



ורד אביב | עמרי אברך | אמיר אור | עידו איתן |
יוסי אלפי | קרן אלקלעי גוט | דנה אמיר | אביגדור
אריבא | מאיה בז'רנו | הילה בניוביץ'-הופמן | שרה
בנינגה | יקיר בן-משה | דוב ברקוביץ | ישראל בר-
כוכב | עומר ברקמן | מתן גביש | איתי גל | אמיר
גלבוע | מרדכי גלדמן | יעל גלוברמן | מרדכי גלילי
| מירי גלעד | מחמוד דרוויש | יהודית הלפר | נועה
דהן | ערן הדס | אירית הדר | יונה וולך | רפי וויכרט
| כרמל וייסמן | שלמה וינר | יהודה ויצנברג ניב |
נעה זילברמן | תהילה זריהן אור | רחל חלפי | מוחמד
חמזה ע'נאים | אלון חן | מיה טבת דיין | גליה טרומר
| אהובה ישראל | ירון כהן | חנה כהנא | דני כספי |
אביבית לוי | שירי ליבר | רבקה מרים | רות מרקוס |
אגי משעול | טל ניצן | אריאלה סבא | איריס סובינסקי
| רוני סומק | יבשם עזגד | צבי עצמון | יוחאי עתריה
| עודד פלד | דורית פלדמן | יצחק פלפל | אלכסנדר
פן | חוה פנחס-כהן | ישראל פנקס | דינה קטן בן-ציון
| גד קינר קיסנגר | ליאת קפלן | יותם ראובני | דיתי
רון | טוביה ריבנר | רחל | יאיר רייזנר | גפן רפאלי
| ריקי רפופורט פריזם | אהרן שבתאי | פנחס שדה |
רונית שורק | רמי שלהבת | רענן שקד | עירית שר



שירת המדע

שנתון לספרות, אמנות ומדע

לזכר ע"פ לידר

תש"ף | 2020



שירת המדע

שנתון לספרות, אמנות ומדע
לזכר ע'פר לידר

תש"ף | 2020

כתובת המערכת:

המחלקה לתקשורת, מכון ויצמן למדע
news@weizmann.ac.il
ת"ד 26, רחובות 76100
טלפון: 08-934-3856

נדפס בישראל: אופסט א.ב.

על פרס עידוד היצירה הספרותית בין מדענים:
<http://www.weizmann.ac.il/ofer>
<http://www.lider.name>

שנתון "שירת המדע" מופיע גם באתר
"מסע הקסם המדעי":



[/https://heb.wis-wander.weizmann.ac.il](https://heb.wis-wander.weizmann.ac.il)

אוספים:

Yoshitoshi Kanemaki, 2010 FUMA Contemporary Tokyo
BUNKYO ART
Avigdor Arikha's images – courtesy of The Artist's Estate and
Blain Southern
The M.C. Escher Company – The Netherlands
אוסף גלריה גורדון, תל-אביב
אוסף מוזיאון חיפה לאמנות

צילומים:

ING "The Next Rembrandt" by J Walter
Thompson, Amsterdam
Hatsune Miku/Crypton Future Media/CC BY-NC
Aziz Tahar, Reuters
Tabatha Fireman, Getty Images
josep from BHZ, Brazil, Wikimedia Commons
Behr/ullstein bild, Getty Images
צילום מנורת הכנסת: תמר הירדני
סטס קורלוב

שירת המדע

שנתון לספרות, אמנות ומדע

עורך: יבשם עזגד

המערכת:

בני גיגר
דני כספי
אסנת לידר

עוזרת לעורך: אריאלה סבא

עורכת לשונית: ליאורה כוחלני
עיצוב: עירית שר
ניקוד שירים: נעה רוזן

בשער:

יושיטושי קנמאקי, גילוף בעץ
ראו מאמר בעמוד 86



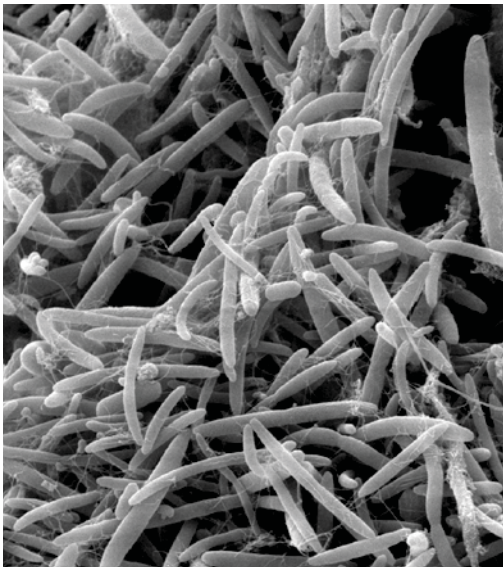
פרט מתוך המיצב "הגן של נרקיס", מעשה ידי האמנית היפנית יאיוי קוסמה. המיצב מכיל 1,300 מראות כדוריות, והוא הוצג ב: Inhotim Contemporary Art Museum - Brumadinho, Minas Gerais, Brazil

האדם הוא אחת מהתעלומות העמוקות ביותר שהטבע מציב לפנינו. מצד אחד, כולנו בני-אדם ובמובן בסיסי אנו דומים זה לזה. אנו שואפים לשוויון זכויות, שוויון הזדמנויות, ולעתים אפילו רואים עצמנו מחויבים לערבות הדדית. מצד שני, כידוע, כל אדם הוא עולם ומלואו, ובכך הוא ייחודי, חד-פעמי ושונה מכל בני-האדם האחרים. מה הם שורשי השוני בינינו? מדוע אנחנו שונים זה מזה? כיצד נקבעים תכונותינו, תחומי העניין שלנו, כישרונותינו, המראה שלנו, בריאותנו? או, במלים אחרות, כיצד מעוצב ה"עצמי" הפרטי של כל אחד ואחת מאיתנו? מי אנחנו? ומדוע אנחנו כאלה? חלק מהתשובות, כמובן, נטוע במטען הגנטי שאנחנו יורשים מהורינו, ומעבירים לילדינו. אבל כיום אנחנו יודעים שגם גורמים חיצוניים שונים משפיעים על התבטאות הגנים (כלומר, לא על הגנים עצמם, אלא "רק" על הדרך, העיתוי והעוצמה שבהם הם "מתבטאים"). כאן ממלאים תפקידי מפתח גורמים כמו אורח חיים, פעילות גופנית, תזונה, זיהום אוויר ועוד. המדע הבוחן את הדרך שבה הגורמים החיצוניים האלה משפיעים על מי שאנחנו קרוי "אפיגנטיקה", והוא מצוי כיום בחזית המחקר המדעי בעולם.

פרופ' אלון חן הוא חוקר מוח, נשיא מכון ויצמן למדע.

לצד הגנטיקה והאפיגנטיקה, משפיעים עלינו גם הסביבה התרבותית שלנו, השפה, או השפות שאנו שומעים ולומדים בילדותנו, ובהמשך התפתחותנו, הידע שאנו רוכשים בלימוד, או בדרך של ניסיון, החינוך שאנו מקבלים בבית, בבית-הספר ובסביבה החברתית שבה אנו פוגשים בני-אדם אחרים. הגנים, כידוע, נתונים לנו. אבל אורח החיים, החינוך והתרבות נתונים במידה רבה להשפעתנו, כאשר אנשים אחרים יכולים בדרך זו להשפיע על עיצוב דמותנו וה"עצמי" המתפתח שלנו במהלך התבגרותנו. "הכל צפוי", כפי שאמר רבי עקיבא, "והרשות נתונה". עד כמה באמת נתונה הרשות? מהו מאזן הכוחות בין הגנים ובין הגורמים החיצוניים? מי חזק יותר, מי משפיע יותר על עיצוב ה"עצמי" שלנו? התורשה, או הסביבה (הפיסית או התרבותית)? זו אחת מהשאלות העמוקות שמדענים מתחומים שונים, זמנים שונים, ארצות שונות ותחומי מחקר שונים, חלוקים בהן. אנו, המדענים מתחומי מדעי הטבע, סבורים שמחקר מדעי מתקדם, רב-תחומי ויצירתי יוביל אותנו – בעתיד – אל סף היכולת למצוא מענה לתעלומה הזאת. האם ה"אישיות" הייחודית, ה"עצמי" החד-פעמי, היא תכונה שמאפיינת אותנו, בני-האדם בלבד? במחקר שביצענו לפני זמן לא רב בקבוצת המחקר שלי במכון

ויצמן למדע, גילינו, להפתעתנו, שגם לעכברים יש "אישיות" שמבדילה אותם זה מזה. אחת המשמעויות המפתיעות העולות מהממצאים האלה, היא שכפי שאנו מפתחים כיום רפואה מותאמת-אישית – שמבוססת על המאפיינים הייחודיים של כל אדם, כך שנוכל להתאים לכל מטופל את תהליך הטיפול היעיל והמתאים לו במיוחד – כך עלינו להתחשב, במחקר, גם בהבדלי האישיות שבין בעלי-החיים. כמו במקרים אחרים שבהם רב הנסתר על הנגלה, גם בשאלה הזאת עשוי שילוב בין המדעים לאמנויות להוביל לתובנות חדשות. המדעים והאמנויות יצאו בעבר לדרכם מאותה "נקודת זינוק" – השאיפה להבין את העולם ואת מקומנו בתוכו. בחלוף השנים והדורות הם התרחקו אלה מאלה, "התמקצעו", ויצרו לעצמם גדרות וגבולות. אנחנו, כיום, שואפים לקעקע את הגבולות האלה, להפגיש מחדש את האמנים והמדענים וליצור מחדש שיח של שונות, שיאיר את השאלות והתעלומות מזוויות שונות ומנקודות ראות שונות. בדרך זו עשויה האמנות לקבל תפניות חדשות, והמדע עשוי לקבל השראה שתעלה רעיונות ופתרונות חדשים. במלים אחרות, שילוב השונות של שבינינו, תוך כיבוד ה"עצמי" הייחודי של כל אחד ואחת מאיתנו, הוא הדרך שאולי תוביל את כולנו לעולם טוב יותר.

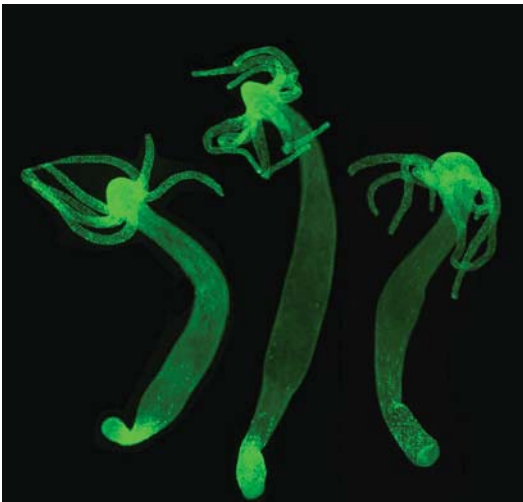


5	הכל צפוי, והרשות נתונה אלון חן
12	מקום ראשון נועה דהן
16	מקום שני עמרי אברך
20	מקום שלישי מתן גביש
26	ציון לשבח עומר ברקמן
32	ציון לשבח נעה זילברמן
36	אני, משפחתי יהודית הלפר
42	לילי או לילה רוני סומק

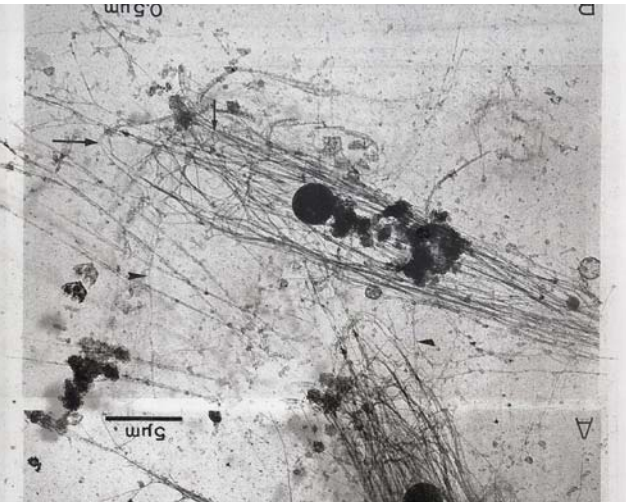
43	איור רוני סומק
44	סילוף הסלפי כרמל וייסמן
50	חמישי אמיר אור
51	מחזור הדמיון המשפחתי יוסי אלפי
52	האני העצמי – מי אני? מה אני? ירון כהן
54	מלתחה קרן אלקלעי גוט
55	הגוף הראשון דנה אמיר
56	לעזאזל עם הסלפי רענן שקד

60	אביגדור אריבא דיוקן עצמי
61	שיר סיום, הפואמה "ציור קיר" מחמוד דרוויש
62	דיוקן עצמי של רובוט יבשם עזגד
64	אמנות האור יקיר בן-משה
65	גבול ישראל בר-כוכב
66	אם אין אני אני, אז איפה אני דוב ברקוביץ
70	דיוקן עצמי דורית פלדמן
72	כרחוק מזרח ממערב שירי ליבר מילוא

74	אדון לעצמי אמיר גלבוע
75	הבחירה מרדכי גלדמן
76	התפרקות האני המינימלי יוחאי עתריה
80	השאלון יעל גלוברמן
81	הנפש מתהפכת בתערוכת חומריה מרדכי גלילי
82	Why Do You Speak So Vaguely גפן רפאלי
84	מקום הולדתי מירי גלעד
85	מכתב האימה חוה פנחס-כהן



86	אני, כלומר, 52 אני תהילה זריהן אור	106	בשמים בידו כל הדברים שלמה וינר
90	חיה רפי וייכרט	107	יצאתי מעצמי לרגע יהודה ויצנברג ניב
91	איברתי את עצמי ליד עץ יונה וולך	108	למה לגרש הסלפז? והרי הוא ילד טוב איתי גל
92	חתן וארבע-חמישיות הילה בניוביץ-הופמן	110	דיוקן עצמי, בדיוק רונית שורק
98	דיוקן עצמי, בלוז רחל חלפי	114	עור דני כספי
99	שלוש שנים למותך מיה טבת דיין	115	אחר טל ניצן
100	בועת הפילטר ערן הדס	116	מתוך עיניי מביטות עיניים זרות עידו איתן



124	יקיצה אגי משעול	138	כאילו מישהו שאל צבי עצמון
125	דיוקן עצמי גליה טרומר	139	שעת מרפסת עורד פלד
126	מביט וניבט אהובה ישראל	140	דיוקן עצמי: בין דירר לרמברנדט שרה בנינגה
132	הביתה אביבית לוי	144	שיר אלכסנדר פן
133	אני רחל	145	חיי הפרחים ישראל פנקס
134	מי מכיר את האיש שבקיר? יבשם עזגד	146	עצמי על הספקטרום האבולוציוני יצחק (צחי) פלפל
136	שערך הנופל אל פניך יבשם עזגד	150	אספן ספרים ריקי רפופורט פריזם



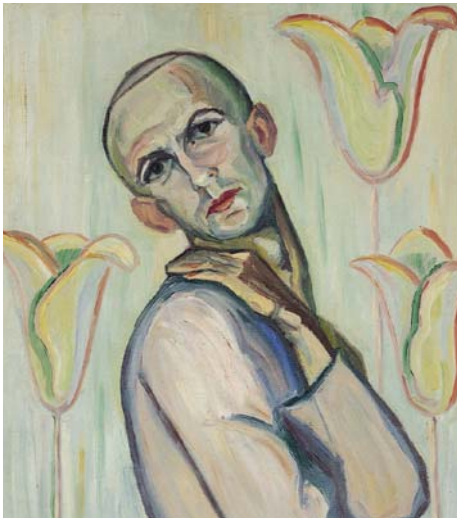
196	הזוכים בפרסים 2018-2005
198	כור האופטימיות הפנימית דני כספי
199	חיבור, הַבְנִיָה מתחדשת ועצמאות ירון כהן
200	שיר אחרון ממחברת השירים של עפר לידר



180	עצמי, עצמאות, עוצמה דני כספי
182	הולדת האינדיבידואליות איריס סובינסקי
184	מן המחזור "בית ראשון" דיתי רונן
185	לא חלום טוביה ריבנר
186	בין המרטיר לפרא רות מרקוס
192	אלוהים אהרן שבתאי
193	אכלתי לחם מעט פנחס שדה
194	צורת המים יבשם עזגד



163	ולעתים חשבנו שאנו נאבקים בדמותנו שבראי הנטרף
	הפך לחלק מגוף הטורף אני לעצמי קראתי רבקה מרים
164	1 + 1 + 1 יבשם עזגד
166	מטה מעלה ביורק אבניו יאיר רייזנר
172	שירים עירית שר
173	חיים שלי חיים שלך מאיה בז'רנו
174	משחקי תודעה רמי שלהבת
179	אבא ב-91,970 מלים יבשם עזגד



151	מקום דינה קטן בן-ציון
152	"למסור את החוויות שלי בכל דבר ודבר"
	אירית הדר
154	סלפי בשאדם קרוב גד קינר קיסנגר
155	בְּעֵינֵיךְ הַזֶּה שֶׁל אֲנִי ליאת קפלן
156	על העצמי-הגופני והמפגש שלו עם האחר
	ורד אביב
162	שירים יותם ראובני



נימוקי השופטים

נועה דהן נולדה בירושלים בשנת 1979. בילדותה ובנעוריה התגוררה בשכונת נחלת אחים, ברחוב קטן שהיה אהוב ביותר על חתולי הרחוב. היא בעלת תואר ראשון בביוכימיה מהאוניברסיטה העברית בירושלים, ותואר שני ושלישי מהפקולטה לרפואה של האוניברסיטה העברית בעין כרם. כעת היא מבצעת מחקר בתר-דוקטוריאלי במכון ויצמן למדע. בביתם שבהרי ירושלים היא מגדלת, יחד עם רון, את שני ילדיהם, עברי ועמליה. בהיותה אם ומדענית בעלת תארים, אורה עוז לפרסם, לראשונה, סיפורים ושירים שהיא כותבת כל חייה.

שלוש נקודות מבט, כביכול חוץ טקסטואליות, מספק הסיפור "מפת נפש, טיול אחד" לקוראיו: הראשונה, מבט אולימפי, שהוא מבט-על: חיוואים דואים מעל לראשו של גבר המטייל במבואות ירושלים, והם מסוגלים לראות את מה שהגיבור, כמו כל בני-האדם, אינו יכול לראות. השנייה היא נקודת מבט ארצית, רוחבית, שמספק הטבע על יפעתו: האיש מוציא זרדים שנתפסו בגרביו, מצליף בגבו המגרד בענף קטלב צעיר, עמוס פירות, חבטת תרמילו מברייחה חוגלות, וביושבו לנוח, הוא מלטף וממשש ובוחן אבן. השלישית היא פנימית, נפשית: כל צמח, כל ריח, כל תנועה וכל יצור חי מעוררים בגיבור זיכרונות שמספקים לקורא מידע על מקצועו, משפחתו ועולם חוויותיו, אך בעיקר חושפים תחושות, הרהורים ורגשות, שהוחבאו ונטמנו עמוק-עמוק. בשזירה אמנותית וללא צרימה אחת, הצליחה הכותבת למזג את שלושת המישורים שיצרו נקודות המבט השונות ולהפוך טיול בן יומו בהר, פיתולים בנחל שנזר ובנחל קטלב, למפת הנפש של אדם בעשור החמישי לחייו. זהו סיפור קצר, מורכב מאוד ועשיר בתובנות, וקורא המיטיב קרוא יוכל להפוך בו ולהפוך בו. למשל, מה משמעות החלפת מבט-העל של החיוואי במבט-העל הקר והשתלטני של הרחפן, החרק האלקטרוני; או מדוע הטבע מתנער ונפרד ונפרם מהגיבור מבלי להותיר בו סימן. בסגנון ריאליסטי, ללא שיפוט או סנטימנטליות, הצליחה הכותבת ליצור אווירה עגמומית ולבטא את חייו חסרי הסיפוק של הגיבור. אבל בהפוך על הפוך, משפט הסיום: "עוד בטרם נסע לדרכו כבר נבטו בלבו ניצני געגוע", מבטיח לנו שאם יש למה להתגעגע – יש עדיין תקווה.

על כל אלה החלטנו להעניק לנועה דהן את הפרס הראשון בתחרות עידוד היצירה בין מדענים על-שם עפר לידר, לשנת 2019.

ועדת השיפוט: ירון כהן (יו"ר), שגית ארבל-אלון, שולמית גלבוע, ורדה גנוסר, מירי ורון, יעל כהן, רועי עוזרי

מפת נפש, טיול אחד

ירושלים עמד על פסגת הר פיתולים והביט מזרחה, ממעל דאו שני חיוויאים, רואים את מה שירושלים וכל אדם אחר לא יכולים לראות. אף שלא ארכה הדרך הוא התנשם בכבדות. האוויר הצלול והעמק המוריק שנפער תחתיו השיבו לו אט-אט את נשימתו. היה זה בוקר של יום שבת וירושלים היה בן ארבעים וחמש. ממרחק לא רב, נשאה הרוח פעימות של בס, שאריות טרוטות עיניים ממסיבת יער לילית. ירושלים התכופף כדי לפלות זרדים שנלכדו בגרביו אך ידו נעצרה בחצי הדרך כשגופו התגייס לחילוץו של זיכרון עמום: ריח שיערה של אישה שרקד איתה ביער הזה כשהיה עדיין איש צעיר. טרטורם של שני טרקטורונים קטע את מחשבותיו ולקח עמו גם את הרכות האפשרית של הזיכרון. הוא חזר לתלוש בחוסר סבלנות את שארית הזרדים שעוד נותרו סבוכים בפיסת הגרב שנתלשה יחד איתם ונשם עוד נשימה עמוקה אחת, מתעלם במופגן מהחור שנפער. לפני שנים לא רבות צעד בשביל הזה עם בנו הפעוט על גבו, תלתליו הצטחקו עם כל צעד מצעדיו ומלמוליו הרטיטו טיפות טל שהיו אחוזות בקצות מחטי האורנים. בזמן האחרון, בנו נשמט והולך מאחזיתו ובסרבול של תינוק מגודל מדדה אל הגבול שאינו מוסכם או נראה, שבין הילדות למה שבא אחריה. כמעט מבלי משים מצא עצמו ירושלים מושיט ידיים אל עבר השמיים הגדולים שתלויים היו מעל נחל שורק כתופס שם דבר מה שאיננו הידיים, שהושבו ריקם, קטפו בדרכן חזרה ענף טרי של אזוביון ועטפו אותו בריחו. הריח העז עורר בו את תאבונו והוא שמט לצד השביל על הקרקע את תרמילו כדי לדוג מתוכו משמש בשל. חבטת התרמיל הרעידה להקת חוגלות מעומק הסירה הקוצנית והן נמלטו בבהלה, ריצתן הדחופה הצחיקה את ירושלים. הוא התיישב לצד התרמיל ונגס בפרי הבשל. כמו מתוך הרגל הפך בכף רגלו הפשוטה אבן גיר שהייתה נטועה באדמה. הוא אחז בה כדי לחוש בידו את לחותה רבת השנים תוך שהוא מנסה להביט בה כהלך המביט באבן, אלא שמצא עצמו שוטף אותה במים וחושף בה את שיכוביה ומאובניה. הוא תהה בינו לבינו מנין המשיכה הזו שלו להתבונן באבן ואחר חשב מחשבה שכבר הפך בה שוב ושוב, שלא האבן היא העניין אלא הנטייה להפוך שוב ושוב. מחשבה זו יכולה הייתה להימשך ללא סוף אלמלא מיץ המשמש שנזל על ידי וזרועו. ירושלים חשב שזה פרי נהדר וחבל שלא נטע עץ משמש בגינת ביתו, אך מחמת זיכרון ילדות שגבר עליו חייב היה לנטוע דווקא עץ שסק שאת פריו לא אהב כלל אלא שמראהו וענפיו החזקים השרו עליו תחושה של בית. העץ הקדמוני היה נטוע בחצר בית הוריו ובקוץ, כשרוח חמה גדשה את חצרות הבתים, העץ היה כבר עמוס באשכולות פרי כבדים שהוא ואחיו נהגו לקטוף עד תום גם במחיר טיפוס מאומץ

לגובה. היה דבר מה במראה של רצפת החצר, סדוקה ומצוירת, מכוסה בפירות השסק הפצועים, שהתאבן בזיכרונו. לבו התכווץ בניסיון לדלות עוד רגעים סביב הזיכרון הזה, תנועות גוף או קולות של אביו ואמו בילדותו. עלתה בו דמות אמו היחפה גורפת מים עכורים מרקב פרי ואבק אל זווית החצר וממנה אל אדמת הגינה, היא נהגה לעשות זאת בשתיקה ובפה קפוף, מתמסרת לזמן המחשבה החטוף. הוא לא הצליח להיזכר היכן היה אביו בימים האלה. הוא ניער את ראשו מצד לצד כמו כלב שמתנער משאריות של מים בפרוותו והשיב את האבן למקומה המדויק בשקע האדמה שיועד לה, אלא שהאבן לא נותרה כשהייתה, התזווה ניתקה אותה מאחיזתה ההדוקה של האדמה ועתה יכולה הייתה לנוע בחופשיות לו רק תרצה.

הוא ארז את חפציו, הזדקף ומתח את גוו. מולו בשביל קרב זוג, האישה עבת ירכיים והאיש שלצדה כבד כרס, שניהם מעוטרים בבגדי התעמלות צמודים וזוהרים. כשקרבו ראה ירושלים שאף שלא שוחחו ביניהם הצליחו לשמור על קצב אחיד בצעידתם. הם חלפו על פניו כאילו היה עוד עץ בהציתם בו תחושת זרות ממנה נחלץ רק על גבי המחשבה שהזוג הזה הוא דוגמה טובה למה שהיא אולי אשליית החיים. "אני, לעומתם, כן חי", אמר לעצמו ונשם עמוקות. לו אשתו הייתה כאן צועדת איתו, כי אז היה מכין לה תה צמחים מתוק, ואולי אף היה מצליח לשובב את רוחה ולהבחין בעיניה באותו מבט של נחת שמתמיד רצה לעורר בה ורק לעתים נדירות עלה בידו. למען האמת שמח שוויתר ולא הזמין אותה להצטרף אליו, התה לא היה ממתיק את אכזבתה הנשנית וחוזרת ממי שהוא איננו. לאחרונה אף פיתחה מנהג מוזר, להירדם בישיבה, בנוכחותו, בעודם מחליפים דברים אחרי ארוחת הערב. עייפות כבדה הייתה צונחת עליה לפתע כשהיא מנתקת אותו ממנה באכזריות של מי שיוצא למסע ומשאיר אהוב מאחור. משנזכר ברגעים האלה קיווה שתדע שלא רצה להציע לה לבוא עמו. גירוד עז תקף אותו בגבו, הוא תלש ענף מקטלב צעיר והצליף בו בגב עד שכל פירותיו החרוזיים אדמוניים התפזרו על הקרקע. הוא הרים אחד מהם ונגס בו. רק בשעה שטעמו החיזור של הפרי האדמוני פשט בפיו עלה זיכרונו של האב.

אביו נהג לצעוד בשבילים הללו כבשלו, צעדיו שלו היו הססניים לעומת צעדיו של אביו, רגליו אף פעם לא נשלחו ברישול הבוטח שבו נשלחו רגליו של האב שבתנועתן הפיקו צליל אופייני של נקישות האבזם בסנדל. ירושלים אהב את הצליל הזה, היה זה הצליל של האב, שאיש מלבדו לא ידע לשמוע. המחשבה עליו עוררה בו געגוע עז והוא חיזק את אחיזת רגליו בשביל והמריץ את צעידתו. זמזום מפתיע נישא באוויר שממעל והוא הרים את ראשו אל השמיים. על רקע שמש צהריים היה תלוי באוויר רחפן שלכד אותו בצעידתו הנמרצת בעינית הסקרנית שלו. בבת-אחת מילאה את ירושלים בושח גדולה. חיוויאי שדעתו נתבלבלה מציפור המתכת המוזרה שלצדו עצר את מעופו לרגע לפני שהמשיך בדרכו. יופיו של הטבע השקט מסביב התעמעם. פלישתו של הרחפן הפילה על

ירושלים תחושת מועקה ודמעות נקוו בעיניו. הרחפן תפס בריחופו את תחילתה כמו את סופה של דרכו ובמידת מה הפך את צעידתו לריקה מכל. נורה אדומה נדלקה בראשו של החרק האלקטרוני והוא עשה את דרכו חזרה לבעליו הלא נראה. האוויר שוב דמם והמועקה התפוגגה מעט. ירושלים תהה מה יימסר למטיס האלמוני. הוא ליטף את שיער פדחתו הדליל שוודאי נחשף לעינית המהבהבת, אחר כך הידק את מכנסי ההליכה, החליק את זקנו באצבעותיו והחל עושה את דרכו במעלה נחל קטלב. האדמה להטה בחום השמש, הוא הרכין את ראשו והביט על רגליו ההולכות, לרגע אחד היה כולו רק רגליו ההולכות.

בחצי הדרך עצר בצלו של עץ. מכיס מרושת שבצד התרמיל שלף בקבוק מים ולגם ממנו לגימות ארוכות. המים שלחו יובלים צוננים בגופו. הוא נזכר בתחושה דומה שחלפה בגופו בעבר. היה זה כאשר היה מחובר לאינפוזיה במרפאה קטנה בארץ זרה, בימים שבהם בילה במעבדת המחקר של גיאולוג גרמני מזדקן במסגרת חובותיו האקדמיות. הוא איבד את הכרתו בשעה שהרים את שתי ידיו כדי להוריד מן המדף ספר עב כרס על הגיאוגרפיה האנושית במזרח התיכון. בעקבות כך בילה יממה במרפאה פרטית, מצויד בפעמון מתכת ששימש לקריאה לעזרה בשעת צורך. בסופו של אותו יום הוא יצא אל הרחוב השקט רווי בנוזלי האינפוזיה ומאושש ובלבו החלטה להסב את התמחותו לחקר המאובנים.

הוא השיב את בקבוק המים למקומו. הייתה לו תחושה עזה שמישהו עדיין מביט בו ועברה בו מחשבה שהרחפן הוא סימן מבשר רעות, הוא דמיין את עצמו מתגלגל אל מותו, נחבט על הדרדרת, דמיין את הבאים להלווייתו ואת צערם של האישה והבן. בדאייה הדמיונית מעל למותו לא הצליח לראות ממש את גופו המת, רק גוף אחר, לא מוכר, והדבר בלם את צעידתו. בתנועה אוטומטית הוא שב ושלף את בקבוק המים מכיס התרמיל ושפך את שארית המים על ראשו ופניו.

במרחק לא רב ממקומו על השביל כבר הבחין בצריף של בית הקפה שסימן עבורו את סוף הדרך. משהגיע אליו התיישב אל השולחן הפונה לנוף. הוא הרגיש שמחה גדולה בצעידתו ונהנה לשמוע את קולו מזמין קפה קר. הוא התיר מעט את שרוכי נעליו והניע בעדינות את בהונותיו. לנגד עיניו נעלמו אט-אט השבילים, העצים והאבנים, כאילו לא חברו לגופו מעולם, מסתגרים שוב בעולמם הסודי. הוא שתה את הקפה בלגימות ארוכות ועמוקות כמבקש לבלוע את הדרך שהלך בה כדי שתיוותר בו עוד רגע שהרי מה יעשה גופו של ההלך שהדרך פרמה אותו כאילו היה כדור צמר הדוק יחד עם זאת שלא הותירה בו כל סימן?

על העיר ירד לילה שהתהדק והלך סביב ההרים שבלעו אותה. כוכב בכור נדלק מעל פסגת הר הטייסים ופתח את שערי החושך לאחיו הקטנים. עוד בטרם נסע לדרכו כבר נבטו בלבו ניצני געגוע.



עמרי אברך

I מקום שני

נימוקי השופטים

סיפורו של עמרי אברך, "להביא שלום", מתרחש בסיטואציה קשה. אלימות, בקבוקי תבערה ועשן צמיגים שרופים מלווים את הסיפור מראשיתו ועד סופו. ועל-אף זאת מצליח המספר להציף יופי רב אל מעל לענני העשן. זאת, מכיוון ש"להביא שלום" אינו סיפור על הסיטואציה, אלא על האדם שבתוך הסיטואציה. גיבור הסיפור מתגייס, וכשמשון המקראי נפרד ממחלפות ראשו. אלא שבניגוד לשמשון, גילוח הראש הופך אותו מנער ללוחם. המפגש עם הנער הפלסטיני, בעל הראסטות והכאפיה, מתסכל אותו, לא בגלל העימות האלים שבו מתרחש המפגש, אלא דווקא בגלל הקנאה ברעמת התלתלים השופעת של הנער. בסיום הסיפור, במקום לשלול את חירותו של הנער המורד, הופך אותו גיבור הסיפור, גם כן, מנער ללוחם – באמצעות גזיזת שערו. בשפה חופשית ונעדרת יומרנות מתערבב כאן האיש בלאומי. המספר משרטט ביד משוחררת את המפגש, שהוא מצד אחד אלים ומצד שני אנושי ואמפתי, בין שני צעירים, משני צדי המתרס הישראלי-פלסטיני.

על כל אלה החלטנו להעניק לעמרי אברך את הפרס השני בתחרות עידוד היצירה בין מדענים על-שם עפר לידר, לשנת 2019.

ועדת השיפוט: ירון כהן (יו"ר), שגית ארבל-אלון, שולמית גלכוב, ורדה גנוסר, מירי ורון, יעל כהן, רועי עוזרי

עמרי אברך גדל בחיפה וכיום גר ברחובות. החל ללמוד מדעי המוח באוניברסיטת בר-אילן, אך כעבור שנה עבר לפקולטה לחקלאות של האוניברסיטה העברית, ברחובות, בכוונה ללמוד אגרונומיה ולהיות חקלאי. במסגרת זו נחשף לתחום גידול הדבורים, והמשיך לתואר שני, מתוך שאיפה להיות כוורן. במחקר שביצע במסגרת זו, בדק כיצד משפיע המרחק מכוורות דבורי דבש על פעילותם של מאביקי בר ועל היבול במטעי תפוח בצפון הארץ. בהמשך היה מתרגל בקורס "גידול דבורים ומוצרי מכוורת", בפקולטה לחקלאות של האוניברסיטה העברית. באחרונה הוא מנהל את המכוורת במשק יוענה ז'בוטינסקי בבאר-יעקב, ומלמד בבית-הספר התיכון שם, בתוכנית הלימודים לקראת בחינת בגרות בחקלאות.

להביא שלום

איך שנכנסתי בדלת העיניים שלו גדלו והחיוך חשף שיניים "וואלה, אם היה לי שיער כמו שלך, לא הייתי מתגייס בכלל, יותר יפה מהבלונדיני שהיה פה לפניך". אני סיננתי "כן אה..". התיישבתי ותקעתי את הראש ברצפה. המכונה זמזמה והתלתלים הרחבים נשרו ממני בקווצות גדולות, מנצנצים אליי חזרה בדרך לכור ההיתוך שנפרס תחתיי. השיער החום ברונזה שלי התערבב בשלל גוונים ומרקמים, כל העדות היו שם, רומנים, אתיופים, רוסים ותימנים, אפילו לבקן אחד בלט בין כולם. החוטים הדקים נשזרו אחד בשני על רצפת המספרה ללא סדר או היררכיה ברורה.

גז הרעמה שלי נגמר תוך פחות מדקה, כשהרמתי את הראש חיכה לי במראה פרצוף מגולח של ילד שואה.

"תירגע אחי, עוד שלוש שנים הכל יחזור חזרה", אמר הגוזז והוריד לי כאפה בגלח הטרי.

לא אני ולא הוא יכולנו לדעת, שזאת תהיה הפעם האחרונה שעין אנושית תשזוף את תלתלי הברונזה שלי. שנתיים אחר כך, בקורס קצינים, ניצני מפרצים התחילו לכרסם בגלח. אחרי שיחות מבוהלות להורים וכל מיני רופאים, חלחלה אצלי ההבנה שמה שהיה לא יהיה. הרעמה שלי חלפה מהעולם, ממש כמו מקדש הורדוס או העין השמאלית של משה דיין. אצלנו במשפחה זה רץ בדם, גנים דפוקים, אומרים שזה מגיע מאבא של אמא, קופץ דורות מסבתא של סבא, ועוד כל מיני. אני על כל פנים יוצא קירח מכל הצדדים, עם אבא ושני סבים, שאיבדו את תפארת הפדחת בין גיל עשרים לשלושים.

עם התובנה העגומה הזו ושני פסים על הכתפיים חזרתי לפלוגה. עיקר התעסוקה שלנו באותה תקופה הייתה הפרות סדר בגזרת רמאללה. כל יום שישי היינו נפגשים לחלץ שרירים עם הנוער המקומי. הם היו זורקים לנו אבנים ומדי פעם מפתיעים בבקבוק תבערה. אנחנו היינו יותר נדיבים ושיתפנו אותם בשלל תוצריו של העולם המערבי. רימוני הלם, גז מדמיע, כדורי גומי צבעוניים, כשהם היו ממש משתדלים או מצליחים לגרום נזק בר-קיימא, היינו מפנקים גם במנה מדודה של אש חיה.

הפלסטיני הממוצע שומר את שערו קצר עד קצוץ, זאת האופנה בגדה כבר כמה עשורים, זכרים בעלי שיער ארוך הם נדירים בקרב הילידים. אבל שם בקלנדיה היה אחד עם רעמה בצבע ברונזה בוהק, ובקבוקים רחבים שירדו עד לקו הלסת. את פניו לא הכרתי, בגלל הכאפיה, אך בעטרת המתריסה שלו למדתי להבחין מקילומטרים והיא, היא גרמה לדם שלי לרתוח בתוך הוורידים. הרגשתי כאילו את כל מה שהשארתי בבקו"ם הוא קיבל מתנה. כנראה בכל זאת יש יתרונות בגיוס לצבא לא סדיר. למזלי האריה הצעיר שלי היה מהיותר פעילים בין הנערים, מה שנתן לי תירוץ לתדרך את החיילים לשים אותו על הכוונת. אפילו השתעשעתי עם המחשבה להחליף אחד מכדורי הגומי אצלי במחסנית בעופרת כשרה, כי מי ידע.

אחרי ארבעה חודשים של ניסיונות כושלים הצלחתי לקלוע לו מתחת לעצם הבריה, עם גומי אמנם, אבל מטווח מספיק קרוב כדי לראות את הלבן בעיניים. הוא חטף והתרסק לאדמה, אלוהים איזו הרגשה!! לא הצלחתי להוריד את החיוך מהשפתיים במשך יומיים. שלושה שבועות לא ראיתי את הנחושת הבוהקת בין המפגינים, כבר התחלתי לחשוב שהצלחתי לפטור את עצמי ממנו לתמיד. אבל אז הגיע האביב להרי אפרים, יחד איתו בא עלינו לטובה יום האדמה, ואיך אומרים ותיקי הפלוגה, מי שלא יצא בשנות האלפיים לחגיגות הנכבה, לעולם לא יֵדע הפגנה ראויה מהי.

היה חסר תקדים, מפואר, עשן הצמיגים השחיר את השמיים, רכבים בערו בחניות ועשרות אלפי אנשים מילאו את הרחובות. יגידו מה שיגידו, יש יופי בכאוס חסר הרסן של המלחמה, אתם שקוראים, תצקצקו בלשון כמה שאתם רוצים. אבל יש משהו בנפש האדם שקורא לה להרוג ולהיהרג בחרב, יצר פנימי. אתם יכולים לפרוק אותו במשחקי מחשב וסרטים, אבל לא אני. אין דבר בעולם הזה שיכול באמת לשחזר את התחושה בלב, כשמושא הציד נמצא על הכוונת והאצבע סוחטת את ההדק. אני לא אומר שאין נפשות עדינות, כאלו שכל המתים חוזרים להם בחלומות. אבל לדעתי הרוב המוחלט של הגברים לא כאלו, אנחנו בנויים להרוג ולישון כמו תינוקות. אחרת המוסד המכובד של המלחמה לעולם לא היה יכול להגיע לאיפה שהוא נמצא. לא נגלוש לדיון פילוסופי בעניין, בטח שלא עכשיו.

באותה נכבה אגדית, שתסמן לימים את פתיחתה של האינתיפאדה השנייה, אני והחבר'ה שלי הוצבנו באחד מעשרות מחסומי הבטונדות. תוך כדי שאנחנו סופגים גשם אבנים שמעתי מאחוריי חריקת צמיגים, ג'יפ סופה עצר ואדם, המ"מ של מחלקה ב', קפץ ממנו וצעק לי "יואב, בוא קטנה, אתה חייב לשמוע", הוא התכופף אליי מהג'יפ ולחש לי בחיוך, ממתיק סוד: "ראיתי את הבחור שלך, שני

רחובות מפה, השיער שלו הסתבך בתיל. כנראה ניסה לזחול מתחת לגדר. תמהר, לדעתי תוך כמה דקות הוא מצליח להשתחרר".

"אתה מסיע אותי!!" פקדתי, "כן", אדם ענה, "אבל אני ממש לא מתכוון להישאר, תמצא את הדרך חזרה לבד".

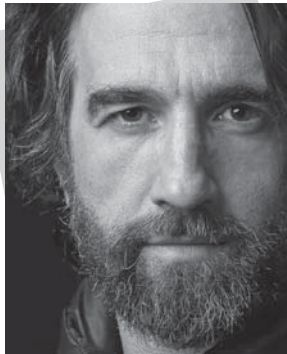
הייתה לי אש בעיניים כשעלינו על הרכב, ההתרגשות פרפרה לי בכליות. תוך פחות מדקה יצאנו מהסמטה וראיתי בין דרך העפר לסבך התיל הדוקרני גוף רזה שוכב על האדמה, נאבק בגוש תלתלים מבריקים שקשרו קשר גורלי בתיל הדוקרני. קפצתי מהסופה, אדם לקח רוורס ונעלם חזרה אל תוך הסמטה.

התקרבותי בצעדים שקטים ומהירים עם הנשק שלוף וכוונות נעולות. הבחור היה מרוכז בניתוק הקשרים בינו לבין חוטי הברזל, משתדל לגרום נזק מינימלי לתלתלים המטופחים. קליק קטן, שציין את המעבר שלי מנצור לבודדת, הסיט את תשומת לבו, לא יותר ממטר וחצי הפרידו בינינו. המבט ההמום שלו התמקד בעין שמאחורי הכוונות, האצבע כבר גירדה לי את ההדק. יכולתי להריח שהוא משתמש ב-head & shoulders עם המנטה.

הנמכתי קנה ושלפתי את סכין הקומנדו מהחגורה, הוא ראה את המתכת מנצנצת וקפא.

כרעתי על הברך לידו בלי להוציא מלה ותפסתי ביד אחת את הפרצוף שלו. עם הסכין ביד השנייה חתכתי את קווצות השיער שהסתבכו בתיל, וגם את אלו שלא. כמה תנועות מתריסות עלו לו בחתכים מדממים, עד שחלחלה אליו ההבנה שעדיף לשתף פעולה. כשסיימתי הוא נראה כמו אפרוח, מרוט ומדמם פה ושם, מה לעשות, שוקי זיקרי לא הייתי.

המגולח הטרי שלי הכין עצמו למעצר שגרתי ונשכב על הרצפה עם ידיים מאחורי הגב. אבל אני תפסתי בחולצה שלו, משכתי אותו בכוח חזרה לרגליים, והכנסתי כאפה מלאת כוונה לגב הגולגולת של הבחור. אחר כך הורדתי את הקסדה, הצבעתי עם הסכין על הראש הקירח שלי והסברתי בערבית רצועה, שככה יוצאים למלחמה.



מתן גביש

I מקום שלישי

נימוקי השופטים

מתן גביש הוא מרצה בכיר למדעי המחשב באוניברסיטה העברית בירושלים, חוקר מערכות בינה מלאכותית ומדע הנתונים. נולד בחיפה בשנת 1979. הוא בעל תואר ראשון במתמטיקה ופיסיקה ותואר שני במתמטיקה עיונית, שניהם מאוניברסיטת תל-אביב (התוכנית הבין-תחומית על-שם עדי לאוטמן). התמחה במערכות דינמיות ותורה ארגודית. קיבל תואר דוקטור מאוניברסיטת סטנפורד, בארצות-הברית, והתמחה בתיאוריה סטטיסטית ועיבוד מידע בממדים גבוהים.

מתן גביש אורג בשירתו נושאים כמו הבריאה, הזמן, גבולות עולמו ומרחבי אהבתו. כוחו הפואטי הוא בגיבוש הנושאים המופשטים הללו אל תוך הוויה מקומית, אשר נתפסת בחושים. כך נוצרת בשירתו מטאפוריקה אמינה, אפשרית, מגלה צפונות ומקרבת אותם אל לב הקורא.

מאפיינים את שירתו מוסיקליות וקצב דוהר מקצה אל קצה: מבריאת הגוף בראשית ועד היאספו, נדהם, אל האדמה. מתחולל בשירים מסע קצבי מן השאיפה הראשונה עד הנשיפה ההחלטית האחרונה, כמו להקת סוסים משוחררים שועטים הימים, קוצפים וחופשיים למסע החוזר אל תמונות הילדות. האהובה היא זו שחובקת אותם אל חיקה, מרגיעה את דהירתם, מעכבת את המסע הממהר אל סופו. באחד השירים נמזגים הדים של מציאות חיינו אל תוך המטאפורה.

על כל אלה החלטנו להעניק למתן גביש את הפרס השלישי בתחרות עידוד היצירה בין מדענים על-שם עפר לידר, לשנת 2019.

ועדת השיפוט: ירון כהן (יו"ר), שגית ארבל-אלון, שולמית גלבוע, ורדה גנוסר, מירי ורון, יעל כהן, רועי עוזרי

בְּרֵאשִׁית
בְּרֵא אֱלֹהִים אֶת הַגּוֹף.
וַיְהִי עוֹר.
וְחַמִּיצוֹת הַזָּעָה
מְלִיחוֹת הַדְמָעוֹת
מְתֵק הַזֶּרַע
רַעַד הָעֶנָּג
וּפְעִימַת הַפָּצַע.
מְחֻזְרִיּוֹת הַחֲזָה
מִהֲשָׁאִיפָה הַמְפַתַּעַת הָרֵאשׁוֹנָה
אֶל הַנְּשִׁיפָה הַהֶחֱלָטִית הָאַחֲרוֹנָה.
בְּרֵאשִׁית בְּרֵא אֱלֹהִים אֶת הַגּוֹף
וְאֵת אוֹר הַיָּרֵחַ הַלָּבֵן הַמְחַלֵּיק עַל הַגּוֹ
אֶל הַסְלָעִים
וְהַכּוֹכָבִים שְׂמֻזְמָן כָּכָר אֵינָם
פוֹרְשִׁים אֶת מְרַחְבֵּיו הַעֲצוּמִים שֶׁל הַמְדַבֵּר
קוֹרְאִים לָהּ עֲכָשׁוּ עֲכָשׁוּ
וְהַגּוֹף הַנוֹשָׂא אוֹתָהּ דֶּרֶךְ הַיָּמִים
שׁוֹפֵךְ
אֶת הַזֵּמָן הָאָגוּר בּוֹ
אֲשֶׁר מְבַלִּית לְהֶרֶף עֵין, אֲבָל הַגּוֹף -
הַגּוֹף עוֹמֵד, רַבּוֹן וּמְצָנָה
וְאוֹסֵף אֵלָיו אֶת כָּל רוּחוֹת הַשָּׁמַיִם
אוֹ אוֹלֵי פְּשׁוּט שׁוֹכֵב
נִדְהָם
עַל הָאֲדָמָה

כל ימי שועטים, קוצפים
שלוחים
אל אחריהם.
לטיפי רעמתם ביד אוהבת.
הרגיעי –
אל פחד. אל דהרה.
עוד יבוא תורה.
לא דהרת לשוא.
לחשי באזניהם –
בוא אלי.
בוא עכשיו.
כנסי את כל ימי
פקדי אותם
ועם אור אחרון
הובילי אותם אל ארוותיהם
ובשורות ארכות,
מזיעים וצפופים,
אך רגועים מאד
השכיבי אותם לישון.
עד האור.

וכשירד השקט הגדול מההרים
עם שחר אחריהם
הרימי את השערים
והניחי להם לדהר
פעם אחת אחרונה
דרך שדות הזמן המוריקים
אל המישורים הגדולים
הלכנים
של ילדותי.
ימי שלי,
כל אחד מכם אני אוהב.
בואו אלי.
בואו עכשיו.

בנתיבי המסחר ממני אליך
ספינות המשא שלנו מובילות
את מטענן הקבוע.
ליד שלחן האכל
רוחות סחר טובות ממלאות מפרשים לבנים
מניעות שקים של חבה, וטינה, ובדידות.
אך בלילות מפרשים שחרים מתמלאים
ברוחות מערב.
נזטים שחרים בלי מפות מפירים היטב את
נתיבי ההברקה
לרחב מטות זוגיות.
ספינות שחרות מתגנבות על מים אפלים
ומטענן תמיד
כאב מפלח.
עפרים מתים.
שכרי חלומות.

שולי משתד משרטטים את גבולות עולמי.
סוף שתיקתך מכריז: בא אביב ימי.
קצות אצבעותיה – מודדי קרקעות מימנים
רושמים מפות מרחבי אהבתי.
שולי שמלתך – החבל והמשקלת
אומדים עמק תהומות כסופי.
בקצה כל דרך מחכות שפתיה.
בקצה כל לילה, מדרגות ביתך.
בפאת שדות הפתנה של חיי –
בקצה הילדות,
המדבר.
מעבר לערמות החציר,
ולגבעות הירקות
בסוף כל הדברים, עיניך – – –
קוראות לי.
קוראות
בואו, בואו, כל ימי
בוא, אביב ימי,
בוא, אהובי
בוא אלי.

הזמן יודע איך לרדת מהשמים
הזמן יודע איך לזוז באדמה
נגר בציתנות על אגני הנקוז של פניך
לכאן או לכאן
כל קמט
הוא קו פרשת הזמן.
ואם תדע להיות שקט יותר מנמר בציד
ותתגנב אל השדות
תשמע איה, בחצי הלילה, הזמן
מפכה במורד הערוצים של הרי ירושלים
אל המדבר
חרש אוזל בנקיקים מטה מטה
עמק עמק בצל הגשם
כל הדרך מעיר האלהים אל כביש הבקעה
שחר וסמיה ושקט הוא מחלחל בסלע
כו, הזמן שלך יודע איך לזוז באדמה

ואם נכדי נכדיך
ידעו להיות שקטים יותר מנמר בציד
ויתגנבו אל הנאדיות העתיקים
ישמעו את הזמן שלך
נובע מהמעיינות
נוטר
אל התהום הגדולה הממתינה
שב אל התהו
ובהו
וחשך – –
חשך על פניהם
חשך על פניהך

גבר, מה עוד יש לו
כתפו זוכרת את משקל האלונקה
הזמן חורץ בו חריצים דקים
נשים חותכות בשרו בנשיקה.
גבר, מה נותר לו
מרב אהבתו שכח את המפה.
סוסו יצא לרעות בשדות מוקשים
אולי נגעה בו יד עוטפת ורפה

הלונים אפנו גופו מהשמים
ונתיבי חייו פרושים כמניפה
דרכו אבדה עם מפתחות ביתו
בכיס של חליפת שריון שקופה.
גבר מה עוד יש לו?
דברי ימיו כתובים באד על השמשה
ראש הלהקה מביט בו כאומר:
תורה. אני דברתי. והחשה

גבר, כל בניו אבדו בשלג
וגם ימיו חמקו כלם
חפה עד כלות, אויז פנס
חפה להם עד שגורדם.
גבר, מה עוד יש לו?
העמק האפל שלו עכשו.
גבר הוא מפתח בלי מנעול,
עבר עתיק שלא נכתב

אביו לוחש לו - זמן לקום
כי מחויר האפק כפר.
צא בני, יחיד, אשר אהבתי
צא לבד לתוף הקרב

משלחות פשטו אל תוף הלילה
אהבת חייו בזהקת וכבה
מטוסיו חגים מעל הים
אכל מסלול הנחיתה טבע
גבר קם פתאם ללכת
ונורה אל המסע
נדמה לו שהרוח שרה
נדמה לו שהיא עף אתה



נימוקי השופטים

עומר ברקמן נולד בשנת 1974. הוא בעל שני תארים שניים מאוניברסיטת תל-אביב, במדעי המחשב ובהיסטוריה של עם ישראל, ובעל תעודה מהתוכנית לעריכת לשון. עובד כמהנדס בחברת תוכנה. בשנת 2016 פרסם ספר עיון בשם "אמנות הלחימה". סיפורים קצרים ושירים פרי עטו מתפרסמים מעת לעת בבמות שונות, בהן "המוסך", "צריף", "פטל", "יקום תרבות" ו"ליריקה". זוהי הזכייה השנייה שלו בציון לשבח בתחרות "שירת המדע".

עומר ברקמן מצליח בסיפור הקצר, "אמצע הדרך", להפקיע מתוך שגרת מציאות תמונת עומק של מצב נפשי, ולחבר בין השניים בכישרון. בכתיבה מהודקת, בשפה רהוטה ובכושר ביטוי מרשים, הוא מצליח לייצר, באמצעות הטקסט הספרותי, פיסת חיים משכנעת באמיתותה. הרכיבה על אופניים, במסע יום-יומי ברחבי הפארק, היא גם מטאפורה למסע החיים של הגיבור, המנהל שיח פנימי בוגר עם מצבו הקיומי. אי-הנחת שבמעשה הרכיבה הוא גם אי-הנחת שבחיי. תיאורי טבע מלווים את הרישום העדין של המסע הנפשי, ועוצרים בנקודת תפנית דרמטית, המתחוללת על הדרך במציאת חולד פצוע שעורבים שיסעו את גופו. האירוע מעמת את הגיבור עם הצורך להצילו, וגם עם הרצון להיחלץ מן המצוקה האישית, ובעקיפין, נוגע גם באפשרות ליצור קשר עם "האישה האחרת", וטרינרית במקצועה. הצורך הזה הופך לתובנה בהכרת מציאות שאין לשנותה. קפיצה ספונטנית באמצע הרכיבה אל מימי הירקון העכורים, משקפת בסיפור את הניסיון לפתור את הקונפליקט הפנימי. הוא יוצא מן המים המסריחים וממשיך לרכוב, מלווה בתחושה קלה של נחמה. ברקע ממתינה לו תמונת המשפחה העשויה גזרי צילומים, ומסמנת את היציבות לכאורה שמייצג הבית והשלווה המצויה בתוכו, העוצרת את הזמן מלכת, ומאפשרת מפלט מן הכאוס שבחוץ ובפנים.

זו הפעם השנייה שעומר זוכה בציון לשבח בתחרות זו, דבר שמעיד עליו כעל מי שהצליח לשכלל את יכולתו כיוצר בעל מבט חודר, קולט ומפרק את מורכבות החוויה האנושית, מאזן בין מאוויי נפש וסערות רגש כדי לייצר "רכיבה" מאוזנת על גלגלי החיים.

על כל אלה החלטנו להעניק לעומר ברקמן ציון לשבח בתחרות עידוד היצירה בין מדענים על-שם עפר לידר, לשנת 2019.

ועדת השיפוט: ירון כהן (יו"ר), שגית ארבל-אלון, שולמית גלבוש, ורדה גנוסר, מיירי ורון, יעל כהן, רועי עוזרי

אמצע הדרך

הרכיבה הביתה התארכה בכמעט חצי שעה וזאת הייתה אשמתו הישירה. למרות העייפות הוא מצא בעצמו כוחות לנסות שבילים חדשים ולשלם על זה במרחק ובזמן. הוא יחזור הביתה, בסופו של דבר, ויספיק גם לקלח את הילדות ולהקריא סיפור, הכל בסדר, אין מה לדאוג. בסיבוב אחד העיף הצמיג רגבי עפר וסיקס קפץ בבהלה על רגלי המקל שלו והטיח לכל עבר צווחות אזהרה. היא צעירה מדי ורודפת אחר ריגושים. זה לא יכול להתאים. הוא גבר קמל והדיווש הזה מוציא ממנו את טיפות האנרגיה האחרונות שעוד נשארו בגוף הסובל. יש לו שפשפת שלא עוברת ופרקי האצבעות נוקשים. העיניים שלה היו מאוד ירוקות עכשיו בדמיונו. הוא לא אוהב את זה שהיא מורחת שפתון, או את הצורה שבה היא מכניסה את החולצה לתוך המכנסיים. הוא מעדיף מראה טבעי יותר ומשוחרר יותר. אשתו, למשל, לא מתאפרת אף פעם. נשים שמקפידות על מראה מטופח תמיד הביכו אותו, אולי אפילו עוררו בו רגשי נחיתות. היא וטרינרית. גם זה עורר בו רגשי נחיתות. חרק אחד עף ישר אל תוך פיו והוא הגיב בסדרת יריקות נמרצת. הפלייליסט הרנדומלי ניגן באוזניות, וכמה פעמים, כשתוואי הדרך אפשר זאת, הוא הרים את הידיים מהאופניים ושחרר דרכן קצת מהקצב. אם היה שיר שקט מדי – הוא מחק אותו מיד. להקת תוכים ירוקים חלפה קרוב מעליו. גם הם צרחו. הרגליים היו כבדות ומיצי הקיבה צרבו לו בגרון. גם הטעם של החרק. הישבן כאב. נימול התפשט באיזור החלציים ופצעו השפשוף שרפו. השמיים היו בהירים ויפים ומדי פעם רטט משב רוח מרענן. קרעי עננים שוטטו חסרי מעש וריח שרף איקליפטוסים היה באוויר. הקנים התכופפו בצדי הדרך והוא לא יכול היה לגרש את השמחה המוזרה שהשתלטה עליו. גם לא היה טעם. הוא היה מאוהב.

דווקא אחרי כמה חודשים שלמד לחיות בשלום עם הכרס הקטנה שהתפתחה בלי ששם לב – כמעט ביחס הפוך למספר הרכיבות על האופניים – הופיעו החריצים מתחת לעיניו ושיוו לו מראה של צפרדע. או עכבר שניצל רק בקושי מטביעה. חריצים החלטיים, פסקניים, נחרצים כמו אדמת ליס שהתבקעה. אי-אפשר היה להתאמץ מספיק כדי להתעלם מהם. אם היה מצמצם את עיניו, העור תחתיהן היה מתכווץ והחריצים נעלמים, אבל כמה כבר אפשר לצמצם את המבט. הוא הקפיד לבחון את החריצים בכל בוקר מול המראה, בבהלה זוחלת, ולמד שעומקם נקבע לפי איכות השינה שהייתה לו. בתקופה האחרונה הם הלכו והעמיקו, וכל בוקר שלו התחיל באכזבה ובטעם מר שהמראָה שיקפה

באופן כמעט מושלם. לפעמים הטעם הזה נעלם אחרי כמה דקות ולפעמים העיב על כל היום. והלילה. המפתח נמצא בשינה, אבל בכל לילה לפחות אחת מהילדות העירה אותו, וגם אם לא, הוא היה מתעורר באמצע הלילה והמחשבות כבר דוהרות במהירות גבוהה, חושב על פתרונות לבעיות בעבודה, מתכנן מסלולי רכיבה חדשים, ובעיקר מדמיין איפה היא נמצאת עכשיו. ועם מי. הוא היה הולך לשירותים עם הטלפון ומתיישב על האסלה. מסתכל בתמונה שלה, בודק מתי הייתה אונליין בפעם האחרונה. הוא היה חוזר למיטה בשקט, בלי להעיר את אשתו, אבל כבר אי-אפשר היה לחזור להירדם. הוא היה נשכב על הגב ובוהה במאוורר התקרה. מנחש כמה כוסות קפה יצטרך היום כדי להחזיק מעמד. לפעמים חשב שהחיים שלו הפכו לדרך חד־סטריט ומה שיכול להציל אותם זאת רק תאונה. לפני הרבה שנים נסע עם חבר לטיול אופניים בנורווגיה. היה קיץ והשמש לא שקעה אף פעם. הם רכבו ביום ורכבו בלילה, בלי פנסים. רוכבים שעתיים, נחים שעתיים, גומעים מרחקים בכל יום. מדי פעם רכבו במנהרות שחצו הרים כמו חץ שמפלח גוש בשר. אבל אחת המנהרות נבנתה לא בקו ישר אלא במין שני עיקולים, ופתאום ירד עליהם חושך מוחלט ומפתיע. הגוף שלהם שכח שהשמש אינה דבר מובן מאליו ובלבול החושים שלהם היה מושלם. אפילו כמה סנטימטרים קדימה לא הצליחו לראות. הם ירדו מהאופניים וגיששו את דרכם בזהירות אבל זה היה מסוכן מדי. בימים ההם לא היו לטלפונים אפליקציה של פנס והפלאש במצלמה שהייתה להם לא עזר. הם ויתרו וחיכו למכוניות שיעברו ויאירו להם את הדרך לכמה שניות. מכונית עברה שם בערך פעם ברבע שעה והם היו צריכים לחכות ארבע מכוניות עד שהצליחו לצאת משם. זאת בערך הייתה התחושה שלו עכשיו במיטה – מתי כבר תגיע המכונית שתאיר את הדרך ותאפשר לו לצאת סוף־סוף מהחושך הנורא.

השעה הייתה רבע לשבע בבוקר כשעלה סוף-סוף מהשדות. גם הלילה לא נרדם ויצא לרכיבה מוקדם. הוא יהיה הראשון שיפתח את הדלת במשרד. השמיים היו כבר בהירים אבל האוויר עדיין קר. ניצני החורף העלו מהשדות עשרות חלזונות ענק שחצו את השביל. הוא הגביר את המהירות ככל יכולתו ובכל זאת, על ידי ניווטים פראיים, הצליח לא לפצלח כמעט אף אחד. ומה היה קורה אם מטרת המשחק הייתה הפוכה?

בערך חמישים מטר לפניו קפץ הצדה עורב מופתע והשאיר משהו כבד על השביל. הוא התקרב ואז האט את מהירות האופניים. זה היה חולד. פרוותו הבהיקה וזזה בקצב נשימות מואץ. חציו האחורי של היצור האומלל היה מנוקד ומשובץ פצעים פתוחים. הוא נגעל ורצה להמשיך הלאה ובכל זאת לא זז. אפשר להציל אותו? צריך להציל אותו. כבר שנים שלא נתקל בחולד ובאופן מוזר המפגש הזה היה חשוב בעיניו. הוא ירד מאופניו וחיפש בצד הדרך איזה קרטון או משהו אחר שיוכל לאסוף אליו את החיה הפצועה. הִזיעה בגבו עקצצה והוא פתח מעט את הרוכסן של צווארון החולצה. הוא הוריד

את הקסדה וגירד בראשו. האוזניות נפלו ונחו על כתפו. אל העורב האחד הצטרף עכשיו עורב שני ושניהם הביטו בו במין מבט שאי־אפשר היה באמת להבין ובכל זאת כנראה הסתתרה בו טינה. אולי תוכחה. מה אתה מתערב בכלל? באת לכאן כדי להציל את העולם? הוא מצא חתיכת שק מקנבס יבש וחשב שזה יכול להספיק. הוא יכול לרכוב עשר דקות לתחנת הרכבת הקרובה ואז לקחת את החולד לווטרינר. אולי יתקשר אליה? מוקדם מדי. אולי לא ייתנו לו לעלות על הרכבת עם חולד מדמם. הוא יהיה צריך להסתיר אותו ובשום פנים ואופן לא לתת להם בתחנה להעביר אותו במכונת שיקוף. הוא התקרב שוב לחולד וכרע לצדו. הוא הוציא את הנייד והחל לצלם בלי שידע בדיוק למה הוא מצלם. חציו של החולד היה עיסת בשר מדממת. לא היה לו שום סיכוי, זה ברור. פתאום הוא שם לב שהחולד שולח בו מבט מבוהל, וגם הוא נבהל. הוא זרק את חתיכת השק ומיהר לחבוש שוב את הקסדה. הוא עלה שוב על האופניים והתרחק משם. את האוזניות החזיר לאוזניו, אבל לא לחץ על פליי. הוא לא הביט לאחור, לא רצה לראות את העורבים.

הוא הכין קולאז' של תמונות שצילם בנסיעות האופניים, סידר אותן כמו לוח עגול של קליעה למטרה – תמונה מרכזית אחת ועוד שני מעגלים היקפיים של תמונות. במעגל החיצוני היו תמונות של טבע: זריחות מציצות בין קטעי עננים, ירח מלא בשמיים של בוקר, ערפילים שטים על פני שדה חום, עץ בודד שעומד באמצע הנחל ומלטף את זרם המים בענפיו. והיו שם גם תמונות של חיות בר: תנים, דררות, יאוריות, נמיות ושועלים. הוא צילם את התמונות בנייד והאיכות לא הייתה טובה כל-כך. במעגל הפנימי היו תמונות של רצים מוזרים בפארק הירקון: זה שעושה ג'וגינג עם עגלת תאומים, זאת שרצה בתחתונים וחזייה ומבטי כולם נעוצים בה, הבחור שרץ ובדרכו נוגע בכל עמוד חשמל כאילו מחפש ממשות לריצה שלו, האצנית שעורה שחור ומבריק מזיעה, וזה שרץ עם דפים מקופלים בניילונים כאילו הוא בשליחות ממועד למשרד. והיה גם הנזיר הבודהיסטי בגלימתו הארגמנית שהולך לאט ומתפלל. התמונה המרכזית הייתה של עצמו. סלפי מזיע מתחת לקסדה וברקע זריחה מטושטשת. טיפשי ככל שזה היה, המבט שלו שידר שהוא לא מתכוון להיכנע מהר כל כך. הוא הדפיס את הקולאז' ותלה אותו על הקיר שלו במשרד, ליד תמונה משפחתית שלו עם אשתו והילדות. הוא התבונן בזה דקות ארוכות, ואז הדליק את המחשב והתחיל לעבוד.

למחרת שוב יצא מוקדם על האופניים וכל השבילים נראו פתאום מופרים וחסרי ייחוד. כבר אי-אפשר היה לחדש שום דבר. כשהגיע לפארק הירקון נעצר על גשר המכבייה, ירד והשעין את האופניים על המעקה. עדיין היה מוקדם מאוד. הוא הסתכל למטה וחיפש צבים במים אבל לא מצא. שלדג אחד עף נמוך והשאיר שובל עדין במים. אחר כך הוא הוריד את התיק מהגב והסתכל שאין אף אחד בסביבה. מהר, בלי לחשוב יותר מדי, טיפס על המעקה וקפץ. היו לו בערך ארבעה מטרים של

נפילה חופשית, ואז מפגש עם המים שהיו קרים הרבה יותר ממה שחשב שיהיו. הידיים שלו קפצו בעוית. הוא עצם בחוזקה את עיניו ואת פיו ויצא מהר ככל יכולתו מהמים. הוא טיפס בחזרה לגשר, הרים את התיק ותלה אותו על האופניים, ואז עלה עליהם ורכב משם, כולו נוטף מים מסריחים. אף אחד לא ראה את כל זה, חשב. זה ניחם אותו מעט.

בשבתות הוא היה שותה שני בקבוקי בירה ואז הולך לשנת צהריים כדי להשלים את שעות השינה שהיו חסרות לו. באותה שבת גם אשתו רצתה לנוח, אז הם הושיבו את הילדות מול הטלוויזיה והזהירו אותן שאם לא יהיו בשקט, זה הסוף של הטלוויזיה. אולי זה לא ניסוח מדויק, אבל הן הבינו מצוין. הם השאירו להן חטיפים והדליקו מזגן בחדר השינה כדי לשכך רעשים פוטנציאליים. הוא קרא קצת בספר עד שנעצמו לו העיניים ואז נרדם אבל התעורר אחרי כמה דקות ומיד התרגז שלא הצליח לישון יותר. הוא שמע מגירה נפתחת ונסגרת, נפתחת ונסגרת, וקם בסערה כדי לכעוס על הילדות ורק כשהגיע לדלת הבין שאלו הן הנחירות של אשתו. כבר לא היה טעם לחזור למיטה והוא המשיך לסלון והתיישב על הספה בין הילדות. הן לא העיפו בו מבט. קערת הבמבה כבר הייתה ריקה אבל הוא אסף ממנה כמה פירורים והכניס לפיו. אחר כך טמן כל אחת מידיו בחיקה של ילדה אחרת. בטלוויזיה רץ פלייליסט שהוא הכין ביוטיוב כשהגדולה עוד הייתה קטנה, ואז הגיע תורו של סרטון שהוא אהב במיוחד: שחקנית ברזילאית ששרה בפורטוגזית שיר על אמא ברווזה שאיבדה את חמשת אפרוחיה, אחד אחרי השני, אבל לבסוף מצאה את כולם, כמובן. היה לשחקנית שיער בלונדיני קצר והיא חיקתה תנועת גלים בידה עם כל אפרוח שנעלם, ואז הצמידה אותה לעורפה – הוא לא לגמרי הבין מה העורף קשור לעניין. אחר כך כף היד התייצבה מול פניה ושתייהן קראו זו לזו קוואה-קוואה-קוואה ברצינות תהומית כזאת שהיממה אותו בכל פעם מחדש. צריך כישרון משחק טוב במיוחד כשאתה משחק רק עם עצמך. השחקנית הייתה יפה כל-כך והוא ניסה לחשוב איך היא נראית היום, עשר שנים אחרי שצילמו את זה, אולי הרבה יותר. נדמה היה לו שקוראים לה שוֹשָׁה. האם היא עדיין כל-כך יפה? האם היא מאושרת? הוא הסתכל על הבת הגדולה והבין פתאום שעברו חמש שנים מאז שהכין את הפלייליסט הזה, ושזה סרטון ילדותי מדי בשבילה. לא נראה שזה מפריע לה, והוא חשב שבעצם עדיף ככה. כדאי לדחות את הקץ כמה שאפשר.



מוטי מזרחי, רוכבת השלום עם גמל, 1988



נימוקי השופטים

שיריה של נעה מתאפיינים בהפרש טמפרטורה המקביל לזה שבין ליבת הכוכב לפני השטח שלו.

נעה נוגעת בנושאים, כגון פרידה, מוות, סערות נפש, אכזבה והתפעמות אל מול יפי הטבע, בריחוק אשר מאפשר לה התבוננות מחקרית, אקדמית כמעט, תוך שימוש במונחים מתחום המדעים, בהם פיסיקה, מתמטיקה ואסטרונומיה, ויוצרת, תוך פירוק והרכבה, שורות הטעונות במשמעות אחרת ואף חדשה.

נעה מטילה על הקורא בשיריה את החובה להעמיק ולדעת את ההבדל בין סופרנובה לערפילית כדי לדייק את התחושה בתהליך הפרידה הכואב מסבה, שעזב את "הסדרה הראשית", ולהכיר לא רק את חוקיות סדרת פיבונאצ'י המתמטית, אלא גם את זו שמתקיימת בטבע וגוזרת על המשוררת להחסיר פעימה.

הצירופים הבלתי-שגרתיים, הנגיעות הסוריאליסטיות, יחד עם שילוב היצירה בתחומי המדע השונים, אינם יוצרים ריחוק אלא מזמינים את הקורא לפענוח ולגילוי הממדים השונים, הגלויים, וגם אלה המחייבים חקירה נוספת.

על כל אלה החלטנו להעניק לנעה זילברמן ציון לשבח בתחרות עידוד היצירה בין מדענים על-שם עפר לידר, לשנת 2019.

ועדת השיפוט: ירון כהן (יו"ר), שגית ארבל-אלון, שולמית גלבוע, ורדה גנוסר, מירי ורון, יעל כהן, רועי עוזרי

נעה זילברמן נולדה בחיפה בחורף 1993. היא בעלת תואר ראשון בפיסיקה ובמתמטיקה מהטכניון, מכון טכנולוגי לישראל. כיום היא לומדת לקבלת תואר דוקטור בפיסיקה, בהנחיית פרופ' עמוס אורי. במחקרה, היא משלבת את תורת היחסות הכללית עם אפקטים קוונטיים במרחב עקום, בניסיון להבין את המבנה הפנימי של חורים שחורים. משיכתה לפיסיקה תיאורטית נובעת משאיפתה "לקחת צעד לאחור מהמקום השגרתי, המקבל דברים כמובנים מאליהם, ולהתבונן בהם מפרספקטיבה אחרת, רחבה ככל האפשר, כמעט חוצנית". גם השירה, בעיניה, נולדת בתהליך דומה. מתרחקת, מתבוננת, מפרקת – ומרכיבה מחדש.

הארקה

קו ישר בממד הרביעי

כְּדִי לְהַגִּיעַ מִדּוֹ לְמִי עַל קְלִידֵי הַפִּסְנֶתֶר
אֶפְשָׁר לַעֲבוֹר דֶּרֶךְ רֶה,
אֲבָל אֶפְשָׁר גַּם לִפְזוֹ
דֶּרֶךְ וְאַלֶּס שֶׁל שׁוֹפָן.
כְּדִי לְהַגִּיעַ מִנְקֻדָּה אַחַת לְאַחֶרֶת
אֶפְשָׁר לְשַׁרְטֹט קו צִיְתוֹ בְּסַרְגָּל,
אֲבָל אֶפְשָׁר גַּם לְצִיֵּר
עֶנְף שְׂקָד פּוֹרֵחַ.

כְּדִי לְהַגִּיעַ מְאֵל"ף לְת"ו
אֶפְשָׁר לְהַעֲמִיד אֶת הָאֵלֶּפֶת בְּשׁוֹרֶה,
וְאֶפְשָׁר לְכַתֵּב שִׁיר
עַל אָרוֹס, תִּנְטוּס וּמָה שְׁבִינִיָּהֶם.

אֲמָנוֹת אֵינָה הַדָּבָר הַיָּעִיל בְּיוֹתֵר לַעֲשׂוֹת
וְאוֹלֵי בְּגִלְל זֶה הָיָה מְהֵרָה לָנוּ נִחְמָה.

הָרִי מִי רוֹצֶה שְׁתִּיּוֹ
מִן הָרַחֵם עַד הַקֶּבֶר
יִהְיֶה קו יִשְׂרָאֵל
בְּמִמַּד הָרְבִיעִי.

לא כסופרנובה

*

לא כסופרנובה, אלא פערפלית,
עזב סבי
את הסדרה הראשית.
וחזיתי בו משיל את עלו
זכרונו נפלט לחלל הריק.
לאטו הצטמק
לננס לבן
נתמך בלחץ הנוון
דעד
וקבה.

זו את
אמרת בפשטות של ילד.
והרגשתי את עצמי מתרוממת בזויות פיה,
משתובבת בצדי עיניך בחברת נמשים, מחליקה
בין קמטי אור לנקיקי סוד.
לרגע הפכת אותי לחיוך.

איצטרובל

קשקש על קשקש
מנחים זה על זה
בהנחית החקים
המושלים ביקום.
יודעים לדקלם את
סדרת פיבונאצ'י
מבלי לכנותה
בשם זה או אחר.
קשובים לנגון עתיק
שטמון בתוכם
ומצטרפים בהרמוניה
לאצטרבל אחד.

מלמטה למעלה
נפתחים אט אט
בסדר מופתי
בשקט מחלט –
ממש כמוני,
העומדת מול הפלא הזה
ומחסירה פעימה.

על דיוקנאותיו העצמיים של רפאל גולדשיין



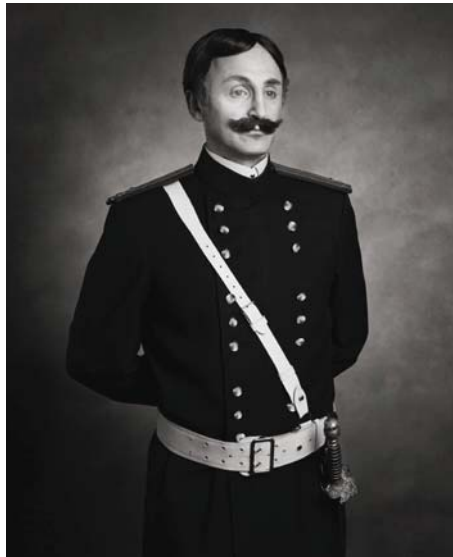
Self-Portrait as Doña Reizl Goldszajn Rozenfeld
b. Poland, 1905
d. Buenos Aires, Argentina, 1975

זיכרונות, כפי שכולנו יודעים, אינם תיעוד מושלם של אירועי עבר, אלא דרכים או מסלולים שבהם מוחנו מארגן את עברנו; דבר שלעתים מסייע לנו לדמיין את עתידנו. למעשה, הזיכרונות ידועים לשמצה כלא מהימנים, וחוקרי מוח, בין היתר במכון ויצמן למדע, כבר הראו כמה קל ליצור זיכרונות כוזבים. לאזור

יהודית הלפר היא כתבת מדעית ועורכת במחלקה לתקשורת במכון ויצמן למדע. המאמר נכתב באנגלית ותורגם בידי אריאלה סבא, כתבת באותה מחלקה.

הדמדומים הזה פוסע רפאל גולדשיין. תוך שימוש בצילום, מדיום שנחשב לאמיתי מכל, הוא יוצר זיכרונות מתועדים בקפדנות של אנשים שהיו או לא היו. גולדשיין, צלם יהודי קנדי, יליד צ'ילה (1953), מתאר את התגובות של אנשים שצפו בסדרת הצילומים שלו "אני, משפחתי", תוך כדי כך שהם מבינים – לפתע – שהסדרה כולה מורכבת מדיוקנאות עצמיים של אותו אדם: גולדשיין עצמו. הוא מספר על

תגובה מעוכבת – התחושה של ראיית אשליה אופטית, של ציור שהוא גם ראש וגם ארנב, כי למעשה כל דיוקן בסדרה הוא גם של גולדשיין וגם של מישהו אחר, שחי חיים שונים לחלוטין, במקום אחר ובזמן אחר. בסדרה זו מתמקד הצלם במתכוון במתח שבין היהודי הנודד המודרני שגדל באווירה חילונית רחוקה מהמורשת היהודית הגלותית, ובין האב שחש אחריות להעביר את ההיסטוריה המשפחתית לבנו בן השש. בין ה"עצמי",



Self-Portrait as Edmund Precelman (Officer)
b. Poland, 1890s
d. Poland, early 1940s



Self-Portrait as Hersh Leib Goldshayn (Chef)
b. Poland, 1880s
d. Poland, early 1940s



Self-Portrait as Malka Rytén
b. Lublin, Poland, 1884
d. Tel Aviv, Israel, 1974



Self-Portrait as Yankel Goldstein (Clarinet)
b. Poland, 1900s
d. Argentina, 1960s



Self-Portrait as Chaja Golda Precelman (née Ryten)
b. Poland, 1880s
d. Poland, early 1940s



Self-Portrait as Don Mauricio Goldchain Precelman
b. Buenos Aires, Argentina, 1925
d. Washington, D.C., United States, 2007



Self-Portrait as Fela Baumfeld Szpiegel
b. Ostrowiec, Poland, late 1890s
d. Poland, early 1940s



Self-Portrait as Motl Yosef Goldszajn Liberman
(Schoolboy)
b. Warsaw, Poland, 1902
d. Santiago de Chile, 1959



Self-Portrait as Naftuli Goldszajn
b. Krasnik, Poland, early 1800s
d. Krasnik, Poland, late 1800s

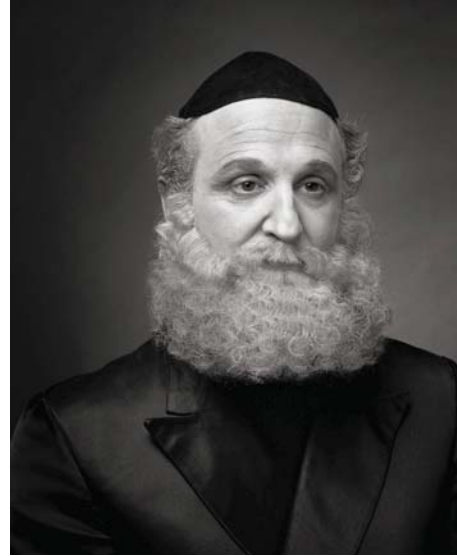
שלנו, אנו עשויים אפילו לחוש שפגשנו
אדם זה או אחר בזמן כלשהו בעברנו
הרחוק. על-אף שרוחות הרפאים האלה
הן מאוד אישיות ומייצגות כביכול את
בני-משפחתו של גולדשיין, הן נראות לנו
כדמויות שהועלו באוב מתוך טראומה
קולקטיבית, והן רודפות אותנו ממקום
ומזמן שלא נותר מהם זכר.
העבודה על הסדרה "אני, משפחתי"
החלה עם איסוף של צילומים מתוך

נקודת מבט אחרת שמציע גולדשיין,
היא שאנחנו נמשכים לדמויות שמביטות
בנו מתוך הצילומים, מכיוון שהן נתפשות
בעינינו כרוחות רפאים. גולדשיין יוצר
תצלומי סטודיו של פורטרטים בשחור-
לבן עם מעט צבע, שמהווים מעין מחווה
לצלמי פורטרטים אנונימיים מהעבר,
ונראה שהנושאים שלהם הם דמויות
מעבר משפחתי שמעבירות מסר חסר מלים
לדורות הבאים. עם הזיכרונות ההפכפכים

שמחפש עבר קוהרנטי לחייו, ובין סדרה
שלמה של קרובי משפחה שאותם לא
הכיר – רבים מהם נספו בשואה –
וחסרונם השפיע על חייו בכך שהתניע
את תהליך השחזור של דמותם מתוך
נפשו שלו. בין העצמי ובין אותם אחרים
– אנשים שחלקו את הדי-אן-אי שלו ואת
התרבות שמוטבעת בו – אשר מהווים
את המראה שבה הוא יכול לראות את
השתקפותו שלו כאדם שלם.



Self-Portrait as Chaim Icek Precelman
b. Lublin, Poland, 1898
d. Poland, early 1940s



Self-Portrait as David Ryten
b. Ustilug, Ukraine, 1845
d. Poland, early 1900s



Self-Portrait as Don Marcos José Goldchain
Liberman (Glasses)
b. Warsaw, Poland, 1902
d. Santiago de Chile, 1959



Self-Portrait as Pola Baumfeld Szpiegel
b. Ostrowiec, Poland, early 1900s
d. Poland, early 1940s



Self-Portrait as Doña Aida Precelman Ryten
de Goldchain
b. Warsaw, Poland, 1902
d. Southfield, Michigan, United States, 1986



Self-Portrait as Don Marcos José Goldchain
Liberman (Older)
b. Warsaw, Poland 1902
d. Santiago de Chile, 1959

מוזיאונים מובילים בעולם, בין היתר, של המוזיאון לאמנות מודרנית בניו-יורק, הגלריה הלאומית של קנדה, הספרייה הלאומית של צרפת, המועצה הלאומית לתרבות ולאמנות במקסיקו, הספרייה הלאומית של צילה ועוד. צילומים מתוך סדרה זו נרכשו והוצגו בגלריה הלאומית לאמנות באוטווה, קנדה, וכן על-ידי אוספים פרטיים. הצילומים מהסדרה "אני, משפחתי – זיכרונות מצולמים ומומצאים", ראו אור בהוצאת אוניברסיטת פרינסטון לארכיטקטורה בשנת 2008.

גולדשיין זכה בפרסים רבים, בהם פרס ליאופולד גודובסקי לצילום (מהמרכז לצילום באוניברסיטת בוסטון) ופרס הדוכס והדוכסית מיורק לצילום.

בזווית הנכונה על ראשם, נגן כלייזמר עליו שלא מזמן הגיע העירה מהשטעטל, וגבירות, במיטב מחלצותיהן, התובעות את מלוא הכבוד המגיע להן. גולדשיין נכנס אל כל דמות תוך שהוא יוצר בעבורה היסטוריה אישית שלמה.

אישי:
רפאל גולדשיין נולד בסנטיאגו שבצילה להורים יהודים שהיגרו לשם מפולין. הוא עלה לארץ כנער והתחנך בירושלים, ולאחר מכן היגר לטורונטו שבקנדה במטרה ללמוד צילום. הוא בעל תואר שני באמנות מאוניברסיטת יורק שבקנדה ותואר שני בתולדות האמנות מאוניברסיטת טורונטו. תצלומיו נכללים באוספים של

אלבומי משפחה ששרדו ושל הדפסים (מסריקות) שגולדשיין הצליח להשיג מקרובי משפחה שונים. את כל הצילומים שאסף, יחד עם זיכרונותיו מסבו ומעוד קומץ אנשים שפגש או הכיר, הוא הדביק באלבום. ואז, תוך שימוש בפרספקטיבת המרחק הדורי והפיסי הוא יצר אלבום משפחתי חדש – כזה שמשלב דמויות בדיוניות והיסטוריות. גישתו לטיפול בדמויות היא תיאטרלית לחלוטין. לא רק שהוא לובש בעצמו את התלבושת ואת האיפור שמתאים לכל גבר או אישה מהסדרה, אלא שהוא מגלם את דמותם ברגע מאוד מסוים בחייהם: נער צעיר שמביט בעתיד הלא נודע, גברים מבוגרים לבושים בסגנון מוקפד עם מגבעות לבד

לילי או לילה

"אתה יודע", אמרה השכנה הרוסיה לאבי,
 "האום כולת'ום הזאת, שאתה שומע בקולי קולות,
 אמרה שתבוא לשיר בתל אביב אחרי שעבדול נאצר
 יכבש אותה".

עמדתי לידו ובמוחי בן השבע

התרצצה דילמה:

האם אני בעד הבלונד ועיני הטורקיז של האשה

שהיתה גם אמא של לילי, שאותה הכתרתי בלבי

למלכת היפי של שכינת מפני המעברות,

או בעד הזמרת שרצתה לחיות בעיני הלילה

ולקרא לשמש "בואי, בואי".

"אנחנו", יצאו המלים משפתי אבי, "אוהבים אותה",

ובעיניו ראיתי שחלם לומר: "אם זה נכון אז

יאללה, נאצר,

בוא, אפלו לדקה.

שמר לי מקום בשורה הראשונה,

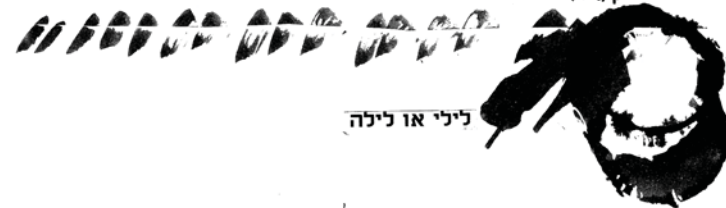
ואל תתן לי להפסיד את השניה בה יעיר קולה

אפלו את עניבות הפרפר

מצואר הכנרים".



"אתה ילד", אמרה השכנה ברוסיה לאבי,
 "האום כולת'ום הזאת, שאתה שומע בקולי קולות,
 אמרה שתבוא לשיר בתל אביב אחרי שעבדול נאצר
 יכבש אותה".



לילי או לילה

ל"עצמי" והאם יש כאן בכלל משהו חדש ביחס לאמצעי תקשורת קודמים. רבים מהם יצאו להגנת הסלפי באמצעות הגדרתו "שיח" ולא רק פורטרט, והדגמה של האמירה והמשמעויות שלו במגוון הקשרים חברתיים.

סלפי בטכנולוגיה של העצמי
בחיבורו "טכנולוגיות של העצמי" (1982), טען הפילוסוף מישל פוקו, על בסיס כתבי אפלטון, כי הציווי "דע את עצמך" (know thyself) התפרש בעת העתיקה כפרקטיקה של טיפוח עצמי (care). ה"עצמי" של אותה העת היה ה"נשמה", עיקרון בלתי-חומרי השוכן בגוף, וכדי לטפחה אין די בטיפוח הגוף. כדי שהנשמה תדע את עצמה, היא צריכה להתבונן בעצמה באמצעות אלמנט דומה, בסוג של מראה. היוונים עשו זאת באמצעות פרקטיקות של התבוננות פנימית, כגון הרהור, מדיטציה ופרשנות חלומות, או באמצעות החצנה של הפנימיות למדיה כלשהי, המאפשרת רפלקציה. הם פיתחו מסורות של רטוריקה ודיאלוגים שבהם הדיבור חושף את האמת של הנשמה, ומסורות של כתיבת מכתבים לחברים ויומנים אישיים, שאותם המשיכה גם הנצרות באמצעות ז'אנר ה"יודוי" כטכנולוגיה לחשיפת העצמי ולטיפוחו. החל מהמאה ה-16, הכתיבה בגוף ראשון של אוטוביוגרפיות ויומנים עברה חילון ופופולריזציה, וכיום אפשר לראות את שיאה בבלוגים,

בספטמבר 2002, אוסטרלי שיכור פרסם בפורום אינטרנטי צילום עצמי מטושטש והתנצל על איכותו מפני שזה היה, לדבריו, "סלפי". הסלנג האוסטרלי עתיר כינויי חמידות, כגון "בארבי" לברביקיו, אך כעבור עשור, לאחר שחברת אפל השיקה טלפון עם מצלמה קדמית ורבים החלו להעלות צילומים עצמיים לרשתות החברתיות, הפך "סלפי" למושג הבין-לאומי המתאר את הז'אנר הצילומי החדש, ואף נבחר למלת השנה של מילון אוקספורד ב-2013.
בדומה לפרקטיקות טכנו-תרבותיות אחרות, המגמה הזאת עוררה פאניקה מוסרית. מחקר משנת 2018 דיווח כי מאז 2011 מתו 259 איש ונפצעו עשרות אלפי אחרים ברחבי העולם, בעת שניסו לצלם סלפי. שלל מחקרים פסיכיאטריים טענו כי צילומי סלפי מרובים הם סימפטום של ו/או גורמים הפרעות אישיות, כגון דימוי גוף מעוות, נרקיסזם ואף פסיכופתיה. המלה סלפי, שסימנה קונבנציה טכנית של צילום עצמי והפצתו ברשת, הפכה למלת לעג המייחסת לנפש הצלם דפוס פתולוגי של אובססיה עצמית, יהירות ושטחיות, עד כדי חוסר מודעות לסביבה. בשנים האחרונות ניסו חוקרי תרבות ותקשורת לבחון מה הסלפי באמת עושה

ד"ר כרמל וייסמן היא חוקרת ומרצה בנושאי תרבות דיגיטלית בתוכנית הרב-תחומית במדעי הרוח, ובמכון כהן להיסטוריה ופילוסופיה של המדעים והרעיונות באוניברסיטת תל-אביב.



דמות שעווה של קים קרדשיאן מצלמת סלפי מול תפאורה משתנה במוזיאון השעווה מאדאם טוסו בלונדון, אנגליה. המעריצות המצטלמות עם הדמות: לואיז ג'נר משמאל והלן סמית מימין

פוסטים וציוצים ברשת – טכנולוגיות בעלות מאפיינים של וידוי פומבי, שבאמצעותן אנו כותבים את עצמנו לדעת כסובייקטים.
מושג ה"עצמי" המודרני התפתח מתוך מושג ה"נשמה", וכחלק מתהליך החילון, הגוף חזר לתמונה כחלק בלתי-נפרד ואולי אף עיקרי של העצמי. הסברה היא שהעצמי ניכר בעיקר בפנים וחוקרים כגון ג'יל ווקר-רטברג ובנט פאוסנינג מפנים את תשומת לבנו להיסטוריה הארוכה של טכנולוגיות חזותיות לידיעה עצמית, מהתבוננות במראה ועד לז'אנר הפורטרט העצמי בציור ובצילום. הסלפי הדיגיטלי מובחן מז'אנרים קודמים של צילום עצמי בשל התנאים הטכנו-חברתיים שבהם הופק והופץ. עם זאת, היסטוריונית המדיה אנני רוד, טוענת כי צילומי הפורטרט הזולים הראשונים שרווחו בעידן הוויקטוריאני, שימשו כרטיסי ביקור אישיים אשר חולקו לחברים ולזרים ונאספו על-ידי רבים לשם צבירת הון חברתי, במסגרת פרקטיקות של שיתוף והצגה באלבומים ביתיים המזכירות מאוד את הרשתות החברתיות כיום. פרקטיקות אלו לא נחשבו כרפלקציה נפשית ביוון העתיקה, אך הן בעלות מעמד מרכזי בכינון העצמי החילוני על-פי הפסיכואנליזה. לפי ז'אק לאקאן, הזדהותנו הראשונית עם בבואה אחדותית אשלייתית שלנו במראה, אשר מצויה בסתירה עם תחושותינו הפנימיות, מכוננת את העצמי שלנו מראש כעצמי

אידיאלי בלתי-מושג. התמודדות מוצלחת עם שלב זה מחייבת נוכחות של זולת, שיאשר שזה אכן אני במראה, למרות הפער. בשביל חוקרי צילום וקולנוע המתבססים על לאקאן להסברת תהליכי הזדהות באמצעות צפייה ורואים בדימוי מעין מראה, מתבקש להשוות את הסלפי, המסונן לרוב דרך פילטרים באינסטגרם, לעצמי האידיאלי במראה, אשר מופץ לשם קבלת אישור והכרה מהזולת. מנגד, חוקר הצילום פול פרוש סבור כי הסלפי אינו יורש של הפורטרט ואין לייחס לו בהכרח משמעות אסתטית. הדגש על גופו של הצלם האומר: "תראה אותי מראה לך את זה", מהווה לדעתו סוג של מחווה גופנית מתווכת המשלבת מסר תקשורתי וגילום של העצמי באופן המקביל לביצועו השגרתי באמצעות פעלים בשפה. זאת ועוד, צלמים השתמשו בצילום כחוצץ בינם ובין העולם, אך הזרוע המושטת למצלמה המסמנת את הסלפי, מזכירה לחוקרת קייטי וורפילד מחווה של חיבוק המזמינה את הצופה לקרבה. בספרה "כוח המשיכה של הסלפי" (2014), מתבססת החוקרת והצלמת ברוק וונדט על וילם פלוטר ומרשל מקלוהן כדי לטעון שהעודפות בצילומי סלפי נובעת מהניסיון למצות את כל האפשרויות בחיפוש אחר גרסת האני האידיאלית. היא אינה רואה בנקיסזם פתולוגיה, אלא משיכה טבעית הקיימת בכולנו לדימוי שלנו ואשר מביאה לנו הקלה. אך האם שפע הדימויים הללו נצבר לכדי הבניה והבנה של העצמי, או שמא הוא מייצר גרסאות סותרות המעוררות בנו ספקות ודווקא מפוררות ומפורות את העצמי? ואולי, כפי שהאמינו תרבויות ילידיות,

כל תצלום לוכד פיסה מנשמתנו ומרוקן אותנו מתוכן? כך או אחרת, נראה כי כוח המשיכה של הסלפי הוא ביכולתו ליצור עצמי ולחתור תחתיו בעת ובעונה אחת, וכצלמים ומצלמים אנו לכודים בדיאלקטיקה הזו. כיום, מושגי העצמי והייצוג עצמם מוטלים בספק, כחלק מאתגור תפיסת העולם כאוסף של ישויות נפרדות בעלות מאפיינים וגבולות ברורים. בניגוד לפסיכואנליטיקאים של המאה שעברה, לחוקרי הטכנולוגיה-מדע-חברה (STS) כיום לא ברור כלל שיש "עצמי" נפרד ולכן אובדת גם המשמעות לדבר על הדימוי כ"ייצוג" שלו. בשביל וורפילד החוקרת סלפי מתוך גישה זו, הגוף, המצלמה, העצמי, המרחב והדימוי, לעולם כרוכים אלה באלה כתופעה אחת. ומה שמעניין אותה הן הפרקטיקות של משתמשים שונים אשר מנסים לשרטט גבולות בין גוף, מצלמה, מרחב ודימוי כדי לסמן "עצמי". אם כן, הטכנולוגיות של "עצמי" יחסי שכזה, לא נתפסות עוד ככלי למציאת האמת לגבי דבר קיים, אלא ככלי להמצאתו ויצירתו מחדש בכל רגע נתון.

לא רק על עצמי לספר ידעתי
צילום הוא תיעוד ולכן מקובל ואף חשוב לצלם מקומות קדושים או אירועים חשובים בעת התרחשותם. אך מפני שהסלפי נתפס כקשור ל"סלף", צילומו בהקשרים מסוימים זוכה לביקורת קשה. כאשר תלמידים מבקרים באושוויץ ומצטלמים צילום קבוצתי במקום, הדבר נתפס כתיעוד מקובל ומכבד, אך צילומי סלפי שנעשו בהקשר זהה עוררו סערה תקשורתית בישראל והתפרשו כזילות.

התקשורת העולמית סערה בצורה דומה סביב צילומי סלפי של תיירים בהונג-קונג על רקע מפגינים המרוססים בגז מדמיע או בבנגקוק עם חיילים תאילנדים בזמן ההפיכה הצבאית; על רקע מתאבדים הקופצים למותם מגשרים בארה"ב, או לנוכח הפרקטיקה הנפוצה לצלם סלפי בהלוויות ואזכרות, לרבות הסלפי המפורסם של ראשת ממשלת דנמרק, הלה תורנינג-שמידט, עם נשיא ארצות-הברית ברק אובמה וראש ממשלת בריטניה דיוויד קמרון, במהלך אזכרתו של נלסון מנדלה. לנוכח כל אלה, טורחים חוקרים רבים לקעקע את הקשר בין הסלפי לעצמי ומציעים לפרשו כיחידת שיח בהקשר חברתי ופוליטי. החוקר דיוויד נימר, למשל, הדגים כי בני-נוער משכונות עוני הנשלטות על-ידי ברוני סמים בברזיל, משתמשים בסלפי כדי להגיב רגשית לפשע שהתרחש או כדי לסמן להוריהם שהם בטוחים – סיבות שאינן קשורות כלל לקידום עצמי. כאשר נשים סעודיות מצלמות סלפי בזמן נהיגה במדינה שבה אסור להן לנהוג על-פי חוק, נשים אוטרליות מצלמות סלפי עם חיג'אב לאות הזדהות עם נשים מוסלמיות מודרות, או טרנסג'נדרים/ות מצלמים/ות סלפי בשירותים ציבוריים כדי להדגיש את האבסורד בהצעת החוק המסווגת אותם/ן לשירותים לפי מין ביולוגי – אלו מסרים פוליטיים שבעבר נוסחו במלים וכיום מועברים באמצעות דימויים, המהווים מבעים ביצועיים גופניים בעלי יכולת תהודה רחבה במרחב ובזמן. חוקרים רבים רואים בסלפי סוגה של עדות, צורה עכשווית לספר מה ראיתי, וכן ביטוי נורמטיבי של רגש,



תושבי דרום לבנון מצלמים סלפי על רקע עשן שמיתמר מאיזור הכפר מרון אל-ראס, ליד הגבול עם ישראל, בעת עימות בין צה"ל לחיזבאללה 1 בספטמבר 2019

באמצעותו כמותג רווחי ומצלח, מתחת לאף של בעלי הכוח והפטריארכיה.

סלפי של אלוהים

איננו נדרשים לבחור בפרשנות אחת למשמעות הסלפי. בדיאלוג של אלכיביאדס אצל אפלטון, הטקסט שעליו מבסס פוקו את מושג ה"טכנולוגיות של העצמי", העיסוק בעצמי והפעולה הפוליטית כרוכים זה בזה וכך יש להבין זאת גם היום. העצמי הוא תמיד עצמי מתקשר, עצמי בהקשר. ברוח זאת,

ההיסטוריונית עינת קלפטר רואה את אחד משורשי של הסלפי לא רק בז'אנר של פורטרט האמן, אלא גם בז'אנר האמנותי של פורטרט הפטרון (donor portrait) בימי הביניים: ציורים שהוצגו על מזבחי כנסיות בהם מזמיני הציור (ולעתים גם בני-משפחתם) צוירו על-ידי האמן כנוכחים בסיטואציות חשובות מחיי ישו. אקט זה מבטא את עוצמת האמונה ומציג את האדיקות לקהל בו-בזמן ומציע פרספקטיבה אישית על הנרטיב וההיסטוריה. קלפטר רואה בזה פרקטיקה הדומה לתופעות מודרניות של יצירת מעריצים או סלפי עם ידוענים, המסמנות את הפיכת הציבורי והרשמי לאישי. האפיפיור והדלאי למה, ידועני הדת של ימינו, מככבים באלפי צילומי סלפי עם מעריציהם, ואילו קבוצת חוקרים מאוניברסיטת טורונטו עוקבת כיום אחר תופעת "הסלפי המקודש", המצולם במהלך מסעות עלייה לרגל למקומות קדושים. האסלאם ידוע ביחסו השלילי לייצוג, אך בשנים האחרונות רשויות מכה אינן עומדות בפרץ של

לרבות אבל. בכך הם מתנגדים לפרשנות הסמיוטית של הסלפי כתצלום שבו הרקע מסומן כמשני בחשיבותו, והאדם שבמרכז התמונה הוא החשוב ומבקש את תשומת הלב לעצמו. החוקרות סומין זאו ומישל זפוניה מראות דווקא דרך הסמיוטיקה החברתית שהסלפי לא עוסק בסובייקט, אלא קיים במרחב האינטר-סובייקטיבי ומעביר מסר מהצלם לצופה באמצעות פרספקטיבה ספציפית. כך הן מבקשות לפרש, למשל, את תמונת העיתונות המפורסמת, שבה הילרי קלינטון מנופפת לקהל תומכות צעירות, שכולן מפנות לה את גבן לצלם סלפי. לא מדובר במילניאליות שטחיות המרוכזות בעצמן ומתלהבות להצלם עם הילרי, כפי שהוצגו בעיתונות, אלא באמירה "זוהי הפרספקטיבה שלי על הילרי", ראו את הקמפיין שלה מהפרספקטיבה שלי", תוך מודעות לחשיבות של ריבוי הפרספקטיבות, המאתגר את צורות הייצוג המקובלות.

חוקרות רבות סבורות כי התיוג השלילי של הסלפי קשור לזיהויו בעיקר עם נשים. ג'ון ברגר טען עוד בשנות השבעים כי לאורך ההיסטוריה של האמנות, לנשים לא הייתה שליטה על הייצוג שלהן, וכי עד היום גברים נתפשים כפועלים באמצעות הצילום בעוד נשים פשוט "מופיעות" בו כמושא. החוקרת טרי סנפט סבורה שהדבר קשור להתנגדות להכיר בסוכנות (agency) שבסלפי והנטייה לראותו דווקא כאקט של היעדר שליטה עצמית. עם זאת, החוקרת קריסטל אבידין טוענת כי היחס המבטל לסלפי משחק לטובתן של משפיעניות אסיאתיות, אשר בונות את עצמן

נחילי המאמינים המסרבים להיפרד מהטלפונים. הדיון בעיתונות הערבית מגנה את הסלפי כאקט תיירותי הפוגע באיכות הרוחנית של המסע וכיוהרה המנוגדת לערכי הענווה והפשטות של הדת. במקרה של נשים אף יצא פסק הלכה האוסר על סלפי, שזכה לתגובות מתריסות באמצעות נחשול של תמונות סלפי. גם כאן הפאניקה המוסרית נובעת מהקישור הבלעדי בין הסלפי לעצמי, בעוד המאמינים רואים בצילומי הסלפי הנשלחים למשפחה או מוצגים בפומבי תחת האשטאג שבאמצעותו ניתן להיחשף לעולי רגל אחרים, חלק בלתי-נפרד מהריטואל הדתי ותחושת האחווה הנוצרת בין עולי הרגל.

במומבאי, לעומת זאת, הועמד פסל של גאנש אוהו במקל סלפי ומצטלם עם הנשים והפרות המקיפות אותו, שכן בהינדואיזם כל עולמנו הוא ייצוג ממילא וכל צלם באשר הוא מהווה הזדמנות ל"דארשן" – לראות את האל ולהיראות על ידו. קרייג דטווילר, תיאולוג נוצרי שהוא גם מאמין אדוק, סבור כי האובססיה לסלפי היא למעשה עוד גרסה של חיפוש אחר האל שנבראנו בצלמו, כי מה אנחנו אם לא סלפי של אלוהים? בספר שפרסם ב-2018, הוא טוען כי הגבול בין הסלפי השטחי והריקני ובין זה בעל העומק והמשמעות טמון בכוונה שלנו, ומציע לנו בעת ההתבוננות בעדשת המצלמה, לדמיין את עיניו הטובות של ישו ולהתמלא באהבתו. וכך, הציווי העתיק know thyself סוגר מעגל עם #knowthyselfie (האשטאג אמיתי שמומלץ לעיין בו, אגב).



נשיא אל סלבדור, נאיב בוקלה, מצלם סלפי על במת הנואמים של העצרת הכללית של האו"ם (מתוך דף הטוויטר שלו), ספטמבר 2019

חמישי
(מן המחזור "המסע")

אתה פוסע, כמדמה, לבד,
אך אם תסב אחורה את ראשך
קהל מלויים עקש עודו נבט
אלך משולי החשכה.
שם אמא עוד תגער ותלטף
ואבא שוב מזהיר, פסוקו פוסק
מורה מתרה, באצבע מנופף
והמנהל על שלחנו דופק.
נורית שאז אכלה את התפוח,
אשה שצל דמותה אינו מרפה -
מאה קולות שם מתאנשים ברוח
פוקדים עליך בקולך - ואין מרפא.
זהה אותם בשמם אחד אחד,
והפרד, המשף אחד, לבד.

מתוך: כנפיים,
הקיבוץ המאוחד,
ריתמוס, 2015

מחזור הדמיון המשפחתי

ואתה מחפש להיות אתה
ורודף אחר צל זהותך
למרחקים

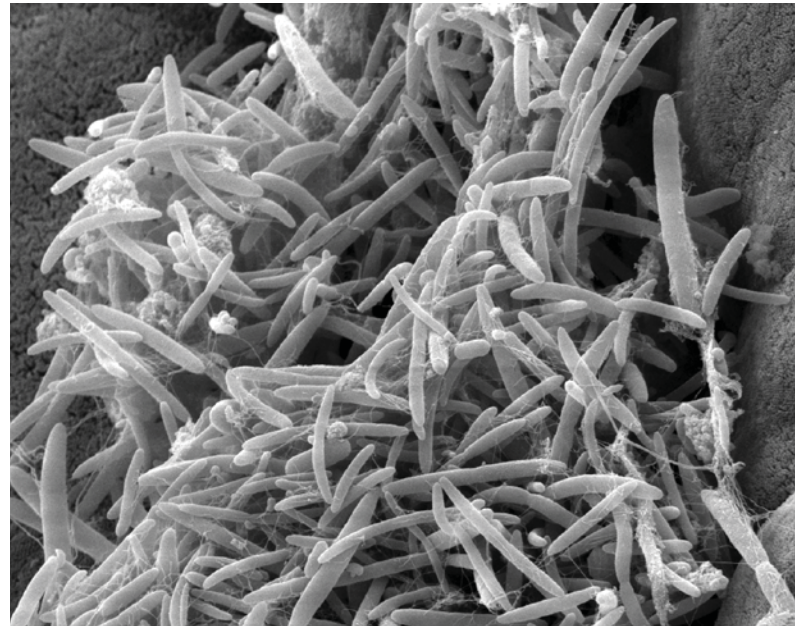
אתה קרוב למשפחתך
ובקרבה הצמודה פניך
נמחקים

ואתה רץ את העולם לארץ
לרחב לשמים מעל
ולמעמקים

ואתה עולה על שרטון
בקצה העולם ולפניך זרים
מחיקים

ורק במלון יקר מול הראי
פני בניה מביטים בך בפניך שלך
הצוחקים

מתוך: כמו פרידות,
כרמל, 2009



חיידקי מעיים

אפשר להביט על עצמך מהחוץ פנימה ומהפנים החוצה; ועל פניו לא צריכה להיות סתירה בין כיווני המבט האלה. אלא שבאחרונה גילו הביולוגים שיש סתירה כזאת, שממנה עולות לפחות שתי שאלות: מי אני? ומה אני? מי אני, מעלה שאלה אישית ופילוסופית. היא מתייחסת לאופן שבו אני רואה את עצמי ולאופן שבו העולם סביבי רואה אותי. יש "אני" המתקיים רק בתוכי ונובע ממחשבות ורגשות פנימיים ופרטיים. האני בשאלה מי אני? כולל גם את האני ששייך למערכות חברתיות ומשפטיות: מקומי והתחייבויותי למשפחה, לחברים, לתפקידי, לקהילתי, לעמי, לאמונתי, למדינתי ולשאר הערכים. מי אני מושתת על פסיכולוגיה, היסטוריה ומערכות חברתיות. מי אני מוגדר לפי פעולותיי הפנימיות והחיצוניות.

מה אני? היא שאלה אחרת. האני בשאלה מה אני? אינו אוסף פעולותי

פרופ' (אמריטוס) ירון כהן הוא מדען במחלקה לאימונולוגיה במכון ויצמן למדע.

החיצוניות והפנימיות, אלא מתייחס לשאלה מה מרכיב אותי? השאלה מה אני בודקת את ההרכב החומרי שמגדיר אותי. מה אני? היא שאלה מדעית המתייחסת להרכב הדי-אן-אי ולשאר המולקולות והתהליכים שמרכיבים אותי. לכאורה, ברור שיש שני היבטים על אותו "אני". המשותף לשניהם הוא ההנחה ש"אני" הוא יצור יחיד, העומד בזכות עצמו, שאי-אפשר לחלקו מבלי לפרקו. ההנחה היסודית בביולוגיה היא, שה"אני" הוא יחידה עצמאית, הנבדלת מהסביבה באופן מהותי. לכל פרט יש חומר גנטי, די-אן-אי פרטי שהאדם מקבל מהוריו. חצי מאביו וחצי מאמו (אמנם תאומים זהים יורשים אותו הרכב גנטי, אבל מיד הם נבדלים בהתפתחות המוח והמערכת החיסונית).

המערכת החיסונית התפתחה, כביכול, כדי לשמור על הפרטיות של היחיד. היא קיימת, לפי התפיסה של מייסדי האימונולוגיה, כדי לזהות ולחסל כל יצור זר: חיידק, נגיף, טפיל או רקמה מאדם אחר. הגישה הזאת נובעת

מהתגלית שלכל אחד יש הרכב גנטי ייחודי. תורת האבולוציה של צ'ארלס דרווין גם היא תומכת ברעיון שהאדם, כמו שאר בעלי-החיים, הוא יצור עצמי. על-פי דרווין, כל יצור נאבק עם היצורים האחרים כדי לשרוד ולהוליד צאצאים שינציחו את המטען הגנטי שלו. הטבע, ביסודו, אנוכי. ה"אני" החזק מנצח ומקיים את המין. לפי הבנה זו, "מי אני?" הוא תולדה של "מה אני?". אני וההרכב שלי אחד הם.

אבל לתדהמת הביולוגים, למדנו בשנים האחרונות שההרכב שלי אינו יחידני. האדם, כמו כל יצור רב-תאי, כולל בתוך גופו ערב רב של יצורים נוספים: חיידקים, שמרים ודומיהם. היצורים הנלווים האלה נקראים "מיקרוביום". משמעות המלה היא "ההרכב החי הזעיר". המיקרוביום אינו קבוצת טפילים. הוא תורם רבות להתפתחות הגוף, מערכת העיכול, המערכת החיסונית, ואפילו להתפתחות המוח. המיקרוביום משפיע על בריאות וחולי, על חילוף החומרים, על מבנה הגוף ועל התנהגותו. אדם נראה

כאילו הוא יחידה עצמאית, אבל גילוי המיקרוביום חושף את העובדה שגופנו מורכב ממטען גנטי מתנת אבא ואמא, יחד עם מיליוני חיידקים שונים החיים בתוך המעיים ובתוך העור שלנו. יש בתוכנו יותר די-אן-אי חיידקי מדי-אן-אי אנושי. מתברר שהגוף היחיד אינו יחידני כלל, כפי שחשבו, אלא קהילה שלמה של בעלי-חיים רבים, המשתפים פעולה כדי לקיים את הגוף הפרטי.

תגלית המיקרוביום מערערת את היסודות של מנגנון האבולוציה שנוסח

על-פי דרווין. הגוף השורד באבולוציה, אינו יצור המושתת על מטען גנטי פרטי. הגוף הכובש את מקומו בעולם נוצר בשיתוף פעולה ולא על-פי הישרדות של פרט בודד. הימצאות המיקרוביום סותרת הנחה בסיסית של האימונולוגיה: המערכת החיסונית מקבלת את חיידקי המיקרוביום ואינה תוקפת אותם. למעשה, היא אפילו מטפחת אותם ומגינה עליהם. ואיך המערכת החיסונית מבדילה בין המיקרוביום הטוב ובין החיידקים הרעים

ומשמידה רק אותם? זו שאלה פתוחה שעלינו לפענח במחקרים עתידיים. אם כן, איך נוכל ליישב את הסתירה הקיימת, כביכול, בין הרכב גופי כקהילה שיתופית עם מיקרוביום, ובין ה"אני" העצמאי במחשבותיי ובעולמיי? הנה הצעה: אולי ה"אני" הפרטי גם הוא נוצר, כמו גופי, משיתוף פעולה קהילתי? מי אני, אם לא סיכום היחסים שלי עם המשפחה והסביבה האנושית? בריאות הנפש כבריאות הגוף נובעת מה"ביחד". רעיון באמת כמוך.

מלתחה

שום דבר לא דוחה
יותר מאשה מבגרת
בבגדים של אפנה שפגה,
אמרה יועצת התדמית.

ואני הלכתי הביתה
לתקף את הארון
ולהעיר הרחק
כל מעיל יקרה של פעם
כל חלצה ושמלה
שלבשתי מתישהו.

אך הם התיצבו במסדר
ויבבו,
איה זה נוכח להמחק?

אנחנו ההיסטוריה שלך
כל רגעי
הכיר שלך

ההוכחה היחידה
שלבשת בכלל פריטי אפנה כאלה
ופוזת וחוללת
באותם זמנים

אם יש בנו שמוש ואם לא
אנחנו המיטב שלך
ביחד אנחנו כלנו
עצמיותך כלה

הגוף הראשון

מה שיוצא ממני שוב אלי. את מבינה, כל הרעש הזה שבסופו הדברים נשארים
זהים לעצמם.
ידוע לי משהו על מלים. אני פוחדת שגופי יעלה על הגוף הראשון
משום שיש לו תכונה של התפשטות. אבל אז אני נזכרת
שגם לגוף הראשון יש תכונה של השתנות בזמן.

בכלל, שנויים שוברים את לבי.
מאז ומתמיד אני מבכרת "היה" על פני "יכול היה להיות".
אני יכולה לומר לך משהו על הבחירה: אין לי דרך לבקש אותה
אלא במקום שממילא היא מצויה בו.

אני מכילה את שמי באותו אפן בו מכיל הגוף
את גילו הגופני: בהתאמה מושלמת של האינטונציה.
מה שאני מוכנה לעשות בשביל השלונה הוא
להתגבר על הנטיה שלי להפרזות.

מתוך: כל שמותי,
הקיבוץ המאוחד, 2014



רענן שקד, סלפי

הצרפתית שלי – עינוג עצמי אוראלי לא אמור לקרות.

יש דברים שאתם צריכים בשבילם בן אדם נוסף. ואם אין לכם אנשים נוספים, לכו חפשו. אבל הסלפי בכל זאת כאן – מה כאן, בכל מקום סביבנו – גם כשמאחוריו לא יותר מבדידות שמרימה את ראשה וממלאת בו את הפריים. הסלפי חוגג את עצמו בתרבות המערב מתוך איזו טפשת קולקטיבית שכבר העמידה לו אביזרים נלווים, כמו מוט הסלפי.

נו, אז אתה כבר לא כל-כך לבד; זה לא רק אתה, זה אתה והמוט שלך. שניכם מגוחכים. מתאימים זה לזה.

ואולי אתם לא לבד. אולי אתם ביחד. אתם קבוצה, אתם חברים, אתם משפחה, אתם ראשי מפלגה, ואתם חוגגים את הביחד שלכם בסלפי. כלומר בצילום גרוע של עצמכם. יכולתם להוציא צילום טוב אם מישוהו מכם היה מוותר על נוכחותו החיונית בפריים, וניגש ומצלם. או אם הייתם מבקשים ממישהו מהצד לצלם את כולכם. אבל לא; העדפתם סלפי. כי נדמה לכם שסלפי אומר עליכם משהו; משרד איזו שמחה. איזו ספונטניות. איזו

כה בודד. כה נואש. כה זועק לתשומת לב. כה מאשר לעצמי שזה רק אני כאן, בחופשת הסקי הקצרה הזאת שאליה יצאתי, משום מה, בגפי, ואין מי שיצלם אותי, אבל צילום חייב להתבצע, בכל זאת אני כאן, ותראה את המקום השמשי, המושלג והמושלם הזה, כמה מעורר קנאה, ואנשים אצלי בבית, או ברשת החברתית, או איפשהו בעולם – בטוח, לא? – מחכים לראות אותי פה. במקום הזה. אז אני כבר אצלם את עצמי. שיהיה לי מה להראות. במה להוציא להם את העיניים, רגע לפני שאני מתיישב לבדי לאכול פיצה עגומה באיזו מזללת תיירים גנרית על ההר.

למרות שהזווית הסלפית, שאין דרך להימנע ממנה, תסגיר מיד את בדידותי המזהרת כאן. את העובדה שיש לי פה רק אותי. תזכיר לי לנצח שהייתי כאן לבד. לבדי. לבדיתי.

וסלפי כזה, שלי עם עצמי, לא אמור לקרות מאותה סיבה ש – סליחה על

רענן שקד הוא עיתונאי, בעל טורים ב"ידיעות אחרונות" ותסריטאי.

עכשוויות. איזו קלילות חסרת מאמץ. אז אתם מצטופפים. מנסים להידחס לפריים. מקטינים את עצמכם. משרבבים ראש. משתדלים להיראות חסרי דאגות. נהנים שיא. חלק מהעדר. עושים מה שכולם עושים. לא לבד. בעיקר לא לבד. והסלפי שלכם ייראה כמו מיליוני סלפים אחרים. אתם תהיו עוד משפחה/ קבוצה משורבבת צווארים ומאולצת חיוכים שמצולמת מזווית גבוהה ולא טבעית (ואולי מחמיאה, ואולי לא), כשראשו של מחזיק המצלמה חוסם שליש מהפריים; ואתן תהיו עוד שתי בחורות שנכנסו, באוטומט, ליציבה שהן תופסות כשובבנית/ מגרה, ומשרבבות, קלות, שפתיים למצלמה; ואתה תהיה עוד אידיוט שמצלם את עצמו יחד עם ידוען, מחייך למצלמה מתוך איזה ספק הישג-ספק ביטול עצמי.

כולנו לא נהיה אנחנו. אף אחד מאיתנו. לא בסלפי.

אנחנו נהיה מי שנדמה לנו שהזמן הנוכחי – כפי שהוא מוגדר על-ידי תרבות אחידה, שטוחה, זולה ושקרית של רשתות חברתיות – מצפה מאיתנו להיות.

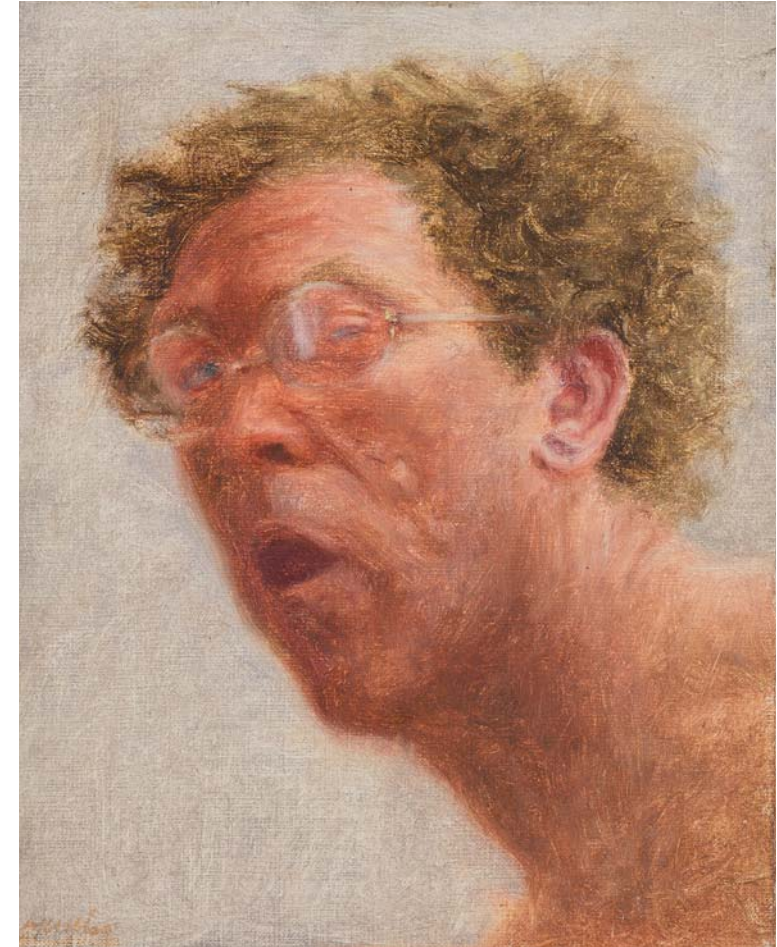
אנחנו נהיה סלפים; אנשים שמכוונים אל עצמם מצלמה מתוך כוונה ברורה: להרשים אנשים אחרים. להגיד להם: תראו, אנחנו נהנים יותר מכם. כי סלפי לעולם אינו מיועד לשימוש עצמי. אם זה רק בשבילי, מה אני צריך סלפי; יש לי את הזיכרון החושי שלי – באמת שהוא טוב יותר. לא; סלפי לנצח מוכוון החוצה, למישהו אחר, להרבה אנשים אחרים, וכמעט בוודאות לרשת החברתית הסמוכה, אם הוא רק יצא כמו שאתם מקווים שיצא. סלפי הוא גלויה מחיך המושלמים, כלומר מהגרסה הרשמית, היחצ"נית, המומצאת, של חיך. סלפי הוא הוכחה שלא נשארת מאחור, שגם לך יש חיים מופלאים – בדיוק כמו לכולם. אז לעזאזל עם הסלפי. כי ברגע שאני לוחץ על הכפתור, הוא לא מנציח אותי אלא להפך; הוא מוחק את מי שאני. את איך שאני מרגיש כרגע. את המקום האחר שבו הייתי שמח להיות

עכשיו. והוא בעיקר מאשר שאני שוב נכנע ללחצים מבחוץ, לתביעה לספק הוכחה חד-משמעית שכן, אני נהנה שיא. חי בגדול. כמו כולכם. שגם אני יכול לעשות נא בעין לכל השאר. ורגע הלחיצה הזה – הרגע שאמור ללכוד אותי באופן האישי ביותר, הרגע שבו אני בידיים הטובות ביותר, ידיי שלי – הרגע הזה מרגיש לי, באופן פרדוקסלי, לגמרי לא כמוני. למעשה, ההפך ממני. מין רגע חוץ-גופי שכזה. רגע מוזר, לא טיפוסי. כי אני הרי לא הטיפוס שמתאים לו לעשות דבר כזה. אני סתם מיזנתרופ שמעולם לא אהב במיוחד להצטלם. והנה אני עושה את הדבר הזה בכל זאת. מתמסר לו. לוקח את הזווית הנכונה, דופק את חיוך 5,000 השקלים שרופא השיניים לקח לי עליו, משחק את המשחק המקובל ואולי אפילו, פה ושם, מצטיין בו. סלפי הוא הרי קל לביצוע ברגע שאתם מפנימים כמה כללי יסוד. זה משחק משונה שכולנו משתתפים

בו. הוא חלק מהמירוץ החברתי הנוכחי, התיכוניסטי בהווייתו – סוג של תחרות פופולריות אינסופית – שהרשתות החברתיות מאלצות את כולנו להשתתף בו. תתמסר, תיחשף, תעמיד פנים שאתה נהנה, תביא לייקים. צבור חברים, בריתות, אנשים שירימו לך ואתה להם. הגדר מקובלים, לא מקובלים, שפה פנימית, בדיחות פנימיות. נסה להיות, בכל זמן נתון, מלך הכיתה. זה האופן שבו הרשתות מחזירות את כולנו לחוויית התיכון. והסלפי הוא רק אחד המטבעות שאנחנו מעבירים מיד ליד בתוך התיכון החדש הזה, התיכון של בגרותנו. אז לעזאזל עם הסלפי. אני לא חייב אותנו. הוא לא אני. הוא ההפך ממני. אבל תראו, רק תראו את המקום המושלם הזה. הם לא יאמינו שהייתי פה – אפילו לא ידעו שהייתי. אלא במקרה ש... נו, זה ייקח לי בדיוק דקה. באיזה כיס תקעתי את הטלפון?



רענן שקד, תיעוד עכשיו



אביגדור אריכא, דיוקן עצמי עם
שלושת רבעי פה פתוח, 1980,
שמן על בד, 24/19 ס"מ



אביגדור אריכא, דיוקן עצמי עם
חולצה סגולה, 1997, שמן על בד,
46/38 ס"מ

שיר סיום, הפואמה "ציור קיר"

הִים הֵּזָה – שְׁלִי
הָאֵוִיר הִלַּח – שְׁלִי
וְשָׁמַי –
גַּם אִם טָעִיתִי בְּהִגִּית שְׁמַי הַחֲרוּת עַל
הָאָרֶז –
שְׁלִי הוּא.

וְרַק אֲנִי, שֶׁכָּכֵר נִגְדָּשׁוּ בִּי
כָּל הַסְּבוּת לְצֵאת לְדֶרֶךְ
אֲנִי לֹא שְׁלִי
אֲנִי לֹא שְׁלִי
אֲנִי לֹא שְׁלִי...

מתוך: ציור קיר,
אנדלוס, 2006

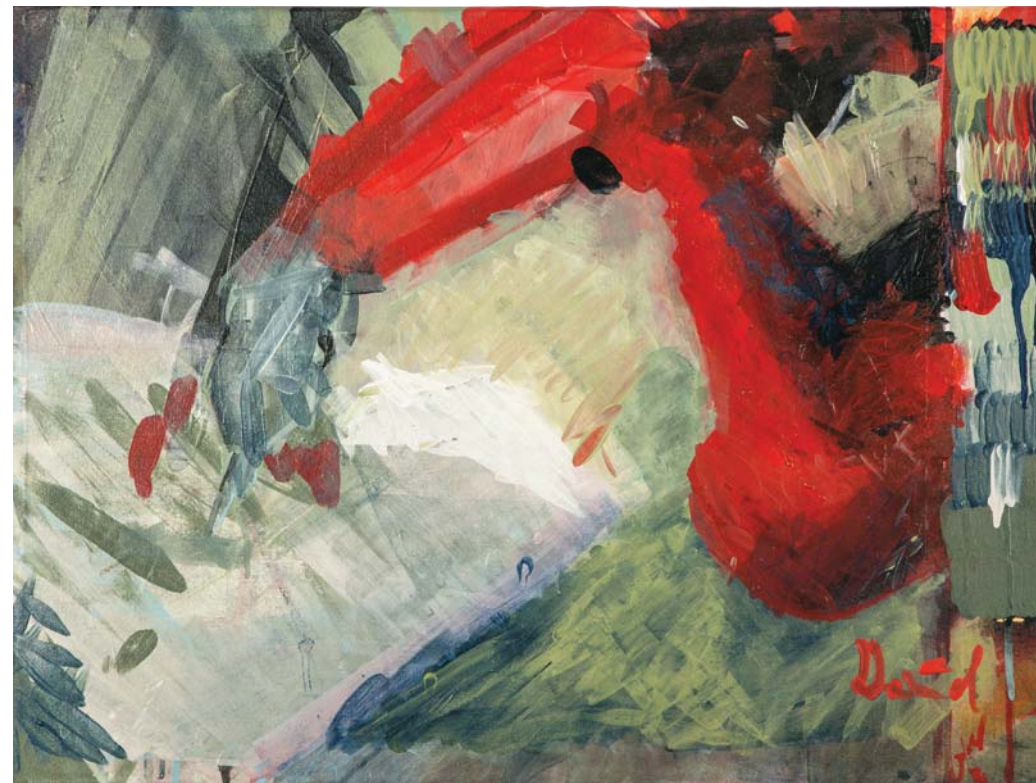
על היצירה המשותפת של ליאת גרייבר ו-e-David.

e-David הוא רובוט מצייר, שפיתוחו נמשך במסגרת שיתוף פעולה בין האמנית ליאת גרייבר לצוות מחקר בראשות פרופ' אוליבר דויסן מהמחלקה למדעי המחשב באוניברסיטת קונסטנץ, גרמניה. בתהליך העבודה מפורקת פעולת הציור ומופרדת למקטעים המתורגמים לעולם היצירה הדיגיטלית, שם היא מבוצעת על ידי e-David. נקודות ההשקה בין עולמות מדעי המחשב, הרובוטיקה והציור הביאו את גרייבר להציע ניסוח חדש של יסודות מלאכת הציור, החל בתנועתיות של משיכות מכחול יחידות וכלה בשאלות העוסקות, למשל, בשליטה ובאובדן שליטה בתהליך העבודה. הצורך לפרק ולבנות מחדש את מלאכת הציור באמצעות שפת מכונה ורובוטיקה, מוביל את גרייבר למסע מחקר אל עומק הדמיון והשוני בין הציור המופשט לפיגורטיבי. שילוב המדעים המדויקים עם עולם האמנות, מעלה מגוון רחב של שאלות אקטואליות הנוגעות ליחס בין אדם



דיוקן עצמי של רובוט – טיוטה

למכונה בכלל ולשימוש ברובוטיקה בתהליך הציור והיצירה בפרט. כיצד, למשל, אפשר לשלב כלי מחשוב ומיכון עכשוויים עם מעשה הציור, המכיל מחוות גופניות אינטואיטיביות? פרויקט זה, המצוי עדיין בעיצומו, מפרק את פעולת יצירת הקו לכדי מחווה פיסית (מכונה), החלטה לוגית (מחשב) וכוונה רגשית (האמן). נקודת מפתח בהתבוננות ביצירותיו של e-David, היא הדיוקן העצמי שלו, שמשקף סוג של התבוננות מרוחקת בתמונה (שתוכננה היטב ברישום של ליאת גרייבר), ואשר מעורר סימני שאלה באשר למידת ה"מודעות" של e-David לעובדה שהוא מצייר את עצמו כפי שהוא נתפס בעיני אחרים (רובוטים או אנשים כאחד). שוב עולה השאלה אם אמנות (שדיוקן עצמי הוא אחד מביטוייה המרכזיים) היא נחלתם של בני-האדם בלבד, או שמא היא מעטפת גדולה ורחבה הרבה יותר, שכוללת בתוכה את בני-האדם לצד ישויות אחרות (קיימות ותיאורטיות כאחד).



דיוקן עצמי, ליאת גרייבר ו-e-David

אמנות האור

אחרי השיר הראשון שכתבתי עזבתי את הבית.
על המדרכה מצאתי שפתון ריק,
כתבתי בו את הגרועים שבשירי החדשים.
כתבתי "בוא" כתבתי "לך".
הושטתי פנס אל סורג פני והתגלו בי
כל הפנים. קהל רב גדש את הפרצוף.
כביתי את אור הירח, מחאתי כף
אל כף. תזרתי הביתה.

מתוך: הדלתא של חייר,
מוסד ביאליק, 2017

גבול

בזמן האחר, בימי יקינתון
נערות הזכוכית נראו כה מבטיחות בסרוכן.
תחת שמים נמוכים ידעתי להקטין
את מקומי, רציתי לבוא
אל הארץ בזהות כפולה:
להראות ולראות
מאין יבוא עזרי

מתוך: שמועות,
הקיבוץ המאוחד, ריתמוס, 2009

“וַיִּקְרָא ה' אֶל־הַיִּם, אֶל הָאָדָם; וַיֹּאמֶר לוֹ: אֵיפָה”
(בראשית ג, ט)

1. הלל מתבונן בפרדוקס של ה"עצמי"
הלל הזקן, נשיא הסנהדרין ואחד ממייסדי בית-המדרש של חכמי המשנה, התבונן רבות בחידת הוויית ה"אני". האמירה המפורסמת ביותר שלו נשמעת כפתגם מעורר השתאות של מאסטר בחכמת ה"זן": הוא [הלל] הִיָּה אוֹמֵר: "אם אין אני לי, מי לי. וכשֶׁאֲנִי לְעַצְמִי, מָה אֲנִי. וְאִם לֹא עִבְשִׁי, אֵימָתִי". (משנה אבות א, יד).

החלק הראשון של התבוננותו ב"self", "אם אין אני לי, מי לי" משקף שני עקרונות קיום: א. כל דבר ביש הנברא הינו בעל ברכה, ברכת החיים המיוחדת

הרב דוב ברקוביץ פועל כ-40 שנה למען התחדשות חינוכית ותורנית בישראל. הוא היה שותף בהקמת מסגרות אשר הפגישו חילונים ודתיים סביב לימוד המקורות (מכון פרדס, בית מדרש אלול, יקר, קולות ועוד). חיבר את הספרים "שעשני גבר" (הוצאת ידיעות ספרים), "געגועי ארץ" (הוצאת בית אב), "נשמת הבריאה" (הוצאת צמרת), "מקדש החיים" וסדרת "הדף הקיומי" (הוצאת קורן-מגיד) ו"ברכת הבנים" (הוצאת מכללת דעת). הוא עומד בראש "בית אב – ליצירה והתחדשות בתורה" וחבר בצוות ההקמה של מכון "ברכת החיים".

שבו. זהו היסוד הערכי והצו המוסרי בעצם יסוד הקיום. מתוך כך, הברכה הגדולה שחש האדם (הבריא בנפשו) היא כדברי הרבי מקוצק, "אני הוא אני מפני שאני הוא אני"; ב. בניגוד להכרזה הצורמת על אודות נוכחות ה"self" שאפשר לראות במדבקות על מכוניות, "It's all about meeee", הלל תיאר את האחריות המוחלטת שיש לאדם על מסע חייו הסגולי, על חידת קיומו, על ייעודו הקורא לו ללכת, ללכת הלאה. אין מי שיעשה זאת במקומו. כל זאת ברוח דברי המשנה, "לְפִיכָךְ נִבְרָא אָדָם יְחִידִי... וְאָדָם טוֹבֵעַ בְּמָה מְטַבְּעוֹת בְּחוֹתָם אֶחָד וְכֵלֶן דּוֹמִין זֶה לָזֶה, וּמְלָךְ מְלָכִי הַמְּלָכִים הַקְּדוֹשׁ בְּרוּךְ הוּא טֵבֵעַ כָּל אָדָם בְּחוֹתָמוֹ שֶׁל אָדָם הָרָאוֹן וְאֵין אֶחָד מֵהֶן דּוֹמֶה לְחֵבְרוֹ. לְפִיכָךְ כָּל אֶחָד וְאֶחָד חַיֵּב לוֹמַר, בְּשִׁבְלִי נִבְרָא הָעוֹלָם" (משנה סנהדרין ד, ח). קבלת האחריות על מסע החיים, והבירורים הפנימיים שמתחייבים ממנה, מובילים את האדם אל גילוי שורש החיים הסגוליים שבתוכו, לבחינת גילוי סודו של אדם.

והנה החלק השני בפתגם המעורר של הלל "וכשֶׁאֲנִי לְעַצְמִי, מָה אֲנִי" חושף את

הפרדוקס בעומק הקיומי של ברכת האדם: תהליך הגילוי של ה"אני", ה"עצמי" – הנפשי, התודעתי והקוגניטיבי – מלווה תמיד בחוויית עונג מתובל בענווה, הם הכלים המאפשרים לאדם לצאת מצמצום גבולות עצמיותו ותודעתו, אל המעבר – אל מימוש הברכה שבו, בהליכה אל מעבר לגבולות ה"אני" אל ה"אתה". ברכת החיים היא בעצמיות הסגולית של כל אחד ואחת, אך מימוש ברכת החיים, וממילא חוויית ה"עונג", הם רק בהיענות, הזדקקות והדדיות – מה שמחייב ענווה. ועוד, יכולת העולם לבוא לידי הפריית ברכת החיים הטמונה בכל היש תלויה בכך שכל נברא ייתן מברכתו לנבראים אחרים ויפתח לקבל מברכתם של אחרים. בכך הלל מסמן שתהליך גילוי ה"אני" הנו חלק הכרחי מגילוי החיות שביש כולו, בתנאי של יצירת מגע משמעותי עם הזולת שלא לשם סיפוק אישי בלבד או להפגין "נכוחות" בפני אחרים. ההתקשרות לזולת בעיקר לשם סיפוק הנאה אישית רק מעצימה את צמצום תודעת האדם ומשאירה אותו עמוק בתוך בדידותו. זאת, במקום להוות שער להרחבת התודעה מתוך קשרי אמון והדדיות המהווים את



בנו אלקן, הלל הזקן, פרט ממנורת הכנסת (אנדרטת ברונוזה הניצבת בגן הוורדים, מול משכן הכנסת בירושלים), 1956

גאולת האדם מתוך צמצומו.

היעדר קשר משמעותי של אמון ואינטימיות מאפיין היום עולם של תקשורת בין-אישית שבו ה"סלפי" ממצה את כל סוגי התקשורת המהירה, השטחית והמתמקדת ב"אניי". והאדם – היכן הוא נמצא? נפשו מתגעגעת להנכחת עצמיותו במובן העמוק של "הארת פנים אל פנים" בקשר בר-קיימא.

2. הבסיס האונטולוגי של ה"אני"

רובד עמוק יותר של חידת ה-self – "ה"אני" – נמצא בנקודת ההקעלם שבשורש הווייתו. מעצם היותו בהעלם קשה לתאר נקודה זו במלים, להמשיג אותה, אך אנחנו נוגעים בה כמעט תמיד. נשתדל להעלות כמה מצבים מוכרים המשקפים את אותה נקודת העלם.

המצב הראשון שאני מבקש להעלות עשוי להצטייר כעניין טריוויאלי, על-אף שעלולות להיות לו לעתים תוצאות טרגיות בחיי האדם: לעתים אדם פשוט שוכח את עצמו. באחד העיתונים הופיע לפני שנה דיווח על אודות מטיילים שעמדו על צוק גבוה. כנהוג היום ממש התבקש לצלם צילום "סלפי". אחד המטיילים, מבלי משים, הרים את הנייד שלו לקח צעד אחד אחורה כדי לתפוס זווית יותר טובה לצילום ונעלם לתוך התהום. אותו אדם, שהיה בחלימה של העצמת קיומו ונוכחותו, שכח את עצמו. לפני שנעלם לתוך התהום הוא נעלם לעצמו. דוגמה קיצונית לתופעה מוכרת: אדם שמלא בעצמו – אינו יודע איפה הוא, אין לו את עצמו.

דוגמה נוספת, עקרונית יותר במסגרת

הדיון הנוכחי, מצויה בתיאור יסודות "הפוסט-מודרניות" ואתגריה הקיומיים בספרו המרתק של פרופ' ישראל כ"ץ, "ארגונים בעידן פוסטמודרני". סוף עידן האידיאולוגיות, טשטוש גבולות הזהויות, לעתים ביטולן לחלוטין, והביקורת הניתכת על חוסר האותנטיות של קולקטיבים העלו יחד על נס את ערך האינדיבידואל והגדירו מחדש את מושג ה"אמת" בהקשר של השאיפה למימוש עצמי.

על רקע זה דברי פרופ' כ"ץ מפתיעים ביותר. "קיים מעבר מזהויות מובדלות ומובחנות המגלות יציבות או נתבעות לה למיקוד ביחסים, ברשתות ובזיקות, ובהלימה... לתצופים ולריבוי עצמי... התנועה המתמדת, והמגוון (מביאים) להתמוססות הזהות הקבועה והמובדלת, לאתגור הגובר של מושג הזהות... לעיגון המציאות בשיח. לכך נלוותה לעתים הכרזה על 'מותו' של הסובייקט, העצמי או האינדיבידואל, וגם כפירה במעמד האונטולוגי האמיתי שלו. המערכת מייצרת סובייקטים כפי שהיא מייצרת דברים אחרים, תוך ניסיון להחפצה שלהם (מישל פוקו)".

בדברים הנוקבים הללו מצוי שורש חידת קיום ה"אני". ה"self" נתון בחיפוש תמידי אחרי עוגן קיומי מעבר לגבולות ההכרה של עצמו, כדי לקבל אימות לעצם הווייתו. בחלק מהמסורות התורניות של ההתבוננות בשורשי הקיום, ניתן ביטוי מפורש לעניין זה. אסכם חלק מהתובנות העיקריות. "א-לוהים" הוא מוחלט לא רק מבחינת מושג ה"אמת" אלא מבחינת הופעת

החיים. החיות אצל א-לוהים מוחלטת ואצל האדם מותנית, ובעיקר מצויה בהתהוות. ממילא החיים הם חידה לאדם. האדם ניטל לתוך החיים על כל קומתם הפלאיים, כשיר רווי דעת המחייב פשר. הפער בין שורש החיים שבתוכו ובין דעתו והכרתו משתקף באי-יכולתו של האדם לדעת את פשר המלה "אני", המהווה את יסוד זהותו, אך השורה בו בעמימות גדולה מאוד. להגיד "אני" זה פלא גדול, אך הידיעה שאני לא יודע מה בדיוק אמרתי כאשר אמרתי "אני" זה פלא עוד יותר גדול.

כאשר א-לוהים נתן את תורתו לאדם, הוא פתח במלה, "אנכי", גילוי בשורש הגילוי, דיבור בשורש הדיבור, שמשמעו כפול: האחד, שיסוד כל הסובייקטיביות הוא א-לוהי; השני, ששורש החיים שביש הוא בסובייקטיביות אין-סופית, "אנכי ה' א-להיך אשר הוצאתיך מארץ מצרים". ממילא, מהו האדם – מפגש ה"אנכי" עם ה"אני". מתוך כך, בשורש החיות שבאדם ישנה נקודת אי-ידיעה מוחלטת, הכרחית, נקודת החיבור בין מה ששורה מעבר לגבולות החוש, ההכרה והדעת ובין מה שמושג דרך החוש, ההכרה והדעת. האדם, בתחושותיו, בהכרתו ובדעתו יוצא תמיד מנקודת אי-הידיעה שבשורש קיומו, שהוא אינו מסוגל לראותה או להשיגה, אל מצרף הוויית חיו, וחוזר אליה, יוצא וחוזר חלילה. נקודת חיבור זו, השורה באי-ידיעה בשורש אישיותו של האדם, מהווה עירבון לתקוות ההתחדשות שלו, הצמיחה וההתהוות, כמעט ללא גבול. שני ביטויים חדים לתובנות אלו שערורי יצירה רוחנית רבה אהובים

עלי במיוחד. אלו דברי רבי יצחק לוריא (האר"י) שהביאום תלמידו, הרב חיים ויטאל: "ויש ששים רבוא פירושים לתורה שבכתב, על כל פסוק ופסוק. וכן נודע כי ד' מיני דרכי פירושים יש לתורה, וסימניהם פרד"ס: פשט, רמז, דרש, סוד. וכל דרך מארבעה דרכים אלו יש בו ששים רבוא פירושים. נמצא כי כל נשמה ונשמה שבשישים רבוא נשמות ישראל יש לה דרך אחד בכל התורה, כפי בחינת שורש מציאות נשמתו הנקשרת בתורה. ולכן כל אדם מישאל יכול לחדש חידושים בתורה, כפי חלקו - מה שאין חברו יכול לחדש" (הרב חיים ויטאל – שער רוח הקודש, דף לח עמוד ב).

ובעקבות דברים אלו, הגיגים של הרב אברהם יצחק הכהן קוק: "את האופי העצמי אי-אפשר לשום אדם לדעת. אפילו של עצמו, וקל וחומר של זולתו... אנו הולכים סביב למרכז של הידיעה, עסוקים אנו בהשערות ובאומדנות, לכוון על פי המעשים הגלויים, שגם נסתרים ברובם ממנו, ובייחוד סיבותיהם המסובכות – ועל פי תעודות אלו מדברים אנו על דבר אופי מיוחד ונשמה מובדלת. מוכרחים אנו להחליט, שידיעתנו תלויה על בלימה, והמשפט לא-לוהים הוא... "העולם הרוחני בונה כל אחד ואחד לעצמו בקרבו. כל תכונת ההקשבה אינה אלא הכשרה לבניין הנצחי העצמי של היחיד, כל מרכז התורה הוא הפסוק של שמו הפרטי. זה כל כובד הדין, כל עומק השאלה, כל איום האחריות, כל חיבוס הקבר... "באים מחנכים מלומדים, מסתכלים בחיצוניות, מסיחים דעה גם הם מן האני

ומוסיפים תבן על המדורה, משקים את הצמאים בחומץ, מפטמים את המוחות ואת הלבבות בכל מה שהוא חוץ מהם, והאני הולך ומשתכח, וכיוון שאין אני, אין הוא, וקל וחומר אין אתה..." (הרב אברהם יצחק הכהן קוק, אורות הקודש א, ע' קיט, וע' קלט – קמ).

3. העדיין-לא

תחושת העיגון האונטולוגי ביסוד הוויית האני מהווה דחף בעומק הקיום של האדם של הוצאת החיות, העצמיות שלו, מהכוח אל המימוש, אל הפועל. בשורש תופעת החיים קיימת תנועה של התהוות והתממשות, תהליך של מימוש ברכת החיים הנתונה כמציאות ביסוד נפש האדם. מתוך כך ה"עדיין-לא" מהווה חלק מרכזי בחייו. העולם, ובעיקר האדם, תמיד נמצאים במצב של מה שעוד יכול להיות. על נקודה מכריעה זו כתב אבי ז"ל את המלים האלה: "כשהאדם המודרני מחפש משמעות בחייו, הוא בדרך כלל חושב על הגשמה עצמית או מימוש עצמי... כדי לשאוף להגשמה עצמית יש להניח מראש את החירות. אך חירות היא אפשרות של קיום, כלומר... משהו שעדיין אינו קיים, שהוא 'עדיין-לא' (a not-yet). לדבר השלם בתוך עצמו אין שום חירות; הוא כבר הגיע להגשמה. ולכן, ה'עצמי' הוא לעולם לא גמור, הוא תמיד מה שהוא עוד עשוי להיות. באמצעות החירות שלו, ה'עדיין-לא' משתלב בכל 'עכשיו' של ה'עצמי'. ה'עכשיו' שלו פתוח; הוא כולו ציפייה לעתיד. ה'עדיין-לא' תמיד נוכח בחיי ה'עצמי'.

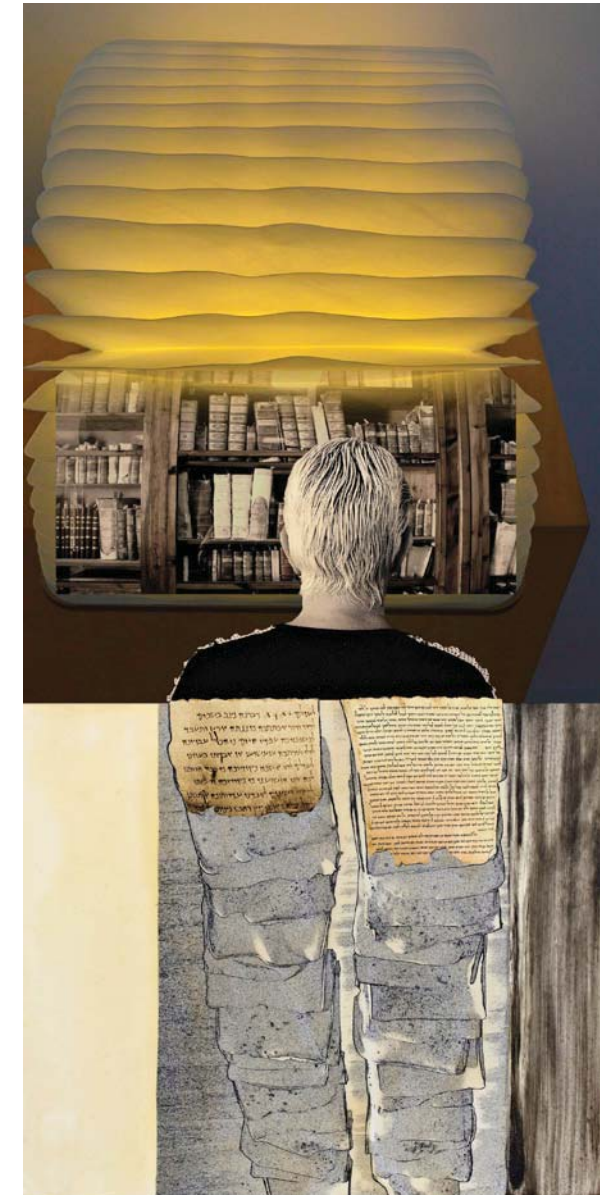
"בשל מרכיב החירות שהוא מנת

גורלו של האדם, נוכחותו של האדם היא ציפייה. למה הוא מצפה? לעצמו! ה'עצמי' של הרגע בהווה הוא ה'עצמי' שיש להתעלות ממנו על מנת שהאדם יגיע אל עצמו באופן יותר עשיר, יותר אותנטי. החיים האישיים הם תהליך של התעלות עצמית. אם מישוהו מקבל את ה'עצמי' של הרגע כזה האותנטי, אֵל לו לדבר ברצינות על הגשמה עצמית. ה'עצמי' של הרגע כבר הגיע לידי הגשמה. במקרה הזה, למימוש עצמי יכולה להיות משמעות אחת בלבד: לחיות לגמרי ב'עכשיו' שאיבד את פתיחותו לכיוון העתיד...

"כשא-לוהים פנה אל אדם הראשון ונתן לו את המצווה הראשונה, הוא קרא לו... אל תוך המציאות האישית של ה'עדיין-לא', ובכך גילה לו את החירות האנושית כמקור של אחריות. רק משום שהאדם הוא לעולם 'עדיין-לא'... ולכן, אם האדם מחפש את המשמעות המיוחדת לקיומו האינדיבידואלי ב'הגשמה-עצמית' – במסגרת תהליך של התעלות עצמית, תוך פריצה מתמדת של סורגי ה'עכשיו' המופיעים לאורך הדרך - אכן תינתן לו האפשרות לשמוע את דבר ה' המדריך אותו לגורלו שלו, גורל של ההתעלות העצמית הפרסונאלית ביותר" (הרב פרופ' אליעזר ברקוביץ, משבר ואמונה, חלק ב: "החיים האישיים", פרק ד, "ערך ואישיות" (תרגום הקטע יהושע דרובן).

כאשר רקד הלל הזקן בשמחת בית השואבה בבית המקדש בחול המועד סוכות, היה שר: "אם אני כאן, הכל כאן, ואם אינני כאן, מי כאן?" (מסכת סוכה דף נג ע"א).

שני דיוקנאות עצמיים



דורית פלדמן, זמן מדבר – כְּרוֹנוֹטוֹפ (דיוקן עצמי שבין הזמנים), 2019

“כְּרוֹנוֹטוֹפ” הוא מושג המאחד את המלים זמן (כְּרוֹנוֹס) ומקום/מרחב (טוֹפּוֹס) ביוונית. המונח הוטבע על ידי הפילוסוף הרוסי מיכאיל בכטין (1895-1975). הדיוקן העצמי שקיבל את השם כְּרוֹנוֹטוֹפ, מיוצג בזירת מרחב-זמן מדומיינת, בצירופים מעובדים של הקונקרטי והסימבולי במשטח אחד. בצירוף הדימויים נפרש מרחב דואלי לקו התפר שבין העבר להווה, בין הארצי לנשגב, מתוך כמיהה לאחד את ציר הזמנים, כמשך וכזמן הווה ומקביל, בתודעה של אתר קומראן. דימוי מגילות הטקסט הגנוז, על גב האמנית (גבי שלי), מנכיח עדויות משורשי התרבות היהודית, כשפני האמנית פונים אל שילוב ספריית יוון הקלאסית – תרבות המערב.



דורית פלדמן, כתם של אפלה המערפל באור, 2019

הדיוקן העצמי שקראתי לו “כתם של אפלה המערפל באור”, מתקיים בתווך שבין לילה ליום, בין צללי האפלה להתבהרות נבכי התודעה. האמנית (אנוכי) מתבוננת אל עומק תרשימי העצים הנדמים כסבך נוירונים, השתקפויות של מחשבה הופכות את צל ראשה לכתמים של אור.

ראיית העצמי (自己, Jiko) בחברה היפנית



צומת עמוס בטוקיו. הכל תלוי בהקשר

הזהות העצמית של האדם – בתרבות המערב – מושפעת מפעולותיו וממחשבותיו האישיות, ואילו במזרח, הוויית ה"עצמי" תלויה בקולקטיב ולא רק ביחיד. כלומר, הפרט, בארצות המזרח (סין, יפן, קוריאה ועוד), רואה עצמו חלק ממערכת יחסים חברתית מקיפה ומכיר בכך שהתנהגותו נקבעת, מותנית, ובמידה רבה מאורגנת על ידי הסיטואציה, הרגשות ומערכת היחסים שלו עם הסביבה. לדוגמה, התפיסה הרווחת בתרבות המערב היא שהאדם היחיד הוא בעל רצון חופשי ותכונות שאינן תלויות בנסיבות או ביחסים אישיים מסוימים. ה"עצמי" הזה – שאינו משתנה – יכול לעבור מאינטראקציה לאינטראקציה ומסביבה לסביבה ללא שינוי משמעותי בהגדרתו הבסיסית. מנגד, בשביל האדם היחיד בתרבויות המזרח (וגם עבור אנשים רבים אחרים במידה זו או אחרת), האדם מחובר, מותנה ומשתתף במערכת יחסים מתמדת עם החברה (הקרובה והרחוקה). החיבור

המתמיד הזה לחברה, או לסביבה, אינו מאפשר לאדם היחיד להתנהג באופן עצמאי, וממילא התנהגות עצמאית (ומנותקת) כזאת אינה רצויה. הניגוד בולט בייחוד בשתי נקודות מבט: ה"עצמי" של תרבות המערב "מוגבל", בעוד ה"עצמי" של תרבויות המזרח "זורם" ומשתנה בכל רגע נתון. גם אם השקפה זו עלולה להיראות מעט סטריאוטיפית, היא משותפת באופן נרחב בפסיכולוגיה התרבותית הנוכחית, שלפיה ה"עצמי" בתרבויות המערביות אינדיבידואליסטי ולכן אינו תלוי בהקשר החברתי של יחסים בין-אישיים, ואילו ה"עצמי" בתרבויות המזרח הוא קולקטיבי ומשתתף, ולא עצמאי בהקשר המסוים של היחסים הבין-אישיים של האדם היחיד עם אנשים אחרים הסובבים אותו.

בתרבות היפנית, ידוע היטב כי ה"עצמי" תלוי בקשר החברתי של האדם עם סביבתו. לדוגמה, המלה "אני" בשפה היפנית משתנה בהתאם לקשרים הבין-אישיים ולהתרחשות הרגעית: Watashi היא המלה הנפוצה ביותר במצבים שונים, אך היא מוחלפת ב-Watakushi במצבים פורמליים וב-Atashi (לנשים) או

Boku (לגברים) במצבים לא פורמליים. בחירת המלים האלה מוסדרת על-ידי מערכת היחסים של ה"עצמי" עם האחר. אפילו שמות עצם נפוצים, כמו אמא (Okasan) או מורה (Sensei), יכולים לשמש שמות ראשונים כדי להתייחס ל"אחר" בשיחה, אם הדובר הוא ילד או תלמיד שיש להם עמדה משלימה במצב הנתון. כך אפשר לומר שמצב ה"עצמי" משתנה באופן מורכב, ותלוי במערכת היחסים שלו עם הסביבה. מבנה זה מרמז על כך שה"עצמי" בתרבות היפנית אינו מתקיים באופן קבוע ומוגבל, אלא הוא תוצר של הקשרים החברתיים והאופי שבו הוא נתפס על-ידי אחרים. במלים אחרות, שני הפריטים של ה"אני" וה"אדם האחר" נוצרים ומשתנים במקביל, דרך מערכת יחסים משותפת. כינון מערכת יחסים יציבה עם אחרים הוא חלק מרכזי בהתבססות ה"עצמי" בחברה היפנית והוא מסייע לאדם להתמודד עם מצבים חברתיים שונים ומשתנים. במלים אחרות, הדימויים הסטריאוטיפיים של זהות עצמית אינדיבידואלית איתנה הקיימת בתרבויות המערביות, אינם מקובלים בתרבויות

המזרח, ובעיקר ביפן, שבה הזהות "תלויה הדדית", מושפעת ומחוברת לקולקטיב ומשתנה תדיר בהתאם לנסיבות. הצורך והכוונה להציב את טובת החברה תוך התחשבות ב"אחר" לפני טובתו של ה"עצמי" גורמים לכך שאדם יפני יעטה על פיו ואפו מסכה, כדי להימנע מלהדביק את סביבתו במחלתו; הוא יעמוד בתור בשקט, בסבלנות ובאופן מסודר תוך כיבוד האחר, ובפנותו לאדם אחר, ישתמש ברמת דיבור מסוימת, בהתאם לקרבת הקשר הבין-אישי ביניהם, ובהתאם להתרחשות ששניהם שותפים לה. אותן "רמות דיבור" מתקיימות במטרה לכבד את האחר, "לתת לו כבוד", תוך המעטת קומתו של ה"עצמי". כשאדם יפני

פונה אל עמית לעבודה, הוא ישתמש בשפת דיבור "פשוטה" (Teinei), בשעה שבפנייה לאדם הגבוה ממנו במעמדו, יהיה עליו להשתמש ברמת דיבור "גבוהה יותר" (Keigo), תוך תיאור ה"עצמי" שלו בשפה "מוצנעת" (Sonkeigo). אם נרצה להתחקות אחר מקום "הולדתו" של ה"עצמי" היפני, יהיה עלינו לנסוע לאחור בזמן, אל שכנתה של יפן, סין של המאה השישית לפנה"ס, ואל התורה הקונפוציאנית אשר השפיעה ומשפיעה רבות על דרך המחשבה היפנית עד היום. התורה הקונפוציאנית אומרת שבמטרה ליצור הרמוניה חברתית, שתוביל להרמוניה קוסמית, על אדם לדעת את מקומו בחברה בכל רגע נתון. האישה

צריכה לציית לבעלה, הילדים להוריהם וכך הלאה. אף על פי שביפן, שלא כמו בסין, התורה הקונפוציאנית לא התפתחה לכדי ממסד דתי, בכל זאת היא התגלגלה ונשזרה כמרכיב מרכזי בתרבות ובשפה היפניות. בשנים האחרונות הראייה המערבית של ה"עצמי" משפיעה רבות על הנוער היפני, ומעוררת אצל רבים את הרצון לצאת מהמסגרת הנוכחית, ולנסות להציג עצמם בתור אינדיבידואלים. ניצניו הראשונים של המרד הזה מתבטאים כיום ביפן באופנה מוחצנת – אופנת הלוליטה בהאראגוקו ובעלייה במספר הצעירים היפנים אשר בוחרים "לברוח מהמציאות" (Otaku) היפנית אל עולם משלהם.

אדון לעצמי

אדון לעצמי
אמות
אחרי לא
שכל עוד לא
כסות אד
עביב של
עצב לעד
יסב סחור
סחור במעגל
האור

מתוך: הכל הולך,
הקיבוץ המאוחד, 1985

הבחירה

גיל הגמלאות גמל עלי אד טוב
כבר איני מטרד מגורלי
חרגתי ממסלולי פכוכב
שנפלט ממערכת השמש
תלוש מכחות הכבידה
וכבר איני חייב לציית
לתפקיד שלו מגיתי
ואני שוכח אותו במהירות
להתחרות, לרוץ, להפשל, לאחר
וכו' וכו' וכו'
ומה פעת?
גורל חדש: נדודים בין-גורליים
בעצם בין-כוכביים
נדודים נפלאים נכספים
בפנאי נטול הכתבות

כאלו זכיתי סוף סוף בהגרלה
לא אפרט את מסעוטי
ראויה להם הסתרה
אגלה רק סוד קטן
יהדותי אבדה וסוף סוף התגירתי
והייתי לאתיקן טהור
שיש לו חלק ונחלה
באמת ובתוסד
וילמולדתו צורה של –
מולו את לבבכם אמר ישו

מתוך: קו לילה,
קשב לשירה, 2015

“אני חושב משמע אני קיים”. נגיד מה שנגיד, נחשוב מה שנחשוב, משפט אלמותי זה מגדיר ומעצב לא רק את חיינו, אלא גם את גישתנו למדע. מעטים החוקרים שיעזו לטעון שיש “אני” בתוך המוח שלנו (הומונקולוס), ובכל זאת, ה”אני החושב” הוא עוגן המחשבה המערבית – מעין מרכז כבידה מבחינה רעיונית. באופן דומה, אף על פי שרבים דוחים על הסף את התיאוריה הפרוידיאנית, בוודאי כתיאוריה מדעית, הרי שהיא השרישה את הרעיון שבטיפול פסיכולוגי יש “עצמי” שעובר טיפול; אנחנו מדברים על עצמנו וכך גם מטפלים בעצמנו. המשותף לגישה הקרטזיאנית ולגישה הפרוידיאנית הוא הנחת המוצא שבלב הדרמה ישנו

ד”ר יוחאי עתריה הוא מרצה בכיר במכללה האקדמית תל-חי. את לימודי הדוקטורט השלים באוניברסיטה העברית בירושלים, בתוכנית לפילוסופיה של המדע. ביצע מחקר בתר-דוקטוריאלי במחלקה לנוירוביולוגיה במכון ויצמן למדע. חיבר ארבעה ספרים: המתמטיקה של הטראומה (ספרא, 2014); לא על המוח לבדו (מאגנס, 2019); The Structural Trauma of Western Culture (Palgrave Macmillan, 2017); Body Disownership in Complex Post-Traumatic Stress Disorder (Palgrave Macmillan, 2018). בנוסף, ערך, יחד עם שותפים נוספים, חמישה ספרים בתחומי מדעי ההתנהגות והתרבות.

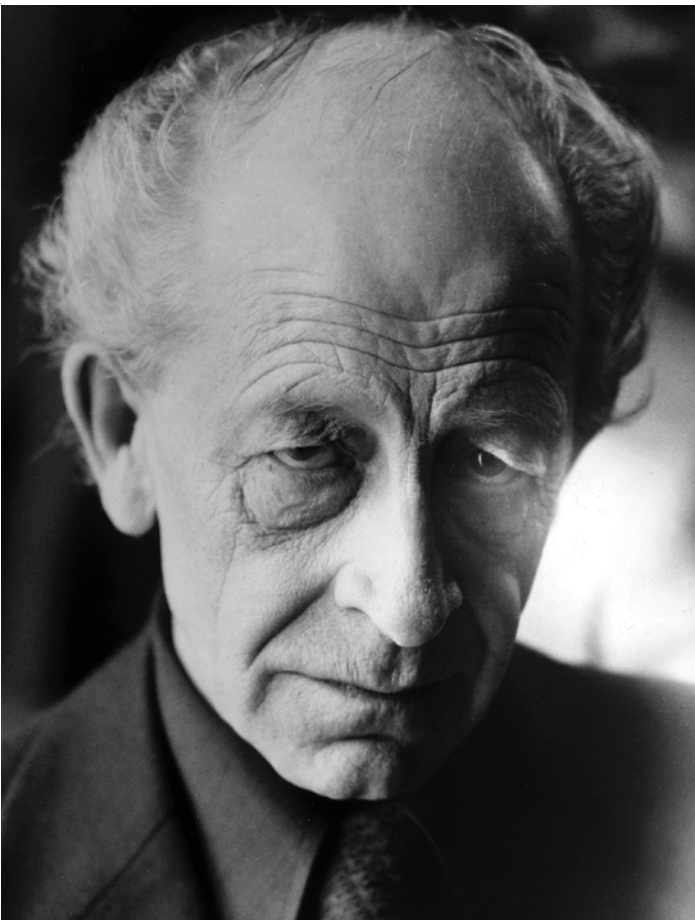
“עצמי” – יציב יחסית ובלתי-תלוי בגוף (לרוב מדברים היום על המוח בנפרד מהגוף, וזו דוגמה נוספת לאופן שבו דקארט שולט לחלוטין בשיח המדעי). על פניו, לכל אחד מאיתנו ברור בדיוק על מה הוא מדבר כאשר הוא אומר “אני”, ואף על פי כן, כאשר מנסים להפוך את המובן מאליו לתיאוריה מדעית, התוצאה לא פעם מביכה. לפיכך אינני מתכוון להציע תיאוריה של ה”עצמי”, גם לא לסקור את הספרות הענפה בתחום. במקום זה אציע הגדרה צרה, שלפחות אינטואיטיבית קל להסכים עליה, ואנסה להסביר מה קורה לה במצבי תודעה שונים, בדגש על טראומות קיצון.

בשעה שאני כותב, אני חווה את העולם מתוך גופי, שהוא ראשית הצירים, אני המרכז והעולם כולו פונה אליי (אינני מכחיש חלילה שיש עולם אובייקטיבי בלתי-תלוי בי שאפשר למדוד ולחקור אובייקטיבית). העולם שבו אני הווה ופועל נחווה מנקודת מבטי (first person perspective – 1PP) כפי שאחרים חווים את העולם מנקודת מבטם הברורה, היציבה והגופנית.

כפי שאפשר לראות, איני מציע תיאוריה מורכבת של ה”עצמי” שנמשך על פני זמן (עצמי נרטיבי), גם אין כאן דרישה

קוגניטיבית מורכבת כגון מודעות עצמית. מדובר בחוויה (בהיעדר מלה מתאימה אחרת, אבל גם המלה “פונקציה” יכולה להתאים כאן באותה מידה) רזה שמחייבת מעט מאוד, יחסית. חשוב להבין שאין מדובר בתוכן החוויה, אלא בנקודת המבט שממנה היא נחוות. לשם הנוחות נגדיר נקודת מבט זו (first person perspective) כ”עצמי מינימלי” ובאותה נשימה נציין שאין טעות גדולה יותר מאשר לחשוב על ה”עצמי המינימלי” הזה במונחי ה”אני החושב” או איזו ישות נפרדת מהגוף. ה”עצמי המינימלי” נעוץ בגוף ופתוח לעולם שאוחז בו.

מצבי תודעה שונים המתפתחים כתוצאה משימוש בסמים פסיכדליים, למשל, מאופיינים באיבוד תחושת זמן, תחושת השליטה ותחושת השייכות של הגוף. יש הטוענים שבמצבים אלו תחושת ה”עצמי המינימלי” מתפרקת. כשמעמיקים בחוויה זו מגלים שגם במצבים של חוויות חוץ גופיות (שנחקרות רבות בשנים האחרונות) נקודת המבט שתיארתי למעלה (1PP) אינה נעלמת: גם אם אדם רואה את גופו מבחוץ, נקודת המבט עצמה אינה קורסת. היא פשוט חדלה להיות ממוקמת בתוך הגוף. נראה שבחוויות מיסטיות קיצוניות גם נקודת מבט זו נעלמת.



ז'אן זָמְרִי, מעבר לאשמה ולכפרה

במצבים אלה, כמעט מתוך הגדרה (לפי כל מי שעוסק בניתוח החוויה המיסטית), אובדת לאדם היכולת לדווח על החוויה. חשוב להדגיש שבמקרים רבים חוויות של התפרקות ה"עצמי המינימלי", לאמור אובדן נקודת המבט (ולא רק היציאה שלה מהגוף), מלוות באיבוד הכרה ברמה כזאת או אחרת, ולכן קשה להגדיר אותן במונחים של התפרקות ה"עצמי המינימלי", כלומר אובדן היכולת להחזיק בנקודת מבט כלשהי.

האם כאשר אדם מורדם תחושת העצמי שלו מתפרקת או שהיא נעלמת? נראה שהאפשרות השנייה סבירה יותר ומכאן נגזר שאם החוויות המיסטיות באות יחד עם אובדן הכרה, הרי שיש לקחת עדויות על התפרקות ה"עצמי המינימלי" ואובדן נקודת המבט בעירבון מוגבל. יחד עם זאת, אין בכך כדי לבטל את האפשרות של התפרקות ה"עצמי המינימלי", ואת היכולת לחוות את העולם מנקודת מבט בגוף ראשון כי אם רק הסתייגות נדרשת. אם נמשיך בקו מחשבה זה, אף על פי שמעטות העדויות לחוויות מהסוג הזה, אפשר לומר בזהירות כי לרוב חוויות אלו מתארות התפרקות ה"עצמי הנרטיבי", התפרקות האגו, האני החושב, תחושת

השייכות והשליטה, אבל אינן בהכרח קריסה של נקודת המבט בגוף ראשון – כך למשל בספרים של אלדוס האקסלי, ויליאם ג'יימס ובני שנון, חוויית האחדות אינה באה עם התפרקות מוחלטת של ה"עצמי המינימלי". ובכל מקרה, גם אם בחוויות מיסטיות קיצוניות ה"עצמי המינימלי" נעלם לזמן מה, או מתמוסס, אין הוא מושמד. כפי שנראה מיד, מדובר בהבדל משמעותי.

כחלק מהניסיון שלי להבין מצבי תודעה שונים, חקרתי בעשור האחרון חוויות מיסטיות וחוויות טראומטיות קיצוניות. על אף שמדובר בחוויות מסוג שונה מהותית, יש בהן הרבה מן המשותף – בוודאי בכל מה שקשור לאובדן תחושת זמן, חוסר היכולת לתאר במלים, התפרקות העצמי ועוד. אנו יודעים גם שחוויות מיסטיות יכולות להפוך לא פעם לחוויות טראומטיות הדורשות טיפול. לא פעם אנו שומעים על נפגעות ונפגעי פגיעה מינית המתארים כיצד "יצאו מגופיהם" בזמן הפגיעה. נראה כי בזמן המעשה הטראומטי ה"עצמי המינימלי" אינו קורס בהכרח אלא יוצא מהגוף. מדובר במכניזם הגנתי חזק ביותר המאפשר לקורבן לשרוד ולתפקד בזמן האירוע הטראומטי.

במהלך עבודת התזה שלי ראייתי פדויי שבי ששהו לאחר מלחמת יום הכיפורים בבידוד ממושך בשבי הסורי ובשבי המצרי. בחלוקה גסה, אחדים מאותם שבויים שנפדו דיווחו כי הצליחו להתנתק מגופם ולא איבדו את נקודת המבט שלהם, ואילו אחרים (מעטים יחסית) לא התנתקו מגופם ונקודת המבט שלהם נותרה בתוך הגוף בזמן העינויים. התוצאה הסופית הייתה חמורה למדי – פירוק ה"עצמי המינימלי". וכך מתאר זאת אחד מפדויי השבי שאותם ראייתי:

"לאט לאט אתה מאבד שליטה, בהתחלה עוד מחזיקים מעמד... אבל אני זוכר איזה רגע שאני שם, זה קורה לי...לי...לי... לא למישהו אחר, אני שם, הכי שם שיש, וזה הולך ונהיה יותר ויותר אגרסיבי, אני רוצה להתנתק אבל לא מצליח, אני לא מאבד הכרה, אני שם... וזה מפרק אותי, אי-אפשר להסביר את זה, אני לא מתנתק... זה שונה מתמיד... כבר התרגלתי לעינויים... אבל בפעם הזאת אני לא מתעלף... הם (המענים) עושים הכל כדי לשמור אותי איכשהו בהכרה ומתפקד... או ככה לפחות אני חושב על זה היום... הם לא נותנים ללכת למקום הזה שבו... אני מנותק... הם לא נותנים לי... אתה יודע... לברוח... ואני

מרגיש שמישהו שם בתוכי מתפרק יותר ויותר... קשה לי לומר שהיה שם מישהו... הייתה איזו חוויה... אני זוכר כל מיני דברים... אבל אני לא הייתי שם... אתה בכל מקום ובשום מקום באותו הזמן... לא היה שם בכלל אני... משהו שם התפרק והתפרק... לא בתוכי... אני... הכי אני שיש התפרק שם... אבל זה לא מתאר... זה לא חזר, משהו התפרק וזה לתמיד... והיום זה רק הצגה... משהו בפנים מפורק וממשיך להתפרק... אבל עושים הצגה... שמעתי פעם שיר ברדיו 'מרגיש כמו תאונה אבל ממשיך להתנהג רגיל'... אז זה ככה... זו תאונה שלא נגמרת".

כאן המקום לפנות לספרו המכונן של ז'אן אָמְרִי "מעבר לאשמה ולכפרה", שפורסם בשנת 1966. אמרי נולד באוסטריה בשנת 1912, אביו היה יהודי והוא נהרג במלחמת העולם הראשונה (כצבא האוסטרו-הונגרי) ואמו הייתה נוצרייה. בשנת 1943 עצרו הגרמנים את אמרי בבלגיה (שם היה חבר במחתרת), הוא עונה עד שהתגלתה יהדותו ונשלח לאושוויץ. אמרי שוחרר בברגן בלזן בשנת 1945. הוא התאבד באוקטובר 1978. כך מתאר אמרי את מה שחווה בזמן העינויים: "כמעט בכל מצבי החיים מלווה

התחושה של פגיעה גופנית בציפייה לעזרה, והציפייה הזאת מרככת את הפגיעה... כשאין לצפות לעזרה, התגברותו הגופנית של הזולת עליך הופכת לבסוף לפעולה של השמדה גמורה של קיומך... עם המהלומה הראשונה של השוטר, שאי-אפשר להתגונן מפניה ושום יד עוזרת לא תהדוף אותה, מקיץ הקץ על חלק מחיינו, ושוב אין לו תקומה לעולם". כשהמעונה אינו מצליח להתנתק מגופו בזמן העינויים, הוא חווה את העינויים במלואם, כאן ועכשיו, וה"עצמי המינימלי" מתפרק. ואמנם, כשאמרי מדבר על השמדה גמורה של קיומך לא מדובר רק בעצמי הנרטיבי, אלא מדובר בעצם היכולת להיות קיים: "אבל 'להיות' וזהו – לא יכולת".

אם כן, שלא כמו במקרים של חוויות פסיכודליות שבהן ה"עצמי המינימלי" נעלם, בזמן טראומות קיצוניות וממושכות, נקודת המבט בגוף ראשון אינה נעלמת, היא מושמדת – לעתים עד היסוד. פגיעה כזו הינה הרסנית גם בטווח הקצר וגם בטווח הארוך. אכן, לא בכדי קורבנות של טראומות קיצון, כגון מחנות ריכוז, מתקשים מאוד ואף אינם מצליחים "להחלים": "אם בכלל נותרת מחוויית

העינויים איזו הכרה... הרי זו ההכרה של פליאה גדולה ושל ניכור בעולם, ניכור ששוב אין לו תקנה בשום תקשורת אנושית שתבוא לאחר מכן... מי שעונה שוב לא ירגיש לעולם בן בית בעולם".

ה"אני החושב" מסתיר סדרה שלמה של הנחות סמויות; ה"אני החושב" הוא גם האני הרציונלי, המדעי, המחושב, המתוכנן. בשנים האחרונות אני מוצא את עצמי תודה לא פעם, האם יש קשר סיבתי בין ה"אני החושב" ובין פירוקו האלים של ה"עצמי המינימלי" המתפרק לא פעם בתנאים של טראומת קיצון. במאה ה-20, יצר ה"אני החושב" אתרים (אושוויץ, קולימה, הירושימה והרשימה לא תמה), שמטרת-העל שלהם היא לבטל לחלוטין את עצם האפשרות להיות סובייקט. באתרים אלה אולי נותרה המחשבה הטהורה שאנו כמדענים כה כמהים אליה, אולם, אני שואל, מה נותר מה"עצמי המינימלי"? תפקידה של השירה בהקשר זה היא למצוא את קולו של ה"עצמי המינימלי" שקרס בתנאים הקיצוניים שה"אני החושב" יצר. במובן הזה, אין זה ברברי לכתוב שירה, אלא ניסיון להציל את הסובייקט מאימת המחשבה הטהורה.

השאלון

מה את נישכת לפרנסתך?
איפה את צולעת בסופי שבוע?
האם הצליעה שלך נחלשת כשאת רוקדת?
ומה קורה כשמתקרב אליך מגמגם?

מתי זה קרה לך?
בחזה או מחוצה לו?
בהערכה גסה, איזה אחוז משטח המראה
את תופסת?
כמה פריות יש לך במטה בתקופות שאת לבד?

בנית פעם משהו על חרבותיו של משהו אחר?
האם את מבקרת שם? באיזו תדירות?
מה את עושה דבר ראשון בבקר?
ובלילה, כשפל הגברים שחבקות פעם
ישנים כמו פפיות במגרות ברחבי העיר?

מי אמר לך שאשר זה דבר אחר?
חזאים או רופאים?
בדיקות דם או קריאה בקפה?
מה הצפרים יודעות שהן צועקות בבטחון כזה?

באמת היית רוצה לראות בחשך?
איך מגיעים בלי לעבר שם?
באיזה שלב את מסתובבת?
כל כך הרבה אבדן ואף שירה טובה אחת?
למה את צוחקת?

כמה תנוחות של אהבה נסית?
וכמה שורות על צער?
קלר או זהב? קרקור או נהמה?
מתי החלטת לא לענות לי?
כמה זמן זה ימשך?

את חושבת שתצליחי לותר
על התקנה לעבר טוב יותר?
זה עוזר להגיד שאת לא פוחדת?
מי קשר לך את מחרזת השומים מסביב לצואר?

מתי זה יגמר, ומה התכניות שלך לאחר כך?
איפה הדלת?
מי יציל את מי?
האם את מוכנה להתכופף קדימה ולגעת במצחי לרגע?
איך מגיעים?
ומה עכשו?

מתוך: מפת חצי האי,
הקיבוץ המאוחד, 2018

הנפש מתהפכת בתערוכת חומריה מן המחזור "עננים"

הנפש מתהפכת בתערבת חמריה.
כמו מערבבל בטון שנוסע ומכין את הטיט
שיגלש בקלות אל תעלות הפגום.
האש אולי כבר כבתה,
אולי כבר איננה.
מניחים לה ימים להרגע,
שולפים מסמרים,
מפרקים,
מתזים בה לחות,
שלא תבקע.

מתוך: רציתי לרשום נוף אחר,
מוסד ביאליק, 2016

סיפור גרפי העוסק בפער שבין השפה לחוויה הסובייקטיבית.
פורסם באנתולוגיית הקומיקס האמדרם 3: מחבוא, 2018



מקום הולדתי

מקום הַלְדָּתִי נוקש על גבי.
סֶרְבֵן שְׂכָחָה,
מִסְתַּכֶּסֶד עם צְעָדֵי הַמַּתְרַחֲקִים

עֲדִין אֲנִי מְבַקֶּשֶׁת אֶת הַשְּׂבִיל אֶל הַגְּבֻעָה
אֶת הַשְּׂבִילוֹת שְׁלֹאֲחֵר הַגֶּשֶׁם,
אֶת הַחֲצָבִים וְקִנְיֵי הַנְּמָלִים,
אֵלֶּה הַבָּאִים מִתּוֹךְ הַיֵּבֶשׁ
וְהוֹלָמִים חַיִּים בְּרִקְתָּ הָאֲדָמָה.

מקום הַלְדָּתִי בָּא אֵלַי לְרֹאוֹת הַקְּלוֹי הַמִּים מֵעַל פָּנַי,
עוֹדְנֵי מֵאֲמִין שְׁאֲשִׁיב מִבֶּט לְאַחֹר
וְכָל אֲשֶׁר הִיָּה אָמֹר לְהַמוֹג
יַעֲלֶה כְּגִבְעוֹת רְחוּצוֹת לְאַחֵר הַמַּבּוּל

הָאֵם יָכוֹל מְקוֹם לְרַדֵּף כֶּךָ אֶת הָאָדָם הַמַּתְרַחֵק,
הָאֵם יָכוֹל אָדָם לְהָשִׁיב פָּנָיו רִיקָם

מתוך: מקום הולדתי נוקש על גבי,
קשב לשירה, 2016

מכתב האימה

1.
שוב הגיע מכתב האימה, עטוף בעור וגידים
ומה שפועם מתוכו הוא הצחוק והבכי
שוב נכנסתי בין פיור ארון הקדש
לאסלת הבימה עטופה במגבת

שִׁיחִיו הַדְּמָעוֹת לְמַלִּים מְרוֹת
מְלִים פְּשוּטוֹת כְּמוֹ תַּפְלָה
וְאוֹלֵי הֵן תִּבְקָעֶנָּה אֶת לִבָּהּ
הַקֹּשֶׁה מְעֻרָּפָה.

2.
הרודף והנרדף
נשימת הרודף ונשימת הנרדף בקצב אחיד
נפגשו על ערפי

התעוררתי אל הבקר
ומפל המלים לא נשאר אלא -

נשימת הרודף ונשיפת הנרדף בקצב
הולך ומשתנה
נגעו בערפי ובמעי.

מתוך: מסע אחר עם עורב
שחור ו-Saint Claire,
קשב לשירה, 2015

אם היו שואלים אותי לפני שנתיים, מי את? לא הייתי מצליחה באמת לומר ולספר. מה שידעתי, בעיקר, הוא שסבלתי. וששרדתי את היום, ושהצלחתי לשמור על האוויר המועט שהיה בי. בעיקר התהלכתי ברחובות הארץ בעיניים מתות, עייפות ופצועות, מחפשת אהבה, בית, מקום משלי לנוח מהרעש הנורא. דבר לא היה לי. גם לא את עצמי. לא יכולתי לנשום מרוב כאב וייאוש. מסרתי את גופי לגברים רבים תמורת כסף, כסף שרק נתן לי אוכל, מים, היגיינה, צרכים בסיסיים בסך הכל. לא צרכתי סמים כדי לשרוד את התופת של החדירה לגופי, תמורת התשלום. הייתי

תהילה זריהן היא ילידת באר-שבע, בת למשפחה של שישה ילדים. בחרה בחיים, ו"נולדה מחדש" לאחר מה שהיא מכנה "מוות נפשי". התמודדה עם 52 זהויות שהתפתחו והתקיימו בה, במקביל, כמנגנון הגנה, לאחר שעברה פגיעה מינית מתמשכת בילדות, על-ידי בן משפחה קרוב. אושפזה יותר מ-70 פעמים בבתי-חולים פסיכיאטריים. כיום היא אם לילד, לא אושפזה זה ארבע שנים, מטופלת, והחלה אינטגרציה מלאה מ-52 הזהויות. היא מרצה על סיפור חייה במסגרות שונות.

פשוט "נכבית" רק מהריח של הבושם של אותו לקוח, או מידו המחוספסת שאני בבעלותה למשך שעה, לפעמים מעט יותר. ניצלו את הילדה שהייתה שם. פעמים אחדות חזרתי לרגע להרגיש – ונעלמתי שוב לתוך זהות אחרת. פצעתי עד זוב דם כל חלק בגופי, שנאתי כל-כך את מי שהייתי, את עצמי, שנאתי עד כאב. הרעבתי שבועות את גופי עד איבוד הכרה. כמו נייר רמוס על אריחי המדרכה, כאשר מי שרואים עצמם כבני-אנוש דורכים עליו עשרות אלפי פעמים ביום. כך הרגשתי. נייר רמוס על הרצפה, ברחוב. לא דבר, ושומדבר. רק אשמה, והלקאה עצמית, ושנאה, וחוסר רצון לחיות ולנשום ולהיות, להילחם. כל שידעתי לספר על עצמי הוא שאני שורדת, ניצולת שואה של גילוי עריות, מתמודדת עם פוסט טראומה מורכבת, ועם זהויות רבות שמתרוצצות בי בכפיפה אחת, משנות תודעה וכביכול "מגינות עליי" מהזיכרון הנורא של האונס שעברתי, מגברים רבים. התמודדתי עם 52 זהויות שונות, בגילים שונים, ועם צורת התבטאות

פיסית ומנטלית שונה לחלוטין מהאני שלי. היום אני יודעת שלהפרעה הזאת קוראים הפרעת זהות דיסוציאטיבית. היא נוצרת ומתפתחת בעקבות טראומה מינית מתמשכת בילדות, ומשמשת מנגנון הגנה. הדמויות השונות היו נוטות להיפגע ולהיאנס לפעמים יום אחרי יום, וכשהתעוררתי וחזרתי לתודעה שלי כתהילה, הייתי צריכה להתמודד עם השלכות לא פשוטות, שכמעט הובילו עד סכנת חיים ממשית. אני זוכרת ימים קטנים מאוד, וחייתי ממש מסיפורים של אנשים, מטפלים, והסובבים אותי, על ההתנהלות היום-יומית שלי, כי הייתי כל-כך מנותקת, וממש לא נוכחת בתודעה. הן, בכל פעם אחת אחרת מבין 52 הזהויות שלי, היו שם במקומי. כשניסיתי לקבל טיפול בבית-החולים לתשושי נפש, לא הכירו במה שאני מביאה עימי. הייתה נטייה כזו, לאבחן אותי בכל האבחנות האפשריות – חוץ ממה שבאמת היה נכון והגיוני. כל-כך רציתי שיכירו בדבר שאיתו באמת התמודדתי. כשהייתי נערה, הייתי מאושפזת



יושיטושי קנמאקי, גילוף בעץ



יושיטושי קנמאקי, גילוף בעץ

פעמים רבות בבתי-חולים פסיכיאטריים. סבלתי שם, כאבתי שם, הייתי כל-כך מסוכנת לעצמי, בימים שהייתי סגורה, אפתית, הלומת תרופות, בבידוד, ושעות רבות – לפעמים יותר מיממה – קשורה בידי וברגליי. ואני כואבת, כואבת, את הפנימיות שמתוללת בטירוף מבולבל של זמן וחושים. צעקות הילדות שאני, הילדות שהיו בי, בתוך אלה פנים – וזיכרון אחד מנותק, מחוק. כבר אין שם את תהילה החזקה. אין שם בכלל את תהילה. תהילה שרוצה לחיות, שבחרת לחיות, שאוהבת לחיות. אין שם תהילה שקולה, שיודעת לנהל – בקסם ובכוח לא ייאמנו – את החיים הראויים לה, בעוצמות של להמשיך בכל האוויר שעוד נשאר. וגם לחלק לאחרים. כל אלה לא היו שם, בעולם האחר שלי. יש שם 52 ילדות שמחפשות כל דרך אפשרית להפסיק את הכאב, הבלבול, הפגיעות, הזיכרונות. 52 ילדות שרוצות

להפסיק את החיים בכל דרך, ולשים קץ לטלטלות, ולעומס, שתהילה לוקחת, ומקבלת לחיינו המרובים. ולי... לי אין בכלל דרך באמת, אין דרך אמיתית, להרגיש את החלקים שלי, ולהגיד להן שזה בסדר, שאני יודעת להתמודד, שהפגיעה נגמרה, שלא צריך לפחד ושהיום יש לנו – לכולנו – אהבה... אך התסכול... אין לי בכלל גישה אל הזהויות שלי ב"לייב", בזמן אמת. אין דרך לעצור את 52 הילדות מלסגת מהשגרה, מהחיים, להפסיק לוותר, לעצור רגע, לא לברוח, לפצוע, ולהיפצע...

ולי לא נותר אלא להמתין לחסד, לישועה ולמזל... ואולי להתעורר סוף-סוף כתהילה שלמה. ולא לגלות שהבלגן שהחלקים שלי, 52 הילדות, הזהויות, הותירו בי, גורם לי עבודה כפולה. כי לי, תהילה, באמת, באמת, אסור לוותר. כי אני הצד החזק שמחזיק את המאזניים

– בינתיים. אין לי באמת רגע לנוח. המנוחה והעצירה במשא-מסע הזה, עלולות באופן הכי פשוט ומהיר לעלות לי בחיי. ולי אין כוח למשחקים מיותרים שיעלו לי בחיי. ברור לי שכל הלכלוך הזה חייב שיהיה לו מקום, חייב הכלה. זמן של טיפול ושל חיזוק עמודים יציבים. אימון בחדר כושר לראש ולתודעה. לבנות בניין יציב של כלים ומיומנויות, ללמוד את עצמי מחדש דרך הטיפול. והפעם גם ללמוד את ההוויות, החלקים הרבים שבי-שלי, ולתת להן – לכל 52 הזהויות – טיפול הולם ונכון. למזער נזקים. ולא להרבות אותם...

המסע-משא הזה משתק אותי לפעמים, ובוגד בנפשי וברצוני, כשבסך הכל אני בוחרת ורוצה לחיות... באופן הכי פשוט וגדול אני בוחרת ורוצה לחיות! הבחירה הזאת הובילה לניצחון. עובדה: אני בחיים.

חיה

איזה מין חיה אתה
לועסת את העולם כמו
ארוחת בקר
יורקת צורות וצרופי מלים
נוהמת את מה שגלגלך
ומה שגמלט בין טלפיה
איזה מין חיה אתה
מותירה שריטה בצדה
של תמונה
מקימה פנסיות ומגדלים
מתרבה שלא להזדקן

איזה מין חיה אתה
מודעת-מות
מתריסה על זמן
נוגסת דרכה בשרשרת המזון של הנצח
איזה מין חיה אתה
דוהרת דרך גלגלי אש ומזלות
מתבוננת בעצמה מתבוננת בעצמה
מתעדת בעקשנות את תמותיותה.

מתוך: מיטה,
עכשיו, 1994

איברתי את עצמי ליד עץ

אבדתי את עצמי ליד עץ
פטל שמלתי היתה לבנה מענן
ביום שמש גועתי ליד-עצמי
בשקט קלה מנוצה באותה
שעה באותו מקום אני יוצאת
לחפש עצמי זאת את אני
אומרת לי באלהים איפה היית
כשיש עוד מישוהו הכל נעשה קל
יותר נאמר (אהב אותי
חזק עכשו פיון שדבר מה
עוד מעט בי ישמט) אבל
הסודות כל כך רבים חכה
לי אדבר על עצמי הפחדים
ההם הכל כעת מהמוצא
היהודי. שאר הרוח כמו
עגול מחכה לגואלים. אם
אין סליחה שם יצאה שונאה
לפני זה התקר היהודי נקבע.

מתוך: מופע,
הקיבוץ המאוחד, 1986

על מה שאולי יקרה ל"עצמי" בין היום למחר

"ידיים למעלה. עוד, עוד למעלה! לא לזוז, לא לזוז!"

עמדתי עם ידיים למעלה והשתדלתי לא לזוז. הרגשתי כמו דחליל בקומבניזון.

עד לפני יומיים לא ידעתי מה זה

בכלל קומבניזון, אבל זה מסוג הדברים

שנאלצתי ללמוד בקורס מזורז בתקופה

האחרונה: פרק בהלכות בגדים תחתונים,

שיעור מרתק על בופה מתחלף, ולהטוטי

קיפול מפיות כדי שלא יתנגשו עם סידורי

הפרחים. האישה שציוותה עליי להרים

ידיים ירתה אליי הוראות וקשרה אותי

כמו רולדת בשר לצלי, והתחיל להימאס

לי. עם כל הכבוד, זו בסך הכל חתיכת בד.

עם הרבה יותר מדי קישוטים ומלמלות

ופנינים ואבני חן מזויפות...

"אני אסדר את החלק הקדמי, ואמא

שלך תקשור את השרוכים מאחורה".

...ומחוך. אוף.

לא רציתי מחוך, זו האמת. רציתי

חתונה נוחה ואינטימית. לא רציתי שמלה

מפוארת שיהיה לי קשה לנשום בתוכה,

ולא רציתי חתונה המונית עם יותר מדי

אנשים שאני לא ממש יודעת מי הם. גם

ככה החתונה תהיה המונית למדי כי כל

ההורים של ההידרה מגיעים - בעצם,

בלי ההורים של אלינור כי הם זוג חירות

חסרי מצפון שנטשו את הבת שלהם - אבל

אמא שלי התעקשה, וההורים של אורי

הרגישו שאין להם ממש זכות להתערב

בהכנות, אז... אני קיבלתי מחוך, ואורי

קיבל עניבת משי, ושנינו הרגשנו קצת

חנוקים.

היו לנו רגשות מעורבים לגבי כל

התכנון וההכנות. מצד אחד, הרגשנו שיש

לנו המון מזל, שכל-כך הרבה אנשים

אוהבים אותנו ודואגים לנו ורוצים

שהחתונה תהיה מושלמת. מצד שני,

הרעיונות שלהם לגבי "חתונה מושלמת"

לא בהכרח עלו בקנה אחד עם שלנו.

נשמתי עמוק ככל שיכולתי עם המחוך,

והזכרתי לעצמי שאני אוהבת את אמא

שלי, וגם את השיגעונות שלה. בדרך כלל.

לפעמים. לא היום.

בסופו של דבר, כשיצאנו מסלון הכלות

השמעתי אנחת רווחה כל-כך רועשת,

שאמא נעצה בי מבט עקום. "יסמין, אני

יודעת שזה מעצבן", אמרה לי, "אבל

יש כל-כך הרבה קשיים ומגבלות עם

החתונה הזו, שאנחנו חייבות לעשות את

המקסימום כדי שזה יצליח".

"אנחנו?" השבתי, "את לא זו

שמתחתנת. תקני אותי אם אני טועה. כי

אם כן, אבא יהיה קצת מופתע", ניסיתי

להתבדח, כשראיתי התחלה של עלבון

מזדחלת לקצוות השפתיים שלה.

"לא, אני לא זו שמתחתנת. אבל

כשהתחתנתי" - היא הדגישה את

ה"כש" - "כשהתחתנתי, זה היה עם

איש אחד. לא חמישה".

נאנחתי. "אמא, דיברנו על זה. אני

לא מתחתנת עם חמישה אנשים. אני

מתחתנת רק עם אורי".

"זה נכון, אבל אתם לא יכולים להתעלם

מהמצב הלא שגרתי. לא סתם יש כל-כך

הרבה תשומת לב של התקשורת סביב

החתונה שלכם".

"אני יודעת. ואנחנו לא מתעלמים. אבל

חשבתי שאת ואבא אוהבים את אורי!"

"מאוד אוהבים אותו, אבל לא

מתעלמים מהמטען שהוא מביא איתו.

רגע, אולי נשב כמו בני-אדם ונדבר על

זה?" הציעה אמא, והחוותה לעבר הדלת

של בית הקפה שעברנו על פניו. נכנסנו

פנימה והתיישבנו. אמא הפעילה את

פונקציית המסז' של הכיסא ופתחה את

התפריט האלקטרוני. רצינו לשאול אם

אפשר לקבל את הקפה עם חלב סינטטי

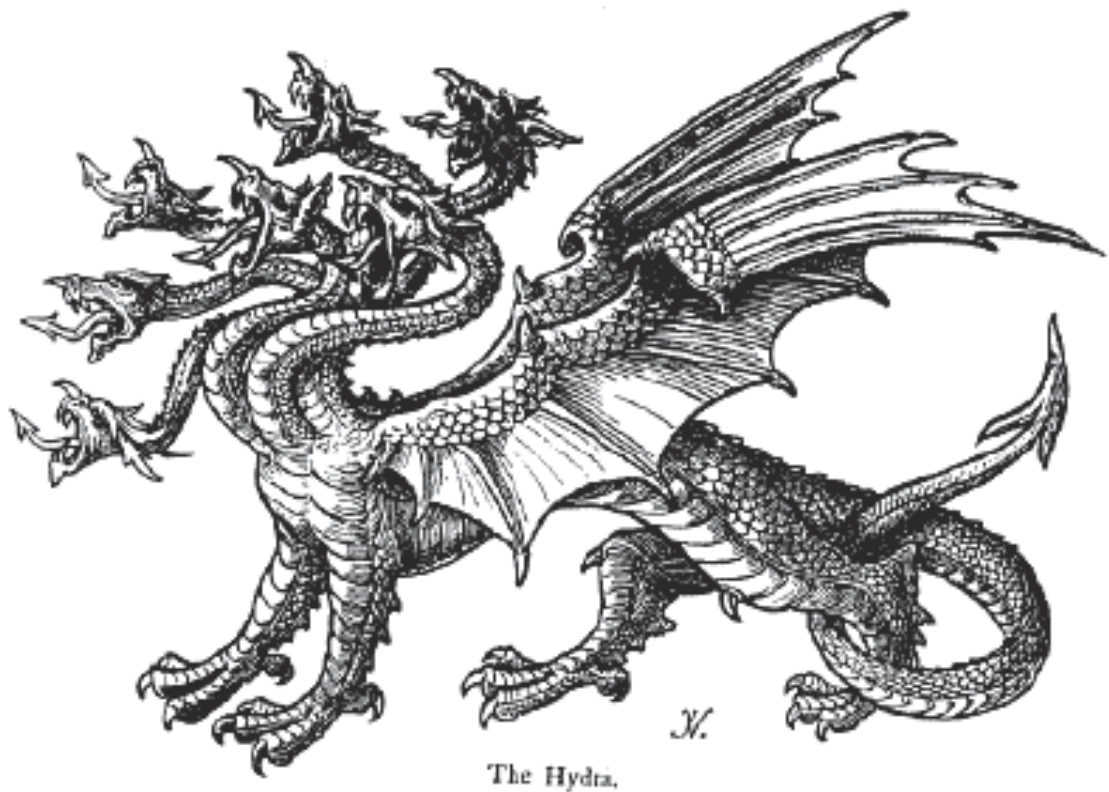
נטול לקטוז, אז לחצנו על כפתור השירות.

המלצרית הגיעה ורשמה את ההזמנה, ואז

פנתה אליי ונעצה בי מבט ממושך:

"את מוכרת לי מאיפשהו, בחיי".

הבלעתי עוד אנחת ייאוש. יותר מדי



הידרה, מיתולוגיה

ראיונות וכתבות לקראת החתונה, אבל הוועדה המפקחת התעקשה על חשיפה ציבורית מבוקרת כדי לנווט את דעת הקהל לכיוון חיובי ו"לנרמל את התופעה". זה לקח למלצרית עוד שלוש שניות, ואז... "יו!! אני יודעת!! את זאת שמתחתנת עם ההידרה, נכון??"

"אה... כן, זה נכון."

"וואו!!! איזה קטע!! מותר להצטלם איתך??"

חמש תמונות הולוגרפיות נרגשות ואשד של ברכות מזל טוב אחר כך, קיבלנו סוף-סוף את הקפה והעוגה שביקשנו. הבריסטה השתמש בקצף החלב כדי לצייר בתוך הספל שני לבבות שחץ עובר דרכם. הציור גרם לי לחייך, אבל אמא רק נראתה מתוחה ועצובה יותר. לא הייתי בטוחה מה אפשר לומר. בעיקר קיוויתי שהיא תחזור להיות האמא המבינה והתומכת שקצת נעלמה לי בשבועות האחרונים. "אמא, פלטתי, את מלחיצה אותי."

אמא בחשה בקפוצ'ינו שלה וניכר שהיא שוקלת את מלותיה בזהירות.

"הייתי רק ילדה כשהניסויים התחילו", אמרה לבסוף. "היינו קטנים, כך שהתקשינו להפריד בין דמיון למציאות וכל פרויקט ההידרה העולמי נראה לנו מסתורי ומפחיד. כשהקימו את הסניף הישראלי לפיקוח על הפרויקט בשנת 2215, הוציאו תוכנית לימודים מסודרת והמורים הסבירו לנו שאין ממה לפחד. יש פשוט קצת יותר מדי בני-אדם על כדור-הארץ, הם אמרו, וככה נוכל להבטיח שהמין האנושי ישרוד לאורך זמן עם גיוון גנטי כמה שיותר גדול, בלי לכלות את כל המשאבים הטבעיים

שלנו. נתנו לנו הרגשה שהחוקרים הם גיבורים. המלאכים-השומרים של כדור-הארץ וכל בני-האדם!"

כשדיברה, עיניה התרחבו ומבטה נדד הרחק מעבר לגבולות בית הקפה, למקום ולזמן שהיו זרים לי. ניסיתי לדמיין את אמא כילדה שמסתכלת על העולם בפליאה, ומנסה להבין מה הם החוקים החדשים שנחתו על העולם, ומי היא אמורה להיות בתוך כל זה.

"הראו לנו סרטים תיעודיים שהציגו את התהליך, ממיזוג חמישה רצפים גנטיים לתוך גרעין תא אחד, ועד ליצירת הגוף של תינוק הידרה באקווריום הרחם המלאכותי. זה נראה לנו כל-כך מפחיד, אפילו מרושע. בעיקר שמחנו שכבר לא יוכלו לקחת אותנו, הילדים שכבר נולדו, ולמערך את כולנו לתוך אותו גוף כמו שעשו להידרות".

בחשתי את הממתיק לתוך הקפה שלי בשתיקה. הלבבות נהרסו.

"אני יודעת שזה נשמע ילדותי ואגואיסטי, אבל נסי לחשוב איך זה נראה בעיניים שלנו. את כבר גדלת לתוך עולם שהיו בו שני סוגים של בני-אדם: כאלה שחיים יום אחרי יום, וכאלה שחיים רק יום אחד כל חמישה ימים. כשהיינו ילדים קטנים פחדנו מהם. הם היו היצורים הזרים, המשונים, הלא-אנושיים. מאוחר יותר, כשהיינו נערות ונערים, ריחמנו עליהם. לא כל-כך ידענו איך להתייחס אליהם. לקח הרבה זמן להסתגל לחיים המשותפים איתם".

אמא אף פעם לא סיפרה לי כל-כך הרבה על החלק הזה בילדות שלה. רק עכשיו

עלה בדעתי שהיא לא העלתה את זה בגלל שהיא לא רצתה שאני אדבק ממנה באותן דעות קדומות שלקח לה כל-כך הרבה זמן ומאמץ להתנער מהן. קצת כעסתי עליה, אבל לא יכולתי שלא להכיר לה תודה על שגידלה אותי להיות פתוחה ומקבלת יותר.

"אותנו לקחו בכיתה א' לבית-ספר של הידרות", נזכרתי. "הראו לנו שלכל ילד יש חמישה ילקוטים, וחמישה קלמרים, אבל הם השתמשו יחד באותם ספרי לימוד וישבו על אותם כיסאות בכיתה. הסבירו לנו שהמורים מלמדים את אותו שיעור חמישה ימים ברצף, כדי שכל אחד מהילדים בכל הידרה יוכל להתקדם באותו קצב. זה בערך מה שהראו לכם?"

"לא", השיבה אמא, "אז התעסקו פחות בענייני היום-יום של ההידרות, ואולי חבל שכן, זה היה עוזר לנו להבין שהם אנושיים. הסרטים התיעודיים התמקדו יותר בהיבטים המדעיים: חוקרים היו מסבירים איך הגיעו למספר האופטימלי של צירוף בני-אדם באותו גוף, איך סליל הדי-אן-אי המשותף מתוכנת כך שבכל יום יופעל חלק אחר ממנו. הראו לנו איך פועל מנגנון הטרנספורמציה שמפעיל את קטע הקוד של הילד הבא, דברים כאלה".

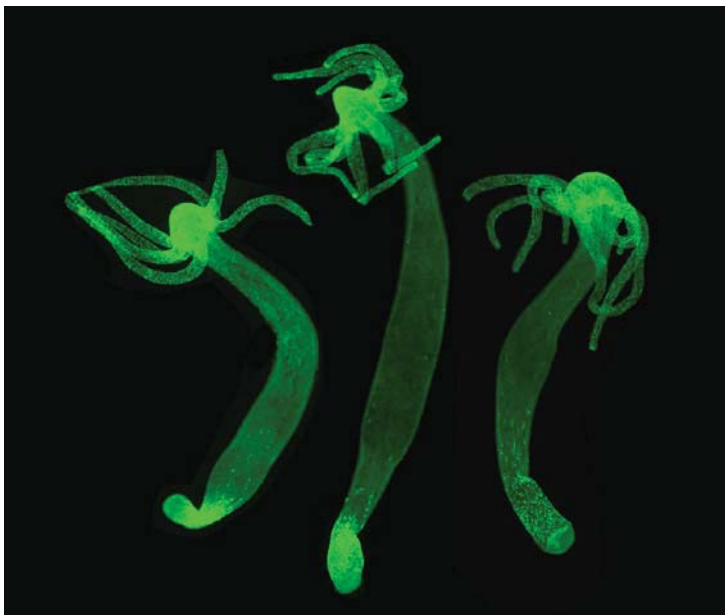
"כלומר, ממש ראינו איך ההידרה משתנה מילד אחד לילד אחר?"

"כן. החלק הזה ממש נחרת לי בזיכרון. היה קול של קריין רציני ומחויך כזה, את מבינה למה אני מתכוונת? מין קול כזה שמנסה לשרר נינוחות ועושה בדיוק את ההפך: 'הילד ירון יודע ש-23 השעות שלו עומדות להסתיים. עליו לשכב במיטה

לפני שתתחיל שעת התרדמת. במרוצת השעה הזו יהפוך הילד ירון לילדה גלית. אל תדאגו, זה לא כואב בכלל! או מין אמירה דומה, שעשתה לי צמרמורת".

"אוי!" קראתי, "זה באמת נשמע לא נעים. בטח גם השתעממתם מהחלקים המדעיים יותר, לא?"

"האמת שלא. המדענים לפחות דיברו בגובה העיניים. המורים היו אלה שהתנשאו ודיברו אלינו בצורה יותר נחמדה ומעושה מהרגיל, ואפילו כילדים הרגשנו שהם מפחדים יותר מאיתנו. הם לא הבינו את זה עד הסוף, אבל היו חייבים להסביר לנו, אז זה מה שיצא".



הידרה, ביולוגיה

גיחכתי. "מסכנים. לא פלא שיצאתם עם טראומה".

"אוף, לגמרי. היית צריכה לראות את הפרצופים שלהם כשהסרט הראה את שעת הטרנספורמציה. בהתחלה ראו את הילד מחייך, נשכב במיטה ועוצם עיניים. ואז הציגו את זה בצילום מהיר: תווי הפנים משתנים, אורך הגפיים, גון העור, אפילו טביעות האצבע משתנות. נקודות חן מופיעות ונעלמות, השיער מתקרזל ומשנה צבע, כמו חומר ביד היוצר... את מכירה את זה מאורי".

"כן", השבתי, "רק שלאורי יש את השיער הכי חלק מבין חמישתם. יולי

מתולתל לגמרי, אז במעבר מיולי לאורי השיער מתיישר... ובמעבר מאורי לאלינור הוא הופך לקצת יותר גלי והרבה יותר בהיר".

"יפה מצד שניהם לתת לך להישאר שם כשהם מתחילים או מסיימים את היום שלהם", ציינה אמא.

"מאוד! לכן אני אומרת שאת לא צריכה לדאוג. הם מבינים שכולם חלק מהסיפור הזה ביחד עם אורי",

"ועדיין, הם אנשים שונים לגמרי".

"כן, אבל..."

"יסמין", אמא נשענה על המרפקים והסתכלה יותר מקרוב לתוך העיניים שלי,

"לא מדאיג אותך שהוא לא תמיד יוכל להיות שם בשבילך? למעשה, רוב הזמן לא? אין לי טענות לאורי. כשהוא שם, הוא שם במאה אחוז. אבל הוא שם רק חמישית מהזמן, וזה משהו שאי-אפשר לשנות. מה יקרה אם תצטרכי עזרה? מה אם תהיי חולה או תיפצעי, חלילה? הוא יהיה איתך, ואז ייעלם לארבעה ימים שלמים ובינתיים מי יודע איך ישתנה המצב שלך. או שפתאום הוא יגיע לתוך מצב שבו את כבר חולה או במצוקה כמה ימים, והוא ייזרק לתוך הסיטואציה? ואת בינתיים תשכבי במיטה, תהיי אומללה ותתגעגעי לבן הזוג שלך, כאילו הוא נסע לאיזה מקום רחוק ולא מצליח לחזור אלייך?" אמא פרצה בבכי. ידעתי שהיא סחוטה ומוטרדת מכל הסיפורים, אבל היא נראתה כאילו הגיעה לקצה גבול היכולת שלה לספוג את כל מה שקורה. לא לגמרי ידעתי איך להגיב, ותהיתי אם היא מדברת רק עלי או גם על עצמה.

"אמא", אמרתי בזהירות והושטתי לה ממחטה, "יכול להיות שאת קצת משליכה עלי ועל אורי מדברים שקרו איתך ועם אבא?"

אמא קינחה את האף וכבשה את מבטה בשולחן.

"למשל, כמו שהיה בתקופה שהיו לו המון נסיעות עבודה לחו"ל?", ניסיתי, "או שהרגשת שהוא מזניח אותך קצת?" אמא טלטלה את ראשה לאות שלילה

והניחה את ממחטת הנייר המעוכה ליד ספל הקפה. "תראי", אמרה בקול חנוק מעט, "בכל זוגיות יש עליות וירידות. גם לי היו תקופות קשות יותר עם אבא, כשהסתכלתי עליו וחשבתי שאני לא ממש מכירה את האיש שאיתו התחתנתי..."

"נו, אז זה אותו דבר..."

"תני לי לסיים. נכון שיש רגעים קשים גם בחיים של זוג 'נורמלי'. אבל לפחות יכולנו לדבר על זה. לפחות ידעתי שברמה כזו או אחרת, הוא נמצא במרחק של שיחת וידיאו אחת ונוכל ללבן דברים. גם כשרבנו, הוא היה קיים, הוא היה נוכח במציאות של היום-יום".

עכשיו היה תורי להילחם בדמעות. גוש קשה וכואב נתקע במורד הגרון שלי. לגמתי מהקפה כדי לנסות להיפטר ממנו. אמא המשיכה:

"אני פשוט שואלת את עצמי מה יקרה כשהיו משברים - ויהיו - ותצטרכי להתמודד עם האחים והאחיות של אורי בהידרה. מה תעשי, תתייעצי איתם במקום זאת? תפני אליהם לעזרה?"

"אם צריך, כן", אמרתי ושלפתי עוד ממחטת נייר, הפעם בשבילי. הגוש בגרון לא הרפה.

"והם מחויבים אלייך באותה מידה כמו אורי? זה מה שאני שואלת, בעצם".

שתי כוסות זכוכית מלאות במים קרים נחתו על השולחן ואיתן כמה מפיות נייר. המלצרית שהצטלמה איתי לפני כן

העניקה לנו חיוך קטן ונבוך, אספה את ממחטות הנייר המקומטות והמעוכות שדמענו לתוכן, ואז נסוגה חזרה. בהיתי לרגע בכוס שלפניי וחשבתי מה לומר. הרגשתי תשושה מכל ההתנצחות הזאת. ברור היה לי שאמא מתכוונת לטוב, אבל מרוב כוונות טובות כבר כאב לי הראש, וגם הלב. מבטי התמקד לרגע בפרט קטן שהתנוסס על-גבי הכוס, ושבר את ההשתקפות של קוביות הקרח דרך הזכוכית. זה נתן לי רעיון.

"אמא? את רואה את הכוס הזאת?"

"כן, למה? משהו לא בסדר?"

"הכל בסדר, אבל את רואה את מה שעל הצד של הכוס?"

אמא התבוננה לרגע בכוס. "מה זאת אומרת? אין שם כלום".

"יש טביעת אצבע. של המלצרית. את רואה?"

אמא הסתכלה שוב. "כן, אני רואה. למה? הכוס לא מלוכלכת, זו רק טביעת אצבע מבחוץ".

"לא, הכוס בסדר גמור, התכוונתי לנוכחות של המלצרית".

אמא קימטה את מצחה. "למה את מתכוונת, הנוכחות שלה? היא כבר לא פה".

"בדיוק - אבל משהו ממנה עדיין כאן. את רואה?" הצבעתי על טביעת האצבע.

"היא השאירה כאן משהו מעצמה".

"אוקיי", תהתה אמא, "אז מה?"

"את אומרת שמה שמדאיג אותך זה שאורי לא נמצא רוב הזמן. שברוב הימים אני אוכל לראות מישהי או מישהו אחרים בהידרה - אלינור, אביגיל, יולי או אדם - ורק ביום החמישי כל פעם אורי יחזור אליי. אבל חלק ממנו תמיד נמצא שם".

אמא בחנה את הכוס שהחזיקה בהבעה מהורהרת, ואז לגמה מעט מים והחזירה את הכוס לשולחן.

"את מנסה לומר, שהוא משאיר משהו מאחוריו כשהוא מתחלף להידרה הבאה בתור? כלומר לאלינור?" שאלה אותי.

"לא רק לאלינור, לכולם. הם הסבירו לי את זה בעצמם: הם הרי כותבים ביומן משותף, ומשאירים אחד לשנייה הודעות על מה שהם עשו באותו יום ומה שצריך לעשות ביום שאחרי. אבל יש דברים שהם יודעים גם בלי לכתוב ביומן. הם בעצמם לא לגמרי מבינים איך זה עובד, כי לכאורה הם בני-אדם נפרדים לגמרי, אבל... זה קורה".

"באמת?" גבותיה של אמא הורמו.

"לא שמעתי על זה. הוועדה המפקחת יודעת מזה?"

"מתחילה לדעת. אלינור מתעדת את התופעה אצלם וגם בהידרות אחרות, ובודקת אם יש קשר למבנה הגנטי שלהם. היא כל-כך מבריקה, ואוהבת מאוד להיות החוקרת ולא רק הנחקרת... ממש אוהבים אותה במכון המחקר של הוועדה המפקחת. היא הרי התחילה לעבוד שם

באופן רשמי, בדיוק אחרי שההורים שלה נטשו".

"חלאות", התרגזה אמא, "אל תזכירי לי את חדלי האישים האלה. איך אפשר לעזוב את הילדה שלכם? לפני שהם עזבו אבא שלה ניסה להסביר לי שקשה להם מדי עם בת שלא נמצאת שם רוב הזמן, רק יום אחד בכל חמישה. הוא ניסה להציג את זה כאילו הם לא יכולים להיות הורים במלוא מובן המלה, אבל היה לי ברור שהם פשוט חושבים על זה שהיא לא תוכל לטפל בהם כמו שצריך לעת זקנה. חושבים רק על עצמם, כל-כך אגואיסטים! היא הרי לא ביקשה להיוולד בתנאים האלה".

שתקתי. היא באמת לא רואה שהיא כועסת על ההורים של אלינור בגלל אותם דברים שהיא אמרה לי בתחילה השיחה?

"אמא", אמרתי בזהירות, "אבל גם אורי לא ביקש להיוולד ככה".

אמא נאנחה. "אני יודעת. ואת צודקת".

היא הושיטה לי את שתי ידיה ולפתה את שלי:

"אני מצטערת שהתפרצתי ככה. פשוט נמאס לי קצת מכל התגובות. ידעת שהשכנה שלנו, דליה, שאלה אותי אם אלו 'נישואים פוליאמוריים'? היא גרמה לזה להישמע כאילו את מצטרפת לאיזה הרמון, כאילו כל מה שתעשו זה אורגיות המוניות... כל כך זול ומגעיל".

"וגם מטומטם", הוספתי ועזבתי אחת מידיה כדי לבצוע לעצמי חתיכה נדיבה

מעוגת התפוחים, "זה אומר שהיא בכלל לא מבינה מה זה הידרה".

"זה נכון, אבל היא לא היחידה שקיבלה רושם כזה. בשבועיים האחרונים לכל אחד היה איזה משהו להגיד, או שאלה מטופשת לשאול - השכנים, הבוסית שלי, הספר... אפילו לאינסטלטור שבא לתקן את יחידת המיחזור של המים היה מה לומר בנושא", אמא גלגלה עיניים, "והכל כל-כך צהוב ורכילותי ומרגיז!"

המהמתי לאות הסכמה בפה מלא עוגה, ובלעתי בהכרת תודה. הגוש בגרון התפוגג, לעת עתה.

"לכן כל-כך חשוב לאבא ולי שהחתונה הזאת תהיה מסורתית", הסבירה אמא ונשענה שוב לאחור בכיסא. "כלומר, לא מסורתית מהבחינה הדתית, אלא עם כל הרעש והצלצולים הרגילים. המון אורחים, וקייטרינג מעולה, ובגדים יפים ועיצוב יוקרתי באמת. שלאף אחד לא יהיה פתחון פה לומר שאנחנו משקיעים פחות בחתונה של הבת שלנו כי זו חתונה 'חריגה', או 'לא נורמלית', או שיש פה משהו שצריך לטשטש או להסתיר... את מבינה?"

"אני לגמרי מבינה, אמא. ואני מאוד מעריכה את כל מה שאתם עושים".

אמא חייכה. "אבל?"

לקחתי נשימה עמוקה. זה עכשיו או לעולם לא.

"אבל אולי אפשר בכל זאת בלי המחוץ?"

דיוקן עצמי, בלוז

עורכי פתב העת לשירה מתקשרים מבקשים שיר "דיוקן עצמי".
חדשים אני דוחה הצדה, דוחה למטה, לכל הצדדים.
מחטטת בתיקים ישנים בטיוטות מרוטות לחפש דיוקן עצמי.
מה לשלח? את ההוא שבו אמרתי פעם
ברגע לזהב של ספנה שאני רגע לזהב של ספנה?
את ההוא שבו דמיתי את עצמי לארכיטקטית
של גשרים רעועים? את ההוא שבו הייתי הפחדנית הגדולה
בעולם? מה לשלח, מה? את ההוא שבו הייתי
מאהבת לשעה באיש ההוא שלטרף את גופי במבטים?
את ההוא שבו אני מרגישה את עצמי מוטנטית?
או אולי את ההוא שבו אני הטיוטה המסמרטטת ההיא
שנקראת "דיוקן שנאה", אה?
שמא אשלח את ההוא שבו אני כרית לבנה שמנה?
איפה אמצא איזה דיוקן עצמי סולידי לרפואה, אה?
מה אני, ברפכת השדים הזו המרצדת בתוכי,
יורה רותחת? שלוה מחפה?
דיגת עם חפה שהתאבנה מרב חכיה?
אחת שחיה כאלו הנצח מבטח לה?
אמא אינסופית? ילדה אינסופית? אשה אסופית?
נזרקת לאן שהחיים זורקים
צנועה־מגלומנית קדושה משמשה
ובינתיים שפחה
והנה אני שוב יושבת ברפכת
בינתיים עבד

מתוך: בלט על הקרח,
קשב לשירה, 2015

11.12.1990

שלוש שנים למותך

העלים על עץ המיפל בגנה שלי
אדמים ולחים מגשם, הפסקתי לחפש
את אגוזי השמש שלך בין ענפיו.
אני נוהגת באוטו רחב ממדותי, ושלטי הכביש
בשפת אמהות אחרות, והרמזורים צהבים
ומתנדנדים מעל חוטים, ואין רוח
ואין שאר רוח.
אני מסובבת מפתח בחר המנעול
של בית שנבנה בידיים זרות, עבור אנשים
שאינם את ואינם אני, בזמנים
שקדמו גם לי וגם לך.

אני יודעת לנקב באנגלית בארבעה שמות
של חטה ולבחר לחם במאפיה שאין בה דבר
מהאדמה שבה את קבורה, שבה
ילדת אותי. למדתי
את תנודותיו של חרף קפוא,
עצום ודומם מהחרף שבין זרועותיו
עברת מגופה. לאן הלכת, לאן הלכתי.

אלו נפגשנו היום ברחוב היית שואלת,
זו את? ואולי
לא הייתי יודעת לענות.

מתוך: לאן שנצוה שם בית,
מוסד ביאליק, כבר, 2017

מחשבות על העצמי בעידן הדיגיטלי

1. העצמי הבא

בשנת 2016 נחשף הציבור לפרויקט "הרמברנדט הבא" (nexttrembrandt.com) – מאמץ בן שנה וחצי לייצר ציור חדש של הצייר ההולנדי הדגול בידי בינה מלאכותית. אנשי הפרויקט הסבירו שעיקר המאמץ היה מציאת דוגמאות ליצירות של רמברנדט, מתוכן הם מיצו את התכונות המייחדות את הציור שלו, והופכות אותו לרמברנדטי. לאחר מכן יצרו ציור חדש בהתאם לאותן תכונות. התוצר הסופי של הפרויקט היה מרשים, והיוצרים התגאו בכך ששילבו טכנולוגיה עם יצירתיות, שלרוב אינה מזוהה עם טכנולוגיה. אחד מהם אמר שהוא חש שהם השתמשו בנתונים באופן שמזכיר את הדרך שבה רמברנדט השתמש במכחול. כשמדברים היום על למידה של

ערן הדס הוא משורר דיגיטלי, העוסק בחיבור בין שירה ובין טכנולוגיה. הוא מחברם של שמונה ספרי שירה, ובין שיתופי הפעולה שלו רובוטית שמראיינת אנשים על "איך זה להיות אנושי", תוכנה שכותבת שירה על סמך קריאת גלי המוח ואוצר אלגוריתמי של יצירות אמנות. הדס היה אמן אורח במכון הטכנולוגי של קליפורניה CALTEC, בשנת 2017. הוא מרצה במסלול מדיה דיגיטלית באוניברסיטת תל-אביב והקים, יחד עם דניאל עוז, את הוצאת הספרים העצמאית "ברחש".

מחשב מתוך דוגמאות, אנחנו מדמיינים את מיליוני התמונות שגוגל ופייסבוק אוספים מאיתנו, אבל במקרה הזה התכונות נלמדו מתוך מאות בודדות של ציורים וטיוטות, כך שההישג עוד יותר מרשים: לכאורה ניתן ללמוד את סגנונו של רב-אמן מתוך דוגמאות לא רבות, ולא רק מתוך נתוני עתק. ב-2019 השתתפתי בפרויקט של כתיבת שיר אירוויזיון על-ידי בינה מלאכותית, בראשות נמרוד שפירא, ובהשתתפות אנשים רבים וחברות כמו אורקל. תפקידי היה לקבל טקסטים של שירי אירוויזיון ולספק תוכנה שתייצר שורות טקסט חדשות, המחקות את סגנונו של השורות שקיבלתי. גם כאן, השימוש בלמידה חישובית, אין משמעו להפעיל חוקים לשם חילול הטקסט, אלא לתת למחשב לקרוא דוגמאות, "ללמוד אותן" ולייצר דוגמאות דומות. מראש היה ברור לנו שיש מרכיב קליל ומבודח בפרויקט, כשאנחנו מנסים ללמוד את המכנה המשותף לשירים שאין בהם מן המשותף. ואכן נוצרו שורות, כמו Tears will always have wet eyes, או כותרת השיר Blue jeans and bloody tears. מצד אחד, יש הבדל מהותי בין שני הפרויקטים. בראשון ישנו ניסיון לקחת יצירות של אדם אחד ולמצוא את

האלמנטים החוזרים ונשנים בהן, אלו השזורים לכל אורך חיי היצירה שלו. בשני יש מעין "ממוצע" משוקלל של פרטים שאין ביניהם קשר. לכן הפרויקט הראשון נדמה כמתכנס, והשני נדמה כמתבדר. אך האם באמת נלמד "העצמי" של רמברנדט? לפבלו פיקאסו, צייר דגול אחר, היו ארבע או חמש תקופות שונות, שבכל אחת מהן הוא צייר בסגנון שונה. האם אפשר לנסות לאתר תכונות משותפות? האם יש משמעות ל"מיצוע" של התקופות השונות? ולגבי רמברנדט, הרי הוא לא צייר את כל הציורים באותו זמן ובאותו מצב רוח, אולי אפילו תפקודה הפיסי של ידו השתנה. אם כך, האם יש היגיון בניסיון ללמוד את עצמיותו של אדם אחד מתוך הבזקים בדידים של יצירתו בתנאים שונים?

2. אחרי מות קדושים אמור

נכון לכתיבת שורות אלה, לא מוכר פתרון לחיי נצח, ולכן איננו יכולים לראות או לשמוע אנשים לאחר מותם. אנחנו יכולים לצפות בהקלטות שלהם מימי חייהם, אבל נוכחותם היא בלתי-אפשרית. כשמדובר ביצירה, לקהל יש עניין רב בנוכחות היוצר. יוזמות רבות קיימות בתחום, וכך זכינו לחוות בשנים האחרונות את נשיא מדינת ישראל, שמעון פרס, נושא נאום



הזמרת היפנית הווירטואלית מיקו

לאחר מותו, כהולוגרמה. בעולם המוסיקה הפופולרית קמו לתחייה כהולוגרמות האמנים פרדי מרקורי, ג'ים מוריסון וטופאק שאקור.

לעומת ההולוגרמה, שמעניקה נוכחות וירטואלית למציאות נושנה, הבינה המלאכותית מקדמת אותנו לקראת זמינות של טכנולוגיות גנרטיביות, כלומר כאלה שיוצרות מציאות שלא הייתה קודם. בשנים האחרונות התפרסמה מערכת וייבנט (Wavenet), שמאפשרת ללמוד קול של אדם מתוך דגימות קול שלו. לאחר שלב האימון אפשר להזין למערכת טקסט, והיא מקריאה אותו בקולו של האדם הנלמד. בעקבות הצלחת האלגוריתם, נוצרו גם גרסאות שלוקחות וידיאו קיים של האדם מדבר (טקסט אחר) ומשנות את תנועות השפתיים שלו כך שייראה כאילו הוא מבטא את הטקסט המומצא. מובן שהטקסט המוזן יכול להיות כזה שנבנה בידי בינה מלאכותית מתוך טקסטים של אותו אדם.

לנוכח כל ההתפתחויות הללו, אפשר לשער שבקרוב נוכל לאפשר נוכחות וירטואלית של אנשים שאנו מכירים, שיתנהגו באופן שאמור להלום את התכונות שאנחנו מייחסים להם (או שהמחשב מייחס להם), אך יאמרו דברים שלא אמרו בעבר. רבים מבקרים את אפשרות המרמה וההתחזות שנפתחת בפנינו, אך לצדן קיימת גם אפשרות ההנצחה. האומנם הנצחה כזו היא אמיתית? האם היא כמעט-אמיתית ומרביתנו יתייחסו אליה בסלחנות, כמו לתמונה שעובדה בפוטושופ לצורך ייפוי המצולמים?

ואולי השאלה כלל אינה רלוונטית. הזמרת היפנית האטסונה מיקו הינה כה

מפורסמת, עד כי מעריציה הקימו לה עמוד ויקיפדיה גם בעברית. מיקו היא נערה בת 16, אך היא מעולם לא נולדה ולעולם לא תמות, מפני שהיא ווקאלויד, דמות שהיא תוצר של תוכנה מוסיקלית, שאימצה לה גם מראה באנימציה.

היא הושקה ב-2007, אך מאז שודרגה פעמים מספר. עם התגברות הפופולריות של שיריה ביפן, היא החלה להופיע, כהולוגרמה כמובן, בפני מעריציה שבאו לחזות בהופעה חיה של דבר שאינו חי, ולהתלבש כמו המראה הלא-אמיתי שלה. האם מופרך להניח שמושאי הערצה של הדורות הבאים יהיו דמויות וסמלים בעלי עצמיות עוצמתית, אך גם כזו שנבדתה, ככל הנראה, על-ידי גורמים מסחריים?

3. העצמי ברשת החברתית

מעבר לעצמיות הבדויה שהטכנולוגיות החדשות מאפשרות, הן גם מעצימות, במידה רבה, את העצמיות (הבדויה?) שלנו. הבינה המלאכותית מקבלת בשבילנו החלטות, לעתים במסווה של המלצות. לדוגמה, אם אנחנו משתמשים באפליקציית מוסיקה או צופים בווידיאו ביוטיוב, נזכה להמלצה מהו התוכן הבא שכדאי לנו לצרוך. מידת השקיפות של תהליך קבלת ההחלטות בדרך להמלצה הזו משתנה בין אפליקציות. לעתים נראה לנו ברור מדוע שיר אחד מוביל לשיר אחר. במקרים אחרים, כמו ביוטיוב, יש שורה שאמרת: "משתמשים שאהבו את א', אוהבים גם את ב'". לעתים תהליך קבלת ההחלטות פחות מובן. למשל, ברשתות חברתיות כמו פייסבוק, טוויטר או אינסטגרם, יש לנו אפשרות לראות אלפי פיסות תוכן זמינות ברגע מסוים. האלגוריתמים יבחרו מתוכן

את "הפיד", רצף התכנים שנראה, כאשר רק עשרות בודדות של פיסות תוכן יהיו זמינות לנו, וגם הן בסדר מסוים שהוכתב לנו בידי התוכנה. כאן לא מסופר לנו בכלל שהתקבלה החלטה, ובוודאי שהיא אינה מוצגת כהמלצה, ואין לנו יכולת לקבל אותה או לסרב לה. אנחנו רק יכולים לומר שלהבא אנחנו רוצים פחות תכנים דומים לתוכן מסוים, ובכך אנו מסייעים לאלגוריתם ללמוד אותנו ואת העדפותינו. פעולה אקטיבית כזו מצדנו דומה ל"לייק", שמספר לאלגוריתם שתוכן מסוים הוא כזה שנרצה לראות עוד כמותו.

המאפיין היסודי של אלגוריתמים מן הסוג הזה הוא שלכל משתמש/ת מוצג תוכן שונה. לעתים החברות מתגאות בכך שהן יוצרות תוכן מותאם אישית (customized). האלגוריתם מתאים את עצמו אל האישיות שלנו. הוא לומד אותנו, את תכונותינו ואת העדפותינו. הוא מנסה לנבא מה אנחנו אוהבים, מה אנחנו רוצים ממנו ומה ישביע את רצוננו. הטכנולוגיה מנסה למצב את עצמה כעוזר/ת אישי/ת שלנו. ישנן עדויות לכך שסירי, העוזרת הווירטואלית של חברת אפל, הצילה חיי אדם, למשל, בסיטואציה שבה משתמשים התמוטטו ולא הצליחו לזוז, אך בשארית כוחותיהם הצליחו לומר: סירי, צלצלי למספר החירום. מובן שתכונות מסוימות של האלגוריתמים המותאמים-אישית נובעות מתוך אינטרסים כלכליים. השאיפה של האתרים היא ליצור תנועה משמעותית אליהם, לאפשר פרסומות, וליצור אינטראקציה ממושכת ככל האפשר. חלקנו מכורים לרשתות החברתיות, ואפשר לומר בזהירות שהחברות שיצרו אותן לא מנסות



The Next Rembrandt תהליך הלמידה של המחשב מתוך מאות אחדות של ציורים ורישומים של רמברנדט

להילחם בכל מאורן בתופעה הזאת. ככל שאנחנו מתמכרים יותר, אנחנו מספקים להן יותר רווח וגם יותר מידע כדי לשפר את האלגוריתם, שמבוסס על נתוני עתק. רבים כבר אמרו שאנחנו עובדים עבור הרשתות החברתיות, מלמדים את האלגוריתמים מי אנחנו ואיך אפשר ללמוד אותנו, ובמקום לקבל משכורת אנחנו "זוכים" בהתמכרות. הרשתות שלומדות אותנו לא מתייחסות אלינו כאל אינדיבידואלים, אלא כאל פרטים בתוך חברה, שמצייתים לחוקיה ולאופנותיה. ובעיקר ככאלה שמחקים, אוטומטית, את מה שאנשים אחרים עושים. לדוגמה, כאשר אנו מתחילים להקליד מחרוזת חיפוש בגוגל, נזכה לראות את ההשלמה האוטומטית. בפעם הראשונה שאנו גולשים, תנסה ההשלמה האוטומטית להתבסס על סטטיסטיקה. אם נקליד "בנימין", נקבל, נכון לכתיבת שורות אלה, השלמה של "נתניהו" ו"זאב הרצל". אך אם יש לנו היסטוריה של חיפושים, ייתכן שנקבל תוצאה אחרת שתשקף "מה אנשים כמונו" רוצים למצוא. בדיוק כמו במקרה של "אנשים שצפו בא", אוהבים את ב'", כל בחירה שלנו בתוכן מרמזת לאלגוריתם שאנחנו חקיינים של האנשים האחרים שצפו בא'.

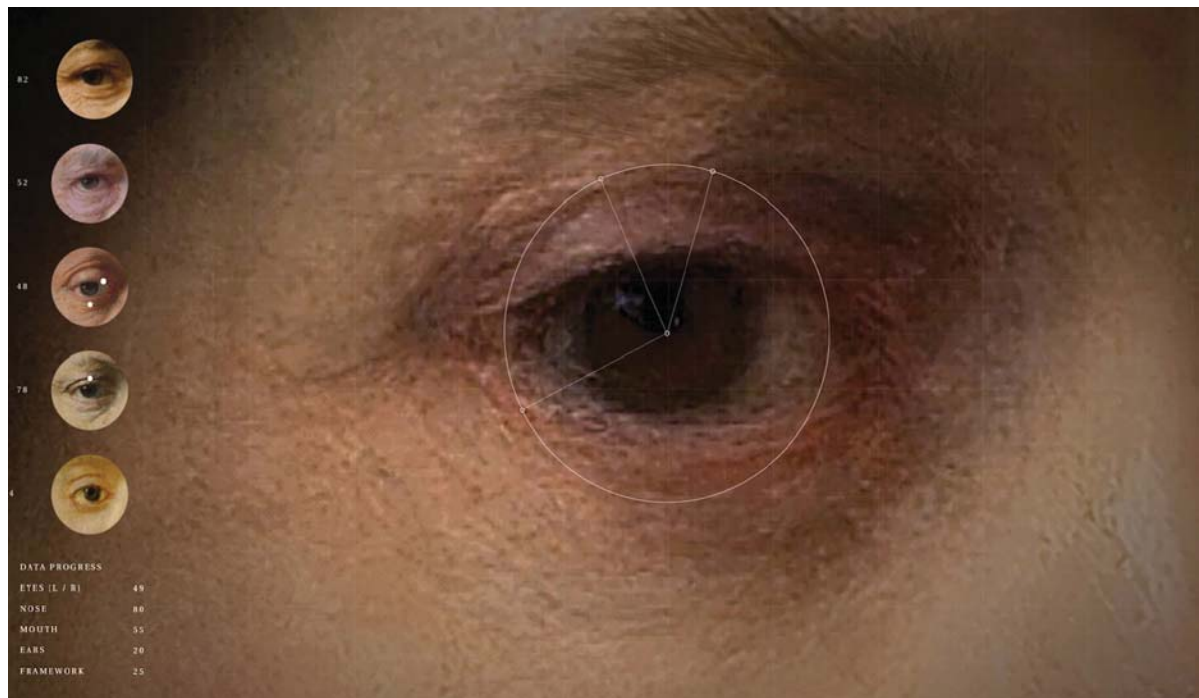
4. מי מחליטים

כשאנחנו מביטים בפיד של פייסבוק אחרי זמן מה שלא עשינו זאת, אנחנו רואים לעתים פריט תוכן שזכה לאהדת חברינו, שהקדימו אותנו בהגעה אליו. כאמור, ההנחה היא שנחקה את החברים שלנו, ולכן הפריט מוצג גם לנו. בייחוד בתקופות בחירות, כולנו עדים לכך שאנחנו זוכים לחוות את אפקט תיבת התהודה – אנחנו רואים תכנים שמשקפים את עמדתנו, מפני שרוב חברינו אוזנים בעמדה דומה. בשנים האחרונות מתעוררת המודעות למה שמכונה "בועת הפילטר": האלגוריתם מנחש את עמדותיהם ודעותיהם של אנשים על סמך מקום מגוריהם ופרטים ביוגרפיים נוספים, ובכך מבודד אותם מהיכולת לספוג דעות ועמדות אחרות. אדם כלוא בתוך בועת העדפותיו בעבר, או בתוך הסביבה שבה הוא חי, ואינו נחשף לתכנים שמנוגדים להן. האלגוריתמים מתפקדים כשומרי הסף של התכנים, והם קובעים במידה רבה אילו תכנים יעצבו את דעותינו ועל סמך מה נקבל את ההחלטות האישיות שלנו. ואכן, עד לאחרונה אפילו לא שמנו לב לכך, שמינינו את החברות המסחריות להיות עורכי הדעות שלנו.

גם כאשר אין מידע מוקדם על המשתמשים, הבינה המלאכותית יכולה לקבל החלטות מוטות. בשנים האחרונות

הצטברו לא מעט אנקדוטות על הטיות של הבינה המלאכותית, הנה חלק זעיר מהן:

- מערכת שאמורה להחליט מה הסיכוי של אדם להיות מורשע בעבירה בארה"ב הפלטה לרעה שחורים ביחס ללבנים בעלי נתונים מקבילים.
- אלגוריתם זיהוי עצמים בתמונה זיהה אנשים שחורים כגורילות.
- מצלמה שנבנתה כדי לעקוב אחרי פנים נאות, עוקבת רק אחרי לבנים.
- אלגוריתם קבע שהיחס בין גבר לרופא שווה ליחס בין אישה לאחות.
- רבים מופתעים מן הדוגמאות, כי חונכנו שאלגוריתם הוא עניין מתמטי אובייקטיבי. אך באלגוריתם מבוסס מידע, המידע שאנחנו מזינים לתוכו מלא בהטיות אנושיות. יתרה מזאת, הדוגמאות שאנחנו בוחרים להזין בהן את האלגוריתמים מבוססות רק על מידע שמצוי בידינו. המידע הזה מגיע רק מבעלי גישה לאינטרנט, לצידו, לידע טכני ולכסף. החברות לא מסוגלות לבדוק את כל המקרים ולכן מבצעות בדיקות בסביבתן, שבמקרים רבים מורכבת בעיקר מגברים לבנים דוברי אנגלית. כלומר, בסופו של דבר, מי שקובע כל-כך הרבה דברים ביחס להעדפותינו ורצונותינו, אינו האלגוריתם, אלא האנשים שנמצאים בראש הפירמידה הכלכלית והטכנולוגית.



The Next Rembrandt
פרט מתוך הציור שנוצר על ידי המחשב באמצעות טכנולוגיות של בינה מלאכותית

בשמים

בְּשָׁמִים אֲוִירוֹן עַל כָּל נוֹסְעִיו.
מַעֲלִיו הָאֱלֹהִים עִם כָּל מַאֲמִינָיו.
וּלְמִטָּה עַל הָאֲדָמָה – אֲנִי,
בְּשִׁטּוֹת הַנִּצָּחִי בֵּין דָּא לָהּא.

בירו

בִּידֹו אֶפְקִיד רוּחִי.
בִּידִיו שֶׁל הַסֵּפֶר אֶת הַשָּׁעַר.
אֶת גּוֹפִי בִּיד הַמַּעֲסָה.
אִז מָה אִם כֶּה נִשְׁאָר
בְּעֶצֶם לִי?

כל הדברים
לטוני וייט, לזכרו

אֶת כָּל הַדְּבָרִים בְּעוֹלָם סִגְנוּ אַנְשִׁים לְשִׁלוּשָׁה:
דוּמָם, צוּמַח וְחִי.
וְכֶה גַם לַפְּעָמִים אָדָם,
אֲבָל בְּמַהֲפָה:
קוֹדֶם חִי, אַחֵר כֶּה צָמַח,
וּלְבִסּוֹף דוּמָם.

מתוך: דרכים,
צמרת, 2019

יצאתי מעצמי לרגע

יִצְאָתִי מֵעֶצְמִי לְרֹגַע
וְעַמְדָתִי דִּי בַּצַּד וְדִי גְבוּהָ,

רוֹאֶה אֵיךְ כּוֹס הַתֵּה
הַמְהוּלָה בְּחֻלָּב
מִתְקַרְרֶרֶת לְאַטָּה עַל הַשִּׁלְחָן,

לוֹבֶשֶׁת קְרוֹם דָּלוּל
שֶׁל חֲמִיצוֹת קָרָה, מְאוּסָה,

כִּמְעֻט כִּמּוֹ הַחֲמִיצוֹת הַפְּנִימִית וְשָׁלִי,
לְשָׁאֲנִי תְּקוּעַ עֲמָה
קְרוֹב לְשִׁנְתִּים.

מתוך: בעצם באתי רק לדבר,
אבן חושן, 2012

האפליקציה, הקרויה CRADLE – עריסת תינוק – עושה שימוש בתבונה מלאכותית כדי לאתר את תופעת "העין הלבנה" המשתקפת מהאישונים, ועלולה להצביע על מחלת עיניים קשה (לויקוריה) ולעתים אפילו על מחלה קטלנית.

הסלפִי שאבחן שבץ

חייה של סטיסי יפס הקנדית ניצלו ככל הנראה בזכות הסלפִי: היא צילמה את עצמה בזמן שלקתה בשבץ מוחי בפעם השלישית, הראתה את התצלום לרופאים שטענו קודם לכן כי מדובר ב"סתם לחץ", והפעם החלה לקבל טיפול, והחלימה. יפס, מזכירה משפטית מטורונטו, פנתה יומיים קודם לכן לחדר המיון הסמוך לביתה, לאחר שחשה אובדן תחושה בפנים וליקוי בדיבור בזמן שצפתה בטלוויזיה. היא פנתה לבית-החולים המקומי, אולם הרופאים שחררו אותה לביתה לאחר שטענו כי מדובר בתגובת חרדה.

התחושה החריגה חזרה יממה אחר כך. היא חזרה שוב, בפעם השלישית, יומיים לאחר האירוע הראשון, כשיפס הייתה ברכב. הפעם היא כבר הייתה בטוחה שמשוהו אינו כשורה. היא עצרה בצד והחליטה לתעד את התחושה בצילום וידיאו-סלפִי. "התחושה מתרחשת שוב", היא קראה בקול, "אני חשה את העקצוץ בצד שמאל. אני לא יודעת למה זה קורה לי".

עם כל תשומת הלב לתצלומי סלפִי שאנשים מעלים לאינסטגראם, יש גם מקרים שבהם התצלומים העצמיים האלה עשויים להציל חיים. עד כה תועדו לא מעט מקרים שבהם התמונות שהועלו לרשתות החברתיות העלו חשד למחלה, ובעצם הצילו את בריאותם ואפילו את חייהם של המצולמים.

מעיינים אדומות ללבנות

אפליקציה חדשה, שהושקה באחרונה, נועדה לגלות מצב הקרוי "לויקוריה", השתקפות חיוורת מאחורי העין, שעלולה להוות סימן למחלה מסוכנת בתינוקות וגם במבוגרים. קשה מאוד לרופאי ילדים לבצע בדיקת עיניים לתינוקות, משום שהם נוטים לעצום את עיניהם בחוזקה. האפליקציה החדשה מנצלת את העובדה שהורים נוטים לצלם את הרך הנולד בלי סוף כשהוא מביט לעבר המצלמה, וכך לזהות את המצב העיני המסוכן. בראיין שואו, המדען שפיתח את האפליקציה, עשה זאת בעקבות בנו, נח, שבגיל ארבעה חודשים אובחן כסובל ממגוריובלסטומה, לאחר שהרופאים האירו את עיניו וגילו שההחזר שמשתקף דרך האישונים הוא לבן, ולא אדום.

ד"ר איתי גל הוא מומחה לרפואת ילדים, רופא ספורט וכתב הבריאות של ynet. המאמר פורסם לראשונה ב-ynet.

מצבים חשודים ב"סלפִי" שצריך לבדוק



על דיוקנאותיו העצמיים של מ"ק אשר

אמן ההדפס ההולנדי מאוריץ קורנליס אשר (1898-1972) ידוע בזכות הקשר יוצא הדופן בין עבודותיו לסוגיות מתמטיות ותגליות בתחום הקריסטלוגרפיה. הוא נהג להתכתב עם מדענים ולהכין ייצוגים גרפיים מבריקים לשאלות מחקריות שהועלו בפניו. בנוסף, היו לו מקורות השראה מגוונים: תיאורים סמליים של טבע דומם שהתפתחו בהולנד במאה ה-17; האיורים המופשטים בארכיטקטורה האסלאמית בארמונות אלהמברה מהמאות ה-13 וה-14 בספרד; הנופים הליליים של רומא והמתלולים שבחופיה הדרומיים של איטליה. אולם, ישנו גורם נוסף שהשפיע עמוקות על השקפתו ועל עבודותיו: על-אף שההדפסים שיצר מנותקים לכאורה מהתרחשויות היסטוריות ופוליטיות בנות זמנו, אפשר למצוא בהם, ובעיקר בדמויות האדם שבהם, הדים לטראומה שהותירה בו מלחמת העולם השנייה. אף שלא עסק בה במישרין, היא השאירה חותם ברור ביצירתו וגרמה שינוי מהותי בהתפתחותו

רונית שורק היא אוצרת לרישומים והדפסים, מוזיאון ישראל, ירושלים.

האמנותית, בעקבות התפיסה המחודשת והקודרת יותר שלו את החברה האנושית. אחד הנושאים האניגמטיים והמורכבים ביותר ביצירתו של מ"ק אשר הוא הדיוקן העצמי. כבר ביצירותיו המוקדמות ביותר הוא החל בתיאור תמציתי של פניו. בהיותו בן 19 יצר את הדיוקן העצמי הראשון, כשנה לאחר שהחל להכין הדפסים. זהו פרופיל נטורליסטי למדי בטכניקה של חיתוך לינוליאום, שהבעתו מצומצמת ועיקר העניין בו הוא ההצללה הדרמטית. ניכר שזה היה האתגר שהעסיק את האמן, שלא התכוון לשתף את הצופה בלבטיו הפנימיים, אף שקיומם מרומז בהבעה הסגורה והנוקשה. כך גם בשני הדיוקנאות שהכין לאחר מכן: גם בהם הפנים חתומות ולא נוצר קשר עין עם המתבונן. רק בתקופת לימודיו בבית-הספר לארכיטקטורה ולאמנויות דקורטיביות בהארלם שבהולנד, שם התוודע לטכניקת חיתוך העץ שהפכה לאחת האהובות עליו, חל שינוי בהבעה; הדיוקן העצמי הפך אישי ופתוח יותר והמבט ישיר ונוקב (כך בחיתוך עץ מ-1919).

הדיוקן העצמי החמישי שיצר מ"ק אשר בהדפס הוא המפורט והאינטימי מכולם,

גם מהדיוקנאות העצמיים שהכין בהמשך יצירתו. האמן מופיע בו כאיש צעיר, גלוי פנים (עדיין ללא הזקן המאפיין אותו בבגרותו), יושב בכורסתו ומעשן סיגריה. הוא מתאר את עצמו מנקודת מבט נמוכה, קרובה מאוד לנעליו המבריקות. רגליו תופסות את מרכז התמונה, הן מונחות בזווית אלכסונית חדה, המכניסה מתח לקומפוזיציה. פלג גופו העליון נינוח ושמוט מעט, הוא אינו מיישיר מבטו אל הצופה ונראה מהורהר ואף מוטרד. באותה תקופה נקלע אשר להתלבטות בנוגע לעתידו המקצועי. שכן, בבית-הספר לארכיטקטורה הוא גילה את עולם ההדפס ונשבה בקסמו. מי שהכיר לו את המסורת הגרפית ואת רזי טכניקת חיתוך העץ היה האמן ההולנדי-יהודי סמואל ישורון דה-מסקיטה (1868-1944). שלימד בהארלם. הוא היה המורה שהשפיע על מ"ק אשר באופן המהותי ביותר והראשון שתמך ברצונו לנטוש את האדריכלות לטובת אמנות ההדפס. דה-מסקיטה גם ליווה את האמן בגיבוש סגנונו המוקדם, שהושתת על מעברים חדים בין הבהיר לכהה. בדיוקן עצמי זה, שאותו הכין בתקופת לימודיו, אפשר לראות את



דיוקן עצמי, חיתוך
לינוליאום, 1917
131/216 מ"מ



דיוקן עצמי בכיסא,
חיתוך עץ, 1920
195/170 מ"מ



יד וכדור שיקוף
(דיוקן עצמי במראה קמורה),
הדפס אבן על נייר מוזהב,
1935
318/213 מ"מ

ההתלבטות בנוגע לבחירת המקצוע, אך גם את תוצאותיה; אשר מגדיר את עצמו אמן הדפס באמצעות התמונות הממוסגרות התלויות ברקע, על קירות חדרו. אמנם, לא ניתן לזהות את היצירות (מאוחר יותר שילב בהדפסים אזכורים מפורשים לעבודותיו, כמו למשל ב"גלריית ההדפס" מ-1956), אך ברור שמדובר ביצירות גרפיות, ולפי הסגנון המרומז כנראה אלו חיתוכי עץ. יצירות דומות מופיעות בדיוקנאות העצמיים המאוחרים יותר, שבהם הוא מציג את עצמו בחדר העבודה. נוף ביתי זה הפך לרקע השכיח בהדפסי הדיוקן העצמי שלו, והיווה חלק מהותי מהגדרתו העצמית כאמן, בניגוד לדיוקנאות המוקדמים שבהם תיאר בחסכנות את פניו בלבד.

הדיוקנאות העצמיים שכיחים אצל אמנים רבים בתחילת דרכם, ויש הממשיכים לעסוק בנושא זה לאורך כל שנותיהם. ביצירתו של מ"ק אשר הם הולכים ומתמעטים עם גיבוש רפרטואר הנושאים שבלב יצירתו. ככל שפיתח את סגנונו הייחודי, הם חדלו לעמוד בזכות עצמם והפכו ליסוד נוסף בהתמודדות עם אתגרים אמנותיים, כמו למשל תיאור השתקפויות במראות קמורות וקעורות. לתיאורים אלו יש שורשים עמוקים בתולדות האמנות האירופית ואחת הדוגמאות העתיקות ביותר בתחום זה היא הציור "נישואי הזוג ארנולפיני", שהכין האמן הפלמי יאן ון אייק בשנת 1434, ובו השתקפות פנים במראה העגולה התלויה מאחורי

הדמויות. בהדפס האבן המופתי של אשר "יד וכדור שיקוף", משנת 1935, משתקף מראהו של אשר בכדור המוחזק בידו. זוהי דמותו הבוגרת, עטורת זקן וחמורת סבר. הוא נראה מבוגר מגילו באותה עת. בדבריו על אודות ההדפס, הסביר את היתרון בכדור השיקוף, שבזכותו אפשר לראות את הסביבה במבט שלם יותר מאשר בהתבוננות ישירה, שכן המרחב הסובב "נדחס" בתוך הכדור. הוא הגדיר את המרכז המוחלט של המראה בנקודה הנמצאת בין שתי עיניו, ועובדה זו מסמלת את "היות ה'אני' (האגו) לב לבו של עולמו". כדי להבין את החומרה שבה התייחס מ"ק אשר לעצמו אפשר להשוות את הדיוקנאות העצמיים שלו לדיוקן אביו, המהנדס ג"א אשר, שאותו תיאר



דיוקן המהנדס ג"א אשר
(אבי האמן), הדפס אבן, 1935
262/208 מ"מ

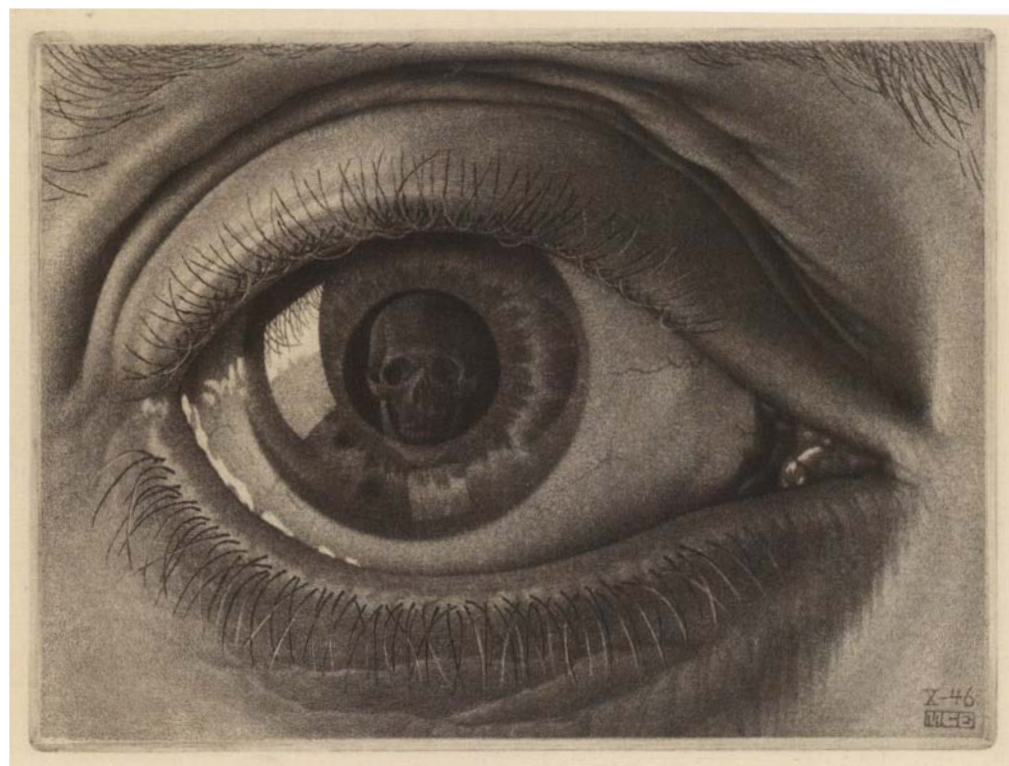


ברית איחוד, הדפס אבן, 1956
335/257 מ"מ

בהיותו בן 92. זהו אחד התיאורים החמים ביותר במכלול ההדפסים של אשר הבן, וניכרות בו היטב החיבה והקרבה שחש כלפי אביו הישיש, עמו הרבה להתדיין ולהתכתב. אחרי מלחמת העולם השנייה הופכת דמותו של אשר נדירה ביותר ביצירותיו. למעשה, אחרי שנת 1950 היא מופיעה במרומו פעם אחת בלבד: בהדפס האבן "ברית איחוד", מ-1956, מתמוגים שני סרטים הטווים את דמותם של גבר ואישה, הלא הם האמן ואשתו בצעירותם. ההדפס מדגים את התעניינותו של אשר בחקר פני השטח של גופים תלת-ממדיים, כהמשך לעיסוקו בחלוקה סדירה של המישור. תחושת החלל מחוזקת באמצעות הכדורים המרחפים שברקע, המעצימים את הזרות שבסיטואציה. אשר היה מעוניין בתחושה זו של ניכור. כאמור, אחרי המלחמה חל שינוי בתיאור האדם בהדפסים שהכין; הדמויות

הריאליסטיות והמזוהות שביצירותיו המוקדמות – בעיקר ידידים ובני משפחה קרובים – נעלמו לגמרי לאחר המלחמה. במקומן הופיעו טיפוסים אלמונים, קודרים, חלקם ללא תווים אישיים, לעתים בעלי מאפיינים גרוטסקיים ואף דמוניים. דמויות אלו מאכלסות את המבנים הבלתי-אפשריים שתיאר אשר, כשהן צועדות ללא מטרה ברורה ואינן מקיימות ביניהן כל קשר. ייתכן שלשינוי הקיצוני הזה אחראי אירוע מסוים וטראומטי שחווי האמן בזמן המלחמה, הקשור לגורלו של אחד האנשים המשמעותיים ביותר בחייו – מורהו הנערץ סמואל ישורון דה-מסקיטה. כשכבשו הנאצים את הולנד ב-1940, סבר דה-מסקיטה כי הוא ובני ביתו מוגנים דיים בשל קשריו הרבים ובשל היותו בן למשפחת אצולה פורטוגזית, אך לא כך היה. בינואר 1944 הוא נעצר עם אשתו ובנו ושלושתם הובלו לאושוויץ. דה-מסקיטה ואשתו נספו שם

חודש אחרי כן, ובנם, שהיה היסטוריון אמנות, מצא את מותו בטרזיינשטט. ארבעה שבועות אחרי המעצר, הצליחו כמה מחבריו ותלמידיו של דה-מסקיטה, מ"ק אשר בראשם, להסתנן לביתו כדי להציל את יצירותיו תוך סיכון שלומם. הם אספו ככל שיכלו, ומה שנותר הושמד בידי הנאצים. בתום המלחמה העביר אשר את העבודות שניצלו לאוסף הרייקסמוזיאום באמסטרדם. באותה תקופה הוא שקע כולו בהדפסים שנעשו בטכניקת המצוטינטה, המחייבת עבודה מרובה וקפדנית במיוחד. דומה שנקט דרך של "ריפוי עצמי" באמצעות מלאכה זו, והפליא ליצור מראות מדויקים, אפלים וחידתיים. המפורסם שבהם הוא תקריב של עין משנת 1946. זוהי עינו של האמן שצוירה באמצעות מראת גילוח. באישונה משתקפת גולגולת, שעליה אמר אשר כי זה דיוקנו של "מי שצופה בכולנו", ובעצם זהו מעין דיוקן עצמי אחרון וגורלי.



עין, מצוטינטה, 1946, 144/198 מ"מ

עור

זה שנים שהעור מִשְׁתַּדֵּל לְהִשָּׁאִיר אוֹתִי
עֲצָמִי.
הָעוֹר בְּדֶרֶךְ כָּלֵל גָּמִישׁ אֵלַי, מִתִּיר לִי לְהִכִּיל אֶת
עֲצָמִי.
פְּעָמִים, הָעוֹר נִקְשָׁה כְּלָפִי, לְבַל אֶעֱרַב בְּסִבִּיבָה אֶת
עֲצָמִי.
דְּפָנוֹת תְּאִי, שִׁגְרִירָיו הִזְעִירִים, נִלְחָמִים לִפִּי הַנְּחִיּוֹתָיו עַל
עֲצָמָאוֹתַי.
קְרוּמִים זְהִירִים בְּעֲלֵי תְבוּנָה בּוֹרְרִים פְּרִדּוֹתֵיהֶם: זוֹ לִזְוִלָּת, זוֹ
לְעֲצָמִי.
עַד עֵתָה הָעוֹר שְׁלִי בְּדֶרֶךְ כָּלֵל הוֹאִיל לְהוֹתִיר אֶת
עֲצָמִי עֲצָמוֹ.

מתוך: חמת הספק,
הקיבוץ המאוחד, 2018

אחר

זֶה מָה שִׁישָׂאָר, אוֹתוֹ סִפְסֵל
וּמַעֲלִיו הַפִּיקוּס הַזָּקֵן, אוֹתָם עוֹרְבִים
אֲבָל גְּדוּלִים הֶרְבֵּה יוֹתֵר
שְׁלוֹ אִשְׁפָּה מִפֶּח וּמִיָּנּוּ בְּרֵב טְרַחָה,
דְּבַרְתִּי עַד שְׂרָאשִׁי הִסְתַּחֲרֵר,
אַחֵר הָיָה שׁוֹמֵעַ הַסִּכָּמָה בְּשִׁתְּקָתָהּ
אֲבָל פְּנִיָּה הַקְּפוּצוֹת אָמְרוּ
לֹא תוּכְלִי לְהַצִּיל אָדָם מֵעֲצָמוֹ,
אֲפֹלוּ יֵלֵד יִצְלִיחַ לַחֲמֶק,
נָסִי לְהַצִּיל אֶת עוֹרָהּ -
לֹא שְׁאַלְתִּי הֵיכֵן נִגְמָר עוֹרָהּ,
מִתְחִיל עוֹרוֹ שֶׁל אַחֵר,
הֵינּוּ כָּבֵד עֲמֶק בְּסֶתֶר
הָאוֹר אֶזֶל מֶהָר, קוֹיִתִּי
שֶׁנִּלְהָ לִּפְנֵי שְׁהַעֲטִלָּפִים
יִתְחִילוּ לְפַרְפֵּר.

מתוך: לשכוח ראשונה,
עם עובד, 2009

בין אשליה להתבוננות עצמית ובין שפה לעולם – 20 שנה לעלייתם לאקרנים של “עיניים עצומות לרווחה” ו”להיות גזן מלקוביץ”

כאשר אמנות מתבוננת בעצמה נהוג לקרוא לה “אמנות רפלקסיבית”. “עיניים עצומות לרווחה”, סרטו האחרון והרפלקסיבי של הבמאי האמריקאי-יהודי סטנלי קובריק, עלה לאקרנים ב-1999 – רגע לפני סוף המאה והאלף – לאחר כמעט שלוש שנים של צילומים ועריכה וחודשים מעטים לאחר מותו. שם הסרט אוצר בתוכו את המתח האינהרנטי לכל יצירת אמנות – ובפרט ליצירה קולנועית – בין אילוזיוניזם (אשלייתיות) לרפלקסיביות: המתח בין העיניים הפעורות לרווחה אל מול מופע הראווה הקולנועי וההשתקעות בעולם הבדיון עד כדי אובדן העצמי, ובין המבט המופנה פנימה. לשם הסרט נוספו השתמעויות נוספות עם צאתו לאקרנים זמן קצר לאחר שקובריק – פרפקציוניסט שנהג לתכנן כל פרט הקשור בסרטיו – עצם את עיניו בפעם האחרונה.

הסרט הוא אדפטציה ל”סיפור-חלום” (Traumnovelle) – נובלה מ-1926 של הסופר האוסטרי-יהודי ארתור שניצלר. הליהוק של טום קרוז וניקול

נרקיס גילה את בבואתו במי האגם והתאהב. אדם וחיה אכלו מעץ הדעת ועיניהם נפקחו לראות (את עצמם). בשני המיתוסים המכוננים של התרבות המערבית, התעוררות התודעה האנושית כרוכה בהתבוננות עצמית – ובהתאהבות או הבושה הנלוות אליה. בשני המקרים ההתבוננות הרסנית – התאהבות עד כלות או גירוש מגן העדן. כאשר נכתב על אדם וחיה “וַתִּפְקַחְנָה, עֵינֵי שְׁנֵיהֶם, וַיֵּדְעוּ, כִּי עֵרְמָם הֵם” (בראשית, פרק ג’), אין הכוונה שעיניהם היו עצומות קודם לכן, אך מאותו רגע והלאה הם ראו לא רק בעיניהם אלא גם “בעיני רוחם”. פקחת העיניים, אותה התבוננות, שהיא תמיד גם התבוננות עצמית, היא לידתה של ה”שפה” או ה”אמנות” – הייצוג הפנימי של העולם.

עידו איתן הוא כותב ועורך במחלקה לתקשורת במכון ויצמן למדע. הכותרת מהדהדת את הפרגמנט “אדם מול מראה” של התיאורטיקן הרוסי מיכאיל בחטין (תרגום: סרגיי סנדלר), המופיע בספר “כתבים מאוחרים: פילוסופיה, שפה, תרבות” (הוצאת רסלינג 2008).

קידמן, זוג נשוי באותה עת, לתפקידים הראשיים, ז’אנר המותחן הארוטי שיוחס לו וההיעדרות הארוכה של קובריק מהאקרנים הביאו לכך שהסרט לווה בגל ציפיות ושמועות אדיר. עוד לפני צאתו הוכתר כ”סקסי בכל הזמנים”, וגולת הכותרת שלו הייתה אמורה להיות סצינה של זוג כוכבי הקולנוע הנוצצים בחדר המיטות. בדומה למסגרת של ציור או להרמת מסך בתיאטרון, כותרות הפתיחה של סרט נמצאות בטריטוריה לימינאלית, שאמורה להעביר את הקהל מעולם המציאות לעולם הבדיון. הכותרות הן גם המקום הכמעט יחיד, שבו סרט (מסחרי) מתייחס לעצמו באופן ישיר ומפורש. קובריק העצים את הרפלקסיביות הבלתי-נמנעת של הכותרות באמצעות שיבוץ פרולוג קצרצר: מיד לאחר הצגת שמותיהם של קרוז וקידמן והצגת שמו של הבמאי (בהתאם למוסכמות ההוליוודיות), אנחנו עוברים למעין “פיפ שואו” – מסך שחור שמתחלף כהרף מצמוץ עין בקידמן (עדיין לא אליס הארפורד, הדמות שהיא מגלמת)



מסך שחור שמתחלף כהרף מצמוץ עין בקידמן עומדת בגבה למצלמה, פושטת שמלה ונותרת עירומה. הצהרת כוונות רפלקסיבית

עומדת בגבה למצלמה, פושטת שמלה ונותרת עירומה לחלוטין לבד מזוג נעלי עקב. מצמוץ עין נוסף, מסך שחור, ואנו שבים לכותרות הפתיחה. לאורך השנים שימש הפיפ שואו, לא רק בהקשריו הארוטיים, כאחת המטאפורות הבולטות למדיום הקולנועי ולעונג המציצני שהוא מספק לצופיו. הסרט נפתח אמנם בהצגתו לראווה של גוף נשי עירום בגבו למצלמה, אך הוא מסתיים בקלז-אפ על פניה של הגיבורה (שלה שייך הגוף מן המערכה הראשונה), כשהמלה האחרונה (fuck) והמבט האחרון שלה חותמים את הסרט – ואת הקריירה הקולנועית של קובריק. במקביל, ד"ר ביל הארפורד (טום קרוז) המוצג בתחילת הסרט כרופא מצליח, ידען ומקצוען, הופך במהלכו לשבר כלי, אימפוטנט שאינו מצליח לממש את גבריותו – לא ליד מיטת הטיפולים כרופא ולא במיטה כמאהב. התפנית מתרחשת בעקבות סצינת מפתח שבה אליס-קידמן מתוודה בפני ביל-קרוז על פנטזיה מינית מן העבר. מאותו רגע ואילך משתנה דמותה מן הקצה אל הקצה – והיא הופכת ממושא תשוקה, מזו ש"נועדה שיתכלו עליה" (to-be-looked-at-ness) – התכונה שמייחסת חוקרת הקולנוע לורה מאלווי לאישה בקולנוע – לזו שמסתכלת, לבעלת המבט. מרגע זה ביל-קרוז מקבל על עצמו

בהדרגה את התפקיד השמור בדרך כלל לנשים בקולנוע וייחפך לנתין של מבט (גברי ונשי) חקרני וחושק. מהלך זה של חילופי תפקידים מגדריים מאפיין גם את הנובלה של שניצלר ורבות מיצירות ה-Fin de Siècle הווינאי בכלל – ומיוחס לשיח של משבר זהות (וגבריות) שאפיין את תרבות מפנה המאה ה-20 כתגובה לשינויים חברתיים מואצים ולמה שנתפס כגל הראשון של הפמיניזם. הבחירה של קובריק בזוג הכוכבים הנוצץ של התקופה, קרוז וקידמן, היא חלק מהותי מהצהרת הכוונות הרפלקסיבית: קרוז וקידמן אמורים אמנם לייצג בסרט את ביל ואליס הארפורד, אך עבור הצופים הם מסמנים בראש ובראשונה את כוכבי הקולנוע "טום קרוז" ו"ניקול קידמן" ואת הזוג "קרוז וקידמן".

המאה של הקולנוע והפסיכואנליזה
נדבך רפלקסיבי בולט בסרט הוא המוטיב האסתטי והתמטי של "חלומיות" (oneirism). מסע השיטוט הלילי של ביל-קרוז ברחובות ניו-יורק מקבל צביון של ספק מציאות-ספק חלום. זוהי אינה ניו-יורק הקונקרטי, אלא ניו-יורק של החלומות שנבנתה באולפנים בלונדון. החזיונות של ביל-קרוז, שבהם הוא רואה כביכול את התגשמות הפנטזיה של אליס-קידמן, הם מוטיב מסויט נוסף; חזיונות

הנבדלים מהשפה הקולנועית של שאר היצירה ונדמים כמעין סרט בתוך סרט. מלבד מוטיבים ויזואליים אלה, החלום של אליס בסוף הסרט – וגם הפנטזיה המינית בתחילתו – הם מרכיבים מכריעים בקידום העלילה. בשיח הפופולרי והתיאורטי על קולנוע מרבים לקשור בין חלומות לסרטים (די, למשל, אם ניזכר בכינוי הנפוץ של הוליווד – "תעשיית החלומות"). גישות פסיכואנליטיות לקולנוע אף מבקשות לעתים לנתח סרטים באותו אופן שבו מפרשים חלומות. מטבע הדברים, החלום הוא גם מושג מפתח בפסיכואנליזה, ולו מסיבות היסטוריות: "פשר החלומות", ספרו של אבי הפסיכואנליזה זיגמונד פרויד שראה אור ב-1900, נחשב למכונן הגישה הפרוידיאנית.

החלום מופיע לא רק בכותרת ספרו של פרויד, אלא גם בשם הנובלה (סיפור-חלום) של רופא יהודי-אוסטרי אחר בן דורו – שניצלר. פרויד העריץ את יצירתו של שניצלר וראה בה ביטוי ספרותי-אמנותי לעקרונות הפסיכואנליזה שלו. אף שלא הכיר אותו אישית, פרויד הגדיל לעשות ושלח לסופר מכתב ביום הולדתו השישים ובו התוודה כי הוא רואה בו כפיל (Doppelgänger) שלו. גם קובריק, שנולד בניו-יורק ב-1928, העיד במפורש כי אפשר ורצוי לפרש את



סיפור-חלום. מפגש בין תעשיית החלומות ל"פשר החלומות"

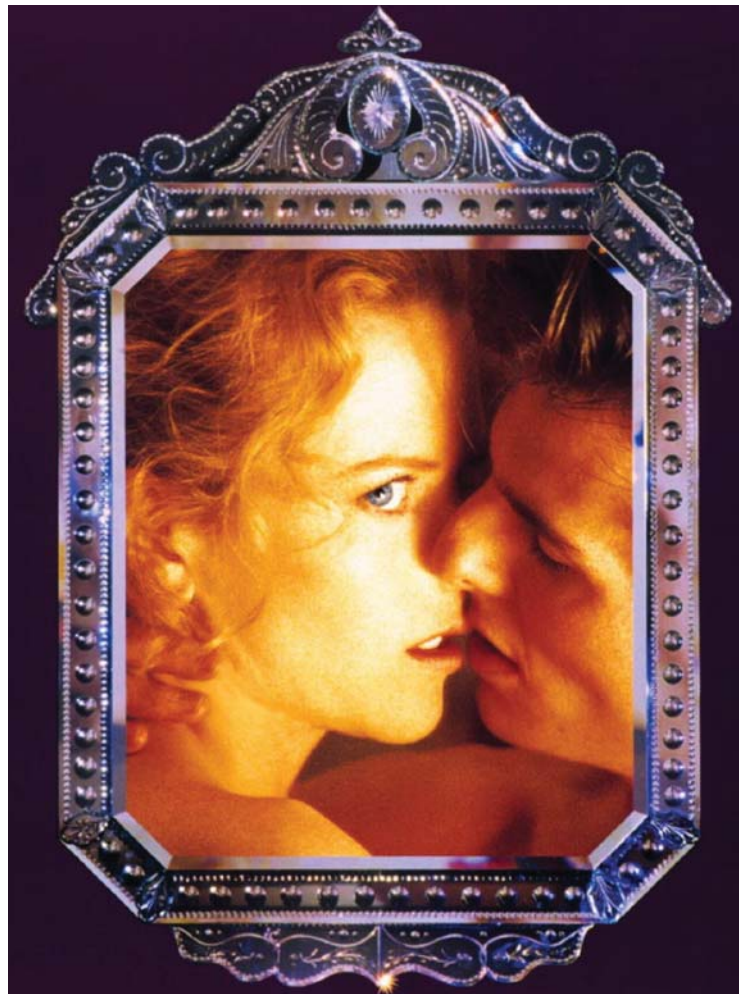
סרטיו בפרט, וסרטים בכלל, כחלומות. קובריק הכיר היטב את החיבור בין פרויד לשניצלר, ועשרים שנה לפני שהתחיל לצלם את "עיניים עצומות לרווחה", רכש את הזכויות לעיבוד הנובלה לסרט. בדומה לפרויד, קובריק סיים את חייו בלונדון, אך המשיך לערוג לעיר אחרת: אותה ניו-יורק של החלומות שנבנתה באולפנים בלונדון על סמך זיכרונותיה של משפחת קובריק (כך למשל הדירה של הזוג הארפורד היא העתק של דירת משפחת קובריק בניו-יורק). בהתאם, בחר קובריק להעביר את העלילה מווינה של מפנה המאה ה-20 לניו-יורק של מפנה המאה ה-21. את המעבר מייצגת, בין היתר, נעימת הנושא המלווה את הסרט: ואלס מס' 2 מתוך סוויטת הג'אז של דמיטרי שוסטקוביץ – התכה של עולם הוואלסים של וינה עם מועדוני הג'אז של ניו-יורק. האווירה החלומית השורה על הסרט והחזרה למקורות הפסיכואנליזה הן במידה רבה גם הפניית מבט רפלקסיבית אל מקורות הקולנוע – מדיום שגם הוא יציר מפנה המאה – ואל ההיסטוריה הפרטית של קובריק. בסרטו האחרון, לידק עצמו קובריק לתפקיד בן דמותם של פרויד ושניצלר, כאשר הוא לוקח על עצמו, באופן סימבולי, את תפקיד המטפל הזוגי ומזמן לקליניקה שלו את כוכבי הקולנוע הגדולים של

התקופה, אשר התבקשו להביא עימם אל הסט חפצים אישיים (ואף לעבור טיפול זוגי של ממש במהלך הצילומים). במלים אחרות: קובריק זימן לקליניקה שלו את הוליווד בכבודה ובעצמה.

שלב המראה של קרוז וקידמן
 "סצינת המראה" – סצינת חדר המיטות המדוברת של קרוז וקידמן – נהפכה אולי לאחת המזוהות ביותר עם הסרט עקב השימוש הנרחב שנעשה בדימויים מתוכה בתקשורת ובכרזות הפרסום (זו גם הסצינה שנבחרה ל"טריילר" של הסרט, והיא נמשכת בו זמן רב יותר מאשר בסרט עצמו). בסצינה זו קרוז וקידמן מביטים בדימוי הנשקף אליהם מן הראי, דימוי של כוכבי קולנוע זוהרים ונחשקים, אולי הכוכבים הגדולים ביותר של התקופה. הסצינה מצולמת כך שאנחנו רואים את הזוג מתעלס בעודו ממוסגר בתוך הפריים של המראה, כך שהמבטים של הצופים ושל ביל-קרוז ואליס-קידמן מתלכדים כביכול. בפראפראזה על התיאורטיקן הרוסי מיכאיל בכטין "מתוך עיניהם מביטות עיניים זרות".

ב"שלב המראה" – מונח מפתח של הפסיכואנליטיקן הצרפתי ז'אק לאקאן – התינוק שעדיין מתקשה לשלוט באיבריו, מזהה לפתע בראי דמות שלמה הרחוקה כל-כך מהחווייה הגופנית המשוברת

שלו. בדומה לנרקיס המתאהב בבבואתו, התינוק מוקסם מדיוקנו ומזהה אותו בטעות (בתיווך האחרים הסובבים אותו) כהוא עצמו. באופן דומה, בסצינת המראה משתמש קובריק בדימוי של כוכבי הקולנוע המביטים בעצמם (בעוד הקהל מביט בהם ומאשר את קיומם הנוצץ) כמטאפורה לאחרות הפעורה בתוכנו, וכהמחשה ושיקוף של הפער בין ייצוג למציאות הניצב בלב החוויה הקולנועית. בתחילת הסצינה אליס-קידמן ניצבת לבדה מול המראה, מתבוננת בגופה העירום. בהמשך מצטרף אליה ביל-קרוז – שניהם עירומים – מתבוננים בעצמם מבעד לראי תוך שהם מתנים אהבה ומשמשים בו-זמן הן מושא למבט מציצני והן נושאי המבט הארוטי. בהמשך הם שוקעים יותר ויותר במעשה האהבים ושוכחים לכאורה מהמראה, אך נדמה כי אליס-קידמן אינה נמצאת לגמרי בתוך הסיטואציה ושולחת מפעם לפעם מבטים בזוג המתעלס מולה. זהו הדימוי שחותם את הסצינה הקצרה ונהפך לכרזה הרשמית של הסרט: העין של ביל-קרוז עצומה, שקועה במעשה האהבים, בעוד העין של אליס פקוחה, כמו-קיקלופית, בעודה מלכסנת מבט אל הראי. כמו צופי הקולנוע: עין אחת שקועה בעולם האשליה עד כדי אובדן העצמי, ועין אחת נותרת על המשמר, מתבוננת.



מתוך הכרזה הרשמית של הסרט. עין עצומה, עין מתבוננת

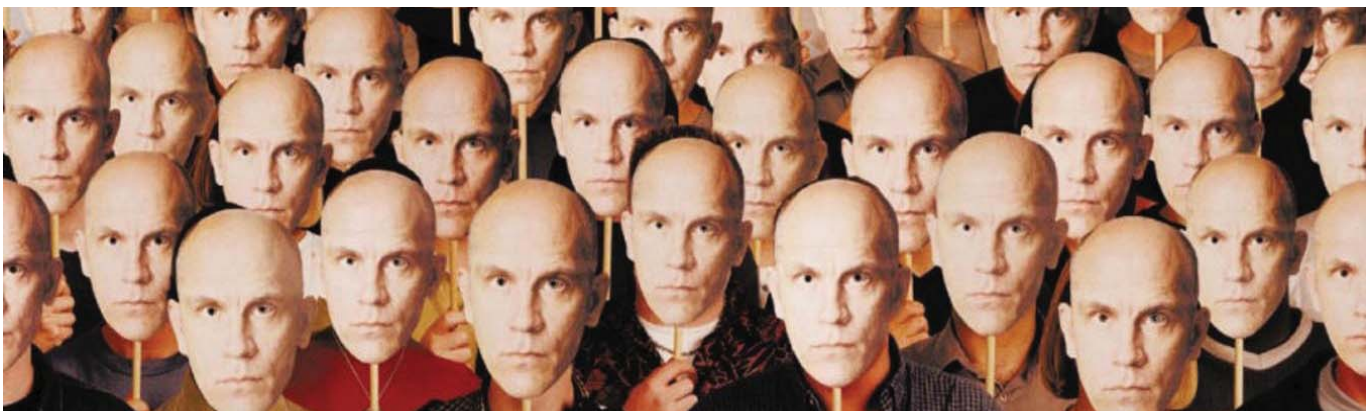
ג'ון מלקוביץ' בארץ המראות

1999 הייתה שנה טובה לקולנוע העולמי. כמה מבקרים אף הגדירו אותה "השנה הגדולה האחרונה" של האמנות השביעית. ב-1997 החלו האולפנים הגדולים בהוליווד להפיץ סרטים בטכנולוגיה צעירה ומבטיחה – DVD – וההכנסות שזרמו ממכירות התקליטורים עודדו את המפיקים להמר לקראת המילניום החדש על יוצרים שאפתנים ולא מוכרים. מלבד שירת הברבור של קובריק (שעליה כתבנו בהרחבה בעמודים הקודמים), זו הייתה שנת הפריצה של פדרו אלמודובר עם "הכל אודות אמא", דיוויד פינצ'ר עם "מועדון קרב", פול תומאס אנדרסון עם "מגנוליה", נייט שאמלאן עם "החוש השישי" ואחרים. זו הייתה גם השנה שבה הופצו הסרטים הראשונים בסדרות "מטריקס" ו"אמריקן פאי" והטרילוגיה המחודשת של "מלחמת הכוכבים". בתוך השלל הקולנועי הזה הצליחה להתבלט יצירת ביכורים של תסריטאי ובמאי אנונימיים – צ'רלי קאופמן וספייק ג'ונז. סרטם גדוש ההמצאות "להיות ג'ון מלקוביץ'" היה לא רק הצלחה מסחרית, אלא יסד במידה רבה ז'אנר של סרטי איגיון (נוֹן־סֶנס) היפר-רפלקסיביים ומודעים לעצמם – סוגה קולנועית שנהפכה לדומיננטית בעשור הראשון של המאה ה-21.

רק חצי שעה לאחר תחילת הסרט הנושא את שמה, מופיעה דמותו של ג'ון מלקוביץ', בגילומו של השחקן ג'ון מלקוביץ'. עד לאותו רגע, גיבור הסרט הוא גבר מובס בשם קרייג שוורץ המנסה ללא הצלחה להגשים עצמו כבובנאי יוצר, אך נאלץ לעבוד לפרנסתו בתיוק מסמכים בקומת ביניים נמוכת תקרה של בניין משרדים אפרורי. התפנית בעלילה הקפקאית מתרחשת כאשר שוורץ מגלה מאחורי שורת מגירות דלת סודית, המזכירה יותר מהכל את מחילת הארנב שאליה נופלת אליס בספר האיגיון המופתי של לואיס קרול. גם המחילה שמאחורי דלת זו

מובילה לארץ פלאות – תודעתו של השחקן ג'ון מלקוביץ'. כאשר הגיבור צונח לראשונה לתהומות התודעה של מלקוביץ' (ועימו הצופים) הוא אינו מבין מה רואות עיניו ולאן התגלגל. העניינים יתבהרו רק כאשר דיוקנו של מלקוביץ' ייחשף במראה. ברגע זה העצמיות החצויה בין ישות לדימוי – כפי שהיא מתוארת ב"שלב המראה" של לאקאן – או המטאפורה של בכטין על עיניים זרות שמתבוננות בנו מתוך עינינו, מתממשות לנגד עינינו, באופן ליטרלי. אך בניגוד לקובריק, אצל קאופמן וג'ונז לא מדובר ב"אדם מול מראה" (או בזוג כוכבי קולנוע מול מראה) – אלא במראה בתוך מראה; מערך מראות שאין לו התחלה ואין לו סוף.

בסצינת מפתח אחרת בסרט, ג'ון מלקוביץ' עצמו מגלה את קיומה של המחילה המובילה לתודעתו ודורש לזחול לתוכה. הוא נופל לתוך עולם מסויט שבו קיימים רק שכפולים שונים של דמותו ובשפת בני המקום נהוגה מלה אחת בלבד – "מלקוביץ'". סצינה זו היא המחשה ליטרלית של סוליפסיזם רדיקלי – הרעיון הפילוסופי שבו רק העצמי קיים ואין קיום לעולם החיצון (למציאות) ולתודעות של אחרים. אפשר לכתוב על הרצון להיות מישוהו אחר ("להיות ג'ון מלקוביץ'") כאלגוריה לצפייה בקולנוע, או על השאלות שהסרט מעלה לגבי זהות אישית ומידת התקפות שלה. אפשר, אבל מאוד לא מומלץ. הטקסט הקולנועי של ג'ונז וקאופמן מביס כל ניסיון לניתוח או פרשנות. במידה רבה זהו טקסט נגד פרשנות. טכניקת יסוד בניתוח טקסט אמנותי היא חילוץ הסאב-טקסט – המשמעויות העקיפות והמופשטות שאינן מוצגות או מיוצגות בטקסט באופן ישיר. ב"להיות ג'ון מלקוביץ'" הכל טקסט, הכל שפה, ובהתאם – הסימבולי הופך לקונקרטי, המטאפורי לליטרלי והפיוטי לגרוטסקי. מיד לאחר ששוורץ צולל לתודעתו של מלקוביץ' בפעם הראשונה, הגיבור הנרעש מתפרץ למשרד של



מתוך הכרזה הרשמית של הסרט. מערך מראות שאין לו התחלה ואין לו סוף

קולגה שבה הוא מאוהב, מספר לה על החדשה המרעישה ואומר לה: "את יודעת, זה מעלה שורה של שאלות פילוסופיות – על טבעו של העצמי, על קיומה של נשמה. האם אני אני? האם מלקוביץ' מלקוביץ'? היה לי כפיס עץ ביד – עכשיו הוא כבר לא בידי. היכן הוא? האם הוא נעלם? כיצד זה ייתכן?! האם הוא עדיין בראש של מלקוביץ'? איני יודע. את רואה איזו תיבת פנדורה מטפיסית פתחתי כאן? אני לא יודע איך אמשיך לחיות את חיי כפי שחייתי אותם עד כה" (הקולגה האדיבה מצביעה לעבר החלון ורומזת לו שהוא תמיד יכול לקפוץ). אם נרקיס המתאהב נואשות בבבואתו או אדם וחיה המגורשים מגן עדן מייצגים מיתוסים לינאריים עם התחלה, אמצע וסוף, המיתוס של אורובורוס – נחש-דרקון הבולע את זנבו – הוא מעגלי ואין-סופי. מיתוס הבריאה של אורובורוס (מיוונית עתיקה: אורה – זנב, בורה – מזון), שנדד ממצרים

העתיקה לתרבות יוון, נותן מענה לפרדוקס הפילוסופי של "מי ברא את הבורא", שכן הוא סמל לבריאה עצמית ולבליעה עצמית, להפריה עצמית וללידה עצמית. כמו האורובורוס, גם סרטיהם של קאופמן וג'ונז לכודים בלולאה אין-סופית של ייצוגים המוכלים בתוך עצמם לכאורה ללא גישה למציאות כלשהי מעבר לעולם הבדיון. אבל גם בארץ המראות שלהם המציאות מגיחה באופן לא צפוי: כאשר חולפות 15 דקות התהילה, הפולשים לתודעתו של מלקוביץ' מושלכים לתעלה לצד הדרך המשקיפה על קו הרקיע של מנהטן. מי שצופה בסרט כיום אינו יכול שלא לשים לב לנוכחותם דוקרת העין של מגדלי התאומים. שנתיים לאחר צאתו של הסרט קרסו המגדלים באירועי הטרור של 11 בספטמבר. קצת אחר כך קרס גם מודל ההכנסות של האולפנים מ-DVD – והם עברו להשקיע בלהיטים בטוחים: סרטים על גיבורי-על שמצילים את העולם מחורבן.

יקיצה

מוֹדָה אֲנִי לַפְּנִידָה שְׁמֵשׁוּט בַּמֶּרְחָקִים
הַחֲזֹרֶתָ בִּי נִשְׁמָתִי
וּמוֹדָה אֲנִי לִי
שְׁמֵשִׁיטָה אוֹתָהּ לָאֵט
וְלֹא כְּבָרוּשׁ, לֹא בִּבְת אַחַת אוֹ
כָּל הַשּׁוּרוֹת הַקּוֹפְצוֹת כְּמוֹ פוֹפ-קוֹרֵן
עַל דְּפָנוֹת הַסִּיר

מוֹדָה לַפְּנִידָה שְׁאֲרָגְנָתָ בֵּין לְבֵין
מְעִין חֹדֶר הַתְּאוּשָׁשׁוֹת
לְנִשְׁמוֹנֶת הַשְּׁפִירִית
וְלֹא יֵשֶׁר מַיִם, כִּיּוֹר, פָּנִים, דָּלֶת -

מוֹדָה לִי שְׁלֵמֶדֶתִי לֹא לְזוּז
וְלֹא לְנֹעַר אֶת הַשֵּׁלֶג בְּכַדּוֹר הַזְּכוּכִית
שֶׁהוּא גּוֹפִי
לַפְּנִי שְׁאֵמְזֹג אֶת הַמְּרָאוֹת לְתוֹךְ מְלִים
לַפְּנִי שְׁאֵפְקֹח אֶת עֵינֵי מוֹדָה אֲנִי

עַל הַסְּפוּמָטוֹ הַכֶּחָל-חַל-סֶגְלָגֶל הַמְּגִשֵּׁר
בֵּין הַצֵּד הָאֶפֶל לְצֵדוֹ הַמּוֹאֵר שֶׁל הַיּוֹם,
בֵּין שְׂכֵבֶת הַפֶּחֶם לְאֶפְרִים הַפְּרָחוֹנִים

וְשִׁמְכֵל הַמֶּרְחָקִים
הַצִּלְחָתָ בּוֹל לְהִשִּׁיב אֶת רוּחִי
לְגוֹפִי וְלֹא לְגוֹפֶם
שֶׁל בְּרוּאִים אֲחֵרִים.

מתוך: מזה לך נשמונת,
הקיבוץ המאוחד, 2018



ציור שבוצע תוך שימוש במראה

גליה טרומר (בת 10),
דיוקן עצמי שצויר
במסגרת קבוצת לימוד
במוזיאון המטרופוליטן,
ניו-יורק.



טייטה שצוירה מתוך הראייה
העצמית, ללא מראה.

ציורי הדיוקן העצמי של מאוריצי גוטליב



דיוקן עצמי בלבוש אציל פולני, 1874, שמן על בד. מקום הימצאו של הציור אינו ידוע



דיוקן עצמי כאחשוור, 1876, שמן על בד, 63/53 ס"מ, המוזיאון הלאומי, קראקוב

מכלול יצירתו (המונה כ-200 עבודות) וקורות חייו של האמן מאוריצי גוטליב (1856-1879), יליד העיר דרוהוביץ שבפולין, נדונו כשזורים אלה באלה ופורסמו מאז מותו הטרגי בגיל 23 ועד היום בהרבה מאמרים, מחקרים, סרטים ותערוכות יחיד. בכולם מושם הדגש בעיקר על שאלת הגדרת זהותו כפולני-יהודי או כיהודי-פולני, שאלה שגוטליב עצמו התחבט בה, כפי שאפשר ללמוד ממכתביו. חוקרים יהודים הגדירו אותו האמן היהודי בהא הידיעה, חוקרים פולנים רואים בו נציג בולט של אמנות הציור הפולני, אחד משלהם. האם אפשר והאם יש בכלל צורך להיות פסקני בעניין זה? גוטליב, שמעולם לא התכחש ליהדותו, היה ללא ספק פטריט פולני שהשתייך למיעוט יהודי שפולין היא מולדתו, וככזה ראה את זהותו ואת הווייתו בה בעת גם אישית וגם קולקטיבית-תרבותית. ברוח הזמן ומתוך הזדהות ותחושת גורל משותף בין יהדותו ומולדתו צייר נושאים מן ההיסטוריה הלאומית הפולנית וכן נושאים ספרותיים

אהובה ישראל היא אוצרת וכינהה כמנהלת המחלקה לאמנות מודרנית במוזיאון תל-אביב לאמנות.

וסצינות הווי ממורשתו היהודית. גוטליב האמין באינטגרציה והכלה של שתי התרבויות על פני בידולן זו מזו, על אף שאמונה נלהבת זו נתקלה לעתים במציאות שאינה תואמת אותה. קבלת מצב קיומי כזה של ריבוי זהויות, בעיקר בקרב מיעוט (אתני, דתי, מגדרי ועוד), תוך שלילת הצורך לתעדף זהות אחת על פני אחרת, היא לחם חוקו של השיח העכשווי העוסק בפוליטיקת הזהויות וברב-תרבותיות. סוגיה זו קיבלה ביטוי ייחודי ומרתק ביצירתו.

גוטליב גדל בבית יהודי ליברלי. אביו היה בעל בית זיקוק שניהל את ביתו ברוח ערכי תנועת ההשכלה שדגלה בפתיחות לעולם הרחב תוך שמירה על זיכרון העבר היהודי, בבחינת "היה אדם בצאתך ויהודי באוהלך". כדי להכשיר את ילדיו לדו-קיום עם הסביבה שאינה יהודית וכדי שירכשו השכלה כללית, שלח אותם ללימודים בבתי-ספר ציבוריים ותמך בבחירתם החופשית ובתחומי עיסוקיהם המקצועיים.

מגיל צעיר היה גוטליב חדור תשוקה לציור. בעזרת מוריו, שהכירו בכישרונו, ובתמיכת אביו יכול היה להתמסר ללימודי אמנות. מסלול לימודיו

מטייקו באקדמיה של קראקוב ובהשראתו הברורה. דמותו בדיוקן עצמי בלבוש אציל פולני, 1874, מעוצבת ברוח הזמן והמקום, ובתואם מוחלט עם מסורת הציור הרומנטי-ריאליסטי שפיארה את תור הזהב של ההיסטוריה הפולנית. נוכחותו בציור היא של איש צעיר, לבוש בהידור, שכל פריטי לבושו – האבנט, הכובע, הפרווה, החרב והיד התחובה בתוך דש בגדו – מסמלים לבוש של אציל פולני מן העבר. מחוות גופו החזיתית מוחצנת, זקופה ומשרדת ביטחון, אך נראה שאין הלימה בין חזות פניו ומבען ובין עושר הבגדים הייצוגיים שהוא עוטה על גופו. האם, כפי שנטען, פניו המיוסרות

ועיניו המוסטות הצדה מעידות על כך שמחשבותיו נתונות לגורלה המר של פולין בהווה? ייתכן. בכל הדיוקנאות העצמיים פניו עגמומיות, כשקועות במחשבה, ככאב ובבדידות והן מגלמות בתוכן ריבוי מבטים.

כך גם בדיוקן עצמי כאחשוור, 1876, השני בסדרת הדיוקנאות העצמיים. מושא ציורו הפעם הוא דמות אקזוטית עטויה אביזרים אוריינטליים. לראשה עטרה מזהב, באוזנה עגיל זהב, על גופה גלימה אתנית וחזות פניה מזרחית. אוריינטליזם על מגוון סממניו היה נפוץ באמנות אירופה, וברבות מעבודותיו של האמן יש ייצוג לכך. ייתכן אם כך שגוטליב

מכוון כאן למלך הפרסי אחשוורוש, שחנן את היהודים מגזרת כליה למען אהובתו אסתר. אולם, המשמעות האחרת של השם אחשוור, שם שניתן באגדה העממית האירופית לדמות היהודי הנודד הנצחי, מתקבלת יותר על הדעת. אחשוור הוא "דמות היהודי כפי שהנוצרים ראוהו: היהודי שנהג בישו בגסות, בדרכו לגולגולתא, ומשום כך קולל ונידון לנוד ולנוע עד לאחרית הימים. מאז ימי הביניים, ביטאה דמות אחשוור גם איבה נגד היהודים" (נחמה גורלניק, בדמי ימיו – מאוריצי גוטליב, 1856-1879, בהוצאת מוזיאון תל-אביב לאמנות). גוטליב, שבאותה שנה חווה גילויי

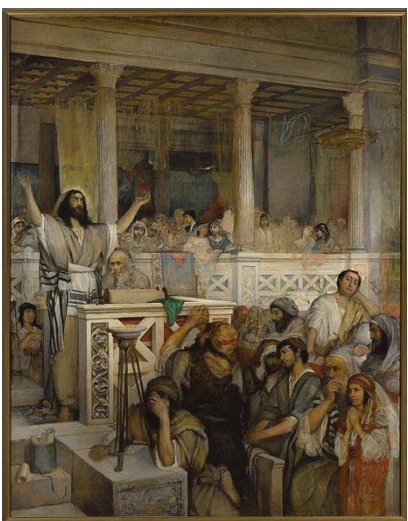


דיוקן נער יהודי (דיוקן עצמי בכובע),
1876 בקירוב, שמן על קרטון, 25.8/20.9 ס"מ,
המוזיאון הלאומי, קילצה

העטרה על ראשו, מופיעה גם ביצירתו גדולת הממדים ישו נושא דרשה בכפר נחום, 1879-1978, כאחת הדמויות המאזינות לישו. גוטליב צייר את עצמו פעם נוספת בלבוש אקזוטי-מזרחי בדיוקן עצמי בלבוש ערבי, 1887. האקזוטיקה והחושניות של המזרח כרווי יצרים הציתו את דמיונם של אמנים ברחבי אירופה, ונתפסו בקרב משתתפים בנשפי תחפושות כהזדמנות משעשעת להשתחרר מאיסורים של תרבות המערב הפוריטאנית. גוטליב תיעד את עצמו בתחפושתו כערבי, שאותה לבש למסיבת תחפושות שנערכה בבית האמנים של

וינה, אולם בחירתו זו נובעת ממקור אחר: עבורו המזרח היה ערש זהותו השמית, המקום שבו נטועים שורשי יהדותו. הציור לא שרד, ונותרו עליו רק עדויות בכתב וההעתק שלפנינו, שנעשה על-ידי אחיו. בעוד שפרטי הלבוש והאביזרים האקזוטיים נמסרים כאן בדיוק מרבי, בולטות בחסרונן האיכויות ה"גוטליביות" בעיצוב הפנים. הייצוגים החזותיים בדיוקנאות העצמיים שנסקרו עד כה הם בבחינת בירור עצמיותו וזהותו של האמן: עצמי כפטריוט פולני, עצמי כאחשוור היהודי הנודד, עצמי כערבי בן המזרח. אבן דרך נוספת בנתיב זה היא דיוקן עצמי, אף כי

"כ" הזהות חסרה בכותרת הציור, והיא מתבררת מנראותו של האמן בו. גוטליב מנכיח את עצמו כאינטלקטואל יהודי אירופאי בלבוש רשמי, כשהוא מעונב ומכופתר. "הייחוד שבתמונה זו", מציין עזרא מנדלסון, "נעוץ בכך שהיא מתארת אמן שאפתן הלבוש במיטב האופנה האירופית מזה, ואת פניו של ה'אחר', בעל תווים יהודיים במובהק, מזה" (עזרא מנדלסון, מאוריצי גוטליב / אמנות, היסטוריה, זיכרון, בהוצאת מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל). יצירתו המונומנטלית הידועה ביותר יהודים מתפללים בבית-הכנסת ביום כיפור, 1878, הינה דיוקן קבוצתי מורכב,



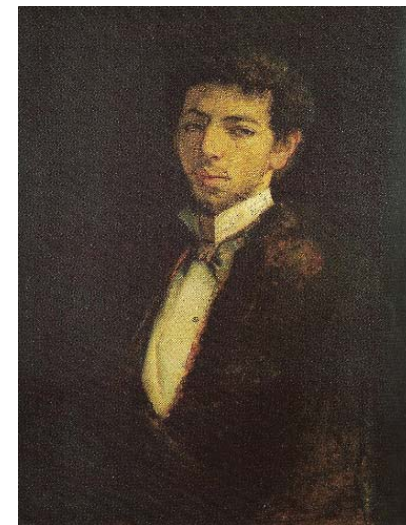
ישו נושא דרשה בכפר נחום, 1878-1879, שמן
על בד, 271/209 ס"מ, המוזיאון הלאומי, ורשה

רגשי וחדור מלנכוליה הן מבחינת הנושא והן מבחינת הקבץ הדמויות. במבט ראשון נראה שמדובר בתיעוד ריאליסטי או בתיאור אילוסטריטי של מבנה בית-הכנסת ושל קהל מתפללים המתכנס בו ביום הקדוש ביותר במסורת היהודית, יום שבו התפילה נעשית מתוך חשבון נפש והתכנסות אל תוך הנפש פנימה. אך הקהל הנראה טבעי לסביבתו איננו אנונימי. הוא מונה 20 דמויות מזהות, שאותן צייר האמן מזיכרון ומתצלומים, בהם: דיוקני הוריו, קרובי משפחתו שמתו, ארוסתו לאורה (אהבת חייו שנכזבה) ובני משפחתה, וכן דיוקנו האישי בשלושה שלבים בחייו. יש אם

כך אינטימיות מהולה בצער בהקבצתן יחד של דמויות בעלות משמעות בחייו, ובתיאור הנוסטלגי של העולם הדתי שהכיר מבפנים, זה שעתיד להיעלם נוכח התפשטות המודרניזם. בצדה השמאלי של התמונה נראה גוטליב כילד קטן הלבוש מעיל ברוקד, על ראשו כיפה רקומה ועל חזהו מדליון שעליו מגן דוד ובמרכזו האותיות העבריות מג. – ראשי התיבות של שמו. הוא נוכח שוב כנער בקצה הימני של התמונה. את עצמו כבן גילו הוא ממקם כחלק מהציר המרכזי של הקומפוזיציה, אך מבליט את בידולו מהכלל. הוא נראה במלוא גופו כשהוא עטוי גלימה, למותניו



יהודים מתפללים בבית הכנסת ביום כיפור, 1878, שמן על בד, 245/192 ס"מ, מוזיאון תל-אביב לאמנות



דיוקן עצמי, 1878, שמן על בד, 79.8/63.9 ס"מ, מוזיאון תל אביב לאמנות



דיוקן עצמי בלבוש ערבי, 1887, 70/110 ס"מ, שמן על בד, המכון היהודי ההיסטורי, ורשה

ל"עצמי". מהותם החמקמקה של שדות אלה כמרכיבי הנפש והקושי בהמשגתם העסיקו את מיטב ההוגים והחוקרים מתחום הפילוסופיה והפסיכולוגיה, שכאן לא המקום לפרטם. מכל מקום, השאלה מי הוא אני ומי הוא עצמי, כשאלה תלויה זמן, מקום ותרבות, הינה מהותית באמנותו של גוטליב. ציורי הדיוקן העצמי שלו מדגימים מערכת מורכבת, דינמית ומשתנה של מבטים הניזונים מחומרי חייו, ושל תהליכי יצירה המבטאים את טלטלת החיפוש המתמדת שלו כמסע אל האמת האישית, כחקירת נפשו מרובת הזהויות.

החילונית מתוך רוח הציונות, אתר המחסן של גדעון עפרת). הנצחתו של גוטליב את עצמו כמת, כשרשם בעברית על מעיל התורה שהספר נתרם לזיכרון נשמתו שלו, מהווה תוספת אניגמטית ומסתורית לעבודה, שגם האמן התקשה להסבירה. גוטליב מת שנה לאחר שצייר תמונה זו.

בדיוקן עצמי האמן הינו הנושא והמושא של ציורו. אני הוא המבט בעצמי ואני-עצמי הוא הניבט. הנוכחות של כל אמן, בגילוייה השונים בדיוקניו, מהווה ייצוג חזותי של תודעתו והווייתו, ומגלמת בתוכה קשר סימביוטי בין "אני"

אבנט, על ראשו תרבוש ועל צווארו מדליון זהה לזה שהוא עונד כנער. "וכך", טוען גדעון עפרת, "איננו יכולים שלא לקלוט את האמביוולנטיות של הצייר היהודי מקראקוב: מחד גיסא, הוא מיקם את עצמו במרכז בית-הכנסת, כחלק בלתי נפרד מהעמוד התומך של חלל התפילה, כשהוא סמוך לתורה שבידי הרב. מאידך גיסא, אנו שמים לב לגלימתו המוזהב: גלימה אוריינטלית מצועצעת, שפסיה הצבעוניים מתנגשים בפסים השחורים של הטליתות המקיפות. אם כן: ציר מרכזי של המסורת או הפרישה ממנה?" ("חילון האמנות היהודית / הולדת האמנות

הביתה

איש שֶׁב אֶל עֶצְמוֹ וּמוֹצֵא
דֶּלֶת פְּתוּחָה
מִי הַשָּׁאִיר מָה נִלְקַח

איש שֶׁב אֶל עֶצְמוֹ וְלֹא מוֹצֵא
בְּבֵית אִישׁ

איש שֶׁב אֶל עֶצְמוֹ וּמוֹצֵא
דֶּלֶת סְגוּרָה

שיריה של אביבית לוי זכו בציון לשבח בתחרות
שירת המדע לזכר עפר לידר, 2018-2019

מתוך: סנונית בחורף,
אבן חושן, 2019

אני

כִּזְאֵת אָנֹכִי: שְׁקֻטָה
כְּמִימֵי אָגַם,
אוֹהֶבֶת שְׁלוֹת חֲלִין, עֵינַי תִּינּוֹקוֹת
וְשִׁירָיו שֶׁל פְּרָגְסִיס ז'ם.

בְּשֶׁכֶּבֶר הַיָּמִים עֹטָתָה נִפְשֵׁי אֲרָגְמָן.
וְעַל רֵאשֵׁי הָהָרִים
לְאַחֵד הָיִיתִי עִם הָרוּחוֹת הַגְּדוֹלוֹת
עִם צְרִיחַת נְשָׁרִים.

בְּשֶׁכֶּבֶר הַיָּמִים... זֶה הָיָה בְּשֶׁכֶּבֶר הַיָּמִים.
הָעֵתִים מְשֻׁתָּנוֹת
וְעִכְשָׁו -
הִנֵּה אָנֹכִי כִּזְאֵת.

צפת, תרפ"ה

דיוקן עצמי על קירות תל-אביב, מעשה ידי יואב ברנר



בשנת 1955 שורר לראשונה, בקול ישראל, השיר "האיש שבקיר" מאת יהודה פרדיסו (לחן: מאיר הרניק, ביצוע מקורי: שמשון בר-נוי). פרדיסו, שלמד פסיקה בטכניון ובאוניברסיטה העברית בירושלים, היה העורך המדעי של "מעריב לנוער", הגיש פינות מדע ומדע-בדיוני בקול ישראל ופרסם כמה ספרי מדע פופולרי לנוער. "האיש שבקיר" נכתב בהשראת הסיפור "חוצה הקירות" של הסופר הצרפתי מרסל איימה, ובו מסופר על פקיד "רגיל לחלוטין", שגילה כי הוא יכול לעבור דרך קירות, וניצל את התכונה הייחודית הזאת – עד שנלכד בקיר ולא יכול היה לצאת ממנו.

לימים סיפר פרדיסו שכתב את השיר כמחאה על השימוש ללא פיקוח שעשה ראש הממשלה דוד בן-גוריון במנגנוני הביטחון ("האפלים"). ההיבט הזה לא נעלם, ככל הנראה, מעיניהם של אורלי זילברשץ וברי סחרוף, שהקליטו גרסאות כיסוי לשיר ב-1991 (באלבומים "הקברט של מירנדה" ו"הכל או כלום" בהתאמה). הדיוקן העצמי, מעשה ידי יואב ברנר,

המופיע בעמוד ממול, הוא, למעשה, פרט מתוך סדרה של שלושה דיוקנאות עצמיים שהאמן צייר על קירות ברחבי תל-אביב, ואשר נבדלים זה מזה בצבע העיניים, שמשתנה לפי האזור של העיר שבו הוא ממוקם.

קשה להתעלם מהמבט החודר והחידתי (המבוהל-מבהיל) שנשקף מהדיוקן הזה. ברנר אומר שהדיוקן העצמי הזה נוצר מתוך דחף לבטא ו"להוציא החוצה את הטירוף והבלבול הסוריאליסטי" ששלט בנפשו בשנים שבהן גר ויצר בדרום תל-אביב (כיום הוא מחזיק סטודיו בקרבת כפר-סבא, וסטודיו נוסף בניו-יורק). העיניים הקמות של הדיוקן העצמי מעלות בזיכרון גם את "בגד חמודות", שירו של נתן אלתרמן, מתוך "חגיגת קיץ":

בגד חמודות
כוכב פקוח, משתאד,
תוהה איך שוכנות בגופים הנשמות,
והגוף הוא מעיל דמים נאד,
שהנוגע בו עיניו קמות.

כמובן, אי-אפשר גם שלא לזהות את הקו שמתח האמן בין דיוקנו העצמי, על קירות תל-אביב, ובין התצלום הידוע של סלבודור דאלי, מאת פיליפ הלסמן. שפמו המחודד, המתריס, של דאלי, זוכה למענה, הד עמום, מהפאות



שגידל ברנר, במיוחד למטרה זו. אבל המבט – העיניים הקמות – עבר במלוא טירופו מהתצלום של דאלי אל דיוקנו העצמי של ברנר. החלפת צבע העיניים, לפי מיקום הפרטים בסדרה, מעצימה עוד יותר את החידתיות המבהילה (דבר

שמשקף גם בסיטואציה המסויסת המתוארת ב"האיש שבקיר"). מה בדיוק ניסה ברנר לומר, או לצעוק, באמצעות הדיוקן העצמי הזה? האם זו זעקה לעזרה? האם גלום בו איוס? מי מכיר את האיש שבקיר?

על דיוקן עצמי של רביטל ענבה

“צריך לנפנף בפגמים שלנו. לעשות אמנות שקרובה לחיים”.

אביב גדג’ בשיחה עם אלון הדר.
מעריב “סופשבוע”, 16 באפריל 2010

על הפנים, שערה שערה, בטושים צבעוניים, משרטטת רביטל ענבה על נייר משרדי פשוט בגודל 4A סערת נפש, כעס, שלא לומר זעם כבוש זמנית, רגע לפני ההתפרצות. ראו הוזהרתם. אני צופה בכם, בכל צעד שלכם, וממתינה לשעת הכושר לבוא איתכם חשבון. ענבה (1971) היא אישה שבלשון המתוקנת העכשווית מכונה “אישה מיוחדת”. היא מתגוררת במעון. עבודתיה הוצגו בתערוכה “בשביל הנשמה”, המוגדרת תערוכה של אנשים מיוחדים, באצירת רונית סנפיר. השיער הנופל אל הפנים הוא התרסה המסגירה נחישות להיצמד לזהות העצמית גם כנגד רוב גדול וחזק. אורי ליפשיץ, שנדרש לצמתה הקדמית המפורסמת של מרגלית הר-שפי, נזכר בשיחה שקיים עם האובייקט שלו, שניסתה להתחמק מההנצחה הנלווית בהכרח לסדרת דיוקנאות “מרגלית הר-שפי”, שהייתה אז על כן הציור בסטודיו שלו.

ליפשיץ: “אמרתי לה, ‘את רוצה לספר לי שהצמה הזו שלך היא לא משחק חברתי, קצת חענדלאך, קצת מיניות?’”
הר-שפי: “בפעם הראשונה והאחרונה בחיים שעשיתי את הצמה הזאת, זה היה

Every breath you take
And every move you make
Every bond you break
Every step you take
I’ll be watching you

Every single day
And every word you say
Every game you play
Every night you stay
I’ll be watching you

וכך זה נמשך.
בקליפ שנעשה, ככל הנראה, על בסיס הבנת סוג הכעס שבו מדובר, כעס של מי שנחשב “פגום” והופך בשל כך לשקוף, למי שדעתו אינה נחשבת (“חירש שוטה וקטן פגיעתן רעה, החובל בהם חייב והם שחבלו באחרים פטורים” – משנה, מסכת בבא קמא, פרק ח’, משנה ד’); מי שקיומו הוא, במקרה הטוב, מטרד שאפשר להסכים לחיות איתו. ה“פגום” הכועס מוריד תריס – כמו קווצת שיער הגולשת על הפנים. מאחורי התריס הזה הוא מתבונן בדריכות וממתין לרגע שבו יוכל לקחת את נקמתו. בקליפ המדובר, באופן מפתיע למדי, על רקע השיר הטעון הזה של סטינג ופוליס, מוקרן קטע מ“זמנים מודרניים” עם צ’ארלי צ’אפלין ופולט גודארד: שני קבצנים הנלחמים את מלחמת הקיום שלהם ברחובות הכרך,

מנסים לרמות זה את זה. מושגים כמו עיוורון-מותנה נזרקים לחלל האוויר ומבעד לאותו “עיוורון”, עוקבת גודארד ה“פגומה” אחר הטרף שלה. עד ל“שעת הכושר”, שבה הכעס מתפרץ ומותז על

פניו של המתנכר המופתע.
מה אפשר, אם כן, לומר על הדיוקן העצמי של ענבה? אפשר לומר שמדובר בהתרעת אמת על כעס שעלול להתפרץ בכל רגע, ואשר שורשיו

עמוקים בהרבה מ“מה שהתרחש כאן בזמן האחרון”. זה כעס עם שורשים היסטוריים, ולהתפרצותו, שלא ברור מתי והיכן תתחולל, עלולה להיות משמעות היסטורית.



רביטל ענבה, דיוקן עצמי

כאילו מישהו שאל

כָּאלוּ מִיִּשְׁהוּ שָׁאל אוֹתִי אִם לְהוֹלִיד
פָּרָה לוֹחֶכֶת עֵשֶׁב, נֶמֶר,
אוֹ הוֹמוֹ סְפִיאָנִס.
כָּאלוּ מִיִּשְׁהוּ שָׁאל אוֹתִי
אִם לְהוֹלִיד עִם רָחֵם
מִדְמָם וּכְבֵד שְׂדִים,
אוֹ צִנּוֹר שְׁתֵּן נִשְׁלָף
וְשָׁקוּעַ עַד צוֹאֵר בְּשֹׁעַר הַחֲזָה.
כָּאלוּ מִיִּשְׁהוּ שָׁאל אוֹתִי אִם לְהוֹלִיד
עַל דִּיוֹנוֹת, בֵּין יָם לְכַחֹל שְׁמַיִם
וְחֹל רֶדֶ, צָחִיחַ,
אוֹ בְּבִקְמַת עֵץ בְּקֻצֵּה יַעַר
עַל חִלּוּקִים, בְּפֶתַח פִּיּוֹרֵד,
אוֹ בְּתַחֲלַת הַהִפּוּגָה הָרִאשׁוֹנָה,
לְאַחֲרֶיהָ עוֹד אֵין סִפּוֹר.

כָּאלוּ מִיִּשְׁהוּ שָׁאל אוֹתִי אִם לְהִיּוֹת עוֹר צָבָעִים
אוֹ לְרֹאוֹת תְּמִיד מְסַפֵּר חֲבוּי,
אִם לְזֵהוּת בְּנוֹף
עֶסְקַת נִדְלָ"ן
אוֹ כֵּן צִיּוֹר,
אוֹ לְהֶאֱחֹז בְּעֵט בְּמִין שְׂמֻחָה
נוֹאֲשֶׁת, כְּשֹׁנְכָתָב פֶּתָאֵם
עַל גִּיר הַנֶּפֶשׁ: כָּאלוּ
מִיִּשְׁהוּ שָׁאל
אוֹתִי

מתוך: כחול, לא כחול,
קשב לשירה, 2014

שעת מרפסת

במֶרְפֶּסֶת,
שְׁעַת דְּמָדוּמִים, יוֹשֵׁב
אָדָם שְׂאִינִי מְכִירוֹ, פָּנָיו
סְגֻלִּים כְּלָחִיי הָעָרֵב, קְשׁוּבִים
וְרָכִים

במֶרְפֶּסֶת,
שְׁעַת דְּמָדוּמִים,
נִפְתָּח לִי נוֹף שְׂאִינִי מְכִירוֹ,
אִשָּׁה בְּגָבָה אֶל צֹהַר הָאוֹר, רֹאשָׁה
שְׁמוּט עַל שִׁלְחוֹ, מִתְיַפַּחַת

וְלֹא יִדְעָתִי שְׁצִעֵר כָּל-כָּךְ בְּעוֹלָם.
הִנֵּה, שְׁעַת מְרִפָּסֶת. בְּצֹל הָאוֹר
הָרוּחַק, אָדָם שְׂאִינִי מְכִירוֹ
לְפָנַי וּלְפָנֵים מִנִּיחַ יָד
עַל כֶּתֶף אִשָּׁה

מתוך: חלונות, מרפסת,
חצר אחורית, אופיר, 1992.
כונס בפתח דבר, קשב לשירה, 2005

לאורך ההיסטוריה הייתה סוגת הדיוקן העצמי דרך להעיד על תפיסתו הייחודית של האמן את עצמו, את המקצוע שלו וכן את המומחיות שלו. אך בניגוד למצופה, סוגה זו לא הייתה קיימת עד לתקופת הרנסנס. השוואה בין שני דיוקנאות עצמיים, אחד של האמן הגרמני אלברכט דירר (Albrecht Dürer) והשני של האמן ההולנדי רמברנדט ואן ריין (Rembrandt van Rijn) מעידה על הגיוון הרב בתפיסת העצמי של האמנים.

בשנת 1500 צייר דירר דיוקן עצמי, שהוא אחת הדוגמאות המוקדמות ביותר לסוגה זו. דירר, שהיה בן 28 כשצייר את הציור, נראה מהחזה ומעלה, בתנוחה חזיתית, מביט נכוחה החוצה. הוא לובש מעיל בעל צווארון פרווה, ושערו הארוך והמתולתל גולש אל כתפיו. יד ימין שלו מונחת על צווארון הפרווה בצורה שיכולה להתפרש כהצבעה כלפי עצמו, ממוקמת במרכז החזה שלו. יד שמאל שלו אינה נראית, שכן היא נחתכת במסגרת הציור, אך תנוחת הזרוע השמאלית מעידה שיד שמאל מונחת על מדף או שולחן הנמצאים בתוך המרחב של הצופים בציור. בצד ימין מופיעה כתובת בלטינית האומרת: "כך אני,

ד"ר שרה בנינגה היא ציירת וחוקרת אמנות. מרצה באוניברסיטת תל-אביב ובבצלאל.

אלברכט דירר מנירנברג, ציירתי את עצמי בצבעים מיוחדים בגיל 28". בצד שמאל מופיעה המונוגרמה של דירר, הכוללת את האותיות הראשונות של שמו, ומעליה השנה, 1500.

ציור השמן הזה ייחודי בהיסטוריה של האמנות מכמה בחינות: ראשית, זהו אחד הדיוקנאות העצמיים הראשונים בצבעי שמן בתולדות האמנות המערבית. בעוד שלעתים שילבו אמני הרנסנס דיוקנאות עצמיים בתוך יצירות בעלות משתתפים רבים, הסוגה של דיוקן עצמי עוד לא הייתה קיימת, וישנם מעט תקדימים לאמנים שהקדישו יצירה שלמה לדיוקן העצמי. שנית, התנוחה של דירר בדיוקן עצמי זה מושכת תשומת לב רבה בגלל החזיתיות שלה: הפנים, הכתפיים והזרועות נראות במקביל למישור הציור. המבט הישיר של האמן וההדגשה של יד ימין המצביעה כלפי האמן עצמו הם ייצוגים שלא נראו כמותם בדיוקנאות רגילים או עצמיים עד אז. דירר צייר את הדיוקן על רקע כהה מאוד, באופן כזה שאזורי הפנים והיד בולטים מאוד. ייצוג הדיוקן מהחזה ומעלה, כמו החזיתיות שלו, הסימטריה של הפנים וההבלטה של היד הובילו לכך שחוקרי אמנות פירשו את הציור כהשוואה לדמותו של ישו כמושיע העולם (salvator mundi). לפי פרשנות זו, דירר



אלברכט דירר, דיוקן עצמי, 1500, שמן על עץ, 48.9/67.1 ס"מ, אלטה פינקוטק, מינכן

מהמשטח המצויר. דירר כתב בכתביו על הקושי והחשיבות ברישום ידיים, ונדמה שבדיוקן עצמי זה הוא מוכיח שהוא, כמו אפלטון, מסוגל לייצג אותן בצורה כה נאמנה למציאות, עד שאפשר להתבלבל ולחשוב שמולנו יושב אדם אמיתי. ההדגשה של דירר את היד, כמו את הפנים, באמצעות הציור על רקע כהה, היא הברקה וחידוש, הממצבים אותו כ"אפלטון חדש", תואר שאכן ניתן לו פעמים אחדות במהלך חייו. בעוד שהעיסוק של דירר בדמותו שלו

היה חדשני לזמנו, בתקופתו של רמברנדט כבר היה מקובל יותר שאמן יצייר את דמותו. רמברנדט הרבה לעסוק בנושא, ויצר לא רק ציורים, אלא גם תחריטים ורישומים רבים של דמותו שלו. באחד הדיוקנאות העצמיים הללו, שצויר לקראת סוף חייו, הוא נראה מהמותניים ומעלה, מחזיק פלטה מלבנית, מכחולים ומקל ציור, ומביט החוצה לעבר הצופה. מאחור, על הקיר, מצוירים שני חצאי עיגול. דמותו של רמברנדט מסתירה חלק מהעיגול השמאלי, בעוד חצי העיגול

הימני נראה בשלמותו. דיוקן עצמי זה היה נושא לפרשנויות שונות ומגוונות של חוקרי אמנות. אחת הפרשנויות מציעה לראות בו השוואה לדמותו של אפלטון, שכאמור, הייתה דרך לתאר את האמן הטוב ביותר. פרשנות זו מסתמכת על סיפור ביקורו של אפלטון אצל צייר גדול אחר של העת העתיקה, פרוטוגנס (Protagoras), בן זמנו של אפלטון. הסיפור מסופר לראשונה בתולדות הטבע של פליניוס, אך היסטוריון האמנות הנדרלנדי

קרל ואן מנדר (Karel van Mander) חזר וסיפר אותו בספר הציירים שלו (Schilderboeck). שראה אור לראשונה ב-1604. ואן מנדר מספר שאפלס הגיע לבקר את פרוטוגנס, אך הלה לא היה בבית. המשרתת שאלה אותו לשמו, כדי שפרוטוגנס יוכל לחפש אותו כשיחזור. במקום להשאיר הודעה אצל המשרתת, צייר אפלס קו על הקנבס הריק שעמד באותה עת על הכן בחנות של פרוטוגנס. כאשר חזר פרוטוגנס הביתה זיהה מיד במי מדובר, לפי הקו, שהיה דק ועדין ביותר. פרוטוגנס צייר קו עוד יותר דק על אותו הבד. כאשר אפלס חזר לחנותו של פרוטוגנס וראה את תשובתו לקו שצייר, הוסיף קו שלישי, דק אף יותר בין שני הקווים הקודמים.

חצאי העיגול האניגמטיים ברקע ציורו של רמברנדט הובילו חוקרים להציע את הסיפור הזה כפתרון פרשני. כלומר, שרמברנדט מצייר את עצמו בתור אפלס, בזמן שהוא מצייר את הקו השלישי. לעומת דירר, שהשווה את עצמו לאפלס על סמך יכולות חיקוי המציאות שלו, רמברנדט מתייחס לטביעת היד של האמן בקו שהוא יוצר, כלומר, לסגנון. פרשנות נוספת ביחס לציור של רמברנדט היא שרמברנדט מתייחס למיתוס האמן הגאון דרך ציור הקווים העגולים. בתולדות האמנות, אחת ההוכחות

הניצחות לגדולתו של צייר הייתה יכולתו לצייר עיגול מושלם ללא כלי עזר. יכולת זו הייתה לחלק ממיתוס הצייר הדגול, כפי שסופר למשל על ג'וטו, צייר הרנסנס הראשון, שעל מנת להוכיח את יכולותיו בפני האפיפיור צייר רק עיגול. בין אם רמברנדט השווה את עצמו לאפלס או לאמן גדול אחר, הוא התייחס למיתוס האמן הדגול, והעמיד את דמותו על רקע זה. בדיוקנו העצמי, רמברנדט מייצר כמה מישרים שונים בקומפוזיציה: מאחור הקיר עם חצאי העיגול. במישור האמצעי דמותו עם כלי הציור, ואילו במישור הקדמי ביותר – שבריר של כן הציור, המתגלה בפס צבע האוקרה מימין. לעומת דיוקנו העצמי של דירר, שבו אין התייחסות למלאכת הציור, רמברנדט מצביע דרך דמותו על כלי הביטוי שלו, הציור, ועל הסגנון שפיתח. בידו השמאלית רמברנדט מחזיק את כלי הציור שלו. ידו הימנית מונחת על מותניו והוא מביט החוצה. כל-כך נוכח וחודר מבטו, עד שקל לפספס את הכן העומד מצד ימין של הציור, אשר רק פס דק מרמז על נוכחותו. רמברנדט הזקן מצייר את עצמו בסגנון שפיתח כל חייו ומעיד בכך על תפיסת העצמי שלו. הוא לבוש בבגד מהודר, ולא בלבוש סטודיו מלוכלך, אך מחזיק את כלי העבודה בידו ועומד מול הקנבס. כלומר, הוא גאה בעבודת

הידיים שלו, ולא מסתיר אותה או מעלים אותה מהייצוג של דמותו. אופן הציור גם הוא אופייני לרמברנדט המאוחר, והדיוקן נראה ספונטני ומהיר. הפנים באימפסטו כבד, כובע הציירים במשיכות מכחול ניכרות לעין, הבגד מצויר בצורה מהירה. נוכחות הפעולות הציוריות, כמו הנחת הצבע ומשיכת המכחול, מודגשת. ההתעקשות של רמברנדט על מאפיינים אלו ניכרת במיוחד לנוכח ההעדפה הסגנונית בזמן זה לפני שטח חלקים, ללא טביעת יד האמן. התעקשותו של רמברנדט על טביעת ידו הייחודית, הסותרת את הביקוש בשוק הציור בזמן זה של חייו, מעידה, שוב, על חשיבותה בעיניו. הדיוקן העצמי של רמברנדט מעיד על גאוותו בסגנון שלו ועל זיהוי הסגנון עם עצמו. סריקת רנטגן שנערכה לציור הראתה שרמברנדט עשה שינוי במנח של ידיו. בתחילה צייר את עצמו כאשר ידו השמאלית אוזנת מכחול ומורמת אל הבד, וידו הימנית החזיקה את המכחולים ומקל הציור. לאחר מכן שינה את התנוחה לזו הנראית היום. רמברנדט החליט לצייר את עצמו מביט החוצה אל הצופה, במקום להציג את עצמו בזמן פעולת הציור. פעולת הציור נוכחת בכל משיכת מכחול בציור זה, אך על אף נוכחות כלי הציור, היא נעדרת כפעולה. במקום זאת, מבטו של הצייר הוא שעומד במרכז הבמה.



רמברנדט ואן ריין, דיוקן עצמי, 1665-69, שמן על בד, 114.3/94 ס"מ, בית קנווד, לונדון

ההשוואה בין שני הדיוקנאות העצמיים הללו מבהירה שתי תפיסות של אמנים את עצמם בתקופה הקדם מודרנית. שני האמנים, דירר ורמברנדט, ביקשו להעיד על עצמם דרך ציור דיוקן עצמי. דירר ביקש להראות את עצמו כאמן ראשון במעלה, אינטלקטואלית וטכנית. קריאת דיוקנו העצמי באה להעיד על הידע הרב שלו, על ההיכרות שלו עם ספרו של פליניוס הזקן ועם תיאוריו את אפלס, ועל יכולותיו האמנותיות והטכניות הנגלות בציור

דמות אדם כה נכונה למציאות. דירר מבליט את דמותו על הרקע הכהה, ומצביע כלפי עצמו, ממקם את המהלך היצירתי בפנימיות שלו. לעומתו, רמברנדט מדגיש את תהליך הציור: ההיסטוריה על הקיר מאחור, הפעולה שלו כצייר והתוצאה על הבד. בעוד דירר ייצג לראשונה את האמן עצמו בנושא לציור שמן, רמברנדט ממקם את תפיסת האמן העצמית שלו בסגנון. דירר מציע את תפיסתו של האמן כבעל יכולות טכניות גבוהות, הניכרות בציור

השערות והאצבעות וביצירת ציור קרוב למציאות, רמברנדט תופס את האמן כמי שמבטא את נקודת מבטו הייחודית, המוטבעת בצבע על בד וניכרת במשיכות המכחול. כמתבקש, גם הציפייה מהצופה שונה בכל אחד מהדיוקנאות העצמיים. בעוד דירר מצפה מהצופה להכיר את פליניוס הזקן ולזהות את ההשוואות לאפלס, נדמה שרמברנדט מבקש מהצופה להבין את הקשר בין הציור, המבט והיד, ולזהות את הייחודיות ואולי גם את הארעיות של קשר זה.

*

הייתי
והנני
ואם אוסיף להיות -
אֶהְיֶה אֲשֶׁר הָיִיתִי
והנני.

(1967)

מתוך: השירים (ב),
הקיבוץ המאוחד, 2005

חיי הפרחים

הם התרחשו הרחק מהשג ידינו
החיים. בטורי הרכילות של שבועוני-הנשים המצלמים
או על מסך הקולנוע,
מאחורי במת-עץ שבורה בעירת-שדה נדחת,
כשאיש לא נתן דעתו עליהם וכשמישהו כמו דאג
שדוקא אתה לא תמצא שם.

היה לנו רק משג קלוש עליהם. הם באו בעקר לידי בטוי
כשאנשים קטנים כחגבים
נאחזו בצפרניהם בקרום האדמה החרוכה,
כשתינוקות בני יומם התיבשו
על שדי אמותיהם הצמוקים
במדבר באפריקה,
או באשר החיל בשדה זעק "אמא!"
רגע לפני שהוציא את נשמתו.

כל אותו זמן היינו אנחנו נתונים בשלנו,
עטופים בשנת החרף של הפרחים הננסיים -
נסענו רחוק אז, אל מעבר להרים הגבוהים ולעננים,
יותר מתמיד היינו קרובים, בכלי דעת,
לעצם-עצמנו ולנו.

2006

מתוך: האם את עדיין
רואה אותי, אבן חושן, 2014

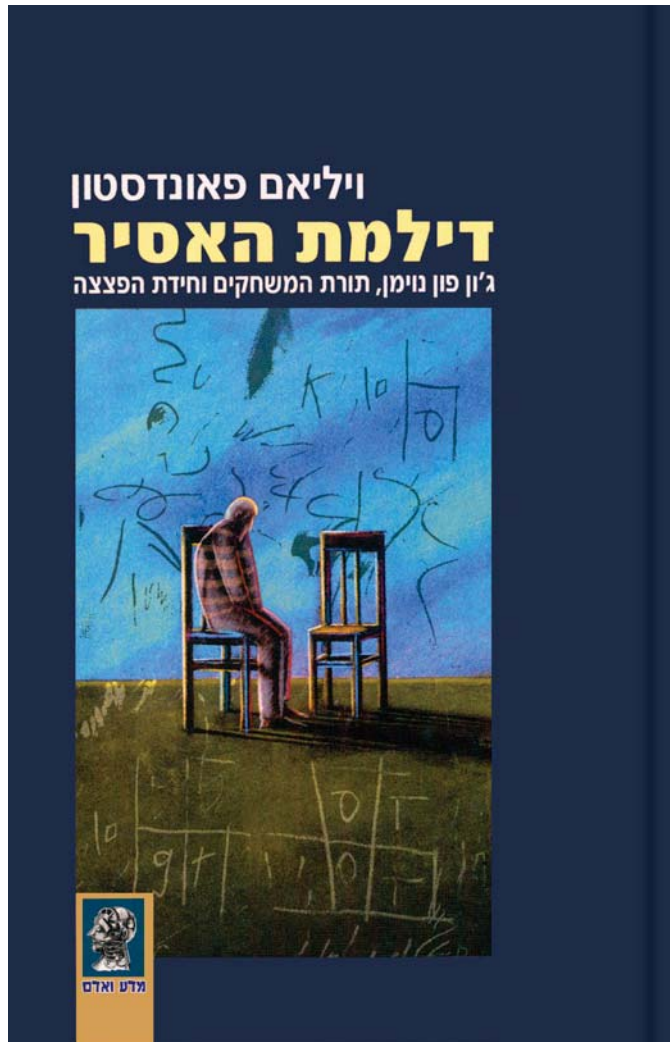
לדארווין הייתה בעיה. לדארווין היו כמה בעיות עם תורת האבולוציה שלו. לחלקן הוא אף היה מודע. למשל, דארווין לא ידע גנטיקה. והוא ידע היטב שהוא אינו מבין איך היא פועלת. בלי מנגנון טוב להורשה של תכונות, תורת האבולוציה שלו לא ממש עובדת. אילו רק קרא את כתביו של מנדל... בתיאוריה של דארווין היו חורים נוספים ולחלקם ייתכן שהוא כלל לא היה מודע. למשל, עשרות שנים אחרי שהוא הציע את מנגנון הברירה הטבעית כמחולל העיקרי של הכוח האבולוציוני, התברר שכוח אחר, רב עוצמה, האקראיות הסטטיסטית הצרופה, הינו שותף מרכזי בקביעת כיוון ההשתנות האבולוציונית. אבל לבעיה מרכזית אחרת בתיאוריה שלו, דארווין כן היה מודע, גם אם לא הייתה לו בשבילה תשובה הולמת. לפי תורתו של דארווין, החזק בטבע מנצח. כדי לנצח במאבק האבולוציוני מומלץ לכאורה להיות לא רק חזק, אלא גם אגואיסט חסר רחמים. ומוכן שאין לשתף פעולה, אלא לבגוד תדיר בזולת. שיתוף פעולה עם הזולת – הנטייה לבצע מעשה אשר תורם לכשירות הזולת, גם במחיר של פגיעה בכשירות העצמית – אמור להביא להפסד במשחק האבולוציוני. אם הנטייה לשתף פעולה מקורדת גנטית,

פרופ' צחי פלפל הוא ראש המחלקה לגנטיקה מולקולרית במכון ויצמן למדע.

והיא מפחיתה מכשירות הפרטים אשר נוקטים אותה, אזי היא תלך ותיכחד מהאוכלוסייה. מאידך גיסא, אנוכיות ואף בוגדנות, אם גם הן מקורדות גנטית, עשויות דווקא להשתלם ולהשתלט על כל אוכלוסייה של יצורים חיים. כלומר, אפשר לצפות לכאורה שלא יתקיימו כלל מערכות חיות המאפשרות שיתוף פעולה, קל וחומר התנהגויות, כגון זולתנות, חמלה והקרבה עצמית. ה"בעיה" היא שעולם החי מלא בדוגמאות לשיתוף פעולה ואף למה שנראה לפחות, כמו זולתנות. אנו נוטים לייחס התנהגויות מעין אלו בעיקר לבני-אדם, אך יצורים חיים רבים פיתחו שיטות לשיתוף פעולה. כדי שתורת האבולוציה תתמודד בהצלחה עם מה שנראה לפחות כמו שיתוף פעולה, היא הייתה חייבת להשתכלל, לפתח כלים מחשבתיים חדשים, כדי לתאר תופעות קיימות אשר לכאורה לא עולות איתה בקנה אחד.

כיוון מחקר חשוב אשר סיפק תובנות מרשימות לצורך הבנת מה שנראה כמו זולתנות, פותח בישראל, באוניברסיטת תל-אביב, על-ידי פרופ' אמוץ זהבי המנוח ואשתו פרופ' אבישג קדמן-זהבי. לפי התיאוריה שלהם, הידועה כ"עקרון ההכבדה", מה שנראה כזולתנות עשוי לפעמים לנבוע מהתנהגות אנוכית לחלוטין. אחת הדוגמאות המפורסמות ליישומו של עקרון ההכבדה היא זו:

כאשר צבי ממינים מסוימים מבחין בטורף, במקום לנוס על נפשו הוא מתחיל לנתר כלפי מעלה. התנהגות זו מסכנת לכאורה את הצבי בחשיפתו לטורף. מדוע הוא עושה זאת? אולי בגלל שהוא נותן כך שירות נהדר לשאר הצבאים (וגם לחיות אחרות) שמסביבו, הוא מזהיר אותם מפני הטורף ומספק להם הזדמנות לברוח. התנהגות זו עשויה להיראות כמקרה קיצוני של זולתנות – ממש הקרבה עצמית. אבל אם התנהגות זולתנית מקורדת בגנים של הצבי, והיא תביא להיכחדות שלו, אזי ממילא הגן לזולתנות היה כבר נעלם מהאוכלוסייה, ולא היינו רואים צבאים מקפצים. הזוג זהבי הציע הסבר אחר לחלוטין לתופעה המשונה. לפי עקרון ההכבדה, הצבי דווקא נוקט אסטרטגיה אנוכית לחלוטין. בקופצו אל מול הטורף, בעודו מעז ומחציף לו פנים, הוא משדר לטורף מסר, משל היה אומר לו, "ראיתי אותך, אתה לא מפחיד אותי, אני כל כך חזק, הנה אני קופץ מולך, מומלץ שתדרוך אחרי מישוהו אחר". והטורף? נראה שהוא מבין את המסר – קיימות תצפיות שבהן נראה שהטורף מעדיף לרדוף דווקא אחרי צבאים שברחו ממנו, ולא אחר הצבי המקפץ. מדוע הטורף "קנה" את המסר ורדף אחרי האחרים? תנאי לתקפות ההסבר של זהבי הוא שרק פרט שהוא באמת חזק דיו כדי לשדר מסר מתגרה שכזה, מסר מכביד כל כך, רק הוא



יוכל להרשות לעצמו לקפץ כך. שערו בנפשכם מה היה עולה בגורלו של צבי חלש, קטן, חולה או נכה, שהיה מעז לקפץ כך מול עיני הטורף... והטורף מצדו? הוא, כמוצע, עבר אבולוציה כדי להבין היטב את המסר.

אך בעולם החי מתקיימות מערכות רבות של שיתופי פעולה סבוכים, שאי-אפשר להבינן על-פי עקרון ההכבדה. דוגמה לכך עשויה להיות מושבה של חיידיקים. כל חיידיק מקיים מערכות חיים מורכבות שמשפקות את מגוון צרכיו, ובהם תזונה, הגנה חיסונית מתוקפים ועוד. אבל ישנן משימות נכבדות שחיידיק בודד לא יכול לעמוד בהן. למשל, אם מקור מזון מורכב נמצא מחוץ לתא, ואין דרך לצרוך אותו בצורתו הגולמית, על החיידיקים לייצר ולהפריש כל אחד חומר, אנזים, אשר יפרק את המזון כך שאפשר יהיה לייבא אותו אל כל תא. באופן דומה, התגוננות מאנטיביוטיקה או נגיף עשויה אף היא לחייב שיתוף פעולה בין פרטים רבים. פרטים יחידים, הגם שהם מתחרים אלו באלו, לא יוכלו לעמוד לבדם במשימות כה מורכבות. ואכן, חיידיקים פיתחו שיטות מתוחכמות אשר העמידו לרשותם מנגנונים חברתיים מורכבים של שיתוף פעולה. ביחד, הם יכולים לעשות מה שאף אחד מהם לא יכול לעשות בעצמו. אבל העולם האידיאלי הזה חשוף לסכנה הקשה שבבגידה, ואף לקריסת האוכלוסייה, על הסדר הטוב שבה. שיתוף הפעולה, הגם שהוא הכרחי, עדיין עולה לכל פרט במשאבים רבים (למשל האנרגיה שמשקיע כל חיידיק בייצור האנזים ובהפרשתו). כלומר, הפיתוי "לבגוד" ולנצל את תרומת

האחרים מבלי להתאמץ ולתרום לרווחת הכלל – גדול. האם חיידיקים יכולים להיות נכלוליים כל-כך, כמו בני-אדם, ו"לחשוב" מחשבות בוגדניות שכאלו? בקלות. לדוגמה, חיידיק תמים אשר התרחשה בו מוטציה בגן המקודד לאנזים המתואר. חיידיק שכזה, בתמימות מוחלטת, עשוי להפסיק לייצר את האנזים. הוא עדיין יזכה לקבל את המזון המעובד ובכך ייהנה מכל העולמות. האוכלוסייה כולה תעמוד בכך, רק יצרן אחד ירד מסידור העבודה. החיידיק הבוגדני ילך ויתרבה על חשבון אחיו החרוצים. אך גורל האוכלוסייה נחרץ – הבוגדנות של החיידיק משתלמת לו כל עוד הוא מהווה מיעוט באוכלוסייה, אך מכיוון שהיא משתלמת, במהרה הוא כבר לא יישאר במיעוט. פרדוקס אבולוציוני? בפועל אין כאן פרדוקס, האוכלוסייה פשוט תקרוס כאשר הבוגד יהפוך לנפוץ. אז אולי, בזכות הברירה הטבעית, אנחנו פשוט רואים את אותן מושבות חיידיקים שבהן לא נוצרו חיידיקים בוגדניים שכאלה? מתברר שאין הדבר סביר – מוטציות מתרחשות תדיר באוכלוסייה, בכל חיידיק ובכל גן, ובפרט, למשל, בגנים שאחראיים על שיתוף פעולה. סביר שבכל מושבת חיידיקים "יתעורר" מדי פעם ה"חכמולוג התורן", שינסה לבגוד באחרים באמצעות מוטציה אקראית אשר תשתיק את הגן לשיתוף פעולה. לכאורה, כל ניסיון שכזה אמור להוביל עד מהרה לקריסה של כל האוכלוסייה. היעדר קריסה מעיד על כך שהחיידיקים המשתפים פעולה אלה עם אלה ייצרו במהלך האבולוציה מנגנונים חברתיים מפותחים, מנגנוני שיטור

ואכיפה, אשר מצמידים תג מחיר גבוה מדי על בוגדנות. אבל כיצד זה עובד? בעשרות השנים האחרונות קיבלה תורת האבולוציה סיוע לא צפוי מתורת המשחקים המתמטית, וזו חילצה אותה מן התקיעות. לראשונה התחילו חוקרי האבולוציה להבין כיצד שיתוף פעולה יכול היה להתפתח באבולוציה. והתשובה, בדיעבד, נראית פשוטה מן החלופות שלה – לא זו בלבד ששיתוף פעולה אינו גורע מהכשירות האבולוציונית, הוא אף תורם לה. למעשה, במקרים רבים אין תקומה בלי שיתוף, ודווקא הבגידה האגואיסטית מתבררת לעתים כאסטרטגיה חסרת סיכוי. "דילמת האסיר" עשויה להוות דוגמה להמחשת ההצהרה הזאת. במקור, היא אינה אלא משל על חוסר התוחלת, המתסכל, שבבגידה מחד גיסא, ובשיתוף פעולה, מאידך גיסא. כך זה עובד: המשטרה תופסת אותך ואת חברך. יש לה עדות מרשיעה נגד כל אחד מכם על ביצוע פשע, אשר העונש עליו הוא שנת מאסר. אבל המשטרה חושדת שביצעתם פשע חמור יותר, ואם היא תצליח להרשיע אתכם בפשע הזה, תשבו חמש שנים בכלא. היות שאין למשטרה עדות מרשיעה בפשע החמור, היא מנסה לשכנע כל אחד מכם (אתם מוחזקים בחדרי חקירה נפרדים, ללא תקשורת ביניכם) להלשין, לבגוד בחברו. הפיתוי גדול – אם תבגוד בחברך – תשתחרר מיד, ואילו הוא יישלח ל-15 שנים בכלא. מה תעשה? הפיתוי לבגוד בחבר גדול. למעשה בגידה היא המעשה הרציונלי היחיד. אפשר להיווכח שבין אם חברכם

משתף איתכם פעולה ובין שהוא בוגד בכם, לכם עדיף לבגוד. אבל גם לו עדיף לבגוד בכם. כלומר, אתם בוגדים זה בזה – כל אחד מלשין על זולתו – ושניכם נכנסים ל-15 שנים בכלא. אילו רק שיתפתם פעולה, הייתם משתחררים כעבור שנה. כמה מתסכל. המתמטיקאי הנודע, ג'ון נאש, שזכה בפרס נובל בכלכלה (ושסיפור חייו, שכלל תקופה ארוכה שבה חלה וסבל מסכיזופרניה, תואר בספר "נפלאות התבונה" שכתבה סילביה נסאר), תיאר מצבים מעין אלה, כגון בגידה הדדית ב"משחק" זה, כמצבי "שיווי משקל". כלומר, אסטרטגיה שבה כל משתתף מוכרח לבחור בה כי אינו יכול, באמצעות שינוי חד-צדדי מצדו, לשפר את מצבו. במשך שנים היו החוקרים בתחום אסירים של הדילמה, עד שפריצת דרך מרתקת הושגה תודות לרוברט אקסלרוד, חוקר מתחום מדע המדינה. הוא הבין שדרך טובה להשתחרר מהתקיעות חסרת התוחלת בדילמת האסיר הינה לשחק את המשחק בין אותם שני משתתפים פעמים רבות. בכל פעם כל אחד מהם יכול להחליט אם לשתף פעולה או לבגוד בחברו, אבל הוא זוכר את כל ההיסטוריה המשותפת שלהם עד כה. עכשיו אפשר להתחיל לנהל חשבונות, לבנות אמון, לגמול על חסד, להעניש על בגידה. אז מה האסטרטגיה האידיאלית? אם שני אנשים נפגשים לסדרה ארוכה של משחקים, מספר האסטרטגיות האפשריות הוא עצום. כדי לחקור את "מרחב האסטרטגיות", אקסלרוד אִתגר את קהילת החוקרים – כל מי שרצה להשתתף בטורניר שלו היה צריך לשלוח אליו

תוכנת מחשב שמתארת את האסטרטגיה שלו. במחשב של אקסלרוד כל אסטרטגיה "שיחקה" פעמים רבות מול כל אחת אחרת. והמנצח? אסטרטגיה פשוטה למדי, ששמה בעברית תנ"כית יכול היה להיות "עין תחת עין, שן תחת שן". כלומר, הצעד הראשון שלך יהיה – תמיד – נתינת אמון. אבל מנקודה זו ואילך אתה מחקה את חברך. אם הוא בגד בך בסיבוב הקודם, בגוד בו בסיבוב הנוכחי, ואם שיתף איתך פעולה, שתף פעולה איתו. וכך אם על אי בודד אחד כולם נוקטים אסטרטגיה זו, ובאי אחר כולם בוגדים תדיר אלה באלה, אוכלוסיית האי הראשון תצליח יותר. אבל מה יקרה אם בוגד אחד יסתנן לאי של "עין תחת עין"? לא זו בלבד שהוא יסחף כל אחד מיושבי האי לרצף בגידות ללא מוצא, הוא אף ינצח אותם, כי הוא חוסך לעצמו את מחיר שיתוף הפעולה בסבב הראשון בכל סדרת משחקים. במהרה יהפוך האי השלו לזירה בוגדנית עקובה מדם. כלומר, האתגר הוא ליצור, במתמטיקה, אך גם באבולוציה הטבעית מנגנונים אשר יבטיחו חסינות מפלישה ושיתוף פעולה יציב. על השלל והאתגר האלה קפצו מיד אנשי כלכלה, מדע המדינה, מתמטיקאים וגם חוקרי תורת האבולוציה. הנה מסגרת חדשה המאפשרת מחשבה על שרידה אבולוציונית של משתפי פעולה. תנאי לכך שישתלם לשתף פעולה הוא שה"משחק" ישוחק פעמים רבות, כך שיווצרו היסטוריה וזיכרון. אבל תנאי זה מתמלא מאליו בטבע, אז אולי תובנות אלו יכולות להסביר שיתוף פעולה והיעדר בוגדנות, אפילו בין חיידיקים

הנושאים יחדיו בנטל פירוק המזון במרחב הבין-תאי? חוקר האבולוציה המתמטית הנודע, פרופ' מרטין נוואק, העמיק לחקור בתחום וגילה כמה דרכים שבהן ניתן אולי לייצב, לפחות כפי שמראים מודלים תיאורטיים, מנגנוני שיתוף פעולה עם הזולת. למשל, לפי נוואק מומלץ מאוד לא רק לזכור אם חברך שיתף איתך פעולה בסבבים הקודמים, אלא ראוי לה לחברה כולה לפתח מנגנונים של רישום וזיכרון, מי נוטה לשתף פעולה, ומי בוגד. אם הידע הקולקטיבי נשמר ומופץ ברבים, אפשר לתגמל משתפי פעולה גם באופנים עקיפים יותר. דרך נוספת לנהל אסטרטגיות יציבות של שיתוף פעולה היא שכל פרט יִדע לאמוד את מידת הקרבה הגנטית בינו ובין כל פרט אחר, והוא יכיל את מידת נכונותו לשתף פעולה, ואולי אף להקריב את עצמו, לפי מידת הדמיון הגנטי עם הזולת (משל היה אומר "אני אקפוץ לנהר כדי להציל שניים מאחיי או ארבעה מבני דודי"). גם בקבוצת המחקר שלי במכון ויצמן למדע, אנו חוקרים אסטרטגיות אבולוציוניות לשיתוף פעולה יציב בעולם המיקרוביאלי. באחרונה, בשיתוף עם פרופ' ג'ף גרסט במחלקתנו, גילינו רצף ייחודי של אותיות די-אן-אי הנמצאות בתוך הגנים המקודדים לאנזימים המופרשים מהתא, אותם אנזימים אשר מאפשרים יצירה של חברה מפותחת לטובת הכלל. אנו סבורים שה"תחביר" של רצף זה מהווה מנגנון אבולוציוני מתוחכם אשר התפתח כדי לוודא שלמרות העובדה שכל תא דואג רק לעצמו, לעולם לא ישתלם לו אפילו לחשוב על בגידה באחיו.

אספן ספרים

אני ספר
שְׁלֹעַלָם לא תִקְרָא

אתה תִּלְטֹף אֶת כְּרִיכְתִי
תַעֲבִיר אֶצְבְּעוֹתַיָּהּ לְאַרְבֵּי שְׁדָרְתִּי,
תִּדְפְּדֹף בִּי, תַּחֲוֹשׁ אֶת כְּבִדִּי
וְתִנִּיד רֹאשִׁי בְּסִפּוּק
אֲבָל לִקְרָא אוֹתִי? לְעוֹלָם לא.

אני תּוֹסֶפֶת נָאָה
לְמִדָּה הַסְפָּרִים שְׁלָךְ.
סֵפֶר גִּפְּלָא.
בְּמָצָב טוֹב.
כְּמוֹ חֲדָשׁ.

מתוך: מקורקעת,
עקד, 2013

מקום

לא אֶשְׁתַּחֲוֶה אִפְּיִם
לְמוֹקִיּוֹן עֲבָרִי
גַם לא אֶכְפֹּר בְּכַחוֹ
הַמַּעֲצֵב אֶת מַפֶּת רוּחִי.
אֲכִיר תוֹדָה לַנִּדְחוֹת
שְׁאֵמְצָה אוֹתִי אֶל מְרַחֲבֶיהָ.

בְּטָקְסֵט הִזָּה אֲנִי הַפְּסִיק
וּבִרְגָעֵי הַחֶסֶד, מֶלֶת-יַחַס
נִגְזָרֶת מִתְּכִלִּית הַפֶּעַל הַבוֹרָא.

מתוך: נשימה,
כרמל, 2003

דיוקנאות עצמיים מופיעים לאורך התקופות השונות ביצירתו של משה מוקדי ומהווים צופן לעשייתו. הם מעידים בנאמנות רבה על זיקות שהשתנו עם השנים ומשקפים את התמורות שחלו באופני הציור שלו. בהכללה, אפשר לאפיין את התהליך הניכר בדיוקנאות כוויתור הדרגתי על תיאור חקרני של פרטי הפיזיונומיה, לטובת מסירת נוכחותו כדמות בחלל. ועם זאת, המשותף גובר על השוני, שכן מכלול הדיוקנאות העצמיים של מוקדי מסגיר התבוננות עצמית מעמיקה ומודעות עצמית גבוהה שבאמצעותן הוא גילם את מאפייניו הפיסיים כתחושות סובייקטיביות, כמצבי נפש. הדיוקן העצמי, שבו מוקדי נראה כנזיר בגלימה וכדמות שזהותה המינית עמומה, הינו יחיד ויוצא דופן במצאי המוכר של יצירתו. הוא צויר כנראה בחיפה, עם שובו של האמן משהות של כשבעה חודשים בווינה. שהות זו לא הייתה לו מפגש ראשון עם "עיר החלומות".

הכותרת היא אוצרת לרישום והדפס במוזיאון תל-אביב לאמנות. אצרה את תערוכתו הרטרופקטיבית של משה מוקדי במוזיאון תל-אביב, חיברה את הספר משה מוקדי, בהוצאת עמותת משה מוקדי ומוזיאון תל-אביב לאמנות, 1999, וערכה אותו, יחד עם האוצר יונה פישר.

מוקדי גר בווינה עם משפחתו בשנים 1914-1916; 1918-1920, אבל לביקור זה (אוקטובר 1922 – אפריל 1923) הגיע מבחירה – טבעית יש לומר, כמי שחינוכו האמנותי מנערות היה ברוח נגזרותיו של הציור הגרמני בווינה ובציריך – וגם במוצהר, כאמן שהתעתד להשלים את חוק לימודיו באחד המוסדות האקדמיים בעיר. האקדמיה לא סיפקה לו תשובות הולמות והוא אף הקדים את חזרתו לחיפה כדי למצוא את דרכו בכוחות עצמו. אבל דיוקן זה מיטיב להעיד על כך שלא חזר באמתחת ריקה. עיקרי המודרניזם הווינאי ענו לחיפושיו אחר דרכים להנכחתה של מציאות רוחנית-רגשית שמעבר לנראה ומעבר לזמן ולמקום הספציפיים. בתחילת שנות ה-20 היו כבר שני הזרמים המרכזיים והמנוגדים זה לזה, המוכלים במונח הגורף "מודרניזם וינאי", מקובלים ואפילו ממוסדים: הסצסיוניסטים שאסתטיזציה של החיים תורמת לשיפור מוסרי של האנושות; והזרם האקספרסיוניסטי שהעמיד במרכז את החצנת האישי והעברתו אל הספרה הציבורית. הסובייקטיביות של האמן היוצר התבטא לידים של האקספרסיוניסטים בריאליזם פסיכולוגי, שהחליף את הדוקטרינה הסצסיוניסטית של שיפור העולם באמצעות האסתטיקה. חשיפת הצד

האפל שבכל אחד ואחד, ולא ההימלטות ממנו, הייתה בעיניהם משימתה התרפויטית של האמנות. מה שמצדיק את כריכתם יחדיו כמודרניזם הווינאי, הוא ששני הזרמים גרסו היבדלות ופרישה ללא הינתקות מהטריטוריה המוכרת, ויישמו מודרניזם חסר אוונגארד. בניגוד לזרם המרכזי של המודרניזם, שהתרחק בהדרגה מן הדימוי, בווינה הדימוי החזותי – ולא המדיום – נותר מוקד העשייה. הוא אמנם טופל באופן אחר וחדש שהטעין אותו בתוכן פסיכולוגי, אבל גם השריש את שני זרמי המודרניזם הווינאי בתרבות היצירה המסורתית. הסצסיוניסטים הסמיכו לתיאור היבטיו החיצוניים של דימוי שנבחר בקפידה, את היסוד הדקורטיבי שמבעדו בוטאה הראייה האישית, והוא שאפיין את הציורים במצבי עמימות ומסתורין שאינם חפים ממועקה. האקספרסיוניסטים אף הם ביקשו לבטא את הממשות הפנימית באמצעות דימוייה החיצוניים – ואלה עוותו כדי לחשוף את מה שמסתתר מתחת לחזותם השגרתית. עיסוקו של האמן בעצמו, בגופו, מיניות ומוות, ארוס ותנאטוס, הם הכוחות המשמעותיים בחלק ניכר של היצירה האקספרסיוניסטית הווינאית. דומה שעיקרים אלה ואולי גם ציורים ספציפיים היוו מודלים מנחים לדיוקן החידתי הזה של מוקדי.

עם זאת, אפשר שהצגתו את עצמו כפרוש מן הכלל, כנזיר או כמי שזהותו עמומה, נבעה מהמפגש הלא הרמוני בין תפיסות ההתבדלות והטרנסצנדנטליזם שהביא עימו, והגישות המנוגדות בתכלית של העשייה האמנותית בארץ-ישראל של שנות ה-20, שהייתה טעונה בערכיה האידאולוגיים של תחיית העם היהודי



משה מוקדי, דיוקן עצמי, 1923-24, שמן על בד, 100/65 ס"מ

בארצו, ועמדה בסימן החיפוש אחר זהות וייחוד מקומיים, תוך העדפה ניכרת לתיאור נופי המקום. דיוקן זה דובר ומדגיש את הזרות שחש בתוכו, או חווה בתגובותיהם של אחרים, והוא בחר לבטאה בדימוי שעיקרו שונות. בשנים העוקבות התבלטו ניסיונותיו של מוקדי לכונן סינתזה בין התפיסות

השונות. ועם זאת, פנייתו לציור נופי הארץ לא ייתרה את רצונו בהנכחת עצמיותו, כסובייקטיביות שיש בה רצף, הנחשפת מבעד למופעים שונים, והיא – ולא העולם – מחייבת ייצוג. ובמלותיו, בשלהי אותו עשור: "זהו אוטופורטרט שעליי לצייר אם ברצוני למסור את החוויות שלי בכל דבר ודבר".

סלפי

כְּשֶׁאָדָם מְסַלֵּף אֶת עֵצְמוֹ
עֵצְמוֹ מְסַלֵּף אוֹתוֹ.
אֶצְבְּעוֹת הַיָּד הָאוֹחֶזֶת בַּמַּצְלֵמָה
הֵן כַּתֵּת הָרוֹאִים.
הַנִּדְהָמִים.
הַיּוֹרִים.
הַחִיּוֹךְ הוּא פִּקְדַת הָאֵשׁ.
הַתְמוּנָה הִיא חֲלִיפָתוֹ.
הִיא כִּפְרָתוֹ.
הִיא מְחִיקָתוֹ.
הִיא שְׁתַּסְגִּירוֹ.
שְׁתוּצִיא דְּבָתוֹ.

כשאדם קרוב

כְּשֶׁאָדָם קָרוֹב אֶצֶל עֵצְמוֹ
מָה קִרְבָּתוֹ, וּמָה הַקִּרְבָּתוֹ.
כְּדִי קִרְבָּה שֶׁל חֲשֵׁק וְאִסּוּר בִּנְגִיעָה אוֹ
כְּדִי קִרְבַּת קָרוֹב הִבָּא אֶצֶל קָרוֹבוֹ לְנַחֵמוֹ
וְעֵינָיו אֵל הַכְּבוֹדָה אוֹ
כְּדִי הַתְעַלְסוּתוֹ שֶׁל בָּגֶד עִם הַבֶּשֶׂר הַחַי?

מתוך: סלפי,
ספרא, 2018

בעניין הזה של אני

סְמוּכָה לְעֵץ צִפְצָפָה יָבֵשׁ, יִפְהַפֶּה
אֲנָפָה חוֹכֶכֶת רֶגֶל דָּקָה בְּרֶגֶל
בְּקָרוֹם הַמַּיִם דְּגִים חַיִּים זוֹלָלִים דָּג מֵת
כְּתַנּוֹת הָהָרִים מְאֻפִּילוֹת
וְצֹפֹר אַחֵר עוֹמֵד
זְמַן מָה עַל שְׁפַת הָאֲגֶם, מִבֵּיט,
פַּעַם מְנִיעַ קְלוֹת אֶת מְקוֹרוֹ
דוֹמֵם.

גם אני.

העצמי – אותה ישות, או מהות, הבונה את האינדיבידואל המודע לעצמו – מהווה כר פורה ומוקד משיכה למחקר רב-תחומי ענף ולעשייה אמנותית עשירה כאחד. קיימת הסכמה רחבה על כך שאחד המרכיבים המהותיים של חויית העצמי הינו הגוף, אשר בלעדיו היה העצמי מושג מופשט בלבד. הגוף נחשב גם מרכיב מהותי במודלים של "העצמי-המינימלי", שכולל רק את המרכיבים החיוניים הבונים את חויית העצמי הראשונית, בעוד מרכיבים אחרים של העצמי – כגון הנרטיבי – אינם כלולים בהגדרת העצמי-המינימלי.

מה הם מרכיביו של העצמי-הגופני המינימלי? מה נכלל בתוכו ומה לא חייב להיכלל בו? שאלות אלה מובילות לשאלות נוספות: כיצד העצמי-הגופני תופס, או מבין, או מתייחס לעצמי-הגופני של האחר? האם האחר הוא רפליקה או תאום של העצמי-המינימלי, או שמא הוא מהווה מהות שאינה בהכרח זהה, מבחינת מרכיבי היסוד, לאופן שבו אני חווה את עצמי? ועוד שאלה: מה מציעה לנו התבוננות דרך משקפיים של ריקוד,

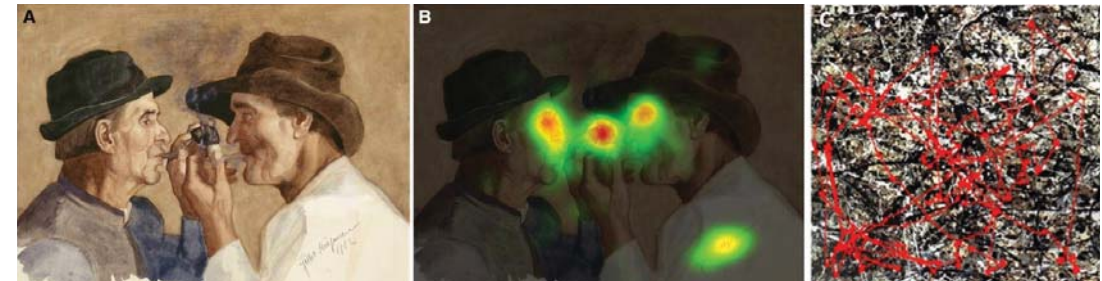
ד"ר ורד אביב היא ראש התוכנית לתואר שני במחול באקדמיה למוסיקה ולמחול בירושלים. היא חוקרת בתחום הנורואסתטיקה ואמנית פלסטית המציגה מיצירותיה בארץ ובחו"ל, ויצרה את הצילומים המלווים את המאמר.

מתוך הפריזמה של העצמי-הגופני שלי, המתבונן בעצמי-הגופני של האחר (למשל, התבוננות באדם רוקד)? מהו הגוף שבונה את העצמי-הגופני המינימלי? הגוף, שמודלים של העצמי-הגופני מכוונים אליו, אינו הגוף הצורני כפי שאני מזהה אותו במראה, או זה שמתבטא בדימוי הגוף שלי (במה שאני יודעת על גופי – כגון הגובה שלי – וכיצד אני תופסת אותו – כמבוגר או צעיר). הגוף, שהמודלים הללו מכוונים אליו, גם אינו מצומצם לכדי "מכונה", שדוגמת את העולם באמצעות החושים – רואה חפצים, ממששת אותם, חשה את הטמפרטורה שלהם ועוד. הכוונה גם אינה לעצמי-הגופני שחש את הארגון הגופני שלו במרחב (פרופריוספציה) ביחס לעצמו ו/או ביחס לסביבה. המושג "גוף" בהקשר של העצמי-המינימלי מכוון להתנסות הגופנית, שכוללת, כמובן, את הרכיב החושי של החוויה, אבל גם, ובה בעת, את המרכיב התנועתי. הגוף הוא שמהווה את המרחב, או את זירת המפגש בין תפיסה לפעולה.

על-פי גישה זו, הגוף שמהווה חלק מהעצמי-המינימלי הוא ישות סנסורית-מוטורית מתנסה, פעילה ומתעדכנת באופן שוטף. כל זה קורה באמצעות שינוי דינמי של סכמת הגוף, שהינה הייצוג הסנסורי-מוטורי הלא מודע של הגוף

במוח. סכמת הגוף עשויה גם להפנים מפעם לפעם אובייקטים נוספים כחלק מהגוף (כגון כלי כתיבה או מכחול של צייר) ובכך היא מרחיבה לעתים את גבולות הגוף אל מעבר לממדיו הפיסיים. העצמי-הגופני כולל, אם כן, התלכדות של המרכיבים הסנסוריים-מוטוריים של הגוף ואת העדכון הדינמי שלהם במהלך הזמן ובאמצעות הפעילות התנועתית. מרכיב מהותי נוסף המיוחס לעצמי-הגופני המינימלי הוא ההתכוונות המוטורית של הגוף. משמעותו העיקרית היא היכולת האינטגרטיבית של הגוף לממש פעולות רלוונטיות עבורו במרחב שסביבו. כלומר, ההוויה הגופנית-העצמית נגזרת גם מהמעשים שלנו בפועל וגם מהפוטנציאל שלנו לבצע פעולות פונקציונליות במרחב שסביבנו, המרחב הפרי-פרסונלי, אשר בו אנחנו יכולים לממש את פעולותינו. הרחבה והתפתחות של רעיון זה מתבטאות בתפיסה של הגוף כסוכן גופני של פעולה. הכוונה כאן הינה למרחב האפשרויות הפוטנציאלי של התנסויות מוטוריות האפשרויות לגוף, ובעצם, לעובדה שאנחנו שולטים בגוף שלנו. העצמי-הגופני המינימלי (שהינו פרה-רפלקטיבי, פרה-ורבאלי במהותו) נתפס, אם כן, כישות שהיא מעבר להיותה מתאמת בין חישה-תפיסה והתנסות





הדגמה של הדרך שבה אנחנו סוקרים פנים של עצמי-גופני אחר, כשמתבוננים בציורי דיוקנאות ומתמקדים באזורי ההבעה של הפנים ובאובייקטים שקשורים לפעולה (לכן המקטרת מעניינת והכובע למשל מעניין הרבה פחות). זאת, לעומת התבוננות בציור מופשט שמדגימה סריקה אחידה למדי של מרחב הקנבס.

מוטורית, באופן קוהרנטי ואינטגרטיבי. העצמי-הגופני נחוזה כסוכן גופני של פעולה, הפועל על-פי כוונה מוטורית. כלומר, הגוף חווה את עצמו כעצמי-גופני בעל מרחב אפשרויות לפעולה. תחושת הגוף כסוכן לפעולה אינה שווה לתחושת הבעלות על הגוף. אפשר להרגיש תחושת בעלות על הגוף (לחוש שזו היד שלי שעושה את הפעולה המסוימת הזאת) גם אם הפעולה שנעשתה לא התבצעה מתוך חוויה של הגוף כסוכן לפעולה; כמחליט על הפעולה. כלומר, הידיעה שהיד שלי עשתה פעולה מסוימת שלא מתוך החוויה שאני היא שיזמתי את הפעולה (כמו במקרים קליניים של סינדרום היד האנרכיסטית, אשר פועלת לכאורה באורח עצמאי ואינה ממושמעת לרצון בעליה – גם במקרים אלה היד נתפסת כשייכת לי). חוויית הגוף כרוכה אצלנו באמון רב – אנחנו סומכים על הגוף שהוא

שלנו, שהוא בבעלותנו, שהוא זה שחווה את החוויות. עם זאת, קיימות עדויות קליניות וניסוייות רבות לכך שאפשר – בקלות יחסית – לערער את הביטחון העצמי (תרתי משמע – כלומר הביטחון העצמי בעצמי) הזה. כמו למשל בניסוי הידוע על אשליית יד חיצונית מגומי הנתפסת כיד שלי.

בין העצמי-הגופני שלי לתפיסת עצמי-גופני אחר
קיימות עדויות משמעותיות לכך שתחושת העצמי מתפתחת כתוצאה ובעקבות אינטראקציה וזיקה שלנו לעצמי-גופני של אחרים. קרי, לאנשים אחרים. הזיהוי של האחר ככזה, כגוף אנושי, אינו פשוט כלל ועיקר והוא כרוך בקיבוץ והאחדה תפיסתית של המרכיבים החזותיים של האחר, וכן של התנועתיות שלו (איחוד תפיסתי של תנועה של איברים שונים לתנועה קוהרנטית של

דמות אחת). וזו מצורפת עם מיקום אחד שבו נמצא האחר ועם תזמון קוהרנטי של תנועותיו. כלומר, אוסף האיברים המתנועעים במקום אחד ובסנכרון בזמן מתקבץ לכדי תפיסה של עצמי-גופני של אחר, של אדם אחר. אולם, על אף המורכבות הכרוכה בזיהוי גופו של האחר, תופעת החיקוי של תנועות האחר מופיעה אצל תינוקות בשלב מוקדם מאוד של התפתחותם. יכולת החיקוי של תנועות האחר אצל תינוקות מעידה על זיהוי של הדמיון בין העצמי-הגופני של התינוק לזה של האחר. היתרונות האבולוציוניים של מהלך כזה ברורים ומובן גם הלחץ האבולוציוני להתפתחות יכולת החיקוי של האחר כחלק מתהליך החיברות. בנוסף, המגוון התנועתי של חיקוי ותיאום תנועתי של הגוף העצמי עם גופו של האחר תורם, כבר משלב הינקות, ליכולתנו לזהות את הפוטנציאל המוטורי של הגוף שלנו עצמנו. ואכן,



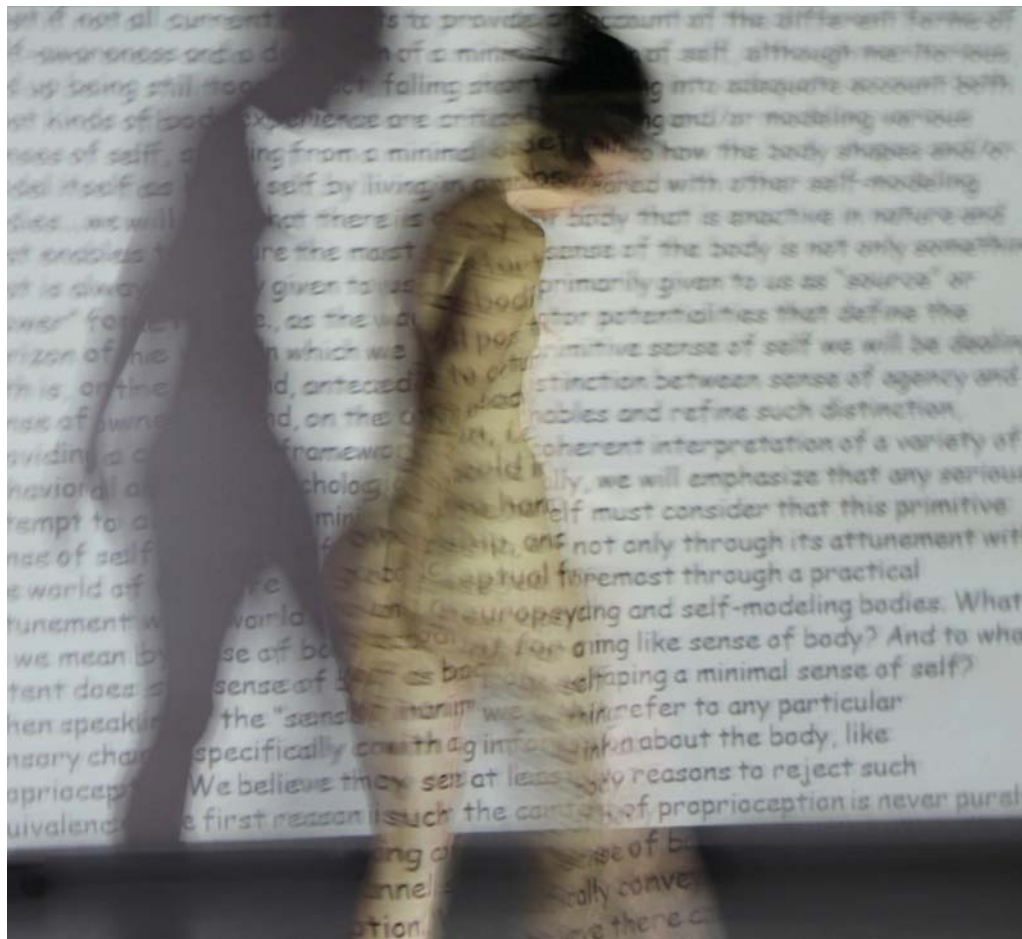
ורד אביב, קצות עצבים חשופים ונמר ישן, "העצמי המינימלי" של תא העצב. שלד תוך-תאי חשוף של קצה נוירון ומתאר של נמר ברישום קווי.

מערכת נוירוני המראה במוחנו מהווה, ככל הנראה, את הבסיס הביולוגי המאפשר הבנת העצמי-הגופני הפועל של האחר כתוצאה מכך שהיא פעילה הן כשהפרט מבצע פעולה מסוימת והן כשהפרט מתבונן באחר שמבצע פעולה דומה. מערכת נוירוני המראה מתווכת, אם כן, בין המידע הסנסורי (הראייתי) של המתבונן ליכולת המוטורית שלו לבצע פעולה דומה. מכאן התפתחו גישות שלפיהן, זו דרך להבנת ההתכוונות המוטורית של האחר על בסיס המרה של מה שאני רואה שהוא עושה לתחושה של כיצד הייתי מרגיש, אילו עשיתי אני פעולה דומה. כלומר, מערכת נוירוני המראה מאפשרת לנו להזדהות ולהבין את העצמי-הגופני המתנועע של האחר כחלק בסיסי ממנגנון הבנת האחר. מנגנון זה הוא פרה-תבוני (כמו אצל התינוק) ואינו מחייב מודעות או מיומנות מילולית לפעולתו. יתר על כן, קיימת טענה של הדדיות בין הבנת העצמי-הגופני של האחר להבנת העצמי-הגופני שלי. כלומר, שמעצם יכולתנו וניסיוננו להבין את גופו, כוונותיו ופעולותיו של האחר, מתפתחת היכולת להבין ולהכיר את העצמי-הגופני שלנו, בדרך של שיקוף. לכן, יש הגורסים כי יחסי גומלין עם עצמי-גופני של אחרים, מהווים מרכיב חשוב בהבניית העצמי-הגופני המינימלי.

קיימת טענה שהעצמי-המינימלי לא חייב להיות יחיד וקוהרנטי בכל זמן נתון. לעומת זאת, התבוננות בעצמי-הגופני של אחר נסמכת על זיהויו כאחד שלם וקוהרנטי מבחינת תנועותיו וכוונותיו.

כל אלה נדרשים לנו כדי לעשות לאחר קטגוריזציה (למשל – זו שעומדת מולנו היא ילדה צעירה). ולפרש את תנועותיו (המבקשת עזרה) וכוונותיו (כי היא במצוקה). מחשבה אחרת מציעה הבדל נוסף בין תפיסת העצמי-הגופני לתפיסת האחר וטוענת שהעצמי-הגופני הוא, למעשה, מודל פנומנולוגי שקוף, כיוון שאנחנו חווים באמצעותו את העולם ואת האחר, ולא חווים את העצמי-המינימלי עצמו כמושא התפיסה. זאת, בניגוד לתפיסת העצמי-הגופני של האחר שהיא תמיד קונקרטית, בעלת ממדים וחומר וכוונה ואינה שקופה כלל ועיקר. כלומר, היא מושא התפיסה ולא האמצעי לחוויה. אם כך, מה מייחד צפייה בעצמי-גופני של רקדן? התבוננות ברקדן מתנועע מהווה הצעה מיוחדת, בכך שאנחנו מתבוננים בעצמי-הגופני של אחר שלא מתנהג כבחיי היום-יום. ואכן, הרקדן מבצע תנועות שאינן בהכרח פעולות המכוונות להשגת מטלה פונקציונלית. הרקדן יכול, כמובן, לבצע פעולות תפקודיות, כמו קפיצה או הרמת רקדן אחר, אולם פעמים רבות הוא מבצע תנועות שתכליתן אינה אלא הן עצמן. במקרה כזה, אנחנו מתבוננים בעצמי-הגופני של אחר, שהינו סוכן מיומן של פעולה, המכוון לתנועה קומפלטית ומשוכללת, אולם אינו פועל בהכרח כדי לממש מטרה מוכרת ומובנת לנו. בניגוד להתבוננות בתנועות יום-יומיות פונקציונליות, קשה לצופה ברקדן לנבא את התנועה ולשער לאן תוביל. במקרה כזה, אנחנו מאתגרים את המיומנות שלנו בצפייה בעצמי-גופני

אחר, ומתבוננים מתוך עמדה הנוטה לנקוט פרספקטיבה של התבוננות בגוף שלישי וללמוד על מעשיו ועל כוונותיו, בניסיון לקטלג אותו ואולי להחפיץ אותו (להתבונן בו כבאובייקט). זאת, בשונה מהאפשרות להתבוננות בעצמי-הגופני של הרקדן מפרספקטיבה של התבוננות בגוף של האחר מתוך סימולציה של הזדהות, כאילו אנחנו סוכנים של המעשה הזה, המחשבות הללו והכוונות הללו. התבוננות זו מורידה לכאורה את המחסום המנטלי בינינו ובין האחר. כלומר, העצמי-הגופני של הרקדן כמבטא מרחב פוטנציאלי של תנועות, ולא דווקא של פעולות פונקציונליות, מזמין את המתבונן להתנסות בהתבוננות באחר מתוך מרחק שאינו הזדהות, דבר המאפשר התמקדות בתנועות כשלעצמן ובאסוציאציות (הרגשיות והתבונניות) שהן מעוררות במתבונן. זה מצב נדיר שעשוי להיות מהנה ומעורר כאחד – ואולי זו סיבה מהותית לכך שאנחנו נמשכים לצפות בריקוד. מכל אלה עולה שהעצמי-הגופני מתפתח בהקשר חברתי והוא נשען על הכרת עצמי-גופני של אחרים. הכרה זו מאפשרת הן את התפתחותו של העצמי-הגופני של המתבונן באחר והן את הבנת האחר. במסגרת זו הריקוד מציע מפגש מיוחד עם עצמי-גופני של האחר-הרקדן, אשר אינו עוסק בהכרח בפעולות (פונקציונליות). כך קורא הרקדן תיגר על ההתבוננות הרגילה שלנו בעצמי-גופני של אחר ובדרך זו הוא מרחיב את הרפרטואר של העצמי-הגופני שלנו על היבטיו השונים.



*

לִיפִי אֵין מִיּוֹ וְלֹא מוֹעֵד וְלֹא מֶרְחָב וְלֹא גְבוּלוֹת
וְהוּא קָיָם תָּמִיד לְעֶצְמוֹ
לֹא נוֹתֵן אֶת זֶה לָאֵף אֶחָד, בְּקִשִּׁי לְעֶצְמוֹ
בְּקִשִּׁי עוֹשֶׂה הַנְּחוֹת לִיפִי כְּמוֹתוֹ
אֲבָל גַּם זֶה עַד קוֹ הִיפִי שָׁרָק
הִיפִי, מְנַתֵּק מֵאֲדָם שֶׁהוּא נִתְּלָה בּוֹ,
מַגִּיעַ אֵלָיו אוֹלִי בְּצִאֲתוֹ
מִהִיפִי שְׁלוֹ עֶצְמוֹ. וְכַמָּה שֶׁהוּא
יָפֶה הִיפִי כְּשֶׁהוּא גּוֹלָה כִּי
כָּל מַהְגֵּר הוּא גּוֹלָה.
וְהוּא בָּז לְזָמַן, הִיפִי
כִּי מֵהוּ הַזְּמַן אִם לֹא צוּרָה
רִיקָה שֶׁל יָפִי שִׁיֵּאֶסֶף בְּאַנְשִׁים,
בְּדַרְכִּים, בְּתַחֲנוּת רַכְבָּת, בְּנִמְלֵי תַעֲוִפָּה,
בְּבַחֲינּוֹת בְּגָרוֹת, בַּתּוֹר לְרוֹפֵא
שֶׁהוּא תָּמִיד רוֹפֵא שֶׁל יָפִי שֶׁנִּפְגַּם אֲנוּשׁוֹת.

מתוך: בעיר ההגירה,
עם עובד, 2019

*

כִּכְר מֵאֲחֶר לְדָאָר וְלֹא אֶסְפִּיק לְשַׁלַּח לְעֶצְמִי
גְלוּיּוֹת מְנַעוּרִים. עֲכָשׁוּ
תוֹהָה אֵיךְ הַשָּׁנִים הִתְעַבּוּ עַל בְּטָנִי
שָׁנָה שָׁנָה וְקִילוֹ שֶׁל חַיִּים,
עֲדִין רֵץ עִם הַגְּלוּיּוֹת לְדָאָר
יּוֹדַע שֶׁכִּכְר מֵאֲחֶר
וּבְכָל זֹאת, לֹא מִפְסִיק לְרוּץ.

ולעתים חשבנו שאנו
נאבקים בדמותנו שבראי

וּלְעֵתִים חָשַׁבְנוּ שְׁאֲנוּ נֶאֱבָקִים בְּדִמוּתְנוּ שֶׁבְּרָאִי
שֶׁכֵּן הָאוֹיֵב דָּמָה לָנוּ כָּל-כָּךְ
וּשְׁעָרוֹ נִלְפַּת בְּשֻׁעָרָנוּ כְּמוֹ מִן הַקְּרַקְפֹּת שֶׁלָּנוּ צִמַּח
וְהַדְפֵּק שְׁלוֹ, כְּמוֹ מְלִבְנוּ פָּעַם.
וְשׁוֹב לֹא יִכְלָנוּ לְדַעַת אִם הַפֶּעַס בָּא מִחֲרוּגֵנוּ שֶׁלָּנוּ
אוֹ שֶׁמָּא הוּא זֶה שֶׁעָלִינוּ זָעַם
וְהִיּוּנוֹ נוֹגְסִים זֶה בָּזָה
וְנוֹגְסִים
וְאִישׁ מִבֶּשֶׁר עֶצְמוֹ טָעַם.
וּלְעֵת מִתְשִׁים עַל מִשְׁכָּב נִפְלָנוּ, אִישׁ חֵלֹם זוּלָתוֹ חֵלֵם.

מתוך: אבי ציווני לא למות,
כרמל, 2007

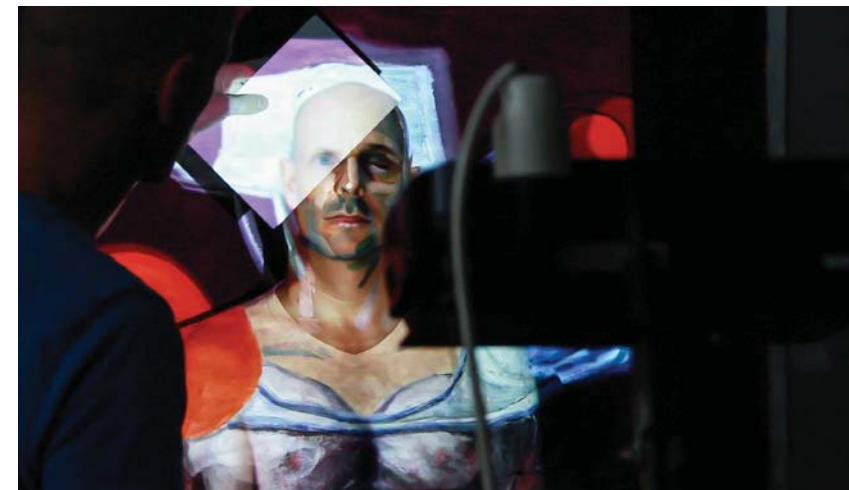
הנטרף הפך לחלק
מגוף הטורף

הַנְּטָרֵף הִפָּךְ לְחֵלֶק מִגּוּף הַטּוֹרֵף
גַּם פֶּתַח הַנְּטָרֵף בְּרִגְעוֹ הָאֲחֵרוֹן בּוֹ נִצָּרַב
וּמֵאֵז שֶׁהַפֶּתַח הִזָּר בִּמְעִיו לוֹ אוֹרֵב
שׁוֹב אֶל עֶצְמוֹ לֹא יִקְרַב.

אני לעצמי קראתי

אֲנִי לְעֶצְמִי קָרָאתִי. רִבְקָה אֲנִי וּמְרִים
וּתְהוֹם לְתֵהוֹם הֵן קוֹרֵאת -
אֵךְ לְקָרִיאָתִי, נִכְנָס לַחֲדָרִי
כְּפוּף גָּלִים, הֵיָם
שֶׁהוּא לְתֵהוֹם מְשֻׁרֶת.

מתוך: כאדם קדמאה,
כרמל, 2018

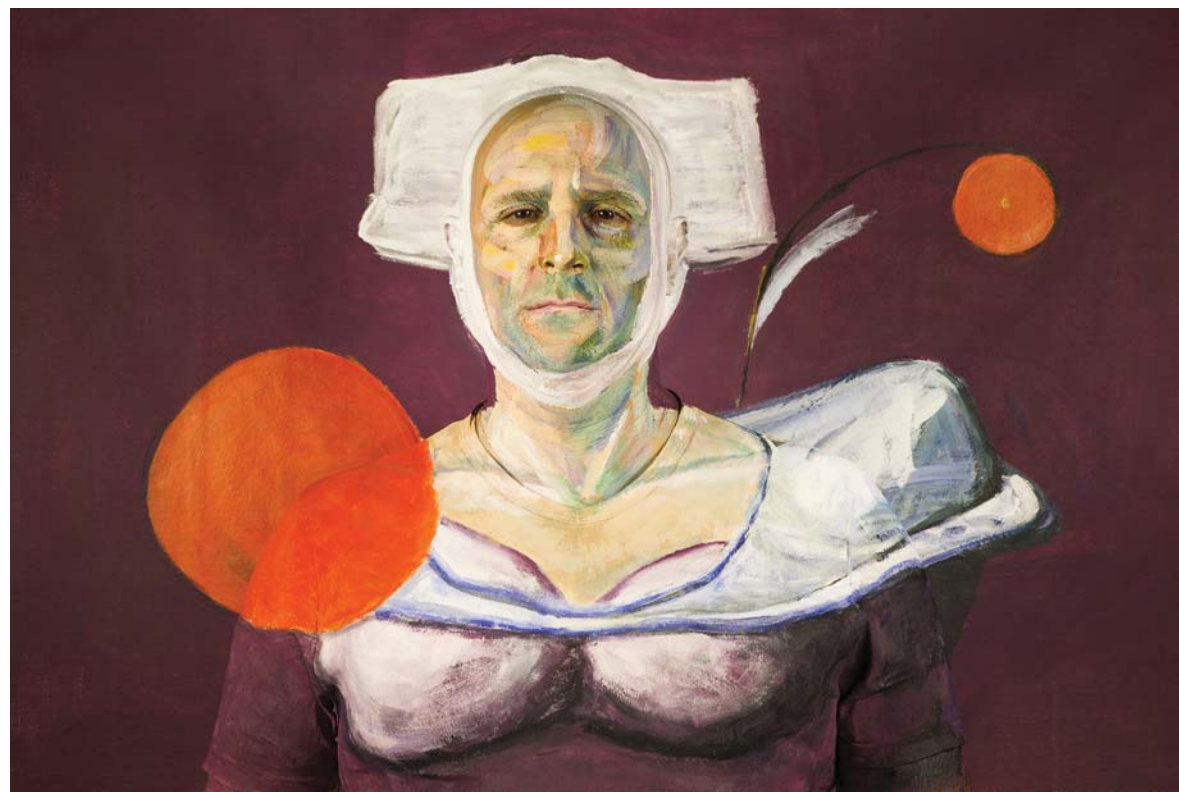


מישל פלטניק, שרון תובל, דיוקן עצמי-משותף

1+1=3? לא בהכרח. לא תמיד. לפעמים יותר, לפעמים פחות, ולפעמים פחות-אבל-יותר. בספרו "על-אדם" (עם עובד 1978, תרגום: אריה חשביה), מתאר תיאודור סטרג'ן התרחשות אבולוציונית שבה ארבעה בני-אדם "פגומים" (נכים, מפגרים, חסרי חוש מרכזי זה או אחר), משתלבים ויוצרים, יחד, ישות גשטלטית-סינרגטית בעלת כוחות רבי עוצמה שלא עמדו עד לחיבור הזה, לרשותו של שום בן-אנוש, חזק ו"מוצלח" ככל שיהיה. הישות המשותפת הזאת (מעין אנטי-תזה להפרעה של פיצול זהויות) מותחת, כמאמרו של ניטשה, את קשתו וגשריו של העל-אדם, ומדיחה את המין האנושי מהמקום הראשון על הפודיום

של תחרות האבולוציה הגדולה. צירוף זהויות ניסיוני, אם כי מבהיל פחות, התחולל לא מכבר בתערוכה "פורטרט עצמי", שפתחה את הפעילות האמנותית-ניסיונית ב"מעבדה", בחסות רשת מלונות ישרוטל, באוצרות שרון תובל. מדובר בשיתוף פעולה חלזוני-מתכנס, שבמסגרתו האמן (מישל פלטניק) מציג את האוצר (שרון תובל), שמציג את האובייקט, שמייצג את הישות המשולבת של האמן-והאוצר. בעבודה זו, האובייקט המוצג הוא שרון תובל, כפי שצייר אותו האמן מישל פלטניק, בהשראת הדמות האוונגרדית האנגלית Bowery Leigh. האמן רן סלוין תיעד בווידיאו את תהליך היצירה. למעשה, בתהליך

היצירה הוקרנה דמות אחת על פניה של דמות שנייה (תובל), כאשר פלטניק מצייר וצובע גם לוח רקע שניצב מאחורי תובל, וגם על פניו ובגדיו של תובל שהופך בדרך זו, בעצמו, ליצירה משותפת. בתהליך היצירה, שתיעד רן סלוין, משוחחים פלטניק ותובל על המשמעות של הפיכת אדם ליצירה, או מוצג, על המחיר שהוא משלם על כך (אובדן מסוים של החירות ושל הזהות העצמאית), ועל ה"נצחיות" שהוא מקבל בתמורה לויתור הזה. התוצאה היא דיוקן עצמי גשטלטי-סינרגטי, מעין "אני ואתה" שרוטכו זה לזה לכדי "אניואתה", ואשר אולי משיחים זה עם זה, בערוצי התקשורת הפנימית והנסתרים שלהם.



מישל פלטניק, שרון תובל, דיוקן עצמי-משותף

השתלות לשד עצם מתורם לא תואם – מ"עצמי" אחד ל"עצמי" אחר

האפשרות לרפא חולים במחלות דם, ובעיקר חולי לוקמיה סופניים, באמצעות השתלת לשד עצם, מעסיקה מדי פעם את אמצעי התקשורת, הנחלצים לסייע במציאת תורם מתאים לחולים הנואשים. יש לדעת כי מקרב בני-המשפחה אפשר למצוא תורם מתאים רק מבין האחים והאחיות, וגם אז הסיכוי לאתר ביניהם תורם מתאים עומד על 25% בלבד. שתל מאחד ההורים לעולם אינו מתאים, שכן מחצית מהחומר הגנטי של כל ילד מקורה בהורה השני.

השתלת לשד עצם מתורם בלתי-תואם (מ"עצמי" אחד ל"עצמי" אחר) היא בעייתית במיוחד. הסיבה לכך היא שבלשד העצם שמתקבל מהתורם, מצויים תאי דם לבנים מסוג "טי" היודעים לזהות כל גורם זר ותוקפים אותו. כך התאים המושתלים תוקפים איברים בגוף המושתל, ואילו תאי ה-טי של המושתל, תוקפים את תאי לשד העצם של התורם. בהכנת המושתל לקבלת לשד עצם מתורם, אנו מחלישים מאוד, באמצעות קרינה וטיפולים כימותרפיים, את יכולתה של המערכת החיסונית שלו לדחות את השתל, אבל

פרופ' (אמריטוס) יאיר רייזנר הוא מדען במחלקה לאימונולוגיה במכון ויצמן למדע, זוכה פרס א.מ.ת. במדעי החיים (2019). כיום מנהל מחקר תאי גזע במרכז אנדרסון לחקר הסרטן ביוסטון, טקסס, ארצות-הברית.

כדי להצליח בכך, ולמנוע "מלחמת הכל בכול", יש צורך לנטרל גם את תאי ה-טי בלשד העצם שמתקבל מהתורם. בעבודת הדוקטורט שלי במכון ויצמן למדע, במעבדתו של נתן שרון (1925–2011, חתן פרס ישראל), התמזל מזלי ובדרך מקרה נמצאה לי האפשרות לסלק את תאי ה-טי המסוכנים מלשד העצם של עכברי מעבדה. תגלית זו הובילה אותי, באוקטובר 1978, למרכז הסרטן "ממוריאל סלואן קטרינג", בניו-יורק, שם עבדתי במחיצתו של רوبرט (בוב) גוד (1922–2003), אבי האימונולוגיה המודרנית. גוד היה מחלוצי השתלות לשד העצם ובמחלקתו התרכזו באותן שנים ילדים שכונו "ילדי בועה". ילדים אלה נולדים עם פגם גנטי היוצר אצלם מערכת חיסונית רעועה ביותר, דבר שחושף אותם למחלות זיהומיות מסוכנות, ולכן היו שרויים בבית-החולים בתוך תאים שקופים וסטריילים שבודדו אותם מסביבתם, עד שיימצא בשבילם תורם מתאים ממשפחתם. הבעיה הייתה שברוב המקרים לא נמצא להם תורם מתאים במשפחה, שכן הוריהם, שחששו מהופעת הפגם הגנטי, חדלו בדרך כלל מלהביא עוד ילדים, מה שהפחית במידה רבה את הסיכוי למצוא תורם מתאים. ראשית דרכי בניו-יורק הייתה קשה. איש לא חיכה לי עם בואי מהארץ ונאלצתי לכתת רגליי ימים מספר עד

שנמצאה לי, מרחק בלוק אחד מסלואן קטרינג, דירת סטודיו קטנטנה, כראוי למעמדי הזוטר בבית-החולים. חלונה של הדירה היה פעור אל השרדה הראשונה ההומה והמפויחת, ובכל בוקר סבלתי מרעש המשאיות המשכימות לפרוק את סחורתן מתחת לחלוני. בחלוף הזמן הורגלתי לישון בלב הרעש שסביבי ואף למדתי לחבב את העכבר שאירח לי לחברה במטבח הזעיר. ניו-יורק של סוף שנות ה-70 הייתה סוערת במיוחד. בד בבד עם התסיסה התרבותית, וטרם הופעת האיידס שמאוחר יותר פגעה ברבים מבאי הגריניץ' וילג', התירה העיר התאוותנית כל רסן. בייחוד בלטו הדברים בברים ובבתי-הקפה באפר איסט סייד, לא רחוק מסלואן קטרינג.

מדי בוקר בשעה תשע חיכה לי על שולחני במעבדה מזרק ובו עשרה מיליליטר לשד עצם, שנלקח מתורם בעבור 100 דולר. רשימת התורמים הייתה מורכבת בדרך כלל מעניי העיר, שהיו מוכנים לסבול את הכאב הכרוך בהוצאת לשד העצם. מספרם עלה לקראת חג המולד עת התקשו לקנות מתנות ליקיריהם. העבודה במעבדה כללה תהליך ארוך של ניסוי וטעייה, שמטרתו הייתה להתאים לבני-אדם את השיטה שהצליחה בעכברים: סילוק בררני של תאי טי מלשד העצם מבלי לפגוע בתאי הגזע של מערכת הדם, שבלעדיהם לא



יאיר רייזנר, עם גרמי ועם הרופאה נינה קפור

תיתכן הצלחת ההשתלה. יום העבודה הסתיים בדרך כלל בשעה תשע בערב, אז הייתי נגרר, עייף ורעב, לדיינר היווני בפנינת הרחוב, אוכל ג'אנק פוד כלשהו ומשך רגלי למיטתי כדי להתחיל למחרת יום דומה, וכל זה בלא מישהו קרוב לחלוק איתו את קשיי היום והעיר הזרה. ניו-יורק היא עיר קשה, וכל מי שחוזה חבלי קליטה בה יודע עד כמה קשה למצוא שם ידידים של אמת בעבודה. אולם לאט-לאט קניתי לי ידידים בבית-החולים וגם בנוף השונה של גריניץ' וילג', שם זכיתי להכיר כמה אמנים צעירים, בוגרי בית-הספר לאמנות "פרת".

כבר בתום השבועיים הראשונים הבנתי כי השיטה שעבדה בהצלחה בעכברים אינה ניתנת לשחזור בתאי אדם, ולכן נצטרך לערוך בה שינויים משמעותיים. באחד הלילות התקשר אליי ד"ר גוד נרגש כולו והודיע לי כי לבית-החולים הגיע "ילד בועה" במצב אנוש שלא יחיה יותר מכמה ימים. גוד הציע שאנסה להשתיל לשד עצם בגופו של הילד הזה, בשיטה שפותחה בעכברים, אך טרם נוסתה בבני-אדם, בבחינת "אין מה להפסיד". לאחר לילה קשה הודעתי לד"ר גוד שעם כל הבנתי למצב, לא אוכל לבצע ניסוי שכזה בשלב כה מוקדם של מחקרי. תגובתו הנזעמת של גוד על כך שאיני מבין ש"הילד ימות בתוך כמה ימים ואין מה להפסיד", הסתיימה בטריקת טלפון מהדהדת. הילד אכן הלך לעולמו בהמשך השבוע.

השנה הראשונה חלפה במהירות עד שהגיעה הפריצה המיוחלת. השיטה שהושלמה לאחר ניסויים קדם-קליניים

רבים התקבלה לפרסום בעיתון הבריטי היוקרתי "דה-לנצט" ומעמדי בסלואן קטרינג התחזק. הריב הישן עם ד"ר גוד כבר נשכח, והוא הפך אט-אט להיות קרוב אליי, כמעט אב שני. התקרבותי מאוד גם לריצ'ארד אוריילי, שהיה בראשית הקריירה המרשימה שלו ועדיין לא זכה להתמנות לתפקיד שאליו שאף - ראש יחידת השתלות לשד העצם, שעדיין הייתה בשליטתו המוחלטת של ד"ר גוד. ריצ'ארד, שהוא קתולי אדוק, עבר באותה תקופה בניגוד לאמונתו הדתית גירויים קשים, ונהג לפגוש את שני בניו שאליהם היה קשור במיוחד רק בסופי שבוע. אני, שעברתי לפני בואי לניו-יורק סיוט דומה, התגעגעתי בטירוף לבני נועם שנותר בארץ, ונסעתי לפגוש אותו מדי שלושה חודשים. כך, נוסף על אתגרי ההשתלות שחיברו בינינו, מצאנו עצמנו בתחושה של אחים לצרה ונהגנו להיפגש רבות בערבים הפנויים.

בינתיים התהדקו קשריי עם אילת, אשתי לעתיד, שלאחר שנה עברה לגור איתי בניו-יורק עם בנה אדם, שהיה אז בן שש. ד"ר גוד פגש את אילת באחד מביקוריה בניו-יורק וכמו כולם גם הוא נשבה בקסמיה. הוא בירך על המוגמר ופעל לשדרוג דירתי ומשכורתי, וכך התחלנו להתגורר בבית הדירות של סלואן קטרינג ברחוב 81, בין יורק ופירסט אבניו. לא רחוק משם, ביוק אבניו, התגורר ריצ'ארד אוריילי, ומכאן ואילך הרבינו, עם שובנו מהעבודה, לצעוד ביחד במעלה השדרה כשאנו רוקמים תוכניות, מלאי תקווה לשינוי פני עולם ההשתלות ונלהבים - או מדוכדכים

- בהתאם לתוצאות הניסויים שביצענו חודשות לבקרים.

תהפוכות המחקר בימי בראשית אלה היו דומות לחיפוש דרך בארץ לא נודעת, שאיש לא הילך בה לפנינו. שיא המתח הגיע כאשר עם תום הניסויים הקדם-קליניים נפלה ההחלטה להתחיל בהשתלות לפי השיטה החדשה. כאמור, ההחלטה להשתמש בלשד עצם מאחד ההורים אינה קלה כלל ועיקר, עקב הסיכון הרב הכרוך במתקפה של תאי ה-טי המושתלים על רקמות החולה שמקבל את התרומה, דבר שעלול לגרום לו מוות בייסורים. לבית-החולים הגיע עוד "ילד בועה" במצב קשה והשתלת לשד עצם הייתה תקוותו האחרונה. כמעט שנתיים לאחר פנייתו הראשונה של ד"ר גוד, הפעם הרגשתי מוכן יותר לבצע את ההשתלה. תהליך ניקוי לשד העצם היה איטי למדי. בחדר הניתוח עמלו שני רופאים ואספו מעצם האגן השטוחה של האב ליטר מהחומר האדום, תוך שהם מחוררים נקבים בשני צדי עצם האגן ושואבים פעמים רבות במזרקים כמות קטנה מהנוזל עד שמצטברת הכמות הדרושה. אחרי כשעתיים הועבר החומר למעבדתי, שם סילקנו תחילה את התאים האדומים והמשכנו לעבוד עוד שעות רבות עד להשלמת סילוקם של תאי ה-טי. תהליך ההשתלה כולו הסתיים רק עם עלות השחר. וכך, בשלהי סתיו קסום, בשעות הבוקר המוקדמות של יום שישי, עייפים אך חדורי תקווה, צעדנו ריצ'ארד ואני בפעם המי יודע כמה במעלה יורק אבניו. אבל הפעם, בניגוד להרגלנו, משנעשה המעשה היינו שתוקים.



כריסטיאן. מבט מתוך הבועה

מתקפת תאי ה-טי על החולה מקבל התרומה מתחילה בדרך כלל כשבוע לאחר ההשתלה. הסימנים הראשונים מעוררי הדאגה עשויים להיות פריחה אדמומית בעור או עלייה ברמת אנזימי הכבד בדם כתוצאה מתחילת הפגיעה בכבד. שבוע לאחר ההשתלה, בבוקרו של יום שישי, אמר לי ריצ'ארד כי אצל המושל אכן נרשמה עלייה ברורה באנזימי הכבד והוא מתחיל טיפול בסטרואידים לטיפול במתקפת תאי ה-טי.

הייתי בן 32, מדען צעיר ונחרץ, ולא היה בי כל מקום לאשליות בדבר עתידו של החולה. לו היינו חוזים במתקפה מאוחרת, המתרחשת לאחר חודש למשל, אפשר היה לחשוב שהתהליך שפיתחנו עשה משהו ואולי אף היה אפשר להוסיף לשפר את הניקוי של לשד העצם. אבל הופעת המתקפה על הכבד בדיוק שבוע אחר ההשתלה חרצה בעיניי לשבט את העמל הרב שהשקעתי. הרמתי דגל לבן והודעתי לכל סביבתי על כישלון חיי. אבל ריצ'ארד המנוסה יותר לא ויתר. הוא המשיך בנחישות לטפל בחולה המסכן, שלהפתעתי הלך והחלים, הודות לטיפול בסטרואידים. הופיעו אצלו סימנים ראשונים לקליטת השתל ותאים בריאים המבשרים את תחילת שיקומה של המערכת החיסונית. על-אף ספקותיי הנמשכים, התחלתי להאמין שאולי בכל זאת לא הכל אבוד וייתכן שאנו בראשיתה של דרך שאינה כישלון מוחלט, שאפשר שתוביל אותנו, לאחר שיפורים נוספים, אל הפתרון המתאים. הצוות החל לחגוג את התאוששות החולה שחומי ירד

והוא החל לשחק בחיוניות עם הוריו ועם צוות האחיות. אבל החגיגה הייתה מוקדמת. לחולה נותר שלב הגמילה האיטית מהסטרואידים שאותו הוא לא צלח. אחרי שבועות מספר חזרה הפגיעה בכבד בכל עווה, עד שאי-אפשר היה לשוב ולהשתלט עליה. מותו של החולה היכה אותי בתדהמה. להבדיל מריצ'ארד, שעבד כבר יותר מעשר שנים עם חולים סופניים, ועדיין היה אבל עמוקות על כל חולה שהלך לעולמו, לי לא הייתה כל הכנה נפשית להתמודדות עם מותו של חולה במהלך ניסוי של שיטה שאני מוביל את פיתוחה. כשהוזמנתי על-ידי ד"ר גוד להשתתף בהצגת המסקנות הרשמיות של הפתולוג, הייתי אומלל למדי. דבר לא הכין אותי לטקס ההזוי של הצגת הממצאים הפתולוגיים. בצהרי היום מצאתי את עצמי יורד עם פמליית ד"ר גוד העגומה אל האודיטוריום המוזר הנמצא במרתפו של בית-החולים. לאחר שכולם תפסו את מקומם הופיע הפתולוג ד"ר וודרוד נושא מגש קטן ועליו פיסות מרקמותיו של החולה. בעודי חיוור כמו הקירות שמסביב, כפי שנאמר לי לאחר מכן, האזנתי בקושי לקולו המונוטוני של הפתולוג, שהקריא מן הנייר את פסק דינו הארכני. להפתעתי, בתוך שלל המשפטים המורכבים המהדהדים כאילו ממרחקים, התחלתי לזהות שלילה מוחלטת של מעורבות תאי טי במתקפה על הכבד. "ילדי בועה" הנולדים בלי מערכת חיסונית נוטים ללקות בגידולים סרטניים. אנחנו סברנו כי נכשלנו בניקוי לשד העצם ולכן נטינו לייחס לעצמנו את הנזק שנגרם

לכבד, אבל מה שגרם את הפגיעה בכבד והמוות היו גרורות של תאי נויروبולסטומה סרטניים. אכן נגולה מלבי. השיעור שלמדתי באותו מקום על יחסיות האמת הרפואית ועל חוט השערה הדק המפריד בין כישלון להצלחה ימשיך וילווה אותי כל חיי. בצאת הקהל הרב מהדלת, הרעים ד"ר גוד בקולו ופנה אליי בקריאה נרגשת לאמור: "עלינו להמשיך". ועדיין צפויים היינו לדרך רבת חתחתים. המושל הבא, גרמי, שהה כשלוש שנים לפני ההשתלה בבועה בסלואן קטרינג, כשהוא והצוות המטפל עוברים מעלות ומורדות וסכנות רבות לחייו. גרמי הפך עם השנים לילד המחמדים של המחלקה. הצוות נקשר מאוד גם לאמו שלא משה ממיטתו ומדי פעם נהגה ללמוד ממני, בעיניים אילמות ודואגות, על התקדמות המחקר שהתנהל מבחינתה לאט מדי. הגיע הרגע והחלטנו להתחיל בהשתלה ולהשתמש בלשד העצם של האב. ההחלטה לבחור באב כתורם, ולא באם, התבססה על הימצאותם של תאי טי של האם בדמו של גרמי, שחדרו אל דמו בזמן ההיריון, תופעה מוכרת למדי. חששנו כי תאים אלה, שלא תקפו את החולה מכיוון שהסכינו לחיות איתו בדו-קיום, עלולים להרים ראש ולתקוף את גופו של גרמי דווקא לאחר ההשתלה, ולכן נבחר האב כתורם. כמה חודשים אחרי ההשתלה, התאכזבנו ללמוד כי לא ניכר כל סימן לקליטת השתל, מה שהעיד על האפשרות שאותם תאי טי בודדים של האם, הנמצאים בגופו של גרמי, הם אלה שדחו את תאי לשד העצם של האב התורם.

הפכנו את השיטה וביצענו השתלה חוזרת, הפעם עם לשד העצם המנוקה של האם. והנה, מקץ קרוב לשנה תמימה מאז תחילת ההשתלות, ניכרה הצלחה גדולה. המערכת החיסונית של גרמי החלה מתהווה לנגד עינינו, בלא כל הפרעה, והעיקר, ללא כל סימנים למתקפה מצד תאי ה-טי שהיו בלשד העצם של האם התורמת. נראה היה שבעזרת השיטה שלנו הצלחנו לסלק מבעוד מועד את כל תאי ה-טי. הגענו ליום המיוחל עת גרמי שוחרר מהבועה הסטרילית. בתמונות הנמצאות על שולחני, שהנציחו רגע מכונן זה, נראה גרמי מוקף בצוות הדומע יחד עם הוריו המאושרים כשהוא נוגס פיצה ולוגם קוקה קולה ככל ילד אמריקאי בריא. בעוד אנו נרגשים ומחליפים חוויות על החלמתו של גרמי, החלה נרקמת דרמה גדולה נוספת, הפעם בדמותו של מנצ'ו, "ילד בועה" ממדריד. מנצ'ו הגיע לסלואן קטרינג בהיותו בן מעט פחות משנה, עם אמו שהייתה רופאה ואביו הימאי שפרנס את המשפחה בניו-יורק מעבודה בסופרמרקט. גם מנצ'ו חי בבועה הסטרילית זמן רב עד שהיה בידינו להציע לו השתלה. בינתיים, תוך שהוא מתגבר על אירועים זיהומיים קשים, התקרבנו מאוד אליו ואל הוריו המקסימים. בתקופת ההמתנה להשתלה התגלתה אצל מנצ'ו שחפת עופות המועברת כנראה על-ידי היונים של ניו-יורק וחומו עלה באופן מסוכן. התחושה של כל הרופאים הסובבים אותו הייתה קשה במיוחד, והם התכוונו לרע ביותר. ממש ערב נסיעתי להרצאתי הבין-לאומית

הראשונה, שתוכננה להינתן לכל קהילת המשתילים היוקרתית של לונדון, פנה אליי ריצ'ארד וביקש שנבצע השתלה נוספת. הוא הבטיח זאת לאמו של מנצ'ו והוא חשש שאם נכזה לשובי, לא יוכל לקיים את הבטחתו. הבנתי ללב, ואף כי תקוותינו היו קלושות ביותר, העברנו את כל הלילה בביצוע ההשתלה ומיד אחר כך יצאתי ללונדון. הרצאתי עברה היטב על-אף שמרוב חולשה נאלצתי להישען מפעם לפעם על הקתדרה. מלונדון המשכתי אל משפחתי בארץ ומכיוון שלא שמעתי מאומה מריצ'ארד, חשבתי על הגרוע מכל. אבל עם שובי לניו-יורק נדהמתי לחזות בפלא הרפואי. מנצ'ו החזיק מעמד בניגוד לכל התחזיות. חומו החל לרדת וממש עם הגעתי החלו להופיע בדמו תאי דם חדשים - סימן מובהק לקליטת השתל. שוב למדתי להבין את יחסיות האמת הרפואית ואת חשיבותה של העקשנות במלחמה הקשה על חיי החולה. עד היום, כאשר אני נזכר בנחישותו של ריצ'ארד שהתעקש לבצע את ההשתלה במנצ'ו, בניגוד לכל התחזיות הקודרות, אני מלא הערכה כלפיו. אמו של מנצ'ו זכתה לנס כפול, כאשר במהלך הדרמה הגדולה של חייה היא הרתה. מכיוון שהייתה קתולית אדוקה, התייעצה עם ריצ'ארד, בן דתה, האם להמשיך בהיריון ולהסתכן בילד בועה נוסף, שכן הסיכון לכך הוא כ-25%. ריצ'ארד ייעץ לה לבזוק בהריונה, וכך, מעט לאחר החלמתו של מנצ'ו, שבה אמו לספרד עם שני ילדיה הבריאים.

*

כָּל הַלַּיְלָה חִלְמָתִי
שְׁאֲנִי רָעָה
כְּשֶׁעָלָה אוֹר הַבֶּקֶר
כָּבֶר הָיִיתִי
מִמָּוֶשׁ טוֹבָה בָּזָה

אֲנִי דִיאָטָה
בְּשִׁלוֹשׁ אַרוּחוֹת
וְהַלֵּוְיָה אַחַת

בַּבֶּקֶר אָנִי
תְּאֵנָה מְתַפַּקֶּעֶת
אֲדָמָה חֲצוּיָה

בַּצֹּהָרִים אָנִי
פֶּסֶת בְּשָׁר וְרִדְרִידָה
עַל כְּרוֹבִית מְאֻדָּה

בְּשָׁעָה אַרְבַּע אָנִי
גְּלִידַת תּוֹת שְׁטָה
בְּסִירּוֹפִי שֶׁל דָּבֵשׁ

בְּעָרֵב אָנִי פֶרֶפֶר
שֶׁתִּלְשׁוּ אֶת כִּנְפָיו

חיים שלי חיים שלך

חַיִּי אֶת הַחַיִּים שְׁלֹךְ
אֶחָיָה אֶת הַחַיִּים שְׁלִי
הַשְׁאֲרִי בַחַיִּים שְׁלֹךְ
וְאַל תַּחְנֹגְשִׁי בַחַיִּי

אִיזוֹ חֲכָמָה חוֹזֶרֶת וְנִשְׁמָעֶת
מִהֶדְסֵת כְּתָרִנְגִּלַּת יַדְעָנִית
שְׁמִנָּה וְזִיפְנִית.

וְלָמָּה לֹא תַחַיִּי אֶת חַיִּיךָ
חַיִּי אוֹתָם כָּבֶר לָמָּה
שֶׁלֹּא תַחַיֶּה אֶת הַחַיִּים שְׁלָה כָּבֶר
וְתַנְיִחַ לַחַיִּיךָ?

צָרִיךְ שְׁזָה יְקָרָה -
טֹבְעֵי שְׁזָה יְקָרָה
הָאֵם נִכּוֹן?
כִּי אֶת תַּלְכִּי לָךְ מִמָּנָה אֶל חַיִּיךָ
וְהִיא תִרְחַק לָהּ אֶל חַיִּיָּה שְׁלָה -

הָאִמָּנָם -
כְּמוֹ בְּסִפְרָה 8 עֲלִילוֹת חַיִּים
מְשִׁיקוֹת בְּנִקְדָּה...
סִימְטְרִיּוֹת וְנִבְדָּלוֹת...
רִגְלִים מְכַנְסוֹת מִתַּחַת לְמַעֲטָה הַלְבוּשׁ
הַמְכֻסָּה כָּל -
לְבוּשׁ קְבֵלַת הַחֲלָטוֹת סְמוּיּוֹת
שֶׁל הִיצִיָּאָה לַדֶּרֶךְ -
צָאִי כָּבֶר לַחַיִּיךָ
צָאִי כָּבֶר מִחַיִּי
וְהִרִי אֶת חַיִּי
וְאָנִי חַיִּיךָ.

הספרות והאמנות מאפשרות לנו לצאת מגופנו ולבחון מחדש את גבולות ה"עצמי", בין הנפש לגוף

כשאנחנו חושבים על עצמנו, הספירה פשוטה. "אני" מסתכם תמיד באדם אחד ותודעה אחת. במציאות שבה אנו חיים, אנחנו מוגבלים תמיד לגופנו האחד ולמוחנו היחיד. לפעמים אנחנו יכולים להרגיש חלק מישות גדולה יותר, למשל באמצעות מדיטציה או קשרי הגומלין עם אנשים אהובים שהופכים להיות חלק בלתי-נפרד מחיינו – אך גם אז, בסופו של דבר, אנחנו בודדים בגופנו וכבולים אליו עד מותנו.

אך בספרות ובאמנות התחומים האלה עשויים להתערער, ולפעמים הם נשברים לגמרי. המדע הבדיוני אוהב במיוחד לאתגר את גבולות התודעה. הוא מאפשר למהות שלנו לזלוג מתוכנו לתוך מכונות, לגופים אחרים, ואף לשלב את תודעתנו בתודעות אחרות עד לבלי הפרד. כך "עצמי" הופך לחלק ממשהו גדול יותר.

לחרוג מגבולות הגוף

הגבול הראשון שעלינו לפרוץ הוא עורנו שלנו, וכאן עולה השאלה האם אפשר

רמי שלהבת הוא עורך ומתרגם, מו"ל ועורך ראשי של כתב-העת המקוון למדע בדיוני "בלי פאניקה".

ליצור אדם שאינו מוגבל לתחום גופו? במידה מסוימת, אפשר לומר שאנחנו עושים את זה כבר כיום באמצעות מכונות: כשאנחנו נוהגים במכונית, אנו נעזרים במנוע, במרכב, בדוושות ובהגה כדי ליצור ישות חדשה, גדולה מאיתנו, שפועלת בעולם לפי רצוננו. מכשירים כאלה יכולים לאפשר לנו לא רק לנוע בעולם, אלא גם לעצב אותו, כפי שעושה לפרנסתו כל נהג טרקטור.

אך למה להסתפק במכוניות וטרקטורים? בז'אנר המכה (Mecha) היפני אנו פוגשים רובוטי ענק, בגודל של בניינים רבי-קומות, שבתוכם יש מפעיל אנושי. דוגמה לכך ראינו לפני כמה שנים בשובר הקופות ההוליוודי "פסיפיק רים", שגיבוריו לוחמים בתוך רובוטי ענק שנבנו כדי לבלום פלישה של מפלצות ענק מיקום אחר. כוחם ואומץ לבם לבדם לא יעמדו להם מול האויבים המפלצתיים, אבל כשהם חלק מישות גדולה יותר, אדם-מכונה, הם עצמם הופכים לנשק מטיל מורא.

דמות שחרגה אף יותר מגבולות עורה היא הלווה, גיבורת "הספינה המזמרת" של הסופרת אן מק-קפרי, שוויתרה לחלוטין על גופה כדי להפוך למשהו גדול יותר:

ספינת חלל שמחוברת למוחה האנושי של הלווה. כיצור אנושי שלובש גוף של ספינת חלל, היא הופכת ליותר מאדם – ישות עם רגשות ואישיות, וחיבה עמוקה למוסיקה, אך גם מכונה עם תפקודים לא אנושיים בעליל, כמו תפעול שוטף של מערכות הספינה. ספרים וסיפורים בדיוניים אחרים משלבים בני-אדם בתוך שלל מכונות אחרות, כגון ציפור מכאנית ("סיפורו של העיט הזהוב" של דיוויד ד' לויין) או שועלה מכנית ("ציד מוצלח", של קן ליו).

האם זה הגבול? אם אדם יכול להיות חלק ממכונה גדולה, למה שלא יגדל עוד יותר ויאמץ אל ישותו אחוזה שלמה? זה מה שקורה בסולריה, עולם שהגה סופר המדע בדיוני אייזק אסימוב. מדובר במושבה אנושית שלקחה את האינדיבידואליזם עד כדי אבסורד – עולם שלם שמאוכלס בידי כמה אנשים, שחיים בבדידות מזהרת, כל אחד באחוזה פרטית של אלפי קמ"ר, בלי לפגוש כלל בני-אדם אחרים שלא באמצעות הולוגרמות ומסכים.

הסולריאנים הופיעו לראשונה ברומן "שמש עירומה" (1957), אך כשאסימוב חזר אליהם בשנית בספרו "המוסד והארץ" (1986), הם הפכו לדבר חדש: ישות



איור: סאלי נווה, עט על נייר

שגודלה כגודל האחוזה שלה. באמצעות הנדסה גנטית הם הפכו את עצמם להרמפורדיטים – זכר ונקבה בגוף אחד – והשתילו במוחם אונה נוספת שמספקת אנרגיה לאחוזה כולה. בשלב מסוים בספר, אחד הסולריאנים מת, והאחוזה כולה מתה איתו. התגשמות האוטופיה של חופש מוחלט, המושג באמצעות הרחבת גבולות הגוף, הופכת לחלום בלהות.

נפש בריאה בגוף אחר

כעת אפשר לדמיין כפילים שמאפשרים לבני-אדם להיות בשני מקומות או יותר בעת ובעונה אחת. הכפילים האלה יוכלו לעבוד במשרד, בעוד האנשים האמיתיים מבלים. הם יוכלו לחוות, במקום שולחיהם, הרפתקאות מסמרות שיער, ולחסוך את הסיכון מהאנשים האמיתיים. ואם ישרדו את הסכנה, אפשר יהיה להשתיל את הזיכרונות במוחותיהם של בני-האדם המקוריים. איך תתפקד חברה אנושית שקיימת בה טכנולוגיה כזאת?

לכפילים האלה קראה המתרגמת של "אנשי הכבשן" (2004), ורד טוכטרמן, "כנלים" (במקור ditto). הסופר, דיוויד ברין, יצר טכנולוגיה דמוית "גולם" ששינתה את מבנה החברה ויצרה מציאות שבה אנשים עובדים וחווים באמצעות שליח, ולא בעצמם.

אפשרות אחרת היא שאנשים יבנו לעצמם גוף חדש לגמרי, עם יכולות משודרגות. כך אפשר לקחת קשישים חולים שאין להם מה להפסיד ולחדש את נעוריהם כלוחמי-על בגופים משופרים עם עיני חתול, עור בעל יכולת החלמה

פלאית ושלל תוספות אחרות ("מלחמת האדם הזקן", ג'ון סקאלזי); או גזע אנושי מהונדס לחיים נטולי כבידה בתחנת חלל, עם ידיים תחתונות במקום רגליים לשיפור יכולת האחיזה (סדרת ה"זור", לויס מקמאסטר בוז'ולד); והגדיל לעשות סופר המדע בדיוני ג'ון וארלי, שרבים מסיפוריו עוסקים בהחלפת גופים, למשל, כדי לסגל אנשים לעבודות כרייה של כספית בכוכב חמה, להפוך מאישה לגבר וחזור חלילה או פשוט לצרכים אופנתיים.

לפעמים התודעה פשוט מחליפה גוף. זה יכול לקרות בין שני אנשים כמנוע עלילתי (הסרט "עימות חזיתי", בכיכובם של ג'ון טרבלטה וניקולס קייג'), בהחלפת גופים סדרתית באמצעות קסמים בניסיון לברוח מאויבים או מהמשטרה; בהעברת תודעות של סוכנים מהעתיד לתוך גופם של אנשים מההווה במטרה למנוע שואה עולמית (סדרת הטלוויזיה "הנוסעים בזמן"); ואפילו בערבוב אקראי של כל אוכלוסיית העולם, כפי שעשה הסופר הישראלי יואב בלום בספרו "הקבוע היחיד".

גרסה מעניינת במיוחד של הרעיון הזה הציע במאי הקולנוע והטלוויזיה ג'וס וידון בסדרה "בית הבובות" מהשנים 2009-2010. בעולם הזה יש אנשים שמסיבות אלה ואחרות מוסרים את גופם למוסד סודי, שמוחק את תודעתם לתקופה קצובה ומשתיל בהם, בכל פעם מחדש, זהויות אחרות. כך יכולים בעלי הון לשכור לעצמם "בובה" שתגלם כל דמות שירצו – זונת צמרת, סוכן חשאי, רוצחת שכירה וכן הלאה. בסוף השימוש, האישיות המושתלת נמחקת והבובה נשארת "לוח

חלק", מבלי לדעת מה עשתה ועם מי נפגשה. הדברים משתבשים כמובן כשאחת מהבובות מתחילה לשמר זיכרונות ולפתח זהות עצמאית.

המציאות הווירטואלית פותחת גם היא אפשרויות מרתקות להעברת תודעה. לדוגמה, גיימי, ילד צעיר שחי בתוך משחק מחשב שאביו עיצב למענו. בהדרגה הילד מגלה שהוא אינו אלא העתק של גיימי האמיתי, שמת ממחלה קשה, ונותר לעד בן 12, בעוד אחותו הצעירה ממשיכה לגדול ולהתפתח. הסופר וולטר ג'ון ויליאמס השתמש בדמותו של גיימי בסיפורו "העולם של אבא", כדי להתבונן באופן שבו הורים מעצבים את ילדיהם, ובדרך שבה הילד ממשיך לשמור, על-אף הכל, על זהות אישית וחופשית אפילו כאשר אביו יכול - באמצעות שינוי פשוט בקוד או במאגרי הנתונים - לשנות אותו כאוות נפשו.

זו, כמובן, רק דוגמה אחת מתוך שדה רחב ומגוון של תודעות ממוחשבות בעולם המדע הבדיוני. ז'אנר הסייברפאנק הרבה לעסוק בנושא זה, כחלק מדיון מורכב בטכנולוגיה ובמשמעויותיה. דוגמה ידועה ומוכרת היא אנשים ששולחים "אוטארים" – ייצוגים וירטואליים של עצמם – לפעול במקומם בנבכי רשתות המחשבים (למשל "סנוקראש", ניל סטיבנסון). או אנשים שפועלים בתוך המחשב באמצעות ייצוג נאמן של עצמם (סדרת הסרטים "מטריקס"), נכנסים בעצמם למחשב (הסרט "טרון") ואפילו מתעמתים עם תוכנות ורשתות שפיתחו תודעה עצמאית (ג'יני, מסדרת "אנדר" של אורסון סקוט קארד).



מתוך הסרט "אוטאר"

תודעה משותפת

ולבסוף, מי קבע שהזהות שלנו נבדלת? אולי אפשר לשלב יחד תודעות לישויות גדולות יותר?

הרעיון הזה, שמכונה לא פעם "תודעת כוורת", נשמע מפחיד, אפילו דיסטופי – ישות גדולה שמאיימת לבלוע לתוכה את זהותנו האינדיבידואלית ולהטמיע אותנו בתוך קולקטיב ענקי, כמו גזע הבּוֹרָג המפורסם מסדרות הטלוויזיה וסרטי הקולנוע של "מסע בין כוכבים". בדרך כלל תודעות הכוורת האלה הן האיום האולטימטיבי, בייחוד בסרטים ובסדרות שצמחו בתרבות האמריקאית, המקדשת את הפרט הבודד.

אבל אולי האיום הזה לא כל-כך נורא.

ב"המוסד והארץ" וב"פאתי המוסד" שקדם לו הציג אייזק אסימוב לא רק את סולריה, אלא גם את גאיה – כוכב-לכת שלם שכולו ישות אחת – כל אדם, כל יצור חי עד לחיידק הזעיר ביותר, ואפילו העצים, הסלעים וליבת כוכב-הלכת הם חלק בלתי נפרד מתודעה עולמית עצומה. לפי אסימוב, ישות חובקת-כל כזאת חייבת להעריך את החיים מעל לכל דבר אחר ולשמור עליהם בכל מחיר, מתוך הכרה בתלות ההדדית של כל חלקיה. ומי יודע? הוא מציע את האפשרות שאולי בעתיד גאיה תגדל ותתפתח לתודעה אחת שחובקת את גלקסיית שביל החלב כולה – גלקסיאה.

אן לקי, מהסופרות הבולטות במדע הבדיוני העכשווי בארצות-הברית, מציעה שימושים מעשיים יותר לאיחודי תודעה בטרילוגיית אימפריית הרדש ("יושרה שניונית", "חרב שניונית" ו"חמלה

שניונית"). מדובר באופרת חלל שבמרכזה אימפריה רודנית עצומה השולטת ביד רמה בכוכבי-לכת רבים. אולם אדם אחד אינו יכול לשלוט על מרחבים כאלה לבדו, ועל כן השליטה הגדולה, אנאנדר מיאנאי, פיצלה את עצמה למספר בלתי-ידוע של עותקים. כולם יחד הם אנאנדר מיאנאי וכולם שולטים יחד בשמה באימפריה ומעבירים את השרביט מדור לדור. אולם אחרי מאות או אלפי שנים, שבהן ההסדר הזה פעל היטב, האחדות ששמה אנאנדר מיאנאי מתערערת ומתפצלת לכמה סיעות מתחרות. התוצאה היא מלחמת אזרחים, שהיא בעצם התגלמות קטלנית של מלחמה בתוך זהותה של הרודנית.

מי שאמורה לפתור את התסבוכת היא פֶּרְקֶ, גיבורת הסדרה. ברק, כמו "הספינה המזמרת", גם היא ספינה, וגם היא אוהבת לשיר, אבל כאן מסתיים הדמיון בינה ובין גיבורת ספרה של מק-קפרי. כי לאימפריית הרדש היה במשך שנים מנגנון יעיל שהיא הפעילה בהצלחה רבה על כל אויביה המובסים. מיליוני שבויים נלקחו לטיפול שבסופו תודעותיהם המקוריות נמחקו לחלוטין. הגופים חסרי התודעה אוחסנו במשך שנים רבות עד שנלקחו לשימוש כ"שניוניות" – חיילות בספינות חלל שמהוות חלק בלתי נפרד מתודעת הספינה.

ברק הייתה גם היא שניונית, אך במהלך משימה הספינה שלה הושמדה והיא נותרה השריד היחיד שלה. בהדרגה לאורך הטרילוגיה, ובייחוד בספר הראשון, היא מגבשת זהות אישית שמשלימה את זהותה ה"ספינתית" והופכת לסוג חדש של תודעה. בספרי

ההמשך היא תשתמש בזהותה הייחודית כספינה בגוף אנושי כדי לתקשר עם בני-אדם וספינות גם יחד, בניסיון להכריע מהר ככל האפשר את מלחמת האזרחים בין האנאנדריות. לבסוף, יכולים להיות גם שילובי זהות חלקיים, למשל באמצעות טלפתיה. זה מה שחווים נטלי וערן בסיפור זוכה פרס גפן של לילי דאי "במקום בו מאבדים ספרים", כשננובוטים, שנועדו במקור לעקוב אחרי ספרים שהלכו לאיבוד, מאפשרים לאנשים לחוש ולראות בדיוק את מה שהשני או השנייה חשים ורואים. החוויה הזאת, של שילוב חלקי של התודעות של שני אנשים, או של אדם אחד עם חפציו וספריו, הוא חוויה מטלטלת – מפחידה ומפעימה בעת ובעונה אחת.

עולמות הדמיון פותחים לתודעה האנושית שבילים חדשים ללכת בהם, שבילים שברוב הזמן, בעולם האמיתי, חסומים בפנינו. כשהנפש אינה כלואה בגוף האחד שבו נולדה, היא יכולה להיות הכל – גבר יכול להפוך לאישה, זקנה יכולה להתחיל את חייה מחדש כמכונת לחימה אימתנית, אנשים יכולים להחליף את גופם, לחלוק אותו עם אחרים, לפצל ולאחות אותו מחדש ואפילו להשתלב בתודעה קולקטיבית גדולה.

כשדמויות ספרותיות עושות את זה, הן מאפשרות לנו להביט על עצמנו מבחוץ ולתהות, מי אנחנו באמת? כשהדמויות הבדיוניות משתנות לנגד עינינו, הן חושפות בפנינו את הדרך שבה הטבע שלנו עיצב אותנו ושרטט לנו גבולות. אבל אחרי ככלות הכול, לאמנות, שלא כמו לבני-התמותה, אין גבולות.

אבא ב-91,970 מלים | יבשם עזגר

זה התחיל ממאמר שהמתכנת והסופר ג'ון ולאהוס, בן למהגרים יוונים בארצות-הברית, קרא ברשת. סיפור על פרויקט של גוגל, שבמסגרתו הזינו החוקרים 26 מיליון שורות של דיאלוגים מסרטי קולנוע, לתוך מערכת ממוחשבת שתוכננה להיות בת-שיח שוות ערך לבני-אדם. במאמר תוארה חלופת דברים אחת בין המפעיל למערכת:

מפעיל: "מהי מטרת החיים?"

מערכת רובוטית: "לחיות לנצח".

"נתקעתי על המשפט הזה", סיפר ולאהוס לאלמה האסר, כתבת המגזין "וירד", שדיווחה על השתלשלות האירועים מאז אותה "היתקעות". אביו של ולאהוס התמודד אז עם מחלת סרטן סופנית, וסיפור המערכת המשוחחת ("צ'טבוט") של גוגל העלה בו רעיון: לבנות "אבא-בוט" ש"יגור" בסמארטפון שלו, ויציל את זיכרונותיו של אביו, את דרך דיבורו, את ההומור שלו, האסוציאציות. בקיצור, אבא-בוט שאפשר יהיה לשוחח איתו אחרי שאביו האמיתי ילך לעולמו, ובמיוחד ברגעים שבהם יתכפו גלי הגעגועים אליו.

ולאהוס בנה מערכת "מעגלי שיח", לפי פרקי חייו של אביו (יוון, הגירה, לימודים, מקצוע, עבודה, שירים, בדיחות ועוד). את ה"מעגלים" האלה הוא החל למלא בהקלטות של אביו, ששיתף פעולה וסיפר למיקרופון על אירועי חייו, כמו, למשל, איזה קונצ'רטו לפסנתר של צייקובסקי ניגנה אחרותו ברסיטל של בית-הספר התיכון. הוא גם לא היסס לשיר את השיר האהוב עליו "אני והצל שלי", שאותו שר באודישן של מועדון הדרמה בנערותו, בשנת 1950: כמו תמונה שנצמדת לקיר / כמו החוף והים שבשיר / אתה והצל, חיבור לא שביר (בילי רוז, דייב דרייר ואל ג'ולסון, הביצוע המוכר: פרנק סינטרה וסמי דיוויס

הבן, תרגום חופשי: יבשם עזגר).

91,970 מלים בסך הכל הקליט ולאהוס מפיו של אביו, מתחילת הפרויקט ועד ליום מותו של האב. "מעגלי השיח התמלאו במלים, במידע, בסגנון, והאבא-בוט למד מהם כיצד האסוציאציות של אביו של ג'ון ולאהוס מקשרות פריט מידע אחד למשנהו.

באחד מהניסויים הראשונים, ישב ולאהוס לשיחה עם אביו, אמו והאב-טיפוס של האבא-בוט. זכות הפתיחה בשיחה ניתנה למכונה:

"אשתי היקרה, מה העניינים?" שאל האבא-בוט.

"בסדר גמור", ענתה מרתה, אמו של ולאהוס.

"זה לא נכון", אמר האב החולה, שחש את המתח והמצוקה

בקולה של רעייתו.

"ומה שלומך אתה?" שאלה.

"מעולה, מרתה", ענתה המכונה. "אני שולט בעניינים.

הכל דבש".

השיחה נמשכה, עד שלאחר כמה חילופי דברים, אמר

האבא-בוט, בסגנון דיבור קרוב מאוד לזה של האב החולה:

"את חכמה יותר ממה שאת נראית, מרתה".

זה כבר היה מעבר ליכולתה של מרתה. היא התקשתה

לשאת זאת, ויצאה מהחדר.

בפעם אחרת שבה הפעיל ולאהוס את האבא-בוט, הוא פתח בשתיקה. כעבור זמן מה, החל האבא-בוט לדבר:

"מה שלומך?"

"עצוב", ענה ולאהוס.

"אני מבין", אמר האבא-בוט, "רוצה לדבר על זה?"

האבא-בוט והבן, שזיהה את ההומור של אביו, צחקו יחד.

על דיוקן עצמי של פייר אוגוסט רנואר

תפקידה של המערכת החיסונית הוא להגן על הגוף מפולשים זרים, כמו מיקרואורגניזמים, וכן מפני תאים ורקמות של הגוף עצמו – שהשתנו וחרגו מתקינותם. בבסיס פעילותה נמצאים שלבי "מודיעין" מורכבים של זיהוי מולקולרי והבדלה בין העצמי (self) לעומת הזר (non-self).

טעויות בזיהוי העצמי עלולות להביא

פרופ' דני כספי הוא רופא ראומטולוג במרכז הרפואי סוראסקי תל-אביב, פרופ' חבר (בדימוס) בבית-הספר לרפואה של אוניברסיטת תל-אביב, משורר, חבר מערכת "שירת המדע" וזוכה פרס שרת החינוך לספר ביכורים, 2005, על ספרו "עצירת פתע" (עמודים לספרות עברית, זמורה ביתן 2004). ספר שיריו, "חמת הספק", ראה באחרונה אור בהוצאת הקיבוץ המאוחד. ספריו הקודמים: "רפואה פנימית", שירים (יחדיו 1991), "ארבע רוחות אהבה", רומן (כנרת זמורה ביתן, 2009).

להתפתחות מחלות אוטואימוניות, שמתבטאות בהתקפה של המערכת על הגוף שהיא עצמה חלק ממנו. מדובר בתהליך מתמשך: החומר המפוענח ומזהה כ"זר" קיים בשפע, וממשיך להפעיל את המערכת שאיבדה רסן. פייר אוגוסט רנואר (1841-1919) לקה בגיל 49 בדלקת מפרקים שגרונתית (Rheumatoid arthritis), מחלה אוטואימונית נפוצה למדי (בכ-1% מהאוכלוסייה), התוקפת במיוחד את רקמות המפרקים, והייתה אז חשוכה מרפא. מחלתו גרמה לו להיות מרותק לכיסא גלגלים, ופגעה בעיקר בכפות הידיים ובאצבעות. על-אף זאת המשיך לצייר בעוצמה, תוך שהוא נעזר באמצעים טכניים שפיתח לשמירת עצמאותו, כמו מתקן לאחיזת המכחול, והשאיר את החותם של סגנונו העצמי

על עולם האמנות. הרישום של רנואר המובא כאן פורסם בשנתון "שירת המדע" 2014, שהוקדש לנושא "דָּכָר בתוך דבר". אולם במבט "אוטואימוניות של אוטופורטרט", ניתן לִדְמוּת כי הוא עוסק בזיהוי העצמי (הצייר עצמו בימין התמונה). בסטיית הזיהוי ובמחלה (היד המעוותת במרכז – שנרשמה מוגדלת ממדים), ואף בשאיפה לשוב לעצמו ולהחלים (פנים, ללא גפיים ובלא עיוותי מפרקים, שנרשמו משמאל).

הודות לתגליות מאחורי הקלעים של המערכת החיסונית, שלמדעני מכון ויצמן למדע היה חלק בהן, פותחו בעשורים האחרונים תרופות ביולוגיות והתערבויות ממוקדות, אשר משנות מהותית את מהלך המחלה שממנה סבל רנואר ומחלות אוטואימוניות אחרות.



פייר אוגוסט רנואר, דיוקן עצמי

מבט אישי על חוויית ה"אני" בראי האנתרופוסופיה



רודולף שטיינר

ב-1910 העביר רודולף שטיינר, אבי האנתרופוסופיה, סדרה של ארבע הרצאות על מה שהוא קרא לו

איריס סובינסקי היא מאמנת אישית וזוגית, למדה מדעי המחשב בטכניון, וכותבת על אנתרופוסופיה. המאמר מבוסס בין היתר על הספר "פסיכוסופיה" מאת רודולף שטיינר, שראה אור בהוצאת ספרי מיקרוקוסמוס. מגרמנית: דב וירושבסקי.

"פסיכוסופיה". הפסיכוסופיה, כפי שהוא תיאר אותה, היא התשתית לפסיכולוגיה ולפסיכותרפיה האנתרופוסופית. מסיבות היסטוריות, ששטיינר צפה אותן, התנאים הנדרשים להבנתה ולשימוש המעשי בפסיכוסופיה פְּשְלוּ רק לקראת סוף המאה ה-20. נקודת המוצא של הפסיכוסופיה היא היכולת ליצור פרספקטיבה והתבוננות ישירה בין מרכז התודעה (ה"אני") ובין תופעות הנפש האחרות, כגון רגשות, תחושות וחוויית - בזמן אמיתי, בעת התרחשותן. על בסיס הפרספקטיבה הזאת, מתאפשרת התבוננות ישירה בתהליכי הנפש. מכיוון שלא יכול היה לממש את המתודה של יצירת הפרספקטיבה ותהליך ההתבוננות הזה – הותיר שטיינר את הבקשה (במובן מסוים, את הצוואה) הזאת, לדורות הבאים. למעשה, הוא גם העריך שזה יתאפשר – כפי שאכן קרה – לקראת סוף המאה ה-20.

על פי שטיינר, אם הידע הזה יגיע לידיים הנכונות, נוכל לפתח בעתיד את האנתרופוסופיה כמדע הנפש: "היה ביכולתי", אמר, "לתת לכם רק מעט מן התחום האין-סופי של הפסיכוסופיה" (כל הציטוטים במאמר לקוחים מתוך ההרצאה הרביעית של שטיינר על הפסיכוסופיה). ואכן, כיום קיימים כבר כמה גופים שעוסקים בטיפול בשיטות שפותחו על בסיס הפסיכוסופיה.

ה"אני"

"אם תשימו לב לכך", אמר שטיינר, "תבינו נכונה שבנפשנו נפגשים כוחות שונים למדי". כך, למשל, "יחד עם ה'אני' נכנס לתוקפו כושר השיפוט". האני שלנו, לפי תפיסה זו, הוא כוח שמשרת אותנו ועוזר לנו לקיים את החיים הפיסיים והנפשיים שלנו. סביר להניח שכאשר שטיינר מדבר על כוח השיפוט, הוא מתכוון ליכולת שלנו לבחון אם דברים מתאימים לנו או לא ולהחליט בהתאם לכך. הוא מדבר על בחירת היחס שלנו אל הגורמים והתופעות שאנו נחשפים אליהם, אלה הקשורים לעבר ולעתיד כאחד. כלומר, אפשר להבין שמושג השיפוט שלו אינו "שיפוטיות", שרואה דברים מבחוץ ומגדירה אותם כטובים או כרעים, אלא בוחנת אותם ומחליטה מה מתאים לי ומה לא מתאים לי, מה נכון לי ומה לא. שיפוט, במובן הזה, הוא הבסיס לבחירות שלנו.

לפיכך ה"אני" של שטיינר מייצג כוח פנימי שתומך בבחירות שלנו בחיים ועוזר לנו לבחון את עצמנו בעולם כשהוא מקושר ונתמך בכל המידע שאליו אנו נחשפים.

מכאן אפשר להבין ששום השפעה חיצונית אינה יכולה להובילנו לדימוי האני. במלים אחרות, דימוי האני אינו נובע מהעולם הפיסי. משמעות הדבר היא שנוכל לחוות את האני שלנו רק מתוכנו ולא משום מקום אחר, ואולי אף שהניסיון

איריס סובינסקי

לחפש רמזים על האני בחוץ מפריע לנו לפגוש את האני שבתוכנו.

תגובת העולם להופעת ה"אני": אינדיבידואליות

שטיינר תיאר את מצב העולם בתקופתו ככזה שבו קשה לאנשים לחוות את ה"אני", אך צפה שממחצית המאה ה-20 ישתנו מיקומו ותפקודו של האני בתוך האדם, דבר שישנה את חוויית החיים של בני-האדם וייצור מודעות אחרת לאני שבתוכם. על פי שטיינר, גם בעבר היו אנשים שהאני שלהם היה פעיל ומורגש, אך הם היו מעטים.

חוויית האני מתקשרת לחוויית האינדיבידואליות, שבה יש הרבה יותר מקום מעבר למי שאנחנו או ל"עצמי" שלנו; חוויה שהתחזקה במאה ה-20, והובילה להתפשטות האינדיבידואליות וערך האינדיבידואליזם בחברה. ואמנם, בתקופה זו נשמעו טענות רבות מפי הדור שקדם לה, על כך שהאינדיבידואליות שהתחזקה היא מעין "אגואיזם שפוגע בעולם". אפשר שזו ביקורת של דור ותיק כלפי דור חדש – "זה נוער, זה?", אבל האמת היא שהאינדיבידואליות התערבה בחיינו והשפיעה עמוקות על העולם. אנו יכולים לראות זאת בחינוך (במה שאפשר לראות כיישום עכשווי של הפסוק "חנוך לנער על פי דרכו"); ובהתאמת העבודה לעובד (בניגוד להשמת עובדים בעבודות לפי מידת נחיצותן של אותן מלאכות).

אחת התופעות הקשורות להתחזקות האינדיבידואל היא היחלשות הקהילה, ואפילו בני-זוג נראים לנו כיום כשני אינדיבידואלים, שלא תמיד יודעים ליצור הרמוניה ביניהם.

חוויית ה"אני"

כאשר אנו נותנים מקום לשיפוט הפנימי שלנו ("מה מתאים לי") ונעזרים בו בבחירות שלנו, אפשר להגיע לחיבור ל"עצמי" שלנו. זהו מצב שבו נוכל לחוות את עצמנו במרכז החוייתנו, כנוכחות שקטה ("אני קיים").

הרובד שנקרא ה"אני" קשור לבחירות שלנו ולתהליך הבחירה. בעבר, נעשו הבחירות מתוך אילוצים חיצוניים-תרבותיים ופחות מתוך צרכים אישיים. החיבור לאני מאפשר לנו לבצע החלטות ממקום שמביא בחשבון חלקים שונים שלנו, ומייצר לנו תחושה של בחירה ברורה ומאוזנת, נכונה בשבילנו, שמגיעה ממקום של שקט ומייצרת שקט – גם אם, לפעמים, מדובר בבחירה שאינה נוחה.

הנפש, לפי הפסיכוסופיה, מתווכת ומעבירה מידע בין הסביבה החיצונית ובין האני שלנו. כאשר הנפש סוערת, התיווך שלה אינו מדויק. במצב כזה, אנו חשים חוסר בהירות, חוסר איזון ואבודים. היכולת שלנו להגיב נכון על מצבים שונים, להיות מרוכזים ופחות מוסחים, קשורה לעוצמת החיבור שלנו עם המרכז

שלנו (נוכחות האני). ככל שהקשר חזק יותר, יכולת התפקוד שלנו טובה יותר. הנה כמה דוגמאות: הקשבה לרעב כשהוא מגיע, ואכילה בזמן, יעזרו לנו "להיות יותר במרכז שלנו", ולהתמודד טוב יותר עם שינוי בתוכניות שלנו, שנכפה עלינו, או עם כעס של אדם אחר עלינו. במלים אחרות, כאשר אנחנו במרכז שלנו, אנו יכולים להקשיב לצרכים שלנו ולענות עליהם באופן יותר מדויק, כך שיטרידו אותנו פחות.

כאשר האני שלנו נוכח, אנו חווים את החיים באופן פשוט ובהיר; דבר שמאפשר לנו לבצע פעולות שונות בפחות מאמץ. הבהירות הזו, שאנו פועלים בתוכה, תחושת ה"זה נכון לי", חוסכת לנו ויכוחים פנימיים או השקעת אנרגיה בהתלבטויות – מה שמותיר יותר כוח לעשייה שלנו. המצב הזה, שבו אנחנו במרכז של עצמנו, עלול להתפרש כאגואיזם, אבל ההפך הוא הנכון. כאשר אנחנו במרכז של עצמנו נותרת בידינו יותר אנרגיה שאותה אנו יכולים להעניק לאחרים. זהו מצב שאפשר לכנותו "זריחת העצמי": האני פשוט נמצא ופועל עם השקט הזה בכל מפגש שלנו עם הסביבה.

כאשר האני נוכח, הוא משרה שקט ויכול לכוון אותנו נכון, גם כאשר בחוץ מתחוללת סערה. זה מצב דומה ל"עין הסערה". אי של שקט ברוח או במערבולת הגדולה. מכאן אפשר להתקדם ולקדם את העניינים שאנחנו מאמינים בהם.

מן המחזור "בית ראשון"

בית ראשון 1	בית ראשון 3	בית ראשון 5
בֵּית רֵאשׁוֹן הוּא הַגּוֹף בוֹ נוֹצְרֶתִי. רַחֵם אִמִּי הִיָּה עֲשׂוּי בְּטוֹן מְזִין. וְאֵף עַל פִּי כֵן הָיָה יְרוּי וְאֵף עַל פִּי כֵן אֶגְרוֹפִי זַעַם פְּלָחוֹ אֶת חַיִּי.	בֵּית שְׁלִישִׁי הוּא הַגּוֹף בוֹ רוֹחֵשִׁים חַיִּי. אֲחִיזֹת עֵינַיִם הֶפְכָּה לְדֶרֶךְ חַיִּים. וְאֵף עַל פִּי כֵן הוּא סְדוּר וְאֵף עַל פִּי כֵן כְּאֲבִיו שְׁקֻטִים וְהֵם הוֹלְכִים וּבָאִים.	בֵּית חֲמִישִׁי הוּא הַגּוֹף בוֹ גָּרִים חֲלוּמוֹתִי. חֲדָרָיו חֲצוּבִים בְּהָר פָּנָיו אֶל הַגּוֹף. וְאֵף עַל פִּי שֶׁהוּא חָרֵב וְאֵף עַל פִּי שֶׁהַגֶּשֶׁם דּוֹלֵף אֲנִי שֹׁבָה אֵלָיו בְּלִילוֹת.

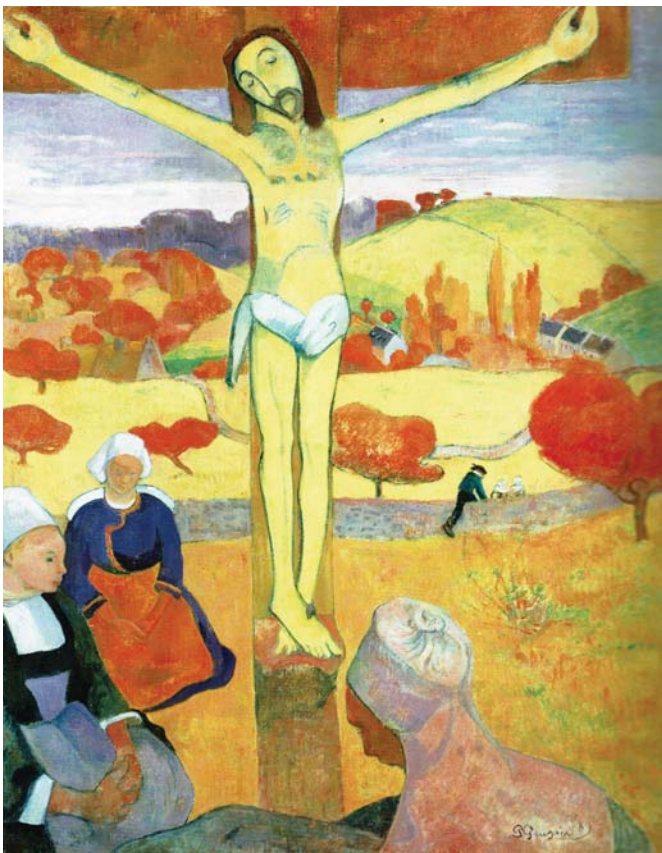
מתוך: שיבת הבית ונדרדיו,
הקיבוץ המאוחד, 2016

לא חלום

לֵאן לְנוֹס?
מַעֲצָמִי לְעֲצָמִי?
אִיזָה מְבוֹךְ אֶפֶל.
דֵּק עֶרְפֶּל כֶּסֶה מְרֹאוֹת הַכּוֹכָבִים
לְבַל נִרְאָה מָה שֶׁרָאוּ.
יִלְלֵת כָּלֵב.
לִילָה צוֹנֵן וְגוֹפִי מְזִיעַ.
בוֹאִי, שָׁנָה, בוֹאִי, בוֹאִי.

מתוך: פרשת הדרכים,
קשב לשירה, 2015

על הדיוקן העצמי של גוגן



פול גוגן, "הצלוב הצהוב", 1889, 73/92 ס"מ, מוזיאון אורסיי, פריז

ציור דיוקן עצמי מחייב מודעות של האמן לעצמו, לא כמבצע המשרת דת או מלכות, אלא כישות לעצמה, המכירה בערך עצמה. לכן סוגת הדיוקן העצמי הייתה יכולה להתפתח רק לאחר שינוי במעמד האמנות ובמעמד האמן, ותפיסתו כאינדיבידואל בעל ערך, בין אם הוא מוערך בשל יכולתו האמנותית הטכנית ובין אם הוא נתפס כבעל יכולת אינטלקטואלית או רוחנית. בתקופת הרנסנס, עלה מעמד החברתי של האמנים והם דרשו להיות מוערכים יותר מאשר בעלי המלאכה ה"רגילים", לכן הדיוקן העצמי החל להתפתח אז כתת-סוגה של הדיוקן. מתוך החשיבות של תיאור נאמן למציאות, הדיוקן בדרך כלל היה מצויר תוך הסתכלות במראה, בדגש על המימזיס. בתקופת הבארוק התפתח גם דיוקן עצמי אינטרוספקטיבי, שבאמצעותו האמן מתבונן פנימה, בוחן את עצמו בשלבי חייו השונים, הן בגילים השונים והן במצבי הרוח השונים, כמו

ד"ר רות מרקוס, מרצה (בגמלאות) בפקולטה לאמנויות, החוג לתולדות האמנות באוניברסיטת תל-אביב.

למשל בדיוקנאות העצמיים של רמברנדט, ובדומה לו, מאוחר יותר, גם ואן גוך מרבה לצייר את דיוקנו העצמי, ובאמצעותו הוא בוחן את עצמו ואת מצבו הנפשי. מעמד האמן עלה עוד יותר בתקופה הרומנטית, כאשר האמנות נתפסה ככלי לביטוי של הטראנסצנדנטלי – מה שקיים מעבר לעולם התופעות – והאמן נתפס כנביא וכגאון, כמי שחושיו הרגישים גורמים לו תובנות שאינן נגלות לאדם הרגיל. תקופה זו התאפיינה בדיוקנאות עצמיים רבים שמייצגים את "האמן הגאון". באמנות המודרנית, אמנים רבים משתמשים בדיוקן העצמי לא רק כדי להציג את עצמם, אלא גם כדי לבטא משהו על תפקידם כאמנים או על מקומם באמנות, ולעתים על מקומם בתולדות האמנות. בשלהי המאה ה-19, כאשר האמן נתפס כ"בוהמי" או "אוונגרדי", כמי שנמצא בשולי החברה או כחלוץ לפני המחנה, הציגו אמנים שונים את עצמם כנטע זר, כמי שהחברה אינה מבינה אותם, או כקדושים מעונים המקריבים את עצמם על מזבח האמנות. אחד מהם היה פול גוגן. בציור הצלוב הצהוב (1889) "השתיל"

גוגן את דיוקנו העצמי במקום פניו של ישו, והפך לצלוב חי וקיים, כמו הנשים הברטוניות הכורעות לפניו. גוגן ממקם את אירוע הצליבה הדתי-מיתולוגי במציאות הממשית – בזמן הווה ובנוף הברטוני. גישתו נובעת מתפיסת עולמו הסינתטיסטית, שלפיה למציאות הפנימית יש תוקף זהה למציאות החיצונית, ולכן על האמן לשלב בין החלום ובין המציאות, ליצור סינתזה בין העולם החזיוני לעולם הממשי. לדבריו, אין להעתיק את המציאות אלא לחלום אותה, ולכן היה עליו לנתק את הציור מכבלי הממשות ולמצוא טכניקות חדשות של ייצוג: בין היתר הוא השתמש בצבע גרפי שטוח ובקווי מתאר כהים (בדרך כלל כחול כהה) המגדירים משטחים צבעוניים. טכניקה זו מכונה cloisonnisme, מונח הלקוח מהטכניקה של עבודות האמייל – פסי מתכת הממסגרים וכולאים את הצבעים הנוזלים עד לייבושם בתנור. טכניקה זו גם מזכירה את טכניקת הוויטראז', שבה פסי המתכת מחברים בין חלקי הזכוכית הצבעונית. גם סולם הצבעים הראשוניים בציוריו בתקופה זו מזכיר את הצבעוניות של הוויטראזים.

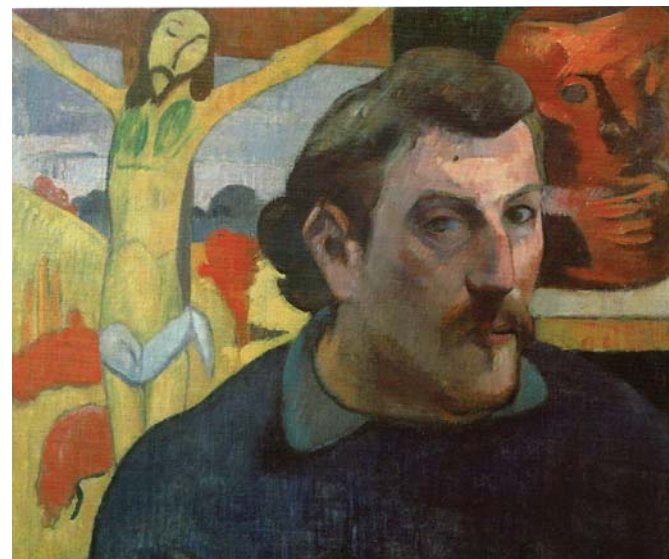
מירצ'ה אליאדה (Eliade), בספר המיתוס של השיבה הנצחית, טוען כי המיתוס נתפס על-ידי מאמיניו כאירוע שאינו צמוד לזמן היסטורי, אלא מתהווה והולך בתהליך של חזרה אין-סופית ונצחית. כך גם הצליבה בהצלוב הצהוב, הנתפסת כאירוע המתרחש בעת ובעונה אחת בימים ההם ובזמן הזה. גוגן מייצג את הברטונים כמי שדתם ואמונתם כה

עמוקות ושורשיות, עד שאינם מפרידים בין זמן לזמן ובין חול לקודש, והצליבה כה מעורה בהווי חיי היום-יום שלהם, עד כי הילדים ברקע ממשיכים לשחק, כאילו לא אירע דבר יוצא דופן. אליאדה מבחין בספרו בין האדם הארכאי, הרואה את עצמו חלק מהקוסמוס, ובין האדם המודרני, שרואה את עצמו חלק מההיסטוריה; האדם

הארכאי מאמין שערכיו, מנהגיו ומוסדותיו התגלו עוד בתחילת כל הזמנים, שיש להם מקורות טרנסצנדנטליים הניתנים לשחזור ולחזרה, ואלה מתבטאים דרך המיתוס. גוגן, המייצג את עצמו כישו ומכניס את עצמו לתוך אירוע מיתולוגי, מכריז בכך על עצמו כעל גוגן הארכאי, גוגן הפרא, זה שאינו רואה את עצמו חלק מההיסטוריה. הפרימיטיביזם של גוגן אינו מתבטא



פול גוגן, "ישו בגן הזיתים", 1889, 92/73 ס"מ, גלריית נורטון, פאלם ביץ'



פול גוגן, "דיוקן עצמי עם הצלב וה'פרא'", 1889-1890, 46/38 ס"מ, אוסף פרטי



פול גוגן, כד – "ראש גרוטסקי, פורטרט עצמי כפרא", 1889, קרמיקה, 28 ס"מ, מוזיאון אורסיי, פריז

"הייסורים בגן". בריאיון שנתן ב-1891 לז'ורל הורה (Huret) בעיתון L'Echo de Paris, בעודם עומדים מול הציור ישו בגן הזיתים, אמר גוגן: "זהו הדיוקן שלי שעשיתי שם... אבל הוא מייצג גם את ניפוץ האידיאל, כאב כה אנושי אך גם אלוהי, ישו שנזנח על-ידי כולם, תלמידיו עוזבים אותו, תמונה כה עצובה, כמו נפשו..." יש להניח שגוגן הכיר את "היצירה המקוללת" (l'oeuvre maudite), שיר שכתב ב-1888-1889 חברו הטוב, המבקר והמשורר הסימבוליסטי אלבר אורייה (Aurier). אורייה משווה את ייסורי האמן לייסורי ישו בצליבה, וממשיך: "אנו המקוללים, המנודים / סוחבים כמו שלשלאות את יצירותינו הלא-ידועות".

זו דרך אחרת של תפיסת מציאות, שאינה נשענת רק על החושים והשכל, אלא גם על תובנות פנימיות עמוקות ועל הבנה שעולם התופעות מייצג כוחות שמעבר לו. בכך הקדים גוגן את האנתרופולוג לואיסין לוי-ברול (Lévy-Bruhl), שפרסם ב-1910 את ספרו Mentalité Primitive ("מנטליות פרימיטיבית"), שבו שלל את עליונות תפיסת "הקדמה" של דארווין וספנסר, ודיבר על "החווייה המיסטית" – צורת חשיבה חווייתית שקיימת בממד שאינו רציונלי, במצב נפשי שאותו כינה "פרה-לוגי".

גוגן חזר ומעמיד את עצמו בתפקיד ישו הקדוש המעונה בציור ישו בגן הזיתים (1889), המבוסס על הסצנה הנוצרית

מפוכחת, ישירה וחדה, אך הוא מעמיד מאחור את שתי היצירות שבהן ראה את הביטוי השלם ביותר של ישותו: משמאל הצלב הצהוב, המבטא את גוגן המרטיר, האמן שמקריב את עצמו על מזבח האמנות, ומימין הכד דיוקן עצמי גרוטסקי, או כפי שהוא קורא לו במקום אחר, ראש של גוגן הפרא (1889). המבטא את הפן השני באישיותו – גוגן הפרא, הפרימיטיבי או הארכאי.

"הפרא" היה מרכיב חשוב מאוד באישיותו וביצירתו של גוגן. למעשה, גוגן היה הפרימיטיביסט הראשון של האמנות המודרנית ובין הראשונים שהבינו כי האמנות הפרימיטיבית מהווה שפה אלטרנטיבית שוות ערך לאמנות המערבית.

haute magie (1856) ("דוגמה וטקס של המאגיות הגבוהה"), כי המאג בורא את עצמו בלומדו "לסבול, לוותר ולמות", ובכך הוא משחרר את עצמו מכוחות החיים והמוות ורוכש כוחות נעלים של אינטלקט, רצון ודמיון. הסבל, אם כן, הוא המחיר שעל האמן המאג לשלם בעבור כוחות היצירה שלו.

אף שהרבה לכתוב מכתבים שבהם הסביר את ציוריו ורעיונותיו, מעניין להיווכח כי גוגן אינו מתייחס בכתביו לציור הצלב הצהוב, אך אפשר להבין עד כמה ציור זה היה חשוב בעיניו באמצעות ציור מאוחר יותר, דיוקן עצמי והצלב הצהוב (1889). בדיוקן זה הוא מצייר את עצמו בהתבוננות ריאליסטית,

חתרנית ואפילו כופרת בעיקר. אך גוגן הצלב אינו סתם גוגן האיש, אלא הוא מסמל כל-צייר, על משקל כל-אדם; הוא מגלם את דמות האמן הקורבן, האמן הלא-מובן, המיוסר, הלוחם על אמונתו ומקריב את עצמו על מזבח האמנות. בכך הוא ממשיך סדרה של ציורים שבהם הוא משלב את פניו בתפקיד של קדוש מעונה, דתי או אפילו חילוני, כפי שעשה עוד קודם כשצייר את עצמו בתפקיד ז'אן ולז'אן מ"עלובי החיים" (1888).

הצגתו של גוגן את עצמו כאמן סובל ונרדף נבעה מניסיונו האיש, אך גם התאימה לרעיונות הגנוסטיים שבהם האמין: הוא הושפע מאליפז לוי, הטוען בספרו Dogme et rituel de la

רק בתפיסת המציאות שלו ובדרך הצגת המיתוס, אלא גם באמצעים האמנותיים שבהם הוא משתמש. ציוריו הסינתטיים מצוירים באופן "פרימיטיבי": בצבעוניות עזה ושטוחה, במריחות מכחול גסות, ללא כיארוסקורו, ללא עומק, עם קווי מתאר מודגשים. הצבע של גוגן אינו נתפס כביטוי של העולם הפיסי; אין הוא ביטוי של צבע-אור המוחזר מן האובייקטים ונקלט בעדשת העין, אלא זהו צבע "רוחני". זו מטאפיסיקה של הצבע במקום הפיסיקה שלו, כפי שטוען דונלד קספיט (Kuspit). גישתו של גוגן, כשהוא מנכס לעצמו את תפקיד ישו ובכך מערבב בין האוניברסלי והפרטי, היא מהפכנית,



פול גוגן, "עלובי החיים (דיוקן עצמי עם דיוקן של ברנרד)", 1888, מוזיאון ואן גוך, אמסטרדם



פול גוגן, כד – "פורטרט עצמי כראש כרות", 1889, קרמיקה, קופנהגן

מרמז שוונס היא אולי גם שלומית (סאלומה) שדרשה את כריתת ראשו של יוחנן. רמז נוסף לכך הוא ניצן הלוטוס, סמל פוריות הודי, שמזכיר את הפרח שאוחזת שלומית באחת הגרסאות שהציג גוסטב מורו (Moreau) בסלון של 1876. בו-בזמן, ראשו של גוגן על ברכי ונוס מזכיר את מריה וישו בסצנה של הפייטה, ומחזיר אותנו לדימוי של גוגן-ישו.

עם נסיעתו לטהיטי זנח גוגן את השימוש בדיוקן העצמי שלו לתיאור המרטיר או הפרא.

אותי עד כדי כך שאיני מעז לצייר יותר, ואני מוביל את גופי הזקן ברוח הצפונית הקרה על גדות לה פולדו... שיסתכלו היטב בציורי האחרון ויראו שנותרה בי רק הכניעה המיוסרת".

גוגן המשיך לתאר את עצמו בדמות קדוש מעונה גם ביצירות אחרות, כגון בכד בצורת ראש, דיוקן עצמי, 1889, שמייצג את דיוקנו כראשו הכרות וזב הדם של יוחנן המטביל. בפסל ונוס השחורה מאותה שנה הוא מניח את הראש הכרות על ברכיה של ונוס, ובכך

אני מניחה שבמלים אלה יש הרבה גם לסיפורו המפורסם של בלזאק, שנכתב בשנים 1831-1845, יצירת המופת הלא-ידועה, שם מופיע האמן כדמות מיוסרת, ובסופו של דבר הוא משתגע ומתאבד. לא ברור למי התכוון גוגן כשהלחין על אלה שבגדו בו. אך יש להניח שבדבריו התכוון למבקרים; הוא התאכזב קשות מהעובדה שהתערוכה שלו בקפה וולפיני לא נשאה תוצאות ממשיות, ובמכתב מנובמבר 1889, כתב: "מכל מאמציי בשנה זו נותרו רק קולות הלעג של פריס, שמגיעים עד לכאן ומייאשים

אלוהים

אם יש אֱלֹהִים
יש לְשַׁבַּח אוֹתוֹ

שְׁעֵשֶׂה אֶהְרֹן
אַחֲרָאִי לְעֶצְמוֹ

לְהִיּוֹת מִתּוֹךְ עֶצְמוֹ
רַע אוֹ חוֹלָה,

לַעֲשׂוֹת שְׁגִיאוֹת
וְלֹא לְהַסְפִּיק

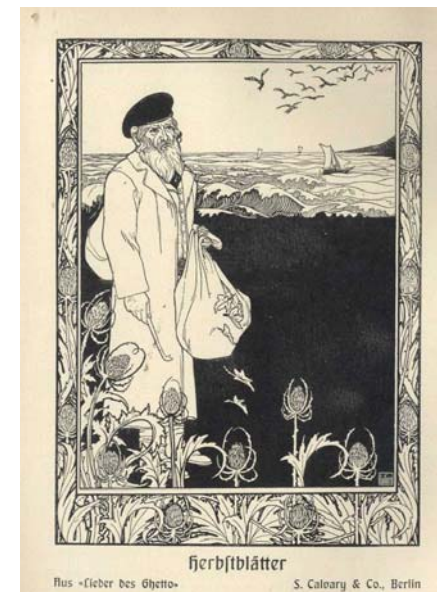
וְכָל הַחַיִּים
לִפְלֵ מִהֲנִמָּךְ
וּלְהַתְנַמֵּךְ עוֹד וְעוֹד

מתוך: פתחתי דלת, ועמדת שם,
עם עובד, 2019

אכלתי לחם מעט

אֶכְלֹתִי לֶחֶם מְעַט. אֶהְבֵּתִי נָשִׁים אֲחֵדוֹת.
קָרָאתִי סְפָרִים אֲחֵדִים בְּלִילָה, לְאוֹר הַמְּנוֹרָה.
אֵינֶנִּי יוֹדֵעַ הַיּוֹם יוֹתֵר מֵאֲשֶׁר יָדַעְתִּי.
עִירוֹם אֵצֶא מִן הָעוֹלָם, כְּפִי שְׁעִירוֹם אֵלָיו בָּאתִי.

מתוך: שירים 1985-1988,
שוקן, 1988



אפרים משה ליליין, היהודי הנודד

דיוקן עצמי זה הוצג לראשונה בתערוכה: "גברים מתבוננים במים", שהוצגה בסדנאות האמנים בתל-אביב בשנת 2018. המקורות שעליהם התבססו רוב הדימויים בתערוכה, העידו על עולם חומרי הולך ונכחד, ואשר שרידי הזמן ניכרים בהם. הגברים מצולמים כשגבם או צדודיתם מופנים למצלמה, ומבטם הנעלם והחסר מציג לצופים תעלומה שאותה הם מתבקשים לפענח. מקורות

המים מרמזים על אתרי עלייה לרגל שבהם התרחשו או עשויים להתחולל אירועי התגלות, או הארה. ויטראז' הזכוכית שיצר שי זילברמן הוא דיוקן עצמי של האמן, המבוסס על איור מעשה ידי אפרים משה ליליין, המאייר והצייר הציוני הראשון, אשר נכלל במחברת "שירים מהגטו" מאת המשורר היידי מוריס רוזנפלד. במחברת מופיעים דימויים איקוניים מחיי העיירה

היהודית בסגנון אר-נובו. דמותו של היהודי הנודד אשר מופיעה בעבודותיו של ליליין מתחלפת כאן בדמותו העכשווית של שי זילברמן, המפנה צדודית אל עבר הים שברקע. השינויים שמתחוללים ביצירה המקורית מעלים שאלות בדבר זהות, מקום ושייכות, ומחברים את דמותו של היהודי למציאות הישראלית של העשור השני במאה ה-21.



שי זילברמן, ללא כותרת ("ירח אלול, בעקבות ליליין"), 2018. ויטראז' 165/90 ס"מ

2018	מקום ראשון מקום שני מקום שלישי ציון לשבח	דן ורשקוב עדית קידר רועי עוזרי אבי בינו, אביבית לוי
2017	מקום ראשון מקום שני מקום שלישי	אלון ליברמן גבריאל צדרבאום משה קול
2016	מקום ראשון מקום שני מקום שלישי ציון לשבח	לאה אנקרי יעל ברנדוימן מיכאלה למדן מרים עבד אל רחים, יצחק למנסדורף
2015	מקום ראשון מקום שני מקום שלישי ציון לשבח	עירית טרוצר-סורק פיני גורפיל רז יהודה דביר מנדלסון, עומר ברקמן
2014	מקום ראשון מקום שני מקום שלישי	אורן שלף עירית כץ עמית שמרת עוזי מגן-תומז
2013	מקום ראשון מקום שני מקום שלישי ציון לשבח	שמעון מרמלשטיין אמיר טייכר מאור גבאי רן פינקלשטיין, שלומית ולר כהן
2012	מקום ראשון מקום שני מקום שלישי ציון לשבח	זאב סמילנסקי לירון בנישתי ניתאי שטיינברג גל אורן יעל גול, יוסי יובל

2011

מקום ראשון
מקום שני
מקום שלישי
ציון לשבח

גילת קול
הילה זומר
דורון לדרפיין
מאיה וינברג, יוסי יובל

2010

מקום שני
מקום שלישי
ציון לשבח

סלי מצויינים
יונית קמרי
רון אהרוני
רוני אוסטרייכר
מתן בן-ארי, אסף הרי

2009

מקום ראשון
מקום שני
מקום שלישי

אבידן רייך
חיה משב
שגית ארבל-אלון
דורית שמואלי
ראובן פורת, רחלי אפרת שטינברג

2008

מקום ראשון
מקום שני
מקום שלישי
ציון לשבח

ארז פודולי
יאן כגנוב
אלישע בר-מאיר
צפרי קולת, אורן שלף

2007

מקום ראשון
מקום שני
מקום שלישי
ציון לשבח

ירי סילביה מנור (אברפלד)
יוסי גיל
משה שטיין
יוכבד יעקובוביץ', חיה משב, עוזי פליטמן

2006

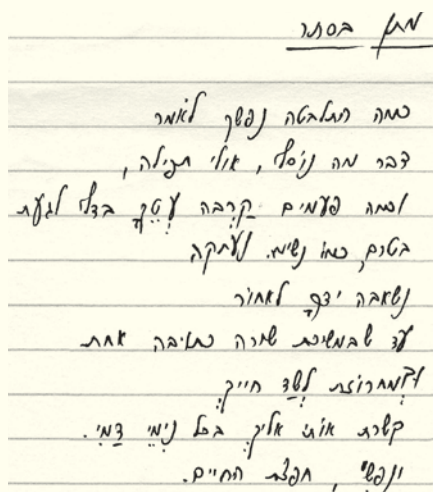
מקום ראשון
מקום שני
מקום שלישי
ציון לשבח

אבי שושן
חגי כהן
שירז קליר
רונן אלימלך אלטמן קידר, אתי בן סימון, ניר ברזק
יועד וינטר-שגב, עופר כהן, דורון מרקוביץ'

2005

מקום ראשון
מקום שני
מקום שלישי
ציון לשבח

ליאור מעין
נועה ורדי
תהילה בר יהודה
ארנון ארזי, אריק דהן, שירה חתומי, דוד יפה,
שרית לריש, דורון מרקוביץ', מורן סרף, בועז צבאן ,
הילה קנובלר, משה שטיין



עפר לידר נולד בטבריה ובגר בירושלים. למד בגימנסיה העברית, שירת בנח"ל במלחמת יום הכיפורים, והשתייך לגרעין בקיבוץ מרום גולן. מכאן פנה בשנת 1976 ללימודי תואר ראשון ותואר שני בפקולטה לחקלאות של האוניברסיטה העברית ברחובות. בשנת 1982 החל בלימודי תואר שלישי במחלקה לאימונולוגיה של מכון ויצמן למדע, המשיך למחקר בתר-דוקטוריאלי בהרווארד בשנים 1987-1989, ולאחר מכן שב למכון ויצמן למדע ובנה בו את מעבדתו.

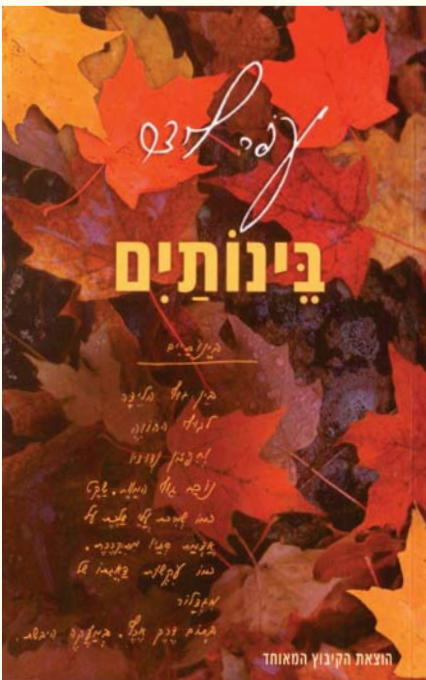
בשנת 1981 חלה עפר בלוקמיה, ובמשך 23 שנים לחם נגדה באומץ. בשנת 1996, ולאחר מכן בשנת 2002, עבר השתלות לשד עצם. גם פרק מהותי זה בחייו התאפיין בסגולתו הייחודית להקיף ולחבוק באהבה עולם שלם, שבו הכאב והיופי, המציאות והמופלא (כמו המדע והשירה בחייו) משתרגים ונמסכים זה בזה בלא מחיצה.

מנקודת זמן זו החלה שירתו של עפר לגאות. הסיפור המופלא שמאחורי השיר "מתן בסתר" הוא דוגמה אחת של ברית דמים ביולוגית ורוחנית כאחת, שנטוותה בין תורמת לשד העצם עלומת השם מארה"ב – אשר צירפה מכתב אל המבחנות אשר חצו תבל בטיסה לילית בהולה – ובין מקבל תרומתה, האלמוני אף הוא. קשר זה

הוליד ביניהם חליפת מכתבים: Dear Donor... Dear Host, עד שהארגון הבין-לאומי להשתלות נכנע לאחר שנה וחצי של הפצרות, והתיר היכרות והתכתבות ישירה ביניהם. עפר היה איש רוח ואמן – בגישתו המדעית ובחיייו הפרטיים. הוא התעמק בשירה, בספרות, בהגות, בציור, במסעות, במוסיקה ובחיי אדם על כל היבטיהם. השתתף במגוון רחב של קורסים, הרצאות ומפגשים, מפילוסופיה – עד שירה; מסדנאות כתיבה – עד פסיכולוגיה. כור האופטימיות הפנימית שבו, אשר קרן על סביבותיו, ידע לזקק אפילו מתוך האפלה של שפל מחלתו שורות של שיר ואור.

בשנת 2002 שלח עפר לראשונה, בכתב ידו, שיר לפרסום – "זיכרון", ל"מוסף לספרות" של "ידיעות אחרונות". זיסי סתוי, עורך המוסף אז, וסגניתו, שולמית גלבוע, הזמינו אותו למערכת העיתון. אחרי זמן הציעו לו לנסות את כוחו בכתיבת רשימות ביקורת על ספרי שירה, והוא נעתר ופרסם רשימות קצרות, רגישות ומדויקות.

אי-אפשר לדעת את עפר לידר המשורר, המדען והאדם, בלי לדעת את המבוע שופע האהבה שממנו ינקו שורשיו את שירתו ואת כוחו: אסנת, אהבת נעוריו וחיי, ובנותיו ענבל, עדי וליהי האהובות עליו מכל – בית ומשפחה אשר היו חלק בלתי-נפרד מחייו ומיצירתו.



124 מאמרים מדעיים פירסם עפר מתחילת חייו המדעיים בשנת 1986 ועד מותו בשנת 2004. אימונולוג יוכל להבין ולהעריך את דרכו הייחודית של עפר מתוך קריאה של מאמר או שניים. אבל עפר הצטיין גם כאדם וכמשורר. לכן חשוב לאפיין את גישתו המדעית במושגים המובנים לכלל. אפשר לומר, שהמדע של עפר עומד על שלושה דברים: חיבור, הבניה מתחדשת ועצמאות.

חיבור
מדען מן השורה, במיוחד בתחום מדעי החיים, מקדם את המדע בעיקר באמצעות מעשה של פירוק. הביולוג לומד את תהליכי החיים באמצעות פירוקם של הגורמים המרכיבים את הגוף ופעילותו. מדען, בדרך כלל, מתרכז בתחום המוגדר של מחקריו. לא כן עפר: במקום לפרק את הגוף החי לגורמים, הוא שאף לחבר את הגורמים למכלול. הוא יצר את תפיסתו המדעית בחיפוש אחר הקושר והמתאם בין המרכיבים של הגוף החי. למשל, הוא מצא שתקשורת דינמית מתקיימת בין תאים ובין מולקולות שנחשבו עד אז לחומר מילוי גולמי בלבד. הרקמה, שייחסו לה תפקיד דומם בלבד, התגלתה כמפעל לתהליכים חשובים – אבן מאסו הבונים הייתה לראש פינה – בהתארגנות התהליך הדלקתי.

הבניה מתחדשת
מעשי החיבור של עפר הביאו אותו להציג תמונה שונה של התהליך הדלקתי. בדרך, תוך שילוב הרכיבים הבודדים, הוא גילה תפקודים חדשים של מולקולות ושל תאים שלכאורה היו מוכרים וברורים. עפר וחברי קבוצתו גילו, שמולקולה המתפקדת כאנזים יכולה, בתנאים מסוימים, לתפקד גם כ"דבק" בין תאים בתנאים אחרים. כמו כן גילו, שמולקולה הידועה כגורמת

נדידת תאים, יכולה גם לאותת לתאים לעצור בנדידתם. בסיכומו של דבר, עפר גילה תפקודים של מולקולות שנחשבו חסרות תפקיד. הוא מצא משמעות חדשה למרכיבים הבודדים של התהליך הדלקתי בדרך של שילובם בתהליך הדינמי ליצירת מערכת פעילה.

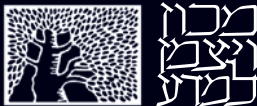
עצמאות
המדען חוקר את הטבע במסגרת פרדיגמות – תבניות חשיבה מקובלות על קהל העמיתים. פרדיגמות מובילות את המדענים לבצע את הניסויים המקובלים על עמיתיהם למקצוע. עפר היה שותף לראיית העולם המקצועית של עמיתיו בתחום האימונולוגיה וחקר הדלקות, אולם בד בבד הוא פנה גם לדרכו העצמאית. הוא חשב מעבר לתפיסות המקובלות. המדע היוצר של עפר צמח מאישיותו העצמאית.

השירה של עפר
אפשר לומר שגישתו של עפר למדע דומה לדרכו כמשורר. המדען משלב ויוצר עולם בדרך של חשיפת המסתורין של קשרים בלתי-צפויים. המשורר נותן ביטוי ומשמעות חדשה למלים, לרעיונות ולרגשות באמצעות התבוננות ביחסיו שלו עם העולם. היצירתיות של עפר באה לידי ביטוי בחקירת לב האדם, כמו בחקירת טבע העולם.

שיר אחרון

7.04

למק, בשר מקור בן יונה אר שמוס סביר, וזהו לאו באשר ^{הבשר} למק, מלא למ אר בשר. ~~אשר~~ שמה, הופך קרוב בשר, שמוכלת דין אכילה. ^{שם} הוא דומה משמלה ^{שם} שבוכלתו ולם הוא סוגר צלם, רשם אר, אכילתו ארץ קן, גבני החיבן לו. בשר ש ארץ אינו כן סגור קרובו למקנה וכלומר וריחוד אורא גם שבוכלתו למקנה ואכילה למקנה.



שירת המדע

המסע המתמשך של המין האנושי להבנת העולם ומקומנו בתוכו, מיטלטל בין חתירה לתבונה לבין רגשות, בין עובדות לפרשנות, בין שאיפה לאובייקטיביות לבין השלמה עם סובייקטיביות, בין מדעי הטבע והמדעים המדויקים למדעי הרוח והאמנויות. השנתון "שירת המדע" של מכון ויצמן למדע מתמקד במרווחים ובאזורי המגע בין ספרות, אמנות ומדע, מציע גשרים, ומצביע על השורש המשותף לכולם: השאלה – וההכרה בכך שכל תשובה שאנו מקבלים מולידה סימני שאלה חדשים.

השנתון מנציח את זכרו של עפר לידר, מדען ומשורר שעסק במחקר מדעי חלוצי, ובמקביל הביע בשיריו תובנות מזוקקות, פרי התבוננות מדויקת בנפש האדם. הוא נפתח ביצירותיהם של הזוכים בפרס היצירה הספרותית בין מדענים לזכר עפר לידר, ובהמשכו מובאים שירים, עבודות אמנות ומאמרים של משוררים, סופרים, מדענים, אמנים, אוצרים ועיתונאים. בכל שנה נבחר נושא אחד, הנבחן במסגרת זו מזויות ראייה שונות ובכלים שונים. כך נוצרת "סביבת עבודה" רב-תחומית מאתגרת, מעין סדנה של "חילוף חומרים", המעודדת נביטה של רעיונות חדשים שנוגעים-לא-נוגעים זה בזה, כמו נתונים להשפעתם של מי שהפיסיקאים והכימאים מכנים "כוחות חלשים".

רק על עצמי

שירת המדע 2020 מכון פנימה, אל ה"עצמי" של כל אדם באשר הוא, או של כל כותב, או דמות ספרותית, או ישות טכנולוגית, בתרבויות שונות, זמנים שונים ומקומות שונים, בעולם הזה או במקום אחר (דמיוני או קונספטואלי) ביקום. במובן מסוים, אפשר לראות את המהדורה הזאת כמעין פרפראזה על השורה משירה של רחל, "רק על עצמי לספר ידעתי", אלא שבמקרה הזה, העולם הנשקף מ"שירת המדע 2020" אינו צר כלל ועיקר.