" – כרטיסיות זולות בעלות אופי פורנוגרפי מובהק, שנפוצו באותם ימים בקרב המעמדות הנמוכים. בסיכום דבריו האשים גילירובסקי את מארגני התערוכה בחשיפתן של יצירות בעלות אופי מיני לבני הדור הצעיר, שהחברה והחוק מופקדים על הגנתם. אפשר להניח שאחד מקוראי העיתון דרש את התערבות המשטרה כדי למנוע מהקהל לראות את העבודות עצמן. מאחר שהידיעה התפרסמה בעילום שם, ייתכן אף שגילירובסקי עצמו התלונן על התערוכה בפני המשטרה או הצנזור.

גילירובסקי לא היה הראשון שגינה בחריפות את חברי האגודה לאסתטיקה חופשית הסימבולסטים, והאשים אותם בהתנהגות בלתי מוסרית ובהפצת פורנוגרפיה. בשנת 1909 פרסם מבקר התרבות גריגורי נאיפלד (Grigori Neyfeld) את ספרו **המרכיב**

33 А. Пругавин, *Братцы и трезвенники. Из области религиозных исканий*, Москва 1912, ст. 9–13, 96–113

34 Братья–Эстеты (לעיל הערה 19), בעמ' 4.

35 על אודות תפיסה זו ראו ספרה של ג'ולייט מיטשל: J. Mitchell, *Mad Men and Medusas: Reclaiming Hysteria and Effects of Sibling Relationships on the Human Condition*, New York 2000.

36 לקראת סוף המאה התשע-עשרה הציג הקרקס הנודד של גאסנר בסנט פטרבורג פוחלץ של אישה בשם חוליה פסטרנה (Julia Pastrana). גילירובסקי מזכיר את שמה בכתביו על אודות שכונות העוני במוסקבה. פסטרנה התפרסמה בזכות תסמונת מולדת נדירה, והונצחה בשירים עממיים שתיארו בלגלוג את כיעורה. שמה הפך לתיאור גנרי של מיצג יוצא דופן בעל אופי דומה שהוצג בקרקסים נודדים. על כך ראו: К. Коровин, *'То было давно... там... в России...'*, Воспоминания, рассказы, письма, Москва, 2016, <https://coollib.com>

הפורנוגרפי בספרות הרוסית, ובו ביקורת ארסית נגד הסימבוליסטים הרוסים.³⁷ נאיפלד הגדיר את הספרות הסימבוליסטית כביטוי לשקיעתה הרוחנית של האינטליגנציה הרוסית, אשר לדעתו החלה עוד לפני ניסיון ההפיכה בשנת 1905. על פי נאיפלד, הסימבולזם הקדיש מקום מרכזי לסטיות מיניות, והוא מסוכן ביותר להתפתחותה הבריאה של רוסיה הלאומית. הוא ראה בנציגי הסימבולזם הרוסי אחראים להתפתחות המתירנות המינית ולהפצת פרקטיקות מיניות בחסותה של דת לאומית חדשה.

על פי ניתוח מעמיק של יותר מעשרים חיבורים נוספים של הסימבוליסטים, טען נאיפלד שתחת מעטה הערפל המוסרי הכבד שפיזרו הסימבוליסטים, הם מטפחים מתירנות מינית כנורמה התנהגותית מקובלת, אשר מקורה בזמנים האפלים לפני המהפכה של 1905.³⁸ עם זאת, הוא הדגיש, האדם הרוסי פיתח מוסריות דתית לאומית בריאה אשר באה לידי ביטוי גם בחייו המיניים. יש לציין כי לאורך כל הספר משמשת המילה "פורנוגרפיה" לתיאור תוכן ספרותי-רעיוני, ולא לתיאור ייצוגים חזותיים. החיבורים שאותם ביקר נאיפלד זכו לקיתונות של ביקורת גם מצד השדרה המרכזית בחברה הרוסית השמרנית, והצנזורה תקפה אותם. ניכר שגיליירובסקי הכיר את ספרו של נאיפלד, ואימץ את רעיונותיו המרכזיים ואת הטפת המוסר שלו, כפי שעולה מבחירותיו המילוליות, במתקפתו נגד גונצ'רובה.

מקומו המרכזי של גיליירובסקי בתרבות הרוסית ויחסו העוין לאמנות האוונגרד

חשוב לזכור שלולדימיר גיליירובסקי הייתה השפעה רבה בעולם התרבות ברוסיה. הוא היה מוכר כסופר וכעיתונאי, וכאמור זכה לכינוי "מלך הכתבים". עם כתביו נמנה הספר האיקוני **מוסקבה ומוסקבאים** (*Москва и Москвичи*) – תוצר של תחקיר רב-שנים, ובו סיפור חייהם של תושבי שכונות העוני של העיר מוסקבה, כמו שכונת הפועלים העונתיים חיתרובקה (*Хитровка*).³⁹ גיליירובסקי גם היה חבר ותיק וקרוב של הסופר והמחזאי אנטון צ'כוב. הוא העריץ את הצייר האקדמיסטי איליה רפין (Ilia Repin, 1844–1930) ואת תנועת הציירים הנוודים (*Передвижники*) – שפעלה למען חשיפה לאמנות של שכבות ממעמד סוציו-אקונומי נמוך, איכרים ופשוטי עם, וראתה את ייעודה הלאומי בתיאור ריאליסטי של המציאות הרוסית.⁴⁰

גיליירובסקי גדל במשפחה רוסית שורשית אמידה, אך בדומה לגונצ'רובה ראה בפשוטי העם הרוסי את נציגי רוסיה "האמיתיים", עמדה שהתבטאה גם בבחירותיו המקצועיות כעיתונאי וסופר בעל אוריינטציה חברתית. ספרו הראשון, **אנשי שכונות המצוקה** (*Трущёбные Люди*), הוקדש לשכבות החלשות ביותר של רוסיה, וכל עותקיו נשרפו בהוראת הצנזורה.⁴¹ כאשר נפתחה תערוכתה של גונצ'רובה היה

37 Г. Нейфельд, *Порнографический элемент в русской литературе*, Екатеринбург 1909, ст. 155–165.

38 Нейфельд, *Порнографический элемент в русской литературе*, ст. 7–14, 84–115.

39 В. Гиляровский, *Москва и Москвичи*, Москва 2016.

40 В. Гиляровский, *Сочинения в четырех томах*, Москва, 1967, т.3, 283–315; Я. Минченков, Репин Илья Ефимович, Санкт-Петербург, 1965, ст. 5.

41 В. Гиляровский, *Сочинения в четырех томах*, Москва 1967, т.3, 315–328.

גיליירובסקי בעל ניסיון של למעלה מ-25 שנה כעיתונאי, הוא הועסק בעיתונים המרכזיים של מוסקבה והכיר היטב את אופני הפעולה של הצנזורה. בכתבותיו כמעט תמיד קרא לפעולה וביקש לעזור לחלשים ולמנוע את האסון הבא. בפעמים הרבות שבהן תיאר בכתבותיו טרגדיה אנושית הייתה כתיבתו מאופקת, מדויקת, תמציתית ולא מתלהמת.⁴² התערבותו בתוכני תערוכה כה שולית, כמו זו שנדונה במאמר זה, מצביעה על גודל הסכנה שנשקפה לדעתו מפעילותה של האמנית גונצ'רובה וקבוצתה.

גיליירובסקי היה חסיד גדול של הציור הריאליסטי, ואת הטמעתו בתרבות הרוסית הוא הפך למפעל חייו. הוא נהג לפקוד פעם בשבוע את בית הספר לציור, לפיסול ולאדריכלות במוסקבה (Московское училище живописи), והפך לאורח כבוד בו. במוסד זה למדה גם גונצ'רובה עד שנת 1908, אז הופסקו לימודיה כיוון שלא נכחה בשיעורים. מיכאיל לאריונוב נאלץ לעזוב את האקדמיה המוסקבאית שנתיים אחריה.⁴³ גיליירובסקי נהג לעזור לציירים בראשית דרכם, ודרש מחבריו האמנים האקדמיסטיים שכיהנו בסגל ההוראה לקבל את הציירים המתחילים לסטודיו האישי שלהם.⁴⁴ הוא עצמו רכש סקיצות של ציירים מתחילים ופרסם כתבות מחמיאות על אודות בוגרים מוכשרים של בית הספר. פעילותו נפרשה אף מעבר לכותלי בית הספר: הוא היה חבר כבוד בחוג סרדה (Среда), שהוקם בחסות אספן האמנות הרוסית ולדימיר שמרובין (Vladimir Shmarov), ובו התאגדו ציירים ריאליסטיים. כמו כן הוא השתתף בחוג המוסקבאי לאמנות ולספרות (Московский художественно-литературный кружок), אליו השתייכה מיטב האינטליגנציה הרוסית. בעבודתו כעיתונאי פרסם גיליירובסקי כתבות ורשימות שהתמקדו בקורותיהם והישגיהם של הציירים האקדמיסטים.

כך למשל, בשנת 1910 הוא פרסם במגזין **חיי סטודנט** (*Студенческая Жизнь*) הספד לסרגיי איבנוב (Sergey Ivanov, 1864–1910), צייר חבר האקדמיה לאמנות בסנט פטרבורג, שהתמקד בעיקר בנושאים היסטוריים.⁴⁵ בהספד שיבח גיליירובסקי את עבודתו של איבנוב, והדגיש שהצייר שמר על התוכן הרעיוני המאפיין את ציירי תנועת הנוודים. כמו כן הוא הזכיר את הצייר ארכיפ קוינדג'י (Arkhip Kuindzhi, 1842–1910), שהתמקד בציורי נוף בסגנון ריאליסטי, והדגיש את תרומתו לציור הרוסי.⁴⁶ נוסף על כך הזכיר גיליירובסקי בהספד את רוחה של תנועת הנוודים, והדגיש את חשיבותה. הוא הגדיל לעשות כשהשווה בין איבנוב לבין מיכאיל ורובל (Mikhail Vrubel, 1856–1910), גדול ציירי רוסיה בסוף המאה התשע-עשרה, תור הזהב של הציור הרוסי. הציור האקדמיסטי הרוסי נתפס בעיני גיליירובסקי כמייצג המובהק ביותר של האמנות הלאומית הרוסית האמיתית. ההספד התפרסם במגזין שקהל הקוראים העיקרי שלו היה בני הדור החדש של הסטודנטים לאמנות, ונראה שהיה לו גם היבט דידקטי: רצון לחנך את הקוראים, ללמדם מיהם הציירים "הנכונים" הראויים להערכה ולהדגיש שמהם כדאי ללמוד.

42. Б. Есин, 'Репортёр московской прессы', МГУ, 2005, ст. 11–13.

43. Н. Дмитриева, *Московское Училище Живописи, Ваяния и Зодчества*, Москва 1951, ст. 162–168.

44. Е. Киселева, 'Тяляровский и художники', Ленинград 1961.

45. Киселева (שם).

46. Киселева (שם).

בניגוד ליחסו לציור האקדמיסטי, יחסו של גילירובסקי לזרם האוונגרד הרוסי המתפתח היה עוין. יחס זה כלפי גונצ'רובה וחברי קבוצתה עולה מהספר הביוגרפי שכתב עוזרו האישי של גילירובסקי, ניקולאי מורוזוב (Nikolay Morozov, -1963), בשנת 1963. מורוזוב תיאר בספרו כי גילירובסקי דרש מהסטודנטים שלמדו בבית הספר לאמנויות במוסקבה להיזהר מהשפעתם של הזרמים החדשים באמנות ולהתמיד בדרך האמנותית שעל פיה חונכו בלימודיהם. הוא התייחס בזלזול לקבוצות החדשות של האוונגרד הרוסי, "נסיך היהלום" (Бубновый Валет) ו"זנבו של חמור" (Ослиный Хвост), ועיוות את שמותיהן בהקנטה.⁴⁷ הוא הדגיש את חשיבותו של הממד המימטי בתיאור מדויק של המודל ביצירה, והסביר את הסכנות הנשקפות לבוחרים בדרך האמנות החדשה.

מורוזוב תיאר בספרו אנקדוטה מביקורו של גילירובסקי בתערוכה של קבוצת האוונגרד "נסיך היהלום" שהתקיימה בתחילת דצמבר 1910. בביקור זה חיכה גילירובסקי לרגע מתאים, ניגש ליצירה **ירוק על כחול** (פרטי היצירה לא ידועים, והשם נרשם על פי אזכורו בספרה של קיסליובה) והפך אותה כך שהחלק העליון של היצירה פנה כלפי מטה. לאחר כמה ימים חזר לבדוק את מצב היצירה, והפנה את תשומת ליבם של קוראיו כי איש ממארגני התערוכה והאמנים לא הבחין כי היצירה הפוכה.⁴⁸ מבחינת גילירובסקי, ניסוי זה הוכיח כי יצירה אוונגרדית היא חסרת צורה ותוכן. באותה הידיעה הוסיף שיצירותיהם של חברי הקבוצה חסרות כנות ומאולצות, וכי באמנות זו הצייר אינו מבטא את מחשבתו העמוקה ואת כאבו הנפשי, אלא מזייף את תחושותיו. משתי הדוגמאות הללו עולה בעיקר סלידתו מכל זרם אמנות שאיננו ריאליסטי. גונצ'רובה וציירי האוונגרד ייצגו בעיני גילירובסקי את כל הרעות החולות של האמנות האנטי-ממסדית, שבה ראה סכנה אמיתית להמשך התפתחותה התרבותית-אמנותית של רוסיה.

גונצ'רובה הייתה אחת מבין מאתיים החברים בארגון האגודה לאסתטיקה חופשית, שבו לקחו חלק סופרים, משוררים וציירים סימבוליסטים. גונצ'רובה עצמה השתייכה לקבוצת הפוטוריסטים הרוסים, שפרצה לתודעה הציבורית בתערוכה **נסיך היהלום** בדצמבר 1910. מנקודת מבטו של גילירובסקי, השתתפותה של גונצ'רובה, שכאמור הייתה בשלב זה ציירת אלמונית, בתערוכה של האגודה לאסתטיקה חופשית יצרה חיבור בינה לבין נציגי הסימבוליזם הרוסי, אף שלא היה לה קשר אליהם כלל וכלל.⁴⁹ בשל תערוכת היחיד שלה בכנס של הסימבוליסטים במוסקבה, היא הוצבה לדעת גילירובסקי במחנה חברתי ופוליטי המנוגד למחנה שלו. יתר על כן, היא נתפסה בעיניו כיורשת של הסימבוליסטים ותומכת ברעיונותיהם לכינון דת לאומית רוסית חדשה. מההאשמות שהעלה גילירובסקי נגד גונצ'רובה ברשימתו ניתן להבין שהוא חיבר בין יצירותיה לבין הרצאות שנשאו הסימבוליסטים בכנס, וראה ביצירות מעין המחשה לתוכן ההרצאות.

47 Н. Морозов, *Сорок лет с Гиляровским*, Москва 1963, ст. 8-82.

48 Киселева (לעיל הערה 45).

49 Sharp, *Russian Modernism* (לעיל הערה 12), בעמ' 103-104.

תעלומת העבודות של גונצ'רובה שהוצגו בתערוכה

שאלה חשובה שעד היום לא נמצאה לה תשובה ברורה היא אילו מבין היצירות בתערוכה עוררו את זעמו של גיליירובסקי, ואילו יצירות החרים הצנזור? והאם אלו אותן יצירות? קטלוג התערוכה, אם אכן יצא לאור, לא שרד, ורשימת העבודות שהוצגו בתערוכה שנשמרה קשה לפיענוח. הידיעה על היצירות מתבססת רק על מסמכים מבית המשפט, שבהם ניתנו להן שמות שונים, ועל תיאורים חלקיים בקטעי עיתונות יומית. שמותיהן של היצירות שהזכיר גיליירובסקי ברשימתו בקולה של מוסקבה – **אלוהים** (*Бог*) ו**אותו דבר** (*Тоже*) – אינם מופיעים בשום כתבה שסיקרה את התערוכה או את משפטה של גונצ'רובה. כותרת היצירה **אותו דבר** היא שם גנרי לציור מתוך סדרה ובה תכנים שחוזרים על עצמם. לכן אי אפשר לזהות בבירור את העבודות שהזכיר גיליירובסקי.

במאמר התגובה לכתבתו של גיליירובסקי שהתפרסם במגזין **גיזת הזהב**, טען לאריונוב שהעבודות שהחרים הצנזור היו קשורות למודליסטיות ולאלוהות פגנית. כך כתב:

בנוגע להאשמות בתוכן פורנוגרפי שזיהה הכותב בציורים, ובהן מודליסטיות ואלוהות פגנית, הרי האשמות אלו מראות לנו שבענייני אמנות, כמו בענייני מוסר, מחזיק מחבר הידיעה בהשקפת עולם של מלצר. אך הידיעה השיגה את מטרתה – העבודות של נ. ס. גונצ'רובה הוחרמו.⁵⁰

חוקר האוונגרד לב דיקוניצין (Lev Diakonicin) ציין בספרו משנת 1966 שהצנזור החרים את היצירה **אלוהים** משום שזיהה בה פרשנות ויזואלית ארוטית מדי שהעניקה גונצ'רובה לבשורות.⁵¹ שום יצירה מהיצירות שהזכיר גיליירובסקי לא נקראה **מודליסטית** (*Моделистическая*) או **עירום** (*Обнажённая*), ואי אפשר לזהות בוודאות את היצירה שקרויה ברשימה של גיליירובסקי **אלוהים**. כתב העיתון **שיחת עיר הבירה** שסקר את משפטה של גונצ'רובה בכתבה בשם "מלכת היהלום במשפט", ציין שהעבודה ששמה **אלוהים** היא ציור עירום מפורט למדי של גבר.⁵²

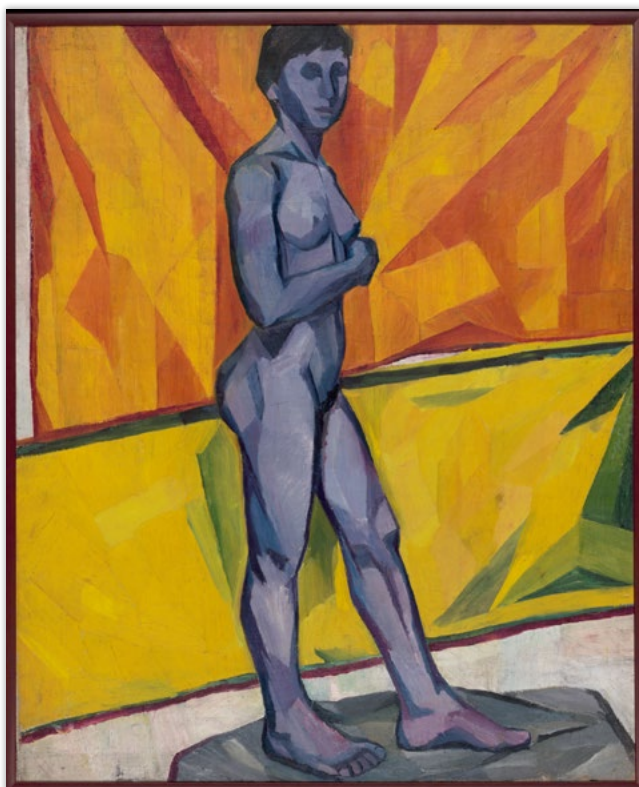
שארפ זיהתה את העבודות שהחרים הצנזור בתור **מודליסטיות על רקע כחול** (תמונה 1); **מודליסטיות עם הידיים סביב המותן** (תמונה 2); ו**אלת הפוריות** (תמונה 3).⁵³ שתי התמונות הראשונות הן תמונות עירום שצוירו על פי סכמה קלסית, שלא נחשבה פורנוגרפית, והן מושפעות מציור מודל עירום בסטודיו שעשה גדול ציירי הדיוקנאות של רוסיה, הצייר האקדמיסט ולנטין סירוב (Valentin Serov, 1865-1911). בין מושאי ציוריו אפשר למצוא דיוקנאות של משפחת הצאר ושל האצולה הרוסית, כמו גם תמונות עירום של גברים ונשים. סירוב נהג לגייס מודליסטים משכונות העוני של העיר, בהן שכונת חיטרובקה שעליה כתב גיליירובסקי את ספרו **מוסקבה ומוסקבאים**. סירוב שימש כמורה לרישום בבית ספר לציור, לפיסול ולאדריכלות של מוסקבה, והיה ידיד

50 Ларионов (לעיל הערה 16), בעמ' 97.

51 Дьяконицын (לעיל הערה 28), בעמ' 109.

52 Бубновая дама под судом (לעיל הערה 10), בעמ' 4.

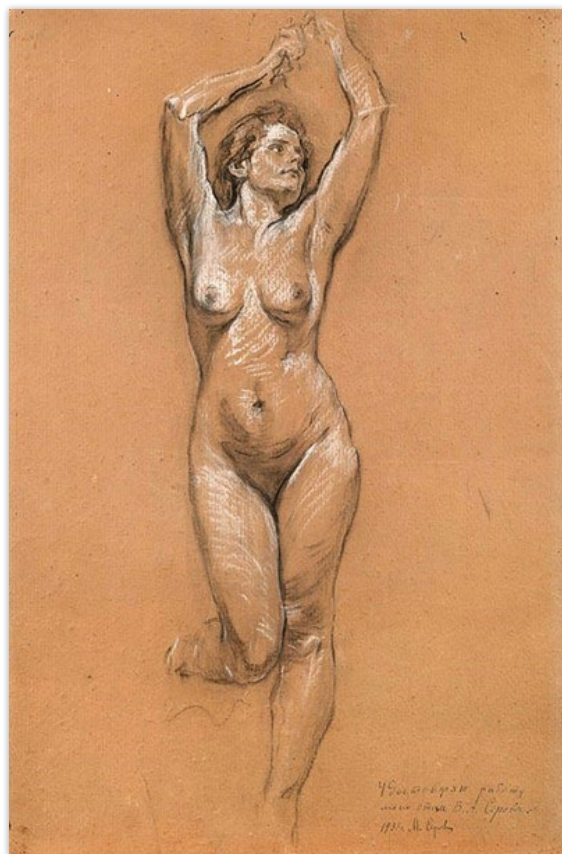
53 Sharp, Russian Modernism, 105-109 (לעיל הערה 12), בעמ' 105-109.



תמונה 2 (משמאל). נטליה גונצ'רובה, מודליסטית עם הידיים סביב המותן, שמן על קנבס, 1910-1909, גלריית טרטיאקוב, מוסקבה.



תמונה 1 (מימין). נטליה גונצ'רובה, מודליסטית על רקע כחול, שמן על קנבס, 1910-1909, גלריית טרטיאקוב, מוסקבה.



תמונה 4 (משמאל). ולנטין סירוב, מודליסטית, עיפרון וגואש על קרטון, 1900 לערך, המוזיאון המדיני של סמארה. תמונה דיגיטלית מתוך ארטיפויסק.



תמונה 3 (מימין). נטליה גונצ'רובה, אלת הפוריות, שמן על קנבס, גלריית טרטיאקוב, 1910-1909, מוסקבה.

קרוב של גילירובסקי. גונצ'רובה בוודאי הכירה אותו מהימים שבהם היא עצמה למדה באותו בית ספר. כמו כן היא למדה בסטודיו לציור של איליה משקוב (Ilia Mashkov, 1881-1944) ושל אלכסנדר מיכאילובסקי (Alexander Mikhailovsky, 1873-1927), מתלמידיו של סירוב.⁵⁴

בהשוואה בין רישום של סירוב משנת 1900 לערך (תמונה 4) לבין **מודליסטית על רקע כחול** (תמונה 1) אפשר לראות את ההשפעה של סירוב על גונצ'רובה מבחינת הסכמה הקלאסית: שתי הנשים מתוארות באותה תנוחה, ידיהן מורמות, והרגל הימנית של כל אחת מהן מורמת אף היא. שתיהן מפנות את מבטן ואינן מביטות בצופה. עם זאת, יש גם הבדלים בין עבודתה של גונצ'רובה לבין עבודתו של סירוב: ברישום של סירוב נראית אישה עירומה בסגנון ריאליסטי, כך שחלקי גופה וקפלי עורה מתוארים בקפדנות יתרה; ואילו ביצירתה של גונצ'רובה נעשית הרחקה של הצופה מהריאליזם של הגוף הנשי, בשל משיכות המכחול הגסות. התמונה הנוספת שייתכן שהחרים הצנזור היא **אלת הפוריות** (תמונה 3). מיצירה זו עולות תהיות של ממש באשר לטענת המבקר שייחס לה פרובוקטיביות, שהרי לא מופיעה בה דמות אנושית כלל, אלא פסל של אלה פגנית: דמות גדולה שגופה מזכיר מבנה גוף אנושי – רגלים קטנות לא פרופורציונליות לגוף, ראש גדול, שדיים וידיים.

אף שלא נענתה עדיין השאלה אילו מעבודותיה המוקדמות של גונצ'רובה הוצגו בתערוכה ב־24 במרץ 1910, ברור למדי שמלבד הסקיצות שצוירו על פי המודליסטיות – שהיו בבחינת הדגמה ניסיונית בסגנון קוביסטי – הציגה הציירת גם עבודות בנושאים דתיים. מקטלוג העבודות של גונצ'רובה שערך איליה זדאניב' בשנת 1913, המשמש גם בימינו לתיארוך עבודותיה, ניתן ללמוד שכבר בשנת 1904 עסקה הציירת בנושאים אלה.⁵⁵ גם האוצרת וההיסטוריונית של האמנות מרי שמוט (Chamot, 1899-1993), שהכירה את גונצ'רובה ואצרה את תערוכת היחיד שלה בפריז בשנת 1961, מזכירה בספרה משנת 1972 מספר עבודות של הציירת המציגות נושאים דתיים מהתקופה הנדונה במאמר.⁵⁶ לדעתי, הבחירה לשלב בתערוכה יצירות דתיות עם יצירות עירום ניסיוניות נבעה מן הרצון לשלב בין רצונם של מזמיניה הסימבוליסטים של התערוכה לבין רצונה הפרטי של גונצ'רובה. נראה שהדבר התאים למארגני הכנס, ואולי בשל כך הוזמנה גונצ'רובה להציג בו. הציירת הייתה עסוקה בעיצוב סגנונה החדש במסגרת האוונגרד הרוסי הלאומי, והתייחסה ביצירתה לאיקונה כסמל לאומי. בכך דומה יחסה אליה ליחסו של גילירובסקי.

דמיון תרבותי ופער אידאולוגי

הרקע התרבותי־דתי המשותף של גילירובסקי וגונצ'רובה הבליט דווקא את הפער האידאולוגי ביניהם. שניהם היו נציגיה של האינטליגנציה הרוסית, שגדלו בפריפריה וזכו לחינוך לצד פשוטי העם. שניהם הוקירו את פשוטי העם וראו בהם את נציגיה של רוסיה האותנטית והשורשית. גונצ'רובה הייתה נצר למשפחה מיוחסת: אביה

54 Sharp (שם), בעמ' 106.

55 Эганбюри (לעיל הערה 27), בעמ' 15; Автор, *Выставка картин Натальи Сергеевны Гончаровой, 1900-1913*, Москва 1913, ст. II-X.

56 M. Chamot, *Gontcharova*, Paris 1972, pp. 32-36.

היה אדריכל שתכנן מבנים רבים במוסקבה, וסבה מצד אמה היה פרופסור לתאולוגיה באקדמיה של מוסקבה (Московская духовная академия). גיליירובסקי היה נצר לשושלת קוזאקית אשר נולד במחוז וולוגדה (Vologda), ולאחר שהתייתם מאמו עבר להתגורר באחוזה המשפחתית של אמו החורגת – בת למשפחת רזמנובסקי (Razmanovskiy), משפחת אצולה רוסית שורשית, ושם התחנך על פי כללי החברה הגבוהה.

בכתבי שניהם ניכרת הערכה עמוקה כלפי המסורת הרוסית וסדרי החיים הפריפריאליים,⁵⁷ ושניהם חלקו גם יחס דומה כלפי אורח החיים המסורתי, שהיה מרכיב בלתי נפרד מן החיים בפריפריה. האמירה המפורסמת המיוחסת לגונצ'רובה, "פניי למזרח", היא תמצית גישה באשר למקורות ההשראה שמהם צריכה לינוק האמנות הרוסית הלאומית. היא סברה כי באמנות הרוסית הלאומית יש לנקוט גישה אנטי-מערבית. בהקדמה לקטלוג תערוכת היחיד שלה בשנת 1913 כתבה:

למדתי את כל מה שיש למערב להציע לי עד כה, וכך גם את מה שיצרה המולדת שלי בהשפעת המערב. כעת אני מנערת את האפר מרגליי ומתרחקת מהמערב [...] בדרכי אל מקורותיה של כל אמנות המזרח [...] לא ירחק היום והמערב יתחיל ללמוד מאיתנו.⁵⁸

גונצ'רובה הדגישה שיש לשאוב השראה ממולדתה ומן המזרח.⁵⁹ אף שהתנסתה בלימוד האמנות המערבית, היא החליטה שהגישה המערבית איננה נכונה עבורה, ופנתה לאמנות הרוסית המסורתית והעממית כמקור השראה מרכזי. היא בחרה להעמיד את שתי הגישות כמנוגדות זו לזו. מבחינה אידאולוגית שאפה גונצ'רובה ליצור אמנות רוסית חדשה, לאומית ושורשית, הקשורה במורשת הרוסית שקדמה לרפורמות של פיוטר הגדול במאה השבע-עשרה. הרפורמות קידמו בין השאר אימוץ של התרבות המערבית, שנתפסה כמתקדמת ונאורה יותר מהתרבות הרוסית הנחשלת, והן נחשבו לתחילת השתלטותה של התרבות המערבית על רוסיה. המסורות העממיות נתפסו בתקופה זו כ"חשוכות", וזכו ליחס מבזה מצד השלטון ואף לדיכוי כוחני. אחת המטרות הראשונות של פיוטר הייתה רפורמה דתית: הוא קבע חגים חדשים ולוח שנה חדש, וביטל מסורות עממיות רבות.⁶⁰

גונצ'רובה ראתה בשיבה אל המורשת הישנה ובהענקת פרשנות חדשה לסמלים מקובלים באותם ימים לא רק שליחות אישית, אלא גם חובה מוסרית של האינטליגנציה הרוסית כלפי המורשת הרוסית. בהודעה לעיתונות מ-24 בדצמבר 1911 היא דרשה מהאמנים הרוסים להתחבר לעברם.⁶¹ הציירת זיהתה שעת משבר באמנות הרוסית,

57 В. Гиляровский, *Мои скитания*, Москва, 2010, 1-20, <http://homlib.com/read/gilyarovskiy-va-1/moi-skitaniya>

58 Н. Гончарова, 'Предисловие к каталогу выставки 1913 г., *Мастера Искусства об Искусстве* ред. Г. Александр, Москва 1965, 448-449

59 Гончарова (שם), בעמ' 449-448.

60 על אודות הרפורמות של פיוטר הגדול ברוסיה ראו: М. Богословский, *Областная реформа*; J. Cracraft, *The Peter the Great. Провинции 1719-1727*, Москва 1902, 1-13; *revolution of Peter the Great*, London 2003, 75-114

61 Н. Гончарова, 'Москва о съезде', *Против течения*, Декабрь 24, 1911, 2

רגע שבו השפעתם של זרמים באמנות המודרנית המערבית עלולה, לתפיסתה, למחוק את האוטנטיות של האמנות המקומית. לכן היא פנתה לאמנים הרוסים בקריאה לחזור לאמנות העממית, לזכך את הסמלים הלאומיים האמיתיים ולהכניסם לחיק האמנות הגבוהה. גישה דומה מאוד עולה גם מכתביו של גיליירובסקי: לדעתו, הציירים הרוסים שלמדו מהאמנות המערבית של סוף המאה התשע-עשרה נכשלו, והאמנים הרוסים שהחלו לעבוד בסגנונות מערביים חדשים, כמו אימפרסיוניזם וקוביזם, לא הצליחו להעביר לצופה תוכן רוחני באמצעות היצירות שלהם. ניכר שהן גיליירובסקי והן גונצ'רובה דחו את מסורותיה של האמנות המודרנית המערבית, וראו באמנות הרוסית את האמנות האמיתית היחידה.

עם זאת, ניכר הבדל בין גונצ'רובה לגיליירובסקי בראיית עתידה התרבותי של רוסיה. גונצ'רובה חיפשה דרך להתחבר לזהות הלאומית השורשית באמצעות פנייה לאמנות הלאומית הרוסית של העבר: האיקונות, שלטי הרחוב והטקסטיל העממי המסורתי. היא וחבריה לקבוצה שילבו דימויים לאומיים, עממיים ודתיים ביצירתם, בהמשך ישיר לטענתו של סטאסוב כי המקורות הרוסיים הם עממיים ונוצרו בהשפעת המזרח. גונצ'רובה "קידשה" את אותם המקורות כמקור השראה לאמנות רוסית לאומית: כך לדוגמה, סטאסוב הראה שהאורנמנט המזרחי הפגני ממשיך להופיע בפריפריה לצד האיקונה הנוצרית, וגונצ'רובה שילבה ביצירתה את האורנמנט העממי לצד דמויות הקדושים. לעומת זאת, גישתו של גיליירובסקי הייתה המשך ישיר לתפיסה הסלאבופילית, שזכתה לתחייה מחודשת בפלגים של הימין הפוליטי: הוא דרש לשמר את הזהות הלאומית הרוסית בהווה, שלתפיסתו נעוצה במסורת הכנסייה האורתודוקסית הרוסית, ולדעתו החשיפה הנכונה ביותר של אמנות זו היא ביצירות האמנות הריאליסטיות.

הציירת והעיתונאית נבדלו זה מזה גם ביחסיהם כלפי דרכי הייצוג של האיקונה. גיליירובסקי העדיף את גישתם של גדולי הציור הרוסי של שלהי המאה התשע-עשרה, כמו רפין, איבנוב וויקטור וסנצוב (Viktor Vasnetsov, 1848-1926), שבעבודותיהם שימרה האיקונה הרוסית את ייצוגה כחפץ קדוש, הממלא את הפונקציה הדתית שלו. הם שמרו על צורת האיקונה ללא שינוי ותיארו אותה בדרך ריאליסטית. לדידם, האיקונה הייתה סמל לאורח החיים הנוצרי האורתודוקסי, ותפקידה העיקרי היה לעזור יראה בקרב המאמינים. בעבודותיהם משמרת האיקונה את מטענה התרבותי והדתי כסמל של הכנסייה הפרבוסלבית.

דוגמה לכך היא עבודתו המפורסמת של איליה רפין משנת 1879, **הנסיכה סופיה אלקסייבנה כלואה במנזר לאחר ההוצאה להורג של הנאמנים ב־1698** (תמונה 5). בעבודה זו מתוארת הנסיכה סופיה רומנובה (Sofia Romanova) בעת מעצרה, לפני שנשלחה למנזר כעונש על המרד שהובילה נגד אחיה הצאר פיוטר הגדול בשנת 1689. קירות החדר שבו נמצאת הנסיכה מעוטרים באיקונות על פי מיטב המסורת הרוסית, המסמלות את כפרת העוונות הפרבוסלבית, אך הנסיכה עומדת בגבה לאיקונות, סימן לכפירתה באל ובצאר החוקי. האיקונות ביצירה זו מצוירות בסגנון ריאליסטי ומשמשות לא רק להדגשת קדושתו של המקום שבו נמצאת הנסיכה, אלא גם להדגשת התנגדותה לפרבוסלביות האורתודוקסית שאותה מייצג פיוטר הגדול.

גם אם לא נוכל לזהות אילו מבין העבודות הדתיות של גונצ'רובה הוצגו בתערוכה ב־24 במרץ, שני מאפיינים ברורים ידועים בכל עבודותיה הדתיות. הראשון הוא



תמונה 5. איליה
רפין, הנסיכה
סופיה אלקסייבנה
כלואה במנזר לאחר
ההוצאה להורג של
הנאמנים ב-1698,
שמן על קנבס,
1882, גלריית
טרטיאקוב,
מוסקבה. תמונה
דיגיטלית מתוך
ויקי קומונס.

התבססות על סמלים בעלי הקשר דתי ולאומי המוכרים היטב ברוסיה.⁶² ממאפיין זה עולה דווקא השקפת עולם שמרנית של הציירת בכל הנוגע לתפיסת הסמלים הדתיים כמקור להשראה, וכבסיס שעליו אמורה להיות מושתתת האמנות הלאומית. לתפיסתה של גונצ'רובה, האמנות האידאלית היא אמנות דתית המפארת את המדינה.⁶³ על כן היא ביקשה לשמר את התוכן הדתי, שהרי הצופה "קורא" אותו בקלות. היא שמרה

62 Sharp (לעיל הערה 14), בעמ' 183-155; Д. Шарп, 'К проблеме безобразного в искусстве ; Наталья Гончаровой', Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов (ред.), *Исследования и Публикации*, ред. Г. Коваленко, Москва 2001, ст. 43-54.

63 אמרה שכתב איליה זדניביץ' כציטוט ישיר של גונצ'רובה במבוא לקטלוג. ראו: Эганбюри (לעיל הערה 27), בעמ' 19.

על הסכמה האיקונוגרפית המוכרת ועל הסמלים הרוסיים, וככל הנראה שאבה את השראתה מאוסף הסקיצות הקדומות של מיכאיל לאריונוב.⁶⁴ היא שילבה בעבודותיה מוטיבים דתיים ששאבה מציורים אקדמיסטיים, כמו מוטיבים מעבודותיו הדתיות של ויקטור וסנצוב, הידוע בזכות עיטורי הכנסיות שלו – בהם **הגואל שעל הדם** (*Спас на крови*) בסנט פטרבורג ובקתדרלת ולדימיר הקדוש (Владимирский собор) בקייב. כמו כן היא העניקה ליצירותיה הדתיות שמות של האיקונות, כמו **הגואל** (*Спас*), **אם האלוהים** (*Матерь Божья*) ו**חיהם של המרטירים הקדושים פלורוס ולאברוס** (*Жетие Святых Великомучеников Фрола и Лавра*).

אך מאפיין נוסף בעבודות הדתיות של גונצ'רובה הוא סגנון אנטי-ריאליסטי, אשר בא לידי ביטוי בשילוב בין טכניקות שונות של האמנות המודרנית – כמו הפשטה, כתמיות, עיוות צורה, משיכות מכחול "כבדות" ו"גסות" ושימוש בעיטורים עממיים. בכך ביקשה גונצ'רובה להפוך את האיקונה מנשגבת וקדושה, כפי שהיא נתפסת בעיני הצופה השמרן, לביטוי של סגנון אמנותי חדש.⁶⁵ היא מיקמה את האיקונה בתוך הקשר חדש על פי ערכיהם של ציירי האוונגרד הרוסי, אשר התנגדו לשימור מסורות וביקשו לשבור את הכללים הקיימים לגביהן. הקושי באיתור מקורותיה האיקונוגרפיים של גונצ'רובה נובע מבחירתה בסגנון אוונגרדי ייחודי, שאיננו מבוסס על תיאור ריאליסטי של האובייקטים כפי שהם באים לידי ביטוי הן באמנויות העממיות הן בציור האקדמיסטי. בחיבור בין שני מאפיינים אלו עשתה גונצ'רובה מהלך בלתי מתקבל על הדעת מנקודת המבט של מי שנאמן למסורות הפרבוסלביות, כמו גיליירובסקי: היא השתמשה בסמלים מסורתיים לצורך קידום רעיונות שאין דבר במשותף בינם לבין ההקשר המסורתי של סמלים אלה.

אולי היצירה שממחישה יותר מכול את ייחודה של היצירה הדתית אצל גונצ'רובה היא תמונת **הגואל** (תמונה 6), המתוארכת לשנת 1910. בתמונה מתואר ישוע על פי הסכמה האיקונוגית המקובלת במסורת הפרבוסלבית: ידיו מורמות כלפי מעלה, וכפות ידיו פתוחות כלפי הצופה בתנוחה מסורתית. מהשוואה בין **הגואל** של גונצ'רובה לבין **הגואל** של וסנצוב (תמונה 7) עולה מידת השפעתו של הצייר האקדמיסטי על עבודתה של גונצ'רובה ומידת מחויבותה של הציירת למסורת. בשתי היצירות ניצבת דמותו של ישוע במרכז, על רקע כחול המסמל שמיימיות; הילה זהובה מקיפה את ראשיהן של שתי הדמויות; שתיהן מביטות אל הצופה; ומבחינת הפורמט, בשני המקרים היצירה היא בפורמט ריבועי.

מצד שני, ישנם גם הבדלים בין שתי היצירות: ראשית, ישוע של גונצ'רובה מתואר כאיכר ולו ידיים של עובד אדמה, ואילו ישוע של וסנצוב מעודן, בעל אצבעות ידיים דקות האוחזות בספר החוקים. מקורות ההשראה לאיקונות הקדושים של גונצ'רובה הם איכרים רוסיים, שהפכו ביצירתה למודל לחיקוי. היא טענה כי פשוטי העם קרובים יותר לקדושה מיתר שכבות החברה הרוסית, ובעיניה האיכרים נחשבו לקדושים

64 בשנת 1913 הציג לאריונוב את האוסף הפרטי שלו, שכלל סקיצות לאיקונות קדומות ואיורים עממיים. בקטלוג התערוכה מופיעים למעלה מ-600 פריטים. ראו: М.Ф. Ларионовым, *Выставка иконописных подлинников и лубков: каталог выставки*, Москва 1913.

65 В. Малик, *Религиозное начало в творчестве Натальи Гончаровой* [Выпускная квалификационная работа, Санкт Петербургский государственный университет], 2017, ст. 7.



תמונה 6. נטליה
גונצ'רובה, הגואל,
חלק מרכזי של
טרפטיון, שמן על
קנבס, 1910-1911,
גלריית טרטיאקוב,
מוסקבה.

תמונה 7. ויקטור
וסנצוב, הגואל (ישו
פנטוקראטור), שמן על
קנבס, 1896, גלריית
טרטיאקוב, מוסקבה.
תמונה דיגיטלית
מתוך ויקי ארט.



האמיתיים. נוסף על כך, גונצ'רובה הוסיפה סביב ראשו של ישוע עיגול דמוי הילה בדוגמת עיטור עממי נפוץ ברקמה רוסית כפרית, שגם הוא נועד לסמל את עולמו של האיכר כמקור הזוקר, וכן את השתייכותו של ישוע עצמו לעובדי האדמה הפשוטים. לעומת זאת, וסנצוב הוסיף אותיות בתוך ההילה. ישוע של גונצ'רובה מצויר בסגנון אוונגרדי שאינו ריאליסטי, בצבעים עזים ותוך שימוש בצבע שמן צהוב ולא בעלי זהב. למרות הסגנון האוונגרדי המהפכני והשינויים האיקונוגרפיים ביצירתה של גונצ'רובה, ברור לצופה כי מדובר באיקונה. על פי שמה של היצירה של גונצ'רובה, **הגואל**, אין ספק בנוגע לנושא היצירה ולממד האיקוני-דתי שלה. השם מעורר בצופה קשת רחבה של הקשרים שהציירת הכירה היטב וכיוונה אליהם, לא בחתרנות דתית אלא בהבנת המשמעות הסימבולית של האיקונה בחייו של כל רוסי ובהווייתו הלאומית. באיקונות של גונצ'רובה הדמויות המרכזיות קדושות בעיני הצופה בזכות השמירה על הסכמה האיקונוגרפית. במהלך חמש-עשרה השנים שבהן פעלה גונצ'רובה בגבולות האימפריה הרוסית, היא יצרה עשרות יצירות דתיות שלא מתחקות אחר האיקונה המסורתית – אלא הן בעצמן האיקונות, שלדעתה פשוט ממשיכות את המסורת הלאומית הרוסית. בשנים הללו שמה של הציירת נקשר ליצירה דתית פרוגרסיבית בצורה כה הדוקה, עד שבשנת 1913 פנה אליה האדריכל אלכסיי שצ'וסב (Alexey Shchusev) – אחד האדריכלים הבולטים ברוסיה, שבהמשך תכנן את המאוזוליאום של לנין – בבקשה שתבצע פרסקו בכנסיית השילוש הקדוש בקוגרשטי שבמולדובה.⁶⁶ מהתכתבות בין הציירת לאדריכל אנו לומדים שגונצ'רובה קיבלה הזמנה לביצוע 23 פרסקאות לפחות שיציגו את הקדושים השונים, והייתה גם כוונה להזמין ממנה ציורי מזבח. שמם של הקדושים שדמויותיהם הוזמנו מגונצ'רובה היו שמותיהם של בני המשפחה שעבורה נבנתה הכנסייה – משפחת בוגדן, אחת ממשפחות האצולה הבולטות בסרביה דאז. עקב נסיבות שונות, בהן מלחמת עולם הראשונה והמהפכה של 1917, הפרויקט לא יצא לבסוף אל הפועל. עם זאת, באוסף המוזאון לאמנות של אודסה נשמרו שתי סקיצות שנעשו עבורו, והן מאפשרות לבחון את השילוב שעושה הציירת בין הסגנון הפרימיטיביסטי, בצבעים עזים שמאפיינים את סגנונה בהשראת סגנונות מערביים כמו פוביזם, לבין השימוש בסמלים דתיים לאומיים שאותם אימצה מסקיצות לאיקונות ולבובק מסורתית.

גילירובסקי הגיב כעס לתעוזה של גונצ'רובה, שבאה לידי ביטוי בין השאר בשימוש בסמלים דתיים ביצירתה, וביטא זאת בביקורת שכתב. כעסו כלפי הציירת וקבוצת האוונגרד שאליה השתייכה שב ומצא ביטוי שנתיים מאוחר יותר בידיעה נוספת שחיבר באותו עיתון, עם פתיחת התערוכה של חברי קבוצת "זנבו של חמור".⁶⁷ בפברואר 1912 פרסם גילירובסקי, הפעם בעמוד הראשי, חיבור בחרוזים ושמו "זנבחרוזים" (Ослинохвостие).⁶⁸ חיבור זה היה נקודת השיא בהתנגדותו של גילירובסקי לאוונגרד הרוסי, ובו הוא חשף בפה מלא את האידאולוגיה שעמדה בבסיס ביקורתו

66 על הפרויקט במאמר שנעשה עבור התערוכה של נטליה גונצ'רובה בטרטיקוב ב-2013: С. Колузаков, Церковь Святой Троицы в Кугурештах по проекту А. В. Щусева и эскизы ее росписей Н.С. Гончаровой, Третьяковская галерея, 2014, ст. 24, <https://www.tg-m.ru/articles/1-2014-42/tserkov-svyatoi-troitsy-v-kugureshtakh>

67 Ага, "Ослинохвостие", *Голос Москвы*, Февраль 15, 1912, ст. 1

68 Ага (שם).



תמונה 8. נטליה גונצ'רובה, 1911, השליחים, שמן על קנבס, המוזיאון הרוסי ממלכתי, סנקט פטרבורג. תמונה דיגיטלית מתוך ויקי ארט.

כלפי גונצ'רובה. בעיניו, שלטונו של ניקולאי השני, שהיה נתון להשפעתו של רספוטין, עודד התפתחות של כתות המאיימות על העולם הפרבוסלבי ועל סדר היום הלאומי התקין. הוא ראה באוונגרד, שחבריו שאבו השראה מהימים שלפני הרפורמות של פיוטר הגדול, נציגות של אותן כתות שפגעו בחיים המסורתיים-הדתיים של האזרחים הרוסים הנאמנים.

בתערוכה הקבוצתית שנפתחה כמה ימים לאחר פרסום ידיעה זו, הייתה גונצ'רובה האמנית שהציגה את מספר העבודות הגדול ביותר – יותר מחמישים. ב-11 במרץ 1912 הגיע הצנזור לתערוכה והחרים את עבודתה בעלת האופי הדתי **השליחים** (Евангелисты) (תמונה 8), אף שטרם פתיחת התערוכה הוא אישר את הצגת כל העבודות. גונצ'רובה הועמדה שוב למשפט, ושוב זוכתה.⁶⁹

סיכום

ברשימה **האחים האסתטיים** נחשף בפנינו קצה הקרחון של מאבק ערכי מורכב שניטש בין שתי גישות לאומיות בראשית התפתחותו של האוונגרד הרוסי. לדעתו של מחבר הרשימה ולדימיר גילירובסקי, האיום שנשקף מפעילותה של הציירת נטליה גונצ'רובה



תמונה 9. צילום
מסך מתוך רשת
אינסטגרם, הכתבה
באתר גלובליסט.

היה גדול כל כך עד שהוא בחר לפעול מייד למעצרה. גונצ'רובה ראתה עצמה כמי שעומדת בפתחו של עידן חדש וקריטי באמנות הלאומית הרוסית, ואף היא הרגישה דחף לפעול מייד: בעיניה, על האמנים הרוסים המודרניים לפרש מחדש את הסמלים הלאומיים, ובד בבד לאמץ את הסגנונות החדשים, כדי להחיות את הסמלים כחלק מן היצירה הלאומית. בהמשך לכך היא הכריזה על שימוש בסמלים הדתיים והלאומיים כאמצעי לבניית אותה אמנות חדשה.

יש לציין, עם זאת, כי הוויכוח בין השניים נשען על יסוד אידאולוגי לאומי-דתי משותף: שניהם עסקו הן בסגנון של האמנות הלאומית והן במקורות ההשראה שלה, וכן בשאלה מי רשאי להחליט על השימוש הראוי בסמלי הקודש. גיליירובסקי וגונצ'רובה יצאו מאותה נקודת מוצא פטריוטית ולאומית, אך גיליירובסקי תמך באמנות ריאליסטית אקדמיסטית, ואילו גונצ'רובה ביקשה להחיות את הסמלים הלאומיים ולהטמיע אותם בשדה האמנות האוונגרדית. על כן, גיליירובסקי היה הראשון שחש את הסכנה הנשקפת מעמדתה המהפכנית של הציירת, ומטרתו הראשונית, כפי הנראה, הייתה הכפשת שמה. הוא תקף אותה ברשימת הביקורת שלו בשל שתי סיבות עיקריות: האחת היא ההקשר הרעיוני הסימבוליסטי של הכנס שבו הוצגו יצירותיה, והשנייה היא השילוב בין עירום לבין תוכן דתי בציוריה. בזכות הבמה התקשורתית שהוענקה לציירת ולשותפיה האידאולוגיים, היה ביכולתם להגדיר בפני הציבור הרוסי מהי אמנות, מהם היסודות של האמנות הרוסית השורשית והלאומית, ומה תפקידם של הסמלים הלאומיים והדתיים בשיח התרבותי-פוליטי.

בימינו עדיין מהוות יצירותיה של נטליה גונצ'רובה מקור לשערוריות ולמאבקים כלכליים ותרבותיים. בספטמבר 2019, יותר ממאה שנים לאחר החשיפה הראשונה של יצירות העירום שלה, צנזרה ענקית הרשתות החברתיות אינסטגרם – הממותגת

כפלטפורמה להפצה ולפרסום חופשי של תוכן ויזואלי – סרטון שהוכן לקידום תערוכה מיצירותיה של גונצ'רובה בארמון סטרוצי בפירנצה (Fondazione Palazzo Strozzi in Florence). היצירה שצונזרה הייתה **מודליסטית על רקע כחול**, אותה יצירה שככל הנראה הוחרמה על ידי הצנזור ברוסיה במרץ 1910. הרשת החברתית אסרה את הפצתו של הסרטון הפרסומי בטענה שהוא מכיל תמונות המציגות עירום (תמונה 9).⁷⁰ מנכ"ל הקרן של ארמון סטרוצי, ארטורו גלנסינו (Galansino), הגיב לפרשה ונאלץ להסביר לרשת אינסטגרם כי מדובר ביצירת אמנות בסגנון קוביסטי משנת 1909. הוא ציין גם כי הצנזורה הרוסית התנכלה לגונצ'רובה כבר משנת 1910. וכמו בפרשה משנת 1910, גם הפעם הוסרה הצנזורה לאחר בירור, והרשת החברתית אישרה את הפצת הסרטון ובו היצירה; אך הפעם לא היה זה כתב תרבות שעמד מאחורי הצנזורה, כי אם אלגוריתם ממוחשב.

Globalist Syndication (8.8.2019). Instagram censura nudo. Ma e un dipinto di Natalia 70 Guncharova del 1910. <https://culture.globalist.it/arti/2019/08/28/instagram-censura-nudo-ma-e-un-dipinto-di-natalia-goncharova-del-1910-2045608.html>

"ביד חזקה ובזרוע נטויה": על יד(י) האל בספין יציאת מצרים בדורה אירופוס

נעה יובל-חכם, מכון שכטר למדעי היהדות

תקציר

ציורי הקיר בבית הכנסת העתיק בדורה אירופוס מציגים לראשונה דימוי חזותי המגלם את הנוכחות וההתגלות האלוהית בעולם בהקשר המקראי. היד האלוהית המייצגת את נוכחות האל מופיעה בחמישה ספינים בציורי בית הכנסת, ומאמר זה מתמקד באחד מהם – ספין יציאת מצרים. הדיון מפנה מחד גיסא מבט רחב למוטיב החזותי של יד האל לשם בירור שורשיו הרעיוניים במחשבה היהודית ומקורותיו האיקונוגרפיים, ומאידך גיסא הוא מפנה מבט ממוקד למקומו של מוטיב זה בספין יציאת מצרים, על היבטיו האיקונוגרפיים והספרותיים. כמו כן המאמר בוחן את הדימוי של יד האל בתיאורים החזותיים של יציאת מצרים ביצירה היהודית והנוצרית בשלהי העת העתיקה.

פסוקים רבים בספרי המקרא מתארים את האל כבעל גוף אנושי ותכונות אנושיות, ומבין איברי הגוף השונים היד נזכרת באופן תדיר. ציורי הקיר שעיטרו את בית הכנסת העתיק בדורה אירופוס שבמזרח סוריה, אשר מתוארכים למחצית המאה השלישית לסה"נ, כוללים כמה תיאורים של יד עצמאית המגיחה מחוג השמיים ופונה בדרך כלל כלפי מטה, לארץ. ציורי בית הכנסת, המקיפים את כל ארבעת הקירות, כוללים סדרה מרשימה של נושאים מספרות המקרא, ובחמישה מהם – עקדת יצחק, יציאת מצרים, משה והסנה הבוער, אליהו מחיה את בן האלמנה וחזון העצמות היבשות – מוצגת יד הפועלת כישות עצמאית.¹ דימוי זה שב ומופיע באמנות היהודית העתיקה פעם אחת

1 ארבעה מתוך חמשת התיאורים נמצאים בקיר המערבי של בית הכנסת הפונה לירושלים, שבמרכז היכלית לארון הקודש. מיקום זה מעיד על חשיבותם ומקומם המרכזי במערך העיטורי של המבנה. תיאור עקדת יצחק מעטר את החלק העליון של ההיכלית, ותיאורי משה מול הסנה הבוער, יציאת מצרים ואליהו פזורים באזורים אחרים של הקיר. הספין הארוך המתאר את חזון העצמות היבשות נמצא בחלק התחתון של הקיר הצפוני, וכולל לא פחות מחמש ידיים אלוהיות המקיימות שיח מרתק עם דמותו של הנביא. ראו: C. H. Kraeling, *The Synagogue: The Excavations at*

בלבד, בשטיח פסיפס מן המאה השישית המעטר את אולם התפילה בבית הכנסת בבית אלפא: בתיאור עקדת יצחק בספין הצפוני של השטיח מגיחה כף יד מתוך עיגול כהה שממנו בוקעות שבע קרני אור, והיא נשלחת לעבר אברהם האוחז במאכלת. מקובל להניח כי קיים קשר אמיץ בין תיאורים חזותיים אלו לדימוי הספרותי של יד האל במקרא.²



איור 1. ספין יציאת מצרים, ציור קיר בבית הכנסת בדורה אירופוס, סוריה. באדיבות המרכז לאמנות יהודית, האוניברסיטה העברית בירושלים.

בספרות המחקר על אודות היצירה החזותית בבתי הכנסת בדורה אירופוס ובבית אלפא הוזכר דימוי זה במידה מעטה בלבד, ורק מחקרים בודדים בחנו לעומק את הקשריו הדתיים, התרבותיים וההיסטוריים.³ במאמר זה אבקש לחזור ולכוון את הזרקור לסוגיה זו, שהדיון בה טרם מוצה, מתוך מבט ממוקד בספין יציאת מצרים בבית הכנסת בדורה אירופוס, המציג תיאור יוצא דופן ומעורר עניין של יד(י) האל (איור 1). אבקש להתחקות אחר שורשיו ומקורותיו של דימוי זה במרחב הפיזי והתרבותי שבו נבט וצמח, לעמוד על פשרו ומשמעותו ביצירה היהודית בכלל ובספין זה בפרט, ולבחון את הזיקה בין הספין בדורה אירופוס לתיאורי יציאת מצרים באמנות היהודית והנוצרית בשלהי העת העתיקה, ובפרט במרחב הסורי-ארצישראלי. הנוכחות הבולטת של דימוי יד האל בדורה אירופוס, אף כי הוא נעדר מכלל היצירה היהודית בבתי הכנסת הרומיים-ביזנטיים למעט מקרה יחיד שנמצא בבית אלפא, אופפת דימוי זה במידה לא מבוטלת של אניגמטיות, ושאלה זו תיבחן אף היא בהמשך הדברים. הפרספקטיבה של הדיון תנוע רצוא ושוב בין מבט רחב על הדימוי הכולל למבט ממוקד בספין יציאת מצרים, שתי נקודות מבט המשלימות ומפרות זו את זו.

Dura-Europos, Final Report, VIII/I, New Haven 1956, Reprint, New York 1979, pls. 51, 76, 63, 69–71, 52–53.

E. L. Sukenik, *The Ancient Synagogue of Beth Alpha*, Jerusalem ;83 עמ' Kraeling (שם), עמ' 1932, pp. 40–42, fig. 19.

3 R. Hachlili, *Ancient Jewish Art and Archeology in the Diaspora*. Leiden 1998 pp. 144–146; א' רבל-נהר, 'לראות את הקול: התמודדות עם הבלתי נראה באמנות היהודית', ב' יניב (עורכת), תימורה, רמת גן תשס"ו, עמ' 7–22, ב' עמ' 8–15; S. Lander, 'Revealing and concealing god in Ancient Synagogue Art', A. D. DeConick and G. Adamson (eds.), *Histories of the Hidden God: Concealment and Revelation in Western Gnostic, Esoteric and Mystical Traditions*, Durham 2013, pp. 205–216.

יד האל באמנות הרומית במרחב הסורי-ארצישראלי

המוטיב החזותי של יד עצמאית המייצגת ישות אלוהית או כוח עליון מופיע במזרח הקדום כבר באלף השני לפנה"ס, אך בחברה היהודית הופעתו הקדומה ביותר היא במאה השמינית לפנה"ס, במערת קבורה בח'רבת אל קום שממערב לחברון. על גבי עמוד המפריד בין שני חדרי קבורה נחרטה כתובת עברית בחריטה רדודה, ומתחתיה גולפה אל תוך האבן כף יד סכמטית המורכבת מאלמנט רבוע שממנו יוצאות חמש אצבעות ארוכות וצורות הפונות כלפי מטה. הבוהן נוטה מעט שמאלה, ויתר האצבעות פונות ישירות כלפי מטה. על אף הסגנון הסכמטי ומיעוט הפרטים, יש לשער כי כף היד מוצגת מצידה הפנימי ולא מגב היד, ועל כן זוהי יד ימין. מקובלת הסברה כי הכתובת והיד המגולפת נוצרו באותה תקופה, המחצית השנייה של המאה השמינית (איור 2).⁴

העניין הרב שעוררה הכתובת⁵ הסיט בדרך כלל את תשומת הלב מן הדימוי החזותי, אך היו כמה חוקרים שנתנו דעתם גם לדימוי של היד ולזיקה בינו ובין הכתובת. ויליאם דייוור (William Dever), שפרסם את הכתובת, פירש את דימוי היד כמעין סמל קדום



איור 2. יד מגולפת וכתובת, ח'רבת אל-קום, יהודה, המאה השמינית לפנה"ס. אוסף רשות העתיקות, צילום © מוזיאון ישראל, ירושלים

4 ש' אחיטוב, אסופת כתובות עבריות, ירושלים תשנ"ג, עמ' 113.

5 העניין העיקרי בכתובת נסוב על הצירוף "ליהוה נצרי ולאשרתה" המופיע בה, השב ומעורר את שאלת אופיו המונותאיסטי של הפולחן בממלכות יהודה וישראל בתקופה זו. הביבליוגרפיה על הכתובת רחבה ביותר, ראו מאמרו של דייוור המסכם את מצב המחקר בסוגיה זו: W. G. Dever, 'Archeology and the Ancient Israelite Cult: How the Khirbet el-Qôm and Kuntillet Ajrûd "Asherah" Texts Have Changed the Picture', *Eretz-Israel: Archaeological, Historical and Geographical Studies*, 26 (1999), pp. 9-15.

של חמסה, המעניק מזל טוב והגנה. רחל חכלילי ביקשה לקשור בין המילים "בְּרָךְ אֲרִיהוּ לִיהוּה" המופיעות בכתובת לבין היד האלוהית שתפקידה להעניק ברכה.⁶ סילביה שרר (Silvia Schröer) הקדישה דיון עצמאי למוטיב היד, שבו היא עמדה על שורשיו של דימוי זה בתרבויות של המזרח הקדום והציעה כי תפקידו ביצירה זו הוא מאגיאפוטורפאי בהקשר פונררי – דהיינו, היד היא דימוי חזותי המחליף את הקללה המילולית אשר נועדה להגן על הנקבר ועל הקבר, ולהרחיק מהם שודדים וגורמים מזיקים.⁷

היד המגולפת בח'רבת אל קום התפרשה אפוא כסמל מאגי שבכוחו להעניק הגנה וברכה, ולשמור על הקבר ועל הנפטר הקבור בו. דא עקא, ישנו מרחק רב בין דימוי זה לתיאורי יד האל בציורי דורה אירופוס. מאות רבות של שנים מפרידות בין היצירות, מרחק גאוגרפי לא מבוטל ואף הקשר שונה: מקום קבורה לעומת בית תפילה. מכך נגזרת גם משמעות שונה המיוחסת לדימויים. נוכח פער אלו, אין זה סביר לזהות זיקה ישירה בין היד המגולפת בח'רבת אל קום ובין ידי האל בציורי דורה אירופוס כל עוד אין בנמצא חוליות ביניים המקשרות ביניהם.

צמצום הפער הכרונולוגי והגאוגרפי מוביל ליצירה החזותית במרחב הסורי במאות הראשונות לסה"נ. יצירה זו שופעת בתיאורים אנתרופומורפיים מלאים של האלים המקומיים בציור, בתבליט ובפיסול תלת־ממדי.⁸ בד בבד נחשפו בכמה אתרים, ובהם גם בדורה אירופוס, פריטי אבן מגולפים שבהם מוצגת כף יד אנושית האוחזת בחפץ כלשהו, והם התפרשו כדימוי מופשט של כוח או ישות אלוהית.⁹ אציג להלן כמה מן הפריטים הללו. באחד מחדריו של בית מגורים בדורה אירופוס התגלה שבר של לוח אבן מגולף התחום במסגרת מעוצבת, ובו מוצגת כף יד ימין הפונה מלמעלה כלפי מטה. אצבעות כף היד סגורות ואוחזות בצרור ברקים שבקצותיהם מעין להבות. תיאור הברקים מרמז על זיקתו של דימוי זה לאל הסערה השמי הדד, שהברקים הם סמלו, והיד מבטאת את כוחו ונוכחותו. סוזן דאוני (Susan Downey) משערת כי לוח זה הוצב על אחד מקירות הבית ושימש כאלמנט הגנה על הבית ועל יושביו מפני עין

6 W. G. Dever, 'Iron Age Epigraphic Material from the Area of Khirbet El-Kom', *Hebrew Union College Annual*, 40/41 (1969–1970), pp. 159–169; R. Hachlili, *Ancient Synagogues* – *Archaeology and Art: New Discoveries and Current Research*, Leiden 2013, p. 398. המבקשים לפרש דימוי זה בהקשר של הנצחת הנפטר, כיוון שמדובר במערת קבורה, בהתאם לאחת מן המשמעויות של המילה יד במקרא (שמ"א טו יב; שמ"ב יח יח; דה"א יח ג). ראו: J. M. Hadley, 'The Khirbet el-Qom Inscription', *Vetus Testamentum*, 37 (1987), pp. 50–62, at pp. 60–61.

7 S. Schröer, 'Zur Deutung der Hand unter der Grabinschrift von Chirbet el-Qöm', *Ugarit Forschungen*, 15 (1983), pp. 191–199, at pp. 198–199.

8 L. Dirven, 'Cult Images in Cities of the Syrian-Mesopotamian Desert during the First Three Centuries CE: Continuity and Change', M. Blömer, A. Lichtenberger and R. Raja (eds.), *Religious Identities in the Levant from Alexander to Muhammed: Continuity and Change*, Turnhout 2015, pp. 259–269.

9 אפשר שהד לכך מצוי בדברי המשנה, עבודה זרה ג ב: "המוצא שברי צלמים הרי אלו מותרים מצא תבנית יד או תבנית רגל הרי אלו אסורים מפני שכיוצא בהן נעבד". לפי המשנה שברים של פסלים מותרים בהנאה, אולם "תבנית יד או תבנית רגל", דהיינו, דימויים עצמאיים של יד או של רגל, הינם אסורים מאחר שהם משמשים בדרך כלל לפולחן של עבודה זרה. המשנה נוקטת את המונח "תבנית" המתפרש בדרך כלל כחפץ תלת־ממדי, אך לא מן הנמנע כי גם התבליטים שיידונו להלן, שהם בעלי אופי פגאני מובהק, כלולים בקטגוריה של "תבנית יד".



הרע.¹⁰ הדימוי של כף יד האוחזת בברקים שב ומופיע על גבי לוח אבן מגולף מצפון סוריה, שבו כף היד מגיחה מלמטה, מוקפת בשלושה מעגלים קונצנטריים, ואוחזת בצרור ברקים מרשים בגודלו.¹¹

במקדש של ניסי הלגיון (Temple of the standards) בעיר פלמירה נמצא מזבח מאבן גיר שעל חזיתו מגולפת יד ימין, הכוללת כף יד וחלק מאמת היד המכוסה בשרוול. היד מגיחה מצד ימין ואוחזת בצרור ברקים. בכרכוב המגולף בראש המזבח נחרטה כתובת ברכה לאל אנונימי שהושיע את מאמיניו בשנת 214 (איור 3).¹² לוח אבן מגולף מפלמירה מציג תיאור דומה של יד אלוהית הכוללת גם חלק מאמת היד המכוסה בבגד מפואר, אולם יד זו נושאת שלוש שיבולים. כתובת בראש הלוח מציינת כי הוא הוקדש לבעלשמין, האל הראשי של העיר, בשנת 228 (איור 4). הנרי סיריג (Henri Seyrig) סבור כי התיאור של השיבולים משקף את אופיו החקלאי של פולחן בעלשמין בעיר, והיד האלוהית מבטאת את השפע והברכה שמעניק האל למאמיניו.¹³ הדימוי של כף יד הנושאת שלוש שיבולים מוכר גם מסדרת מטבעות שטבעו הורדוס פיליפוס, אגריפס הראשון ואגריפס השני בעיר פניאס

במאה הראשונה לסה"נ. היד הנושאת שיבולים מבטאת במטבעות הללו שפע ופוריות, הנקשרים ספציפית לאזור פניאס העתיר במקורות מים.¹⁴

איור 3. יד האוחזת בצרור ברקים, מזבח אבן מעוטר בתבליט, מקדש ניסי הלגיון.

בפלמירה-תדמור, שנת 214. מתוך: Aleksandra Kubiak-Schneider, *Dédicaces votives sans théonyme de Palmyre. Béni (soit) son nom pour toujours*, RGRW 197, Leiden-Boston: Brill, pp. 169–170

S. Downey, *The Stone and Plaster Sculpture: Excavations at Dura Europos*, Los Angeles 1977, pp. 146–147; W. G. Moon, 'Nudity and Narrative: Observations on the Frescoes, from the Dura Synagogue', *Journal of the American Academy of Religion*, 60, 4 (1992) pp. 587–658, at p. 648

H. Seyrig, 'Antiquités syriennes', *Syria*, 20 (1939), pp. 191–192

<https://virtual-museum-syria.org/palmyra/altar-with-dedication-text-from-taimar%e1%b9%a3u-and-shalmallat>

H. Seyrig, 'Antiquités syriennes', *Syria*, 26 (1949), pp. 33–34, pl. I.6

על פני מטבע של הורדוס פיליפוס משנתו ה-34 (שנת 30/31 לסה"נ) מופיע דיוקנה של ליוויה, אימו של הקיסר טיבריוס, ובצידו האחורי כף יד האוחזת בשלוש שיבולים ומלווה בכתובת ΚΑΡΠΟΦΟΡΟΣ ("נושא פרי") – כינוי לאזור הפורה ושופע המים שבו שוכנת העיר פניאס. מטבע זה טבע פיליפוס גם בשנה ה-37 לשלטונו. אנתוני ג'מברונה סבר כי האיקונוגרפיה של המטבע יוצרת זיקה בין דמותה של ליוויה ובין פולחן דמטר המיוצג באמצעות היד המחזיקה שיבולים, כך שהמטבע מציג את אם הקיסר כמלכה האם המביאה ברכה ושפע לאימפריה. דימוי זה שב ומופיע במטבע שטבע אגריפס הראשון בפניאס בשנת 38 לסה"נ, השנה השנייה לשלטונו, שעליו מוצג דיוקנה של אשתו קיפרוס, ופעם נוספת במטבע של אגריפס השני משנת 67. דימוי זה

איור 4. יד הנושאת
שלוש שיבולים,
לוח אבן מגולף
ובראשו כתובות
הקדשה לאל
בעלשמין,
פלמירה-תדמור,
סוריה, שנת 228.
מתוך: Henri
Seyrig,
'Antiquités
syriennes', Syria
26 (1949), pp.
33-34, pl. I.6.



שתי היצירות מפלמירה מציגות דימוי חזותי כמעט זהה – כף יד אנונימית אווזת בדימוי סימבולי המשמש אטריבוט לאל, ודומה כי משמעותם היא אחת: ביטוי לכוחו ולהשגחתו של האל בעולם. כתובות ההקדשה מרימות תרומה חשובה הן לחידוד המשמעות המדויקת של התיאור החזותי, הן לתיארוך הממצאים לעשורים הראשונים של המאה השלישית. תיארוך זה מציב אותם כקדומים אך במעט מציורי בית הכנסת. מזבח נוסף מן האתר Arime, צפונית-מזרחית לעיר חלב, יחתום סקירה קצרה זו: בחזית המזבח חצובה גומחה מקושתת, ועל גבי הקיר הפנימי של הגומחה מגולפות בתבליט גבוה שתי ידיים ימניות שמכוונות מלמטה כלפי מעלה ומתוארות מהצד הפנימי של כף היד. היד השמאלית מבין השתיים אווזת בברקים ומייצגת את החד, ואילו היד הימנית אינה מחזיקה דבר, אך משני צידה ניצבים אריות במצג חזיתי. האריות משמשים כאטריבוט לאלה אטרגטיס ומבטאים את כוחה ושליטתה באיתני הטבע.¹⁵

נקשר אם כן לתכונות הספציפיות של העיר פניאס מחד גיסא, אך מאידך גיסא גם למקור העליון של השפע – אלת התבואה דמטר/קרבס. ראו: 'משורר, אוצר מטבעות היהודים, ירושלים תשנ"ח, עמ' 82, 85, 96; A. Giambone, 'The Coins of Philip the Tetrarch and the Imperial Cult: A View from Paneas on the Fall of Sejanus', *Journal for the Study of Judaism*, 52 (2021), pp. 197-227, at pp. 210-211, 218.

15 Seyrig, לעיל הערה 11, עמ' 189-190; סיריג טוען כי זהו הייצוג היחיד של האלה אטרגטיס באמצעות כף יד, ואפשר שהדבר קשור בקרבתו של אתר זה להיראפוליס, מרכז פולחנה של אטרגטיס בסוריה. יושם אל לב כי התיאור במזבח המציג שתי ישויות אלוהיות נבדלות כופל את יד ימין, שהרי כל אלוהות זוקקת את התיאור האידיאלי של יד ימין – היד ה"טובה". זאת בניגוד לספיין בדורה אירופוס, המייצג תפיסה מונותאיסטית של אחדות האל, ולשם כך יד ימין ויד שמאל חוברות יחדיו לשלמות אחת.

קבוצה צנועה זו של ממצאים מציגה דגם חזותי שונה לתיאור האלוהות, המהווה אלטרנטיבה לתיאור האנתרופומורפי הרווח של האלים בתרבות הרומית. החידוש האיקונוגרפי והרעיוני הטמון בתיאורים אלו הוא הנסיגה מן הדימוי האנתרופומורפי השלם והגדוש בפרטים, וכיווצו לאיבר אחד האוצר בתוכו את המשמעות והסמליות של הדימוי המלא.¹⁶ התיאור השכיח בקבוצה זו הוא כף יד האוחזת בצרור ברקים, המייצגת את אל הסערה או אלוהות אנונימית;¹⁷ בנוסף נמצאו תיאורים עם זיקה לאלים השמיים בעלשמן ואטרגטיס. סייריג, שפרסם חלק ניכר מן הממצאים הללו, עמד על הפער בין התיאורים האנתרופומורפיים המלאים של האלים בתבליט ובפיסול, המצטיינים בפאר והדר, ובין ייצוגים מינימליסטיים אלו. הוא דחה את האפשרות שתיאורים אלו משקפים רתיעה דתית מייצוג האל בדמות אדם, בניגוד לעמדתו לגבי תיאורי יד האל בבית הכנסת בדורה אירופוס, או שהם מבטאים יכולת אמנותית נמוכה. לשיטתו, ממצאים בודדים ובלתי שגורתיים אלו מהדהדים תפיסות אסתטיות ומגמות של הפשטה שהתקיימו במרחב הסורי-מסופוטמי מאות בשנים, וביקשו להציג את האלים באופן ממוקד ותמציתי בניגוד למסורת של העולם הקלאסי.¹⁸

האם היצירות הללו מקיימות שיח עם תיאורי יד האל המצוירים על קירות בית הכנסת בדורה אירופוס? נדמה כי רעיון משותף קושר בין הדימויים הפגאניים והיהודיים: היד שהתנתקה מן הגוף פועלת כישות עצמאית ובלתי תלויה, ובהופעתה היא מנכיחה את הקשר בין שמיים וארץ, בין האלוהות המטפיזית והעולם הארצי והאנושי. עם זאת, מבט נוסף חושף כמה הבדלים מהותיים בין היצירות. ראשית, התבליטים הסוריים מציגים את השפעתו הברוכה של האל בעולם כתמה כללית ונצחית שאינה תחומה בגבולות של זמן ומקום, ואילו בדורה אירופוס מבטאת היד התגלות אלוהית קונקרטיה שהתרחשה במקום ובזמן מוגדרים. שנית, בתבליטים מסוריה היד אוחזת באלמנט כלשהו החושף את זהותו של האל, ואפשר כי בכך טמון גם ההסבר לבחירה דווקא בה – בזכות יכולת האחיזה שלה. לעומת זאת, בציורי בית הכנסת היד פרושה ואינה מחזיקה דבר, תיאור הנגזר מן התפיסה המונותאיסטית של אחדות האל שאיננה זוקקת זיהוי ספציפי. יתרה מזאת, התבליטים הפגאניים מהדהדים את המסורת הרווחת של תיאור האל בדמות אדם הלבוש פאר והדר, כפי שניכר בשרוול הבגד העשיר המכסה את אמת היד; ואילו בציורי בית הכנסת ניכרת מגמה של הפשטה וריחוק מן המודל האנושי, וכך הידיים נותרות חשופות לחלוטין.¹⁹

16 תופעה דומה מתגלה בכמה מתיאורי המזלות המצוירים בתקרות בתי כנסת במזרח אירופה במאות השבע-עשרה והשמונה-עשרה, שבהם יד אחת או זוג ידיים מחליפים את דמות האדם. כך למשל, מזל תאומים מוצג באמצעות שתי ידיים המגיחות משני צדדים מנוגדים, וכל אחת מחזיקה מוטיב אחר כגון פרחים, גביע או מגל; מזל קשת מתואר באמצעות יד או זוג ידיים האוחזות בקשת; ומזל בתולה מתואר באמצעות יד הנושאת זר פרחים. ראו: ד' דוידוביץ, ציורי קיר בבתי כנסת בפולין, ירושלים תשכ"ח, עמ' 32, לוחות ט, יז; א' פישוף, 'דימוי וסמל בגלגל המזלות', א' פישוף (עורכת), חתום בכוכבים: דימוי וסמל בגלגל המזלות, ירושלים 2001, עמ' 58–61.

17 לבחינה מחודשת של סוגיית האלים האנונימיים בכתובות הקדשה בסוריה ראו: A. Kubiak, 'Gods Without Names? Hatra, Palmyra, Edessa', *ARAM*, 28, 1–2 (2016), pp. 337–348.

18 Seyrig, לעיל הערה 11, עמ' 193–194. וראו גם: Schröer, לעיל הערה 7, עמ' 193–199.

19 בספין עקדת יצחק (ראו להלן, הערה 20), מגיחה היד מתוך דימוי לבן שקשה לזהותו בבירור, אך הוא אינו יוצר רושם של בגד מהודר כפי שראינו בתבליטים הסוריים. ראו: Kraeling, לעיל הערה 1, לוח 51.

הבדל נוסף בין היצירות שיש לתת עליו את הדעת הוא הכיוון של היד האלוהית. בתבליטים מסוריה כיוון היד משתנה מיצירה ליצירה: לעיתים היד מגיעה מן הצד, לעיתים מלמטה, ובמקרה אחד היא מגיחה מלמעלה. תיאורים אלו עשויים לשקף תפיסה פוליתאיסטית המייחסת מגוון תפקידים ומרחבי פעולה לאלים השונים, בארץ ובשמיים. לעומתם, ציורי בית הכנסת (למעט תיאור עקדת יצחק²⁰) מציגים תפיסה מגובשת שבה היד מגיחה מלמעלה, מחוג השמיים, ופונה כלפי מטה, לארץ. תיאורים אלו עולים בקנה אחד עם תפיסה מקראית רווחת הרואה את משכנו של האל בשמיים.²¹ להבדלים הללו יש להוסיף את אבחנתו של סיריג בין מגמות ההפשטה ביצירות הפגאניות והיהודיות בסוריה במאות הראשונות לסה"נ: שורשיהן של הראשונות במסורות חזותיות קדומות מן המרחב הסורי-מסופוטמי, והן בעיקרן סגנוניות, ואילו האחרונות הן ביסודן תיאולוגיות ומונעות מהתנגדות לתיאור אנתרופומורפי של האל. יחד עם זאת, ולמרות ההבדלים הברורים, סבורני כי ישנה ליבה משותפת לכל התיאורים המבוססת על דמיון איקונוגרפי (כף יד) ורעיוני (ביטוי סימבולי של אלוהות). הופעתם של דימויים חזותיים דומים בקרב שתי קבוצות דתיות שונות אך שכנות, באותו פרק זמן, מעוררת את השאלה הבלתי נמנעת בדבר הזיקה ביניהם. קדמותם של התיאורים הפגאניים ותפוצתם הרחבה יותר מציבים אותם כמקור השראה וכמודל חזותי אפשרי ואף סביר לציורים בבית הכנסת. מודל זה עבר תהליך של עיבוד ועיצוב מחדש בהתאם לצרכיה ולהשקפת עולמה הדתית של הקהילה היהודית, ובסופו נוצר דימוי חזותי חדש שהותאם למחשבה הדתית המונותאיסטית. כעת אבקש למקד את המבט בספין יציאת מצרים בבית הכנסת בדורה אירופוס ובתיאור יד האל בו.

ספין יציאת מצרים בבית הכנסת בדורה אירופוס

הספין המציג את סיפור יציאתם של בני ישראל ממצרים והצלתם בים סוף ממוקם ברצועת הציורים העליונה בקיר המערבי של בית הכנסת, והוא נקרא מימין לשמאל: ראשיתו בארץ מצרים, וסופו בצאתם של בני ישראל מים סוף.²² התיאור נפתח בחומה משוננת שבחזיתה שני עמודים מעוצבים, אשר זהו בידי חוקרים אחדים כעמוד הענן ועמוד האש שליוו את בני ישראל במסעותיהם במדבר.²³ משמאל לעמודים פתח כניסה ומעליו קשת אטומה, ושתי דלתותיו פתוחות לרווחה. תיאור תמציתי זה מציג

20 הספין שמעל גומחת ארון הקודש (ובו עקדת יצחק) קדום ליתר הספינים הכוללים את יד האל, ותיאור היד שונה בו. למעלה (הערה 19) צוין שהיד איננה חשופה אלא מגיחה מתוך אלמנט לבן, ענן או שרוול, וכאן יש להוסיף כי היד איננה נשלחת מלמעלה כלפי מטה אלא נראית כמרחפת באוויר ופונה לכיוון שמאל, לעבר התיאור של המקדש. ראו: Kraeling, לעיל הערה 1, עמ' 40.

21 ראו למשל: דברים כו טו; מל"א ח לט, מג, מט; ישעיהו לג טז; ישעיהו סו א; תהלים ב ד; תהלים קטו טז; תהלים קכג א. ראו גם בספרות היהודית-ההלניסטית: מק"ב ג לט (מהדורת שוורץ, ירושלים תשס"ה, עמ' 116); מק"ג ב טו (מהדורת כהנא, ב, תל אביב תשט"ז, עמ' רמב).

22 קרל קרלינג סבור כי ספין זה נבדל מכל יתר הספינים בסגנונו ובתשומת הלב המיוחדת לפרטים, שאיננה חוזרת בספינים אחרים. לדעתו הסיבה לכך היא שזהו הספין הראשון שצויר על קירות בית הכנסת, ולאחר השלמתו שינו הפטרוניס את גישתם ואת ההנחיות שניתנו לציירים. ראו: Kraeling, לעיל הערה 1, עמ' 381.

23 H. L. Kessler, 'Program and Structure', K. Weitzmann and ;76 עמ' Kraeling, לעיל הערה 1, עמ' 76 H. L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington D.C. 1990, pp. 41-42.

את נקודת המוצא הפיזית והעלילתית של הסיפור: ארץ מצרים, ששעריה הפתוחים מסמלים את יציאת בני ישראל ממנה. משמאל לחומה מתוארים בני ישראל היוצאים ממצרים בארבע שורות אופקיות: בשורה העליונה ובשורה השלישית מוצגים לוחמים חמושים במגינים, ובשורות השנייה והתחתונה דמויות לא חמושות; הדמויות כולן פונות לכיוון שמאל – כיוון ההתקדמות של העלילה.

משמאל לדמויות ובראש הקבוצה מתגלה דמותו המונומנטלית של משה לבוש בטוניקה ובפאליום, צועד לכיוון ים סוף וידו הימנית מניפה מטה מעל לראשו. בין שתי רגליו מופיעה כתובת ארמית: "משה כד נפק מן מצרים ובזע יאמא" ("משה כאשר יצא ממצרים ובקע את הים"). משמאל למשה מתואר ים סוף הממלא את כל גובה הספין, ובו דמויות רבות של מצרים טובעים המוצגים בעירום, וכמה דגים.²⁴ מצידו האחר של הים מופיע משה בשנית, קטן במקצת ביחס לתיאורו הקודם אך עדיין מונומנטלי, עמידתו חזיתית, ובידו הימנית הוא מניף את המטה מעל הים. משמאל לו מתואר משה בשלישית, ימינו אוחזת במטה המופנה כעת כלפי מטה, אל רצועה צרה של מים שמהם קופצים דגים, הנמשכת עד לקצה הספין. סמוך לראשו משולבת הכתובת: "משה כד בזע יאמא" ("משה כאשר בקע את הים"). ברקע, מאחורי שתי הדמויות האחרונות של משה, מוצג ים סוף שיבש, המחולק לרצועות רוחביות דקות באמצעות פסים שחורים. מעל לרצועת הים הצרה שמשמאל למשה מתוארים בני ישראל ביציאתם מים סוף, בשתי שורות אופקיות: בשורה התחתונה דמויות צפופות של לוחמים חמושים במגנים, ומעליהם שורה של דמויות בלבוש רומי טיפוס. כל דמות נושאת מוט ארוך שבראשו קבוע לוח רבוע, דימוי המזכיר את ניסי הלגיון הרומי.

ולבסוף, זוג ידיים פורצות מן המסגרת העליונה של הספין בשליש השמאלי שלו. תיאור הידיים כולל את כף היד ואמת היד, והידיים הן ימין ושמאל. שתי הידיים פונות לכיוונים מנוגדים, לעבר שתי ההתרחשויות המרכזיות בספין: יד ימין פונה למטה וימינה לעבר המצרים הטובעים בים, ויד שמאל פונה למטה ושמאלה אל בני ישראל החוצים את ים סוף.²⁵ תיאור הידיים נושא מאפיינים אנתרופומורפיים: מבחינה צורנית הן מעוצבות כידיים אנושיות לכל דבר ועניין, גוון העור זהה לזה של הדמויות בספין, והן מוצגות כזוג: יד ימין ויד שמאל. יחד עם זאת, הידיים מגיעות מחוג השמיים, מנותקות מגוף אנושי, וגדולות באופן ניכר מן הידיים של הדמויות המתוארות בספין

24 כמה הסברים הוצעו לתיאור הלא-שכיח של טביעת המצרים בעירום: קרלינג מוצא לכך הד במדרש אסתר רבה ג, יד (מהדורת וילנא, עמ' 14): "א"ר נתן אף מצריים ברדתן בים לא נידונו אלא ערומים מה טעם (שמות טו ח) וברוח אפך נערמו מים". מון סבור כי העירום מצביע על זהותם הלא-יהודית של הטובעים, וסמית מציע כי זהו רמז למוות – מותם הצפוי של המצרים. ראו: Kraeling, לעיל הערה 1, עמ' 83, הערה 248; W. G. Moon, 'Nudity and Narrative: Observations on the Frescoes from the Dura Synagogue', *Journal of the American Academy of Religion*, 60, 4 (1992), pp. 587–658, at p. 597; J. Z. Smith, *Map is Not Territory: Studies in the History of Religions*, Chicago 1993, p. 5, n. 16. גוטמן מציין מקבילה מאוחרת לתיאור הנדיר של העירום של הטובעים, באיור בתנ"ך ריפול הספרדי מן המאה האחת-עשרה, הכולל גם תיאור של יד אלוהית השלוחה משמיים. וראו: J. Gutmann, 'The Dura Europos Synagogue Paintings and Their Influence on Later Christian and Jewish Art', *Artibus et Historiae*, 9 (1988), pp. 25–29, at pp. 26–28.

25 Kraeling, לעיל הערה 1, עמ' 83, לוחות 52–53. על מנת לפנות מקום לכף היד הפרושה הנמך האמן את הדגל הרביעי מימין בשורת הדגלים העליונה, ומכאן עולה המסקנה שהידיים צוירו לפני הדגלים. מסקנה זו מאששת את חשיבותן של הידיים השמיימיות ביצירה.

- ועל כן מסתבר שאלו אינן ידי אדם. הפרופורציות של הידיים משקפות תופעה סגנונית חוזרת בציורי בית הכנסת, לפיה הגודל הפיזי של דמות או חלק ממנה משקף את חשיבותה. היררכיה זו מקבלת ביטוי חזותי מובהק בספין שלפנינו בהשוואה בין הידיים השמיימיות הגדולות, ידיו הבינוניות של משה, וידיהם הקטנות של בני ישראל והמצרים. אם כן, גודלן העצום של הידיים השמיימיות, עצמאותן ופנייתן מלמעלה כלפי מטה (עדות למוצאן השמיימי) מעידים כי מדובר בישות נבדלת שאיננה אנושית, והיא מתפרשת כיד אלוהית.

יד האל: בין דימוי ספרותי לתיאור חזותי

הופעתה הראשונית של יד האל בסיפורי המקרא המצוירים על קירות בית הכנסת בדורה אירופוס מציפה שאלות שונות ביחס לתפקידה ומשמעותה של יד זו, ותרומתה לעיצוב החזותי והרעיוני של הסיפור המקראי. רבים מן החוקרים שדנו ביצירות אלו סברו כי היד היא סמל המבטא התגלות אלוהית בעולם, הקשור בגילוייה הנשגבים ביותר בהיסטוריה המקראית.²⁶ ידוע כי הספרות המקראית מציגה גישה אמביוולנטית בשאלת הגשמת האל. מחד גיסא היא מתארת אל מופשט ונסתר, ככתוב "וַיֹּאמֶר לֹא תוּכַל לִרְאֹת אֶת פָּנַי כִּי לֹא יִרְאֶנִי הָאָדָם וְחַי" (שמות לג כ); "וְאֵל מִי תִדְמִיּוֹן אֵל וּמָה דְמוּת תַּעֲרֹכוּ לוֹ" (ישעיהו מ יח). בדומה לכך היא מתארת את אופייה המופשט והלא-חזותי של ההתגלות האלוהית בסיני: "וְנִשְׁמְרְתֶּם מְאֹד לְנִפְשֵׁיכֶם כִּי לֹא רְאִיתֶם כָּל תְּמוּנָה בַּיּוֹם דָּבָר ה' אֱלִיכֶם בְּחֹרֵב מִתּוֹךְ הָאֵשׁ" (דברים ד טו).²⁷ מאידך גיסא, קשה להתעלם מן ההיבטים האנתרופומורפיים העזים של תיאורי האל בספרות המקראית, ובעקבותיה גם בספרות חז"ל, המייחסים לאל איברי גוף, תנועות גוף (ישיבה, עמידה) ותכונות אנושיות ככעס, נקמה, חמלה, אהבה ועוד. תפיסה אנתרופומורפית זו קשורה בטבורה לתיאור בריאת האדם בבראשית א כז: "וַיִּבְרָא אֱלֹהִים אֶת הָאָדָם בְּצַלְמוֹ בְּצֶלֶם אֱלֹהִים בָּרָא אֹתוֹ". בריאת האדם בצלם אלהים עשויה להתפרש גם כדמיון פיזי בין הבורא לנברא.²⁸ נראה כי היצירה החזותית בעת העתיקה מציגה גישה אמצעית בין

26 ראו למשל: סוקניק, לעיל הערה 2, עמ' 40; חכלילי, לעיל הערה 3; Kraeling, לעיל הערה 1, עמ' 57, 83, 145, 192, 229; Hachlili, לעיל הערה 6; רבל-נהר, לעיל הערה 3.

27 R. S. Hendel, 'Aniconism and Anthropomorphism in Ancient Israel', K. Van der Toorn (ed.), *The Image and the Book: Iconic Cults, Aniconism and the Rise of Book Religion in Israel and the Ancient Near East*, Leuven 1997, pp. 205–228. נוקטים אף הם בגישה המתרחקת מן ההגשמה, וראו: מ' קליין, הגשמת האל בתרגומים הארמיים לתורה: עם מובאות מקבילות מתרגום השבעים, ירושלים תשמ"ב, עמ' 48–56.

28 J. Maxwell Miller, 'In the "Image" and "Likeness" of God', *Journal of Biblical Literature*, 91, 3 (1972), pp. 289–304; D. Stern, 'Imitatio Hominis: Anthropomorphism and the Character(s) of God in Rabbinic Literature', *Prooftexts*, 12, 2 (1992), pp. 151–174; A. Goshen-Gottstein, 'The Body as Image of God in Rabbinic Literature', *The Harvard Theological Review*, 87, 2 (1994), pp. 171–195; R. Neis, *The Sense of Sight in Rabbinic Culture: Jewish Ways of Seeing in Late Antiquity*, Cambridge 2013, pp. 41–81; א' קליינברג, האל החושני: לגופו של האל המופשט, תל אביב 2017, עמ' 83–94. על יד האל באופן ספציפי ראו: מ"צ פוקס, "כאילו באצבע" – תולדות הנוסח של ביטוי להרחקת ההגשמה, תרביץ מט, ג-ד (תש"ס), עמ' 278–291; M. Bar Ilan, 'The Hand of God: A Chapter in Rabbinic Anthropomorphism', G. Sed-Rajna (ed.), *Rashi 1040–1990: Hommage a Ephraïm E. Urbach*, Congres europeen des juives, Paris 1993, pp. 321–331.

האל הנסתר וחסר הצורה ובין האל המתואר במושגים אנושיים, המתבטאת בדימוי של יד אנושית-שמיימית – שהיא מצד אחד דימוי אנתרופומורפי מובהק, ומצד שני קטועה ומנותקת מן הגוף השלם, ומקורה בחוג השמיים.

ציורי הקיר בבית הכנסת בדורה אירופוס הם ניסיון ראשוני ופורץ דרך באמנות היהודית ובכלל להצגת ההיסטוריה המקראית בקו ובצבע. תיאורים מסוג זה נחשפו גם בשטיחי פסיפס צבעוניים שעוטרו בתי כנסת ארצישראליים במאות הרביעית עד השישית, כך למשל בציפורי, בית אלפא, ואדי חמאם, חוקוק ואחרים. התמה הקושרת רבים מן הנושאים המקראיים המעטרים את בתי הכנסת היא הישועה וההצלה של היחיד או של הכלל הודות לניסים ומופתים אלוהיים. תרומתה של יד האל לעיצוב הנרטיב המקראי של הישועה היא אם כן מכרעת, בגילומה באופן חזותי את ההתערבות האלוהית, מקור הישועה. היד היא איבר דינמי, אקטיבי ואף הבעתי, ודומני כי בשל כך היא נמצאה מתאימה יותר מכל איבר אחר לייצג את פועלו של האל בעולם.

פרשנות זו, שהיא הנדבך הראשוני והבסיסי להבנת מוטיב זה, זוקקת נדבך פרשני נוסף, ספציפי ומדויק, בבואנו לדון בתיאור של ידי האל בספין יציאת מצרים. התיאור בספין זה מבוסס על פרקים יג-טו בספר שמות, המשופעים באזכורים של יד האל. כך למשל: "בְּחֶזֶק יָד הוֹצִיאָנוּ ה' מִמִּצְרַיִם" (שמות יג יד); "וַיֵּרָא יִשְׂרָאֵל אֶת-הַיָּד הַגְּדֹלָה, אֲשֶׁר עָשָׂה ה' בְּמִצְרַיִם" (שמות יד לא); "יְמִינָהּ ה', נֶאֱדָרִי בִפְנֵי; יְמִינָהּ ה', תִּרְעַץ אוֹיֵב" (שמות טו ו); "נְטִיתָ, יְמִינָהּ--תִּבְלַעְמוּ, אֶרֶץ" (שמות טו יב); "בְּגֹדֶל זְרוּעָה יִדְמוּ כְּאֶבֶן" (שמות טו טז); "מִקֶּדֶשׁ, אֲדָנִי כוֹנֵנוּ יְדִידָה" (שמות טו יז).²⁹ פסוקים אלו מספקים לכאורה הסבר לשילוב יד האל בספין, אולם הסבר זה הוא חלקי בלבד, שכן בציור מוצג זוג ידיים ולא יד יחידה. ידיים בלשון רבים נזכרות רק בציטוט האחרון, "מִקֶּדֶשׁ, אֲדָנִי כוֹנֵנוּ יְדִידָה", אולם בהקשר אחר – בניין בית המקדש.³⁰ עוד ניתן להציע כי תנוחת הידיים בספין מזכירה את תנוחת התפילה הנוצרית, האורנס, שבה נושא המאמין את שתי ידיו כלפי מעלה ולצדדים,³¹ אולם בתיאור שלפנינו הידיים מוצגות בכיוון ההפוך: מלמעלה כלפי מטה. כמו כן, ההקשר של תפילה אינו מתיישב בקלות עם סיפור יציאת מצרים, לא כל שכן כאשר ידי האל הן הנושאות, לכאורה, תפילה.

אם יד האל היא סמל חזותי לנוכחות והתגלות אלוהית כפי שהצענו למעלה, הכפלת היד בספין זה עשויה לבטא התגלות יוצאת דופן בעוצמתה, כמו זו שהתרחשה על ים סוף. כפי שהיטיב לבטא הדרשן במכילתא דרבי ישמעאל:

29 הד מאוחר לדימויים הללו נשמע בנבואת ישעיהו, בפניית הנביא אל זרוע ה', ובזירוה לפעול כבעבר, בזמן יציאת מצרים: "עוֹרֵי עוֹרֵי לְבָשִׁי-עוֹ, זְרוּעַ ה'--עוֹרֵי כִימֵי קָדֶם, דְּרוֹת עוֹלָמִים; הָלוֹא אֶת-הָיָה הַמְחַצֶּבֶת רֶהֱב, מְחוֹלֶלֶת תַּנְיִן. הָלוֹא אֶת-הָיָה הַמְחַרְבֶּת יָם, מִי תְהוֹם רֶבֶה; הַשְּׁמָה, מַעֲמָקֵי-יָם--דֶּרֶךְ, לַעֲבֹר גְּאוּלִּים" (ישעיהו נא ט-י).

30 אזכור נוסף של ידיים בלשון רבים מופיע במחזה יציאת מצרים שכתב המחזאי היהודי יחזקאל הטורגיקן במאה השנייה לפנה"ס במצרים ההלניסטית, אולי באלכסנדריה. באחת מן המערכות מתאר הפליט המצרי את שהתרחש בים סוף: "התגעש סמוך לנו גל גדול ולמראהו זעק משהו באנקה: נימלט מהר הביתה מתחת ידי עליון כי הוא מושיע להם". ראו: י' גוטמן, הספרות היהודית-ההלניסטית, ב, ירושלים תשכ"ג, עמ' 152; H. Jacobson, *The Exagoge of Ezekiel*, 1983, pp. 5-17.

31 H. Leclercq, 'Orant, Orante', *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 12/2, 1936, pp. 2294-2298.

זה אלי, ר' אליעזר אומר מנין אתה אומר שראתה שפחה על הים מה שלא ראו ישעיה ויחזקאל שנ' וביד הנביאים אדמה (הושע יב יא) וכתוב נפתחו השמים ואראה מראות אלהים (יחזקאל א א). משל למלך בשר ודם שנכנס למדינה ועליו צפירה מקיפתו וגבורים מימינו ומשמאלו וחיילות מלפניו ומלאחריו והיו הכל שואלין אי זהו המלך מפני שהוא בשר ודם כמותם. אבל כשנגלה הקדוש ברוך הוא על הים לא הוצרך אחד מהם לשאול אי זהו המלך אלא כיון שראוהו הכירוהו פתחו כולן פיהן ואמרו זה אלי ואנוהו וגו'.³²

במדרש, כמו בספין המצויר, ההתגלות האלוהית היא חדה וברורה עד שאין לטעות בה, בניגוד להופעתו בציבור של מלך בשר ודם. אפשר כי הדימוי החזותי של זוג ידיים אלוהיות, המחליף כאן את הדימוי הרווח של יד יחידה, מבקש לבטא את אופייה היחידאי של התגלות זו – שבה כל אחד מבני ישראל ראה בעיניו מראה נשגב מזה שראו גדולי הנביאים, וזיהה במראה זה את אלוהי ישראל.³³ קרלינג מציג הסבר אחר לפיו התיאור יוצא הדופן של זוג ידיים משקף את שני הניסים הכבירים המופיעים בסיפור המקראי של חציית ים סוף: קריעת הים ומעבר בני ישראל בתוכו מזה, וטביעת המצרים מזה.³⁴ הצעתו נתמכת בדברי המדרש:

א"ר אבהו משל למי שראה הגייסות באות עליו והיה בנו עמו מה עשה נטל בנו בידו והיה נלחם עם הגייס בשנייה, ואמר לו בנו אבא לא אחסר אותן שתי ידיים אחת שהיא מחזקת אותי ואחת שהורגת בגייס, כך אמרו ישראל להקב"ה יהי שלום על אותן שתי ידיך אחת שהיתה מצלת אותנו מן הים ואחת שהיתה מנערת המצרים שנאמר ימינך ה' נאדרי בכח ימינך ה' תרעץ אויב.³⁵

ר' אבהו משרטט דימוי אנתרופומורפי של האל המושיע את ישראל באמצעות שתי ידיים, הימנית והשמאלית: "יהי שלום על אותן שתי ידיך", זאת על אף שהפסוק שהוא מביא כאסמכתא כופל למעשה את יד ימין ("ימינך...ימינך").³⁶ הזיקה בין הדימוי הספרותי

32 מכילתא דרבי ישמעאל, שירה ג (מהדורת הורוביץ-רבין, עמ' 126–127).

33 תיאור נועז עוד יותר מופיע במדרש דברים רבה, לפיו הקב"ה גידל את התינוקות הזכרים שנולדו לבני ישראל בניגוד לגזרת פרעה ולאחר כמה חודשים החזירם לביתם. כשנשאלו על ידי אמותיהם מי גידלם, ענו: "בחור אחד קוץ נאה שאין כיוצא בו, והרי הוא בחוץ והוא הביאני לכאן, והיתה אומרת לו בא והראהו לי, והיו יוצאין לחוץ ומחזירין בכל המבואות ובכל מקום ולא היו מוצאין אותו, לפיכך כשבאו לים וראו אותו היו מראים לאמותם באצבע, ואומרים להן זה אלי ואנוהו (שמות טו ב) זהו שגדלני". ראו: דברים רבה, דברים א (מהדורת ליברמן (3), עמ' 14–15).

34 רבים כבר עמדו על כך שהאירועים אינם מוצגים בספין על פי סדרם הכרונולוגי, שהרי טביעת המצרים מאוחרת למעבר בני ישראל בים סוף, ודומה כי הצדק עם החוקרים שייחסו זאת לשיקולים של קומפוזיציה ואיזון בתוך הספין. חלוקת הספין לשלוש יחידות המייצרות איזון ושינוי משקל, כמעין טריפטיכון, ניכרת בבירור: המצרים הטובעים ממוקמים במרכז הספין, ואילו בני ישראל סוגרים על סצנת הטביעה משני עבריה. מימין הם מתוארים ביציאתם ממצרים, ומשמאל – ביציאתם מים סוף, כשהם מותירים מאחוריהם את משעבדיהם טובעים בים. ראו: Kraeling, לעיל הערה 1, עמ' 86; Kessler, לעיל הערה 23, עמ' 38–39.

35 שמות רבה כב, ב (מהדורת וילנא, עמ' 83); Kraeling, לעיל הערה 1, עמ' 83.

36 זאת בהתאם לתפיסה מקובלת הרואה את יד ימין כיד החזקה והחיובית מבין השתיים. ראו למשל: ישעיהו סב ח; תהלים כ ז; תהלים צח א. במכילתא דרבי ישמעאל מופיע הסבר להכפלת יד ימין: "ד"א ימינך ה' נאדרי בכח, כשישראל עושין רצונו של מקום הן עושין שמאל ימין שנ' ימינך ה' ימינך ה' שני פעמים וכשאין ישראל עושין רצונו של מקום כביכול הן עושין ימין שמאל שנ' השיב אחור

במדרש לדימוי החזותי בציור מתבטאת בתיאור זוג ידיים אלוהיות, יד ימין ויד שמאל, ובתפקיד הספציפי שנועד לכל אחת מהן: יד ימין מופקדת על ישועת ישראל, ויד שמאל – על מפלת המצרים.³⁷ הידיים פועלות בצוותא ומשלימות זו את זו: תבוסתם של המצרים אפשרה את ישועתם וחירותם של ישראל. עם זאת, הידיים אינן שוות ערך זו לזו, וגם הפעולות שהן מבצעות אינן זהות בחשיבותן: היד החשובה, ימין, פועלת להצלת ישראל, ואילו יד שמאל מופקדת על מפלת המצרים.

המדרש מצביע על תפקיד אקטיבי שנועד לזוג הידיים האלוהיות, מלבד היותן סמל איקוני מופשט לנוכחות האלוהית בעולם. עיון נוסף בכתובים מחזק סברה זו: כאשר בני ישראל חונים על ים סוף מצטווה משה: "וְאַתָּה הָרַם אֶת-מִטָּה, וְנָטָה אֶת-יָדְךָ עַל-הַיָּם--וּבִקְעָהוּ" (שמות יד טז). ביציאתם מים סוף הוא מצטווה שנית: "נָטָה אֶת-יָדְךָ עַל-הַיָּם; וַיָּשִׁבוּ הַמַּיִם עַל-מִצְרַיִם, עַל-רֶכְבּוֹ וְעַל-פָּרָשָׁיו" (שמות יד כו).³⁸ כלומר, פעמיים מצטווה משה לפעול באמצעות הטיית ידו. בספין המצויר מתוארות שתי פעולות אלו בדמות השנייה ובדמות השלישית של משה, ובתוך כך נוצר דיאלוג חזותי בין ידיו האוחזות במטה ופועלות במרחב האנושי, ובין הידיים הפורצות מחוג השמיים ופועלות במרחב השמיים. רעיון זה מקבל ביטוי ציורי בדברי המדרש:

וכיון שהלך (משה) לקרוע את הים לא קבל עליו להקרע, אמר לו הים מפניך אני נקרע? אני גדול ממך שאני נבראתי בשלישי ואת נבראת בששי, כיון ששמע משה כך הלך ואמר להקב"ה אין הים רוצה להקרע, מה עשה הקדוש ברוך הוא? נתן ימינו על ימינו של משה שנאמר (ישעיה סג) מוליך לימין משה וגו', מיד ראה להקב"ה וברח שנאמר (תהלים קיד) הים ראה וינס, מה ראה? אלא שראה להקב"ה שנתן יד ימינו על משה ולא יכול לעכב אלא ברח מיד.³⁹

זאת ועוד, זוג הידיים האלוהיות הפרושות לשני הכיוונים מהדהד קומפוזיציה מוכרת בתיאורים רומיים אימפריאליים, שבהם דימוי מכונף – על פי רוב העיט של זאוס – סוכך על השליט בכנפיו ובכך מעניק לו השראה ולגיטימציה אלוהית.⁴⁰ נוכל אם כן

ימינו (איכה ב ג). הדרשן מציג תפיסה דיכוטומית לפיה ימין ושמאל הם שני קטבים מנוגדים המייצגים את הטוב והרע; גאולת ישראל מתרחשת בשעה שהשמאל הופך לימין, ואסונם – כשהימין הופך לשמאל. ראו: מכילתא דרבי ישמעאל, שירה ה (מהדורת הורוביץ-רבי, עמ' 134).

37 במדרש הזיהוי הוא בהתאם לסדר הופעת הידיים: היד הראשונה היא יד ימין ("אחת שהיתה מצלת אותנו מן הים"), והיד השנייה היא יד שמאל ("ואחת שהיתה מנערת המצרים").

38 שמות יד טז, כו.

39 שמות רבה כא, ו (מהדורת וילנא, עמ' 81). מדרש שמות רבה מורכב משתי חטיבות שנוצרו בזמנים שונים. שתי הדרשות שנדונו לעיל שייכות לחטיבה השנייה, שהיא מדרש דרשני לפרקים יב-מ. החוקרים חלוקים ביניהם על זמן עריכתה של חטיבה זו, והסברות בעניין זה נעות בין התקופה הביזנטית (המאות החמישית-השביעית) למאה התשיעית. אך אף שהמדרש עצמו אינו קדום מקובל להניח שמשוקעות בו גם מסורות קדומות, ואפשר שהקרבה הרעיונית בין הציורים בדורה אירופוס למסורות במדרש מעידה על קדמותן של מסורות אלו. ראו: ע' רייזל, מבוא למדרשים, אלון שבות תשע"א, עמ' 117-125.

40 דוגמה מובהקת לכך מצויה באולם המוקדש לפולחן האימפריאלי במקדש בלוקסור, שחודש בתקופת הטטרארכיה בשלהי המאה השלישית. האפסיס במרכז האולם מעוטר בדיוקנאותיהם של ארבעת הקיסרים, אשר עיט מונומנטלי פרוש כנפיים המופיע מעליהם ונושא בטופריו זר או כתר מאציל עליהם הוד וקדושה אלוהית. ראו: S. McFadden, 'The Luxor Temple Paintings in Context: Roman Visual Culture in Late Antiquity', M. Jones and S. McFadden (eds.), *Art*

להציע כי הידיים הסוככות על שתי הדמויות של משה מתכתבות עם קומפוזיציה זו ובכך שוזרות בה רובד נוסף של משמעות, המדגיש את ההשראה האלוהית שמכוחה פועל משה. יושם אל לב כי פרשנות זו מעתיקה את מרכז הכובד של התיאור מן המופת האלוהי אל דמותו של משה.

לסיכום, העיון במקורות הספרותיים חושף כמה תמות משותפות לספרות המדרש ולתיאור ידי האל בספין יציאת מצרים בדורה אירופוס, והוא מסייע לשפוך אור על התיאור האניגמטי והמסתורי של זוג ידיים אלוהיות המחליף את היד היחידה. זוג הידיים המשלימות זו את פעולתה של זו מרמז לשני האירועים הדרמטיים של גאולת ישראל ביציאתם ממצרים; נוסף על כך, הכפלת היד האלוהית מבטאת את אופייה הנשגב והיחידאי של התגלות אלוהית זו לאומה שלמה.

יציאת מצרים באמנות היהודית והנוצרית בשלהי העת העתיקה

הממד החדשני בתיאורי יד האל בבית הכנסת בדורה אירופוס מתבטא בהקשר המונותאיסטי שבו מופיעה היד ובזיקתה לספרות המקראית. תיאורים אלו מקדימים במעט את הופעתה של יד האל באמנות הנוצרית במאה הרביעית, המתפרשת כאחד מן הייצוגים החזותיים של האל האב, לעיתים תכופות בתיאור נושאים מן הברית הישנה.⁴¹ לאחר דיון במקורות שהשפיעו על עיצובה של יד האל בציורי דורה בכלל ובספין יציאת מצרים בפרט, אבקש כעת להפנות את המבט קדימה בציר הזמן ולבחון את החותם האפשרי שהותיר דימוי זה על תיאורי יציאת מצרים ביצירה היהודית והנוצרית בשלהי העת העתיקה.

שני שטיחי פסיפס שנחשפו בשנים האחרונות בשני בתי כנסת גליליים, ואדי חמאם וחוקוק, כוללים תיאור של אפיזודה אחת מאירועי יציאת מצרים: טביעת המצרים בים סוף. רצפת אולם התפילה בבית הכנסת בוואדי חמאם כוסתה בשטיח פסיפס צבעוני בשלהי המאה השלישית או בראשית המאה הרביעית, אך רק פיסות אחדות מן השטיח שרדו. פיסות אלו כוללות תיאורים בודדים של נושאים מקראיים, ואחד מהם הוא טביעת המצרים בים. תיאור זה מוצג בספין מלבני שרק חלקו התחתון שרד: במרכז הספין נראית עגלה רתומה לשלושה סוסים, המונהגת בידי רכב המחזיק שוט, ונראית כיוצאת מכלל שליטה ומתפרקת. מימין לעגלה מתואר חייל שוכב על קרקעית הים ומעל רגליו דג המשתווה לו בגודלו, ובקצה השמאלי של הספין מבנה בזיליקלי, חומה ומגדלים.⁴² רצפת בית הכנסת בחוקוק מעוטרת גם הוא בשטיח פסיפס צבעוני,

of Empire: The Roman Frescoes and Imperial Cult Chamber in Luxor Temple, New Haven 2015, pp. 126–134.

H. Kessler, *Spiritual Seeing: Picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphia 2000, pp. 4–6; R. M. Jensen, *Face to Face: Portraits of the Divine in Early Christianity*, Minneapolis 2004, pp. 115–130.

S. Miller and U. Leibner, 'The Synagogue Mosaic', U. Leibner (ed.), *Khirbet Wadi Hamam: A Roman-Period Village and Synagogue in the Lower Galilee*, Jerusalem 2018, pp. 144, 164–168. ליבנר סבור כי המבנה הבזיליקלי הוא המקדש של בעל צפון, המתואר בכמה מדרשים כמקדש האחרון שנותר מכל אלילי מצרים. ראו: U. Leibner, 'An Illustrated Midrash of Mekilta de R. Ishmael, Vayehi Beshalah, 1 – Rabbis and the Jewish Community Revisited', S. Fine and A. Koller (eds.), *Talmuda De 'Eretz Yisrael: Archeology and the Rabbis in Late Antiquity*, Boston and Berlin 2014, pp. 87–96.



איור 5. שטיח פסיפס מבית הכנסת חוקוק ובו נראים חיילי פרעה טובעים בים סוף.
 photo by Jim Haberman,
 reproduced with permission of Prof. Jodi Magness

שחשיפתו טרם הושלמה. השטיח באולם התפילה מחולק לספינים המציגים תיאורים נרטיביים, רובם מספרות המקרא, ומתוארך למאה החמישית. במרכז אולם התווך נחשף ספין מלבני ששרד כמעט במלואו אשר מציג את טביעת המצרים בים, וניכרים קווי דמיון איקונוגרפיים וסגנוניים בינו לבין הספין מוואדי חמאם. התיאור בחוקוק דחוס באלמנטים שונים המוצגים בערבובייה ומעוררים תחושה של אירוע כאוטי: חיילים חמושים נופלים מובסים, דגי טרף ענקיים מאיימים עליהם, פרשים על סוסים ומרכבות שבורות (איור 5).⁴³

הדמיון האיקונוגרפי והסגנוני בין שני הספינים מלמד כי הם חולקים מסורת חזותית משותפת השונה במובהק מזו שבדורה אירופוס: יציאת מצרים אינה מתוארת בהם כרצף נרטיבי של אירועים, אלא מתומצתת לאירוע אחד הנתפס כנקודת השיא: מפלת האויב.⁴⁴ גם השוואה ספציפית בין תיאורי טביעת המצרים בוואדי חמאם ובחוקוק מזה ובדורה אירופוס מזה מלמדת על הבדלים ניכרים: בחמאם ובחוקוק מודגש כי הטובעים הם חיילים, מצוידים בכלי נשק ובמרכבות,⁴⁵ ודגי הים הופכים לדגי טרף עצומים בגודלם הנחלצים לעזרת ישראל וטורפים את חיילי פרעה; ואילו בדורה המצרים הטובעים מתוארים בעירום, ללא מאפיינים של חיילים, והדגים מוצגים בפרופורציות

43 J. Magness et al., 'The Huqoq Excavation Project: 2014–2017 Interim Report', *BASOR*, 380 (2018), pp. 86–87, 102–106, fig. 40. תיאור דומה באופיו הכאוטי מופיע בחומש אשבורנהם משלהי המאה השישית, הכולל את צבא פרעה החמוש נופל מובס עם סוסיו ומרכבותיו וטובע בים, וראו להלן הערה 51. עם זאת, בחומש אשבורנהם חסר התיאור האניגמטי והנדיר של הדגים הטורפים את חיילי פרעה. מאגנס סבורה כי מקורו של דימוי זה בספרות חז"ל, והופעתו בפסיפס משקפת זיקה לעולם החכמים. ראו שם, עמ' 106.

44 J. Magness et al., 'The Huqoq Excavation Project: 2014–2017 Interim Report', *BASOR*, 380 (2018), pp. 86–87, 102–106, fig. 40. תיאור דומה באופיו הכאוטי מופיע בחומש אשבורנהם משלהי המאה השישית, הכולל את צבא פרעה החמוש נופל מובס עם סוסיו ומרכבותיו וטובע בים, וראו להלן הערה 51. עם זאת, בחומש אשבורנהם חסר התיאור האניגמטי והנדיר של הדגים הטורפים את חיילי פרעה. מאגנס סבורה כי מקורו של דימוי זה בספרות חז"ל, והופעתו בפסיפס משקפת זיקה לעולם החכמים. ראו שם, עמ' 106.

45 כך גם ביצירות הנוצריות במאות הרביעית-השישית, וראו להלן.

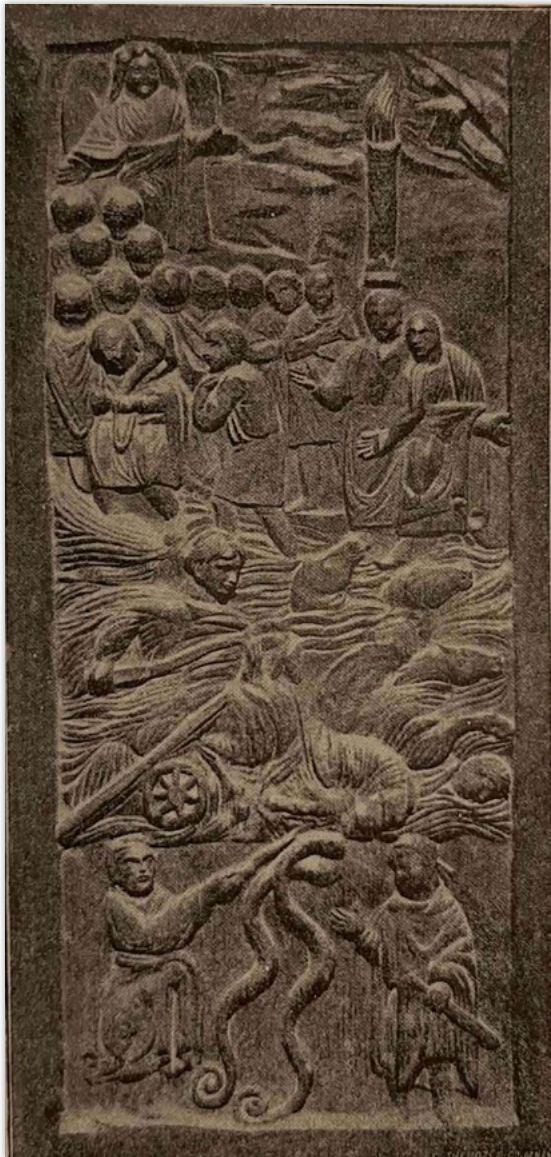
ריאליסטיות ואינם תוקפניים. ההבדל המשמעותי לדיון זה בין היצירות הוא היעדרה של יד האל מפסיפסי בתי הכנסת, ובמיוחד אמורים הדברים בספין מחוקק שנחשף כמעט בשלמותו.⁴⁶ הדמיון הניכר בין התיאורים בחוקק ובוואדי חמאם מוביל להשערה כי גם באחרון יד האל נעדרת מן התיאור. יתרה מזאת, בתיאורי יד האל מתקופה זו, הן היהודיים הן הנוצריים, היד פונה בבירור לדמות המרכזית (המנהיג/הנביא) או לאירוע ספציפי (בני ישראל היוצאים מים סוף) – ואילו בשני שטיחי הפסיפס הנדונים משה ובני ישראל כלל אינם מופיעים,⁴⁷ וחסרה נקודת עניין ממוקדת שלעברה היינו מצפים שהיד תישלח. אם כן, הזיקה בין תיאור יציאת מצרים בדורה אירופוס לתיאורה בוואדי חמאם ובחוקק היא רופפת ביותר, והנוכחות של יד האל היא רק הבדל אחד מיני רבים בין היצירות.

באמנות הנוצרית מופיעה סצנת יציאת מצרים למן המאה הרביעית ואילך, הגם שאינה מן הנושאים המקראיים השכיחים ביותר. הופעתה הבולטת ביותר היא בקבוצה של כשלושים סרקופגים מרומא ומגאליה, שבהם מגולפת סצנה זו ברמות שונות של פירוט. בכמה מאותם סרקופגים נפרש התיאור לכל אורך הדופן הארוכה, וכולל שלושה חלקים המוצגים משמאל לימין: פרשי מצרים רודפים אחרי בני ישראל, חיילים מצרים טובעים בים ובני ישראל יוצאים בשלום מן הים.⁴⁸ הדמיון בין היצירות הללו ובין הספין מדורה אירופוס ניכר במבנה הרוחבי של הספין ובחלוקה של הנרטיב לשלוש יחידות, שתיים מהן זהות: טביעת המצרים, ובני ישראל היוצאים מים סוף. ברם, יד האל איננה משולבת בסרקופגים המגולפים, למעט סרקופג אחד שנמצא כיום בפרובנס (אך מוצא

46 אמנם חלקו הימני של הספין חסר, ואפשר כי יד האל הופיעה דווקא בפינה הימנית העליונה, אולם היעדרו של דימוי זה מכל יתר הספינים שנחשפו בשטיח הפסיפס מחזק את ההנחה שגם מספין זה הוא נעדר.

47 מן המפורסמות הוא שדמותו ופועלו של משה הם נושא מרכזי בציורי בית הכנסת בדורה אירופוס. משה הוא דמות מפתח בציורים, החל בספין המתאר את הצלתו בידי בת פרעה בהיותו תינוק, דרך ההתגלות בסנה הבורע, יציאת מצרים, מתן תורה (?) והנדודים במדבר. לעומת זאת, בבתי הכנסת מן התקופה הביזנטית, בארץ ישראל ובתפוצה, דמותו של משה טרם נחשפה עד היום, והדבר אומר דרשני. ייתכן שיש מקום לקשור זאת עם התבססות הנצרות במאות החמישית והשישית בכל רחבי האימפריה, ובארץ ישראל בפרט. הקהילות היהודיות נדרשו להתמודד עם התאולוגיה הנוצרית במישורים שונים, ובהם גם המישור החזותי. משה נתפס כדמות מטרימה (פרה-פיגורציה) מובהקת של ישוע יותר מכל דמות מקראית אחרת, וכפועל יוצא מכך דמותו מופיעה ביצירות רבות בתיאורים של אירועים שונים. אפשר שהעיסוק האינטנסיבי בדמותו של משה במחשבה וביצירה הנוצרית הוביל את הקהילות היהודיות להימנע מתיאור דמותו בבתי הכנסת בשלהי העת העתיקה. ראו: ה' גופס-סרי, 'דמותו של משה רבנו בציורי הקטקומבה של הויה לטינה ברומא כאבן בוחן למשמעותו של משה רבנו בעולם היהודי והנוצרי של המאות הראשונות לספירה ולפולמיקה שביניהם', עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים, תשס"ח, א, עמ' 39–43, R. Jensen, 'Moses Imagery in Jewish and Christian Art: Problems of Continuity', 65–64 and Particularity', *SBL Seminar Papers*, 31 (1992), pp. 389–418; L. I. Levine, *Visual Judaism in Late Antiquity: Historical Contexts of Jewish Art*, New Haven 2012, pp. 113–116.

48 יש לציין כי זהו הנושא המקראי היחיד הנפרש על פני חזית שלמה של סרקופג, וראו: J. Elsner, "Pharaoh's Army Got Drowned": Some Reflections on Jewish Narrative and Christian Meaning in Late Antiquity', H. Kessler and D. Nirenberg (eds.), *Judaism and Christian Art: Aesthetics Anxieties from the Catacombs to Colonialism*, Philadelphia 2011, pp. 10–44, at pp. 12–19. G. Noga – Banai, *Prolegomena to the Study of Sarcophagus Production: המאה הרביעית ראו: in Rome under Pope Damasus*, Jerusalem 2007, pp. 9–22.



ככל הנראה ברומא), שבו שזר האמן באירועי יציאת מצרים את דמותו של משה המקבל את התורה מידו של האל כאירוע מטרים המבשר את הבאות.⁴⁹

תיאורי יציאת מצרים מעטרים מבנים וחפצים נוספים במרחב הביזנטי במאות הרביעית והחמישית: ברומא נמצאו פסיפס קיר בכנסיית סנטה מריה מג'ורה, וציורי קיר בשני חדרי קבורה בקטקומבה של ויה לטינה; בנקרופוליס באל בגוואט שבמצרים, תיאור ארוך ומפורט של הסצנה מצויר על כיפתה של קפלת יציאת מצרים; כן מתוארת יציאת מצרים על גבי פיסות של טקסטיל ממצרים ששימשו אולי בד לתכריכים,⁵⁰ ובאירוי חומש אשבורנהם משלהי המאה השישית.⁵¹ מכל היצירות הללו נעדרת יד האל, אף כי לעיתים היא נוכחת בסמיכות להן בתיאור של נושאים אחרים.⁵²

היצירה היחידה שבה משולבת יד האל בתיאור יציאת מצרים היא דלת עץ מגולפת המובילה לנרתקס בכנסיית סנטה סבינה ברומא, מן המחצית הראשונה של המאה החמישית. הספין המציג את יציאת מצרים הוא מלבן אורכי המתואר להלן מלמטה כלפי מעלה. ברצועה התחתונה והצרה של הספין מתואר משה בעומדו לפני פרעה, כששני נחשים מתפתלים ביניהם ופונים לעבר פרעה. החלק העליון והרחב של הספין כולל את אירועי יציאת מצרים: באזור התחתון מתואר ים סוף בקווים אקספרסיביים המשווים לו מראה סוער. מתוך המים פורצת דמות של גבר צעיר, הרוכב במרכבה שבורה שארבעת

סוסיה מאיימים לטבוע במים. מבין הגלים הסוערים מבצבץ ראש של גבר נוסף טובע. מעל רצועת הים ניצבת קבוצה גדולה של אנשים: הדמות הראשונה מימין היא דמותו

איור 6. דלת עץ מגולפת, כנסיית סנטה סבינה, רומא, מאה חמישית. מתוך: Joachim J. Berthier, *La porte de Sainte-Sabine a Rome: etude archeologique*, Fribourg: Librairie de l'Universite 1892, p. 67

49 Elsner, שם, עמ' 17-18; B. Christern-Briesenick, *Repertorium der Christlich-Antiken*; 18-17, no. 21, pl. 6.3. *Sarkophage III: Frankreich, Algerien, Tunesien*, Wiesbaden 2003.

50 B. Brenk, *Die Fruhchritlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden 1975, abb. 51; W. Tronzo, *The Via Latina Catacomb: Imitation and Discontinuity in Fourth-Century Roman Painting*, London 1986, figs. 2-3; A. Fakhry, *The Necropolis of El-Bagawat in Kharga Oasis*, Cairo 1951, pp. 44-56, pls. 15-17; The Metropolitan Museum of Art, 'Recent Acquisitions: A Selection, 2014-2016', *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 74, 2 (2016), pp. 14-15.

51 D. Verkerk, *Early Medieval Bible Illumination and the Ashburnham Pentateuch*, Cambridge 2004, p. 22, fig. 7, pp. 85-89.

52 בקטקומבה בויה לטינה ברומא מופיעה יד האל בתיאור משה החולץ את סנדליו אל מול הסנה, בנקרופוליס באל בגוואט מופיעה היד בקפלה אחרת המכונה קפלת השלום בתיאור עקדת יצחק, ובחומש אשבורנהם היא מופיעה באירוע שונים - ובהם משה מול הסנה ובני ישראל המלינים לפני משה ואהרן במדבר.

של משה, ומאחוריו ומשמאלו ניצבים בני ישראל. חלק מהאנשים מתוארים מן הגב, כך שפניהם פונות לעבר מלאך גדול המוצג בפניה השמאלית העליונה של הספין. החלק העליון של הספין מציג, משמאל לימין, ארבעה דימויים סמליים של ההשגחה האלוהית: מלאך, עננים, עמוד אש ויד אלוהית המגיחה מתוך ענן התחום בפניה הימנית (איור 6). כל אלו משקפים קריאה קפדנית בשמות יגיד, שם נזכרים סמלים אלו.⁵³ יד האל מוצגת באמצעות כף יד ימין, הבוהן פונה הצידה לצד שמאל, וארבע האצבעות האחרות צמודות זו לזו ופונות כלפי מטה לעבר בני ישראל.⁵⁴

דימוי זה חוזר בשתי דלתות נוספות בכנסייה, בשלושה ספינים המציגים את מתן תורה והניסים של משה במדבר. בתיאור מתן תורה יד אלוהית מושיטה למשה את התורה כמגילה, ובשני תיאורי הניסים היד מעוצבת באופן כמעט זהה לספין יציאת מצרים.⁵⁵ יד האל מלווה אם כן סדרה של אירועים מחייו של משה המגולפים על דלתות הכנסייה, ודומה כי דמותו של משה ומעמדו המיוחד במחשבה הנוצרית הם המפתח להבנת הדימוי של יד האל ביצירות הללו בכלל, ובתיאור יציאת מצרים בפרט.⁵⁶

ההבדלים בין הספין המגולף בסנטה סבינה ברומא ובין הספין המצויר בדורה אירופוס ניכרים בקומפוזיציה אורכית לעומת רוחבית, בסגנון ריאליסטי ונפחי לעומת סגנון סכמטי ושטוח, באיקונוגרפיה השונה של הצגת הסיפור המקראי ועוד. קשה להצביע על זיקה ישירה בין תיאורי יד האל בדורה אירופוס ובסנטה סבינה, אך ניתן לזהות ממד רעיוני משותף לשתי היצירות: העתקת מרכז הכובד של הישועה מדמותו של משה אל האלוהות עצמה.⁵⁷ הספין בדורה אירופוס מעלה על נס את הישועה האלוהית באמצעות זוג ידיים אלוהיות, והדלת המגולפת בסנטה סבינה מציגה אותה באמצעות שילוב בין יד אלוהית, מלאך ועמוד אש.⁵⁸

לסיכום, המוטיב של יד האל נדיר מאוד בתיאורי יציאת מצרים בשלהי העת העתיקה, ולבד מדורה אירופוס הוא מופיע רק בכנסיית סנטה סבינה ברומא מהמאה החמישית, לצד תיאורים נוספים של חיי משה הכוללים אף הם תיאור של יד אלוהית. המסקנה המתבקשת היא שמוטיב זה כמעט ולא חדר לרפרטואר האיקונוגרפי של תיאורי יציאת מצרים באמנות הנוצרית ובאמנות היהודית בשלהי העת העתיקה.

סיכום

במאמר זה ביקשתי להתחקות אחר ראשית הופעתה של יד האל באמנות היהודית הקדומה, תוך התמקדות בספין יציאת מצרים בבית הכנסת בדורה אירופוס. ניתוח יד(י) האל בספין זה נעשה במבט דו־כיווני: לאחור, לעבר שורשיו ומקורותיו של דימוי

53 ראו למשל: שמות יג ט, כא-כב; שמות יד יט-כ, כד.

54 חלק מן התיאור במרכז הספין נהרס ושחזורו אינו בטוח, ועל כן התיאור שלעיל מתמקד בפרטים שנמצאים מחוץ לאזור ההרוס. ראו: G. Jeremias, *Die Holztür der Basilika S. Sabina in Rom*, Tübingen 1980 pp. 26–32, taf. 26–29.

55 ראו: Jeremias, שם, לוחות 20, 30.

56 ראו: Jensen, לעיל הערה 47.

57 אשר לדמותו של משה: התבליט בסנטה סבינה מציג את משה פעם אחת ויחידה, בפרופורציות ריאליסטיות, ומראהו כאחד האדם. לעומת זאת, בציור הקיר בדורה אירופוס מוצג משה שלוש פעמים כדמות מונומנטלית המאפילה על יתר הדמויות.

58 ראו: Jeremias, לעיל הערה 54, עמ' 30.

זה, ולפנים, לחותמו של הדימוי על יצירות מאוחרות יותר. שני מקורות השראה הוצעו לתיאור הייחודי של ידי האל בספין יציאת מצרים: פריטי אבן מגולפים מן המרחב הסורי במאות הראשונות לסה"נ, והספרות המקראית לצד פרשנות מדרשית. השפעתם של המקורות הללו על עיצובו של דימוי זה נתמכת בהיכרות האפשרית ואף הסבירה של קהילת יהודי דורה אירופוס עימם במחצית המאה השלישית לסה"נ.

בעבר רווחה במחקר הדעה שציורי בית הכנסת בדורה אירופוס משקפים ומשמרים מסורת עיטורית של כתבי יד קדומים שאבדו, שמקורם באחד ממרכזיה של התפוצה היהודית-הלניסטית.⁵⁹ כיום תש כוחה של תפיסה זו, מאחר שטרם נחשפה כל עדות ממשיית לכך שמסורת חזותית זו אכן התקיימה. לאור זאת דומה כישלן העדיף את התפיסה השוחרת את ציורי בית הכנסת בתוך מארג היצירה האמנותית המקומית, ששיאה בעיטור מבני הפולחן השונים בעיר: המקדשים הפגאניים, המיתראום, הכנסייה ובית הכנסת.⁶⁰ תפיסה זו מאששת את הצעתי כי תיאורי ידי האל בבית הכנסת עוקבים אחר מסורת מקומית של תבליטי אבן שבהם מגולפת יד אלוהית, האוחזת בסמל המייצג את השפעתו הברוכה של האל ואת שלטונו בעולם. ברם, אין בכך כדי להמעיט מן החדשנות הרעיונית והצורנית שנחשפת בציורי בית הכנסת שבהם משולבת ידי האל בסיפור המקראי ומנכיחה את ההתערבות של האל האחד, המופשט והבלתי נראה, בעלילה.

הספרות המקראית שעליה מבוססים הציורים רוויה בדימויים אנתרופומורפיים של האלוהות, ובכלל זה דימויים רבים של ידי האל המבצעת פעולות שונות: בוראת, נלחמת, נשבעת, מוסרת נבואה, כותבת ועוד.⁶¹ תפיסה אנתרופומורפית זו איננה פוסחת גם על ספרות חז"ל בכללותה, ועל הספרות התנאית בת זמנם של הציורים בפרט.⁶² מטען רעיוני זה משמש נדבך נוסף ורב-חשיבות לפיענוח הדימוי של ידי האל בציורי בית הכנסת, ובפרט בסיפור יציאת מצרים, שבו פסוקי המקרא מזכירים תדיר את ידו של האל. החל במאה הרביעית משולבת ידי האל ביצירות נוצריות, על פי רוב

59 ראו למשל: Kraeling, לעיל הערה 1, עמ' 392–398; רבל-נהר, לעיל הערה 3, עמ' 13; Kessler, לעיל הערה 23, עמ' 143–150; א"ל סוקניק, בית הכנסת של דורה אברופוס וציוריו, ירושלים תש"ז, עמ' קסה-קסו; C. O. Nordström, 'Das späte Judentum und die Anfänge der christlichen Kunst', *Byzantina*, 2 (1973), pp. 3–7. לביקורת על תאוריה זו ראו: J. Gutmann, 'Midrash in the Dura Synagogue Painting: A New Dimension for the Study of Judaism', *Proceedings of the American Academy for Jewish Research*, 50 (1983), pp. 91–104, at pp. 100–104.

60 להסתייגות מן התפיסה המפרשת את הציורים בהקשר תרבותי נוצרי-מערבי המרוחק בזמן ובמקום מכור מחצבתם – סוריה הרומית במאה השלישית, ראו למשל: A. J. Wharton, 'Good and Bad Images from the Synagogue of Dura Europus: Contexts, Subtexts and Intertexts', *Art History*, 17, 1 (1994), pp. 7–8; R. M. Jensen, *Understanding Early Christian Art*, New York 2000, pp. 68–71.

61 ראו למשל: ישעיהו מ' י; תהלים ח' ד; תהלים קיט עג (בוראת); שמות ג' כ; שמות ז' ד (נלחמת); דברים לב' מ (נשבעת); יחזקאל א' ג; יחזקאל ג' כב (מוסרת נבואה); דברים ט' י; דניאל ה' ה (כותבת).

62 ראו לעיל הערה 28. וכן ראו במקורות הבאים הנוקטים את המונח "כמין/כעין פיסת יד": בבלי תענית כט ע"א; ויקרא רבה יט, ו (מהדורת מרגליות, עמ' תלו); מדרש תהלים צב, ח (מהדורת בובר, עמ' 407–408); שמות רבה ג, ו (מהדורת שנאן, עמ' 129). דומני כי המונח "פיסת יד" המופיע במקורות הללו לתיאור ידי אלוהית הנשלחת משמיים לעבר העולם האנושי והארצי ומקיימת עימו שיג ושיח מגלה קרבה רבה לתיאורים החזותיים של ידי אלוהית בציורי בית הכנסת בדורה אירופוס ובפסיפס בית הכנסת בבית אלפא.

כאלה שמציגות נושאים מקראיים שונים. היד מעוצבת בדגם חזותי כמעט אחיד, שבו כף היד (ולעיתים גם קטע קצר מפרק היד) מגיחה מתוך ענן ופונה בקו אלכסוני לעבר הגיבור המקראי. בניגוד לכך, חמשת הספינים בדורה אירופוס מציגים מגוון של תיאורי ידיים הנבדלות זו מזו במספרן, בצורתן, בתפקידן ובשיח שהן מקיימות עם הטקסט המקראי. מגוון זה אינו סתמי או מקרי: הוא משקף מטען רעיוני שונה הנקשר לתיאור של יד האל בכל ספין וספין, ומכיוון שכך יש לעמוד על המשמעות המדויקת של זוג הידיים בספין שלפנינו.

טענה חוזרת בספרות המחקר, ובפרט בהתייחס לתיאורי עקדת יצחק, היא שיד האל היא ביטוי חזותי המחליף את הביטוי הווקאלי, דהיינו, הקול האלוהי.⁶³ התפיסה כי הקול האלוהי עשוי לקבל ביטוי מוחשי נשענת במידה רבה על התיאור המקראי של ההתגלות בסיני, "וְכָל הָעָם רֹאִים אֶת הַקּוֹלֹת" (שמות כ יד),⁶⁴ ומשתלבת היטב בסיפורים המקראיים שבהם ההתגלות מתבטאת בתקשורת מילולית בין האל או מלאך האלהים ובין הנביא. כך, בשלושה ספינים אחרים שבהם מופיעה יד האל בבית הכנסת – בפרשת עקדת יצחק, בציווי המפורסם "אַל תִּשְׁלַח יָדְךָ אֶל הַנֶּעֱר" (בראשית כב יב), בהתגלות למשה בסנה הבוער ובנבואה שמתנבא יחזקאל על העצמות היבשות. בספין שלפנינו פרושות הידיים מעל טביעת המצרים מזה והצלתם של ישראל מזה, ולכאורה אפשר לקשור גם שני אירועים אלו עם דיבור נוכח הציווי האלוהי למשה "נטה ידך". ברם, דומני כי בניגוד למקרים שנזכרו למעלה שבהם ההתגלות האלוהית מתבטאת בדיבור – האל מדבר והנביא מאזין, ביציאת מצרים הדיבור הוא אמצעי שתכליתו להביא לידי מעשה, והמעשה הוא נס כביר המשנה סדרי בראשית. אם כך הידיים האלוהיות, המהדהדות את ידיו של משה, אינן מייצגות את הדיבור האלוהי אלא את הנס שהתרחש בעקבותיו, ואת ההשראה האלוהית שמכוחה פעל משה על ים סוף.

המבט הנוסף המוצע בדיון זה על ההמשכיות של תיאורי יד האל באמנות היהודית והנוצרית בשלהי העת העתיקה מלמד כי בכל הנוגע לתיאורי יציאת מצרים, יד האל איננה חלק מן הדגם הרווח והמקובל – למעט בדלתות המגולפות בסנטה סבינה. מעניין להיווכח כי באמנות הנוצרית יד האל מופיעה תדיר בסצנות אחרות מחייו של משה: ההתגלות בסנה, מתן תורה והוצאת המים מן הסלע, אך דווקא מהאירוע המכונן של יציאת מצרים היא נעדרת. ייתכן כי במשך הזמן פירשו האומנים את היד כביטוי למפגש אינטימי בין האל והנביא, ולא להתגלות המונית ורבת רושם כיציאת

63 Hachlili, לעיל הערה 3, עמ' 145-146; Lander, לעיל הערה 3, עמ' 201-208; Kessler, לעיל הערה 41, עמ' 3-6; E. R. Goodenough, *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, I, New York 1953, p. 246; J. Gutmann, 'The Sacrifice of Isaac in Medieval Jewish Art', *Artibus et Historiae*, 8 (1987), p. 67.

64 פילון האלכסנדרוני מבאר בעניין זה כי הקול יצא מתוך להבת אש, וכי הקול והאש היו הוויה אחת שנקלטה בה בעת בשני החושים. תפיסה דומה מיוחסת לרבי עקיבא במכילתא דרבי ישמעאל: "רבי עקיבא אומר רואין ושומעין הנראה, רואין דבר של אש יוצא מפי הגבורה ונחצב על הלוחות, שנאמר (תהלים כט ז) קול ה' הוצב להבות אש". ראו: פילון, על עשרת הדברות, 46-47 (מהדורת דניאל-נטף, ירושלים תשנ"א, עמ' 195-196); מכילתא דרבי ישמעאל, בחדש ט (מהדורת הורוביץ-רבין עמ' 235).

מצרים. מכל מקום, התיאור המקורי והמתוחכם של התגלות האל בספין יציאת מצרים בדורה אירופוס נותר יחידאי, ללא המשכיות ביצירה החזותית בשלהי העת העתיקה.⁶⁵ מבט פנורמי על מכלול העיטורים של בית הכנסת בדורה אירופוס מלמד על ניסיון נועז, ראשון מסוגו, שנעשה במחצית המאה השלישית להנכיח את האל האחד והמופשט במושגים חזותיים. למן המאה הרביעית אנו פוגשים ניסיונות דומים באמנות הביזנטית במערב ובמזרח, וחרף הריחוק הגאוגרפי אין לבטל את האפשרות שהאומנים הנוצרים הושפעו במישרין או בעקיפין מן המסורת החזותית שנקמה בדורה אירופוס.⁶⁶ בחלוף הזמן הפכה יד האל למוטיב רווח ומוכר באמנות הביזנטית, לצד דימויים חזותיים אחרים של האל האב, ודומני כי זהו ההקשר הנכון להבין את היעדרה הכמעט מוחלט מן האמנות היהודית העתיקה המאוחרת לדורה אירופוס, למעט המקרה היחיד של בית אלפא.⁶⁷ משעה שהדימוי של יד אלוהית זוהה עם השפה החזותית הנוצרית, עם הפרשנות הנוצרית למקרא ועם תפיסות המגשימות את האלוהות, החברה היהודית גילתה כלפיו יחס של רתיעה וריחוק שהוביל להימנעות. דומה כי יד האל הנשלחת לעברו של אברהם בפסיפס בית הכנסת בית אלפא היא בבחינת היוצא מן הכלל שבא ללמד על הכלל.

65 הדימוי של יד האל זוכה לעדנה בכתבי יד יהודיים מאוירים בימי הביניים, הגם שבתיאורי יציאת מצרים עודו נדיר. בהגדת לונדון של יואל בן שמעון ממחצית המאה החמש-עשרה (MS Add. 14762) מופיעה יד האל בתיאור יציאת מצרים, וכך גם בהגדה נוספת מן המאה החמש-עשרה השמורה בספרייה הלאומית בפרנקפורט על המיין (Cod. 725/17). הדימוי של זוג ידיים אלוהיות מופיע בהגדת ראשי הציפורים מדרום גרמניה מראשית המאה הארבע-עשרה, בשולי הדף שבו מופיע הפיוט "דיינו", מתחת למילים "אילו האכילנו את המן". שתי כפות ידיים, יד ימין ויד שמאל, מגיחות מתוך רצועת שמיים דקה, פונות כלפי מטה ואוחזות במן במחוזה של ברכה. מרק אפשטיין סבור כי תיאור זה נועד להעצים את מעמדו המיוחד של המן כ"לחם אלוהי", כתגובה פולמוסית ללחם של האוכריסט. ראו: R. Wischnitzer, *Symbole und Gestalten der jüdischen Kunst*, Berlin 1935, pp. 10–12; A. Cahn and W. Cahn, 'An Illuminated Haggadah of the Fifteenth Century', *The Yale University Library Gazette*, 41, 4 (1967), pp. 170–171, fig. 4; M. M. Epstein, *The Medieval Haggadah: Art, Narrative, and Religious Imagination*, New Haven 2011, pp. 98–101.

66 גיזלה ירמייאס מייחסת משמעות רבה לכך שהמקבילה היחידה לתיאור יד האל בסצנת יציאת מצרים בסנטה סבינה היא בית הכנסת בדורה אירופוס, שבו מופיעה יד האל בארבע סצנות נוספות. לדעתה המוטיב של יד האל הוא מוטיב יהודי מקורי, והופעתו בהקשרים נוצריים נשענת על מודל יהודי קדום. ראו: ירמייאס, סנטה סבינה, עמ' 30. ראו גם: רבל-נהר, לעיל הערה 3, עמ' 14; Jensen, לעיל הערה 41, עמ' 120–121; I. Speyart Van Woerden, 'The Iconography of the Sacrifice of Abraham', *Vigiliae Christianae*, 15, 4 (1961), p. 224.

67 Sukenik, לעיל הערה 2; Lander, לעיל הערה 3, עמ' 211; Goodenough, לעיל הערה 63, עמ' 246–248.

מיכל רובנר בחדר הילדים: קריאה ב"חיבוק" לדויד גרוסמן ומיכל רובנר כיצירת אמנות

אתי גורדון גינזבורג, גוני בן-ישראל קסוטו,
המרכז האקדמי לחינוך וחברה, אורנים



מיכל רובנר,
תמונה, 2008,
הקרנת וידאו על
אבן. (אבי מוסל. כל
הזכויות שמורות
למיכל רובנר)

תקציר

בשנת 2011 ראה אור חיבוק, ספר הילדים שכתב דויד גרוסמן ורשמה ועיצבה האמנית מיכל רובנר. מאמר זה מבקש לטעון כי הבנת האמנות של רובנר היא מפתח לקריאה בחיבוק, כך שאי אפשר להבין את הספר ולעמוד על מורכבותו ללא התייחסות לתפיסת העולם האמנותית שלה, ולביטוייה של תפיסה זו בנושאים ובמוטיבים הבולטים בעבודותיה השונות. למרות זאת, עד כה חיבוק נדון רק במסגרת דיונים על ספרות ילדים, ובידי אנשים מתחום הספרות. המאמר הנוכחי מציג עיון מחודש בחיבוק לאו דווקא כספר ילדים (או לא רק כספר ילדים), אלא בראש ובראשונה כיצירת אמנות שלמה – imagetext, שבה הטקסט והדימויים הוויזואליים שווים במשקלם ואחוזים זה בזה, מתוך אמונה באיכויותיה המיתיות והטרנספורמטיביות של האמנות. קריאה כזו לא נעשתה עד כה בספר זה, אם בשל ההיכרות המועטה של הציבור הישראלי הרחב עם רובנר ועבודותיה, ואם בשל תיוגו של חיבוק כספר ילדים – תיוג שהוביל לצמצום והגבלה של הפרשנות לספר, בשל האופן הלא-מורכב שבו נהוג לרוב לקרוא ספרות ילדים.

בשנת 2021 צוין עשור לפרסום **חיבוק**, ספר הילדים שכתב דויד גרוסמן ורשמה ועיצבה מיכל רובנר.¹ **חיבוק** הוא סיפור על אם ובן המטיילים בשדה ועל השיחה שהם מקיימים על בדידות ונבדלות. באתר של הוצאת הספרים עם עובד, שהוציאה לאור את הספר, הוא מתואר כ"ספר יפהפה, שמספר בפשטות ובחמימות על אהבה ובדידות וחיבוק. ועל ילד אחד, יחיד ומיוחד, שאין עוד כמוהו בכל העולם".²

אין זו הפעם היחידה שגרוסמן הסופר ורובנר האמנית הרבת-חומית משתפים פעולה. טקסט של גרוסמן על עבודותיה של רובנר מופיע בקטלוג תערוכת היחיד של רובנר, **היסטוריות**, שנפתחה במאי 2011 במוזיאון הלובר, השנה שבה פורסם **חיבוק**. מאוחר יותר באותה שנה פרסם גרוסמן גם את ספרו **נופל מחוץ לזמן**,³ שעל כריכתו מוצגת יצירתה של רובנר **Point**; **קצה** מ-1998. ב-2013 נחנכה בבלוק 27 שבמוזיאון אושוויץ-בירקנאו תערוכת הקבע של רובנר **עקבות חיים**, העוסקת בעולמם של ילדים בשואה, בליווי טקסט שכתב גרוסמן. ב-2015 פרסמו השניים ספר ילדים נוסף, **נסיכת השמש**,⁴ בפורמט דומה לזה של **חיבוק**, גם הוא עם רישומים של רובנר לטקסט של גרוסמן. בשנת 2017 שיתפו השניים פעולה ביצירת **יש מצב**, שיר שאת מילותיו כתב גרוסמן והפיקו מוסיקאלית יוני רכטר, שאנן סטריט ועמי רייס, ומיכל רובנר הופקדה על הווידאו ארט והבימוי.

מיכל רובנר (נ.1957), ילידת תל אביב, היא מהאמניות הישראליות הידועות והחשובות הפועלות בעולם כיום. עבודותיה הוצגו בין היתר במוזיאון לאמנות מודרנית בניו יורק (1997), במוזיאון ויטני לאמנות (2002), בביאנלה לאמנות בוונציה כנציגת ישראל (2003) ובמוזיאון הלובר בפריז (2011). דויד גרוסמן (נ.1954), יליד ירושלים, הוא מהסופרים העבריים המעוטרים ביותר. בין שלל הפרסים שקיבל ניתן למנות את פרס ראש הממשלה ליצירה (1984), פרס ברנר (2012) על ספרו **נופל מחוץ לזמן**, פרס מאן בוקר (2017) ופרס ישראל לספרות (2018).

הבחירה באמנית ידועה כשותפה ליצירת ספר ילדים אינה יוצאת דופן בספרי תמונה לילדים.⁵ ובכל זאת הבחירה במיכל רובנר כשותפה ל**חיבוק** יוצאת דופן בהקשר זה, הן בשל היותה אמנית רבת-חומית בינלאומית מתחום הצילום והווידאו ארט, והן בשל אופיין האבסטרקטי והאוניברסלי של עבודותיה והניתוק והניכור המאפיינים אותן. גרוסמן, שפרסם עד כה 19 ספרי ילדים, נוהג לעבוד עם מאירים מקומיים קבועים מתחום ספרות הילדים – בהם אורה אייל, הילה חבקין וגלעד סופר – והאיורים המלווים את הטקסטים שלו הינם ריאליסטיים על פי רוב.

הרישומים של רובנר ל**חיבוק** יוצאי דופן לא רק בהשוואה לאיורים המלווים את ספרי הילדים הקודמים של גרוסמן, אלא גם בהשוואה לספרי הילדים שכתב אחריו, ובהם **נסיכת השמש** (2015) – ספרם המשותף השני של גרוסמן ורובנר. מאמר זה יעמוד

1 ד' גרוסמן, **חיבוק**, רישומים מ' רובנר, תל אביב 2011. הספר זיכה את גרוסמן בשנת 2012 בעיטור הכבוד על שם הנס כריסטיאן אנדרסן, יצא מאז פרסומו בעשרות מהדורות ותורגם לשפות רבות.

2 <https://www.am-oved.co.il/%D7%97%D7%99%D7%91%D7%95%D7%A7>

3 ד' גרוסמן, **נופל מחוץ לזמן**, תל אביב 2011.

4 ד' גרוסמן, **נסיכת השמש**, רישומים מ' רובנר, תל אביב 2015.

5 U. Shulevitz, 'What is a Picture Book', S. H. Egoff, G. Stubbs, R. Ashley and W. Sutton (eds.), *Only Connect: Readings on Children's Literature* (3rd ed.), Toronto and New York 1996, p. 240.

על הסיבות לחריגות זו תוך התייחסות לפואטיקה החזותית של רובנר, התייחסות שכמעט ולא נדונה בפרשנויות שנכתבו על הספר עד כה.⁶ כמו כן לא נחקרו שיתופי פעולה נוספים בין רובנר וגרוסמן, למשל בכריכת **נופל מחוץ לזמן**, הספר שפרסם גרוסמן באותה שנה שבה פרסם את **חיבוק** (2011).⁷

תמונה 1 (מימין).
מיכל רובנר,
עקבות חיים,
רישומי קיר
וקולות. (אושוויץ-
בירקנאו, יד ושם,
https://www.yadvashem.org/yv/he/exhibitions/pavilion_auschwitz/children.asp)

תמונה 2 (משמאל).
מתוך **חיבוק**.
(באדיבות דויד
גרוסמן והוצאת עם
עובד)

מאמר זה מבקש לטעון כי הבנת האמנות של רובנר היא מפתח לקריאה ב**חיבוק**, וכי על מנת להבין את הספר ולעמוד על מורכבותו יש להידרש לתפיסת העולם האמנותית של רובנר ולאופן שבו היא באה לידי ביטוי בנושאים ובמוטיבים הבולטים בעבודותיה. קריאה כזו לא נעשתה עד כה, אם בשל ההיכרות המצומצמת של הציבור הישראלי הרחב עם רובנר ועבודותיה, ואם בשל תיוגו של **חיבוק** כספר ילדים – תיוג שצמצם והגביל את הפרשנות שניתנה לספר בשל האופן הלא-מורכב שבו נהוג בדרך כלל לקרוא ספרות זו.

הניסיון להשיב את מה שאינו

גרוסמן כתב על התערוכה של רובנר באושוויץ: "האמנית מיכל רובנר עוררה לחיים ציורים שציירו ילדים בשנות המלחמה וההשמדה. קו לקו, בעיפרון, שבריריים ועזים".⁸ דברים אלה יכולים לתאר נאמנה גם את הרישומים ב**חיבוק**, ואולי להסביר את המוטיבציה לשיתוף הפעולה בין שני אמנים אלו (תמונות 1–2).



6 מבקרי ספרות נטו לתת קדימות לטקסט המילולי של **חיבוק** ולקרוא אותו בראש ובראשונה כטקסט מאויר, אף כי בכמה מהביקורות ניכרת התייחסות לאופן שבו רישומיה של רובנר מאתגרים את הקריאה בטקסט כפשוטו, כיוון שאינם בבחינת איורים ממחישים בלבד.

7 **נופל מחוץ לזמן**, שפורסם גם הוא ב-2011, הוא סיפורו של איש היוצא למסע בחיפוש אחר בנו המת. סמיכות הפרסום של שני הספרים אינה מקרית, ועשויה להעיד כי עבודתם של רובנר וגרוסמן על **נופל מחוץ לזמן** כרוכה בעבודתם המשותפת על **חיבוק**. קשר זה מצביע על ההקשר הספרותי הגרוסמני שבו יש לקרוא את **חיבוק** אם רוצים לעמוד על מלוא מורכבותו – ביחס ל**נופל מחוץ לזמן**.

8 שואה: תערוכת הקבע החדשה בבית 27, מוזיאון אושוויץ-בירקנאו, עקבות חיים: עולמם של הילדים, 2013, [yadvashem.org/yv/he/exhibitions/pavilion_auschwitz/children.asp#!prettyPhoto](https://www.yadvashem.org/yv/he/exhibitions/pavilion_auschwitz/children.asp#!prettyPhoto)

שיתוף הפעולה בין גרוסמן ורובנר נע סביב הניסיון להחיות את המתים באמצעות האמנות. בדומה לרובנר מבקש גם גרוסמן להשיב את מה שאינו, את בנו. וכמו רובנר, גם הוא יצליח לתת ביטוי קונקרטי לחלל שנוצר באמצעות האמנות – אם כי אצלו הדבר מתרחש מאוחר יותר, ב**נופל מחוץ לזמן**, ספרו למבוגרים שפורסם מייד לאחר **חיבוק**, שאותו הוא חותם באמירה כי "ייתכן שמצאתי לזה מילים".⁹

הניסיון להשיב את מה שאינו משותף לגרוסמן ולרובנר ומהווה מפתח להבנת **חיבוק** כניסיון להכיל, ואולי להחיות, אותו. זהו אם כן ההקשר שבו יש לקרוא את **חיבוק** על מנת להבין את מורכבותו ואת הפרדוקסים שבו: האמנות של רובנר, המוטיבים המזוהים איתה המופיעים ב**חיבוק** (או נעדרים ממנו), כמו גם התפיסה שהכתיבה את מיצב הווידאו שלה ביד ושם, ובמיוחד את עיצוב חלל ציורי הילדים במוזיאון אושוויץ-בירקנאו – שהתמקד בציורי ילדים, ובו נעשה שימוש דומה בציור בעיפרון – לצד הבנת המקום של האובדן בכתיבה של גרוסמן לאחר נפילת בנו. כל אלו פותחים פתח לעיון מחודש ב**חיבוק** לאו דווקא כספר ילדים, או לא רק כספר ילדים, אלא בראש ובראשונה כיצירת אמנות שלמה שבה הטקסט והרישומים שווים במשקלם ואחוזים זה בזה, מתוך אמונה עזה באיכויותיה המיתיות והטרנספורמטיביות של האמנות – ובמילותיו של גרוסמן, ביכולתה "להכיל את החיים ואת אובדנם גם יחד".¹⁰

ההתקבלות של "חיבוק"

עד כה **חיבוק** נדון במסגרת העיסוק בספרות ילדים בלבד, ובידי אנשים מתחום ספרות הילדים. הסופרת, המתרגמת ועורכת ספרי הילדים רונית רוקאס אף שללה קריאה של הספר בכל הקשר שאינו ספרות ילדים: "העיצוב, האיורים, ובכלל עבודתה האמנותית של רובנר בספר הזה, אולי מאפשרים קריאה דמומה, נפרדת של מבוגרים, אבל הטקסט של גרוסמן אינו מאפשר זאת".¹¹ באותה נשימה היא טוענת כי שום דבר בצורתו החיצונית של הספר, באיוריו ובעיצובו הפנימי אינו מזכיר ספר ילדים. בקביעה זו, ובמיוחד בהתייחסות לרישומיה של רובנר כאל איורים המלווים את הטקסט, מעניקה רוקאס עדיפות לנרטיב המילולי של גרוסמן על פני הקריאה החזותית שמציעים רישומיה של רובנר.

חוקרת ספרות ילדים נוספת, אסתי אדיבי-שושן, ציינה אף היא ש**חיבוק** שונה מהותית מספרי הילדים הקודמים של גרוסמן, והסבירה זאת בכך שהטקסט המילולי והרישומים של רובנר חוברים יחד ליצירת פואטיקה גרוסמנית חדשה – "הפואטיקה המינימליסטית", העומדת בניגוד לפואטיקת השפע שאפיינה את ספרי הילדים הקודמים של גרוסמן.¹² יחד עם זאת, גם הניתוח של אדיבי-שושן מעיד על קדימות שהיא נותנת לטקסט של גרוסמן על פני הממד החזותי של הספר, אולי בשל היותה

9 גרוסמן (לעיל הערה 3), עמ' 186.

10 שואה, (לעיל הערה 8).

11 ר' רוקאס, 'החדש של גרוסמן: רחוק מלהזכיר ספר ילדים', הארץ, 2.3.2011, <https://www.haaretz.co.il/kids/1.3292901>

12 א' אדיבי-שושן, 'כתיבה באזור אסון: על "נופל מחוץ לזמן" וספרים נוספים של דויד גרוסמן העוסקים בשכול', החינוך וסביבו, לד (תשע"ב), עמ' 205–218.

חוקרת ספרות.¹³ כך, אף שהיא מזהה את חריגותו של **חיבוק** בנוף ספריו של גרוסמן, גם היא אינה קוראת תיגר על סיווגו כספר ילדים. חוקרת ספרות ילדים נוספת, סלינה משיח, אומנם מזהה בספר שני טקסטים – מילולי (הטקסט של גרוסמן) וחזותי (רישומיה של רובנר) – אבל מסתפקת בהבחנה זו, ואינה מערערת על סיווגו הבלעדי של **חיבוק** כספר ילדים.¹⁴ בסופו של דבר, אף שהיא מציינת כי הרישומים של רובנר דוברים "בקול עצמאי, המחולל נושא עצמאי" וקובעת כי "זו יצירה למבוגרים",¹⁵ גם משיח נותנת קדימות לטקסט, וטוענת שבשל סופו הטוב, לשיטתה, הוא אכן עומד בנורמות הפואטיות הנהוגות בספרות ילדים.

חיבוק וספרות ילדים

חיבוק אכן נולד כספר ילדים, ועוצב בהתאם: גודלו, כריכתו הקשה, הניקוד והשימוש ברישומים גלויים טיפוסיים כולם לספרי ילדים. גם זיהויו של גרוסמן כסופר ילדים, וההיכרות של הקהל עם ספריו הקודמים לילדים (ולעומת זאת אלמוניותה של רובנר בזירה זו), תרמו לזיהויו של הספר בעיקר כספר ילדים מאויר. בהוצאת עם עובד שבה יצא הספר לאור מוצג **חיבוק** כספר המיועד לילדים בני 6–11, והוא משויך לתחום "ילדים ונוער, מתנה, פנאי והדרכה".¹⁶ גם יוצרי הספר מעידים כי הוא נכתב לילדים: בריאיון מ-2020 תיארה רובנר את **חיבוק** כספר ילדים פילוסופי על בדידות והיות יחד.¹⁷ את הרישומים לספר היא תיארה כילדותיים, תוצאת ניסיונותיה לצייר כילדה.¹⁸ אלא שהמינימליזם ורישומי צלליות האדם האפורות של רובנר ב**חיבוק** אינם ילדותיים כלל ועיקר, שכן ילדים נוטים לצייר בצבעים ולא להסתפק בקווי מתאר.¹⁹ השוואה לאיור בספר אחר של גרוסמן, **החברה הסודית של רחלי**,²⁰ ממחישה את ההבדל בין הניסיון של מאייר אותו הספר גלעד סופר לצייר כמו שילדים מציירים דמויות אנושיות,²¹ ובין צלליות האדם האפורות שרשמה רובנר ב**חיבוק** (תמונות 3–4).

13 האיות השגוי של שמה של רובנר (רובינגר במקום רובנר) במאמרה של אדיבי-שושן (שם, עמ' 210), אם בשל בלבול עם סופר הילדים והמאייר המוכר אמי רובינגר ואם בשל אי-היכרות עם האמנית רובנר, עשוי להעיד גם הוא על המקום השולי שהחוקרת, כנראה, מייחסת לרישומים בספר ולאמנית.

14 ס' משיח, 'ילד, משפחה, לשון: פואטיקה ופוליטיקה בחיבוק לדוד גרוסמן', ילדות, 1 (תשע"ה), עמ' 118–129.

15 משיח (שם), עמ' 125.

16 לעיל הערה 2.

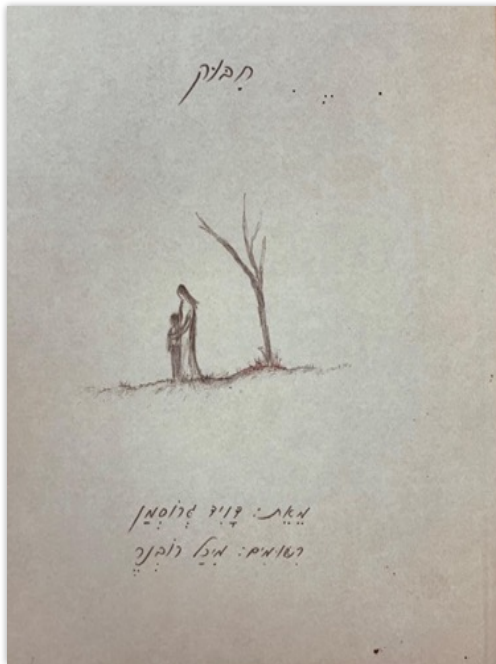
17 <https://www.youtube.com/watch?v=83LElsK9QMU>

18 שם.

19 החל מגיל ארבע ילדים "מציירים דמויות אשר כוללות פרטים רבים יותר, כגון רגליים, ידיים, אצבעות וגבות". מ' רז, הציור כראי הנפש: ניתוח ציורי ילדים ומבוגרים, תל אביב 2012, עמ' 19.

20 ד' גרוסמן, החברה הסודית של רחלי, איורים ג' סופר, תל אביב 2010.

21 גלעד סופר מסביר את הבחירה לאייר את **החברה הסודית של רחלי** כציור ילדים: "הבנתי שהדמות המצוירת צריכה להיות מצוירת על ידי הגיבורה עצמה". ג' סופר, 'פרופיל אמן: גלעד סופר', הפנקס 31.3.2010, <https://ha-pinkas.co.il/%D7%A4%D7%A8%D7%95%D7%A4%D7%99%D7%9C-%D7%90%D7%9E%D7%9F-%E2%80%93%D7%92%D7%9C%D7%A2%D7%93-%D7%A1%D7%95%D7%A4%D7%A8>



תמונה 3. (מימין)
מתוך החברה
הסודית של רחלי
(באדיבות דויד
גרוסמן והוצאת עם
עובד)
תמונה 4 (משמאל).
מתוך חיבוק
(באדיבות דויד
גרוסמן והוצאת עם
עובד)

יחד עם זאת, ציורי ילדים אינם זרים לרובנר. הבחירה להשתמש בעיפרון אפור ובסגנון מינימליסטי מזכירה את ציורי הילדים שרובנר העתיקה בעיפרון לתערוכה **עקבות חיים** שנפתחה ב־2013 במוזיאון אושוויץ-בירקנאו, והוקדשה למיליון וחצי הילדים היהודים שנספו בשואה.²² רובנר הקדישה כשנה לבחינת ציורים שציירו ילדים בזמן השואה. היא חילקה את אלפי הציורים שבחנה לנושאים, ואז אספה חלקים מהם והעתיקה אותם במדויק ובקנה מידה של 1:1 באמצעות עיפרון ונייר העתקה, תוך שהיא יוצרת קומפוזיציה שיש בה זרימה אבל אין בה סיפור. את החלטתה להשאיר את הציורים כמות שהם, בלי לשנות בהם דבר, הסבירה כך:

אין אמן שבכווחו ליצור עבודה טובה יותר בנושא הילדים בתקופת השואה מאשר הציורים שציירו הילדים עצמם [...] רק מעטים הצליחו לתעד את הדבר החיוני האחרון שאיש לא היה יכול לגזול מהם: נקודת המבט שלהם.²³

רובנר מבינה כי כל ניסיון לחקות ציורי ילדים אינו יכול להיות אותנטי, כלומר לבטא באמת את נקודת המבט של הילד. יחד עם זאת, נדמה כי הבחירה בעיפרון לרישומי הילדים ב**חיבוק**, בדומה לעיפרון שישמש אותה להעתקת ציורי הילדים שנספו, אחראית על הדמיון באופי העבודות למרות ההבדל בנסיבות יצירתן. דמיון זה אינו

²² הבחירה בנייר דמוי הפפירוס לספר מזכירה גם את המקורות ההיסטוריים של ספרי אמן, אשר נמצאו להם עדויות עוד בפפירוסים מעוטרים במצרים העתיקה. ספרים ויזואליים (visual books) התחילו להופיע במערב כבר במאה החמש-עשרה עם הופעתם של block books – לוחות עץ שהפכו כל יצירה לחד-פעמית יחסית בהשוואה לגלופות המונעות, ששימשו לטכניקת הדפוס של גוטנברג אשר הומצאה באותה תקופה. הספרים הללו עסקו בדרך כלל בהדרכה מוסרית, ונושא פופולרי במיוחד בהם היה אמנות המוות (Ars Moriendi). ראו: Drucker, 'Artists' Books and Picturebooks', Bettina Kümmerling-Meibauer (ed.), *The Routledge Companion to Picturebooks*, New York 2017, pp. 291–301. עובדה זו עשויה להסביר את העיסוק בנושא המוות ב**חיבוק** גם מהכיוון הזה.

²³ לעיל הערה 8.

מקרי גם לאור ההבנה של גרוסמן כי האמנות של רובנר יכולה "להכיל את החיים ואת אובדנם גם יחד". המשפט המלא המופיע בטקסט שכתב גרוסמן לליווי התערוכה של רובנר – "כאן באושוויץ נוכל לחוש עד כמה האמנות היא המקום שבו עשויים להתקיים, בעת ובעונה אחת, החיים ואובדנם"²⁴ – מהדהד את אותן המילים שבהן השתמש בדברו על ספרו **נופל מחוץ לזמן**: "זה המקום שבו החיים והמוות נוגעים זה בזה בלי חציצה"²⁵.

השכול בביוגרפיה וביצירה של מיכל רובנר ודויד גרוסמן

השכול משותף למיכל רובנר ולדויד גרוסמן. שניהם חוו אובדן של בן משפחה קרוב, ושניהם נתנו ביטוי לאובדן זה ביצירותיהם. אורי, בנם האמצעי של מיכל ודויד גרוסמן, נהרג בשנת 2006 במלחמת לבנון השנייה. עודד, אחיה של מיכל רובנר, נהרג בתאונת דרכים במהלך שירותו הצבאי.²⁶ יחד עם זאת, ביצירותיה של רובנר השכול, תחושת האובדן, הכאב והחוסר אינם באים לידי ביטוי באופן מוצהר.²⁷ למיטב ידיעתנו, רובנר מעולם לא דיברה על הקשר בין יצירות האמנות שלה ובין מותו של אחיה. עם זאת, המוות, ההיעדר והרצון להשיב לחיים את מה שאיננו שבים ומופיעים ביצירותיה לאורך השנים. בהקשר זה בולטת זיקתה של רובנר אל העיסוק בשואה,²⁸ המשותף גם הוא לה ולגרוסמן.²⁹ ככלל, רובנר העידה שהיא "מרגישה חיבור עז" לסופר דויד גרוסמן.³⁰ בדומה לתערוכה **עקבות חיים** מ-2013, גם יצירתה **נוף חיים** (2005) – עבודת וידאו ארט המוקרנת בכניסה למוזיאון יד ושם ומציגה את העולם היהודי שהיה באירופה

24 שם.

25 י' שווימר, 'דויד גרוסמן: הכתיבה נתנה לי את החיים בחזרה', <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4230886,00.html>, 12.5.2012, Ynet.

26 S. Wolf, Michal Rovner: *The Space Between*, Steidl 2002.

27 לעומת רובנר, השכול של גרוסמן מוכר וידוע יותר, שכן הוא נתן לו ביטוי פומבי מילולי. כך בדברי ההספד שנשא על קבר בנו, אשר פורסמו בעיתונות הכתובה והפכו נחלת הכלל (הארץ, 15.8.2006, [articles/0,7340,L-3291770,00.html](https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3291770,00.html)): "בלילה שבין שבת לראשון, בעשרים לשלוש בלילה, צלצלו בדלת שלנו. באינטרקום אמרו שזה מקצין העיר, ואני הלכתי לפתוח, וחשבתי לעצמי – זהו, החיים נגמרו". באחרית הדבר לספר **אישה בורחת מבשורה** (2008) כותב גרוסמן: "בשנים-עשר באוגוסט 2006, בשעות האחרונות של מלחמת לבנון השנייה, נהרג אורי בדרום-לבנון. לאחר תום השבעה חזרתי אל הספר. רובו כבר היה כתוב. מה שהשתנה, יותר מכול, הוא תיבת התהודה של המציאות שנכתבה בה הגרסה האחרונה" (שם, עמ' 633). על ספרו **נופל מחוץ לזמן** הוא מעיד: "הספר בא בתגובה לאירוע של מוות, מותו של אורי", ראו שווימר (לעיל הערה 25). המחקר כבר נדרש בהרחבה לאותותיה של חוויית האובדן בכתיבתו הפואטית של גרוסמן למבוגרים ולילדים, כמו גם בכתיבתו ההגותית. ראו למשל: א' אדיבי-שושן (לעיל הערה 11); מ' גלזמן, 'כתיבת השכול של דויד גרוסמן', עיונים, 31 (תשע"ט), עמ' 380–349.

28 רובנר מעידה כי שתי העבודות שיצרה לזכר קורבנות השואה, **נוף חיים** (מוזיאון יד ושם, 2005) ו**עקבות חיים** (אשוויץ-בירקנאו, 2013), הן המשמעותיות ביותר עבורה. "כי האדם עץ השדה" – ריאיון עם מיכל רובנר, גזרי מידע (אפריל 2019), עמ' 10–13.

29 גם לגרוסמן ישנה זיקה עמוקה לשואה. הוא מעיד: "הרגשתי שלא אוכל להבין את חיי כאן, כישראלי, כאדם, כהורה, עד שלא אחיה, באמצעות הכתיבה, את חיי-שלא-נחיו 'שם', במציאות שבה התרחשה השואה". ד' גרוסמן, 'אתה רואה, אבא? הם הבינו', <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-5108967,00.html>, 12.02.18, Ynet.

30 ד' ראוכוורגר, 'מיכל רובנר כבשה את הלובר', הארץ, 20.5.2011, <https://www.haaretz.co.il/gallery/1.1174596>.

לפני השואה – "היא מסע לתוך עולם שהיה ואיננו", בנייה מחדש של סביבת חיים שאינה עוד.³¹ וולף (Wolf) מתארת כיצד במהלך מלחמת המפרץ, כאשר צפתה רובנר בטלוויזיה מביתה שבניו יורק בבתים משכונת ילדותה נהרסים מטילי סקאד שגורו מעיראק, היא צילמה אותם. בעוד הפצצות הופכות בניינים שהיו לכלום, הצילומים של רובנר הפכו את אותו כלום לצילום קונקרטי, ורצונה להחזיר את הכלום קיבל נופך ממש.³²

הרעיון של רובנר, "לתת לאותם רגעים של עולם שחרב ואבד לנו, מרחב בו יוכלו להתקיים מחדש",³³ בא לידי ביטוי גם בתערוכה **היסטוריות** שנפתחה במוזיאון הלובר במאי 2011. בתערוכה הוצגו מבני אבן מונומנטליים בקנה מידה של בית אמיתי, וכל אחד מהם הורכב מאבני בתים הרוסים שנאספו במקומות שונים בישראל ובאיזור – יפו, ירושלים, עזה, בית לחם. האבנים מקורן בבתים יהודים וערבים, והן מייצגות ביטויים שונים של עקירה ופירוק.³⁴ בקטלוג התערוכה כתב דויד גרוסמן:

כאן, בלב אירופה, בלב פריס, בלובר – המשכן ששמורים בו אוצרותיה הגדולים של האנושות, עדויות של אלפי שנות קיום וכליון [...] – נדמה שאבני המבנים מהבילות ממש [...] אפשר לחוש את זיכרונות החיים שנחיו ביניהן, את הדי המאבקים שהתנהלו סביבן.³⁵

גם כאן מבקשת האמנית להשיב אל ההווה את מה שאבד זה מכבר.

חיבוק: בין ספר תמונה לספר-אמן.

קיים דמיון בין הרישומים ב**חיבוק**, ספק דמויות ספק סימנים גרפיים, לבין מוטיבים חוזרים ביצירות אמנות אחרות של רובנר. דמיון זה אינו מאפשר להתעלם ממשמעותם של הרישומים בספר ומהשפעתם על הבנתו. טביעת האצבע של רובנר³⁶ – "כל אדם בכל מקום, בשום מקום"³⁷ – ניכרת הן בגאוגרפיה האמורפית של **חיבוק** והן בעיצוב הדמויות. הדמויות של רובנר אנונימיות ואינן ממוקמות בארץ ספציפית, וכך מאפשרות אמנות מרובת-משמעות ודינמית: "השתמעות, לא אזכור ישיר, הוא המודוס אופרנדי

31 לעיל הערה 8. על חשיבות היצירה **נוף חיים** והזווית הייחודית שהיא מביאה לייצוג זיכרון השואה בארץ, ובפרט ההתמקדות בחיים היהודיים טרום השואה, ראו: R. E. Perry, 'Holocaust Hospitality: Michal Rovner's Living Landscape,' *History and Memory*, 28, 2 (2016), pp. 89–122.

32 Wolf (לעיל הערה 26), עמ' 33.

33 לעיל הערה 28, עמ' 12.

34 ח' פלג רותם, 'צפו בתמונות מפרז: תערוכת יחיד למיכל רובנר בלובר', גלובס, 17.5.2011, <https://www.globes.co.il/news/article.aspx?did=1000646186>

35 ראוכוורגר (לעיל הערה 30). רובנר מתארת את כתיבתו של גרוסמן על יצירתה כ"מרגשת ומרתקת ביותר שנכתבה על עבודתי" (שם).

36 סמדר שיפמן משתמשת במושג "טביעת אצבעו של המחבר" כדי לתאר את מאפייני הכתיבה של היוצר, סימנים הניכרים בכל יצירותיו. ס' שיפמן, טביעת אצבעו של המחבר: העולמות הפואטיים של פוקנר, המינגווי ומאיר שלו, תל אביב 1999.

37 סוכן תרבות, 2019 https://www.youtube.com/watch?v=Koyzm1_etLU

שלה" כותבת וולף.³⁸ טשטוש כזה ניכר, למשל, ביצירה של רובנר Time Left מ-2002 שבה "המרחק שממנו צולמו הדמויות טשטש את זהותן החברתית או האתנית ומחק את הסממנים הסביבתיים של מקום ההתרחשות".³⁹ גם ביצירה זו לא ברור אם מה שרואות העיניים הם אנשים או סימנים גרפיים (תמונה 5).



תמונה 5. מיכל רובנר, Time Left, 2002, מיצב וידאו. (מיכל רובנר וגלריה Pace כל הזכויות שמורות למיכל רובנר)

למרות הריפור של הרישומים ב**חיבוק** למוטיבים חוזרים ביצירותיה של רובנר, רוב מבקרי הספרות עד כה נתנו עדיפות לטקסט ונטו להתייחס אל **חיבוק** כאל ספר מאויר, שבו הרישומים משניים לטקסט. קריאה מסורתית כזו ב**חיבוק** חוטאת ליצירה שמרכיביה המילוליים והחזותיים הם לכל הפחות בעלי מעמד שווה. גם אם בוחנים את **חיבוק** במסגרת החלוקה המקובלת לסוגות בספרות הילדים, אזי הוא אינו עונה להגדרה של ספר מאויר, שבו "הסיפור [...] יכול להיות מובן לחלוטין [גם] ללא האיוורים", אלא לזו של ספר תמונה שבו "ללא תמונות משמעות הסיפור אינה ברורה".⁴⁰

הקריאה בטקסט של **חיבוק** כחלק מהיצירה הוויזואלית של רובנר ולא בנפרד ממנה, כפי שמציע מאמר זה, מערערת על האופן שבו תויג ונקרא הספר עד כה – כספר ילדים, תוך מתן קדימות לטקסט של גרוסמן על פני האמנות של רובנר.⁴¹ מאמר זה מעלה את

38 Wolf (לעיל הערה 26), עמ' 90–91.

39 מ' עומר, 'מיכל רובנר: אנשים הולכים – לאן מועדות פניהם?', אמנות ישראלית בת-זמננו: מקורות וזיקות, תל אביב 2006, עמ' 394.

40 Shulevitz (לעיל הערה 5), עמ' 239–238. כל התרגומים מאנגלית הם שלנו, אלא אם צוין אחרת.

41 לפחות בישראל, ייתכן שהזיהוי של הספר בעיקר עם גרוסמן נובע ממעמדו כסופר ידוע לעומת אלמוניותה של רובנר בזירת ספרות הילדים.

האפשרות לראות ב**חיבוק** (גם) ספר אמן. ית. 42 אפשרות זו מקבלת חיזוק כאשר נותנים את הדעת על כך שרובנר אינה אחראית רק על הרישומים בספר אלא גם על עיצובו בכלל, כפי שעולה מרשימת הקרדיטים ("רישומים ועיצוב: מיכל רובנר"). מעניין לציין בהקשר זה כי בתרגום הספר לאנגלית מוגדרים רישומיה של רובנר כעבודת אמנות (Artwork).

ספר אמן הוא יצירה שלמה, הוליסטית, שבה הן לטקסט והן למעטפת יש חשיבות גם כאובייקטים אסתטיים – כלומר, כיצירות אמנות. 43 לספרי אמן יש הרבה במשותף עם ספרי תמונה לילדים: שני סוגי הספרים הם חוצי-גיל, כלומר ממוענים לקהל צעיר ומבוגר כאחד, 44 ושניהם נוטים לטשטש הגדרות ז'אנריות. 45 ואומנם ספרי אמן רבים הפכו מזוהים עם ספרי ילדים אף כי הם לא נועדו לילדים, אם בשל הנטייה הרווחת לזהות טקסטים מעוטרים עם טקסטים לילדים 46 ואם בשל הדמיון בין ספרי אמנות לספרי תמונה.

כמקובל בספרי אמנות, גם לחומר שממנו עשוי הספר יש חשיבות. במקרה של **חיבוק** יש לכך ביטוי בבחירת הנייר. הנייר בספר עבה ובעל מרקם מחוספס העשוי להזכיר פפירוס, דבר המשווה לספר נופך חד-פעמי של יצירת אמנות העשויה ביד. הבחירה בנייר זה אכן מעניקה נפח וממד של עומק לרישומי העיפרון של רובנר (ראו למשל תמונה 10). דרוקר (Drucker) טוענת כי בחירת החומרים שמהם עשוי ספר אמן. ית. קשורה לנושא הספר; 47 ואומנם בהקשר התמטי, השימוש בנייר דמוי פפירוס מעניק ממד מיתי ל**חיבוק**, כיוון שפפירוס שימש לכתיבת קודקסים וכתבי יד טרם עידן הספר המודרני. הממד המיתי שבעיצוב מערער אף הוא על הגדרתו הבלעדית של **חיבוק** כספר ילדים. זאת במיוחד לאור העובדה כי מאפיין זה רווח בספרים חוצי-גיל (Crossover), כפי שמציינת סנדרה בקט (Beckett), שכן הוא הופך ספרים אלה לנגישים לקוראים מכל הגילים בשל אופיו המרובד – המושך במישור אחד את הילד, ובמשנהו את המבוגר.

42 את האפשרות הזו העלה שגיא גרין, המבקר היחיד שחרג מהסיווג של **חיבוק** כספר ילדים בלבד, כשכתב כי "יותר מכל, 'חיבוק' מזכיר בייחודו ספר-אמן: או אולי באופן מדויק יותר ספר האמנים שהם דויד גרוסמן ומיכל רובנר". ש' גרין, 'חיבוק מאת דויד גרוסמן ומיכל רובנר: לבדם וביחדם', הארץ, 22.2.2011, <https://www.haaretz.co.il/literature/youngsters/1.1163562>. אלא שגרין אינו מרחיב ואינו מסביר מה עומד בבסיס אינטואיציה זו, ואף שכפי שהראינו, נדמה כי היא משותפת לרבות מהביקורות על **חיבוק** – אף אחת מהן אינה מובילה את כותביה לניסיון לקרוא את הספר גם מחוץ לסוגת ספרות הילדים.

43 Drucker (לעיל הערה 22), עמ' 91.

44 ספרים חוצי-גיל הוא מונח מתחום ספרות הילדים שטבעה סנדרה בקט: "ספרים חוצי-גיל פורצים את המחסומים המקובלים המחלקים את השוק הספרותי. הם ממחישים את יכולתה המופלאה של הספרות העלילתית לחצות את הגבולות המפרידים בין הגילים ולקרוא תיגר על החלוקות המקובלות". ראו: ס' בקט, 'שיגעון הספרים חוצי הגיל, סיבותיו ותוצאותיו', בעריכת ר' שיקמנטר, מבטים חדשים על ספרות ילדים (מקראה), רעננה 2016, עמ' 66. מונח קרוב הוא ספרים אמביוולנטיים, ראו: ז' שביט, מעשה ילדות: מבוא לפואטיקה של ספרות ילדים, תל אביב 1996.

45 Drucker (לעיל הערה 22), עמ' 299.

46 הביטוי המפורסם ביותר לתפיסה זו נוסח על ידי לואיס קרול בפתח הרפתקאות אליס בארץ הפלאות: "'ואיזה טעם יש בספר' חשבה אליס, 'בלי תמונות ובלי שיחות?' " ל' קרול, הרפתקאות אליס בארץ הפלאות, תרגום ר' ליטוין, תל אביב 1997, עמ' 13.

47 Drucker (לעיל הערה 22), עמ' 294.

המיתוס, טוענת בקט, "משמש כאמצעי שאין טוב ממנו בידי סופרים השואפים לפנות לקהל המורכב מבני גילים שונים".⁴⁸

הממד המיתי מאפיין רבות מעבודותיה של רובנר: בתערוכה **שדות** שהוצגה במוזיאון תל אביב ב-2006 הוא בא לידי ביטוי בבחירת החומר, לוחות אבן כבדים שעליהם מוקרנות שורות של דמויות אנושיות מוקטנות המזכירות כתב יתדות. גם החול בעבודה, שנתלש מסביבתו הטבעית, מייצר מראית עין של נוף קדומים מקראי (תמונה 6).⁴⁹



תמונה 6. מיכל רובנר, *Broken*, 2005 (פרט), ויטרינת ברזל עם זכוכית, אבן והקרנת וידאו. (Klein Fenn כל הזכויות שמורות למיכל רובנר)

חיבוק כטקסטתמונה (imagetext)

חיבוק נפתח ברישום, דימוי חזותי, ולא במלל. עובדה זו מדגישה כי הבנה מלאה של הספר מצריכה התייחסות שווה לרישומים ולטקסט; כאמור, הציורים ב**חיבוק** מהווים חלק בלתי נפרד ממנו, הן בשל התפקיד החזותי המרכזי שהם תופסים בספר, והן בשל מעמדה של רובנר בזירת האמנות הבינלאומית כיום. אלא שהתבוננות נוספת עשויה לגלות ש**חיבוק** הוא יותר מכך: הטקסט בספר הופך גם הוא לחלק מהתמונה, לטקסטתמונה, *imagetext*, המונח שטבע ו. ג'. ט. מיטשל (Mitchell). מיטשל מבחין בהקשר זה בין שלושה מושגים: *image-text*, שבו המקף מציין קשר בין המילולי לחזותי; *image/text*, שבו הקו הנטוי מציין את הנפרדות בין שני המונחים; ו-*imagetext* – הלחם המציין סינתזה בין הדימוי לטקסט.⁵⁰

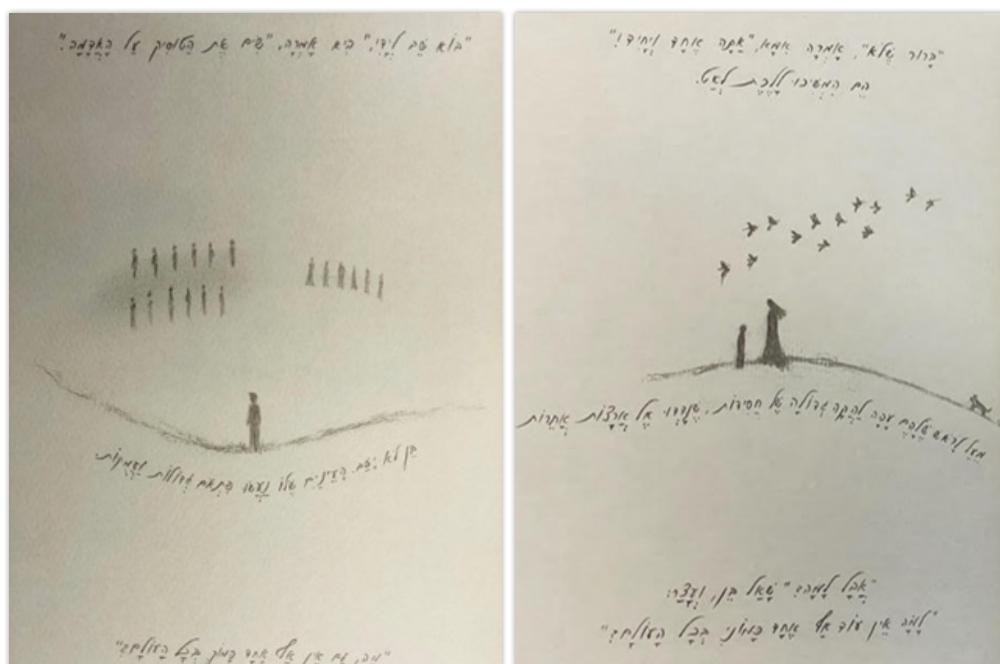
ואומנם, במקומות מסוימים בספר אין כמעט מרחק בין הטקסט לרישום, והשניים כמעט מתמזגים. כתב היד של רובנר עצמה, שמשמש לכתיבת הטקסט, מעצים את

48 בקט (לעיל הערה 44), עמ' 46.

49 ד' מרקוביץ, 'מיכל רובנר, שדות, מוזיאון תל-אביב', מארב: אמנות, תרבות, מדיה, 9.5.2006, <http://maarav.org.il/archive/classes/PUItem63e3.html?id=701&lang=HEB>

50 W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago and London 1994, p. 89, footnote 9

הממד הציורי של האותיות והופך את הטקסט לחלק מהציור.⁵¹ כך למשל המשפט העוקב אחרי תוואי הציור בכפולת העמודים הראשונה (הספר אינו ממוספר): "אתה כזה חמוד, אין עוד כמוך בכל העולם!"⁵² אינו כתוב בקו לינארי ישר מימין לשמאל כמקובל בטקסטים בעברית, אלא משתלב בקו המעוגל של המרחב שבו מצויות הדמויות ברישום, עד שהוא כמעט נעשה חלק מהציור – ואף עשוי להיראות כך בפועל למתבונן הצעיר שאינו יודע קרוא וכתוב (תמונה 7). גם בכפולת העמודים הרביעית בספר הופך הטקסט – "בן לא ישב. העיניים שלו נעשו פתאום גדולות ועמוקות" – לחלק מן הרישום, ובכך הוא משתתף ברזמנית בממד חזותי (בחלקה התחתון של העין המצוירת) ובממד המילולי של היצירה (תמונה 8). במילים אחרות, המשפט מדבר על "עיניים [...] גדולות ועמוקות" וגם מצייר עין כזו.



תמונה 7 (מימין).

מתוך **חיבוק**

(באדיבות דויד

גרוסמן והוצאת עם

עובד)

תמונה 8 (משמאל).

מתוך **חיבוק**

(באדיבות דויד

גרוסמן והוצאת עם

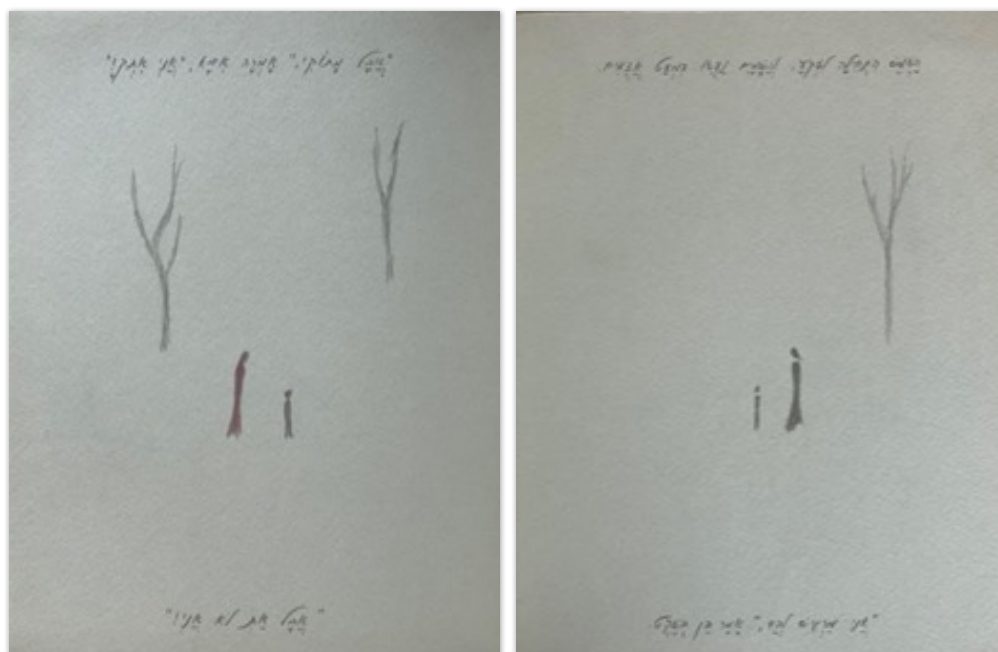
עובד)

באיור הימני בכפולת העמודים השמינית לכאורה אין קשר בין הציור ובין הטקסט; העמוד פותח בתיאור הבא: "השמש התחילה לשק[ו]ע, והשמיים נעשו כמעט אד[ו]מים", וממשיך ברישום מינימליסטי של עץ בודד שבזווית במרחק-מה ממנו עומדים אמא ובן. העמוד מסתיים במשפט: "'אני מרגיש לבד', אמר בן בשקט" (תמונה 9). לעומת זאת, כאשר קוראים את הטקסט כחלק מהרישום, מבחינים שהמשפט הפותח והסוגר משמשים מסגרת לתמונה: פס של טקסט מצייר שמיים ופס אחר של טקסט מציג אדמה, כמו בציור ילדים נאיבי. לחלופין, גם קריאה של הרישום כחלק מהטקסט, כמי שמשתתף בטקסט, קושרת בין התיאור הפותח למשפט המסיים ומוליכה אליו, תוך שהיא קושרת בין תיאור הנוף החיצוני לתחושתו של בן. למשל, דמות האם

51 הבחירה של רובנר לכתוב את הטקסט של גרוסמן בכתב ידה מחזקת את קריאת הטקסט כתמונה, מעצימה את הממד האמנותי של הספר ויוצרת אשליה/תחושה של אותנטיות (אשליה, שכן יש לזכור כי כתב היד של רובנר הודפס ושוכפל). ראו לעיל הערה 17.

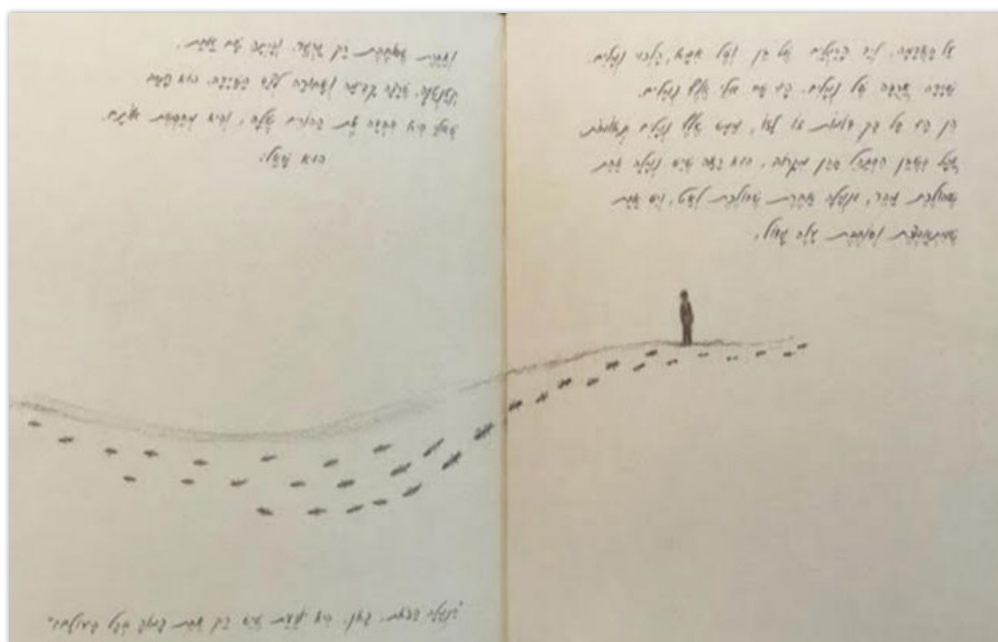
52 משיח כבר זיהתה תופעה זו ב**חיבוק**, וכינתה אותה קליגרם. ראו משיח (לעיל הערה 14), עמ' 125. שמעון זנדבנק מתאר תופעה דומה האופיינית לשיירי תמונה, ומכנה אותה "סטיה גראפית". ש', זנדבנק, מזשיר: מדריך לשירה, ירושלים 2022.

תמונה 9. מתוך
חיבוק (באדיבות
דויד גרוסמן והוצאת
עם עובד)



הצבועה אדום כצבע השמיים בטקסט מדגישה אולי את הנתק שמרגיש ומבטא בן, שנותר מאויר באפור: "אבל את לא אני!" אף כי יש פה לכאורה ממד של איור ממחיש – איור המתרגם את הממד המילולי לחזותי, אבל אינו מוסיף עליו באופן מהותי כמקובל בספרי ילדים מאוירים⁵³ – ההמחשה מתוחכמת וכמעט סמויה מן העין. ואולי ברמיזות כאלו סוד כוחו של הספר.

זאת ועוד, בכפולת העמודים מספר 11 מופיע טקסט המתאר באריכות "שורה ארוכה של נמלים". השורות הארוכות של אותיות הכתב השחורות, הרזות והמנוקדות, נדמות בעצמן כשיירת נמלים. גם כאן המלל והאיור חד הם (תמונה 10).



תמונה 10. מתוך
חיבוק (באדיבות
דויד גרוסמן והוצאת
עם עובד)

מרחב וזמן ביצירתה של מיכל רובנר

המרחב שבו מתרחש **חיבוק** הוא שדה. ציוני הזמן והמרחב היחידים הם אלו הניתנים במשפט הפותח את הסיפור: "'אתה מתוק', אמרה אמא של בן, כשהלכו לטייל בשדה לפנות ערב" [הדגשה שלנו]. האם והבן מטיילים בשדה נטול זהות מקומית מובחנת ובעל סממנים מיתיים (על-זמן ועל-מקום), אשר זרים ליצירותיו של גרוסמן אבל מאפיינים את עבודותיה של רובנר. אף כי יצירות רבות של רובנר מושפעות מנופי הארץ,



תמונה 11. מיכל רובנר, *Outside*, 1990, #7 C-Print, כל הזכויות שמורות למיכל רובנר

העיבוד שהן עוברות בסטודיו שלה בחו"ל מטשטש את הממד המקומי ויוצר את מה שוולף מכנה "נוף פסיכוטי" ("psychotic landscape").⁵⁴ עבודותיה מאופיינות בטשטוש סממנים של מקום וזמן, בטשטוש בין מציאות לבדיה ובנטייה לאוניברסלי ולמופשט. בריאיון לקובי מידן העידה רובנר, "תמיד בעבודות שלי זה כל אדם, בכל מקום בשום מקום".⁵⁵ גם מרדכי עומר ציין כי אצל רובנר מקום "הוא כל-מקום ושום-מקום, והוא חוט שדרה שעובר לאורך כל העבודה שלה".⁵⁶

בית אינו מוזכר בטקסט. אף כי עובדה זו אינה מחייבת את היעדרו של בית מהרישומים, שבספרי תמונה בעיקר מוסיפים פרטים שאינם מופיעים בטקסט הכתוב, אין כל רישום של בית ב**חיבוק**. היעדר הבית והבחירה למקם את הסיפור בשדה

יוצאי דופן נוכח מקומו המרכזי של הבית ביצירותיו של גרוסמן לילדים, ובספרות הילדים בכלל. במרבית ספרי הילדים של גרוסמן מתרחשת העלילה במרחב הביתי.⁵⁷ מעניין לציין כי הבית נעדר מהרישומים גם לאור מרכזיותו ביצירות רבות של רובנר. על חשיבות הבית ביצירותיה של רובנר עמד עומר, שאצר שתי תערוכות של האמנית – הביאנלה בוונציה ב-2003 ו**שדות** במוזיאון תל אביב ב-2006. לדברי עומר, "לאורך כל הדרך היא [רובנר] עוסקת בתחושת שייכות של הבית, מה זה בית".⁵⁸ בית הוא נושא סדרת הצילומים *Outside* (1991/1990), וריאציות של צילומי צריפים בדואיים שצילמה רובנר בארץ (תמונה 11). וולף (Wolf) סבורה כי הבתים בצילומים אלו הם

54 Wolf (לעיל הערה 26), עמ' 24.

55 לעיל הערה 37.

56 ראוכוורגר (לעיל הערה 30).

57 כך למשל ב**איתמר מטייל על קירות** (1986) המתרחש בחדרו של איתמר, וב**אח חדש לגמרי** [האח החדש של איתמר] (1986) שמתרחש בחדר האמבטיה, בעת שאבא רוחץ את איתמר. בספר **השפה המיוחדת של אורי** (1988) שיאו הדרמטי של הסיפור מתרחש בבית המשפחה, בשעה שאורי, גיבור הסיפור, חוגג יום הולדת שנתיים. ב**איתמר צייד החלומות** (1990) העלילה מתרחשת ברובה בחדרו של איתמר, ליד מיטתו. **איתמר וכובע הקסמים השחור** (1992) מתרחש אחר הצהריים בחדר השינה של ההורים, כשהאב מסדר את מגרות הארון ומוצא את כובע הקסמים הישן שלו. גם כשהילד יוצא לזמן קצר מהמרחב הביתי, הבית ממשיך להיות נקודת המוצא והסיום של הספר. ב**יונתן בלש ממש** (2012) יונתן יוצא למשימה מחוץ לבית, ובסופה שב אליו. במקביל ביבה, כלבתו האהובה, מבקשת גם היא לבנות לה בית משלה. ב**נסיכת השמש** (2015) של גרוסמן ורובנר נפתח בשיחה במטבח הבית בין הגיבורה ואימה, שממנו הן יוצאות למסע מופלא, וסופו חוזר חזרה אל הבית – לעת ערב, בשעה שאמא "השכיבה את נגה לישון". וראו גם: א' אדיבי-שושן, "מפחיד... דברים כאלה בתוך הבית": ביתי ואלביתי בנאומים ובספרי הילדים של דוד גרוסמן, גילוי דעת, 18 (תשפ"א), עמ' 145–174.

58 ראוכוורגר (לעיל הערה 30).

ביטוי סובייקטיבי לרעיון הבית וההווה הביתית, ובאמצעותם מבקשת רובנר לבטא את האופן שבו היא תופסת את הבית כמקום מקלט;⁵⁹ מנגד, עומר מדגיש את היעדר תחושת המוגנות בצילומים שבהם מופיעים בתים חסרי חלונות ודלתות: "בתים [...]" עלומי שם, חסרי נפש אדם, חלולים ותלושים".⁶⁰

ביתה של רובנר בכפר שמואל, המככב בצילומים רבים, ממוקם באמצע שדה. גם שדה הוא מרחב משמעותי בחייה של רובנר וביצירתה.⁶¹ בתערוכה **שדות** מ-2006, למרות שמה, אין שדה, ולמעשה אין בה מרחב גאוגרפי קונקרטי כלל. לעומת זאת התערוכה מלאה בדימויים של אנשים הנראים כסימנים בכתב יתדות, אשר מזכירים את הדמויות ב**חייבוק**. ביצירות אלו השדה הינו מרחב אמורפי שבו נאבק האדם בכוחות חיים חיצוניים גדולים ממנו;⁶² ולא דווקא מרחב לטיול ערב נעים של אם ובן. על כך מעיד שמה של סדרת יצירות נוספת של רובנר מ-1992-93, **One Person Game Against Nature (OPGAN)**. ביצירה אחת מסדרה זו, #12 OPGAN I, למשל, נראות שתי דמויות עירומות על רקע אדום, השוכבות באזור דמדומים לא מוגדר במנח דומה לזה של המת בקברו. הדימוי מזכיר את השוחה שכרה אודיסאוס בכניסה לשאול, שהייתה אדומה מדם הכבשים ששחט על מנת להעלות באוב את רוחות המתים.⁶³ רמיזה דומה לשאול מקבלת ביטוי מילולי דרמטי ב**נופל מחוץ לזמן**, שם הטקסט של גרוסמן כמו מתאר את מה שרואה העין המתבוננת ביצירתה זו של רובנר:

ואחר הוא פונה, ומסיר בזה
אחר זה את בגדיו, והנה הוא
עירום. כה לבן
גופו. כה
אדם.

ויורד אל הבור
שחפר, ושוכב
על גבו, ושם
את ידיו
לצדדיו, ועוצם
את עיניו.⁶⁴

עירומים אנחנו עומדים,
נפרדים

59 Wolf (לעיל הערה 26), עמ' 23. לעומת זאת, צילומי ביתה של רובנר בכפר שמואל סימלו עבורה גם קשר אישי, והיא נתנה לבעלה דאז אלבום של צילומי הבית כמתנה של תקווה (שם, עמ' 22).

60 ראוכוורגר (שם).

61 בריאיון שהעניקה רובנר למקומו **גזרי מידע** תחת הכותרת "כי האדם עץ השדה", היא הדגישה את חשיבות השדה בחייה: "לפני שאני נוסעת לארץ אחרת, אני יוצאת החוצה ולוקחת מלוא הריאות אוויר מהשדה". ראו: רובנר (לעיל הערה 28), עמ' 10.

62 Wolf (לעיל הערה 26), עמ' 35.

63 הומרוס, אודיסאה, תרגום א' כהנא, ירושלים 1996, עמ' 171.

64 גרוסמן (לעיל הערה 3), עמ' 159-160; ההולכים מתארים את האיש ההולך.

זה מזה במבט. ושוב
כל אחד מאיתנו
לבד.
ואיש-איש גוהר
על בורו,
ואיש-איש
יורד
אל קברו.⁶⁵

השימוש במרחב השדה בהקשר של מוות אינו זר לספרות העברית המודרנית. בשירו של אלתרמן **האם השלישית** (1936) מספרת האם השנייה על בנה המת: "הוא הולך בשדות. הוא יגיע עד קאן / הוא נושא בלבו כדור עופרת". ההליכה של המת בשדות התגלגלה משירו זה של אלתרמן אל הרומן המכונן של דור הארץ, **הוא הלך בשדות** (1948) מאת משה שמיר. גיבור הרומן, אורי, מוצא את מותו בעת שירותו כלוחם בפלמ"ח. השדה הוא גם המרחב שבו בוצע הרצח הראשון בתולדות האנושות: "ויהי בהיותם בשדה ויקם קין אלהב אחיו ויהרגהו".⁶⁶ השדה הוא אכן מרחב מאיים גם עבור גרוסמן, אשר בריאיון מ-2010 **לניו יורקר**⁶⁷ ציין את חששו מהמרחב הטבעי הפראי שבו טייל במהלך כתיבת **אישה בורחת מבשורה**.⁶⁸

דמויות ותנועה באמנות של רובנר

בעולמו של בן אין משמעות לייחוד ולאינדיוידואליות. שמו של בן גנרי, וגם ברישומים הוא אינו מוצג כאינדיוידואל, מה שמאפשר לכל קורא לזהות את עצמו בטקסט. במישור המילולי בן מביע משאלה לוותר על ייחודיותו כאשר הוא מבין את משמעות הבדידות הקיומית שהיא כופה עליו.⁶⁹ בן הוא דמות רובנרית טיפוסית, מופשטת ונטולת מאפיינים ספציפיים של זמן ומקום. במובן זה מזכירות הדמויות של רובנר את הדמויות חסרות הייחוד האישי באמנות ימי הביניים, שהפכו לסימן היכר של האמנות הימי ביניימית:

שורות ארוכות של דמויות זקופות שחזיתן פונה אל הצופה [...] האמנים ביקשו להעניק להן פאר רב, אך הם עקרו מתוכן כל הבעה של חוויות; פניהן ועמידתן של הדמויות חסרות כל ייחוד אינדיבידואלי.⁷⁰

65 גרוסמן (שם), עמ' 161.

66 בראשית ד ח.

67 G. Packer, The Unconsoled: A Writer's Tragedy, and a Nation's, *New Yorker*, 20.9.2020
<https://www.newyorker.com/magazine/2010/09/27/the-unconsoled>

68 ד' גרוסמן, אישה בורחת מבשורה, תל אביב 2008.

69 משאלתו של בן מזכירה במידה מסוימת את משאלתו של אכילס, הגיבור היווני הגדול, אשר לאחר מותו ניאות לוותר על זהותו כגיבור ייחודי – גדול הלוחמים היוונים – בתמורה לחזרה לחיים ולו כעבד נרצע. הומרוס (לעיל הערה 63), עמ' 179.

70 מ' ברש, דמות האדם בתולדות האמנות, ירושלים 1992, עמ' 50.

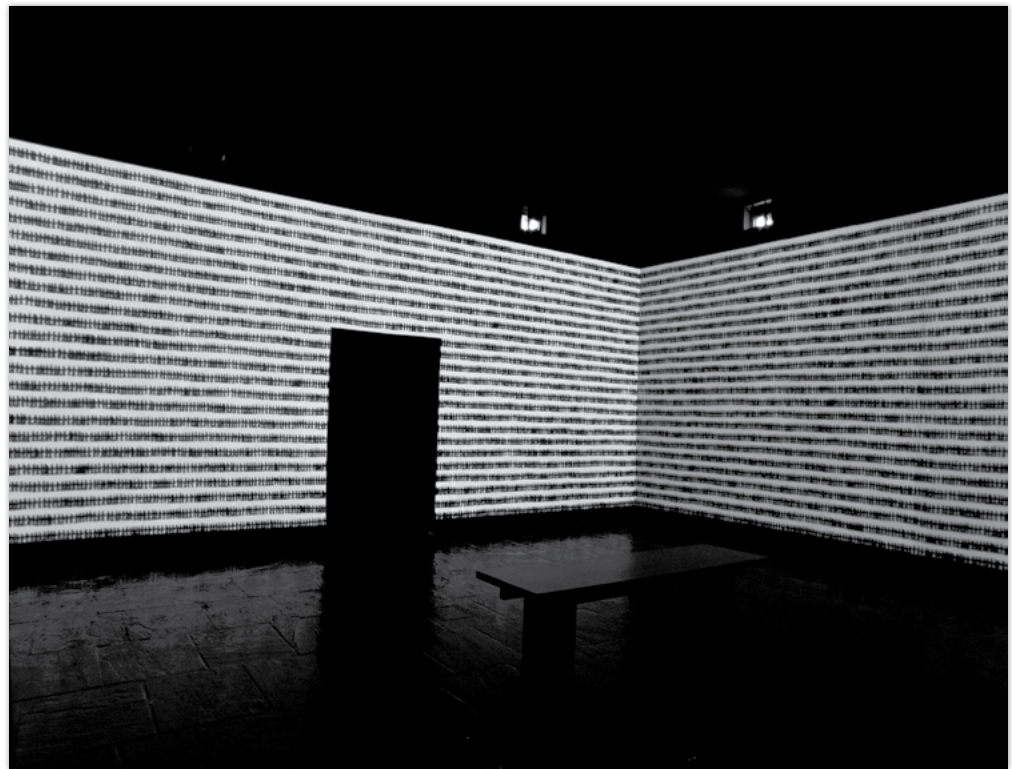
אין לדמויות של רובנר רגליים, והן (כמעט) נטולות סממנים מגדריים. בדומה לדמויות השטוחות בציור הגותי, גם הדמויות ביצירתה מאופיינות בשני ממדים בלבד – גובה ורוחב. הממד השלישי, הנפח, אינו קיים (תמונות 12–13).⁷¹



תמונה 12 (מימין).
מתוך **חיבוק**
(באדיבות דויד
גרוסמן והוצאת עם
עובד)

תמונה 13
(משמאל). **תנ"ך**
מורגן, אמצע
המאה ה־13

גם **בשארית הזמן** (2002/2003), מיצג וידאו המוקרן בחדר חשוך, נראות שורות של אנשים הפוסעים מקיר לקיר, וכמו חוזרים על עקבותיהם כל אימת שהם משלימים את המסע סביב ארבעת הקירות הסוגרים על חלל החדר (תמונה 14). "דימוי האנשים הנעים בקצב סוחף ובלולאה אינסופית, מהפנט את הצופים", מציין עומר.⁷²



תמונה 14 מיכל
רובנר, **Time Left**,
2002, מיצג וידאו
קרדיט צילום: מיכל
רובנר וגלריה Pace
כל הזכויות
שמורות למיכל
רובנר

71 ברש (שם), עמ' 57.

72 עומר (לעיל הערה 39), עמ' 934–393. בכך, טוען עומר, מצטרפת רובנר למסורת ארוכה של יוצרים מודרניים כגון אוגוסט רודן ואלברטו ג'קומטי (שם, עמ' 395).

וולף מסבירה כי הדמויות של רובנר נעות כמו בתוך חלום לעבר יעד לא ברור בתנועה חזרתית אינסופית.⁷³ חזרתיות חשובה לרובנר, שרואה בה חיוניות וזרימה מתמדת ומעין תפילה. יחד עם זאת, היא מבינה את המתח המובנה שבחזרתיות ביצירת אמנות – חזרתיות של משהו שאין בו חיים.⁷⁴ החזרתיות, השכפול של הדמויות ושל הפעולה, יוצרת תחושה של קיבעון, של עמידה במקום חרף ההליכה. כיוון שזו הליכה מעגלית, ההולכים חוזרים שוב ושוב לאותה נקודה; כלומר, למרות התנועה אין התקדמות, אין התפתחות, אין חיים.

על כן, עומר סבור כי תנועת בני האדם ביצירתה של רובנר אינה מבטאת התרחשות חיצונית אלא מצב נפשי.⁷⁵

תנועתיות דומה המבטאת מצב נפשי, כפי שמתאר עומר, ניתן לראות גם ב**נופל מחוץ לזמן** של גרוסמן. התנועה הנואשת של ההורים השכולים הינה ביטוי פיזי למצוקה הנפשית שמסב להם האובדן. כך כתב גרוסמן על **נופל מחוץ לזמן**:



הספר בא בתגובה לאירוע של מוות שהוא הדום המוחלט. אחד הדברים שאיימו עליי מאוד היה המגע עם סיטואציה שאין בה ניואנסים, אין בה נשימה, תנועה. לכן, ידעתי מההתחלה שאני חייב לנוע, משני טעמים – כדי לנסות להחדיר תנועה לתוך הדומי הזה, לתוך גוש הבטון הזה, שמשהו יפרפר שם. וגם בשבילי עצמי, כי למקרה כזה יש את היכולת להמית לא רק את המת אלא גם את הסובבים, או להמית בהם דברים.⁷⁶

מרגע שהדובר הראשי בספר יוצא מן הבית, הוא הופך מ"איש" ל"איש ההולך" – מי שהתנועה מגדירה אותו ומעניקה לו זהות ומהות. בעודו הולך, תנועת האיש אינה תנועה לינארית שיש לה נקודת מוצא והיא שואפת אל נקודת סיום, אלא תנועה מעגלית: "שוב ושוב הוא סובב את הבית"; "עוד ועוד הוא חג סביב הבית [...] הלאה, הלאה, הולך, מעגליו גדלים, מתרחבים"; "הוא הולך ומקיף את הכפר כולו, פעם ועוד פעם חולף על פני בתים, חצרות ושדות".⁷⁷ החזרה

על התנועה מבטאת את מצוקת האיש ההולך, מזכירה את הדמויות הנעות ב**שארית הזמן** של רובנר ועשויה להסביר את הבחירה ביצירתה **Point**; קצה לכריכת **נופל מחוץ לזמן** במהדורה העברית (תמונה 15).

תמונה 15. כריכת הספר **נופל מחוץ לזמן** (באדיבות דייד גרוסמן והוצאת הקיבוץ המאוחד)

⁷³ Wolf (לעיל הערה 26).

⁷⁴ לעיל הערה 17.

⁷⁵ עומר (לעיל הערה 39), עמ' 396.

⁷⁶ שווימר (לעיל הערה 25).

⁷⁷ גרוסמן (לעיל הערה 3), עמ' 39–40. בדומה לדמויות ההולכות של רובנר, גם האיש ההולך של גרוסמן מפנה ליצירתו של ג'קומטי **האדם ההולך** (L'homme qui marche).

המרחב ב"חיבוק" כמרחב שאול

רובנר בחרה לצייר את הדמויות ב**חיבוק** באפור הבולט על הרקע הלבן-צהבהב של דפי הספר. בספרו **אבל ומלנכוליה** מציין פרויד כי "התסביך המלנכולי מתנהג כמו פצע פתוח [...] ומרוקן את האני עד כדי התדלדלות מוחלטת".⁷⁸ התיאור הולם גם את האופן שבו רשומות הדמויות ב**חיבוק**: צל אדם, צלליות. **בנופל מחוץ לזמן** התרוששות האני באה לידי ביטוי בממד המילולי – "לחיות את תשליל החיים", "צל צילו של היותך",⁷⁹ ואילו ב**חיבוק** הפצע המלנכולי מדמם בעיקר באמצעות הממד החזותי; הריקנות באה לידי ביטוי ברישומים המינימליסטיים של רובנר.



תמונה 16. מתוך **חיבוק** (באדיבות ד"ר גרוסמן והוצאת עם עובד)

המרחב הלימינלי והלא-מוגדר של השדה ב**חיבוק** מזכיר את הגאוגרפיה של השאול ההומרי. הדמויות האפורות והקווים האמורפיים המשרטטים אותן מזכירים את הדמויות בשאול המיתולוגי היווני, שצבען אפור וגם הן אמורפיות, חסרות ממשות ונעות כבתוך חלום,⁸⁰ במידה רבה בדומה לדמויות ב**חיבוק**. כל הדמויות ב**חיבוק** מצוירות כצלליות אפורות וחסרות עומק וממשות (תמונה 16), כמו "רוחות המתים"⁸¹ בשאול ההומרי: "זו היא דרכם של בני תמותה אחרי מותם. הגידים אינם מחזיקים עוד בבשר ובעצמות",⁸² מסבירה אימו המתה של אודיסאוס. אכילס מתאר את המתים בשאול כ"מתים חסרי תחושה, צללים של בני תמותה אשר גוועו",⁸³ והרקולס מתואר כצל חולף.⁸⁴ גם באינאים של ורגיליוס המתים מתוארים כצלליות: "כצלליות צללי בלהות הם, בלי רוח חיים ובלי כח"; "יד יפשטו הצללים, לעבר ראשונים יבקשו, כי לגדה מעבר מזה, נשמתם משתוקקת".⁸⁵

הכלבה פלא, הנוכחת במרבית הרישומים ב**חיבוק**, עשויה לרמוז לקרברוס – הכלב השומר על שערי השאול, גם אם אינה מאיימת כמוהו.⁸⁶ הרמז זה עשוי להסביר את הרישום האחרון ממש על גב הכריכה, של בן ופלא. ברישום זה אמו של בן בולטת

78 ז' פרויד, אבל ומלנכוליה: פעולות כפייתיות וטקסיים דתיים, תרגום א' טננבאום, תל אביב 2008, עמ' 33. על הזיקה בין חיבור זה של פרויד ובין **נופל מחוץ לזמן** ראו גלזמן (לעיל הערה 27).

79 גרוסמן (שם), עמ' 18, 144.

80 E. Panofsky, *Tomb Sculpture: Its Changing Aspects from Ancient Egypt to Bernini*, New York N.D.

81 הומרוס (לעיל הערה 63), עמ' 180.

82 הומרוס (שם) עמ' 175.

83 הומרוס (שם) עמ' 179.

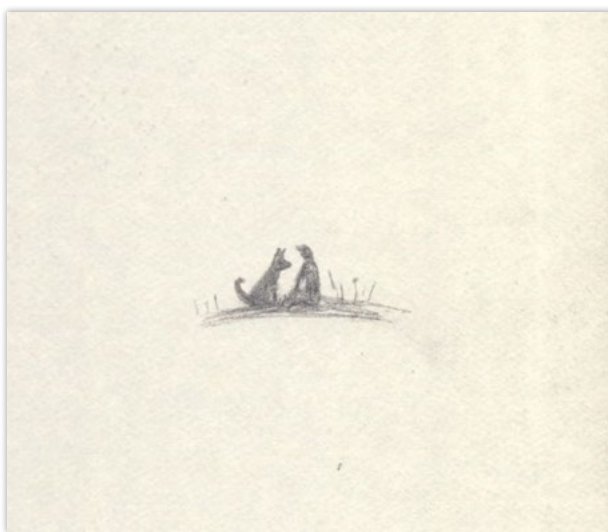
84 הומרוס (שם) עמ' 181.

85 ורגיליוס, אינאים, תרגום ש' דיקמן, ירושלים 2015, עמ' 223–224.

86 "קרבר העז עם ראשו המשולש רובץ במערה שם ובנביחה אימה ישמור על מלכות-בור-המות" ורגיליוס (שם), עמ' 228–229.

בהיעדרה, אולי כי כמו אודיסאוס החי, מסעה הסתיים ועליה לחזור מעולם המתים אל עולם החיים.⁸⁷

"בעולמו של גרוסמן הכלב הוא קודם כול כלבה"⁸⁸ – כך דינקה, כלבתה הנאמנה של תמר במישהו לרוץ איתו (2000), הכלבה הקטנה ביבה ביונתן בלש ממש (2012) ופלא בחיבוק (2011). אולי יש בכך כדי לרכך את הפן המאיים הגלום בכלב. מעניין לציין כי בניגוד לבן ואמא הגנריים, פלא זוכה לשם משל עצמה.⁸⁹ יחד עם זאת, ישנו דמיון בין קווי המתאר של פלא, בן ואמא, ואין הבדל מהותי באופן שבו רובנר מציירת אותם; הדמיון ניכר גם בהתמזגות של פלא לכדי דמות היברידית עם האם (תמונות 17–18).⁹⁰



תמונה 17 (מימין).
הדמיון הרב בין
פלא לבן, כריכה
אחורית, מתוך
חיבוק (באדיבות
דויד גרוסמן והוצאת
עם עובד)
תמונה 18
(משמאל). פלא
ואמא מתמזגות,
מתוך **חיבוק**
(באדיבות דויד
גרוסמן והוצאת עם
עובד)

פלא אינה החיה היחידה המופיעה ב**חיבוק**. בכפולת העמודים הראשונה מופיעות חסידות, המזכירות את הציפורים ממיצג הווידאו של רובנר **Mutual Interest** מ-1998 (תמונות 19–20).⁹¹

ציפורים מופיעות גם בתיאור הירידה לשאול באינאס של וירגיל (ספר שישי): הן מראות לאינאס את הדרך לשאול ("דרך אם יש – הדריכוני, עופות!")⁹², ובעת המפגש של אינאס עם חארו, המסיע את נשמות המתים, הללו זועקות "וכמוהם יזעק מרקיע

87 בהקשר זה עשויה הכלבה פלא להזכיר גם תחריטי קברים שבהם נראים גם גברים מלווים בכלביהם הנאמנים. ראו Panofsky (לעיל הערה 80), עמ' 21.

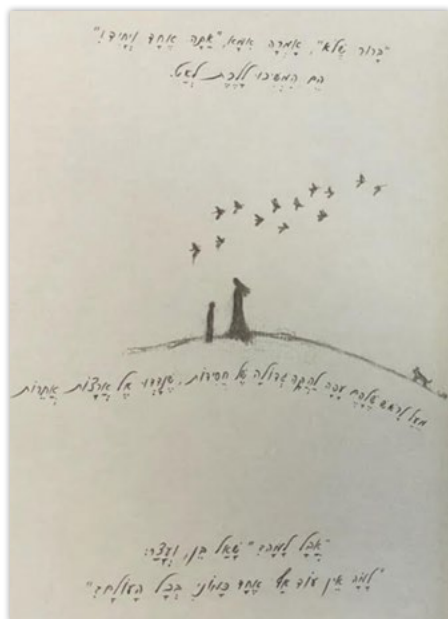
88 א' אלקד-להמן, 'הכלבה דינקה אצל גרוסמן ובלק כלב החוצות אצל עגנון', הקסם שבקשר: אינטרסקסט, קריאה ופיתוח חשיבה, תל אביב 2008, עמ' 224.

89 על ייחודו של השם פלא ראו: א' אדיבי-שושן, 'כי רק בגללי הוא האבא שלי: על ספרי הילדים של דויד גרוסמן', עולם קטן, 5 (תשע"ד), עמ' 110.

90 יחד עם זאת, יחסית לדמויות הגנריות בעבודות אחרות של רובנר, האם מובחנת מבין הן בגובהה והן בשיערה הארוך. ייתכן שהבדל זה נובע מהמודעות של רובנר לז'אנר ספרות הילדים ולחשיבות הדמות ההורית בספרי ילדים.

91 רובנר טוענת כי לא השתמשה בציפורים ב-**Mutual Interest** באופן סמלי. Wolf (לעיל הערה 26), עמ' 104.

92 ורגיליוס (לעיל הערה 85), עמ' 218.



תמונה 19 (ימין).

מיכל רובנר,

C-Print, 1998,

Mutual Interest

#2 קרדיט צילום:

מיכל רובנר וגלריה

Pac כל הזכויות

שמורות למיכל

רובנר

תמונה 20

(משמאל). מתוך

חיבוק, כפולת

עמודים 1 (באדיבות

דויד גרוסמן והוצאת

עם עובד)

להק'עופות לרבה".⁹³ על פי פנופסקי, ציפורים שימשו בעיטורי קברים כסמל ל"נשמת חיים" (Life Soul).⁹⁴

האיור החותם את "חיבוק"

לכאורה התיאור המילולי של החיבוק החותם את הספר אינו עולה בקנה אחד עם הקריאה שהוצעה לעיל, המזהה את המרחב ב**חיבוק** עם השאול המיתולוגי. אקט החיבוק אומנם יכול לספק סגירה הולמת וחיובית לסיפור ילדים, אבל ב**חיבוק** הוא נכשל בשני מישורים. במישור הפילוסופי הטקסט מבטא כשל לוגי, שכן הפתרון שהאם מציעה מתקיים במישור הרגשי אבל אינו נותן מענה לבעיה הפילוסופית שבן מעלה: היות בן והאם נבדלים, "אחד ויחיד" ו"אחת ויחידה", ולבדידות הקיומית הנובעת ממנה – "אני מרגיש לבד".

"כולם קצת לבדם, אבל הם גם ביחד. הם גם לבדם, וגם ביחדם."

"איך אפשר גם וגם?"

"הנה אתה, אחד ויחיד," אמרה אמא, "וגם אני אחת ויחידה,

אבל אם כעת אני אחבק אותך,

אתה לא תהיה לבד, ואני לא אהיה לבד."

"אז כן, תחבקי אותי," אמר בן, והתרפק על אמא.

אמא חיבקה אותו. היא הרגישה את הלב שלו פועם בחוזקה.

גם בן הרגיש את הלב של אמא. הוא חיבק אותה בכל הכח.

"עכשיו אני לא לבד," הוא חשב לעצמו בתוך החיבוק,

93 ורגיליוס (שם), עמ' 224.

94 Panofsky (לעיל הערה 80), עמ' 11.

"עכשיו אני לא לבד, עכשיו אני לא לבד."

"אתה רואה, לחשה אמא,

"בשביל זה בדיוק המציאו את החיבוק."

גם במישור העלילתי, היענותו המפתיעה של בן לפתרון שמציעה אמו אינה עולה בקנה אחד עם העמדות שהוא מציג בעקביות מרשימה לכל אורך הספר. ואכן בן איננו משוכנע, כפי שמעידה החזרה המשולשת שלו על המשפט "עכשיו אני לא לבד", כמו מבקש שהחזרה על המילים תהפוך אותן למציאות. קריאה זו מקבלת חיזוק כאשר מגלים את הזיקה בין מילותיו של בן לחזרתיות הנואשת כמעט של "האיש ההולך" **בנופל מחוץ לזמן**: "איני לבד, / איני לבד, אני לוחש / כמו השבעה".⁹⁵



תמונה 21 (מימין).
Nun 2, 2000
הדפסת פיגמנט על
קנבס קרדיט
צילום: סטודיו
מיכל רובנר כל
הזכויות שמורות
למיכל רובנר

תמונה 22
(משמאל). **חיבוק**
(באדיבות דויד
גרוסמן והוצאת עם
עובד)

הרישום החותם את הספר מהדהד יצירה קודמת של רובנר, Nun 2 מ-2000 (תמונות 21-22) ומחזק את התחושה שהמילים לא הצליחו לחולל את הקסם; החיבוק מתגלה כלא-חיבוק. התבוננות מעמיקה ברישום מגלה כי ממש כמו ב-Nun 2, הדמויות אינן אחוזות זו בזו; האם והבן אינם מתמזגים, ופס בהיר, ברור ודק חוצץ ביניהם. הרישום על גב הספר קיצוני עוד יותר – האם לא מופיעה בו כלל.

קריאה ברישומים מתחילת הספר מגלה תהליך של היפרדות. אומנם בציור הראשון האם והבן חבוקים, אבל כבר בציור השני מתחיל המרחק ביניהם לגדול. הם עדיין אווזים ידיים, אבל נקודת המגע מטושטשת, כמעט מחוקה. ככלל, הטשטוש רווח בספר **חיבוק**. ברישום השלישי האם והילד פונים זה לזה, אבל הם כבר נפרדים לגמרי. במקביל מופיעה בקצה פלא הכלבה, וככל שגדל המרחק בין האם לבן כך פלא מתקרבת ומקבלת יותר נוכחות ונפח ברישום.

לעומת הניכור והיעדר התקשורת בין הדמויות בעבודותיה המוכרות של רובנר, **בחיבוק** יש קשר כלשהו בין הדמויות, או לפחות מראית עין של קשר. החוט המקשר העובר ביניהם הוא קו האדמה החוזר ומופיע במרבית הרישומים, שמעליו מצוירות הדמויות. לאדמה יש משמעות אמביוולנטית: "כִּי עָפָר אֶתָּה וְאֶל עָפָר תָּשׁוּב",⁹⁶ וגם אמא אדמה; חיים ומוות. אולם הקשר בין הדמויות ברישומים מורכב. מצד אחד אין גבול ברור בין הדמויות השונות: למשל בין בן לפלא, כפי שנראה באיור בגב הספר, ובין הממשי למופשט – כזכור, הדמויות ביצירותיה של רובנר מתחילות מאנשים בשר ודם, אבל יוצאות מן הפרטי אל המופשט.⁹⁷ מצד שני ישנו גבול דק אבל ברור מאוד בין בן לאימו. הרישום האמביוולנטי של רובנר, של חיבוק נוגע-לא-נוגע, חושף את הפער בין משאלת לב להתרחשות בפועל.

כישלון החיבוק בין האם לבן מזכיר מפגש דומה המתרחש בשאול ההומרי, גם הוא בין בן לאימו. במפגש המתואר בפרק 11 **באודיסאה**, אודיסאוס פוגש את אימו שמתה מגעגועיה אליו לאחר שנעדר מביתו במשך עשרים שנים בשל מלחמת טרויה: "געגועי אליך ואל חכמתך, אודיסאוס הנהדר שלי [...]. לקחו ממני את מתק חיי". בהמשך מהרהר אודיסאוס:

כך אמרה, ואני הרהרתי בלבי, ורציתי לחבק את רוח אמי-המתה, ורצתי לקראתה שלוש פעמים. הלב קרא לי לחבק אותה, אך שלוש פעמים פרחת מידי כמו צל או חלום, וכאב חד פילח את עמקי לבבי [...]. "אמא, מדוע אינך מחכה לי? אני כל כך רוצה לחבקך – כך נוכל, אפילו בבית הדס, להטיל את זרועותינו זה סביב זה ולמצוא מנוח בקרירות הבכי" [...]. ואולי שלחה לי פרספונה הוד-מעלתה רוח שווא, כדי להגדיל את כאבי ויסורי.⁹⁸

גם **באודיסאה** כמיהתו של אודיסאוס לחיבוק נכזבת: "שלוש פעמים פרחת מידי כמו צל או חלום", והחיבוק אינו מממש את ההבטחה הטמונה בו "למצוא מנוח בקרירות הבכי".⁹⁹ **בחיבוק**, כמו **באודיסאה**, החיבוק נותר בגדר כמיהה ואינו מביא נחמה. יחד עם זאת, ייתכן שאפילו פגישה חטופה עם המתים – כמו זו של הגיבור ההומרי, היורד לשאול בעודו בחיים וזוכה לפגוש שם ולו לרגע קצר את אימו ואת רעיו – אולי זוהי משאת הנפש ש**חיבוק**, נכזב ככל שיהיה, מבטא.

"השכול הוא לעולם אישה": דמות האם בחיבוק

חיבוק מהווה נקודת מפנה דרמטית בספרות הילדים של גרוסמן, הן בשל המעבר מפואטיקת שפע לפואטיקה מינימליסטית, והן משום שזהו הספר הראשון שבו האם היא הדמות ההורית הדומיננטית.¹⁰⁰ בפועל, מלבד אזכורים בודדים ("אני אתך וגם אבא

96 בראשית ג יט.

97 חוסר תקשורת הבא לידי ביטוי בעניין של רובנר בגבולות ובהיעדר גבולות, למשל ביצירת הווידאו **Borders** על מלחמת לבנון הראשונה.

98 הומרוס (לעיל הערה 63), עמ' 175.

99 הומרוס (שם).

100 ברוב ספרי הילדים של גרוסמן שקדמו ל**חיבוק**, האב נוכח ומאוויר באופן המזכיר את גרוסמן עצמו, ואילו האם בדרך כלל שולית או נעדרת.

אתך", "יש לי אותך ואת אבא"), דמות אב נעדרת לחלוטין מן הסיפור ומן הרישומים. זהו לכאורה פרט שולי, אבל רק לכאורה.



תמונה 23. מתוך
חיבוק (באדיבות
דויד גרוסמן והוצאת
עם עובד)

"השכול הוא לעולם אישה", כותב גרוסמן ב**נופל מחוץ לזמן**.¹⁰¹ לאור זאת אנו מבקשות להציע כי הנוכחות הדומיננטית של האם ב**חיבוק** עשויה לתמוך בהבנת המרחב שבו מתרחש הסיפור כשואל המיתולוגי. אם השכול הוא אישה, אזי הנה לנו ההסבר להיעדרה של דמות האב מהספר: האב, המזוהה בספרי ילדים קודמים של גרוסמן עם הסופר עצמו, נעדר מ**חיבוק** משום שאין ביכולתו להתמודד עם מות בנו. על פי קריאה זו, **חיבוק** – שפורסם ב-2011, אך מעט לפני פרסום **נופל מחוץ לזמן** – מבטא שלב מוקדם בהתמודדות של גרוסמן עם מות בנו, שעדיין אין בו השלמה. לפי פרשנות זו, האב האבל אינו מסוגל לרדת לשאול כדי לפגוש את הבן המת, בניגוד לאודיסאוס. הוא יעשה זאת רק ב**נופל מחוץ לזמן**, שם מסעו אל השאול והחתירה למפגש עם הבן המת מקבלים ביטוי מילולי גלוי והופכים ללב ליבו של הספר.¹⁰²

חיבוק נחתם ברישום של עצים המתאחדים לכדי חופה של ענפים משתפלים, המזכירים עיטורי קברים (תמונה 23). עוד במצרים העתיקה נהוג היה לעטר קברים בסצנות של דמויות מתים בינות לשיחי גומא הפפירוס או תחת עצי שקמה גבוהים,¹⁰³ עובדה העשויה לרמוז גם היא על נוכחותו של המוות בספר – ועל הבן המת (ושמא בן המת).

סיכום

קריאה ב**חיבוק** לאור רישומיה של רובנר מעלה את האפשרות שמדובר בניסיון להגיע אל הבן המת. כפי שהראינו, ניסיון זה יכול לחמוק בקלות מעיני קוראים השבויים בהגדרת **חיבוק** כספר ילדים, או שמתמקדים בטקסט ומתעלמים מהרישומים. **חיבוק** נראה כהמשך טבעי של הפואטיקה המאפיינת את עבודותיה רובנר. לעומת זאת, הוא מציין נקודת מפנה בפואטיקה של גרוסמן, שתבוא לידי ביטוי מלא יותר בספר **נופל מחוץ לזמן** – שיצירתה של רובנר Point; קצה מעטרת את כריכתו במהדורה העברית. טביעת האצבע של רובנר הן ב**נופל מחוץ לזמן** והן ב**חיבוק** כורכת את שתי היצירות יחד ומצביעה על הקשר ביניהן. הדמיון החזותי חושף את המשותף ליצירות גם במישור

101 גרוסמן (לעיל הערה 3), עמ' 99.

102 כפי שעולה מהדברים שכתב אברהם בלבן על **נופל מחוץ לזמן**: "ההרחקה כאן נובעת מעצם ההחלטה לא להציע לקוראים סיפור עלילה ריאליסטי-פסיכולוגי, אלא לדבוק בדגם המיתולוגי של הניסיון לרדת אל השאול כדי להתחבר אל המתים". א' בלבן, "נופל מחוץ לזמן" מאת דויד גרוסמן: למצוא לזה מלים, הארץ, 15.6.2011 <https://www.haaretz.co.il/literature/1.1177346>

103 Panofsky (לעיל הערה 80), עמ' 14.

התמטי: בשתיהן יש תחושה של טשטוש סממני זמן ומקום, המעניקה לטקסטים ממד אוניברסלי ומעצימה את מורכבותם. **נופל מחוץ לזמן** עושה זאת בכותרת המכריזה על המרחב שבו הספר פועל, "מחוץ לזמן"; אך מה שגרוסמן מעיד על אותו הספר מיטיב לתאר גם את **חיבוק**:

מבחינה מסוימת זה הספר הכי פחות ישראלי שלי. אי אפשר לעשות "סיור בעקבות הספר", או לפחות אני מציע לאנשים לא לעשות סיור שכזה. יחד עם זאת, כיוון שהוא אוניברסלי, הוא גם ישראלי. יותר מזה, אם יש בו איזה ניואנס ישראלי מאוד זה הרצון שלי לדבר על המוות הקט הפרטי, לא הגדול הכללי. המתים הפרטיים עוברים במהרה לתחום המוות הקולקטיבי, קל וחומר משהו שנופל במלחמה בישראל, שעובר תהליך מידי של הלאמה. לי היה חשוב לעשות את התהליך ההפוך הזה; לתבוע את האדם הפרטי, האינטימי, לשחרר אותו מכל תיבת התהודה הלאומית.¹⁰⁴

בהקשר זה ניתן לומר כי הרישומים ב**חיבוק** ממלאים תפקיד דומה לתפקיד רושם קורות העיר ב**נופל מחוץ לזמן**¹⁰⁵ – במובן זה שהרישומים, כמו הרושם, אינם מספקים רק פרשנות אלא הם מעורבים באופן עמוק בהתרחשויות שהם לכאורה רק מתעדים. אם לקרוא את הרישומים כדוברים יודעי כול, כפי שמציע פרי נודלמן,¹⁰⁶ הרי שהם יודעים להצביע על מה שהטקסט אינו מצליח לבטא במילים – והוא שאין חיבוק ב**חיבוק**.

104 שווימר (לעיל הערה 25).

105 בספר תפקידו של רושם קורות העיר הוא לתעד את המתרחש במרחבי העיר ולהעביר את הדיווח לדוכס הממונה עליו. ככל שמתקדמת היצירה כך מתברר שדמויות ההורים השכולים, שאת מעשיהן מבקש הרושם לתעד, חולקות איתו את אותו אירוע מכונן משנה חיים – מותו של ילד.

106 P. Nodelman, *The Pleasures of Children's Literature*, Longman 1996, p. 46. על "ידיעת הכול" של המספר ראו: י' אבן, 'סופר מספר ומחבר', הספרות, ה' (תשל"ד), עמ' 137–163.

סימטריה ושיבושה בכוראוגרפיה של ברוניסלבה ניז'ינסקה ליצירה "כלולות" (1923)

דנה בר, האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים

תקציר

מאמר זה מציג נקודת מבט חדשה לניתוח הריקוד כלולות שיצרה ברוניסלבה פומיניטשנה ניז'ינסקה (Nijinska). נקודת מבט זו, שלא נדונה בפרסומים אחרים על היצירה,¹ נשענת על ניתוח הריקוד מבחינה צורנית וחומרית במונחים של סימטריה ושיבושה. הניתוח חושף את התפקיד הצורני והחיבורי של היחסים בין סימטריה לא-סימטריה בריקוד כתשתית ליצירת משמעות ותוכן סימבוליים. נקודות המבט המרכזיות בכתובה על אודות היצירה עד כה עסקו בהשפעה הקונסטרוקטיביסטית עליה,² בהיבטים מודרניים שלה,³ במשמעויות הפמיניסטיות הטמונות בה⁴ ובהיותה יצירה ניאורקלסית.⁵ מאמר זה מזכיר חלק מנקודות המבט הללו, אך מתמקד בניתוח הצורני של סימטריה ושיבושה לשם הוספת נדבך חדש להבנה החזותית, התנועתית והתוכנית של היצירה כלולות.

רקע היסטורי

היצירה כלולות (בצרפתית: *Les Noces*, ברוסית: *Svadebka*) עלתה לראשונה על הבמה בפריז ב-13 ביוני 1923.⁶ את המוזיקה וסיפור המסגרת של היצירה כתב איגור סטרווינסקי (Stravinsky). בהופעת הבכורה, התלבושות והתפאורה עוצבו על-ידי נטליה גונשורובה (Goncharova), והריקוד בוצע על-ידי להקת בלט רוס (Ballets Russes), שמנתה 42 רקדנים – מחציתם גברים ומחציתם נשים. בתפקיד הכלה

1 למיטב ידיעתה של כותבת המאמר, נכון לאפריל 2022.

2 L. Garafola, *Diaghilev's Ballets Russes*, London 1998.

3 שם.

4 S. Banes, *Dancing Woman: Female Bodies on Stage*, London 1998.

5 Garafola (לעיל הערה 2).

6 על בימת תאטרון הגייטה-ליריק (Theatre de la Gaite-Lyrique).

הופיעה פֶּלִיה דוברובסקה (Dubrovskaya), ובתפקיד החתן ניקולס סמינוב (Semenov). את הכוראוגרפיה ליצירה חיברה ברוניםלבה פומיניטשנה ניז'ינסקה (Nijinska).

במשך חייה יצרה ניז'ינסקה כשבעים יצירות מחול, אך רק מעטות מהן שרדו ומועלות גם כיום. זוהי דוגמה לאחת הבעיות המרכזיות בתחום חקר המחול: כמו באמנויות מופע אחרות, גם הריקוד מתקיים על פני הזמן, והחומר התנועתי נעלם מייד לאחר שהופיע. יצירות רבות אבדו מכיוון שלא נכתבו בכתב תנועה כלשהו, או שנכתבו בכתב תנועה שאי אפשר היה לפענחו לאחר מות היוצרים, ולא זכו לשחזור מאוחר יותר.

כלולות נמנית עם יצירותיה של ניז'ינסקה אשר שרדו, הודות ליוזמה של פרדריק אשטון (Ashton). אשטון היה בעברו רקדן בלהקתה של אידה רובינשטיין (Rubinstein), שעבורה יצרה ניז'ינסקה כמה יצירות מחול. בשנות השישים של המאה העשרים היה אשטון המנהל האמנותי והכוראוגרף הראשי של הבלט המלכותי בלונדון, וחשש שיצירותיה של ניז'ינסקה יאבדו לעד. על כן הוא הזמין אותה לשחזר את היצירה *Les Biches* (1924), ואחריה את **כלולות**. גרסה זו של **כלולות** היא היחידה המתבססת על נוכחותה של ניז'ינסקה בזמן השחזור, ומשום כך סביר שקרבתה למקור רבה. ניתוח הריקוד במאמר זה נעשה לפי מופע מצולם של הבלט המלכותי משנת 2001, אשר יצא ב-DVD.⁸

ברוניסלבה ניז'ינסקה (1891–1972) נולדה במינסק שברוסיה, והייתה בתם השלישית של זוג רקדנים פולנים, ואחותם של ואסלב (Vaslav) וסטניסלב (Stanislaw) ניז'ינסקי.⁹ בשנת 1897 התיישבה המשפחה בסנט-פטרסבורג. אמה של ניז'ינסקה רשמה אותה ואת אחיה ואסלב לאקדמיה לריקוד הצמודה לתאטרון מרינסקי,¹⁰ שכלל להקת בלט ואופרה. שניהם התקבלו כתלמידים באקדמיה, וכשסיימו את לימודיהם הצטרפו כרקדנים לתאטרון.

בשנת 1909 חברו האחים ניז'ינסקי אל להקת **בלט רוס** של סרגיי דיאגילב (Diaghilev), שהביא למערב אירופה בשורות חדשניות בתחום המחול. המהלך נחל הצלחה גדולה וסימל את תחילתה של אחת התקופות החשובות ביותר בהתפתחות המחול המודרני. ניז'ינסקי היה לרקדן הראשי בלהקתו של דיאגילב, וזכה לתהילה רבה. ניז'ינסקה הוכרה כרקדנית חזקה וכישרונית, ובמשך הזמן זכתה למעמד של אחת הרקדניות הראשיות. סכסוך שפרץ בין דיאגילב ובין ניז'ינסקי הוביל לפרישתו של ניז'ינסקי מן ה**בלט רוס**, ובעקבותיו עזבה גם ניז'ינסקה והקימה בשנת 1919 בית ספר פרטי למחול בקייב. הייתה זו תקופה משמעותית ביותר בעיצוב תפיסתה האמנותית. שנתיים לאחר מכן, ב-1921, קיבלה ניז'ינסקה מכתב מדיאגילב הקורא לה לחזור ללהקתו. הוא הציע לה ליצור את הכוראוגרפיה **לכלולות**, יצירתו המוזיקלית של סטרווינסקי, עבור עונת ההופעות של אביב 1922. הפרמיירה נדחתה בשנה עקב מחלוקות בנושא התלבושות, ומשום שסטרווינסקי לא סיים את הלחנת היצירה.

7. Royal Ballet.

8. לצפייה במופע ראו: <https://vimeo.com/173292723>.

9. ואסלב ניז'ינסקי היה לאחד הרקדנים והכוראוגרפים החשובים של ראשית המאה העשרים.

10. Imperial Theatrical of Russian Empire School ו-Marinsky, בהתאמה.

בתחילת דרכה הכוראוגרפית התחולל בקרבה של ניז'ינסקה מאבק פנימי סביב השאלה מה ראוי לשמר ממורשת הבלט הקלסי, ועל מה אפשר לוותר.¹¹ מתוך כתביה מהתקופה שבה הקימה את בית ספרה אפשר ללמוד על התחבטויותיה. במודעות הפרסום **לבית הספר לתנועה של ניז'ינסקה** נכתב:¹² "השיעורים ינוהלו על בסיס הניסיון והטכניקה של בית הספר הרוסי האימפריאלי. כמו כן, תילמד כל תגלית חדשה בתחום המחול בעת האחרונה, מהבלט הקלסי ועד התגליות האחרונות בתחום התנועה".¹³ מסמך בשם **על תנועה ועל בית הספר לתנועה**, שהוא למעשה ה"אני מאמין" הכוראוגרפי של ניז'ינסקה, מדגים את הציר שעליו התגבשה תפיסתה האמנותית: "בית הספר הקלסי הוא הבסיס לריקוד [...] יש להוציא לחלוטין דברים חסרי ערך, אך אסור לזלזל ואף להרוס את מה שמהווה את היסודות ואת הבסיס של אמנות הריקוד".¹⁴

ניז'ינסקה ראתה ברקדנים שיצטרפו לבית ספרה פוטנציאל ללהקתו העתידית של אחיה. בזכרה את ההתנגדות הנמרצת שגילו רקדני **הבלטים הרוסיים** לתנועותיו החדשניות של אחיה, היא שאפה לפתח שיטת לימוד אשר תוכל להכשיר "רקדן מסוג חדש". בהשקפתה, שמרה ניז'ינסקה אמונים למסורת של הבלט הקלסי, ובמקביל ראתה במורשתו בסיס הכרחי שאפשר להוסיף עליו שינויים. היא חיפשה דרכים לשלב בבסיס הקלסי את פריצות הדרך בתחום המחול שהיא הייתה עדה להן בעבודתה עם אחיה, וכן את אלו שחלו בעולם האמנותי סביבה. ניז'ינסקה טענה שהבלט הקלסי ידע בעבר להשתנות ולהתפתח, אך בתקופתה הוא קופא על שמריו ומצב זה יביא לסופו. עם זאת, היא מתחה ביקורת על יוצרים חדשניים בתחום המחול, כגון איזידורה דאנקן (Duncan) ואמיל דלקרוז (Dalcroze), אשר ביקשו למחוק לחלוטין את מורשת הבלט הקלסי: "רעיונותיהם מבריקים ולגיטימיים. אך מדוע ליצור סקאלה מוזיקלית חדשה? כל שעליהם לעשות הוא לחבר את רעיונותיהם לתאוריה הריקודית שכבר קיימת".¹⁵

היבט חדשני נוסף הוא השימוש של ניז'ינסקה במילה "תנועה" כמושג כשלעצמו, לאו דווקא כחלק מהמילון התנועתי של הבלט הקלסי, בשם שנתנה לבית הספר שהקימה. חידוש אחר היה הוויתור שלה על הדרישה מהתלמידים להיות בעלי רקע קודם בבלט קלסי, במטרה להגיע לרקדנים חפים מדעות קדומות סגנוניות. בית ספרה הפך למרכז לניסיונותיה הכוראוגרפיים, ושימש עבודה כמעין מעבדה. רחוקה מאחיה, היא החלה לפתח את דרכה הייחודית. אף על פי שיצירותיה הראשונות במחול מבוססות על פריצות הדרך של ניז'ינסקי, הן התפתחו מעבר להן – ללא עלילה או ללא מוזיקה, דבר שלא היה מקובל בבלט הקלסי.¹⁶ בערוב ימיה כתבה ניז'ינסקה:

11 L. Garafola, *Legacies of Twentieth-Century Dance*, Middletown 2005.

12 התרגום לעברית של המובאות, כאן ובהמשך, הוא של כותבת המאמר אלא אם כן צוין אחרת.

13 N. Van-Norman Baer, *Bronislava Nijinska – A Dancer's Legacy*, San Francisco 1986, p. 18.

14 Garafola (לעיל הערה 11), עמ' 198.

15 Van-Norman Baer (לעיל הערה 13), עמ' 20.

16 שם.

כיום אני נגד השינוי שהכניס פטיפה¹⁷ ליצירות הבלט שלו. הטקסטורה של יצירותיו אינה קדושה בעיניי. גם כיום אני מאמינה שהכול בבלט צריך להיות מבוטא רק באמצעות הכוראוגרפיה. פטיפה הכביד על הפקותיו באלמנטים לא-ריקודיים.¹⁸

בהמשך לקטע זה כתבה:

דאגתו של פטיפה לשימור בית הספר של הבלט הקלסי, רעיון גאוני בפני עצמו, השפיעה על דרכי האמנותית יותר מיצירות הבלט שלו. דאגה זו הקסימה אותי, והניחה את היסודות לאופן שבו לימדתי ולפעילותי הכוראוגרפית. הבנתי שעל בית הספר של פטיפה לא רק לשמר את העבר, אלא גם להמשיך ולהתפתח בעתיד.¹⁹

דוגמה נוספת לתפיסתה של ניז'ינסקה את הצורך בחיפוש אחר דרכים חדשות בריקוד אפשר למצוא בתקופה שבה חזרה אל להקתו של דיאגילב, ונעתרה לבקשתו לעזור לו בהפקת היצירה **היפהפייה הנמה**.²⁰ ניז'ינסקה ואמנים מתחומים נוספים שעבדו עם הלהקה, בהם מוזיקאים וציירים, טענו כי דיאגילב נסוג מהערכים המודרניים שהיה נאמן להם בתחילת דרכו. מבחינת ניז'ינסקה, העלאה מחדש של יצירה קלאסית, גם אם הוכנסו בה שינויים אשר תאמו תפיסה חדשנית יותר, הייתה בבחינת חזרה לאחור:

רצונו של דיאגילב להעלות מחדש את היצירה **היפהפייה הנמה** נראה לי כסתירה לערכי הבסיס של דת הריקוד כפי שהוא תפס אותה, וכנטישה של החיפוש אחר דרכים חדשות באמנות. התחלתי את העבודה על יצירה זו מתוך מחאה פנימית על היותי שותפה להפקה. זה עתה חזרתי מרוסיה, שעברה מהפכה, ולאחר שיצרתי יצירות רבות בעצמי. הפקת **היפהפייה הנמה** נראתה לי כאבסורד, כחזרה לעבר וכלא-כלום אחד גדול. באופן טבעי מה שרציתי היה לחזור לנטיית הקודמות של "הבלטים הרוסיים", שאותן הכרתי מגערות.²¹

האוצרת ננסי ואן-נורמן באייר (Van-Norman Baer) כתבה כי **כלולות** ביססה את מעמדה של ניז'ינסקה כאחת הכוראוגרפיות הניאו-קלאסיות המרכזיות של המאה העשרים.²² על כך הרחיבה לין גארפולה (Garafola) וכתבה **שכלולות** חשפה את המורשת המחולית שהפכה ל"כרטיס הביקור" של ניז'ינסקה. לדבריה, אומנם רוב צעדי הריקוד ביצירה שייכים ללקסיקון הישן של הבלט הקלסי, אך רובם שונים: ניז'ינסקה פירקה אותם ועיצבה אותם מחדש מבחינה צורנית, תחבירית וריתמית, ובכך התקבלו תנועות חדשות הקשורות למקור הצורני הקלסי. עוד הוסיפה גארפולה שניז'ינסקה מקרקעת שוב ושוב את הנטייה האוורירית והשאפה מעלה הנהוגות בבלט הקלסי. במקום לנסות ולהכניע את כוח הכבידה, הקפיצות נכנעות לו – גוף הרקדנים מתקפל כלפי פנים. שלא כמו מיכאיל פוקין (Fokine),²³ שעשה שימוש בידיים כדי לפתוח את

17 על מריס פטיפה (Petipa) ראו בהמשך.

18 Garafola (לעיל הערה 11), עמ' 200.

19 שם.

20 . *The Sleeping Beauty*, 1921

21 Van-Norman Baer (לעיל הערה 13), עמ' 27.

22 שם.

23 מיכאיל פוקין (1880-1942) היה רקדן, מנהל בלט וכוראוגרף.

הגוף, ניז'ינסקה משתמשת בהן כדי לסגור אותו – וכך, באמצעות גוף נטול חופש, היא נותנת ביטוי מוחשי לטרגדיה החברתית של עלילת היצירה.²⁴

הביטוי הבולט ביותר של הניאורקליסציזם²⁵ בריקוד **כלולות** עולה מאופן השימוש בנעלי הפוינט. יוצרים מודרניים מוקדמים נטו שלא לעשות בהן שימוש עוד, אך ניז'ינסקה בחרה להשאירן ונתנה להן תפקיד חדש: שימוש של תיפוף וכוח, בניגוד לשימוש הקלסי שביקש לבטא באמצעותן ריחוף קליל. דוגמה לכך עולה מצעדי ה"פה-דה-בורה" במערכה הראשונה. הרקדניות מדגישות את רקיעת הרגל כלפי מטה, אל תוך הרצפה, ולא את השאיפה מעלה הנהוגה בבלט הקלסי. מעבר לכך, אופן זה של ריקוד בנעלי פוינט ערער על תפיסת הנשיות שייצג השימוש בהן בבלט הרומנטי ובבלט הקלסי. גאראפולה פירשה את השימוש שעושה ניז'ינסקה בנעלי פוינט כייצוג לכוח גברי אל מול הסבל הנשי. לדעתה, רקיעת הנעל ברצפה מסמלת גבריות אלימה.²⁶

ביצירה **כלולות** באה לידי ביטוי השפעת יצירותיו של ניז'ינסקי על אחותו ניז'ינסקה. מקורה של השפעה זו בעבודתם המשותפת בין השנים 1911–1913, התקופה שבה הוא יצר את יצירות המופת שלו **אחר הצהריים של פאון** (1912) ו**פולחן האביב** (1913).²⁷ עבודות אלו היו מהפכניות והציגו תנועות חדשניות, ואף מנוגדות למסורת הבלט הקלסי, ורק בשנים מאוחרות יותר הן קיבלו את המעמד הראוי להן ונתפסו כפורצות דרך. ניז'ינסקה שימשה כאסיסטנטית של אחיה בכל עבודותיו באותה תקופה, והוא "פיסל" עליה את התנועות לריקודיו. השימוש בהפשטה כדי להעביר מסר בעל משמעות סימבולית, וההתעקשות על התנועה ולא על הפנטומימה כאמצעי האקספרסיבי המרכזי בריקוד, הם שהנחו את ניז'ינסקי בעבודתו ומאוחר יותר גם את ניז'ינסקה.

דוגמה לכך אפשר למצוא בתהליך העבודה על **כלולות**. בין ניז'ינסקה לדיאגילב שררה אי-הסכמה בדבר אופן השימוש בסיפור המסגרת של היצירה. דיאגילב רצה המחשה תנועתית של הכנות הכלה ליציאה מבית הוריה – ישיבתה על כיסא, סירוק שיערה וקליעתו לצמות על-ידי חברותיה, ועוד. ניז'ינסקה התנגדה, עקב רצונה להסיר מהריקוד כל אלמנט שאינו תנועה מופשטת. תגובתו של דיאגילב הייתה: "אין זה בלט, זהו רק רעיון אבסטרקטי כמו סימפוזיה, גישה זו זרה לי".²⁸ לבסוף התממשה גישתה של ניז'ינסקה: סיפור המסגרת היה לנושא חבוי ביצירה, ושירת את הכוראוגרפיה המופשטת. גאראפולה אף טענה כי ניז'ינסקה הרחיקה לכת מאחיה בכל הקשור בהפשטה, וכי **בכלולות** היא הפשיטה את התנועה מקישויות כדי להשיג צורה וביטוי טהורים. כמו כן ניז'ינסקה הפגימה רעיונות תנועתיים של תנועה הנענית לכוח הכבידה, עצירות ממושכות ושימוש בקבוצות גדולות של רקדנים כדי ליצור אפקט של

24 Garafola (לעיל הערה 11).

25 סוגת מחול שעלתה בראשית המאה העשרים, אשר מתאפיינת מצד אחד בשמירה על חלק מהעקרונות האסתטיים ומהמילון התנועתי של הבלט הקלסי, אך מן הצד האחר בחירות לשנות ולהפר חלק מהעקרונות הללו.

26 Garafola (לעיל הערה 11).

27 *L'après-midi d'un faune* ו *Le Sacre du printemps*, בהתאמה.

28 Garafola (לעיל הערה 2), עמ' 127.

מסה אנושית בתנועה. תפיסות אלו לגבי עיסוק בתנועה מופשטת קיבלו את חותמה האישי ביצירה **כלולות**.²⁹

חיבור היצירה המוזיקלית וסיפור המסגרת על ידי איגור סטרווינסקי

האופן שבו גיבש סטרווינסקי את המבנה המוזיקלי של היצירה, תהליך העיבוד של החומרים המקוריים שעליהם הוא נשען בהלחנה וסיפור המסגרת של היצירה המוזיקלית חשובים להבנת יצירת הריקוד ולניתוח הצורני שלה, תוך התמקדות בסימטריה ושיבושה. כאשר ניז'ינסקה ניגשה ליצירת הריקוד, סטרווינסקי כבר סיים את רוב היצירה המוזיקלית. היא הלכה בעקבותיו, והתייחסה אל טקס החתונה הרוסי הכפרי כאל מקור השראה מרכזי לכוראוגרפיה שלה, במיוחד מבחינת ההיבטים החברתיים והאנושיים המאפיינים טקס זה – אשר במרכזם השינוי הדרמטי המתחולל בחיי הכלה והחתן, שאינו נתון לבחירתם החופשית.

הלחנת היצירה העסיקה את סטרווינסקי במשך זמן רב, ועד הבכורה ב-1923 חלו בה שינויים מהותיים רבים. הרעיון ל**כלולות** נבע באופן טבעי מתוך **פולחן האביב**, היצירה המוזיקלית לבלט של סטרווינסקי עצמו. לדברי המוזיקולוג ריצ'רד טארוסקין (Taruskin):

כמו **פולחן האביב**, הייתה זו הצגה של מעשה פולחני מתוך ניתוק אלגנטי ובאופן לא-עלילתי. ההבדל הוא ש**כלולות** נשענת על מסורת חיה, מתועדת היטב, ולא על עולם ארכאי דמיוני. היא תחפש אימות בעובדות אתניות, אך כמו ב**פולחן האביב**, לא תושם באזיקים בידי שום כבלים שאימות כזה יכול לרמז עליהם. **כלולות** היא תיאור של טקס קדוש המבוצע מתוך כבודות וקור בלתי נמנעים התואמים מסורת בלתי גמישה ואכזרית.³⁰

היצירה התבססה על שירי חתונה מתוך טקס החתונה הרוסי הכפרי. המקור העיקרי לשירים ולתיאורי הטקס שעליו הסתמך סטרווינסקי היה ספרו של פיוטר וסילייביץ' קירייבסקי (Kireyevsky) **שירים שנאספו על-ידי פ"ו קירייבסקי**, אשר פורסם בשנת 1911. הספר כלל 1043 שירי חתונה עממיים, שאורגנו על-פי אזורים גאוגרפיים מכל רחבי האימפריה הרוסית. על בני עמו כתב קירייבסקי: "קשה למצוא בעולם אנשים שהם כה חדורי אהבה לשירים כמו הרוסים. כמעט בכל רגע של חייהם של האיכרים הרוסים, בין שזהו רגע חברתי ובין שזהו רגע פרטי, קיים שיר".³¹ ספרו עסק בעיקר בטקסטים הכתובים, ולצד כל שיר צוין לאיזה חלק בטקס החתונה הוא מתלווה. הקפדנות שבה אסף קירייבסקי את השירים והיצירות שהלחין סטרווינסקי באותה תקופה (המכונה "התקופה הרוסית" שלו), הייתה תוצר של מגמה מרכזית במוזיקה ובספרות של רוסיה באותם הימים: לפנות בגאווה אל הפולקלור הרוסי כאל מקור מרכזי להשראה.

29 Garafola (לעיל הערה 11).

30 R. Taruskin, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Oxford 1966, pp. 1322–1323.

31 R. Reeder and A. Comegno, 'Stravinsky's Les Noces', *Dance Research Journal*, 18 (1986–7), pp. 31–62, at p. 32.

טקס החתונה הרוסי הכפרי מכיל סדרה ארוכה של אירועים. לטקס ישנן וריאציות מקומיות רבות אשר נבדלות זו מזו במשך הזמן של כל אירוע ובסדר האירועים, אך כמה אירועים מרכזיים משותפים לכולן: לאורך הטקס, השירה מסמנת רגעי מפתח; השירה קושרת בין אירועים שונים ודיאלוגים מוכתבים המנותקים זה מזה; והטקס עצמו נתפס כמעין משחק ("משחק החתונה", בפי הכפריים) או כהצגה דרמטית בת כמה סצנות.

הסצנה הראשונה היא טקס השידוכין. התבנית הנפוצה של טקס זה מבוססת על תבנית של קנייה וממכר: השדכן מגיע אל בית הכלה, ולאחר החלפת מילות נימוסים עם הוריה מצהיר: "לכם יש הטובין, לנו יש קונה"³² – וממשיך בדברי הלל על משפחת החתן. אם ההסכם נחתם, מוגשים לשולחן מים ומלח כסמל להכנסת אורחים, ונערכת ארוחה. אחר כך מקהלת בנות המורכבת מחברותיה של הכלה שרה כמה שירים, והכלה מקוננת על פרידתה הצפויה מחייה הקודמים.

בערב שלפני החתונה מתרחש ה־Devichnik (מהמילה Deva – נערה), טקס שבו הכלה נפרדת מחברותיה ומקרובי משפחתה. בעודה מקוננת, הנערות שרות שירי חתונה וקולעות את שיערה לצמה אחת, המסמלת שעודנה אינה נשואה. ביום החתונה יוצא הזוג המיועד אל הכנסייה בלוויית השושבין וסנדקית הכלה. לפני טקס הקידושין בכנסייה, קולעת הסנדקית את שיערה של הכלה לשתי צמות, כורכת אותן סביב ראשה ומכסה אותו במטפחת של אישה נשואה. מעתה תקלע הכלה את שיערה לשתי צמות במשך כל חייה, ככל אישה נשואה.³³

הכלה מובלת אל החתן. זו הפעם הראשונה שבה הם רואים האחד את השנייה פנים אל פנים. לאחר הטקס בכנסייה מגיע הזוג הטרי אל בית החתן, ושם מברכים אותם הוריו. אחר כך נערכת סעודת החתונה, מלווה בשירתה של מקהלת הנערות. בתום הסעודה מוביל השושבין את הזוג הנשוי אל מיטת הכלולות, ומשאיר אותם לבדם. הכלה חולצת את מגפיו של החתן כאות לאדנותו. למחרת בבוקר מוצג לאורחים הסדין של מיטת הכלולות כאות לבתוליה של הכלה. אם מתגלה שאינה בתולה, האורחים משליכים לכלוך על הרצפה, ועל הכלה לנקותו. הסעודה נמשכת. ביום השלישי הולכים בני הזוג לבקר את הורי הכלה ואת קרוביה. כך מסתיים טקס החתונה.³⁴

המוזיקולוגית מרגריטה מאזו (Mazo) כתבה כי גם אם חלקיו השונים של טקס החתונה טעונים רגשית ומלאים במתח, הם לא נועדו לתאר את רגשותיהם הממשיים של המשתתפים, אלא לבטא תגובות בלתי אישיות לדרישות של כללי הטקס. המסקנה מכך היא שמתקיימים בטקס זה לצד זה עומס רגשי רב והתנתקות מהממד האישי. לדעתה, אווירה זו סקרנה את סטרווינסקי, שכן היא תאמה את תפיסתו שהצד האישי אינו יכול לבוא לידי ביטוי בטקסי החתונה.³⁵ תפיסה זו מהדהדת גם בגישתו לתפקידים

32 Reeder and Comegno (שם), עמ' 33.

33 מוטיב הצמות הקלועות מופיע ביצירה של ניז'ינסקה באופן צורני בולט. ראשה של הרקדנית המגלמת את הכלה עטור בשתי צמות ארוכות מאוד, כל אחת באורך של כשני מטרים. לאורך הריקוד צמות הכלה מוחזקות בצורות שונות בידי הרקדניות האחרות, או מגולגלות על ידיה או סביב צווארה.

34 Reeder and Comegno (לעיל הערה 31), עמ' 31–36.

35 M. Mazo, 'Stravinsky's Les Noces and Russian Village Wedding Ritual', *Journal of the American Musicological Society*, 43, 1 (1990), pp. 99–142.

אישיים בשירה, וכך הוא כותב: "תפקידים אישיים לא קיימים בכלולות, אלא רק קולות המבטאים דמות שונה בכל פעם. לפיכך, הסופרנו במערכה הראשונה אינו הכלה אלא קול של 'כלה'".³⁶

טארוסקין מודע גם הוא לצד הפורמלי של הטקס ושל קינות הכלה, אך מציג היבט נוסף. לדבריו, סביר כי כאשר סטרווינסקי בחר את השירים המסוימים שעליהם נשען בכתובת היצירה, עמדו לנגד עיניו השורות מתוך הפואמה **יבגני אונייגין** של אלכסנדר פושקין (Pushkin).³⁷ השערה זו מרמזת על אפשרות להקשר רגשי של סטרווינסקי בבחירת השירים ובתפיסה הכללית של היצירה, שכן שורותיו של פושקין מתארות את החוויה הקשה אשר עוברת הכלה בחתונה הרוסית. כך מתארת בפואמה האומנת פיליפבנה לטטיאנה חולת האהבה כיצד חיתנו אותה:

במשך כשבועיים
השדכנית המשיכה לבקר
את משפחתי. לבסוף,
אבי נתן את ברכתו.
בכיתי מרה מפחד. ובעודי בוכה
פיזרו את תלתליי,
ובשירה הובילו אותי אל הכנסייה.
כך נכנסתי אל משפחה מוזרה.³⁸

מאזו מעלה אפשרות נוספת למקור ההשראה של סטרווינסקי בבחירת השירים: אנתולוגיית שירי החתונה של פֶדֹר איסטומין (Istomin). היא אף טוענת כי אם סטרווינסקי קרא את הקטע שיוצג להלן, הוא השתכנע שקינות הן חלק חשוב שבלתי אפשרי לוותר עליו בטקסי החתונה הרוסיים. הקטע הוא מתוך ההקדמה באנתולוגיה, ומתוארת בו סצנה של הלקאה עצמית אשר מבצעת הכלה לפני טקס החתונה והפרידה הקרבה ממשפחתה:

היא מלווה את קינותיה בבכי, במקומות מסוימים היא מייללת ובו־זמנית מתמוטטת לרצפה או על השולחן ומכה את עצמה עם כל משקל גופה. פעמים רבות היא חוזרת על פעולה זו עד שכפות ידיה ומרפקיה, שנושאים את רוב משקל גופה בנפילתו, הופכים לנפוחים ולמלאי חבורות.³⁹

כאמור, סטרווינסקי בחר להכניס לטקסט של **כלולות** שירים מאזורים גאוגרפיים שונים ברוסיה ומדיאלקטים שונים, ומכאן שהם אינם מייצגים טקס חתונה מסוים מאזור מסוים, אלא את החוויה האנושית המשותפת לטקסי החתונה הרוסיים.

על-פי טארוסקין, כאשר ויתר סטרווינסקי על הרעיון שרצף השירים ביצירה יהיה נאמן לחלוטין לרצף המקורי של הטקס, נפתרו בעיותיו באשר לגיבושה. במקום זאת

36 Mazo (שם), עמ' 120.

37 Taruskin (לעיל הערה 30).

38 שם, עמ' 1324. התרגום לעברית הוא מאת הכותבת.

39 Mazo (לעיל הערה 35), עמ' 108.

בחר סטרווינסקי בייצוג סימבולי ואבסטרקטי של מהות הטקס ושל תוכנו.⁴⁰ גיבוש מבנה היצירה המוזיקלית, שעליו התבסס גם הריקוד, הסתיים באפריל 1915 ונראה כך: מערכה ראשונה – **הצמות**; מערכה שנייה – **בביתו של החתן**; מערכה שלישית – **עזיבת הכלה**; מערכה רביעית – **חגיגת החתונה**.⁴¹

סטרווינסקי העניק לעצמו חירות בכתבת הטקסט של שירי היצירה. לרוב הוא לא השתמש בטקסט השלם של המקורות שעליהם נשען, אלא בחר שורות בודדות מכל שיר ויצר מהן צירוף חדש. טארוסקין כתב כי תוצאת העיבוד שעברו השירים המקוריים, הן ברצף השירי והן בטקסטים, היא שבירת הסדר של המהלך הטקסי – ואיתו גם שבירה של כל תחושת זמן לינארי-סיפורי. השירים נפרסים במספר רב של צורות, ומתקבלת תחושה שהזמן קפוא או מוצב תחת זכוכית מגדלת.⁴² זה היה מבנה היצירה המוזיקלית אשר עליו התבססה ניז'ינסקה בבואה ליצור את הכוראוגרפיה לכלולות.

סימטריה

כמו שורשיהן של תפיסות יסוד נוספות בעולם המערבי, גם שורשי המושג סימטריה והקשר שלו למושגים פרופורציה ויופי נטועים בתרבות של יוון הקלאסית. כאשר היוונים החלו לדון במשמעות המושג, קדמו לכך אלפי שנים של חשיבה סימטרית אנושית, גם אם היא לא נוסחה בהכרח בשפה. המילה היוונית "סימטריה" מורכבת משני חלקים: *syn* במשמעות יחד, במקביל, קבוצה; ו-*metrios* במשמעות מתאים, במידה הנכונה. הטיות שונות ביוונית מעניקות למילה את המשמעויות מדוד, משווה, ממוצע, המידה הנכונה או הפרופורציה המתאימה. עבור היוונים שחיו לפני 2500 שנה, משמעות המילה סימטריה הייתה המידה האמצעית של הדברים.

בפילוסופיה של יוון הקלאסית, הסימטריה מופיעה בכתביהם של כל הפילוסופים המרכזיים. למשל, אפלטון (Plato) מייחס לסוקרטס (Socrates) את תפיסת הסימטריה כשביל הזהב בין היופי ובין האמת. עבור אריסטו (Aristotle), סימטריה מילאה את התפקיד המקשר בין היופי ובין האמת: הטעון ההגיוני הוא האמת, יצירות האמנות הן היופי. לדידו, האמצע בין שני המושגים מגולם בייצוג הגאומטרי של הסימטריה. מציאת המידה הנכונה, הפרופורציונלית, משולה למציאת ההרמוניה עצמה. הקשר בין מושג הסימטריה ובין המושגים פרופורציה, הרמוניה ויופי המשיך להתקיים בתפיסה המערבית בתקופות מאוחרות יותר, והוא מצא את דרכו גם אל עולם הריקוד שבו הוא בא לידי ביטוי בצורניות הסימטרית בריקודי החצר, ואחר כך בבלט הקלאסי.

התדירות הגבוהה שבה מופיעה הסימטריה ביקום היא גם המקור לאי-ההירות של המושג. בספרו **סימטריה** כותב המתמטיקאי והפילוסוף הרמן וייל (Weyl) כי יש שתי משמעויות עיקריות למושג זה: לפי משמעות אחת סימטריה היא פרופורציות נכונות, איזון והתאמה בין החלקים השונים ובין השלם שאותו הם מרכיבים. למשמעות זו יש קשר הדוק למושג היופי ולתפיסות אסתטיות שיש בהן מרכיב יחסי ותלוי-תרבות. המשמעות האחרת של המושג היא מתמטית-גאומטרית, והגדרה זו היא מדויקת

40 Taruskin (לעיל הערה 30).

41 בביצועים שונים של הריקוד מופיעים לעיתים שמות אחרים למערכות.

42 Taruskin (לעיל הערה 30).

ובלתי תלויה.⁴³ ההגדרות המתמטיות של הסימטריה אשר יוצגו להלן מבססות את הניתוח הצורני של סימטריה וא-סימטריה בריקוד **כלולות** המוצג במאמר זה.

בהגדרתה המתמטית, סימטריה היא תכונת השימור תחת שינויים מסוימים.⁴⁴ כלומר, אם כי לכאורה בניסוח פרדוקסלי, סימטריה היא תכונה של אובייקט שכאשר עובר עליו שינוי מסוים – הוא איננו משתנה. אי-ההשתנות בעקבות פעולה מסוימת (טרנספורמציה) הנעשית על האובייקט היא תכונת הסימטריה שלו.⁴⁵ לדוגמה: ארבעה כדורים זהים מונחים בקודקודי ריבוע דמיוני הניצב על הקרקע, ובמרכז הריבוע נמצאת נקודה דמיונית. אם מסובבים את הריבוע ב-90 מעלות סביב הנקודה הדמיונית, או לחלופין אם ארבעת הכדורים יחליפו ביניהם מקומות במעגל סביב הנקודה הדמיונית, הצורה תישאר כפי שהייתה קודם לכן. מי שעצם את עיניו בשנייה שבה התרחש הסיבוב, לא יבחין שחלה טרנספורמציה בריבוע, כיוון שהמצב לא השתנה.⁴⁶ ביצירה **כלולות** מופיעים שני סוגים מרכזיים של סימטריה: סימטריה של הזזה וסימטריה של שיקוף.

סימטריה של הזזה במרחב דו-ממדי: בטרנספורמציה הזזה קיימים הפרמטרים – בכמה מידות אורך מזיזים ולאיזה כיוון, שלו אינסוף אפשרויות. אם נזיז את הקו לאורכו ימינה או שמאלה, תתרחש פעולה – טרנספורמציה **הזזה**. אולם עדיין יתקיים שימור: צורת הקו תישמר, המצב הסימטרי לא ישתנה. כלומר, קיימת סימטריה של הזזה (תמונה 1).⁴⁷

תמונה 1. סימטריה של הזזה: במרחב דו-ממדי הצורות מתקבלות מן הצורות המקוריות בהזזה שמתוארת בעזרת החיצים. כולן נעות על-פי אותו החץ, כאילו "הסיעו" אותן בכיוון חץ ההזזה ובמידתו.



סימטריה של שיקוף: כדי לבצע טרנספורמציה שיקוף, יש לבחור נקודה מיוחדת על הקו הנקראת נקודת הראשית (Origin). אפשר לבחור אותה באופן שרירותי בכל מקום על הקו. במרחב חד-ממדי, השיקוף מתקיים ביחס לנקודת הראשית, ומשמעותו היא שיקוף זהה של שני הצדדים: נקודה שנמצאת, למשל, שלושה מטרים משמאל

43 Weyl, *Symmetry*, New Jersey 1952 H.

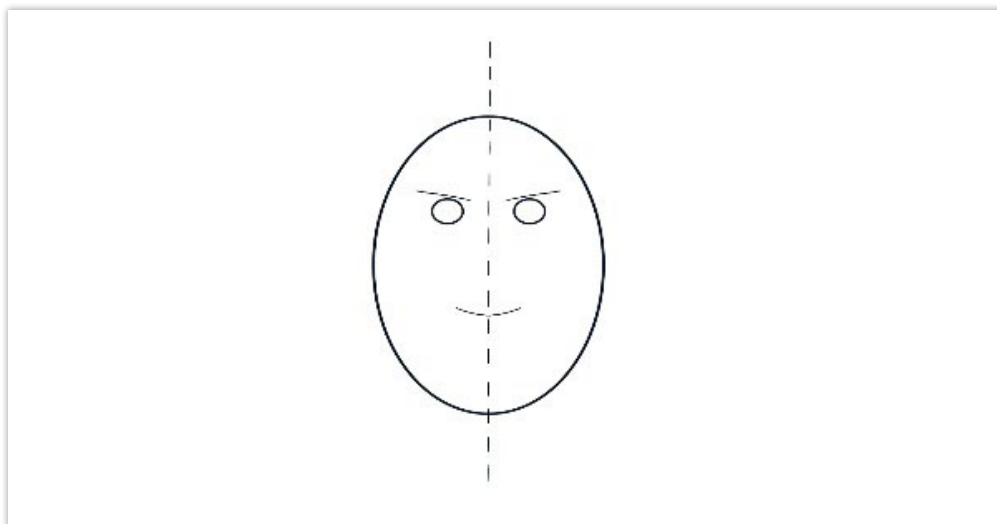
44 ריאיון עם ע' מלצר, ירושלים, 3.1.2005.

45 ריאיון עם ע' מלצר, גבעתיים, 25.4.2007.

46 חשוב לציין שבמקרה של ריבוע, הסיבוב חייב להיות בכפולות של 90 מעלות, שאם לא כן לא תתקבל אותה אוריינטציה של הצורה (שם).

47 האיורים במאמר זה הם של הכותבת.

לנקודת הראשית, תימצא לאחר השיקוף שלושה מטר מימין לה. כל הנקודות על הקו משנות באופן זה את מיקומן, מלבד נקודת הראשית עצמה שנשארת במקומה. גם צורתו הכללית של הקו האינסופי נשמרת, ולכן זוהי **סימטריה של שיקוף** (תמונה 2).



תמונה 2. צורות בעלות סימטריה של שיקוף במרחב דו־ממדי: הקו המקווקו מציין את ציר הסימטריה אשר סביבו מתרחשת פעולת השיקוף.

הטרנספורמציות הבסיסיות המתוארות לעיל מוכללות באופן ישיר לממדים גבוהים יותר, ובפרט למישור האינסופי הדו־ממדי ולמרחב האינסופי התלת־ממדי. השיקוף, שעל הקו החד־ממדי התבצע ביחס לנקודת הראשית, מתבצע במרחב הדו־ממדי ביחס לקו ישר הנקרא במקרה זה **ציר הסימטריה**. ואילו במרחב התלת־ממדי השיקוף מתבצע ביחס למישור – למשל, המראה המשקפת את בבואתו של המתבונן בה. ציר או מישור הסימטריה נשארים במקומם תחת פעולת השיקוף.⁴⁸

כדי להחיל את המושג סימטריה על תחומים שאינם מתמטיים, יש להתאים את ההגדרה המדויקת מעולם המתמטיקה למציאות (למשל, למציאות של עולם הטבע ו/או של עולם האמנות). הכימאי אישטוואן הארגיטאי (Hargittai) כתב כי מבט קרוב על סימטריות בטבע מלמד שאף אחת מהן אינה מושלמת.⁴⁹ לדברי חוקר התרבות והאמנות ציון אביטל, כדי למצוא סימטריה מחוץ לעולם המתמטיקה, שבו היא מושלמת, יש להתעלם מן ההבדלים הקיימים במציאות בין חלקי הצורה הסימטרית, ולתפוס את הסימטריה כדמיון ברמות שונות שנע על הציר בין זהות ובין דמיון גס.⁵⁰

רעיון זה של אביטל מאפשר לתפוס מצב חוץ־מתמטי כסימטרי. למשל, בריקוד **כלולות** אי אפשר לתפוס מצב כסימטרי ללא ביצוע של תהליך הפשטה. צריך לוותר על הייחודיות של כל רקדן ורקדנית – מבנה גופם, תווי פניהם, המגדר שלהם ועוד. רק כך מתאפשר לצופה לראות את המצב הריקודי כסימטרי, אף על פי שהוא אינו כזה במציאות הפיזית, נוכח הפרטים הייחודיים של הרקדנים השונים. למעשה, הצופה

48 מלצר (לעיל הערה 45).

49 Hargittai, *Symmetry: A Unifying Concept*, Bolinas 1994 I.

50 T. Avital, 'Symmetry: The Connectivity Principle of Art', *Symmetry: Culture and Science*, 7, 1 (1996), pp. 27-50.

נדרש לעשות הפשטה לגופו הייחודי של כל רקדן ורקדנית ולראותם כזהים, וכייצוג של סכמת גוף כללית, ללא הבדלים ופרטים ייחודיים.⁵¹

הסימטריה המושלמת בהגדרתה המתמטית מתקיימת רק במרחב אינסופי המכיל מספר אינסופי של אובייקטים שעליהם פועלת הטרנספורמציה. לעומת זאת, הבמה והריקוד הם בגדר עולם סופי, ולכן מתקיימת בו רדוקציה, דגימה מוקטנת, של מושג הסימטריה האינסופי המופשט. כאשר הצופים חוזים בסימטריה בריקוד על הבמה, למעשה הם חוזים ברמז בלבד לסימטריה האינסופית האמיתית, אך די בו כדי שהמצב ייתפס כסימטרי במבט האנושי.

א-סימטריה היא מושג מרכזי נוסף החשוב לניתוח הסימטריה ושיבושה. המושג א-סימטריה מוגדר כהיעדר סימטריה, כלומר, כאשר שום מאפיין של אובייקט נתון אינו מציג סימטריה. הגדרה נוספת לא-סימטריה היא סימטריה אשר מופרת באחד ממרכיביה או בפרט כלשהו, למשל בועת אוויר בתוך יהלום או נקודת חן על אחד מצידי הפנים. הפיזיקאי גיאורגי דארבאס (Darvas) כינה מצבים אלו דיס-סימטריה.⁵² קיימת אי-בהירות מסוימת בין המושגים: מה שדארבאס כינה דיס-סימטריה,⁵³ אביטל,⁵⁴ וייל⁵⁵ והפסיכולוג איאן מקמנוס (McManus⁵⁶) כינו א-סימטריה. לדידם, א-סימטריה היא מצב שבו נראית סימטריה שאינה מושלמת באחד או יותר ממרכיביה. בניתוח המוצג במאמר זה ייעשה שימוש במשמעות זו של א-סימטריה.

סימטריה ושיבושה ביצירה "כלולות"

בניתוח שיוצג להלן ייעשה שימוש אנלוגי במושג סימטריה בהתייחס לצורניות סימטרית בריקוד. מכיוון שהריקוד הוא תופעה המתרחשת גם בממד הזמן, יש קטגוריות בניתוח המייחסות סימטריה או א-סימטריה לאירועים המתרחשים על ציר הזמן. לדוגמה, אירוע X ייחשב כסימטרי לאירוע הקודם לו או לבא אחריו אם הפרמטר הנבדק יהיה זהה בשניהם. כמו כן ייעשה שימוש במונחים "אבי הכלה"/"אבי החתן", "אם הכלה"/"אם החתן" ו"הכלה"/"החתן" לתיאור הרקדנים אשר ממלאים תפקידים אלו ב**כלולות**, והם יוצגו בנפרד מיתר הרקדנים, מכיוון שלתפקידים הללו יש משמעות בניתוח מבנה הריקוד.

במקומות שבהם ייכתב כי מבנה מסוים מכיל מספר חלקים מסוים, הכוונה היא שהמבנה מורכב מחלקים נפרדים. במקומות שבהם המבנה מורכב מצורה אחת שלמה שאינה נפרדת, יצוין הדבר. בקטגוריה המתארת את המבנים הסימטריים בריקוד, לחלק

51 על משמעותו של רעיון זה בהקשר לצפייה בריקוד המכיל צורות סימטריות, ועל המתח הנוצר בין התפיסה של הרקדן כאדם ייחודי לבין תפיסתו כמייצג סכמת גוף כללית, יורחב בהמשך.

52 G. Darvas, *Symmetry: Cultural-Historical and Ontological Aspects of Science-Arts Relations*, Basel 2007.

53 Darvas (שם).

54 Avital (לעיל הערה 50).

55 Weyl (לעיל הערה 43).

56 I. C. McManus, 'Symmetry and Asymmetry in Aesthetics and the Arts', *European Review*, 13, S2 (2005), pp. 157-180.

מן המבנים מצורפות סכמות⁵⁷ העוקבות אחר קו המתאר של המבנה. תפקידן להוסיף ממד ויזואלי לתיאור המילולי, וכך להרחיב את המחשת המבנה המדובר.

כמו כן ייעשה שימוש במונחים "סימטריה של שיקוף" ו"סימטריה של הזזה". במקומות שבהם נכתב שהרקדנים מקיימים סימטריה של שיקוף זה לזה, כל אחד מהם מבצע את התנועות באיברי הגוף בצד הגופני הנגדי לחברו. למשל, אם האחד מרים את יד ימין – האחר מרים את יד שמאל. במקומות שבהם נכתב שהרקדנים מקיימים סימטריה של הזזה זה לזה, שני רקדנים או יותר מבצעים את אותה התנועה עם אותו הצד הגופני – לדוגמה, שניהם מרימים את רגל שמאל. במקומות שבהם נכתב צד ימין/שמאל של הבמה, הכוונה היא לנקודת מבטו של הצופה היושב מול הבמה.

איסוף המידע לעבודת הניתוח מבוסס על צפייה בריקוד ב־DVD על מסך בדור־ממד. חשוב לציין כי יש הבדל בין האופן שבו נצפה הריקוד על במה בתלת־ממד ובין האופן שבו הוא נצפה על מסך בדור־ממד. אף על פי שבשניהם קיימים פערים בין המבנים הנוצרים בריקוד, כפי שהם מעוצבים על הבמה, ובין התפיסה בעין הצופה, בכל זאת יש הבדל ביניהם: בצפייה בחומר מצולם התפיסה תלויה בזווית הצילום, ואילו בשיבה באולם היא תלויה במיקומו של הצופה, ובהנחה שאינו יושב גבוה מעל הבמה.

לדוגמה, מבנה של שני משולשים המונחים על הבמה אינו נראה בשלמותו ממקומו של הצופה באולם; כדי לראות את המבנה בשלמותו, היה עליו לרחף מעל הבמה. כמו כן, החלק של המבנה שאותו יראה הצופה תלוי במיקומו באולם: אם הוא יושב במרכז האולם, המבנה יראה אחרת מאשר אם הוא יושב בצד האולם. כדי לקלוט את הצורות כפי שהן, וכדי לתפוס אותן כסימטריות, על הצופה לבצע השלמה של הצורה בדמיונו – כאילו הוא רואה את המבנים בשלמותם, ממעוף הציפור. ייתכן שניז'ינסקה הבינה את הקושי, ולכן העמידה מבנים רבים בצורה פרונטלית ושטוחה, ללא עומק, כך שכל המבנה נחשף במלואו לצופה היושב מול מרכז הבמה, והוא אינו זקוק להשלמה בדמיון. להלן ניתוח של הסימטריה ושיבושה ביצירה **כלולות**.

מבנים סימטריים בעלי סימטריה של שיקוף ו/או סימטריה של הזזה: לאורך הריקוד כולו מוצגים למעלה משלושים מבנים סימטריים, והם יוצרים את הבסיס שעליו מתקיימים היחסים בין הסימטריה לא־סימטריה ביצירה. לעיתים המבנים מורכבים משני חלקים נפרדים וסימטריים זה לזה, אשר בינם נשמר רווח שבו ממוקם ציר הסימטריה, ולעיתים הם מורכבים מצורה אחת בלתי נפרדת שבמרכזה אפשר להעביר את ציר הסימטריה ולקבל שני חלקים זהים. לעיתים המבנים נייחים, ללא תנועה, ולעיתים הם מתקיימים ונשמרים תוך כדי תנועה במרחב. חלק מן המבנים הם בעלי סימטריה של שיקוף, חלקם בעלי סימטריה של הזזה ואחרים משלבים בין השתיים.

57 הסכמות המופיעות במאמר שורטטו על־ידי הכותבת.

תמונה 3. מבנה של
סימטריה של
שיקוף, מערכה
ראשונה בכלולות:
הכלה ניצבת על
ציר הסימטריה עם
חריגה קלה. צילום:
Tristram Kenton,
Royal Opera
House, ArenaPAL



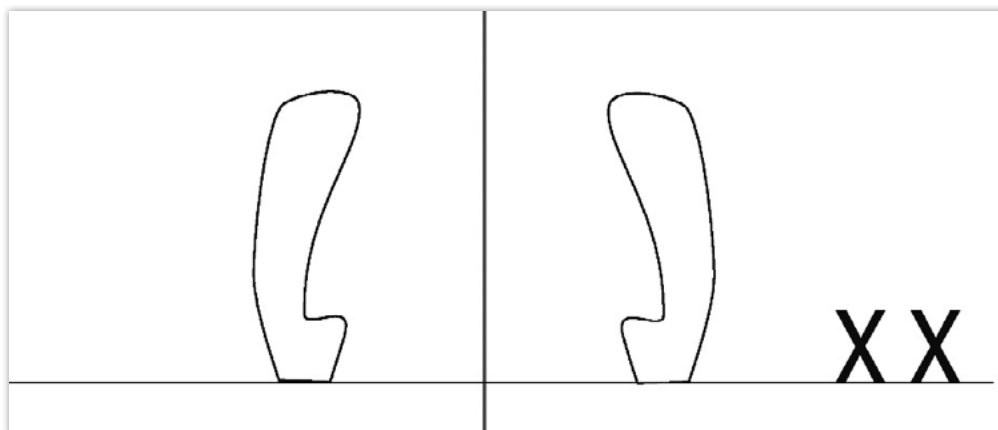
תמונה 4. מבנה של
סימטריה של
שיקוף, מערכה
שנייה
בכלולות: החתן
ניצב על ציר
הסימטריה של
המבנה. צילום:
Tristram Kenton,
Royal Opera
House, ArenaPAL



היחסים בין סימטריה ואסימטריה באמצעות מבני-על: המונח מבנה-על מתייחס למצב שבו קיים מבנה סימטרי ברור ונפרד על הבמה, ובמקום אחר כלשהו על הבמה מתקיים בוזמנית מבנה נוסף של רקדנים, חיצוני למבנה הסימטרי ויוצר לו מסגרת שמציבה אותו בהקשר חדש – שיכול להיות סימטרי או אסימטרי. מבנה חיצוני זה ייקרא מכאן ואילך מבנה-על. דוגמה לכך אפשר למצוא במערכה הראשונה בכלולות. בתמונת הפתיחה ממוקם במרכז הבמה מבנה סימטרי: בצד ימין שלו עומדים הורי הכלה זה לצד זה, ופוזיציית הגוף שלהם מקיימת סימטריה של הזזה. בצד הנגדי להם, צד שמאל של הבמה, לא נמצא זוג מקביל – ועל כן הורי הכלה יוצרים מבנה-על אסימטרי שבתוכו מתקיים המבנה הסימטרי. לאורך רוב המערכה הראשונה ממשיכים הורי הכלה לעמוד בצד ימין של הבמה, ויוצרים מבנה-על אסימטרי שבתוכו נבנים ומתפרקים מבנים סימטריים. כלומר, כל עוד הורי הכלה נמצאים בצד הבמה, כל המבנים הסימטריים הנבנים במרכז הבמה מתקיימים בתוך הקשר אסימטרי. בתמונה

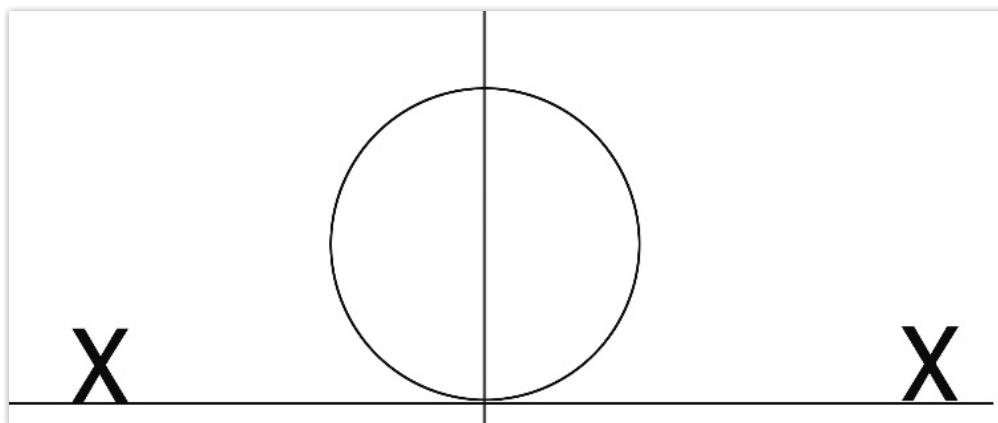
5 שלהלן, המבנה הסימטרי נראה בקווי המתאר שלו וממוקם במרכז הבמה. הורי הכלה, המצוינים בסימן X, נמצאים בצד ימין של הבמה; כיוון שבצד שמאל של הבמה לא ממוקם זוג מקביל להם, המבנה מתקיים בהקשר אי-סימטרי. הצורות משני צידי הציר האנכי, המייצג את ציר הסימטריה של המבנה, מייצגות באופן סכמטי את המבנה שיוצרות הרקדניות בגופן, המקיים סימטריה של שיקוף.

תמונה 5. מבנה
סימטרי בתוך
מבנה על א-
סימטרי במערכה
הראשונה.



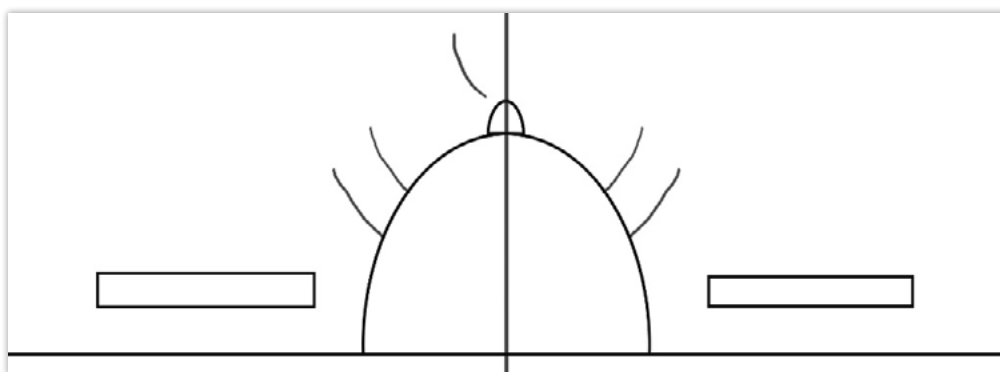
דוגמה שונה קיימת במערכה השנייה: בתמונת הפתיחה ממוקם המבנה הסימטרי במרכז הבמה. בצד ימין של הבמה עומד אבי החתן, בצידה הנגדי עומדת אם החתן. כך נוצר מבנה על סימטרי שבתוכו מתקיים מבנה סימטרי. לכל אורך המערכה נשארים הורי החתן במקומותיהם, ויוצרים מסגרת סימטרית קבועה למבנים הנבנים ומתפרקים שבמרכז הבמה. בסוף המערכה החתן, הנמצא במרכז המבנה הסימטרי שבמרכז הבמה, מפנה לסירוגין את ראשו ואת מבטו אל אימו ואל אביו, ובכך מדגיש את הסימטריה שהם יוצרים בעמידתם בשני צידי הבמה המנוגדים. תמונה 6 מציגה את המבנה הסימטרי הממוקם במרכז הבמה בצורת מעגל, אשר מסיים את המערכה השנייה. הורי החתן מצוינים בסימן X ונמצאים משני צידי הבמה, ובכך מקיימים מבנה על סימטרי הנשמר לאורך כל המערכה השנייה.

תמונה 6. מבנה
סימטרי בתוך
מבנה על סימטרי
במערכה השנייה.



מרכיב אי-סימטרי בתוך מבנה סימטרי: בסיום המערכה הרביעית נבנה מבנה המורכב מכל רקדני הלהקה. מבנה זה מסיים את הריקוד כולו, ובסיום בנייתו האור כֶּבֶה. המבנה מקיים סימטריה של שיקוף וסימטריה של הזזה, הוא ניח ומורכב משלושה חלקים. ציר הסימטריה עובר במרכז הבמה. משני צדדיו שתי שורות אופקיות, המורכבות כל

אחת משתי שורות צמודות של רקדנים הכורעים על ברכיהם. מאחורי שתי השורות ובמרכז, על ציר הסימטריה, נמצא מבנה שהופיע פעמיים במשך הריקוד – הפעם ללא הורי הכלה.⁵⁸ מאחורי המבנה ומשני צדדיו נמצאים רקדנים המאורגנים בסימטריה של שיקוף. בחלקו האחורי של המבנה מורם רקדן על כתפי שני רקדנים. רקדן זה מרים יד אחת בלבד, ועקב מכך המבנה – שכולו סימטרי (תוך שילוב בין סימטריה של הזזה וסימטריה של שיקוף) – מכיל מרכיב א־סימטרי אחד: ידיו של הרקדן, אשר אחת מהן מורמת אך האחרת נשארת שמוטה. בכך הוא משבש את הצורה הסימטרית הכללית. בתמונה 7 הקווים הדקים מסמלים את ידי הרקדנים, המבנה המתואר מיוצג באמצעות המלבנים והקשת, וידיו של הרקדן האחורי המורם למעלה אינן מאורגנות בצורה סימטרית – וכך מופרת הסימטריה הכללית של המבנה, המסיים את הריקוד כולו ובכך גם מסיים את היצירה בפעולה של שיבוש הסימטריה.



תמונה 7. מרכיב א־סימטרי ברור בתוך מבנה סימטרי בסיום הריקוד.



תמונה 8. דוגמה נוספת למבנה המאורגן ברובו בסימטריה של שיקוף, ומרכיב א־סימטרי אחד משבש אותה: בקצה המבנה מורמת רק יד אחת של הרקדן העומד. צילום: Tristram Kenton, Royal Opera House, ArenaPAL.

58 מבנה זה לא עונה במדויק לחוקיה של סימטריה כלשהי, אך יש בו דמיון למבנה המקיים סימטריה של הזזה.

ציר הסימטריה: ציר הסימטריה הוא הציר שסביבו מתרחשת פעולת השיקוף. במרבית המבנים בריקוד ציר הסימטריה של המבנה הוא גם ציר הסימטריה של מרחב הבמה, ויש לכך משמעות. למעשה שני צירי הסימטריה חופפים זה לזה ומתלכדים על קו אחד.⁵⁹

סימטריה וא-סימטריה בגוף הרקדן הבוֹדד: גוף האדם בנוי בסימטריה של שיקוף, ולכן בתנועה האנושית יש אפשרויות רבות של משחק בין סימטריה ובין א-סימטריה. בכל תנועה נתונה, בין שהיא פעולה יום-יומית ובין שהיא מעוצבת לצורך ריקוד, אפשר למצוא יחסים בין סימטריה לא-סימטריה, ומכאן שבכל ריקוד אפשר למצוא אותם בתנועת הרקדנים. היות שהניתוח במאמר זה ממוקד ביחסי סימטריה וא-סימטריה כגורם מרכזי להבנת הריקוד ביצירה **כלולות**, האפשרות למצוא ביטויים סימטריים וא-סימטריים בתנועת הרקדן הבוֹדד מקבלת משמעות מיוחדת. להלן שלוש דוגמאות, מתוך רבות אחרות, שבהן הסימטריה והא-סימטריה מתקיימות ב**כלולות** בוז'מנית בפוזיצית הגוף של הרקדן הבוֹדד או בתנועת הגוף שלו:

(1) באחד המבנים של המערכה הראשונה, ראשיהן של הרקדניות מורכנים לצד ימין וחורגים מציר הסימטריה האנכי של גופן, ובכך נוצר מנח א-סימטרי של הראש. בניגוד לראש, ידיהן של הרקדניות מוחזקות בצורה סימטרית סביב ציר הסימטריה האנכי של הגוף. הידיים כפופות במרפק ונשמרות במצב מאוזן לפני בית החזה. פוזיצית יד ימין ופוזיצית יד שמאל מאורגנות בסימטריה של שיקוף. כך מתקבלים בריבזמן פוזיצית גוף א-סימטרית בראש, ומנח סימטרי בידיים.

(2) מבנים רבים בריקוד מכילים עירוב בין סימטריה של שיקוף ובין סימטריה של הזזה. מוטיב זה חוזר על עצמו גם בתוך רצפים תנועתיים. למשל: במערכה השנייה, שני רקדנים במרכז הבמה מבצעים דואט שבו תנועותיהם נעות מסימטריה של שיקוף זו לזו לסימטריה של הזזה זו לזו, וחזרה לסימטריה של שיקוף. כלומר, בתוך רצף תנועתי אחד עברו הרקדנים פעמיים בין סימטריה של שיקוף לסימטריה של הזזה.

(3) במערכה הרביעית, שתי רקדניות שיוצאות מתוך מבנה מבצעות דואט במרכז הבמה. בתחילתו תנועותיהן מקיימות סימטריה של שיקוף זו לזו, ואחר כך הן עוברות למצב שבו תנועותיהן נעות בסימטריה של הזזה.

סימטריה ושיבושה: אחדות של צורה ומשמעות

מערכת היחסים בין סימטריה ובין שיבושה בריקוד **כלולות** מבוססת בראש ובראשונה על אוסף המבנים הסימטריים המופיעים לאורך הריקוד כולו, נבנים בו ומתפרקים ללא הרף, וכך מציגים את הסימטריה כעיקרון המארגן של הריקוד. כבר בתחילת המערכה הראשונה נבנים ומתפרקים לחלופין אותם שני מבנים חמש פעמים בזה אחר זה. זוהי הפעולה היחידה המתרחשת על הבמה. פעולה זו החוזרת על עצמה מרמזת על תפקיד הסימטריה בריקוד: סימטריה היא הצורה אשר מכוננת את הסדר ביצירה הריקודית, ובה בעת היא שמהווה תשתית ובסיס שעליהם מתרחשת פעולת שיבושו של הסדר ופירוקו.

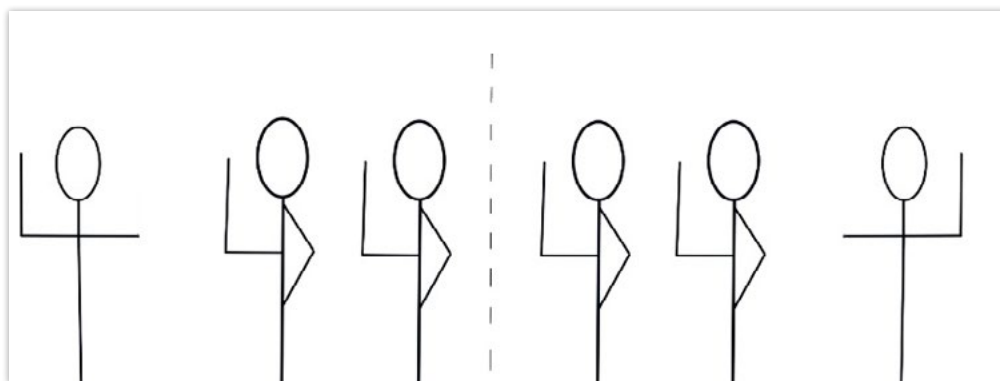
59 על הפרשנות האפשרית למצב זה יורחב בהמשך.

המתח שבין יצירת הסדר הסימטרי ובין פירוקו, אשר מוצג כבר בראשית הריקוד, ממשיך להתקיים עד סופו. זהו הגורם המשמש ככוח המניע את הריקוד קדימה, מהתרחשות אחת לבאה אחריה. כניסתה של האסימטריה למשוואת היחסים היא הגורם שמפר את הסדר ויוצר מתח. היחסים שנוצרים בין סימטריה לבין אסימטריה, כלומר – סימטריה, פירוקה והפיכתה לאסימטריה – מהווים מוטיב צורני-מבני מרכזי ביצירה שהוא בריזמנית גם מוטיב תוכני.

אפשר למנות שלושה מוטיבים מרכזיים שבאמצעותם מבססת ניז'ינסקה את היחסים בין סימטריה לאסימטריה בריקוד. מוטיב אחד מציג מצב שבו צורה סימטרית מתקיימת בריזמנית עם צורה אסימטרית. ניז'ינסקה אינה מסתפקת ביצירת סוג אחד של מצב זה, אלא מרחיבה באופן ניכר את רפרטואר המצבים הללו. זהו אחד מהעיסוקים הצורניים המרכזיים בריקוד. להלן הצורות המרכזיות המציגות מצבים של סימטריה ואסימטריה בריזמנית:

- סימטריה ואסימטריה הנוצרות מקיום מבנה סימטרי בתוך מבנה-על אסימטרי;
- סימטריה ואסימטריה הנוצרות מקיום שני מבנים זהים זה לזה מבחינה צורנית, אך שתנועת הרקדנים בתוך כל מבנה שונה;
- סימטריה ואסימטריה הנוצרות מקיום מרכיב אסימטרי בודד בתוך מבנה שכולו סימטרי;
- סימטריה ואסימטריה הנוצרות מקיום ארגון גופני סימטרי וארגון גופני אסימטרי בגוף הרקדן הבודד.

מוטיב מרכזי אחר אינו מציג אסימטריה במובנה הרגיל. במוטיב זה מתקיים שילוב בין שני סוגי סימטריה, אשר חוזר בריקוד פעמים רבות בשני אופנים: במבנים אשר מכילים הן סימטריה של שיקוף והן סימטריה של הזזה, ובמצבים שבהם תנועת הרקדנים עוברת באחת מסימטריה של שיקוף לסימטריה של הזזה. מוטיב זה יוצר מצב של ערפול. כאשר מוצג מבנה אשר רובו מאורגן על-ידי סימטריה של שיקוף, נוצרת ציפייה שכל המבנה יאורגן על-פי עיקרון זה, אך מרכיב מסוים במבנה נענה דווקא לחוקי הסימטריה של ההזזה. עקב כך הצופה חש שיש מרכיב החורג מהסדר השלם שאת חוקיו הבין, אך החריגה אינה חד-משמעית, שכן היא בעצמה סוג של סימטריה. כלומר, הסימטריה אינה משתבשת לחלוטין על-ידי האסימטריה, אלא חל עירוב בין שני הסוגים. כך נוצרת תחושה של שיבוש סדרים ושל ערפול, כפי שאפשר לראות בתמונה 9 – שבו שתי הדמויות החיצוניות נמצאות בסימטריה של שיקוף זו לזו, וארבע הדמויות האמצעיות נמצאות בסימטריה של הזזה זו לזו.



תמונה 9. מבנה המערב בין סימטריה של שיקוף לסימטריה של הזזה.

ערפול זה תקף גם במצב שבו הרקדנים עוברים בין תנועה הנמצאת בסימטריה של שיקוף ובין תנועה המקיימת סימטריה של הזזה.

מוטיב מרכזי נוסף הוא זה שבו הסימטריה מתהווה, ורגע לאחר מכן מתפרקת. אפשר לזהות בו שתי דרכים עיקריות לכך: בדרך האחת מצב סימטרי מתפרק ותחתיו נוצר מצב א-סימטרי; בדרך האחרת, הנפוצה יותר, נבנה מבנה סימטרי, והוא מתקיים זמן מה ואחר כך מתפרק – אך לא לתוך צורה א-סימטרית, אלא תחתיו נבנה מבנה סימטרי אחר. אומנם אפשרות זו אינה מכילה יחס מובהק בין סימטריה ובין א-סימטריה, אך היא בעלת חשיבות להבנת תפקיד הסימטריה בריקוד. שלושת המוטיבים שתוארו לעיל הם שיוצרים את תחושת המתח המניע של הריקוד, המעלה לא רק את השאלה אם תישמר הסימטריה או תופר, אלא גם את השאלה באיזה אופן היא תופר. בצמידות הבלתי פוסקת בין סימטריה ובין א-סימטריה בריקוד **כלולות** טמונות משמעויות שונות. משמעות מרכזית אחת קשורה בריבוי המצבים שבהם הסימטריה מתקיימת ברזמנית לצד א-סימטריה, כלומר, משתבשת תוך כדי היווצרותה. עובדה זו מעוררת תחושה חזקה של קושי, ואף אי-אפשרות, לקיומה של סימטריה יציבה ובת-קיימא. הצופים נחשפים בתדירות גבוהה למציאות דרמטית שבה סימטריה וא-סימטריה מתקיימות זו לצד זו. לתחושת ארעיותה של הסימטריה תורמת גם העובדה שהמבנים הסימטריים נמצאים במצב תמידי של פירוק ובנייה וחוזר חלילה. מצב זה מעמיד סימן שאלה על הערכים שהסימטריה סימלה בבלט הקלאסי: הרמוניה, יציבות, שליטה ויופי.

כאמור, העקרונות של הבלט הקלאסי עמדו בבסיס חינוכה הריקודי של ניז'ינסקה, ואותם היא ספגה בעת לימודיה בבית הספר האימפריאלי בסנט-פטרסבורג. הייתה זו תקופתו של פטיפה ככוראוגרף ראשי וכמתווה הדרך האמנותית בתאטרון מרינסקי. במאמר שכתבתו על "הערות על קלסיציזם בריקוד" כתב מבקר המחול אלאסטר מקאולי (Macaulay) כי ריקודי הבלט של פטיפה, ובראשם **היפהפייה הנמה** (1890), ייסדו קלסיציזם חדש בריקוד שהיה כה צרוף – עד שעבור רבים הוא נחשב לקלסיציזם האמיתי היחיד בריקוד, או הנקודה שבה הוא הגיע לשיאו. מקאולי מונה כמה סיבות עיקריות לכך, ואחת המרכזיות בהן קשורה לצורה הסימטרית.⁶⁰

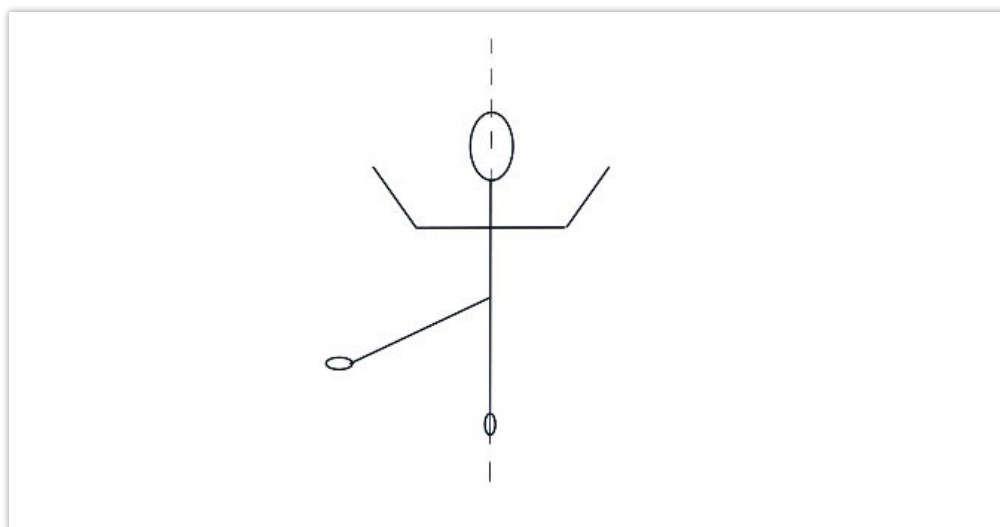
בתקופתו של פטיפה הבלט לא היה בעל היבט חברתי כפי שהיה בתקופת ריקודי החצר של מעמד האריסטוקרטיה. עם זאת, הוא שמר עדיין על טבעו כמייצג אידיאל פיזי ורגשי. בהשפעת האמנות הקלאסית, יצר הבלט ביטוי תנועתי הקשור בעקרונות יוונים-רומיים של הרמוניה, אשר באה לידי ביטוי בצורות גאומטריות, בפרופורציה ובשימוש בקווים ישרים. בהקשר לסימטריה בבלט, המנהל האמנותי אולג פטרוב (Petrov) והיסטוריון המחול טים שול (Scholl) כתבו כי יצירות הבלט של פטיפה פנו כמעט תמיד כלפי הסימטריה, אשר הייתה הבסיס לקלסיציזם.⁶¹

הבלט הקלאסי ירש את המוטיב הסימטרי מריקודי החצר, שבהם הסימטריה באה לידי ביטוי בכמה דרכים. דרך אחת היא "דגמי הרצפה" (Floor Patterns) אשר נוצרו

60 Macaulay, 'Notes on Dance Classicism', *Dance Theatre Journal*, 5 (1987), pp. 63-79 A

61 O. Petrov and T. Scholl, 'Russian Ballet and Its Place in Russian Artistic Culture of the Second Half of the Nineteenth Century: The Age of Petipa', *Dance Chronicle*, 15, 1 (1992), pp. 40-58.

מתנועת הרקדנים במרחב, והיו על פי רוב בעלי צורות סימטריות. דרך אחרת היא ארגון קבוצות של רקדנים בצורות גאומטריות וסימטריות, שנראו במופעי הריקוד העלילתי אשר הוצגו בחצרות המלכים. דרך נוספת התבססה על המושג התנועתי-גופני אקוויליבריום (Equilibrium), שמשמעותו שיווי משקל. עיקרון תנועתי זה בא לידי ביטוי במצבים שבהם גופו של הרוקד אינו מאורגן בצורה סימטרית – הוא עומד על כריות האצבעות של רגל אחת בעוד רגלו השנייה מונפת באוויר, אך למרות זאת הוא שומר על שיווי משקל כללי, כך שהוא אינו נופל לאחד הצדדים או נוטה אליהם, ופלג גופו העליון שומר על ארגון סימטרי סביב ציר הסימטריה האנכי של הגוף (ראו תמונה 10).



תמונה 10. מצב של אקוויליבריום: פלג הגוף העליון מאורגן באופן שווה סביב ציר הסימטריה, אף על פי שהבסיס על כריות האצבע של רגל אחת הוא צר ומאתגר את השמירה על שיווי המשקל.

לדברי חוקרת המחול וונדי הילטון (Hilton), שמירה על שיווי המשקל וארגון סימטרי של הגוף נתפסו כשני מושגים קשורים אשר מסמלים הרמוניה, רוגע, שליטה ויופי, וריקודי החצר עוצבו בהתאם לאידאלים הללו.⁶² עקרונות הפרופורציה, ההרמוניה, הגאומטריה, הקווים הישרים והסימטריה פותחו בתקופת פטיפה לסגנון הבלט הקלאסי, שהתאפיין באקרובטיקה גופנית המייצרת מתח בין הגוף האנושי לצורות הגאומטריות הסימטריות המושלמות. סגנון זה פותח בבתי ספר שונים ברחבי אירופה, בהם גם בית הספר האימפריאלי בסנט-פטרסבורג. הבלט האקדמי,⁶³ שעסק בפיתוח הסגנון הקלאסיציסטי, היה לב-ליבו של הלימוד בבית הספר זה. על ברכיו התחנכה גם ניז'ינסקה כרקדנית צעירה, ובמסגרתו הופיעה ברבות מיצירותיו של פטיפה. עם זאת, מניתוח הפרתה המתמדת של הסימטריה ביצירה **כלולות** אפשר למצוא ביטוי להטלת ספק בדבר יכולתם של היציבות, היופי וההרמוניה להתקיים במציאות ההפכפכה, הבלתי יציבה והמעורערת הנבראת ביצירה. הפרה זו מביאה לידי ביטוי חריגה נוספת של ניז'ינסקה מן האסתטיקה של הבלט הקלאסי, הקשורה בעקרון הסימטריה.

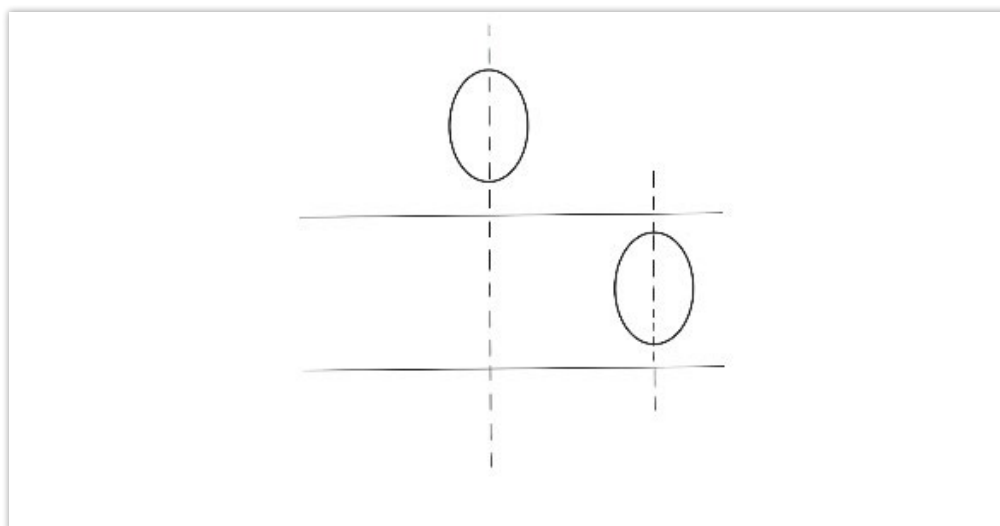
מכאן עולה היבט נוסף המתבסס על ניתוח היצירה באמצעות היחסים בין סימטריה ובין א-סימטריה. היבט זה מאפשר להוסיף נדבך חדש להתייחסות אל הריקוד כאל יצירה ניאורקלסית. לפי ניתוח זה, עצם החיבור בין סימטריה וא-סימטריה הוא ביטוי

.W. Hilton, *Dance of Court and Theater – The French Noble Style*, New Jersey 1981 62

. Danse D'école 63

לניאורקלסיציזם. הסימטריה כאמור מסמלת הרמוניה, סדר ויופי, והיא אחת מאבני הבניין של הקלסיציזם; ואילו ניז'ינסקה מחברת אותה עם היפוכה, האסימטריה. כך מאבדת הצורניות הסימטרית את תפקידה הקודם כמבטאת הסדר והיופי באופן יציב, והיא זוכה ב**כלולות** לתפקיד חדש, שבו היא למעשה חסרת משמעות ללא המשלימה שלה – האסימטריה. כלומר, ניז'ינסקה שואלת מהבלט הקלסי את הצורניות הסימטרית, ונותנת לה הקשר חדש ומשמעות חדשה.

משמעות מרכזית נוספת קשורה להצגתה של האסימטריה באופן שונה מהצגת הסימטריה. פעמים רבות האסימטריה ביצירה מוצגת באופן עדין, חשאי וכמעט שאינו מורגש. לעומת זאת, הסימטריה גלויה, מבוססת היטב ונראית לעיני כול. אחד האמצעים להבלטת הסימטריה הוא הצבת המבנה הסימטרי כמעט תמיד במרכז הבמה. עובדה זו כמו "מכפילה" את ציר הסימטריה: המבנה גם סימטרי בפני עצמו, וגם נמצא על ציר הסימטריה של המרחב הבימתי שבו הוא מתקיים. מכאן שהמבנה נמצא במיקום הסימטרי ביותר במרחב, כפי שאפשר לראות בתמונה 11.



תמונה 11. מיקום מבנים ביחס לציר הסימטריה של המרחב (הבמה).

המעגל העליון בתמונה ממוקם על ציר הסימטריה של המרחב, וכך ציר הסימטריה של המבנה חופף לזה של המרחב ונוצרת הכפלה של שני צירי סימטריה. רוב המבנים הסימטריים בריקוד ממוקמים במרחב באופן זה. בשונה ממנו, המעגל התחתון ממוקם כך שציר הסימטריה שלו אינו חופף לזה של המרחב.

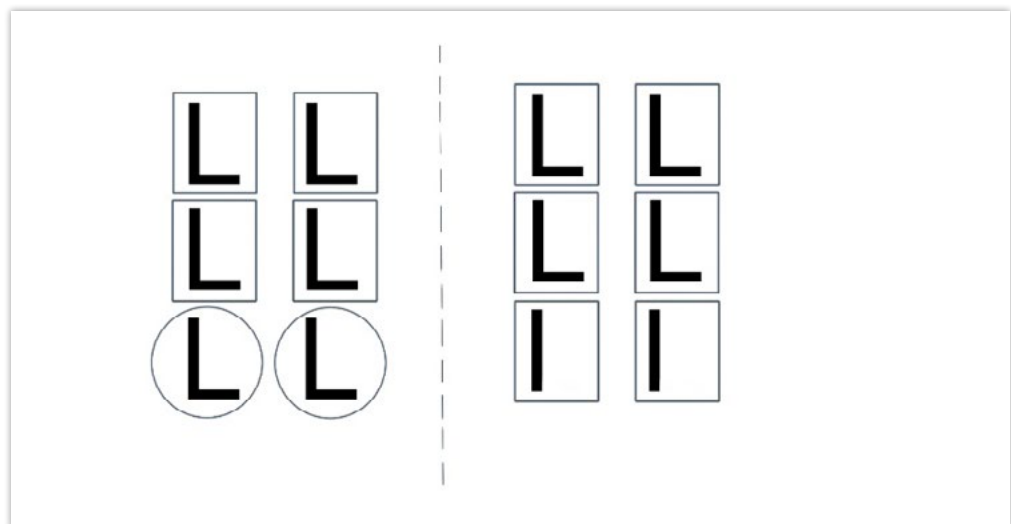
לעומת זאת, האסימטריה ב**כלולות** היא חשאית ונסתרת. לדוגמה, בשני השלישים הראשונים של המערכה הראשונה נבנים ומתפרקים בזה אחר זה מבנים סימטריים רבים במרכז הבמה. לאורך כל אותו הזמן, ניצבים בצד אחד של הבמה הורי הכלה, ויוצרים מבנה על אסימטרי למבנים הסימטריים (ראו תמונה 1). האסימטריה מוצגת באופן סטטי – היא לא נוצרת מתוך פעולה, אלא דווקא ממה שאפשר להגדיר אי פעולה. הורי הכלה אינם עושים דבר, הם פשוט ניצבים במקומם בצד הבמה. האסימטריה הייתה נוצרת מפעולה אם, למשל, אחת הרקדניות במבנה הסימטרי הייתה עושה תנועה החורגת מהסימטריה של המבנה ומשבשת אותה. צורה זו של יצירת אסימטריה קיימת ב**כלולות** במקרים מעטים בלבד, וגם בהם החריגה מהמבנה הסימטרי אינה בולטת.

חשאייתה של הא-סימטריה תורמת לתחושת אי-הוודאות שנתרת בקרב הצופה, אשר תוהה אם לפניו סימטריה או א-סימטריה. תחושה זו מתפתחת בקרב גם נוכח הצגתן של סימטריה וא-סימטריה בזמנית. תחושת אי-הוודאות שנוכחת לאורך כל הריקוד מייצרת מתח ואינוחות בלתי פוסקים אצל הצופה, הנשאר עם השאלה מה למעשה ניצב לפניו – מצב סימטרי? א-סימטרי? עירוב של שניהם?

היבט נוסף הנובע מהיותה של הסימטריה עיקרון מארגן בכלולות אשר יוצר מתח ומעורר שאלות, הוא הצורך להתייחס אל גוף הרקדנים באופן סכמטי כדי לתפוס מבנה מסוים בריקוד כסימטרי. לשם כך יש למחוק סימנים ייחודיים של הרקדנים – מגדר, גובה, תווי פנים ועוד, וכך הם מקבלים מעין דמות אחידה, סכמטית, המרמזת על תכונות של אובייקט כמו סדרות של עצמים זהים. מכאן עולה השאלה מה מייצגים כל רקדן ורקדנית ביצירה: האם הם מייצגים אדם ייחודי, בעל תכונות ייחודיות, רצון ייחודי ויכולת בחירה, או מעין אובייקט חסר ייחוד ורצון אישי? ניתוח הריקוד במונחים של סימטריה וא-סימטריה מאפשר לראות כיצד ניז'ינסקה בונה תפיסה של הרקדן כאובייקט, ומפרקת אותה באותם הכלים שבהם היא יצרה אותה.

דוגמאות לכך אפשר למצוא בסוף המערכה השלישית ולאורך כל המערכה הרביעית. בסוף המערכה השלישית מופיעים שני מבנים מלבניים בסימטריה של שיקוף זה לזה. כל מלבן מורכב משלושה זוגות שניצבים האחד אחרי השני. שני המלבנים מורכבים מגברים בלבד, למעט הזוג הקדמי במלבן השמאלי שבו ניצבים שני גברים. במצב זה הצופה שואל את עצמו אם לפניו סימטריה של שיקוף בין שני המלבנים, כיוון שהם זהים מבחינה צורנית, או שנוכחותם של שני הגברים במלבן השמאלי יוצרת מצב א-סימטרי. השאלה מתחזקת לנוכח העובדה שפוזיציות הידיים של שני הגברים זהה לזו של כל הנשים בשני המלבנים, מלבד שתי נשים הניצבות כזוג קדמי במלבן הימני – אשר פוזיציות הידיים שלהן שונה. מכאן עולה שאלה נוספת: מהו גורם השוני והא-סימטריה – מגדר הרקדנים או מנח הידיים שלהם? אפשר לראות זאת בתמונה 12.

תמונה 12. המבנה המסיים את המערכה השלישית, שמציג את ההיבט המגדרי כמרכזי בשאלת הסימטריה/א-סימטריה.



שני העיגולים במלבן השמאלי של התמונה מייצגים את שני הגברים שמנח הידיים שלהם זהה לזה של כל הרקדניות הנשים, המיוצגת על-ידי הצורה שבמרכז העיגול או המלבן, מלבד שתי הרקדניות הקדמיות במלבן הימני – שמנח הידיים שלהן שונה משל שאר הרקדניות והרקדנים במבנה הכולל.

במערכה הרביעית ניז'ינסקה חוזרת ויוצרת מצבים רבים כגון אלו. לדוגמה, שני מבנים בצורת משולש שווה-שוקיים מקיימים ביניהם סימטריה של שיקוף. משולש אחד מורכב כולו מנשים, והאחר כולו מגברים. הצורה זהה, אך מגדר הרקדנים שונה. נראה שבאמצעות השימוש המובחן בנשים וגברים בריקוד, ניז'ינסקה שואלת אם שני מבנים זהים הם באמת זהים, במקרה שהאחד מורכב כולו מנשים והאחר מגברים בלבד? האם אפשר להתעלם ממגדר הרקדנים? האם תיתכן סימטריה בין אישה ובין גבר? שאלות אלו מכריחות את הצופה לעסוק בסוגיית הרקדנים כסכמה לעומת היותם אנשים בעלי זהות אישית וייחודית. מהצד האחד, הזהות האינדיווידואלית של הרקדנים מוטלת בספק שוב ושוב כאשר גופם נראה בעיני הצופים באופן סכמטי, כדי לתפוס את המבנים כסימטריים; אך מהצד האחר, נראה כי ניז'ינסקה מכוונת להשיב לרקדנים את זהותם האינדיווידואלית באמצעות המתח שהיא יוצרת סביב השימוש המובחן בגברים ונשים במבנים הסימטריים.

חוקרת המחול סאלי ביינס (Banes) הציגה את דברי חוקר הפולקלור הרוסי ולדימיר פרופ (Propp), לפיו שירי החתונה הכפרית שיקפו את המציאות החברתית בכפר הרוסי. פרופ טען שבטקס החתונה מתחילה הטרגדיה של הדור הצעיר, אשר הייתה אופיינית לכפר הרוסי הפטריארכלי. עבור משפחת החתן, הייתה חתונת הבן מעשה כלכלי – שכן בעקבותיו נכנסה פועלת נוספת למשפחה, והיא גם הייתה צפויה להגדיל את המשפחה ולייצר עובדים נוספים. הכלה האידאלית תוארה כחזקה כמו חיית פרא ובעלת כוח של סוס. כיוון שהבחירה בנישואין לא התבססה על אהבה, אפשר להבין מדוע הם אינם מוצגים בשירי החתונה כאירוע משמח עבור הנערה – אלא נהפוך הוא, רוב שירי החתונה הם קינות עצובות של הכלה על גורלה הקשה.⁶⁴

ביינס הוסיפה וכתבה כי בהתבסס על מהלכו של טקס החתונה הרוסי הכפרי, על משמעותו ועל מילות השירים המופיעים בטקס, אפשר לומר כי הוא מבטא בבירור את מעמדה הנחות של האישה ביחס לגבר בכפר הרוסי של המאה התשע-עשרה. גם מילות השירים והקינות הרבות של הכלה ממחישות עד כמה קשה היה מצבן של הנשים בכפר הרוסי, ובמיוחד בכל הקשור בנישואין.⁶⁵ עם זאת, נראה שניז'ינסקה התייחסה אל שני בני הזוג כמי שלכודים במסורת נוקשה ודכאנית. במאמר בשם "יצירת כלולות" היא כתבה שטקס החתונה הרוסי הכפרי סיפק לה את ההשראה ליצירת הריקוד, וציינה שגם קשיי הכלה וגם קשיי החתן עמדו לנגד עיניה:

הסיפור של **כלולות** מתרחש במשפחת איכרים ברוסיה הישנה. ראיתי מאפיינים דרמטיים בטקסי חתונה מעין אלה מבחינת גורלם של הכלה והחתן. הבחירה בבן הזוג אינה נתונה בידיהם אלא בידי הוריהם, שלהם הם חבים ציות מוחלט. אין כאן שאלה של רגשות הדדיים. הנערה הצעירה אינה יודעת מה צופן לה העתיד במשפחתה החדשה. היא תיאלץ להיות כפופה גם לבעלה וגם למשפחתו. ייתכן שלאחר שהייתה מוגנת במשפחתה המקורית, היא תיתפס כעוד "זוג ידיים" עובדות במשפחתה החדשה. הכלה נפרדת מכל מה שמוכר לה, מאמה ומנעוריה חסרי הדאגה. גם החתן אינו יודע מה צופן לו העתיד עם אישה שאינו מכיר כלל. כיצד הם

64 Banes (לעיל הערה 4).

65 Banes (שם).

יכולים לשמוח בטקס כלולותיהם כאשר הם שקועים עמוקות במחשבות אחרות?
תמונה זו הייתה בראשי לגבי היצירה **כלולות** מההתחלה.⁶⁶

בהקשר זה אפשר לקבל את גישתה של גאראפולה, שטענה כי מחיקת הזהות האינדיווידואלית של הרקדן ב**כלולות** היא מודעת ומכוונת, וכי יש לה משמעות חשובה ביותר להבנת היצירה דווקא כמחאה על אובדן זה. לכלה, לחתן ולמשפחותיהם אין שליטה על גורלם, והם קורבנות של כוחות גדולים וחזקים מהם.⁶⁷ לעומתה, מבקר המחול אנדרה לוינסון (Levinson) כינה את יצירתה של ניז'ינסקה "מרקסיסטית", והאשים אותה בהקרבת האינדיווידואל לטובת הכלל ולטובת מה שכינה "המסה האנושית". עוד כתב לוינסון כי ניז'ינסקה "בלעה" את הרקדן האינדיווידואל, ובכך גרמה לו לאבד מערכה של אמנותו.⁶⁸

ובכל זאת, ניתוח הריקוד במונחים של סימטריה ואסימטריה כפי שהודגם לעיל מאפשר להניח שהציר הרעיוני שעליו נעה היצירה של ניז'ינסקה ממחיש את מחיקת דמות הרקדן היחיד מחד גיסא, ומציב שאלה על היתכנותה ומוסריותה של מחיקה זו מאידך גיסא. קיומו של ציר זה ביצירה הוא מהלך חיבורי מכון בעל היבטים צורניים ותוכניים.

אם כן, מהן המשמעויות הסימבוליות הטמונות באופן מטפורי ביחסים הצורניים בין סימטריה לבין אסימטריה בריקוד **כלולות**? למשמעויות אלה יש קשר הדוק לדבריה של ניז'ינסקה על אודות ההשראה שעמדה בבסיס יצירתה, הלוא היא טקס הנישואים הרוסי הכפרי – שהוא סיפור המסגרת של היצירה.⁶⁹ הטקס עוסק בהיווצרותה של יחידה זוגית, גבר ואישה הבאים בברית הנישואין. ליחידה הזוגית מבנה סימטרי של שני אנשים, אך בזמנית היא גם אסימטרית כיוון שמדובר בשני אנשים שונים – גבר ואישה. יתרה מזאת, בעולם הרוסי הכפרי אשר נמצא ברקע היצירה, ישנו שוני קיצוני ובולט בין מצבו של הגבר ובין מצבה של האישה.

ביטוי צורני לשוני זה אפשר למצוא ביחסים בין סימטריה ובין אסימטריה ביצירה **כלולות**. במערכה הראשונה, העוסקת בכלה, מבנה העל המתקיים לאורך רובה באמצעות הורי הכלה הוא אסימטרי. במערכה השנייה, העוסקת בחתן, מבנה העל המתקיים לכל אורכה באמצעות הורי החתן הוא סימטרי, ובמסגרתו מתקיימים גם כל האירועים התנועתיים שבמערכה השנייה. המשמעות היא שעולמה של הכלה בטקס החתונה הרוסי הכפרי עובר את השינוי הגדול ביותר, ולכן העיסוק בה מוצג במבנה אסימטרי – המסמל תנועה דינמית, שינוי, אייציבות ואף כאוס.

הכלה ניצבת בפני שינוי מוחלט מבחינה פנימית ומבחינת תנאי החיים הצפויים לה. לעומתה, עולמו של החתן אינו עובר שינוי כה גדול, ויציבות יחסית זו מוצאת את ביטוייה במסגרת הסימטרית המסמלת יציבות והרמוניה, שעליה שומרים הורי החתן לכל אורך המערכה השנייה. כמו כן, הורי הכלה עוזבים את מקומם ההתחלתי בצד הבמה לקראת סופה של המערכה הראשונה; לעומתם, הורי החתן לא משנים את

66 (1974), 48, 12, *Dance Magazine*, 'Creation of "Les Noces"', B. Nijinska, pp. 59.

67 Garafola (לעיל הערה 2).

68 Garafola (שם).

69 Nijinska (לעיל הערה 66), עמ' 59.

מקומם לאורך כל המערכה השנייה. ייתכן שזהו עוד רמז לכך שמשפחת הכלה היא שעוברת את השינוי הגדול והמשמעותי בסדרי חייה.

היבט נוסף שעולה מטקס החתונה הרוסי הכפרי קשור לחופש הבחירה של שני בני הזוג הנישאים זו לזה. הטקס ממחיש את כובדה של מסורת נוקשה, אשר תחתיה נרמסת אפשרות הבחירה האישית של בני האדם באשר לעיצוב גורלם בסוגיה מהותית ביותר – בחירת בן/בת זוג לחיים. נראה שניז'ינסקה רותמת את הצורניות הסימטרית והא-סימטרית לצורך עיסוק בחופש הבחירה של היחיד. היא עושה שימוש מודע בהקשרים התרבותיים של מושג הסימטריה, והריקוד כולו יוצר תחושה שהסימטריה כצורה אשר משדרת סדר, יציבות, חוזק ויופי – היא למעשה ארעית ושבירה. כבר בתחילת היצירה המבנים הסימטריים נתונים במסגרת א-סימטרית, והסדר נשבר או משתבש באופנים רבים ושונים שוב ושוב לאורך היצירה, כך שנראה כי אי אפשר לחמוק מפירושה של הסימטריה. הדבר משקף יציבות חמקמקה וסדרי עולם משובשים.

אפשר לדמות את מבנה הריקוד לבובת מטרושקה רוסית – המבטאת סימטריה בתוך א-סימטריה, בתוך סימטריה, בתוך א-סימטריה. נוסף על המתח והעניין שצורניות זו יוצרת, ועל היותה ה"דלק" הפנימי שמניע את היצירה, הסימטריה המופרת תדיר יכולה להיות ביטוי לשבר שכרוך בשלילת חופש הבחירה מהאדם, אשר יכולה להיתפס כשלילת עצם אנושיותו. על כן, המתח ביצירה נבנה בין הרקדן כאדם ייחודי לבין הרקדן כסכמה – אובדן חירות הבחירה האישית משבש את ההרמוניה ואת היופי הקיימים בעולם. נשים וגברים ההופכים לממלאי פונקציות מסורתיות בלבד, ואינם יכולים למלא את ייעודם האישי והאנושי.

לסיכום, אפשר לומר כי היחסים בין סימטריה ובין א-סימטריה בריקוד **כלולות** ממלאים שני תפקידים מרכזיים: האחד הוא אמצעי צורני וחיבורי מרכזי היוצר מתח, קושר בין ההתרחשויות ומשמש כהיגיון הפנימי לפריסת ההתרחשויות הריקודיות בפני הצופה, והאחר הוא צורה הנושאת תוכן סימבולי. שני התפקידים כרוכים זה בזה, כפי שהסימטריה והא-סימטריה ביצירה כרוכות זו בזו – קיומה של האחת תלוי בקיומה של האחרת. שני התפקידים מתחברים לשלם אחד, הבא לידי ביטוי באחדות של צורה ומשמעות ביצירה.

תמונה 13. תמונת הסיום של המערכה הראשונה
ב**כלולות**: הכלה והוריה מאורגנים בסימטריה של שיקוף; המבנה המשותף של הרקדניות מאורגן בסימטריה של הזזה – כל טור רקדניות בסימטריה של הזזה נפרדת, ומדמה את מוטיב הצמה הקלועה.
צילום: Tristram Kenton, Royal Opera House, ArenaPAL.



"מפגש ראשון": חשיפתו וסקירתו של כתב היד Ms. Heb. 8°7087 מאוסף הספרייה הלאומית בירושלים

ויאולטה רייכמן, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

תקציר

כתב יד תורה עם פירוש רש"י Ms. Heb. 8°7087 מאוסף הספרייה הלאומית בירושלים טרם זכה להתייחסות מחקרית מעמיקה. כתב היד מורכב משני טקסטים: האחד הוא טקסט כתוב – המקרא ופירוש רש"י, והשני הוא טקסט חזותי של איורים המצויים בסמוך לטקסט הכתוב ועיטורים המשולבים בו. ייחודו של כתב היד הוא בשילוב בין הטקסטים הכתובים לטקסטים החזותיים, ולפיכך יש לסקור ולנתח אותו מתוך בחינת שילוב זה. לאחר מכן יש לברר אם הטקסטים החזותיים מספקים אילוסטרציה בלבד לטקסטים הכתובים, או שמא הם מוסיפים פרשנות חדשה לכתוב.

הקודקסים העבריים הקדומים ביותר הידועים לנו הינם מהמאה העשירית, אם כי ניתן למצוא את צורת הקודקס כבר במאה החמישית בשימוש התרבות הנוצרית. עם זאת, רק מהמאה השלוש-עשרה ואילך רוב כתבי היד העבריים, בהם גם ספרי התנ"ך, נכתבו בצורה זו. דויד שטרן טען כי בימי הביניים היו שלושה סוגי תנ"כים: תנ"ך מסורתי, המכיל את הטקסט המקראי בשתיים או שלוש עמודות, ולצידו הערות המסורה הגדולה והקטנה; תנ"ך ליטורגי, המכיל את הטקסט המקראי, הפטרות, חמש מגילות, ספרי אמ"ת (איוב, משלי, תהלים), פרקים מספר ירמיהו, תרגום ארמי ולעיתים אף פירוש רש"י; ותנ"ך ללימוד, המכיל את הטקסט המקראי, פירוש אחד או מספר שכבות של פירוש ותרגום ארמי.¹

מאמר זה יעסוק בתכנים האמנותיים של עיטורים ואיורים, ובקשר ביניהם לבין הטקסט הכתוב, בכתב יד Ms. Heb. 8°7087 – תורה עם פירוש רש"י, מאוסף הספרייה

1 D. Stern, *The Jewish Bible: A Material History, The Hebrew Bible in The Age of The Manuscript*, Seattle 2017, pp. 66-67; מ' בית אריה, קודיקולוגיה עברית: טיפולוגיה של מלאכת הספר העברי ועיצובו בימי הביניים בהיבט היסטורי והשוואתי מתוך גישה כמותית המיוסדת על תיעוד כתבי יד בציוני תאריך עד שנת 1540, ירושלים 2021, עמ' 37-42.

הלאומית בירושלים.² מוצאו של כתב היד מאזור אשכנז, והוא מתוארך למאה השלוש-עשרה עד הארבע-עשרה. הוא נמנה עם אחד הקודקסים הנקראים **כתרי דמשק**,³ שהם כתבי יד מאזור ספרד ואשכנז. אחד-עשר הכרכים הוברחו מהקהילה היהודית בדמשק, נמסרו לגורם חיצוני ומצאו את דרכם לישראל. בעזרתו של רב הקהילה אברהם חמרה ז"ל, ובליזוי אנשי המוסד, הועלו הכתרים ארצה בשנות התשעים של המאה העשרים ונשמרו בכספות של הספרייה הלאומית. כתב היד הנדון כאן מצוי כיום בספרייה הלאומית כהקדש ציבורי.⁴ עד כה לא זכה כתב יד זה להתייחסות מחקרית מעמיקה, והחידוש במאמר הנוכחי הוא בניתוח העיטורים והאיורים שבו ובהתייחסות הרחבה לכתב היד במלואו. ראשית יוצג תיאור כתב היד ומיקומו בין יתר כתבי היד שנעשו בתקופתו באשכנז. לאחר מכן יידונו בהרחבה העיטורים והאיורים שבו: כל אחד מהם יבואר כייצוג חזותי, תוך ניתוח משמעותו הסמלית ובחינת הקשר שנוצר בינו לבין הטקסט הכתוב. לבסוף ייבחנו הקשרים בין הטקסטים החזותיים והטקסטים הכתובים, וכיצד הראשונים עשויים לשפוך אור על אפשרויות נוספות לפירוש האחרונים.

תיאור כתב היד

ממדיו של כתב היד הם 16x21.5 ס"מ, והוא בעל 173 דפי קלף הכתובים בשפה העברית. הטקסט המקראי בו כתוב בכתב מרובע ופירוש רש"י כתוב בכתב בינוני, במטרה להבחין בין הטקסט המקודש לבין הפירוש, כפי שהיה נהוג באותה תקופה.⁵ השוני בין שני סוגי הכתב אף הוסיף הידור לכתב היד. הפרק הראשון שנשמר בכתב היד הוא בראשית ב 4, והפרק האחרון הוא דברים לב 50. כתב היד חסר קולופון,⁶ ועל כן אין ביכולתנו לדעת את המקום והזמן המדויק של כתיבתו, וכן מיהו הפטרון, המעתיק, המסרן (מעתיק המסורה הגדולה והקטנה) והמאייר.

הפריסה הפנימית של כתב היד שווה לכל אורכו: בחלק העליון מופיעה המסורה הגדולה, באמצע העמוד מופיע הטקסט המקראי בשתי עמודות, בסמוך אליו מופיעות הערות המסורה הקטנה ובשולי העמודים מופיע פירוש רש"י (תמונה 1). מלאכת

2 כתב היד מוצג לצפייה במלואו ברשת: [https://www.nli.org.il/he/discover/manuscripts/hebrew-manuscripts/viewerpage?vid=MANUSCRIPTS&docid=PNX_MANUSCRIPTS990025632440205171-1#\\$FL26731095](https://www.nli.org.il/he/discover/manuscripts/hebrew-manuscripts/viewerpage?vid=MANUSCRIPTS&docid=PNX_MANUSCRIPTS990025632440205171-1#$FL26731095)

3 "כתר" הוא שם של כתבי יד הכוללים תנ"ך שלם, הפטרות או תורה עם פירוש רש"י. **כתרי דמשק** הם אחד-עשר כתבי היד המכילים את החומש, או חומש והפטרות, וכולם מופיעות הערות המסורה. לכתבי היד הללו היה מעמד מיוחד בקהילה היהודית בדמשק, משום שהם סימלו את המסורת של העם היהודי. כתבי היד נכתבו בימי הביניים, והגיעו לסוריה במאות השש-עשרה והשבע-עשרה לערך. רוב כתבי היד הם מהמאות העשירית עד החמש-עשרה, הקדום ביותר מהם נכתב ככל הנראה בארץ ישראל במאה העשירית, והוא משמר נוסח מדויק לתנ"ך במעמדם של כתב ארם צובא וכתב יד לנינגרד.

4 תודתי ליעל אוקון מהספרייה הלאומית שהאירה את עיניי בנוגע למוצאו של כתב היד.

5 בית אריה (לעיל הערה 1), עמ' 411-436, 455-471; מ' שפיצר, 'על האותיות שלנו', עלי ע"ן: מנחת דברים לשלמה זלמן שוקן אחרי מלאות לו שבעים שנה, ירושלים תשי"א, עמ' 483-488; ע' אנגל, 'סגנונות הכתב העברי במאה העשירית והאחת עשרה לאור תעודות הגניזה המתוארכות והמיתארכות', תעודה, ט"ו (תשנ"ט), עמ' 365-397.

6 קולופון הוא רשימה של בעלי מלאכה אשר לקחו חלק בהפקת כתב היד, למשל: שם המעתיק, שם מזמין ההעתקה, שם החיבורים המועתקים, תאריך סיום של ההעתקה, מקום ההעתקה ואיחולים למזמין כתב היד. ראו בית אריה (לעיל הערה 1), עמ' 95-99.



תמונה 1. דף 27
עמוד א: פריסה
פנימית של כתב
היד.

העתקת כתבי היד נעשתה בשיטת השכבות: תחילה הושלמה העתקת הטקסט המקראי, לאחריו הועתק פירוש רש"י, בהמשך סומן מיקומם של האיורים והעיטורים באמצעות כיתובי התזכורת⁷, ולבסוף נוספו האיורים והעיטורים עצמם לכתב היד. כך היה מקובל אף במקרים שבהם המעתיק שימש גם כמאייר וכמעט. יוצא הדופן בכתב יד זה הוא איור הסולם, אשר נדון בו בהמשך בהרחבה. בשולי כתב היד הועתק פירוש רש"י (ר' שלמה יצחקי, 1040-1105).⁸ מעמדו של פירוש רש"י נסק כמאה שנים לאחר

7 כיתובי תזכורת הם סימנים שבעזרתם סימן המעתיק את מיקום האיורים והעיטורים לשאר בעלי המלאכה. הכיתובים נועדו להקל על המעתיק בשעת ההעתקה, כדי לא לשבש את רצף ההעתקה בהחלפת הקולמוס והדיו. בית אריה, שם, עמ' 387-390.

8 רש"י למד בישיבה בעיר מינץ ולאחר מכן עבר ללמוד בישיבה בוורמס בגרמניה. בסיום לימודיו חזר לעיר הולדתו בטרוביס, שם היה בית מדרשו ועיקר פועלו. הוא לקח חלק בחיים הציבוריים בעיר,

מותו, ואחד מהישגיו המפוארים הוא שפירושו החליף את מעמדו ומקומו של התרגום הארמי.⁹ חייו ופועלו של רש"י זכו למחקרים רבים ואין בכוונתי להוסיף כאן על הקיים בהקשר זה, אלא להפנות מבט ממוקד אל כתב היד המאיר הכולל את פירושו.

כתב היד הנדון כאן הוא דוגמה מאפיינת לכתבי היד העבריים מן המאה הארבע-העשרה. מלאכי בית אריה הציג חלק מהמאפיינים של כתבי היד הללו, ואפשר לזהותם גם בין עמודיו של כתב יד זה: דפים ובהם שרטוטים ששימשו כהכנה לקראת ההעתקה (דף 57 עמוד א),¹⁰ מפתח מרכזי של קונטרס (דף 37 עמוד א),¹¹ חיבור בין קונטרסים (דף 8 עמוד א),¹² דף חתוך (דף 65 עמוד ב),¹³ נוסחת הסיום "חזק" שהוסיף המעתיק בסוף ההעתקה (דף 43 עמוד ב),¹⁴ כיתובי תזכורת שהמעתיק השתמש בהם כדי לסמן את מקומם של האיורים והעיטורים על פני הדף (תמונה 10.1), וגיליון שנוסף בתקופה מאוחרת בדף 107 עמוד ב (תמונה 2).¹⁵ סגנונו של כתב היד שמרני, ומספר האיורים בו מצומצם. כמו כן, בשונה מכתבי יד אחרים מאותה התקופה, נעדרים ממנו פני אדם. איסור ייצוג פני האדם מוזכר בתלמוד הבבלי בעבודה זרה דף מב ב: "וכל הפרצופין מותרין חוץ מפרצוף אדם". תופעה זו ייחודית לכתבי יד אשכנזיים מהרבע השני של המאה השלוש-עשרה ועד המאה הארבע-עשרה. מאיירי כתבי היד השתמשו במספר דרכים להסתרת פני אדם: החלפתם בראשי בעלי חיים המחקים תכונות של בני אדם,

כפי שעולה ממאות התשובות שהשיב בנושאים שונים אשר הופצו בקהילה. אין הוכחה לכך שהתשובות אוחזו אי פעם לכדי חיבור אחד שלם, אך ברור שחלק גדול מהן אבד והנותרות נשמרו בכתבים שונים. י' בער, 'רש"י והמציאות ההיסטורית של זמנו', תרביץ, כ' (תש"ט), עמ' 328-321; א' גרוסמן, 'הפולמוס היהודי-הנוצרי והפרשנות היהודית למקרא בצרפת במאה הי"ב (לשאלת זיקתו של ר"י קרא אל הפולמוס)', ציון, נ"א (1987), עמ' 29-60; א' גרוסמן, חכמי צרפת הראשונים: קורותיהם דרכם בהנהגת הציבור יצירתם הרוחנית ירושלים, 1995, עמ' 121-253; מ' קטן, 'עולם הספר בימי רש"י לאור הידיעות המצויות בפירושו', דברי הקונגרס העולמי למדעי היהדות כרך ד: תולדות עם ישראל באירופה, ירושלים תשל"ז עמ' 9-15; M. I. Gruber, *Rashi's Commentary on Psalms*, 1st pbk., Philadelphia 2007, pp. 3-10; K. J. Petzold, 'Die Kanaan-Karten des R. Salomo Ben Isaak (Raschi) – Bedeutung und Gebrauch mittelalterlicher hebräischer Karten-Diagramme', *Das Mittelalter Band*, 2 (2017), pp. 332-333.

9 גרוסמן, חכמי צרפת (שם), עמ' 213; Stern (לעיל הערה 1), עמ' 107; Gruber (לעיל הערה 8), עמ' 12-11; D. Stern, 'The Hebrew Bible in Europe in The Middle Ages: A Preliminary Typology', JSIJ, 11 (2012), pp. 341 והשתיים-עשרה היה פרשנות המקרא והתלמוד, ופירושו של רש"י נשענו גם על פירושי חז"ל. ש' יפת, 'כיווני מחקר והלכי רוח בחקר פרשנות ימי הביניים בצפון צרפת', ש' יפת (עורכת), דור דור ופרשנו: אסופת מחקרים בפרשנות המקרא, ירושלים תשס"ח, עמ' 12-13; ע' ויזל, 'הפירוש המיוחס לרש"י לספר דברי הימים', ירושלים תש"ע, עמ' 22-44; גרוסמן, חכמי צרפת הראשונים (לעיל הערה 8), עמ' 24-21, 182.

10 לשרטוטים ראו: בית אריה (לעיל הערה 1), עמ' 283-289.

11 מפתח מרכזי הוא הגיליון האמצעי בקונטרס. גיליונות מחוברים זה לזה יוצרים קונטרס, וקונטרסים המחוברים זה לזה יוצרים קודקס. ראו: בית אריה (שם), עמ' 217-220.

12 תפרים: בית אריה (שם), עמ' 221.

13 בית אריה (שם), עמ' 217-218.

14 נוסחת סיום היא נוסחת שבח לסיום ההעתקה. בית אריה (שם), עמ' 151-155.

15 תודתי לליאור יעקובי, אשר הסב את תשומת ליבי לכך שדף זה אינו זהה לשאר הדפים בכתב היד, בשעה שבה התבוננתי בכתב היד בספרייה הלאומית. קביעה זו מתבססת על מספר מאפיינים: סוג הקלף שונה, סגנון הכתיבה של הטקסט המקראי ופירוש רש"י שונים, והערות המסורה הקטנה והגדולה חסרות.



תמונה 2. דף 107
עמוד ב: דף שנוסף
בתקופה מאוחרת.

היעדר תווי פנים או הסתרת הפנים על ידי כובע או קסדה.¹⁶ לאורך השנים ניסו חוקרים להתחקות אחר מקורה של תופעה זו, והיא נחקרה בכתבי יד בודדים ולוותה במגוון הסברים המלמדים על ייחודיותה.

Z. Buda, 'Animals and Gazing at Women: Zoocephalic Figures in the Tripartite Mahzor', 16 G. Jaritz and A. Choyke (eds.), *Animal Diversities*, Krems (2005), pp. 136-166, at p. 161; M. M. Epstein, 'Birdsw Head Revisited', *The Medieval Haggadah: Art, Narrative, and Religious Imagination*, New Haven 2011, pp. 50-51; B. Narkiss, 'On the Zoocephalic Phenomenon in Medieval Ashkenazi Manuscripts', *Norms and Variations in Art: Essays in Honour of Moshe Barasch*, Jerusalem 1983, pp. 50-52.

החוקרים הראשונים ניסו לנמקה בדיבר השני "לא תַעֲשֶׂה לָךְ פֶּסֶל וְכָל תְּמוּנָה", אך כבר פרשני ימי הביניים דחו הקשר זה.¹⁷ גם חוקרים מודרניים ניסו להסביר תופעה זו.¹⁸ בצלאל נרקיס טען כי הבסיס לאיסור מצוי בתנועת חסידי אשכנז שאסרו כל סוג של עיטור בספרים, בבניינים ואף בלבוש.¹⁹ לדעתו, המאירים הושפעו מאדיקותו של זרם זה, ונמנעו מייצוג פנים אנושיות. מארק אפשטיין הראה, בהתבסס על כתב היד **הגדת ראשי הציפורים** משנת 1300 (ירושלים, מוזאון ישראל, MS. Herb. 180/57), כי המאיר החליף את פני היהודים בראשי ציפורים והותיר את ראשי המצרים ושאר הדמויות ריקים, נעדרי תווי פנים. לטענתו, החלפת פניהם של היהודים לא נועדה לעורר בקורא תחושת אי־נוחות, אלא להציג הבדלי זהות בין יהודים ללא־יהודים. כל שאר ההבדלים בין הדמויות – מגדר, גיל או מעמד, אינם קיימים בהגדה זו.²⁰ זופיה בודה הוסיפה היבט מגדרי לתופעת הסתרת הפנים בייצוג הנשים **במחזור המשולש**, וטענה כי ההבדלים המגדריים הודגשו בשיטת החלפת הפנים: הגברים בעלי פנים אנושיות, ואילו הנשים בעלות פני חיה. חלוקה מגדרית זו מאפיינת סצנות מקראיות.²¹

כתב היד הנדון כאן מדגים תופעה נוספת: היעלמות האזורים ותרשימי המפות שליוו את פירוש רש"י. מאיר גרובר הצביע על שבע ראיות לכך שפירוש רש"י לווה באזורים אילוסטרציה ותרשימי מפות פרי עטו.²² משהועתקו כתבי היד ופורסמו המהדורות המודפסות, היה קושי טכני לשלבם והם אבדו ונשכחו.²³ אומנם ניתן היה להבין את הפירוש גם ללא האזורים ותרשימי המפות, אך הם סייעו לשפוך אור עליו.²⁴

להלן שתי דוגמאות לתהליך היעלמות האזורים בכתב יד זה. הראשונה מופיעה בדף 70 עמוד א, בפירוש רש"י לשמות כט 2: "וְלָחֶם מִצּוֹת וְחֶלֶת מִצַּת בָּלוּלָת בְּשֶׁמֶן וְרִקְיָה מִצּוֹת מְשָׁחִים בְּשֶׁמֶן סֶלֶת חֲטִיִּם תַּעֲשֶׂה אֹתָם". פירוש רש"י הוא: "משוחים אחר אפייתה מושחין כמין כף יוונית שהיא כנו"ן שלנו כזה נ". האזור הנלווה עונה

17 על הופעתה של האמנות הפיגורטיבית באשכנז בראשית המאה השלוש-עשרה, לאחר היעדרות של 700 שנה, והקשר לרש"י ופרשנים נוספים ראו: K. Kogman-Appel, 'Christianity, Idolatry, and the Question of Jewish Figural Painting in the Middle Ages', *Speculum*, 84 (2009), pp. 73-107.

18 על התופעה של הימנעות מאיור פני אדם ראו גם: K. Kogman Appel, 'The Role Of Hebrew Letters in Making the Divine Visible', *Sing And Design: Script As Image in Cross-Cultural Perspective (300-1600 CE)*, Washington, D.C. 2016, pp. 153-171.

19 Narkiss (לעיל הערה 17), עמ' 56; Buda (לעיל הערה 17), עמ' 138.

20 Epstein (לעיל הערה 17), עמ' 45; Buda (שם), עמ' 161.

21 Buda (שם), עמ' 163.

22 ספר בנושא עתיד לראות אור בקרוב: M. I. Gruber, *Maps and Line-Drawings in Rashi's Bible Commentaries*. כמו כן ראו: M. I. Gruber, 'Light on Rashi's Diagrams from the Asher Library of Spertus College of Judaica', *The Solomon Goldman Lectures*, 4 (1993), pp. 73-80; M. I. Gruber, 'Notes on the Diagrams in Rashi's Commentary to the Book of Kings', *Studies in Bibliography and Booklore*, 19 (1994), pp. 29-39.

23 Gruber, Light (שם), עמ' 79-74; Petzold (לעיל הערה 8), עמ' 341, 349-346; M. I. Gruber, 'What Happened to Rashi's Pictures?', *The Bodleian Library Record*, 14 (1992), pp. 112-116, 121.

24 גרוסמן, חכמי צרפת הראשונים (לעיל הערה 8), עמ' 207; י"ש פנקובר, 'הגהות נוספות של רש"י לפירושו על התורה', י' שמיר (עורך), אור למאיר: מחקרים במקרא, בלשונות השמיות בספרות חז"ל ובתרבויות עתיקות, באר שבע 2010, עמ' 369, 403-407.



תמונה 3. דף 70
עמוד א: נוסחת
תיאור "כזה".

על השאלה כיצד יש למשוך את השמן. הפירוש מציג הסבר מילולי – כמו האות כף ביוונית, ולצידו נוסחת התיאור "כזה" המפנה לאיור האות נו"ן (תמונה 3).²⁵ כנראה לנגד עיניו של המעתיק הופיע כתב יד עם איור זה.

אך נמצאו גם מקרים שבהם האיור לא התווסף, והחלל המיועד לו נותר ריק. כך למשל, כאשר מלאכת ההעתקה ומלאכת האיור התבצעו על ידי שני אנשים שונים, לעיתים הועתק הטקסט ונוספו כיתובי התזכורת או נוסחת התיאור בידי המעתיק, אך מלאכת האיור לא בוצעה בפועל בידי המאייר. בשלב הבא, מעתיק אחר ראה לנגד

25 נוסחת תיאור: רישום מילולי המדגים את הכתוב באיור או צורה. ראו: Gruber, Light on Rashi's Diagrams, pp. 77 (לעיל הערה 23), עמ' 77; Gruber, Notes on the Diagrams, (לעיל הערה 23), עמ' 33-29; Gruber (לעיל הערה 24), עמ' 121-116; C. Delano-Smith and M. I. Gruber, 'Rashi's Legacy: Maps of the Holy Land', Map Collector, 56 (1992), pp. 30-35.



תמונה 4. דף 97
עמוד א: איור חסר.

עיניו טקסט עם כיתובי התזכורת או נוסחת תיאור, ולצידו חלל ריק – וביטל את החלל הריק, משום שהוא לא ראה את האיור ולא יכול היה לדעת על קיומו. בשלב האחרון נותרו רק כיתובי התזכורת או נוסחת התיאור, וגם הם נמחקו מחוסר שימוש. לפיכך, בכתבי יד מאוחרים לא נמצאו רמזים לכך שבכתב היד המקורי הופיע איור. דוגמה הממחישה תהליך זה ניתן לראות בדף 97 עמוד א (תמונה 4), שבו נראה חלל ריק המיועד לאיור ונותר חסר.

דוגמה שנייה עולה מתרשימי המפות שהופיעו בכתבי היד המוקדמים של רש"י, אך נעדרים מכתביו המאוחרים.²⁶ ספר במדבר לד דף 142 עמוד א (תמונה 5) עוסק בגבולות ארץ כנען. אך טבעי היה שתופיע מפה המסמנת את גבולות הארץ, כפי

26 גרוסמן, חכמי צרפת הראשונים, (לעיל הערה 8), עמ' 190; Petzold (לעיל הערה 8), עמ' 332–350.



תמונה 5. דף 142
עמוד א: חלל ריק
לצד הפרק במדבר
דל.

שמוצג גם בכתבי יד אחרים.²⁷ ניתן לראות כי בדף 141 עמוד ב מופיע טקסט דחוס ובו פירוש רש"י, וייתכן שמטרתו של המעתיק הייתה להותיר מקום ריק למפה. גרובר, אברהם גרוסמן וקאי ג' פצולדס משוכנעים כי לתרשימי המפה היה מספר תפקידים: ראשית הם סייעו לסמן את גבולות ארץ כנען בהתאם לכתוב בטקסט; כמו כן, בימי חייו של רש"י הנצרות הלכה והתפשטה, ונערך מסע הצלב הראשון לירושלים – וייתכן שתפקיד איור המפה היה להדגיש את שייכות ארץ כנען לעם היהודי. ניכר כי המפות מעידות על ידע גאוגרפי רלוונטי לגבי האזור מהמאה האחת-עשרה עד המאה השתים-עשרה.²⁸

27 ראו איור המפה מתוך: Petzold (שם), עמ' 338.

28 Gruber, Rashi's Legacy (לעיל הערה 26), עמ' 30-36; גרוסמן, חכמי צרפת הראשונים (לעיל הערה 8), עמ' 190, 207-209; Petzold (לעיל הערה 8), עמ' 340-346, 349.

לצד הצגת ייחודו של כתב היד עצמו, מאמר זה מאיר זוויות התבוננות אפשריות גם על השילוב בין ייצוגים כתובים של הטקסט המקראי ופירוש רש"י לבין ייצוגים חזותיים שלו. חשוב לערוך הבחנה כללית בין האיורים לבין העיטורים הנהוגים בכתב היד: האיור נועד להמחיש את הטקסט הכתוב, והוא מופיע בעיקר לצד הטקסטים; ואילו העיטור נועד בעיקר לקשט את כתב היד, והוא משולב בעמודות הטקסט המקראי. העיטורים נחלקים לשני סוגים: האחד הוא עיטורי לוחיות הפתיחה, המופיעים בתחילת כל ספר תורה ובכתורות פרשת השבוע. אלה סייעו בארגון העמוד ושימשו את הקורא כאמצעי חזותי לסימון, וכן הוסיפו נופך קישוטי שהעניק לכתב היד מראה מהודר ויוקרתי.²⁹ השני הוא עיטור במיקרוגרפיה, שמקורו בעיטורים של המסורה הגדולה, המוצג בכתב זעיר בראש העמוד ובתחתיתו. הכתב הקטן משמש קו מתאר ליצירת צורות גאומטריות, צמחיות, סצנות ציד, בעלי חיים ואף דמויות אדם.³⁰ שני העיטורים הפכו למאפיינים של כתבי יד עבריים מאשכנז מאמצע המאה השלוש-עשרה ועד המאה החמש-עשרה, והיו נפוצים בימי הביניים בהשפעת הסביבה שבה נוצרו.

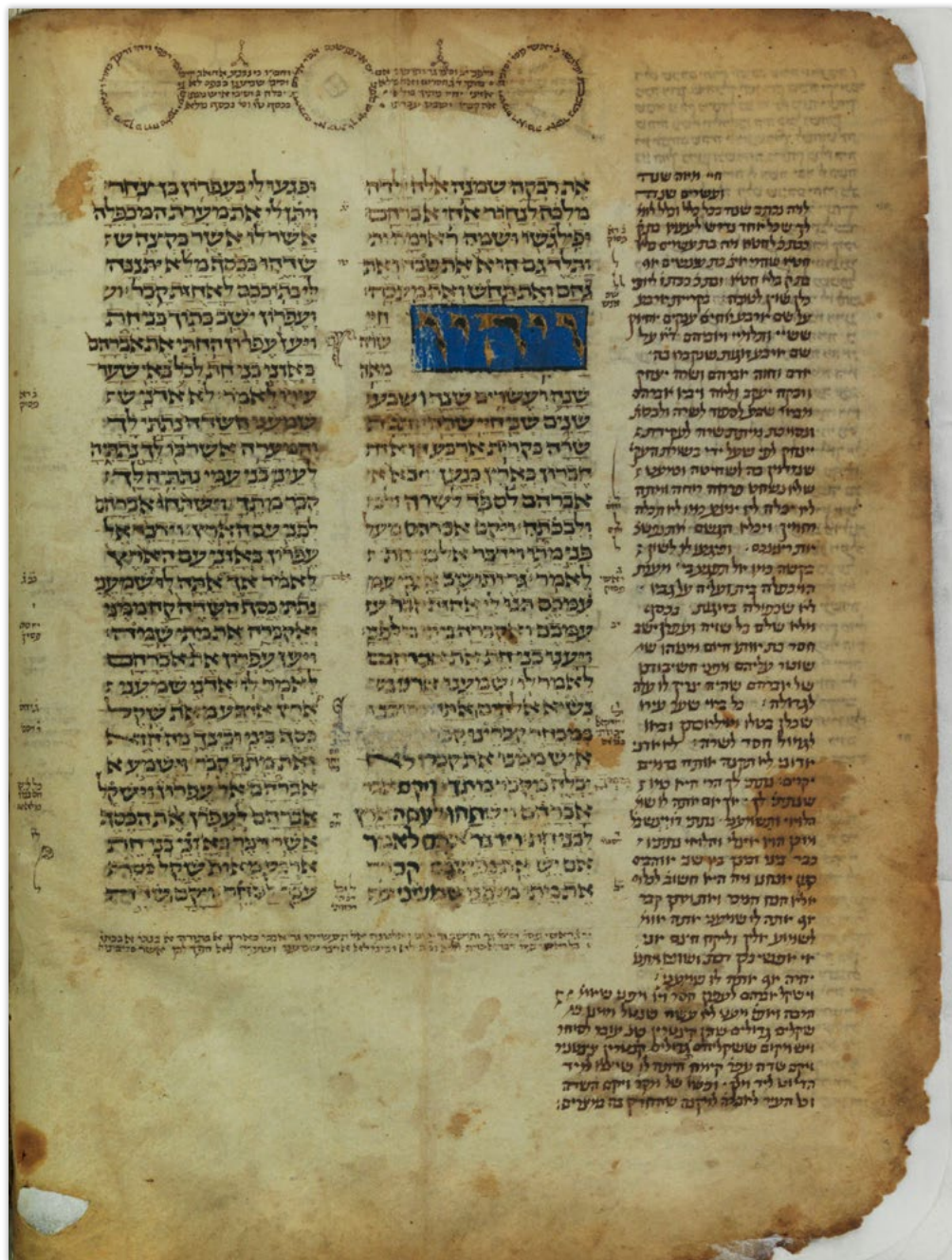
כתב היד מעוטר כולו בלוחיות פתיחה לספרי התורה והפרשיות ובמיקרוגרפיה. כולם ראויים להסבר והרחבה על אודותיהם, ואין מטרתם של אלה שנבחרו להמעט בערכם של אלה שלא יוצגו במאמר זה. מבין כל העיטורים אדון בלוחית הפתיחה לספר שמות (דף 44 עמוד א) ובמיקרוגרפיה המופיעה מתחת לבראשית פרק ה (דף 4 עמוד ב). העיטורים והאיורים יותחו בזה אחר זה. ניתוח מרכיבי העיטור יאפשר להציגו בהקשר של התרבות בת הזמן ולדון בזיקתו לטקסטים הכתובים, וכך תוצג משמעותו הרחבה.

ניתוח העיטורים ומשמעותם

לוחיות פתיחה מופיעות בגוף הטקסט המקראי עצמו, בצורת לוחית קטנה הצבועה בצבע פיליגורן כחול או אדום, ועליו כתוב שם הספר או שם הפרשה באותיות זהב

29 בית אריה (לעיל הערה 1), עמ' 360-362; שפיצר (לעיל הערה 5), עמ' 488, 500; Stern (לעיל הערה 1), עמ' 112; Kogman Appel (לעיל הערה 19), עמ' 153-171; ק' קוג'מאפל, אמנות בין איסלם לנצרות: עיטור ספרי תנ"ך עבריים בספרד, תל אביב 2001, עמ' 144; ב' נרקיס, כתבי יד עבריים מצוירים, ירושלים 1984, עמ' 18.

30 בית אריה (לעיל הערה 1), עמ' 102, 364; Kogman Appel (לעיל הערה 19), עמ' 145-147; Stern (לעיל הערה 10), עמ' 53, 238, 275-298; Stern (לעיל הערה 1), עמ' 80-82, 115-116; ד' ר' הלפרין, 'מיקרוגרפיה - מסורת וחדוש', כעת, ב (2016), עמ' 205-222; ש' אופנברג, "'לעיניך בלבד": על מרכבה, סודות צבאיים, טקסט ותמונה בכתב יד מארפורט', מחשבת ישראל? ב (2020), עמ' 370-400; ש' לדרמן, "'התנינים הגדולים" והדרקונים בכתבי יד עבריים מצוירים בימי הביניים', זכר דבר לעבדך (2007), עמ' 321; ש' שלזינגר, 'איורי המחזור האשכנזי: פרשנות לתפילה או הסחת דעת?', א' ארליך (עורך), התפילה בישראל: היבטים חדשים, באר שבע 2016, עמ' 361-366; D. R. Halperin, 'The Art Of Micrography And Its Research Methodology', *Illuminating in Micrography: The Catalan Micrography Mahzor - MS Hebrew 80 6527 in The National Library Of Israel*, Leiden 2013, pp. 5-21; R. Fronza, 'Attributing of Three Ashkenazi Bible with Micrographic Images', *Ars Judaica*, 9 (2013), pp. 45-56; D. R. Halperin, 'Micrography', *Encyclopedia Of The Bible And Its Reception*, 18 (2020), pp. 1179-1186; E. Attia, 'Introduction', *The Masorah Of Elijah Ha-Naqdan: An Edition Of Ashkenazic Micrographical Notes*, Materiale Textkulturen, Bd. 11 (2015), pp. 5-22; H. Liss, 'Introduction', H. Liss and J. Leipziger (eds.), *Philology and Aesthetics: Figurative Masorah in Western European Manuscripts*, Frankfurt 2021, pp. 7-33.



תמונה 6. דף 16
עמוד ב: כותרת
חסרה בפירוש
רש"י לצד כותרת
בצבע זהב בטקסט
המקראי.

ובכתב גדול ומודגש. בעמודה של פירוש רש"י מופיעה המילה הפותחת בצבע זהב בחלקו הראשון של כתב היד, ובחלקו השני הכתב מודגש בדיו שחורה או שהמילה חסרה (תמונה 6). כמו בתהליך העתקת האיוורים, גם במקרה זה הושארו חללים ריקים, שאליהם נוספו איוורים לאחר השלמת ההעתקה. במספר מקרים נותרו החללים ריקים כליל, ייתכן שמסיבות כלכליות – לפטרון לא נותר כסף לשלם לבעל המלאכה על העיטור. טענה זו מקבלת אישוש בכתב היד, וניתן לראות את ההדרגתיות שבה היא מתממשת: בחציו של כתב היד כותרות הפרשה נכתבו בזהב, לאחר מכן בדיו שחורה, ולבסוף החלל שהושאר להוספת עיטור נותר ריק (תמונה 6).

עיטור הכותרות בצבע זהב החל להיות מקובל ונפוץ בכתבי יד עבריים מתחילת המאה הארבע-עשרה, אך מסוף המאה השנים-עשרה ועד המאה השלוש-עשרה השימוש בצבע זהב לכותרות קיבל משמעות שונה. קטרין קוג'מן אפל הציגה אמצעי עיטור זה ככלי ששימש את היהודים בארצות אירופה לייצוג האל. לדעתה, בזמן

שהאמנות הנוצרית לא נמנעה מלייצג את האל באמצעים גרפיים, באמנות היהודית ניסו להתמודד עם ייצוגים אלה ואף להימנע מהם. האסטרטגיה שנקטו האמנים היהודים על מנת לענות על הצורך לייצוג האל, בהשפעת זרם חסידי אשכנז, היא שימוש בצבע הזהב למילים הפותחות המתייחסות לאל. כך המילים הפכו מאלמנט דקורטיבי לאמצעי להדגשת שמות האל וביטוי חזותי לאור האלוהי.³¹

מיקרוגרפיה היא קווי מתאר בכתב קטן המופיעים כצורות גאומטריות, בעלי חיים, יצורים אגדיים ואף סצנות ציד. עם המצאת הדפוס עיטורים אלו נעלמו בשל הקושי הטכני לשלבם בטקסט. העיטור המיקרוגרפי שילב המחשה צורנית לצד הטקסט הכתוב, וחוקרים העלו שצורת עיטור זו של המסורה הקשתה על קריאת הטקסט, אם כי היו גם מי שטענו כי ההפך הוא הנכון. לדברי שרית שלו-עיני, הימצאותם של עיטורים אלו מאלצת את הקורא להתמקד ולהתרכז בכתוב, מקלה על השינון והופכת את הקורא לפעיל.³² נוסף על כך, המיקרוגרפיה יכולה לסייע בשמירה על סדר הקונטרסים, כך שעייטור המופיע בעמוד האחרון יכול להיות זהה (או בעל זיקה) לעייטור המופיע בעמוד הראשון של הקונטרס הבא אחריו. מאפיין זה מסייע לשמור על הסדר ועוזר למעתיק ולשאר בעלי מלאכה לקרוא את הקונטרסים ולחבר ביניהם.³³

לוחית מילת הפתיחה לספר שמות: דף 44 עמוד א (תמונה 7)

לוחית הפתיחה הראשונה שמופיעה בכתב היד היא לספר שמות, משום שלוחית הפתיחה לספר בראשית לא נשמרה. הרקע הוא פיליגראן כחול ואדום, צורת עיטור נפוצה באמנות הגותית בת הזמן.³⁴ אותיות המילה "ואלה" כתובות בצבע זהב, והמילה מעוטרת בדקרון מכל צד. ראשו של הדקרון הימני הוא דמוי כלב, ולו אוזניים מחודדות דמויות קרניים. גופו הצבוע כחול פונה אל מחוץ למסגרת, ומבטו מופנה לכיוון האותיות. לשונו בולטת ומקושטת בעיטור צמחי, צווארו ארוך, מרגליו יוצאים טופרים חדים ומגבו נפרשות כנפיים ארוכות המגיעות כמעט עד לזנבו. הזנב ארוך ומסתלסל בצורת שריג, וקצהו פוגש בזנבו של הדקרון השני. מעברן השני של האותיות מופיע דקרון זהה שצבע גופו ירוק. דימוי דקרון זה אופייני לתיאורים מתקופת ימי הביניים.³⁵

הופעת הדקונים בכתב היד מסקרנת לאור האיסור עליהם במסכת עבודה זרה פרק ג: "המוצא כלים ועליהם צורת חמה צורת לבנה צורת דקרון יוליכם לים המלח". הצגתם בכתב היד מעלה שתי שאלות: ראשית, כיצד ייתכן שהאמן השתמש בדקרון לעיטור

31 Kogman Appel (לעיל הערה 19), עמ' 153-171.

32 Stern (לעיל הערה 1), עמ' 115-116; Fronda (לעיל הערה 31), עמ' 45-56; שלו-עיני (לעיל הערה 31), עמ' 361-366; הלפרין (לעיל הערה 31), עמ' 213-215; אופנברג (לעיל הערה 31), עמ' 370-384; D. R. Halperin, 'Decorated Masorah Of The Openings Between Quires in Masoretic', 384 *Bible Manuscripts*, *Journal of Jewish Studies*, 65 (2014), pp. 324-331.

33 בית אריה (לעיל הערה 1), עמ' 251-252.

34 לדרמן (לעיל הערה 31), עמ' 326.

35 על הופעת דקונים בסמלים יהודיים ראו: לדרמן (שם), עמ' 323-333; Narkiss (לעיל הערה 17), עמ' 61; I. Rodov, 'Dragons: A Symbol of Evil in European Synagogue Decoration?', *Art*, 61 (2005), pp. 63-84; M. M. Epstein, 'Harnessing the Dragon: A Mythos Transformed', *Dreams of Subversion in Medieval Jewish Art and Literature*, Pennsylvania 1997, pp. 70-95; M. M. Epstein, 'Introduction', *The Medieval Haggadah: Art, Narrative, and Religious Imagination*, New Haven (2011), pp. 5-7.



תמונה 7 (למעלה).
דף 44 עמוד א:
לוחית מילת
הפתיחה לספר
שמות.

תמונה 7.1 (למטה).
פרט מתוך דף
44 עמוד א:
לוחית הפתיחה
לספר שמות.



כתב יד יהודי, אם לפי הגמרא כל כלי ועליו עיטור דרקון מיועד להשמדה? ושנית, האם לעיטור זה ישנו ייעוד נוסף, והוא איננו מיועד לקישוט בלבד? כדי לענות על שאלות אלו יש לבדוק את האיקונוגרפיה של הדרקון ומשמעויותיה בתרבות היהודית בכלל, ובעיטור כתבי היד בפרט.

תחילה, כפי שנאמר לעיל, כלים בעלי עיטור דרקון יועדו להשמדה. הסיבה לכך היא שהדרקון, יחד עם הנחש, הלויתן והתנין, ייצגו את הרע וניסו לערער על שלטון האל. על פי אפשטיין, הדרקון ייצג את הנחש הקדמוני מבראשית ג 1 ומתהילים צא 13, ואת התנינים הגדולים מבראשית ב 20.³⁶ במאות האחת-עשרה והשתים-עשרה הוצג דימוי הדרקון במובהק כשווה לדימוי השלילי של הנחש. אפשטיין מוסיף עוד כי מקורם של עיטורי הדרקונים הוא בתרבות הנוצרית, ובכתבי יד עבריים הם אינם מבטאים את אותה המשמעות אלא משרתים מטרה מסוימת. עם זאת, עם הזמן הפך הדרקון דווקא למטאפורה לאלוהות.³⁷ על כן יש לבחון את מטרת הצגת הדרקונים בכתבי יד עבריים, ולקבוע מה מייצגים הדרקונים המופיעים בלוחית זו. בדומה לכך, איליה רודוב הוסיף כי הופעתם של הדרקונים החל מהמאה השלוש-עשרה הייתה נפוצה בבתי כנסת ובכתבי היד העבריים, ובכל מקרה יש לבחון את ההקשר שבו הם מוצגים. למשל, במחזורי תפילה הופיעו דרקונים לצד שופרות, במטרה להמחיש את ייעודם – למנוע מתפילות בני האדם להגיע אל אלוהים.³⁸

עתה נענה על השאלה הראשונה: כיצד ייתכן שהאמן השתמש בדרקון לעיטור כתב יד יהודי? בפועל, נמצא כי עיטור הדרקון דווקא היה נפוץ במאות השלוש-עשרה והארבע-עשרה בכתבי יד עבריים. ייתכן כי הסיבה לכך טמונה במצבם של היהודים בארצות אירופה בתקופת התפתחות הקבלה, אז הם בחרו לאמץ עיטורים שהיו נפוצים בנצרות, כמו עיטור הדרקון. כך הם ניסו להרחיק מהם את ההאשמות בדבר השפעתם על תנועת המינוח הקתרתית.³⁹ נוסף על כך, שולמית לדרמן מציעה כי בכתבי יד מהמאה השלוש-עשרה ואילך, כאשר בלוחית הפתיחה מופיעים דרקונים, תנינים או נחשים – מטרתם היא לא רק קישוטית, אלא יש לה משמעות איקונוגרפית המשקפת את המגמה התאולוגית והפילוסופית של תקופתם. יתר על כן, לדעתה תפקידם של הדרקונים המוצגים לצד טקסטים כתובים הוא להציג בפני הקוראים את הבריאה האלוהית, את הטוב והרע שנבראו יחד.⁴⁰

כעת נענה על השאלה השנייה: האם לעיטור הדרקון ישנו ייעוד נוסף, והוא איננו מיועד לקישוט בלבד? ייתכן כי בלוחית הפתיחה המדוברת, הדרקון האחד מייצג את הטוב והשני את הרע. דימוי הדרקון עבר כאמור תהליך קבלה, ונראה כי המשמעות השלילית המקורית שהוא ייצג נותרה על כנה לצד משמעויות חדשות שנוספו לו במאה הארבע-עשרה. למשל, על פי אפשטיין, דימוי הדרקון, הנחש והתנין בלוחית

36 Epstein, Introduction (שם), עמ' 70-95; Narkiss (לעיל הערה 17), עמ' 60-61; Rodov (שם), עמ' 73-74.

37 Epstein, Introduction (שם), עמ' 85-92.

38 על השופר כסמל ראוי: Rodov (לעיל הערה 36), עמ' 80-83; Epstein, Introduction (לעיל הערה 36), עמ' 88-90.

39 לדרמן (לעיל הערה 31), עמ' 333-334.

40 לדרמן (שם), עמ' 320, 335.

הפתיחה רומז על הקשיים שעוד יגיעו, ועל האמונה בכוח האלוהי שיגרשם.⁴¹ נראה כי במקרה זה, הופעתם של שני הדרקונים מדגישה את הבריאה האלוהית כולה – בריאת הטוב והרע. הדרקונים אינם נלחמים זה בזה, אלא פניהם פונים אל מילת הפתיחה הכתובה בזהב. המילה הפותחת היא "ואלה", שבה נכללת המילה "אל" – ואולי אין זה מקרה כי הדרקונים פונים אל הלוחית ולא מחוצה לה.⁴² אישוש לטענה זו עולה מהטענה כי האותיות הכתובות בזהב מייצגות את האל. אם כך, דימוי זה מייצג את הדרקונים הכפופים לאלוהים. יש לציין כי זהו המקרה היחיד בכתב היד אשר בו ניתן לתקף טענה זו.

עיטור במיקרוגרפיה לבראשית ה: דף 4 עמוד ב (תמונה 8)

עיטור זה מופיע בתחתית העמוד של בראשית פרק ה, המציג רשימה גנאלוגית מהאדם הראשון ועד נח. ברשימה זו מופיע חנוך, דור שביעי מהאדם הראשון. תיאור סוף ימיו שונה מתיאור שאר האנשים הנמנים עם רשימה זו, בראשית ה 24: "וַיִּתְּהֶלֶךְ חֲנוּךְ אֶת הָאֱלֹהִים וַאֲיֵנָּה כִּי לָקַח אֹתוֹ אֱלֹהִים". פירוש רש"י לפסוק זה נשמר בחלקו:

[וית]התלך חנוך [צדיק ה]ה וקל בדעתו [לשוב ל]הרשיע לפיכך [מיהר הקדוש ברוך הוא וסי]לקו והמיתו קודם [זמנו וזהו ש]שינה הכתוב [במיתתו לכתוב: ואיננו] [בעולם למלאות שנותיו כי לקח אותו לפני זמנו כמו "הנני לוקח את מחמד עיניך].

העיטור מוצג בצורת שני עיגולים שלמים במרכז ושני עיגולים חצויים. החוקרות דליה רות הלפרין, רחל פרוגדה ושרה אופנברג גורסות כי מיקרוגרפיה עשויה להוסיף לטקסט המקראי רבדים נוספים של פירוש, ויש שהיא אף מעבירה מסר גלוי לקורא.⁴³ דוגמה לכך ניתן לראות במיקרוגרפיה שמרכיבה את העיטור לפרק ומבוססת על פסוקים העוסקים במילה או בפירוש המילה "איננו", הנושאים משמעות של נעלם או מת. כך יוצר המסרן קשר חזותי ורעיוני בין המקרא, הפירוש והעיטור.

בשורה התחתונה מימין לשמאל, ובכיוון השעון, בנויה המסגרת באופן הבא. משלי כג 5: "הַתְּעִיף עֵינֶיךָ בּוֹ וַאֲיֵנָּה"; קהלת ו 2: "אִישׁ אֲשֶׁר יִתֵּן לוֹ הָאֱלֹהִים עֵשֶׂר וּנְכָסִים וְכָבוֹד וַאֲיֵנָּה"; יחזקאל יט 6: "וַיִּתְּהֶלֶךְ בְּתוֹךְ אֶרְצוֹת, כְּפִיר הָיָה וַיִּלְמַד לִטְרֹף טְרֹף אָדָם אָכַל"; ירמיהו מט 10: "אֲנִי חֲשַׁפְתִּי אֶת עֵשׂוֹ גִלְתִּי אֶת מִסְתָּרָיו וְנִחַבָּה לֹא יוּכַל שְׂדֵד זָרְעוֹ וְאֶחָיו וְשִׁכְנָיו וַאֲיֵנָּה"; תהילים לז 10: "וְעוֹד מַעַט וְאֵין רָשָׁע וְהַתְּבוֹנֶנֶת עַל מְקוֹמוֹ וַאֲיֵנָּה"; תהילים קג 16: "כִּי רוּחַ עֲבָרָה בּוֹ וַאֲיֵנָּה"; איוב ג 21: "הַמְּחַכִּים לַמָּוֶת וַאֲיֵנָּה"; איוב כז 19: "עֲשִׂיר יִשָּׁב וְלֹא יֵאָסֶף עֵינָיו פָּקַח וַאֲיֵנָּה"; איוב כד 24: "רוֹמוֹ מַעַט וַאֲיֵנָּה"; איוב כג 8: "הֵן קָדָם אֶהְלֶךְ וַאֲיֵנָּה". חנוך נעלם, והטקסט המקראי אינו מספק מידע אם הוא מת או שמא אבד.

ישנו ניסיון לקשור בין פסוקים אלה, העוסקים בתולדות חנוך והיעלמותו, לבין מעשה נס היעלמותו של אליהו. בניגוד לחנוך, על אליהו נאמר כי נלקח בסערה על ידי ה', במלכים ב ב 11: "וַיַּעַל אֱלֹהֵיוּ בְּסַעֲרָה הַשָּׁמַיִם". אומנם גם כתוב זה אינו ברור,

41 Rodov (לעיל הערה 36), עמ' 84.

42 Kogman Appel (לעיל הערה 19).

43 הלפרין (לעיל הערה 31), עמ' 205–222; אופנברג (לעיל הערה 31), עמ' 370–400; Halperin, The Art of Micrography; (לעיל הערה 31), עמ' 5–21; Fronda (לעיל הערה 31), עמ' 45–56.

תמונה 8. דף 4
עמוד ב:
מיקרוגרפיה
לבראשית ה'.



אך בשונה מאלהו, חנוך מתואר כ"איננו" משום שנלקח על ידי אלוהים. הדמיון בין שני סיפורים אלה קושר אותם לספרות המרכבה בספר יחזקאל.⁴⁴ המרכבה מייצגת

44 מ' אידל, 'חנוך הוא מטטרון', מחקרי ירושלים במחשבת ישראל, ו' (א'-ב') (1987), עמ' 151-170; ר' אליאור, 'מקדש ומרכבה, כוהנים ומלאכים, היכל והיכלות במיסטיקה היהודית', ירושלים 2002, עמ' 67-87, 241-277; Hugo M. Gaster, 'Enoch; or, the Hebrew Book of Enoch', trans. Hugo M. Gaster, Odeberg, Cambridge 1928, pp. 74, 179, 192.

אזור שמימי שנמצא מחוץ לעולם הגשמי ואליו מגיעים צדיקים, תיאור הגדון בהרחבה בספרות ההיכלות.⁴⁵ גם רד"ק (ר' דוד קמחי) קושר בין שני הסיפורים:

ואיננו כי לקח אותו אלהים אמר ואיננו כי לא חלה ולא כאב בעת מיתתו ולא עלה בדעת בני דורו שימות בחצי ימו אלא יאריך כמו האחרים הדומים לו; ולא הרגישו בו עד שמת. זהו שאמר: ואיננו. ואמר לקח אותו אלהים – כלומר: לקח נפשו והאעלה אותה אל עליונים [...] כי חנוך ואלהו – הכניסם האל חיים בגן עדן בנפש ובשר ועוד שם חיים אוכלים מפרי העץ ועובדים את יי'.

במשנה ובתלמוד חנוך לא מוזכר כלל, ובמדרשי האמוראים הוא מוזכר באופן שלילי.⁴⁶ ואילו בעיטור המיקרוגרפי מוצגים פסוקים מקראיים שמופיעה בהם המילה "איננו", והוא מעניק לקורא פרשנות אפשרית בנוגע לגורלו של חנוך. צורת העיטור – שני עיגולים ושני חצאי עיגולים – מזכירה את חזון המרכבה בספר יחזקאל א. העיטור מוביל את הקורא מהפסוק המקראי אל פסוקי המסורה, יחד עם פירוש רש"י, וכך יוצר את ההקשר הטקסטואלי והרעיוני בין חנוך, אליהו ויחזקאל, לצד הרמז החזותי לספרות המרכבה.

לסיכום, התיאור של כל אחד מהעיטורים והאיקונוגרפיה של כל אחד מהם מדגישים את ייחודיותו, ומבהירים שלו הופיע מנותק מהטקסט המקראי – הוא לא היה זוכה לאותה משמעות שנוצרת מסמיכות הופעתו לצד הטקסט. נראה כי העיטורים יוצרים מערכת יחסים הדדית בין הטקסט המקראי והפירוש, ולכן על הקורא להתייחס באופן שווה אל הטקסטים הכתובים והחזותיים. כעת נעבור לדיון באיורים שנוספו לאחר סיום העתקת הטקסטים הכתובים, ומקומם נקבע עוד בידי המעתיק כך שישירתו את הכתובים, פרט לאיור הסולם ואשכול הענבים.

ניתוח האיורים ומשמעותם

ארבעת האיורים המופיעים בכתב היד – סולם, מנורה, אריה ואשכול ענבים, יידונו להלן בסדר שבו הם מופיעים בכתב היד. כל אחד מהאיורים יתואר תוך התייחסות לאלמנטים המרכיבים אותו ומיקומו הפיזי בדף. נוסף על כך יוצג מארג היחסים שמקיים כל אחד מהאיורים עם הטקסט המקראי ועם פירוש רש"י שלצידם הוא מופיע. לבסוף יש לקבוע מהו תפקידו של האיור – אם הוא משמש אילוסטרציה לכתוב ומעניק לו ביסוס, או שמא הוא מציג שכבת פרשנות חדשה לטקסט.

סולם: דף 22 עמוד א (תמונה 9)

תיאור האיור: איור הסולם מופיע בשוליים התחתונים של העמוד, בפירוש רש"י לבראשית כח 12: "וַיַּחְלֵם וְהָיָה סֶלֶם מֵצֵב אֶרְצָה וְרֹאשׁוֹ מֵגִיעַ הַשָּׁמַיְמָה וְהָיָה מִלְאָכִי אֱלֹהִים עֲלִים וַיֵּרְדִּים בּוֹ". הפירוש המתייחס לפסוק כפי שהוא מופיע בכתב היד: "עולים

45 לסיכום ספרות ההיכלות בהקשר לכתבי יד מאוירים ראו: S. Offenberger, 'Crossing over from: Earth to Heaven: The Image of the Ark and the Merkavah in the North French Hebrew Miscellany', *Kabbalah*, 26 (2012), pp. 135-158.

46 על דמותו האייקונית של חנוך ראו: י' הלוי צוויק, 'חנוך כדמות איקונית בספרותנו', דפים למחקר בספרות, 13 (2003), עמ' 56.

תחלה ואחר יורדים מלאכים שליווהו בארץ אין יוצאין חוצה ארץ ועלו לרקיע וירדו מלאכי חוצה לארץ ללוותו". הפירוש איננו דן בפירוש המילה "סולם", שכן זוהי מילה יחידאית במקרא, אלא נדרש לקושי אחר העולה מן הפסוק: כיצד ייתכן שהמלאכים עולים תחילה ולאחר מכן יורדים? על פי הפירוש, המלאכים שליוו את יעקב בארץ כנען אינם יוצאים מחוץ לגבולות כנען – הם סיימו את תפקידם ועולים בחזרה לשמיים, ומלאכים אחרים יורדים ומלווים אותו אל מחוץ לארץ. מכאן עולות שתי שאלות, שהמענה עליהן יופיע בהמשך: מהן המשמעויות של המילה סולם? ומה תפקידו של האיור ביחס לטקסט הכתוב?

הסולם מתואר באמצעות קווים דקים המחוברים ביניהם על ידי עיגולים. מהתבוננות באופן שבו הפירוש מקיף את האיור, ניתן לומר כי האיור הופיע לפני העתקת הטקסט, והמעתיק הוא שיצר אותו. ראייה נוספת לכך היא צבע הדיו ומשיכות הקולמוס, הזהים לטקסטים הכתובים. מהמשך הקריאה בפירוש מתבאר כי מקום הופעתו אינו מקרי: בראש הסולם מופיע המשפט, "במקום קדוש זה כי אם בית אלוקים אמ'ר אלע' בשם ר' יוחנ' הסולם עומד בבאר שבע ושיפועו עומד ומגיע עד בית המקדש שבאר שבע עומד בדרומו של יהו' ובית המקדש עומד בצפו' בגבול שבין יהודה ובנימין ובצפון בית אל"; במרכז הסולם מופיע המשפט, "נמצא סולם רגליו בבאר שבע וראשו בבית אל מגיע אמצע שיפועו נגד ירושלים"; ובבסיסו מופיע המשפט, "מקום תפלה להעלות תפילתו השם' ומדרש שבי' המ' שלמטה מכוון כנגד בית המקד' שלמעלה". נראה כי איור הסולם מכוון כך שימקד את מבטו של הקורא על המילים אלוקים, בית המקדש ומקום תפילה. בדרך זו המעתיק מדגיש את חשיבותו של הסולם. עם זאת, בכך הוא גם מתעלם מחלקו השני של הפסוק: "מִלֵּאכֵי אֱלֹהִים עֲלִים וְיֹרְדִים בּוֹ". היעדר מלאכי האלוהים מזכיר את תופעת היעדר הפנים כמאפיין של כתב היד.

משמעות המילה סולם: המילה "סֶלָם" הינה מילה יחידאית במקרא, ועל כן נדרש הקורא לפרשה על פי ההקשר: מתקן המשמש את המלאכים לעלייה ולירידה. החוקרים חיים כהן ויצחק פלג טענו כי מבחינה אטימולוגית, למילה סולם יכולים להיות שני פירושים: הפירוש הראשון נגזר מהמילה האכדית *similtu* שהיא "סלמת" בשיכול אותיות ובפניקית – אשר שורשה הוא סל"מ, ומשמעותה המילולית היא גרם מדרגות.⁴⁷ הפירוש השני נובע מהשורש סל"ל,⁴⁸ שאינו קיים בשפה האכדית אך נזכר במקרא במשמעות של דרך ונתיב. עוד הם מוסיפים כי ככל הנראה מקור המילה העברית הוא במילה האכדית.⁴⁹

הסולם כאובייקט המתווך בין השמים לארץ מופיע אצל פרשני ימי הביניים. רש"י מבאר כי המלאכים שליוו את יעקב עולים בסולם, ואחריהם יורדים מלאכים אחרים

47 סֶלָם (סֶלָם) – בערבית: סֶלָמָא או סֶלָמָא (سَلَام) – בארמית: māsālāl – בטיגרית ובאמהרית.

48 י' פלג, 'מהו הסלם שראה יעקב בחלומו?', שנתון לחקר המקרא והמזרח הקדום, י"ד (2004) עמ' 22-17. Y. Peleg, 'Going Up and Going Down: A Key to Interpreting Jacob's Dream', 37-38 (2005), *Hebrew Union College Annual*.

49 על ההשוואה לזיקורת הבבלי ראו: פלג (שם), עמ' 10-14, 25; Peleg (שם), עמ' 37; ח' כהן, 'המוטיב הספרותי של סלם יעקב (ברא' כח 12): לפי פירושו של ראב"ע ולאור מקבילותיו בספרות האכדית', י' בן טולילה (עורך), שי להדסה: מחקרים לשון העברית ובלשונות היהודים, באר שבע (1997), עמ' 20-26.



תמונה 9. דף 22
עמוד א: אזור
הסולם.

ללוותו מחוץ לארץ כנען. הסולם משמש אותם כמתקן להגיע לשמים. גם ראב"ע (ר' אברהם אבן עזרא) המשיך באותו קו פרשני:

והטעם: דרך משל, כי כל דבר לא יחד מהשם; ודברי מטה תלויים בעליונים וכאילו סולם ביניהם, שיעלו מלאכים בו, להודיע את הדברים שהתהלכו בארץ. גם כן כתוב: ומלאכים אחרים יורדים למלאות השם שליחות בדרך מלך עם משרתיו.

על פי פירוש זה, מטרת הסולם היא לאפשר את מעבר המלאכים בין הארץ לשמיים ולהעביר את ידיעותיהם לאלוהים. ראב"ע מוסיף כי הפסוק מציג את כוחו של אלוהים,

אשר יודע הכול ושולט בכול.⁵⁰ שני הפירושים מצביעים על משמעותו של הסולם על פי השורש סל"מ המוכר מהמזרח הקדום.

השורש העברי סל"ל מופיע מספר פעמים במקרא במשמעות של דרך ונתיב. הסולם מופיע בחלום יעקב לפי עזיבתו את הארץ המובטחת, בטרם יצא לדרך שעל פי ההבטחה האלוהית ישוב ממנה. הופעתו בחלום והימצאותו סמוך לסיפור חזרתו של יעקב לארץ (בראשית לב) מקנים לו משמעות סמלית:⁵¹ הסולם מסמל את מסעו של יעקב ואת הדרך שיהיה עליו לעבור. רש"י הוסיף בפירושו כי המלאכים שליוו אותו בארץ לא יוכלו לעמוד לצידו בדרכו החדשה, ומרמז להתרחקותו הפיזית מהארץ ומהאל. משני הטקסטים עולה כי לסולם יש משמעות קונקרטית של מתקן לעלייה ולירידה של המלאכים, והוא נושא משמעות סמלית המלווה את דרכו של יעקב אל מחוץ לארץ כנען. שתי המשמעויות מתייחסות זו לזו ונובעות ממיקומו של איור הסולם בדף, המצביע על צמד המילים "בית אלוהים", ומהסמליות שהוא נושא בתיאור מסעו של יעקב.

לסיכום, התפקיד שממלא איור הסולם ביחס לטקסט הכתוב מתברר לאחר הקריאה בטקסט המקראי ובפירוש רש"י: האיור מהווה אילוסטרציה לטקסט המקראי, כך שהמעתיק מדגים את המשמעות שאלה מכוון הפסוק ומציג אותה בפני הקורא. נוסף על כך, המשמעות הסמלית של "דרך" מתבררת בהשוואה לשפות שמיות, כך שהדגשת המילים "אלוקים", "בית המקדש" ו"מקום תפילה" מסמלת לקורא את הדרך שעבר יעקב.

מנורה: דף 66 עמוד ב (תמונה 10)

תיאור האיור: תיאור המנורה מופיע בצמוד לטקסט המקראי בשמות כה, בעמודה של פירוש רש"י אשר מקיף את האיור. נראה כי מיקום זה נבחר בקפידה, והמעתיק השאיר חלל ריק כדי שאיור המנורה יופיע בצמוד לפירוט כלי המקדש בפסוקים 31-37:

וְעִשִּׂיתָ מִנְחָת זָהָב טָהוֹר מְקֻשָּׁה תַעֲשֶׂה הַמִּנְחָה יָרֵכָה וְקִנָּה גְבִיעֶיהָ כַּפְתֹּרֶיהָ וּפְרָחֶיהָ
מִמָּנָה יִהְיוּ וְשֵׁשֶׁת קָנִים יֵצְאוּ מִצְדֵּיהָ שְׁלֹשָׁה קָנֵי מִנְחָה מִצְדֵּה הָאֶחָד וְשְׁלֹשָׁה קָנֵי
מִנְחָה מִצְדֵּה הַשֵּׁנִי שְׁלֹשָׁה גְבָעִים מְשֻׁקָּדִים בְּקִנָּה הָאֶחָד כַּפְתֹּר וּפְרָח וְשְׁלֹשָׁה [...]
כַּפְתֹּרֶיהֶם וְקִנָּתָם מִמָּנָה יִהְיוּ כָּלָה מְקֻשָּׁה אַחַת זָהָב טָהוֹר וְעִשִּׂיתָ אֶת גִּרְתֶּיהָ שִׁבְעָה
וְהַעֲלָה אֶת גִּרְתֶּיהָ וְהָאִיר עַל עֶבֶר פָּנֶיהָ.

פירוש רש"י לפסוקים אלה:

כפתור ופרח – היה לכל קנה וקנה; ומנורה ד גביעים של בגופה של מנורה היו ד גביעים אחד בולט בה למטה מן הקנים והשלשה למעל מן יציאת הקנים היוצאים מצדיה; משוקדים כפתוריה ופרחיה זה אחד מן המקראות שאין להם הכרע אין ידוע אם גביעים משוקדים או משוקדים כפתור ופרח; וכפתור תחת שני הקנים מתוך הכפתור היו הקנים – נמשכים משני צדיה אילך ואילך כך שגינו מלאכת המשכן גובהה

50 המלאכים המדומים לשליחים: כהן (שם), עמ' 23-26; Peleg (לעיל הערה 49), עמ' 39-40.

51 על ההצעה לראות קטע זה כיחידה המשובצת בתוך סיפורי האבות כדי לשמש סיפור בבואה על סיפורי האבות, ראו: Peleg (שם), עמ' 33-34, 44-47.



של מנורה ל"ח טפחים הרגלים ג' טפחים עם הפרח והוא הפרח האמור בירך שנ' עד ירכה ועד פרח.

הקלף משמש רקע לאיור, וניתן לראות כי כיתובי התזכורת – כפתור, גביע ופרח – מספקים הוראות למעתיק לגבי החלקים המרכיבים את המנורה ומיקומו המדויק של האיור על פני העמוד. קווי המתאר של המנורה שחורים ומודגשים, צבעיה צבעי זהב, אדום וכחול, וצביעתה מדויקת, כך שניכר ניסיון ליצור עומק ודיוק בפרטים כפי שהם מופיעים בפירוט בטקסט המקראי. השוואה בין הכתוב לבין האיור מציגה בפנינו נקודות דמיון רבות: המנורה בעלת שבעה ענפים, שלושה מהם יוצאים מירכה משני צדדיו, ובכל אחד מן הענפים מוצגים שלושה גביעים מוזהבים, כפתור מוזהב ופרח

תמונה 10. דף 66
עמוד ב: איור
המנורה.

אדום – ככתוב בטקסט המקראי.⁵² נוסף על אלו מקפיד המאייר להוסיף את להבות הנרות הדולקים.

ראוי להתייחס לנקודות השוני שבין הטקסט לאיור: המנורה מוצגת ללא מלקחיים וללא מחתות. על פי הטקסט המקראי, המנורה צריכה להיות עשויה מזהב טהור ובמקשה אחת. הסיבה לכך היא שענפי המנורה יוצאים מן הירך, ולכן הירך צריכה להיות חזקה ולעמוד בעומס. ניתן לראות כי באיור המנורה אינה עשויה מקשה אחת, אלא כל ענף מתואר ביחידה נפרדת ועליו מוצמדים האלמנטים העיצוביים.⁵³ ששת הענפים מחוברים בעזרת שלושה כפתורים אל הכן המרכזי, שעשוי גם הוא כיחידה נפרדת. ישנה סבירות גבוהה כי הכוונה בתיאור הטקסט היא שכן המנורה בלבד צריך להיות עשוי מזהב טהור ובמקשה אחת, ככתוב בפירוש רש"י בכתב היד (דף 66 עמוד א): "וקנה האמצעי שלה העולה באמצע הירך זקוף כלפי מעלה ועליו נר האמצעי". הבדל נוסף ניתן לראות בבסיס המנורה, המתואר באיור כבעל שלוש רגליים, ואילו הטקסט המקראי כלל לא מתייחס לפרט זה. לאור שינויים אלו יש לבחון את רכיבי המנורה.

רכיבי המנורה: סוגיה נוספת שיש להתעכב עליה היא הדגשת הנרות הדולקים במנורה. המשמעות הסמלית שלהם היא הכמיהה לגאולה העתידה לבוא,⁵⁴ וייתכן שהסבר נוסף מסתתר בויקרא כד 1-4: "וַיִּדְבֹּר ה' אֶל מֹשֶׁה לֵאמֹר צוּ אֶת בְּנֵי יִשְׂרָאֵל וַיִּקְחוּ אֵלֶיהָ שִׁמּוֹן זֵית זָךְ כְּתִית לְמָאֹר לְהַעֲלֹת נֵר [...] לְפָנַי ה' תָּמִיד חֶקֶת עוֹלָם לְדֹרֹתֵיכֶם עַל הַמִּנְחָה הַטְּהֵרָה יַעֲרֹךְ אֶת הַנֵּרוֹת לְפָנַי ה' תָּמִיד". על פי פסוקים אלה, נרות המנורה צריכים להיות דולקים תמיד. פירוש רש"י לפסוקים אלה גורס אחרת:

צו את בני ישראל' זו פרשת מצות הנרות ופרשת ואתה תצוה לא נאמר אלא על סדר מלאכת המשכן לפרש צורך המנורה [...] וממנה היה מתחיל ובה היה מסיים יערוך אתו מערב ועד בקר יערוך אתו עריכה הראויה כל הלילה.

לפי הפירוש, המילה "תמיד" מתייחסת לשגרת הפולחן הצריכה להתקיים באופן קבוע, ללא הפסקה.⁵⁵ כלומר, אין הכוונה לכך שהנרות עצמם ידלקו בכל שעות היממה, אלא ששגרת הדלקתם צריכה להתקיים בקביעות לאורך זמן. הנרות הדולקים מובילים את הקורא להתייחס גם לטקסט המקראי במדבר ח 2-4: "וַיִּדְבֹּר אֶל אֶהֱרֹן וְאֶמְרָתָּ אֵלָיו בְּהַעֲלֹתְךָ אֶת הַנֵּרוֹת אֶל מוֹל פְּנֵי הַמִּנְחָה יֵאִירוּ שְׁבַעַת הַנֵּרוֹת וַיַּעַשׂ כֵּן אֶהֱרֹן אֶל מוֹל פְּנֵי הַמִּנְחָה הַטְּהֵרָה נִרְתִּיהָ כַּאֲשֶׁר צִוָּה ה' אֶת מֹשֶׁה". פירוש רש"י לטקסט זה (דף 116 עמוד ב):

52 נרקיס מציע בנוגע לכתב יד וירצבורג 1233 – פירוש רש"י לתנ"ך, כי הפרח הוא שושן. ראו: ב' נרקיס, 'המנורה בכתבי יד עבריים מימי הביניים', לאור המנורה: גלגולו של סמל, ירושלים 1998, עמ' 73-77, בעמ' 74.

53 י"י סטל, "שלושה זהבים" במנורה: זיקת פייטנות קדומה ומדרש אבוד לממצאי אמנות קדומים, סגולה, 24 (2020), עמ' 1-23, בעמ' 8.

54 ר' צרפתי, 'הבטחה לגאולה: חזון מנורת הזהב של זכריה', לאור המנורה: גלגולו של סמל, ירושלים 1998, עמ' 78-81.

55 מ' הרן, 'המערך הפולחני הפנימי ומשמעותו הסמלית', מ' הרן (עורך), ספר היובל ליחזקאל קויפמן: מחקרים במקרא ובתולדות האמונה הישראלית, ירושלים 1960, עמ' 22-24, 32-33.



תמונה 10.1. פרט
מתוך דף 66 עמוד
ב: איור המנורה.

בהעלותך על שם שהלהב עולה למעלה כתו' בהעלותם לשו' עלייה שצריך להדליק עד שתהא שלהבת עולה מאליה ועוד דרשו רבו' מימון שמעלה היתה לפני המנורה שעליה כהן עומד ומטיב אל מול פני המנורה' שעל נר האמצעי שאינו בקנים אלא בגוף המנורה יאירו שבעת הנורות שעל ששת הקנים שלשה המזרחיים פונים למול האמצעי הפתילות שבהן וכן שלשה מערביים ראשי הפתילות למול האמצעי ולמה כדי שלא יאמרו לאורה הוא צריך ויעש כן אהרן.

בעזרת הנרות הדולקים מעניק המאייר לפרק בספר שמות משמעויות העולות מספר ויקרא המתייחסות לשגרת הפולחן. בפירוש רש"י לספר במדבר ח נוספת התייחסות לכיוון שאליו פונות להבות הנרות הדולקים, אל המרכז. מכאן עולה כי איור זה משקף את שלושת הפרקים ופירושיהם, ויוצר אילוסטרציה על סמך הקשרים אלו.

בפסוק לג מופיע תיאור יוצא דופן: "כִּפְתֹּר וּפָרַח וּשְׁלֶשֶׁה גְבִיעִים מְשֻׁקָּדִים בְּקֶנֶה הָאֶחָד". המילה מְשֻׁקָּדִים מופיעה שש פעמים במקרא, מתוכן שלוש פעמים בפרק זה ובשאר הפעמים גם בהקשר של תיאור מנורת המקדש. פירוש רש"י מאשר את הפרטים הטכניים של המנורה, אך אינו מבאר לאיזה חלק מתייחס תיאור זה: "משוקדים כפתוריה ופרחיה זה אחד מן המקראות שאין להם הכרע אין ידוע אם גביעים משוקדים או משוקדים כפתור ופרח". גם הייצוג של המאייר לא עוזר להבין לאיזה חלק מתייחס תיאור זה. ישנן שתי אפשרויות: אחד החלקים – גביע, כפתור, פרח – משוקד, או שמדובר בצורתה של המנורה.

נגה הראובני מחזק את שתי האפשרויות הללו. מחד גיסא הוא מראה כי ייתכן שמדובר בגביע וכפתור – בשלב צמיחת השקד, כאשר העלים עוד לא נשרו, הם נראים כגביע או כתר על ראשו של הפרי. מאידך גיסא, ייתכן כי התיאור "משוקדים" מתייחס לכל צורתה של המנורה, והוא מושאל מעולם הצומח. במספר מינים של המרווה הגדלה בארץ ישנו גבעול מרכזי ומצדדיו יוצאים גבעולים נוספים, המזכירים בתיאורם את תיאור המנורה.⁵⁶ הראובני מציע כי המנורה מעוטרת באלמנטים צמחיים, והשימוש בהם נועד להקל על הדגמת תיאור המנורה לעם, מפני שתיאורים אלה מוכרים להם מן החקלאות.⁵⁷

באיור, ענפי המנורה מעוגלים כלפי מעלה ושווים בגודלם. תיאור זה מוכר מימי בית שני מהמטבע של מתתיהו אנטיגונוס, אחרון מלכי החשמונאים ששימש אף כהן גדול, אשר זהה לתבליט משער טיטוס שבו מוצגים כלי המקדש המובלים לרומא, ובהם המנורה. בדומה לכך מתוארת המנורה אצל יוספוס פלאביוס בספרו **קדמוניות היהודים**.⁵⁸ ניתן לומר כי המאייר משתמש בייצוגים המשקפים את המנורה כפי שהייתה מוכרת בתקופתו. תיאור הענפים המעוגלים נשמר לאורך מאות שנים, אף כי ממצאים מוקדמים מעלים תיאור של ענפי המנורה בצורה זוויתית, למשל באיור הקיר בדורא אירופוס מהמאה השלישית לספירה.

56 נ' הראובני 'כפתור ופרח במעשה המנורה', לאור המנורה: גלגולו של סמל, ירושלים 1998, עמ' 39-40; הרן (שם), עמ' 35-40.

57 הראובני מסביר מהו הקשר בין התיאור הצמחי למיקומה של המנורה בבית המקדש מכיוון דרום. תיאור זה נשען על התלמוד הבבלי, שפרחי הזית לא יושלכו על ידי הרוחות לפני צמיחת הפירות. ראו שם.

58 יוספוס פלביוס וסליט אברהם, קדמוניות היהודים, ירושלים 1963; S. Fine, *The Menorah: From the Bible to Modern Israel*, Cambridge 2016, pp. 17-26.

בסיס המנורה אינו מוזכר במקרא, בניגוד לפירוט שנוקט המחבר בתיאור הענפים. בפירוש רש"י בכתב היד (דף 66 עמוד א) מופיע התיאור: "ירכה היא הרגל שלמטה העשוי כמין תיבה ושלשת הרגלים יוצאין הימנה ולמטן". בתלמוד הבבלי מנחות כח ע"ב עסקו חז"ל במידות המנורה, וציינו כי הבסיס הוא רגליים – אך לא צוין מספרן. כבר במאה הראשונה לספירה ניתן למצוא עדויות למסורת של בסיס מנורה בעל שלוש רגליים, ותיאור זה נמשך עד לתקופת חורבן הבית השני. בשער הניצחון של טיטוס המנורה מוצגת כבעלת בסיס גדול וכבד. על פי דניאל שפרבר, התיארוך היחיד שאפשר להציע לשינוי בסיס המנורה הוא בתקופת מלכותו של הורדוס. הסיבה לכך היא שאחרי תום מלכותו של מתתיהו אנטיגונוס בשנת 37 לפני הספירה, פלשו הרומאים שתמכו בהורדוס לבית המקדש וכנראה הזיקו למנורה. לפי שפרבר, באותה עת נגרם נזק לחיבור בין ירך המנורה לבסיסה, והורדוס ניצל את ההזדמנות ושיפץ את הבסיס.⁵⁹ ביהדות מקובלת מסורת ארוכת-שנים שבה בסיס המנורה נחשב לבעל שלוש רגליים, וזוהי המסורת שאותה הכיר ובחר להציג המאיר.

מעמדה הבכיר של המנורה: התיאור הראשוני של מבנה המנורה הופיע בשמות כה בפירוט כלי המקדש. לאחר מכן היא מוזכרת כחלק מעבודת הפולחן התמידית בבית המקדש.⁶⁰ חוקרים התייחסו למעמדה של המנורה בראייה היסטורית, והראו שעם הזמן היא הפכה מאחד מכלי המקדש לסמל העם היהודי. סטיבן פיין מציין את הימצאותה בממצאים כתובים, כמו מגילות ים המלח וכתביו של יוספוס פלאביוס. ממצאים אלו מראים את מעמדה העולה של המנורה לאורך הדורות בהיסטוריה של העם היהודי, מימי המקרא עד לימי בית שני.⁶¹ ממצאים אלו נשמרו לצד ייצוגי המנורה בממצאים הארכאולוגיים אשר נזכרים במאמריהם של פיין, שפרבר, רחל חכלילי ורבקה מרחב, דן בר"ג וישראל ל' לוי.⁶² לדבריהם, הפריטים שנשתמרו ממשיכים את הממצאים הכתובים.

הממצא הארכאולוגי הקדום ביותר הינו מטבע מתקופת מתתיהו אנטיגונוס מימי החשמונאים, אשר הטביע את סמל המנורה על מטבע במאה ראשונה לפני הספירה. לכך יש להוסיף את יתר העדויות, כגון ציורי המנורה אשר נמצאו בחריתות קיר מתקופת בית שני, גם הם מהמאה הראשונה לפני הספירה, באזור ירושלים. התבליט בשער טיטוס מציג את מצעד הובלת הכלים מבית המקדש לרומא, המנורה בולטת מעל כל הכלים ומשמשת סמל להצגת העם השבוי, שכן המנורה מהווה סמל מובהק של העם היהודי. ממצאים אלו עולה שכבר בעת ההיא מודגש מעמדה הגבוה של המנורה ביחס לשאר הכלים המובלים מיהודה, שהרי היא נבחרה להציג את העם השבוי. נראה

59 לאחר החורבן, באמנות היהודית העדיפו לתאר את המנורה שלפני החורבן בעלת שלוש רגליים, ולא לשמר את תיאורה של המנורה השבויה. ד' שפרבר, 'בין ירושלים לרומא: לתולדות בסיס המנורה בשער טיטוס', לאור המנורה: גלגולו של סמל, ירושלים 1998, עמ' 45-47; ד' בר"ג, 'המנורה כסמל משיחי', לאור המנורה: גלגולו של סמל, ירושלים 1998, עמ' 65-68.

60 הרן (לעיל הערה 56), עמ' 28.

61 Fine (לעיל הערה 59), עמ' 17-26.

62 ר' חכלילי ור' מרחב, 'מנורת הפולחן בימי בית ראשון ובית שני: על פי המקורות והממצא הארכאולוגי', לאור המנורה: גלגולו של סמל, ירושלים 1998, עמ' 40-44; שפרבר (לעיל הערה 60); בר"ג (לעיל הערה 60); י"ל לוי, 'תולדות המנורה ומשמעותה בעת העתיקה', קתדרה, 98 (2000), עמ' 7-32.

כי בקרב עם ישראל מעמדה של המנורה התחזק לאחר חורבן בית המקדש, והיא סימלה את הכמיהה לגאולה שעתידה לבוא עם בואו של משיח בית דוד.⁶³

עדות נוספת למעמדה של המנורה מובעת בעמדתם של פרשני ימי הביניים, רש"י ולאחר מכן רמב"ם.⁶⁴ חוקרים עמדו על כך שבכתבי היד המוקדמים של רש"י איור המנורה הופיע לצד הטקסט המקראי שבספר שמות, ומטרתו הייתה להמחיש את הטקסט.⁶⁵ לעומתו, רמב"ם מציג את המנורה לצד שאר כלי הפולחן ושמותיהם, ואינו מאדיר את מעמדה אלא משווה לה מעמד שווה ערך לשאר הכלים.

לסיכום, איור המנורה שימש אילוסטרציה לטקסט שלצידו הוא הוצג, תוך התייחסות לכל אחד מהמרכיבים המוזכרים בטקסט המקראי בפירושו של רש"י. המאייר הוסיף את הכמיהה של העם לגאולה שעתידה להגיע בעזרת הוספת אלמנטים כגון הנרות הדולקים וכיוונים.

אריה: דף 75 עמוד א (תמונה 11)

תיאור האיור ומשמעותו: איור האריה מופיע משמאל לטקסט המקראי בפירושו של רש"י לשמות לד 11-12, 18:

שָׁמַר לָהּ אֶת אֲשֶׁר אָנֹכִי מִצְוָה הַיּוֹם הִנְנִי גֵרֶשׁ מִפְּנֵיךְ אֶת הָאֱמֹרִי וְהַכְנַעֲנִי וְהַחֲתִי וְהַפְּרָזִי וְהַחֲוִי וְהַיְבוֹסִי הַשָּׁמַר לָהּ פֶּן תִּכְרֹת בְּרִית לְיוֹשֵׁב הָאָרֶץ אֲשֶׁר אֵתָהּ בָּא עָלֶיהָ פֶּן יִהְיֶה לְמוֹקֵשׁ בְּקִרְבָּךְ [...] אֶת חֵג הַמִּצּוֹת תִּשְׁמֹר שְׁבַעַת יָמִים תֹּאכֹל מִצּוֹת אֲשֶׁר צִוִּיתֶךָ לְמוֹעֵד חֹדֶשׁ הָאָבִיב כִּי בַּחֹדֶשׁ הָאָבִיב יֵצֵאתָ מִמִּצְרָיִם.

האריה מופיע בתוך מדליון, צבוע באופן חלקי ולרוב מתואר בקווי מתאר. מעל לאיור ומתחתיו מופיע פירושו של רש"י לפסוקים 5-7, י"ג מידות הרחמים שנוקט האל בעמו:

ויקרא בשם יי' מתרגמי בשמא דיי; יי' היא מידת רחמים אחת קודם ואף היא לאחר שיחטא וישוב אל אף זה מדת רחמים וכן הו' או' אלי אלי למה עזבתני כך מצאתיה במכלתי; אך אפים מאריך אפו ואינו ממחר ליפרע שמא יעשה תשוב' ורב חסד לצרכי חסד שאין להם זכיות כל כך ואמת לשלם שכר טוב לעושי רצונו; נוצר חסד שהאדם עושה לפניו לאלפים לשני אלפים דורות עונות אילו דונות פשעים אילו מרדים שאדם עושה להכעיס ונקא לא ינקה לפי פשוטו משמע שאינו מוותר על העון לגמרי אלא נפרע על העון מעט מעט ורבו דרשו מנקה הוא לשבים ולא ינקה לשאינו שבין; פוקד עון על בנים כ[-] כשאוחזין מעשה אבותיהם בידיהם שכבר פירש.

מתחת לאיור הוא מוסיף: "במקום אחר לשנאי; על רבעים דור רביעי נמצא מדה טובה מרובה [מנודה] פורענות אחת לה' מאות שבמדה טובה הוא אומ' נוצר חסד לאלפים". מכך עולה השאלה מה מסמל האריה, וכיצד איורו משרת את הטקסטים שהוא מופיע לצידם.

⁶³ נרקיס (לעיל הערה 53) עמ' 73; שפרבר (לעיל הערה 60), עמ' 47; בר"ג (לעיל הערה 60), עמ' 67-66.

⁶⁴ קוג'מאפל (לעיל הערה 30), עמ' 139; Gruber (לעיל הערה 24), עמ' 121.

⁶⁵ כך גם בפירושי הרמב"ם. קוג'מאפל (לעיל הערה 30), עמ' 77; נרקיס (לעיל הערה 53), עמ' 75.



תמונה 11. דף 75
עמוד א: אזור
האריה.

לאריה באמנות היהודית מספר ייצוגים. איליה רודוב מסביר כי תחילה הוא ייצג, לצד הדרקון, את השטן.⁶⁶ אך כמו הדרקון, גם האריה עבר תהליך שבסופו הוא התקבל כדמות שומרת וחיובית. כמו כן, האריה הוא אחת מהחיות המקודשות מחזון המרכבה אצל יחזקאל, והחיה הראשונה בחזון דניאל. הוא מייצג את גור אריה יהודה, את האל והגאולה.⁶⁷ טור סיני מדמה את הפועל "רבץ" לאריה בספר בראשית ד 7: "לִפְתָּח חֲטָאת רֶבֶץ וְאַלִּיָּה תִשְׁוֶקְתּוּ וְאַתָּה תִמְשָׁל בּוֹ". בפסוק זה פונה אלוהים אל קין ואומר לו,

⁶⁶ הדרקון והאריה פורשו כשטן. ראו: Rodov (לעיל הערה 36), 63-84; לדרמן (לעיל הערה 31), עמ' 327.

⁶⁷ אופנברג (לעיל הערה 31), עמ' 391; לדרמן (שם), 232-237; Rodov (שם), עמ' 66; ש' אופנברג, 'ביטויים להתמודדות עם הסביבה הנוצרית באמנות ובספרות היהודית בימי הביניים', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2008, עמ' 106-109.

הישמר לך משום שהחטא הוא כאריה רובץ המחכה לטרפו ומאיים להתפרץ.⁶⁸ המילה "רובץ" מוכרת מהמילה האכדית *Rá-bi-su*, שמשמעותה שומר.⁶⁹ מן האמור לעיל ניתן לומר כי תפקיד האיור הוא לשמש אילוסטרציה לטקסט ולהציג אזהרה חזותית בעבור הקורא. בטקסט המקראי שלצד האיור חוזר השורש שמ"ר ומופיע שלוש פעמים, ולצידו מופיעות מילות אזהרה נוספות. על פי ההקשר הן יוצרות משמעות של איסור, ציווי ותזכורת על מעשה החסד שעשה אלוהים למען העם:

שָׁמַר לָךְ אֶת אֲשֶׁר אֲנִי מִצְוֶה הַיּוֹם [...] הַשָּׁמַר לָךְ פֶּן תִּכְרֹת בְּרִית לְיוֹשֵׁב הָאָרֶץ אֲשֶׁר אַתָּה בָּא עָלֶיהָ פֶּן יִהְיֶה לְמוֹקֵשׁ בְּקִרְבְּךָ כִּי אֶת מִזְבְּחֹתָם תִּתְּצוּן וְאֶת מִצְבְּתָם תִּשְׁבֹּרֹן וְאֶת אֲשֶׁרֵינוּ תִּכְרֹתוֹן כִּי לֹא תִשְׁתַּחֲוֶה לָאֵל אֲחֵר כִּי יִהְיֶה קִנְאָה שָׁמוּ אֵל קִנְאָה הוּא פֶּן תִּכְרֹת בְּרִית לְיוֹשֵׁב הָאָרֶץ [...] אֱלֹהֵי מִסְכָּה לֹא תַעֲשֶׂה לָךְ אֶת חַג הַמִּצּוֹת תִּשְׁמֹר שְׁבַעַת יָמִים תֹּאכַל מִצּוֹת אֲשֶׁר צִוִּיתָךְ לְמוֹעֵד חֹדֶשׁ הָאָבִיב כִּי בְּחֹדֶשׁ הָאָבִיב יֵצֵאתָ מִמִּצְרָיִם.

לסיכום, מיקומו של האריה בסמיכות לכתוב איננו מקרי, הוא שימש אילוסטרציה חזותית לטקסט הכתוב והציג את האיסור בשפה חזותית.

אשכול ענבים: דף 121 עמוד א (תמונה 12)

תיאור האיור והעיתוי שבו נוסף לכתב היד: איור אשכול הענבים מופיע בחלל הריק בשולי הדף. בעמוד זה מופיע סיפור המרגלים בבמדבר יג 23: "וַיִּבְאוּ עַד נַחַל אֶשְׁכֶּל וַיִּכְרְתוּ מִשָּׁם זִמּוּרָה וְאֶשְׁכּוֹל עֲנָבִים אֶחָד וַיִּשְׁאַהֲוּ בְּמוֹט בְּשָׁנִים". פירוש רש"י:

זמורה סוכת גפן ואשכול ענבים תלויה בה; ממשמע שנ' במוט איני יודע שהיו בשנים ומה ת"ל בשנים בשני מוטות הא כיצד בשמנה נטלו אשכול ואם חפץ אתה לידע כמה משאוי אחד מהם צא ולמד מאבנים שהקימו בגלגל הרימו לכם איש אבן אחד על שכמו ושקלום רבותינו משקל כל אחת מ' סאה וגמירי טונא דמדלי אינש על כתפי אינו אלא שליש משאוי שמסייעין אותו להרים אחד נטל של תאינה ואחד נטל רימון.

הפירוש מציג ביאור, לפיו הזמורה היא סוכת גפן אשר אשכול הענבים תלוי בה. האיור מתאר את האופן שבו נשאו המרגלים את אשכול הענבים. איור זה שונה מהאיורים הקודמים בכתב היד, משום שלא היה מאויר במקור אלא נוסף בשלב מאוחר, כפי שניתן לקבוע על פי צבע הדיו ומשיכות הקולמוס השונות. אשכול הענבים מתואר במבט מלמעלה, כך שהקורא רואה את שריגי הגפן תלויים על שני מוטות הנשיאה. האיור מתמזג עם הסגנון הכללי של האיורים בכתב היד בכמה אופנים: נעדרים ממנו פני אדם, והוא נמצא בסמוך לטקסט המקראי ולפירוש רש"י, כך שהוא משמש אילוסטרציה לטקסט. ייתכן כי הוספתו של האיור נובעת מכך שבמסורת של כתבי יד הופיע אשכול הענבים לצד פירוש רש"י, אך לא נמצא לכך ביסוס מחקרי.

68 נ"ה טור סיני, 'לפתח חטאת רובץ', תרביץ, ט"ו (1944), עמ' 10, הערה 1 – אלוהים מזהיר את קין: "הרי, כדמות אריה הרובץ על טרפו ואין מי שיקימו ויקחנו מידו, כך אתה רובץ על פתח החטים".

69 במשמעות מפקח במכתבי אל-עמארנה מארץ ישראל: צ"כ רייני, למלך אדוני: מכתבי אל-עמארנה כמד תענך ומכתבים נוספים מהמאה הארבע-עשרה לפסה"ג, ירושלים ובאר שבע 2005, עמ' 114.



תמונה 12. דף 121
עמוד א: איור
אשכול הענבים.

לסיכום, איור אשכול הענבים שימש אילוסטרציה לטקסט והציג את האופן שבו נשאו אותו על גבי שני מוטות הנשיאה. אף כי האיור נוסף בשלב מאוחר, המאייר שמר על אופיים של האיורים בכתב היד ולא הוסיף את דמויותיהם של המרגלים הנושאים את האשכול.

בחלק זה הוצגו ארבעה איורים המופיעים בכתב היד. התיאור של כל אחד מהם הדגיש את ייחודיותו ואת משמעותו כסמל באמנות היהודית. יחסי הגומלין שנוצרו בין הטקסטים החזותיים לטקסטים הכתובים הראו שהאיורים משמשים אילוסטרציה לטקסט הכתוב, כפי שניתן לראות בסולם, במנורה ובאשכול הענבים.

ייצוגים חזותיים בכתב היד – הוספה או הארה?

במוקד מאמר זה ניצב כתב יד Ms. Heb. 8°7087, המורכב משני טקסטים: טקסט כתוב המורכב מטקסט מקראי ולצידו פירוש רש"י, וטקסט חזותי הכולל איורים שמצויים בסמוך לטקסטים הכתובים ועיטורים המשולבים בהם. ראוי לציין כי פירוש רש"י הינו טקסט כתוב עצמאי השומר על מעמדו ללא צורך באיורים ועיטורים. עם זאת, הייצוגים החזותיים מבטאים קשר בין שתי צורות הטקסט ושני המדיומים: הטקסט הכתוב וייצוגיו הגרפיים. הסמיכות של האיורים לטקסט הכתוב מראה שהם מתייחסים באופן ישיר לתכנים העולים מן הכתובים, אך העיטורים משמשים תוספות לטקסטים ואינם נובעים ישירות מהתכנים. כשם כן הם, מטרתם היא לעטר את כתב היד.

האיורים מתכתבים באופן ישיר עם הטקסטים הכתובים, ויוצרים אילוסטרציות ייחודיות: המשמעות העולה מאיור הסולם, לצד פירוש רש"י, טומנת בחובה שתי משמעויות המתבארות בעזרת כתבי המזרח הקדום. איור האריה מדגיש את השורש החוזר שמ"ר, ומבליט אותו. איור אשכול הענבים מציג את האופן שבו הובילו המרגלים את אשכול הענבים, מהלך המתואר בכתובים. מבין כל האיורים, המנורה זכתה במאמר זה לסקירה הנרחבת ביותר בשל מעמדה הבכיר, בהיותה סמל לעם היהודי מימי המקרא ועד ימינו. לאורך ההיסטוריה מעמדה של המנורה עלה והתחזק, אף שלעיתים היא ייצגה את העם היהודי כעם שבוי ונרדף. איור המנורה בכתב היד משמש אילוסטרציה לטקסט המקראי ולפירוש רש"י, ומדייק באלמנטים המופיעים בהם ומדגיש אותם. יתר על כן, באיור מוספים מרכיבים אשר לא נדונו בטקסט המקראי, ובאמצעותם מדגיש המאייר מסר חשוב באשר לגאולת העם.

בניגוד לאיורים, המשמשים אילוסטרציה או מדגישים את הסמליות של הטקסט, העיטורים מוסיפים לו שכבות של משמעות. הם מאמצים ייצוגים הקיימים בתרבויות שאינן יהודיות ואשר עברו תהליך "גיוור", ושיבוצם בכתב היד מציג את משמעותם החדשה לצד הטקסטים הכתובים. עיטור המסורה בעזרת המיקרוגרפיה, אשר מבארת את הטקסט המקראי ומציגה פירושים נוספים, הפך לסמל המייחד את כתבי היד העבריים.

מהתבוננות כוללת בכתב היד ניתן להבחין כי עושרו טמון לא רק בסמליותם של האיורים ובחזותיות הגלויה בעיני הקורא. כל איור ועיטור נושא בחובו שלל פרשנויות אשר מרחיבות את משמעות האיורים, והמפגש שלהם עם הטקסט המקראי מעשיר את המשמעויות ויוצר את הייחודיות של כתב היד.

ייצור תרבות בזמן מגפת הקורונה: אתנוגרפיה ביקורתית של פנאי סימולטיבי

**יניב בלחסן,
המחלקה לניהול תיירות ופנאי, אוניברסיטת בן גוריון בנגב**

תקציר

המחקר בוחן את התפתחותן של יוזמות תרבות בשכונת העיר העתיקה בבאר שבע בתקופת התפרצות מגפת הקורונה בישראל, בין מרץ לאוקטובר 2020. המאמר מבוסס על אתנוגרפיה ביקורתית, ומתמקד בשלושה מיזמים שהתגבשו בשכונה במהלך תקופה זו: הקראת מחזות, צילום מבנים בהשראת ציורים ומיזם פופ-אפ קולינרי. מן הממצאים עולים מאפיינים דומים בין שלושת המיזמים הנוגעים לצורה ולתוכן בתהליכי הייצור והצריכה שלהם. על פי הפרשנות המוצעת, ברובד הגלוי נוצרו שלושת המיזמים כסימולציות לפרקטיקות המזוהות עם מרחבי תרבות הפנאי שנעלמו בחטף מהמרחב הציבורי בתקופת התפרצות המגפה – התאטרון, המוזאון והמסעדה. ברובד הסמוי ביטאו המיזמים ביקורת תרבות על סוגיות חברתיות מגוונות שכללה התייחסות למאפיינים של מסחור, רידוד וניכור, שזוהו עם מנגנוני הייצור והצריכה המסורתיים אשר מאפיינים את דפוסי הייצור והצריכה בקפיטליזם המאוחר. מסקנות המחקר ניזונות מתובנות תאורטיות ומעשיות הקשורות להשפעת הסגרים על יצירתיות ועל תהליכי הייצור והביטוי הייחודיים של תרבות הפנאי וצריכתה בקפיטליזם המאוחר.

השפעתה של מגפת הקורונה על תרבות הפנאי הייתה אדירה. בשלבים הראשונים של התפרצות המגפה בישראל, החל ממרץ 2020, נסגרו בצו ממשלתי מרבית ענפי המשק המספקים שירותי פנאי מחוץ לבית – ובכלל זה התאטראות, אולמות הקולנוע, המוזאונים, מרכזי הספורט, בתי קפה, הברים והמסעדות. בהמשך הוטלו סגרים כלליים, בידודים וצווים מניעת התקהלויות, לשם צמצום התפשטות המגפה. הדבר הותיר חלל עצום בקרב הציבור, בתקופה שבה צרכנות של שירותי פנאי הפכה לגורם מרכזי בסדר היום האישי והציבורי.¹ המחקר הנוכחי בוחן את פרץ היצירתיות שהתחולל בתקופה

1 J. Gershuny, *Changing Times: Work and Leisure in Postindustrial Society*, Oxford 2000

זו בשכונת העיר העתיקה בבאר שבע, ומתמקד בשלושה מיזמי תרבות שהתגבשו בשכונה במהלך סגרי הקורונה: הקראת מחזות, צילום מבנים ופופ-אפ קולינרי. המחקר מבקש לבחון אם קיימים מאפיינים צורניים משותפים לשלושת המיזמים שנחקרו, המאתגרים או מהדהדים המשגות קודמות על ההיגיון התרבותי בתקופת הקפיטליזם המאוחר.

העיר העתיקה בבאר שבע תוכננה ונבנתה בידי נציגי האימפריה העות'מאנית בתחילת המאה העשרים, ושימשה מאותה עת מרכז סחר ותרבות לתושבי הנגב. ברחובותיה המרושתים קיימים יותר מ-300 מבנים היסטוריים – חלקם מתקופת השלטון הבריטי (החל מ-1917) אשר סומנו כאתרים לשימור בשנת 2008, בעקבות סקר מבנים מטעם רשות העתיקות. לאחר כיבוש באר שבע על ידי חטיבת הנגב באוקטובר 1948 והתבססות השלטון הישראלי בעיר, ומשנבנו בבאר שבע שכונות מגורים נוספות, קיבלה העיר העתיקה צביון מסחרי והפכה למרכז עסקים עירוני ובו מעט בניינים למגורים. בעשרים השנים האחרונות, בדומה לשכונות אחרות במרכז ערים בישראל ובעולם, התחוללו בשכונה שינויים מרחיקי לכת בתהליך המכונה "ג'נטריפיקציה" – הגירה של אוכלוסייה חדשה, לרוב צעירה, לשכונות הוותיקות, תוך עיצוב מחדש של האסתטיקה ותרבות הפנאי במקום. במקרה של השכונה הבאר-שבעית זכתה מגמה זו לתמיכתם ועידודם של קברניטי העיר, שתפסו את עברה של השכונה ואת מאפייניה ההיסטוריים כמורשת ארכיטקטונית ייחודית, שיכולה להיות זרז לפיתוח והתחדשות של מרכז העיר ההיסטורית.

ברוח זו הוסב חלק מרחוב סמילנסקי, שנמצא בלב השכונה, למדרחוב שבו משובצים כיום בתי קפה, מסעדות ומוסדות של החברה האזרחית. כמו כן נפתחו בשכונה גלריות ופאבים, טופחו בה גנים ציבוריים, ובשנת 2022 שופץ המדרחוב הישן ברחוב קק"ל, שננטש וגווע לאחר הקמת מרכזי הקניות בעיר.² כיום פועלים בשכונה מוסדות תרבות כגון מוזאון לאמנות, בית האמנים, בית הסופרים, מרכז מבקרים לחיילי האנז"ק, תאטרון פרינג', מרכז הצעירים הבית הגאה ועוד, וכן פועלים בה עסקים המהווים מוקדי משיכה לאמנים ולאירועים אלטרנטיביים, כמו **אולפן קקטוס, בית הבירה, גלריית סול, גלריית שמרלה, החלוץ 33, עשן הזמן, פרלה, צלל, ששון** ועוד.

מסגרת תאורטית

יצירתיות, פנאי והתנגדות

למרות ההבדלים המהותיים בין המשגות היצירתיות בתחומי הסוציולוגיה והפסיכולוגיה, ניתן לומר בהכללה שיצירתיות מובנת במדעי החברה כיכולת לייצר רעיונות חדשניים בהתאם לנטיות, תנאים או אילוצים פנימיים ו/או חיצוניים.³ על פי

2 נ' אוריאל ופ' מרקוביץ, 'צרכנות וזהות גלובאלית/לוקאלית בנגב: מרכז "ביג" ו"העיר העתיקה" בבאר שבע', י' גרדוס וא' מאיר-גליצנשטיין (עורכים), באר שבע – מטרופולין בהתהוות, באר שבע 2002, עמ' 233–247.

3 T. Amabile, 'The Social Psychology of Creativity: A Componential Conceptualization,' *Journal of Personality and Social Psychology*, 45 (1983), pp. 357–376; F. Barron, 'The Disposition toward Originality', *Journal of Abnormal and Social Psychology*, 51 (1955), pp. 478–485; M. Csikszentmihalyi, *Flow and the Psychology of Discovery and Invention*, New York 1996; U. Eco, *Travels in Hyperreality*, London 1987; A. Koestler, *The Act of*

תאוריית היצירתיות של קרל רוג'רס (Carl Rogers),⁴ אדם יצירתי מאופיין בפתיחות לחוויות; בגמישות בכל הנוגע להגדרות, לאמונות ולהנחות מוצא; ביכולת עמידה במצבי עמימות; וביכולת לקבל ולהכיל מידע הכולל ניגודים וסתירות בלי לכפות עליו תפיסות קודמות, ובלי לעוות אותו באופן שיתיישב עם ערכיו.

הקשר בין יצירתיות לנטייה אישיותית זכה לאישוש ולתמיכה במחקרים בפסיכולוגיה החברתית ובסוציולוגיה.⁵ עם זאת, בשנות השמונים של המאה העשרים חלה תפנית, ויותר חוקרים החלו להדגיש נסיבות חיצוניות שמאפשרות "מצבים יצירתיים" או מעודדות יצירתיות.⁶ כך למשל, מיהאי צ'יקסזנטמיהאי (Mihaly Csikszentmihalyi)⁷ התייחס במחקריו ליצירתיות כתוצר של דינמיקה בין מאפיינים אישיים, ובכלל זה התודעה, לבין ההקשר החברתי שבו היצירתיות מתחוללת. את הזרקור שהוא הפנה לנסיבות ולהקשרים חיצוניים הוא הציע להמשיג בהתאם לתחום הפעילות הרלוונטי – לדוגמה בישול או כתיבת מחזה, ומיקומו בשדה או בהקשר המוסדי של היוצרים – לדוגמה ענף המסעדנות או עולם התאטרון.⁸ מחקרים עכשוויים על יצירתיות ממשיכים גישה מרחיבה זו: כך למשל, מחקרם של ונינה לשזינר (Vanina Leschziner) וגורדון ברט (Gordon Brett) על יצירתיות של שפים הצביע על חשיבותם והשפעתם של מאפיינים גופניים וחושיים כמחוללי יצירתיות בתחום הקולינריה.⁹

מסגרת תיאורטית נוספת שרלוונטית להבנת היצירתיות כמאפיין של סגנון חיים בקרב תושבי העיר העתיקה בבאר שבע ניתן למצוא בהמשגתו של ריצ'רד פלורידה (Richard Florida) את המעמד היצירתי. המעמד היצירתי, כפי שהגדיר אותו פלורידה, הוא אוסף מגוון של אנשים שתחום עיסוקם המקצועי דורש יצירתיות, כמו אמנות, אדריכלות, כתיבה, עיצוב, תכנות וכיוצא באלה.¹⁰ למרות המנעד התעסוקתי וטווח הגילים הרחב של האנשים העונים להגדרה זו, פלורידה מציע לראות בהם בני מעמד חברתי אחד, משום שהם חולקים עולם ערכים משותף המבוסס על אינדיווידואליות, גיוון, דמיון, יצירה וכישרון. לפי הערכות שהוא מציג בספריו, המבוססות על נתונים סוציודמוגרפיים מגוונים, בארצות הברית לבדה בני המעמד היצירתי הם כשליש מכוח העבודה במשק. בראיונות ובקבוצות מיקוד שערך הוא מצא כי בני מעמד זה מעדיפים להקדיש את שעות הפנאי שלהם לחוויות אקטיביות, ולא למשל לצפייה פסיבית

Creation, New York 1964; V. Leschziner and G. Brett, 'Beyond Two Minds: Cognitive, Embodied, and Evaluative Processes in Creativity', *Social Psychology Quarterly*, 82 (2019), 340-366.

4 C. Rogers, 'Toward a Theory of Creativity', *On Becoming a Person: A Therapist's View of Psychotherapy*, Boston 1961, pp. 352-354.

5 H. Gardner, *Creating Minds: An Anatomy of Creativity Seen through the Lives of Freud, Einstein, Picasso, Stravinsky, Eliot, Graham, and Gandhi*, New York 1993; D. K. Simonton, 'Creativity: Cognitive, Personal, Developmental, and Social Aspects', *American Psychologist*, 55 (2000), 151-158.

6 Amabile (לעיל הערה 3).

7 Csikszentmihalyi (לעיל הערה 3).

8 שם.

9 Leschziner and Brett (לעיל הערה 3).

10 R. Florida, *Cities and the Creative Class*, New York 2004; R. Florida, *The Rise of the Creative Class – Revisited*, New York 2011.

במשחקי ספורט, וכי הם מעדיפים פעילות הכוללת מפגשים חברתיים – בפאבים, בבתי קפה, במסעדות ביסטרו או בגלריות – אשר מספקת להם גירוי אינטלקטואלי. במילים אחרות, היצירות המאפיינת את עולם העבודה של בני המעמד הזה מחלחלת גם לאופן שבו הם מבלים את שעות הפנאי שלהם, בחיפוש אחר חוויות הכרוכות ברמת מעורבות גבוהה. זו הסיבה, לדעת פלורידה, שבני המעמד היצירתי בוחרים לגור במרכזי ערים, המספקים רמת גירוי גבוהה.

פלורידה גורס שהגיוון החברתי, העסקי והתרבותי המאפיין את מרכזי הערים הולם את תכונותיהם של האנשים היצירתיים ולכן הוא אטרקטיבי בעיניהם, שכן החיים במרכזי הערים – הכוללים בתי עסק הפועלים במהלך היום וסגורים בלילה, לצד מקומות בילוי הנפתחים רק עם רדת החשכה – חושפים את הפרט להיבטים של החיים האורבניים שאינם מאפיינים שכונות מגורים רגילות. בסופו של דבר, כניסתם של בני המעמד היצירתי למרכזי הערים גם מעלה את הביקוש לעסקים ופעילויות המתאימים לאופיים הייחודי, כמו בתי קפה, גלריות, אולפני הקלטות, מרכזי תרבות, חללים אלטרנטיביים להופעות וכדומה, כך שעצם משיכתם למרכזי הערים גם מחוללת בשכונות אלו שינוי תרבותי וכלכלי שנדון לרב בהקשר אקדמי של המחקר הג'נטריפיקציה שהתחוללה במרכזי ערים רבות בשלושת העשורים האחרונים.

הקשר בין פנאי לבין שיוך מעמדי נדון בחקר הפנאי עוד הרבה לפני צמיחתו של המעמד היצירתי, שכן תרבות הפנאי מסווגת לרוב במחקרים סוציולוגיים כפעילות נורמטיבית שמשתקת את הסדר החברתי הקיים.¹¹ במילים אחרות, ההון התרבותי, כפי שכינה זאת פייר בורדייה (Pierre Bourdieu), מתבטא בהרגלי הצריכה של תרבות הפנאי המסורתית, כגון ביקור במוזאון, במסעדה או בתאטרון.¹² למרות זאת, מספר מחקרים בחנו כיצד פעילות פנאי מאתגרת ומבקרת את הסדר החברתי הקיים ומשמשת כאפיק התנגדות לנורמות השולטות בזרם המרכזי בחברה. המחקר על סוג זה של פנאי נדון בספרות האקדמית תחת קטגוריות מושגיות שונות, כגון "פנאי סוטה" (Deviant Leisure) ופנאי של התנגדות (Leisure as resistance).¹³ "מעמד הפנאי האלטרנטיבי" הוא קטגוריה חברתית מעניינת בהקשר זה, שכן היא מתייחסת לקבוצה מעמדית אקלקטית שכוללת אמנים, חברי קומונות וקבוצות בדלניות אחרות שמביעים דרך פעולה יצירתית את חוסר הסיפוק ואי-הנחת שלהם מהמצב הקיים, ואת סירובם לקבל את הערכים המרכזיים של הזרם המרכזי בחברה שבה הם חיים.¹⁴

11 C. Rojek, *Decentering Leisure: Rethinking Leisure Theory*, London 1995

12 P. Bourdieu, *Distinction – A Social Critique of the Judgement of Taste*, Trans. R. Nice, Cambridge 1987

13 Y. Belhassen, 'Work, Leisure and the Social Order: Insights from the Pandemic', *Annals of Leisure Research*, 26, (2023); P. Gilchrist and N. Ravenscroft, 'Space hijacking and the anarchopolitics of leisure', *Leisure Studies*, 32 (2013), pp. 49–68

14 C. Rojek, 'Deviant Leisure: The Dark Side of Free-Time Activity', E. L. Jackson and T. L. Burton (eds.), *Leisure Studies: Prospects for the Twenty-First Century*, Philadelphia 1999

האפשרות ליצירה ביקורתית בקפיטליזם המאוחר

הקפיטליזם המאוחר מאופיין באקלים תרבותי שמטפח צריכה גוברת של סחורות ושירותים, ובכלל זה של תרבות הפנאי. בבסיסם של המחקרים וההגויות המרכזיות על מאפייניה התרבותיים של תקופה זו עומדת ההנחה כי קיים בה היגיון תרבותי המאפיין את מנגנוני ייצור התרבות וצריכתה.¹⁵ לפי היגיון זה, כל יצירה או מיזם תרבותי הם חלק מאותו מנגנון קפיטליסטי שבו מסחור הוא לא רק מטרה, אלא מדיום מרכזי. ברוח זו, פרדריק ג'יימסון (Fredric Jameson) מציע שלא לראות בביטוי של הקפיטליזם המאוחר בשדה היצירה האמנותית מאפיין סגנוני בלבד, אלא הוא מגדיר אותה כדומיננטה תרבותית: "תפיסה המביאה בחשבון את נוכחותם ואת קיומם זה לצד זה של מגוון רחב של מאפיינים שונים מאוד, ועם זאת כפופים למאפיין הדומיננטי".¹⁶ ג'יימסון מסביר ארבעה מאפיינים מרכזיים של הדומיננטה התרבותית בתקופה זו, שמתוארכת מהמחצית השנייה של המאה העשרים ועד ימינו. ראשית, הוא מצביע על הניתוק בין המסמן למסומן בתרבות הנשלטת בידי דימויים וסימולציות. שנית, הוא מדבר על דעיכת הבעת הרגש האישי של האמן ביצירתו. שלישית, הוא מדגיש בניתוחו את דחיקתה של הפרודיה לטובת חיקוי מעוקר מסאטירה, ובמונחיו – "פרודיה ריקה" או "אירוניה ריקה". ולבסוף הוא מדבר על חיסולו של הריחוק הביקורתי, הנובע מכך שיצרני התרבות פועלים בסבך או במארג כמעט אינסופי של דימויים וסימנים הקשורים זה בזה, ונעדרים כל מוצא או אפשרות לבחון את המציאות שבה הם פועלים במבט חיצוני, הנחוץ לגיבושה של תפיסה ביקורתית.

בדומה לג'יימסון, גם גי דבור (Guy Debord) קושר בין חוסר הביקורתיות הגובר של עולם התרבות בקפיטליזם המאוחר לבין השימוש הרב בדימויים וביסימולציות בשדה התרבות בתקופה זו.¹⁷ שניהם מדגישים כי המרחב התרבותי בקפיטליזם המאוחר רווי הדימויים ששזורים בו שתי וערב, ללא יכולת של יצרני התרבות לצאת ולהתבונן בהם לרגע מהצד, ולכן גם אינו מאפשר ליוצרים לפתח עמדה ביקורתית. כלכלת הדימויים שנוצרת באקלים תרבותי שכזה מתבטאת בסופו של דבר בהפיכה של יצירה או של היוצרים לסחורה שעוברת בחלק גדול מהמקרים תהליך שייוקי ומיתוגי, גם במקרה של יצירה דרך מדיומים של צילום, אמנות הבמה או קולינריה. במילים אחרות, אחד המאפיינים לתשתית זו של כלכלת הסימנים, שעולם התרבות מבוסס עליה, הוא חבלה באפשרותם של היוצרים לאוטונומיה, כי כולם קשורים זה לזה בקשרים כלכליים. בכך תשתית כלכלית זו מונעת בחלק גדול מהמקרים את האפשרות להביע ביקורת דרך יצירה תרבותית שאינה תלויה בדבר. כך קורה שבכלכלת הדימויים של הקפיטליזם המאוחר גם מה שנראה כמו התנגדות תרבותית או ביקורת תרבותית נבלע במערכת דימויים עצומה, מנוטרל מעצם הקישוריות שלו לדימויים נוספים. הריק התרבותי בעולם התרבות שנוצר במהלך סגרי הקורונה יצר תנאים ייחודיים לבחינה של הקשר הזה בין יצירה תרבותית וביקורתיות.

15 ז' בודריאר, סימולקרות וסימולציה, תרגום א' אזולאי, תל אביב 2007; פ' ג'יימסון, פוסטמודרניזם: ההגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר, תרגום ע' גינצבורג-הירש, תל אביב 2008; ג'א דבור, חברת הראווה, תרגום ד' רז, תל אביב 2001.

16 ג'יימסון (שם), עמ' 21.

17 לעיל הערה 15.

"לעשות סימולציה פירושו להעמיד פנים שיש לנו מה שאין לנו", קובע ז'אן בודריאר (Jean Baudrillard) בספרו המשפיע **סימולקרות וסימולציה**.¹⁸ אך גם לפני עידן הקפטליזם המאוחר, שבו כל דבר הופך לסחורה ממותגת, זכתה הסימולציה לפיתוחים רעיוניים רבים, המבטאים לא רק את שכיחותה ביצירות תרבות אלא גם את משמעויותיה הרבות: העתקה, חיקוי, שכפול, מחווה, רפרור או הערכה ליצירה או סגנון אחרים. אחד המושגים הנשנים בהקשר זה הוא ה"פסטיש" (Pastiche). כל כך ותיק המושג בחקר התרבות, עד שנראה כי הוא שינה את משמעויותו מאז המאות השבע-עשרה והשמונה-עשרה, אז שימש לתיאור יצירות ייחודיות באופיין בעלות מאפיינים חקייניים. חוקרים שבחנו את התמורות שעבר המושג בשדה האמנות מציעים כי החל מהמחצית השנייה של המאה העשרים גבר השימוש בו לתיאור מאפיין בולט של היצירה הפוסטמודרנית:¹⁹ חקיינות מודעת לעצמה של סגנון אמנותי, יצירה ספציפית או בליל סגנונות או יצירות במגוון סוגי אמנות, לרבות ספרות, מוזיקה, תאטרון, מחול, קולנוע ואדריכלות. במשמעותו הפוסטמודרנית, השימוש במונח פסטיש מבטא חיקוי או סימולציה המכילים גם הערכה לסגנון או ליצירה המקוריים.

גם גישות ומסורות אמנותיות אחרות מדגישות את האפשרות לאמירה ביקורתית באמצעות חיקוי.²⁰ הדוגמה הבולטת ביותר היא הפופ-ארט, תנועה אמנותית שהתכתבה עם תרבות ההמונים ועם החידושים הטכנולוגיים שהשפיעו על חיי היום-יום במחצית השנייה של המאה העשרים. בפופ-ארט נעשה שימוש תכוף בהעתקים, בקולאז'ים או בחיקויים של דימויים מוכרים מהמדיה ומתרבות הצריכה. הביקורת המוטמעת באותן יצירות נגעה להפרדה שיצרו תנועות אמנות קודמות בין תרבות "גבוהה" לתרבות "פופולרית", ויוצריהן קראו לשנות את האופן שבו אנו מגדירים אסתטיקה או אמנות. באמצעות דימויים מהתרבות הפופולרית, כמו קומיקס, דימויי ידוענים או עבודות קולאז', טשטשו אמני הפופ-ארט את גבולות האמנות ואף הרחיבו אותם. עוד דוגמה מהקפיטליזם המאוחר לסוגה מבוססת-חיקוי הכוללת ממד ביקורתי היא פעילות השיווק האקטיביסטית, שזכתה לכינוי "שיבוש תרבות" (Culture jamming).²¹ שיבוש תרבות מאופיין בעיוות מכון של אחד ממאפייני היצירה המקורית, באופן שמלעיג את המקור או מציג אותו באור שחושף את חולשותיו. כפי שארחיב בהמשך, מושג זה והמשמעויות הגלומות בו נמצאו הולמים לתיאור המאפיינים המשותפים לשלושת המיזמים שנחקרו כאן בבחינת ההצטלבות שהם שיקפו – מחד גיסא התגשמותם במרחב כסימולציה שמבטאת געגוע אל מה שאיננו, ומאידך גיסא אמירה ביקורתית על מנגנוני ייצור התרבות המסורתיים שאיתם הם מתכתבים.

הגותו של בודריאר²² על החיקוי נסובה במידה רבה סביב המושגים סימולציה, סימולקרה והיפר-ריאליזם, כמאפיינים חשובים של התרבות האמריקנית. לפי

18 ז' בודריאר, עמ' 9 (לעיל הערה 15).

19 I. Hoesterey, 'Postmodern Pastiche: A Critical Aesthetic', *The Centennial Review*, 39 (1995), pp. 493–510; M. Rose, 'Post-Modern Pastiche', *The British Journal of Aesthetics*, 31 (1991), pp. 26–38.

20 Rose (שם).

21 ק' לאסון, שיבוש תרבות: ביטול הקוליות של אמריקה, תרגום ד' לוי, תל אביב 2002.

22 J. Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, St. Louis 1981; J. Baudrillard, *America*, London 1988.

בודריאר, הסימולקרה היא תוצר של העתק, חיקוי והדמיה, אך ייחודה הוא בכך שהיא נושאת משמעות המנותקת מהמקור שהיה לה השראה. פעולות כאלו, לפי בודריאר, מייצרות מציאות־יתר (היפר־ריאליזם) הכוללת את הסימולקרה – סימן שאינו זקוק למסומן כדי להתקיים כייצוג בעל משמעות עצמאית. לימים תוארה תכונה זו בהרחבה כאחד ממאפייני התרבות הפוסטמודרנית, או בהמשגות אחרות לכלכלה של סימנים המנותקים, ולו באופן תאורטי, מהמסמנים שלהם בקפטילזם המאוחר. מאפיינים וטענות דומים בנוגע לתרבות האמריקנית עולים בכתביה של אומברטו אקו (Umberto Eco) על ההיפר־ריאליזם הקיים בה,²³ או אצל גי דבור²⁴ והמשגתו את "חברת הראווה", שבה הסימנים הופכים להיות מדיום תקשורת מרכזי המנותק ממקורותיו. הראווה המבוססת על גודש של סימנים, לפי דבור, היא אמצעי תרבותי מאלחש ומעקר מחשיבה ביקורתית. הראווה שבאה לידי ביטוי בגודש דימויים מאפשרת לחברת הראווה להישאר מהופנטת ללא ערנות ומודעות למצבה. כאמור, לנוכח ההדממה היחסית של כלכלת הדימויים בעולם התרבות בתקופת הסגרים של מגפת הקורונה, המחקר הנוכחי מבקש לבחון גם את הממד הביקורתי במיזמי התרבות שנבחנו.

שיטת המחקר

מסד הנתונים שהסתמכתי עליו מבוסס על השתתפות פעילה בחלק מיוזמות התרבות שנחקרו, כצרכן או כיוצר – גישת מחקר מקובלת במסורת הכתיבה האתנוגרפית. מתוך שלל תתי־הסוגות האתנוגרפית ניתן לסווג את המחקר הנוכחי כאתנוגרפיה ביקורתית, שמאופיינת בכתיבה תיאורית אשר לוקחת בחשבון את ההקשרים החברתיים, הכלכליים והפוליטיים של התקופה שבה היא מבוצעת. בניגוד למסורת האתנוגרפיה הקלאסית, שמנסה להפוך את הזר למוכר, האתנוגרפיה הביקורתית מנסה להפוך את המוכר לזר – "למקד את המבט האתנוגרפי בבית החוקר ולחשוף את המציאות התרבותית והחברתית 'המובנת מאליה' לדיון ביקורתי".²⁵

ברוח זו, המחקר הנוכחי מתמקד בשכונת מגוריי בעיר העתיקה בבאר שבע. באוגוסט 2019 שבתי לגור בשכונה לאחר 15 שנים משמעותיות מאוד בהתפתחות הדמוגרפית והכלכלית של השכונה. כשבועיים לפני חזרתי לשכונה הצטרפתי לקבוצת WhatsApp (וואטסאפ) השכונתית "עם היפות בעתיקה", דרכה ניתן היה להתעדכן על אירועי תרבות המתקיימים בשכונה – כלי חשוב בשיווק מיזמי התרבות שנחקרו ובהפצת המידע עליהם. אל היצירות והאירועים נחשפתי לרוב כצופה־משתתף, להוציא השתתפותי בפועל בהקראת המחזה הראשונה שהתקיימה בתקופת הסגרים ובשני צילומים מבוים. נוסף על התצפיות קיימתי גם עשרות ראיונות לא פורמליים וחמישה ראיונות עומק חצי־מובנים עם יזמי התרבות שעמדו מאחורי כל אחד מהמיזמים. הראיונות החצי־מובנים נערכו בדצמבר 2021, בתקופה שבה עולם התרבות

23 U. Eco, *Travels in Hyperreality*, London 1987

24 דבור (לעיל הערה 15).

25 ג' קונדה, 'ביקורת במבחן: אתנוגרפיה וביקורת תרבות בישראל', תיאוריה וביקורת, 2 (1992), עמ' 15-7, בעמ' 9.

חזר לעבוד בכפוף להגבלות מסוימות, ותקופת הסגרים נראתה מרוחקת מספיק כדי לדבר עליה ברטרופקטיבה.

בניתוח של מיזמי התרבות נקטתי גישה סמיוטית שמתמקדת במשמעות המקודדת בסימנים או בדימויים שחלקו יוצרי מיזמי התרבות שאותם ראינתי ובהם צפיתי, והקהל שבאופן טבעי אליו השתייכתי כחלק ממגוריי בשכונה בתקופת הסגרים. בניתוחי בחנתי ראשית את המשמעות הגלויה של המיזמים כאפיקים סימולטיביים, כלומר עמדתי על הדומה והשונה בין יוזמות התרבות שנחקרו לבין פרקטיקות התרבות המקוריות. כמו כן ניתחתי את המשמעות הסמויה של הסימנים, שבאה לידי ביטוי בתהליכי הייצור ובדפוס הצריכה של כל אחד ממיזמי התרבות.

רולאן בארת' (Roland Barthes)²⁶ מגדיר שני מישורים של משמעות לכל מסומן: קונוטטיבי ודנוטטיבי. המישור הקונוטטיבי מבוסס על הקשרים רטוריים תקופתיים, על סטראוטיפים מוכרים, על קטגוריות מושגיות שכיחות ועל משמעויות פוליטיות שהנמען נדרש לפענח. המישור הדנוטטיבי הוא המסר הפשוט, יש אומרים המילוני. בגלל הישענות הסמיוטית על פרשנות המושפעת גם מקונוטציות, היא נחשבת גישת ניתוח סובייקטיבית. במילים אחרות, הסמיוטיקה אינה מתיימרת לייצר ניתוח אובייקטיבי, כיוון שהיא מושפעת מההקשר ההיסטורי והתרבותי שהדימוי נוצר בו, מעולמו של הפרשן ומההקשרים שבהם הדימוי מפורש.²⁷ בהתבסס על הפרדיגמה הפרשנית, שמתבטאת גם בשיטת איסוף הנתונים בה נקטתי, היותי תושב השכונה בתקופת המחקר והבחירה בגישת המחקר האתנוגרפית, שכללה תצפית משתתפת בחלק ממיזמי התרבות, הם אלה שאמורים לתרום למהימנות ולאותנטיות של הפרשנות המוצעת.

לכאורה, הדגימה של שלושת מיזמי התרבות בבאר שבע אינה מייצגת, כיוון שהיא תחומה מראש בגבולותיה של שכונת מגורים אחת. אך למרות הדגימה המצומצמת ואופיו האיכותני של המחקר, אפשר להקיש וללמוד ממסקנותיו מעבר לתיאור מקרה הבוחן. כדי לתמוך ביכולת ההעברה (transferability) של המחקר, הבאתי בחשבון שני תנאים בבחירת שלושת מיזמי התרבות שנותחו: הם לא היו חד-פעמיים, ולשלושתם אפשר היה למצוא מקבילה בארץ או ברחבי העולם בתקופת הסגרים של מגפת הקורונה, כפי שעלה בראיונות עם היזמים (ראו פרק ממצאים). מיזם של תאטרון קריאה אחר שאליו נחשפתי בתקופת הסגרים היה של המחזאית חגית גולי, שיזמה הקראה מקוונת עם ניחוח מחאתי של המחזה **קרנפים** מאת אז'ן יונסקו (Eugène Ionesco) בקרב בוגרי עמותת מנדל למנהיגות בנגב. בראיונות עם יזמי הצילומים המבוימים עלה כי הם קיבלו השראה מקבוצת פייסבוק שמבוססת ברוסיה בשם איזו-איזולציה, שאלה הצטרפו היזמים ושבה גם פרסמו את התמונות שלהם (ראו פרק ממצאים). כמו כן, היזמים הקולינריים סיפרו כי במהלך עשייתם הם שמעו על מיזם פופ-אפ קולינרי דומה, בעל שם זהה למיזם הבאר השבעי שנחקר כאן ("השכן"), שהתגבש בתל אביב

26 ר' בארת', 'הרטוריקה של הדימוי', ת' ליבס ומ' טלמון (עורכות), תקשורת כתרבות: מקראה (כרך א'), תרגום א' פרידלנד, תל אביב 2003, עמ' 259-271.

27 H. G. Gadamer, 'Hermeneutics and Social Science', *Cultural Hermeneutics*, 2 (1975), pp. 307-316.

בתקופת מגפת הקורונה. כיום ניתן כבר למצוא מחקרים שסוקרים תופעות תרבותיות דומות לאלה בהם מתמקד המחקר הנוכחי שהתגבשו ברחבי העולם בזמן הסגרים.²⁸

ממצאים

ממצאי המחקר מאורגנים סביב שלושת המיזמים שנחקרו, ומצביעים על שני מאפיינים מרכזיים שהיו כרוכים זה בזה: סימולטיביות וביקורתיות. במילים אחרות, ביקורת התרבות הוטמעה במיזמים דרך מאפיינים צורניים של סימולציה, שהייתה עבור היזמים גם הפלטפורמה להבעת אי-נחת בנוגע לאופני ייצור התרבות וצריכתה בקפיטליזם המאוחר בתקופה שקדמה למגפה. להלן אטען כי אף שכל אחד מהמיזמים עומד כשלעצמו, שלושתם יחדיו מבטאים דבוקה ספונטנית של יצירה בעלת אופי סימולטיבי וביקורתי, בפנייתם לפרקטיקות ייצור תרבות מסורתיות שנעלמו בחטף מהמרחב התרבותי או בפעולתם בהשראת הפרקטיקות הללו. הקראת המחזות התכתבה בבירור עם חוויית התאטרון, הצילומים המבוזמים הזכירו חוויה מוזאליה, ומיזם הפופ-אפ הקולינרי התכתב עם חוויית המסעדה. מלבד המאפיינים הצורניים הללו, שלושת המיזמים גם היו מחתרתיים בזמן התרחשותם, בגלל איסור ההתקהלות שהוטל במהלך הסגרים.

תאטרון קריאה

"תאטרון קריאה" הוא פרקטיקה שולית אך מקובלת בעולם התאטרון. מקובל להניח כי הוא התגבש כסוגה אמנותית בהשראת תהליך החזרות לקראת הפקה בימתית, המתחיל לרוב בהקראת המחזה בפי השחקנים, בדגש על הטקסט ובעיצוב מינימליסטי של המיזנסצנה – או במילים אחרות, בהתייחסות מינימלית לאלמנטים ויזואליים ולהוראות בימוי פיזיות.²⁹ בשנים האחרונות מועלות הקראות כאירוע תרבותי עצמאי או כחלק מפסטיבלי הקראות מחזות, כמו פסטיבל ויקרא למחזאות יהודית של תאטרון היידישפיל. כיום מקובל גם להיעזר בתאטרון קריאה ככלי פדגוגי בבתי ספר, שדרכו התלמידים והתלמידות חווים את הסוגיה החברתית, הקונפליקט או הדילמה המוסרית הנדונים במחזה.³⁰

הקראת המחזות בעיר העתיקה בבאר שבע החלה ביוזמתם של שניים מתושבי השכונה, דני שפירא ואלקסנדר פיש. שפירא הוא שחקן תאטרון ומתופף בהרכבים שונים. פיש הוא יוצר רב-תחומי, שעוסק בין היתר במשחק ובהוראת התיאטרון, ביצירה מוזיקלית והלחנה, ובכתיבה ותרגום מאידיש. שפירא ופיש הם דוגמה מובהקת לכניסתם של בני המעמד היצירתי לשכונת העיר העתיקה: הם הכירו כמורה ותלמיד

28 K. Beeler and S. Beeler, 'Going Digital in a Small City Hub: Community Theater: למשל: and Dog Performance Events During Lockdown', I. Gammel and J. Wang (eds.), *Creative Resilience and COVID-19*, London 2022, pp. 135-144; N. Kamal and M. Chung, 'Beating the Pandemic, One Bite at a Time: How the Gastronomy Sector in British Columbia is Forging Its Own Path Forward', *Journal of Gastronomy and Tourism*, 6 (2021), pp. 25-44

29 L. Munro, 'Read Not Dead: A Review Article', *Shakespeare Bulletin*, 22 (2004), pp. 23-40

30 T. Garrett and D. O'Connor, 'Readers' Theater: "Hold On, Let's Read It Again"', *Teaching Exceptional Children*, 43 (2010), pp. 6-13

בבית הספר למשחק **גודמן** בבאר שבע, שם פיש מלמד ושפירא לָמד. סיפור קורותיהם בתקופה האמורה חשוב כדי להבין את הנסיבות שבהן נבט מיזם תאטרון הקריאה. הסגר הראשון "תפס" את שניהם בעיצומה של עשייה בעולם התאטרון, שנעצרה באחת. עם פתיחתו המחודשת של עולם התאטרון, לפני הסגר השני, הם שיתפו פעולה בחזרות להפקת **משרתם של שני אדונים** מאת קרלו גולדוני (Carlo Goldoni), בבימויו של שמואל וילוז'ני, שתוכנן לעלות בתאטרון באר שבע. בשנת 1993 שיחק פיש באותו המחזה בתאטרון הבימה, אז לצידו של וילוז'ני. לבקשתו של וילוז'ני, שנקרא לביים בבאר שבע, הלחין פיש מוזיקה מקורית לקלידים ולתופים להפקה החדשה. שפירא נבחר להיות המתופף, וכך הגיעו השניים לעבוד יחדיו לפני פרוץ מגפת הקורונה.

למרות הקושי לקיים שגרת חזרות בגלל בידודים תכופים במהלך תקופת הסגר הראשון, הושלמה העבודה על ההצגה. אך לרוע המזל, בערב החזרה הגנרלית נסגר עולם התאטרון בפעם השנייה. מהראיונות שקיימתי עם כל אחד מן היוצרים חזרה ועלתה תחושת ההלם והחשש שעוררו הסגרים. שני היוצרים הציגו את האילוף הזה כזרז החשוב ביותר בהתגבשותו של תאטרון הקריאה כמיזם תרבותי. כך אמר פיש:

מכל הדברים שאבדו בתקופת הקורונה, זה האובדן שהיה הכי קשה לי [הידיעה כי המחזה **משרתם של שני אדונים** לא יעלה בתום החזרות]. אני לא יודע למה, אבל זה המכה הכי קשה שהייתה לי. אחרי הבשורה במשך יומיים הלכתי בערב לבד לתאטרון, ישבתי על הבמה, פרקתי את האקורדיון, ניגנתי מה שניגנתי, וחזרתי הביתה. הייתי חייב פשוט להמשיך לחיות. דני, כשראה אותי, העלה את הרעיון של **גן הדובדבנים**, ואני אמרתי לו אני בפנים, ואני רוצה להיות פירס [אחת הדמויות].

שפירא סיפר שהריק התרבותי שיצר בחייו הסגר הראשון הכין אותו לסגר השני, משום שאז כבר התגבשה בו ההכרה כי הדברים לא ישובו לקדמותם. הצורך לעשות משהו, ולעשות אותו מהר, גרם לו לבחור במדיום תאטרון הקריאה, בהבנה כי עדיפה הפקה שאינה דורשת הכנה רבה. בריאיון הוא סיפר:

הסגר ראשון הורס אותי. הורס אותי. ממש. אני מרגיש שאני קצת מבין לאן הרוח נושבת באופן כללי, ומרגיש שאנחנו צריכים לשנות את המחשבה. אני הרגשתי שֶׁתָּם... אין יותר, לא תהיה יותר התכנסות של תאטרון. לא נראה את הדבר הזה יותר. באמת האמנתי בזה [...] כשהגיעה ההודעה על הסגר השני מאוד נשמתי. הייתה בי שלושה גדולה. הייתי שם כשרבקה מיכאלי מקבלת את ההודעה וראיתי גם את וילוז'ני מקבל את ההודעה. זה היה מדהים להיות עד לזה. היה בי משהו נזירי כשקיבלתי את הבשורה. הייתה בי קבלה גדולה של הכאן ועכשיו. אלקסנדר שהיה איתי בחזרות של **משרתם של שני אדונים** לקח את זה קשה. וזה היה רגע לראות אותו כך, כי הוא היה בהלם. היינו בעמדה של הנגנים, והוא היה מבוהל, ושאל "מה נעשה עכשיו?" ואני אמרתי לו כבדיחה שנעשה תאטרון בשכונה. אמרתי לו אנחנו נמשיך לעשות תרבות. גם אם אתה מקטין את הסקאלה. גם אם אתה מקטין את המחשבה של מה זה אמור להיות, צריך להגדיל את המחשבה של מה זה אמור לייצג ומה זה אמור להגיד. וזה משהו שנולד פה ברגע האמיתי הזה של ההודעה על הסגר השני [...] אני רק ניסיתי להגיד שזה הזמן לעשות תרבות, בכל מצב.

בשלהי יולי 2020, בין שני הסגרים הראשונים, החל שפירא לגייס שחקנים להצגה הראשונה. הקאסט כלל עשרה שחקנים, אני עימם. על דמויות המחזה נוספה דמות שהקריאה את הוראות הבימוי, וכן הצטרפו שני מוזיקאים שניגנו מוזיקה מקורית שפיש חיבר לאקורדיון ולגיטרה. החזרות נערכו בביתו של שפירא, בגלל מגבלת ההתקהלות, והפכו למפגש חברתי שכלל ארוחת קוסקוס מפוארת שבישלה אחת השחקניות, שהיא גם בת הזוג של שפירא. אווירת החזרות הדגישה אפוא את התהליך הקהילתי והאינטימי של היצירה. רוב הקאסט היה מורכב מאנשי אמנות הבמה – שחקנים מקצועיים ומוזיקאים.

ההצגה הראשונה – **גן הדובנבנים** מאת אנטון צ'כוב (Anton Chekhov) – עלתה במוצאי שבת, 5 בספטמבר 2020. את ההקראה הראשונה ביצענו ברחבה של **עשן הזמן** ליד תאטרון הפרינג', לעיני קהל של כמה עשרות אנשים שהגיעו בעקבות מודעה בוואטסאפ השכונתי. בהמשך הקבוצה הצטמצמה, ונותרו בה שלושה פעילים מרכזיים: שפירא, פיש ושימי ביטון, לכולם הכשרה וניסיון בימתיים בתאטרון ובמוזיקה. מחזות אחרים שעלו במהלך הסגרים היו **דון ז'ואן חוזר מהמלחמה** מאת אדן פון הורבאט (Ödön von Horváth), מונולוגים שונים ממחזות מאת שייקספיר, **מחכים לגודו** מאת סמואל בקט (Samuel Beckett) ו**השיעור** מאת אז'ן יונסקו. לימים, לאחר גל המגפה השלישי, התגבשו שלושת השחקנים לכדי קבוצה, וכיום הם מכנים את עצמם **תאטרון הקומץ** ופועלים בעיקר בבאר שבע תוך שהם מנסים לשמור על הגישה המינימליסטית לתאטרון שהתפתחה בימים הראשונים להתגבשות הקבוצה בתקופת המגפה.

חשוב לציין כי לאור המגבלות על התקהלות וסגירת אולמות האירועים ומוסדות התרבות שהושתה שוב ביולי 2020, ההגעה להקראת המחזות בתקופה זו לוותה בתחושה של התגנבות לאירוע מחתרתי. למרות הפרסום ברגע האחרון בקבוצת וואטסאפ פנימית, היה חשש אמיתי מקנסות או אף מפזור האירוע בידי המשטרה, עקב האיסור על התקהלויות. אך מעניין שבעיני היזמים, המחתרניות של אירועי הקריאה הייתה עניין שולי; העניין המרכזי בעיניהם היה יצירת במה חלופית ליצירת תרבות ולצריכתה בשכונה. כך הסביר זאת שפירא: "ברגע שאין תרבות בכלל, אני חושב שמגיעה לאנשים נחמה קטנה. לא עשינו משהו לא אחראי. אומנם הפרנו את הסגר, אבל זה היה סך הכול אחראי. זה לא היה העניין להפר את הסגר".

אומנם הבחירה בהקראת המחזות (ולא בהפקתם) התחילה מסיבה טכנית, אך עם הזמן היא התפתחה לכדי תפיסה אמנותית מגובשת. אם להשתמש בפראפרזה על אמירתו של מרשל מקלוהן (Marshall McLuhan)³¹ שהמדיום הוא המסר, נראה שהקראת המחזות ביטאה את כמיהת היזמים לקשר עם הקהל, את הצורך שלהם לבדר ולמכור הצגות, וכן את ביקורתם על התאטרון הרפרטוארי – אשר פוגע לתפיסתם במהות זו שהתאטרון לדידם אמור לבטא. כך הסביר שפירא:

הבחירה במדיום התחילה כבחירה טכנית [...] לא רצינו לעשות הפקה... [רצינו] אחת, שתיים, שלוש חזרות ולעלות [...] אחרי הפעם הראשונה זה חידד אצלי שזו הדרך. הדרך היא לקרוא מחזות כי אתה לא מתעלם שזה משהו כתוב עם הטקסט ביד. מצד שני אתה מאוד בפנים. אבל בפנים אחרת, כי האינטימיות השתנתה [...] לאט לאט גם ניקינו את הפרופס [אביזרים]. הפרופס הופך אותנו לפלקטים של

31 מ' מקלוהן, להבין את המדיה: שלוחות האדם, תרגום ע' שורר, תל אביב 2003.

משחק. בלי הפרופס יש טבעיות, יש קרבה. כקהל אתם רואים את תהליך העבודה והאינטימיות שהייתה בינינו בחזרות, וזה הדבר המעניין. זה העתיד של התאטרון [...] התאטרון הרפרטוארי לא הבין את גודל השעה. לא הגיב נכון לסיטואציה. הקורונה עדיין לא הסתיימה, ומבחינתי זה גם מאותת לי שאני בכיוון הנכון לגבי המדיום של הקראת מחזות בקהילות קטנות. של משהו נקי, שבו הקהל מחפש לראות את השחקנים קוראים ומרגישים את המחזה. אני רוצה להגמיש את חוקי התאטרון [...] לדעתי זה העניין. ההקראה הכי טובה של **גן הדובדבנים** הייתה פה, אצלי בבית, בחזרה. אתה זוכר, כי היית שם. היה אוכל טוב ואווירה טובה, ונכנסנו לטקסט. הייתה חדות יצירה והתעמקות בטקסט ובמשמעות שלו. זה היה הרגע האמיתי של ההצגה הזו. היה בזה את ההתמודדות עם הטקסט, ואת החלוקה, ואת הנועם שבלהיפגש ולעשות משהו יחד. גם אם לא הכרנו כולם אחד את השני. באים, אוכלים משהו, שותים משהו, מעשנים משהו וקוראים יחד. הקהילות, ה"יחד" הזה הוא אחד המפתחות הגדולים בתפיסה שלנו.

התפיסה המגובשת של תאטרון מבוסס-קהילה המחובר לחבריה ניכרה גם בריאיון עם פיש, שדיבר על התהליך שעבר בהתמודדות עם המדיום החדש לו. ניתוח כולל של הריאיון מראה כי המדיום הוצג כחלק מהתפתחות הזהות המקצועית שלו, כאיש אמנותי הבמה המעוניין להיות אקטואלי ורלוונטי:

פיש: רגע לפני רצח רבין שיחקתי **בחייל האמיץ שווייק** בהבימה [...] תהליך החזרות היה קשה, כי ראיתי כבר אז איך הופכים מחזה עם משמעות לבידור והורסים את המחזה. ההצגה איבדה קשר למחזה, וגם לתקופה המאוד מאוד רלוונטית שבה היא עלתה. עבורי זו הייתה תקופה של חיים בזיוף נורא נורא חריף. ברצח רבין היינו בדיוק עם ההצגה הזאת בתאטרון בירושלים. ובין הסצנות היינו רצים לטלוויזיה לראות מה קורה בעצרת. ואז רצחו את רבין, ואנחנו היינו על הבמה [שתיקה ממושכת]. מבחינתי זו הייתה תחושה של פספוס. אם יכולתי לתת משהו בתור אמן, זה היה זה. אבל הזכות נשללה ממני, כי הייתי צריך לתפקד במערכת שמעדיפה לא לראות את הרלוונטיות, ולא לראות את הרחוב אלא להתבצר ב... בידור. לקחתי את זה מאוד קשה. את מה שקרה בארץ, ואת המקום שלי בתוך זה. זה גרם לי לעזוב את הארץ.

שאלה: ומה בנוגע למדיום?

פיש: תאטרון קריאה היה בעיניי לפני הסגרים משהו נחות. ככל שהתקדמנו הבנתי שיש משהו בדבר הזה. משהו נקי ומזוקק, שהלך לאיבוד על הבמה של תאטרון שרוצה בעיקר למכור כרטיסים.

לסיכום, תאטרון הקריאה היה מיזם שצמח מתוך צורך של אנשי תאטרון, תושבי השכונה, למצוא פלטפורמה חלופית ליצירה תאטרלית בזמן הסגרים שהוטלו נוכח מגפת הקורונה. הממצאים מעלים כי היזמים העניקו למעשה התרבותי שלהם גם משמעות ביקורתית היוצאת נגד המסחור בעולם התאטרון המסורתי שמעקר את היצירה התיאטרלית מהמשמעות שלה ומהקשר עם הקהל.

צילומים מבוימים של יצירות ידועות

צילומים מבוימים בהשראת יצירות אמנות הם פרקטיקה מוכרת בעולם האמנות. צילומים מסוג זה משמשים לא פעם כמחווה ליצירה המקורית, והם מוסיפים על הרובד

האסתטי משמעות שהצלם מבקש להביע – גם אם לעיתים היא נותרת סמויה והצופה נדרש לפענחה. דוגמה מוכרת לשימוש בטכניקה הזאת בעולם הצילום הישראלי היא פרויקט הצילום הקאנוני של עדי נס: בסדרה **חיילים**, שצילם בבסיס צה"ל, הוא צילם תמונה על פי **הסעודה האחרונה** של ליאונרדו דה-וינצ'י (Leonardo da Vinci), וכן מחוות לצילום הנפת דגל הדיו באילת של מיכה פרי ולצילום החייל הישראלי בתעלת סואץ של דניס קמרון (Denis Cameron). יש עוד דוגמאות רבות אחרות לצילומים בעלי אופי חקייני בארץ ובעולם. התמונות שצולמו בשכונת העיר העתיקה בבאר שבע היו אף הן בעלות אופי דומה. המיזם החל להתגבש תודות לזוג יזמי תרבות תושבי השכונה, אלקסנדר פיש שהוצג לעיל ויהונתן דביר – איש חינוך, פעיל חברתי ויוצר רב-תחומי. את תולדות המיזם הסביר פיש בראיון הזוגי שקיימתי עם השנים:

הרעיון לתמונות... בא בגלל איזו קבוצת פייסבוק רוסית בשם "איזוראיזולציה" [...] הרעיון של לעשות משהו בסלון מתוך מצוקה ולהוציא אותו החוצה בא משם. היו שם כמה דברים שאותי נורא הצחיקו [...] תמונה של שאגאל, של זוג שעף מעל לעיירה, אז זוג באיזו דירה סובייטית כזאת נשכב על הספה ופיזר כמה גרביים מסביב, וזה נראה אחד לאחד. בעיניי הטופ היה תמונה של רוסו, שצייר חיי ג'ונגל בצורה נאיבית ויש לו ציור של נמר כזה עם שיניים בתוך סבך. אז איזו אישה שאספה את כל העציצים בבית ליד הרדיאטור ולבשה פיג'מת נמר ועשתה ככה – אני צרחתי מרוב צחוק כשראיתי את זה, כי כל המצב האנושי של אותם ימים התבטא בתמונה הזו. כי אתה רואה מישהי שבחיים לא תצטלם בפיג'מה עם עציצים ליד הרדיאטור, אבל בגלל שהעולם אמר לה, "עכשיו אסור לך את זה, אסור לך את זה, אסור לך את זה ואת בבית" [...] זה גם מצחיק נורא, וזה גם מרגש.

הצילום הראשון של דביר ופיש, בהשראת **השראתו של מתי הקדוש** של קאראווג'ו (Caravaggio), הועלה לקבוצת הוואטסאפ השכונתית בצירוף הציור המקורי ב-11 באפריל 2020, במהלך הסגר הראשון. לאחר מכן נשלחו בקבוצה עוד צילומים מדי כמה ימים, תמיד בליווי הדימוי המקורי וללא הסברים. הפרשנות הדנוטטיבית של זיהוי היצירות המקוריות והמשמעות הקונוטטיבית של המסרים השונים שהעבירו (ועל כך בהמשך) נותרה פתוחה לקהל, לפיענוח. כפי שאפשר לראות בצילומים, לאחר כמה יצירות שהזוג העלה הפך הפרויקט להפקה קהילתית. כך תיארו זאת פיש ודביר בריאיון שקיימתי איתם:

פיש: ...אם כבר עושים את זה בבית, ואם כבר רואים שזה בבית, אז שיהונתן יישאר עם המשקפיים. זה שהמלאך עם משקפיים – מלאך עם משקפיים ומלאך על הארון – פשוט נורא נורא הצחיק את כל מי שראה את זה. פרסמנו את זה בדף של קבוצת הפייסבוק מרוסיה איזוראיזולציה....תוך יומיים היו לזה 28,000 לייקים. אתה מבין שבאותו רגע העולם במצוקה, ונורא רצה שמישהו ישעשע אותו.

דביר: כל תמונה כזו זו הפקה קטנה. צריך לחשוב על זווית ועל תאורה ועל בגדים. זה משהו להתעסק בו. לא זוכר איך התמונה של קאראווג'ו עלתה כתמונה ראשונה, אבל מייד חשבנו שהמלאך יהיה על הארון.

פיש: במקרה התמונה השנייה היא גם של השליח מתי. רצינו משהו בסגנון אחר. הראשון היה של קאראווג'ו, והשני היה מיניאטורה רוסית. הצבנו את זה על הרצפה



תמונה 1. הצילום הראשון במיזם, בהשראת השראתו של מתי הקדוש מאת קאראווג'ו. מימין: מיכלאנג'לו קאראווג'ו, השראתו של מתי הקדוש, 1602; משמאל: אלקסנדר פיש ויהונתן דביר (צילום), ללא כותרת, 2020

כשאני יושב. המקור הוא קטנטן וציירנו את האיקונה על הרצפה וביימנו בשכיבה [...]

שאלה: זה היה מקרי שהנושא הנוצרי או התנ"כי חזר על עצמו?

דביר: בחרנו תמונות שאהבנו. קאראווג'ו קל לחקות, כי הדמויות שלו ברורות. כשאתה מחפש באינטרנט תמונות שֶׁמֶן עולות תמונות קלאסיות כאלה. אין לנו עניין מסוים בדת.

ב־15 באפריל 2020 הועלה לקבוצת הוואטסאפ לראשונה צילום בהשתתפות תושב שכונה נוסף מלבד פיש ודביר. התמונה, בהשראת עקידת יצחק של רמברנדט (Rembrandt) (תמונה 2), עוררה הדים בקבוצת הוואטסאפ השכונתית ובמדיה החברתית, ותושבי שכונה נוספים ביקשו להשתתף במיזם בעקבותיה. למשתתפים ניתנה האפשרות לבחור את יצירות האמנות הבאות שעליהן יבוססו הצילומים, ובקבוצה אף נשלחו בקשות למתנדבים. המיזם נמשך עד 22 באוקטובר 2020, ובסך הכול נוצרו בו 33 דימויים. רובם צולמו במכשירים סלולריים שכוונו לצילום אוטומטי, פרט לשני דימויים שצילמה לואיזה סלומון – צלמת מקצועית שמיוודדת עם פיש ודביר שביקשה לתרום מכישרונה למיזם לאחר שנחשפה אליו במדיה החברתית.

ההחלטה לפתוח את ביתם לזרים במהלך תקופת הסגרים לא הייתה מובנת מאליה. בתקופה זו חל הידוק על מגבלות הסגר בגלל חגי תשרי והעלייה בתחלואת הקורונה, והוטלה הגבלה על המרחק המותר ליציאה מהבית ועל מפגשים חברתיים בתוך הבתים. כמו כן, גבר הפיקוח על שמירת ההגבלות שכלל איכון טלפונים ניידים. את הזהירות שאפיינה את התמונות הראשונות החליפה אווירה נינוחה יותר בהמשך –



תמונה 2. צילום
בהשראת **עקדת**
יצחק מאת ואן
ריין רמברנדט.
מימין: רמברנדט
ואן ריין, **עקדת**
יצחק, 1635;
משמאל: אלקסנדר
פיש ויהונתן דביר
(צילום), **ללא**
כותרת, 2020

המשתתפים הגיעו לצילומים עטויי מסכות פה ואף, בהתאם להנחיות משרד הבריאות בתקופת המגפה, אך הורידו אותן במהלך הצילום עצמו. בצילום שונעשה בהשראת **הסעודה האחרונה** ערב הסגר השלישי, שהוטל החל מערב ראש השנה תשפ"א, בחר אחד המשתתפים להשאיר את המסכה על פניו, והדבר יצר קריצה מפורשת להקשר החברתי שבו נוצרה היצירה. פיש ודביר סיפרו על הבחירה הלא טבעית לפתוח את ביתם לזרים בתקופת הסגרים ועל המקרה בו אחד המשתתפים, שהיה עובר אורח שעבר ברחוב בזמן צילום התמונה, בחר להישאר עם מסכה בזמן הצילום:

פיש: לקראת ההכנה לתמונה של עקידת יצחק כשהוא הגיע זה היה פחד גדול. לא ידענו אם מותר, אם אסור, אם אנחנו עוברים על החוק. התקשרתי אליו ושאלתי אותו נורא בזהירות אם הוא מכיר את התמונות שלנו... שאלתי אם הוא רוצה להשתתף... נתתי לו לוח זמנים כדי שנארגן הכול, והוא יגיע ממש רק לצילום. זה לקח כמה שעות להכין הכול... היינו מוכנים לזה שהוא לא יגיע. לא דיברנו הרבה כי פחדנו, עבריינים או לא עבריינים.

דביר: גם ביקשנו שישאיר את הנייד בבית בגלל המעקב [...] אחר כך כשהגיעו עוד אנשים הם הגיעו עם מסכה והסירו אותה רק לצילום [...] היה את המקרה של **הסעודה האחרונה**, שצילמנו ברחוב כמה שעות לפני תחילת הסגר של ראש השנה [...] עובר ברחוב בחור בדווי ושואל מה אנחנו עושים, הסתבר שהוא סטודנט מאחד הישובים הבדוויים פה בדרום שלומד רפואה מגאורגיה שבא לביקור מולדת [...] צירפנו אותו לתמונה, והוא נשאר עם מסכה.

דוגמה נוספת להתייחסות להקשר החברתי-פוליטי שבו הופקו הצילומים ניתן למצוא בסימולציה שיצרו בני הזוג לתמונה מהסכם השלום של רבין וערפאת. זה היה הדימוי



תמונה 3. צילום
בהשראת **הסעודה
האחרונה** מאת
דה-וינצ'י. למעלה:
לאונרדו דה וינצ'י,
**הסעודה
האחרונה**, 1495-
1498; למטה:
לואיזה סלומון
(צילום), ללא
כותרת, 2020

היחיד שנוצר בהשראת צילום, והוא הופק והופץ בסמוך לחתימת ההסכם הראשון של הסכמי אברהם - סדרת הסכמים לנרמול יחסים בין ישראל למספר מדינות ערביות כשהראשון ביניהם נחתם ב-15 בספטמבר 2020. מעניין לציין שהמסר הקונוטטיבי, שהיה ברור לתושבי השכונה, לא הובן כראוי בקבוצת הפייסבוק "איזראיזולציה" הרוסית, ופרסום התמונה אף גרם להרחקתם של דביר ופיש לחודש מקבוצת הפייסבוק הרוסית, עקב הקפדתה על הימנעות מסוגיות פוליטיות. דימוי נוסף של דביר ופיש שכלל הקשר פוליטי הוא **החירות מובילה את העם**. הצילום התייחס לגל המחאות נגד ששטף את הארץ באותם ימים, ובהן השתתפו באופן אקטיבי גם דביר ופיש וגם חלק מתושבי השכונה, שהגיעו להפגנות ברחוב בלפור בירושלים ודביר אף נעצר באחת מהם לאחר שהדביק סטיקר על מכתז"ית. במקרה זה חל בצילום מה שקאלה לאסן (Kalle

(Lasn) מכנה "שיבוש תרבות", והדגל הצרפתי הוחלף בדגל ישראל באופן שהזכיר את יצירתו של הצלם שרון אברהם מההפגנות באותה תקופה. דביר ופיש התייחסו למימד הפוליטי של תמונות אלו:

דביר: הצילום היחיד ששחזרנו מתוך צילום הוא של הסכם השלום עם רבין וערפאת. עשינו את זה בזמן חתימת ההסכם עם האמירויות. כולם בשכונה הבינו את הקריצה לחדשות [...] **בחירות מובילה את העם** החלפנו את הדגל. זה היה ממש פוליטי, בשיא תקופת ההפגנות בבלפור³², וגם כאן אנשים בשכונה הבינו את הרמז.

פיש: **החירות מובילה את העם** זה היה כשפרצו ההפגנות המסיביות בבלפור. אני הייתי מגיע לבלפור כמה שבועות קודם. יהונתן נעצר באחת ההפגנות כשהדביק לב על מכת"זית. עצרו אותו לכל הלילה [...] אגב, התמונה הזו קיבלה הרבה נזיפות באתר הרוסי כשהעלינו אותה. שאלו אם הגופות למטה זה של פלסטינים. היו עוד ביקורות קשות שם על דברים שעשינו [...] בתמונה של רבין וערפאת קיבלנו הרחקה מהקבוצה לחודש, אסור היה לנו לשלוח תמונות [...] אבל **החירות מובילה את העם** זה הדבר הכי אמיץ פוליטי שעשינו, גם בגלל הדגל שהחלפנו. בתור גופה השארתי על היד את הבנדנה הוורודה של ההפגנות, לא שמישהו רואה את זה.

מיזם הצילומים זכה להדים רבים בשכונה ומחוצה לה. בסוכות תשפ"ב התמונות פותחו והוצגו בפסטיבל אמנות בשוק העירוני בבאר שבע, במימון מפעל הפיס וחברת כיוונים של עיריית באר שבע.

דביר: רק בשלוש תמונות היה [...] מסר ברור על המחאה החברתית ועל הסכם השלום, ואולי המשבר האקולוגי בתמונה האחרונה [תמונה 5], עם כל הזבל שהכנסנו לסלון. פיש: המסר והחינוך לא היו בראש שלנו. בגלל התקופה, הדבר הדרוש היה לשלוח את הדימוי ואז את המקור, כדי שאנשים יוכלו להשוות. זה מה שהרגשנו שצריך לעשות, וזה מה שעשו באתר הרוסי שנתן לנו השראה, ואהבנו את זה. על הדרך יצאו כמה אמירות פוליטיות או מחאתיות. יכול להיות שעכשיו אם היינו [עושים] כזה דבר, להוסיף פסקה על האמן זה יותר נכון, אבל אז, זה ממש היה "וישט" [ממחיש בידו התפרצות פתאומית], פרץ יצירתיות שפתאום הגיע בגלל הקורונה.

במיזם צילום התמונות, הממד הסימולטיבי היה לא רק בחיקוי חויית הביקור במוזאון או בגלריה אלא הוא היה חלק מהותי מהתוצר, משום שהיצירה הועלתה לקבוצת הוואטסאפ השכונתית בצירוף המקור. חויית הצריכה של הדימוי התבססה אפוא על השוואה למקור, ולכן ההבדלים שנשתלו קודדו חלק מהמסרים הקונוטטיביים עצמם. אחת התמות שחזרה על עצמה באותם שינויים מכוונים הייתה "שיבוש תרבות מגדרי": ליהוק אנשים מהמגדר ההופכי לייצוג דמויות מיתולוגיות מהתמונות המפורסמות. עניין המגדר עלה בריאיון עם פיש ודביר, שהם גם בני זוג, ועל פניו נראה כמו מעשה שנועד לשבש ייצוגים מגדריים באמצעות חילוף מכוון (ראו גם חילוף מגדרי בתמונה 3, בעקבות **הסעודה האחרונה**, ובתמונה 4, בעקבות **החירות מובילה את העם**).

בתמונות 6-8, המצורפות להלן, מומחש הטווח הרחב של שיבוש התרבות המגדרי. בתמונה 6 מגלם פיש את דמותה של אופליה בציור **אופליה הטבועה**; תמונה 7 צולמה

32 הפגנות מחאה שהתקיימו ברחוב בלפור בירושלים, מול המעון הרשמי של ראש הממשלה.



תמונה 4. צילום
בהשראת החירות
מובילה את העם
מאת אז'ן דלקרואה
(Eugène
Delacroix).
למעלה: אז'ן
דלקרואה, החירות
מובילה את העם,
1830; למטה:
אלקסנדר פיש
ויהונתן דביר
(צילום), ללא
כותרת, 2020



תמונה 5. הצילום
האחרון בסדרה,
בהשראת **אימו של
למיקיינן** מאת
אקסלי גאלן-
קאללה (Akseli
Gallen-Kallela).
מימין: אקסלי
גאלן-קאללה, **אימו
של למיקיינן**,
1892; משמאל:
אלקסנדר פיש
ויהונתן דביר
(צילום), **ללא
כותרת**, 2020

בעקבות **ארוחת ערב באמאוס**, ובדומה לשחזור של **הסעודה האחרונה**, מגלמת בו אישה את דמותו של ישוע; ובתמונה 8 הדמויות כולן מגלמות מגדר הופכי. מעניין לציין כי אחת מהדמויות בצילום, אבישג טביב, היא פעילה חברתית בולטת בעיר בנושא זכויות הקהילה הגאה, ובימי השגרה לפני המגפה היא הובילה והפיקה בשכונה ערבי "ג'נדר בלנד" – אירועי במה פתוחה למופעי דראג המתכתבים באופן אסוציאטיבי עם המתחולל בצילום. היפוך מגדרי ניתן למצוא גם בתמונה 9 שצולמה בעקבות **הולדת ונוס**, ובה מגלם פיש את ונוס. כאמור, לאחר פרסום תמונה זו בקבוצת הפייסבוק



תמונה 6. צילום
בהשראת **אופליה**
הטבועה מאת ג'ון
מיליי (John
Millais). למעלה:
ג'ון מיליי, **אופליה**
הטבועה, 1852;
למטה: אלקסנדר
פיש ויהונתן דביר
(צילום), **ללא**
כותרת, 2020

"איזו-איזולציה", שנתנה השראה לפיש ולדביר, הטיחו בה חלק מהגולשים הרוסים ביקורת, משום שראו בייצוג הגברי של המשמעויות המיתולוגיות של ונוס פרודיה לא מוצלחת וגסות רוח.

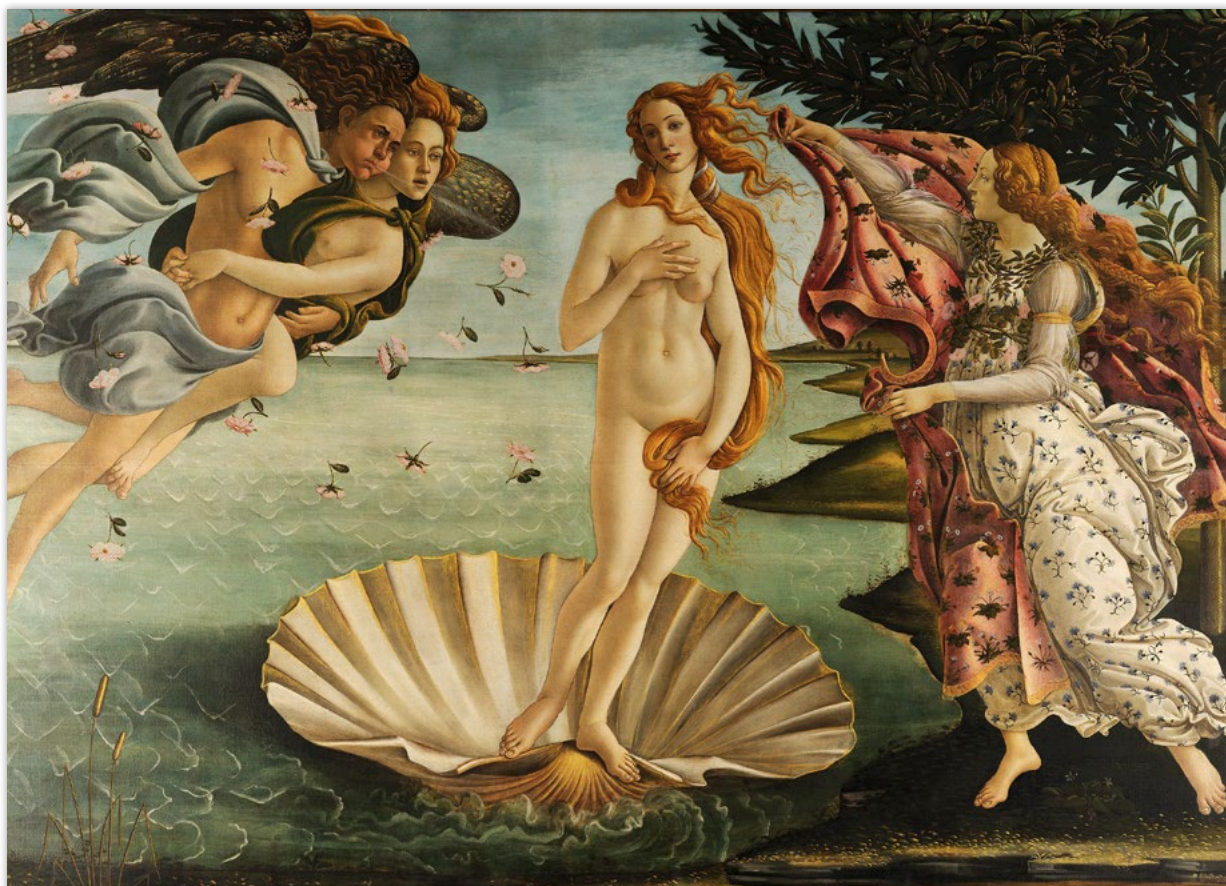
לסיכום, מיזם שחזור הדימויים צמח מצורך של שניים מתושבי השכונה ליצור מיזם מקומי בהשראת מיזם רוסי דומה שאליו נחשפו ברשת האינטרנט בזמן הסגרים. עם הזמן המיזם הבאר שבעי הפך לבעל אופי קהילתי מובהק, גם בגלל אופן השיתוף של הדימויים וגם בגלל השימוש בדמויות מוכרות מחיי התרבות בעיר ומבין תושבי השכונה. ניתן למצוא בדימויים אמירות חברתיות ופוליטיות אקטואליות ששיקפו את עולם הערכים האלטרנטיבי של היזמים בכל הנוגע ליחס הגמיש והליברלי לסוגיות של מגדר, ליחסים האוהד למחאה החברתית שהתחוללה בארץ באותה תקופה ואף לסוגיות סביבתיות.



תמונה 7. צילום בהשראת ארוחת ערב באמאוס מאת מיכלאנג'לו קארווג'ו. למעלה: מיכלאנג'לו קארווג'ו, ארוחת ערב באמאוס, 1601; למטה: אלקסנדר פיש ויהונתן דביר (צילום), ללא כותרת, 2020



תמונה 8. צילום בהשראת ארוחת בוקר על הדשא מאת אדואר מאנה (Édouard Manet). למעלה: אדואר מאנה, ארוחת בוקר על הדשא, 1863; למטה: אלקסנדר פיש ויהונתן דביר (צילום), ללא כותרת, 2020



תמונה 9. צילום בהשראת הולדת ונוס מאת סנדרו בוטיצ'לי (Sandro Botticelli). למעלה: סנדרו בוטיצ'לי, הולדת ונוס, 1484-1486; למטה: אלקסנדר פיש ויהונתן דביר (צילום), ללא כותרת, 2020

מיזם השכן

מיזמים של פופ-אפ קולינרי הפכו פופולריים בשני העשורים האחרונים ברחבי העולם. התופעה נדונה בספרות האקדמית בהקשרים של צרכנות מודעת, תוך דגש על התפתחות התופעה כקריאת תיגר על חוויית המסעדות המסורתית בקפיטליזם המאוחר – שמאופיינת ביעילות, סטנדרטיזציה ואירוח ממוסחר. לעומת זה, תופעת הפופ-אפ הקולינרי מתוארת כניסיון לייצר חוויית אירוח אותנטית של השפים עם האורחים, שמכבדת ברזמנית את התוצרת המקומית ואת המטבח המקומי.³³ ברוח זו, חלק מהחוקרים דנו בתופעה בהקשרים תרבותיים רחבים יותר, כגון צרכנות מודעת, "תנועת התיירות האיטית" (slow tourism movement), צרכנות בת-קיימא,³⁴ כלכלת שיתוף ומיזמי פופ-אפ אחרים.³⁵ בהקשר האחרון חוקרים דנו בתועלת הכלכלית והשיווקית של מיזמי פופ-אפ קולינרי, שעוקפים חלק מהקשיים הכלכליים והביורוקרטיים של פתיחת מסעדה.³⁶ מיזם הפופ-אפ הקולינרי הבאר שבעי הדהד חלק מהטענות הקודמות על הסיבות והמניעים להתפתחות התופעה, אך התגבשותו בתקופת הסגרים של מגפת הקורונה שיוותה לו אופי מיוחד והעניקה לביקורת התרבות שהוטמעה בו גם מימד מחאתי על מאפיינים של מסחר של אירוח בעולם המסעדות המסורתית.

המיזם הקולינרי **השכן** התחיל להתגבש לפני פרוץ מגפת הקורונה, כשירות משלוחי אוכל על פי תפריט שהופץ בקבוצת הוואטסאפ השכונתית, אך בזמן המגפה הוא הפך לחוויית אירוח קולינרית. מאחורי המיזם עמדו בני הזוג כפיר צדיק ודנה גורביץ'. צדיק הוא שף מחונן, יליד באר שבע, בעל ניסיון כטבח במסעדות שף מובילות בישראל, וגורביץ' מגיעה מתחום הפקת האירועים. הרעיון לעשות שימוש במוניטין של **השכן** על מנת לייצר אירועים בעלי אופי מחתרתי בזמן שכל המסעדות סגורות התפתח באופן אורגני ונבע, באופן דומה לשני המיזמים האחרים, מתחושת הריק שחשו בני הזוג, ורצונם למלא אותו ביצירה ועשייה בתחום התמחותם. כפי שתיארה זאת היזמית גורביץ':

שאלה: קראתם על זה לפני כן? יש פופ-אפ קולינרי בעולם כבר כמה שנים.

גורביץ': לא. אחרי זה גילינו את זה, וגילינו איך קוראים לזה. גם גילינו שיש "השכן" בתל אביב. ממש עם אותו השם, שזה מדהים. אותו שם וגם צמח בקורונה...

שאלה: ולארח אנשים אצלכם בחצר היה קל?

33 E. Bardone and A. Kannike, 'Eating Out and In-Between: Observations from the Pop-up Restaurant Scene in Estonia', *Electronic Journal of Folklore*, 71 (2018), pp. 11-36.

34 E. MacLeod, 'Food discourses in Cape Breton: Community, Economy, and Ecological Food Practices', *Canadian Food Studies*, 3 (2016), pp. 20-45.

35 P. Lugosi, R. N. S. Robinson, G. Walters, and S. Donaghy, 'Managing Experience Co-Creation Practices: Direct and Indirect Inducement in Pop-Up Food Tourism Events', *Tourism Management Perspectives*, 35 (2020), 100702; K. Zurek, 'Food Sharing in Europe: Between Regulating Risks and the Risks of Regulating', *European Journal of Risk Regulation*, 7 (2016), pp. 675-687.

36 S. B. Schindler, 'Regulating the Underground: Secret Supper Clubs, Pop-Up Restaurants, and the Role of Law', *University of Chicago Law Review*, 82 (2015), pp. 16-34.

גורביץ': זו הייתה החוויה שהצענו. אירוח אמיתי. אבל זה היה קשה לתפעול. זה המיס את הגבולות בין הבית לבין השכן. אתה מאבד קצת את הגבול בין מה למה. אני פותחת את המקרר לאכול משהו ואז זה לא בשבילך, זה [של] השכן. מאד נהנית לתת שירות. עבדתי לפני זה בהפקות שטח, אבל זה היה ממש בבית שלי, לארח ולתת שירות, לתת לאנשים להרגיש שהם רצויים בבית. אומנם הגיעו אלינו אנשים באותו תדר, של לבוא, לנסות משהו חדש ולהתמסר לחוויה.

מאפיין ייחודי אחר של מיזם הפופ-אפ הקולינרי היה התשלום הוולונטרי תמורת משקאות האלכוהול. ליד בר המשקאות הונח כובע, וכל מבקר הוזמן לשלם על השתייה כנדיבות ליבו. המנות עצמן תומחרו (ראו תמונה 10), אבל ניכר היה שרווחיות האירוע אינה המניע המרכזי לקיומו, כפי שהעידו היזמים:

שאלה: ומה לגבי התמחור?

גורביץ': זה היה אינטואיציה. שאלנו את עצמנו מה היינו משלמים בכיף על מנה כזו.

שאלה: ולמה לא לתמחר אלכוהול? הרי שם כל הרווח. את זה כולם יודעים.

צדיק: לא באנו למכור. באנו לעשות ערב. מה אני אמכור לך בירה? יין? הכוונה היא לתת פיס איכותי, ראוי, במחיר נגיש. עזוב את מה שקורה בעיר. אני באר שבעי, ויודע שמגיע לנו אוכל יותר טוב ומגיע לנו מחיר סבבה. אמרנו, בוא ננגיש. כסף חשוב, אבל זה לא היה העיקר. הפסדנו הרבה פעמים. הולכים כל יום לשוק. הכול קטן. יש תקרת זכויות של כמה אתה יכול למכור, כי מבשלים בבית, ולכן לא יכול להוציא אינסוף מנות.

גורביץ': הרעיון זה שאנשים ירגישו בבית. בוא תרים איתי דרינק למשהו. שכל השולחנות ירימו דרינק יחד. לייצר כף, לייצר הנאה, לייצר ערב חד-פעמי. בא לך לשותות, להרים כוסית עם השולחן ליד. כל ערב היה חוויה שאי אפשר לשחזר [...] לפעמים נגמר האלכוהול שקנינו, ומישהו הלך להביא בקבוק מהבית.

שאלה: למה לא לקחת תמחור גלובלי לכל הערב, ואז להימנע מסיכונים?

גורביץ': חשבנו על זה [...] לעשות שולחן ארוך ולמכור ארוחת ערב, ארוחת שף. זה לא התאים לנו, כי רצינו שאנשים יבואו וילכו מתי שירצו. הקורונה אפשרה לנו ללכת עם הקטע של עסק בבית עד הסוף, אז רצינו גם אירוח ביתי לא רשמי, ולא משהו כזה שהוא אירוע.

בדומה לשני המיזמים האחרים, למרות הביקורת המגובשת שמשתמעת מדבריהם על המסחר של חוויית האירוח במסעדה המסורתית שמשתמעת מדברי הזוג ומהאופן בו התנהל המיזם, יש לציין כי גם ניכר מדבריהם שהמחשבה על המיזם התגבשה אצלם בגלל המשבר המקצועי שחשו שניהם בעקבות אובדן מקומות העבודה שלהם, ומהרצון לספק חוויה קולינרית לתושבי השכונה בזמן הסגרים:

צדיק: היה לנו מזל שהיה לנו חיבור [לאנשים] מהשכונה [...] שהכירו אותנו. ואז כשהגיעה הקורונה ידעתי שיש לנו קהל... ואז כשהגיעה הקורונה והבנו שאין עבודה, אין כלום, גם ככה הבית שלנו פתוח לאנשים. אנשים באים ואוכלים. אמרנו בוא נעשה ערבי קונספט.

גורביץ': זה התחיל רק מ"טייק-אווי", כשהוא [צדיק] היה גר מעל הששון [בר שכוונתי], ובעל הבר היה מציג אותו כשכן. בקורונה כבר גרנו בבית עם גינה, אז היה מצב ששינינו לא עובדים, אף אחד לא יוצא, אין איפה לאכול, אין איפה להיפגש, שיא הדיכאון. הרגשנו שחייבים לעשות משהו. חייבים לעשות משהו כיפי, משהו טוב, אז [...] פתחנו את הבית, אירוח אמיתי. ישבו בחצר [...] מה שהפך את זה למיוחד זה שלא היה אז איפה לשבת בחוץ ולאכול.

לפני כל אירוע נשלח תפריט חד-פעמי, ובו סיפור מלוטש שנכתב בעבודת נמלים על בסיס קטעי חדשות מאותו השבוע. למשל, המנה "מֶסַע בְּךָ מֵאֵת אוֹדִיסֵאוֹס" שבתפריט המצורף בתמונה 10, מתאריך 3 ביולי 2020, קיבלה את שמה בעקבות ידיעות שפורסמו באותו השבוע על פתיחתן של חלק ממדינות אירופה לתיירים. את תיאורי חלקי המנה, שהתכתבו גם הם עם הדימוי של אודיסאוס, בחרו בני הזוג לפתוח בכותרת "חי"ת היוהרה", וסיכמו אותם בביטוי "חו"ל תובעני". בריאיון עימם הם הסבירו:

שאלה: מי היה אחראי על ניסוח התפריטים?

גורביץ': יושבים על זה ביחד. הוא [צדיק] היה יושב כל השבוע וקורא ציטטות של אנשים. מחפש דברים באינטרנט כל יום, ואוסף משפטים שאולי נעשה בהם שימוש. צריך להתאים מנה למשחק מילים. זה גם היה לסרטונים שפרסמנו בפייסבוק. צדיק: זה היה המון השקעה. אולי קצת יותר מדי. אבל ידענו שאנשים מחכים לזה. לא רצינו לחזור על עצמנו וזה היה לא קל [...] זה נכון מאוד לספר סיפור ולדייק את זה.

שאלה: הייתה מנה שעוררה תגובות מיוחדות בגלל השם שלה?

צדיק: לא תמיד כולם מבינים את ההקשרים. המנה של "בנילובין" הייתה מנת באן, והייתה שם התייחסות בתיאור המנה למדרכות השבורות של באר שבע. זה עשה קצת רעש... כי יש בקבוצת הוואטסאפ אנשים שעובדים בעירייה שלא תמיד אוהבים לשמוע ביקורת על העירייה או על ראש העיר. אבל תמיד הייתה אקטואליה בתפריט, תמיד. שים לב שגם כל תפריט היה חד-פעמי עם תאריך... זה לגמרי חלק מהעניין.

לסיכום, מיזם השכן התגבש מתוך צורך של אנשי קולינריה ואירועים למצוא פלטפורמה ליצירה ולספק שירות של אירוח קולנרי לקהל לקוחתיהם. המיזם אפשר לזוג גם להביע את עצמם באופן שעולם המסעדנות המסורתי לא תמיד מאפשר בכל הנוגע לחויית האירוח, הפקת תפריטים חד-פעמיים, הבעת ביקורת חברתית על ענייני דיומא ועוד. גם במקרה זה, ההתנגדות שהביעו היזמים דרך יצירתם התבטאה גם באופי המחתרתי של המיזם, שהתפתח בימיו הראשונים של הסגר, וגם בשיבוש המכוון של מנגנוני הצריכה הקולינריים המסורתיים – כגון אירוח ביתי אמיתי, תשלום על האלכוהול בהתאם לרצון וליכולת, הפקת תפריט חד-פעמי עם התייחסות לאירועי השעה וכו'. המסר הביקורתי על עולם המסעדנות המנוכר, הממוסחר והמתומחר באופן לא הוגן בא לידי ביטוי בחוסר הפורמליות של האירוח ובחוויה הקולינרית הקהילתית שנוצרה במיזם. התנהגות הסועדים, למשל העובדה שהביאו בעצמם משקאות לבר באופן ספונטני, מראה שהמסר הוטמע בקרבם.

3 ביולי 2020

השכן

לך אל השניק שלך, יה שוק.

קורנויה.

סלט (לא חשוב שמות) - פקוס מקומי, בזיל, חמצץ, בצל סגול, המון-שרי, חסה רפואית, אגוז מיקס, קלמטה, חרף, סומאק, זעתר ושאר ירקות. סקנדה פמיליה.

חיית היוהרה.

מסע בך מאת אוֹדִי סאוס - חומס מאפונה צהובה של אפולו, מטבוחה של אפרודיטה, דזאה של נימפות, טחינה הר אולימפוס, סתם חרף, קונפי שום, עניינים וירק. מגיע עם פיתה.

גבר נמדי.

סביח קברילוט - חציל שרוף כמו בדמקה, עגבניות גסות, בצל סומאק, תפוחים של האדמה זריר יעני, טחימבה, ל. כבוש בקטנה ושדות של ירוקים. מגיע על לאפה חמוד.

גאון עד-אור.

אוהב דקל וקנין - תעמס לי ארטיק פלדמן, בננות, שוקולד והפתעות.

אין טעימות?! אתם תגידו מה בא לכם, אנחנו נראה לאן נגיע עם זה. Xx.

אין עשן בלי קש.

צלצלו, יענו לכם (עדיף בוואטסאפ)

מול החום לא יעזור גם השבכ.

תמונה 10. תפריט
השכן לאירוע שחל
באחת החצרות
בשכונה. דנה
גורביץ' וכפיר צדיק
(עיצוב ומלל), 3
ביולי 2020.

דיון ומסקנות

ממצאי המחקר מלמדים כי שלושת מיזמי התרבות שנחקרו התאפיינו בפרץ יצירתיות לא מעובד, שקרם עור וגידים בספונטניות ובמהירות, לנוכח האילוצים ותחושת השבר המקצועי והאישי שחווי הזמים. מהראיונות עם הזמים עולה שההדממה של עולם התרבות אפשרה ריחוק, גיבוש וחיזור של תפיסה ביקורתית כלפי אפיקי התרבות המסורתיים המוכרים ליזמים שדרכם הם בחרו לפעול בזמן המגפה. בתאוריית היצירתיות, המספקת עוגן תאורטי להמשגות על המעמד היצירתי על פי ריצ'רד פלורידה, מוגדרת היצירתיות כיכולת לייצר רעיונות חדשניים בהתאם לאילוצים חיצוניים.³⁷ ברוח זו ניתן לומר שסגרי הקורונה היו זרזים ליצירתיות בשכונה, שחלק

לא מבוטל מתושביה עונים על הגדרות המעמד היצירתי, ולכן אולי לא היה זה מפתיע למצוא את אותו פרץ יצירתיות דווקא בשכונה זו שגרים בה כיום לא מעט יוצרים. הקשר הרעיוני המפרה בין הסגרים ליצירתיות מסביר גם את פרץ היצירתיות האישי שחווי הזמנים, כל אחד בתחומי העשייה שלו, וגם את הלך הרוח היזמי הכללי שהתחולל במרחב התרבות של העיר העתיקה בזמן הסגרים. תאוריית היצירתיות של רוג'רס, שמהווה נדבך חשוב בהסברו של פלורידה למעברם של בני המעמד היצירתי למרכזי ערים, מסבירה גם את ההתמסרות של תושבי השכונה הבאר שבעית למיזמי התרבות ואת השתתפותם הפעילה במיזמים, כקהל וכיוצרים שותפים.

ביקורת התרבות שהוטמעה וקודדה במיזמים הייתה מאפיין נוסף וחשוב שהתכתב ברמה הצורנית עם רעיון "שיבוש התרבות" של קאלה לאסן ועם הכתיבה על "פנאי של התנגדות". ניתן להכליל ולומר כי הביקורת של שלושת המיזמים עסקה בהשפעות הקפיטליזם המאוחר, והמסחר והצרכנות המאפיינים אותו, על עולם היצירה והתרבות. ביקורת זו באה לידי ביטוי בראיונות עם יזמי התרבות, והיה אפשר למצוא לה סימוכין גם בקריאה סמיוטית של תוצרי המיזמים. בשלושת המיזמים הביקורת התמקדה בסוגיות של מסחר תרבות הפנאי, רידודה ובהיעדר הקשר הבלתי אמצעי של היוצרים עם הקהל, שמאפיינים את מנגנוני ייצור התרבות המסורתיים – התאטרון, המוזאון והמסעדה. התיאטרון, המוזאון והמסעדה הם מוסדות תרבות שמאפשרות לצרכניהם גם לבדל את עצמם מבחינת שיוכם המעמדי.³⁸ לכן ניתן לראות בהן פעילויות תרבותיות שלרוב משעתקות את המצב החברתי ומשמרות את הסדר החברתי. השימוש הסימולטני באותם אפיקים בזמן המגפה אפשר ליזמים להנגיש אותם באופן ייחודי ולהפיח בהן מימד חתרני וביקורתי שעל פי רב נעדר ממנגנוני הייצור ודפוסי הצריכה המסורתיים של אפיקי התרבות איתם התכתבו המיזמים.

בראיונות עם יזמי התרבות נטען כי כלכלת השוק שעליה מבוססת תרבות הפנאי מביאה למסחורה של היצירה התרבותית, ובכך פוגמת בחיבור שבין היוצר לקהל וביכולת של היוצרים להביע ביקורת או להתנתק מהפן המסחרי של תהליך היצירה. יש להודות שאין בביקורת זו בשורה חדשה כשמדברים על ייצור ושעתוק של תרבות למטרות מסחריות; אך חדשנותם של המיזמים נובעת מהאופן הספונטני שבו יצרני התרבות בחרו לקודד את המסרים הקונוטטיביים שלהם בסימולציות שיצרו במהלך סגרי הקורונה. ג'יימסון³⁹ ודבור⁴⁰ טוענים שניהם שהפסטיש והדימוי המאפיינים את ההיגיון התרבותי של הקפיטליזם המאוחר נעדרים ביקורתיות. לדידם, הדבר נובע מעושר סימנים היוצר "מציאות־יתר", שהיוצר משוקע בה ומתקשה בגללה להגיע לאותו ריחוק, החשוב כל כך להבעת ביקורת. ייתכן שההדממה הפתאומית שהתחוללה בעולם התרבות והריק שנוצר בתרבות הפנאי נוכח סגרי מגפת הקורונה הן שהעניקו ליזמים ריחוק ביקורתי אותו קשה לייצר בשגרה הגדושה בדימויים. מהבחינה הזאת סיפקה המגפה הזדמנות לפעול מחוץ לתשתית הכלכלית־חברתית המאפיינת את ההיגיון ייצור התרבות בקפיטליזם המאוחר בשגרה.

38 Bourdieu (לעיל הערה 12).

39 לעיל הערה 16.

40 לעיל הערה 15.

ממצאי המחקר מלמדים גם כי קהילתיות וסולידריות נשאו תפקידים חשובים בייצורם של שלושת מיזמי התרבות ובצריכתם בידי תושבי השכונה. שני מאפיינים אלה נשנו בווריאציות שונות גם בראיונות עם יזמי התרבות וגם באופן שבו המיזמים התממשו, כפעולות בשיתוף תושבי השכונה הבאר שבעית ולמענם. יזמי התרבות הביעו דרך פעולתם את זיקתם לקהילה בה הם חיים גם דרך השיתופיות שאפיינה כל אחד מהמיזמים. במידה מסוימת, הקהילתיות ששלושת המיזמים הביעו הייתה חלק מביקורת התרבות שהיוצרים ביקשו להביע דרך המיזמים. עם זאת, זה המקום לציין כי לא כל תושבי השכונה השתתפו במיזמים, ואלה שהשתתפו היו בעיקר אותם תושבים שעונים להגדרות בני המעמד היצירתי של פלורידה, אשר היגרו לשכונה בעשרים השנים האחרונות. ממצא זה מעניין במיוחד, שכן פלורידה⁴¹ מאפיין את בני המעמד היצירתי בקהילתיות וסולידריות נמוכות יחסית, בשל סגנון חייהם האינדיווידואליסטי שבמרכזו עומדת היצירה והיצירתיות. באופן אירוני דווקא סגרי הקורונה, שאמורים היו ליצור ריחוק חברתי ופירוד, תרמו לגיבוש חברתי, ואולי אף לגיבוש תודעה מעמדית של תושבי השכונה שעונים להגדרת המעמד היצירתי – ולכן הם ראו ביצירתיות ערך מקומי שיש לטפח גם בתקופת הסגרים, למרות הקושי.

הממצאים מעלים גם את השאלה אם העובדה שיש ביוזמות שנחקרו מעין חיקוי של וביקורת על מודלים קיימים – תאטרון, מוזאון ומסעדה – אכן מאפשרת למקם אותם בתחומי השיח על סימולציה, פסטיש ושיבוש תרבות. ניתן לטעון שעצם קיומו של מודל תרבות מקורי שאליו מתייחסת כל אחת מן היוזמות לא הופכת אותן לסימולציה במובן הרגיל שבו היא נדונה בספרות על הקפיטליזם המאוחר. זאת ועוד, ניתן לטעון גם שהחיקוי הסימולטיבי במקרים אלה לא נובע מתחושת רוויה וגודש שבה לא נותר ליוצרים אלא לחקות אמנות שקדמה להם, אלא בדיוק להפך: הם נוצרו דווקא מתוך תחושה של ריק תרבותי וחיפוש אחר מסגרות קהילתיות ליצירה עבור אנשים שיצירה היא חלק מרכזי בזהותם המקצועית ובהווייתם. ובכל זאת היו גם הבדלים בין המיזמים בהקשר זה: מיזם שחזור התמונות התאפיין באירוניה צטטנית אשר לא נמצאה כלל במיזם תאטרון הקריאה, ובמיזם הפופ-אפ הקולינרי היא הורגשה אך מעט – בעיקר בהתעקשות על תפריט חד-פעמי בעל ניסוח אירוני שמרפרר לחדשות היום. אך על אף ההבדלים באופן שבו ביטאה כל אחת מהיוזמות את הסימולציה ביחס למודל שלה, ניתן לומר שבשלושתן הסימולציה הייתה מדיום להבעת אי-נחת מהמודל התרבותי המקורי איתו התכתבו.

רוברט נלסון

שתי דרכים מובילות אל בית הקברות בעיר פריפריאלית בטקסס, שבה התגוררה משפחתי במשך שנים רבות. הראשונה מתפתלת לאורך שורות של מבני בונגלו ישנים, שעוברים כעת תהליך ג'נטריפיקציה; ואילו הדרך השנייה, העמוסה והמהירה יותר, חולפת דרך שדרה מסחרית של חנויות ומשרדים חדשים. בית הקברות עצמו אינו אלא מדשאה רחבת-ידיים, מקום רגיל, אשר בשונה מ-Forest Lawn בלוס אנג'לס – איש לעולם לא יהלל אותו או ילעג לו. מחד גיסא, בית הקברות הזה נידון לשכחה או להכחשה, בשל תנועת המכוניות החולפות על פניו ביעף; מאידך גיסא, הוא חקוק בזכרון האנשים שיקריהם טמונים בו. בדומה לרוב בתי הקברות בארצות הברית, ובניגוד לבתי העלמין באירופה, נמנע בית קברות זה מתצוגות ראוותניות של מצבות הדוחקות זו את זו או את המבקר המשוטט בשביליו. זהו אתר מוות שקט וכפרי יותר. אך זהו גם אתר עסקי, חלק מתאגיד המוכר הלוויות, פרחים, מצבות וחלקות קבר. אלמנטים אלה, בעלי ממד מרחבי, חברתי ומסחרי, מהווים תמיד גם מנגנון להגדרת מקום הקבורה ולשליטה בו במישור הסמלי. קברים מקודדים ועטופים בשלל הצורות שחברות אנושיות עשויות לדמיין, והם נותרים זכורים באמצעות הסימנים שהעניקו להם קרובי המשפחה, ובהמשך יוצרי משמעות אחרים.

קבר אבי אינו יוצא דופן. ליד עץ אלון גדול ורענן ניצב סמן פשוט של קבר: לוחית שיש קטנה על הקרקע, שעליה חרותים שמו, תאריכי לידתו ומותו וסמל דתי. לאחרונה הגעתי בדרך השקטה יותר לביקור בבית הקברות. הייתי שקוע בהכנות הנפשיות הדרושות לחציית סף בית הקברות; אך ברגע שעמדתי להיכנס פנימה, הפסל שהוצב בראש השער מאז ביקורי הקודם קטע בגסות את זיכרונותי, הבהיל ואף העליב אותי. לפניי ניצבו גרסאות קטנות של ארבעת סוסי הארד המוזהבים, הנהדרים, שבמשך זמן רב דהרו קלות מעל הכניסה הראשית של כנסיית מרקוס הקדוש בוונציה (תמונה 1). הסוסים הללו, והאתרים השונים שבהם הוצבו, עומדים במוקד מחקרי על הקשר בין אמנות לבין אישיות או זהות, בין אם היא אישית, ארגונית, אזרחית או לאומית.

* המאמר לקוח מתוך: R. S. Nelson and R. Shiff (eds.), *Critical Terms for Art History* (2nd ed.), Chicago and London 2003, pp. 160-173.



תמונה 1: ארבעת
סוסי מרקוס
הקדוש, ונציה. פסל
רומאי, כנראה מן
המאה השנייה או
השלישית לסה"נ.

לפני מספר שנים נשלחו "סוסי מרקוס הקדוש", כפי שהם מכונים כעת, לסבב תערוכות, ואף זכו לקטלוג.¹ לאחרונה הם אף שימשו נושא לספרי מחקר מונוגרפיים.² פסלי ארד אלה זכו אפוא להיכנס לקודש הקודשים של קנון תולדות האמנות. בסוף חיבור זה עוד אשוב לתולדותיהם הסבוכות של הפסלים; לעת עתה אסתפק בציון העובדה שבשנת 1983 הוסרו הסוסים מחזית הכנסייה לצורכי שימור. הם הוצבו בפנים הכנסייה, שם ניתן לראותם כיום: לא טובלים עוד באורה הרך של לגונת ונציה, אלא מוארים באור זרקורים חד וראוותני האופייני למוזאונים ולבוטיקים. התחליפים שהוצבו תחתם בחזית אינם אלא העתקים משעממים וחסרי השראה, נטולים לחלוטין אותה הילה הנתונה למקור ההיסטורי. אך בהשוואה להם, הגרסאות בבית הקברות בטקסס גרועות בהרבה: במידותיהם, הפסלים הללו דומים לכלבים גדולים יותר מאשר לסוסים; הם עשויים מחומר מוזר, החשוד כסינתטי; והם ניצבים הרחק מכיכר מרקוס הקדוש בוונציה. בהיעדר כל יכולת לשנות את המניפולציה הסמלית הזו של הכניסה לבית הקברות ושל כל מה שבתוכו, כולל קברו של אבי – מפלטי היחיד כאקדמאי, כמומחה לתולדות האמנות וכחוקר האמנות הביזנטית הוא העט, כלומר מקלדת המחשב, והתערבויותי בתהליך המכונה "ניכוס" (Appropriation). אבחן להלן את המונח הזה דרך מספר סוגיות באמנות העכשווית ובתולדות האמנות.

המילה האנגלית "appropriation" ניחנה באטימולוגיה פשוטה ותמימה ביותר: היא נגזרת מן המילים הלטיניות ad (שפירושה "ל-", במשמעות של "לתת ל-") ו-proprius

1 Metropolitan Museum of Art, *The Horses of San Marco*, Venice, Milan 1979

2 למשל: M. Jacoff, *The Horses of San Marco and the Quadriga of the Lord*, Princeton 1993

("שייך" או "אישי"). שילוב זה מניב את הפועל *appropriare*, שפירושו "לשייך לעצמי", כלומר להפוך דבר־מה לשלי, לנכס אישי. כיום, מלבד השימוש במילה "ניכוס" במובן השלטוני, כמו בהקצאת כספים או חקיקה לטובת ארגון כלשהו, הפועל "*appropriate*" ("לנכס") פירושו לקחת משהו לשימוש עצמי, ואילו משמעות שם התואר "מנוכס" היא "מסופח" או "מצורף" – דבר־מה השייך לאדם, דבר־מה פרטי, ואף דבר־מה מתאים או הולם. לעיתים יש ל"ניכוס" אף קונוטציות זדוניות יותר, הרומזות ללקיחה בלתי הולמת של דבר־מה, ואף חטיפה או גניבה. אך בין אם מיוחסת לו משמעות חיובית או שלילית, מושג הניכוס לעולם אינו סביל, אובייקטיבי וחסר פניות, אלא פעיל, סובייקטיבי ונובע ממניעים ברורים.

באמנות ובתולדות האמנות, השימוש במונח "ניכוס", שהינו תופעה חדשה יחסית, מתייחס ליצירות המאמצות רכיבים מיצירות קודמות. לפני כן תואר אימוץ מסוג זה, באופן קולע פחות, כ"שאילה" – כאילו מה שנלקח יוחזר אי־פעם – או כ"השפעה", אותה סוכנות חמקמה שבאמצעותה אדם או דבר כלשהו מטים, מכוונים, מחוללים או מנחים את תהליך ייצורה או התקבלותה של יצירת אמנות. מישל פוקו (Michel Foucault) מתח ביקורת על מושג ההשפעה, במיוחד משום שראה בו חלק ממערך מושגים אשר גם אם זוכים להבנה תאורטית רופפת בלבד – עדיין ממשיכים לאשר ולשמר את ההמשכיות והשלמות של ההיסטוריה, המסורת והשיח.³ במורכבות התחבירית האופיינית לו, ובאופן מבריק מבחינה מושגית, פוקו מתאר השפעה כמושג אשר:

מספק מצע – מאגי מכדי שאפשר יהיה לנתחו היטב – לעובדות של ההעברה ושל התקשורת; המפנה את תופעות הדמיון או החזרה אל תהליך בעל נראות סיבתית (אך בלא תיחום קפדני ובלא הגדרה תיאורטית); המקשר ממרחק ולאורך הזמן – כמו באמצעות סביבה של התפשטות – יחידות מוגדרות כיחידים, יצירות, מושגים או תיאוריות.⁴

בהתייחסו באופן ספציפי לתולדות האמנות, טען גם מייקל בקסנדל (Michael Baxandall) שמושג ההשפעה סוגר את מבצע הפעולה ואת הסוכנות. לעומת זאת, המונח "ניכוס" ממקם את שניהם הן ביוצר והן במקבל.⁵ ההבדל בין השניים זהה להבחנה הדקדוקית בין הקולות הסבילים (passive) לפעילים (active).

ברובד התאורטי, המונח "ניכוס" חודד לאחרונה לאור הסמיוטיקה של רולאן בארת (Roland Barthes), ובמיוחד לאור מה שבארת מכנה ניתוח ה"מיתוס". בספרו **מיתולוגיות**,⁶ שיצא לאור ב-1957, טען בארת שמיתוס הוא סוג של דיבר – הגדרה הרומזת ביודעין למקורה היווני של המילה, וחושפת ללא כוונה את התשתית הלשונית וההטיה של הסטרוקטורליזם והפוסט־סטרוקטורליזם הצרפתי. מיתוס הוא דיבר לפי בארת, משום שהוא אינו חוקר מושא או רעיון מסוים, אלא את עצם התקשורת. הוא

3 מ' פוקו, **הארכיאולוגיה של הידע**, מתרגם א' להב, תל אביב 2005.

4 פוקו (שם), עמ' 23.

5 M. Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven 1985, pp. 58–92.

6 ר' בארת, **מיתולוגיות**, מתרגם ע' בסוק, תל אביב 1998.

מציג את הקטגוריות הסמיוטיות הקלאסיות: המסומן, המסמן ושילובם הידוע כסימן. לאחר מכן הוא מרחיב את מושג הסימן, על ידי הגדרת המיתוס כסימן מסדר שני. במיתוס, הסימן הראשון, כלומר החיבור בין המסמן למסומן, הופך למסמנו של מסומן חדש ולמרכיב בסימן השני. המערכת השנייה משתלטת על מה שהיה קודם לכן שלם ובעל משמעות, וגורמת לו לייצג מושג חדש. תהליך זה יכול לחזור על עצמו עד אין קץ. בארת מדגים את התאוריה שלו באמצעות ניתוח עמוד שער של מגזין צרפתי, שבדומה לסוסים בבית הקברות של אבי, מתואר אך אינו מומחש בתמונת אילוסטרציה. עוד לפני תחילת הניתוח, ובלי להודות בכך, בארת מחולל אפוא תמורה סמיוטית: תרגום הדימויים למילים, מהלך שלעולם אינו פשוט. אותה אסטרטגיה מופעלת בספר אחר של בארת, **מחשבות על הצילום**, המכיל דיון ארוך בתצלום של אָם המחבר בלי להציג את הדימוי עצמו.⁷

את מה שבארת מכנה "מיתוס", הייתי רוצה לכנות דווקא "ניכוס"; ועל ידי ניכוס המיתוס הבארתיאני, אני מבקש להמחיש ולגלם את התאוריה שלו. באופן זה, אני מסיט אפוא את משמעות ההבניה הסמיוטית שלו אל האיש, על מנת להדגיש את הסוכנות האישית ולא רק את משחק המשמעות. יתר על כן, המילה "appropriation" באנגלית כבר משמשת לציון תהליכים דומים, ואף קל יותר למקם אותה מחדש מאשר את המילה "מיתוס", הנטועה עמוק יותר בשפת היום-יום. "ניכוס" הוא התהליך העומד בבסיס הצבת סוסי מרקוס הקדוש בראש שער בית הקברות.

בעבר, כאשר ניצבו ארבעת הסוסים מול הכנסייה המרכזית בוונציה – שהייתה גם הקפלה של ארמון הדוג'ה – הם שימשו כמסמן של גדולת העיר. בגרסתם המצומקת, הסוסים משרתים אדונים חדשים. במילים אחרות, כסימן של ונציה, של אמנות ושל העולם הישן, הפכו הסוסים למסמנו של מסומן חדש. בדרך זו הוגדר מחדש בית קברות רגיל, מסיבות שביכולתי רק לנחש. האם הייתה הכוונה להאדיר את הכניסה באמצעות הצבת יצירת אמנות כלשהי בפתחה, ולו גם העתק עלוב? או שמא הייתה הכוונה רק להוסיף סימנים כלליים של מעמד גבוה יותר, כמו האריות שהעניקו בעבר חותם של יוקרה לשערי מוסדות תרבות חדשים שנבנו בארצות הברית, כגון ספריית העיר ניו יורק או המכון לאמנות של שיקגו? ואולי הרעיון הבסיסי של הסוס עצמו היה בעל ערך מרכזי לתרבות המקומית? בטקסט, הסוס הוא עדיין סימן מהותי של יוקרה אישית, כפי שהיה למן העת העתיקה וימי הביניים (פסלי פרשים, אבירים בשריון) ועד למהפכה התעשייתית, עת הוחלף הסוס בכרכרה ללא סוסים. בהמשך, מכוניות מסוימות נקראו על שם סוסים (מוסטנג, למשל), והדבר שימש כאמצעי להנצחת העבר ולהסוואת החידושים הטכנולוגיים.

בהצגת מושג הניכוס, ביססתי את הדיון באופן מכוון על נסיבות חי, שהרי המילה, במובנה ה"הולם" או האטימולוגי, נוגעת לאיש, ומעניקה לתהליך כוח סמלי, אך גם חוסר יציבות סמיוטית. כמו איזוטופ רדיואקטיבי, ניכוס או מיתוס מתפרקים עם הזמן, מתפוגגים או עוברים מוטציה והופכים למיתוס אחר. בדומה לבדיחות, פעולות ניכוס נטועות בהקשר מסוים ובהיסטוריה מסוימת, ומשום כך קשה "לתרגם" אותן: הן מתבטלות או משתנות תחת הקשר חדש או היסטוריה חדשה. זו הסיבה לכך שפורד

7 ר' בארת, **מחשבות על הצילום**, מתרגם ד' יניב, ירושלים 1988.

- וכוונתי לחברה, לא למכונית ולא לתעשיית המת - משקיעה הון תועפות בשימור הרעננות והעוצמה של פעולות הניכוס שלה, ובהפיכתן לחלק מן השיח הקולקטיבי.

בארט מסביר שמיתוס אינו שלילה של ההרכב הסמיוטי הקודם, אלא עיוות שלו; והדבר נכון גם לגבי ניכוס. ניכוס מוצלח משמר את ההקשרים הקודמים אך מסיט אותם על מנת ליצור את הסימן החדש, ומבצע כל זאת בסתר, בהעניקו לתהליך מראה רגיל או טבעי. האון של סוסי בית הקברות, הנובע מן האסוציאציות הקודמות שלהם, משמש כעת למיצוב מחדש, שיווק ופרסום של בית הקברות. מהלך זה בכללותו נעשה באופן שקט למדי, באמצעות הוספת העתקי הפסלים לשער הכניסה. המיתוס, או הניכוס, הם אבני יסוד במלאכת הפרסום המודרנית ובאסטרטגיות ההפשטה וההפקעה של הקפיטליזם עצמו, שאותן ניסה קארל מרקס לתאר ב**קפיטל**. בעיני האל פוסטר (Hal Foster), יחס זה אינו מטפורי אלא קונקרטי: במישור התרבותי, הניכוס מקביל להפקעת העבודה הקפיטליסטית במישור הכלכלי.⁸

אף על פי כן, בימינו, התמורות הללו אינן מתרחשות במבנים הכלכליים הפשוטים יחסית של סוף המאה התשע-עשרה (קפיטליזם המבוסס על ייצור ביתי), אלא בקרב תאגידים תעשייתיים רב-לאומיים - אותו נוף כלכלי שהוגים מרקסיסטים אוהבים לכנותו "הקפיטליזם המאוחר", אם כי ראוי אולי לכנותו דווקא "פוסט-מרקסיזם", בהתחשב בהתפתחויות שחלו לאחרונה. כך או כך, הביקוש למוצרים מועצם, ואולי אף נוצר, על ידי סוכנויות פרסום גלובליות - הקוסמות הסמיוטיות האמיתיות של עולמנו. כתביהם המוקדמים של ז'אן בודריאר (Jean Baudrillard),⁹ תאורטיקן של הון סימבולי, ודיוויד הארווי (David Harvey),¹⁰ חוקר מרקסיסטי של זמן ומרחב, עשויים לסייע בהבנת הסדר הכלכלי הנוכחי.

לדברי רולאן בארט, הסימנים שמיתוס יכול לנכס לעצמו לוקים באי-שלמות מסוימת, ודווקא משום כך הם ניתנים לניכוס. סימן שלם, או טעון לחלוטין, אינו יכול להיות מוסט ממקומו - לפחות לא בסתר, או מבלי שיהיו לכך השלכות. דוגמה טובה לכך היא השימושים הרבים בדגל ארצות הברית וניצולו באמנות ובתרבות הפופולרית. במקרה זה, הניכוס המופרז של נורמות חברתיות נתון לאיסור חוזר ונשנה. עם זאת, כאשר הניכוס מוצלח, הוא פועל בדממה: בדומה לאורגניזם זר, הוא פורץ את מנגנוני ההגנה של הגוף ומשתחל פנימה, כאילו היה טבעי ושפיר לחלוטין. סביר להניח שרוב עוברי האורח אינם שמים לב לסוסים בבית הקברות של אבי, כפי שאני מתעקש לכנות את המקום. בהיותם רגילים לראות בעלי חיים בכניסה למבנים חשובים, הנהגים החולפים שם מקבלים ללא קושי את בעלי החיים שנכפו על שער בית הקברות, ואת הניסיון של בעלי המקום לשדרג את מעמד בית הקברות שלהם, כפי שהם רואים זאת בוודאי. יש לשער כי עוברי האורח החולפים באקראי על פני בית הקברות אינם מודעים להיסטוריה הארוכה של ניכוסם הסמלי של אותם סוסים.

אם ברצוננו לגבור על פעולת המיתוס או הניכוס עלינו להתמקד, כפי שאני עושה, לא בתוצר הסופי של הסימן, אלא בכל אחד משלביו הקודמים. באופן זה נוכל לסכל

8 H. Foster, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Seattle 1985

9 J. Baudrillard, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*, Trans. C. Levin, Saint Louis 1981

10 D. Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford 1989

את הגלישה הסמיוטית אל המיתוס ולחשוף את הכוחות האצורים אשר מניעים אותו. תהליך זה, כמובן, מוביל למעשי ניכוס נוספים, אך הללו הינם אישיים, לא בלתי-אישיים. אף על פי כן, ברמה כזו של הפשטה, מושג הניכוס מתרחב בקלות אל פעולת הפרשנות עצמה, ולעיסוקו של הפרט בכל דבר פנימי או חיצוני. אם כך הדבר, הרי שניתן לומר שניכוס הוא התפיסה עצמה – התגובה לדברים שרואים – ואף הזיכרון, כלומר השחזור המנטלי של העבר. אך אם נרחיק לכת עד כדי כך, נהפוך את מעשה הניכוס למעין "פקמן" תאורטי, העלול לבלוע את כל שאר השיטות והמונחים התאורטיים ולאבד אפוא את ערכו האנליטי.

לצורך דיוננו, נגביל את מושג הניכוס לאמנויות החזותיות ולאופנים עכשוויים של הכנסת החיצוני אל תוך יצירת האמנות, או פשוט להפיכת האמנות לאמנות. לאחרונה הוחל מושג הניכוס, יחד עם מונח נוסף, "אלגוריה", על מגמות מסוימות באמנות העכשווית, ובמיוחד על סוג מסוים של עשייה אמנותית המתרכזת כרגיל בניו יורק – ובאמצעותה המודרניזם נשבה, מרוקן באופן חלקי מן השפע הסמיוטי שלו ומנותב לתוך הֶבְנִיּוֹת פוסט-מודרניות. בנימין בוכלו (Benjamin H. D. Buchloh) היה הראשון שתיאר התפתחות זו וזיהה את מקורותיה בפרקטיקות מוקדמות יותר של עשייה אמנותית, כגון קולאז' ומונטאז'.¹¹ בין המבקרים הנוספים אשר הם חלק מתנועה זו, שצמחה בשנות השמונים של המאה העשרים, ניתן למנות גם את האל פוסטר, דאגלס קרימפ (Douglas Crimp)¹² וקרייג אוונס (Craig Owens).¹³

בניגוד לחבורה גברית זו של מבקרי אמנות, התנועה עצמה, שזכתה לכינוי "אמנות הניכוס", מיוצגת בראש ובראשונה על ידי אמניות, המבטאות לעיתים קרובות ביקורת מגדרית. אמניות כגון ברברה קרוגר (Barbara Kruger) ושרי לוין (Sherrie Levine) משתמשות בדימויים מנוכסים, ולא בחפצים הלקוחים מן החיים התעשייתיים המודרניים, כפי שעשו דושאן (Marcel Duchamp) והדאדאיסטים. באמצעות ניכוס אייקונים מודרניסטיים – תצלומיהם של ווקר אוונס (Walker Evans) או אדוארד ווסטון (Edward Weston) – שרי לוין מגיבה לאסטרטגיות המודרניסטיות וחותרת תחתן. עם זאת, לא תמיד היא חומקת מן הסכנה האורבת לכל ניכוס – סכנת ההשתלטות של המנוכס על המנוכס.

ברברה קרוגר, שעבדה בעבר כמעצבת גרפית במגזין, משתמשת בפוטומונטאז', שהפך בעידן המודרני לטכניקת הפרסום והתעמולה הדומיננטית. במקום לחבר דימויים וכתוביות לשילוב רציף, טבעי ורבע-עוצמה של ניכוסים הדדיים, המילים והתמונות של קרוגר דוחות לא רק אלו את אלו – כמו קטבים מנוגדים של מגנט – אלא גם את הצופים, שעבורם ההתבוננות בהבניות המילה-דימוי הללו עלולה להיות כמו האזנה לשני כלי נגינה לא-מכוונים. קרוגר עצמה השתמשה דווקא במטפורות אחרות לתיאור יצירתה: בריאיון לאנדרס סטפנסון הסבירה האמנית שהיא "מנסה לקטוע את השתיקות ההמוניות של הדימוי, באמצעות גסות הרוח והמבוכה של השפה", ושהיא

11 B. H. D. Buchloh, 'Allegorical Procedures: Appropriation and Montage in Contemporary Art', *Artforum*, 21, 1 (1982), pp. 43-56.

12 D. Crimp, *On the Museum's Ruins*, photographs by L. Lawler, Cambridge 1993.

13 C. Owens, *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*, Berkeley and Los Angeles 1992.

"פורעת את הבגד, או לפחות פורמת את תפרי, בתקווה לחשוף את העומד מתחת למה שנראה ונאמר".¹⁴

דוגמה אופיינית לעבודתה של קרוגר היא הדימוי של ראש אישה משיש, בצדודית, שאליו הוסיפה האמנית את הכיתוב: "Your gaze hits the side of my face" ("מבטך פוגע בצד פניי"), כאילו האובייקט המיוצג יכול להשיב לצופה המחפץ. בדומה לדושאן, בחלק מהאמנות שנוצרה בשנות השבעים של המאה העשרים, כמו גם במרבית הפרסומות, ההבניות החזותיות/מילוליות של קרוגר פונות אל הצופה. על מנת לאפשר את העימות הזו, היא מקפידה להוסיף ליצירותיה כתוביות בגוף ראשון ושני, כנהוג בפרסומות, ונמנעת משימוש בגוף השלישי המקובל בהמחשות אינפורמטיביות, אשר נוטה להפשטה ולהרחקה. יתר על כן, הדימויים שבהם היא משתמשת אינם מצוירים אלא מצולמים, שכן למרות עשרות שנים של מניפולציה, הצילום עדיין נתפס כבעל קשר ישיר ובלתי אמצעי לדבר המיוצג.

נובעים מכך מונטאז'ים של שחזור וניכוס מחדש, אשר מערערים מספר קטגוריות: הייצוג, ובייחוד פעולת התיאור של האישה, יכולת ההחפצה של המבט, וכן הצופה וההקשר של הצפייה. יצירתה של קרוגר היא צורה חדשנית ומקורית, הניתנת אפוא לשיווק, של הבנייה מחודשת של המדיה – אך היבטים רבים שלה כבר הופיעו במקומות אחרים. האפקטים הרטוריים ונימת השכנוע מזכירים כרזות פרסומת או תעמולה ישנות: למשל, אותה כרזת גיוס שבה מצביע הדוד סם על הצופה ומכריז "I Want You". ייצוגים אלה מתבססים על מסורת סמיוטית שראשיתה בעת העתיקה, ואולי אף לפני כן – הכוללת כלים שימושיים נושאי כיתוב, מצבות חקוקות, או דימויים מצוירים בכתבייד מימיה הביניים.¹⁵ יעילותם של הצירופים המילוליים/חזותיים הללו נעוצה בכך שהצופים הופכים את עצמם לחלק ממבני התקשורת, ומנכסים, ולו רק לרגע, את אחת מהעמדות הדיאלוגיות שנבנו עבורם במיומנות כה רבה.

אף כי אין זה חכם מצד היסטוריון לנבא את העתיד, ניתן לומר כי יצירות הניכוס של ברברה קרוגר ושרי לזין עשויות להיות רק שלב ביניים בתופעה נרחבת יותר, שאולי עוד תזכה לכינוי "פוסט-צילום" – נושא שעמד לאחרונה במרכז כמה תערוכות וספרים. עולמנו החדש פותח אפשרות של מניפולציה מוחלטת של הדימוי המצולם. הצילום המסורתי, כפי שתיאר אותו ויליאם ג'יי מיטשל (William J. Mitchell), מניב דימוי אנלוגי, שנראה כווריאציה מתמשכת – במרחב ובגוון – של הדימוי, התואם את קרני האור הפוגעות בסרט הצילום ולאחר מכן בנייר הצילום.¹⁶ לעומת זאת, התהליך החדש הוא דיגיטלי ומקוטע יותר, שהרי הוא נוצר על ידי רשת של תאים מקודדים דיגיטליים, "פיקסלים", המאוחסנים במחשב. מכיוון שניתן לשנות כל פיקסל באופן אלקטרוני, הדימוי עשוי, באופן תאורטי, לעבור אינספור מניפולציות.

השימוש בטכניקה זו נעשה מקובל מאוד, במיוחד בעיתונות. הפוטומונטאז' המסורתי היה סוג של קולאז', אך כעת הטכנולוגיה הדיגיטלית מעלימה את סימני התפר. עדיין לא ברור מהן ההשלכות האמנותיות של אסטרטגיות הניכוס בצילום

14 A. Stephanson, 'Barbara Kruger', *Flash Art*, 136 (1987), pp. 55-59.

15 R. S. Nelson, 'The Discourse of Icons, Then and Now', *Art History*, 12 (1989), pp. 144-157.

16 W. J. Mitchell, *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-photographic Era*, 16. Cambridge 1992.

הפוסט־מודרני, אך במישור הטכני, האמנות כבר הגיעה לשלב "הקולאז' הממוחשב". הגלישה הסמיוטית של הצילום עשויה להתפתח בקצב מואץ שימשיך לטשטש את ההבחנה המסורתית בין ציור לצילום, ובין טקסט לדימוי. במחשב, הן המילים והן הדימויים נעשים דיגיטליים, ותוכנות עיבוד התמלילים מוכוונות על ידי "אייקונים" חזותיים.

צילום ופוטומונטאז' החלו למלא תפקיד מרכזי גם בביקורת העכשווית על מוזאונים, הצבת תערוכות, והניכוס הכרוך הלכה למעשה בכל סוג של אספנות. באמנות העכשווית, אמנות המיצב (Installation art) הפכה לקטגוריה חשובה, ומספר אמנים כגון הנס האקה (Hans Haacke) השתמשו בה לפירוק הזיקות הסמיות בין שתי סדרות: אמנות־מוזאון־קהל וסחורות־תאגיד־צרכן – זיקות העלולות להיווצר כאשר תאגידים מממנים אמנות. תצלומיה השקטים והליריים של לואיז לולר (Louise Lawler), המציגים יצירות אמנות בהקשרים שונים, הם צורמניים ופולמוסיים פחות, ולפיכך ככל הנראה יעילים יותר. דימוייה, והכתוביות הארוכות הנלוות להם, מופיעים בספר על חורבות המוזאון (*On the Museum's Ruins*) מאת דאגלס קרימפ, שרבים מהמאמרים הכלולים בו רלוונטיים לדיוננו. בספר, תצלומיה של לולר עומדים בפני עצמם, אך הם גם תומכים בעקיפין בביקורתו של קרימפ ומסבים את תשומת לב הקורא לדרכים שבהן מתפקדת האמנות בהקשרים שונים של החיים: במשרד, בגלריה, בבית. בתצלומים הללו אפשר לראות, למשל, הדפס ממסוגר ומכונת צילום, או ציור וטלוויזיה, החולקים חלל אחד ומהווים מעין יצירה כוללת, בין אם היא אמנותית ובין אם לאו.

בעוד האמנות וביקורת האמנות העכשוויות מיהרו לנצל את התאוריה הצרפתית העדכנית ביותר, ובה לעיתים קרובות מועלה מושג המיתוס של בארת, ז'אנרים אחרים של מחקר צרפתי טרם שולבו בדיונים הללו. הסוציולוג פייר בורדייה (Pierre Bourdieu), למשל, תרם להבנת עצם פעולת האיסוף וגיבוש הזהות בספרו ההבחנה (*La Distinction*), שיצא לאור ב־1979. כותרת המשנה של הספר, ביקורת חברתית של כוח השיפוט, מצביעה בבירור על המשקל הרב שמייחס בורדייה להגותו של קאנט. אך הנתונים האמפיריים שהוא ריכז, הנוגעים לתפקיד שממלאים חפצים שונים – מקיטש ועד לאמנות גבוהה – בבתייהם של אנשים ממגוון שכבות חברתיות, בישרו את עיסוקה של האמנות העכשווית בסוגיות הללו. הלה הראה שלטעם אסתטי יש תשתית חברתית, ושהוא מבוסס על מעמד, הכנסה וחינוך. קניית אמנות (או וריאציה כלשהי שלה), רכישת רפרודוקציות, חברות במוזאונים, תמיכה בתערוכות, כהונה במועצות מנהלים – כל הפעולות הללו הן אמצעים לצבירת "הון סימבולי", המקנה מעמד בקבוצה חברתית מסוימת.¹⁷ המסקנה הזאת אינה מפתיעה; אך השגת "הון סימבולי" עשויה להתבצע גם על ידי הפעלת "כוח סימבולי". אמנים, היסטוריונים של האמנות ומבקרים, גם אם אין ביכולתם לרכוש יצירות אמנות, עשויים להפוך חפצים רגילים לאמנות, ולהפך. בשני המקרים, האיכות או המשמעות של החפץ עוברת אל האדם, ובכך משלימה את מעגל הניכוס.

אחת ההשלכות החדות והברורות של שיטות המחקר הללו, מתחום מדעי החברה, היא צמיחתה של ביקורת על התהליכים שבהם התרבות "שלנו" – ויש לתרבות זו הגדרות שונות, אך בדרך כלל הכוונה היא לאירופה או ארצות הברית של ימינו –

P. Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgment of Taste*, Trans. R. Nice, 17
Cambridge 1984.

מספחת ארטיפקטים של חברות אחרות. ספרה של סאלי פרייס (Sally Price), הנושא את הכותרת האירונית אמנות פרימיטיבית במקומות מתורבתים (*Primitive Art in Civilized Places*), מותח ביקורת ומלגלג בשנינות על האסימטריה התרבותית שמאפיינת את הגילוי, ההגדרה מחדש והניכוס של האמנות השבטית על ידי עולם האמנות המודרנית.¹⁸ בדומה ללולר, פרייס יוצרת קולאז'ים – אם כי רובם אינם חזותיים, אלא מילוליים – במטרה להתמקד לא בחפצים וביוצריהם, אלא באנשים היוצרים אותם מחדש או מנכסים אותם. ניתוחים דומים של ארטיפקטים, שיח וקולוניאליזם הינם תת-תחום משמעותי גם באנתרופולוגיה העכשווית.

במונחים של תולדות האמנות, שיח זה הופיע בבירור בתגובות לתערוכה "פרימיטיביזם" באמנות המאה העשרים: זיקות בין השבטי למודרני ("Primitivism in Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and Modern") שהוצגה במוזאון לאמנות מודרנית בניו יורק ב-1984.¹⁹ ג'יימס קליפורד (James Clifford) התייחס לכך, ולסוגיות כלליות נוספות של ייצוג תרבותי, בקובץ המאמרים שפרסם ב-1988.²⁰ החשיבה העכשווית על סוגיות הייצוג התרבותי זוכה לניסוחים תאורטיים רבים גם בשיח המתהווה של רב-תרבותיות ופוסט-קולוניאליזם. הומי באבא (Homi K. Bhabha) נוגע בלב העניין באומרו שעלינו "להתוות מחדש את ה'סימן', על מנת שהזהויות התרבותיות יוכלו להיחקק בו".²¹ במילים אחרות, יש לנכס מחדש, באופן יצירתי, את כל סוגי הייצוגים התרבותיים.

כוחה של הרב-תרבותיות עדיין אינו מורגש במלואו בכל ענפי תולדות האמנות, אך השלכותיו המרובות של מעשה הייצוג – ובמיוחד התפיסה שייצוג פירושו ניכוס – מניבות שלל מחקרים בתחומים רבים. למשל, ההשלכות של ייצוג אדם ללא בגדים – מה שכונה פעם "עירום" – נחקרות כעת במיוחד בהקשר של השימוש והניצול לרעה של תמונות של נשים ללא בגדים; בה בעת, חוקרים מתחילים להתעניין במשמעות העירום הגברי.²² כמו כן, ניתוח של ציורי טבע דומם או תיאורים של חפצים ביתיים עשויים לחשוף גישות רחבות יותר לנכסים חומריים וייצוגם. כאן המושאים המתבקשים לניתוח הם האמנות ההולנדית של המאה השבע-עשרה ו"מבוכת העושר" שלה, כפי שכינה זאת סיימון שאמה (Simon Schama) בספרו בשם זה,²³ לצד תרבות הצריכה העולמית. התקופות הקדומות יותר נותחו בחדות עין על ידי נורמן ברייסון (Norman Bryson)²⁴ וחוקרים אחרים, שתהו מהי, למשל, משמעות הפרחים המיוצגים באותם

18 S. Price, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago 1989.

19 William Rubin (ed.), "Primitivism" in *Twentieth-Century Art: Affinity of the Tribal and Modern*, The Museum of Modern Art, New York 1984.

20 J. Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge 1988.

21 H. K. Bhabha, 'The Postcolonial and the Postmodern: The Question of Agency', *The Location of Culture*, New York 1994.

22 K. Adler and M. Pointon (eds.), *The Body Imaged: The Human Form and Visual Culture since the Renaissance*, Cambridge 1993.

23 S. Schama, *The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age*, New York 1987.

24 N. Bryson, *Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting*, Cambridge 1990.

ציוריים הולנדיים מרהיבים, או המוצגים בכניסה למוזאונים? בעולמנו, מה המשמעות של הכנסת שלל חפצי תרבות הצריכה אל תוך המרחב הביתי? כיצד רכוש זה מארגן מחדש את חיי הצרכנים? איך עיצובם של חפצים אלה, סוגיה הנחקרת בתולדות העיצוב, מקל על ניכוס זה? וכיצד הפופ-ארט – ייצוגים של צריכה המונית המיועדים לקהל אליטיסטי, קורא תיגר על תרבות הצריכה, אך בסופו של דבר מאשש אותה?

אך ייתכן שדווקא ציורי נוף הם התחום שבו היחס בין ייצוג לניכוס נחקר כעת בצורה המשמעותית ביותר? בתחום זה, ציורי נוף אנגליים מן המאות השמונה-עשרה והתשע-עשרה עמדו במוקד העיונים הביקורתיים המאתגרים ביותר בהקדמה לקובץ המאמרים נוף וכוח (*Landscape and Power*). כפי שציין ויליאם ג'יי מיטשל באופן קולע מאוד, מטרתו של מחקר תאורטי מסוג זה היא "להפוך את המילה 'נוף' משם עצם לפועל".²⁵ בעקבות הפרשנויות החדשות, הציורים שפעם אולי נראו למבקר הממוצע במוזאון כתיאורים חביבים, גם אם לעיתים משעממים, של חיי הכפר, הפכו למשהו אחר. בהשראת מחקריו של אדוארד פלמר תומפסון (Edward Palmer Thompson) בתחום ההיסטוריה החברתית, נוצר מה שמכונה בצדק "הצד האפל של הנוף", כשם ספרו של ג'ון בארל (John Barrell) מ-1980.²⁶ בארל מסביר שבציורי נוף מן המאה השמונה-עשרה הייתה ציפייה של ממש שהאיכרים העניים יופיעו בצל או ברקע, בניגוד לדמויות העשירים, שהיו מוארות היטב והוצגו במישור הקדמי של התמונה. אף שבכל ציור נוף יש מנעד של אור וצל, קונבנציית הייצוג הזאת אינה נטורליסטית, אלא מוכתבת ומשקפת סדר חברתי רצוי. מספר שנים מאוחר יותר הופיע הספר נוף ואידאולוגיה (*Landscape and Ideology*, 1986) מאת אן ברמינגהם (Ann Bermingham),²⁷ אשר תרם גם הוא לפירוק התפיסה שנוף הוא סימן טבעי.

גם אליזבת הלסינגר (Elizabeth K. Helsinger), בספר שפרסמה ב-1996, דנה בניכוס סצנות כפריות באמנות ובספרות האנגלית של המחצית הראשונה של המאה התשע-עשרה, אך מחקרה ממוקד במישור הקולקטיבי ובתחושה כי נופים הם אתרים של ניכוסים מתחרים ומנוגדים. כאשר הנוף נתפס כ"אנגלי במהותו", הוא משמש אמצעי לביסוס אותה אנגליות או תחושת הלאום.²⁸ על פי זאת, הנוף מתאר לא רק יחסים חברתיים אידאליים, לפחות מבחינת העשירים, אלא גם קהילה מדומיינת עבור בני מעמד הביניים והמעמד הגבוה. בה בעת, הגדרת האומה באמצעות דימויי טבע כאלה, הנתפסים כדימויים טבעיים, מחריגה – בכוונה או ללא כוונה – אנשים ומרחבים שאינם מוצגים או נראים בהם. באירופה וארצות הברית, ציורי נוף היו אחת מן האסטרטגיות הרבות לכינון מדינת הלאום המודרנית ולניכוס סמלי של אדמת אותה מדינה, שהרי התנאי הבסיסי של אומה הוא שתהיה לה טריטוריה, אם אמיתית ואם מדומיינת. בכל דור ודור צריך לאשש מחדש את הבעלות על האדמה, ובתהליך זה נודעת חשיבות רבה לסימנים חזותיים: ציורי נוף, תצלומים, סרטים, מפות או שלטי דרכים. יש כאן

25 W. J. T. Mitchell, (ed.), *Landscape and Power*, Chicago 1994.

26 J. Barrell, *The Dark Side of the Landscape: The Rural Poor in English Painting, 1730-1840*, Cambridge 1980.

27 A. Bermingham, *Landscape and Ideology: The English Rustic Tradition, 1740-1860*, Berkeley and Los Angeles 1986.

28 E. Helsinger, *Rural Scenes and the Representation of Britain, 1815-1850*, Princeton 1996.

ניסיון להציג דבר־מה מלאכותי וארעי – שליטת הממשלה בטרטוריה כלשהי – כטבעי ונצחי.

אף על פי כן, הניכוס הסמלי של האדמה לא התחיל במדינת הלאום המודרנית, ואף לא בהיסטוריה החדשה של האמנות – לפחות לא בגרסתה הבריטית. בספרו התהוות האמנות האסלאמית (*The Formation of Islamic Art*), שיצא לאור ב־1973, מקדיש אולג גרבר (Oleg Grabar) פרק לנושא זה: הוא מראה כיצד בשלבי התהוותו של האסלאם הפגינו המוסלמים, באמצעות המונומנטים שהקימו, את שליטתם הסמלית והפיזית בשטחים שהיו קודם לכן חלק מן האימפריה הביזנטית והאימפריה הפרסית. גרבר דן במקרים כגון כיפת הסלע, שבהם פטרונים ובנאים מוסלמים השתמשו בשפות סמליות קיימות והתאימו אותן להעברת מסרים חדשים – דוגמה מובהקת לדרכי הפעולה של המיתוס והניכוס.²⁹ חשיבותם הסמלית של מונומנטים אחדים, בהם כיפת הסלע, השתמרה עד ימינו; אבל מעמדם של אחרים דעך והם נשכחו, כפי שקורה לאינספור מיתוסים ישנים ומטפורות מתות. מבחינה זו, אחד הגורמים החשובים הוא הנגישות המתמשכת של האובייקט הסמלי. בימינו, בזכות הטכניקות הרבות של שעתוק המוני, האובייקט הוא שמובא לקהל. אך בעבר המצב היה הפוך: אז המטרה הייתה לבסס את הזהות ואת תחושת הבעלות של הפרט במקומות שבהם מתאספים אנשים – צומתי דרכים, כיכרות ומבנים חשובים – או במקומות שאנשים נהגו לבקר בהם, ובמיוחד אתרי עלייה לרגל, כגון כיפת הסלע וכנסיית הקבר בירושלים.

החשיבות של סוסי מרקוס הקדוש נבעה מעמדתם הבולטת בכמה הקשרים היסטוריים. בה בעת, היופי המהותי, הערך הכספי והשלמות הטכנית של ארבעת פסלי הארד המוזהבים הללו, הבנויים בגודל טבעי, האדירו, ייפו והבליטו את המבנים שעליהם ניצבו ואת הקהילות שבאו עימם במגע. ראשית תולדותיהם של ארבעת הסוסים לוטה בערפל, אך נראה שהם נוצרו במאה השנייה או השלישית לסה"נ. במאה החמישית הם הועברו מן האי כיוס לקונסטנטינופול, והוצבו בהיפודרום או בזירה הציבורית המרכזית בעיר. הם ניצבו מעל השערים, שמהם זינקו קבוצות הסוסים והנָפְּבִים. אין ספק שהניכוס הביזנטיני שינה את משמעות הפסלים. אף כי אין בידנו שום מידע על ההקשר הקודם שבו הוצגו, ידוע שפסלי סוסים – לעיתים קרובות בצורת קוודריגה, כלומר מרכבה, נהג וארבעה סוסים – הוצבו באופן דומה על גבי מבנים ושערי ניצחון רומאיים כדי להנציח ניצחונות היסטוריים ספציפיים. תהא אשר תהא הקונוטציה של הסוסים הללו באי כיוס, המרוצים והטקסים האימפריאליים שהתקיימו בהיפודרום שיוו להם בוודאי מובן כללי יותר של ניצחון.

ההיפודרום, שהיה מסוגל להכיל מאה אלף איש והיה מקושר ישירות לארמון, שימש כמקום העיקרי שבו הוצג הקיסר הביזנטי בפני העם. בהתאם לכך, הוא היה מצויד בסמלים רבים של הסמכות השלטונית, וכפי שציינה שרה באסט (Sarah Guberti Bassett),³⁰ הסוסים לא היו הפסלים היחידים שהוצגו שם. פסל נוסף, שתולדותיו ידועות יותר אף שהוא לא שרד עד ימינו, הוא דמות הארד האדירה של הרקולס – מעשה ידי הפסל היווני המפורסם ליסיפוס, בן המאה הרביעית לפנה"ס. פסל זה הוצב במקור על האקרופוליס של טרנטום; לאחר כיבוש העיר בידי הרומאים, ב־209 לפנה"ס,

29 O. Grabar, *The Formation of Islamic Art*, New Haven 1973.

30 S. G. Bassett, 'The Antiquities in the Hippodrome of Constantinople', *Dumbarton Oaks Papers*, 45 (1991), pp. 87-96.

הועבר הפסל לקפיטול, המרכז הסמלי של רומא; ולאחר שקונסטנטינופול, שזה עתה נוסדה, הפכה לבירת האימפריה, הרקולס נדד לשם. פסל זה ופסלים אחרים, שאליהם התווספו גם ארבעת הסוסים, נמנו עם הרכיבים שהכשירו את ההיפודרום של רומא החדשה, אשר נבנה על פי דגם הקירקוס מקסימוס של רומא העתיקה.

הפסלים נותרו בהיפודרום עד שמסע הצלב הרביעי ב-1204 הוסט ממסלולו, בתמיכת ונציה: במקום המוסלמים בארץ הקודש, הותקפו הנוצרים בקונסטנטינופול. הצלבנים, שנדהמו מעושרה של העיר, בזזו כנסיות וארמונות. הם התיכו את פסלי הארד בהיפודרום והפכו אותם למטבעות. כדברי אחד ההיסטוריונים הביזנטיים, הם המירו "את הגדול בקטן". ארבעת הסוסים ניצלו, לשם ניכוס נוסף: הם הועמסו על ספינה ונציאנית, נשלחו לוונציה ובהמשך הוצבו בכניסה לכנסייה החשובה בעיר. כך, בכנסיית מרקוס הקדוש, הסוסים הפכו שוב לחלק ממרחב ציבורי מרכזי, בסמוך לארמון – ארמון הדוג'ה, במקרה זה. כעת הם פיזו בראש שער אחר, לצד אותות ניצחון נוספים שנועדו להלל את ניצחונותיה של ונציה. ונציה, אם כן, ניכסה את הניכוס של קונסטנטינופול. בכל אחד משלבי התהליך, ידע מסוים לגבי הסימן הקודם שרד את הניכוס. זוהי אפוא דוגמה לעיוות הסמיוטי – שאינו בגדר שלילה סמיוטית מוחלטת – המאפיין את המיתוס, כפי שבארת מגדיר אותו, ואת הניכוס, לפי הגדרתי שלי.

לדברי מייקל ג'קוף (Michael Jacoff), הסוסים קיבלו משמעות נוספת בכנסיית מרקוס הקדוש. הם הצטרפו שם לתבליטים של ישו וארבעת כותבי האוונגליונים, שפעם התנוססו גם כן על החזית המערבית.³¹ המכלול הפך אפוא לקוודריגה של ישו. במאה הארבע-עשרה, הסוסים מן ההיפודרום של קונסטנטינופול כבר סימלו את ונציה: כאשר אחד מיריביה ביקש לאיים על עצמאות הרפובליקה, הוא הציע לרסן את "הסוסים הסוררים" של מרקוס הקדוש. מאוחר יותר, אנשי הרנסנס שבו וניכסו את הסוסים: הם ראו בהם יצירות מופת עתיקות, וייחסו אותם בטעות לליסיפוס. בעבר אפשר היה לקחת בקונסטנטינופול פסל ארד אותנטי מאת ליסיפוס; וכעת, באמצעות ניכוס נוסף, יצירות של ליסיפוס נוצרו בוונציה הודות ל"כוח הסמלי" של שיח אסתטי בעל ערך חדש. במהלך העת החדשה המוקדמת, המרחב הפיזי והחברתי סביב הסוסים השתנה, בשל הרחבת כיכר מרקוס הקדוש ובניית הכיכר הקטנה ליד ארמון הדוג'ה. עקב כך השתנו גם ההקשרים הפרפורמטיביים של הסוסים, ומכאן גם משמעויותיהם הפולחניות. במקביל, מיקומם בחזית הכנסייה זכה לביקורת כבלתי הולם את כבודם האסתטי, ובציור קפריצ'ו מאת קנלטו (Canaletto) הם מופיעים על כנים קלאסיים נאים מול הכנסייה.³²

עם זאת, הסוסים מעולם לא איבדו את הקשר שלהם לוונציה עצמה. כאשר נפוליאון השלים את כיבוש רפובליקת ונציה בסוף המאה השמונה-עשרה, הוא לקח משם את מה שוונציה לקחה מקונסטנטינופול, ושקונסטנטינופול לקחה מכיוס. ב-1798 הוא הביא את הסוסים לבירתו האימפריאלית החדשה, והציג אותם בפני אזרחי פריז בתהלוכת ניצחון. תחילה הוצבו הסוסים בכניסה לחצר של ארמון טווילרי, ומאוחר יותר הם הוצבו בראש שער הניצחון של קרוסל, שהוקם זה לא כבר לפיאור הישגיו של נפוליאון במתכונת הקוודריגה של שערי הניצחון הרומיים. יחד עם זאת, אף כי האימפריה של

31 Jacoff (לעיל הערה 2).

32 ראו: A. Corboz, 'Walks around the Horses', *Oppositions*, 25 (1982), pp. 84-101.

נפוליאון והשלל שלקח בכיבושיו עשויים להזכיר את רומא העתיקה, הנסיבות במאה התשע-עשרה היו שונות: כאשר נפוליאון איבד את השלטון, הסוסים נשלחו בחזרה לוונציה, גם אם לא לרפובליקה הוונציאנית. העיר נשלטה כעת בידי פרנץ הראשון, קיסר אוסטריה, שניהל את טקס החזרת הפסלים לכנסיית מרקוס הקדוש. בפרץ, הסוסים "משכו" את מרכבת הניצחון של נפוליאון; וכעת, בתהלוכה החגיגית שנעה מן המזח אל הכנסייה, הסוסים נמשכו על ידי חיילי האימפריה האוסטרית, שעתידה הייתה לעמוד על כנה במשך מאה השנים הבאות.

הסוסים חזרו אפוא לעיר ונציה, שהפכה בינתיים לפארק שעשועים אריסטוקרטי – הורודיסני הראשון – ולעיר שעדיין מתפרנסת ממורשתה, כלומר לומדת, מנתחת, מעתיקה, משווקת ומציגה את המונומנטים שלה להמוני תיירים. בעבר היא משכה אליה את בני המעמד הגבוה, שיצאו ל"טיול הגדול" (Grand Tour) בערים המרכזיות של אירופה, וכיום מגיעים אליה תיירים במסגרת טיולים מאורגנים. מדי שנה מתרחשים אפוא בוונציה ניכוסים חדשים. המומחים הצליחו לעשות את מה שלא עלה בידי נפוליאון: להוציא את הסוסים מן המרחב הציבורי של ונציה. כעת הם שמורים מכל משמר תחת זרקורי המוזאון, ומשווקים על ידי גלויות, שהן צורה נפוצה כל כך של ניכוס (תמונה 1). הסוסים הפכו לאזרחים בעולם האמנות, שבו לא יכולה להתקיים המלאות הסמיוטית שממנה הם אולי נהנו פעם כסמל פוליטי – עולם שבו משמעויות מתחלקות ומשתנות בדרכים העשויות להיראות שרירותיות וקפריזיות, אם כי למעשה עומדים מאחוריהן רצונות ומניעים, כמו בכל ניכוס. המוזאון חסר הקירות מכיל בתוכו הכול ולא-כול; הבעלות עוברת לרשות הכלל, וכל חידוש טכנולוגי מגביר את הנגישות. מבחינה זו, הדמיה דיגיטלית ורשתות אלקטרוניות אינן אלא חלק מתהליך שראשיתו בהמצאת הדפוס. טכניקות השעתוק ההמוני מציבות את הסוסים בכל מקום, אפילו בבתי קברות נידחים בטקסס. בנסיבות אלו, ההיסטוריונים, המחויבים להבנת משמעויותיו הקודמות של האובייקט והשתנותן, נתקפים סחרחורת סמיוטית קלה.

אך ניכוס הוא עניין מסובך עוד יותר. כפי שאדוארד סעיד (Edward Said) הבין זה מכבר, בכל ניכוס תרבותי יש צד פעיל וצד סביל; וכל מי שזהותו התרבותית וזיכרונותיו עוברים מניפולציות באמצעות ניכוס אסתטי, אקדמי, כלכלי או פוליטי, עלול לחוש דאגה או כאב, כמו בדוגמה האישית שבה פתחתי את דבריי.³³ חקר הניכוס פירושו חקירת התמורות הסמיוטיות הללו, ולקיחת אחריות על אותן תמורות שתולדות האמנות עצמן מחוללות. בהשוואה למונחים מסורתיים בתולדות האמנות, כמו "השפעה", הדיון בניכוס ממקד את תשומת הלב בסוכנים המייצרים משמעות בחברה, ושופך אור על הקשרה ההיסטורי. הוא נוטל מן האובייקט האמנותי את האוטונומיה שממנה נהנה עד כה, או מאפשר לפחות לחקור את הבנייתה של אוטונומיה זו. בה בעת, מושג הניכוס מאפשר להדגיש בגלוי, ולא עוד בסתר, את התועלת החברתית של האובייקט האמנותי, בעבר ובהווה. לאמנות הייתה – ועדיין יש – חשיבות. המונח "ניכוס" מדרבן אותנו לשאול מדוע ובאיזה אופן.

תרגום מאנגלית: אמוץ גלעדי

חוץ ופנים בתערוכה "שדות המופשט" במוזאון ישראל, ירושלים

נעה מורדוך-סימונסון, האוניברסיטה הפתוחה

"לדבר על ציור זה לא רק קשה. אולי גם חסר טעם. אפשר לבטא במילים רק מה שמילים יכולות לבטא. מה ששפה יכולה לתקשר. לציור אין שום קשר לזה".¹ אלו הן מילותיו של האמן גרהרד ריכטר (Gerhard Richter), המופיע בסרטון הווידאו הקצר אשר מוקרן בכניסה לתערוכה **שדות המופשט** שבמוזאון ישראל. במובנים רבים התערוכה ממחישה את דבריו, ולכן זהו אתגר לכתוב עליה במילים. אך במקביל, כתיבתי על התערוכה בניסיון לפרום את חווית הצפייה לאותיות, מילים ומשפטים מבקשת לצאת אל מול הצהרה זו ולומר – "לדבר על ציור זה קשה, אבל לפעמים הכרחי".

שדות המופשט, שאצרה ד"ר עדינה קמיון, מתפרסת על פני מספר חללים ומאורגנת לפי שלוש תמות המאפיינות את היצירות, שהן ברובן ציורים: "מרחבי הרהור", "משטחי אנרגיה" ו"איזון גיאומטרי". כותרות אלו מסמנות את היצירות, שנעשו במהלך המחצית השנייה של המאה העשרים ובראשית המאה העשרים ואחת בארה"ב, קנדה, אירופה וישראל, כאירועים או מרחבים של התרחשות, והן מבליטות את העובדה שהציור אינו מייצג דמות או אובייקט ניתנים לזיהוי. היצירות הללו מאירות את המופשט כסגנון מערבי ומודרני המבטא את השאיפה לתמצות ולסטייה משפה מייצגת וחקיינית.²

"הרהור", "אנרגיה" או "איזון" הם מונחים האוצרים בתוכם משמעויות מגוונות, והם מחזקים את קביעתו של ריכטר, המרמזת על פער בין מעשה הציור לבין השפה המילולית. מילים יכולות לתאר נרטיב, סיפור או דמות, אך כביכול אינן נוגעות בחוויה עצמה.³ לפיכך, השפה התואמת לתיאור מקבצי היצירות עוסקת במצבים,

1 קטעים מתוך: גרהרד ריכטר מצייר, 2011, בימוי: קורינה בלז (Corinna Belz).

2 לצד ההכרה בסגנון המופשט כסגנון אמנות מודרני, יש להדגיש כי אמנות מופשטת קיימת משחר ההיסטוריה וגם בתרבויות לא מערביות. בעניין זה ראו לדוגמה: M. Brüderlin and E. Beyeler (eds.), *Ornament and Abstraction: The Dialogue between Non-Western, Modern and Contemporary Art*, Cologne 2001.

3 העיסוק בקשר בין אמנות חזותית לבין שפה הוא מרכזי בחקר תולדות האמנות, ונדון בקרב פילוסופים, מבקרים והיסטוריונים של האמנות. ראו לדוגמה (רשימה חלקית מאוד): W. J. T. Mitchell, "Ut Pictura Theoria": Abstract Painting and the Repression of Language,

ביחסי כוחות, בתחושות. בד בבד, "הרהור" "אנרגיה" או "איזון" הם מונחים המדלגים על מהלכים פרשניים שהתלוו לדיון באמנות המופשטת. בין אלו עולה העיסוק ביחסה של עבודה מופשטת אל המציאות החיצונית והטבע, שמבטא במידה רבה את הקשר של האמן היוצר אל הסביבה ואל העולם המקיף אותו.

העיסוק באמן ובמידת התייחסותו אל הסביבה החיצונית מבליט שתי מגמות בולטות בהתפתחות המופשט בראשית המאה העשרים. בהתאם למגמות אלו, ניתן לומר שפבלו פיקאסו (Pablo Picasso) וז'ורז' בראק (Georges Braque) מעולם לא זנחו את מאפייני הייצוג, ונקודת המוצא ליצירתם הקוביסטית נשארה הסביבה החיצונית להם: דמויות אדם, נופים או טבע דומם. אלו עברו תהליכי הפשטה הכוללים תמצות צורני וצבעוני, אך רמזים למושא ההתבוננות מופיעים בתוצר המוגמר. לצידם, וסילי קנדינסקי (Wassili Kandinsky), פול קליי (Paul Klee) או הילמה אף קלינט (Hilma af Klint) ביקשו בחלק מיצירותיהם לזקק תחושה או חוויה לכדי דימוי שאינו מבוסס על דמויות או סביבה קונקרטיים. הצורות ביצירותיהם אינן מתלכדות לדימוי חקייני או מוכר מהסביבה החיצונית, ואינן נובעות ממנה.⁴

במהלך המחצית השנייה של המאה העשרים, בעוד ערי אירופה עסוקות בניסיון לשקם ולהציל את מה שנותר להן אחרי ההרס שזרעה מלחמת העולם השנייה, הפכה ניו יורק למרכז ההתרחשויות האמנותיות ולמעין מצפן המבשר על המרכזיות שבהן. אקספרסיוניזם מופשט הוא אחד הסגנונות הבולטים שצמחו בניו יורק במהלך שנות הארבעים, בין היתר בעקבות הגירתם של אמנים אירופאים סוריאליסטיים לעיר בתקופת המלחמה. אמנים אלה השפיעו גם על יצירתם של אמני אסכולת ניו יורק, בהם ג'קסון פולוק (Jackson Pollock) ווילם דה קונינג (Willem de Kooning), שעבודות שלהם מוצגות בשדות המופשט. יצירותיהם של האחרונים זוכות לפרשנות הממוקדת באמן היוצר, בחיים שהוא מביא אל בד הציור.

כך למשל, בחלקו המרכזי של המאמר "The American Action Painters" מ-1952, הגדיר מבקר האמנות האמריקאי הרולד רוזנברג (Harold Rosenberg) את הציור האמריקאי כ"זירת פעולה", ואת מעשה הציור כ"אירוע". הוא הוסיף כי ציור פעולה אינו יכול להיות מופרד מהביוגרפיה של האמן.⁵ במובן זה, רוזנברג קשר בין יצירה אמנותית לחיים, אך יותר מכך, בין היצירה ליוצר: האמן הוא חלק בלתי נפרד מהתוצר. כפי שנכתב לצד עבודתו של פולוק **קומפוזיציה אופקית** מ-1949, המוצגת בתערוכה, וכפי שהתבטא האמן עצמו באותה רוח: "על הרצפה אני נינוח יותר. אני מרגיש שאני

Critical Inquiry 15, 2 (1989), pp. 348–371; J. Derrida, 'From "The Double Session"', P. Kamuf (ed.), A Derrida Reader: Between the Blinds, New York 1991, pp. 172–199; H. Damisch, 'Eight Theses For (or against?) A Semiology of Painting', Oxford Art Journal, 28, 2 (2005), pp. 257–267; K. Lüdeking, 'Pictorial Turn and Linguistic Turn', The Nordic Journal of Aesthetics 18, 33–34 (2006), pp. 108–117.

4 מבחינה סגנונית ניתן לסווג את המופשט המודרני ל"מופשט גאומטרי" ול"מופשט שאינו גאומטרי" או "מופשט ביומורפי", בהתאם לצורות המופיעות בו. יש שהשתמשו בהגדרות "מופשט קר" או "מופשט חם" בתיאור נטייה לגאומטריות או לביומורפיות. חלוקה צורנית אחרת נשענת על ההקבלה של חלק מהיצירות המופשטות לכתב ולקליגרפיה או על הקבלתן לדגמים ועיטורים.

5 H. Rosenberg, 'The American Action Painters', D. Shapiro and C. Shapiro (eds.), *Abstract Expressionism: A Critical Reader*, Cambridge 1990, pp. 75–85.

קרוב יותר, שאני חלק מן הציור, כי בדרך זו אני יכול ללכת סביבו, לעבוד מארבעת צדדיו, ולהיות בתוך הציור, פשוטו כמשמעו".⁶

התייחסות לסגנון האנפורמל (Art Informel) או הטאשיזם (Tachism), סגנונות מופשטים שנראו בצרפת אחרי מלחמת העולם השנייה, ממקמת גם היא את חוויות האמן במרכז. כך למשל כתב מבקר ואוצר האמנות הצרפתי מישל טאפיה (Michel Tapié de Céleyran), שאצר בראשית שנות החמישים של המאה הקודמת שתי תערוכות בסגנון האנפורמל: "העניין שלנו אינו בתנועה אלא במשהו נדיר יותר, אינדיווידואלים אותנטיים".⁷ האמן הצרפתי ז'אן פוטרייה (Jean Fautrier) התבטא באופן דומה כשכתב על יצירה כי היא מבוססת על מזג פנימי ולא על ראייה וחקיו.⁸ כמו בניו יורק, כך בפריז: יצירות מופשטות אחרי מלחמת העולם השנייה ביטאו במידה רבה את היחיד ואת עולמו הפנימי של היוצר. בד בבד, מחקר על אמנות מופשטת בניו יורק ובאירופה אחרי מלחמת העולם השנייה מאיר גם את ההיבט הסגנוני של היצירות, ולא פעם קושר בינו לבין מאורעות הזמן וסביבת החיים של האמנים היוצרים.⁹ במובן זה, גם אם האמן היוצר הוא נושא העבודה, הרי שיצירתו היא תגובה לסביבה המקיפה אותו.

הדיון בטיבו של המופשט כסגנון התייחסות של האמן אל סביבתו החיצונית, אשר נשארת נקודת המוצא לעבודתו, או כסגנון המחצין את פנימיותו של היוצר הבורא רגעים מחייו על פני בד הציור, מבליט שתי גישות פרשנויות לגבי הקשר של היוצר ויצירתו אל הסביבה החיצונית. אלו, כפי שנכתב, מלוות את התפתחותו של סגנון המופשט מראשיתה של המאה העשרים. על פי הגישה האחת, האמן "גוזר" צורות ממה שנמצא סביבו ומעתיק אותן אל הבד, והדגש הוא על התבוננות, העתקה וחקיו של הצורות, הדמויות והנופים הנגלים בסביבתו. הגישה האחרת בוחנת את האמן כישות הבוראת צורות, כך שיצירת האמנות הופכת לתוצר מומצא שאינו מזוהה עם סביבה מוכרת.¹⁰

הגישה הראשונה מסמנת את המופשט כסגנון הפונה אל הסביבה ושואב ממנה, ולכן כתולדה של אירועים המתקיימים מחוץ לפד – ובאותה עת, גם מחוץ לאמן היוצר. הגישה האחרת, הרואה באמן יוצר ובורא, מפרשת את סגנון המופשט כפרי המצאה אנושית, ובאותה עת זו המצאה שעשויה להוסיף למגוון הצורות שסביבתו של האמן מציעה. במקביל, נדמה שגבול מטושטש עובר בין מיקוד בסביבה חיצונית שאליה פונה האמן לבין מיקוד באמן כממציא וכבורא: כאשר האמן מתאר את הסביבה החיצונית לו, סגנונו מסגיר את כתב ידו הייחודי, ואותו עצמו כאינדיווידואל ממציא ויוצר. מן

6 מתוך הטקסט לצד העבודה: ג'קסון פולוק, קומפוזיציה אופקית, 1949, צבעי שמן ואמייל על בד מודבק על לוח. במקור: J. Pollock, 'My Painting', *Possibilities*, 1 (1947/8), pp. 79–83.

7 M. Tapié, 'Un Art Autre: où il s'agit de nouveaux dévidages du réel', C. Harrison and P. Wood (eds.), *Art in Theory, 1900–2000: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford 2003, pp. 629–631.

8 K. K. Butler and C. L. Curtis (eds.), *Jean Fautrier: 1898–1964*, New Haven 2002, p. 219.

9 D. Ashton, 'A Rebours: The Informal Rebellion', *A Rebours: La Rebellion Informalista* 1939–1968, Madrid 1999, pp. 17–46, at p. 18.

10 K. Harries, 'Art, Beauty, and the Sacred: Four Ways to Abstraction', P. Crowther and I. Wunsche (eds.), *Meaning of Abstract Art: Between Nature and Theory*, New York 2012, pp. 241–254, at p. 241.

הצד האחר, פנימיותו של האמן מורכבת בין היתר מהשפעה של הסביבה המקיפה אותו ומתגובתו אליה. לכן גם כאשר הציור הוא ביטוי לנפשו ולפנימיותו של האמן, הסביבה החיצונית לו ממשיכה להופיע על פני הבד. ניסיון להפריד בין הגישות מלמד עד כמה הן שלובות זו בזו. יחד עם זאת, מחשבה עליהן עשויה להעמיק את הדיון ביצירות המופשטות המוצגות בתערוכה.



תמונה 1. ציבי גבע, **בלאטה 14**, 1989, טריפטך אקריליק על בד, 178x534, מוזיאון ישראל, ירושלים, מתנת קרן דב ורחל גוטסמן, תל-אביב וז'נווה. צילום: © מוזיאון ישראל, אלי פוזנר.

עבודתו של ציבי גבע **בלאטה 14** (תמונה 1), המוצגת בתערוכה, ממוקמת בצומת הפרשנויות לגבי מקור היצירה המופשטת – חיצוני או פנימי – ומבליטה את העניין המתפתח במחשבה על הסביבה ועל היחס של הציור המופשט אל סביבה זו. בטקסט שנכתב לצד הציור נאמר כך:

במבט ראשון **בלאטה 14** נראית כמו ציור מערבי מופשט שאימץ את עיקרון האקראיות של פולוק בציורי הטפטוף שלו. אבל מבט מקרוב מגלה שהעבודה מתארת דבר-מה ממשי וחומרי, מוצר מוכר בעל משמעויות והקשרים מקומיים, חברתיים ופוליטיים.¹¹

נדמה לי שהתיאור הוא הפוך: במבט ראשון, וממרחק, ניתן לזהות את הדימוי המופיע בשלושת הבדים המאורגנים כטריפטכון. מדובר על ציור של אריחי טרצו בגוונים שונים, והמרחק מהיצירות הגדולות מאפשר לראות את כוליותן ואת האובייקט הממשי (האריח) שאותו הן מתארות, מבלי להבחין בפרטים שהקרבה אליהן חושפת. כאשר ניגשים ליצירה, מתגלים הפרטים ההופכים את סיפור הבלאטה וההקשר הפוליטי שהיא מחזיקה בו ליצירה מופשטת. אז מתגלה החומריות, אז מתגלה טכניקת השכבות והשימוש במסקנטייפ, אז מתגלים טפטופי הצבע וההתנפצויות שלו ברחבי הבד.

התבוננות מרחוק או מקרוב ב**בלאטה 14** מאירה את העיסוק במקור ליצירה, הסביבה החיצונית לאמן או פנימיותו, בנקודה שבה השניים נטמעים זה בזה. צפייה בעבודתו של גבע מבהירה שבה בעת שהאמן מתבונן בסביבתו ו"שולף" ממנה צורות (צורת האריח, פרטי הדוגמה שבו), הוא גם מעניק לה צורות פרי דמיונו (משיחות המכחול,

11 ציבי גבע, בלאטה 14, 1989, טריפטך אקריליק על בד, 534x178 ס"מ, מוזיאון ישראל, ירושלים, צילום: אלי פוזנר. טקסט בתערוכה **שדות המופשט**.

התנפצויות הצבע). ציור מופשט, במובן הזה, הוא חלק מן הסביבה או תמצות שלה, וברזמן המופשט גם נפרד מהטבע והצורות שבו חדשות לסביבתו.

מנקודת המבט של העיסוק בשפה, נראה שתפקידה למסגר את העבודה בפרשנות פוליטית המחזיקה נרטיב. בהסבר לצד העבודה נכתב כי תיאור אריחי הרצפה ביצירתו של גבע מאיר את מעמדם המשתנה של הפלסטינים בתקופת האינתיפאדה ואחריה. ה"בלאטה" הופכת לסמל, לייצוג, לסיפור שהיצירה מספרת אשר מתורגם משפה ציורית לשפה מילולית. המסגור הפוליטי, העיסוק בבלאטה שהוכנו במפעלים פלסטיניים עד לפרוץ האינתיפאדה, הוא חלק ממה שניתן לומר על העבודה במילים. עם ההתקרבות לבד, יחסי הכוחות הישראליים-פלסטיניים הופכים ליחסי כוחות המתקיימים בין כתמי הצבע – אלו המאורגנים בשבלונות המסקנטייפ, ואלו שנוצרו כמעט ללא שליטה. המאבקים המתנהלים במציאות מוחלפים במאבקים המתרחשים על פני הבד, וחושפים את היחסים בין צבעים כהים לבהירים, בין דימוי לרקע, בין שליטה לחוסר שליטה ובין הרצון לחשוף לרצון להסתיר. הסיפור החיצוני הופך מנרטיב שמושמע ברקע למערך כוחות הפועל על חושיו של הצופה, חודר לתוכו, ובמובנים רבים מקדם את הדרמה המתרחשת במעשה הציור על פני זו המתרחשת בחוץ.

בניסיון להבין היכן מוקם הציור של גבע ביחס לכותרות מרחבי התערוכה, הבנתי שמשטחי האנרגיה נוצרים בעבודתו באמצעות אופני הפעולה עליה. החומריות והצורות המתוארות על הבד מייצרים מרחבי הרהור. אולי העבודה שייכת לשני המרחבים, ואולי נכון יהיה לומר שכל יצירה אמנותית מתמקמת בגבול שביניהם.

תמונה 2. מראה הצבה מתוך התערוכה **שדות המופשט**, 2022, צילום: © מוזיאון ישראל, אלי פוזנר. בצד ימין ניתן לראות את עבודתה של אגנס מרטין, **בוקר**, 1967, אקריליק וגרפיט על בד, 181x181.5, מוזיאון ישראל, ירושלים, מתנת רוברט אלקון, ניו-יורק, באמצעות קרן התרבות אמריקה-ישראל.



לא רחוק מהציור של גבע, אך במרחב ה"איזון הגיאומטרי", מוצג הציור **בוקר** מ-1967 (תמונה 2) שיצרה האמנית האמריקאית אגנס מרטין (Agnes Martin).¹² השימוש במונח "גיאומטרי" ביחס לסגנון המופשט מצביע על כיוון נוסף שאליו התפתח הסגנון, ששורשיו נעוצים בסגנון הקוביסטי - בעבודות של פיט מונדריאן (Piet Mondrian) וקבוצת דה סטיל (De Stijl), אבל גם ביצירתם של קונסטרוקטיביסטים רוסים, שכולם פעלו במחצית הראשונה של המאה העשרים. קווי הרשת המדויקים שמותחת מרטין ביצירותיה קושרים בין העבודה לבין ההיבט הגאומטרי. מרטין מותחת את הקווים הרוטטים מעל משטחי צבע בהירים, באופן שמטשטש אותם ודורש מהצופה לבחון את העבודה מקרוב. הקרבה אל העבודה מגלה, כפי שכתב חוקר ומבקר האמנות האמריקאי ברי שוובסקי (Barry Schwabsky), כיצד קווי מתאר דקים שנועדו במשך מאות שנים ויותר לתאר דימויים ולהקיף צורות - הופכים לקווים בעלי נוכחות עצמאית, רועדת.¹³

ומה היחס בין קווי הרשת לבין הטבע וסביבת האמן? במאמר "Grids" כותבת חוקרת האמנות רוזלינד קראוס (Rosalind Krauss) שהרשת, או הסורג, הם במובנים רבים סמל לציור המודרני, שכן הגריד מצהיר רק על עצמו: הוא מורכב מקווים אנכיים ואופקיים אשר אינם מחקים דימוי חיצוני. בכך מתנתק הצייר מהצורך לתאר סביבה מוכרת, והציור שנוצר בעקבותיו הוא אוטונומי. ההשטחה הנוצרת בעקבות סימוני הגריד, הגאומטריות והסדר הנראים ביצירה, מפנים את גבם למה שהוא טבעי או מציאותי.¹⁴ במקביל, לצד האוטונומיה שמאפיינת את סגנון המופשט, ולצד ההפרדה בין התבוננות בסביבה לבין הריכוז הנדרש לסימון מדויק של המבנה הגאומטרי, קראוס מצביעה גם על מקורות חיצוניים לגריד - בהם תיאורי מסגרות של חלונות ופרופילים פנימיים להם מהמאה התשע-עשרה. מקורות אלו, מלבד העניין התאולוגי-חילוני שקראוס מבליטה דרכם, מאירים דווקא את ההתבוננות בסביבה וההעקתה כמקורות לגריד.¹⁵

בטקסט הקצר המודבק לצד עבודתה של מרטין נכתב שהמקור ליצירותיה מצוי, בין היתר, בתצפיות של האמנית על עולם הטבע, ובשאיפתה להעביר לצופה את אותה תחושה המתקבלת מהתבוננות בנוף. מעשה סימון ושרטוט הקווים של מרטין מעלה על הדעת, אם כך, תהליך יצירה מדיטטיבי ומרוכז המקביל להתבוננות בטבע. זהו תהליך מתמשך המצריך ריכוז. הציור החיזור והדרישה להתקרב אל העבודה ולהבחין בפרטיה מזמינים את הצופה לקחת חלק בתהליך זה, אם לא ביצירת העבודה אזי במהלך הצפייה בה. אזכור הטבע, ובהתאם לטקסט שנכתב לצד העבודה - "ההתבוננות בים או בשדה רחבי-ידיים", מצביעים שוב על שילוב בין חוץ ופנים בעבודה מופשטת, ועל התבוננות בסביבה חיצונית מצד אחד והמצאה של צורות או קווים בתהליך פנימי שעוברת האמנית מצד אחר.



12 אגנס מרטין, בוקר, 1967, אקריליק וגרפיט על בד, 181.5x181 ס"מ, מוזאון ישראל, ירושלים, צילום: אלי פוזנר.

13 B. Schwabsky, 'The Brilliance of Lines', *Nation*, 303, 20 (2016), p. 35.

14 R. Krauss, 'Grids', *October*, 9 (1979), p. 50.

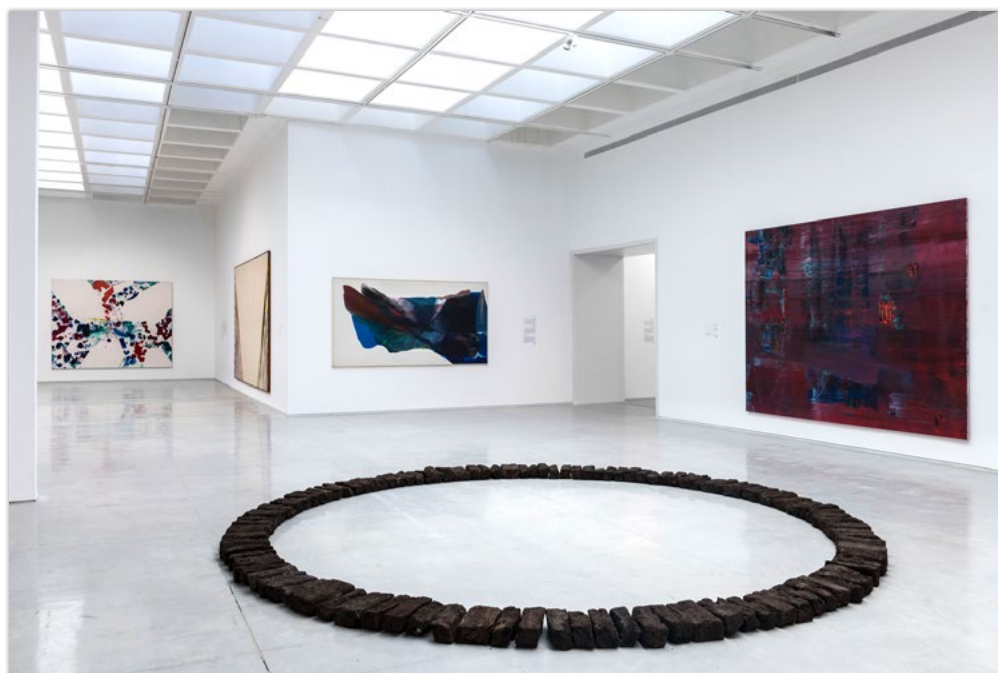
15 Krauss (שם), עמ' 58-59.



תמונה 3. לאה
ניקל, **בלי כותרת**,
1984, צבעי שמן
על בד, 130x131,
מתנת אילה זקס
אברמוב, ירושלים
ותל אביב. צילום:
© מוזיאון ישראל,
אלי פוזנר.

הבחירה להציג תערוכה שבמרכזה ציור הנתפס כמנותק מאירועי היום־יום, ושבבסיסו משיחת מכחול, קו רוטט, חריטה או כתם צבע, עומדת מנגד לחלק מסגנונות האמנות העכשוויים – שבתהליך הפקתם מעורבת טכנולוגיה מתקדמת, ושממראם נעדרת המחווה הגופנית של האמן או חומריותם של אמצעי היצירה. קצב החיים בתקופתנו, מהירות העברת המידע, זמינותו והשתנותו, הצבעוניות הבוהקת ועודף הגירויים הופכים את הצפייה ביצירות המוצגות בתערוכה לתובענית; אלו הן יצירות המבקשות לעצמן את תשומת ליבו של המתבונן, ולעתים גם את הישיבה הממושכת מולן. עבודותיהם של מיטב אמני המופשט, בהם הנס הופמן (Hans Hofmann), פרנץ קליין (Franz Kline), דה קונינג, פולוק וגרהרד ריכטר, כמו גם אלו של לאה ניקל – שטביעות אצבעותיה נותרו על הבד – וציבי גבע הישראליים, מעוררות שאלות על מידת סגירותו של עולם האמנות אל העולם שמחוץ לו – ובמקביל, ואולי במפתיע, מידת התייחסותו לעולם זה. מתוך כך אפשר לתהות אם קהל המבקרים מתמסר לסוג ההשהיה שתערוכה כזו מבקשת לעצמה, ואם לא יספיק ציור מופשט אחד, גדול־ממדים, של התרחשות ומאורעות פנימיים על מנת לעורר את חוויית התערוכה בשלמותה.

הריכוז הנדרש והשקט שמסתיר סערות פנימיות המתקיימות בציור ובמהלך יצירתו מחזירים לדברים שבהם פתחתי. מחשבה על המופשט, על סגירות עולם האמנות, ובמקביל העיסוק באפשרות שאמני המופשט דווקא מתייחסים לסביבתם ומגיבים לה – מבהירים שתיווך מילולי, פרשנויות ושפה דבורה עשויים לפתוח צוהר אל חוויה, אל מראות ותחושות. ללא מילים – ויהיו אלו מילותיהם של אמנים, היסטוריונים, פרשנים או מבקרים בתערוכה – עולמות מסוימים עלולים להישאר חסומים, בלתי מפוענחים, בלתי חדירים.



תמונה 4. מראה הצבה מתוך התערוכה **שדות המופשט**, 2022, צילום: © מוזיאון ישראל, אלי פוזנר. בצד ימין ניתן לראות את עבודתו של גרהרד ריכטר, **ציור מופשט** 3-849, 1997, צבעי שמן על בד, 340x261.6, מתנת לילי ספרא, מונקו, לזכרו הטוב של בעלה, אדמונד י' ספרא, נדבן ידוע ומגדולי התורמים של מוזיאון ישראל.

"שדות המופשט", מוזיאון ישראל, ירושלים.

אוצרת ד"ר עדינה קמיאן

3 בפברואר 2022 – 22 באוקטובר 2022

"גווידו רני ברומא: הקדושה והטבע" גלריה בורגזה, רומא

דניאל מ. אונגר, אוניברסיטת בן-גוריון בגנב

בין מרץ למאי 2022 התקיימה בגלריה בורגזה ברומא תערוכה יוצאת דופן שהוקדשה למי שנחשב בימיו לצייר הבולונזי החשוב ביותר – גווידו רני (Guido Reni, 1575–1642). עיקר פעילותו האמנותית של רני הייתה בעיר הולדתו בולוניה, שם חי מרבית חייו. קרלו צ'זרה מלבזיה (Carlo Cesare Malvasia) בן המאה השבע-עשרה, הביוגרף החשוב ביותר של הציור הבולונזי, כתב שבשנת 1601 רני נסע לרומא יחד עם הצייר הבולונזי פרנצ'סקו אלבני (Francesco Albani), לאחר שהוזמן אליה על ידי אחד מציירי העיר החשובים ביותר באותם הימים – קבלייר ד'ארפינו (Cavalier d'Arpino), ששמע על יכולותיו המופלאות. כאשר עזב רני את רומא בשנת 1614, הוא כבר היה צייר מפורסם בכל אירופה. ציוריו נמכרו במחירים גבוהים במיוחד, ומן הידוע הוא שלא רק שהוזמן על ידי מלכים לעטר את ארמונותיהם, אלא אף שהעז לסרב להם. כך למשל אירע כאשר פנתה אליו מלכת צרפת מריה דה מדיצ'י (Maria de' Medici), באמצעות מקורבה הקרדינל ברנרדינו ספאדה (Bernardino Spada) – מי שהיה אחד ממעריציו הנלהבים של הצייר, ואף הזמין ממנו ציור דיוקן המוצג היום בארמונו הפרטי – וביקשה ממנו לבוא אליה. הצייר סירב לנסוע לארמונה של המלכה, ובכך למעשה דחה את הזמנתו. הקרדינל ספאדה נאלץ להציע לה את גוארצ'ינו (Guercino) שיבוא במקומו.

מלבד קטלוג עב-כרס ובו המידע העדכני ביותר על היצירות המוצגות בתערוכה, מסמכים רלוונטיים ושבעה מאמרים שכתבו גדולי המומחים של רני באיטליה, הודפס לליווי התערוכה גם מדריך ייעודי המציין 22 מוקדים שונים בעיר – כולל ארמונות, מוזאונים וכנסיות – שבהם הוצגו ציוריו של רני עוד בימי חייו. בני תקופתו העריצו את יכולותיו וכינו אותו גווידו האלוהי (Divin Guido). אוצרת התערוכה ומנהלת הגלריה פרנצ'סקה קפלטי (Francesca Cappelletti) בחרה להתמקד ביצירותיו שנעשו ברומא, חלק גדול מהן בשנים ששהה בעיר, אבל גם כאלה שהזמינו ממנו פטרוניים בני רומא בשנים שבהן כבר ניהל סדנת עבודה מצליחה ומכובדת בעיר הולדתו בולוניה. גולת הכותרת של התערוכה, על פי קפלטי, הייתה יצירתו של רני **נוף עם ריקוד כפרי** שהתגלתה זה לא כבר (2008), נרכשה על ידי גלריה בורגזה בשנת 2020, ומוצגת לראשונה בתערוכה זו. רני לא ידוע בדברי הימים כצייר נופים, וציור יוצא דופן זה נעשה ככל הנראה על מנת להוכיח לפטרוניו את מגוון יכולותיו.



תמונה 1 (מימין).
צליבת פטרוס.

תמונה 2 (משמאל).
רצח החפים
מפשע. ציוריו של
גווידו רני

אצירת תערוכת יחיד בגלריה בורגזה היא אתגר לא פשוט כלל, שכן הארמון גדוש יצירות אמנות רבות ומגוונות. הארמון נבנה על מנת שיכיל את אוספו הגדול של הקרדינל שיפיונה בורגזה (Scipione Borghese), בן אחותו של האפיפיור פאול החמישי ואיש אמונו (nipote). הקרדינל היה אספן גדול של אמנות ופטרון חשוב של רני; ציור התקרה החשוב ביותר של הצייר – **האורורה** – מעטר את תקרת הפביליון של ארמון אחר שלו, פלביציני רוספיליוזי (Palazzo Pallavicini Rospigliosi), הממוקם על הקוויירינל. נוסף על היצירות של רני ושל אמנים נוספים בני תקופתו, כגון ברניני (Bernini) וקרווג'יו (Caravaggio), אסף הקרדינל בארמון בורגזה גם יצירות של אמני עבר גדולים כמו רפאל (Raphael) וטיציאן (Titian), וכן יצירות מופת מהעת העתיקה. מכאן שהמשימה שעמדה בפני אוצרת התערוכה הייתה הצגת יצירות המופת של רני בארמון שהאוסף הקיים בו כולל יצירות מגוונות מתקופות שונות, אשר ממלאות את כל אולמות התצוגה.

הבחירה של האוצרת למקם את ציורי רני בחלל הגלריה מבלי להסיר אפילו יצירה אחת מהאוסף הקיים בה הפכה את הארמון הגדוש לגדוש עוד יותר. לכאורה החלטה זו היא בעייתית, משום שהיא איננה מאפשרת למבקר – אשר רגיל לקירות הלבנים המאפיינים את המוזאון המודרני, ושאינו בקיא במכלול היצירות של הצייר – לזהות אילו מבין הציורים הרבים אכן נעשו בידי רני, ואילו הם פרי יצירתם של ציירים אחרים בני התקופה. אולם ייאמר לזכותה של האוצרת שהבחירה הולמת את אופן תצוגת

אוספי האמנות שהיה מקובל ברומא במאה השבע-עשרה. העושר, הגודש והצפיפות אופייניים לאוספים בארמונות אחרים מן העת החדשה המוקדמת, כגון גלריה ספאדה (Galleria Spada) וגלריה דוריה פמפילי (Galleria Doria Pamphilj). הציורים הגדולים של רני הוצבו באולמות לצד פסלי ברניני המפורסמים **דוד**, **אפולו ודפנה**, **אניאס ואנכיסס וחטיפת פרספונה**, וזכו להבלטה מינורית ביחס לציורים של תצוגת הקבע באמצעות רקע כחול. מעניינת הבחירה האוצרותית להשאיר את ציורי רני שבתצוגת הקבע במקומם ללא הבלטה.

שניים מבין ציוריו המפורסמים ביותר של רני שהוצגו בתערוכה הם **צליבת פטרוס**



(תמונה 1) **ורצח החפים מפשע** (תמונה 2). שני הציורים הללו מבטאים את מנעד הסגנונות של הצייר בעבודתו ברומא: הראשון נעשה בסגנון קרווג'סקי, ואילו השני הוא אחד הציורים הקלאסיציסטיים ביותר של הצייר, שבו בחר ליצור איזון מושלם על ידי חלוקת הציור לשני חלקים שווים באמצעות הסכין שמניף הרוצח – הדמות בחולצה הלבנה בצד שמאל. שני הציורים נועדו לשמש כתמונות מזבח. הראשון, **צליבת פטרוס**, היה מיועד לכנסיית סן פאולו דלה אבציה דלה טרה פונטנה (San Paolo dell'Abbazia delle Tre Fontane) שברומא, ואילו **ורצח החפים מפשע** יועד לכנסיית סן דומניקו (San Domenico) בבולוניה. תמונת המזבח הבולונוזית הושלמה ברומא, והיא יצירת המזבח הבאה שרני התבקש לצייר לאחר שסיים את ציור **צליבת פטרוס**. הפער הסגנוני בין שני הציורים מלמד על יכולותיו הורסטיליות של הצייר.

הקרדינל שפיונה בורגזה היה גם אחד מפטרוניו החשובים של קרווג'יו, ואחד האולמות בארמון מוקדש ליצירתו ולציוריהם של הקרווג'יסטים ממשיכי דרכו. אחד הציורים הגדולים והחשובים של קרווג'יו באולם זה הוא **המדונה של הנחש**

(Madonna del serpe), שהקרדינל בורגזה רכש לאחר שהכנסייה דחתה את הכוונה להשתמש בו כתמונת מזבח לכנסיית סן פטרוס. בין חוקרי קרווג'יו יש הטוענים שהיצירה לא נדחתה, ושהקרדינל עצמו נעזר במעמדו וביכולת ההשפעה שלו על מנת לדרוש שהציור יועבר לידיה. מעניין היה אילו בחרה אוצרת התערוכה להציב את ציוריו הקרווג'סקיים של גוידו רני, למשל **צליבת פטרוס**, באולם שבו מוצגים ציוריו של קרווג'יו עצמו. מלבזיה כתב באריכות רבה למדי על הכעס של קרווג'יו כלפי רני, ובפרט נוכח ציור זה הוא האשים את רני בגניבת סגנונו והצבעוניות שלו.

תמונה 3. **דוד עם ראש גוליית**. ציור של גוידו רני.



תמונה 4 (מימין).
דוד עם ראש גוליית. ציורו של קרווג'יו.

תמונה 5 (משמאל).
דוד עם ראש גוליית. ציורו של קראצ'יולו.

ציור חשוב נוסף של רני המוצג בתערוכה הוא אחת הגרסאות של **דוד עם ראש גוליית** (תמונה 3). הדעות חלוקות אם הציור נעשה בידי גוויידו רני עצמו, או בידי אחד מתלמידיו בסדנת עבודתו. הגרסה המקורית מוצגת היום במוזאון הלובר בפריז. חשבתי שמוטב היה אילו גם ציור זה היה מוצג לצד הגרסה המאוחרת של **דוד עם ראש גוליית** (תמונה 4) שצייר קרווג'יו זמן קצר לפני מותו, ושאותה שלח לקרדינל על מנת שזה יעזור לו לקבל חנינה מדודו האפיפיור. בציור, כך על פי כמה מחוקרי קרווג'יו, בחר הצייר לתאר את דוד על פי תווי פניו שלו בצעירותו, ואת ראשו של גוליית ביסס על תווי פניו שלו כאיש מבוגר – רמז לכך שקרווג'יו הצעיר הוא האחראי למצבו העגום של קרווג'יו המבוגר. הרעיון לרתום את דמותו של דוד על מנת לבקש מחילה מהאפיפיור מבוסס על התפיסה הרווחת בעידן הרפורמציה הקתולית, שראתה את דוד כאחד מקדושי כפרת העוונות המוכרים ביותר.

באותו אולם שבו מוצג ציורו של קרווג'יו, מצוי ציור נוסף של **דוד עם ראש גוליית** (תמונה 5) שנעשה בידי צייר קרווג'סקי בשם קראצ'יולו (Giovanni Battista Caracciolo) בשנת 1612. ההשוואה בין שלושת הציורים מסקרנת למדי. ההבדל העיקרי בין הציור של רני לזה של קרווג'יו הוא שדוד של רני מניח את ראשו הכרות של גוליית על פודיום, ובכך מעניק חשיבות גדולה לראש הכרות. ראשו של גוליית משמש כגולגולת – סמל שכיח המופיע לעיתים קרובות לצידו של קדוש המכפר על מעשיו. ואילו דוד של קרווג'יו אוחז בראש גוליית ומרים אותו כלפי מעלה, ובכך מדגיש את תנועתו של דוד עצמו. כאן דוד עדיין אוחז בחרב שאיתה כרת את ראשו של הענק. רני מדגיש את הממד ההגותי של כפרת העוונות, ואילו קרווג'יו מתאר רגע מהותי בסיפור עצמו. דוד של קראצ'יולו דומה יותר לזה של רני בכך שהוא מניח את ראש גוליית על

כותרת קלאסית. כמו כן, קראצ'ולו בחר לתאר את דוד עומד בשיכול רגליים, כפי שצייר אותו רני. הדימוי של רני היה מפורסם מאוד וזכה להעתקים והדפסים רבים, כנראה משום שהממד הדתי של כפרת העוונות – נושא שכיח ומרכזי בציור האיטלקי של ראשית המאה השבע-עשרה – היה ברור וחד-משמעי בו.

התערוכה נאצרה על פי רוח התקופה שבה חי ופעל גווידו רני, ובכך ייחודה. ניתן לשער שגם הקרדינל בורגזה עצמו היה ודאי מרוצה אילו ראה את התערוכה של מרץ-מאי 2022 בארמונו – שגם היום הוא בין הארמונות היפים ביותר בעיר, אם לא היפה שבהם.

Guido Reni a Roma: il sacro e la natura
Galleria Borghese, Rome
1 במארס – 22 במאי 2022

ביקורת תערוכה

ברוחה? על יחסי הכוחות בשדה האומניות המקומי המוצגים בתערוכה לזכרה של רות דיין

שלומית לזר, אוניברסיטת בן-גוריון בגנב

אוצרת: הדר מרום

במרכז סקירה זו עומדת תערוכה המוקדשת לרות דיין ולמלאכות יד מקומיות, אשר הוצגה בחודשים פברואר עד אפריל 2022 בגלריה פרטית ברחוב הפלך בתל אביב. תערוכה זו הציפה קולות רבים מתוך דיון המתקיים בעשורים האחרונים על אודות חברת משכית, ועל תפקידה של רות דיין בה. בביקורת שלהלן אסקור את התערוכה ואציג את הטענות העולות בדיון זה. בהמשך אטען כי אוצרת התערוכה, הדר מרום, בוחרת את מיקומה בשיח באמצעות בחירת היצירות בתערוכה ועיצוב החלל שלה.

מרום, המקדישה את פועלה לקידום מלאכות היד המקומיות באמצעות אוצרות תערוכות, סיורים וסדנאות, שאפה זה זמן רב לאצור תערוכה לכבוד רות דיין. לטענתה, העיסוק במלאכות יד בשדה האמנות המקומי העכשווי מתבסס על מפעל חייה של דיין, אשר הלכה לעולמה בפברואר 2021. בעקבות פטירתה של דיין החלה מרום באיסוף העבודות לתערוכה זו, במטרה להוקיר את פועלה ואת שדה מלאכות היד המקומי בכלל. דיין החלה בפועלה בשנת 1949, בהקמת פרויקט "אשת חיל" אשר סיפק תעסוקה ופרנסה לנשים עולות ממדינות צפון אפריקה והמזרח. פרויקט זה צמח והפך כעבור חמש שנים לחברת משכית, אשר תחת ניהולה של דיין ייצרה אופנה עילית שנמכרה ברחבי העולם. דיין ניהלה את משכית עד לשנת 1978, וגם כשעזבה תפקיד זה המשיכה להיות מעורבת בפעילות החברה עד לסגירתה בשנת 1994.¹

בתערוכה רוויית היצירות מציגים ארבעים ושמונה אמנים ואמניות, וכן קבוצות אומניות² היוצרות במגוון טכניקות כגון ציור, כדרות, פסיפס ומלאכות טקסטיל – רקמה, אריגה, ליבוד וקליעה. ביקרתי בתערוכה יחד עם סטודנטיות למלאכות יד, וסיירנו בה בהדרכת מרום, אשר הסבירה על כל יצירה ויצירה.³ היצירות רבות וצפופות,

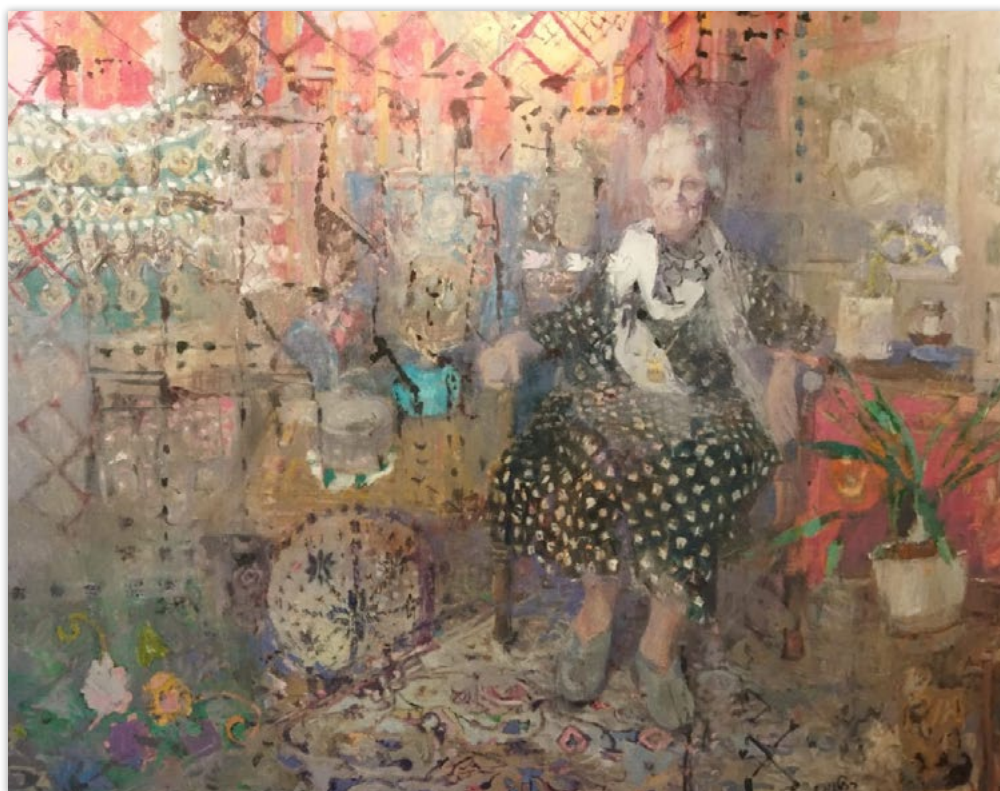
1 ב' דוגר, 'משכית: מארג מקומי', מוזיאון ארץ ישראל, תל אביב 2003.

2 גילוי נאות: קבוצת האומניות עג'ראם שבה אני פעילה הציגה את מוצריה למכירה בתערוכה.

3 כל ציטוטיה של מרום המובאים כאן הם מתוך ההדרכה הנ"ל, אלא אם יצוין אחרת.

ועל הקיר מופיעים שמות היוצרים והיוצרות בלבד. קטלוג מודפס על נייר מדפסת מלווה את התערוכה, ובו טקסטים שכתבו האמנים והאמניות עצמם.

חלל התערוכה הינו חדר גדול ומוארך המבנה מסלול מהכניסה אל הפנים. הכניסה לתערוכה מתמקדת בדמותה של דיין: מספר יצירות, שנוצרו בטכניקות מגוונות כגון ציור ואריגה, מציגות את דיין במרכזן. כך לדוגמה בציורה של רחל נמש, **רות: רוקמת חייה** (תמונה 1), מופיעה דיין המבוגרת במרכז, מוקפת באורנמנטיקה טקסטילית מצוירת המסמלת את פועלה. לצד ציור זה מוצבים ציורים נוספים העוסקים בדיין, כגון **ברושים** של אורית אריאב, **רות ואלכסנדר** של חיה גרץ רן ועוד. בין הציורים



איור 1. רחל נמש,
רות: רוקמת
חייה, שמן על
קנבס, 140X110.
אוסף האמנית.

מוצגות פיסות טקסטיל אשר חלקן יוצרו במשכית.

הכניסה לעומק התערוכה חושפת עומס רב של יצירות מלאכת יד, עשויות בטכניקות שונות וללא אחדות מקצועית. ביניהן אפשר למצוא אריגים בהשראה בדואית של יעל בית אב, סלים קלועים של יונית קריסטל, ציור בחוטי רקמה של מרגלית בסן ויצירות רבות נוספות. יצירות דרמטיות מוצגות לצד יצירות תלת-ממדיות בכל חלקי החדר. לצידן מוקדש חלל מופרד קטן בסיום התערוכה להצגה ולמכירה של יצירות מאת קבוצות אומניות, רובן פלסטיניות – בהן לועֶבָה חִילָוֶה מח'אן אל'אחמאר, סווא מג'אסר א־זרקא, עג'ראם מירוחם ורחמה, ונוספות.

החלל עמוס וצפוף, וניכר כי לא נעשה בו תהליך אוצרותי קוהרנטי ומנומק. קשה למצוא את חוט המחשבה שהוביל את מרום בבחירה האקלקטית של היצירות. טענתה כי כל היצירות המוצגות מבטאות את מפעלה של דיין אינה מספקת הסבר לבחירה האוצרותית, ואף אינה ניכרת מהתבוננות ביצירות עצמן. הצבת הציורים העוסקים בדמותה של דיין בכניסה לתערוכה יוצרת מצג של פולחן אישיות והערצה; תחושה

זו אינה מתפוגגת עם הכניסה לעומק התערוכה, שבה הנימוק היחיד לאיסוף היצירות יחד הוא עיסוקה של דיין במלאכות יד. לדברי מרום, שני היבטים עמדו לנגד עיניה בחזון התערוכה: "רות היא האמא של המלאכות בארץ, ובעיניים שלה הכול התחיל מפרנסה". משום כך היא ראתה ערך בהצגת מלאכות יד רבות בתערוכה. אך עצם הקביעה שדיין היא אם המלאכות בארץ תמוהה, כיוון שליוזמות שהקימה וניהלה – "אשת חיל" ו"משכית" – קדמו פרויקטים דומים כגון סדנאות בצלאל, מפעל שני ועוד.⁴

היוזמה של מרום להקמת תערוכה זו לא צמחה על קרקע ריקה. בשנים האחרונות מתקיים דיון אקדמי וחברתי ער על הפוליטיקה של מלאכות היד בישראל, ובמרכזו דמותה של דיין אשר זוכה מחד גיסא להערכה ומאידך גיסא לביקורת והאשמות. במאמרה **רוקמות התחרה מבצלאל** הניחה שרה חינסקי את הבסיס לכתיבה הביקורתית על אודות פרויקטים לשימור מלאכות "עממיות" במרחב המקומי כבסיס להבניית תרבות מסורתית לאומית. חינסקי חשפה במאמר זה מנגנונים של ניצול וניכוס בשדה האמנות המקומית.⁵

המאמר סלל את הדרך למספר לא מבוטל של פרסומים אקדמיים וכתבות עיתונות העוסקות במלאכות היד בישראל בכלל, ובחברת משכית בפרט. יעל גילעת דנה במאמרה **רוקמות אומה** ביחסי הכוחות בהתפתחות פרויקטים של מלאכות יד בישראל,⁶ ומספר מאמרי ביקורת משמעותיים התמקדו ביחסי כוחות מסוג זה אשר התגלמו בחברת משכית – בהם מאמרה של אורטל בן דיין על אודות ניכוס אמנותי במשכית,⁷ מאמרה של נועה חזן החושף את החפצת האישה המזרחית בתערוכה לכבוד משכית,⁸ ומאמרים נוספים.⁹ במאמרים אלו נמתחת ביקורת על מיקומה המעמדי והחברתי של דיין ועל יחסה לפועלות המזרחיות והפלסטיניות. עוד יש לציין כי בתיאום מפתיע עם מועד הצגת התערוכה, פורסם מערכון בסדרה הסאטירית **היהודים באים** המציג באור מגוחך וביקורתי את פועלה של דיין במשכית.¹⁰ מערכון זה העלה לתודעה ציבורית רחבה את הדיון הביקורתי הנ"ל, שהיה עד כה נחלתו של ציבור מצומצם.

עם זאת, במקביל לפרסומים הנדונים זוכה דיין גם להוקרה והערכה. בשנת 2003 הוצגה במוזאון ארץ ישראל תערוכה שהוקדשה למשכית באוצרות בתיה דונר, ולה

4 ניתן לקרוא על כך במאמר של יעל גילעת הסוקר את התפתחות העיסוק הממוסד במלאכות יד בארץ. ראו: י' גילעת, 'רוקמות אומה: ארגוני נשים כפטרון האמנות העממית הרשמית', ר' מרקוס (עורכת), נשים יוצרות בישראל 1920–1970, תל אביב 2008, 181–224.

5 ש' חינסקי, 'רוקמות התחרה מבצלאל', תיאוריה וביקורת, 11 (1997), 177–205.

6 גילעת (לעיל הערה 4).

7 א' בן דיין, 'כך שודד המערב את העיצובים הילדיים', שיחה מקומית, 18.7.2006, <https://www.mekomit.co.il/תעשיית-האופנה-וקניין-תרבות/> נדלה בתאריך 30.4.2022.

8 נ' חזן, 'משיבה מבט ממזרח', ק' עלון וש' קשת (עורכות), שוברות קירות: אומניות מזרחיות עכשוויות בישראל, תל אביב 2013, 13–36.

9 לדוגמה: ש' שנהב קלר, 'מזכרות: המצאה תרבותית, משמעות ואותנטיות – מקרה משכית', מותר, 14 (2006), 41–46.

10 'רות דיין, היהודים באים, פרק 5, 27.3.2022, https://www.youtube.com/watch?v=Zwn2EIC_VIk

איור 2. חלל
התערוכה, גלריה
בתיא שני,
11.3.2022.
(צילום: שלומית
לזר)



איור 3. פרט מתוך
התערוכה, תצוגת
מוצרי 'עג'ראם'
למכירה, 11.3.2022.
(צילום: שלומית
לזר)



נלווה קטלוג רחב שהתמקד בפועלה של דיין.¹¹ נוסף על כך זכתה דיין לקמפיין לא רשמי ברשתות החברתיות, שקרא להעניק לה את פרס ישראל לשנת 2019.¹² מרום מודעת היטב לשיח הסוער בנושא, ואף ספגה ביקורת חריפה בפייסבוק על פרסום התערוכה,¹³ ולכעס מצד חוקרות אקטיביסטיות שיצאו נגדה ברשתות החברתיות.¹⁴ אף על פי כן היא בחרה שלא להקדיש לכך התייחסות ישירה בתערוכה.

11 דונר (לעיל הערה 1).

12 ראו לדוגמה: ה' מרום, Facebook, 23.2.2019, <https://www.facebook.com/groups/1414096252231507/posts/1984288775212249>

13 ה' מרום, קבוצת העמותה לחקר אמנות, נשים ומגדר, Facebook, 23.2.2022, <https://www.facebook.com/groups/womenartgender/posts/2126284294195673>

14 ראו לדוגמה: ס' רג'ואן שטאנג, Facebook, 24.2.2022, <https://www.facebook.com/sivan.shtang/posts/10159265114907779>

בהדרכתה הצהירה מרום כי היא בחרה שלא לעסוק בחברת משכית עצמה, ובכך התחמקה למעשה מעיסוק פומבי בוויכוח ובמורכבותו.

קשה לסייר בתערוכה מתוך התעלמות גורפת מהמורכבות והפוליטיקה של הוויכוח שנדון לעיל. קושי זה אף מתגבר נוכח אופן הצגת היצירות בתערוכה: ההפרדה של חלל המכירה בקצה התערוכה יוצרת הבחנה ברורה בין היצירות הנחשבות לאמנות הראויה להצגה, להשקפתה של מרום – רובן המוחלט של אמניות יהודיות – לבין היצירות הנחשבות לקראפט ומוצרים שימושיים, הראויים רק למכירה במעין חנות מזכרות. אף אופן ההצגה של פינה זו, כערמה דחוסה של מוצרים, שונה באופן ניכר מתצוגת היצירות האחרות בתערוכה, אשר זוכות כל אחת להצבה ומקום. בהדרכתה מציגה מרום אקסיומות על תהליך הרקמה הבדואית-פלסטינית, ללא אזכור להבחנה הקיימת בין הרקמות של הקהילות הפלסטיניות השונות. בהמשך לכך היא מדגישה את מקומן של סוכנות תרבות יהודיות בקרב קהילות אלו, אשר נותנות לדבריה ערך מוסף של העצמה לנשים הבדואיות, ובלעדיהן לא היה ראוי למכור את תוצריהן.

לא ניתן להתעלם מתרומתה הגדולה של מרום לפרויקטים של מלאכות היד בישראל בתערוכות שהיא אוצרת ובסיוורים ובסדנאות שהיא מובילה. אך בתערוכה זו היא חוטאת למטרתה ביצירת הבידול בין היצירות והאמניות המציגות. מרום מתעלמת במודע מהביקורת על דמותה של דיין ועל פרויקטים של מלאכות יד המובלים על ידי נשים יהודיות משכבה חברתית חזקה, שהפועלות בהם הן נשים יהודיות או ערביות מוחלשות. בכך ממשיכה ומחזקת מרום את יחסי הכוחות הללו הן בשדה הפוליטי והן בשדה האמנות המקומי.

הכותבות והכותבים

♦ **ניצן ישראלי** היא תלמידת תואר מוסמך מחקרי בחוג לתולדות האמנות באוניברסיטה העברית. בעלת תואר בוגר בתולדות האמנות ובסוציולוגיה ואנתרופולוגיה מהאוניברסיטה העברית, ובוגרת תוכנית ההצטיינות לתלמידי מוסמך של בית ספר ג'ק ג'וזף ומורטון מנדל ללימודים מתקדמים במדעי הרוח באוניברסיטה העברית. מזה שנתיים היא עובדת כמתרגלת פרונטלית בקורס המבוא לאמנות מודרנית ועכשווית, וכעוזרת מחקר בקבוצת המחקר "גלגולי הקשב בתרבות המערבית המודרנית והעכשווית", שפועלת במרכז מנדל סכוליון - מרכז למחקר רב-תחומי במדעי הרוח והיהדות באוניברסיטה העברית. עבודת התזה שלה, בהנחייתה של פרופ' גל ונטורה, מוקדשת לחשיפת הגוף הנשי כפרקטיקת התנגדות במחאות חברתיות ציבוריות.

♦ **צפירה (אליסון) שטרן** היא אקטיביסטית-מחול וחוקרת, בוגרת בית הספר לתאטרון חזותי. בעלת תואר ראשון ושני מהאקדמיה למחול בירושלים. השלימה מחקר בהצטיינות יתרה בתוכנית ללימודי תרבות באוניברסיטה העברית, כעמיתת מחקר במרכז ללימודי מגדר. מייסדת מיזם **לרקוד לשם שינוי** - מחול ותנועה לריפוי אישי ושינוי חברתי.

♦ **ד"ר יוסף יצחק ליפשיץ** הוא מרצה בכיר במרכז האקדמי שלם. בין ספריו: Rabbi Meir of Rothenburg and the Foundation of Jewish Political Thought (New York 2015); אחד בכל דמיונות - הגותם הדיאלקטית של חסידי אשכנז (בני ברק 2015); In Time Immemorial: Custom, Talmudic Law in Ashkenaz in the Middle Ages (Turnhout 2023); וכן ספרים ומאמרים נוספים בנושאי הגות והיסטוריה יהודית.

♦ **אריאלה שמשון**, ילידת אוקראינה, היא דוקטורנטית במחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ומרכזת פעילות הגלריות לאמנות של האוניברסיטה זה שלוש שנים. היא בוגרת תואר שני במסלול אוצרות במחלקה לאמנויות של אוניברסיטת בן-גוריון. מצטיינת דיקן לשנת 2018, משתתפת בסמינר מכון המפרי למחקר חברתי בשנת 2022, וזוכת מלגת הנגב לדוקטורנטים מצטיינים ומלגה ע"ש נתן רוטנשטריך לדוקטורנטים מצטיינים בתחומי מדעי הרוח. תחומי מחקר: התקבלות אמנים, ביקורת אמנות, אמנות רוסית, גילוי אמנים מחדש. בין פרסומיה: "The Recipe for Success: Repin's Painting Barge-Haulers on the Volga and Stasov's Conception of Russian Art," *Arts* (2021), 10, 85; "East Versus East: The Failure of Ilya Repin's Parisian Café at the 1875 Paris Salon," *The Paris Conference on Arts & Humanities 2022 Official Conference Proceedings*.

♦ **ד"ר נעה יובל חכם** היא מרצה בכירה במסלול ללימודי ירושלים וארץ ישראל ובמסלול האמנויות ביהדות במכון שכטר למדעי היהדות בירושלים. מחקרה עוסקים באמנות של שלהי העת העתיקה, במרחב הארץ-ישראלי ובתפוצה היהודית, ובקשרי הגומלין בין היצירה החזותית היהודית והיצירות בתרבויות הסובבות אותה. ספרה **אמנות ללא דמות: מגמות אנטי-פיגורטיביות באמנות היהודית בשלהי התקופה הביזנטית ובראשית התקופה המוסלמית** בוחן מגמות של דחייה ורתיעה מאמנות הדמות בחברה היהודית בשלהי העת העתיקה ובראשית התקופה המוסלמית, המתבטאות בהימנעות מדמויות אדם וחי מחד גיסא, ובהשחתה אקטיבית של דמויות בפריטי אבן מגולפים ובשטיחי פסיפס מאידך גיסא.

♦ **ד"ר אתי גורדון גינזבורג** היא מרצה בכירה בחוג לשפה וספרות אנגלית במרכז האקדמי לחינוך וחברה אורנים. מחקרה עוסקים בממד הלימינלי בספרות ילדים, וכן בשאלות של סוגה וקנון ספרותי.

♦ **ד"ר גוני בן-ישראל קסוטו** היא מרצה בחוג לספרות עברית במרכז האקדמי לחינוך וחברה אורנים. מחקרה עוסקים בספרות ילדים, בספרות הנשים העברית, בכתיבה וגוף ובאינטרטקסטואליות.

♦ **ד"ר דנה בר** היא חוקרת מחול, יוצרת ומורה. בעלת תואר דוקטור מטעם האוניברסיטה העברית בירושלים, תואר מוסמך במחול מטעם האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים ותואר בוגר מטעם האקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים בחוג לתנועה ולכתב תנועה. את עבודת הדוקטורט שלה כתבה בנושא: "צעדים והליכה בעבודותיהם של נועה אשכול ושל יוצרים אמריקנים בשנות השישים והשבעים של המאה העשרים". תחומי מחקר, יצירה והוראה: ניתוח יצירות מחול, סוגיות בייצוג מחול, הריקוד בין טקס למופע, צעדים והליכה ותנועה יומיומית במחול, כתבי תנועה וכתב התנועה אשכול וכמן, תהליכי יצירה וחיבור במחול ועוד. היא מפרסמת ומציגה את עבודתה העיונית והמעשית בכנסים, בכתבי עת ובבמות מחול. היא חברה סגל באקדמיה למוסיקה ולמחול משנת 2016.

♦ **ויאולטה רייכמן** היא דוקטורנטית במחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. עבודת התזה שלה בנושא "פרשנות בכתב יד מאויר של רש"י", בהנחייתם של פרופ' שמיר יונה ופרופ' שרה אופנברג, עסקה בכתב יד של התנ"ך מאזור אשכנז מהמאות השלוש-עשרה והארבע-עשרה. המחקר פרש את ייחודו של כתב היד לאור השילוב שבין הייצוגים הכתובים והחזותיים שבו. ממצאי המחקר הוצגו לראשונה בכנס "המקרא באמר ובתמונה: כנס לכבוד פרישתו של פרופ' שמיר יונה לגמלאות" בשנת 2022.

♦ **פרופ' יניב בלחסן** הוא חבר סגל במחלקה לניהול תיירות ופנאי באוניברסיטת בן גוריון בנגב. מחקריו עוסקים בסוגיות תיאורטיות ויישומיות בשדות הפנאי והתיירות.

♦ **ד"ר נעה מורדוך-סימונסון** היא בוגרת התוכנית ללימודי פרשנות ותרבות באוניברסיטת בר-אילן. עבודת הדוקטורט שלה, "הדגם הנשנה ומושג החזרה במחצית השנייה של המאה העשרים: בין אמנות למלאכה" עסקה בחזרה כתבנית אמנותית, ובחזרה כמושג תאורטי ועוגניו בתחום תולדות האמנות ובתחום הפילוסופיה. היא מלמדת ומפתחת קורסים חדשים בתולדות האמנות במחלקה לספרות, ללשון ולאמנויות באוניברסיטה הפתוחה, וכן כותבת ביקורות אמנות. בימים אלה עובדת על ספר העוסק במושג "חזרה" ובאופן ביטוי באמנות הישראלית העכשווית.

♦ **פרופ' דניאל מ' אונגר** מרצה לתולדות האמנות של העת החדשה המוקדמת במחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. משמש כעורך ראשי בכתב העת מבטים: כתב עת לתרבות חזותית.

♦ **שלומית לזר** היא דוקטורנטית במחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון. מחקרה עוסק בקראפטיביזם (Craftivism) פרפורמטיבי: הקשרים שבין מלאכות יד טקסטיליות לבין תנועות מחאה, בהקשר של ייצוג גוף ותאוריה קווירית בתרבות חזותית עכשווית. בוגרת תואר ראשון בעיצוב טקסטיל ממכללת שנקר, ותואר שני מהמחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון. מחקר התזה שלה בתואר השני עסק ברקמת נשים אתיופיות בישראל לאור המחאה החברתית, וזכה בפרס המרכז למורשת יהדות אתיופיה. מאמרה בנושא התפרסם בכתב העת האקדמי קשת. לצד העיסוק במחקר היא יוצרת רב-תחומית, מנהלת פעילות בעמותת הבית הגאה בבאר שבע, ועוסקת באקטיביזם גאה ובקידום תרבות בדרום.

Abstracts

The “Defective Dad”: Representations of “New” Israeli Fatherhood in Visual Culture

Nitsan Israeli

This essay traces the image of the *aba pagum* [“defective dad”] as canonized by the viral Facebook group of the same name. The author suggests that Israeli men’s identification with this representation of fatherhood expresses an ambivalence regarding their perception and experience of the paternal role due to the conflicting gender expectations ingrained in Israeli culture and society. The article examines how this complex identity is formulated visually in Israeli popular culture and the visual arts through diverse media: children’s books illustrations, self-images shared by members of the Aba Pagum group on social media, and the self- and family portraits created by artists Boaz Tal, Guy Ben-Ner, and Asaf Hanuka. Analysis of these self-representations reveals the power of visual culture as an arena of negotiation and formation of changing identities of fatherhood and masculinity and their discourse.

Dancing Pandemic: Between Helplessness and Discipline

Tzaphira Allison Stern

This article focuses on the term ‘movement’ regarding the unique forms and restrictions manifested in the public sphere during the Covid_19 pandemic in Israel, 2020. During this period, Israeli residents experienced extreme changes in day-to-day life due to the spread of the Covid_19 virus and the government’s restrictions on movement that followed. The changes manifested in the public sphere as a void and slowness, influencing movement patterns on a personal, social, and political level. Out of this crisis grew new daily routines, political demonstrations, and artistic reactions, especially in dance, which embodies movement in space and is exemplary of the freedom of movement. Against this backdrop, I discuss two choreographies performed in the public sphere during the pandemic in 2020: AMPHI by Omer Krieger, and About Blindness: An Intervention in Public Space by Dana Hirsch Laiser. In addition to the uniqueness of dance in the public sphere during the pandemic, bio-political aspects illuminate the Covid_19 experience from a larger human and social

perspective. These creations' choreographic imprint embodies and exemplifies the fundamental tension of the times: the power of the state over the restricted body vs. the helplessness of the human condition striving for freedom of movement.

Parchment Production by Jews in Ashkenaz in the Middle Ages

Joseph Isaac Lifshitz

Until recently, the common assumption was that the Medieval Jews in Germany were mainly merchants and money lenders, and that guilds of various crafts prohibited Jews from joining their guild. Yet recent scholarship reveals more and more the existence of Jewish craftsmen. This paper presents the craft of parchment production, which at the beginning of the Middle Ages was in the hands of non-Jews only, and toward the late Middle Ages became a craft in which that Jews engaged, even as members of the guild.

This shift stemmed from two processes. The first was halachic: More and more halachic scholars approved medieval technologies of parchment production with lime, regardless of Talmudic instruction to use gall and flour. In addition to the halachic change, there was a change in the power of the guilds and their ability to prohibit Jews from joining, due to economic changes.

'The King of Reporters' versus 'The Bad Girl' of the Russian avant-garde: The ideology of Vladimir Gilyarovsky's resistance to Natalia Goncharova' 1910 solo exhibition

Ariela Shimshon

Probably the most important solo exhibition of Russian avant-garde artist Natalia Goncharova, was mounted in March 1910 in Moscow. The review of the exhibition, written by culture critic Vladimir Gilyarovsky, was the most influential on Goncharova's emerging career. It was published in the daily newspaper The Voice of Moscow, and sharply criticized the artist and her works. In my paper, I show that Gilyarovsky's criticism aimed to destroy Goncharova's reputation and disrupt her artistic project. However, it led to the opposite result: Thanks to his review, the anonymous Goncharova became famous and was dubbed 'Queen of the Russian avant-garde'. I examine Gilyarovsky's motives for writing his review, focusing on the struggle between the supporters of academic painting and the avant-garde at the turn of the 20th century. I argue that Gilyarovsky was a key figure in promoting Goncharova's success. I seek to show that Gilyarovsky's objection to Goncharova's works

was due to her use of Russian national symbols in the development of a new artistic genre. Gilyarovsky was the first to recognize Goncharova's intentions, and attempted – and failed – to harm her reputation. The disagreement between the two was based on the question of who has the authority to determine the proper use of religious symbols. The seemingly devastating review thus defined Goncharova as a provocative artist and an emblem of the Russian avant-garde.

"With a Mighty Hand and an Outstretched Arm": On the Hand(s) of God in the Exodus Panel in the Dura-Europos Synagogue

Noa Yuval Hacham

The frescoes of the ancient synagogue at Dura-Europos (present-day Syria) pioneered the use of a visual image to embody the Divine presence and revelation in biblical contexts. The hand of God that represents the Divine presence appears in five of the synagogue's murals, one of which – the Exodus panel – is the focus of this article. The discussion includes, on the one hand, broad scrutiny of the visual image of the hand of God that investigates its conceptual roots in Jewish thought and its iconographic sources; and on the other hand, focused consideration of the Exodus panel from iconographic and literary perspectives. The article also examines the image of the hand of God in visual depictions of the Exodus in Late Antiquity Jewish and Christian art.

Michal Rovner Walks into the Nursery: Reading Hug by David Grossman and Michal Rovner as an Artwork

Etti Gordon Ginzburg and Goni Ben-Israel Kasuto

In 2011, Israeli author David Grossman and Israeli-born artist Michal Rovner published *Hug*, their first joint children's book, with Grossman's text and Rovner's artwork (the term used in the book for what would otherwise be described as illustrations in the context of children's literature); Rovner was also responsible for the book's design. While most critics of *Hug* comment on Rovner's artwork, they are nonetheless informed by the outlook and context of children's literature, the discipline from which they come.

The present essay, however, offers a novel reading of *Hug* not only as a children's book, but also as an artwork, a unified composite where text and image are imbricated and intertwined to create what W.J.T. Mitchell calls *imagetext*. The article considers the unique nature of Rovner's art and reads *Hug* within the broader context of her artistic worldview and works, thereby

challenging the book's traditional interpretation as well as its classification as children's literature.

Symmetry and its Disruption in Bronislava Nijinska's *Les Noces* (1923)

Dana Bar

This article presents a new perspective for analysing the dance piece *Les Noces* (1923), created by Bronislava Nižinskaja. This new perspective is based on analysis of the dance in regard to form and content, in terms of symmetry and its disruption.

The analysis of *Les Noces* in terms of symmetry and its disruption demonstrates how the relationship between symmetry and asymmetry therein plays two central roles: The first is a central formal and compositional means, which creates tension, connects between the events, and serves as the inner logic for how the dance evolves. The second is related to form, which carries symbolic content. Both roles are intertwined, just as symmetry and its disruption are intertwined in the dance. The existence of each of them relies on the existence of the other. Both roles are combined into one whole, which is expressed in the dance's unity of form and meaning.

First encounter: Revealing and exploring Ms. Heb. 8°7087 from the National Library in Jerusalem

Violeta Riechman

The Bible's manuscript Heb. 8°7087 Torah with Rashi's commentary, in the National Library in Jerusalem, has yet to be extensively studied by scholars. The manuscript is comprised of two components: the written text, which includes the scripture and Rashi's commentary; and the visual text, which includes illustrations and illuminations that are incorporated into the written text. This manuscript's uniqueness lies in the combination of the written and visual texts, thus it should be examined and analyzed with that in mind. Moreover, it should be determined whether the visual texts serve as illustrations only, or if they offer new interpretations to the written text.

Cultural Production during the Pandemic: A Critical Ethnography of Simulative Leisure

Yaniv Belhassen

This paper examines cultural initiatives developed during the pandemic lockdowns and restrictions in the Old City of Beer Sheva between March and October 2020. Based on critical ethnographic fieldwork, the study focuses on three initiatives spontaneously mounted during the lockdowns: reading theater, staged photography, and pop-up culinary events. Semiotic analysis is used to analyze the ethnographic data, with the goal of identifying and analyzing implicit and explicit characteristics and meanings. The denotative analysis shows that the initiatives were developed as small-scale, pastiche-like entertaining simulations of cultural practices that had disappeared from the public sphere: the museum experience, the theater experience, and the dining out experience. The connotative analysis illuminates how critical messages were inscribed and performed by the cultural agents. The study concludes with theoretical and applied insights on the lockdowns' effects on cultural production and consumption in late capitalism.