בית להיות בו

מפגשים מחלקתיים 2008

המכון לאמנות

אורנים – המכללה האקדמית לחינוך

עורכות

דורית רינגרט ודר׳ אלה קריגר

אורנים

בית להיות בו

מפגשים מחלקתיים 2008

המכון לאמנות

אורנים – המרכז האקדמי לחינוך וחברה

עורכות

דורית רינגרט וד״ר אלה קריגר

המרכז האקדמי לחינוך וחברה
אורנים
ORANIM COLLEGE ◆ كلية أورانيم
המכון לאמנות

בית להיות בו

מפגשים מחלקתיים 2008

המכון לאמנות

אורנים – המרכז האקדמי לחינוך וחברה

עורכות: דורית רינגרט וד״ר אלה קריגר

עריכה לשונית: אליה דמטר ז״ל, מורג סגל, לאה כץ

עריכה גרפית: דרור אדם

דפוס: דפוס אופק בע״מ

על העטיפה: שלומי ללוש, **הכסא הריק**, 2021, שמן על בד, 45 X 115 ס״מ

החוברת יצאה בתמיכת הרשות למחקר ולהערכה, אורנים

משרד הרקטור, אורנים

נדפס : ינואר 2023

מסת״ב: 978-965-92417-7-4

לאליה דאטר ע"ל

לאדם טננבאום ע"ל

היקרים

תוכן עניינים

דורית רינגרט וד״ר אלה קריגר – הקדמה..... 7

דורית רינגרט וד״ר אלה קריגר – מבוא..... 9

שער ראשון: היות בעולם

אדם טננבאום - היידגר: התקנות אלימות (״מטאפיזיות״) של משכן ומקום?..... 21

פרופ׳ אמל ג׳מאל - מקום, בית ומשמעות הקיום: הדיאלקטיקה של הממשי והמדומיין בתפיסת הביתיות הפלסטינית..... 33

ד״ר אלי ברודרמן - יונים מזדקנות? שיחה עם מישל פוקו על תפיסת המרחב הביתי..... 53

שער שני: הכנסת אורחים

יורם מנדל - מסכים – אנושיות והאמת הווירטואלית..... 63

ד״ר אלי שיינפלד - דרידה – הבית והנוכרי: בעקבות ״על הכנסת האורחים״..... 73

שער שלישי: משפחה

יעל פרלוב - בחדר העריכה עם אבי..... 85

דרורה דקל - בית-משפחה-ביוגרפיה (טרילוגיה ו-X טריטוריה)..... 91

שער רביעי: גלות והגירה

ענת גטניו - הבית כגרעין זהות בחברה רב-תרבותית הקשרים תרבותיים מבית ביצירה הישראלית העכשווית..... 103

פרופ׳ יעל גילעת - בעקבות סטיינר: עיון ב״המניפסט הדיאספוריסטי הראשון״ מאת ר״ב קיטאי..... 119

ד״ר רפאל זגורי-אורלי - להפשיט, לעקור, לחשוב..... 129

על המרצים 137

הקדמה

בין השנים 2006-2014 קיימנו מפגשים מחלקתיים במכון לאומנות במכללת "אורנים". המכון נוהל אז על ידי פרופ' יעל גילעת, שבין היתר שאפה לשלב בין הגות ותיאוריה לבין עשייה אומנותית חזותית. למפגשים אלה זימנו אורחים מתחומי דעת שונים, שידברו על נושא שנתי נבחר. כדי לאפשר מפגש והבנה, הכנו לקראת בואם חומרי עבודה לקריאה, העלינו מושגים לעיון, וקראנו טקסטים יחד עם הסטודנטים. באותה עת, אלה קריגר הייתה עדיין סטודנטית במכון לאומנות ועוזרת הוראה.

ב-2008 קראנו למפגשים **בית להיות בו**. כשעלתה המחשבה לייחד את המפגשים לשאלת הבית, פנינו לאדם טננבאום ז"ל. וקבענו להיפגש אתו בצומת נתניה, ליד איקאה. זה היה מזמן. אדם הופיע במכנסיים קצרים ובסנדלים, הושיט יד חמה ונראה כי שמח על האפשרות לשוחח כמה שרק ניתן על היידגר ועל מה שהיה קרוב כל כך לליבו. ישבנו וישבנו ומדי פעם, כשהוא נהנה ממחשבה כלשהי, הוא צחק בקול רם.

שוחחנו גם עם האורחים הנוספים, שהתלהבו מהאפשרות להיפגש בנושא, שנראה היה כטמון במחשבותיהם ובעשייתם. מה שהפליא אותנו הייתה הנדיבות הגדולה שבה זכינו, חוויה של רצון לשתף בידע ובמחשבה ורצון להעביר הלאה.

המפגשים זכו לתמיכה של יוזמה חינוכית ממשרד הרקטור באורנים, ואנחנו ביקשנו להוציא חוברת שתאגד את ההרצאות. כל ההרצאות הוקלטו, עברו שיקלוט, הוחזרו למרצים לעיבוד ולהעברה לכתב.

אנו מודות לפרופ' יעל גילעת שהייתה ראשת המכון והחוג לאמנות בעת קיומם של המפגשים המחלקתיים, לעודד הירש, ראש המכון והחוג לאמנות 2022, לנעה צורן, רכזת מנהלית, המכון לאמנות, לנורית סלפטר, רכזת אקדמית, החוג לאמנות, על היותם במכון ובחוג לאמנות אז וכעת ומלווים את הוצאת החוברת בחם ובסבלנות. לרשות למחקר ולהערכה, אורנים, על תמיכתה בהוצאת החוברת, לד"ר גבי ברזל על הקריאה המאירה והמרחיבה בהרצאתו של אדם טננבאום ז"ל, למשפחתו של אדם טננבאום על שיתוף הפעולה והנדיבות לקראת הוצאת החוברת, לאליה דמטר ז"ל על הליווי המיטיב, על הידידות, על הרצון להוציא את החוברת לאור, על העריכה הלשונית הקפדנית וללאה כץ על העריכה הסופית המיטיבה, המדויקת והמעמיקה.

לכל המרצים שנענו לפנייתנו בעת מתן ההרצאות, בעת כתיבתן ובעת העבודה לקראת הוצאת החוברת, תודה תודה תודה.

דורית ואלה

מבוא

על הבית ולו הקיר, הגג, הדלת והחלון

בית המציע את המגורים, ההשתהות, הקניין והבעלות

קורא לדאגה, לאחריות, מציע זהות, שואל אל האחר, הזר

מעורר סקרנות על אינטימיות של חדרי חדרים

ודורש תחזוקה

כתבנו אז, בהזמנה לסדרת המפגשים. גם כעת, לאחר איסוף החומרים, אנחנו נותרות עם שאלה פתוחה: מהו בית?

התרגלנו לחשוב על מושג הבית ככורך פעולות של השתכנות, בנייה ונדודים, כמזמין חוויות של שייכות, אינטימיות, מוכרות, כמגדיר מקום וזהות. היכן מושגים אלה מתרחבים לכדי חשיבה על ההוויה, על היחסים שבין האדם לעולם? כיצד מושגים אלה מזמינים לבחינה מחודשת את מהותו של האדם, את מהותה של השפה? איך פרקטיקות של השתכנות עשויות להפעיל מנגנוני כוח ואלימות? היכן חשיבה זו מתרחבת לשאלת ההגות שהיא מעבר להשתכנות הפיסית? כיצד ניתן לחשוב מחדש אודות ההנחה בדבר קדימות ההשתכנות הקבועה על פני הנדודים?

בספרו **להיות-בעולם: עולמות גרמניים במפנה המאה העשרים**[1] שואל בעז נוימן מה זה אומר להיות בעולם בתקופה זו. בפרקים אותם הוא מקדיש לבית בעולם, הוא מצטט את אוטו ראנק, פסיכואנליטיקאי גרמני, הטוען כי הרחם הוא הבית הראשון. לפי ראנק, במשך כל חייו ינסה האדם לחזור אליו או לשחזר את המצב של היותו ברחם. כאשר הוא בונה או מקים מולדת, ינסה לכונן מחדש את המקום המוגן שהטרים ללידה. נוימן מציע כי הרחם הוא "בית שהוא כבר בו, שכן מרגע שהאדם בעולם, הוא כבר ברחם. בית שהוא בו גם לפני עצמו מעצם ניסיונו התמידי לחזור אליו או לשחזרו".[2] באמירה זו, נסמך נוימן על הגותו של מרטין היידגר ועל המונח 'להיותם-בעולם', אשר בבסיסו התפיסה שההפרדה בין "אדם" ו"עולם" אינה אפשרית.

סדרת הרצאות זו בוחנת מחדש את מושג ה"בית" דרך היבטים פילוסופיים ואמנותיים. כיווני המחשבה השונים לא יגובשו לכדי הגדרה סופית באשר למשמעות הבית, אלא דווקא יפתחו ערוצים חדשים לבחינת הדבר שנדמה כמובן מאליו. הבית בו אנו גרים ומשתכנים, ישנים ואוהבים, יוצאים ממנו וחוזרים אליו, הוא שיעמוד במרכז המחשבה המוצעת.

---

[1] נוימן, 2014.
[2] שם: 57.

שער ראשון: היות בעולם

אדם טננבאום[3]

היידגר: התקנות אלימות ("מטאפיזיות") של משכן ומקום?

היידגר מציע לראות את האדם כחלק בלתי נפרד מהעולם. האדם הושלך לתוך העולם ונמצא בו, באופן שאינו נפרד ממנו. הוא אינו נתפס ללא העולם כך שמהותו גלומה בהיותו בתוך העולם אך מתוך "מודעות". מודעות זו משמעה לדאוג לעולם, להתנהל בתוכו, לעשות בו שימוש.[4]

אדם טננבאום מציע להתייחס לשאלת ההשתכנות מתוך קריאה במאמרו של היידגר "Bauen- wohnen-denken". נתברכנו בחלקים ממנו, המובאים כאן בתרגומו של אדם בשם "בנייה, השתכנות הגות". אדם טננבאום מעיין במושג ה"השתכנות", תוך בירור האופן בו הוא כרוך במושגים "הגות", ו"בנייה". במאמר מושג ה"השתכנות" מסמן את ה"היות שם" (Dasein), אשר משמעותו הורחבה על ידי היידגר כמילה המגדירה את ישות האדם, כמי שנמצא שם, פועל במרחב מחשבתי ופרקטי שבו נחשפת אמת הישות שאינה מטפיסית במובנה הקלאסי. ה'הגות' מסמנת את הגות הישות, ישות המתאפיינת בכך ששואלת את שאלת התקיימותה בעולם.

מתוך עמדה המעניקה לשפה קדימות, בוחן היידגר את הקשרם הלשוני של מושגי הבנייה וההשתכנות על מנת להשיב על שאלת הישות.

אדם טננבאום פורש את הצעתו של היידגר מתוך הפרספקטיבה של ההגות המטפיסית, ומראה כיצד המטפיסי בהגותו של היידגר חודר ליום יומי ואינו ניתן עוד להפרדה.

ובאשר לשאלת האלימות המובאת בכותרת המאמר, ובהסתמך על הצעתו של ד"ר גבי ברזל מתוך שיחות עימו, הרי ניתן לחשוב את השאלה בהקשר ליחסים אותם מציע היידגר בין האדם והעולם: "היידגר טען שהאדם הינו יש מפרש, כלומר, הווייתו גלומה בעצם היותו מפרש את העולם. כמו כן הוא טען שהעולם הינו משמעות. בהיותו של האדם יש מפרש הוא למעשה בונה את העולם שבו הוא משתכן, עולם כמשמעות, באמצעות הגותו. בכך למעשה הציע היידגר יחסי אדם-עולם בהם האדם והעולם אינם עוד ישויות הנפרדות זו מזו. על מנת שהאדם יממש את מהותו בעולם הוא אמור להשתכן בו. להשתכן מבעד להגות, הגות המתרחשת בשפה." אומר גבי ברזל ומציע כי שאלת האלימות מתייחסת לאלימות השימוש בשפה: "ההגות מתרחשת בשפה, אין הגות שאיננה מתרחשת בשפה. השפה קודמת לאדם ההוגה בה ותוך כך היא השולטת בו. מאחר שהשפה מעצם טבעה מבנה ונוצרת / שומרת את ה'ישות' - להבדיל מה 'יש' שאותו איננו יכולים להכיר או לדעת ואולי איננו קיים אלא כאשר אנחנו הוגים אותו בשפה – מאחר שהשפה מבנה את הישות, כלומר, היא מכשיר, הרי שצריכה להישאל השאלה מהו אופן השימוש שאנחנו / האדם עושים במכשיר. ומאחר שהשפה עומדת לרשותנו מחד, אבל היא קודמת לנו ושולטת בנו מאידך, הרי שתשובתו של היידגר היא שאנחנו מפעילים פרקטיקה אלימה בכך שאנחנו הוגים בשפה הכופה על היש את הישות על מנת לאפשר לנו להשתכן בה. היידגר טוען שהפילוסופיה המערבית בכלל והמטפיזיקה בפרט נמנעו מאז ראשיתן מלשאול שאלות בדבר הפער שבין היש והישות. הוא קורא לשאול שאלות כאלה ותוך כך אולי ניתן יהיה לצמצם את הצורך והפרקטיקות האלימות שהוא מניב."

---

[3] את ההקדמה להרצאתו של אדם טננבאום ז"ל יכולנו בחלקה לערוך עימו, כאשר עדיין היה אפשרי. בירור בנוגע לשאלת האלימות שהוא מציע נעשה לאחר מותו בעזרתו האדיבה של ד"ר גבי ברזל.

[4] ברגמן, 1984.

פרופ׳ אמל ג׳מאל

מקום, בית ומשמעות הקיום: הדיאלקטיקה של הממשי והמדומיין בתפיסת הביתיות הפלסטינית

פרופ׳ אמל ג׳מאל מגייס מושגים פילוסופיים הנוגעים ל״בית״ ול״מקום״ על מנת לאמוד את המצב המורכב של הפליטים הפלסטינאים. העיסוק במשמעות הנוכחות, ובהיעדר נקודת מוצא להבנתה, יחזרו בהרצאתו על מנת להבין את הדיאלקטיקה המורכבת המאפיינת את מצב הפליטים. היעדר הבית המכונן את מהות הקיום שלהם במחנה הפליטים והגלות מאירים מחדש את הביתיות. ״השפה ממלאת תפקיד מרכזי כאשר אנחנו מבקשים להתבונן במשמעות האישית והקולקטיבית של הבית״,[5] אומר ג׳מאל, ובמהלך דומה למהלך של היידגר בטקסט ״בנייה, השתכנות, הגות״, הוא עורך מדרש למילים בֵּיִת ו- מסכן, (״בַּיִת״ ו-״מַסְכֵּן״) שנגזרותיהן מלמדות על הקשר בין בית, שינה, פעולה שהייתה וחלפה, השפעת העבר על העתיד ועל הקשר בין משכן, שתיקה, נוכחות, מוות והיות. ״הבית הוא לא רק המקום שאני חי בו באמצעות העצמים שאני בא במגע עימם, אלא הוא המקום שבו אני מרגיש נוחות ושלווה, עד כדי ההשלמה הקיומית העמוקה עם קבלת המוות בתוכו״,[6] אומר ג׳מאל בהרצאתו. בעוד האותנטיות לפי היידגר נובעת מתוך הקשר עם המקום, האותנטיות של הפליטים נובעת מהזיכרון הנוסטלגי לבית. ״במצב של פליטות או גלות, הממשות הופכת לאויב הזיכרון, ואילו זה הופך, על כל מגבלותיו והסלקטיביות שלו, לאמצעי לשימור העצמיות ה׳אותנטית״.[7] ג׳מאל מציע שעל מנת לשמר את האותנטיות וכדי שלא לאבד תקוותם, מסרבים הפליטים להשתרש במקום מגורים חדש שאינו ביתם הקודם.

אירועי הנכבה שינו את תפיסת הבית של העם הפלסטיני – מתפיסת בית בנאלית, יום-יומית-אינסטרומנטלית, הפכה תפיסת הבית לרומנטית-נוסטלגית. ג׳מאל מפנה בהרצאתו אל אברהים טוקאן, המשורר הערבי, שמתאר את יופיין של אדמות הארץ. כתביו של טוקאן מסמנים את נקודת הזמן שבה הבית החל לקבל ביטוי קולקטיבי והמולדת הפכה למושא הפטריוטיזם הפלסטיני. המרחק מן הבית העצים את הנוסטלגיה אליו. מצב זה של חוסר, המכונן את המציאות ומוליד את תפיסת הביתיות הפלסטינית, מתואר בהרצאה בעזרת מושגים לקאניאניים של ״ממשי״ ו״מדומיין״: ״על רקע זה ניתן לומר שהקיום הזמני הזה טומן בחובו פוטנציאל פוליטי עמוק לניעות ולתשוקה עמוקה למימוש הפנטזיה והעברתה מהמישורים הדמיוני והסמלי למישור הממשי״.[8]

הצורך הקונקרטי לכונן בית ממשי מתמזג עם השאיפה הלאומית לעצמאות. מתוך המצב של חוסר, הבית הפרטי הופך לפוליטי.

---

[5] במאמרו של אמל ג׳מאל בחוברת זו: 36.
[6] שם.
[7] שם: 38.
[8] שם: 43.

ד״ר אלי ברודרמן

יונים מזדקנות? שיחה עם מישל פוקו על תפיסת המרחב הביתי

בכתיבתו ד״ר אלי ברודרמן פורש את מושגיו העיקריים בהגותו של פוקו: כוח, שיח, ידע ומיניות. מושגים תיאורטיים אלה קורמים עור וגידים בדמותו של פוקו המזדקן, עימו ברודרמן מנהל דיאלוג מדומיין בפריז הקרירה. וכך הרצאה מלומדת הופכת לדיאלוג ואף לוויכוח, שהרי רעיונות, בסופו של דבר, עוברים בין אנשים.

ברודרמן מחלץ את פוקו ממדף הספרים ומביא אותו במלוא אנושיותו, אך גם כמי שחי את התיאוריה שלו באופן טוטאלי. מושג הכוח מקבל תוקף מיוחד באדנותו של הפילוסוף דרך השיח המוביל את הטקסט, כך שהשיחה המובאת בין השניים חושפת את מנגנוני הכוח המודעים והלא מודעים שביניהם ומראה כיצד מעמד, כוח וסמכות מחלחלים לשיח, חודרים ומבנים את החשיבה הדיאלוגית. המשמעויות השונות של ה״בית״ מתפענחות דרך היונים המקיפות אותן, אורח חייו של פוקו, וגורלו של הבל בסיפור התנ״כי. הבית הוא מקור לנחמה אך גם מחניק וטעון כוחות. מה לבית ולהסדרת חיי משפחת ממוסדים? מה לבית ולהזדקנות? מה להזדקנות נינוחה מדומיינת ולמנגנוני הפיקוח על התודעה?

טקסט זה שונה באופן מהותי מההרצאה שנשא ברודרמן במפגש המחלקתי. ממרחק של שתים-עשרה שנים הוא חוזר ובוחן את הגותו המורכבת של פוקו, ומעז להטיל ספק על תפיסת העולם שהוא מזהה בכתביו. הוא נפגש עם האקדמאי שהיה, שנדרש להרצאה על פוקו, ועם פוקו עצמו אשר נדרש לחשבון נפש.

שער שני: הכנסת אורחים

יורם מנדל

מסכים – אנושיות והאמת הווירטואלית

בהרצאתו חושף יורם מנדל את ״מאחורי הקלעים״ של סדרת הטלוויזיה אותה יצר, **מסכים**. הסדרה מתרחשת במרחבן של שיחות וידאו-צ׳ט, באמצעותן מנהלות הדמויות מערכות יחסים המציעות אינטימיות, אינטימיות מסוג אחר, היכולה להתהוות מבעד לתקשורת זו. על אף שמרחק גדול יכול להתקיים בין הדמויות המשוחחות ויחסיהן לעיתים נפתחים בזרות, עשויה להיווצר קרבה גדולה. יורם מנדל מציע שדווקא הריחוק, ולעיתים חוסר המחויבות והארעיות (המזכירים מפגשים אקראיים בתחנות מעבר או נסיעות) מאפשרים חשיפה קרובה ונטולת עכבות. לא מדובר באורחים הפולשים לבית, למרחב הפרטי, הפיסי, אלא בתחומם בתוך מסך, מה שמאפשר חיץ, גבול, הפרדה המגינה ומשחררת מגינונים וממסכות.

״עניין הפרטיות הופך רלוונטי מתמיד בתקופתנו״, אומר יורם מנדל ומצביע על תופעה בה אנשים מיוזמתם מוותרים על פרטיותם ומזמנים מציצנות מסוגים שונים, דרך אמצעי התקשורת ובמבנים שקופים. מה עומד מאחורי הטשטוש בין הפרטי לכללי? האם מדובר באקסהיביציוניזם מודרני? האם עידן המסכים הופך את משמעות מושג הבית על פניה ומציע מעין ״בית גלובלי״?

הרצאתו של יורם מנדל מוסיפה נדבך נוסף על אינטימיות ופרטיות הטמונות במושג הבית, ושואלת לגבי הגבול בין האישי לציבורי, בין ה״אמיתי״ לווירטואלי, בין האנושי למזויף. הבית, כמקום פרטי המגן ומסתיר את דייריו, מכיל מרחב חדש – של מסכים שהופך אותו לציבורי. יורם מנדל מדגיש כי החוויה הסובייקטיבית

אינה נופלת מהאובייקטיבית, והווירטואלי אינו נופל ממה שנחשב "אמיתי", שמפיל מחיצות, מצמצם מרחקים ושם את המרחב תחת מערכת מושגים חדשה. הרצאה זו פותחת את האפשרות להבנת המרחק הפיסי כמה שמאפשר דבר שהקרבה הפיסית חוסמת.

במובן אחר הסדרה מאפשרת לחשוב מחדש על מושג הבית המשוחרר ממבנה, ולהבינו כמרחב נפשי, בית במובנו הרגשי, המייתר כל פיסיות, שייכות וקניין.

ד"ר אלי שיינפלד

דרידה – הבית והנוכרי: בעקבות "על הכנסת האורחים"

ד"ר אלי שיינפלד מקרב אותנו בהרצאתו אל המתודה הדקונסטרוקטיבית ומרחיב את הדיון על מושג הבית מבעד לעיון במושג "הכנסת האורחים". באותה העת יצא ספרו של ז'אק דרידה, **על הכנסת האורחים**, בו הוא בוחן מחדש את מושג האירוח מבעד לקריאתו **באדיפוס בקלונוס** מאת סופוקלס, שם אדיפוס כבר עיוור, מלווה בשתי בנותיו לאחר שהוגלה מתביי, ומגיע לפאתי קולונוס בחיפושו אחר מקום קבורה.

כהקדמה לעיון בסוגיות האירוח, שלמעשה נוגעות בתפישת מהותו של האדם, פורש שיינפלד תמצות רעיוני של החשיבה הדקונסטרוקטיבית, המוצעת בראש ובראשונה כמתודה של קריאה, האורבת לסתירות הפנימיות הטמונות בטקסט הפילוסופי או ההגותי על מנת לערער על אמיתות סגורות שהציבה הפילוסופיה המערבית.

שיינפלד מעיין בדרידה השואב שני ניסוחים מרכזיים מהגותו של עמנואל לוינס הנוגעים במהותו של האדם: "הסובייקט הוא מארח", "הסובייקט כבן ערובה". שני משפטים אלה מעלים תהיות לגבי מהות "הכנסת האורחים" ומקיימים מתח בין ה"אני כמארח" ל"אני כבן ערובה של האחר". האירוח תובע תביעה לקבלה מוחלטת של האחר, ללא תנאי, והיות האדם בן ערובה של האחר דורש ערבות מוחלטת ואף מתן קדימות לאחר. ב"על הכנסת האורחים" ממשיך דרידה את עיונו בתפישת האדם ביחסיו עם האחר ומציע התבוננות בסתירה הבסיסית שבין החוק האתי התובע הכנסת אורחים בלתי מותנית ובין החוקים הפוליטיים המסדירים את חוקי האירוח. סתירה זו הכרחית לפי דרידה כיוון שלא ניתן לדעת את החוק המוחלט ללא החוק המותנה.

ההרצאה פותחת אפשרויות נוספות לתפישת הבית. שיינפלד מציע את הבית כמקום הראשון של האדם שהוא אינו בעולם, המקום האינטימי ביותר שבו יכול גם לא לדבר, אך שבו נוצרת השפה, היצירה הראשונה של האדם שמבחינה אותו מהיותו חיה.

שער שלישי: משפחה

יעל פרלוב

בחדר העריכה עם אבי

יעל פרלוב הוזמנה לשוחח על יומניו הקולנועיים של אביה דוד פרלוב. יומנים שצולמו על ידו בין השנים 1973-1983. עשר שנים שבהן המצלמה ניצבת בסלון הבית. בתחילה ברחוב בתל אביב, בסמוך לטלוויזיה. עין המוכנסת לבית, נלקחת בעת יציאה לעבודה, לפגישה, לרופא, לאשפוז בבית חולים, לנסיעות ומוחזרת שוב לסלון. עם המעבר לדירה חדשה שוב ממוקמת בסלון המשקיף לרחוב המארח חברים, אנשי רוח, מציצה לחדרי השינה ואינה חודרת ועם הזמן מוחלפת בחדישה. דוד פרלוב מצלם את מסך הטלוויזיה, את יומן החדשות. הוא מצלם מתוך הבית ואת הבית. שתי הבנות יעל ונעמי מצטלמות, משוחחות, מתראיינות, מספרות, צוחקות ובוכות, מוקסמות ומקסימות. מירה אשתו - נוכחותה בהימצאותה. היומנים מלווים בטקסט המוקרא על ידי דוד פרלוב בקול מונוטוני, מאופק, המחפש לצמצם דרמה. הוא דן ביומן הקולנועי כצורה אמנותית, חוזר שוב ושוב לחיפושו אחר היום-יומי, נטול עלילה, דרמה, אפקטים ותחבולות.

ובכל זאת מי שצופה בפרקים ברצף שוזר עלילה, נהיה שותף לקורותיהן של יעל ונעמי, ממתין לחברים שחוזרים ובאים, חש את אימת מלחמת יום כיפור ומלחמת לבנון הראשונה. הגעגוע למולדתו בברזיל מהווה ציר המכוון את מבטו של פרלוב ומבנה את השיבה לאחור תוך הנכחתו של ההווה. מושג הבית ביומניו כורך לאום ומשפחה וחושף אינטימיות תוך שמירת הפרטיות.

דרורה דקל

בית-משפחה-ביוגרפיה (טרילוגיה ו-X טריטוריה)

האמנית דרורה דקל מציגה בהרצאתה שני גופי עבודות: **טרילוגיה** ו-**X טריטוריה**. בטרילוגיה שלושה גופי עבודות המציעים רישומים על גבי צילומי זירוקס, שצולמו ממקורות יקרי ערך לאמנית: **מכתבים אדומים** – מכתבים לאימה בעת שברחה מאירופה בפרוץ מלחמת העולם השנייה, ספר ילדות אישי שלה, הספר **כיפה אדומה** ו**צילומי רוע** , שצולמו ועובדו במחשב. כריכתם של שלושה פרקים אלה לכדי עבודה אחת מייצרת דיאלוג בין גופי העבודה ודורשת קריאה מורכבת בין התשוקה החריפה לרדת לעומקה של חוויית האם לבין העימות עם הרוע שחוסם, מפריע ומשבש את היכולת לקריאה והבנה לינארית של העבר. כך דקל נעה בין עבר להווה באופן שהעבר אינו תחום והוא פולש להווייתה ונכרך בעולמה.

בעבודה X- **טריטוריה** פורשת דקל מגזרות מפח אלומיניום כמו מגזרות נייר שילדים גוזרים ומעמידים כתלת ממד, אלא שהדימויים יעלו את חוויית האל-ביתי, המאוים, ויהוו סתירה להבטחה הגלומה בקישוט. את התנועה הזו בין הקישוטי, האורנמנט, לבין הזוועה שואבת דרורה דקל מהאסתטיקה המיוחסת לתיאורי הקולנוע והספרות העוסקים בנאציזם. עירוב זה, שנחקר על ידי שאול פרידלנדר,[9] טמון לטענתו באסתטיקה הנאצית וממשיך לאפיין את השפה העוסקת בנושא גם לאחר השואה. אפשר לחשוב שבחירה זו של דקל מערבבת בין שפת המקרבן לשפת הקורבן ומעצימה את העיסוק שנוצר בה לנוכח עברה של משפחתה.

[9] פרידלנדר, 2014.

שער רביעי: הגירה וגלות

ענת גטניו

הבית כגרעין זהות בחברה רב-תרבותית

הקשרים תרבותיים מבית ביצירה הישראלית העכשווית

ענת גטניו, אצרה את התערוכה **הבתים שבבית גרים בדירות - מטענים של עבר באמנות ובקולנוע בישראל**, פורשת בהרצאתה את עיקרי הרעיונות שהובילו אותה בתהליך האוצרות כמו גם מרחיבה אודות העבודות שהוצגו בתערוכה. האמנים המציגים הם בני הדור השני והשלישי להגירה לארץ ישראל. ההבדל בין שני הדורות הוא עקרוני מאחר שהדור השני גדל בישראל ההגמונית, ואילו הדור השלישי כבר גדל בתקופה של ריבוי קולות. העבודות מתייחסות הן למשטר התרבותי מן השנים הראשונות למדינת ישראל והן לפוליטיקת הזהויות המאפיינת את תקופתנו. השבר הביוגרפי והתרבותי של דור המהגרים הוא נקודת המוצא לתערוכה, וילדיהם ונכדיהם, המציגים בתערוכה, מבטאים הזדהות רגשית עם התרבות אותה נאלצו בני משפחתם לנטוש כתוצאה מתהליך הבנייה המהיר של היישוב היהודי בארץ ישראל.

העמדה ממנה יוצאת ענת גטניו למסעה מובאת ממחשבתו של אבי שגיא הטוען כי התרבות אינה נפרדת מבני האדם, אינה חיצונית להם, אלא היא זו שמעניקה להם את אנושיותם: "בלעדיה הם אינם יכולים להיחשב יצורים אנושיים".[10]

טענה זו מנחה אותה בהתייחסותה לעבודות שבחרה מתחומי הקולנוע, הווידאו, האנימציה, הציור והמיצב הפיסולי. העבודות מעלות סוגיות, רגעים מכריעים, הרהורים ומחשבות מתוך רצון או כורח להתבונן בעברם של היוצרים, להבינו, לחלץ ממנו תובנות כמו גם, באורח משחקי, לשחק עימו, לשנות את מהלכיו, לשחזרו מתוך עמדתו של במאי היכול ליצר נרטיב אלטרנטיבי. המנעד הרגשי הטמון בעבודות מציף את הגעגוע והאובדן המועלים אצל מי שמישיר מבט למה שנחסם.

הבנייה, הפירוק והבנייה מחדש, הם ציר המוביל את התערוכה. אפשר לחשוב מחדש על "כור ההיתוך" כעל פעולה כימית מסוג אחר – שאינה מתיכה את כל היסודות לתערובת אחידה אלא מציעה קרעים, טלאים ומתחים, המנסים למצוא דרכם במשחק הזהויות של העת הנוכחית.

פרופ' יעל גילעת

בעקבות סטיינר: עיון ב"מניפסט הדיאספוריסטי הראשון"[11] מאת ר. ב. קיטאי

פרופ' יעל גילעת מעיינת ביצירתו של ר. ב. קיטאי, שפעל בארה"ב ובאנגליה וראה עצמו מנסחה של תנועה חדשה – "הציור הדיאספוריסטי". קיטאי פיתח שפה ציורית אותה עיגן בשני מניפסטים שיצאו לאור כספרים בהם שזורים דימויים של יצירותיו, כאשר בבסיס עשייתו נובעת הבנת מהותו כיהודי החי בפזורה, דווקא לאחר קום מדינת ישראל.

במניפסט הראשון, שיצא לאור ב-1989, הוא פורש את עוגניו התרבותיים, לרוב הוגי דעות יהודים: זיגמונד פרויד, וולטר בנימין, פרנץ קפקא וגרשום שלום, המהווים לדבריו מצע להתפתחות רעיונותיו. הוא מדגיש את המודרניזם המערבי כבסיס רעיוני שבו התפתחה הגותו שכן הוא נשען על מתירנות, על חופש ביטוי, על חוסר ריסון ומתקיים בספירות אליטיסטיות. גילעת בוחנת את הצהרותיו של קיטאי תוך ששואלת כיצד

[10] במאמרה של ענת גטניו בחוברת זו: 103.
[11] Kitaj, 1989

התמקדותו ברעיון הפזורה המבטל את קיומו של המרכז, מתיישבת עם הצהרותיו הנוגעות בבסיס המודרניסטי של הגותו. שאלה זו מקבלת תוקף בייחוד לאור העובדה כי המניפסט פורסם בעיצומה של החשיבה הפוסט-מודרניסטית המפריכה את הקיטוב שבין מרכז לשוליים.

נקודת המוצא של קיטאי היא לבחון מחדש את התפיסה הרואה בשאיפתו של האדם לבית ולהקמת משפחה אינסטינקט קדום המובנה בתודעה האנושית ובהקשר לכך לבחון את תפישת הפזורה, האם היא קדומה ומהותית כהשתכנות.[12] גילעת מקשרת בין הגותו של סטיינר, שעסק בסוגיית הגלות היהודית ובין הגותו ויצירתו של קיטאי. סטיינר בספרו **אראטה: מאזן של חיים**[13] מציע התבוננות אישית בנושא הגלות והפזורה היהודית. הוא מערער על המחשבה כי הקמת מדינת היהודים מהווה מענה לפזורה ולתפישה היהודית ומתריע כי הקמת המדינה דווקא עשויה לחבל בתפישתו הייחודית של עם ישראל. העם היהודי מתאפיין לדעת סטיינר בהיותו בעל מוסר שונה משל שאר העמים, הוא מציע לראות את היהודי כאורח המתארח בין העמים וכדרכו של אורח, רואה ומאיר את מארחיו. כינון מדינה, לעומת זאת, מצריך כוח, כיבוש ואובדן איטי של אמות המוסר המאפיינות את היהדות.[14]

כמו סטיינר, גם קיטאי מרבה לעשות שימוש בדימוי האורח, גם הוא מציע לראות את היהודי מתארח ונע ונד. גילעת מפענחת את ציוריו של קיטאי לאור הבחנותיו והמשגותיו את הציור הדיאספוריסטי. בהרצאתה היא מראה כיצד הדברים באים לידי ביטוי בשפתו הציורית המגלמת את המצב הדיאספוריסטי, דרך הנכחת האיחויים, ההדבקות וחוסר ההתאמות.

ד"ר רפאל זגורי-אורלי

להפשיט, לעקור, לחשוב

כיצד חשיבה כרוכה בעקירה ובהפשטה, ומהי אותה ההפשטה ביחסיה עם עקירה ומחשבה?

ד"ר רפאל זגורי-אורלי מביא לעיון פסקה קצרה מתוך הטקסט של עמנואל לוינס: "פאול צלאן מן ההיות אל האחר".[15] לוינס קורא בטקסט שלו את נאום המרידיאן, אותו נשא פול צלאן לרגל קבל פרס ביכנר. בנאומו ייחד צלאן את השירה כתנועה אינסופית בין העצמי לאחר, "השיר עורג אל אחר, הוא זקוק לאותו אחר, זקוק למנגד, הוא מחפש אותו, הוא מפנה עצמו אליו".[16]

וכבר במשפט הראשון המובא בתחילת ההרצאה של זגורי-אורלי, הוא מצטט את לוינס: "אולם ההפתעה בהרפתקה זו, שבה האני מקדיש עצמו לאחר באי-מקום, היא השיבה". מוצעת "הפתעה", כיצד הקדשת העצמי לאחר שזורה, מורכבת ומתגבשת לתוך מילים הקשורות למקום, ואם כך האם מקום מתחייב למשמעותו הטופוגרפית, ומהו "אי מקום" בהקשר זה.

זגורי-אורלי מציע עבודת קריאה איטית ומתפתלת, המכוונת להשתהות על מילים משמעותיות בטקסט על מנת לבחון את מובנן בהקשר לשפתו ולהגותו של לוינס, דרכן נוכל להרחיב את דיוננו על מקום, שייכות ובעלות. כך הקריאה אינה מחפשת אחר משמעותיות (significance) המילים אלא מנסה לפענח את התנועה המוצעת דרכן. לדוגמה המילה "שיבה" אינה זקוקה למקום טופוגרפי, תנועתה היא מעבר למקום והיא כרוכה בתפישתו של לוינס את עצם אנושיותו של האדם בהקשר למושגים של מקום.

---

[12] Ibid: 29

[13] סטיינר, 2001.

[14] שם: 59-74.

[15] לוינס, 1998.

[16] צלאן, 1994.

כאשר חושב לוינס את העצמי ואת האחר במושגים של מקום, מתעוררת שאלת השייכות. בהתייחס להגות ההשתכנות של היידגר מציע לוינס, לפי קריאתו של זגורי-אורלי, לערער על תפישת השייכות לעולם כנטייה וכדחף טבעי, הוא גם אינו מציע את העקירה כאפשרות חלופית. מתוך כך נפרשת האפשרות להליכה אל עבר האחר, מתוך "האי-מקום", הוא אי-מקום אינסופי, החוזר על עצמו ואינו מאפשר השתרשות. "שום שיבה אל העצמי איננה משככת את הסערה של האחר ואת זו שמתעוררת בגללו".[17]

כיצד ניתן אם כך לחשוב את מושגי "העקירה", "ההפשטה" ו"החשיבה"? ומה מביאה עימה סמיכות זו?

"... וההפשטה או העקירה הכרחיות לעירומם של הפנים".[18] כמה געגוע מעוררות המילים להיות נוכח באורח גלוי. כאן מוצעת ה"הפשטה" כפעולת הסרת הכיסוי, כפעולה של חשיפה והיא כרוכה בעקירה, בהיות ב"אי-מקום". והמחשבה? "....משום שבתוך תנועתה הבלתי פוסקת של מחשבתו של האחר אל תוך העצמי... ואשר נעה בכל הכיוונים במעקף מחזורי עד אינסוף - מחויבת השפה לבטא אשמה ללא חטא וחוב ללא חובה..."[19] המחשבה המוצעת כאן היא מחשבתו של האחר הנעה לכיוונו של הזולת.

ביבליוגרפיה

ברגמן ה' (1984). **הוגי הדור.** ירושלים: מאגנס האוניברסיטה העברית. עמ' 123-136.

לוינס ע' (1998). "פאול צלאן מן ההיות אל האחר" (קטעים) **המעורר**, 3. עמ' 82-85.

נוימן, ב' (2014). **להיות-בעולם: עולמות גרמניים במפנה המאה העשרים**. תל אביב: עם עובד.

סטיינר, ג' (2001). **אראטה: מאזן של חיים**. תרגום: יוסי מילוא. תל אביב: עם עובד.

פרידלנדר ש' (2014). **קיטש ומוות – על השתקפות הנאציזם**. תרגום: ג'ני נבות. הוצאת כתר.

צלאן פ' (1994). **סורג- שפה**. תרגום: שמעון זנדבק, הוצאת הקיבוץ המאוחד. עמ' 137.

Kitaj R. B. (1989). *First Diasporist Manifesto*. London; Thames and Hudson.

[17] במאמרו של רפאל זגורי-אורלי, בחוברת זו :134.
[18] שם: 131.
[19] שם: 133.

שער ראשון : היות בעולם

אדם טננבאום

היידגר: התקנות אלימות ("מטאפיזיות") של משכן ומקום?

(נכתב בשנת 2008)

האם ניתן לכבוש או לגאול מקום ללא אלימות? ובעיקר ללא אלימות מטאפיזית? לאור שאלת הישות היידגר דן בבעיית המקום וההשתכנות במִפְתַח הגותי המנטרל לכאורה את שאלת האלימות המטאפיזית. תוך כדי קריאה במאמר "בנייה, השתכנות, הגות"[1] אציג את הצעדים שבהם בונה היידגר תשתית מושגית ומִפְתַח מטאפיזי לביסוס זיקה לא-אלימה (ולא קדושה) בין השתכנות להגות. ברקע תעמוד השאלה האם השתכנות יכולה להתנהל מחוץ למסגרת של אלימות כלכלית-מטאפיזית, או שמא – בעקבות השיח המפורש והלא-מפורש שהיידגר מקיים עם פילוסופיית האלימות של ניטשה – בהגות הישות שלו היידגר חושף ומסתיר (שכן האמת של הישות היא תנועה של חשיפה והסתרה) אלימות הכרחית לכל פתיחה הגותית של מִפְתַח.

> הבנייה מקימה מקומות שמפנים-מסדירים אתר למַרְבֵּעַ. מתוך הקפל הפשוט שבו אדמה ושמים, הישויות האלוהיות ובני-התמותה שייכים אחד לשני, *מקבלת* הבנייה את ההדרכה בעבור הקמת המקומות. מתוך המַרְבֵּעַ נוטלת הבנייה את המידות בעבור כל מדידה חודרנית ומקיפה של המרחבים שהוסדרו על ידי המקומות המתוזמנים. המבנים נוצרים את המַרְבֵּעַ. הם דברים שבדרכם חסים על המַרְבֵּעַ ושומרים עליו מכל פגע. לחוס על המַרְבֵּעַ, לגאול את האדמה, לקבל את השמים, להיות דרוכים לקראת הישויות האלוהיות, ללוות את בני-התמותה, השמירה הזו ללא פגע, בעלת ארבעת הקפלים, היא המהות הפשוטה של ההשתכנות. באופן הזה המבנים האמיתיים מטביעים את ההשתכנות אל תוך מהות ההשתכנות ומתבייתים-משתכנים בתוך המהות הזו (עמ' 153).

היידגר פותח מִפְתַח הגותי לסוגיית הבנייה וההשתכנות. מה יכולה ההגות לתרום לתנאים המאפשרים בניית מבנים להשתכנותו של האדם? היידגר בוחן את היחסים בין בנייה, השתכנות והגות. לכאורה, הבנייה היא אחת מן הפרקטיקות האנושיות הפועלות במסגרת אונטולוגיה של מכשירים, של יש מזומן ומוכשר למשימות. הבנייה היא פרקטיקה המשמשת כאמצעי לפרקטיקה של מגורים. היידגר "הופך" את הזיקה בין בנייה למגורים. הוא חושף מובן של השתכנות שפעם התלכד עם הבנייה וטוען שאין בנייה ללא השתכנות. ההגות אינה באה לשרת בחינה "ביקורתית" של מעשי האדריכלות, אלא פתיחת מִפְתַח למחשבה על אדריכלות המתבססת על הזיקה בין השתכנות לבנייה. במסגרת האונטולוגיה של האדם,[2] הבנייה מפיקה דברים המשמשים משכן "מטאפיזי". בכותרת, ההשתכנות מסמנת את האונטולוגיה של ההיות-שם וההגות מסמנת את הפרויקט של הגות הישות. בספרו **ישות וזמן** חשף היידגר את האונטולוגיה של ההיות-שם מבעד להבנה הקדם-אונטולוגית של היש המזומן בדמות המכשיר. במאמר הנוכחי הגשר ובנייתו משמשים דוגמה מובהקת לאופן פעולתו של דבר. זהו צעד נוסף של היידגר לספק מושג של דבר. הדיון מתמקם בדרך מן האונטולוגיה של ההיות-שם אל עבר הגות הישות.

הטענה המרכזית במאמר היא שאין הגות ללא בנייה, וללא שתיהן אין השתכנות; ולהפך, אין בנייה ואין הגות ללא השתכנות. זה נכון גם לגבי האמנות והשירה. ההגות במושג של הדבר עומדת בזיקה לפרקטיקות מהותיות. ואם פרקטיקות עוברות תמורות מטאפיזיות, והמִפְתַח מקשה על מהותן להופיע, אז הקושי חל גם על המִפְתַח של ההגות. ההגות נאלצת לפתוח פתח למִפְתַח חדש, אם המובן מאליו חוסם את הנגישות למרחב הבנה שבו ההגות תוכל להתמקם. המאמר "בנייה, השתכנות, הגות" הוא עוד צעד בדרכה של הגות הישות לספק מרחב הבנה להגות, במקרה הזה על ידי מִפְתַח לבנייה ולהשתכנות תוך כדי הישענות על מִפְתַח למושג

---

[1] "Bauen, Wohnen, Denken", in: Heidegger, 1978 : 139-156. הציטוטים מכאן ואילך יציינו את מספר העמוד.

[2] האדם מאופיין באופן אונטולוגי כהיות-שם, וכעת, במסגרת הגות הישות, כהשתכנות במַרְבֵּעַ היוצרת זיקות "מטאפיזיות" של קירבה וריחוק.

הדבר, במקרה הזה גשר. המִפְתַח של בנייה והשתכנות דרוש למעשה האמנות של הארכיטקטורה. על הפרק עומדת בין היתר גם האפשרות של האמנות: מהו כעת הממד המטאפיזי שבו האמנות מתניעה את עצמה. היידגר בוודאי אינו מתיימר להתניע אותה, אלא מתוך הגות הישות הוא מספק מושגים למרחב הבנה שבתוכו ניתן לפתוח מִפְתַח לאמנות, לארכיטקטורה, לפוליטיקה. עד כה פעל האדם במסגרת המטאפיזיקה. היא אפשרה לו לחוש בבית[3] אבל מנעה ממנו ללמוד את ההשתכנות.[4] שכן המטאפיזיקה שפטה והתקינה את כל הפרקטיקות לאור התבייתות באידיאה, באל הטרנסצנדנטי, בגוף, בתנאים הכלכליים-חברתיים, בכוח, ברצון.

בפתח ספרו **ישות וזמן** היידגר מציין את העובדה שכבר מראשית המטאפיזיקה הוחמץ מובנה של הישות ותוהה מהו המובן שהוחמץ והאם לא ראוי לשאול שוב על אודותיו; לשאול מחדש את שאלת הישות שבאופן מובהק לא נשאלה כשאלה ולא תוחקרה כשאלה. השאלה היא זו שאמורה לעורר מחדש את המחשבה, וליתר דיוק לבחון מחדש את הישות השואלת את השאלה, קרי את האדם. האדם הוא ישות מדברת האחוזה בשאלה גם כאשר היא לא נשאלת במפורש. רק באונטולוגיה המודרנית, השלב של קאנט בהיסטוריה של הישות ושל ההבדל האונטולוגי, האדם הוא סובייקט המכונן תנאים למפגש עם אובייקט. באונטולוגיה הפונדמנטלית של ההיות-שם[5] האדם הוא מרחב הבנה שבו מתחוללת הנגישות אל (שאלת) הישות. האדם כבר עומד מאז ומתמיד במִפְתַח אונטולוגי בזיקה אל הישות. בתוך המִפְתַח (בין אם שאלת הישות נשאלת ובין אם לאו) הישות חושפת ומסתירה את עצמה. התשובות המטאפיזיות לשאלת הישות צמצמו והותירו באפלה את הנגישות אל השאלה ואל הישות עצמה.

אנו שומעים את המילה "מטאפיזיקה", אבל מובנה מתערפל עד מהרה. מתעוררות תמיהה ומבוכה לגבי המובן שלה. היידגר, בפתח ספרו **ישות וזמן** (1927), מסמן את הסף של עידן חדש בתולדות המטאפיזיקה: מראשית דרכה היא שרויה במבוכה ומכסה על פני המבוכה הזו. היא חושפת את הישות, אבל למעשה מסתירה אותה ומספקת מושגים לישותיות היש, לאונטולוגיה של נוכחות. התמיהה המטאפיזית אינה הופכת למבוכה של שאלת הישות, אלא מחזקת את הסקרנות של המרחב המובן מאליו, המתגלגל עד להיצב של הטכניקה, שבו הידע כרצון מטאפיזי מייתר לחלוטין כל מבוכה מטאפיזית. הגות הישות נעה על ציר מושגי דק בין העבודה המושגית של ההיצב (של כוליות הידע) לבין העבודה המושגית המתמקדת בדבריותם של הדברים ומתנהלת במסגרת המבוכה שמייצרת שאלת הישות.

כל הוגה מטאפיזי לוכד בעבודתו המושגית את הישות, אבל הישות נסוגה בהכרעות שחיזקו את המבוכה לגביה. מאז אריסטו, המטאפיזיקה הכריעה כי הישות הוא המושג "הכללי ביותר", שאינו ניתן להגדרה והנו המושג המובן מאליו ביותר. כדי לשאול שוב את שאלת הישות, הצעד הראשון שעושה היידגר הוא לבחון את הישות המדברת, את האדם, את "הסובייקט" שבמסגרת המטאפיזיקה הוגדר כישות גופנית-לשונית-נפשית-רוחנית. היידגר מתחיל במסע הגותי של התחמקות מההבחנות המטאפיזיות המגולמות בהגדרה הזו, ומעמיד מושג חדש לישות האדם: היות-שם.[6] מצד אחד הוא *היות*, שכן הישות נחשפת ונאמרת בדיבורו ובהווייתו, ומצד שני הוא *שֵׁם*, שכן הוא פועל במרחב הבנה שבו נחשפת אמת הישות. הישות המדברת כבר

---

[3] ההתנכרות האפלטונית-נוצרית לממד הארצי-גופני אפשרה התבייתות (נרקיסיסטית-מזוכיסטית) ביתר שאת בגוף: מלאכת הפענוח האינסופי של היפעלויות הגוף ("החוטאות") אפשרה סובייקטיביזציה ("טיהור") של העצמי עד העידן של הסובייקט הבטוח בעצמו, הרוכש ודאות אונטולוגית לגבי עצמו והעולם ומתייצב מול עולם מכני מופשט העומד לרשותו. לביקורת מרתקת על ההפשטה המטאפיזית המודרנית ראה ברונו לאטור, "מעולם לא היינו מודרנים" בתוך: **תיאוריה וביקורת** 26. אביב 2005: 43-73.

[4] ההשתכנות אינה חירות מעל תהום קדם-מטאפיזית אלא חירות בתוך ההבדל האונטולוגי שמייתר את שאלת הממשי (בפער של הכוליות ביחס למציאות). האם ההבדל האונטולוגי הוא הממשי?

[5] היא פונדמנטלית משום שהיא חושפת את המבנים הקדם-מטאפיזיים, האקזיסטנציאליים, שאתם האדם כישות מדברת-מעשית כבר נקלע אל העולם. תמורה אונטולוגית במבנים האלה מתחילה את ההיסטוריה של המטאפיזיקה.

[6] "היות-שם אינו צימוד של עמדות ולא הרכבה של גוף, נפש ורוח, כאשר לשווא תרים אחר המובן הישותי של אותה אחדות של המורכב; הוא אף אינו סובייקט או תודעה שלעתים רוכשת עולם, ואף לא מרכז של אקטים שמתוכו אלה מזנקים, כאשר לא מוגדרת ישותו של המרכז וגם לא ישותן של האקטים" (הציטוט מהרצאה של היידגר בשנת 1925 באוניברסיטת מרבורג בתקופה של כתיבת **ישות וזמן**. ראו Heidegger, 1988: 422.

עומדת במִפְתַחים שמאפשרים התנסות בכל יש בישותו, ובה בעת הישות עצמה נחשפת ונסתרת. אין עדיין מְערָה, מרחב הבנה, לישות עצמה.

מהי מטאפיזיקה? שאלת הישות היא שאלת היסוד שעומדת ברקע שאלת היש שאתה מתמודדת המטאפיזיקה. הפילוסופיה שאלה על אודות ישותו של היש באופן מטאפיזי וסיפקה תשובות מטאפיזיות שהגדירו את ישותיות היש והשכיחו את שאלת הישות. שאלת הישות כמעט שלא נשאלה באופן מפורש אלא נוסחה כסדרה של שאלות מטאפיזיות שהעשירו וצמצמו אותה בה בעת: מהי הראשית? מהו היסוד? מהו הכול? לשאול מחדש את שאלת הישות – זו המשימה שהיידגר מציב למטאפיזיקה ולהיסטוריה שלה. הישות המדברת כבר פתחה מאז ומתמיד מרחב הבנה אל הישות וצמצמה אותו למִפְתַח מטאפיזי וכך כיסתה על פני שאלת הישות. מרחב ההבנה עדיין לכוד במִפְתַחה של המטאפיזיקה.

המטאפיזיקה היא ההגות הייחודית למערב שדנה באמת ובחירות, כשהיא נשענת על מִפְתַח המיוסד על ההבחנה בין הפיזי לבין המעֵבר-לפיזי: המטא-פיזי. במִפְתַח המטאפיזי החל מאפלטון נפער פער בין החושי לעל-חושי, בין הזמני לנצחי. שאלת הישות מאפשרת להיידגר להגות במטאפיזיקה בשלמותה ולבחון את האופנים שבהם ההבדל האונטולוגי פוער תהום בין הזמני לנצחי, בין הגוף לרוח, למקם את ההבדל האונטולוגי מחדש במסגרת שאלת הישות ולקפלו חזרה אל הזמניות. כידוע, לשאלת הישות אין מובן אלא באופק של הזמן.

המטאפיזיקה מתמקדת באידיאות של צדק, אלוהים, אמת וחירות, שאמורות להבטיח חיים ראויים יותר לאדם – כמכונה גופנית-נפשית-רוחנית-מעשית, הפועלת במסגרת פרקטיקות ומופעלת על ידן. המטאפיזיקה התיימרה לחשוף יסוד מוחלט לאדם, או לפחות למקם אותו בחירות מטאפיזית. היידגר הולך בעקבות ביקורת המטאפיזיקה של ניטשה, המבקר את רגע ייסודו של המִפְתַח המטאפיזי אצל סוקרטס: סוקרטס ביטא את רגע המבוכה בתרבות היוונית, שהחלה לאבד את אפשרויות הקריאה במציאות כנשף של מסכות ולחוש בחסרונה של מסכת-על אלוהית: התרבות האפלטונית החלה לייצר מרחק ופער ביחס לעוצמות החיים שהכזיבו. סוקרטס מספק תחליף לעוצמות המיתולוגיות בדמותו של ארוס פילוסופי, שאמור להיות חזק יותר מכל ארוס גופני. סוקרטס פעל במסגרת תרבות שהאמינה בזמניות של כל גורל.[7] הוא ערך תמורה בארוס היווני והפנה את מבטו אל עבר אמת נצחית על מנת לפצות על המבוכה שנוצרה בעקבות התפוררות המשמעויות והערכים שהתקינו את צדק האדון בחברה של אצילים, והוא אחראי לפרקטיקה החדשה – "הפרקטיקה הפילוסופית" – הבוחנת את החיים לאור תשוקה לאידיאות נצחיות. בעיני ניטשה,[8] סוקרטס מסמן את תחילתו של הניהיליזם המקדם בתהליך היסטורי ארוך את ניצחונה ואת התפוררותה של התרבות האפלטונית-נוצרית. הרגע הסוקרטי הוא רגע של בגידה ברצון לעוצמה, שעובר התמרה לרצון לעוצמה המתכחש לעצמו ועקב כך מייצר את עצמו כרצון לעוצמה ניהיליסטי, כרצון לניהיליזם. הפילוסופיה מתבססת על הבחנה הפוערת פער בין גוף לרוח, בין פרקטיקה גופנית לפרקטיקה רוחנית. במקום להתמודד עם החור שנפער בתודעת האדון, סוקרטס מעניק לו יסוד מטאפיזי, מקבע ומחזק אותו. בעיני ניטשה ההיסטוריה של המטאפיזיקה מסוקרטס ועד הגל היא מצעד הניצחון של רצון לעוצמה ניהיליסטי שמעצב את החיים הארציים בעזרת הרוח השמימית. הפילוסופיה עוטה מסכה שגויה ומועלת למעשה בתפקידה. תפקידה הוא להתגבר על רצון לעוצמה לקוי והיא למעשה משרישה אותו. התרבות המערבית מחוללת תמורה אדירה בהבנה העצמית שלה בעזרת טיפוחה של אשליה כאמת, עד שלבסוף מתחוללת תמורה נוספת בעקבות קאנט והאמת עצמה הופכת לאשליה. קאנט משנה את מעמדן של האידיאות: הן כבר לא מועמדות לדיון

[7] כבר בפרגמנט של אנקסימנדר הצדק מופיע כהתקנה גורלית הקרועה בתוך תעלולי הזמניות.
[8] כידוע, היידגר טוען שניטשה שותף למטאפיזיקה בהתעלמותה משאלת הישות. הוא ממקם את ניטשה כמטאפיזיקאי האחרון שמשתחרר מהאמת של המטאפיזיקה רק בעזרת פירוש תולדותיה לאור שני מושגים מטאפיזיים: הרצון לעוצמה והשיבה הנצחית. בעיני ניטשה, כל מטאפיזיקה היא ביטוי לרצון לעוצמה, ביטוי לכוח המייצר ערך ומשמעות. היידגר ממקם את הגותו מעבר לרגע המטאפיזי האחרון של השיבה הנצחית. שאלת הישות אינה תשובה מטאפיזית ואינה חושפת מנגנון מטאפיזי או אמת מטאפיזית הפועלים ביסוד כל מטאפיזיקה.

בתחום האמת. מבחינת שאלת האמת, אידיאות מייצרות אשליה דיאלקטית. "האל מת" היא הכותרת של ניטשה לסיום האשליה של המטאפיזיקה. היא מסמנת את הרגע המטאפיזי שבו כל האמיתות הנצחיות העל-חושיות מאבדות את תוקפן.[9]

היידגר מתמקם בהיסטוריה של המטאפיזיקה לאחר הרגע של ניטשה. על אף הקריאות השונות של ניטשה והיידגר בפרה-סוקרטים, שניהם יוצאים מתוך הנחה שמה שמייחד את רגע הולדת הפילוסופיה אצל הפרה-סוקרטים הוא רגע של אמת.[10] המִפְתַח שהפרה-סוקרטים פותחים בעזרת המשפטים "הכול הוא מים", "הכול הוא אחד", "הכול זורם", מספק נגישות מידית אל הישות. הם לא שאלו על אודותיה אלא החלו מיד להגות בה. לכל פילוסוף פרה-סוקרטי מעמד מיוחד ואין למעשה היררכיה מטאפיזית ביניהם.

אלימות הוא המושג הקדם-מטאפיזי שפועל בצורה גלויה וסמויה בהגותם של ניטשה והיידגר. אצל ניטשה באופן גלוי יותר במושג של הרצון לעוצמה, ואצל היידגר באופן סמוי יותר בפיתוח של שאלת הישות. הישות תמיד כבר מופצת ועוטה מסכה בשפה. בכל שפה כלולים מובן הישות ואמירתה *של* הישות. הישות מכל מקום היא לא-כלום מחוץ ליש המוגדר ואינה יכולה להופיע ללא השפה. אפשר להגות ולומר את הישות *עצמה* בלבד. הישות עצמה היא המחלוקת המובהקת, והמלחמה אינה מצטמצמת לשליליות גרידא. הישות אינה אדון על היש. הישות אינה אפריורית במובן של עיקרון או יסוד או תכלית. נטישת האלימות תלויה אולי בהפיכת הישות לראויה לשאלה ואי לזאת בערעור ובחסימת החיפוש אחר ראשית או תכלית. כל הגות מטאפיזית עדיין שבויה בפוליטיקה מטאפיזית המנהלת כלכלה של אלימות אתית: מאבק אלים כלפי האלימויות של חוסר יסוד, של אנרכיה היסטורית.

אנחנו מכונות המתפעלות אלימויות ומתופעלות על ידן. זאת גם כאשר המטאפיזיקה מציבה אותנו כסובייקט עצמאי בעל תביעה להגדרה עצמית ולמימוש עצמי. "מכונות – גופניות – אלימות – נפשיות – רוחניות" המתעצבות בתוך פרקטיקות גופניות-לשוניות-רוחניות-נפשיות-תרבותיות. בסיום המטאפיזיקה היידגר מנפץ את האשליה המודרנית של תכלית וחירות אנושית. כל ערך, משמעות ותכלית הם תוצר של יחסי גומלין בין מכונות גופניות-לשוניות לפרקטיקות המעצבות את המציאות. אם אין פרקטיקה שמייצרת ערך ומשמעות, הדיבור על ערך ומשמעות עלול להיות ריק. היידגר ממקם את המטאפיזי בזמן וביומיום. המטאפיזי חבוי בכל מקום ומקום, בכל רגע ורגע. המטאפיזי שרוי בדיבור ובגוף, במילה וביד. גם בלי שנקשיב לו. במאמר טוען היידגר כי "מבנים משכנים-מבייתים את האדם", אבל ההשתכנות דורשת מִפְתַח מטאפיזי. דירות, גשר, שדה תעופה, אצטדיון, תחנת כוח וסכר, תחנת רכבת וכביש מהיר: כל מבנה מתמקם במקומו (המטאפיזי) בהתאם לשדה ההשתכנות העכשווי. אפשר לחוש בבית בכל מבנה ובכל אתר, בין אם זו דירה ובין אם כביש, אבל התחושה הסובייקטיבית אינה מבטיחה את ההשתכנות. הגשר משמש דוגמה לכך שהמטאפיזי מִתְפַּעֵל כל הזמן, גם כאשר אנו מזניחים את ההשתכנות כישות האדם. הגשר ממקם את המטאפיזי בזמן-מרחב, ולא באידיאה, ברצון, בסובייקט של החירות.

אחת הסוגיות המלוות באופן מפורש או לא מפורש כל פילוסופיה היא בירור המושג והתופעה של הזמן והמעמד האונטולוגי הבעייתי שלו.[11] בעיני היידגר כל אונטולוגיה נשענת על תמורה באונטולוגיה היומיומית

---

[9] בשנת 1781 הוציא עמנואל קאנט את מושג האלוהים מחוץ לתביעה לאמת. כיצד הגות הורגת באופן הגותי את אלוהים? באותו אופן שהגות החדירה את אלוהים אל שיח האמת. באמצעות מושגים. השאלה הסוקרטית מיקמה את היומרה לאמת נצחית במחשבה, וכך פתחה מִפְתַח להגות באלוהים כאמת נצחית. קאנט מחולל מהפכה במִפְתַח של ההגות ומבטל את האפשרות להגות באמיתות נצחיות. כל אידיאה אינסופית מכילה דיאלקטיקה בלתי פתירה.

[10] ניטשה עדיין משתמש במושג אמת של התאמה ונכונות ומייצר תנועה דיאלקטית בין פרמנידס להרקלייטוס. היידגר משתמש במושג מטאפיזי של אמת שקדם למטאפיזיקה האפלטונית: אלתיאה, וחושף את הלוגוס הייחודי לכל הוגה פרה-סוקרטי.

[11] אין אונטולוגיה ללא מושג של זמן, כלומר מושגים שונים של זמן מכוננים אונטולוגיות שונות. אונטולוגיה במובנה הקלאסי – אצל אריסטו – היא האופן שבו הסיבתיות פועלת בעולם. אונטולוגיה קלאסית טוענת שהעל-חושי פועל בעולם אף על פי שאיננו מסוגלים כמובן לראות אותו בחושים. זהו המובן של המילה אידיאה אצל אפלטון – באמצעות אידיאות/מושגים אנחנו "רואים" סיבתיות על-חושית. הפירוש המקורי של הפועל idein ביוונית הוא ראייה חושית,

של הזמן. האונטולוגיה תמיד פוערת הבדל בין הישות ליש. היכן שישנו מִפְתַח אונטולוגי, מתקיים פער בין הישות ליש, פער בין האופן שבו הסובייקט ניגש באופן מיידי או מתווך אל אובייקט מסוים לבין האופן שבו מתבוננים בתנאים המאפשרים את היחס של הסובייקט לאובייקט.

היידגר מתעקש על ההבדל בין הישות ליש שאינו חופף להבדל בין הסובייקט לאובייקט. מושג הסובייקט הוא חלק מהאונטולוגיה המודרנית ואינו מאפשר להגות בהבדל בין הישות ליש. מאחורי כל אונטולוגיה, הן הקלאסית, הן המודרנית והן זו שתבוא בעתיד, כבר פועל ההבדל האונטולוגי שקודם להבחנות האונטולוגיות.

הבחנה זו פעלה כבר בראשית תולדות הפילוסופיה: הישות אצל אפלטון היא האידיאה. אצל אריסטו זהו אלוהים – המניע הבלתי מונע, השכל שחושב רק את עצמו. הזמן כאמור פוער הבדל בין הישות ליש, בתוך הממשי שעומד ביסוד המציאות, בין האמפירי ללא-אמפירי, בין האמפירי למטאפיזי. ההבדל האונטולוגי בין הישות ליש קודם להבדל המטאפיזי הקובע את מעמדו של היש. היידגר ממקם אפוא מחדש את מסעה של המטאפיזיקה.[12] זהו מסע שבו ההבדל האונטולוגי אחראי על המובן של הישות. זהו מסע במישור של המובן, במרחב ההבנה שעומד ביסוד המרחב המובן מאליו. מסע בין המובן לאי-מובן, כאשר המובן ואי-המובן מתמקמים במרחב ההבנה, בעוד המשמעות מתמקמת במובן מאליו. היומרה והתביעה חמורות. הדיון קפדן. לכל טקסט יש תביעה מטאפיזית.

הנוכחות של מעשה האמנות טורדת את המחשבה ברגע של סיום המטאפיזיקה (אצל הגל, ניטשה והיידגר). האמת אינה נאמרת עוד בעזרת עקרונות ומושגים על-חושיים, גם לא לגבי האמנות. הגל טוען שהאמנות שהפיקה ייצוגים לממד האלוהי סיימה את תפקידה ההיסטורי. האמנות אינה עוסקת עוד בייצוג של הנצחי, אלא בייצוג של הייצוג. מושג הרוח המוחלטת במחשבה הדיאלקטית של הגל מסמן את סיום המחשבה של הייצוג. ההתפתחות הדיאלקטית של האמת מגיעה לשיאה ולסיומה במושג החירות המודרני של ההגדרה העצמית. ההיסטוריה של הייצוג נמשכה כל עוד הופיעו אמיתות חלקיות ומושגים חלקיים של אידיאת החירות. אין עוד מקום לייצוגו של המוחלט באמנות שכן המוחלט מופיע כעת כחירות המתממשת בתהליך פוסט-היסטורי במסגרת מדינה המקצה מקום לממד המשפחה ומנהלת את יסודות וגבולות הפעילות הכלכלית-חברתית.

הגל מתייחס למודרניות בסלחנות מסוימת. הרגע של המודרניות הוא רגע ראוי ונשגב, שכן מושג החירות עומד על תביעתו המלאה. החירות מחליפה את האלימויות הדיאלקטיות ההיסטוריות (הדיאלקטיקה בין ערך לחיים). נותרים רק שרידים של אלימות פנימית כלפי כל עקבה של אי-חירות. החירות היא לא קבלת הגורל הטרגי או הציות לאידיאה, לאלוהים, אלא ההגדרה העצמית. החירות המודרנית מטילה על הפרט את המשימה להגדיר את עצמו מתוך עצמו.

ובעקבות אפלטון התרחשה תמורה במובן של המילה, שפירושה הפך ל"ראייה על-חושית". יש לנו הבנה "על-חושית" שחודרת אל ההתנסות החושית שלנו. זה נכון לכל מושג. למשל מושג של צדק בבית המשפט, אידיאה של חינוך במסגרות חינוכיות. האונטולוגיה הקלאסית ביססה פרקטיקות הפועלות במציאות תוך הישענות על מושגים בלתי אפשריים, כגון יופי, צדק, מוסר. מושגים אלה הנם הכרחיים למרחב ההבנה שלנו, אבל איננו יכולים לתת להם משמעות מוגדרת במסגרת אותו מרחב הבנה.

אונטולוגיה מודרנית: בין אם הסיבתיות פועלת במציאות עצמה או לאו, היא תנאי שמאפשר התנסות באירועים שהקשר הסיבתי מעניק להם מעמד של מציאות, של ממשי. עקרון הסיבתיות מאפשר התנסות עקבית בזמן, בין אם המציאות רציפה או מקוטעת. אחרת ההתנסות כולה הייתה נותרת מקוטעת ורגעית לחלוטין. בלי אונטולוגיה של זמן, נתקעים במצב מופשט ושברירי של רגע (פסיכוטי), ולא קיימת יכולת לפעול ברצף הגיוני מינימלי בזמן. היידגר ניסה להראות שגם הזמן המופשט של הרגע העכשווי (המקוטע ורציף בבה בעת בממשותו האונטית-אונטולוגית הפרדוקסאלית שלו) הוא תמורה מושגית באונטולוגיה של הזמן, שאינה מצטמצמת לציר מופשט וגם אינה מבנה מטאפורי שמולבש עליו.

כל פרקטיקה שלנו מייצרת זמן אונטולוגי ואונטולוגיה של זמן. הנפת פטיש בבית המלאכה – זוהי פרקטיקה שמייצרת אונטולוגיה מסוימת של זמן.

[12] המטאפיזיקה איננה חטא ואיננה גאולה, היא אינה חוטאת למשמעות של העולם ואינה גואלת עבורנו את משמעותו.

היידגר מסמן את היסודות והגבולות להשתכנותו של האדם באמצעות האימה הבסיסית הפוקדת אותו מבראשית ומותירה אותו תמיד על הסף של אי-ביתיות מבעיתה. האדם עומד מבראשיתו, למשל בהמנון לאדם במחזה **אנטיגונה**, מול אלימותו של הטבע שאינה ניתנת לשליטה ואין להתגבר עליה; והאדם מתַפעל תוך כדי השתכנותו בשפה אלימות שמאז ומתמיד הסיטה אותו עצמו ואת הטבע מנתיבם. הכינון של סדר חברתי, של מדינה, הוא כבר פעולה אלימה של התקנה המתבססת על הכרעה תהומית ללא יסוד. כל התקנה רדופה על ידי אימת התהום. כל השתכנות בסדר מקובל יסודה אפוא בפעולה אלימה של קבלת הגורל הזה. האדם בסופיותו חסר יסוד, וכל התקנה של השתכנות בסדר מקובל לובשת אופי של אי-ביתיות מבעיתה.

בנייה, השתכנות, הגות

היידגר אינו הוגה בבנייה מנקודת מבט אסתטית או ביקורתית אלא בזיקתה של הבנייה להגות הישות. הוא שואל שתי שאלות:

1. מהו טבעה של ההשתכנות?
2. מהי הדרך שבה הבנייה נוטלת חלק בהשתכנות?

הוא פותח את הדיון שלו בחמש טענות על הזיקות בין בנייה, מגורים והשתכנות. האפיון של הזיקות מתחיל מפני השטח המובנים מאליהם וחודר אל מובנים נסתרים בתמורות של השפה.

א השתכנות איננה רק מגורים. מובן שלא כל המבנים מתפקדים כמגורים. יש מבנים המשמשים למגורים ויש מבנים המתפקדים אחרת, כמו גשרים ותחנות כוח, תחנות רכבת וכבישים. כל המבנים עומדים במרחב ההשתכנות שלנו. מרחב ההשתכנות מכיל את המבנים האלה אך אינו מצטמצם למגורים. מי שמשתמש, שוהה ופועל במבנים האלה יכול לחוש בהם בבית גם אם אינו מוצא בהם קורת גג. המבנים האלה מאכסנים וחובקים את האדם. האדם משתכן בהם ועם זאת אינו מתגורר בהם, אם התגוררות פירושה למצוא קורת גג. האם דירות מגורים מבטיחות השתכנות?

ב תכלית הבנייה אינה מגורים, אינה התגוררות: לכאורה גם המבנים שאינם משמשים למגורים משרתים את המגורים של האדם. האם המגורים הם התכלית העליונה של כל בנייה? במסגרת הייצוג הרגיל אנו מפרידים אפוא בין בנייה להתגוררות, מעמידים אותן ביחס של אמצעי ותכלית ואומרים שהמבנים משרתים את התגוררות האדם.

ג בנייה = השתכנות; אולם הבנייה אינה רק אמצעי למגורים, אלא היא כבר טומנת בחובה השתכנות. כיצד נקבעת המידה הנכונה השוררת בין בנייה להשתכנות? ייעודו של דבר העומד על הפרק מדבר אלינו מתוך השפה בתנאי שאנו מכבדים את מהותה הייחודית של השפה. השפה היא האדון של האדם, גם כאשר האדם מכריז על עצמו כסובייקט המעצב את השפה וחולש עליה. השפה היא האדון השולט בנו. היידגר מסיק מכך כי "ייתכן שלפני הכול, מה שסוחף את מהותו של האדם אל האי-ביתי הוא ההיפוך והעיוות של יחסי שליטה אלה (בין השפה לאדם)". השפה אוצרת בחובה לא רק סכנה אלא גם אפשרות של הקשבה לתביעתה: "השפה היא התביעה הנעלה ביותר ובעלת זכות הראשונים בכל מקום".

ד שכנות פירושה לבנות בסביבה: למילה "בנייה" (Bauen) שורש בגרמנית עתיקה, "Buan". פירושה השתכנות במובן של שהייה במקום. בפועל "לבנות" בגרמנית, בדומה לעברית, לא שומעים כיום משמעות של השתכנות. עקבות סמויים נשמרו במילה "שכן" (Nachbar). השכן הוא המשתכן בסביבה (Nachgebur), הבונה בסביבה (Nachgebauer). בעברית שכונה היא מקום ההשתכנות.

ה ההוויה היא השתכנות: היידגר מזהה קרבה בגרמנית בין "אני בונה" (baue) לבין "אני הנו" (bin). פירושו של "הנני" הוא "אני משתכן". ומכאן הוא מסיק: "הדרך שבה אתה הנך ואני הנני, האופן שבו אנו בני האדם *הננו* על פני הארץ, הוא הבנייה, ההשתכנות. היות אדם פירושו: היות בן-תמותה על הארץ, פירושו: השתכנות" (עמ' 141).

המסקנה מהדיון בחמש הטענות היא אפוא: האדם הנו במידה שהוא משתכן. כלומר, מידת ישותו של האדם קשורה לאופן ולמידת השתכנותו.

נוסף על משמעות של השתכנות יש למילה הגרמנית "בנייה" משמעות נוספת שמתפצלת לשני אופנים של בנייה: טיפוח (של גפנים) והקמה (של מבנים). הטיפוח הוא במובן של תִּרבּוּת וההקמה במובן של חניכה. שניהם נכללים בבנייה המובהקת, בהשתכנות. ובכן, ההשתכנות עצמה מקיימת שני סוגים של בנייה: טיפוח הכולל תִּרבות ועיצוב, למשל בחקלאות, וחניכה הכוללת הקמה והבנייה, למשל באדריכלות. הבנייה כהשתכנות, היינו כמאפשרת קיום על פני האדמה, נותרת בהתנסות היומיומית הדבר שמלכתחילה "מקובל", "המקום שבו אנו שוכנים". לכן, בהיות ההשתכנות המקום המקובל, היא נסוגה לרקע מאחורי הפעילויות של הטיפוח וההקמה, של התִּרבות והחניכה. פעילויות אלה מובנות כבנייה, והמובן המובהק של הבנייה, היינו ההשתכנות, נקלע אל השכחה.

בעיני היידגר, ההיסטוריה של שינוי משמעות של מילה אינה תמימה, ולאמיתו של דבר חבויה בשינוי כזה תמורה מטאפיזית מכריעה: "איננו מתנסים בהשתכנות בתור ישות האדם. אין הוגים בהשתכנות כתו היסוד של היות האדם". במילים עיקריות של השפה מתרחשות תמורות שהופכות את היחס בין המובן למובן מאליו, בין מרחב ההבנה של הישות למִפְתַח של פרקטיקה מוגדרת. המובן המובהק נקלע בקלות לשכחה לטובת מובן שטחי. הסוד בתהליך כזה בקושי זכה לתשומת לב הגותית. השפה מסירה מן האדם את דיבורה הפשוט והנעלה. אולם בעקבות זאת, מיעון האמירה, התביעה ההתחלתית שלה אינה נאלמת דום, אינה מחרישה, אלא שותקת בלבד. מתעורר קושי לבוא מעמדה של יראת הכבוד לשתיקה הזו. היידגר דן בזיקה בין האדם לשפה בטקסט על שירו של הלדרלין "באופן פיוטי משתכן האדם". הפיוט הוא שמאפשר להשתכנות להיות השתכנות. הוא מאפשר את ההשתכנות המובהקת, ולכן הוא פעולה של בנייה. בעקבות כך מתעוררת השאלה לגבי ביסוס יומרתו של האדם לגילוי מהות ההשתכנות והפיוט. האדם מסוגל לקחת את היומרה הזאת רק מהמקום שממנו שהיא מגיעה: מתוך התביעה, מתוך מיעון האמירה של השפה, קרי מהאופן שבו השפה מדברת אלינו. השפה היא אדון על האדם ולאמיתו של דבר היא הדוברת. היינו, רק בשפה יכול להתקיים מִפְתַח לדבר. האדם דובר רק אם הוא נענה לשפה, היינו הודות לכך שהוא קשוב לאמירתה. השפה רומזת את מהותם של הדברים.

נשוב למהלך בטקסט הנוכחי. ההקשבה למה שהשפה אומרת במילה "בנייה" מאפשרת לקלוט שלושה דברים:

בנייה היא באופן מובהק השתכנות.

ההשתכנות היא האופן שבו מקיימים בני-התמותה את הווייתם על פני האדמה.

הבנייה כהשתכנות מתפתחת לבנייה מטפחת – היינו לתִּרבות של גידולים – ולבנייה שמקימה מבנים.

הבנייה אינה מעניקה ממשות להשתכנות אלא ההשתכנות מעניקה ממשות לבנייה. איננו משתכנים מפני שבנינו, אלא אנו בונים ובנינו במידה שאנו משתכנים, קרי במידה שבהווייתנו אנו מתקיימים בתור המשתכנים.

הקשבה למשמעות העתיקה של השתכנות מגלה שהיא אופן של הימנעות מפגיעה, של הענקת חסות השומרת מכל פגע. השתכנות – להביא אל השלווה והפיוס – פירושו: להישאר שלו ומפויס בתוך המקום הפנוי,

המשוחרר, שחס על כל דבר במהותו ושומר עליה מכל פגע. תו היסוד של ההשתכנות הוא השמירה הזו מפני כל פגע. על מה שומרת ההשתכנות?

בני-התמותה הנם בַּמַרְבֵּעַ של אדמה ושמים, ישויות אלוהיות ובני-תמותה, הודות לכך שהם משתכנים. בני-התמותה משתכנים כך שהם שומרים על הַמַרְבֵּעַ במהותו מפני פגעים. לפיכך, השמירה מפני כל פגע (החמלה) משתכנת ומתקפלת בקיפול מרובע של אדמה, שמים, ישויות אלוהיות ובני-תמותה כדלקמן:

תנועה של הסתגרות והיפתחות: בני-התמותה משתכנים אם הם משחררים את האדמה אל מהותה. גאולת האדמה אינה השתלטות על האדמה (הארץ) והכפפתה, ואינה שעבוד של האדמה (הארץ) מעמדת אדון. גם לא ניצולה ללא מצרים.

בני-התמותה משתכנים אם הם מקבלים את השמים כשמים. הם מותירים לשמש ולירח את מסלולם, לכוכבים את מסלולם, לתקופות השנה את ברכתן ואת עוולותיהן, אין הם הופכים את הלילה ליום ואת היום לרדיפה ולנרדפות חסרות מעצורים. האם הדוגמאות האלה מצטיירות כרומנטיות בגלל הקושי להשתכן או משום שהשתכנו בַּמַרְבֵּעַ שהתרחק מהאפשרות של קבלת השמים? ההשתכנות הקדושה מתחת לשמים אינה אפשרית עוד, וטרם נוצרה זיקה חדשה בין ההשתכנות לבנייה במסגרת ההיצב. הטכניקה מאפשרת את סילוק הקדושה, שכן במסגרת המטאפיזיקה של הנוכחות היא מצמצמת ומפשיטה כל נוכחות מישותה וכך מרחיקה וחוסמת את קבלת השמים, למשל באמצעות טיסות בשמים או בחלל.

שמירת הפתח אל העתיד והתגברות על החוב של העבר. תנועה מהאסון אל התקווה. בני-התמותה משתכנים אם הם ממתינים בציפייה לישויות האלוהיות כישויות אלוהיות. מתוך תקווה הם מחזיקים לקראתם את הבלתי צפוי. הם דרוכים לקראת הרמזים של הגעתם ואינם מסלפים את הסימנים של חסרונם. אין הם עושים לעצמם את הישויות האלוהיות שלהם, ואינם אחוזים בתפעול של פולחן אלילים. באסון הם עוד מחכים לגאולה (לא-מטאפיזית, לא-אוטופית) שהסתלקה.

ליווי אל המוות והיכולת לשאת את המוות. הקבורה כפרקטיקת ליווי ונשיאה. בני-התמותה משתכנים אם הם מלווים את מהותם שלהם, היינו כשהם מסוגלים לשאת את המוות כמוות, יודעים ללוות אל הנוהג של מסוגלות זו, כדי שיהיה מוות ראוי. ליווי בני-התמותה אל מהות המוות אין פירושו כלל וכלל להעמיד כמטרה את המוות בתור הלא-כלום הריק; גם אין פירושו להקדיר את ההשתכנות באמצעות נעיצת מבט עיוורת בקץ, כהיתקעות בקצה של הסוף.

היידגר אינו מעלה כאן אפשרות לחזרה אל צורת חיים טרום-מודרנית אלא מציג את הַמַרְבֵּעַ כמבנה התלוי ביכולתה של ההגות לפתוח פתח למִפְתַח חדש שיאפשר זיקה אל הדברים. מִפְתַח ראוי כדי להגות בדברים. להגות בדברים פירושו לשחרר את המושג שלהם אל הַמַרְבֵּעַ. ההשתכנות היא אי-שחיקה של ממדי הַמַרְבֵּעַ, השגחה עליו ואפסונו במרחב שבו בני-התמותה משתהים: בקרב הדברים. ההשתכנות אינה שוחקת את הַמַרְבֵּעַ וחסה עליו הודות לכך שהיא מחדירה את עיקר הווייתו אל הדברים. ההשתכנות היא כבר תמיד שהייה אצל הדברים. ההשתכנות כשמירה מפני כל פגע נוצרת את הַמַרְבֵּעַ במקום שבו בני-התמותה שוהים: בדברים.

השהייה אצל הדברים אינה מסתפחת כגלגל חמישי אל ריבוע הקיפול המרובע שהוזכר, של השמירה מכל פגע. להפך: השהות אצל הדברים היא הדרך היחידה שבה מתממשת בכל פעם השהות מרובעת-הקפלים בתוך הַמַרְבֵּעַ. כלומר, גם כאשר שיטת הייצור הקפיטליסטית הופכת כל דבר לערך מופשט ומרוקנת את צורת החיים מכל זיקה אל הַמַרְבֵּעַ, עדיין ישנה השתכנות, הדרך שבה בני-התמותה שוהים בדברים.

ההשתכנות חסה על הַמַרְבֵּעַ הודות לכך שהיא מביאה את מהותו אל הדברים. הדברים עצמם מחלצים את הַמַרְבֵּעַ רק כאשר הם עצמם כדברים נותרים במהותם. ההשתכנות, כשהיא נוצרת את הַמַרְבֵּעַ בתוך הדברים,

היא בנייה. הגשר הוא דוגמה להשתכנות, משום שהוא מאפשר היפתחות וסגירות של הנהר ואדמתו, מעניק דרך לבני-התמותה ומלווה את הססנותם ונמהרותם.

בקרבתו הגשר מלכד-מקבץ-מרכז בדרכו שלו אדמה ושמים, את הישויות האלוהיות ואת בני-התמותה.

הגשר – בתור הקיבוץ-ריכוז של המַרְבֵּעַ – הוא דבר. הגשר הוא דבר שמרכז-מקבץ את המַרְבֵּעַ כך שהוא מקצה ומאתר אתר למַרְבֵּעַ. ישותו הדברית של הדבר היא במעשה המטאפיזי של השתכנות במרחבי זמן-פעולה. הגשר הוא דבר מסוג ייחודי; שכן הוא מלכד את המַרְבֵּעַ באופן כזה שהוא מקצה לו *אתר*. אולם רק משהו שהוא בעצמו מקום, בכוחו להעניק מרחב לאתר. המקום איננו קיים לפני הגשר. לפני שבונים את הגשר קיימות לאורך הנהר נקודות אפשריות רבות להחלטה על מיקום הגשר ועל מיקום אתר הבנייה, שאותן ניתן לבחון ושבהן ניתן להתמקם. אחת מהן מתבררת כמקום, וזאת *בזכות הגשר*. ובכן, הגשר איננו מתמקם במקום, אלא רק כשיוצאים מן הגשר נוצר לראשונה מקום. המקום אינו מקדים את הגשר, אלא הגשר הוא מקום. בזכותו של הגשר ישנו מקום, ואז בדיעבד המקום נתפס כנקודה אפשרית למיקומו של הגשר ונוצר הדימוי, ורק לאחר הקמתו של הגשר הופכת נקודת המיקום למקום.

הגשר הוא דבר, הוא מלכד את המַרְבֵּעַ, אבל באופן כזה שהוא מקצה אתר למַרְבֵּעַ. מתוך האתר הזה נקבעים כיכרות ושבילים שבעזרתם מתפנה מרחב. המרחבים זוכים למהותם מתוך מקומות ולא מתוך החלל *בה״א הידיעה*.

דברים שבתור מקומות מאתרים אתר, אותם היידגר מכנה – מבנים. מבנה הוא דבר שבתור מקום מקצה אתר. מבנים נקראים כך מכיוון שהם מופקים באמצעות הבנייה המקימה אותם. את הבנייה המתמטית של ריבוי נקודות בכמה ממדים אפשר לכנות החלל בה״א הידיעה. אולם החלל בה״א הידיעה אינו מכיל מרחבים וכיכרות. לא ניתקל בו במקומות, לא ניתקל בו בדבר כמו גשר. מהמרחבים שמוסדרים ומפונים על ידי הגשר אפשר לקבל בתהליך של הפשטה את החלל כהתפשטות טהורה. בחלל כהתפשטות אפשר למדוד את הדברים ואת מה שהם מפנים ומסדירים – לפי מרחקים, מסלולים וכיוונים – ולחשב את המידות האלה.

מרחביותם של המרחבים שבהם אנו חולפים באופן יומיומי מתפנה על ידי מקומות. היסוד למהותם מופיע בדברים שמתפקדים כמבנים. לאור היחסים האלה בין המקום למרחבים ובין המרחבים לחלל נוכל לאפיין את הזיקה בין האדם לחלל. כשמתבוננים בזיקה בין האדם לבין המרחב, נדמה שהאדם עומד מול המרחב. אולם המרחב איננו אובייקט חיצוני וגם לא חוויה פנימית. אין בני אדם שאליהם מתווספים מרחבים; מכיוון שאם האדם במהותו משתכן, אזי הוא כבר שוהה עם המַרְבֵּעַ אצל הדברים. גם כאשר אנו פונים אל דברים שאינם בקרבה מוחשית, אנו שוהים אצל הדברים עצמם.

״מרחבים נפתחים הודות לכך שהם מוכנסים אל תוך ההשתכנות של האדם. בני-התמותה *הנם* פירושו: *בהשתכנותם* הם מחזיקים התנסות במרחבים על סמך שהותם אצל דברים ומקומות. ורק משום שבני-התמותה בהתאם למהותם מחזיקים התנסות במרחבים הם מסוגלים לחלוף דרך מרחבים״. (עמ׳ 2-151) כשאנו חולפים דרך מרחבים אנו מתמידים בהם הודות לשהות ביחסי קרבה וריחוק עם מקומות ודברים. הזיקה של האדם למקומות ובאמצעות מקומות למרחבים נשענת על ההשתכנות. היחס של האדם למרחב אינו שום דבר אחר אלא ההשתכנות כפי שהיא במהותה.

הגשר הנו דבר שמהותו היא מקום. המקום הזה מכונה מבנה. הגשר כמקום מכניס את הקפל הפשוט של אדמה ושמים, ישויות אלוהיות ובני-תמותה לאתר. המקום מפנה-מסדיר מרחב למַרְבֵּעַ במובן כפול:

המקום מעניק הרשאה למַרְבֵּעַ;

המקום מתקין-ממסד את המַרְבֵּעַ

שניהם – פינוי-הסדרת מרחב כהענקת הרשאה והסדרת מרחב כהתקנה-מיסוד – כרוכים זה בזה. כהסדרת מרחב כפולה, המקום הוא ההשגחה של המַרְבֵּעַ, בית של המַרְבֵּעַ. דברים מסוגם של מקומות כאלה מבייתים את שהותו של האדם. הבנייה היא הפקת דברים כאלה. מהות הבנייה טמונה בכך שהיא תואמת לסוג הדברים האלה. הדברים הם מקומות שמסדירים מרחבים. לכן, הבנייה, מכיוון שהיא מקימה מקומות, היא תזמון והתקנה של מרחבים. הבנייה מקימה מקומות שמפנים-מסדירים אתר למַרְבֵּעַ. מתוך הקפל הפשוט שבו אדמה ושמים, הישויות האלוהיות ובני-התמותה שייכים אחד לשני, *מקבלת* הבנייה את ההדרכה בעבור הקמת המקומות. מתוך המַרְבֵּעַ נוטלת הבנייה את המידות בעבור כל מדידה חודרנית ומקיפה של המרחבים שהוסדרו על ידי המקומות המתוזמנים. המבנים נוצרים את המַרְבֵּעַ. הם דברים שבדרכם חסים על המַרְבֵּעַ ושומרים עליו מכל פגע. לחוס על המַרְבֵּעַ, לגאול את האדמה, לקבל את השמים, להיות דרוכים לקראת הישויות האלוהיות, ללוות את בני-התמותה – השמירה הזו ללא פגע, בעלת ארבעת הקפלים, היא המהות הפשוטה של ההשתכנות. באופן הזה המבנים האמיתיים מטביעים את ההשתכנות אל תוך מהות ההשתכנות ומתבייתים-משתכנים בתוך המהות הזו.

ברגע שאנו מנסים להגות במהות הבנייה המקימה מתוך הרשאת ההשתכנות, אנו מתנסים באופן ברור יותר בהפקה שבדמותה הבנייה מתגשמת. בדרך כלל אנו מתייחסים להפקה כפעילות שהישגיה מניבים תוצר, מבנה גמור. ניתן לייצג את ההפקה כך: משהו נכון מובן, אבל לא קולעים כך למהותה, שהיא הפקה שמעלה אל פני השטח. הבנייה מביאה את המַרְבֵּעַ לכאן, אל דבר, אל הגשר, ומביאה את הדבר כמקום *לקראת* פני השטח, אל הנוכח זה מכבר, שרק עכשיו מוסדר לו מרחב *באמצעות* המקום הזה.

היוונים הוגים בטכנה, בהפקה, לאור אפשרות ההופעה. הטכנה מאפשרת הופעה של יש הנוכח בתור כזה או בתור אחר, הנוכח באופן כזה או באופן אחר. הטכנה מסתתרת מימי קדם בטקטוניקה (Tektonik: התקנת חלקי מבנה אל מבנה שלם) של הארכיטקטורה. היא עדיין מסתתרת בימינו, ובאופן מכריע יותר, בטכני של טכניקת המכונות הממונעות. אולם לא ניתן להגות באופן מספק במהותה של ההפקה הבנייתית, לא מתוך אומנות הבנייה ולא מתוך הנדסת המבנים, וגם לא משילוב גרידא של שניהם. מהות הבנייה היא התאפשרות ההשתכנות. הוצאה לפועל של מהות הבנייה היא הקמת מקומות באמצעות התקנת מרחביהם. *רק כאשר בכוחנו להשתכן, אנו יכולים לבנות*. אולם ההשתכנות היא תו היסוד בה״א הידיעה של הישות שעל פיה בני-התמותה הנם. הניסיון להגות בהשתכנות ובבנייה עשוי להבליט את שייכותה של הבנייה להשתכנות ולחשוף את האופן שבו הבנייה מקבלת מההשתכנות את מהותה. בשלב זה של הגות הישות היידגר מסתפק בכך שההשתכנות והבנייה יתכנסו במחוז של הראוי לשאלה. כך הן יהיו ראויות להגות.

דרך ההגות שפילס כאן היידגר מעידה על האופנים השונים שבהם ההגות והבנייה שייכות אל ההשתכנות.

המצוקה המובהקת של ההשתכנות אינה מתקיימת במחסור של דירות. המצוקה המובהקת של ההשתכנות היא אף ותיקה יותר ממלחמות העולם וההריסות, ותיקה יותר מגידול האוכלוסין על פני כדור הארץ וממצבו של עובד התעשייה. המצוקה המובהקת של ההשתכנות טמונה בכך שבני-התמותה אינם אלא בתחילת החיפוש אחר מהות ההשתכנות, שעליהם להתחיל ללמוד את ההשתכנות. מה אם חוסר המולדת של האדם מתמצה בכך שהאדם עדיין לא מקדיש מחשבה למצוקת ההשתכנות המובהקת כמצוקה בה״א הידיעה? אולם ברגע שהאדם מקדיש מחשבה לחוסר המולדת, החוסר איננו עוד אומללות. כאשר הוא נהגה כראוי ונשמר כהלכה, הוא מיעון-האמירה היחיד הפונה אל בני-התמותה וקורא להם אל ההשתכנות.

בדיונו נשען היידגר על משפט מטאפיזי: הבנייה היא תמיד כבר השתכנות. לאור ההבחנה בין בנייה מלאכותית, למשל של בתים, לבין בנייה טבעית, למשל של גפנים, הוא דן בחלק העיקרי של המאמר בבנייה המלאכותית של מבנים. הוא דן בהבדל בין ״דבר״ ל״מקום״, מראה שהם מתלכדים מבחינה אונטולוגית: אם יש דבר יש מקום ולהפך. היידגר טוען שהמטאפיזיקה לא הגתה כראוי במושג הדבר. היות שהיא העמידה אונטולוגיה מטאפיזית היא החמיצה את מושג הדבר. המטאפיזיקה חשבה את הדבר כעצם, או

כ-x. המטאפיזיקה תמיד כבר החמיצה את מושג הדבר כי היא חשבה עליו כהפשטה מכל פרקטיקה קונקרטית, "הפשיטה אותו" יתר על המידה, התייחסה אליו כאל עצם, או כאל x מופשט, שעליו מלבישים תכונות. מושג האובייקט אצל דקארט וקאנט הוא x כזה שעליו מלבישים תכונות.

במאמר "הדבר",[13] שפורסם אחרי המאמר הנוכחי אף על פי שנכתב שנתיים קודם לכן, דן היידגר במושג הדבר באמצעות הדוגמה המפורסמת של הכד. הכד הוא קנקן, כלי קיבול, מכל. היסוד הדברי של כלי הקיבול אינו נשען על החומר שממנו הוא מורכב, אלא על הריק של הקיבולת. אין לנו מושג של הדבר מפני שאם הדברים היו מראים את עצמם אי פעם כדברים בדבריותם, אזי הדבריות של הדבר הייתה גלויה במרחב ההבנה וכך זוכה למִפְתַח מטאפיזי משלה. אז יכולה הייתה הדבריות לתפוס חזקה על ההגות. המדע המודרני מחסל/מאיין את הדבר, אבל המִפְתַח של המדע אינו סוגר את המִפְתַח של הדבריות, שכן המִפְתַח הזה עדיין לא נפתח להגות. על ההגות מוטל לפתוח פתח למִפְתַח של דבריות הדבר (עמ' 163).

המדע אינו נתקל בדבריות הדבר אלא רק במה שהותר מלכתחילה על ידי סוג הייצוג שלו לשמש אובייקט אפשרי למחקר המדעי. המדע הופך את הדבר לאפסי, למאוין. המדע הכופה ודאות על האובייקטים שלו, מאיין את הדברים כדברים. איון הדברים התרחש מזמן ושואה גרעינית רק מאששת את העובדה שהדבר כדבר ממשיך להיות אפסי ואינותי. האיון של הדבר מעורר אי-ביתיות מצמררת מכיוון שהוא מלווה בעיוורון כפול: הדעה שהמדע קולע לממשי בממשותו והדעה שהדברים ימשיכו להיות דברים – בהנחה שאי פעם הם היו דברים.

מבחינה פיזיקלית כל אובייקט הוא מוגדר וגם לא מוגדר, החלקיק הוא גם מוגדר וגם לא מוגדר. היידגר מתייחס אל השולחן שמולי כאל משהו שאינו נפרד ממני, אין שם שולחן וכאן סובייקט. אני יכול לתפקד כמכונה לשונית-גופנית רק אם אני מחובר לשולחן דרך פרקטיקה מסוימת שמקרבת או מרחיקה אותו ממני. ואם השולחן אינו חלק מפרקטיקה מסוימת, אז אין לו מקום. הוא יכול להימצא באותו חלל פיזיקלי, אך הוא לא ישהה אתנו באותו מקום. דבר ומקום נקשרים לאופן שבו המכונה הלשונית-גופנית מטפחת ומשמרת את המטאפיזיות של הפרקטיקות. דוגמת הגשר, שבה מפליג היידגר בצורה חצי פיוטית חצי רומנטית, נועדה להדגים כיצד פרקטיקה נוטלת חלק בקביעת ההשתכנות, הדבר והמקום. אם מכשיר מחליף מכשיר אחר, הפרקטיקות שלנו ישתנו והמקום יהיה אחר. הדברים והמקומות יהיו אחרים. פרקטיקות מייצרות הקשרים אפשריות מטאפיזיות. במובן מסוים הכותרת אומרת: פרקטיקות של בנייה, פרקטיקות של השתכנות, פרקטיקות של הגות. אין פרקטיקה של בניה ראויה אם אין פרקטיקה ראויה של השתכנות, ולהפך. אם אין פרקטיקות של השתכנות, פרקטיקת הבנייה תיראה בהתאם.

אם אין התקנה (אלימה) היסטורית של דבר ומקום, אז נקים מבנים, אבל אין בנייה והגות ולכן גם לא השתכנות. המטאפיזיקה אינה מספקת עוד את ההגות לדברים ולמקום. במובן הזה, המטאפיזיקה חסרת בית. היידגר אינו הוגה במטאפיזיקה חדשה של אלימות, אלא ממקם את הרגע שבו על פרקטיקה מסוימת לבצע התקנה (אלימה) הממוקמת במקום קונקרטי. הוא מייצר מהלך הגותי לגבי הארכיטקטורה, האמנות, הפוליטי. אם לא יעלה בידי ההגות לבצע התקנה (אלימה) של השתכנות, לא תהיה גם בנייה.[14] היידגר מחפש אחר מושג קונקרטי של מקום ודבר כדי לסמן את האפשרות למִפְתַח היסטורי חדש. דוגמת הגשר מדגימה כיצד דבר מקצה מקום ובזכות הקצאת המקום מפנה מרחב. והמרחב אינו חללי, אלא מטאפיזי. זהו מרחב מטאפיזי משום שהוא מייצר מושג שפועל במציאות. הדברים מחדירים מושגים אל העולם, ומושגים מקצים מקום לפרקטיקות הנשענות על הדברים. מה הגשר מביא לעולם? הוא מספק אפשרויות בתוך הפרקטיקה, את המקום שעליו הגשר נשען. נדמה לנו שאנחנו הולכים לאורך הגדה ומוצאים מיקום לגשר, ואז קובעים

[13] "Das Ding", in Heidegger, 1978 : 157-175

[14] היידגר אינו ממשיך את הוויכוח של ניטשה עם הגל לגבי ההבחנה בין אלימות ראויה ללא ראויה, בין הרוח המוחלטת שמכריזה על סיומן של אלימויות היסטוריות לבין האלימות של זרתוסטרא שבאה טרם זמנה, שמכינה את המִפְתַח לאלימות ראויה.

לגשר את מקומו העתידי. היידגר חושב הפוך: רק לאחר שהוקם גשר, הוקצה מקום. רק בדיעבד אנחנו עושים הפשטה מהגשר ומהמקום שהוא מקצה, ומתייחסים אל מיקומו בחלל גיאומטרי.

מה עושים מבנים? הם מבצעים שתי פעולות: פעולת שימור ופעולת נצירה, הגשר נוצר, והמבנים משמרים במובן אחר, בדומה לפעולתה של שמורת טבע. מהי פעולת השמירה? לשמור על מקום מסוים מכל פגע. לחוס עליו. ומה קורה בשמירה מכל פגע ובנצירה של המבנים? השתכנות בארבעה ממדים – האדמה גואלת, מקבלים את השמים, מצפים לישויות האלוהיות, ובני-התמותה זקוקים לליווי. הגשר פועל פעולה מטאפיזית כדבר וכמקום: הפעולה כוללת ארבע ממדים מטאפיזיים.

ליווי בני-התמותה הוא פרקטיקה הקובעת את האפשרויות ללוות את בני-התמותה אל קברם. בדומה לוועדות אתיקה בבתי חולים, שמחליטות על ליווי אתי אל המוות כאשר הן מחליטות על המתות חסד ועל התערבויות של הנדסה גנטית. היידגר רואה בכך היצב, המִפְתַח מתקבע ואין עוד תנאים לפתוח מִפְתַח להשתכנות הדורשת את גאולת האדמה, קבלת השמים, המתנה לאלוהי וליווי בני-התמותה. האפשרות של הליווי חסומה.

"הגשר אינו דבר מסוג זה, המקום מכניס את הקפל הפשוט של אדמה ושמים, אלוהים ובני-תמותה אל אתר". מקום מקצה, לא רק מרחב, אלא גם אתר. "הודות לכך שהוא מתקין את האתר בתוך מרחבים, המקום מקצה מרחב למַרְבֵּעַ במובן כפול, המקום מעניק רשות-הרשאה למַרְבֵּעַ והמקום מתקין-ממסד את המַרְבֵּעַ". וכאמור, התקנה (אלימה) – לא התקנה מודרנית, לא התקנת חוק, אלא התקנה מטאפיזית דרושה כתנאי לכך שנדע לבנות אנדרטאות ולטפח זיכרון.

היידגר טוען שהן הבנייה והן ההגות נחוצות לשם השתכנות, ואז מסיים בעוד אחת מן האמירות השערורייתיות שלו: "ככל שהמחסור בדירות קשה ומר, מדכא ומאיים, המצוקה המובהקת של ההשתכנות אינה מתקיימת במחסור של דירות. המצוקה המובהקת של ההשתכנות היא אף ותיקה יותר ממלחמות העולם וההריסות, ותיקה יותר מגידול האוכלוסין על פני כדור הארץ וממצבו של עובד התעשייה. המצוקה המובהקת של ההשתכנות טמונה בכך שבני-התמותה אינם אלא בתחילת החיפוש אחר מהות ההשתכנות, שעליהם להתחיל ללמוד את ההשתכנות". עד כה פעל האדם המערבי במסגרת המטאפיזיקה, היא איפשרה לו לחוש בבית, אך גם מנעה את לימוד ההשתכנות, היות שהמטאפיזיקה שפטה והתקינה את כל הפרקטיקות לאור התבייתות בהופעתה של התופעה (בנצחי, באידיאה, בטרנסצנדנטי). היידגר עושה צעד אחד כדי לסמן את המקום שממנו אנחנו יכולים להתביית מחדש או להשתכן מחדש.

ביבליוגרפיה

Heidegger, M. (1978). *Vorträge und Aufsätze*. Stuttgart: Neske Verlag.

---- (1988). *Prolegomena zur Geschichte des Zeitbegriffs*, Gesamtausgabe Band 20. Frankfurt: Klostermann Verlag.

פרופ׳ אמל ג׳מאל

מקום, בית ומשמעות הקיום: הדיאלקטיקה של הממשי והמדומיין בתפיסת הביתיות הפלסטינית

מי שנולד בארץ שלא נמצאת... איננו בנמצא גם. ואם תגיד בצורה ציורית שאתה מלא-מקום יאמרו לך: אין מקום ללא-מקום שם. ואם תגיד לו, לפקיד הדרכונים: הלא-מקום הוא הגלות, יגיד לך: אין לנו זמן ליצירתיות... אם אתה אוהב את היצירתיות, תלך לך אל לא-מקום אחר״. (מחמוד דרוויש, 2006: עמ׳ 53)

העיון המחקרי במציאות הפלסטינית, עשוי להיות נשכר מעיון בספרות יפה, תחום אשר לדעתי יכול לסייע לנו להעלות תובנות תיאורטיות על המציאות. אני יוצא מנקודת הנחה שהטקסט והמציאות מקיימים ביניהם מערכת יחסים דיאלקטית שאינה ניתנת להתרה. יחסים אלה הופכים את המציאות לטקסט ואת הטקסט למציאות. לאור זאת, עולה השאלה על מה אנחנו מסתכלים כאשר אנחנו מעיינים בעולם התופעות. הבנה עמוקה של עולם זה מחייבת אותנו להפנות את תשומת הלב לשלושה מרכיבים מרכזיים, הצורך (need), הרצון (will) והתשוקה (desire). שלושת המוטיבים המרכזיים הללו קיימים בכל טקסט ומקיימים ביניהם מערכת יחסים דיאלקטית.[1] הם באים לידי ביטוי בצורות שונות ולא תמיד באופן ישיר ומיידי. אמנם קיימת הבחנה ביניהם, אבל ההבחנה הזאת היא אנליטית בלבד. לא תמיד ניתן להבחין, אפוא, את הצורך מהרצון ומהתשוקה. ערמומיות הטקסט שוזרת את שלושתם בצורה מורכבת, המונעת התוודעות ״אובייקטיבית״ למוטיב הקונקרטי העומד מאחורי התגלות כזו או אחרת של המציאות. בכל זאת, התבוננות על מוטיבים אלה ובאמצעותם יכולה להאיר פנים מסוימות של המציאות שלא תמיד היו ברורות לנו.

נתחיל בסוגיה הבסיסית של נוכחותנו בעולם.[2] חשוב לחשוב על האופן שבו אנו נוכחים, על משמעות הנוכחות, ולא פחות חשוב – על ההנחה המובלעת בעצם הנוכחות, אשר בדרך כלל איננה מקבלת מקום ראוי בדפוסי החשיבה הרגילים שלנו, והיא – מהו סוג המקום שבו מתקיימת הנוכחות והאם ניתן לחשוב על נוכחות מבלי להניח את קיומו של מקום הנוכחות? התבוננות רפלקטיבית בדפוסי החשיבה הראשוניים שלנו מצביעה על כך שאנו יוצאים מנקודת הנחה של נוכחות, הימצאות וקיום. באופן ״טבעי״ אנחנו מניחים את עצם קיומנו כדבר מובן מאליו, ואיננו מקדישים לכך מחשבה באופן מתמיד. אנחנו גם מדחיקים את החשיבה על מקום הנוכחות כאשר אנו מפנים תשומת לב לעצם הנוכחות. בדרך כלל הנוכחות מודחקת לטובת עשייה, פעילות, החיים המעשיים וכדומה. איננו מהרהרים באופן מתמיד בעצם הנוכחות שלנו, אלא מניחים אותה כמובנת מאליה. הנחה זו מעלה תהיות לגבי הסיבות לחוסר העיסוק בנוכחות ובקיום, בייחוד כאשר מבקשים לחשוב על הנוכחות במשמעותה הפיזית. להנחת הנוכחות ישנו היבט פיזי עמוק המניח את קיומו של מקום הנוכחות. הנוכחות, כהנחת יסוד תודעתית מודחקת, אינה יכולה להיות מונחת כמובנת מאליה ולא להתהוות כהפרעה בלי שתישען על קיומו של מקום הנוכחות. מקום הנוכחות, שאיננו רק המרחב שבו מתקיימת המסה של הגוף, מהווה נקודת מוצא קיומית לעצם האותנטיות של הנוכחות. מקום הנוכחות הוא משענת מודחקת של הנוכחות שמאפשרת להניח את קיום הנוכחות כמובנת מאליה ולהתפנות לעשייה היומיומית, השובה אותנו בנבכי הארגון הטמפורלי והמרחבי שלה.

הקשר בין הנוכחות להנחת מקום הנוכחות, במישור הפיזי והמנטלי, מעלה תהייה לגבי סוג הקשר בין הנוכחות שלנו ובין משמעות הבית. משמעות הבית והקשר בין ״הבית שלנו״ כבניין שאנחנו גרים בו לבין היותו מצב מנטלי, state of mind, הנם מרכזיים בהווייתנו האנושית. האופן שבו נוצר הקשר בין הבניין כהשתקפות חומרית של תחושה מנטלית לבין הסנטימנטליזציה של מבנה פיזי מוגדר מהווה גם הוא סוגיה

[1] Derrida, 2003

[2] Heidegger, 1956

המעלה תהיות לגבי דפוסי החשיבה ובעיקר לגבי המבנה הנפשי והתחושתי שלנו. הקשר בין הבניין הפיזי לבין המצב המנטלי והאופן שבו שני היבטים אלה מתחברים להם יחדיו ליצירת משמעות הבית מהווים סוגיה המחייבת עיון מעמיק. כמו כן, בבואנו לחשוב על בית, איננו יכולים להתעלם מהקשר האינהרנטי בין הבית הספציפי שלנו לבין סביבתו. כפי שאנו מניחים את נוכחותנו בתוך מקום מסוים, מבלי להדגיש את המקום כחלק בסיסי של הנוכחות, כך הסביבה הפיזית ממוקמת בעצם תחושת קיומו של הבית. לפי זאת, לא ניתן לחשוב על קיומו של הבית, בעיקר כתחושה מנטלית, בלי להניח את קיומה של סביבה – פיזית ומנטלית – המשרה אווירה של ביתיות על הבית ומנכיחה את קיומה של תחושת הביתיות באופן מתמיד. הביתיות אינה יכולה להיות מנותקת מזהות המקום והסביבה, המעניקים לה חלק לא מבוטל ממשמעותה. סביבה זו איננה אישית בלבד, אלא יכולה לקבל ביטוי קולקטיבי כמולדת. מכאן נגזרת משמעות המולדת כתחושת שייכות קולקטיבית שאיננה באה לידי ביטוי בקשר פיזי או רגשי עם מקום או עם בית קונקרטי מוגדר בלבד. הקשר בין הבית לסביבתו הוא בעל אופי דיאלקטי, המקנה משמעות עמוקה לבית וזיקה רגשית ותודעתית לסביבה. לתהליך התהוות הבית כביתיות ולקשר שלו למקום או לסביבה יש ממד טמפורלי מובהק. קיומו של הבית כביתיות והשלכותיו על התהוות המקום וכן קיומו של המקום והשלכותיו על תחושת הביתיות אינם מצליחים להתמודד עם קיומם במסגרת טמפורלית חולפת. סוגיית הקדימות נוכחת כאן במלוא עוצמתה ולא תמיד יכולה לקבל תשובה ממצה. בכל זאת, הסימביוזה בין השניים מהווה עמוד תווך חשוב לעצם הנחת היסוד המובלעת של הנוכחות שלנו או של היותנו בעולם. כפי שהמחישו ז׳אן ז׳נה וגסטון בשלאר, כל אחד בדרכו, הֵישנות שלנו בעולם כנוכחות מודעת מתחברת למשמעות שהבית נותן למקום ומגדירה אותו. הקשר בין בית למקום מעלה את התהייה על משמעות המקום, אם היא בכלל קיימת, לפני קיומו של הבית שלי בתוך מקום מסוים. עם זאת, ההחלטה למקם בית במקום מסוים אינה יכולה להיות בנאלית. אמנם לא תמיד אנו מחליטים על מיקום הבית, אבל במקרים שבהם אנו יכולים להחליט לבנות או לקנות בית, למיקום הבית ישנה השפעה על תחושת הביתיות.[3]

אין באפשרותנו להתייחס לכל הסוגיות והתהיות שעולות באשר למערכת הקשרים בין נוכחות, ביתיות וֵישנות. אנסה להתמודד עם חלק מהן, תוך כדי שימוש בהקשר הפלסטיני. השימוש בהקשר קונקרטי נובע משתי סיבות מרכזיות. האחת, אין מדובר בדיון אפיסטמולוגי מופשט, אלא בדיון המנכיח את האונטולוגיות שלנו כיצורים אפיסטמולוגיים. הסיבה השנייה קשורה לראשונה, ונובעת מהצורך ב׳היעדר׳ כמרכיב חשוב בתהליך החשיבה על הנוכחות. האובדן בהוויה ובתודעה הפלסטיניות מאז הנכבה ועד ימינו מאפשר לחדד חלק מהתובנות שברצוני להעלות ולדון בהן בהמשך. האובדן, בעיקר אובדן הבית-המולדת, מהווה תפנית ממשית ותודעתית המחדדת את החשיבה על משמעויות הבית ומנכיחה את הֵישנות האנושית. הביתיות, כפי שנאמר לעיל, הופכת למובנת מאליה ומודחקת לטובת ההרגל של העשייה והפעולה. היות שהבנאליות של הביתיות מהווה גורם מרכזי ביכולת לפעול בסביבה ולנהל מערכת חיים ועשייה ייעודית ותועלתנית, הנכחת ההיעדר והאובדן מאפשרת תהליך חשיבה עמוק ונקי יותר על המשמעויות הנוכחות, על הביתיות ועל הֵישנות.[4] אובדן הבית מהווה ״הזדמנות״, אמנם טרגית, להבנה עמוקה ומקיפה יותר של משמעות הנוכחות שלנו ב״מציאות״ ושל משמעות הבית. אין בדברים אלה כדי להמעיט בחוסר הצדק ובעוול ההיסטורי הבא לידי ביטוי באובדן הבית. המטרה היא לבחון את משמעות הבית המתגלית בצורה מיוחדת, אם לא הברורה ביותר, באמצעות אובדן הבית, מבלי להאשים את הקורבן או לפטור אותו מכלל אחריות.[5]

אובדן הבית יכול לבוא לידי ביטוי בדרכים שונות. קיים הבדל בין אובדן הבית בעקבות הגירה רצונית, שניתן לשקף ברומן **עונת הנדידה אל הצפון** של הסופר הסודאני אל-טייב סאלח, לבין אובדנו בעקבות גירוש, כפי

---

[3] באשלר, 2006 ; Genet, 1965

[4] Derrida, 1974

[5] על הנכבה הפלסטינית, משמעויותיה והאחריות לה נכתב רבות. חשוב לציין את הספר הראשון שנכתב על הנושא כבר בשנת 1948 ואשר התייחס למשמעויותיה האנושיות וההיסטוריות העמוקות ביותר. ראו זריק, 1948.

שהדבר משתקף ברומן **השיבה לחיפה** של הסופר הפלסטיני ע'סאן כנפאני.[6] כשאני מדבר על אובדן איני מתכוון למקרה של הגירה רצונית, אף על פי שמנקודת מבט פוסט-קולוניאלית אין הגירת עניי הדרום אל הצפון העשיר הגירה חופשית ומרצון. כוונתי לאובדן כפוי, שנעשה בדרכים לא לגיטימיות ואיננו מאפשר חזרה לבית באופן חופשי. בהקשר זה חשוב להעלות את מרכזיות הנוסטלגיה כמוטיב מרכזי, המשפיע על התנהגותנו ועל תפיסתנו את הבית.[7] כאן המקום להבחין בין המשמעות הפיזית-ממשית של הביתיות לבין המשמעות הנפשית-אקזיסטנציאלית שלה. אובדן הבית משפיע על משמעות הקיום שלנו במובן הממשי-חומרי ובמובן הסמלי-רומנטי. היעדר הבית מאפשר חשיבה מסוימת על משמעויות שונות של ביתיות; שכן בהיעדר עולות המשמעויות השונות של הנוכחות המשתקפת בביתיות. ההיעדר מאפשר דווקא חשיבה עמוקה ונקייה יותר על תופעת הביתיות. תופעת מחוסרי הבית (Homeless) מאפשרת להתבונן במשמעות הביתיות כקיומו של מקום פיזי שניתן לקיים בו את מערכת החיים השוטפת או כזיקה אונטולוגית לפיזיות, המהווה תנאי להתהוות הישנות כבעלת זהות המשכית ויציבה. מחוסרי בית ישנים בסופו של דבר במקום כלשהו, מתחת לגשר, ברכבת התחתית וכן הלאה. מה הקשר בין המקום שבו אני מתחיל לישון לבין הבית? אנו יודעים שמחוסרי הבית מפתחים זיקה רגשית כלפי המקום שהם ישנים בו, גם כאשר אלה אינם מקומות ששייכים להם במובן הקנייני המודרני של המילה. מניע הביטחון האונטולוגי, ההישרדותי, משתרבב לו יחדיו עם התשוקה העמוקה להבטחת שלווה, גם אם היא סופית. קשר זה מעלה את המחשבה שהמקום מניח את הישנות והבית מניח את הזהות באופן דיאלקטי![8] להיות משמעו להיות במקום מסוים, כשם שלהיות בעל ביטחון אונטולוגי מניח את המקום כבית. מנגד, להיות, כבעל תודעה מסוימת – זהות – מניח את קיומו של בית ספציפי, הטומן בחובו את התשוקה לישנות בטוחה, שיכולה להדחיק את עצם ישנותה ולפעול כסוכנת חברתית הפועלת על המציאות ובתוכה מבלי להתמיד בהרהור על עצמה.

מערכת הקשרים הזו מקבלת ביטוי מיוחד בעידן המודרני ועוברת תפנית חזקה בעידן הפוסט-מודרני, המתבטאת בהגירות רצונית ולא רצוניות ובהתפשטות תופעת מחוסרי הבית. אנו מדברים על סטטיסטיקה מפחידה של עשרות מיליונים של מחוסרי בית במקומות שונים בעולם, שגורשו מביתם ואינם יכולים לחזור אליו.[9] בהקשר זה עולה מרכזיות הגלות כתופעה "נורמטיבית", המאפשרת חשיבה מעמיקה על משמעות הבית ועל הקשר בינו לבין הגלות. הגלות כמצב של היעדר בית, למשל, מהווה סוגיה שחשוב לתהות על קנקנה. מנגד, סוגיית הגלות בבית או הביתיות כדחיקה של הגלות גם היא מהווה סוגיה שראוי להפנות אליה תשומת לב.[10] היעדר הבית משמעו במרבית המקרים חיים חשופים, הבאים לידי ביטוי בהיעדר מנגנוני הגנה השומרים על עצם הקיום הפיזי והמנטלי. מכאן שהקשר בין הבעלות המשפטית על הבית לבין תחושת הביתיות הוא קשר בעל משמעויות קיומיות חשובות. חשוב בהקשר זה להתייחס לפלסטינים החיים בערים כמו עכו, חיפה ויפו בבתים, גם שלהם, שהוגדרו כנכסי נפקדים ומשלמים דמי חכירה. חשוב לשאול על הקשר בין תחושת הביתיות שלהם לבין תחושת הביתיות המקורית שיכלה להתקיים לולא הוגדרו בתים אלה כנכסי נפקדים על פי החוק הישראלי. הרהור בסוגיה זו מצביע על המשמעויות הקיומיות העמוקות של חוק נכסי נפקדים, שמטרתו העיקרית הייתה לשמוט את הביתיות מתחת לרגליהם של פלסטינים רבים ככל שניתן ולהעתיק תחושה זו למהגרים יהודים רבים ככל שניתן באותם ימים.[11]

להלן נתמקד בבית, בביתיות ובישנות מנקודת מבט כפולה. הראשונה קשורה לפוליטיזציה של משמעות הבית, תוך כדי עמידה על משמעות הבית כפי שהוא בא לידי ביטוי בשפה ובפרקטיקה. נקודת המבט השנייה

---

[6] סאלח, 1973; כנפאני, 2008 (1969).

[7] חשוב בהקשר זה להעלות את סוגיית מדיניות הריסת הבתים שנוקטות רשויות המדינה כלפי כפרים וערים ערביים בישראל ובשטחים הפלסטיניים הכבושים כעוד חלון שבאמצעותו ניתן להתבונן במשמעות הביתיות באמצעות האובדן.

[8] Casey, 1997

[9] על מספרי הפליטים בעולם ראו www.refugees.org

[10] Said, 2000

[11] על חוק נכסי נפקדים והשלכותיו ראו Jamal, 2005

קשורה להסתכלות על השינויים שחלו בגרסת הבית בקרב הפלסטינים במשך מאה השנים האחרונות. ההקשר האונטולוגי והאפיסטמולוגי שאתייחס אליו מציף את חשיבות השפה הערבית, אשר מאפשרת נקודת מבט מיוחדת על המשמעויות השונות של הבית והביתיות. לשפה יש תפקיד מרכזי, כפי שלימדו אותנו, כל אחד בדרכו, מרטין היידגר וולטר בנימין.[12] השפה ממלאת תפקיד מרכזי כאשר אנו מבקשים להתבונן במשמעות האישית והקולקטיבית של הבית. האטימולוגיה של מילה יכולה לחשוף בפנינו את מורכבות המציאות ואת עוצמת הפוליטיקה והכוח הפועלים בה; האופן שבו כוח מסתתר באמצעות הדחיקה או ההדחקה של עולם תופעות מסוים, של מילים מסוימות או של משמעויות מסוימות של מילים.

הבה נתחיל עם הבית, "בַּית" (בַּיִת) בערבית. בית נגזר מבָּאתַ (بات). המילה הערבית "בָּאתַ" משמעה גר, ישן, שכן, שהה, או חלף מן העולם. יש למילים אלה היבט פיזי וחומרי ברור. יש להן גם היבט פסיכולוגי הבנוי סביב הביטחון האונטולוגי הטמון בעצם השינה, המנוחה וכדומה, שמהוות קונוטציה ברורה של המושג. אולם ישנו רובד עמוק יותר – תרבותי, סמלי, קיומי – המשקף את רצף הזמן ואת החיבור בין העבר לעתיד הטמונים במושג. "בָּאתַ" משמעה פעולה שהתרחשה בעבר וחלפה; אבל "בָּאתַ" מתייחסת גם לזמן עתיד במובן של השפעת העבר על ההוויה העכשווית ועל העתיד.[13] העבר, אם כן, הוא לא מה שחלף ונעלם, אלא מה שאירע וממשיך להדהד בהווה ובעתיד. מכאן שהבית הוא לא רק המקום שישנתי בו עד כה, אלא המקום שאתעורר בו גם מחר ומחרתיים. הבית הוא מה שיהיה. הוא טומן בחובו את זרימת הזמן הממושך מהעבר להווה ולעתיד. כדי להבליט משמעות זו, ראוי שנתייחס למילה נוספת בערבית הקשורה לבית, והיא "מַסְכַּן" (مسكن). המילה המקבילה בשפה העברית היא משכן. המילה הערבית "מסכן" טומנת בחובה עולם משמעויות שלם, הבנוי סביב נגזרותיה השונות. מסכן (مسكن) נגזרת מסַכַּן (سكن) שמשמעה שהה, נכח, שתק, השתתק, וקשורה גם לסוּכּוּן (سكون), שמשמעה רגיעה, שתיקה, שלווה, עצירה, נוחיות וגם סופיות או מוות. הקשר בין המשמעויות השונות חשוב במיוחד. הוא משקף את מרכזיות היחס בין המקום לזמן. לפיכך הוא אינו מתמקד בביתיות כמקום שאנו מתוודעים אליו דרך קשרינו עם העצמים במרחבו של הבית. משמעות הבית כפי שהיא באה לידי ביטוי בשני המושגים שהצגנו משקפת את הפיכת המקום לבית באמצעות רצף הזמן הטמון בקונוטציה של הנוחיות, ההתרגלות, הסופיות או המוות. הבית הוא לא רק המקום שאני חיי בו באמצעות העצמים שאני בא במגע עמם, אלא הוא המקום שבו אני מרגיש נוחות ושלווה עד כדי ההשלמה הקיומית העמוקה עם קבלת המוות בתוכו.

כמן כן, נוסף על המשמעות הקודמת, המשמעויות השונות של המושג "מסכן" (مسكن) משקפות את מרכזיות ההרגל והבנאליזציה של היחס עם הבית, לא במובן של קיום המאופיין בקול, ברעש או בהתבטאות קולית, אלא במובן של שתיקה. הבית או המשכן הוא המקום שאנו מתרגלים אליו, ולכן איננו צריכים לדבר בו או עליו כדי שיתקיים. אנו חיים אותו ולא רק בו. ההבחנה הזאת מאפשרת לעמוד על המיקום שלנו בעולם ועל משמעות נוכחותנו והעצמיות שלנו כבני אדם. אנחנו בבית מעצם הביצועיות הבנאלית של חיי היומיום. הבית הוא המקום שאנו מקיימים בו מנהגים מסוימים, אנו יודעים היכן כל דבר ממוקם, ולכן אנו לא צריכים לדבר עליו או אפילו לחשוב עליו. זו המשמעות המשתקפת במושג "דאר" (دار) שמשמעויותיה 'שכן והסתובב' בעת ובעונה אחת. בבית אנו שוכנים בשקט ובשלווה ואלה באים לידי ביטוי ביכולת שלנו להסתובב בבית בבטחה. כאשר הרגלי הבית מצטברים, עד כדי הפיכתם לחלק בלתי נפרד מהעצמיות של האדם ולתרבות מנהגית (habitus), אין צורך להחצין את הבית באמצעות הדיבור. כלומר, ההיבט הנסתר של המשכן, המשתקף בעצם ההיות שלנו, הוא היבט מרכזי יותר מאשר המקום הפיזי שבו אני שוכן. עצם הרגלת עצמי להתנהגויות מסוימות, לסדר מסוים ולכל מה שמשתמע מכך הופכת את הבית לבעל חשיבות מכרעת במישור

[12] היידגר, 1999; בנימין, 1996.

[13] Koselleck, 1985

הקיומי, עד כדי מתן משמעות להוויה של הקיום. הבית, אם כן, טומן בחובו את משמעות האינטימיות האנושית העמוקה ביותר, המשקפת את העצמיות של האני כהיות נוכח בעולם.

הקשר הדיאלקטי בין ה"אניות" לבין העצמיות, בין ההוויה שלי לבין הבית, בין המקום הזה שאני מכנה אותו בית לבין הבית, מצביע על מרכזיות הביתיות (dwelling) בהוויה האנושית.[14] עולם המושגים של הביתיות מצביע על ההקשר התרבותי של חשיבות הבית בתרבות הערבית. הקשר בין הבית לזהות תרבותית קולקטיבית הוא אינהרנטי, משום שהבית מנכיח את העצמיות, את האני, כפי שהיא תופסת את עצמה במושגים של מקום, תרבות, מנטליות, ידע והכרה. קיים הבדל בין בני אדם שונים בכל הנוגע לעומק ולאופק הקשר בין הבית לעצמיות. לכל אחד יש העצמיות שלו, שמשתמעת מעצם הקיום במקום מסוים, שנקרא בית. ההיבט הפרסונלי חשוב, משום שהעצמיות באה לידי ביטוי בעצם העובדה שאני קיים בבית.

חשוב להקדים את המאוחר בהקשר זה ולומר שקיים דמיון רב בין הבית האישי לבית הקולקטיבי שהוא המולדת. כשם שהבית – הממשי, הסמלי או המדומיין – הנובע מהיעדר הבית מנכיח את העצמיות האינדיווידואלית, כך המולדת מנכיחה את העצמיות הקולקטיבית.[15] העצמיות או הישנות של הסובייקט האינדיווידואלי או הקולקטיבי איננה בעלת משמעות כאשר היא מתנתקת מהמקום שבו היא מתהווה או הופכת מודעת לעצמה. ברגע שהעצמיות מנותקת מהמקום הספציפי שנקרא הבית, שבו התהוותה העצמיות, נוצר ההרגל, צמחה אישיות בעלת מודעות מסוימת, נחוו חוויות מסוימות – ברגע זה של נתק בין העצמיות לבין המקום נוצר פער בין העצמיות לזהות או מתפתח שבר באני. בין המקום שבו גדלתי, המקום שבו נכחתי, המקום שבו אני מרגיש בבית לבין האני נוצר נתק המשליך על משמעות האני ומביא לטרנספורמציה במשמעות העצמיות, היות שאין אני הקודם לחוויית הביתיות. התודעה הסובייקטיבית של האני נוצרת עם היווצרות תחושת הביתיות ואינה קודמת לה. מכאן, הביתיות במובנה העמוק והקיומי מתקשרת למקום מסוים שבו נחוו חוויות ראשוניות, המעניקות לבית משמעות מוחשית ולא מדומיינת בלבד.[16]

אין בדברים האלה כדי להכליל ולומר ששחרור העצמיות, בעקבות הגלות, הוא אחיד. שחרור העצמיות הנו מורכב. הוא יכול לבוא לידי ביטוי בצורות שונות, בהתאם לעובי השבר. היות שהשבר עשוי להיות שונה עבור אנשים שונים, לחוויה האישית או הקבוצתית יש בכך תפקיד מרכזי.

נדבך חשוב נוסף של הדיאלקטיקה בין קיום בעל משמעות למקום עולה כשאנו מבצעים פירוק למושג המקום. המילה הערבית למקום היא "מַכָּאן" (مكان). המושג נגזר מכָּאן (كان), היה, ובזמן עתיד יכּוּן (يكون), יהיה או התהווה, וקשור גם לכַּאוּן (كون), היות או העולם (Universe, Cosmos), כִּיאַן (كيان), יֵשות או הוויה. הפועל כָּאן טומן בחובו קשר בין עצם ההיות, הקיום, לבין העבר. מקום משמעו מה שהיה או מה שישנו בהמשכיות, ברצף. כלומר מקום הנו נגזרת של מה שהיה, בהתגלות העכשווית שלו, או הנוכחות של מה שהיה בעבר הווה ממושך. המקום יוצר רציפות מסוימת מתחילת הזמן, כאשר הזמן שאנחנו נוכחים בו הוא הזמן של העכשיו בלבד, כאוסף של ההווה. כל מה שנשאר מהעבר הוא רק הזיכרון, הזיכרון מנכיח את האני כישות ספציפית, מסוימת. כלומר, האני בהקשר הזה, עצם הקיום, עצם הזהות הוא זיכרון העבר, הרצף או ההצטברות של זיכרון העבר. כאשר אנחנו קושרים זאת לבית, נוצר קשר ברור בין הממדים הממשיים לבין הממדים הדמיוניים והסמליים של הבית במסגרת של רציפות ליניארית שאיננה בהכרח כרונולוגית.[17]

---

[14] Heidegger, 2007 (1951) : 50-54

[15] לאקאן, 2006.

[16] חשוב לציין בהקשר זה שישנו הבדל בין הפליטים הפלסטינים לבין ילדיהם או נכדיהם, שנולדו במחנות פליטים מחוץ לבית המשפחה המקורי. אחת השאיפות המרכזיות של דור ההורים היא להנחיל את תחושת הביתיות המקורית לילדים ובכך לשמר את הנוסטלגיה והשאיפה לחזור לבית. הניסיון להקים את הבית מחדש במחנות הפליטים, כמקום שהנו חלופי לבית אבל מזכיר אותו ואינו מנותק ממנו, הוא אחד המנגנונים הפסיכו-פוליטיים להתגברות על הפער בין הממשיות לבין הדמיוניות והסמליות של הבית.

[17] Honkanen, 2007

המקום, שהוא בעל קונוטציות ממשיות, נקשר לבית, שבמקרה של פליטות הופך להיות מדומיין וסמלי. אין ספק שהוויית הניתוק מהבית היא חוויית ניתוק ממשית, המתקשרת למאבק הזיכרון בממשות ובהרגל הטמון בהישרדות על מנת לשמר את העצמיות ואת האני כחלק מרכזי מהיותי בן אדם קונקרטי ובעל אישיות מסוימת. במצב של פליטות או גלות הממשות הופכת לאויב הזיכרון, ואילו זה הופך, על כל מגבלותיו והסלקטיביות שלו, לאמצעי לשימור העצמיות ה"אותנטית". טקסי הזיכרון הם הביטוי המרכזי למאבק זה בין הבנאליות של ההרגל הקיומי לבין הרצון לשמר סובייקטיביות פעילה שאיננה מוותרת על הניסיון לסגירת הפער בין הגלותיות לבין העצמיות כביתיות.

אפשר לראות צורות שונות של בניית בית. צורות אלה מעלות תהיות לגבי מקור השוני ומשמעויותיו בנוגע לתפיסת הזֵשנות והזהות. הבית איננו אמורפי או אבסטרקטי. ישנם אפיונים מסוימים המבטאים את משמעות הבית. בהקשר הזה צורות בנייה שונות משקפות צורות חשיבה שונות או מביאות לידי ביטוי תפיסות שונות של הקיום והנוכחות בעולם.[18] בנייה מסורתית היא בנייה משפחתית צמודת קרקע שיכולה לבוא לידי ביטוי בשתי צורות. בצורה הראשונה כל המשפחה מתגוררת באותו קומפלקס. צורה זו עדיין שולטת בכפרים או במשפחות מסורתיות שכל ילדיהן גרים באותו מקום; הבית הפלסטיני שהנו מחולק לכמה יחידות ובני המשפחה גרים בחלקים השונים שלו. הצורה השנייה היא הבית הסורי, שבמרכזו רחבה וכל חדריהם של בני המשפחה ממוקמים סביבה. בית כזה הוא בדרך כלל צמוד קרקע. הבית מורכב מקומה אחת בדרך כלל, אף על פי שהיום, עקב הצטמצמות מרחבי הבנייה, בונים יותר ויותר קומות. לבית החד-קומתי ישנה משמעות תרבותית עמוקה. הצמידות לקרקע אינה יוצרת תחושת נוחיות בלבד, אלא גם תחושת נוכחות, מוצקות ועוצמה. זהו ביטוי למושג ה-Homeplace כמעוז המפגש עם העולם, ומכאן כאתר התנגדות לכוחות על-אנושים, טבעיים או מטאפיזיים. זהו מצב של אי-ניכור מהקרקע. יש כאן זיקה ישירה למקום שחיים בו, דבר המהווה יסוד חזק במבנה התרבות והזהות האישית והחברתית. יש להוסיף לכך שהבית הערבי חודר אל תוך הנוף הטבעי וחותר להשתלב בו. בניגוד לבנייה המודרנית שמשטיחה את השטח, מכינה תשתיות ומעלימה את הנוף הטבעי כדי לבנות יחידות דיור שונות, הבנייה המסורתית מתבצעת בתיאום עם האדמה ולא בניגוד לה ומשתלבת בתוך הנוף עצמו. היא מתאימה את עצמה לנוף, גם במחיר היעדרן של תשתיות בסיסיות, כמו כבישים רחבים, חשמל, מים ורשת טלפון. זהו ביטוי למינימליזם האקזיסטנציאליסטי מצד אחד ולחרדת הקיום או הכניעות לטבע מצד שני.

בצורת הבנייה המסורתית יש היבט של הסתתרות והתחבאות של הבית בתוך הנוף הקיים. הבנייה המסורתית איננה חושפת, אלא מסתירה. השאיפה שלא לעקור עצים אלא למקם את הבית בין העצים היא סוג מסוים של הסתרה. זהו ניסיון להתאים את הבית, ומכאן את העצמיות, לנוף ולא להפך. אין כאן מעשה של כיבוש הטבע, אלא של השתלבות בטבע, אף על פי שבמקרים רבים ועקב היעדר הסדרי בנייה אין תיאום בין התושבים ואין ארגון ראשוני של הבנייה. כמו כן, בשל המצוקה הכלכלית בתים רבים אינם מגיעים לכדי גימור, דבר שמשתקף בנוף הכפרי המאופיין בצבעי הבטון מצד אחד וברעפים האדומים מצד שני. למרות הגימור החסר, ולעתים אף בגללו, אופי הבנייה בכפרים הערביים משקף תפיסה אקולוגית בסיסית ואותנטית שאיננה עוברת אידיאולוגיזציה, כפי שאנו מוצאים בהגות האקולוגית המודרנית בימינו. ההיצמדות לקרקע היא בעלת משמעות קיומית חשובה, אך יש בה היבטים אסתטיים לא מבוטלים, המשקפים את התפיסה המפויסת עם הטבע, דבר שאנו יכולים לראותו בנוף הכפרים הערביים באזור הגליל. צורת ארגון הבתים ומיקומם מבטאים את השאיפה שהבתים ישתלבו בנוף וילבשו את הקרקע. כמאמרו של מחמוד דרוויש, "הדמיון עולה שקוף כענן על גבעות הנושאות את הכפרים על מותניהן בניסיון להיאחז בתחילת הבריאה".[19]

---

[18] Miller, 2007

[19] דרוויש, 2006 : 157.

עם הזמן אנחנו עדים לשינויים בצורת הבנייה הערבית ובזיקה לקרקע. מצד אחד, בשנות ה-70, שהן תקופה מעניינת, מתרחש יום האדמה, במרץ 1976.[20] המאבק למען האדמה משקף עמוקות את הקשר העמוק שפיתחו הפלסטינים לקרקע. זהו ביטוי מובהק לקשר האינהרנטי בין זהות, פרטית וקולקטיבית, לבין זיקה לקרקע ולאדמה מוגדרת. באותה תקופה דווקא מתחילה להתפתח צורת בנייה חדשה: בנייה על עמודים. זוהי צורת בנייה המשקפת ניסיון להתרחק מהקרקע. בניית הבית על קומת עמודים נחשבה בזמנו ביטוי ליוקרה ולמודרניות, דבר המשקף השפעות מערביות מסוימות ומהווה את ניצניה של צורת הבנייה המודרנית של בנייני קומות בכפרים הערביים. אמנם בשלבים ההתחלתיים לא התקיימה בנייה רב-קומתית, אך עם הזמן החלו להיראות ניצנים של בנייה דו-קומתית על קומת עמודים. הכוונה הייתה ליצור מרחק בין הבית לבין הקרקע כדי להעצים את אפקט הנוף הסביבתי ולהשתחרר מהתרבות הפלאחית. זהו דפוס חשיבה שהולך ומתפתח כביטוי לעימות בין הבנייה ה"מודרנית" לבנייה ה"מסורתית". אולם עימות זה לא נמשך זמן רב. המחסור ההולך וגדל בקרקע לבנייה בעקבות גלי הפקעת הקרקע על ידי מדינת ישראל מחייב שימוש צנוע יותר במרחב. כמו כן, המצוקה הכלכלית של משפחות ערביות רבות הביאה לסגירת קומת העמודים לצורכי מגורים או לשימוש בה כבית מלאכה, כמו מוסך או נגרייה. יש בעימות בין בנייה מסורתית לבנייה "מודרנית" כדי לשקף את המתח בין ההיבט הפיזי של הבית, של המולדת, של המקום, לבין ההיבט התרבותי, המדומיין והרומנטי שלהם. היבט זה הנו משמעותי, בייחוד כשקיים איום חיצוני על עצם קיום הבית. להיבט זה יש השתקפויות בדפוסי התנהגות שונים, בעיקר באופן התייחסותנו לבית. במדינת ישראל, היכן שהתחושה הבסיסית של האזרחים הערבים היא שהמדינה מהווה איום מרכזי על עצם תחושת הביתיות הקיומית וחותרת לנשל את כל מה שאינו מיוהד מעצם קיומו ומשמעויותיו, תפיסת הביתיות מקבלת חיזוק המתבטא בהדגשת הרומנטיות של הבית כביטוי לקיום ולנוכחות העיקשת במקום. הבית הוא מדד לערך האדם, ואילו אובדן הבית הוא בבחינת אובדן הערך האנושי, כפי שהדברים משתקפים בדבריהם של פליטים רבים.

הסגירה המהירה של קומת העמודים במרבית הבתים הפלסטיניים יש בה כדי להבהיר את הטרגיות של הניסיון הפלסטיני בפרט והאנושי בכלל, שלפיו האובדן או המצוקה מהווים את העוגן המרכזי להתפתחות התודעה בנוגע לחשיבותם של יסודות קיומיים בחיינו. ברגע שהפלסטינים איבדו את מרבית קרקעותיהם, בעקבות תהליכי ההפקעה, הבזיקה תודעת המרכזיות הקיומית של הבית והאדמה. זהו סבב נוסף או אף המשכה של הטרגדיה של הנכבה שהתרחשה ב-1948, שמביא להתוודעות לחשיבותו של מה שנתפס כל הזמן כמובן מאליו. זוהי המחשה לדבריו של ולטר בנימין על הקשר בין סכנה לתודעה.[21] אובדן הבית אינו מהווה גורם מרכזי רק בהתוודעות לחשיבות הפונקציונלית של הבית, אלא גם ובעיקר בהכרת מרכזיותו בֵּישנות ובעצמיות.

אחרי 1948 החלו לבצבץ תופעות מסוימות שהביאו לידי ביטוי משמעויות של בית שלא הובלטו בשיח הפלסטיני קודם לכן. ההיבט הרומנטי, הרגשי, הוא אנטיתזה לבנאליות של הפיזיות של הבית. כאמור, לבית ישנו היבט פיזי בנאלי. זהו ההיבט של המובן מאליו, "taken for granted". אנחנו מגיעים לבית, יוצאים מהבית, ישנים בבית וכן הלאה. יש בנאליזציה של ההיבטים העמוקים יותר של הבית, המאפשרים את המשכיות הזמן ואת רציפותו ללא מעצורים. זהו אופן של הדחקת הנוכחות כקיום מוגבל במרחב ובזמן. הבנאליזציה מהווה תנאי קיומי לפתיחותנו כלפי העולם, המשתקפת בעשייה ובפעילות מתמידות. ההיבטים הבנאליים של הביתיות מורגשים במהלך נסיעה ארוכה, שבה אנחנו נודדים ממקום למקום ללא מנוחה. גם כשאנו נהנים משהייה מסוימת מחוץ לבית, התחושה העולה בתודעתנו היא של ביתיות או של שאיפה להנכחת תודעת הביתיות. ביתיות זו מורגשת בצורה החזקה ביותר כאשר ישנה תחושה אינסטינקטיבית עמוקה של ערעור הבנאליות של הביתיות. ההיבטים העמוקים ביותר של המשמעות הקיומית של הביתיות,

---

[20] בשיר, 2006.

[21] בנימין, 1996: 310-318.

של הרוגע, של השלווה, של הנחלה, של המשכָּניות, עולים כאשר העצמיות הטמונה בבית מאוימת או הופכת חשופה לפגעים חיצוניים חזקים.

הבה נדמיין לעצמנו חזרה הביתה לאחר יום עבודה עמוס. אנחנו מגיעים הביתה בתחושה שזהו המקום שבו אנו יכולים להרגיש בנוח. אנחנו מרגישים נוח מעצם היכולת שלנו להתפשט, להתקלח, להחליף בגדים, להתיישב על הספה ולהחליט מה אנו רוצים לעשות ומתי נשכב לישון. השינה היא סוג של התמסרות לבנאליות של הביתיות; יכולת לאובדן שליטה על זרימת הזמן ולהיעדר עשייה. במקביל לנוחיות של הביתיות ובמסגרתה מתקיימת ההתכוננות ליום המחר, ליציאה לעולם, בהנחה שהבית איננו העולם. העולם הוא מחוץ לבית. הבית הוא המישור האינטימי של העצמיות שבו הביצועיות שלנו משתקפת בראי בעינינו בלבד. לעומת זאת, בעולם שמחוץ לבית הביצועיות משתקפת בעיני רבים אחרים. האינטימיות של הביתיות אינה מבטלת את ההיבטים האינסטרומנטליים של הבית, אך בה בעת היא נאבקת בהם באמצעות הבנאליזציה של הביצועיות היומיומית. תחושת אובדן ההיבטים האינסטרומנטליים של הבית או האיום המתמיד עליהם הם חלק בלתי נפרד מהנכחת ההיבטים הרגשיים, העמוקים, של היֵשנות והקיום שלנו. סנטימנטליות פוטנציאלית מאוימת זו היא הנותנת משמעות לביתיות כהנכחה של היֵשנות.

ב-1948-1949 התרחש שבר רציני מאוד בבנאליות של הקיום הפלסטיני. בלקסיקון הפלסטיני מדובר בנכבה בעלת הקונוטציות הקיומיות העמוקות. מדובר באובדן, בהפסד, בסופיות חברתית, במוות של הקולקטיב ככזה, נוסף על מותם של אנשים מוגדרים. עם התרחשות הנכבה עולות השאלות הממחישות את הטרגיות של הבנאליות הטמונה בביתיות. עד לפני תחילת ההגירה הציונית, לפני סוף המאה ה-19, הייתה קיימת בקרב הפלסטינים תחושת ביתיות עמוקה. תחושה זו התחברה לתפיסת זמן א-היסטורי מובן מאליו. הבנאליות של תפיסת הבית והזמן היא חלק בלתי נפרד מהסטנדרטיזציה המאפיינת את החברות האנושיות בכלל, בייחודיות פלסטינית מסוימת.[22] תהליכים אלה של בנאליזציה וסטנדרטיזציה מבטלים את הצורך בהתמודדות יומיומית עם משמעות הקיום בכאן ובעכשיו. זהו תהליך שבו נאלמת השפה ונמחקת ההיסטוריה, שכן הקיום הפלסטיני בבית מובן מאליו ואין עליו עוררין.

על רקע דברים אלה ניתן להבין מדוע הפלסטינים לא ראו צורך בכתיבת ההיסטוריה של עצמם. עצם הנוכחות כיֵשנות ותחושת הביתיות הודחקו לטובת העשייה היומיומית, שנתפסה כביטוי האונטולוגי החותך ביותר לזיקה ההיסטורית, הנפשית והפוליטית עם המקום, שאינה ניתנת לערעור. בנאליות הקיום התחברה היטב לתרבות הוורבלית והלא כתובה שאפיינה את התרבות העממית הפלסטינית. הפלסטינים החיים במולדתם מאות בשנים לא יצרו ולא טרחו לבטא כלפי חוץ את קיומם בזמן ובמקום בגלל הבנאליות של הקשר שלהם למקום, בדיוק כשם שתושבי צפון אמריקה המקוריים הניחו את זיקתם לאדמתם בלי מושגי הקודיפיקציה המשפטיים שהיו מקובלים באירופה. בעיניהם, הממשות הקיומית עוצמתית דייה כדי לבטא את עצמה כלפי פנים וכלפי חוץ. נחשלותם מעלימה מעיניהם את השינויים המתרחשים בעולם החיצוני, ובעיקר את המרכזיות ההולכת וגדלה של הנרטיביות כתנאי הכרחי להצדקת הקיום הקולקטיבי כלפי העולם החיצוני, שהופך מרכזי יותר בהכרה בזכות על המקום מעצם ההוויה ההיסטורית. הפלסטינים אינם מגלים הבנה להדים של הסכמי וסטפליה ולמשמעויות הקולוניאליות שלהם בעולם. הם גם אינם ערים להתגברות הנרטיב על המציאות הממשית. הם אינם מגלים הבנה להנחה שהפכה לבעלת משמעות מעשית חזקה בעידן המודרני ולפיה מי שאין לו נרטיב כתוב בסגנון מסוים אינו נחשב לקיים ולכן גם אינו רשאי לתבוע את זכות קיומו. היעדר נרטיב פלסטיני כתוב המשקף או מייצג את הקיום הממשי הפלסטיני במולדת הופך להיות עקב אכילס של הפלסטינים במולדתם, בייחוד לאור התעצמות הנרטיב הציוני, אשר עוטף את הארץ ואת תושביה בפרטיו ואינו מאפשר להם קיום נפרד מהזיקה הנצחית בין ההבטחה האלוהית לעם היהודי.[23] זה בדיוק

[22] Zerubavel, 1982

[23] Said, 1979

המקום שבו הוגי הציונות המרכזיים מרכזים את מאמציהם לקדם את פרויקט הבית הלאומי היהודי. זה מה שעומד מאחורי הסיסמה "ארץ ללא עם לעם ללא ארץ". היות שעם, במובניו המודרניים, מדומיין באמצעות הטקסט, היעדרו של טקסט מכונן נתפס כהיעדר קיומו של עם, על אף קיומם של אנשים. ככל שהטקסט הלאומי הפלסטיני מונכח במלחמת הנרטיבים, כך ההתחשבות בקיומו של העם, בעיני עצמו ובעיני אחרים, הולכת וגוברת.

הטרגדיה היא שהפלסטינים, עד שלב מסוים, הרגישו בבית עד כדי כך שכלל לא חשו צורך לייצר את הטקסט המכונן ששוזר אותם בתוך הבית. הטקסט ההיסטורי והסיפור הלאומי הקולקטיבי אמנם קיימים בספרות ההמונית, בסיפורי העם, בסיפורים שעברו מאם לבן, לבת, לילדי השכונה וכדומה; אך לא נכתבו ספרי היסטוריה מקיפים על הארץ ועל העם היושב בה, דבר שהיו לו השלכות קיומיות רחבות שהאחריות להן אינה יכולה לפסוח על הפלסטינים עצמם, למרות היותם קורבנות.[24] כשמסתכלים על השירה והספרות, שעכשיו מנכיחים אותן מחדש, אפשר לראות שהשירה והספרות הפלסטיניות המסורתיות טומנות בחובן קשרים עמוקים מאוד לבית ולביתיות ולקשר בין העצמיות לבית. הדבר היה נכון גם לפני 1948. ככל שאנחנו מתקדמים לקראת ההגירות הציוניות, אנחנו רואים שעצם האיום מתחיל לעורר שאלות חדשות ברחוב הפלסטיני. האיום איננו מתורגם לכתיבה ספרותית ענפה או לטקסטים מכוננים מקיפים, ובכל זאת אפשר לראות שהאיום הקיומי מחיה מסורת מסוימת של סיפורת עממית רומנטית שהולכת ומתחזקת עם הזמן. כמו כן, השירה עולה כביטוי הולך ומתבלט לנוכחות הקולקטיבית הפלסטינית בבית. איבראהים טוקאן היה בין מובילי המרכזיים של השירה הלאומית. אפשר לראות כתיבה העוסקת באיומים הקיומיים גם אצל נג'יב נסאר, אסחאק מוסא אל-חוסייני, מוחמד עזת דרואזה, רוחי אל-ח'אלדי, ח'ליל אל-סכאכיני ואחרים.[25]

חשוב בהקשר זה להזכיר את שירו המפורסם של איבראהים טוקאן, "מולדתי" (موطني), שהפך להמנון הלא רשמי של התנועה הלאומית הפלסטינית ולהמנון עממי ערבי.[26] בשיר זה מהלל טוקאן את יופי המולדת ואת הקשר העמוק של הפלסטינים עם ביתם זה. מילותיו של השיר, שביטאו תחושה עמוקה במישור העממי, סותרות טענות על היעדרה של תודעה קולקטיבית פלסטינית המייחסת ערך קיומי רומנטי למולדת. ספרו של רוחי אל-ח'לידי **מבוא לבעיה המזרחית**, אשר בו הוא מפרט את הסכנות הטמונות בפתיחת דלתות מולדתו להגירה, מהווה ביטוי נוסף לנוכחות העוצמתית של הפלסטיניות כביתיות בחברה הפלסטינית שקדמה לנכבה של 1948.[27]

סופרים ומשוררים אלה, שהיו מעטים בחברה הנחשלת של פלסטין דאז, כותבים שירה וסיפורת פלסטינית שמעלות ומנכיחות את האיום, וכפועל יוצא מכך גם את הסוגיה של חשיבות הביתיות, העצמיות, הזֵשנות במולדת ומשמעויותיהן. ככל שהאיום עולה מתחלפת הבנאליות של הביתיות בביתיות מעשית מודגשת. הדבר משתקף בשיחות אישיות, בשיחות עממיות, בסיפורים אישיים וכן הלאה. זה עובר לשירה, זה עובר לסיפורת הקצרה שמתפתחת, זה עובר גם לעיתונות. אפשר לראות שבשנות ה-20 וה-30 של המאה ה-20 העיסוק בקיום הפלסטיני בפלסטין אל מול האיום היהודי הגואה מעסיק ציבור הולך וגדל, והדבר משתקף בעיתונות היומית והשבועית שמתרחבת בצורה משמעותית באותן שנים.[28] חשוב לומר שהטקסטים האלה מתחילים להנכיח היבטים חדשים של הזֵשנות הפלסטינית במולדת, היבטים שלא קיבלו תשומת לב מספקת קודם לכן. הדבקות בקרקע ובבית והתגברות המודעות לחשיבותם של עיבוד הקרקע ושל הכנסת טכנולוגיות חדשות מהוות המחשה לתהליך זה.[29]

---

[24] Khalidi, 2006

[25] דראג', 2002: 115-228.

[26] טוקאן, 1966.

[27] דראג', 2002.

[28] קבהה, 2004.

[29] Khalidi, 1984

הצניעות והתמימות שמשתקפות בשירה ובספרות הפלסטיניות שלפני 1948 הן ביטוי מובהק לנוחות שחשו הפלסטינים עם עצמם ועם המקום. הן היו ביטוי לבנאליזציה של הקיום הקולקטיבי במקום, שהודחק לטובת העשייה והפעולה.[30] עקב האיומים החיצוניים, פלסטין עוברת פוליטיזציה והכתיבה מתחילה לעסוק בקשר בין העם למקום כחלק בלתי נפרד מהתמימות. הזכות הטבעית על המקום באה לידי ביטוי בכתבים שונים. היופי של המולדת מתחיל לקבל ביטוי לאומי בניגוד לתעמולת "הפרחת השממה" שהגו מנהיגים ציוניים רבים. תיאוריו של טוקאן את אדמות המולדת בשפה לירית רומנטית הם דוגמה ליופייה של הארץ בעיני תושביה, דבר הסותר טענות של הוגים ציוניים בנוגע למוזנחותה של הארץ ולצורך להחיות את השממה. הבית מתחיל לקבל ביטוי קולקטיבי. המולדת הופכת למושא הפטריוטיזם הפלסטיני. הפוליטיזציה מתחילה לבטא לשון עכשווית, קולקטיבית יותר ונאיבית פחות. מספר הסופרים והכותבים המזהירים מפני האיום על המולדת הולך וגדל.[31] בספרו **מבוא לבעיה המזרחית** כותב רוחי אל-ח'אלדי על הקשר ההיסטורי בין היהודים לפלסטין. הוא מבחין בין התושבים היהודים-פלסטינים, שהנם חלק בלתי נפרד ממרקם האוכלוסייה המקומית, לבין המהגרים היהודים הנושאים עמם אידיאולוגיה פוליטית המאיימת על הערביות של מולדתו, ומביע עמדה ברורה נגדה. התרעותיהם של אל-ח'אלידי ואחרים מתורגמות לתחושת איום הולכת וגוברת בקרב מספר הולך וגדל של פלסטינים. אולם, מסיבות פנימיות וחיצוניות, הם לא מצליחים לתרגם את תחושת האיום להתנהגות קולקטיבית מתואמת.[32]

בעקבות אירועי הנכבה נוצרו קטגוריות פלסטיניות שונות לפי מקום מגוריהם של התושבים הפלסטינים, שמילא תפקיד מרכזי במערכת הערכים שלהם וביחסיהם למולדת ולבית. קבוצה אחת של פלסטינים לא רק נשארה על אדמת המולדת, אלא גם המשיכה להתגורר בבתיה המקוריים. הקשר של קבוצה זו עם המולדת המשיך להיות ישיר, למרות השינויים שהמולדת עברה ועודנה עוברת בעקבות הקמת מדינת ישראל. הקבוצה הזאת, שנשארה על אדמת המולדת, נחלקת לשתי קבוצות. הקבוצה הראשונה היא הפלסטינים שהפכו להיות חלק ממדינת ישראל, כמדינה יהודית, אשר העניקה להם אזרחות אך בה בעת יישמה מדיניות של שליטה, הפקרה והזרה והפכה אותם לאזרחים על תנאי. הקבוצה השנייה היא הפלסטינים שנשארו במולדתם, ואף בבתיהם, אבל תחת שלטון ירדני בגדה המערבית או תחת שלטון מצרי ברצועת עזה. גם קבוצה זו נפלה קורבן למדיניות של שליטה וחִברות מחדש. הפלסטינים תחת שלטון ירדן חוו תהליך ירדניזציה שדחק את זהותם הלאומית לשוליים וניתב את תודעתם המרחבית והטמפורלית למחוזות חדשים.[33]

הקבוצה השנייה מורכבת מאותם פלסטינים שנשארו בתוך המולדת אבל כפליטים. גם קבוצה זו נחלקת לשניים. הקבוצה הראשונה היא הפליטים שהתקבצו בגדה המערבית וברצועת עזה ונפלו קורבן למדיניות השליטה והחִברות מחדש שיישמו באזורים אלה השלטונות הירדני והמצרי בהתאמה. הקבוצה השנייה של פליטים פלסטינים היא ה"נוכחים נפקדים". זוהי קטגוריה משפטית דמוגרפית שיצרה מדינת ישראל ואשר מציינת אזרחים הנוכחים פיזית אבל נפקדים בזכויותיהם על אדמתם ובתיהם.[34] הקטגוריה הוגדרה באופן פוליטי כדי להפחית את מספרם של הפלסטינים המקבלים אזרחות ישראלית, לנשלם מנכסיהם ולשנות את סוג הקשר שלהם עם מולדתם. זהו תהליך של יצירת קטגוריה חדשה של פלסטינים החיים כזרים במולדתם וכגולים בביתם. מוחמד עלי טהה היטיב לתאר את מצבם של הנוכחים הנפקדים, בעיקר את הגלות בבית ואת הזרות במולדת.[35] הקטגוריה השלישית של הפלסטינים מציינת את אלה שנעקרו מהמולדת ומצאו את עצמם בלבנון, בירדן, בסוריה, במצרים ובמקומות נוספים. אלה נדחקו מחוץ לבית בכלל, ברמה הפרטית

---

[30] Turki, 1972

[31] Khalidi, 1997

[32] אל-הוארי, 1955.

[33] משעל, 1974.

[34] על יצירתה של קטגוריה זו והשלכותיה ראו Jamal, 2005

[35] טהה, 1978.

והקולקטיבית כאחת. הנוסטלגיה לבית והשאיפה לחזור אליו בולטת בקרב קבוצה זו. את הביטוי הטוב ביותר לאופי המיוחד של הנוסטלגיה לבית בקרב קבוצה זו ניתן לראות בספרו של ע'סאן כנפאני **عائد إلى حيفا (השיבה לחיפה)**, אשר משרטט את חייהם של זוג פליטים המותירים את בנם בעריסתו במהלך מלחמת 1948 ושבים לחפשו לאחר מלחמת 1967 וכיבוש הגדה המערבית.[36]

כל אחת מהקבוצות הפלסטיניות השונות מפתחת עם הזמן מערכת יחסים משלה עם המולדת, התלויה בעצם המיקום שלה – במולדת או מחוצה לה, בעצם הנוכחות בבית או מחוצה לו בהתאמה.[37] משותף לכלל הפלסטינים המתח שבין תחושת השייכות לבית לבין תהליכי ההזרה ממנו הנובעים ממצב הפליטות של הפליטים או מהאיום לעקירת הנוכחים בביתם.

הסכמנו זה מכבר שבני אדם מפתחים סוגים שונים של ביתיות ושל תחושת ביתיות בהתאם למיקומם ביחס לבית. הקשר בין ההיבט הפיזי למולדת לבין היבט התרבותי, הרומנטי והסנטימנטלי עובר טרנספורמציה בעקבות הנכבה והדיפרנציאציה בין קבוצות פלסטיניות שונות. מהעיון בהתפתחות תפיסת הביתיות בקרב הקהילות הפלסטיניות השונות ניתן לראות שככל שאנו מרוחקים מהמקום שתפסנו כבית כך ההיבט הרומנטי, הסנטימנטלי, הולך ומתחזק. הנוסטלגיה הופכת למרכיב חשוב בהבניית התודעה של הבית. לנוסטלגיה ישנן השפעות רבות שאינן תמיד קשורות לממדים הממשיים של הבית. הדבר בולט בקרב הדור השלישי של פליטים פלסטינים, אשר לא חוו את הבית הממשי במולדתם אך הם מפתחים נוסטלגיה לדימוי מסוים של הבית שהופך לפנטזיה תשוקתית בעלת פוטנציאל מהפכני עמוק. ניתן לומר בשפה פסיכו-פוליטית הנשענת על המסורת האלתוסריאנית שזהו תהליך אינטרפולטיבי מדומיין, המבוסס על הצורך של האינדיווידואל בדימוי עצמי המשקף לו את עצמו כדי להבנות את זהותו העצמית ולתחזק אותה.[38] הדימוי החיצוני, המהווה את מושא התשוקה המדומיין, הוא הפלסטיני שחי בפלסטין ההיסטורית, אשר מתוארת כגן עדן שהחיים בו היו מלאי שלווה ורוגע ונקטעו בעקבות ההגירה היהודית והקמת מדינת ישראל.[39] דימוי זה שואב השראה מקיומם של הפלסטינים אזרחי מדינת ישראל ומעוצמת מאבקם נגד דיכוים על ידי ישראל, הנובע מעצם ניהול מאבקם מביתם וממולדתם. תהליך התחזקות זה קשור להמשך קיומם במולדתם ובמצב כלכלי טוב יותר לעומת קהילות פלסטיניות אחרות. מעמד זה מהווה מושא הזדהות ותמונת ראי פוטנציאלית של האני העכשווי של הפליטים החיים בבית הזמני, שאמור להיות מתוחזק כזמני על מנת להבטיח את התממשות הפנטזיה הדמיונית בעתיד. הנפקדות והחוסר של הממשי המדומיין שפוגש הפליט הפלסטיני באופן מתמיד מהווים כוח מניע חזק מאוד בהבניית הזהות העצמית ואישושה המתמיד. הפנטזיה איננה מספקת את תשוקת הביתיות, אלא מבנה את הפלסטיני הפליט כסובייקט בעל תשוקות. זהו סוג של ארגון החתירה להתענגות על הבית, על בסיס האנטגוניזם כלפי הממשי.[40]

הפנטזיה הלא ממומשת של הבית הופכת את הקיום מחוץ לבית, במחנות הפליטים, לקיום זמני חריג, הטומן בחובו ניגוד עמוק בין הכאב והסבל מצד אחד לבין התקווה והחלום מצד שני. הזמניות כואבת ומהווה סוג של משבר קיומי המזעזע את אמות הספים של היציבות הנפשית. מנגד, הזמניות יש בה כדי לשמר את אופק העתיד פתוח על בסיס תקווה לשינוי לטובה. כמו כן יש בזמניות כדי להעניש את ה"אחר" אשר אחראי לחוסר הצדק הנחווה על ידי כך שגם הוא נעטף במסכת הזמניות המערערת על עצם הלגיטימיות של קיומו.[41]

על רקע זה ניתן לומר שהקיום הזמני הזה טומן בחובו פוטנציאל פוליטי עמוק לניעות ותשוקה עמוקה למימוש הפנטזיה ולהעברתה מהמישורים הדמיוני והסמלי למישור הממשי. זוהי תשוקה היוצרת קשר מסוג

---

[36] כנפאני, 2008.
[37] Jamal, 2003
[38] אלתוסר, 2003 ; ז'יז'ק, 2003.
[39] רובינשטיין, 1990 ; אל-עארף, 1956-1962.
[40] ז'יז'ק, 2002.
[41] ג'מאל, 2009.

מיוחד בין עבר מדומיין לעתיד רצוי, תוך דילוג על ההווה שנתפס כלא רצוי וכלא חשוב בפני עצמו. מכאן ניתן להסיק שגם אם ככל שהקיום בבית מובן מאליו כך מתעצמת תחושת הביתיות הפיזית, אין פירוש הדבר שההפך איננו נכון. ההיעדרות מהבית, בייחוד אם היא כפויה ומתקשרת לתחושת אי-צדק הנובע מגירוש, יש בה פוטנציאל פוליטי עמוק, כפי שניתן ללמוד מהפוליטיזציה של הנוסטלגיה היהודית ל"ארץ ישראל" במסגרת התנועה הציונית בשלהי המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20.[42] הנוסטלגיה והפיכת הבית לפנטזיה מהוות מרכיב חשוב בֵּישנות הפלסטינית, גם בקרב אלה שנולדו וחיו מחוץ לגבולות המולדת ההיסטורית. לנוסטלגיה ישנו קיום עצמאי הפועל על התודעה במישורים המודע והלא מודע ומביא לדפוסי התנהגות שאינם תמיד נהירים למתבונן מהצד.[43]

את ההבדל במרכזיות ההיבט הפיזי, התרבותי והסנטימנטלי של הבית ניתן להמחיש בצורה מפורשת באמצעות השירה הפלסטינית העכשווית. די לעיין בשתי דוגמאות שמהווים שני משוררים פלסטינים מרכזיים. שניהם נשארו בתוך המולדת עד שלב מסוים. האחד, סמיח אל-קאסם, זכה להישאר בביתו ההיסטורי ואילו השני, מחמוד דרוויש, נשאר במולדת אך לא בביתו הפרטי. אל-קאסם זכה להישאר בביתו המקורי בכפר ראמה בגליל.[44] לכן לא התפתחה בשירתו ערגה קונקרטית לבית במובנים הממשיים. הוא מתמקד בכתיבה על אובדן הבית הקולקטיבי, על הפתאומיות של האובדן, על ההרס שנוצר ועל הזהות הלאומית במובנה הרחב. אל-קאסם אמנם מדבר על המולדת ועל אובדנה, אך מרשה לעצמו שלא לדבר על הבית הפיזי-הקונקרטי שלו ולא על הגעגוע לפיזיות של הבית. הוא מתמקד בשאיפה למסגרת הרחבה יותר, למסגרת של האומה, למסגרת של העם, שבהן טמון הפתרון בעתיד. לכן כתיבתו נוסטלגית פחות במובנים הממשיים ומבוססת במידה רבה על תשוקה ועל פנטזיה עתידניות, החותרות למציאות תודעתית חדשה הממשת מודל זהותי מדומיין אשר אמור להביא את הפתרון המיוחל. לעומתו, דרוויש, אשר נשאר במולדת עד שנות ה-70 המוקדמות, חווה את אובדן הבית האישי כילד שגורש מכפרו אל-בִּירווה וחווה את הפליטות והשלכותיה הממשיות הקשות כאדם בוגר בבריחה ללבנון ובחזרה לכפר ג'דידה. כתיבתו של דרוויש מתמקדת בקיומי ובזיכרון של חוויית האובדן, תוך כדי ביסוס קשר היסטורי בין הפלסטינים למולדתם ההיסטורית. דרוויש מחבר בין החוויה האישית, המבוססת על געגוע, לבין כתיבה נרטיביסטית, החותרת לדחיקת הנרטיב הציוני ביחס לקשריהם של הפלסטינים עם מולדתם. דרוויש שוזר יחדיו את האובדן והגעגוע לא רק כפנטזיה, אלא בעיקר כזכות ממשית המעוגנת בזיקה האינהרנטית בין הפלסטינים כעם לבין פלסטין כמולדת. במסגרת זו הוא מרומם את אדמת פלסטין, הטופוגרפיה והגיאוגרפיה שלה לרמת שלמות. הוא מנכיח את הפלסטינים במקום כחלק בלתי נפרד מהתפתחותו ומהשינויים שמתחוללים בו. דרוויש מפרק את הבנאליות הנאיבית שאפיינה את הקשר של הפלסטינים עם מולדתם לפני 1948 ומבנה את משמעותה הממשית כפי שהיא באה לידי ביטוי בחוויות היומיומיות של הפלסטינים לאורך ההיסטוריה. הוא מבנה קשר מיתולוגי בין העם לביתו ההיסטורי, שלא ניתן להתרה למרות פגעי ההיסטוריה העכשווית. הקשר בין האובדן האישי למיתולוגי משתקף בשירו "נצח הצבר" ("أبد الصبار") שנכלל בספרו **למה עזבת את הסוס לבדו** (**لماذا تركت الحصان وحيدًا**).

בספרו של דרוויש משנת 2007, **בנוכחות ההיעדרות** (**في حضرة الغياب**), הוא חוזר לדקויות הקשר האישי עם המולדת והבית. הוא מחיה את הדיאלקטיקה שבין ההיבטים הממשיים להיבטים הדמיוניים והסמליים של הבית כילדות שלווה, נחת, סופיות ומוות.[45] אפשר לראות קשר ישיר בין ספרו זה של דרוויש לבין שירתו משנות ה-60 וה-70 שניתן לסכמה בניחוחות ובריחות העולים משירו "מתגעגע לקפה של אמא" ("أحن إلى قهوة

---

[42] איזנשטדט וליסק, 1999.

[43] על השפעת הנוסטלגיה ראו Fritzsche, 2001: 1592; Fullilove, 1996 : 1516-1523

[44] אל-קאסם, 2009.

[45] דרוויש, 2006.

أمي״), אשר נכתב בשנות ה-70. הקשר בין ההיבט הפיזי לבין ההיבטים התרבותי והרומנטי-סנטימנטלי משתנה עם הזמן בכתיבתו של דרוויש, אך הוא נותר יסוד חשוב בכתיבתו, המשקף תופעה רחבה יותר בקרב הפלסטינים. אובדן הבית הממשי מתורגם לתשוקה עמוקה לביתיות, המבוססת על פנטזיה של הבית, אשר מנכיחה את הישנות החסרה ואת הנוכחות החלקית, החותרות למימוש עצמי בבית עתידני.

בהשוואה בין אל-קאסם לדרוויש אפשר לראות שהתשוקה שקוראים בטקסט של דרוויש מבוססת על הצורך האנושי ועל הרצון האישי לחזרה לפיזיות, חזרה לקונקרטיות של הבית, חזרה להיבט הישיר – הקשר לאדמה, או במושגים שלו: קצת אדמה, חופן קרקע או חופן אדמה. לעומת זאת, התשוקה בטקסט של קאסם היא לאומה, והרצון הוא ליצור את הערבי הרצוי, ליצור אומה הומוגנית וחזקה. התשוקות של השניים שונות, אף על פי שישנה דיאלקטיקה חיובית ביניהן. התשוקה שמבטאת את הקשר למקום משפיעה על הנכחת האני כשבר. כמו כן, הדיאלקטיקה בין הממד הפיזי לממד הדמיוני של הבית ושל המולדת טומנת בחובה שאיפה ליצור את המולדת הפיזית מחדש. התבוננות בתהליך בניית דימוי הבית (imagining) מצביעה על כך שברגע שהפליטים חשים את אובדן הבית והיעדרותו הם מנסים ליצור או להקים את הבית מחדש כמעשה התחלתי. הפליטים חותרים ליצור את המקום שבו האני מנכיח את עצמו, במישור הפיזי, כדי להבטיח את הישרדותו כיצור אנושי בעל משמעות ותחושת נוכחות. כך הם מקימים במחנות הפליטים את ביתם כחיקוי לבית המקורי.

החיקוי של הבית המקורי מנסה להתגבר על הדיסוננס הקוגניטיבי בין המגורים בגלות לבין החתירה לחזור לבית שבמולדת. מעשה החיקוי הוא תנאי לביסוס הזיכרון של הבית המקורי. זהו הניסיון לחדור מחדש לתוך העצמיות במציאות שבה יש רק חיקוי של הבית. כמובן, מעשה החיקוי מבטא באופן ראשוני היבט מהותי ברמה הפיזית. היבט נוסף הוא הצורך, הרצון והתשוקה למסגרת. אלה טומנים בחובם את הכמיהה לחזרה. לכן הבנייה במחנות היא מעין חיקוי למקור, חיקוי המוכיח את זמניותו. יש כאן מעשה חיקוי מאולתר של הבית על מנת להבטיח את קיומו של הבית בתודעה, אך בה בעת להבטיח שהחיקוי לא יהפוך לקבוע אלא יוסיף להיות זמני. על בסיס רצון זה, החומרים ששימשו לבניית הבית היו בתחילה חומרים זמניים. אף על פי שעם הזמן חלק מהפליטים צברו די כסף כדי לבנות לעצמם בית קבע, רבים מהם העדיפו להמשיך לשהות במחנות הפליטים כביטוי למצב הזמניות שבו הם חיים.[46] זמניות זו הייתה הביטוי המובהק ביותר לעוול שנעשה להם ומקור עיקרי לתביעה לחזור לביתם המקורי. במילים אחרות, השהייה במחנות הפליטים אינה אלא ביטוי לשימור הזמניות על מנת להבטיח את מימוש ההיפוך שלה – חזרה לבית המקורי כמקום משכן קבוע.

מדינות ערב ואש״ף הואשמו על ידי ישראל ומדינות המערב בהזנחת הפליטים.[47] אמנם אין לפטור אותם מהאחריות לתנאי הקיום התת-אנושיים במחנות הפליטים, אך זו הבנה לא נכונה ואף מניפולטיבית של התהליך ההיסטורי והפסיכו-חברתי המאפיין דפוס חשיבה קולוניאלי שוביניסטי. יש להסתכל על ההיבט האנושי של הפליטים עצמם, על הרצון ליצור משהו זמני, לא מתוך אהבה או חיבה לעליבות החיים במחנות פליטים אלא מתוך הרצון לשמר את התקווה לחזור לבית המקורי. מדובר בהיפוך טרגי שהאדם ה״רגיל״, אם ישנו כזה, מתקשה לעכל ולהבין, בגלל עליבות החיים במחנות הפליטים. הדבר מביא פוליטיקאים ואף אנשי אקדמיה להפוך את היוצרות הפוליטיים או לגלות חוסר הבנה עמוק בנפש האנושית הפצועה. שימור הפליטות כמנגנון הישרדות וכמקור תקווה לחזרה בזמן, המשתקף אצל הפליטים בעולם הערבי כמו גם אצל הנוכחים הנפקדים במדינת ישראל, אשר חיים בתנאים קיומיים טובים בהרבה מאחיהם במחנות הפליטים, מצביע על הטרגיות של הקיום הפלסטיני. אמנם הבית הפיזי של הנוכחים הנפקדים קיים, ואצל חלקם הוא נוצר בסיוע חלקי של המדינה, אך מרביתם – צעירים כזקנים – עדיין רואים בביתם הנוכחי משכן זמני שאיננו

[46] Sayegh, 1979
[47] Morris, 2008

בית.[48] פליטים אלה היו מודעים לאינטרס הישיר של מדינת ישראל ליישבם בכפרים אחרים ובכך לשמוט את הקרקע מתחת לטענותיהם האנושיות, הפוליטיות והמשפטיות. מרביתם מודעים לכך שלמדינה היה אינטרס להשכיח את סוגיית הפליטים ולבסס את הקטגוריה של נוכחים פיזית אך נעדרים מבחינת הזכויות והתביעות החוקיות. המדינה יצאה מנקודת הנחה שברגע שמייצרים בית קבוע, משכיחים את תחושת הזרות ומנכיחים את הבנאליות של קיומו של הבית. על רקע זה בא הסיוע הממשלתי לפליטים הפנימיים בכמה כפרים ערביים בשנות ה-50.[49] ואולם, למרות קיומו של המשכן החלופי, קיימת כמיהה עמוקה וחזקה, הבאה לידי ביטוי באופנים חברתיים, פוליטיים ומשפטיים, לחזרה לבית המקורי, כפי שמעיד ארגון פליטי הכפר ספורי ליד נצרת וכפי שמשקפת שירתו הציורית של טהה מוחמד עלי, פליט הכפר.[50] ההמתנה והקיום הזמני מהווים מאפיין טרגי של הקיום הפלסטיני, גם כאשר החזות היומיומית היא נורמטיבית. הדבר נכון גם כאשר מתבוננים בתחושת האיום המקננת בלב כל אזרח ערבי, לאור מדיניות התכנון והגטואיזציה ההולכת ומתחזקת בכל האזורים הערביים בישראל.

בבואנו לחשוב על התהליכים המתרחשים בקרב הפליטים, לרבות הנוכחים נפקדים, למרות ההבדלים שחשוב לשמר, ניתן לראות שהזרות וההזרה העצמית מהוות חלק בלתי נפרד מעצמיותם.[51] קיים אצלם רצון חזק להמשיך להתקיים בספֵרה של זמניות, בספרה של חיקוי המקור, מבלי לאפשר לבית העכשווי לעבור תהליך בנאליזציה. הדורות השני והשלישי של הפליטים ממשיכים לחוות את הזרות המתווכת על ידי ההורים, דבר המחיה אצלם את תחושת האובדן, אשר מנכיחה את הביתיות המקורית הנחשקת. פליטים אלה חיים את החיקוי ודואגים לכך שלא יהפוך להיות המקור בעצמו. הזמניות ממלאת תפקיד חשוב בשימור התקווה לעתיד טוב יותר. מובן שהזמניות איננה תופעה חד-ממדית. הזמניות של הפליטים הוזנה על ידי תפיסת הזמן שלהם. בהקשר זה חשוב להזכיר שפלסטינים שנותרו בבתיהם תרמו לתחושת הזרות של הפליטים ובכך סייעו בשימור תודעת הזמניות שלהם.[52] הדינמיקה הזו באה לידי ביטוי למשל במערכות הבחירות למועצות המקומיות הערביות. ניתן לראות שהפערים בין פליטים לתושבים "אותנטיים" נשמרים ואף מתחדדים במערכות הבחירות.[53] עד היום קיימות חלוקה ומחלוקות על בסיס סוג הקשר למקום והוותק של התושבים בו. התושבים המקוריים של חלק מהכפרים הערביים נאבקו כדי למנוע ממועמדים הבאים מקבוצת הפליטים להגיע לראשות המועצה המקומית. דוגמאות לכך ניתן לראות בטמרה, בג'דידה, בכאבול ועוד, למרות השינויים שהתרחשו בעשורים האחרונים. מראיונות עם פליטים פנימיים בכפרים בגליל המערבי ניתן להסיק שתחושת הזמניות כרוכה בכמיהה הטומנת בחובה רצון לשמר את העבר על מנת לחזור למציאות שנחשבת לאותנטית. תחושת הזרות של הפליטים הפנימיים בכפרי המגורים העכשוויים שלהם עדיין קיימת גם לאחר שישים שנה ולאחר שנולדו להם ילדים ונכדים שגדלו בכפר החדש. משיחות עם פליטים מהכפרים אקרית וברעם ניתן לחוש את הכמיהה לחזור לכפרים המקוריים, הנובעת מהכמיהה לביתיות, לתחושת הרוגע והשלווה בבית, דבר שהוזן על ידי התושבים המקומיים שתמיד ראו בפליטים זרים שאינם בני המקום.[54] הדיאלקטיקה בין פליט למקומי יוצרת משמעות מיוחדת של הבית, משמעות הנשענת על תפיסת הזמן יותר מאשר על תפיסת המרחב הפיזי. יש כאן תשוקה שבאה לידי ביטוי בכמיהה לבית המקורי המדומיין כפנטזיה נעדרת, בלשונו של ז'יז'ק.[55] הערגה והתשוקה משמרות את הזמניות באמצעות שימור הכאב והנכחת האובדן. הזמניות אינה מנכיחה את האובדן מסיבות מזוכיסטיות, אלא כמנוע חזק

---

[48] ראיונות עם פליטים פנימיים בכפרים בגליל המערבי.

[49] כהן, 2000.

[50] עלי, 1989 : 55.

[51] גאנם, 2005.

[52] ראיונות אישיים עם פליטים מהכפר ג'דידה שמוצאם מהכפר אל-ברווה.

[53] מוסטפא וגאנם, 2009.

[54] ראיונות אישיים עם תושבים מכפרים אלה. ראו גם אוסצקי-לזר, 1993.

[55] Sharpe, 2006

לפוליטיזציה של הדורות הבאים, שאמורים לשמר את הכמיהה לחזור לבית גם אם לא חוו את המגורים בו בעצמם. מחקריהן של רוזמרי סאיג, ג'ולי פטיט, הלנה שולץ-לינדהולם, לאלי חלילי ואילנה פלדמן על הפליטים הפלסטינים בלבנון ובמקומות אחרים משקפים את תודעת ההזרה העצמית, שמטרתה המרכזית היא החתירה של הפליטים לחזרה.[56] על רקע זה הם מקימים את בתיהם ואת שכונותיהם כמעין דגם שהנו חיקוי למקור. דגם זה בנוי בצורה זמנית ונושא את השמות המקוריים של שכונות הכפר המקורי כסוג של סימון סמנטי בעל השלכות פוליטיות ממשיות, היות שרפרנט הסימון משומר באמצעות סימון זה. עיון בשמות השכונות, בתי החולים או מוסדות אחרים מצביע על תהליך זה. בלשונו של ויליאם פוקנר, "העבר אינו מת, הוא אפילו לא עבר".

מסעות השורשים שעורכים הפליטים הפנימיים לכפריהם המקוריים ביום הנכבה הוא ביטוי מחודש של הנכחת המקום והחייאת הזמניות. מרבית הכפרים המקוריים נהרסו ואינם קיימים עוד, ולעתים נבנה על חורבותיהם יישוב אחר שיוצר ניכור עמוק בין העצמיות של הפליט לבין מקום הולדתו. ובכל זאת הכמיהה אל העבר כהוויה משמעותית קיימת. הרצון להתחבר לניסיון המקורי גם אצל הדורות השני והשלישי שאינם מכירים את החוויה המקורית של הבית והכפר הנו עז מאוד. היצר, התשוקה להתחבר למקום, אהבת הכפר, הנם עמוקים מאוד. ניתן להעלות כאן את השאלה: מדוע הם באים לידי ביטוי? הסיבה המרכזית היא תחושת אובדן הבית. עצם הנכחת המקום בתודעה מצביעה על החוסר, על החסך, על האובדן, על השבר. יש משהו במסע הרגלי עצמו שניתן לכנותו גישור וחיבור. בבואנו לחשוב לעומק על תופעת הביקור בכפרים ההרוסים, ניתן לחשוב עליו במושגים של יצירת גשר. לא מדובר בגשר כשלעצמו, אלא בחיבור של שתי חוויות, של שני מבנים של תודעת קיום שמתחברים יחדיו באמצעות הגשר הזה של החזרה הפיזית למקום. גם אם מגרשים את הפליטים וצאצאיהם, גם אם המשטרה מתנכלת להם, גם אם עוצרים אותם, גם אם התושבים היהודים רואים בהם זרים ומזהירים אותם שלא להיכנס למקום בתואנה שזו אדמה פרטית, בכל זאת הגשר הוא חלק בלתי נפרד מהקיום. הניסיון לחבר את המרחבים של התודעה, תודעה שאינה בנויה רק על ההיבט הפיזי אלא גם על הזיכרון – גם אצל מי שלא חוו בעצמם את הבית – ניסיון זה מגדיר מחדש את שני צדי המרחב התודעתי, כשם שגשר בין גדות נהר מגדיר את הגדות מחדש, שלא היו גדות אלמלא הגשר היה קיים.[57] לא צריך לחוות בהכרח את הבית במובן הפיזי המיידי שלו כדי שתהיה לנו תחושת בית. הפנטזיה של הבית כהיעדר אינה חזקה פחות מהממשות הפיזית שלו. עומק הפנטזיה מנכיח את הבית כמעין פיזיות חסרה.[58]

הכמיהה יוצרת את הרצון ליצור את הגשר שמחבר בין המרחבים. עם זאת, הרצון לחבר בין המרחבים הוא תופעה חדשה הבאה לידי ביטוי בביקורים בכפרים. ביקורים אלה מקבלים ביטוי פוליטי משום שהם מתקיימים ביום העצמאות של מדינת ישראל. ככל שהדור שחווה את הבית הולך ונעלם, כך הולך ומתחזק הצורך בהמצאת מסורת הביקורים. בהקשר זה עולה השאלה מי יוצר את הגשר? כמו כן עולה השאלה אם הנוף יוצר את הגשר או הגשר יוצר את הנוף? הרי לפני הקמת הגשר לא הייתה לשטח נוכחות מיוחדת בתודעתם של הדורות השני והשלישי. ברגע שיוצרים גשר המחבר בין שתי גדות, הגדות הופכות להיות מוגדרות כגדות. לפני הגשר הגדות לא התקיימו באופן עצמאי, או שלא הייתה להן משמעות. ברגע שלוקחים ילד בן חמש לביקור בכפר יוצרים אצלו זיכרון, מחברים אצלו את העבר עם ההווה. אין בכך כדי לומר שבלי הביקורים הזכות על הבית המקורי איננה קיימת. כל הנאמר הוא שהבניית הפנטזיה החסרה מבוססת על מעשה הגישור בין החיים בהווה לבין הבית המקורי של ההורים. אין זו תופעה פלסטינית ייחודית. זוהי תופעה אנושית, שהביטוי החזק ביותר שלה הוא הכרזה על ימי זיכרון וקיום ביקורים באתרי זיכרון במקומות שונים בעולם.

---

[56] Sayegh, 1979; Peteet, 2005; Schultz-Lindholm, 2003; Khalili and n/a, 2005; Feldman, 2006

[57] Heidegger, 2007 (1951)

[58] באשלר, 2006.

בני אדם חיים על הגשר בין גדות הזמן על מנת לשמר את עצמיותם כמי שהם בעיני עצמם. מעשה הגישור הופך לתופעה חשובה העומדת בפני עצמה. אילו גשרים אנחנו יוצרים ובין אילו גדות? זוהי שאלה קיומית חשובה. מתי אנו מתעקשים על הקמת גשרים בין גדות זמן שונות וכיצד זה משקף את משמעות הקיום שלנו כבני אדם? מהן הגדות השונות שאנו מנסים לחבר ולמה? כל אלה שאלות המשקפות את החתירה המתמדת שלנו להנכחה עצמית. הִשנות שלנו מקבלת משמעות כאשר היא עומדת על גשר. לכן אנו חיים באופן תמידי על גשר המחבר יחדיו גדות שונות. הגשר מגדיר את הגדות ומעניק להן משמעות. הגשר יוצר את נקודת החיבור בין הגדות. הגישור הוא האקט שבלעדיו אין משמעות. הגישור הוא בעצם הבית. הבית הוא לא משהו קונקרטי העשוי מחומרים פיזיים; הבית הוא החיבור שמנכיח את הקשר בין גדות הזמן השונות. הוא מגשר בין העבר להווה, או בין החיים למוות. משמעות זו באה לידי ביטוי בשורשי המושגים בית או משכן. השורש של מילים אלה חוזר למשמעות המוות או למשהו שחלף לו מן "העולם". אם כן, הבית הוא הגשר שמעניק משמעות לסביבתו ומכאן מקנה לה חשיבות. הסביבה בכללותה מאבדת משמעות בהיעדר הבית ומכאן הכמיהה לחזרה לבית ככמיהה למתן משמעות. היות שהפלסטינים אינם יכולים לחזור לביתם המקורי, הם עושים זאת באמצעות קריאת שכונה על שם כפר מסוים או שמירה על המפתח של הבית המקורי. זוהי סמליות קיומית. המפתח הוא הגשר. המפתח המחבר בין העבר ובין ההווה הוא הביטוי של התשוקה, של הרצון להתקיים.

הקשר בין הזמן לזמניות, או קיבוע הזמניות, הוא חלק בלתי נפרד מיצירת העצמי. כלומר, אני הפליט מבקש להישאר בממד זמן שהנו זמני ולקבע זמניות זו כל עוד הזמן אינו מתחבר למקום הפיזי המקורי. קיבוע הזמניות הוא אלמנט חשוב ביותר, שכן הזמניות היא חלק בלתי נפרד מההוויה האנושית שלנו כיצורים פוטוריסטיים, וניגודה הוא השאיפה לקיבוע פיזי. כשאנו מתבוננים בעניין הזה – שימור הפליטות כזמניות קבועה כל עוד לא התממשה ההתחברות עם המקום הפיזי המקורי – אפשר להבין את ההתנגדות לרעיונות העולים מקרב ישראלים במשא ומתן עם הפלסטינים לשכן את הפליטים במקום מושבם. מתבוננים מהצד עשויים לראות באי-שיכון הפליטים במקומות מגוריהם חוסר אחריות וחוסר אנושיות. ברצוני להצביע על כך שמנקודת מבטם של הפליטים, או חלקם לפחות, עצם השארתם במחנה הפליטים העלוב נתפס כמעשה אנושי. רק במחנה הפליטים נשמר הקשר עם המקור האותנטי. אמנם החיים במחנה פליטים נחשבים עלובים, מעין עונש, אך עונש זה קושר אותם לעצמיותם וכל פתרון דיור שאינו חזרה לכפר המקורי נחשב לקטיעת התקווה. מי שבעיניהם נתפס כלא אנושי הוא לא מי שאינו משכן אותם, אלא מי שמונע מהם לחזור למה שנתפס בעיניהם כמקום המחיה המקורי – הבית. רבים מהפליטים שהצליחו כלכלית יצאו ממחנה הפליטים. אבל רבים מהם חוזרים אליו לעתים קרובות כאמצעי מרכזי להתחבר לעצמיות, לתחושת הזהות ולתאווה להרגיש את פלסטין, כפי שמצביע על כך הסופר הפלסטיני פאואז תורכי.[59] הרצון להרגיש את פלסטין אינו יוצר את הפליטות. הפליטות היא זאת שיוצרת את תחושת פלסטין המקורית. הפוליטיזציה של ההיבט האנושי הזה היא השתקפות של לאומיות פלסטינית החותרת לגיוס פוליטי של הצורך בבית והתשוקה אליו. השאיפה הפלסטינית להנכיח את ההיסטוריה מתבטאת באמצעות קיומו של מחנה הפליטים. הרי בלי מחנה הפליטים פלסטין ההיסטורית איננה קיימת. חיסול מחנות הפליטים טומן בחובו את חיסול פלסטין "המקורית" ואת קבלת התמורות שהתרחשו בה במשך הזמן. מנגד, קיימת שאיפה ישראלית לרוקן את פלסטין מהפלסטיניות באמצעות מחיקת הכפרים הערביים והקמת יישובים חדשים בעלי שמות חדשים-ישנים, מקראיים בעיקר, או החלפת שמות קיימים כמו חדרה במקום חדירה, עכו במקום עכא וכדומה.[60]

הרצון לחזור להיסטוריה באמצעות ההנכחה מתבטא באמצעות גישור הזמן, באמצעות מחנה הפליטים. השהיית הזמן, לעומת זאת, נעשתה באמצעות הממשל הצבאי מקום המדינה ועד 1966 ומאז כיבוש השטחים הפלסטיניים ב-1967 ועד הסכם אוסלו ב-1993. האדון השליט המומחה בתחום, כל רצונו הוא להאט את

---

[59] Turkey, 1994

[60] קדמן, 2008.

זרימת הזמן הפלסטינית. המטרה היא להאט את ההתפתחות הפלסטינית באמצעות המחסומים, שבהם אנשים מחכים שעות רבות מבלי שתהיה להם שליטה על קצב תנועת הזמן ומבלי שיהיה בידם מידע על משך ההשהיה של זרימת הזמן.[61] זוהי האטה של הזמן החותרת לרוקן את האדם מהמשמעות הטמפורלית האותנטית שלו ולהכניסו למרחב שאין לו שליטה עליו.

אסיים בשתי דוגמאות הממחישות את ההתמודדות הפלסטינית עם ריקון הזמן והשהייתו מצדה של ישראל. הראשונה מתבטאת בכתביו של הסופר הפלסטיני יחיא יח'לף, אשר כתב מחוץ לגבולות פלסטין ההיסטורית והביא לידי ביטוי את הקשר בין הפליט לבין ה"פִּדאא'י", שבינתיים התחלף ב"שהיד" – לוחם החירות (הדת) הפלסטיני – כמי שמוכן לפדות את חייו, להמית את עצמו למען הבית – המולדת.[62] הקשר שהוא יוצר בין השניים טומן בחובו ניגוד מצד אחד, אבל גם מקיים ביניהם דיאלקטיקה חיובית המובילה להפריה הדדית מצד שני. הפליט והפדאא'י נותנים זה לזה את המשמעות לנוכחות.[63] הדוגמה השנייה היא שוב ספר של מחמוד דרוויש, **בנוכחות ההיעדרות**, שהנו יצירה אנושית המדברת על טרגדיות הקיום כפליט, אבל גם על ההכרחיות של הקשר בין הנוכחות להיעדרות ועל האופן שבו ההיעדרות מנכיחה את העצמיות כטרגיות. כמו כן, דרוויש מראה כיצד ברצון להנכיח קיימת הטרגיות של הפחד לשכוח, או לא להיזכר. במילים אחרות, הרצון לנרמל את הקיום טומן בחובו את מחיר השכחתם ומחיקתם של הזיכרון ושל ההוויה שרק באמצעותה אנו מנכיחים את עצמנו כמי שאנחנו. מנגד, ברצון להנכיח את העבר קיימת הטרגיות של חוסר הנורמליות להישאר "לא נורמלי". דרוויש מצביע על הכרח הנפקדות כמה שמגדיר ונותן משמעות לנוכחות ולחשיבותה. עם זאת ניתן להבין מדבריו שהנוכחות טומנת בחובה את אובדן משמעותה, על ידי הפיכת הנוכחות לבנאלית. לפיכך, הקיום הבנאלי בבית, אליבא דדרוויש, אסור שיאפיין את הקיום הפלסטיני. זהו רמז ברור ועבה דיו לפלסטינים שהמשיכו להתקיים במולדתם ובביתם כי עליהם לשמור עליהם, לא באמצעות הבנאליזציה של הקיום, אלא באמצעות ההתבוננות המתמדת במרכזיות ובכאב של הנפקדות וההיעדרות. זוהי הטפה לקדושת הבית ולצורך המתמיד בטיפוחה כדי שתמשיך להיות בעלת משמעות קיומית מרכזית. בית איננו הפיזיות של הבניין, אלא הנכחתה של תודעת הביתיות הטמונה בפיזיות של הבניין. לכן, אובדן הבית נוגס באנושיותו של האדם כישות המודעת לחשיבותה של תודעת הנוכחות שלה.

ביבליוגרפיה

אוסצקי-לזר ש' (1993). **אקרת וברעם: הסיפור המלא**. גבעת חביבה: המרכז לחקר השלום.

איזנשטדט ש"נ וליסק מ' (עורכים) (1999). **הציונות והחזרה להיסטוריה: הערכה מחדש**. ירושלים: יד יצחק בן צבי.

אל-הוארי מ"נ (1955). **سر النكبة (סוד הנכבה)**. נצרת: דפוס אל-חכים.

אל-עארף ע' (1956-1962). **نكبة بيت المقدس والفردوس المفقود ١٩٤٧-١٩٥٥ (הנכבה של בית המקדש וגן עדן האבוד 1947-1955)**. צידון: אל-מכתבה אל-עסריה.

אל-קאסם ס' (2009). **أنا متأسف (אני מצטער)**. נצרת: אידאא'את.

אלתוסר ל' (2003). **על האידיאולוגיה**. תרגום: אריאלה אזולאי. תל אביב: רסלינג.

באשלר ג' (2006). **מים והחלומות: מסה על הדמיון של החומר**. תל אביב: נמרוד.

---- (2006). **האדמה והזיות הרצון**. תרגום: יותם ראובני. תל אביב: נמרוד.

---

[61] ג'מאל, 2008.

[62] יח'לף, 1989.

[63] Jamal, 2003

בנימין ו' (1996) [1940]. "על הלשון בכלל ועל לשונו של האדם", בתוך: **הרהורים, כרך ב'**. תרגום: דוד זינגר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד. עמ' 283-295.

---- (1996) [1940]. "על מושג ההיסטוריה", בתוך: ולטר בנימין, **הרהורים, כרך ב'**. תרגום: דוד זינגר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד. עמ' 310-318.

בשיר נ' (2006). **يوم الأرض (יום האדמה)**. חיפה: מדה אל-כרמל.

ג'מאל א' (2008). "על תלאות הזמן המוגזע", בתוך: יהודה שנהב ויוסי יונה (עורכים), **גזענות בישראל**. ירושלים: הקיבוץ המאוחד וון ליר. עמ' 348-380.

---- (2009). "הפוליטיקה של הזמן והמאבק על הזמניות: יהודים וערבים במבוך ההיסטוריה", בתוך: טל בן-צבי וחנה פרח (עורכים), **גברים בשמש**. הרצליה: מוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית. עמ' 8-23.

גאנם ה' (2005). "العيش على قمة البركان" ("החיים על שפת הוולקאנו"). **מדה אחר: כתב עת למחשבה ותרבות**, כרך 1, מס' 1. עמ' 71-83.

דראג' פ' (2002). **זיכרון המובסים: התבוסה והציונות בשיח התרבותי הפלסטיני**. בירות: המרכז התרבותי הערבי.

דרוויש מ' (2006). **בנוכחות ההיעדרות**. בירות: דאר אל-רייס.

היידגר מ' (1999). **הישות בדרך: מן האין אל השפה**. תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים.

ז'יז'ק ס' (2002). **ברוכים הבאים למדבר של הממשי: חמש מסות על ה-11 בספטמבר ואירועים אחרים**. תרגום: רינה מרקס. תל אביב: רסלינג.

---- (2003). **מטריקס: האחד הגדול והמציאות הווירטואלית**. תרגום: יאיר אור. תל אביב: רסלינג.

זריק ק' (1948). **معنى النكبة (משמעות הנכבה)**. בירות: דאר אל-עלם לאל-מלאיין.

טהה ע"מ (1978). **عائد الميعاري يبيع المناقيش في تل الزعتر (עאיד המיעארי מוכר סמבוסק בתל אל-זעתר)**. עכו: פרסומי אל-עאודה.

טוקאן א' (1966). **ديوان إبراهيم طوقان (כתבים)**. בירות: דאר אל-אדאב.

יחיא י' (1989). **تفاح المجانين (תפוחי המשוגעים)**. בירות: דאר אל-אדאב.

הן ה', (2000). **הנפקדים הנוכחים: הפליטים הפלסטינים בישראל מאז 1948**. ירושלים: המרכז לחקר החברה הערבית בישראל.

כנפאני ע" (2008). **השיבה לחיפה**. תרגום: בעז גאון. תל אביב: המכון למחזאות ישראלית.

לאקאן ז" (2006). **על שמות-האב**. תרגום: נועם ברוך. תל אביב: רסלינג.

מוסטפא מ' וגאנם א' (2009).**الفلسطينيون في إسرائيل: سياسة الأقلية الأصلانية والدولة الإثنية (הפלסטינים בישראל: הפוליטיקה של המיעוט היליד במדינה האתנית)**. רמאללה: מדאר.

משעל ש' (1974). **הקונפליקט בין הגדה המערבית למזרחית בתקופת השלטון הירדני והשלכותיו על דפוסי הממשל והמנהל בגדה המערבית, 1949-1967**. ירושלים: חמו"ל.

סאלח א"ט (1973). **עונת הנדידה אל הצפון**. תרגום: טוביה שמוש. תל אביב: עם עובד.

עלי מ"ט (1989). **ضحك على ذقون القتلة (תעתועי מילים כנגד הרוצחים)**. נצרת: איגוד הסופרים הערבים.

קבהה מ' (2004). **עיתונות בעין הסערה: העיתונות הפלסטינית כמכשיר לעיצוב דעת קהל 1929-1948**. ירושלים: יד יצחק בן צבי.

קדמן נ' (2008). **בצדי הדרך ובשולי התודעה: דחיקת הכפרים הערביים שהתרוקנו ב-1948 מהשיח הישראלי**. תל אביב: ספרי נובמבר.

רובינשטיין ד' (1990). **חיבוק התאנה**. ירושלים: כתר.

Casey, E. (1997). *The Fate of Place: A Philosophical History*. Berkeley: University of California Press.

Derrida, J. (1974). *Of Grammatology.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.

---- (2003). *Writing and Difference*. London: Routledge.

Feldman, I. (2006). "Home as a Refrain: Remembering and Living Displacement in

Gaza". *History & Memory* 18 (2) (Fall/Winter). pp. 10-47.

Fritzsche, P. (2001) "Spectors of History - On Nostalgia Exile and Modernity". *American Historical Review*, 106 (5). pp. 1587-1618.

Fullilove, M. T. (1996) "Psychiatric implications of displacement: Contributions from the psychology of place". *The American Journal of Psychiatry, 153*(12). pp. 1516–1523.

Genet, J. (1965). *The Thief's Journal*. New York: Bantam.

Heidegger, M. (1956). *Sein und Zeit*. Tubingen: Niemeyer, 1957.

Heidegger, M. *Existence and Being*. London: Vision. Pennsylvania Press. pp. 133-160.

---- "Building, Dwelling, Thinking", in: Barbara Miller Lane, *Housing and Dwelling: Perspectives in Modern Domestic Architecture*. London: Routledge, 2007, pp. 50-54.

Honkanen, K. (2007). "Aion, Kronos, and Kairos: On Judith Butler's Temporality". *Queer Scope Articles* 1. pp. 3-14.

Jamal, A. (2003). "Palestinian Dynamics of Self-Representation: Identity and Difference in Palestinian Nationalism". *Hagar: International Journal of Social Research* vol. 4, no. 1-2. pp. 65-88.

---- (2005). "The Palestinian IDPs in Israel and the Predicament of Return: Between Imagining the 'Impossible' and Enabling the 'Imaginative'", in: Ann Lesch and Ian Lustick (eds.), *Exile and Return: Predicaments of Palestinians and Jews*. Philadelphia: University of

Khalidi, R. (1997). *Palestinian Identity: The Construction of Modern National Consciousness*. New York: Columbia University Press.

---- (2006). *The Iron Cage: The Story for the Palestinian Struggle for Statehood*. Boston: Beacon Press.

Khalidi, W. (1984). *Before their Diaspora: A Photographic History of the Palestinians, 1867-1948*. Washington D.C.: Institute for Palestine Studies.

Khalili, L. and n/a (2005). "Places of Mourning and Memory: Palestinian Commemoration in the Refugee Camps of Lebanon". *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East* 25 (1). pp. 30-45.

Koselleck, R. (1985). *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Cambridge, MA: MIT Press.

Miller, L. B. (2007). *Housing and Dwelling: Perspectives in Modern Domestic Architecture*. London: Routledge.

Morris, B. (2008). 1948: *A History of the First Arab-Israeli War*. New Heaven: Yale University Press.

Peteet, J. (2005). *Landscape of Hope and Despair: Palestinian Refugee Camps*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Peter, F. (2001). "Spectres of History: On Nostalgia, Exile, and Modernity". *American Historical Review* (December).

Said, E. (1979). *The Question of Palestine and Other Essays*. New York: Time Books.

Said, E. (2000). *Reflections on Exile*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Sayegh, R. (1979). *Palestinians: From Peasants to Revolutionaries*. London: Zed Books.

Schultz-Lindholm, H. (2003). *The Palestinian Diaspora: Formation of Identities and Politics of Homeland*. London and New York: Routledge.

Sharpe, M. (2006). "The Aesthetics of Ideology, or 'The Critique of Ideological Jodgement' in Eagelton and Žižek". *Political Theory* 34. pp. 95-120.

Thompson, F. M. (1996). "Psychiatric Implications of Displacement: Contributions from the Psychology of Place". *American Journal of Psychiatry* 153 (12) (December). pp. 1516-1523.

Turki, F. (1972). *The Disinherited: Journal of a Palestinian Exile*. New York: Free Monthly Press.

---- (1994). *Exile's Return: The Making of a Palestinian American*. New York: The Free Press.

Zerubavel, E. (1982). "Easter and Passover: On Calendars and Group Identity". *American Sociological Review* 47. pp. 284-289.

ד״ר אלי ברודרמן

יונים מזדקנות?

שיחה עם מישל פוקו על תפיסת המרחב הביתי

(נכתב בשנת 2021)

במאמר שלהלן מוצגת תפיסת המרחב של מישל פוקו, הוגה פוסט-סטרוקטורליסט מהמקוריים והפוריים שבהם. פוקו בוחן מחדש את הסטרוקטורות הפיזיות והמעמדיות בחברה, ושואל בביקורתיות על המבנים הקיימים והכוחות הפועלים בה. תפיסת המרחב של פוקו מעוגנת בתפיסת הכוח ויחסי הכוח שאותה הגה. לא ניתן להבין את תפיסתו ביחס למרחב ללא הבנת מושג הכוח והאופן שבו הוא מתקיים בחברה. המאמר יסקור בחלקו הראשון כמה מושגי מפתח בהגותו של פוקו – כוח, שיח, מיניות – ובחלקו השני ידון בתפיסת המרחב באופן כללי ובהטרוטופיה בפרט.

עבודתו של פוקו מהווה ניתוח היסטורי של תנאים חברתיים (כמו, לדוגמה, יצירת ההבחנה בין שיגעון לתבונה), ובה בעת גם הבנת היסודות שעליהם מבוססת המחשבה שלנו על ניתוח כזה. הדרך שבה אנו ניגשים לניתוחם של תנאים חברתיים קובעת במידה רבה את מה שאנו מגלים ואת מה שאנו יכולים לדעת. מכאן עולה הצורך לברר ולבקר את נקודת המבט שלנו על הנושא שאנו מנתחים. הגותו של פוקו שואפת להוציא רעות לאור; ואף-על-פי-כן הוא רוצה להרחיק את עצמו מהאפשרות שנדמה כי נובעת מכך באופן בלתי נמנע – ששלילת הרעות הללו או ההתגברות עליהן מקדמת טוב כלשהו.

מכאן שעבודתו נוטה לבלבל אנשים רבים, שכן הוא אינו מציע ניתוח פוליטי פשוט. במידה מסוימת נדמה שהגותו נעה לקראת פוליטיקה משחררת ובה בעת מערערת כל אפשרות לעמדה כזו. מי שניגש לעבודתו של פוקו בתקווה למצוא סדר יום פוליטי יתאכזב לגלות שבמקום זאת, פוקו מבקש מאיתנו לתהות ביתר יסודיות על מוצקות העמדה הפוליטית שלנו עצמנו. פוקו עצמו סירב להגביל את עצמו לעמדה תאורטית מסוג מסוים. הוא רואה בשינוי עמדה ובמחשבה מחודשת על עבודה קודמת חלק חיוני בהתפתחות מחשבתו. לשיטתו, הכול נתון לחשד, לסוג של ספקנות. מבקריו טוענים שזו ספקנות רגרסיבית עד ניהיליזם.

מאמר זה המהווה פתח הצצה להגותו הביקורתית של פוקו, מיועד לעורר מחשבה מחודשת על הדבר הברור מאליו – הבית בו אנו גרים. תפיסת המרחב, כמו-גם מושגי היסוד בהגותו של פוקו, יוסיפו רובד לדיון על ״הבית״. הבית הפרטי כמרחב אשר נמצא בעולם אך גם נבדל ממנו, מעלה שאלות על היחס בינו ובין שאר המקומות בעולם. באמצעות עקרונות היסוד הביקורתיים של פוקו, העוסקים ביחסי הכוח ובכללי השיח בחברה, נוכל לחשוב מחדש מהו ״הבית״. מה מאפיין אותו ומייחד אותו משאר המקומות? מה מותר ומה אסור שייאמר בו? מהם הכוחות המופעלים בין כתליו.

עד כאן המבוא. ״מה דעתך?״

״סביר״ ענה בלי להביט בי. ״פורמלי. קצת בנאלי בטון האקדמי שלו. משמים.״

החלטתי לא להגיב לדבריו העוקצניים של מישל. צינת הסתיו השרתה עליו סוג של מרה שחורה, ונראה לי שהנער שהגיב למבטיו החודרים בתנועה מגונה עיבה ברגע חטוף את ענגת הקדרות שאפפה אותו. יצאנו מביתו כשפנינו לקפה של בוקר וקרואסון שוקולד חם, אך באמצע הדרך הוא צנח על ספסל עץ שצפה על עיקול השדרה וביקש ממני להקריא לו את המבוא של המאמר עליו התכוונו לדון בבית הקפה. חיוורון פניו נמהל בחיוורונו של הבוקר גרם לי לרגע קט לדמות אותו מת בעודו חי. בדממה הבטנו ביונים האפורות שאילולא תנועתן התזזיתית היו נבלעות ברקע האפור של העיר המתעטפת בתוגת הסתיו.

"אתה חושב שיונים מזדקנות, מישל?"

"אני מניח שכן אם הן כפופות לחוקי החלל-זמן. אתה ואני מזדקנים? כך גם היונים".

"אבל תסתכל עליהן. הן לעולם במעוף, בתנופת עשיה ולהג בלתי פוסק, אין לך יכולת להבחין בגילאים שלהן והן לעולם חיוניות".

"אם כך, אני מניח שיונים מזדקנות על הנייר, או שהן נצחיות".

"נראה לי שהן נצחיות, ולעולם לא מזדקנות" אמרתי ברצינות מופרזת שנדמתה מגוחכת על רקע תפאורת בוקר פריזאי צונן של אמצע נובמבר.

"ברור לך שהן מזדקנות, כן, כי אם הדבר אינו ברור לך אשלח אותך לעשות בדיקות רורשך, או כל סוללת בדיקות אחרת שתגדיר אותך כנורמלי או כמשוגע", חייך מישל לרגע חומק, שנדמה כי חלף בטרם הבשיל לחיוך.

רעשי השדרה המתעוררת הפיחו מעט חיים בקדרותם של הצללים הארוכים שטרפו את רחובות העיר מדרום לצפון. מישל הצית סיגריה, נשם עמוקות לקרבו את העשן המכלה, פלט אותו בשריקה חלשה, שנדמתה יותר כמעין אנחה רפה, אותה שמעתי חומקת מפיו לא פעם בזמן האחרון, בעיקר בלילות טרופים. "היונים, ידידי, מלאות חיות כי אין להן בית. הן נטולות מעמסה ביתית ועל כן צעירות לנצח. כתבת את זה במאמר המחכים שלך?"

התעלמתי גם הפעם מהארס הציני שבדבריו, אך ההערה נרשמה ונוספה בנאמנות כפייתית לשלל ההערות הקרירות והמפצלות שנערמו במחשבון רגשי הנחיתות הפנימי שלי. "בית זה דבר מזקין?" שאלתי.

"בית זו טבעת חנק, שעם הגיל הולכת ומתהדקת סביב צווארו של המזקין. בית הינו מבנה צובר. מצבר של כוחות לא סימטריים".

"מצבר זה דבר חיובי בסך הכול הוא צובר אנרגיה שאתה יכול להשתמש בה, לא כך?"

"הבית כמצבר צובר כוחות. הרבה כוחות שחוצים את הדר בבית. חלקם טובים יותר למאכלס את הבית חלקם טוב פחות או כלל לא. אך אני בספק אם כוחות אלה הנצברים בבית סטנדרטי מטעינים את המאכלס בכוח שעוזר לו להתמודד מול כוחות התרבות שחוצים אותו".

"איך כוח יכול לחצות מישהו?"

מישל נאנח עמוקות. רק בגלל המחווה היפה שערכת לכבודי אתמול בלילה אענה לך על כך. אבל לפני שאענה, הבא לי דוגמה לכוחות שבית צובר וניתן להיטען מהם.

"בית זו נחמה! נחמה זה כוח".

"נחמה זה כוח", אני מסכים איתך, נשף מישל לקרבו טבק צרוב. "אבל מה מקור כוחה של הנחמה? מי ומה מצוי בבסיסה?"

"הטוב", עניתי אינטואיטיבית.

כנראה שדבריי שעשעו את מישל ופרץ צחוק דק ולא נעים בצלילו עטף את שנינו. "הו", גיחך. "פלטוניסט קטן נולד. כאן על ספסל השדרה הקפואה יושב סוקרטס ואני חשבתי שהוא כמוני מעדיף להשתכשך עם נעריו במי האיליסוס מאשר להקפיא את ישבנו האתונאי בפריז הקפואה."

"אני שמח שאני עדיין יכול לשעשע אותך", אמרתי בטון לא משועשע. "לא כיוונתי בדברי לטוב האפלטוני המוחלט כי אם לעשיית טוב".

"הו, תפסיק עם הטון הנעלב, הטון הזעיר בורגני של חנווני גבינות", ניסה לרכך מישל את גאוותי הפגועה. "עכשיו תרצה גם שאנחם אותך".

"אשמח לנחמה! קצת נעלבתי", אמרתי באופן אגבי שלא שיקף את כמות פלטי מחשבון התסכול הפנימי שלי שפלט עוד ועוד דוחות היעלבות מצטברים בדרישה לנחמה.

"ומה תרגיש אחרי שאנחם אותך?"

"שחזרו אלי מעט מכוחותיי שגזלת ממני עם הלגלוג המתנשא שלך".

"הנה לך, קבלת את התשובה מדוע נחמה היא לא כוח שמטעין את מאכלס הבית".

"לא קבלתי תשובה", עניתי בכעס כבוש. "נשארתי עם אותה תהייה שלא באה על סיפוקה".

"הרי זה כל כך ברור", סובב אליי מישל מחצית מגופו, מביט לתוך עיני במבט חודר של אינטלקטואל שמהווה בית של איש אחד להגות ייחודית.

"נחמה היא מחווה פוריטנית, בורגנית, המתאימה לאלה המאמינים שניתן למצוא דבר שלם בעולם ומעצם היותו שלם הוא גם מנחם. הנה, אני אנחם אותך כי נעלבת מעט, או יותר ממעט ממני. משהו קצת נשבר בך, צ'יפ קטן ממך הוטל על רצפת השדרה. אני ארים את אותו שבר קטן, אדביק אותו אליך בחזרה והנה תהיה שלם כמקודם. הפילוסופיה, אלי, מלאה בדיבורים על אחדות של חלקים ושברים היוצרים שלם. ראה את קאנט האימפוטנט, שלדעתי לא חווה אורגזמה אחת בחייו, אולי מלבד אותן פעמים בודדות בהן פנטז על המלך הנאור – קאנט זה ידידי האביס את המערב בנחמות. בביקורת התבונה הטהורה הוא טען שהתפיסה אפשרית רק במונחים של עיקרון סינתטי מאחד, שנובע מעצמו וקודם לכל התנסות אמפירית כראיה. אחדות האפרצפציה הוא קרא לזה. אם תשאל אותי, כל הביקורת השלישית, ביקורת כוח השיפוט - שם הוא מגלה לנו באופן מבריק יש לומר, את היפה - הוא ספר נחמות אחד ארוך. המאפיינים של יופי חופשי הם נטולי אינטרס, לא קוגניטיביים, מעוררים הנאה כתוצאה ממשחקם החופשי של הדמיון והקוגניציה ויש להם צורה תכליתית ללא דימוי של תכלית".

מישל התנשף משטף דבריו וניסה לאסוף מעט חמצן לריאותיו הבוערות.

"ואיזה דוגמאות מביא לנו המשמש המיובש הזה ליופי החופשי? ציפורים, צדפים וגם טפטים תעשייתיים. הוא הבין ביופי כמו שאני מבין בגידול ילדים. אם רק היה משתתף באורגיות החצר של המלוכה הפרוסית, יכול להיות שכל תפיסתו את היופי הייתה נראית אחרת ופחות שכלתנית".

מישל עדיין נעץ בי את מבטו החודר כמו מוודא שלא אחמוק מביקורתו על קאנט. ידעתי שהוא לא מנסה לבדוק אם הבנתי את כוונתו ואת ביקורתו. זה ממש לא עניין אותו. הוא הביט בי במבטו החודר בעיקר כי רצה ללכוד את זיק ההערצה שניבט מעיניי כל פעם שהטיח את ביקורתו בפילוסוף זה או אחר. ניסיתי לכבוש את זיק ההערצה, כינוי שהוא עצמו הדביק למבט של עיניי בזמן שטען את טיעוניו, וליתר ביטחון השפלתי את מבטי והפטרתי: "הבנתי שאתה וקאנט לא הייתם חיים 19 שנים בזוגיות מופלאה, אבל עדיין איך היופי נקשר לנחמה?"

"אחח", סינן מבין שפתיו. "יופי, בהיותו צורה תכליתית ללא דימוי של תכלית המתקיימת באחדות מבנית הוא דבר מרגיע, זה מובן. קאנט חינך אותנו שהשלם, האחדותי, המשחק ההרמוני של הדמיון והקוגניציה מענג אותנו, ועונג מיפה מייצר רוגע ומכאן קצרה הדרך לנחמה. מדוע אנחנו מכורים לשחקני כדורגל יפים? לדוגמנים? ובכלל לגברים יפים?"

מישל המשיך להביט בי רגע ארוך בדממה מרוכזת ואז הטיח את ידו במצחו מסנן קללה חרישית. "אני אידיוט. הרי עוד אריסטו הרבה לפני האימפוטנט מעריץ המלכים, ניחם אותנו עם אחדותו האורגנית. וגם אפלטון טען דברים דומים בפיידרוס. אני מחליד, אלי. ממש מחליד".

"זה רק בינינו מישל, אף אחד לא שמע ואני עוד רגע שכחתי לגמרי את העובדה שלא ציינת שאפלטון ואריסטו קדמו לקאנט בכתיבת מגילת הנחמות האחדותית של המערב".

מישל הסתובב חזרה לתנוחת הישיבה הרגילה על הספסל, מבטו עוקב אחרי מעוף היונים החותר מעלה לעבר הגגות.

"אתה קושר נחמה ליופי וכועס על כך שאנחנו מחונכים לחבר בין אחדות מבנית, יופי ונחמה. ונגיד שאני מבין את הקושי שלך בתור פוסט-סטרוקטוראליסט לקבל שיופי ונחמה קשורים במבניות, אבל בסופו של קאנט, מה רע בנחמה?"

"כי כמו היופי הנחמה היא ספיח שקרי, ואסביר. ניאו-קאנטיאנים יטענו שיופי נקשר באחדות כתנאי מקדים שמציגה לנו צורת תכליתיות ללא תכלית".

"נכון, זו תפיסתם את היופי".

"אהה", זקף מישל לרגע את גבו כמי שרוצה להדגיש את טיעונו באמצעות מחווה גופנית. "הנה המלכוד הנסתר מהעין. גם הנחמה הבורגנית כמו היופי מוצגת לנו כצורת תכליתיות ללא תכלית. המתרפק על נחמה, רק רוצה אותה כדי להתחזק ולהרגיש את ההנאה שביציאה מהמצוקה. אבל זהו שקר הנחמה הבורגנית. הנחמה הבורגנית כמו יופי היא כוח עם תכליות ואינטרסים וצורתה מעוותת, משרתת כלכלה בורגנית של אשמה ונימוס. ובגלל שנחמה כמו היופי מצויה בשירות הכלכלה הבורגנית של אשמה ונימוס, שני גורמים אלה הם לא יותר מספיח של מבנים תרבותיים רבי-עוצמה שמתחזקת הבורגנות. יופי הוא ספיח הבא להצדיק סטרוקטורה תרבותית בורגנית ולייצב אותה. יופי לעולם לא יהיה מבנה עצמאי ויעמוד כשלעצמו. כך גם נחמה בורגנית שלעולם תהיה ספיח של סטרוקטורה בשירות הכלכלה הבזויה שתיארתי".

"אין ניאו-קאנטיאני אחד שיסכים איתך".

"אין מישל פוקו אחד שימצא את עצמו אחראי על הזרם הזה", השיב לי מישל בהתנצחות. רגע מעט מתוח אפף את שנינו, רגע בזמן שצלילו הרועם דמה לחריקת מיתר מתוח בכינורו של כנר כושל. אספתי את נשימתי ושאלתי: "למרות שנחמה משרתת את כלכלת האשמה והנימוס, קשה לי להבין עד הסוף מה רע בזה?"

"אחחח", נשף מישל בקוצר רוח פעם נוספת. "לפעמים אני לא מבין מי גזר עליי להסביר לאנשים יומרניים את הפשוט שבמשפטים". מישל הביט בפניי המתכרכמות מכעס וביקש סליחה. "זו אינה סליחה שבאה לנחם, ציין בזריזות", אצבעותיו יורות את בדל הסיגריה המעוך לעבר השיחים, שם תתפרק לה לאיטה ותיספג באדמה הלחה.

נחזור לעניין הנחמה. אצית סיגריה נוספת, ואולי כך אצליח להבהיר את טבעה של התנצלותי. "כפי שציינתי, נחמה היא טפיל של מערך כוח. היא לא שם כדי להיות לעצמה, היא שם כדי לאזן וזאת היא עושה בהיותה ספיח, בהיותה מתווך. אביא לך דוגמה. השיחה ביני ובינך היא מערך של כוח. אני מישל פוקו, פילוסוף בעל שם עולמי, פרופסור באקול נורמל סופרייר, ואתה ידידי פילוסוף בעל שם מקומי, ב'פרובינקיה' מזרחית המרוחקת מכל מרכז פילוסופי משמעותי, כותב את דבריך במחוז עלום ואפור מכל בחינה שהיא שנקרא לו חיפה, ומלמד במכללה עלומה עוד יותר ונסתרת מהעולם בשם "אורנים". הכוח העודף שלי היכה קודם לכן בעוצמה כזו או אחרת בכוח המצומצם שלך מולי, והופ צמחה התביעה לנחמה, ומצופה שנחמה זו תהיה גדולה באופן הפוך לכוח המצומצם שלך מולי. הנחמה, ידידי בעל הכוח המצומצם מולי, נספחה למערך הכוח שלצורך הדיון נקרא לו מערך כוח מישל-אלי, וכדי שהמבנה לא יתמוטט היא נצמדת אליך בתביעה אל מולי לאיזון".

"נכון. פגעת – תתנצל".

"לא, אני לא מאמין בזה. האיזון שבתביעת הנחמה צף על שני הגורמים המאוסים של נימוס בורגני ואשמה. כך שהאיזון שמונע ממבנה הכוח שלנו לקרוס יושב על פוטנציאל של רעות.

"נניח שתביעת הנחמה צפה על נימוס בורגני ואשמה. אין זה עדיף על פני קריסתו של מערך כוח?"

"לא, כי כמו שאמרתי, איזון מקודש זה של הנחמה יושב על שלדים ורוחות אפלות, על פוטנציאל של רעות. אסור שנימוס יהיה דבק של מבנה או מערך כוח תרבותי. שיקרוס המבנה אם הוא צריך לקרוס. זו הדינמיות של הפעולה התרבותית. הנחמה המסתפחת כספחת למבני הכוח מונעת מהם לקרוס, להשתנות, להיות דינמיים, ומה שאנחנו מקבלים היום בתרבות הם מערכי כוח עבשים, מעלי רימות ותולעים. אנחנו מקבלים את הפוליטיקלי-קורקט. הסתכל סביבך וראה כיצד הנימוס והאשמה מייבשים לנו את בארות היצירה, ומכסים בשמיכה עבה ביצות שעולה מהן סירחון דוחה של תרבות מתנוונת, בנאלית, מתפוררת לתוך עצמה מתוך שעמום מנומס".

"התביעה לכוח של מיעוטים, להטבי"ם, נשים, שחורים ועוד מיעוטים רבים וקבוצות מוחלשות היא שמיכה המכסה ביצות המעלות סירחון דוחה?" שאלתי מופתע.

"לא ידידי, ושוב אני צריך להסביר את דבריי בשנית. לא התביעה לכוח של מיעוטים וקבוצות מוחלשות היא הגורם השלילי, אלא הנחמה הצפה על נימוס ואשמה שמניעות כוח זה היא הגורם השלילי, היא זו שאוצרת בקרבה רעות. אביא לך דוגמה נוספת, אולי בהיותה פחות טעונה פוליטית היא תהיה מובנת יותר. כמה בתים פגשת בחייך בהם מצוי זוג, שחי שנים ארוכות יחד וכל עיסוקם המשותף הוא לנחם זה את זה וגם לחפש נחמה עצמית בכל מחיר ובדרך כלל בסוד?"

"רבים הבתים שראיתי אשר צברו לתוכם נחמות מהסוג שאתה מדבר עליו".

"והיו אלו נחמות טובות?"

"היו כאלה והיו כאלה".

"אני אומר לך באופן נחרץ שנחמה הדדית לשמה, שאינה מבוססת על האיזון הצף על נימוס ואשמה נמצא גם נמצא בבתים בורגניים וזעיר בורגניים של הטרוסקסואלים, אך זה נמצא מעט וניתן לספור נחמות אלה על אצבעות כף יד אחת. רוב הנחמה שאנו נתקלים בה בבתים מהסוג ההוא היא נחמת הנימוס והאשמה. וזו נחמה שמזמנת רעות. היא מזמנת תוקפנות, היא מזמנת ניצול רגשי, היא מזמנת צביעות והעמדת פנים, היא מזמנת נקמנות, היא כובלת את הזוג החי לרצפת הבית. נחמה זו צוברת רכוש הנצבר מצורכי הפיצוי של הנחמה, היא מאיצה את הזדקנותו של הזוג ומונעת ממנו לפרוש כנפיים ולהיות צעיר ונטול גיל כמו היונים".

"אתה בעצם מדבר על מארג יחסים מאוד נפוץ המתקיים בתוך בית. התרחשות אקטיבית יומיומית".

"נכון. הנה לך - הגדרת עבורנו בית. ברור שבית אינו המבנה הפיזי - קירות, גג, חלונות ודלתות. בית הוא תוצאה של מערכות יחסים בין אנשים. אנחנו נבחין בבית כשנבחין במבנים של שיח המצויים במאבק ואינטראקציה אלו עם אלו בתוכו. נחמה מבוססת נימוס ואשמה היא אחד ממבני השיח הנפוצים שמאפשרים לנו להבחין שמדובר בבית, שמגדירים בית".

"זה סיפור עצוב למדי".

"כן, זה עצוב. לא לי וגם לא לך, אלא לתרבות שקורסת תחת כובד המעמסה של כלכלת הנחמה. בגלל זה אני נגד מבנה הזוגיות ההטרוסקסואלי כי הוא מכיל את כל הרעות של מבני שיח מנחמים. אני לא מצליח להבין את ההומואים שרצים להתחתן בכל מחיר ולהיכנס לתוך מערכות השיח ההטרוסקסואלי כדי להגדיר את ביתם".

"יש נחמה שבסיסה אחר מזו המבוססת על נימוס ואשמה?"

"יש, אבל זה לא מענייני להגדיר אותה. אמרתי לך אני בסך הכול מנסה לחשוף רעות. אני לא אפלטון ואינני מנסה להוציא לאור ולחשוף את הטוב, היפה או את האמת. אדם צריך לתהות על מוצקות דעותיו. ובמקרה שלך על כך שבית צובר נחמות ונחמה זו כביכול מבוססת על טוב".

"יש מבחינתך בית שאינו צובר רעות?"

"יש בהחלט. ביתו של הבל רועה הצאן. הבל מבחינתי בנה את הבית האידיאלי. רעיית הצאן היא עבודה קלה יחסית, חופשית ומשוחררת, מותירה לאדם פנאי למחשבה ולהתבוננות. הרועה נושא עינו אל המרחבים, אינו כבול לפיסת אדמה, מעצם טיבו הוא נודד. הרועה נע במרחבי האפרים ומסמן את עולמו בשבילים, בדרכי עפר שמצטלבות להן ומפנות אותו לנקודות תצפית ומנוחה במרחב פתוח ולא מוגדר. מרחבי הרעייה חסרות נקודת ראשית או עיקרון ראשוני של ארגון. אין כניסות מסוימות, אין יציאות מסוימות, ומטבע הדברים אין העדפות. אין העדפה לטריטוריה זו על פני אחרת מלבד אילוצים קיומיים אד הוק, המשתנים בהתאם לתנאים כאלה או אחרים. אין צבירה ואגירה כי על הרועה להיות בתנועה, הבעלות שלו על רכוש עקב כך קטנה וכמות צאצאיו קטנה גם כן בדרך כלל עקב התנועה הבלתי פוסקת והיעדר אגירה משמעותית של מזון ומטלטלין. לאפרי הרעייה ניתן להיכנס מכל מקום ולנוע בהם לכל מקום. אין צורך להתארגן באופן מסוים, טקסי, על מנת לחבור לנוע ולהתקיים. כל כניסה אל הרעייה אפשרית ושווה בערכה. אתה מבין כמה מיותר כאן הוא הנימוס? הנה מצאנו את הבית האידיאלי, המשוחרר מכובד הנימוס והאשמה. האוהל של הבל".

"אבל הבל נרצח".

"נכון. הסופר התנכי רצח אותו וידע הלז מדוע הוא עושה זאת".

הרמתי את ידי בייאוש מסמן למישל שאני כבר לא עוקב אחרי הנרטיב שהוא מחבר.

"לדבר יותר לאט?"

"לא זה בסדר. אין לי בעיית שמיעה".

"תפסיק לרדת על עצמך ידידי. עוד בסוף תגמור כמוני, ספוג בכמויות גדולות של נוגדי דיכאון".

"אני לא יורד על עצמי, אני פשוט מנסה לעקוב אחרי הפרשנות שאתה מעניק לסיפור התנכי. תמשיך כי זה מרתק".

מישל שקלט את זיק ההערצה בעיניי, הבליע חיוך והמשיך בדבריו. "אז ככה", שאף מישל אוויר צונן. "סיפור קין והבל הוא לא רק סיפור הרצח הראשון, אלא הוא סיפור הטרגדיה האנושית הגדולה. טרגדיה עתיקה שמכתיבה את חיינו כבר אלפי שנים. הבל נרצח על-ידי קין בסיפור התנ"כי, אך בפועל הוא נרצח על-ידי הבית המקובע, הצמוד לאדמה ומכאן הצמוד לאשמות, לנימוס, לנחמה, כי היושב על אדמה צובר רכוש, מזון, מים ואיתם, עקב הצפיפות והיעדר המרחב, הוא צובר מאבקים ומריבות ונחמות כמרפא שווא, שגורמות לו להרגיש טוב לרגע ולצבור כתוצאה מהנחמה עוד רכוש וחוזר חלילה. מותו של הבל מהווה סיפור מוסרי ממדרגה ראשונה, אך הוא מגלם גם את ספור הג'נוסייד הראשון. הכחדה של אופציית קיום שאינה מתבססת על הבית של קין, הבית שנמצא איתנו עד עצם היום הזה. יחד עם הבל נרצחה האנושות שהייתה יכולה להתקיים כמו הבל. תחשוב על זה, ידידי החיפאי. במקום שהאדם יחיה בביתו של שוחר שלום וטבע, חי האדם מאז ועד עולם בביתו של ה-רוצח. זה שרצח את האפשרות לבית נטול צבירה, זה שהצמיד אותנו אל הקרקע, כבדים, מנומסים רוויים באשמה. ברצח הראשון של האנושות יש הרבה שאלות שקשה לענות על כולן. אחת מהן היא סלחנותו הרבה של האל לקין, עד כי עצם מותו של הבל נבלע בסיפור ייסוריו של קין ואחר כך בסיפור צמיחתו המחודשת כמי שהשתקע, בנה עיר והוציא את הצאצאים שמהם תצמח תרבות חומרית שתתווה את רישומה המכריע על האנושות".

"אז מהי אות קין?"

"מס שפתיים מוסרי להכחדת אופציית הקיום של הבל. מס שפתיים, לא יותר. אלוהים, מחבר התנ"ך מי שזה לא יהיה, משלם מס שפתיים מוסרי לרצח אך מאדיר ומצדיק את קין ומורשתו האנושית על פני זאת של הבל. הסופר התנ"כי בהעדפתו את קין הגדיר לנו מהו בית. קין מלכתחילה היה חקלאי. הייתה לו בעלות על קרקע ואת מזונותיו הוא היה אוסף מהשדה. צובר ואוגר. מה קיבלנו? הבית כצובר. קין היה קשור לאדמה ועבודתו אותה ביטאה את חומריותו. הבל כידוע היה נווד, רועה צאן. הוא נדד על פני שטחים נרחבים שלא הגדירו אזור מסוים וקבוע. אם חושבים על זה, הבל היה איום פוטנציאלי על היווצרותה של תרבות קבע. אם הבל היה נשאר בחיים, איזה בית היה דומיננטי בקיום האנושי? אומנם מנחתו של הבל התקבלה על-ידי האל וקין נענש בתקופה מסוימת של נוודות, אך הרצח של הבל סימן את עלייתו של קין לגדולה כמייסד עיר ואבי שושלת מפוארת שנטעה את האנושות במקום והכחידה את האפשרות של תנועה נינוחה, לא ליניארית במרחב. קין הוא האדם הראשון שמערך הכוח שלו מבוסס על צבירה. הוא מרים את הבלם ועוצר את הנדידה, עוצר את האנושות מלנוע נטולת יעדים ונוטע אותה במקום, ומכאן נותר רק לבנות בית של צבירה, צבירה שגם תסמן בעלות ושייכות, והנה לך כל יסודות הכלכלה הבורגנית לעתיד לבוא".

מחשבותיי נדדו לעבר היונים. קינאתי במעופן. כמותן רציתי להשתחרר. לעוף מעל ומעבר לגגות, ולגרגר. להיות בעומק החופש לגרגר את הגרגור הסתום, זה ההפוך לגרגור האינטלקטואלי שאפף אותי מכל עבר.

"בכתובים אנו קוראים שפירות שושלת קין לא מאחרים לבוא. בניו של קין שגשגו עשרה דורות, למיטב זיכרוני יבל בנו היה 'אבי ישב אהל ומקנה', לא רועה פשוט היה אלא בעל נכסים ובעל ממון. יובל אחיו היה 'אבי כל תפש כינור ועוגב' ראש למנגנים כבר בתקופה קדומה זו, כאשר הנגינה מייצגת את התרבות ביכולתה הגבוהה, המזוקקת מהחומר - האומנות. מוזיקה היא עדות ליכולת גבוהה של עיבוד והסמלה כידוע לך. תובל קין, אחיהם של יבל ויובל הוא לוטש כל חרש נחושת וברזל. עיסוקו בנחושת ובברזל, שחציבתם זיקוקם ועיבודם מצריך ידע טכנולוגי רב. תובל קין מייצג את התחום התעשייתי. בולט הדמיון בין שמות שלושת הבנים, יבל, יובל ותובל קין, וייתכן להסביר זאת בכך שכולם קשורים לשורש יבול, כלומר שבנים אלו כנסו יבולם. כבר לאחר שבעה דורות מגיעים בני שושלת קין לפסגה. ראשונים הם בתחום בעלי הממון, התרבות והתעשייה. קין חנך את שושלתו בדרכו החומרית, וצאצאיו כבר חולשים על כל תחומי החומר וביטוייו האפשריים בעולם האנושי. והבל? הבל עלה כעשן השמימה ונעלם, ואיתו האפשרות לבית שיכול להתנהל ללא נחמה, נימוס ואשמה. במקום הבל קיבלנו ארכיב של שיחים המגדירים לנו בתים של צבירה ונחמה עד חנק".

ועדיין נותרתי סקרן לדעת האם יונים מזדקנות וכשהן גוססות לאן לעזאזל הן עפות.

"תאר לך ידידי שהיינו נוודים במרחביו האינסופיים של הכדור הקטן והאומלל שלנו. לא היינו צוברים, לא היינו מנחמים, ושוב צוברים בעקבות נחמה מבוססת אשמה ונימוס, ואז גם לא היינו משתגעים. אם הבל היה זוכה בקרב על המרחב כל מבני השיח שלנו היו נראים אחרת וכתוצאה מזה גם הבית שלנו היה נראה אחרת ולא היינו זוכים בזכות המפוקפקת לבנות בתי משוגעים ובתי כלא".

"אבל בלי בתי המשוגעים איך היינו מגדירים את התבונה?"

"התבונה, היא האסון הנורא שקרה לנו עם מותו של הבל. מרוב תבונה קיבלנו את אושוויץ. היינו מסתדרים מצוין גם בלי התבונה".

"ובלי היפה, ובלי הנימוס" הוספתי בקנטור.

"ובלי היפה, ובלי הנימוס, ובלי החשבונות האינסופיים שמגיעים עם שניהם", ענה לי מישל קדורנית.

"נראה לי מישל שהיה לך לילה אפל במיוחד". מישל קם מהספסל. נשימתו המתונה והסדורה החזירה מעט מהצבע ללחייו.

"בוא אלי, נחצה את השדרה. בית הקפה נפתח. קר לי".

נעמדנו, ורגע לפני שהתחלנו לצעוד היטבתי את צווארון מעילו. הבטתי בעיניו ובחיוך לא חביב של מי שמצא את הקנטור האולטימטיבי אמרתי: "קר לך, כי אולי אתה פשוט צריך קצת נחמה".

שער שני: הכנסת אורחים

יורם מנדל

מסכים – אנושיות והאמת הווירטואלית

(נכתב בשנת 2008)

ההרצאה היום תהיה שיחה יותר מאשר הרצאה פרונטלית, מהסיבה הפשוטה שעל מנת לנסות ולהקיף את מגוון הנושאים הרחב העולה ב**מסכים** נדרש הרבה יותר זמן. חשבתי לנסות ולמקד את שיחתנו כאן היום בכך שאספר לכם על **מסכים** מתוך התבוננות על הכוונה שבה התחלתי את העבודה ומתוך עניין לבחון אם כוונותיי הושגו בעשיית סדרה זו. אשאיר כמובן זמן לשאלות וקצת זמן לדיון בסוף.

מסכים, בקצרה, זו סדרת טלוויזיה העוסקת במערכות יחסים המתקיימות בווידיאו צ'ט, ועוקבת אחר כמה סיפורים המתקיימים במקביל. אך לפני שנתחיל לשוחח על **מסכים** הייתי רוצה לספר לכם בקצרה מאוד את קורותיי. אני חייתי בארצות הברית הרבה שנים ולמדתי שם, בין השאר, מנהל עסקים ואחר כך קולנוע. בתחילה עסקתי בהפקת סרטים, מה שנקרא Low budget independent films, שבאותה תקופה ניסו לקרוא להם Art films, עד שהבינו שהמילה הזאת, Art, רעה מאוד לעסקים והפסיקו לקרוא לזה כך. כאמור, הפקתי כמה סרטים, ובמהלך הפקתם היו כמה רגעים של נחת רבה מאוד מפני שהצלחתי לעשות כמה דברים יוצאי דופן דווקא בהיותי אאוטסיידר שהגיע לניו יורק. בהמשך התחלתי להתפרנס מקריאת תסריטים ומתן פידבק לכותבים, ואז גיליתי בפעם הראשונה את הקושי לנתח מה זה תסריט, מה זה קולנוע ומה זה סרט. כמה שנים אחר כך, ב-97', חזרתי ארצה והתחלתי לעבוד בבית הספר לקולנוע בירושלים, שם הייתי אחראי על תוכניות הלימודים ועל ההפקות והקמתי את מגמת התסריטאות. בהמשך פנו אליי מחברת JCS – אולפני הבירה, והציעו לי להיות אחראי על פיתוח דרמה בחברה. הייתי במסגרת הזו חמש שנים, שבמהלכן הפקנו בין עשרה ל-12 פיצ'רים, הפקנו כמה סדרות, הפקנו דרמות בודדות, דרמות של שעה, הפקנו סיטקומים, בעצם הקפנו את רוב התחום של טלוויזיה עלילתית וקולנוע עלילתי, שנקרא פיקשן (Fiction) (עסקנו פחות בתחום הדוקומנטרי). לפני שנתיים עזבתי את JCS והתחלתי לעבוד באופן עצמאי. יום אחד פנו אלינו מ-yes וביקשו שנציע הצעה כלשהי לסדרת הדרמה הבאה שלהם ב-2007.

ואז עשיתי בפעם הראשונה מהלך שבדיעבד אני מאוד שמח עליו, והקמתי Think Tank, שכלל בממוצע חמישה עד שבעה אנשים. היינו נפגשים אחת ליומיים על פני חודש לסיעור מוחות, היינו יושבים אל תוך הלילה ומעשנים ואוכלים (כל אחד מה שהיה צריך כדי לשרוד), והיינו מדברים במשך שעות. הכוונה הייתה להגיע לקונספט כלשהו ולנסות למכור אותו ל-yes. בסופו של דבר הצגנו ל- yes 16 הצעות ואחת מהן הייתה ההצעה שאני הצעתי, מה שאנחנו מכירים היום כ**מסכים**. התברר שמכל ההצעות שהגשנו להם זה היה הדבר שהכי הלהיב את דמיונם, אף על פי שהיה ברור כבר בשלב ההוא שאנחנו עומדים לעשות משהו שעוד לא נעשה. כלומר, לא נעשה מכמה בחינות: מבחינת ההפקה עשינו בעצם סוג של מה שאני קורא "שמיכת טלאים". מי מכיר את הסרט של אלטמן **תמונות קצרות** (*Short Cuts*)? **תמונות קצרות** של אלטמן בעצם שוזר כמה סיפורים לאורך כל הסרט, ליתר דיוק תשעה סיפורים. הסיפורים הם של ריימונד קרבר (Carver) כולם של קרבר, סיפורים שונים אשר מאוחדים בשני אלמנטים משותפים: כולם מתרחשים בלוס אנג'לס בתקופת הריסוס נגד זבובי פירות שאוכלים את הפירות; ובסוף הסרט מתרחשת רעידת אדמה. אלה שני האלמנטים שמאחדים תשעה סיפורים שונים.

מסכים הלך והתגבש בתור שכזה אף על פי שבתחילה כלל לא חשבתי עליו בכיוון זה. התוצאה הייתה שלמעשה היו בעונה חמישים ימי צילום, שמונה סיפורים שונים, שישה במאים שונים, שבעה כותבים – מה שהפך להיות אנסמבל יוצרים גדול ומסובך מאוד, כך שבתקופת הצילומים והעריכות עבדו על הסדרה יותר מ-300 אנשים. גם עבודת העריכה הייתה יוצאת דופן: הסיפורים הגיעו כל אחד בנפרד לחדר "המתפרה",

כמו שקראנו לזה, לאחר שצולמו ונערכו, ובחדר "המתפרה" ישבתי עם עורכים וערכנו את הפרקים לשידור. זה היה מבנה שעוד לא נעשה כדוגמתו – אחד הדברים שהלהיבו את yes, אבל גם מה שעורר את חששותינו.

הדבר המהותי יותר הוא שלמעשה הצעתי מבנה קולנועי שחורג מהשפה הקולנועית, חורג מהתחביר הקולנועי בכמה מובנים; לדוגמה, השימוש במצלמה: **במסכים** השחקנים מסתכלים לתוך העדשה. בקולנוע בדרך כלל מציבים את המצלמה לצד שחקן אחד ומצלמים את השחקן שמולו, כך שהשחקן המצולם מסתכל לעבר שחקן אחר, לעולם לא לתוך העדשה, זה אסור. זה נחשב לאיסור בתחביר הקולנועי. ואני הגשתי הצעה שבה השחקנים כל הזמן, כמעט בלי יוצא מן הכלל, מסתכלים לתוך המצלמה; ולא רק לתוך המצלמה – לא לצד העדשה אלא למרכז העדשה. היה ברור לי שאני לוקח כאן סיכון גדול מפני שהחוויה של הצופה, כאשר מסתכלים לו לתוך העיניים, היא שפולשים לתוך החלל האינטימי שלו. מבחינתי היה כאן סיכון. פחדתי שהעומס על הצופה יהיה גדול מדי, שמאמץ הצפייה יהיה גדול מדי. בנוסף, חששתי מתופעה הנקראת Rejection. אותה תחושה הנוצרת כאשר נכנסים למישהו לתחום "המרחב האינטימי", שמקובל לחשוב עליו כעל 90 ס"מ. למשל באוטובוס – אם מישהו מתקרב אליך מעבר למרווח הזה אתה מרגיש מותקף.

פחדתי שהצופים ירגישו מותקפים מכך שהשחקנים מסתכלים לתוך המצלמה, אבל שוב – הרעיון והביטוי החדשני שהציעה הסדרה הלהיב אותם ויצאנו לדרך. במשך שנים, הקושי הגדול ביותר שנתקלתי בו היה בניתוח תסריטים, כיוון שלא היה ברשותי אוצר מילים ומושגים שיכולתי לעשות בהם שימוש. כולם היו אומרים את אותם המשפטים, כמו "הדמויות לא תלת-ממדיות", "הסיפור לא מספיק מעניין", "הסיפור לא מספיק סוחף", כל מיני משפטים כאלה שמבחינתי לא הייתה להם שום משמעות. חיפשתי מענה כלשהו כדי להבין איך עובד סיפור, איך עובד קולנוע, מהי השפה הזו, מה הן ההגדרות האמיתיות של הדברים. עסקתי בכך במשך תקופה די ארוכה, ובעצם פיתחתי מעין מודל תסריטאי, שהוא כמובן גנוב ברובו הגדול ממודלים אחרים, אך בכל זאת טמון בו איזה פיתוח משלי שבמהותו מבוסס על חז"לי אריסטו (חכמי זכרונו לברכה).

למה חז"לי אריסטו? מפני שההתוודעות לאריסטו הפגישה אותי בפעם הראשונה עם ניסיון להגדרת הדברים כהווייתם. אם פותחים היום מילון ומסתכלים בערך "סיפור", ההגדרות שמוצאים הן בדרך כלל הגדרות טאוטולוגיות – "סיפור הוא משהו שמסופר", "סיפור הוא נרטיב" – כל מיני משפטים שאין להם שום משמעות כי הם לא מגדירים מהו סיפור. הראשון שהרגשתי שמסוגל באמת להגדיר מהו סיפור ואיך הדבר הזה מתגלגל היה אריסטו. הדבר הראשון שאריסטו עושה הוא להגדיר אמנות כחיקוי, כלומר, הוא מתחיל באמירה שאמנות היא בעצם ייצוג של משהו, היא איננה הדבר עצמו. זה כבר שימח אותי מאוד, מפני שהיה ברור לי, למשל, שקולנוע הוא ייצוג, הוא לא הדבר עצמו. מחשבה נוספת בנוגע לאמנות שאריסטו מעלה מובאת בדוגמה היפה שהוא מביא כאשר הוא שואל את השאלה: "מדוע כאשר אנו רואים חיות מתות או פצועות הדבר מעורר בנו גועל, אבל כשאנו רואים ציור של חיות שחוטות זה יכול להביא אותנו לקתרזיס?". זו שאלה מעניינת, והיא העסיקה אותי מאוד בהקשר הקולנועי, מכיוון שהקולנוע בהגדרתו מבצע איזו שהיא הזרה דומה מאוד לדוגמה שנתן אריסטו. מכאן ואילך התחלתי לעסוק בנושא ששמו "מהות השפה הקולנועית", והגעתי לכמה מסקנות.

המסקנה הראשונה היא שאמנות הקולנוע היא אחת האמנויות היותר פרימיטיביות שיש. היא פרימיטיבית בעיניי מכיוון שיש דברים שהיא אינה מסוגלת לעשות, למשל – בקולנוע אין דימויים. בדרך כלל כשאני אומר את זה בקורסים שאני מלמד זה מעורר הרבה זעם, אבל אם תחשבו על זה, דימוי פשוט כמו "יפה כאיילה" אי-אפשר לבטא בקולנוע, אפשר לבטא את זה יופי בספרות, אפשר לבטא את זה נפלא בשירה – אי-אפשר לבטא את זה בקולנוע. היו ניסיונות בשנות ה-20 להפיק כל מיני סרטים אוונגרדיים, אז הראו איילה ואז בחורה, ושוב איילה ושוב בחורה, והיינו אמורים להבין שהיא יפה כאיילה.

אין דימויים בקולנוע. הקולנוע לא מסוגל לייצר דימויים, אלא ברמה אחרת לגמרי, ברמה של אסוציאציות וקונוטציות, אבל בעצם לא על המסך. דבר נוסף שאין בקולנוע הוא הפשטה, שקיימת באופן נפלא באמנויות

אחרות כמובן, כמו באמנות הפלסטית. בקולנוע אין הפשטה, אי-אפשר למעשה ליצור סרט מופשט. אבל – אם מדברים על חיקוי ועל ייצוג – אני מוצא בקולנוע את הייצוג המלא ביותר והשלם ביותר של החוויה ששמה אנושיות, ששמה חיים. מכאן יצאתי לנסות ולהגדיר את היסודות האינהרנטיים ואת היסודות המוסכמים בתחביר הקולנועי. למשל, התחביר המוסכם. בכל שפה יש תחביר מוסכם. בספרדית, לדוגמה, מסמנים בתחילת המשפט ובסוף המשפט סימן קריאה, סימן קריאה הפוך, כל מיני דברים נחמדים שכאלה. בפורטוגזית מכפילים את מילת השלילה, למשל "אני לא הולך לים לא". זאת צורת הדיבור, אבל אלו דברים שהם לא אינהרנטיים לשפה, זה תחביר מוסכם, ואפשר גם לשנות אותו; אפשר לכבד אותו, אפשר לדחות אותו – זהו דבר המשתנה בשפה. בהקשר זה, גם בקולנוע ניתן למצוא תחביר מוסכם. לדוגמה, בתחילת הקולנוע כשרצו להגיד לאנשים: "רבותיי, שימו לב, אנחנו עוברים לפנטזיה או לחלום", היו מציגים גלים על המסך; או אם רצו לומר "אנחנו עוברים לתקופה אחרת" היו מעבירים את התמונה מצבע לגוונים חומים או לשחור-לבן. כל הדברים האלה הם בעצם תחביר מוסכם; בין היוצר לקהל יש איזה שהוא הסכם שאומר – זה מה שהדבר הזה מסמל. לעומת זאת, יש תחביר שהוא תחביר אינהרנטי, כלומר הוא כזה מעצם טבעו, מעצם מהותו. אתן שוב דוגמה ממקום אחר: צלילים במוזיקה. צלילים במוזיקה הם לא עניין של הסכמה; אם חוצים מיתר – לא משנה ממה הוא עשוי, ולא משנה מה אורכו – הצליל שמפיקים ממנו עולה באוקטבה; הטבע אחראי לזה, לא אנחנו, זה לא עניין מוסכם, לא תלוי בנו, לא תלוי בהסכמה שלנו, לא תלוי בשום דבר. הדבר מתקיים גם בקולנוע. אחד הדברים שהוא אינהרנטי לקולנוע, למשל, הוא שאנחנו, הצופים, יוצאים מתוך ההנחה התחבירית של "סינק" (sync). כאשר אין סנכרון המוח אומר לנו: "רבותיי, יש פה איזו שהיא בעיה". המלל והשפתיים צריכים להיות בסינק. אחר כך יכול להיות שנקבל את חוסר הסנכרון ונגיד, זו היא כוונת המשורר; לפעמים זה משעשע אותנו, לפעמים זה מצחיק אותנו, אבל קודם כול המוח מודיע לנו: יש פה תקלה. מפני שמהותה של שפת הקולנוע היא שיש בה סינק. דבר אינהרנטי אחר לשפת הקולנוע הוא למשל התנועה בזמן. מכיוון שהקולנוע נע על פני זמן, וזמן קצוב, אנחנו מניחים שמה שאנחנו רואים מתקדם מהמוקדם אל המאוחר. זאת עוד אחת מהנחות היסוד שלנו. לא שאי-אפשר לבטא בקולנוע תנועה אחורה – אפשר. אבל הנחת היסוד שלנו היא שהקולנוע נע, בין אם בפעולה בודדת ובין אם בעלילה, מהמוקדם אל המאוחר.

כל המהלך הזה הביא אותי במשך השנים לחקור את השאלה שבאמת מעניינת אותי: האם סיפור הוא דבר אינהרנטי לקולנוע או שמא הוא דבר מוסכם? האם הסיפור נובע מעצם האמנות הזאת או שהוא דבר שאנחנו מסכימים שצריך להיות ואולי אפשר בלעדיו, אולי הוא לא נחוץ, ואולי בכלל אנחנו טועים כאשר אנחנו חושבים במונחים האלה? המסקנה שלי, שכרגע אין לה שום ביסוס, היא שכן. אתן לכם דוגמה מתחום המוזיקה. ידוע כבר הרבה זמן שיש קבוצות צלילים שמקיימים הרמוניה ויש צלילים שהשילוב ביניהם יוצר דיסהרמוניה, נכון? ובכן, התברר – וזה כמובן רק בזכות ההתפתחות הטכנולוגית במאה ה-20 – שכאשר אנו שומעים למשל דו, מי וסול אנחנו יודעים שזה אקורד מכיוון שבצלילים העיליים של הצלילים האלה יש משהו שדומה מאוד לקווי הגנים שאנחנו מכירים בדנ"א. התברר שיש לצלילים האלה הרבה קווים משותפים, ולכן כאשר אנחנו שומעים אותם ביחד זה ערב לאוזנינו, ואילו כאשר אנו שומעים צלילים שאין ביניהם קווים משותפים זה לא ערב לאוזנינו. זה לא עניין של הסכמה, זה דבר נתון. עד שהתפתחה הטכנולוגיה כבר הספיקו להראות זאת, והיום אנחנו יודעים להצביע על כך, אבל לי עדיין אין הוכחה מהסוג הזה לטענה המרכזית שלי שסיפור הוא אינהרנטי לקולנוע. הוא קיים לא מפני שאנחנו רוצים ולא מפני שאנחנו בוחרים ולא מפני שאנחנו מסכימים.

למשל, כאשר יוצרים סרט – וסטודנטים לקולנוע מכירים את התופעה הזאת – לעתים תכופות מאוד קורה שעורכים מוזיקה לסצנת ריקוד, וראו זה פלא, היא ממש מתאימה. לא הייתה שנה אחת שלא באו אליי סטודנטים בהתרגשות גדולה: "אתה לא מבין איזה מדהים, שמתי מוזיקה והיא בדיוק מתאימה לריקוד". זה לא נכון. המוזיקה לא מתאימה לריקוד; מה שקורה הוא שהמוח שלנו לא מסוגל להיות בדיסוננס הזה,

ועושה את ההשלמה הזאת. הדרך הטובה ביותר לראות את זה היא להריץ סרט אחורה. כשמריצים סרט אחורה רואים גם את הטעויות ב-continuity (בהמשכיות) וגם כמובן את אי-ההתאמה בין המוזיקה ובין הריקוד, אבל כשאנחנו רואים את הסרט ברצף אנחנו משלימים הרבה מאוד פערים ב-continuity, ואנחנו גם מחברים תנועה ומוזיקה – כלומר, הקושי שלנו להיות בדיסוננס מייצר משהו שלא קיים במציאות מפני שזה אופן הצפייה הטבעי שלנו.

שאלה: אז איך מתאימים בין המוזיקה לתנועה?

אני אתן לך דוגמה. כשמצלמים סצנת ריקוד בדרך כלל מצלמים אותה בלי סאונד בכלל. מוסיפים את הסאונד אחר כך בחדר העריכה. מצלמים אותה ב-M.O.S (ללא קול) – זה קצת הזוי אבל נורא נחמד לראות – רואים אולם שלם של אנשים רוקדים בדממה.

שאלה: אז איך הם שומרים על קצב אחיד?

יש דרכים לעשות את זה. או שמשמיעים איזה שהוא תיפוף, שאפשר להעלים, או שמשמיעים מוזיקה מאוד שקטה ואחר כך מגבירים אותה. אתה נותן לאנשים לרקוד לפי איזה שהוא קצב, ואחר כך, בחדר העריכה, אתה מוסיף איזו מוזיקה שאתה רוצה, אלא אם כן אתה הולך באמת לקיצוניות – כלומר, אם אתה רואה אנשים רוקדים טוויסט ומחבר לזה מוזיקה קלאסית מאוד איטית, אתה תראה שיש שם בעיה. אבל החוויה שלנו היא שמייצרת את המציאות. הנושא הזה של חוויה שמייצרת את המציאות העסיק אותי גם מהיבט אחר. אחת הבעיות ששמתי לב אליהן בשנים האלה שבהן אני עוסק בקולנוע, ובכל פעם נאלץ להתמודד עם הטכנולוגיות החדשות ועם השינויים המהירים, היא שבעצם קורה משהו לאנשים בהיבט של חוויה אמיתית וחוויה וירטואלית. עוד הרבה לפני האינטרנט.

אני אתן דוגמה. בארצות הברית יש פארק שעשועים שנקרא "Universal City". לקחו הר במדבר, גילחו אותו, שפכו עליו בטון, על הבטון בנו רחוב, וכל בית ברחוב הזה הוא כאילו מארץ אחרת, בכל בית יש מסעדה – בבית הצרפתי מסעדה צרפתית, בבית האנגלי מסעדה אנגלית – ולא רק זה, אלא שאולפני יוניברסל גם שוכרים שחקנים וניצבים, למשל בתור הומלסים לבית של ניו יורק. אנחנו היינו שם וישבנו במסעדה קריבית בפינת הרחוב. כאילו אנחנו לא רחוקים מספיק מהאדמה, על כל זה שפכו גם חול ים – עכשיו באמת היינו רחוקים מהאדמה. מה שהפתיע אותי הוא שכשהיינו שם, כולם בלי יוצא מן הכלל, כל האנשים שהיו שם, חלקם מיד וחלקם אחרי כמה דקות, לאט לאט כולם חלצו נעליים וכולם שכשכו את הרגליים בחול החם. יש שם גם מנורות חימום שמדמות שמש שנותנת חום, וכולנו קיבלנו את המשקאות האלה הקריביים, והייתה מוזיקה קריבית ו... רבותיי, חווינו את הקריביים. ככה זה עובד, חוף ים לכל דבר ועניין, למעט דבר אחד, שאנשים חווים את החוויה בפיכחון, לא מתוך טמטום, לא מתוך תרמית, לא מתוך מניפולציה, ובעיניי זו הייתה אחת התופעות המדהימות שקישרה אותי בפעם הראשונה לעיסוק בשאלה אם סיפור הוא אינהרנטי לקולנוע. מה הקשר בין המציאות האובייקטיבית כפי שהיא נתפסת ב-mind לבין התחושה שחוויית החיים שלנו היא בשליטת המיינד (סליחה, אין לי תרגום טוב למילה mind). ואז ראיתי כמה דברים שנגעו לי במיוחד. אחד מהם היה בתוכנית של ציפי ברנד, "8 סיבות לקום בבוקר", תוכנית דוקומנטרית שעסקה בתחומים שונים. באחד הפרקים שראיתי, היא ראיינה אם חד-הורית שיש לה ילד בין חמש והיא מכריזה שהיא לא רוצה כרגע גבר בחיים שלה. לא מתאים לה, אני לא זוכר מה הייתה הסיטואציה בדיוק, מה קרה לאבא – אבל לא מתאים לה בגלל הילד, לא מתאים לה כרגע גבר בחיים. מה שלא שינה את העובדה שהיא מאוהבת לחלוטין במישהו שהיא פגשה באינטרנט ועשתה אתו הסכם שאומר – אנחנו לעולם לא ניפגש, לפחות עד להודעה חדשה. ומה היא עשתה פיזית? היא העמידה את מסך המחשב על קצה המיטה, כלומר היא הייתה בקרבה ממש אינטימית עם הבחור, ואז פתאום הילד נכנס לחדר: "אימא, חלמתי משהו" או "יש לי פיפי" וכל מיני דברים כאלה, והילד אומר לאיש שעל המסך "הי", והאיש אומר לו "הי" – כלומר הם מכירים, אין שם שום דבר מוסתר, שום תרמית, והאימא אומרת גם לצוות הצילום וגם לבחור – חכו לי רגע,

אני הולכת להשכיב אותו. היא יוצאת מהחדר, חוזרת אחרי כמה דקות, נכנסת למיטה, מתכסה בשמיכה, מתכרבלת, מניחה את הראש על הכר ואומרת, מבחינתי, משפט נפלא. היא אומרת לו: "תישאר איתי עד שאני נרדמת". באותו רגע הבנתי שהאישה הזאת חווה אינטימיות במאת האחוזים, היא לא מרמה את עצמה, היא לא חושבת שהוא שם, היא לא איתו עד שייפגשו מחר, היא חווה חוויה של האינטימיות, בהקשר הספציפי הזה, לכל דבר ועניין. רשמתי לעצמי את הדבר הזה ואמרתי: "ואללה, מעניין".

כמה שנים קודם לכן צפיתי בטקס הגראמי בארצות הברית. בטקס הובא דואט ששרה נטלי קול עם אביה נט קינג קול – שמת מזמן. נט קינג קול הופיע על מסך ענק, בשחור-לבן, נטלי קול עמדה על הבמה, כזו קטנה, בצבע, והם שרו דואט, ואני – שחייתי אז בארצות הברית – ולא יודע עוד כמה מיליוני אמריקאים, ישבנו ובכינו, ושוב שאלתי את עצמי: רגע, מה קורה לך? מפעילים עליך מניפולציה כל כך זולה ואפילו לא מנסים להסתיר את זה – הרי יכלו להקטין אותו, להגדיל אותה, יכלו לעשות כל מיני תרגילים ויזואליים, אבל לא עשו שום דבר. היה שם יושר מוחלט, ועדיין החוויה הייתה חוויה מפוכחת, וכולנו בכינו. אני חוויתי אותו שר לה ואותה שרה לו את "Unforgettable". אחד ההסברים שלי לזה בדיעבד הוא שנוצרה שם הזרה כפולה, בגלל העובדה שגם היא בטלוויזיה שלי וגם הוא מוקרן בטלוויזיה שלי, כך שלמעשה נסגר הפער בין הווירטואלי לבין הריאליטי, המציאות. אני צופה במשהו שנתון לי כווירטואלי לכל דבר ועניין; אין שם מראית עין, ועדיין, אני סוגר את הפער הזה בדיוק כמו שאני סוגר במוחי את הפער בין הריקוד ובין המוזיקה. באופן דומה אני סוגר את הפער בין הווירטואלי לריאליטי במוחי. לא צריך ללכת רחוק. הפערים האלה נסגרים בחוויה, בחוויה הסובייקטיבית.

כשהתחלתי לעבוד על **מסכים** זה מה שעמד לנגד עיניי – הדיון בנושא החוויה הסובייקטיבית כחוויה שבעצם אינה נופלת מחוויה שהיא כביכול חוויה של "אמת". אספר לכם עוד סיפור. אתם זוכרים את הליין (קו העלילה) שבו משחק אורי גוטליב? הורים עורכים הסכם של משמורת, כאשר המשמורת מתבצעת באינטרנט. זה היה מבוסס על מקרה שהתפרסם בארצות הברית לפני כשנתיים וחצי והעלה לדיון את שאלת המשמורת האינטרנטית. הנושא נפתח בעקבות משפט שהתנהל בין הורים גרושים, בין אב שגר במדינה אחת לאם שגרה עם הילדים במדינה אחרת. בשל המרחק – המרחקים שם קצת יותר גדולים מאשר אצלנו – האבא היה רואה את הילדים אחת לחודשיים למשך סוף שבוע. לאחר זמן מה האב פנה לבית המשפט וביקש לראות את הילדים מדי יום באינטרנט, כלומר באמצעות מצלמות האינטרנט, ואכן בית המשפט הכיר לראשונה בביקור אינטרנטי, בווידיאו צ'ט, כביקור לכל דבר ועניין. בעיניי זו נקודת מפנה משמעותית בתפיסה של מה שנחשב ביקור ומה לא נחשב ביקור. אם בית המשפט מכיר בזה כביקור אמיתי לכל דבר ועניין, יש בכך מבחינתי שינוי בתפיסה ובשאלה על אודות האמיתי כמו גם על אודות הווירטואלי. היופי בזה הוא, כמובן, שכעת האבא הזה יוכל לראות שלילד שלו נפלה שן או שהוא צייר ציור בגן או שהוא נשרט – או מה זה שלא יהיה. אין ספק שלאבא הזה, שקודם לכן ראה את הילדים שלו פעם בחודשיים, ושלא היה לו איתם שום דבר שדומה בכלל למערכת יחסים הורית, התאפשרה, בעקבות ההחלטה המשפטית, מערכת יחסים הורית, ובעיניי מה שמדהים הוא שבית המשפט הכיר בכך. כשהתחלנו לעבוד על **מסכים** גילינו שיש שלושה סוגים של אנשים שנמצאים במערכות יחסים אינטרנטיות. הסוג הראשון הוא אנשים שלא יכולים להיפגש מסיבה כזו או אחרת, למשל אנשים שנמצאים במדינות שונות, ונאלצים לתקשר דרך האינטרנט.

הסוג השני הוא אנשים שיש להם משהו להסתיר או שמדובר בתרמית כלשהי, ונכון להיום אלה עדיין רוב האנשים שנמצאים במערכות יחסים אינטרנטיות, אבל הם לא באמת מעניינים אותי. מי שמעניין אותי הם אותם אנשים שמחליטים בהסכמה ששם, באינטרנט, הם רוצים לנהל את מערכת היחסים העיקרית שלהם.

בתקופה שבה התחלנו לעבוד על הסדרה התפרסם ב-ynet מכתב אהבה שכתבה אישה שפגשה אישה אחרת בפורום של נשים לקראת לידה. הן היו מדברות כל יום ב-Skype, רואות זו את זו ומדברות שעות, וכנראה האחת הייתה מאוד תומכת כלפי השנייה, שהייתה בחרדות עצומות מהלידה הקרבה. הן נעשו חברות הכי טובות, חברות בלב ובנפש, ואז בשעה טובה הן ילדו, כל אחת מהן חזרה למשפחתה והקשר ביניהן התנתק,

ואחרי זמן מה אחת מהן כתבה מכתב אהבה שבו היא אומרת לשנייה: "אני לא יכולה בלעדייך, אני לא רוצה לחיות בלעדייך, אני זקוקה לך". ומיד מוסיפה, וזה משפט המפתח בעיניי, "אני לא רוצה שנפרק את המשפחות ונלך לחיות באיזה מקום כזוג, אני גם לא רוצה שנלך לסרט ואני גם לא רוצה ללכת איתך לבית קפה, את זה יש לי". אתם מבינים? את זה יש לי, יש לי חברות טובות, יש לי משפחה נהדרת, יש לי בעל אוהב, יש לי ילדים מקסימים, יש לי את כל זה. אותך אני רוצה פה, במסך, בדיוק במקום הזה, מפני ששם נוצר משהו שלא יכול להיווצר בשום מקום אחר.

בואו נחשוב רגע מה הדבר הזה. יש כמה דברים שאנחנו יודעים על מערכות יחסים שמתקיימות בראש ובראשונה באמצעות מצלמה. למשל, אנחנו יודעים שדברים קורים מהר. אחרי חמש שניות באינטרנט כבר מראים אחד לשני את התחת, אנחנו יודעים שזה מהיר מאוד וגם קיימת דרישה לכך. לעומת זאת, אני טוען שבמערכות יחסים מהסוג הזה ישנן גם אינטימיות וחשיפה הרבה יותר גדולות המתאפשרות דווקא בזכות המרחב השונה שאינו מתקיים במישור הפיזי. דווקא במקום הזה, שבו על פניו אנשים מרגישים שהם מוגנים, דווקא במקום הזה שבו הם יכולים לכבות את המחשב בלחיצת כפתור, דווקא במקום הזה שבו הם לא חייבים אחד לשני שום דבר, דווקא במקום הזה פעמים רבות נוצרים המפגשים האינטימיים ביותר, החשופים ביותר. אני חושב שלא במקרה אנחנו מכירים סיפורים לא מעטים על מרגלים שנתפסו בחדרי מיטות של זונות, על מלכים שאיבדו את ממלכתם בכל מיני מצבים מהסוג הזה. למה זה קורה?

זה קורה מפני שכאשר ההסכם בין שני אנשים אומר "לא אכפת לי מה אתה חושב עליי, לא אכפת לי מה תחשוב עליי מחר בבוקר, לא אכפת לי בעצם אם אתה אוהב אותי או לא אוהב אותי, שום דבר לא אכפת לי", מנקים את כל השולחן מכל העכבות ומכל המעמסות הפסיכולוגיות האחרות, ומה שנשאר הוא מגע אנושי של שני אנשים שאין ביניהם שום מטענים. יש בזה משהו שעל פניו נשמע מוזר, אבל אני טוען שהמקום של הזרות המוחלטת הוא גם המקום של המפגש המוחלט.

הערה בקהל: מגע בלי מגע.

יורם: זה לא מגע בלי מגע. בעיניי זה הרבה יותר ממגע. אני חושב שכשאנשים נמצאים במצב פיזי, כלומר בקשר, למשל אנחנו, שנמצאים כרגע בחדר אחד – אין ספק שיש עומס על התקשורת הזאת בינינו. אם היינו יכולים לנקות את העומס הזה, לנקות את כל מה שכרגע עומד ביני לבינך, יכול להיות שהייתה יכולה להיווצר תקשורת ברמה אחרת לגמרי, ששונה במהותה. זה כבר לא עניין כמותי. זה דומה במובן מסוים לפגישה בין זרים ברכבת, או במטוס, או באוטובוס, שלפרק הזמן הקצר של הנסיעה נוצרת ביניהם איזו קרבה, שיחה אינטימית, שמתנהלת הודות לידיעה על הפרידה, או המרחק הקיים ביניהם.

הערה בקהל: כמו גם חלופת מכתבים, מה שהיה פעם.

יורם: או מה שהיה פעם חלופת מכתבים, נכון.

הערה בקהל: זה היה מאוד אינטנסיבי.

יורם: נכון, והרבה פעמים זו התקשורת הכי גלויה והכי חשופה.

הערה בקהל: והיית מספר וכותב את העולם הפנימי, את כל המורכבות האישית שלך, ויכולת ליצור לעצמך דמות מסוימת.

יורם: שדרכה אתה מתקשר, נכון.

הערה בקהל: ויכול להיות שזה מה שזה משרת.

יורם: זה נכון, אבל, שוב, **מסכים** מבוססת על זה שיצרנו, פיזית, שני חללים – זה נקרא החלל שלה והחלל שלו, לצורך העניין – יש פה מסך ויש פה מסך, נכון? יש מצלמה שמכוונת לכאן ויש מצלמה שמכוונת לכאן. אלה זוויות קבועות, לא משתנות בדרך כלל, משדרות זו לזו.

זו הצורה שבה **מסכים** עובדת. דרך אגב, כך גם היא מצולמת כאשר שני שחקנים מתקשרים דרך מסכים. נוסף על המצלמות הקבועות קיימת מצלמת הבמאי. מצלמת הבמאי מספקת בדרך כלל POV (point of view), זווית מבט חיה בתוך החדר. מה תפקידה של מצלמת הבמאי? יש לה בעצם שני תפקידים. האחד – היא מראה לנו את כל האזורים שלא גלויים לצד השני. כלומר, כאשר בסיפור של אניה ואיתי נכנס שליח פיצה ואיתי רוצח אותו, אחר כך הגופה שוכבת שם שלושה ימים, *ואנחנו* הצופים, רואים אותה, אבל *היא* (אניה) לא רואה אותה. נוצרים שני רבדים, רובד גלוי ורובד נסתר. התפקיד השני של מצלמת הבמאי הוא בעצם לספק לי את התמונה שאני חפץ בה במיוחד. למשל, אם הבחורה שוכבת על המיטה, לצורך העניין, וכל אחד מהם נמצא על מסך אחר, יש לי two shot – צילום של שניהם יחד על המסך; זאת הייתה השאיפה האולטימטיבית שלי. מכיוון שרציתי לייצר מצב שבו שני אנשים נמצאים בקשר ושהצופה ישכח מדי פעם שהם לא באותו חדר – מכיוון שזה לא רלוונטי לחיי אם הם באותו חדר או לא. אני רוצה לייצר אינטימיות מלאה, שלמה, ולמחוק או לטשטש את העובדה שיש ביניהם קיר כלשהו. מסיבה זו עשיתי כמה דברים נוספים. למשל, אתם זוכרים את הסיפור של גולי ואבא שלה? אב שעזב את הבית ויוצר אחרי שנים קשר אינטרנטי עם בתו המתבגרת מכיוון שהוא זקוק לעזרתה הרפואית? בסצנה מסוימת יש דמות בחדר שלה, אנו שומעים מוזיקה מהחדר שלה, ולאחר מכן עוברים לזווית הנגדית. לפי החוק הקולנועי המוזיקה צריכה להיחלש מפני שגולי לא נמצאת בחדר הזה, היא בחדר שלה, נכון? והמוזיקה הייתה אמורה לעבור איזה שהוא אפקט כאילו היא נשמעת דרך רמקול, כי למעשה אני שומע את זה דרך הרמקול של המערכת. כשבאתי למיקס בפעם הראשונה ואמרתי למיקסר, אני רוצה שעוצמת המוזיקה תהיה זהה בין אם אנחנו נמצאים פה ובין אם אנחנו נמצאים שם, לא משנה מאיפה המוזיקה מגיעה, התנהלה שם ישיבה סוערת, חשבו שאני מטורף, חשבו שזה לא יכול לעבוד, ואני אמרתי – אני רוצה שהמוזיקה תישמע גם אצלו באופן זהה, למעט כשהכוונה הייתה לייצר נתק רגשי – אז הוא נראה בחדרו בדממה. כך אני למעשה מדגיש את הריחוק. אבל כשרציתי לייצר מצב שהם ביחד ולהעביר את החוויה הזו לצופה, טשטשתי את העובדה שאני עובר מחלל לחלל – השארתי את המוזיקה בשני החללים בעוצמה זהה. דבר דומה עשיתי גם בנוגע לאיכות התמונה על גבי המסך – לא הנחתי לה להיות באיכות פחותה, ניסיתי ככל האפשר לשמור על איכות זהה. דרך אגב, כך זה יהיה בעתיד; ההערכה היא שבתוך שנה-שנתיים המצלמות האינטרנטיות ישדרו כמו מצלמת טלוויזיה לכל דבר ועניין, לא יהיו יותר קפיצות או שיבושים בתמונה.

הטענה שלי היא שאנחנו נמצאים היום בעולם שבו המרחקים מצטמצמים בגלל קיום התמונה באינטרנט, צריך לזכור את זה כל הזמן. אני לדוגמה עובד מתוך המשרדים של ערוץ JETIX, שזה ערוץ ילדים, שם אנחנו יושבים כרגע, ויש לנו חדר ישיבות שקיר אחד שלו הוא מסך שעליו רואים את הבוסים בלונדון. הם נכנסים בבוקר לישיבת צוות והבוס בלונדון מתיישב, ואצלנו מתיישבים בדיוק באותה צורה, והוא לוקח את הקפה, ואצלנו לוקחים את הקפה, ומתחילים לדבר, והוא רואה אותי ואני רואה אותו בדיוק אותו דבר. אז הוא לא בחדר, הוא בלונדון, אבל הוא בחדר לכל דבר ועניין, ואני טוען שבעצם המרחקים הולכים וקטנים, או הולכים ונעלמים, הגבולות האלו הולכים ונעלמים.

הערה בקהל: הפיזיים.

העמדה שלי היא שאנחנו נמצאים בתקופה שמתחולל בה איזה שהוא שינוי, שאני מסתכל עליו ברמה של החוויה האנושית, ואני אומר – האנושות משתנה, אני חושב שהאנושיות משתנה. אתן לכם שתי דוגמאות מעניינות. ראיתי כבר לפני כמה שנים, כשהייתי בברלין, שכל האזור של כיכר פוטסדאמר בעצם בנוי בנייני זכוכית, אבל לא רק הקירות עשויים מזכוכית, גם הרצפה מזכוכית. כשאתם הולכים לפסטיבל הקולנוע ואתם נכנסים לאולם הקולנוע, אם תסתכלו למעלה, מעליכם יש זכוכית ועליה הולכים אנשים, ובעצם רואים להם את התחתונים. הם יודעים שרואים להם את התחתונים, ואני יודע שרואים להם את התחתונים, אבל יש כנראה איזה שהוא שינוי ברמה הזו, שבה אנחנו מוותרים, אנחנו מוותרים על הפרטיות. זו תופעה מדהימה. הייתי בניו יורק לפני חודש, וכל האזור שבונה דונלד טראמפ, הפונה לצד המערבי של העיר בעצם

עשוי זכוכית. אנשים נוסעים בכביש המהיר ורואים את האנשים שחיים מאחורי הזכוכית. כנראה לפי ההסכם החברתי – אפרופו אינהרנטי או לא אינהרנטי – לפי ההסכם החברתי שמתגבש אנחנו מוותרים על משהו שפעם קראנו לו פרטיות, ואנחנו משנים את הקונטקסט שלו כך שאם מי שרואה אותי הוא מי שעובר בדרך המהירה, הוא מספיק זר כדי שלא יהיה אכפת לי שיראה אותי במערומיי. אם זה היה מישהו שגר מולי כנראה היה אכפת לי. כלומר המושג הזה, של צניעות הפרט, פרטיות, כל הנושאים האלה עוברים איזה שהוא שינוי מהותי. מה שהפתיע אותי כשחזרתי ארצה הוא שיומיים לאחר מכן הגיעו בדואר ברושורים של "גינדי הייטס" או איך שקוראים לדבר הנורא הזה. "גינדי" בונים עכשיו שני בניינים בתל אביב, בנייני ענק, ונחשו מה, הקירות מזכוכית, עד הרצפה. ולא רק זה – כרזת הפרסומת מראה את האנשים שכביכול חיים שם, יש שם וילונות שאפשר לסגור אם נורא רוצים, אבל הנחת המוצא היא שבעצם אנחנו נחיה מאחורי זכוכית וזה בסדר, מפני שמי שמחוץ לחדרנו הוא זר או מנוכר מספיק כדי שלא יהיה אכפת לנו מה הוא חושב עלינו.

עוד דוגמה, וזו דוגמה קיצונית לשינוי שאנחנו עוברים בעקבות הצפייה בטלוויזיה, היא שלראשונה – ובעניין הזה יש לי בהחלט עמדה קיצונית – לראשונה בהיסטוריה האנושית הגענו לידי כך שבזכות, או באשמת, תוכניות הריאליטי אנשים יכולים להסכים להיאנס, תחשבו על זה. בפעם הראשונה בהיסטוריה האנושית מגיעים למצב שאנשים יכולים לתת את הסכמתם להיאנס. הרי על פי ההגדרה אונס מתבצע ללא הסכמה, נכון? מה שקורה היום בתוכניות הריאליטי – ויהיה מעניין לראות לאן זה הולך ואיך זה ייעצר – הוא שאנחנו בעצם מביאים אנשים לידי כך שהם מסכימים להיאנס. זה לא קרה אף פעם בהיסטוריה. איך זה קורה?

זה קורה מכיוון שאנשים נותנים לכך את הסכמתם כשהם חותמים על חוזה לפני שהם מתחילים במשחק, והסכמתם תקפה, לא משנה כמה נדחוף אותם ומה נעשה להם, כל זמן שהם יכולים לפרוש מרצונם. אני טוען שבעקבות תוכניות הריאליטי הגענו לידי כך שאנשים נותנים אפריורי, מלכתחילה, הסכמה להשתתף בתוכנית, ובשלב כלשהו הם מגיעים למצב נפשי שבו יכולת ההסכמה שלהם ניטלה מהם ועדיין אנחנו הצופים אנחנו כנציגי החברה האנושית ממשיכים להוביל אותם. יש תוכנית שראיתי לפני שנה, שנקראת *The Chair*, **הכיסא**. רבותיי, אתם יודעים מה הדרגה האחרונה בתוכנית הזו? מחשמלים את המשתתפים.

שאלה בקהל: למוות?

יורם: לא, לא למוות. מכות חשמל. הם לא ידעו את זה כשהם נכנסו לזה. הם יכלו אולי לחשוב על זה, אבל הם לא ידעו.

בשלב הראשון, אם אתה עונה לא נכון על שאלה מפילים אותך עם הכיסא לתוך המים. בפעם השנייה מעבירים אותך עינוי כזה או אחר, אבל בשלב האחרון מקבלים מכות חשמל. אף אחד לא ישכנע אותי לעולם שיש אנשים שייתנו את הסכמתם לקבל מכות חשמל. אבל המשתתפים מגיעים למצב נפשי כזה שבו כבר ניטלת מהם היכולת להסכים או לא להסכים. בשלב הזה אפשר לעשות להם הכול. ואני טוען שאנחנו צריכים לבדוק, לפחות כחברה, כבני אדם, אפרופו אנושיות, מה קורה שם? לאיזה מקום אנחנו דוחפים את האנושיות?

הערה בקהל: יש לי עוד הערה בעניין הסרט המופשט. אני חושב שלרפי לביא היו ניסיונות בשנות ה-60 או ה-70 לייצר סרטים מטושטשים עם איזו מוזיקה כזאת, שאני חושב שנכנסו לנישה הזאת של סרטים מופשטים.

יורם: יש עד היום עולם שלם שנקרא קולנוע ניסיוני, זה בסדר. מבחינתי זה יכול אפילו להיות מוגדר אמנות בפני עצמה, אבל זו לא אמנות הקולנוע. בכל אמנות יש שני דברים שצריך להסתכל עליהם. הראשון הוא המרכיבים האינהרנטיים של הדבר הזה, של האמנות. כלומר, בוודאי תסכימו איתי שמוזיקה כוללת מלודיה, הרמוניה וקצב. זו ההגדרה של מוזיקה. האם יש מוזיקה שאין לה מלודיה? בוודאי שכן. האם יש מוזיקה שאין לה הרמוניות? בוודאי שכן. האם יש מוזיקה שהיא רק קצב, לצורך העניין? ראפ למשל. אבל זה לא משנה את ההגדרה. זה רק אומר – מוזיקה היא הרמוניה, מלודיה וקצב, ולהלן מוזיקה נטולת הרמוניה או מלודיה. זה לא משנה את ההגדרה של המוזיקה, והיינו הך לגבי קולנוע – ברגע שאתה עוסק בקולנוע ניסיוני

ששולל את התחביר האינהרנטי, אתה כבר לא בקולנוע. אתה כבר עושה משהו אחר – שיכול להיות נחמד וטוב ואפשר להגדיר אותו בהגדרות אחרות – אבל הוא כבר לא קולנוע.

הערה בקהל: אתה מאמין שחוויה של מגע דרך אינטרנט, ולו האינטימית ביותר – יכולה בכלל להיות תחליף למגע אנושי?

יורם: אני לא חושב שצריך להיות. תראי, אני לא חושב שיש תחליף. אין תחליף לשום דבר. האם זה עושה את הדבר האחר לפחות? את זה אני לא יודע. הוא לא בְּמקום.

הערה בקהל: דיברת על תחליף.

יורם: לא, אני לא חושב שיש תחליף. אבל אחת החוויות שאנחנו עוברים במדינה הזאת כבר כמה שנים, בצורה מאוד אכזרית, לדעתי, היא אובדן התחושה של קהילה. אנחנו כבר לא קהילה מזמן. אם מישהו עוד חושב שאנחנו קהילה, הוא טועה. נעלמו כל התופעות שמאפיינות קהילה כמו אחראיות הדדית ואכפתיות כזו או אחרת. זה השתנה לחלוטין, בכל העולם ובוודאי בישראל. לעומת זאת יש קהילות חדשות שנוצרות, קהילות אינטרנטיות, כמו ב"פליקר" או ב"פייסבוק". אלה קהילות שהעוצמה שלהן והחוויה שלהן דומה מאוד למה שהיה פעם קהילה לא וירטואלית. אנשים מרגישים שייכים, אנשים מרגישים אחראים זה לזה, אנשים מרגישים שאלה האנשים הקרובים אליהם ביותר.

החוויות הקהילתיות שנוצרות באינטרנט מאפשרות לאנשים שיש להם משהו מן המשותף להיות בקשר. למשל, אם אני חובב פרפרים, ויש עוד אנשים בעולם שאוהבים פרפרים כמוני, יש לי הזדמנות ליצור איתם קהילה. אני מרגיש מאוד קרוב אליהם, אני אוהב אותם, הם אוהבים אותי, אני יכול לשתף אותם בהיבטים אחרים של החיים שלי או לא. מה שאני רוצה לבדוק הוא עד כמה בעקבות השינויים שאנחנו עוברים, בעקבות ההתפוררות בערכים מסוימים, בעקבות השינויים הטכנולוגיים המהירים – עד כמה באמת החוויה הסובייקטיבית מהווה את החוויה העיקרית בחיינו במקום החוויה האובייקטיבית. נכון לעכשיו, ורואים את זה אצל ילדים, ילדים צעירים מהדור הזה – החוויה הסובייקטיבית שלהם חשובה יותר מהחוויה האובייקטיבית.

אנחנו מסתכלים על זה באיזו שהיא חרדה, אנחנו מסתכלים על זה באיזו שהיא תחושה שיש כאן שינוי שלילי. אני לא רואה את זה ככה. אני טוען שצריך להסתכל על זה קודם כול כנתון, לבדוק מה זה עושה לנו כבני אדם ולבדוק מה תהיה החוויה שלנו. אני חושב שבסופו של דבר – אם החל ממאה ה-19 האנושות עסקה בצורך של האדם להיות אחראי לחייו, שולט בחייו, אדון לחייו, בנושא של שחרור בתחומים שונים, כמו הפמיניזם והשחרור הלאומי – אני חושב שבמאה ה-21 יצירת החוויה הסובייקטיבית תהיה המקור העיקרי לחוויה האנושית. לא החוויה האובייקטיבית. מה זה משנה אם אני גר בבית כזה או אחר – אני באינטרנט? אני בכל מקום. אני כבר לא בטוח שיש איזה שהוא ערך עליון להיותו של משהו אמיתי או לא אמיתי. הערך נבדק בסופו של דבר סובייקטיבית על פי החוויה, ואם הראייה שלי נכונה, אני חושב שגם במערכות היחסים האנושיות בסופו של דבר מה שיכריע ומה שיהווה את המקור לאושר או לאומללות יהיה החוויה הסובייקטיבית ולא האובייקטיבית. אני גם לא בטוח שזה לא היה ככה תמיד. יש גם תפיסות פילוסופיות כאלה. אני לא מחדש פה דבר. אני רק חושב ומנסה להצביע על תופעות חדשות הנובעות מהדבר הזה או מגלמות אותו. אנחנו רואים זאת בצורה חדשה, וחוד החנית הוא באמת האינטרנט. שם מתחילה המהפכה הזאת.

הערה בקהל: מסקרן אותי למה אתה לא נוגע בפן השלילי של החוויה הווירטואלית, כי כמו שהזכרת, המציאות הווירטואלית יוצרת מצב שאנחנו מוכנים להיאנס, של "האח הגדול", של...

יורם: למה אני לא עוסק בזה **במסכים**?

המשך הערת קהל: אתה מדבר על מציאות שמבטאת תפיסה של האנושיות, של זהות חדשה, סובייקטיבית, אבל מצד שני זה מאפשר לכוחות השולטים להשתלט עלינו וליצור תחושה של אשליה ומניפולציה.

יורם: את צודקת.

קהל: אתה מדבר מצד אחד על חירות, אבל מצד שני של המשוואה יש...

יורם: אבל אני לא רוצה את הצד השני, לא מעניין אותי כרגע הצד השני. אני לא רוצה להצטרף למקהלה הזאת, אני מנסה לראות דווקא משהו אחר. אני רוצה להגיד – רבותיי, בואו תראו שבתוך כל הדבר המאיים הזה קורים גם דברים אחרים. קורים בעיניי דברים נפלאים.

למשל, מערכת היחסים בין גולי לאביה, שהיא קוראת לה מציאות; לפני עידן האינטרנט זה בדרך כלל היה נגמר בארוחה במסעדה, נכון? הם היו מדברים שעה, הם אולי היו קצת בוכים, ובזה זה היה נגמר, ואחר כך הם היו בקשר או לא היו בקשר – לא הייתה להם ההזדמנות שנוצרת פה, באמת להיכנס לנבכי הנבכים של מערכת היחסים ביניהם. כשילדים הולכים לפגוש את ההורים שמסרו אותם לאימוץ, נניח, הפגישה עם האימא או האבא שמסרו אותם לאימוץ היא תמיד משהו מאוד דרמטי, מאוד טעון, שנגמר בדרך כלל בכלום. אז הלכתם למסעדה ואכלתם המבורגר, אז מה? זו החוויה האנושית הנעלה? אז נגעתם אחד בשני, נכון? מה קרה לגולי וגידי? פי מאה מזה. אני לא בטוח שזה פחות, אני חושב שזה הרבה יותר, אם תבדקו את מה שקרה בסיפור הזה של אורי גוטליב, הווידוי – אתם לא ראיתם את פרק 39, נכון? אני מאוד אשמח אם תראו את זה. הווידוי של אורי גוטליב, על מה שקרה שם בינו לבין הילד באמבטיה הוא בעיניי יצירת מופת, מהסיבה הפשוטה שאורי גוטליב מעלה שם – בעצם לא אורי גוטליב, ארז קו-אל כתב את זה – הוא מעלה שם משהו שכולנו באיזה שהוא מקום מכירים, שבדרך כלל לא היה עולה בשום צורה, שבמערכת יחסים אחרת לא היה מגיע לדיון כזה, מפני שסביר להניח שבמקום זאת היו צורחים, טורקים את הדלת ונגמר הסיפור, או הולכים לבית משפט, או הולכים מכות, או אני לא יודע מה. בעקבות הווידוי שהוא מעלה שם...

הערה בקהל: אנחנו לא מכירים את הווידוי, תספר את זה בבקשה.

יורם: הווידוי שהוא מספר הוא שכשהוא היה ילד, היה איזה ילד אחר שהיה "מעביר לו מהלכים", ככה הם קראו לזה, והזיכרון הזה מאוד איים עליו. באיזה שהוא שלב, הבן שלו באמבטיה רצה לגעת לו בפיפי, ולפי התיאור שלו, הוא הסכים שהבן שלו ייגע לו בפיפי. והחטא היחיד, או הדבר היחיד שהוא חרג בו מהנורמה, הוא שאולי הוא לא הגיב מספיק מהר, אולי הוא לא הפסיק את זה מספיק מהר, אולי הוא חרג מ"סבירות" בצורה כזו או אחרת. אין ספק שאם הבן שלי היה בא ואומר לי: "אבא אני רוצה לגעת לך בבולבול" לא הייתי אומר לו לא, נכון? לא רק זה, אלא שהייתי דן ביני לבין עצמי מה גרוע יותר – להכניס לילד כל מיני תסביכים, שזה לא בסדר וכל מיני דברים כאלה כבר מגיל אפס, או... מה הבעיה בכלל?

היופי הוא שהעדינות הזאת בסוף הסיפור הזה הייתה יכולה להיווצר רק מפני שהסיפור נבנה לאט, מיום ליום, על פני מערכת יחסים בין שני ההורים. השאלה שעמדה לדיון בסיפור של תומס ונעמה לא הייתה אם האבא עשה משהו רע או לא, זה לא עניין אותנו. מה שעניין אותנו שהאימא, אפרופו יחסי אנוש, אולי לא תוכל להרשות לעצמה לבטוח באיש הזה, שהיא אולי לעולם לא תדע עד כמה היא יכולה לבטוח בו. אם אתם שואלים אותי, זו שאלה אנושית מעניינת הרבה יותר מאשר עניין המגע. מדובר בשאלות כמו עד כמה אני בוטחת במישהו, כמה אני מוכנה לסמוך עליו, לתת לו להיות עם הילד. בסופו של דבר גם הבאנו את הסיפור לכך שיש אפילו סיכוי שהם יהיו שוב ביחד, הזוג הזה. זה מה שעניין אותנו. מה קורה לשני בני הזוג ברגע שבו אחד מהם איבד ביטחון בשני במאת האחוזים. האם הם יוכלו שוב לבנות איזה שהוא ביטחון ביניהם? כל אחד מהסיפורים נגע שוב בהיבט כלשהו של שאלה אנושית וניסה לגעת בו ממקום קצת אחר לעומת דרמות אחרות. אחרת אין סיבה לקיומה של הסדרה.

רבותיי, תודה רבה.

ד"ר אלי שיינפלד

דרידה – הבית והנוכרי: בעקבות "על הכנסת האורחים"

(נכתב בשנת 2008)

דורית הזמינה אותי היום לדבר על דקונסטרוקציה, בפרט על דרידה ובייחוד על הטקסט שיצא ב-1998 ונקרא **על הכנסת האורחים**, ובצרפתית: *De l'hospitalité*.[1] אני מניח שכבר עיינתם בטקסט: מדובר בהרצאות שדרידה נשא בקולז' דה פראנס, אחד המוסדות היוקרתיים ללימודי פילוסופיה בפריז. טקסט זה, הדן בנושא המאוד יפה של הכנסת האורחים, מתאים לנושא הסמינר השנתי כאן – הבית – ואף עשוי להרחיב אותו. למעשה – ואנסה להראות זאת בהמשך – עניין הכנסת האורחים ועניין הבית קשורים לאמנות; בין שני קטבים אלה – הכנסת האורחים ושאלת האמנות – נמצאת שאלת הבית המחברת בין השניים.

לפני שנפנה לטקסט עצמו, ברצוני להקדים כמה מילים על הדקונסטרוקציה. אני דקונסטרוקציונר חובב: זה לא התחום שלי, זה אינו תחום המחקר שלי אף-על-פי שעסקתי רבות בדרידה. זה אינו התחום שלי מפני שדקונסטרוקציה איננה התחום של אף אחד, מה שמבהיר מעט את העניין. לפיכך, כשאדבר על דקונסטרוקציה, אוכל לומר על המונח הזה מעט מאוד. מבינים מהי דקונסטרוקציה תוך כדי עיסוק בדבר. הדקונסטרוקציה הנה למעשה פרקטיקה של קריאת טקסטים, שאותה ניתן ללמוד אם עוקבים אחר האופן המיוחד שבו דרידה קורא טקסטים ומוציא מהם דברים חדשים, חידושים בפילוסופיה. לכן קשה להגדיר מהי דקונסטרוקציה. דרידה עצמו, כשהוא מנסה להבהיר מהי דקונסטרוקציה, או לפחות כשמנסים לחלץ ממנו את ההגדרה לדקונסטרוקציה – מתוך ראיונות וטקסטים רבים שכתב – איכשהו התחושה היא תמיד שהוא מנסה להתחמק, או פשוט לעבור הלאה. דרידה מתחמק, דרידה לא עונה, דרידה לא מגדיר מהי דקונסטרוקציה, אולי כי חסרה הגדרה לדקונסטרוקציה. מבחינה רעיונית-אטימולוגית, או מבחינת ההיסטוריה של המושגים, זה קשור למסורת של הוסרל, של היידגר, של הפנומנולוגיה של המאה העשרים, ובפרט להיידגר, שטבע את המושג "דסטרוקציון", שבגרמנית פירושו להחריב, to destroy. אצל היידגר יש פרקטיקה של קריאה "מחריבה" של המסורת הפילוסופית (מה שהוא מכנה: המטאפיזיקה). דרידה, בעקבות היידגר, טובע מונח חדש שנקרא "דקונסטרוקציה", ובשם הזה הוא מאפיין את העיסוק שלו בפילוסופיה.

אם תרצו, כדי לצעוד צעד אחד בדרך הזו שנקראת דקונסטרוקציה, אפשר לומר שהדקונסטרוקציה, יותר מאשר היא תזה, כלומר סדרה של היגדים/אמירות/טענות אמת על העולם, הדקונסטרוקציה היא מה שמכנים מתודה. מתודה, ביוונית, היא הליכה, "הדרך": היותנו בתנועה. הדקונסטרוקציה איננה תזה או דוקטרינה, היא אינה אומרת משהו על העולם, היא עוסקת באופן ההתהלכות בעולם. ואצל דרידה, להתהלך בעולם פירושו להתהלך בתוך טקסטים. הוא מלמד אותנו איך לנוע בתוך טקסטים. הדקונסטרוקציה היא שיטת קריאה. ואכן, ברוב עבודתו ואולי בכולה, דרידה לוקח טקסטים השאובים מהמסורת המערבית (בעיקר טקסטים פילוסופיים, אך לא רק) - זו המסורת שלו - וקורא אותם "קריאה דקונסטרוקטיביסטית".

מהי קריאה דקונסטרוקטיביסטית? מה פירוש לקרוא טקסט באופן שכזה? זו שאלה נכונה; עליה דרידה יודע לענות. אם כן, קריאה דקונסטרוקטיביסטית של טקסט היא קריאה החושפת את מה שדרידה מכנה ה"אַפּוֹריות" שכל טקסט, מעצם היותו, מכיל. "אפוריה" הוא מונח יווני: באופן מילולי, "פורוס" פירושו פתח, "אפורוס" פירושו דבר שהוא סגור; פתח שהוא סגור. בעצם, המונח "אפוריה" פירושו אין מוצא. הדקונסטרוקציה עוסקת בחשיפת המקומות שבהם הטקסט מגיע לאין מוצא, לא נסגר, לא נפתר. זו האומנות של דרידה: הוא בוחר טקסטים, קורא אותם בקשב מעורר פליאה, חושף את הרב-קוליות שלהם, את ההקשרים הפנים-טקסטואליים הרבים המעורבים בכל קטע וקטע, וכך לאט-לאט הוא פורם את

[1] דרידה, 1998.

הטקסט, חושף את כפליו, את אחוריו, את צדדיו, ובעצם מעשה החשיפה, הטקסט, מול עינינו, *מתפרק*. שכן טקסט, במהותו, הוא סופי. כמה שירצה להסתיר את סופיותו.

פילוסופיה גדולה, כל פילוסופיה, מנסה לתפוס את העולם מבחינה מושגית, להגדיר את האמת על העולם באמצעות מושגים. דרידה אומר – דבר זה אינו אפשרי. ליתר דיוק – הוא *מראה* שהדבר הזה בלתי אפשרי. הוא מראה שכל שיטה, כל סיסטמה, כל מערכת שמתיימרת לתפוס את כל המגוון של העולם, את כל מגוון התופעות, נועדה לכישלון. זה בלתי אפשרי. היומרה הגדולה של הפילוסופיה הייתה, למן ההתחלה, מאפלטון ועד לפילוסופים המאוחרים, לתפוס את הכול במושגים מופשטים. זו אמונתה הגדולה של הפילוסופיה, ה"אני מאמין" של הפילוסופיה. אין פילוסופיה אם אין אמונה כלשהי ביכולתם של המושגים לתפוס את המציאות. הבסיס הדוגמטי של הפילוסופיה מניח שאנחנו יכולים לתפוס את העולם כך שלא יישאר שום דבר – ללא שארית. דרידה אומר – זה בלתי אפשרי. דרידה מראה לנו את זה: שכל מערכת סגורה, היא פרוצה, *מבפנים*.

עבודת הדקונסטרוקציה היא עבודה ביקורתית. הדקונסטרוקציה היא ביקורת עמוקה של המסורת הזו שניסתה למצות את המגוון, את הריבוי של העולם, בתוך שיטה מושגית. דרידה עוסק במלאכה זו של ביקורת הפילוסופיה בתוך כך שהוא מפרק אותה, בתוך כך שהוא חושף את האפוריות האלה, את ה"אין המוצא" הזה. והוא מגלה, תוך כדי ביקורת זו דברים חדשים: הוא מסיט את תשומת הלב שלנו מהמהויות שאותן חשבה הפילוסופיה לעיקר, הוא מוביל אותנו אל השוליים, אל הספר, אל הלימינלי, ומראה לנו את התפרים, תוך שהוא פורם אותם. שכן המשמעות, האפשרות לשמוע את הממשי באמת, תלויה ביכולת שלנו להלך אל השוליים, על הגבול ולעיתים לחצות אותו, *להפר*.

עם זאת, לעיתים דרידה מסתכן בהגדרה של הדקונסטרוקציה. כך למשל בטקסט בשם "זיכרונות לפול דה מאן". דרידה מסביר שם כיצד היה מסכם את הפילוסופיה שלו במשפט אחד: "אולם, האם ישנו מקום הולם, סיפור הולם לדבר זה, לדקונסטרוקציה?", שואל דרידה. ומשיב: "אני סבור שמדובר בהעברה בלבד, ורק בחשיבה עד תום של ההעברה משפה לשפה". דקונסטרוקציה, אומר דרידה, פירושה מעבר משפה לשפה. ואז הוא מסכם: "אילו היה עליי להסתכן, השם ישמור, בהגדרה אחת של הדקונסטרוקציה" – זה לא קורה הרבה, שהוא מסתכן בהגדרה אחת – "בהגדרה קצרה, אליפטית וחסכונית כמו סיסמה, הייתי אומר בפשטות וללא הגזמה – יותר משפה אחת/לא עוד שפה אחת, plus d'une langue".[2]

הוא אומר כאן משהו ברמז, הוא חייב לומר משהו ברמז, הוא לא יכול להגדיר זאת אחרת. אבל הרמז כאן עבה מאוד, עשיר מאוד. דרידה אומר לנו – הדקונסטרוקציה זה יותר משפה אחת. מה פירוש יותר משפה אחת? נתבונן על זה מהכיוון ההפוך: שפה אחת פירושה שהמשמעות עצורה, קבועה, שפה אחת משמע דרך אחת לומר את העולם. שפה אינה קונבנציה לשונית, אלא תרגום של עולם במילים. אז אם נאמר שיש שפה אחת בעולם, ונאמר שהשפה הזו היא עברית, אז כשאני אומר בקבוק, מיציתי את הדבריות של הדבר הזה שנקרא בקבוק. אמרתי/דיברתי את הבקבוק. ישנה שפה אחת, עברית; ואם יש שם לבקבוק, ויש רק שפה אחת – כשאנו אומרים שיש כאן בקבוק, אנו אומרים הכול על הדבר הזה. ישנם מיתוסים כאלה על שפות בראשיתיות, על שפות ש"אומרות את העולם". וכן אצלנו, התורה – על מפרשיה הגדולים – תופסים את לשון הקודש (לא העברית המודרנית) כשפה שאומרת את העולם. דרידה אומר, "דקונסטרוקציה זה יותר משפה אחת"; כשאני אומר בקבוק, אני מבטא רק פן אחד של הבקבוק. הרי אני גם יכול לומר bottle, ואז אמרתי משהו אחר לגמרי, אפילו מצלול שונה. העובדה שאני לא שומע דבר אחיד משנה משהו: בקבוק ו-bottle הם דברים שונים. הם מכוונים לאותו דבר, המסומן הוא אותו מסומן, אבל המסמן איננו אותו מסמן. זה משנה הכול. כשמדובר בבקבוק זה לא נורא – זה יכול להיות נורא... אבל נגיד שזה לא נורא. אבל תחשבו על מתן שם לדברים גדולים יותר, לאדם למשל, או לאל; על כך שהאדם נקרא "אדם" בשפה אחת, mensch בשפה

[2] Derrida ,1988 : 38

אחרת, homme בשפה שלישית וכן הלאה. או נחש. זו גם דוגמה מינית, שניטשה, אחד המקורות של דרידה, מדבר עליה באחד מכתביו הראשונים - **ספר הפילוסוף (Das philosophenbuch)**. הוא מעיר שכשאומרים נחש בגרמנית, schlange, ההקשרים הסמנטיים מפנים אותנו לחלקלקות, או לערמומיות. המילה מפנה לערמומיות של הנחש. בלטינית נחש נקרא serpens, שהקשריו הסמנטיים משליכים אותנו למחוזות הברק, ומראה לנו את הברק של הנחש, את העור הבוהק שלו. המילים הן פריזמות: את העולם אנו רואים מבעד למילים. כשאני אומר serpens אני רואה, אני מתנסה, אני חווה, משהו אחר מאשר כשאני אומר slange. אלו עולמות שונים. אם כן, דרידה אומר: "לא עוד שפה אחת". הדקונסטרוקציה משמעה – אין שפה אחת. שלל שפות, בלל שפות. בהיעדר שפה אחת ודברים אחדים, עלינו לחפש את המשמעות, את הנשמע, על הגבול, בטווח שבין שפה לשפה. דרידה אומר: אם הייתי מסתכן בהגדרה אחת של הדבר הזה שנקרא דקונסטרוקציה, הייתי אומר – לא עוד שפה אחת.

מכיוון ששמעתם לפני שבועיים הרצאה על היידגר, אני לא מתאפק ורוצה להזכיר לרגע את היידגר, שהייתה לו השפעה גדולה מאוד על דרידה, כמו על כל הדור. אחד הרעיונות הבסיסיים אצל היידגר הוא שישנה שפה שאומרת את העולם, ישנה שפה שהיא מבוכרת, יש לה זכות הבכורה. בעת העתיקה זו הייתה היוונית. היוונית יודעת לדבר את האמת בצורה הנכונה ביותר (בהקשר של היידגר: היוונית היא שפת ההוויה, והפרה-סוקרטיים – ספק פילוסופים ספק משוררים - ידעו לבטא את אמת ההוויה בדבריהם). בעת המודרנית זו הגרמנית. צריך לקרוא את שירת הלדרלין או טראקל – או יותר נכון: צריך לשמוע אותם כדי לדעת מה העולם אומר, כדי לשמוע את קול ההוויה, במילותיו שלו. כנגד זה, דרידה אומר: דקונסטרוקציה היא ריבוי של שפות. אין שפה אחת. למה אין שפה אחת? זו שאלה גדולה.

קהל: זה דווקא טבעי שיש הרבה שפות.

טבעי שיהיו הרבה שפות? אינני יודע מה טבעי. לנושא ריבוי השפות והיווצרותן של השפות לא ניתן עד היום מענה אמיתי. לא ברור איך נוצרת שפה או איך נוצר מגוון של שפות. זו שאלה פילוסופית עצומה, שכמו כל שאלה פילוסופית גדולה, לא יכולה לקבל מענה פוזיטיביסטי (היום קוראים לזה "בלשנות אבולוציונית", אך כאמור, השאלות המהותיות לא מקבלות בה מענה). במאות השמונה-עשרה והתשע-עשרה יש ספרות שלמה שעוסקת בזה, מרוסו ועד שלינג (ואפילו מנדלסון התמסר לפרקטיקה זו, בספרו **ירושלים**). בספרות המקראית ישנו סיפור מגדל בבל המסביר את ריבוי השפות. שם נאמר כי בתחילה הייתה שפה אחת, אך קרה משהו, קרה אסון – שנחשב בטקסט לעונש – והעולם התפצל לשפות מרובות. זה הפירוש המקראי לריבוי השפות.

אך דרידה אינו מעוניין ב"למה", שאלה זו אינה מעסיקה אותו. הוא מעוניין בעובדה עצמה – ישנן שפות רבות. ודבר זה הינו בעל משמעות עבורנו. בעולם שיש בו ריבוי שפות, המפגש שלנו עם העולם עובר דרך המגוון הזה. והניסיון להתכחש לזה – לחשוב שיש שפה אחת, נאמר שפת המחשבה, הפילוסופיה, או כמו היידגר, היוונית והגרמנית – הוא ניסיון כושל.

לפני שאעבור לנושא שמעסיק אותנו – שאלת הבית והכנסת האורחים – אני מעוניין להציג נקודה נוספת, שנדמה לי שהיא חשובה, בעיקר היום, ותכף תבינו למה. הבנה שטחית של הדקונסטרוקציה, הבנה לא נכונה, הבנה לא בוגרת או לא בשלה מספיק, עשויה להסיק ממה שנאמר עד כה מסקנה ניהיליסטית, כלומר, להסיק שהכול יחסי, הכול הבנייה, שאין אמת, וכו'... אתם מכירים את השיר. זה מה שמכונה היום – בצדק או שלא בצדק – "פוסט-מודרניזם". ולאור ניכוס מסוים של דרידה על-ידי אותו שיח המכנה עצמו "פוסט-מודרני" (כינוי שדרידה לעולם לא השתמש בו ועל אחת כמה וכמה לא אימץ לעצמו), זו נקודה שתמיד חשוב להדגישה כדי להימנע מקריאות שטחיות של דרידה ושל הדקונסטרוקציה. כלומר, "יותר משפה אחת" זו לא סיסמה פלורליסטית שאומרת: לכל אחד ישנה הדעה שלו, כל אחד רשאי להגיד את העולם בדרכו, ממילא יש ריבוי. למעשה, זה מה שנקרא בעת העתיקה "דוֹקסה". אך מובן שלייחס את זה לדרידה, אלו הבלים. מי שמוותר

על ההבחנה בין דוקסה לאפיסטמה מוותר למעשה על הפילוסופיה עצמה. דרידה, למרות הביקורת, נותר נאמן לפילוסופיה, למחשבה הישרה. לפיכך התפיסה הזו, שלפיה כמגוון הדעות כך מגוון האמיתות, רחוקה מאוד מעבודתו של דרידה, אף-על-פי שנראה כאילו הוא מוביל לשם. דרידה אינו מדבר על אינסוף דעות/שפות, דרידה אומר ששפה מעבירה משהו מהותי על העולם. והשפה, אם רוצים להישאר במטפורולוגיה הזו, גם היא תחומה. חייבים לשמוע את זה, בד בבד עם המגוון. אומנם קיים ריבוי שפות, אך זהו ריבוי ממוסגר, ריבוי מכוון, שלא מתפזר לכל עבר. כשאני אומר "בקבוק" או bottle וכן הלאה – יש לדבר מספר מסוים ומוגבל של ביטויים, זהו ריבוי שאינו אינסופי. אצל חכמי ישראל זה נאמר במספרים: ישנן 71 לשונות. בעצם: שבעים, ועוד אחת. לא פחות ולא יותר.

מחשבת דרידה אינה ספקנית; אין זו עמדה חשדנית או לא מתחייבת. זו מחשבה שחושבת את האמת ברמתה הפורייה והעמוקה ביותר. מה פירוש הדבר? בפשטות - ואולי זה יחזיר אותנו להתחלה - שלחשוב, לעסוק בפילוסופיה, זה לא לקבוע אמיתות, ועם זאת לא לוותר על האמת. זו התהלכות בעולם, התבוננות בריבוי כריבוי, וכך התבוננות בעולם דרך הריבוי מבלי לוותר על מה שיש לריבוי זה לומר לנו. אם תרצו, דרידה מציע לנו, דרך הטקסטים שלו, לחזור לסוג של מדיטציה, הטקסטים שלו הם מדיטטיביים. לא מדיטציה כמו באשראמים, אלא מדיטציה במובן המקורי של המילה: מלשון meditation, להתבונן התבוננות מרוכזת. כמו אצל דקארט, אך הפעם, מתוך הכתוב: להיכנס לתוך טקסט, להיטמע בו, לשמוע אותו, לתת לו להופיע מבלי לשפוט אותו, ולאפשר לדברים להיפרם, וכך לחיות. דרידה, במובן זה, מחיה טקסטים. בלי לחשוב שצריך להסיק מסקנות, בלי לחשוב שהאמת נמצאת במסקנות של השיטה הפילוסופית. לעקוב אחר המחשבה כי האמת נמצאת בדרך, ותוך כדי הליכה, לאט-לאט, ייתכן שמשהו יופיע, שיתרחש רגע של אמת. אמת לא במובן של דבר שאפשר לומר עליו – "זאת האמת", אלא האמת כמו רמז כלשהו. כמו רמיזה לאמת או לסוד. כאילו הדברים החשובים באמת שיש לפילוסופיה לומר על ההוויה נלחשים בסוד (משל לכך יכולות לשמש ה"הוכחות לנצחיות הנפש" של אפלטון ב"פיידון", אבל לא כאן המקום להרחיב על כך). אתם תראו שהטקסט שאנו עומדים לעסוק בו, בסופו של דבר, יוביל אותנו למחוזות הסוד.

אם קראתם את הטקסט, אתם ודאי יודעים למה אני מתכוון. הדקונסטרוקציה, השיטה הזו של קריאת הטקסט, מזמינה אותנו לקצב המדיטציה, קצב המחשבה שאינה מחשבת חשבונות, שאינה מנסה להסיק מסקנות. המסקנות תעלינה מעצמן. דרידה כמו אומר לנו, ברמז, בסוד: "תקראו, תנסו להיות ערים לכל מה שאתם קוראים, תקשיבו למה שקורה בטקסט, ותראו שזה לא עובד, שהטקסט מתפרק מבפנים, נכשל בדיוק היכן שהוא תובע הצלחה". אבל שימו לב גם שהכישלונות חשובים הרבה יותר מאשר המסקנות – המדומיינות של אלה שכותבים אותן. מי שעקב יבין את הסגנון המוזר הזה של דרידה, שעליו מלינים מבקרים רבים. אבל הם כנראה אינם מבינים את הייחודיות שבכתיבתו. נכון, דרידה כותב בצורה קצת מוזרה, לפעמים קשה, יש בכתיבתו סוג של חזרתיות, התעקשות על טקסט, הסתובבות סביבו, לפעמים עד לעייפה. וכן לפעמים נוצר רושם של גנדרנות לקסיקלית: הוא מרבה להוסיף, לשכפל, לעבות. כשהוא כותב וחוזר על מה שנאמר, נראה שהוא מעתיק את הדברים בדיוק כפי שכבר נאמרו, כביכול לא מתקדמים לשום מקום. ובכן, אני חוזר לאמירה הראשונה: עיקר הדקונסטרוקציה הוא הדרך, הניסיון לשקוע במילוליות של הדברים, במה *שמנסים* להגיד. במקרה זה, לא זו בלבד שהחזרה על הדברים איננה מזיקה, אלא אי אפשר לנהוג אחרת. דרידה מכריח אותנו לחזור על הדברים, כמו שמשננים שיר. משננים לא על מנת לזכור, אלא כדי להבין. החזרה גורמת לנו לשמוע את מה שמתרחש בשיר, את מה שמתרחש בטקסט. החזרה משרתת משהו עמוק מאוד, שאינו נגיש אם לא מבצעים, הלכה למעשה, חזרה. לא ניתן להבין שירה אלא מתוך השינון החוזר ונשנה, שוב ושוב ושוב. דרידה אומר – *ובנקודה זו* יש אכן דמיון עם השירה - צריך לשנן את זה, צריך לכתוב תוך כדי שינון הדברים. למעשה חזרנו לנקודת המוצא. דקונסטרוקציה היא מתודה, לא תזה; כניסה אל הטקסט, ניסיון לגלות מה נרמז בו, יותר ממה שנאמר בו.

אבל תראו עוד מעט שכל ההקדמה הזו לא תועיל לנו הרבה. היא תועיל לכם, כי נחמד לשמוע מבטא צרפתי; ולטקסטים אחרים היא אולי מועילה מאוד, אבל לא לטקסט שאנו נעסוק בו, מפני ש**על הכנסת האורחים** הוא טקסט מוזר. אני אתחיל מהסוף. אסביר מדוע הטקסט הזה מוזר ביחס לכתבים של דרידה. במובן מסוים, כשדרידה עוסק בכתבים של **אדיפוס בקולונוס**, נראה כאילו מלאכת הדקונסטרוקציה נעצרת, כאילו הוא כבר לא עושה את מה שהוא עושה בדרך כלל. לכן כל ההקדמה הזו מיותרת. אולי נגיע לזה בסוף.

נפתח אפוא בעיסוק בטקסט שלנו. טקסט זה ניזון במפורש, והרבה במובלע, מהקריאה האינטנסיבית והחכמה של דרידה בטקסטים של לוינס. דרידה, מבחינה ביוגרפית, קשור בקשר מיוחד ללוינס. לוינס החל לפרסם את ספריו אחרי מלחמת העולם השנייה. בתחילה הוא היה אלמוני למדי, אך מאוחר יותר מחשבתו התבררה כמשמעותית מאוד, והיום היא נחשבת לאחת הפילוסופיות החשובות ביותר של המאה העשרים. ב-1963 דרידה פרסם מסה ביקורתית חשובה מאוד, "אלימות ומטאפיזיקה – מסה על הגותו של לוינס". באופן פרדוקסלי, בזכות המסה הביקורתית של דרידה (שכבר היה הוגה משפיע ובעל מעמד), בזכות הביקורת של התלמיד על הרב – הרב נהיה מוכר. אחרי הוצאתו לאור של הטקסט לוינס התפרסם יותר ויותר. דרידה כתב עוד שלושה או ארבעה טקסטים על לוינס, ובכתיבתו המאוחרת הוא חוזר שוב ושוב ללוינס. מי שמכיר את דרידה יזהה תמות מרכזיות שעליהן הוא חוזר, לפעמים בלי להזכיר את לוינס, אבל זה לא נורא. בטקסט שלנו ישנם שני משפטי מפתח שסביבם מתארגן הטקסט **על הכנסת האורחים**. המשפט הראשון הלקוח מ**כוליות ואינסוף**, הטקסט החשוב הראשון של לוינס משנת 1961, אומר כי הסובייקט הוא מארח (le sujet est hôte). כידוע לכם, התזה העיקרית של הפילוסופיה של לוינס היא שמהות האדם – או במילותיו, הסובייקטיביות של הסובייקט – היא בממד הקבלה של הזולת. לא ניכנס לפרטי התזה הזו. אף-על-פי שהיא נראית נאיבית, היא מורכבת מאוד ובעלת עומקים אדירים. כשהטקסט אומר "הסובייקט הוא מארח", הוא אינו מציין תכונה כלשהי שבזכותה האדם יכול לארח, אלא את העיקר, המהות של הסובייקט: הסובייקט הוא במהותו מארח, מקבל את האחר. מכניס אורחים.

ב-1974, בטקסט הגדול השני של לוינס, הנקרא **אחרת מהיות או מעבר למהות**, לוינס כותב שהסובייקט הוא otage, בן ערובה. הסובייקט הוא בן ערובה של האחר. אנו ערבים לאחר, ערבים לאחר בעל כורחנו. זה מה שהוא אומר. האינטריגה של **על הכנסת האורחים** היא בעצם הצגת המעבר, המתח, בין האמירה הראשונה לאמירה השנייה. "הסובייקט הוא מארח": האם יש לי בית? כדי לארח אני זקוק לבית שבו אני פותח את הדלת ואני מרשה להיכנס פנימה. אצל לוינס, המחווה הפשוטה הזו מתארת את עיקר מהותו של האדם. לפתוח את הדלת ולהכניס מישהו פנימה, זה כל האדם. אבל ברגע שהאחר נכנס פנימה, אומר לוינס: אם האחר הוא באמת אחר, אם האחר הוא באמת כזה שתובע ממני שאכניסו פנימה, כשאני מכניסו אינני מכניס אותו מתוך רצוני שלי, אלא מכיוון שכאשר הוא עומד בפתח הוא למעשה תובע ממני שאכניס אותו פנימה. האחר, בעצם הופעתו, תובע ממני שאכניס אותו; כביכול הוא שואל לפני שהוא שואל, מדבר לפני שהוא מדבר. לוינס אומר – האחר, כשהוא עומד מולי, הוא כבר תובע ממני משהו. תובע שאקבל אותו. אני יכול גם שלא לקבלו, לסגור את הדלת ולהרחיק אותו, אבל זו תנועה משנית; תנועה אפשרית, אך משנית. כי התנועה הראשונה היא שמיעת התביעה, ולכן לא להכניסו זה פשע גדול. אילולא היה מובן מאליו, שלהכניסו פנימה זה ראשוני ובסיסי – לסגור את הדלת לא היה פשע כה גדול.

אז האחר נכנס. וכשהאחר נמצא בתוך הבית, התביעה הזו נמשכת. הוא ממשיך להיות זה שתובע ממני הכול. עכשיו הוא לא בא מבחוץ, הוא כבר תובע זאת מבפנים. אני הופך להיות בן-הערובה שלו כי אינני יכול עוד להתחמק. כשהוא היה בחוץ יכולתי לסגור את הדלת; כשהוא בפנים זה סיפור אחר לגמרי, הוא צריך להחליט לצאת, ולפעמים זה נמשך זמן רב... ישנה תביעה ראשונית להכניס אותו פנימה. מוטלת עליי חובה. אני יכול גם לא לקיים את המצווה או את הציווי. והמצווה כאן היא לא מצווה דתית, זה הרבה יותר רדיקלי מזה: לשמוע את המצווה הזו, לשמוע את הציווי הזה, זה מקור הדת. אם ישנה דת, ואת זה לוינס יאמר– גם דרידה

יאמר זאת בצורה רדיקלית פחות – אם ישנה דת, צריך להבין אותה מלמטה, לא מלמעלה. אז אני חווה את התביעה (תנועה מלמטה), וככזו היא נחווית כבאה מלמעלה. זו הפרדוקסליות הנפלאה של האירוע הדתי.

אספר את הסיפור של **אדיפוס בקולונוס** ותבינו מדוע הסיפור הזה חשוב. רק אסיים את שהתחלתי. המתח שבין ה"אני כמארח" ל"אני כבן ערובה של האחר" מפרה מבפנים את כל נושא הכנסת האורחים של דרידה. לוינס מציג תיאור של הבית, תיאור יפה מאוד שאומר שהאדם בא לעולם ממקום שהוא לא העולם. לא במובן של לידה, אלא במובן שהאדם יוצא אל העולם ממקום שהוא לא העולם. הבית הוא לא העולם, אף-על-פי שגיאוגרפית הוא נמצא בעולם. זה מקום של הפרדה בין העולם ל"אני". אני יוצא אל העולם מהבית, ואני חוזר אל הבית כשהעולם כבר מעייף אותי, מאיים עליי, מתיש אותי, כשקר לי או כשחם לי. לוינס מדבר ב**כוליות ואינסוף** על ה"אוטופיה של הבית", מקום לא-מקום, מקום שאני יוצר בתוך העולם. בהתחלה, בראשית, לא היו בתים, היו אנשי מערות – האנושות בשלב הקדם-אנושי שלה. אנו מתכוונים לומר – אלה אנשים שעדיין לא היו אנושיים כפי שאנו מכירים את האנושות; אנשי מערות, בניגוד לציביליזציה. במערה, שבה גרים גם בעלי חיים, בני האדם גרים אך לא יוצרים, הם גרים כמו בעלי חיים. ייתכן שהמעשה האנושי הראשון, זה שהופך את העולם לאנושי, הוא בדיוק המעשה הזה של בניית בית. אותו בית, שבני אדם גרים בו, הוא יצירת האומנות הראשונה. האדם יוצר/בונה משהו שמבטא את אפשרותו לחיות כאדם, מבטא את אנושיותו העמוקה. הבית כיצירה. לוינס אומר: "הבית הוא האפשרות של השפה", השפה באה אחרי הבית, יש צורך ראשוני במקום שבו אוכל להתכנס, כדי לצאת החוצה, והשפה היא היציאה החוצה. השפה היא יציאה החוצה שמותנית בכך שאני יכול לקבל מישהו פנימה. אני במגע עם החוץ, כלומר – יש דיבור, הדיבור מגיע.

קהל: זה אומר שהשפה היא רק לצורכי חוץ?

השפה המדוברת – ודאי. אנו יכולים גם להתכנס בעצמנו. בעברית זה אפילו נשמע טוב. התכנסות אפשרית כי היא מאפשרת לא לדבר, את לא זקוקה לדיבור במובן שאנו מדברים עליו.

קהל: כשהאדם יקבל עצמו באהבה, הוא גם יקבל את הזולת באהבה ולא כבן ערובה.

זה בדיוק מה שלא צריך לומר. זה בדיוק מה שלוינס מלמד אותנו לא לומר. קבלת האחר אינה קבלה מתוך קבלה עצמית, אלא מתוך יציאה אל מעבר לעצמי. לכן בן ערובה היא קטגוריה חיובית בשפה של לוינס. הכוונה היא שאני חייב לו. זו לא פסיכולוגיה – לא ללוינס ולא לדרידה – אלא פנומנולוגיה, דהיינו חשיפת הקטגוריות הקיומיות שמאפשרות לתאר את האדם באשר הוא אדם. הם אינם עוסקים בפסיכולוגיה הרגשית של האדם. אלה דרכים מקבילות שאינן מצטלבות.

אבל כדאי לצעוד צעד נוסף, כדי לגעת בעיקר העניין של דרידה בטקסט שלנו: דרידה מותח את המשוואה הזו, את התמה הזו של הכנסת האורחים (מארח, בן ערובה), את המתח הזה, לכיוון הפוליטי – לשאלת החוק. מהו מתח זה? בפשטות, זהו המתח בין חוק האחד של הכנסת האורחים הבלתי מותנה לבין החוקים הרבים של הכנסת האורחים המותנית. נסביר. מהו חוק הכנסת האורחים הבלתי מותנית? זה בדיוק מה שלוינס מכנה "הקבלה של האחר". אני לא שואל אותו שום שאלה, הוא נמצא בפתח, אני מכניס אותו. חוק בלתי מותנה. יש לו זכות להיכנס ולי יש חובה להכניסו. התביעה הזו היא כה עמוקה, שבשלב כלשהו אני חסר אונים, בן ערובה. חייב לתת הכול. את ביתי, את עצמי. עבור לוינס ודרידה – זהו מקור האתיקה. מקור המוסר. וכן מקור הדת. לא ניסיון לארגן חברות כדי שיחיו בצורה ראויה יותר. קבלה בלתי מותנית זו של האחר הינָה הדבר הבסיסי ביותר, זה המוסר, זו המוסריות של המוסר. לא כללים מוסריים, אלא חובה בלתי מותנית, ישירה, ללא חשבונות. הדיבור איננו על אודות מעשים מוסריים, אלא על האירוע של המוסר – והוא קבלת האחר. הקבלה הבלתי מותנית של האחר.

קהל: ומה אם האחר הוא אויב?

כשם שלוינס אינו פסיכולוג, הוא גם אינו סוציולוג. מדובר בפילוסופיה, בניסיון להתחקות אחר יסודות הקיום האנושי. אבל אענה בכל זאת על השאלה, כדי שתבינו שלא מדובר בסוציולוגיה, ובטח לא בפוליטיקה נמוכה: לוינס, בספרו הגדול השני **אחרת מהיות או מעבר למהות**, אומר בשלב מסוים שאני אחראי אפילו למי שרודף אותי (או במילים שלכם, לאויב שלו). לאחריות אין גבול, להיות-בשביל-האחר אין גבול. זו הדרך של לוינס לומר שלקבלת האחר אין גבול: אני אחראי גם למי שרודף אותי. אך שוב, יש לשמוע את אמירה הזו כאמירה מטאפיזית, לא כאמירה נורמטיבית-פוליטית. איך עושים את זה? בפשטות: הופכים את ה"אחר" (other) באות תחילית קטנה ל"אחר" (Other) באות תחילית גדולה – אתם יודעים שבשפות לטיניות אפשר לשחק עם זה – ואז זה נהיה פשוט ביותר. כי אם האחר הוא קודם כול האל, מובן יותר למה הקבלה הזו בלתי מותנית. כשהאל אומר לאברהם לעקוד את יצחק – מצב רדיקלי הרבה יותר מאשר המצב שבו "האחר הוא האויב שלי", כאן האחר רוצה לרצוח את בני! – אברהם עונה: "הנני". כללו של דבר, היחס לזולת, אצל לוינס, הוא אירוע מטאפיזי.

לאירוע הזה יש עקבות בתוך העולם, מכיוון שכאשר אני פוגש את האחר הוא תובע ממני משהו. לוינס אומר שאני שומע את התביעה הזו – שלא נאמרת, אך אני שומע אותה – "תכניס אותי פנימה". לוינס יגיד: "לא תרצח" הוא הדיבור העולה מהפנים של האחר. מובן שכדי לשמוע את הדיבור הזה, אני צריך לעלות גבוה יותר, אני צריך להתעלות לממד של הגובה עצמו. כאן האל מקבל משמעות. מתוך האירוע הזה של קבלה בלתי מותנית, הדת מקבלת את משמעותה המקורית. שכן היחס האפשרי היחיד לאינסוף הוא יחס ללא תנאי. אין יחס אחר לאינסוף. אלא אם אתה מתמטיקאי, או פוליטיקאי – דהיינו מחשב חשבונות. וכאן אנחנו מגיעים למתח שדרידה מציף בטקסט שלו. כי יש שני חוקים של הכנסת אורחים: יש חוק אחד של הכנסת אורחים שהוא חוק הכנסת האורחים הבלתי מותנית, והוא העובדה שאני מקבל את האחר. אך יש גם חוק אחר של הכנסת האורחים, אותם חוקים מרובים של הכנסת אורחים שהם החוקים של הפוליס, חוקי המדינה. למדינה יש חוקים, וכשמישהו נכנס פנימה הוא נחשב מהגר, ויש חוקים למהגרים. הוא צריך להציג את תעודת הזהות שלו, הוא צריך לומר למה הוא בא, מה הוא מתכוון לעשות, כמה כסף יש לו ואם הוא מתכוון להישאר. במילים אחרות: הוא חייב להצדיק את עצמו. זו הכנסת אורחים מותנית. אני מקבל אותו אך לא ללא תנאי. דרידה אומר: ישנו מתח באירוע הזה של הכנסת האורחים, מתח אינהרנטי לאירוע עצמו, שהוא בעצם המתח שבין האתי-מטאפיזי לפוליטי. ודרידה מבקש להשתהות ולהשתאות בדיוק במקום הזה. שכן לא רק שיש למונח זה – הכנסת אורחים - הוראה כפולה, אלא ששתי ההוראות האלה סותרות, מכיוון שאם אני מקבל את האחר ללא כל תנאי, הוא נכנס פנימה בלי שאשאל אותו כל שאלה וכולי וכולי. בהכנסת האורחים האחת, הבלתי מותנית, ויתרתי על מה שנקרא החוקים הרבים של הכנסת האורחים. לחלופין, אם אני שואל אותו על זהותו, על מוצאו וכל השאלות האלה, הרי ממילא ויתרתי על החוק האחד של הכנסת האורחים. זו סוג של אפוריה, מבוי סתום. אפוריה שהינה אנטינומיה (דהיינו: התנגדות ל-נומוס, נומוס (חוק) מנוגד לעצמו. כך כותב דרידה "אפוריה זו היא בהחלט אנטינומיה".[3]

אנטינומיה היא מונח יווני שיש לו היסטוריה ארוכה בתולדות הפילוסופיה. זה בעצם מלשון אנטי-נומוס. נומוס הוא חוק, ואנטי-נומוס הוא משהו שנוגד את החוק. דרידה אומר – אפוריה זו, של החוקים המרובים ושל החוק האחד, היא בהחלט אנטינומיה. "החוק אכן עומד כאן על הפרק". אם כן, ישנה סתירה בין שני המושגים. המושג עצמו סותר את עצמו. עם זאת, כל צד של המשוואה אפשרי רק בזכות הצד השני. פירוש הדבר שעל מנת שאוכל להבין שקיים חוק בלתי מותנה, יש צורך במושג כלשהו של חוק מותנה. כדי שאוכל לחשוב על קבלת האורחים הבלתי מותנית, אני צריך להכיר את המשלים הדיאלקטי שלו, את המקביל שלו, כלומר את הבית הסגור. כדי שאבין מהו בית פתוח, אני צריך להבין מהו בית סגור. כדי להבין מהו בית סגור, אני צריך להבין את האפשרות שהוא ייפתח. בבית שאין בו דלתות לא מתקיימים שני סוגי הכנסת האורחים – הכנסת האורחים המותנית והבלתי מותנית. לא מפני שהאחר אינו יכול להיכנס, אלא מפני שפשוט אין

[3] דרידה, 2007: 101.

משמעות להתניה או לאי-התניה הזו. המקום של הדלת הוא בדיוק המקום הזה של המתח שבו מתקיימת האפוריה, האנטינומיה, המתח הזה שדרידה מדבר עליו.

בזמן שנותר אני רוצה בכל זאת לדבר על **אדיפוס בקולונוס**, שדרידה עוסק בו, כדי להביא בפניכם על קצה המזלג את קריאתו הייחודית של דרידה. אני מזכיר לכם את הטרגדיה של סופוקלס, לפחות הטרילוגיה שמגוללת את סיפורה של השושלת לבית לבדקוס. הטרילוגיה על שושלת זו נמשכת מאדיפוס המלך עד לסיפור של אנטיגונה, בתו של אדיפוס, והטרגדיה של אנטיגונה מספרת על מותה של אנטיגונה ועל סופה של השושלת. שושלת זו הייתה מקוללת; הקללה מתחילה לפעול, הרעל מתחיל לחלחל, בסיפור הבראשיתי של אדיפוס שכולנו מכירים. אדיפוס היה מלך תביי, העיר הוכתה בדֶבר, נאמר לו שקרה אסון גדול, מישהו חטא לאלים בכך שרצח את אביו ושכב עם אימו. כמלך, אדיפוס חייב לדאוג לעיר ולמצוא את החוטא, מכיוון שכאשר יימצא החוטא, מי שהפר את החוק, המצב יוחזר לקדמותו והדֶבר יחלוף. בקיצור – כי הסיפור מוכר: אדיפוס מגלה בסופו של דבר שהוא החוטא. המלך – ודרידה מעיר את תשומת לבנו למצב המוזר הזה – המלך, האמון על העיר, *על החוקים הרבים*, חוטא נגד האלים, לכן הוא גוזר על עצמו גלות, מעוור את עצמו באכזריות רבה, ומעביר את השרביט לקראון. הסיפור השני בטרילוגיה הזו, **אדיפוס בקולונוס**, מספר על בואו של אדיפוס לקולונוס, כשהוא מלווה בשתי בנותיו, איסמנה ואנטיגונה, בחפשו מקום קבורה. דרידה מתעכב על קבורתו של אדיפוס. מדוע הוא מתעכב על כך? משום שכאשר הם מגיעים לגבול, תזאוס, בן המקום, שואל אותם לסיבת הימצאותם על אדמתו, אדמת הקודש. אדיפוס הופך לאורח – זה שהיה אמון על החוקים הרבים, על הכנסת האורחים המותנית, הופך לזר, לאחר, זה שמחפש מקום, ובפרט: את מקומו האחרון, מקום קבורה. מקום בלתי מותנה במובהק.

לבסוף מגיע הרגע שבו אדיפוס משביע את תזאוס שלא יגלה את מקום קבורתו לאיש ובפרט לא לבנותיו. אדיפוס העיוור אומר לתזאוס שהוא עצמו יראה לו, יכוון אותו, יצביע על מקום קבורתו שלו. עד אז אדיפוס הובל על-ידי אחרים, ואילו מעתה הוא מוביל את האיש שישמור את סודו. אדיפוס אומר לתזאוס: "מקום קבורתי יישמר בסוד". אם הסוד יישמר, קולונוס תהיה בטוחה, איש לא יוכל לה. כלומר, שלום המדינה, שלום הכרך, יובטח במחיר של שמירת סוד. בנוסף הוא מורה לתזאוס שלפני מותו (של תזאוס) יעביר את הסוד הלאה, על מנת שמקום קבורתו לא יישכח, שיישאר ידוע, אך רק בסוד; שתיווצר שושלת של אנשים שידעו את מקום קבורתו של אדיפוס – וכך הכרך יינצל. תזאוס מביא את אדיפוס למקום, קובר אותו, ולא מגלה לאיסמנה ולאנטיגונה את מקום קבורתו. הן מתחננות, וקשה לו לעמוד בתחינותיהן, אבל הוא חייב לסרב. ואז דרידה אומר – הנה לכם דוגמה מובהקת של זר שנכנס לתוך הבית, מתנה את שלום הבית במובן הכי חמור שניתן, בסוג של נאמנות מוחלטת לזרות שלו, לרצון שלו להישאר זר, נע ונד בעולם, עיוור וגם קבור במקום שאיש אינו יודע היכן הוא. דרידה אומר – תזאוס היה חייב לשמור את הסוד. המיתוס מראה לנו כאן דבר מה שקשור למהות המסורת עצמה, המסורת שתשמור על העיר, על יכולתם של בני האדם לחיות ביחד. המסורת הזו תובטח במחיר שמירת סודו של זר שנכנס וכמעט כופה את הסוד, שהרי הוא כופה את זה על תזאוס – הוא אומר: "אתה חייב ללוות אותי למקום הזה, אתה חייב לשמור על הסוד, אתה יכול לגלות אותו, אך אם תגלה – תעמיד את כל בני עירך בסכנה".

קהל: אין סתירה בין סוד ובין הרצון לשמור אותו.

סוד הוא סוד כל עוד הוא לא גלוי, אבל זהו בדיוק העניין: הסוד הזה הוא גלוי ולא גלוי. הוא גלוי רק לתזאוס ולשושלת שלו. סוד שאינו גלוי לאף אחד –הוא גם אינו סוד. לפחות בעל הסוד חייב לדעת אותו. כאן מדובר על סוד של אב מת שהרג את אביו. הטרגדיה יודעת מהו סוד ומה מחיר הסוד.

בואו נקרא את הסעיף האחרון. בעמ' 119 כותב דרידה: "ובכן, אדיפוס מבקש שלא ישכחו אותו. הוא מתחנן: שישמרו עליו מת. הוא מבקש זאת, הוא מתחנן אבל תחינה זו היא פקודה". שימו לב למעבר: הבקשה – להיכנס פנימה, הסובייקט הוא מארח – אבל "תחינה זו היא פקודה"; כאן זו כבר המשוואה השנייה:

הסובייקט הוא בן ערובה. "היא מעוררת תחושה של איום. היא מכינה סחיטה או מכריזה עליה" – כי הרי אם תזאוס יגלה את הסוד הוא יעמיד את הכרך בסכנה. "מכל מקום היא נראית כזאת עד כדי להטעות. אדיפוס דורש שלא ישכחו אותו כי שימו לב! אם ישכחו אותו הכול ישתבש! והנה, תחינה מאיימת זו ודרישה מחושבת זו הוא מפנה אל ה-xenos (הנוכרי/הזר), אל הנוכרי או אל המארח האהוב ביותר (הוא תזאוס), אל המארח כידיד אך אל מארח ידיד ובעל ברית הנעשה מעתה מעין בן ערובה, בן הערובה של מת, האסיר בכוח של מסתלק בכוח" – היות שאדיפוס עדיין לא מת כשהוא משביע אותו.

אם היה לנו עוד זמן – אך תמיד, משום מה, הזמן קצר לעניינים אלה - היינו ממשיכים לפסקה הבאה ומגלים איך דרידה מדבר על מסורת – שמירת סוד שתציל את הכרך היא שמירת מסורת – ואז היינו ממשיכים ורואים כיצד דרידה קושר זאת לישו בצליבתו ולעובדה שאין לו מקום קבורה. דרידה אומר: הנה לכם עוד מסורת שקיימת בזכות שמירת סוד. ישו אומר לשליחים: הנה בשרי, הנה דמי, תשתו אותו ותאכלו אותו לזכרי, על מנת שזכרי ל א יישכח. וכך, היינו רואים כיצד דרידה קושר בין המיתוס של אדיפוס ובין המסורת שהפכה את המערב למה שהיא במהותה, חרף המודרניות שלה, חרף החילון: נוצרית.

וכן, אם היה לנו עוד זמן, היינו פותחים את ספר דברים, ומעיינים בפרשת קבורתו שלו משה רבנו, שגם מקום קבורתו לא נודע, וגם הוא לא הוכנס לארץ, למולדת, לבית, כי הוא חטא, כי הוא היכה בסלע ולא דיבר אליו. אלא שסיפורו של משה רבנו אינו סיפורו של אדיפוס (על אפו ועל חמתו של ד"ר פרויד). כי משה דיבר אל האלוקים. והאל ענה לו. אך זה סיפור אחר, השייך לזמן אחר.

תודה רבה.

ביבליוגרפיה

דרידה, ז' (2007). **על הכנסת האורחים**. תרגום: ד' יואל. תל-אביב: רסלינג.

סופוקלס (1999). **אדיפוס בקולונוס**. תרגום: א' שבתאי. תל-אביב: שוקן.

Derrida, J. (1988). *Memoires-pour Paul de Man*. Paris: Glilée.

Lévinas, E. (1961). *Totalité et Infini*. La Haye: Martinus Nijhoff.

שער שלישי: משפחה

יעל פרלוב

בחדר העריכה עם אבי

(נכתב בשנת 2010)

במסגרת סדרת המפגשים בנושא הבית הוזמנתי לשוחח על **יומן**, יצירתו רבת ההיקף של אבי דוד פרלוב. ה**יומן** הנו קובץ של סרטים שצילם אבי במהלך עשר שנים, 1973-1983, ובהם הוא מתעד את חייו ואת חיי המשפחה על רקע אירועים משמעותיים בחיי המדינה, מלווים בקריינות שלו ובקולו.

היות שנושא ההרצאה הוא "בחדר העריכה עם אבי", הייתי רוצה להתחיל בקטע הקריינות של פרק 3 מתוך **יומן**, מיד לאחר שאני עצמי מדברת על עריכת סרטים ועל מה שאבי לימד אותי במקצוע. רואים אותי יושבת בסלון ואבי מקריא את קטע הקריינות: "לעבוד לצד בתי היא חוויה קשה להביע במילים, כמו ציווי של הטבע...". במקור היה בערוץ הסאונד שירו של פול רובסון " Songs my mother taught me now I teach my children", אך נאלצנו להוציא אותו עקב זכויות יוצרים.

בחרתי להתחיל בקטע זה מה**יומן** מכיוון שבו אבי מביע את תחושותיו לגבי משמעות העבודה עם בתו – אִתי. נדמה לי שיש משהו נוגע ללב בעבודה משותפת במקצוע שעובר מאב לבן או לבת: אני בעצמי התרגשתי לפני שבועיים כשהייתי בפסטיבל סרטים בווינה ושמעתי את ג'יין פונדה, אורחת כבוד של הפסטיבל, מספרת במסיבת עיתונאים על אביה הנרי פונדה ועל עבודתם המשותפת בסרט **האגם המוזהב**, ותוך כדי כך, מתוך זיכרונותיה, היא פרצה בבכי.

בעבודתי כמפיקה אני עובדת על סדרה תיעודית: **נשים כותבות – חדר משלך**. זה ודאי לא מקרי שבין הסופרות הרבות בחרתי בין השאר, יחד עם הסופרות אידה פינק ואורלי קסטל-בלום, גם את בתו של ש"י עגנון, אמונה ירון – שהקדישה את כל חייה להוצאה לאור של ספרי אביה. מספר היצירות שהיא הוציאה לאור אחרי מותו של עגנון גדול ממספר הספרים שיצאו לאור בחייו. והיא היחידה שיכלה לקרוא את כתב ידו. יחד עם זאת, לעבוד עם אבי – ללמוד ממנו ולהמשיך בדרך מסוימת במקצועו – זה מעשה מחייב ולפעמים גם מכביד. מחייב – בגלל החומרה והרצינות של המורשת שהוטלה עליי; ומכביד – בגלל המודעות שקשה להיכנס לנעליו. הייתי אומרת שהחשובות ביותר הן הנאמנות והתשוקה למקצוע: חוסר פשרות, מלחמה בלתי פוסקת עם החומר המצולם.

כעורכת סרטים אני מחויבת גם לראות בקולנוע אמנות של ספקטקל, שואו (Show), כי העריכה תורמת ולפעמים מכריעה את הדיאלוג המתמיד עם הצופים. אנשים שיוצאים מביתם קונים כרטיסים ורוצים לקבל על כך תמורה. צריך לגרום להם לצחוק, לבכות, להתרגש, לעבור חוויה. יש דרכים מקובלות לעשות זאת, טכניקות, קריצות עין, מודלים ידועים לחיקוי. כל זה לא היה קיים בחדר העריכה של אבי. לא חלילה בגלל התנשאות, אלא מכיוון שכשהוא ישב מול החומר, צופה בו שוב ושוב, הקהל לא היה קיים; המלחמה הייתה עם עצמו – ועם החומר – בלי לנסות למצוא חן, בלי קיצורי דרך שנועדו להנעים ולהחניף. כפי שהוא עצמו התבטא בקשר לעבודה על **יומן**: "מעל הכול, עבודה מסוג זה דורשת כנות מוחלטת – בעיקר ריחוק מתחבולות, אפילו הן תחבולות אמנותיות. וזו לא משימה קלה".

באותה הזדמנות שבה כתב את הקטע הזה על ה**יומן**, 15 שנה אחרי שהתחיל לצלם אותו, הוא הוסיף: "לצלם יומן הוא תהליך מוחשי. האימאג' הוא קונקרטי, סולידי כמו אבן. לא קל לתת צורה לאבנים אלה בחדר העריכה. הן התמונות והדימויים הלא מתוכננים מראש כמו בסרט עלילתי, ואפילו לא מתוכננים כמו בסרט דוקומנטרי עם קונספציה מראש. אתה מצלם מיום ליום בלי לדעת מה יבוא. התמונה שתפסת במצלמה היא בלתי ניתנת לשינוי. חיפשתי אז ממד נוסף, ממד ספרותי, כדי להוציא את התחושה של 'טוהר סינמטוגרפי' –

purism – והוספתי את הקריינות. לעשות את הסרט הזה לימד אותי משהו על קולנוע ומשהו על החיים. האם זה מה שנקרא: יומן?".

נחזור לנושא הסמינר: **בית להיות בו**. רוב הצילומים של **היומן**, חוץ מהנסיעות לברזיל ולפריז, התקיימו בתוך הבית. אבי צילם את המשפחה: אותי, את אחותי ואת אמי; וניסה, כפי שהוא חוזר ואומר ב**יומן**, להתקרב כמה שיותר ליומיום. לפעוט, אפילו לבנאלי. הוא היה מצלם הרבה מאוד דרך החלון, קודם ברחוב מאנה בדירתנו, מחלון שפנה לבית הכנסת, ומאוחר יותר דרך חלונות הדירה מגובה רב בלונדון מיניסטור שברחוב אבן גבירול פינת שאול המלך.

הביקורת בארץ ובחו"ל מציינת ומבליטה תמיד את יכולתו של **היומן** לשלב את ההיסטוריה הקטנה וההיסטוריה הגדולה של המקום. במילים אחרות: את הפרטי ואת הקולקטיבי. זה מבחינת התוכן; אבל איך עושים את זה בדרך אמנותית קולנועית? אם תשימו לב, התנועה המובילה ב**יומן** היא בכיוון צנטריפוגלי, כלומר מהבית החוצה. זה מתחיל בפרק הראשון, שבו אני ואחותי ילדות, מכינות שיעורים וכולי – נושא אינטימי שיחזור מאוחר יותר, בפרק העוסק ביחסי אב ובת. כאשר הוא מצלם אותי במטבח מזמינה אותו לאכול מרק, והקריינות אומרת "אני יודע שמעכשיו והלאה אצטרך לבחור בין לשתות את המרק או לצלם אותו", הוא מניח את יסוד עשייתו של **היומן**. ובמבט החוצה, כאשר ליד הבית הוא רואה אדנית של פרחים ברחוב אבן גבירול, זה מזכיר לו ארונות קבורה קטנים של ילדים בברזיל.

התנועה הצנטריפוגלית מתבטאת בעיקר בצילום מהחלונות. גם בפריז, בפרק 5, כאשר דויד ואמי התגוררו אצלי בדירה, אבי המשיך לצלם דרך החלון. מה שברצוני לציין הוא שבעשייה הקולנועית של אבי, דבר מוחשי ועכשווי תמיד מעורר מחשבות כלליות יותר: לפעמים על העתיד או זיכרונות ואסוציאציות מן העבר.

הרשו לי בנקודה זו לפתוח סוגריים הקשורים לביוגרפיה של דויד. מדובר בסמינר הזה על "בית להיות בו": גם לדויד היה בית, רחוק מאוד מכאן – בברזיל. לא בדיוק ברזיל של קרנבל וכדורגל. לפי השאלה המקובלת בארץ: "מאיפה אתה?" או ליתר דיוק "מאיפה באו הוריך?" – מקורו של דויד הוא בעצם "פלשתינה", והוא אהב להתריס ולומר: "אני ברזילאי פלשתינאי". אביו וסבו נולדו בצפת למשפחת רבנים חסידיים משושלת פרלוב – מקרלין-סטולין שבאוקראינה. הסב הגיע לארץ בתחילת המאה ה-19; סבו ובנו – אביו של דויד – עזבו את צפת בעקבות הרעב הגדול ששרר בה אחרי מלחמת העולם הראשונה, והיגרו לעיר בלו הוריזונטה (Belo-horizonte) שבברזיל, אולי בגלל השם הנשגב של המקום: "בלו הוריזונטה" פירושו "אופק יפה". דויד נולד בריו דה ז'נרו, חי עד גיל עשר בבלו הוריזונטה, ואז עבר לסאו פאולו, שם בילה את נעוריו בבית סבו. בביתו של הסבא דיברו ערבית – עוד מצפת – ויידיש. שכנו הטוב וחבר נעוריו היה לבנוני שמשפחתו גם היא היגרה לסאו פאולו: פאוזי רחמה, שאותו צילם דויד בפרק 6 של **היומן**.

בשנות ה-40 המאוחרות, כאשר לברזיל הרחוקה החלו להגיע הדיהן של זוועות השואה, דויד, שנטה להתבוללות בחברה הברזילאית והיה חבר בתא קומוניסטי (מי מבין הצעירים הנאורים לא נמשך אז לפתרונות קיצוניים בחברה הזו שהייתה שקועה בעוני ודחי), פיתח גם הוא את מודעותו לזהות היהודית שלו. הוא הצטרף לתנועת הנוער "דרור הבונים", שהחלה את פעילותה בתקופה ההיא, ובמהרה הפך להיות אחד ממנהיגיה הבולטים. יחד עם זאת, מאז נעוריו התמסר לציור. המיזוג הזה בין אמנות לפוליטיקה הפך אותו לדמות נערצת בתנועה.

בשנת 1952, כאשר רוב החברים עזבו את לימודיהם כדי לעבור הכשרה ולעלות ארצה לקיבוץ, הוא קיבל רשות מהתנועה ללמוד שנה ציור בפריז. הוא נשאר שש שנים, וב-1958 עלה לקיבוץ ברור חיל, להצטרף לאמי, ושם נולדתי.

השנתיים שהוא חי בקיבוץ ריתקו אותו בכל מה שהיה קשור לעבודת האדמה – החקלאות, הטבע; אך בכל זאת ענן העיב על סיום התקופה, ועליו אספר לכם. עקב התמחותו בקולנוע הוא היה האחראי להבאת סרטים להקרנות פעם בשבוע בקיבוץ. "במה אתחיל?", הוא חשב לעצמו, ואת זאת סיפר לי – ללא היסוס הוא בחר

בסרט **אוניית הקרב פוטיומקין** של סרגיי אייזנשטיין: הרי מה נכון יותר לחברה מהפכנית כמו קיבוץ מאשר הסרט המהפכני הזה, הקלאסיקה של הקולנוע העולמי? ההקרנה החלה בחדר אוכל מלא אך נגמרה בקהל דליל ביותר. ואז הוא אמר לאמי מירה – פה אני לא אגדל את בנותיי.

אפילו בתקופת חייו בקיבוץ דויד השתלב בעשיית הקולנוע התיעודי בארץ, שהייתה אז כולה בידי הממסד, והמשיך בכך עם הגעתו לתל אביב. מבחינה מקצועית, שנים אלו היו מרתקות אך קשות ביותר. הוא צילם כ-15 סרטים תיעודיים, אך הקונפליקטים עם הממסד הלכו והחריפו. אביא רק שתי דוגמאות:

ב-1962 הסוכנות היהודית הזמינה סרט קצר על "מלבן", בית אבות חדש שנבנה בנתניה. דויד היה אז בן 32 והיה נלהב לצלם סרט על זִקנה. המשבר פרץ כאשר הוא צילם טקס לוויה כחלק מהמציאות של המקום. בתגובה חריפה ביותר הוא נדרש להוציא את הלוויה מהסרט, בטענה שזה אירוע מדכא ופסימי שיעורר רושם רע בחו"ל. אפשר להסיק מכך שהפקידים של הממסד דאז דרשו להראות שבישראל הזקנה לא דועכת לעולם, שהזקנים חייבים להיות מאושרים עד סוף חייהם, ולהתעלם מהמוות.

הדוגמה השנייה קשורה לסרט **בירושלים**, שצולם ב-1963. דויד הכיר את המשוררת זלדה, שעוד לא הייתה ידועה אז. בסרט היא מספרת אגדה שעל פיה לפני בואו של המשיח האמיתי יבוא משיח בדמות של קבצן, והיא מסיימת בחיוך ואומרת: "אם כך, יכול להיות שכל קבצן הנו המשיח". דויד צילם כמה קבצנים בירושלים, דמויות שהסתובבו אז בעיר. שוב פרץ ויכוח ממושך, משום שפקידי הממסד הממשלתי לא אהבו כלל את הרעיון שהמשיח יכול להיות קבצן, וטענו שאין כלל דמויות כאלה בעיר ירושלים. המחלוקת נפתרה רק כאשר השאלה הועלתה בפני ראש הממשלה לוי אשכול, והוא אישר את הסרט. זה היה הסרט הישראלי התיעודי הראשון שהתקבל לפסטיבל ונציה (ב-1963) והראשון שזכה בפרס בפסטיבל קולנוע בינלאומי. הנימוק של חבר השופטים היה: "סרט זה מראה את אהבתו של הבמאי לעמו". אירוניה מרה.

ובכל זאת הקונפליקטים האלה, שהלכו והתרבו, הביאו בעקבותיהם ייאוש קיומי שהחל להשתלט על דויד, תחושת שוליים ומצוקה כלכלית; למרות הביקורות הנלהבות בעיתונות – "הנה ההבטחה שהקולנוע הישראלי חיכה לה", "הנה סוף סוף אמן אמיתי בקולנוע" – יחד עם ההערצה הזאת פסקו ההזמנות, כי דויד נחשב בעיני הממסד לבמאי "מסוכן". אציין בפניכם רק שתיים מההצעות שלו שנדחו: סרט על מקס ברוד, ידידו של קפקא שחי בחיפה, וסרט על מרטין בובר. גם בסרטים שהזמינו אצלו, ושאותם הוא אכן צילם, כמו על צינור הנפט ועל המוביל הארצי, הוא לא יכול היה להגשים את אמנותו. הוא רצה שיאפשרו לו לצלם לעומק את האנשים שבונים את המפעלים הללו, את הרקע שלהם, את היומיום שלהם, את בתיהם ומשפחותיהם – אבל נענה בשלילה; כי המטרה הייתה המפעל עצמו – ההישג – ולא בני האדם.

וכך, בתחילת שנות ה-70, לאחר קרוב לעשרים סרטים תיעודיים ושני סרטים עלילתיים, דויד החליט להיפרד מהקולנוע הרשמי. הוא קנה מצלמת קולנוע קטנה ללא קול, והתחיל לצלם; וכמו שהוא אמר: "לצלם בעצמי ולעצמי – ובעיקר באנונימיות. הייתה לי רק מטרה אחת מדויקת: ליצור משהו אחר מקולנוע מקצועי. אני פשוט רציתי לעשות סרטים, אך כל ההצעות שלי נדחו והמצב נראה חסר תקווה. למה? האם זו הייתה קסנופוביה נגד מהגר בארץ של מהגרים? בארץ המובטחת? לא הייתה לי תשובה לכך".

דויד חיפש את האנטי-דרמה, את האנטי-תסריט, אך הדרמה חדרה למצלמה שלו ללא הכנה מוקדמת. גרנו ברחוב מאנה בתל אביב, היה יום כיפור, ודויד כיוון את המצלמה אל בית הכנסת כדי לצלם אנשים מתפללים (עניינה אותו העובדה שהספרדים התפללו למטה והאשכנזים למעלה). פתאום הוא חש אי-שקט בין המתפללים, נשים שישבו מחוץ לכותלי בית הכנסת האזינו לטרנזיסטור, חיילים הסתובבו לגייס אזרחים; ומיד עם פתיחת מקלט הרדיו הוא הבין שפרצה מלחמה – מלחמת יום כיפור. שוטים אלה שצילם, בלי להבין מה קורה אז, הפכו להיות השוטים הפותחים את הפרק הראשון של **היומן**.

מאז, לצילום דרך חלונות הבית הוא הוסיף חלון אחר – חלון הטלוויזיה. כך נוצר **היומן**; ובכל זאת – איך מגדירים יומן קולנוע? מה זה יומן בקולנוע? דויד עצמו שאל שאלות מסוג זה: "האם אני עושה הוֹם-מוּבי?",

והוא היה עונה לשאלה זו בשאלה נוספת: "האם איש נודד כמוני יכול לעשות הום-מוביי? איפה הוא ביתו?". ובכל זאת, למרות תחושת הזרות שלו בארץ, שהוא מבטא אותה בעיקר במשפטיה של הזמרת אודטה: "Strangers here, strangers there, strangers everywhere, I would go home honey, but I'm a stranger also there", ובהקשר לתחושת הזרות של פרק 3 ביומן (שציטטתי קודם לכן), כשדויד חוזר מביקור בברזיל, הייתי רוצה להקריא במלואו קטע מהקריינות של פרק 1 **ביומן**:

"מאוחר בלילה במונית, חדשות. שר בממשלה שם קץ לחייו ביריית אקדח. האישה שלידי פורצת בקריאת שמחה לאיד: 'שימותו כולם'".

"אני עוצר ליד בית קולנוע. במצלמתי אני מצלם את הבחורים האלה, שכאילו יצאו מסרטיו של פאזוליני. ואלה הסרטים שלנו: כסף, כסף גדול, התחכמות, פקחות ושוב התחכמות, התאבדות בעוזי. והמשפחה מאחורינו. והרואיקה. בבית כשאני מתבונן בצילומיי, אני נזכר בשאלת ידיד מטרידה: 'מדוע אתה לא עוזב? למה לא תעשה את סרטיך במקום אחר?' עניתי לו: 'אני לא אעזוב, נטעתי על האדמה הזאת שני עצים, הארץ הזאת היא שלי'. הייתי במצב רוח מאוד מיוחד להגיד משפט חזק כזה. האם בכוחי לעמוד בו? הלילה עוד לפניי. מין הרגשה שזמנים גרועים עוד יבואו."

עם יציאת המארז של **היומן** בפברואר 2007 כתב מבקר הקולנוע של עיתון "הארץ", אורי קליין, שהיה בין הסטודנטים הראשונים שלו באוניברסיטה, וכמבקר ליווה את יצירתו של אבי לאורך חייו. אצטט רק את סיום המאמר:

"צריך להתנער מכל התייחסות נוסטלגית, רומנטית וסנטימנטלית אל סרטו כדי לגלות את מהותו הבסיסית ביותר – והיא היותו של "יומן" יצירה פוליטית במובן הכי עמוק של המושג הזה. זהו אולי המסר החשוב ביותר העולה ממנה. האישי והפרטי הם פוליטיים, הציבורי והקולקטיבי הם פוליטיים: עצם מעשה היצירה הקולנועית, ההכוונה של המצלמה אל החלון, הרחוב, השמים או המטבח, הם פוליטיים. "יומן" מתעד ביוגרפיה והיסטוריה ומטשטש את הגבולות ביניהן. עשייתו של יומן קולנוע אין פירושו סתם תיעוד של היומיום הבנאלי: המיזוג בין החיים הפרטיים למרחב הציבורי המקיף אותם אין משמעותו תנודה סתמית מהאחד למשנהו. דווקא האקראיות לכאורה המאפיינת את הכתיבה הקולנועית היוצרת יומן תובעת משמעת ריסון, חזון ברור, מרוכז ואיתן".

ביומן אין שום דבר מתפנק. הצבתו של היוצר במרכז יצירתו אינה הופכת את התוצאה לשאננה או יהירה: אף היא תוצר של מאבק תמידי, שאת סימני הניצחון בו חרט פרלוב על המסך בעקביות עיקשת. אגב, פרלוב עצמו נראה ב"יומן" לעתים נדירות למדי ולרוב בהשתקפות: צליל קולו שאנחנו נושאים בזיכרוננו בעקבות הצפייה בסרט, קול שאיכותו, קצבו, מבטאו, מכילים את כל המתחים שהיצירה עצמה מקיפה. אף יותר ממראה פניו של פרלוב, קולו המלווה את הסרט הוא שמקנה ל"יומן" נפח של חיים נמשכים – ארעיים ונצחיים בעת ובעונה אחת.

האתר של דוד פרלוב: www.davidperlov.com

דוד פרלוב ויעל פרלוב בחדר העריכה, 1984, צילום : רחל הירש.

דוד פרלוב ויעל פרלוב בחדר העריכה, 1984, צילום : רחל הירש.

דרורה דקל

בית-משפחה-ביוגרפיה (טרילוגיה ו-X טריטוריה)

(נכתב בשנת 2008)

בהרצאה זו אציע התבוננות בשני גופי עבודות עיקריים שבהם אני עוסקת בשנים האחרונות, המעלים לדיון את מושג הבית: **טרילוגיה** ו-**X טריטוריה**.

המשפחה והבית הם המקומות שבהם נוצרים אצלנו מושגי פנים/חוץ, פרטי/ציבורי, האני/האחר. בית הוא אתר מכונן זהות. בית אמור להיות יציב.

מה קורה כשהוא מייצג מצבי פיצול והרס? בהרצאה זו אנסה לבחון בעזרת העבודות את השאלה הזו ושאלות נוספות שמתעוררות בעקבותיה.

טרילוגיה

פרק ראשון – **מכתבים אדומים**, גוף עבודות, רישומים על העתקים מצולמים של המכתבים שנשלחו לאמי מאביה, מאימה החורגת ומחברתה הטובה. המכתבים עוקבים אחר נתיב בריחתה מווינה לצ'כיה ומשם לנמל מרסיי בצרפת, עד הגיעה לקיבוץ כנרת שבפלשתינה.

פרק שני – **כיפה אדומה**, ספר רישומים על צילומי זירוקס שצולמו מתוך ספר ילדותי המכונן, **כיפה אדומה**.

פרק שלישי – **צילומי רוע**, סדרת צילומים שעובדו בעבודת מחשב.

X טריטוריה

העבודה בנויה מרצף דימויים של מגזרות פח אלומיניום וקופסאות פח. סך כל העבודה באורך שמונה מטרים. הדימויים צבועים בשחור או מודפסים בהדפס טינר והקופסאות האדומות, שהכילו בעבר מטפי כיבוי אש ועליהן מדבקה מודפסת עם המילה "סכנה" ו "הוראות הפעלה". דימויים והאמצעים המשמשים אותנו לייצור ושימור הקאנון המשפחתי, הזיכרון הביתי הפנימי כגון צילומים, אלבומים, יומנים, מכתבים – הם אבני בניין לשימורו של הזיכרון. ואולי לא? ומה תפקידם בעיצובו של "האני"? כיצד הם נעים בין היותם מנגנוני זיכרון להיותם מנגנוני שכחה?

רולאן בארת (Barthes) כותב: "לא זו בלבד שהתצלום לעולם איננו בבחינת זיכרון [...] אלא, שלאמיתו של דבר הוא חוסם אותו ונהפך עד מהרה לאנטי-זיכרון".[1]

ומהו הזיכרון הביוגרפי שלי? מציאות מדומה? חורים שחורים? המודחק שחוזר תמיד כרוח רפאים?

לא ראיתי מעולם אף לא צילום אחד של בני משפחתה הרחבה של אמי שנספו כולם במחנות ההשמדה.

"המאוים" (Unheimlich) הפרוידיאני, ההדחקה של מה שהיה בשעתו הביתי (Heimlich), התעורר לחיים בעקבות תרגום העיזבון של אמי מגרמנית לעברית, וכך החלה עבודת הטרילוגיה שנוצרה בדחיפות של עשייה במהלך שלושה חודשים.

את הניירות הצהבהבים והדקיקים שעשויים מנייר משי ועליהם כתובות אותיות בקליגרפיה גרמנית עתיקה, ואת הגלויות והמברקים, תרגמה לי בנוכחותי חברתי הטובה אנדריאה עיסא הכמן (השיחות בינינו הוקלטו). אנדריאה, נוצרייה קתולית שהגיעה כמתנדבת לקיבוץ בצפון, התאהבה בערבי מוסלמי מעכו העתיקה,

[1] בארת, 1988: 93.

נישאה לו והתאסלמה. אנדריאה הייתה סטודנטית מוכשרת שלי, שנסיבות החיים אילצו אותה לעזוב את הארץ עם בתה הקטנה ולחזור לגרמניה, לדיסלדורף. מלאכת התרגום והשיחות בינינו היו עבורה ועבורי אירוע מכונן ועוצמתי.

את כל "החומר" צילמנו במכונת צילומי זירוקס על דפי A3, שהיו לחלק מ"המטען" שטס לגרמניה, ושם הוא תורגם מחדש על-ידי אביה של אנדריאה, בשל מילים שלא הכירה כי נכתבו בגרמנית עתיקה. לראשונה בחייה העזה לשאול אותו ואת אמה על מעשיהם בזמן המלחמה "ההיא". "החומר" הפך לחלק חשוב בגוף עבודותיי ועבודותיה החדשות של אנדריאה. את המכתבים היא העתיקה בעט, ציפורן ודיו, בקליגרפיה גרמנית, לתבנית גדולת ממדים של אורנמנט אסלאמי. הסדר האובססיבי, שהפך למייצג של דוברי הגרמנית, בא לידי ביטוי בדרכים מגוונות. ממדיו האלימים ילוו את הזיכרון הקולקטיבי שלנו גם בדורות הבאים. בין ניירות עיזבונה של אמי מצאתי מסמך מסודר. רשימת בגדים וציוד שהכינה ערב בריחתה מווינה. בכתב נקי, כתוב בטורים, בשליטה, ארגון נכסיה האינטימיים לקראת צאתה (בגיל 15) למסע חייה.

בספרו *The poetics of space*, מדבר גסטון באשלר (Bachelard) על מושג הסדר בהקשר לארון הבגדים. בארון הבגדים קיים מרכז של סדר המגן על כל הבית נגד אי-הסדר חסר המעצורים. באשלר מציין את העובדה שבארון שולט סדר, וליתר דיוק, זהו שלטון הסדר. סדר הוא לא רק עניין גיאומטרי לדבריו – הוא גם יכול לזכור את תולדות המשפחה.

הצבע האדום הוא הצבע השולט בעבודות. נוכחותו מתחברת לקשר דם, לשפיכות דמים, ליופי, לקיטש ולמוות. אינני מצליחה למחוק את הסימנים, כמו שכתבה על עבודותיי האוצרת טלי תמיר, ולא את הפצעים. הם שם, ומתוכם נבנית תורת הצלקות כמערכת פצעים שלא הגלידו יפה.

סֵמְיוֹטִיקָה הִיא תּוֹרַת הַסִּימָנִים

תּוֹרַת הַסִּימָנִים הִיא תּוֹרַת הַצַּלָּקוֹת

תּוֹרַת הַצַּלָּקוֹת הִיא מַעֲרֶכֶת פְּצָעִים

שֶׁלֹּא הִגְלִידוּ יָפֶה

פֶּצַע שֶׁהִגְלִיד מָשׁוּל לְשֶׁקוּף

מִי יָכוֹל לְדַבֵּר בִּשְׂפַת הַשְּׁקִיפֻיּוֹת

מִי יָכוֹל לִכְתֹּב בִּזְכוּכִית אֲפִלּוּ שֶׁאָבִיהוּ

זַגָּג שֶׁלֹּא לְדַבֵּר עַל סֵמְיוֹטִיקָן [2]

על חומרי העיזבון ביצירתי מופיע בין היתר דימוי בולט של **שכמייה אדומה**, כמו זו שלבשה כיפה אדומה. את השכמייה תפרתי ורקמתי לתינוקת שאמורה הייתה להיוולד לי כמה חודשים לאחר מלאכת התפירה. השכמייה נתפרה מבד שמיכה אדום והבטנה מדגל אדום ש"נגנב" ממחסן התרבות בקיבוץ.

השכמייה האדומה משתנה ברישומים לישות עצמאית שעוברת מטמורפוזה. היא מופיעה כאיקונה או כבית עם עליית גג למסתור, כמבנה תעשייתי שמזכיר את צריפי מחנות ההשמדה או כערכת הישרדות.

כיפה אדומה ומסע ההתבגרות שלה הופכים למסע בלתי נפרד ממסע התבגרותה של אמי בצל הזוועה.

[2] חלפי, 1979 : 53.

יצרתי שני סיפורים מקבילים, אבל למעשה הם מפורקים, מפוצלים, סימביוטיים, רוויי אינפורמציה ואלימות כשכיפה אדומה משחקת תפקיד של מכשפה מימי הביניים, מרטירית מעונה, שטן, קורבן-ליצן או דמות של חברה בקבוצת קו קלוקס קלן בעלת כובע מחודד.

מוטיב הקורבן שעליו היטיב לכתוב ג'ורג' בטאיי (Bataille) מלווה אותי עוד מנעוריי כשקראתי את ספרו **סיפור העין** ומאוחר יותר את כתביו שתורגמו לעברית. בטאיי מתייחס לקשר בין מוטיב הקורבן ובין השמש.

במאמר "שמש רקובה", שנמצא בקובץ הדוקומנטים שלו, מראה בטאיי את הקשר הלשוני הסמוי שבין הפה לבין כלי הנשק. הוא קושר בין האומן, האומנות והאלימות, הקורבן והפולחן למקומות האפלים והמבהילים ביותר שהתרבות המערבית דחקה אל שוליה. הגבול שבו השרשרת הלשונית נשברת והגוף מדבר את מותו. לא מפתיעה התרשמותו של בטאיי מהפשיזם כגילום של אותה אפלה. לטענתו, הייצוג נולד על הגבול שבו האור הופך לחושך והחיים למוות.

אני יודעת כמה מילים בגרמנית, תמיד פחדתי מהשפה.

אמי נמנעה מלדבר גרמנית בבית, היא גם לא השתמשה במוצרים משם...

אבל אני יודעת להגיד ארבייט מאכט פריי, הראוס, יודן, שנל, אני גם לומדת לדבר במילות ציווי, מילים שהורים אמרו לילדיהם.

עבודותיי מנסות לגעת ברגשות אמיתיים. באינטימיות, בזיכרון, בשפה, בגעגוע, בכאב על מה שהיה ולעולם לא יחזור. אני משתמשת בהומור שחור, בדימויים ובמילים כדי לשרוד את גוף העבודות הזה. זו אירוניה עצמית והתבוננות מפוכחת על האני שלי ועל האחר. היצירה האינטנסיבית שלי מאירה את היומיומי הסתמי וחושפת את האפל, הבנאלי והמופרע שבתוך מערכות היחסים בתוך הבית ובמציאות המקיפה אותו.

יחסו של בטאיי לעולם מושתת על עיקרון יסוד ברור: העולם, בדומה לשפה, הוא פרודי. ב"פי הטבעת של השמשי" מדבר בטאיי על המבט שלנו: "כל דבר שאנו צופים בו אינו אלא פרודיה של דבר אחר. לעתים אפילו אותו הדבר עצמו אך בצורה מאכזבת שלו.

העולם הפרודי הוא עגול, מסתובב סביב עצמו וחוזר תמיד לאותה נקודת מוצא. זהו העולם המוביל אל השיגעון. עולם הנוצר כשהסובייקט משתגע".[3]

בעבודותיי ובמחשבותיי הופנמה המחשבה הפוסט-מודרנית על אודות הסובייקט כריבוי, הסובייקט המקוטע, חסר האחידות והלכידות.

ההיבט הנשי/מיני בעבודותיי הושפע, יש לשער, גם מהשיח הפמיניסטי שערער סופית את מעמד הגוף כתופעה יציבה. ניטשה "ראה יציבות אחרונה בגוף שלנו", אבל גם מבט זה עורער ותפיסת הגוף, גבולותיו, המגדר, המיניות, הפכה ליחסית.

ההגדרות נעות בלי גבולות ברורים בין הנורמלי לאחר.

אני מנהלת מערכת יחסים מורכבת עם מיניות ומוות ושיח נוקב עם היבטי הרוע.

אין לי אמת אחת שלמה. וגם לא סיפור אחד שלם. גם לא יכולת מסירה שלמה.

ישנם קטעים, בו-זמניים, מפוזרים, רשת של מסכים. ביום השואה מעמד גופי מתערער.

---

[3] פופובסקי, 1993.

אני מצלמת מהטלוויזיה, קל לי יותר לצלם מאשר לשבת באופן סביל ולצפות. הישיבה מקפיאה את גופי. את החומר המצולם אני זורקת. במודע וגם באופן לא מודע. הנעדרים נוכחים, חיים, בלי פנים, אני נבהלת. רק פעם אחת שמרתי את הצילומים והם חדרו לעבודותיי מבלי שיכולתי להימנע מכוחם.

רגליים

בפעם הראשונה שהעזתי לדמיין איך נראה אביה של אמי, איך נראתה אמה שנפטרה בלידתה ואיך נראו פניה של אמה החורגת, ראיתי *רגליים*, רגליים ארוכות. ילדה קטנה ג׳ינג׳ית ורזה אוחזת בהן ולא מרפה. רגלי ספורטאי של גבר גבעולי ונאה שהולך יד ביד עם ילדתו לאורך הדנובה. רק רגליים הולכות ויד קטנה. הולכים...

הרגליים הן דימוי מרכזי נוסף בטרילוגיה. אני יוצרת מהן שבשבת רוח, צלבי קרס ורגלי ילדה נועלת נעליים גבוהות, רגליים משוכפלות והולכות (צעדת המוות).

קישוט

באסתטיקה של הנאציזם בלט צירוף של דימויים מנוגדים כהרמוניה. אני מרבה להתבטא בדימויי קישוט.

קיטש ומוות. הרמוניה ואימה.

שפה שפועלת את פעולתה על הדמיון, זו שפה מעגלית של התפילה, שסובבת ללא לאות סביב עצמה ומשרה מעין היפנוזה באמצעות החזרה, בדומה למילה החוזרת ומושרת במזמורים מסוימים.

הריגוש הקיטשי מייצג סוג מסוים של רומנטיות פשטנית. אך מעל לכל רומנטיות מרומזת. כולנו חיים בתוך קיטש, ולא קשה לסוג זה של דימוי לעורר בנו ריגוש. בפרט כשההשפעה הופכת לרטט עקב הניגוד שבין הקיטש לבין המוות וההרס.[4]

המשיכה שלי מאז ילדותי לדגם, לקישוט, לאורנמנט ולרקמה ממשיכה ללוות את יצירתי גם היום. הביטויים הקיטשיים שלי מתריסים ומפתים.

אדולף לוס, שהיה אחד ממנסחיה העיקריים של הארכיטקטורה המודרנית מייצג עמדה תקפה השוללת את הקישוט, עימה היה עליי להתמודד בתקופת לימודי האומנות. בספרו **דיבור לריק, למרות הכל** הוא מציע לראות בקישוט פשע ושהאורנמנטיקה מנוונת.

מעניין איך ללא מילים וללא הידע שקיים בתודעתי כיום, המחאה שלי נגד התאוריות שראו בקישוט משהו נחות, שמחקו את הסיפור וכנגדו בחרו באידיאי, ניסו לבנות עולם חדש ולהוקיע את הישן, החלה כבר בילדותי.

״**To Thread A Maze**״ (להשחיל מבוך) או **X טריטוריה** (העבודה הוצגה לראשונה בגלריה העירונית ברחובות) פירוש השם הוא להשחיל מבוך. להשחיל, להעביר משהו מבעד פתח, לנוע מבעדו לאט ובזהירות- To Thread A Maze - בתרגום לעברית: מבוך, לבירינט, להביך, להכות בתימהון.

יצרתי עבודה צרה ושטוחה לכאורה, המשתרעת על פני קיר ארוך. דימויים הנעים זה אחר זה, כמו בסרט אילם, סתום וחתום, במרחב של זמן מתעתע, שקווי המתאר שלו, הברורים והמטושטשים, חומקים מהגדרה. בעבודה מופיע רצף של דימויים עשויים ממגזרות פח אלומיניום, כמו מגזרות נייר שילדים גוזרים ובעזרת קיפול יוצרים עולם משלהם. בין הדימויים מופיעים עצי ברוש, גדרות, בתים, חווה חקלאית, חפצים, מבנים תעשייתיים מוארכים (או אולי מבני ״בלוק״ מאושוויץ) ובעלי חיים. במבט ראשון נראה הקיר כמבטל

[4] פרידלנדר, 1985.

את האלמנט התלת-ממדי והמגזרות הופכות לצל של עצמן. אך במבט שני נחשפת המניפולציה על הצופה ומתגלה רב-ממדיות של המגזרות.

בין הדימויים שתלתי קופסאות אדומות, שבעברן הכילו מטפים לכיבוי אש. על כל מכסה של קופסה מודבקת מדבקה שעליה רשומות הוראות בטיחות ובולטת המלה סכנה על חלק מהקופסאות מופיעים דימויים תלת-ממדיים והעתק של החותמות מהמכתבים. העבודה כולה בנויה מאוסף פרגמנטים שמפרקים את הסיפור השלם.

ברקע צצים אזכורים של סיפורי האחים גרים, השואה, סיפורים ביוגרפיים ומראות מנוף קיבוצי. מראה של זיכרון מפורק ש"רץ" על הקיר. על הדימויים מודפסים טקסטים קטועים ממכתבי העיזבון וחותמות של הצנזור, הצלב האדום, הדואר הצ'כי ועוד.

ההשראה לעבודת הקיר נלקחה מרישום שציירה בעפרונות צבעוניים דיתה הקטנה, בת דודתה של אמי, שצירפה את הרישום למכתב ששלחו הוריה מבלגיה, מקום בריחתם, לאמי בפלשתינה.

ברישום נראים בית, גדר, ציפור ודשא ירוק. הדימויים ה"פסטורליים" ברישום הפכו בתודעתי לשחורים ולמאיימים. הבית אינו תמים, הדשא אינו ירוק והציפור החביבה נראית כעורב משחר לטרף.

רבות מעבודותיי עוסקות בחיפוש הפשר לדברים, בפשר הרוע ובחקר העבר המשפחתי.

השאלה היא כיצד מדברים על עבר, על בית שהוא בחזקת נעלם אך גם נוכח?

אני בוראת לי טריטוריות, הורסת אותן ושוב בונה. מוסיפה עובדות, בודה אחרות. יוצרת פאזל מפרגמנטים שהתגלגלו ובחלקם עברו מטמורפוזה, לרגע הם מפתים בתמימותם וביופיים ולרגע הם מכים בבטן.

העבודות האלה מוקדשות לזכרה של אמי גרטרוד (יהודית) פרינץ, לזכר אביה ארתור פרינץ ולזכרן של שלוש אִמותיה רוזה למפל (פרינץ) שנפטרה בשעת לידת אמי, פאולה פרינץ אחות אביה שגידלה אותה באהבה עד גיל שלוש לערך (אמי נותקה ממנה כשאביה נישא בשנית) ודורה צוורלינג (פרינץ) אמה החורגת. ולזכר משפחתה המורחבת. המוות היה פיתוי הרבה יותר חזק מהחיים ותקווה לשקט!

מֵהַמָּקוֹם שֶׁיָּלַדְתִּי אוֹתִי הָיִית

אֲרוֹן מֵתִים מְקֻשָּׁט בִּדְגָמִים

צְלָבֵי קֶרֶס הִלְכוּ בָּךְ כְּמוֹ

מַדְבֵּקוֹת דָּבָק דּוּ-צְדָדִי

מֵהַמָּקוֹם שֶׁבָּחַרְתִּי לָלֶכֶת הֵבַנְתִּי שֶׁהִצְלַחְתִּ

לַחְתֹּךְ אֶת עַצְמִי

בְּאָדֹם חוּטִי

קִשַּׁטְתִּי אוֹתִי בְּסִימָנִים

לֹא מֻסְכָּמִים

עָלַיִךְ.

Viva la vita – viva la morte

דרורה דקל, *1999*, שנת מותה של אמי.

ביבליוגרפיה

בארת, ר' (1988). **מחשבות על הצילום**. תרגום: ד' ניב. ירושלים: כתר.

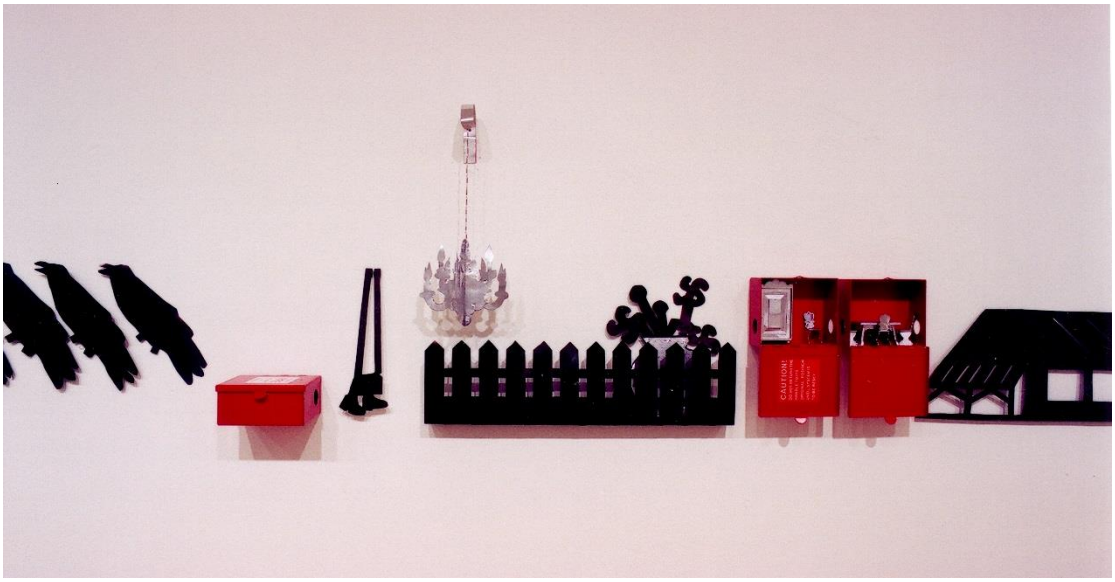
חלפי, ר' (1979). "סמיוטיקה היא". בתוך: **נפילה חפשית**. ירושלים: י' מרכוס.

לוס, א' (2004). **דיבור לריק, למרות הכל**. תרגום: א' אוריאל. תל-אביב: בבל.

פופובסקי, מ' (1993). "ג'ורג' בטאיי". **סטודיו – כתב עת לאמנות** 42. עמ' 16-17.

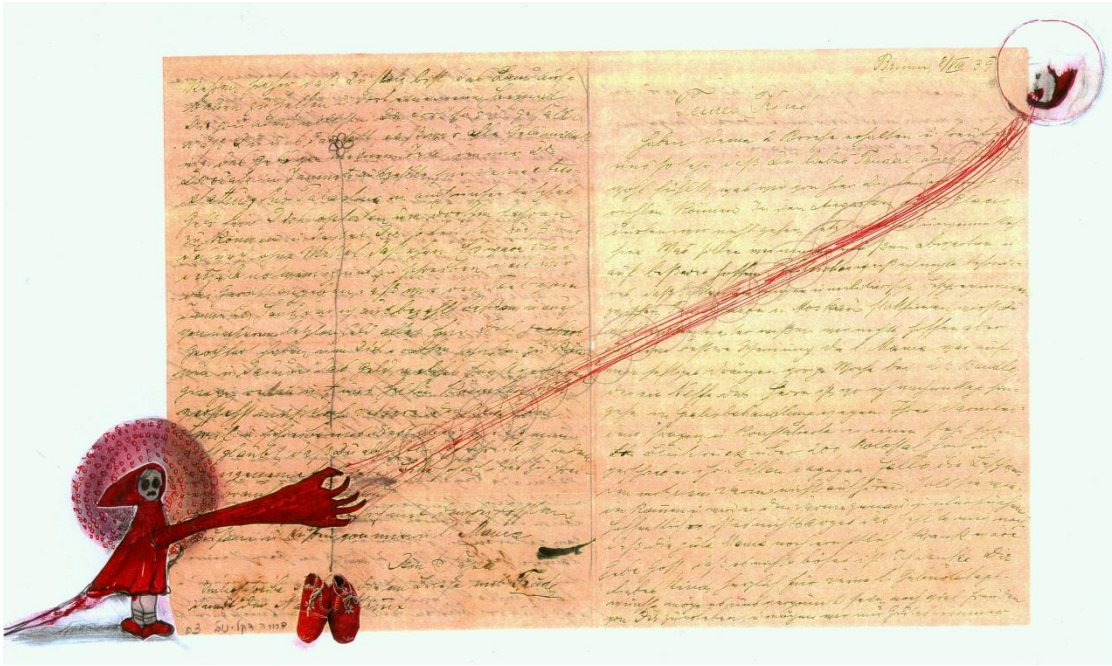
פרידלנדר, ש' (1985). **קיטש ומוות – על השתקפות הנאציזם**. ירושלים: כתר.

Bachelard, G. (1964). *The poetics of space*. (Trans. M. Jolas). New York: Beacon Press.



דרורה דקל, **X טריטוריה**, 2005, פרט מתוך מראה כללי, משפטים ממגזרות פח וקופסאות לאפסון ברזי מטפים לכבוי אש, אורך כללי 8 מטר.

דרורה דקל, פרט מתוך דף מספר סקיצות **לטרילוגיה**, 2001, קולאז' ועט פיילוט.



דרורה דקל, **מכתב מארתור**, מתוך **טרילוגיה** חלק I **מכתבים אדומים**, 2004, עט פיילוט וקולאז׳ על צילום זרוקס, 30x40 ס״מ.

דרורה דקל, **חומי אתה צריך להישאר לשמור על הבית**, מתוך **טרילוגיה** חלק II ספר **כפה אדומה**, עפרון, עט פיילוט, נייר דבק וקולאז׳ על צילום זרוקס, 19.5x35 ס״מ.

דרורה דקל, **צילום ראש כרות בסל**, מתוך **טרילוגיה** חלק III **צילומי רוע**, 30x30 ס״מ.

שער רביעי: גלות והגירה

ענת גטניו

הבית כגרעין זהות בחברה רב-תרבותית

הקשרים תרבותיים מבית ביצירה הישראלית העכשווית

המאמר לקוח מתוך קטלוג התערוכה:

"הבתים שבבית גרים בדירות" - מטענים של עבר באמנות ובקולנוע בישראל

אוצרת: ענת גטניו, מוזיאון פתח תקוה לאמנות, 2008

"הבתים שבבית גרים בדירות" - כך פותח המשורר אבות ישורון (השם שבחר לעצמו יחיאל פרלמוטר, בעלותו לארץ ב-1925, ופירושו "הורים יראונו") את שירו "הגג חור מן העולם", שהופיע בקובץ **השבר הסורי-אפריקאי**[1]. בשיריו הציע ישורון דגם פרטי, אחר בהקשר של שירת בני דורו בארץ, כאשר העמיד את ביתו ואת עברו היהודי בפולין כמושא געגועים - אופציה שהרתיעה את התרבות הציונית של ראשית המדינה.[2]

חוויית השבר הביוגרפי, החוזרת שוב ושוב בשירתו של ישורון, היא נקודת המוצא לתערוכה זו, שיוצריה שייכים אמנם לדורות אחרים - בניהם ובני-בניהם של אותם מהגרים - אך יצירתם שואבת את חומריה מהבתים שמורשתם נעזבה ונמחקה (מסיבות אלו ואחרות) בתהליך הבנייה המואץ של היישוב היהודי בארץ-ישראל. תודעות שהתעצבו על רקע של חוויית הגירה והניסיון להתקרב אל תרבות המקור המשפחתית הן התכנים העומדים במרכז התערוכה, המפגישה בחלל מוזיאלי אחד שני תחומי יצירה - אמנות פלסטית וקולנוע. האמנים, המייצגים דורות שונים וזיקות תרבותיות שונות, מנסחים בדרכיהם המגוונות זהות רב-תרבותית. מדיום הקולנוע מיוצג על-ידי "טקסטים קולנועיים" קצרים שהוכנו במיוחד לתערוכה, ובהם מתכתבים היוצרים עם סרטים קודמים שעשו ונסבו על השאלות הנדונות כאן.[3]

"תרבותם של בני האדם היא חלק בלתי נפרד מהם כמו פניהם או שמם. היא אינה תוספת על קיומם כיצורים אנושיים, כי בלעדיה הם אינם יצורים אנושיים".[4] התרבות אפוא היא שמעצבת את תודעתו וזהותו של אדם - את שפתו, אמונותיו, חומרי הזיכרון שלו. אלא שבמציאות העכשווית של עולמנו, בני אדם מעולמות תרבותיים שונים נדרשים להתמודד עם החיים במסגרת חברתית מעורבת, והפתרונות שהם בוחרים נעים בין מחיקה עצמית לבין שמירה קנאית על הזהות התרבותית שירשו מהוריהם. יש הבוחרים בעמדה רב-תרבותית מורכבת, המאפשרת להכיל את הקשרי הזהות "מן הבית" ומנקודה זו להמשיך להתפתח תוך דיאלוג מתמשך עם אחרים משמעותיים[5] – עמדה שיוצרת חברה מרובדת המשמרת מידה מסוימת של מכנה משותף. המושג "רב-תרבותיות" עשוי לתאר גם את מצבו הקיומי של אדם באשר הוא, שתצריב הזהות החקוק בחדרי לבו מתנה ומתווה את מגעיו עם סביבות תרבות חדשות. גרעין ראשוני-מסורתי זה הוא הבסיס שממנו הוא שב ובוחר במסורת מחדש, הפעם מתוך עמדה חופשית.[6]

הפסיכולוגיה החברתית מבחינה בין שני תהליכים עיקריים של הבניית זהות בחברה: הבניית זהות באמצעות ה"אחר", והבניית זהות תוך דיאלוג פנימי בין מרכיבי הזהות השונים. התהליך הראשון היה דומיננטי בחברה

---

[1] ישורון, 1974: 80.
[2] אופנהיימר,2001.
[3] קלדרון, 2008: 29.
[4] שגיא, 2006: 185-187. עמדתו של שגיא מנוגדת לתפיסה (הרומנטית והרציונליסטית) הגורסת כי הקיום האנושי מותווה ומעוצב מתוך ה"אני" האותנטי של האדם.
[5] כך על פי הפילוסוף הקנדי צ'רלס טיילור, הדן בזהות רב-תרבותית, וראו Taylor, 1992
[6] ראו שגיא, לעיל הערה 4, שם: 198-203.

המונוליתית שאפיינה את ישראל בשנות המדינה הראשונות. ה"אני" וה"אחר" – או ליתר דיוק, ה"אחרים", הוגדרו בחברה חדשה זו בחדות חסרת ניואנסים, ששימשה היטב את צורכי הגדרתה העצמית (ה"אחר" היה תחילה היהודי הגלותי, ואחר כך גם המזרחי והערבי). התהליך השני אינו נזקק ל"אחר" חיצוני לשם שימורה של זהות עצמית, הנולדת מרב-שיח פנימי בין רכיבי הזהות השונים הרוחשים בתודעת היחיד. התפוררותו ההדרגתית של הקולקטיביזם המונוליתי הישראלי בעשרות השנים האחרונות היא שפינתה מקום לתהליך הזה, המורכב לאין ערוך מקודמו.[7]

אקלים כניסת ה"אחרים" (ביטוי שגור בפי חוקרי תרבות רבים) בעשורים האחרונים סלל את דרך הגישה אל תרבויות המקור של המהגרים. תרבויות אלה, שנחשבו קודם כ"אחרות", החלו נבחנות על-ידי יחידים וקהילות מפרספקטיבה תרבותית חדשה. על רקע זה התאפשר העיסוק בזהות אישית גם בתחומי היצירה השונים (ספרות, שירה, קולנוע, אמנות פלסטית), והמהלך נבחן בתערוכה באמצעות עבודות של אמנים מכמה דורות: בני הדור השני להגירה, שעל פי רוב גדלו עדיין במשטר תרבותי אחדותי ומאחד - ובני הדור השלישי, שכבר גדלו בישראל המפרקת והמחפשת (יש לציין ששינוי זה בתפיסת הזהות קשור הדוקות לשיח העולמי בתקופתנו, המתלבט באותן סוגיות של התפוררות הזהויות הלאומיות ההגמוניות והתעוררותם של "אחרים" המבקשים קול לעצמם).[8]

הדיון החברתי-פוליטי בשאלות זהות אלה, שהציף את התודעה הציבורית, כבר מצא לו הד בכמה תערוכות משמעותיות שהוצגו כאן מראשית שנות ה-90 ואילך ושיקפו מצבי זהות שבין "כאן" ל"שם" ובין מזרח למערב.[9] גל של תערוכות שעסקו בזהות מזרחית ובשאלות של מרכז ופריפריה הציף את חללי התצוגה בראשית העשור הנוכחי,[10] וכמה תערוכות שהוצגו לאחרונה אף נגעו בשורשים התרבותיים המזרח-אירופיים ובעיסוק ההולך וגובר ביהדות ובמרחב הגלותי של "היהודי הישן" באמנות הישראלית העכשווית.[11]

התערוכה שלפנינו מתמקדת בשלב שאחרי, בזהות המורכבת הנולדת מרב-שיח בין "ליבת הזהות" הפנימית לבין הזהויות ה"אחרות" שפוגשים בחברה רב-תרבותית. האמנים המציגים בתערוכה, שנולדו לתוך מסורת תרבותית כזו או אחרת בתוך הבית פנימה והקשר תרבותי ישראלי בחוץ, בחרו

לחזור אל גרעין הזהות המעצב שלהם לא באופן אוטומטי אלא בדיאלוג בין-מסורתי. הם רואים בתרבות המקור המשפחתית שלהם מעיין נובע המאפשר להם לכונן זהות תרבותית שלמה יותר לצד הקשרים אחרים, ואת המהלך הזה בחרו לבחון בשפת האמנות והקולנוע.

זיכרון ונראטיב

סיפורם המשפחתי של האמנים המשתתפים בתערוכה כולל מהלכים של הגירה, אם בדור ההורים או הסבים בשנות ההתיישבות הציונית והקמת המדינה, ואם הגירה מאוחרת בשנות ה-90 של המאה ה-20.

בהגירה הציונית לארץ, שקיבלה את השם "עלייה" בגלל הערך המוסף האידיאולוגי שנלווה לה, נדרשו המהגרים-העולים לבנות בית חדש על בסיס שלילת הישן ולכן נמנעו מלהעמיס על עצמם את עולה של מורשת

---

[7] בר-און, 1999: 1-8.

[8] שם: 43-54.

[9] התערוכות "מסלולי נדודים" (אוצרת: שרית שפירא, 1991, מוזיאון ישראל, ירושלים) ו"קדימה: המזרח באמנות הישראלית" (אוצרים: יגאל צלמונה ותמי מנור-פרידמן, 1998, מוזיאון ישראל, ירושלים).

[10] "אחותי: אמניות מזרחיות בישראל" (אוצרות: ריטה מנדס-פלור ושולה קשת, 2000, בית האמנים, ירושלים); "מזרחיות" (אוצרת: שולה קשת, 2000, גלריה עמי שטייניץ, תל-אביב - שעוד קודם לכן נתנה במה לאמנים מזרחיים ופריפריאליים); "קריאה מזרחית" (2002, משרד החינוך בתל-אביב); "שפת אם" (אוצרת: טל בן-צבי, 2002, משכן לאמנות, עין-חרוד - תערוכה וכנס שעסקו בזהות המזרחית); "מזרחיות וערביות" (אוצרים: שולה קשת וזאהד חרש, 2005, תערוכה נודדת בשישה ישובים יהודיים וערביים).

[11] "כן תעשה לך...": תחיית היהדות באמנות הישראלית (אוצר: גדעון עפרת, 2003, זמן לאמנות, תל-אביב); "האשכנזים" (אוצר: דורון רבינא, 2004, גלריה המדרשה, תל-אביב).

הוריהם. הזהות הישראלית, שהתבססה על ניתוק יזום וחד ממרכז הכובד של הגולה, גבתה מהעולים מחיר פסיכולוגי כבד מאחר ששללה מהם פרידה הדרגתית המאפשרת השלמה עם הבחירה. הניתוק הניב אפוא הוויה אמביוולנטית של בין הווה לעבר, בין כאן לשם, והפרידה הבלתי מעובדת הותירה על כנם קשרים רבים, בלתי פתורים, בין הגלותי לציוני.[12]

התפיסה המודרנית ככלל, שדגלה בהינתקות מכבלי המסורת בדרך לייסודו של אורח חיים חדש, יצרה נתק כפוי - שתוצאותיו משבריות - בין עבר להווה. מסתבר שנתק זה והשבר ברציפות ההיסטורית הולידו דווקא עיסוק-יתר בעבר וצורך בנראטיב השב ויוצר חיבור לכיד בין הזמנים. העיסוק בעבר רווי געגוע ותשוקה, ולצדו ניכרת התעניינות אובסיבית במה שנשאר מאחור, מרוחק ובלתי נגיש.[13] הדחף הפנימי לדעת את העבר - לדעת אירועים מכוננים שזמנם עבר אך השלכותיהם מורגשות היטב בהווה - מוצא ביטוי גם בתהליך הפסיכואנליטי, החותר להבניית סיפור חיים שמבנהו ברור וסיבתי, סיפור ששלמותו היחסית נותנת לאדם משמעות. הפסיכואנליזה, כמו העלילה הספרותית, מסדירה את נסיבות חייו של אדם על בסיס נקודת מוצא המספקת הנמקה למה שהתגלגל מתוכה. בהקשר זה, "התשוקה לידע" מובנת כחתירה לאיתור נקודת ההתחלה המכוננת את סיפור החיים, כמסע המוביל לא-פעם להגדרת זהות מעודכנת.[14] מכאן הצורך העמוק בעיבוד מחודש של נראטיבים משפחתיים, המניע את יצירות האמנות והקולנוע המוצגות בתערוכה.

בעבודת האנימציה *Hebron: Create a House, Create a Family*, המתכתבת עם משחקי מחשב המאפשרים לברוא משפחות ומהלכי חיים וירטואליים, חוזרת **אורית חסון-ולדר** אל טראומה מכוננת בהיסטוריה המשפחתית שלה - רצח הורי סבה, הרב חנוך חסון ואשתו קלרה, במאורעות תרפ"ט (1929) בחברון. זו הנקודה בעבר שממנה החל להתגלגל סיפורם של בני המשפחה, הגירתם לחיפה, היטמעותם בסביבה חדשה והינתקותם מסביבתם התרבותית הקודמת. הדמויות, המופעלות כבמשחק מחשב על-ידי משחק מדומה, מייצגות את בני משפחת האמנית בחברון של שנות ה-20. הן מעוצבות ומתנהגות על פי מערכת הקודים של משחק ה"סימס" המוכלאת עם מנהגי המזרח, כשהן מערבבות הווה ועבר, שפות (אנגלית, עברית, לדינו) ותרבויות (תרבות אמריקאית עכשווית ותרבות מזרחית מסורתית). כך מעלה חסון-ולדר באוב את הזיכרון הנעדר-נוכח של ילדותה ומתחברת למקורות התרבותיים של משפחת אביה. היא שבה ונוגעת בטראומה, אך עושה זאת על דרך האירוניה ובאמצעים של הזרה והרחקת עדות. המסגרת המשחקית מאפשרת למְשחק-צופה לבנות נראטיבים אלטרנטיביים לסיפור המסגרת ההיסטורי-ביוגרפי, משל אפשר היה לשנות את קורות המשפחה.

שאלת הזיכרון צפה ועולה מאליה כשעוסקים בעבר ובבניית נראטיבים ביוגרפיים. הזיכרון המזין את העבודות שלפנינו הוא בעיקר "זיכרון חווייתי",[15] שנפגע והודחק בעקבות נתק הזהות הכפוי שחוו הוריהם או סביהם של האמנים. אובדן הזיכרון החווייתי הוא תופעה מוכרת אצל מהגרים באשר הם, בשל הצורך המידי להיטמע במרחב תרבותי בעל קודים חדשים.

יפעת לייסט מבססת את עבודתה *המרפסת* על תצלומים שצולמו לאורך כחמישה עשורים באותה מרפסת ביפו. בדירה היפואית התגוררה בעבר (עם בואה מפולין) דודתה של לייסט, וכיום זו דירתה של לייסט עצמה, בת מהגרים שנולדה בארץ אך נוסעת שוב ושוב לפולין בחיפוש אחר זהותה התרבותית. בתצלומים, המוצגים בגריד שאין בו התחלה או סוף, נראים מצבים אנושיים שונים של מפגש באותו חלל. העבודה מתבוננת ברצף הזמנים וברצף המשפחתי הבין-דורי במבט אינטימי חף מנוסטלגיה, מבט חוקר שעניינו יחסי פנים-חוץ

[12] ראו בר-און, לעיל הערה 7, שם: 9-16.
[13] מילנר, 2003: 92-95. מילנר דנה ביחסי עבר-הווה במודרניזם בעקבות מחקריהם של ריצ'רד טרדימן, פייר נורה, פיטר ברוקס ועוד.
[14] הצורך הפסיכולוגי הזה, לטענת מילנר, הוא יסוד מוסד בספרות הדור השני לשואה. צורך זה מניע גם את היצירות בתערוכה זו. ראו שם, שם.
[15] ראו שם: 134.

ופתיחות מול הסתגרות. ההאחדה הצורנית שיוצר ארגון התצלומים בגריד מטשטשת את הבדלי הזמנים בין התצלומים, ומערך התמונות השלם, שאינו מציית לסדר כרונולוגי, מייצג את ממד הזמן בהפעלתו על-ידי הזיכרון האנושי.

מפגשה של החברה הישראלית עם הפליטים שזרמו אליה אחרי מלחמת העולם השנייה יצר עימות ראשוני בין היישוב הוותיק לבין מרחבי זיכרון של זהויות אחרות, שגרר היפתחות הדרגתית אל ה"אחר" - תחילה היהודי הגלותי האירופי ואחר כך גם יהודי הגלויות האחרות. הקולות ה"אחרים", שהלכו וגברו עם השנים, החלו לאיים על הזהות הישראלית, שנטתה לצמצם את עצמה לגבולותיו של זמן הווה.[16] על רקע זה מזהה אלה שוחט, החוקרת את אופן כינונה של התרבות המזרחית בארץ, את עמדתו האירופוצנטרית של הממסד האשכנזי-ציוני ומטילה עליו אחריות לשלילת הזיכרון התרבותי של המהגרים ה"יהודים-ערבים".[17]

בסדרת התצלומים *בורקס פילמסטילס* מנסה **תמיר צדוק** להתקרב אל הסביבה התרבותית של הוריו ולחקור את התרבות המזרחית מכלי שני, בהתבססו על ז'אנר "סרטי הבורקס" שנפוצו בקולנוע הישראלי בעיקר בשנות ה-70. צדוק יוצר סיטואציות בדויות בעלות משמעות אישית, הנראות כאילו נלקחו מסרטים. בסצנות מבוימות בקפידה, בהשתתפות חברים, בני משפחה והוא-עצמו, הוא שותל את המשתתפים בייצוגים הסטריאוטיפיים (מזרחיים או מגדריים) שאפיינו סרטים אלה, באופן המאפשר את בחינתם-מחדש. העניין באופן ייצוגה של התרבות המזרחית, שצדוק חש מנותק ממנה, התעורר אצלו מתוך קריאה בטקסטים ביקורתיים בנושא - אבל במהלך העבודה על הסדרה התפרקו הדימויים מחד-ממדיותו של הז'אנר ונפתחו לדיונים אישיים. נושאים כמו ישראליות-גבריות-מזרחיות הובילו לדיון ב"אחוות גברים" ככלל. הסדרה, הבנויה מפרגמנטים, מסכלת את חיפושו של הצופה אחר נראטיב רציף ושולחת אותו במקום זאת לדיון באופני הבניית המציאות בקולנוע ובמעמדן של גופי צילום "לא אמנותיים".

המחשבה הפוסט-קולוניאלית והאקלים הרב-תרבותי של הפוסט-מודרניזם גררו שיפור כלשהו בדימוי השלילי של המהגר. שימורה של תרבות המקור נתפס כיום כאסטרטגיה של הישרדות, בניגוד למגמות ההיטמעות שאפיינו את ההגירה בעבר. התהליך בא לידי ביטוי, למשל, בהתנהלותה של העלייה המאוחרת מברית-המועצות לשעבר, המשמרת באדיקות מובלעת תרבותית המנציחה את דימוי הבית הישן שבתודעה ואת המטען הנפשי והתרבותי המובנה בזהותו של המהגר.[18]

זכר הבית הישן הוא הסביבה המנטלית המולידה את גוף הפסלים *סביבות* של **אלינה רום-כהן** – קטעי נוף ובהם בתים צפים או שקועים במרחב נזיל שאין לו התחלה או סוף, בדומה לאמורפיות של פעולת ההיזכרות. המבנים העגולים שלה כמו מנסים למשחזר בתודעה "תבנית נוף הולדת", קטע נוף ממקום רחוק, אולי בעיר הולדתה ברוסיה. בהיותם מבני זיכרון הם יצוקים משעווה - חומר ארעי, אנטי-אדריכלי, שעשוי לשנות מצב צבירה. המקומות הסוריאליסטיים-חלומיים העולים בפסלים אלה עשויים גם לייצג מבט של ילד, המדמה בעיני רוחו מקום מרוחק מאגדה קסומה.

הנתק מן העבר, טוען ההיסטוריון הצרפתי פייר נורה, שולל מן האדם המודרני את הזיכרון הסובייקטיבי-ספונטני ומטפח בו "זיכרון ארכיוני" - תחליף זיכרון שנוצר בפעולות תיעוד הנעזרות במסמכים חומריים, בשרידים מן העבר, בתצלומים וכיוצא בזה, שהופכים ל"מחוזות הזיכרון" האנושיים.[19] **נטע ליבר-שפר** מנסה לקבע את הזיכרון באמצעות פעולת הציור. היא מעלה בציוריה זיכרונות של אנשים אחרים, למשל זיכרונות סבה שעלה מגרמניה או זיכרונות שהיא מנכסת לעצמה מאלבומי תמונות. בשתי סדרות של עבודות נייר - *שלבי ביניים* ו*עבודת אדמה* - היא מתמקדת בהתרחשויות שוליות מזמן עבר, בנראטיב שמאחורי

---

[16] גרץ, 2004 : 7.
[17] שוחט, 2001 : 5-11.
[18] נווה, 2002 : 45-46.
[19] פייר נורה עוסק בפער בין זכר העבר לבין האופן שבו מציג אותו מדע ההיסטוריה. ראו מילנר, לעיל הערה 13, שם : 134.

התצלומים המהווים בסיס לציורים, תוך תנועה בין זמנים ובין דמויות מוכרות ואנונימיות. תצלומים מיניאטוריים הופכים לניירות גדולי ממדים ואירועים שוליים מקבלים נוכחות מונומנטלית שיש בה מן ההנצחה. ההגדלה מאפשרת לאירוע "לתפוס מקום בחלל", לתת נוכחות למקום שנעלם ונשכח, לדלות מהזיכרון החולף דימוי בעל יציבות ולהפיח בו המשך חיים. הסדרה *עבודת אדמה* מצוירת באדמה אדומה, מה שמקנה לדימויים חומריות וטמפרטורה שונות מאלה של המקור המצולם. הכותרת מזמינה הקשרים ציוניים-מקומיים, העומדים בסתירה לאותם אירועים ונופים מזמן ומקום אחרים. הדמויות, לרוב קרובי משפחה, ניצבות בדרך כלל במרחב זר ופתוח כמו יער או ים, במצבי תודעה שבין ידיעה לאי-ידיעה.

העבר הבלתי נגיש של המהגרים-הפליטים, הדרכים החסומות אל הזיכרון התרבותי שנדחה בחסות אתוס "שלילת הגלות",[20] הולידו דפוסים של השתקת חוויות העבר במשפחות הפליטים. השתרשות דפוסים אלה תרמה, מצד אחד, להעברה בין-דורית של הטראומה, ומצד שני מנעה זרימה טבעית של סיפורי העבר המשפחתי ומפגש של דור הבנים עם מורשת הוריהם. עולם החיים ועולם המתים נאטמו כאחד. סגירות וחולי אכן עולים מן המיצב טיפול שורש של **יעל ברלב**, שהצופה המתהלך בחללו נתקף בתחושה של אי-נוחות למראה מרכיביו - פריטים המצויים בבית מהגרים מזרח-אירופי טיפוסי (למשל, מפיות תחרה חנוטות בתוך מסך נייר, הנדמה כעור אנושי שסימני הזמן ניכרים בו).

בין מרכיבי המיצב נמנה גם קיר של "כוסות רוח" (באנקעס, ביידיש) – חפצים שהקשרם גלותי, אך כאן הם מאורגנים בגריד "מודרניסטי" לעילא. כוסות הרוח מוצגות כאן לראווה כמו כדי "להוציא החוצה את החולי" ולהעמיד בחזית את המוסתר והמוכחש. כפי דרכן להיצמד לגוף באמצעים של שאיבה ויניקה, כוסות הרוח "חודרות" ומותירות סימן בדומה לחותם התרבות "משם", הטבוע גם באמנית על אף ניסיונותיה בעבר להתנער מן הגנטיקה התרבותית של משפחתה. במרכז המיצב מוצבת מיטה המצטיירת כהכלאה בין מיטת רופא למזנון בסלון בורגני, שעליו הוצגו בביתה של ברלב כלי קריסטל וחרסינה. המיטה עשויה בעבודת נגרות מוקפדת, אך מבט קרוב מגלה בה פגמים (למשל מגירות שאינן ניתנות לפתיחה), השבים ומעידים על פתולוגיה של הסתרה.

הניסיון לבנות סיפור משפחתי לכיד המאפשר יחסים הרמוניים עם ההקשר התרבותי, גרם לצאצאי המהגרים להידרש לא-פעם למנגנונים מתחום המחקר המדעי. כמה מהם נעזרים בשיטות של חפירה ארכיאולוגית לחשיפת "הקריפטה המשפחתית" שלהם,[21] כמעשה **רבקה פוטשבוצקי** המזמנת את החיים והמתים אל שולחן האוכל שבו מוצפנת ההיסטוריה התרבותית של משפחתה. במיצב *בואו לשולחן* בנתה פוטשבוצקי שולחן-מפה (מפה היסטורית ומפת דרכים), המכילה בגופה את צלחות האוכל למקרה שיידרשו קיפול ואריזה מהירים. ערכת שולחן זו, המשקפת מבנה נפשי, ממשיכה רצף של "ערכות" אחרות המתוות את סיפורה המכונן של האמנית - סיפור הישרדותם של אמה ובני משפחתה בסיביר בזמן המלחמה, המתחבר כאן לנראטיבים עכשוויים. חלחול העבר אל תוך ההווה של האמנית מיוצג בעבודה באמצעות מערכת המים המוצפנת בה, הבנויה על עקרון הכלים השלובים.

ערכת השולחן היא טקסט לעיון, "מדרש" המורכב משכבות תרתי-משמע. מרכיביה מצפינים רבדים הנוגעים במושג שולחן, בביוגרפיה של האמנית ובמרחב התרבות היהודי בעבר ובהווה. המפה עשויה ממעטפות דואר משרדי שאסף בעלה המנוח של פוטשבוצקי ומהוות מעין יומן חיים פרטי. בתוכה חפונים תאים שקועים בצלחות האוכל, הארוגות בעבודת יד (כסלי נצרים) מרצועות של "נייר ארכיונים" שנועד לשימור מידע. לצלחות מידה וצורה הנובעים מן האסתטיקה של מערכות אוכל אירופיות, אך צורת קליעתן מרמזת על השיבוש שחל בהן במהלך המסע. בכל צלחת מוטבעות אמבלמות כחולות של ערים בפולין, שבהן נולדו בני משפחה, כך שבמקום אוכל הן מחזיקות זיכרון - אך הן עושות זאת בטכניקת שתי-וערב שיש בה מן

[20] רז-קרקוצקין, 1993, 1994 : 23-55, 113-132.
[21] מושג שטבעו הפסיכואנליטיקאים ניקולס אברהם ומריה טורוק לתיאור הלא-מודע של ניצולי השואה. ראו מילנר, לעיל הערה 13, שם : 54.

ההסתרה. אל תוך צלחת מרק מרכזית מוקרן דימוי וידיאו של מרק פטריות הגולש ממנה, משמע איבד את "המידה הנכונה" ומשקף את השיבוש שחל בדרכי עולם. טיפות מים המטפטפות בלא הרף נאספות מקצות השולחן אל כלי זכוכית המתמלאים ומתרוקנים בה-בעת, בדומה לחסר שלעולם לא יתמלא.

מסע ונפש

תודעת המסע הבוקעת מעבודתה של פוטשבוצקי ניכרת אצל אמנים אחרים בתערוכה, השוזרים בעבודתם דימויי מסע המייצגים תנועה במרחב הפיזי ותנועה של שינוי מנטלי, שלא-פעם כרוכות זו בזו. התולדה של מסע כזה לשינוי פנימי היא "ידיעת האני" ו"ידיעת הבית", ובמהלכו משורטטת מפה של נפש וביוגרפיה, זהות שייכות.[22]

שולי נחשון לוקחת את הצופים למסע, המשלב מראות חיצוניים ומצבי תודעה פנימיים לפאזל של זיכרונות, הנטועים בעיירת העולים אופקים בשנות ה-50 וה-60. במיצב וידאו פנורמי הבנוי מכמה מסכים, מנסה נחשון לשחזר את חוויית הקסם של המסך הגדול שאפף אותה בחשכת אולמו של קולנוע כוכב בעיירת ילדותה (שמה של העבודה, *להיכנס לסרט*, הוא מחווה לקולנוע שמיקד את חיי התרבות של הקהילה המקומית, שבין בתיה של אופקים הצעירה רקמו סיפורים שהתחרו בעלילות הסרטים). מבט של ילדה, מבט של אישה ומבט של יוצרת נעים כפרגמנטים חסרי היררכיה בין המסכים, היוצרים קומפוזיציה של טריפטיכון. גוונים ועיבודים שונים של התמונות המצולמות מחדד את המעבר בין זמנים ובין נקודות מבט במהלך העבודה. בעבודה זו חוזרת נחשון לראשונה לאופקים הממשית 35 שנים אחרי שעזבה את העיירה - גם אם המקום במובנו הרחב (הבית, המשפחה, הקהילה) הזין את עבודותיה לאורך השנים. לעבודה מבנה תשתית של ציר אופקי ומראותיה נחווים כעל "מסך נוסע" בקצב של תנועה ועצירה - תנועה החוצה הנענית בתנועה פנימה, ועצירות ברגעים כמו-קולנועיים וכמו-תיעודיים שאינם מצטרפים ליצירת עלילה ומחדירים אל הסביבה הקולנועית את הנראטיב האישי של האמנית. בסצנות אלה מופיעות דמויות מפתח הקשורות למשפחתה של נחשון או לוותיקי היישוב, והעבודה כולה מסתיימת בסצנה תיאטרלית שבמרכזה "זמרת" (נחשון עצמה) העטופה ב"מטפחת הגדולה" - פריט סמלי הקשור לסבתה, שרוחה שורה עליה.

מסעות רבי רבדים וכיוונים מאפיינים את יצירתה של **אתי אברג'ל**, שבתערוכה זו מציגה מיצב עם דימוי מרכזי שבין בית לאונייה. פסל הקיר, הנראה מרחוק כאיקונה, מקושט בסבך של נורות זעירות והופך גם למעין מגדלור. הנראטיב הארכיטיפי של המסע מייצג אצל אברג'ל מסעות שונים: מסע אל נבכי האמנות, מסע בין תרבויות, מסע של הגירה והסתגלות ומסע אל תוך הנפש, במובן הפסיכואנליטי. האונייה בעבודה זו בנויה מכלים של אמנות, עפרונות ועטים המייצגים ביטוי אישי וכן את ההשכלה והלימוד בתרבות המערבית. גם המסע אל האמנות הוא מסע אל ארץ אחרת, המערים על הנוסעת קשיים המזכירים את קשיי ההגירה של הוריה, גם אם חוו את ההגירה במונחים של גאולה ופעלו באמונה שלמה. הקונפליקט התרבותי שינקה אברג'ל עם חלב אמה מהווה עבורה קרקע לצמיחה. המגדלור המראה את הדרך, שהוא גם שם המיצב כולו, מסמל כאן חוף מבטחים, המקום האוטופי של הציונות ושל האמנות כדרך חיים - אך גם את הקול הנשי ביצירתה של וירג'יניה וולף (*אל המגדלור*). קולאז' של צלילים הבוקע מקופסה שחורה (קונקרטית ומטאפורית) בונה-מחדש את זכר המסע בשלבו רחשי ים, רעשים של חדר מכונות ושירה נשית הקשורה לתרבות המשפחתית. המסע הימי מקבל ביטוי גם בדפים-דפים של רישום אסוציאטיבי, המנסה להחזיר אותו אל התודעה ולשחזרו שעה אחר שעה כמעין יומן מסע.

מסעות אל ארץ המוצא הם מוטיב חוזר בספרות, בקולנוע ובאמנות הפלסטית של השנים האחרונות. החזרה אל האתרים הפיזיים שבהם התנהלו חיי הרוח והחומר של המשפחה, מעיד על כישלונו של דור ההורים

[22] מרכיבים אלה מזוהים גם ביצירות ספרות שבהן המסע מהווה מוליך מרכזי של עלילותיהן. ראו נווה, לעיל הערה 18, שם: 10.

למחוק את זהותם הקודמת ולהגיע להזדהות מלאה עם הזהות הישראלית החדשה. זהותם המאומצת לא "הגנה" על בני המהגרים אלא פגעה באינטגרטיביות של זהותם, כפי שבא לידי ביטוי במסעות חיפוש אלה.[23]

בעבודת הווידיאו *רינדערס טרוים* ("חלומו של רינדר") נוסעת **יפעת לייסט** לפולין במסגרת התחקותה המתמשכת אחר חיי הקהילה היהודית לפני המלחמה. הפעם היא חוקרת ידיעה שהתפרסמה ביולי 1938 בעיתון היידיש היומי *היינט* בוורשה, המספרת על חבורת נערים יהודים ובראשם מנהיגם רינדער, החולמים על מסע קיאקים חוצה נהרות וימים לארץ-ישראל הרחוקה. המסע מתוכנן בקפידה על מפה המתווה מסלול מפורט מנהר הוויסלה דרך גדנסק והים הצפוני עד חופי הארץ, אך הנערים, היוצאים לדרך מוחזרים למשפחותיהם כעבור יומיים וחלומם מתנפץ (שנה לאחר מכן, כידוע, נכבשה פולין על-ידי גרמניה הנאצית). לעבודה קדמו ניסיונות שטרם צלחו לאתר את הנערים הללו ברשימות הצלב האדום או בדרכים אחרות. בעבודה היא בונה מסע וירטואלי משוער העוקב אחר מסלולם המתוכנן של הנערים באמצעות דימויי שיט מאתרי אינטרנט שונים, המייצגים ישובים על תוואי המסע הארוך מפולין דרך צרפת אל הים התיכון. קולאז' הקטעים (באיכויות משתנות) ערוך בקצב דינמי המדגיש את תנועת המסע, בפעולת שחזור שכמו מבקשת להביא את חלומם של הנערים לסוף טוב, "להציל" אותם מגורלם, ובה-בעת לשפוך אור על רקמת החיים של יהודי פולין, שבה נטועה התודעה התרבותית שלה.

בתים וטקסים

הבית כמתחם אנושי משמעותי, כמקום של ראשית וכמקור של הזנה תרתי-משמע, מופיע מטבע הדברים ברוב העבודות בתערוכה, אם באופן ישיר ואם באופן עקיף. ההתחברות לבית נעשית לעתים דרך דמויות מפתח במשפחה, המתפקדות כמוליכי זיכרון. לעתים קרובות אלה דמויות נשים, הכוח המניע של משפחות רבות, המבצעות פעולות בסיסיות הקשורות לאוכל וריטואלים שונים של מהלך החיים - מרכיבים משמעותיים של הזיכרון החווייתי-חושי.

בציורי הטבע הדומם של **אסתר כהן** מתוארים "דוממים" כמו חומוס, רימונים, עדשים ואורז, שאינם מושאים נפוצים במסורת האירופית של הז'אנר ומתיקים אותו אל המרחב הביתי, אל האישה ואל טקסים הקשורים להכנת אוכל במטבח המזרחי המסורתי: ברירת העדשים או האורז ושאר פעולות חדגוניות המבוצעות יחד במפגש נשי אינטימי, המשמש, בין-השאר, להעברה בין-דורית של ידע לא כתוב. השילוב בין מסורת המטבח המזרחית לחרסינה האירופית מפנה זרקור לייחודה התרבותי של הקהילה העדנית, מוצא אמה של כהן, תוך התבוננות ביופי שצפניו מזרחיים בשפת ציור מערבית מסורתית. הדימויים - המצוירים במבט-על, כזווית המבט בתצלומים המשמשים בסיס לציורים - באים מן הבית וחוזרים אליו כקישוט על גבי בדים קטני ממדים, כפריטים שנועדו לשמח אך חזותם כהה והדימויים שבהם אינם ניטעים במרחב הבית אלא צפים נטולי הקשר על רקע לבן או שחור. עיסוק בריטואלים של שמחות ניכר גם בציורי מחרוזות הפופקורן והחומוס - קישוט עממי ("שא-שא") לאירועים משפחתיים במסורת העירקית (משפחת אבי האמנית).

מפגש אנושי סביב שולחן האוכל, ונוכחותם של בני משפחה משמעותיים כבר אובחן כציר מרכזי בעבודותיהן של יפעת לייסט ורבקה פוטשבוצקי; תכנים אלה בולטים גם ביצירה הקולנועית של דוד אופק ועידו הר, בתצלומיו של תמיר צדוק, שרבים מהם ממוקמים במרחב הביתי ועוסקים במושג החמולה, ובעבודת הווידיאו של שולי נחשון, שכמו חגה סביב המטבח של אמה כמרכז של הוויה פיזית ומטאפורית.

[23] ראו מילנר, לעיל הערה 13, שם: 96.

צלילים וקטעי שירה, מלים וביטויים בשפות אם זרות המייצגות את התרבויות שמהן היגרו משפחות האמנים, נשמעים בעבודות רבות בתערוכה. שירת לדינו ומוזיקה מזרחית-ספרדית בוקעת מסביבת המחשב הרובוטית בעבודת האנימציה של אורית חסון-ולדר, שירת נשים מגיחה כזיכרון רחוק בעבודתה של אתי אברג'ל, וכך גם שיר ערש מרוקאי, המושר בקולה של שולי נחשון ועובד ליצירה עכשווית על-ידי בנה המוזיקאי, המלווה את המיצב כולו. מפגשים עם דמויות משמעותיות מן המרחב המשפחתי וזיכרון מוחשי של צלילים ושפות מקור ממקדים באופנים שונים גם את רוב הטקסטים הקולנועיים המשולבים בתערוכה.

זהות וזרות

תחושה של שונות, זרות ודיכוי היא מאפיין מובנה של חוויית ההגירה. דיכויה של זהות המוצא הוא חלק בלתי נמנע מניסיון ההיטמעות בסביבה החדשה, בין אם הדרישה באה מבחוץ או מבפנים. פיצול תרבותי בין פנים וחוץ, שייכות ואי-שייכות, הם מצבים בלתי נמנעים במצב עניינים כזה. אישיותו של הצייר **יהודה פורבוכראי** כמו נבנתה בצלמו של קונפליקט זה - זהות מפוצלת הנקרעת בין פנים לחוץ בסכסוך מתמיד בין סביבות תרבותיות. בעבודת הקיר אתם, שנעשתה במיוחד לתערוכה, מקבלת חוויה קיומית זו ביטוי מורכב. גריד של פסים אנכיים "מודרניסטיים", כרשת מוחקת, מסתיר דימויים "קישוטיים" בשכבה קודמת. במקומות מסוימים פוער פורבוכראי חללים בגריד הממושטר, פוגע בדרישה החיצונית להתחנך וליישר קו, וחושף דימויים השייכים לאסתטיקה "נמוכה" עממית, כאשר הדימויים המוסתרים-נעדרים חושפים את הקונסטרוקציה האחורית, הלא ייצוגית, של הקיר. הניגודיות החד-משמעית של השחור-לבן מהווה מטאפורה לאקלים תרבותי שצבע זהויות בצבעי נכון ולא נכון, ודימוי של מחיאות כפיים (מאלה המלוות חפלה) מוכפל שוב ושוב בשולי העבודה. פורבוכראי בוחר בפורמט של ציור הקיר הציבורי שבשנות ה-50 נתפס כז'אנר אנטי-בורגני, ואף מוסיף ומשתמש בצבעים תעשייתיים המדגישים את פשטותו.

מצב תודעה שבין כאן לשם או לא-כאן ולא-שם מזוהה גם בעבודת הווידיאו של **יפעת לייסט** *Strona Trzydziescicztery* ("עמוד שלושים וארבע"), הערוכה כטריפטיכון של דימויים על גבי מסך אחד. תמונה סטטית קטועה של אישה בשמלה פרחונית יושבת בתווך בין שני דימויים, הנעים בתנועה חוזרת: מימין תמונה פיוטית של נוף הנראה מרכבת נוסעת, שנהפכה על ראשה באופן המעורר תחושה סוריאליסטית; ומשמאל רצף של מדורות ל"ג בעומר וסביבן ילדים הנעים בתזזית סביב האש המהפנטת. האישה (האמנית) יושבת קפואה בין נוף פולני אפרורי לבין חום המדורות ביפו, בין נוף ילדותו של אביה לנוף ילדותה, הנופים שביניהם היא מרבה לנוע.

דרכי הגישה אל מרחבי העבר והזהות הטבועה אינן קלות, ובדרך יש לעבור שכבות של זמן וסטיגמות תרבותיות ופסיכולוגיות, שלא-פעם מחייבות לסטות אל דרכי העקיפין של ההרחקה. אך עמדה אחת משותפת לכל העבודות בתערוכה: הזדהות רגשית עם ה-DNA התרבותי של המשפחה, גם אם עולה מכך הבדל עמדות בין האמנים בני הדור השני להגירה לבני הדור השלישי. הדור השני הטמיע את הזהות הישראלית הקולקטיבית אך לא סבל ממחיקה מוחלטת של זכר הבית; לעומתם בני הדור השלישי, המשוחררים מחוויית ההגירה, נזקקים לשחזור המאגר הגנטי-תרבותי שלהם לצורכי הגדרה עצמית.

האמנים בני הדור השני להגירה מארצות ערב, המשחזרים בעבודתם את גוני התרבות המזרחית, חוזרים אל מקורותיהם ממחוזות הרגש והגעגוע האישיים אך עושים זאת בעיניים פקוחות ומתוך מודעות לסבך שבו נתונים הוריהם והם-עצמם בתרבות הישראלית שמגמות מערביות ביסודה. עושר התרבות המזרחית, שנשמר בבית פנימה, משמש אותם כמקור כוח, מעיין חיים שחלקו יבש אמנם אך זכרו מאפשר להם כינון של זהות שלמה יותר. על אף המעורבות של דור זה בפוליטיקה של הזהות, האמנים המשתתפים בתערוכה קשובים יותר לצורכי הנפש במישור האישי. אמנים בני הדור השלישי להגירה מארצות ערב מבקשים להבין את ההעדר התרבותי, הלשוני וההיסטורי של מורשתם ולבחון את התכנים העמוקים של זהותם

המזרחית.[24] הם חוזרים אל דור הסבים, ובמונחי ההגירה מדובר בדילוג על דור האמצע – "הדור האילם" – כדי לחזור אל הזיכרון החי שלפני היטמעותו של דור ההורים בכור ההיתוך הישראלי. עקיפה זו של "האב" מאפשרת עיצוב זהות מתוך תודעה חופשית יותר.[25]

אמנים שמוצא משפחותיהם באירופה החלו רק באחרונה לחקור את שורשי תרבותם, לאחר שנים רבות של התרחקות וניתוק. בני הדור השני להגירה מגלים על פי רוב עמדה מורכבת ומסוכסכת, כמי שהוטמעה בהם הישראליות החילונית שוללת הגולה. בני הדור השלישי כבר מתבוננים בגנטיקה התרבותית שלהם במבט נקי יותר ומוצאים בה מאגר תרבותי "חדש" ומסקרן. הם מסוגלים לגעת בהיסטוריה התרבותית של משפחותיהם בלי שתהיה מעורבת בסבך אחד עם המוות. המפנה התרבותי החוזר ומחבר את הישראלי עם זהותו היהודית, הביא אל האמנות התבוננות מחודשת בעניינים דחויים ומודחקים כמו העיירה היהודית המזרח-אירופית, היידיש, ובמרקם החיים שלפני המלחמה.[26] הנתק מן הנראטיב האישי במשפחות "אשכנזיות" יצר חללים בפאזל המבקשים כיום את השלמתם.

בעידן שבו הגלובלי מתערבב ונטמע בלוקלי, שבו זמן האינטרנט ותקשורת ההמונים מכתיב את קצב החיים, תהליכי עומק ארוכי טווח מאבדים מכוחם וממשמעותם. האמנים המציגים בתערוכה זו מבטאים כמיהה לצלול אל מחוזות רחוקים וזמנים אחרים, לא מתוך עמדה נוסטלגית אלא מתוך הבנה עמוקה שהגדרה עצמית וזהות תרבותית של חברה מתכוננות בתהליכים אטיים ומתמשכים.

וְשׁוּב, חוֹזְרִים אֶל כָּל אֲשֶׁר הָיָה,

בִּקַּשְׁנוּ לְהָאִיט אֶת צְעָדֵינוּ,

רֵיחוֹת תְּמוֹלִים בְּקִפּוּלֵי בְּגָדֵינוּ

וּמוּל עֵינֵינוּ פַּחַד הַנְּשִׁיָּה.

- לאה גולדברג[27]

ביבליוגרפיה

אופנהיימר, י' (2001). "עברית שפה שבורה". **ידיעות אחרונות ספרים**: 15.10.2001

בר-און, ד' (1999). **על האחרים בתוכנו: תמורות בזהות הישראלית מנקודת ראות פסיכולוגית-חברתית**. באר-שבע: אוניברסיטת בן-גוריון.

גולדברג, ל' (2003). מתוך "סונטות אהב"ה" ו: 25, מוקדם ומאוחר: מבחר שירים, 1931-1971. תל-אביב: ספריית פועלים.

גרץ, נ' (2004). **מקהלה אחרת: ניצולי שואה, זרים ואחרים בקולנוע ובספרות הישראליים**. תל-אביב: עם עובד.

ישורון, א' (1974). **השבר הסורי-אפריקאי**. תל-אביב: מפעלים אוניברסיטאיים.

מילנר, א' (2003). **קרעי עבר: זהות וזיכרון בסיפורת הדור השני**. תל-אביב: עם עובד.

[24] מגמה זו בולטת כיום גם בסיפורת של יוצרים מזרחיים בני הדור השלישי להגירה. ראו שם-טוב ושמואלוף, 2007: 1
[25] פדיה, 2008.
[26] עפרת, 2003.
[27] גולדברג, 2003: 105.

נווה, ח' (2002). **נוסעים ונוסעות: סיפורי מסע בספרות העברית החדשה**. תל-אביב: משרד הביטחון - ההוצאה לאור.

עפרת, ג' (2003). קטלוג. **כן תעשה לך...: תחיית היהדות באמנות הישראלית**. תל-אביב: זמן לאמנות.

פדיה, ח' (2008). "ספרות במסע אחר זהויותיה". **הארץ ספרים**: 9.01.2008

קלדרון, נ' (2008). "סרטים שגרים בתוך סרטים", בתוך: ענת גטניו (עורכת), **"הבתים שבבית גרים בדירות": מטענים של עבר באמנות ובקולנוע בישראל**. פתח תקווה: מוזיאון פתח תקווה לאמנות. עמ' 29.

רז-קרקוצקין, א' (1993, 1994). "גלות בתוך ריבונות: לקראת שלילת הגלות בתרבות הישראלית". **חלק א: תיאוריה וביקורת** 4, **חלק ב: תיאוריה וביקורת** 5. עמ' 23-55, 113-132.

שגיא, א' (2006). **המסע היהודי-ישראלי: שאלות של זהות ושל תרבות**. ירושלים: מכון שלום הרטמן.

שוחט, א' (2001). **זיכרונות אסורים - לקראת מחשבה רב-תרבותית: אסופת מאמרים**. תל-אביב: בימת קדם לספרות.

שמואלוף, מ', ושם-טוב, נ' (2007). "מבוא". **תהודות זהות: הדור השלישי כותב מזרחית**. תל-אביב: עם עובד. עמ' 1.

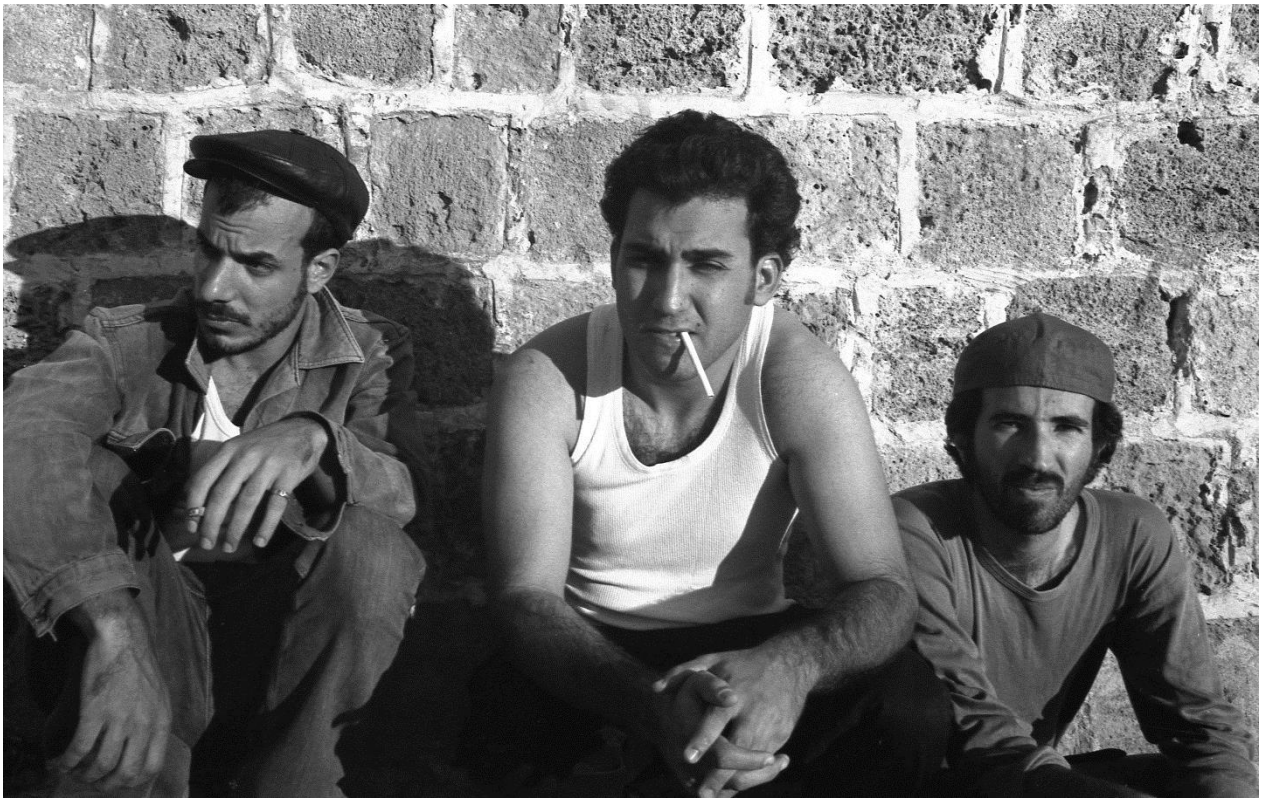
Charles, T. (1992). *Multiculturalism and the Politics of Recognition*. NJ: Princeton University Press.

אורית חסון ולדר *Hebron: Create a House, Create a Family,* , 2008, עבודת וידאו (8 דקות)

(תסריט ועיצוב : אורית חסון ולדר ; עיצוב אנימציה ועריכה : אריק פאר)

נטע ליבר-שפר, **הנער על העץ**, מתוך הסדרה **שלבי ביניים**, 2007, פסטל על נייר, 150x150 ס״מ

(צילום : יואב חנן)



תמיר צדוק, **בורקס פילמסטילס**,2004-07, תצלום שחור-לבן, 40x60 ס״מ

יהודה פורבוכראי, **אתם**, 2008, עבודת קיר : צבע תעשייתי על קיר גבס, 300x900 ס״מ

(צילום : סטודיו ורהפטיג-ונציאן)

עידו הר, **בני דודים**, 2008, סרט וידיאו (5:5 דקות)

מיכל אביעד, **לימון מעדן**, 2008, סרט וידאו (19 דקות)

רבקה פוטשבוצקי, **בואו לשולחן**, 2008, מיצב, טכניקה מעורבת ווידאו

(צילום : סטודיו ורהפטיג-ונציאן)

אתי אברג'ל, **מגדלור**, 2008, מיצב, טכניקה מעורבת וסאונד

(צילום : סטודיו ורהפטיג-ונציאן)

יפעת לייסט, **רינדערס טרוים** (״חלומו של רינדער״), 2007, עבודת וידיאו (25 דקות)

שולי נחשון, **להיכנס לסרט**, 2008, מיצב וידאו (34 דקות)

אסתר כהן, מתוך הסדרה **עדשים ואורז**, 1999, דיפטיכון, שמן על בד, קוטר 27 ס״מ כל אחד

פרופ׳ יעל גילעת

בעקבות סטיינר: עיון ב״המניפסט הדיאספוריסטי הראשון״ מאת ר״ב קיטאי

(נכתב בשנת 2008)

לזכרו של פרופ׳ יהודה ניני ז״ל, שהכיר לי את הגותו

של ג׳ סטיינר והערותיו והארותיו תרמו לגיבוש המאמר.

ר״ב קיטאי, מחשובי ציירי אסכולת לונדון, הוא מחברו של המניפסט הדיאספוריסטי הראשון. חיבורו מהווה שילוב של הגות אסוציאטיבית ודיון ארס-פואטי בשאלות שהטרידו גם הוגים לפניו ביחס לעם היהודי ולטיב יצירתו התרבותית. הגלות נתפסת בחיבורו כאתר של מתח וחיכוך המצמיחים את כוחות היצירה, ובכך יש בציור הדיאספוריסטי את הכוח להניע את אמנות המערב לאחר השואה. הגותו ויצירתו מעלות נושאים שבחלקם נדונו גם אצל ג׳ סטיינר, כגון היחס לאירופה ולמערב כמארחיו של האחר היהודי לאחר השואה ולאחר הקמת מדינת ישראל. שניהם מעלים את האפשרות ש״תרבות בלא נחת״, כפרפראזה למודרנה ולמקומם של היהודים בה, אינה מושתת על מושג הבית אלא על היחסים הדיאלקטיים שבין אורחים למארחים. הרצאה זו על ר״ב קיטאי ניתנה בהמשך להרצאתו של פרופסור יהודה ניני על הגותו של ג׳ סטיינר.

אינני יודעת אם גורג׳ סטיינר (Steiner, 1929-) ור״ב קיטאי (Kitaj, 1932-2007) נפגשו ודנו במושג ״גלות״ כשאלה תרבותית ואמנותית, אך עיון בכתביהם של השניים וביצירותיו החזותיות של קיטאי מאפשר לבחון מחדש את שיח הגלות שהפך משיח תיאורטי למציאות טורדת בעקבות השינויים הגיאופוליטיים המהירים של השנים האחרונות.

בשנת 1989 ג׳ורג׳ סטיינר, יליד וינה, הנו פרופסור ומבקר ספרות ידוע ומוערך שנע ונד בין אירופה לארצות הברית. גם ר״ב קיאטי הינו אמן ידוע ומוערך. הוא חי בלונדון ונהנה מחשיפה, מתצוגה ומייצוג במיטב הגלריות. באותה שנה מתפרסם חיבורו ״המניפסט הדיאספוריסטי הראשון״, מסמך מפתיע בתעוזתו האינטלקטואלית, הכורך יחדיו גלות ואמנות במזוודתו המטפורית של מי ש״משחק בלהיות פליט, משחק בללמוד, משחק בלצייר״.[1] מה גרם לאמן המרכזי הזה לבקש לזעזע את אמות הספים של סביבתו התרבותית-אמנותית?[2] קיטאי לא היה רק אחד מאבות אסכולת לונדון[3] אלא גם מחברו של מאמר התערוכה שכוננה את הקבוצה אשר הוגדרה כהבטחת האמנות הבריטית. קיטאי מזמן שילוב של הגות אסוציאטיבית ודיון ארס-פואטי בשאלות שהטרידו אז הוגים כסטיינר ביחס לעם היהודי ולטיב יצירתו התרבותית, וכיום, בעידן של הגירה וגלובליזציה, הן כבר שאלות הנוגעות לתפוצות שונות ומרובות. עם זאת, למרות הפנייה האוניברסלית, ״המניפסט הדיאספוריסטי הראשון״ הוא אחד הרכיבים בתוך שיח הגלות המתקיים כיום בישראל, שדובריו המרכזיים הם אמנון רז- קרקוצקין ואילן גור- זאב.[4] מדובר בזכות הגלות מתוך ריבונות, כלומר דבקות בגולה כסטטוס נפשי-אידיאולוגי שלא מתבטל גם בישיבה במדינת ישראל.

---

[1] קיטאי, 1990: 82.

[2] קיטאי התפרסם בשנות ה-70 כאמן ניאו-פופי שעסק בהדפסי רשת והציג עבודות המבוססות על שעתוק ופרגמנטים. פעל במקביל לג׳ספר ג׳ונס ורוברט ראושנברג, מעין שלב ב׳ בתוך הפופ האמריקאי.

[3] ב-1976 אצר ר״ב קיטאי בלונדון את התערוכה ״החֵמר האנושי״. התערוכה הכתירה את הציור הפיגורטיבי כ״מרד זוטא״ בעריצות האמנות המופשטת המושגית והמינימליסטית. בשנים 1987-1988 נדדה באירופה התערוכה ״אסכולת לונדון: שישה ציירים פיגורטיביים״. האמנים המזוהים עם אסכולת לונדון הם ליאון קוסוף, פרנק אאורבך, מייקל אנדרוז, לוסיאן פרויד, פרנסיס בייקון ור״ב קיטאי.

[4] רז- קרקוצקין, 1994; גור- זאב, 2004.

העובדה שהדברים של סטיינר ושל קיטאי נכתבים אחרי השואה ואחרי קום מדינת ישראל אינה רק עניין כרונולוגי – מה קדם למה – אלא עניין של סיבה ומסובב. ניתן לומר שההתפתחות האמנותית של קיטאי משנות ה-80 ואילך צומחת מתוך תודעתו כאמן שאינו רק פוסט-שואה אלא גם פוסט-ישראל, כלומר – ששני מאורעות אלה הפכו למצב הדורש מענה. בעבור אמנים ואינטלקטואלים יהודים באירופה ובאמריקה היו שני מאורעות אלה סוג של פרשת דרכים ונקודה ארכימדית ששינו את יחסם לזהותם ולחלקה של זהותם בהגותם/אמנותם.

קיטאי נולד בארצות הברית ב-1932, בעיר קליבלנד באוהיו. מוצאה של משפחת אמו מהונגריה, משם היגרה לארצות הברית. קיטאי נולד בארצות הברית, ואביו, ברוקס, עזב את המשפחה. לאחר כמה שנים התחתנה אמו עם ד"ר קיטאי, ניצול שואה שבא מהונגריה. בעלה של אמו אימץ את הנער. שמו הפך לר"ב קיטאי: רונלד ברוקס, השם מלידה, הפך לראשי תיבות, סימן של זהות שהתכנסה לתוך עצמה ואימצה את קורות הניצול. כפי שסטיינר כותב, "מעין ניצול".[5] בקבלת שם הניצול, קיטאי מקבל על עצמו את גורלו; גורל של אדם שאינו במקומו, אדם שהוא פליט של מקום שאף פעם לא היה באמת שלו. "הדיאספוריזם היווה השראה להיצגים, לפיקציות של אנשים... הדיאספוריסט רודף אחר מיתוסים של היסטוריות *שהוא טוען* שהן שלו...".[6] אירופה כארץ מולדת ליהודי המודרני הייתה לפיקציה, ואמריקה למימושה. המתח הזה בין יהדות אמריקה ובין התרבות האירופית ילווה את קיטאי כל חייו. לדידו זהו מתח שאין צורך לבטלו אלא יש להכיר במורכבותו.

על רקע זה עולות בהגותו וביצירתו של קיטאי שאלות שונות על אודות הגדרה עצמית. מלבד סוגיות כגון געגוע, בית, געגוע לבית ועוד, המובנות מאליהן כשמדובר בהגירה ובהיקרעות, בפליטות ובגלות, עולות אצל סטיינר ואצל קיטאי שאלות נוספות. בעיקרו של דבר, זהו ניסיון להגדיר מחדש את המקום ואת הלגיטימיות של העיסוק בשואת יהודי אירופה ובמחיר הקמת המדינה ככוחות המניעים את יצירותיהם של אמנים וסופרים יהודים בני זמננו. הם מבקשים להגדיר עצמם מחדש לנוכח שני הכוחות האלה, ולכן הדיבור על הדיאספורה אינו דיבור של "אין ברירה", מצב שההיסטוריה כפתה עלינו, אלא בדיקה מחודשת של מושגי יסוד: מהו בית? מהי פזורה?

דיאספורה כפזורה מרמזת על מרכז שאבד, על מקום שחדל להיות מקום והפך למחוז געגוע, לאין-מקום. פזורה והתפזרות המייצרות מקום לא-מקום. הדיאספורה היהודית של המחצית השנייה של המאה ה-20 אינה דומה ל"אלפיים שנות הגלות" שקדמו לה. הרי זו הדיאספורה של הדיאספורה (זו שהקיאה אותה מתוכה), שמתקיימת גם לצד "המרכז" (מדינת ישראל) התובע את מקומו ככזה. יתר על כן, ההגדרה נבחנת מחדש ככל ש"אין ליהודים בעלות על הגלות והם כלל וכלל לא הדיאספוריים היחידים. הם רק הדיאספוריים שלי",[7] כפי שכותב קיטאי. אכן, אין זה רק דיון סטרילי, תיאורטי. זהו דיון בציור ובחיים. בציור ובחיים של קיטאי.

ב-1989, השנה שבה נופלת חומת ברלין ואירופה שלאחר מלחמת העולם השנייה משילה מעצמה את אחרוני הסממנים של העבר הקרוב והטראומטי, כותב קיטאי את המניפסט. בואכה שנות ה-90, המצב הפוסט-מודרני איננו נבואה אלא מציאות במערב ובשאר העולם הנתון להשפעתו הגלובלית. קיטאי יודע מהי החתירה לגלובליזציה ומהו שיח הריזום הפוסט-מודרני, אך מתעקש לכנות את המניפסט שלו "דיאספוריסטי". זו הצעה של הומניזם מודרני לאחר אושוויץ. אמנם קיטאי מכיר במציאותן של מדינות לאום, אך מנגד חוזר ומציע חזון מודרניסטי של יחידים, יחידי הפליטה של הסדר הישן. קיטאי מדלג בין ההגות הכללית הנוגעת לקיום היהודי ולהיותו הוא עצמו יהודי ובין ההגות האסתטית הנוגעת בשאלה "מהי

[5] סטיינר, 1965.
[6] קיטאי, 1990: 82.
[7] שם: 79.

אמנות"; קיום יהודי והגות אסתטית מתוך זווית ביוגרפית: "ציור הוא לא החיים שלי. החיים שלי הם החיים שלי. ציור הוא רעיון כביר שאני סוחב אתי ממקום למקום".[8] כך פותח קיטאי את המניפסט. זו הבעת עמדה נחרצת מאוד, הנחצבת מהיחיד, כתובה בלשון יחיד גם כשהיא שואפת להגדרות כלליות. זו עמדה שההיגיון שלה הוא הנגדה, הפרדה, מידור, הגדרה וטוהר. "ציור הוא לא החיים שלי, החיים שלי הם החיים שלי" – כלומר יש כאן לכאורה תביעה לטוהר האמנות לעומת תפיסות הוליסטיות שחיברו בין אמנות לחיים. עם זאת נדרשת כאן זהירות. קיטאי מדבר על הציור, והחפיפה בין הציור לאמנות אינה מוחלטת. הדבקות בציור לא רק כמדיום אפשרי אלא כבחירה דיאספורית היא חלק מהתשובה, ועל כך ארחיב בהמשך.

קיטאי כותב תוך ידיעת הפוסט-מודרניזם, בניסיון הרואי להיענות לאתגר המודרניזם המאוחר. גם סטיינר **בארטה** (*Errata*) מציג ביוגרפיה אינטלקטואלית מודרניסטית. המודרניזם מחפש אחר האמת האחת האוניברסלית. על מנת להבטיח את עקרון הקִדמה, השינוי נבנה מתוך ועל ידי תהליכים דיאלקטיים שמאפשרים שיח ושיג וניידות. לצד עקרון הלכידות וההומוגניות החברתית, השייך לחשיבה מדינית לאומית, המודרניזם מעלה על נס את היחיד ואת חירותו. סטיינר רואה את חירות המחשבה ואת חירות התנועה בין עולמות פיזיים ורוחניים כמימוש זכות הבחירה האישית, זו שאינה כבולה להתניות של זמן ומקום. על כן סטיינר כותב: "לעצים יש שורשים, לגברים ונשים יש רגליים".[9] הוא רומז שגם לרעיונות וגם לאמנות אין בהכרח צורך לנבוע מתוך קרקע לאומית קבועה בטריטוריה מוגדרת. האמן היוצר זקוק למרחב שלא יגביל אותו אלא יאפשר לו לגעת ברוח. בלשונו של קיטאי, השאלה מופנית לציור, כאמנות: לדידו, האמנות אינה זהה לחייו, היא סוג של עודפות, של מותר. הציור הנמשל לארון הברית הוא הרוח והחומר, הטקסט והחפץ שנלקח למסעות החיים. מ"מקום למקום", ממצב למצב, נודד הציור. מאחר שאינו תוצר הזהה לחיים שומר הציור על ניידותו הפיזית ועל היותו עביר בין תרבויות. היות שהוא מורכב מ"מרכיבים של זהות", הוא אינו זהה לאף אחד מהם וגם דומה לכולם. הציור הוא דבר טרנספורמטורי, משתנה, שנוכחותו בעולמות שונים משנה דברים. הוא לא העתקה של הדברים, הוא לא שיקוף של הדברים, אלא הוא ממלא תפקיד משחרר, לא משעתק את המקום שהוא נמצא בו אלא מביע את היחסים המשתנים בין המרכיבים השונים. "הציור הוא לא החיים שלי", כותב קיטאי, ומכאן שהציור לא משעתק את החיים שלו.

אי לכך, האמנות אינה אוטוביוגרפיה, וגם לא סוג של יומן או כרוניקה. קיטאי מחדד את רעיון היותם של האמנות או הציור רעיון שהנו על אודות החיים אך אינו זהה להם. רעיון שגלה מהחיים. לא עבודה "משחררת" נוסח השלט שהתנוסס מעל שער מחנה הכפייה, אלא רעיון "משחרר" ולא "משעתק". מבחינה זו לפנינו הגדרה מודרניסטית של ייעודה של האמנות.

גם סטיינר מזכיר את התפקיד ה"משחרר" של היהודי בין אומות העולם. שחרור זה מגולם ב"כפילות היהודית": יהודי החי בארץ ובתרבות שהנן שלו ובו בזמן גם לא לו, אינו יכול להיות שעתוק של הדבר עצמו. הוא תמיד מהווה סטייה (חיונית וחיובית, לדידו של סטיינר). לפיכך, יהודי במדינה יהודית נתפס כשעתוק של אותו דבר, ועל כן, מבחינה תרבותית אין זו אפשרות משחררת. כלומר, הטריטוריאליזציה יכולה להיות סכנה ל"חוסר השלמות הרדיקלי של האינטלקט הנפגש עם חוסר השלמות הרדיקלי של הדמיון".[10] אלו תנאי העימות הנמצאים בבסיס חוסר הנחת של המצב הדיאספורי, והם אשר מניעים את השאיפה לשחרור. ציירים דיאספוריים נוטים להיות מה שנקרא "משוחררים". הדיאספוריסט אינו חש בנוח, הוא חושש לחירותו החדשה.

אולם אין לטעות ולייחס משמעות רבה מדי לאמירות האוניברסליות והעל-זמניות שבמניפסט. קיטאי כותב מתוך תודעה היסטורית שהיא תולדת משבר השואה. הידיעה ש"שעה שאני שיחקתי בייסבול וחיזרתי אחר

---

[8] שם: 78.
[9] סטיינר, 2001: 67.
[10] קיטאי, 1990: 82.

בנות... דממה גדולה נפלה על עולמנו" אינה רק ידיעה היסטורית. היא הולדה מחדש אחרי תקופה של "שיתוק ומורבידיות".[11]

השואה עבור סטיינר וקיטאי היא גם התחושה ה"מוזרה, איומה, מלאת יראה של להיות חי",[12] להיות שריד. האפשרות לשלמות איננה עוד. ללא אפשרות של שלמות, הקִדמה והנאורות חסרות שחר כמניעות את המודרניזם. כשהמרוץ לקדמה התחלף באיסוף השברים שלאחר ההרס, החיים חדלו מלהציע שלמות ונשארה רק הפרגמנטציה. השאלה היא כעת, היכן יתקיימו הפיסות/המקטעים האלה טוב יותר? האם הם צריכים להתחבר בלי זכר לפצע, לצלקת, כביכול כלום לא קרה? קיטאי מגחך על הסיכוי לבנות את הפאזל הזה מבלי שנבחין באיחויים, בהדבקות ובחוסר התאמות. לפיקציה חסרת הסיכוי הזו מתלווה הידיעה שלעולם לא יהיה דבר זהה לעצמו. הדה-קולאז' הנו השלת השכבות יותר מאשר הדבקת הקרעים, פעולה המעידה על חשיפת הזיכרון, כאוטי ככל שיהיה. זו פעולה שנבנית מהקיים ולא ממה שבא מהחוץ. הבחירה של הצייר היא ביחס למה שיש להביא לחזית, ומנגד – מה שיש להשאיר ברקע.

המתח הזה בין חזית לרקע נמצא מקביל למה שנקרא "בית" ו"התארחות", או "להיות בביתך" ו"להיות אורח". דיאספוריסט הוא מי שנמצא "לא בבית, ללא אדמה מתחת לרגליים".[13] אם כן, כאורח הוא מעין פרגמנט שנמצא במקום אחר מזה שהיה שייך לו. לפעמים הישיבה של אותו אורח במקום החדש, שהוא מחשיב לבית, מביאה דברים מסוימים לחזית, בעוד דברים אחרים מובאים לחזית כשהוא מרגיש פחות נוח.

לדידו של קיטאי, הבית כמקום נוח, חם, רגוע, הנו אשליה ובעיקר מתכון לחיים לא טובים וגם לאמנות לא טובה, כלומר – האמנות המרגיעה, המאחה את כל השברים ולא נותנת להם זכות קיום נפרדת, היא אמנות שאין ביכולתה לייצר, לברוא המצאה וחידוש.

קיטאי מחפש באמנות את אשר מצא כהגיון הקיום היהודי: המתח, אותו מתח אינטלקטואלי שסטיינר מדבר עליו כמסמן את היהדות ואת היהודי. החיים והאמנות אינם עומדים ביחס של השלמה אפשרית אלא בדו-קיום קונפליקטיבי, אתר עימות קשה עד מאוד. הדרישה אפוא הנה להתמיד בקיומם של מקומות החיכוך. כך הם מונכחים בתוך האמנות ובתוך החיים. כל אלה הופכים את ההתבוננות ביצירותיו של קיטאי לפרגמנטרית.

מה נוח יותר מאשר "לעדכן" את קיטאי; להמיר את הפרגמנטריות בזהות מוכללת, ממוקפת, פוסט-מודרנית. אולם קיטאי מסרב לחד-משמעיות, הן זו המודרניסטית והן זו הפוסט-מודרניסטית.[14] את המניפסט הדיאספוריסטי ניתן לקרוא בצורות שונות, אך כדאי להבין את נסיבות כתיבתו. האם זו קוסמופוליטיות נוסח סטיינר? האם זה געגוע למקום קיים או שמא זו התייחסות תרבותית שאינה כרוכה בטריטוריאליות אלא מבקשת אחר לגיטימיות תרבותית ואמנותית לאחרויות השונות בתוך התרבות האירופית?

קיטאי גדל כאמריקאי טיפוסי, תוצר של "כור ההיתוך האמריקאי" שראה עצמו בקדמת הרצף ההיסטורי-תרבותי של המערב. קיטאי מדמה את הרצף הזה לאופן שבו המוזיאונים לתולדות האמנות שקמו במהלך המאה ה-19 ארגנו באורח כרונולוגי את תצוגות האמנות. המבקרים היו עוברים מאולם לאולם ומקיימים באמצעות תנועותיהם במרחב המוזיאלי את הסדר ההיסטורי הראוי: מהאמנות הקדם-נוצרית לאמנות הטרום-רנסנסית, ומשם לבארוק והלאה לאמנות הרגיונלית האמריקאית, ובדרך היו "מציצים" לאמנות אפריקה. אם בודקים את התשתית של המוזיאונים (המסורתיים) הללו ברחבי העולם, מתגלה תמונת עולם אחידה למדי. בשלב די מוקדם בהתפתחות האמנותית והאינטלקטואלית שלו מסרב קיטאי לראות באותו

[11] שם: 80.
[12] שם: 81.
[13] שם: 80.
[14] המניפסט נחשב לטקסט מכונן של השיח הפוסט-קולוניאלי בתרבות החזותית המערבית. ראו Mirzoeff, 2000

סדר סימבולי-מרחבי דבר שאין עוררין עליו. על כן הוא מבקש לעכב את המעברים ה"טבעיים" בין אולם לאולם, בין תרבות לתרבות, בין זמן היסטורי אחד למשנהו; מבקש להפריד, לעמת, ליצור "סינכרוניות בקונפליקט". רצף כה קוהרנטי יכול רק להיות הבניה המנציחה את קיומם של הנמצאים על אותו רצף היסטורי ואמנותי. הדרישה לפתוח ולרווח אותו צמחה מאי-נוחות מסוימת של בן מהגרים, שהלכה וגדלה עד לתובנה שאין לו מקום ברור כל כך בהיסטוריית המערב. את הבחינה ה"תיאורטית" הזו העצימה ההיכרות האינטימית עם הניצולים שנפלטו/ברחו/הוקאו מאירופה אך נשאו עמם את תרבותה. עבור קיטאי מפגש זה היה קריטי: אם אירופה אשר נטשה את יהודיה לגורלם אינה יכולה לשמש מודל אבות עבורו, אזי רק היהודים האירופאים הבולטים יכולים להיות למדריכי דרכו כיהודי וכאיש תרבות המערב. אימוץ מודל זה מחייב דואליות של "הזר המתארח" המגיב לאזורי חיכוך בערנות ובפריצת דרך. לפיכך, הזר המתארח אינו יכול לקבל את הסדר הקיים, ואם עודנו חפץ בהתקבלות לתוכו יגלה שהיא אפשרית על ידי התוכחה, המרד, השינוי, המהפכה. הוא צריך לייצר לעצמו את המקום ועל כן להזיז, להפוך, לשחרר. אותם יהודים שהיו לדמויות מפתח במחשבת המערב הצליחו בכך מפני שפרצו דרכים: פרויד, איינשטיין, קפקא. כסטיינר לפניו, קיטאי מאבחן יסוד של חדשנות ומהפכה במצב הדיאספוריסטי של היהודים, מעין תפקיד תרבותי שמנגנוניו קבעו את היהודים כ"אחרים" של המערב, אך כ"אחרים" חיוניים להתפתחותו. התזה של קיטאי אינה חדשה וכבר הועלתה על ידי חוקרי האנטישמיות מזה וחוקרים פוסט-קולוניאליים מזה. עם זאת, הדיון שהוא מנהל בין תזה זו לבין האמנות היהודית – אמנותם של היהודים – והאמנות המודרנית מייצר בהחלט פלטפורמה חדשה להתבוננות במעשה האמנות בכלל, ובפרט באמנותו של יהודי בן לתרבות המערב באירופה שלאחר השואה.

לפיכך קיטאי טוען שאחת הבעיות של האמנות היהודית שהתפתחה מאז האמנציפציה הייתה שלמעשה היא לא מילאה תפקידים אמנציפטוריים עבור התרבות היהודית בתוך הנרטיב של המערב אלא נבלעה בתוך הסיפור האירופי של האמנות. היא "התארחה" בנוחיות, בלי רצון להבליט את המקום הייחודי לה, הייחודי לה מבחינת המחשבה "המורדת", הנוגעת באזורי "ספָר" של התרבות.

כאשר קיטאי מזהה את היסוד היהודי של אסכולת לונדון הוא מבקש להבין מה פשר "התקבצות יהודית זו"; באיזה אופן היא תואמת את תזת "האירוח המרדני". זאת בניגוד ל"העלמת" יהדותם של חברי אסכולת ניו יורק (ניומן, רותקו, גוטליב), הן מצדם והן מצד אוצרים ומבקרים.[15]

קיטאי משתמש במונח "אירוח". תודעת האורח שונה מאלה של העקור, המגורש, הפליט. היא מתקיימת מתוך שיח ושיג אתן אך אינה זהה להן. אכן, קיטאי מתחיל את מסעו בתחושת פליטות וזרות, אבל אחר כך הוא פונה לעבר החזרת עטרת הגלות ליושנה. הרעיון הדיאספוריסטי בציור שונה מעקירות ומפליטות במטעניו הרגשיים. עם זאת, הוא משמר מוטיבים כגון ארעיות וערנות, חשדנות ושונות, ביזאריות וכלאיים, ודימויים כגון מזוודות, קרונות נוסעים, מכשירי האזנה ותקשורת. הציור הדיאספוריסטי מתקבל בכתביו ובאמנותו של קיטאי כסוג של cut and paste עצבני ומרושת היטב בהקשר של ההתרחשות האמנותית בת הזמן. עם זאת, זהו cut and paste של פעולת הזיכרון ושל הזיכרונות.

סנדר גילמן (Gilman),[16] חוקר אמריקאי העוסק ברכיביה של הזהות היהודית ובייחוד בגוף היהודי כהבניה תרבותית, בחן את האופן שבו רעיונותיו של קיטאי מצאו הד באמנות האמריקאית העכשווית בעשור שבין 1990-2000. גילמן טוען שהמהפך של קיטאי בשנות ה-80 התאפיין בכפל פנים: מצד אחד *המהפך הפיגורטיבי*, שתאם את הלך הרוח של דור זה גם בגרמניה/ארצות הברית/אנגליה, ומצד שני העֲמדה מחודשת של *הפיגורציה של היהודי*. הוא לא עסק בדמויות ייצוגיות, אלא בדמויות שהיו בשולי ארגז הדימויים

[15] אין זה המצב כיום. לאחר פרסום ספרו החלוצי בנושא של תומס הס על ניומן ועד היום התרבו החיבורים הדנים בכך. ראו Hess, 1971

[16] Gilman, 2001 : 223-238

התרבותיים של המערב. באמצעותן מתחיל קיטאי את הדיון מחדש, פותח את הנרטיב, מרווח את הרצף על מנת למצוא לעצמו מקום. הרצון של קיטאי בפיגורציה קשור לרצונו בהנכחת היהודי החריג, שלא ייפלט מהציור האירופי יחד עם הפליטים. כך ביקש להשתמש בסטריאוטיפים שהיוו את הבסיס לסטריאוטיפ אנטישמי, לתת להם לגיטימציה ציורית כדי להתבונן בהם וברכיביהם המזהים אותו כיהודי, ובכך להוליד מחדש את דימויי היהודי באמנות, לא מתוך הדחקה והדרה אלא מתוך הנכחה ועימות.

בחירת המונח "המניפסט הדיאספוריסטי" קשורה קשר בל יינתק לשימוש זה בסטריאוטיפים: הן בהקשר המילולי של מניפסט כהצהרת כוונות לוחמנית (סוג של מעורבות סטריאוטיפית המיוחסת ליהודים) והן בצליל דיאספוריסטי כזרם אמנותי (הווה אומר, אחד ה"איזמים" המודרניים האופנתיים והסטריאוטיפיים). ואכן, השימוש הקיטאִי בסטריאוטיפ היהודי נעשה נפוץ עד מאוד בשנים האחרונות בקרב אמנים יהודים, ישראלים ואמריקאים כאחד.[17] עם זאת קיטאי עוסק ביהודי ובגדולי היהודים: הכיצד התאימו אלו לסטריאוטיפ? הכיצד ימצאו עצמם זיגמונד פרויד וולטר בנימין, הנערצים על התרבות האירופית, בדימוי הסטריאוטיפי האנטישמי? כך הוא מצייר, מייצר, מייצג עבורם את המקום הבעייתי שלהם עצמם בשיח האירופי. בייחוד ולטר בנימין כגיבורה הטרגי של אירופה מעסיק את קיטאי. עם זאת, קיטאי בחר ביסוד הדיאספוריסטי לא מפני הפוטנציאל המשעתק שבו (את תרבות מארחיו) אלא כגורם אמנציפטורי (משחרר), הנובע מייחודיותו והיבדלותו מההמון, בדומה לתפיסתו של אדורנו את תפקידה של האמנות.[18]

בתקופה שקדמה לכתיבת המניפסט (שאותה כינה "תקופת הלימבו") היה קיטאי עסוק בדמותו ובהגותו של ולטר בנימין, ודוגמה לכך היא יצירתו **הסתיו של מרכז פריז (בעקבות ולטר בנימין)** (1976).[19] בשם האנגלי נעשה שימוש במילה fall, לא ב-autumn, מה שמעלה על הדעת גם דחייה/נפילה. ב-1940 ולטר בנימין מחפש מפלט מאירופה, וזה הסתיו שמתואר ביצירה. קיטאי נוקט מעין מבט פוטומונטאז'י-קולנועי, כביכול מדובר בסצנה קולנועית שמורכבת מקטעים. ההצגה העומדת להיות מוצגת היא נפילתה של אירופה, המתוארת בצבעוניות עליזה ו"פופית" (Pop-art style). כך מועצמת הפתטיות של ניסיונו של הפליט היהודי למצוא מפלט מהחגיגה שהולכת ומסתיימת. סיום ההצגה מסמן עבור בנימין את סוף מסלול חייו. התחושה המתעוררת בעקבות החגיגה הצבעונית והמולת הייצוגים מעלה את החשד לחוסר מודעות (מצד בנימין ואולי מצד יהודי אירופה בכלל) לכך שסיום ההצגה הוא סוג של סוף התרבות האירופית בעת שהשואה מתקרבת.

עבודה נוספת מאותן שנים, **היהודי המוסתר (מראנו)**[20] (1976), מעלה את שאלת דימויו של היהודי בתרבות האירופית כמי שאין לו מקום. "מראנוס" (Marranos) היו היהודים שהסתירו את יהדותם בספרד שלאחר האינקוויזיציה אך המשיכו באופן מסוים (ומוסתר) לראות בעצמם יהודים. בסופו של דבר זהות זו נתפסה, כמו הביטויים הרבים בשפה הספרדית המלווים מושג זה, ככרוכה בכאב מהול בהסתרה ובפחד. אחד הפתגמים הספרדיים על המראנו הוא "בכי של מראנו הוא בכי פנימי". ההסתרה הופכת אפוא מאסטרטגיה למעין רכיב בזהות שמסתירה את מאפייניה השונים. מאמצים אלה הם לשווא: מעשה ההסתרה מתגלה בעיני המתבונן. המראנו מוצג כאדם דו-מיני, כקריקטורה הומופובית של גבר המסתיר את זהותו ההומוסקסואלית. אך לנשיותו של היהודי מקור נוסף. היהודי זוהה עם הנשי, בגדר מין חלש, חלשלוש. קיטאי מחבר בין ה"הסתרות" לבין חוסר התועלת שבמעשה ההסתרה. האיחוי הזהותי שביקש תוך כדי הסוואה והסתרה לא צלח.[21] "מקום המסתור" כמוטיב מקפל בתוכו יחסים מורכבים בין הפנים לחוץ:

---

[17] ראו למשל, Klibeeblat, 1996

[18] ראו אדורנו והורקהיימר, 1993 (1944); בנימין, 1983 (1936-1938).

[19] ראו *The fall of Europe (after Walter Benjamin)* http://www.artchive.com/artchive/K/kitaj.html

[20] מראנו: יהודי מומר בספרדית. כינוי למומרים בעקבות האינקוויזיציה. ראו *The hidden Jew – Marrano* http://jewish-voice-from-germany.de/cms/r-b-kitaj-paint-it-jewish

[21] קיים גם רמז להסתרת היהודיות של חברי הקבוצה מזה (פרויד, קיטאי, אאורבך, קוסוט) והיות חלק מהם הומוסקסואלים מזה (הוקני, בייקון).

הצורך לשמור על הקשר עם החוץ, לשלוח תמיד משהו החוצה, באמצעות הטלפון, באמצעות האזנה. לא מדובר רק בשימוש מטפורי באמצעי תקשורת ההמונים או באמצעים אלקטרוניים אלא במצב "שידור" בתנאי מסתור.

הציור הדיאספוריסטי, חוזר ומדגיש קיטאי, הנו סגנון, וכזה אין בו תכנים קבועים אלא הוא סוג של הצעה המתעצבת כל פעם מחדש לנוכח ותוך כדי מפגש בין דברים שונים. על כן, ציור דיאספוריסטי אופייני יהיה מושתת על ציטוט ופרשנות, ובכך הוא מניח את קיומה של סביבה אמנותית-תרבותית קודמת, שבה הוא מתארח. זה המקרה ביצירה *If not, not* (1976-1975),[22] המבוססת על ציור ידוע בתרבות האירופאית – **הסערה** (1507-1505) מאת ג'ורג'ונה (Giorgione). בציור זה ניתן לראות נוף פסטורלי כביכול, המופרע על ידי סערה מתקרבת. מצד שמאל נכנסת דמות של חייל או רועה, וכן נראית דמות של אם מיניקה בחיק הטבע. דמות זו זוהתה כ"צועניה" או "אישה זרה". זאת משום שבת המקום (שהתנהגותה ראויה ותקנית) לא הייתה יוצאת לחיק הטבע להיניק. מכאן הסיקו שהאם נמצאת במנוסה. בציור יש אלמנטים אחרים שאינם מפוענחים עד תום, בכלל זאת עצם נוכחותו של הנוף הפסטורלי, המסתיר או חושף את הסערה המתקרבת. בין ציורו של קיטאי למקור הרנסנסי יש דמיון מוצהר וברור: הקומפוזיציה דומה עד מאוד וכן קיים דמיון בחלק מהמוטיבים. ניתן לומר שהתמונה עברה תהליך טרנספורמטורי לצד הסתמכות על אושיות אמנות הציור. הדמויות מתחלפות בתחליפים בני זמננו, שרובם מתוך הביוגרפיה הפרטית של קיטאי: אביו החורג רץ, מנסה למצוא מפלט, ואנו רואים את דמות האם המיניקה, דמות מרחפת/בורחת; והבית הרחוק בציור הסערה מוחלף כאן בדימוי שמזכיר את שער הכניסה של אושוויץ וארובותיו. ביצירה מתקיים עירוב היברידי, חיבור לא-חיבור בין הווה, עבר קרוב ועבר רחוק. בשל תחושה של אחדות סגנונית מבטנו עוקב אחר האירועים השונים והמבט מתלכד ומתפורר בו-זמנית. תקופות היסטוריות שכביכול אי-אפשר להפגיש ביניהן נפגשות ומהדהדות האחת אצל רעותה. קיטאי נוקט במודע דרך של ציטוט מורחב מנכסי צאן ברזל של תרבות המערב בדומה לפועלו של ת"ס אליוט (Elliot), המשורר הנערץ עליו. כך שניהם מצליחים להציג מקום קונקרטי אף שלמעשה יש לחפש את העוגן של המקום הזה בתרבות. הציור, הרומן, השיר גודשים את גבולותיהם הפואטיים והופכים להצעה לשיח תרבותי על אודות אירוח, גלות, פזורה, זהות. נושאים אלה העסיקו בשנות ה-60 ואילך אינטלקטואלים כסטיינר, ברנרד מלמוד (Malamud), פיליפ רות (Roth) ודמויות נוספות בארצות הברית, שם התקיים דיון ער ביותר על עתידה וייחודה של הפזורה היהודית לאחר השואה ועל הקמת מדינת ישראל, בייחוד לאחר הניצחון במלחמת 1967, שהביא לאופוריה הרת אסון.

בעבודה נוספת, **היהודי וכולי וכולי** (1979-1976),[23] מועלה דימויו של היהודי על תכונותיו הסטריאוטיפיות. שוב רואים דמות מרכיבה מכשיר האזנה, אבל הפעם היא נוסעת בקרון רכבת. זה לא קרון הרכבת הנוסע למחנות ההשמדה, זו נסיעה ברכבת חוצה אירופה – הרכבת כאתר מקביל ליבשת אירופה, שבה נפגשים בני עמים שונים ומוסעים ממקום למקום; הרכבת ככלי קיבול דיאספוריסטי. כל ה"יהודים שלו" (כך קיטאי קורא להם) נושאים בעצם את אותו שם: ג'וי זינגר. זינגר הוא שם המשפחה של הפרטנר של אמו, ובכך הוא כביכול אומר: "יכולתי להיות ג'וני/ג'וי זינגר. יכולתי להיות כל יהודי: יהודי וכולי. טענה זו היא כזכור מוטיב חוזר בכתיבתו של סטיינר. בתמונה אחרת, (1980) *The Listener (Joe Singer in Hiding)*,[24] ג'וי זינגר חוזר ומאזין בהסתר מתוך מקום המסתור. ההאזנה מסוג זה מצביעה על דו-שיח לקוי/חשדני עם הסביבה.

בעת האזנה מתוך מסתור אין דיון או החלפת דעות, דו-שיח אינו אפשרי בכלל. במצב כזה נותר מקום רק לשימוש קיצוני בסטריאוטיפים.

---

[22] http://www.artchive.com/artchive/K/kitaj.html

[23] ראו *The Jew, etc., etc.* https://www.ojmche.org/events/r-b-kitaj-a-jew-etc-etc/

[24] ראו https://images.app.goo.gl/hWisJTqzNb4R9psG6

מאוחר יותר, ב (1985-1984) *Jewish Rider*,[25] חוזר זינגר לרכבת. הוא לבוש יפה, נוסע בניחותא (לא כמו היהודי הקודם שנסע בקרון צר). מאחוריו מופיעה דמות קטנה, אולי הכרטיסן שבאופן מוזר מחזיק שוט, ולתחושה הקרקסית משהו מצטרף תוף גדול המזכיר לנו בצורתו את הארובות של מחנות ההשמדה. ניתן לראות בכך סוג של אזהרה. אף שבאירופה שלאחר השואה מצא היהודי את מקומו מבחינה כלכלית, שם, בחלון האחורי, נמצא האזכור לזוועה שהייתה: מעין הערת שוליים או מראה מקום, המייצגים את ה"שם-כאן", או במילותיו – את המצב הדיאספוריסטי. להיות במקום ולא להיות במקום. להיות במקום ותמיד לרצות להיות במקום אחר.

אפילוג

יותר מעשור לאחר כתיבת המניפסט, תערוכתו הגדולה בטייט גלרי התקבלה בעוינות מצד הביקורת. הסיבה המוצהרת הייתה הליכתו של קיטאי רחוק מדי בשילוב הגות תיאורטית באמנותו – שילוב של "דפי הערות שוליים ומראי מקומות מודפסים" לצד תמונותיו כחלק בלתי נפרד מהיצירה. עבור קיטאי השימוש במניפסטים ככלי ביטוי לא פסק ב"מניפסט הדיאספוריסטי הראשון". אדרבה, הוא ראה בעוגנים התרבותיים הרחבים אמצעי להצלתה של הרוח המערבית, זו שקמה לאחר הרס השואה. בכך הוא ממשיך לדבוק בדרכו של ת"ס אליוט. הפרשנות הארכנית המלווה את הטקסט תוך ציון המקורות, המיתוסים וספרות המחקר אינם "רק" הערות השוליים אלא טקסט שלעתים עולה באורכו על שורות הפואמה, ראו לדוגמה את **ארץ השממה** של אליוט.[26] פואמה זו נכתבה לאחר "המלחמה הגדולה", כפי שכונתה אז מלחמת העולם הראשונה. כינוי זה היה קשור לאימה הגדולה שחש הדור לנוכח זריעת ההרס והייאוש שהביאו להפסקתו של "מצעד האופטימית של אירופה אל המחר". על קרקע זו אין מקום לפרשנות רופסת, שטחית, רחוקה ממקורות היניקה של אירופה אלא יש להיאחז במקורות התרבותיים ולדון בהם, להפוך בהם עד שמתוך ההרס ייבנה בניין תרבותי חדש.

העיסוק בטקסט זוכה למקום מרכזי באמנותו של קיטאי, עד שניתן לומר שפיגורטיביות היא רק חלק מהנכחת היהודי. הדיון/דיבור/מדרש שהתפתח בעקבות "המניפסט הדיאספוריסטי" מייצר סוג של דימוי/טקסט/פרקטיקה. האיקונוגרפיה הפרשנית על אודות הדימוי אינה מופקדת בידי החוקר שיבוא ו"יתחקה אחר" אלא היא הזמנה לפולמוס שכבר נמצא ביצירה ובטקסט הנלווה. הפשט והדרש מסופקים על ידי היוצר.

קיטאי וסטיינר לא ויתרו על תפקידם כ"יהודֵי הדיאספורה" ולא רצו שאירופה (או המערב) תוותר עליהם ועל תפקידם בה. הם לא ביקשו לנרמל את היהודי וראו בכך סכנה להכחדתו הרוחנית לאחר ששרד וניצל מהכחדה הפיזית בשואה. הדיאספוריזם של קיטאי הוא בה בעת הצעה ארס-פואטית לנתק את הציור מהשיח האסתטי הרפלקטיבי תוך הפיכת עקרון ההזרה לשומר ההבחנה בין האמנות לחיים, הבחנה המאפשרת את הייצוג הפיגורטיבי, שלרוב הוא מקוטע ועשיר בציטוטים. ובכך הפיגורציה מאפשרת לגוף היהודי לחזור מהצל אל קדמת הבמה.

הציור הדיאספוריסטי אינו בית, ונראה שהבית אינו בנמצא. הדיאספורה, שעליה אין ליהודים בעלות, כדברי קיטאי, מזמנת לחיים בפזורה קיום דינמי וטעון, נטוע בתרבות אך לא במקום. להיות לעולם אורח המתארח במקום לא לו. להיות במקום ולא להיות במקום. להיות במקום ותמיד לרצות להיות במקום אחר.

---

[25] ראו https://www.jmberlin.de/kitaj/en/kitaj-the-jewish-rider.php

[26] אליוט, 2008 (1922).

ביבליוגרפיה

אדורנו, ת׳ והורקהיימר, מ׳ (1993) [1944]. ״דיאלקטיקה של הנאורות״. תרגום: נופר שמעוני וצבי טאובר. **זמנים – אסכולת פרנקפורט** 44. עמ׳ 49-51.

אליוט, ת״ס (2008) [1922]. **ארץ השממה**. תרגום: אסתר כספי. תל אביב: קשב לשירה.

בנימין, ו׳ (1983) [1936-1938]. **יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני**. תרגום: שמעון ברמן. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

גור-זאב, א׳ (2004). **לקראת חינוך לגלותיות: רב-תרבותיות, פוסט-קולוניאליזם וחינוך-שכנגד בעידן הפוסט-מודרני**. תל אביב: רסלינג.

סטיינר, ג׳ (1965). ״מעין ניצול״. **אמות** שנה ג׳, חוברת ד׳ (פברואר-מארס). עמ׳ 7-16.

---- (2001). **אראטה: מאזן של חיים**. תרגום: יוסי מילוא. תל אביב: עם עובד.

קיטאי, ר״ב (1990). ״המניפסט הדיאספוריסטי״. **קו** 10. עמ׳ 78-83.

רז-קרקוצקין, א׳ (1994). ״גלות מתוך ריבונות, לביקורת ׳שלילת הגלות׳ בתרבות הישראלית״. **תיאוריה וביקורת** 5 (סתיו). עמ׳ 113-131.

Hess, T. (1971). *Newman*. New York: MoMA.

Gilman, S. (2001).. "'R.B. Kitaj's Good Bad', Diasporism and the body in American Jewish Postmodern Art", in: Matthew Baigell and Milly Heyd (eds.), *Complex Identities: Jewish Consciousness and Modern Art*. New Jersey and London: Rutgers University Press. pp. 223-238.

Klibeeblat, N. L. (ed.) (1996). *Too Jewish: Challenging Traditional Identities*. New York: The Jewish Museum.

Mirzoeff, N. (ed.) (2000). *Diaspora and Visual Culture: Representing Africans and Jews*. London and New York: Routledge.

ד"ר רפאל זגורי-אורלי

להפשיט, לעקור, לחשוב

(נכתב בשנת 2008)

> אולם ההפתעה בהרפתקה זו, שבה האני מקדיש עצמו לאחר באי-המקום, היא השיבה. לא מתשובתו של הקרוא, כי אם ממעגליותם של אותה תנועה ללא-שוב, של אותו מסלול שלם, של אותו מרידיאן, ממנה, בתכליתיות בלי תכלית, מתאר השיר. בהליכה לקראת האחר, אני כביכול מדביק את עצמי וניטע באדמה, שמכאן ואילך היא מולדתי, ואני פרוק מכל כובד זהותי. ארץ מולדת שאינה חבה דבר להשתרשות, אינה חבה דבר לכיבוש הראשון; ארץ מולדת שאינה חבה דבר ללידה. ארץ מולדת או ארץ מובטחת? המקיאה היא את יושביה כאשר הם שוכחים את הנתיב המעגלי שקירב ארץ זו אל ליבם, ואת נדודיהם שלא היו לשם עקירה-מארץ, אלא היו עקירת עבודת-האלילים? אולם ההתיישבות המוצדקת מתוך התנועה לקראת האחר, יהודית היא ממהותה.[1]

אם בחרתי לדון היום בכמה שורות הלקוחות מן הטקסט של עמנואל לוינס "פאול צלאן, מן ההיות אל האחר", אין זאת רק משום יופייה של הלשון הפילוסופית הסבה סביב לשונו של המשורר – מה שאינו יכול שלא לטשטש את הגבול המשוער בין הפילוסופיה הטהורה לבין השירה הטהורה, ושבזכותו אנו כבר מבינים שהטוהר אינו אלא פנטזיה. בחרתי לדון בשורות אלו גם משום שאני נוטה לחשוב שממילים ספורות אלה מתבלטת ייחודיות הגותו של לוינס. ייחודיות שבהקיפה – ואחר גם בעקיפתה – את שאלת המקום מציעה עצמה בצורתה הרדיקלית ביותר. השדה הסמנטי שבו השתמשנו זה עתה, של הקפה, שיבה, עקיפה או סטייה, הוא לדעתי אחד המוטיבים השבים ופוקדים את כתיבתו של לוינס – וזו ההיפותזה שלי. דבר זה, שלהתרשמותי הודגש לעיתים רחוקות בלבד במחקרים שהוקדשו לו – מלבד דרך ההפרדה החדה בין מעקף גרידא לבין שיבה גרידא – מבשר ללא ספק את הקושי שעימו יהיה עלינו להתמודד. וזהו קושי – ואפילו מורכבות קיצונית – שכן די בקריאת השורה הראשונה כדי שיופיעו לנגד הספונטניות. כל המילים המרכיבות את המשפט הלוינסי מוכרות לכול, ואף-על-פי-כן, אם נקרא אותו בסבלנות, מובנו לא יתמסר בקלות רבה כל כך לתפיסתנו. הבה נקשיב אפוא למשפט זה: "אולם ההפתעה בהרפתקה זו, שבה האני מקדיש עצמו לאחר באי-המקום, היא השיבה".

הכול מעיד על כך שעבודת הלשון של לוינס שומרת על המילים ובה בעת מרוקנת אותן ממובנן המקובל. נותרות לנו אפוא המילים, נותרת לנו ה"שיבה", אך בלבול הדעת שגורמת חשיבתו נובע מכך שבשל עבודה הנעשית בדרך של ריקון בלתי פוסק, איננו יכולים לעמוד על פירושה של "שיבה" פעם אחת ולתמיד. אם המובן איננו המשמעותיות (significance), כפי שעולה ממילה זו עצמה, הרי זה משום שהוא מניח לתנועה להמשיך בדרכה, ללא מעצור. היעדר המעצור איננו נמצא כאן בראש ובראשונה על מנת לתאר את התנועה כתנועה מתמדת. זו כבר נוכחת באופן בלתי מעורער בעבודת הדיאלקטיקה או אף הפנומנולוגיה, אם נסתפק בשתי אלו. לעומת זאת, מה שבא בלוויית המשמעותיות, בלוויית היעדר המעצור השוכן בתוכו, כלומר בלוויית מה שלוינס מכנה עדיין ולמרות הכול "שיבה", הוא היעדר קִצהּ של התנועה, או היותה חסרת מנוח ובעקבות זאת גם חסרת מונח שיתאר אותה. כך רועדים בחוסר מנוחה גם מונח האחרית במובן סוף, השלמה או סיום וגם האחרית עצמה במובן מטרה או תכלית. במילים אחרות, התנועה שבה אנו דנים, אפילו כאשר היא ממשיכה לשאת באופן מוזר את השם "שיבה", איננה נשלטת בידי שום עוגן טופולוגי. לו היה עליי להסתכן בקביעת דבר-מה לגבי דידה, הייתי קובע שהיא נמנעת כמדומה מכל יעד שהוא.

---

[1] לוינס, 1998: 84

זהו סיכון המרחף מעל השפה, שבבואה לתאר אותו היא פורעת את הלשון הרגילה, תוקפת אותה, פוגעת בה: הדבר המגיע כאשר מכניסים לתנועה את התנועה, באמצעות עקיפת אותו מעקף עצמו שדיברנו עליו, מסרב גם הוא בתורו להיתחם, מונע מאיתנו למקם אותו או – אם לבטא זאת ביתר דיוק ולהעביר את התנועה ופניותיה – מתנגד (מבלי להתנגד) לשרטוט גבולותיו. ייתכן שנוכל עתה להבין מעט טוב יותר את *זה שבא*. כמובן, זה שבא לא יעזבנו עוד. בסיכומו של דבר, המשפט של לוינס שכפה עלינו סטייה זו מוצג כהגדרה ואפילו כהגדרה של פשר השיבה, אך בה בעת הוא מפר את מה שהיינו מצפים בדרך כלל מהגדרה, שכן אין הוא מאפשר לנו לקבע או להקפיא בבהירות ובמדויק את מה שהוא מגדיר, כלומר את *השיבה*.

להיגד זה יש כל ההיבטים של לוגיקת ההיקש, אך מה שהוא מביע משתייך למה שחסידי הוודאות הפורמלית היו מכנים סתירה או פרדוקס. האוקסימורון מזמין את השאלה הבאה: מהי שיבה *לעבר* או *אל* אי-מקום? מדוע מפיק קולמוסו של לוינס את המונחים "הרפתקה" ויתרה מזאת, "הפתעה", כאשר הוא עוסק בשיבה?

סדר השיח המקובל, ואפילו מה שמכונה השכל הישר, וכן גם מטאפיזיקה מסוימת והמסורת המפוארת שלה, מניחים שחייב להיות קשר הדוק בין מקום לשיבה. ובצדק, שכן הכל מעיד על כך שקטגוריות המרחב, השכינה והמגורים עלולים תמיד להשיג את המחשבה. השיבה מרמזת כמובן על כך שאדם שב על עקביו כדי לשוב ולמצוא את נקודת המוצא שלו. בסיכומו של דבר, הוא עושה זאת על מנת שמה שננטש וכך, באופן מסוים, גם אבד, גם אם לפרק הזמן הארוך של "הרפתקה", יוחזר לידיו. כאילו דובַּר מאז ומעולם, ובכל מקרה שלא יהיה, במציאת דרך להתיישב מחדש ולאחר מכן לנכס מחדש. אומנם ניכוס מחדש של מה שכבר שייך, אבל אף-על-פי-כן ולמרות הכול – של הבעלות עצמה.

בין שנשווה את הרדיקליות של לוינס למה שנאמר זה עתה על מסורת פילוסופית מסוימת ובין שלא נשווה אותה, טיבה הוא כזה שאפילו המילה "שיבה", המאותתת אל עבר טלוס (מטרה) או שעשויה לשאוף לְכַוון לטלוס, מוסטת מיעדה כמילה מן הטלוס שלה. דבר זה מוצג כמה שלוינס מכנה "להיות בסימן שאלה". אולי זו בדיוק פנימיותה של השיבה – ולא המולדת, הכתובת, ההתיישבות או האדמה וכל מה שמתקשר אליה מעצם מהותו, אלא "סימן השאלה", כלומר פריעת הסדר המתמדת, הכפיפות להגעה. אולם כאשר אנו מדברים על מה שמתקשר מעצם מהותו לאדמה, למולדת וכיוצא בזה, יש להבין שמדובר כאן במרחב מקיף כל כך עד שהוא מקבץ בתוך תזוזתו אפילו מה שמנותק ממנו במבט ראשון: נדודים, זרות ונוודות.

ה"היות"-בסימן-שאלה, ייתכן שזהו בדיוק העניין: זיהום אינסופי למרות ההימנעות שאותה ביקשה להשיג החשיבה על דרך הניגוד, או – אם לומר זאת בדרך אחרת באמצעות מה שאיננו אך ורק דוגמה של פלישה – הגלות עצמה עלולה להפוך להתיישבות נוספת.

כך מוסטת השיבה מיעדה, וחוויית אובדן הביתיות נכפית עליה ללא לאות. אך חשוב מאוד להבין כי אם אני צודק בחושבי שפריעת הסדר היא בלתי פוסקת, חסרת מנוח, אזי אובדן הביתיות עצמו דורש – אף שאין מדובר כאן בבחירה – שיפרעו את סדרו, שיחקרוהו. הבה נכתוב זאת במשפט אחד, כמעט נוסחה: מה שנפרע סדרו מְזַמֵּן תמיד פריעת סדר נוספת. אולי אסור לנו לעולם – או שמא לעולם לא נוכל – להכריע מבלי להתנודד בין המגורים לבין הנדודים.

וביתר בהירות: לוינס איננו פילוסוף של המגורים בתוך עצמנו. אך לוינס גם אינו פילוסוף של הגלות, של ליריקת הנדודים.

כפי שהכול יכולים להבין מהר מאוד בקריאה ראשונה, לוינס איננו הוגה של ההשתכנות בתוך נוף או, אם נרצה, של ההשתייכות לעולם – בכך נעוצה, כפי שכתב בכל הזדמנות, משיכתה של עבודת האלילים. אך מה שנאמר לעיתים נדירות הרבה יותר הוא שבעיניו לעולם אין מדובר בהיפוך פשוט של כל אלה מתוך שאיפה לחזק מיומנות עקירה כלשהי או יכולת הפשטה באמצעות הצעה שיטתית של מעין "פילוסופיית אובדן" או אפילו של "ציווי אתי לעקירה" מן המקום. זאת אולי – אם להתחיל ולפרוש שאלה זו בשלב ראשון – משום שמעבר למה שעשוי להיראות כגינוי דתי ומונותיאיסטי, לוינס מכיר באופן בלתי נמנע במשיכה הנצחית

ובפיתוי שאין לעמוד בו, שבהם ניחנה עבודת האלילים. כאילו הייתה השייכות לעולם כרוכה במעין נטייה, מגמה, דחף. לא נוכל להרשות לעצמנו לדחות את התפשטות עבודת האלילים, כמעט כשם שאיננו יכולים להיפטר מן האונטולוגיה במחי יד ותו לא. לוינס הוא אפוא הראשון לומר זאת: העקירה איננה אחד מכישוריו החיוניים של הסובייקט החופשי.

העקירה מן המקום אינה שייכת לנו. כאשר ישנו מקום, אם ישנו מקום, יש לגשת אליו דווקא מכיוון זה שבא כבלתי מוגדר, המשתמע מן הביאה. וכך גם מה שמתרחש בתוך המשפט "האני מקדיש עצמו לאחר בתוך האי-מקום": בשל טירוף הדעת הלוגי ואף הדקדוקי שבו, לא האני הוא ה"מקדיש עצמו לאחר" במכוון, במעין תרגול של רצונו הפרטי, וגם לא ההפך, המעט פשוט מדי, כלומר שהאחר בוחר אותי לעצמו עוד בטרם החלטתי. ייתכן שדווקא ה"אי-מקום" שבו מסתיים קטע זה איננו מותיר עוד כל אפשרות לדרך יציאה יציבה או עקבית, לא לסובייקט ולא לאחר. האי-מקום איננו מקום וגם לא שום דבר אחר. לחילופין נוכל לומר שהאי-מקום איננו.

האחר איננו מתמסר לנו ולתפיסתנו כיעד סופי. כלומר, ההחלטה לגביו איננה בידנו. החוויה ללא חוויה – אולי משום שלא קיים דבר שנוכל לכנותו סובייקט ויהיה מסוגל לחוות חוויה מוזרה זו, כשם שחוויה זו איננה מתמסרת לתפיסתה של הכרה או של תחושה – חוויה זו של האובדן, שלוינס אינו חדל מלתאר אותה, איננה פוסקת מתנועתה ככזו. היא איננה תמה כאילו הגיעה אל יעדה ונשקה לסופה. האובדן, או מה שמכונה אובדן, אינו חדל לָאֶבֹד לעולם. עליו לגזור על עצמו אובדן. כדי שאובדן יהיה אובדן, אולי עליו לאבד את עצמו. אם אנו מתקשים לראות את לוינס נוקט חשדנות כלפי הנטייה לקדש, המגמה לרומם או הדחף להלל את הנוודות, אזי יש לנו סיכויים רבים להחמיץ את האי-חפיפה האינסופית שבין הגותו לעצמה. אך לשם כך עלינו להוסיף ולהרחיק לכת.

לו יכולנו לדבר שלא בדרכים עקלקלות, אזי היה עלינו לומר כי בקריאה הראשונה של הטקסט במלוא גודשו – הלגיטימי לחלוטין, אגב – מופיעה מחשבה המנוגדת לפיוס עם העולם. על אחת כמה וכמה שהאחר איננו שייך לעולם, האחרות מחוסרת עוגן וההפשטה או העקירה הכרחיות לעירומם של הפנים. אך מרוב קריאות איננו יכולים שלא להביא בחשבון את העובדה שמה שלוינס מוסיף הוא סיבוך תהומי המראה, באמצעות חשד חוזר ונשנה, את כל המצודד ואפילו המְצַמצֵם שיש בכל זה.

אי-ההיעגנות במקום היא אינסופית, היא קוראת לחזרה על מנת שלא ייהפך גם הוא לשורש. ואם מופיעה תנודה מסוימת בין שאלת המקום לבין גיחתה של אחרות מוחלטת, ואפילו אם נדמה שאנו מכוננים יחס בין השיבה למקום ההופך עצמו למעקף אינסופי ובין היחס המוזר שבין העצמי לאחר, ייתכן שזאת משום שלוינס עצמו מקיים השוואה זו בלשונו ובכתיבתו – העצמי, המקום, העצמי כמקום – אך גם ובעיקר משום שאלה מצייתים, אולי, לאותו החוק. אם לומר זאת תחילה בפשטות, כלומר עדיין בפשטות רבה מדי, הרי דרך זו לתאר את העצמי של האונטו-תיאולוגיה כמקום של עמדה או של עמדת-נגד, ממש כמו הניסיון לתאר את העצמי ואת האחרות של ה"אחרת-מהיות" מנקודת המבט של הזרות בכל מקום, היא מחווה מרכזית של לוינס ואפילו – הייתי מתפתה לומר – של לוינס לבדו. החוק שהזכרנו כאן טורף את החוק כחוק בלתי כתוב, תמיד לא כרונולוגי, מקדמת דנא, ואף אי-מהותי, אם אפשר לומר כך. חוק זה מכנה "שיבה" את מה שאינו שב לעצמו לעולם, ושבדרך השיבה שלו הוא עורך מעקף אינסופי או בלתי מסתיים ובה בעת אוסר על העצמי להיארג בתוך אתר כלשהו. מה שחוק זה מכנה "עצמי" אינו מכונה כך אלא משום שהוא "מוסט מעצמו בכל תנועה של חזרה לעצמו".

כשם שאדמת המולדת אינה אדמה ואינה מולדת, כך גם לא ניתן להבין עוד את השיבה והעצמי כקשורים למקום או לזהות; ניתן אף לומר שאינם עוד שיבה או עצמי גרידא. לפיכך, מעתה נוכל לומר "שיבה".

כפי שכבר גרסנו בפתח דברינו, על אף הריקון או נכון יותר על אף הדה-סובסטנציאציה, נותרו המילים. זהו חורבן הלוגוס, שכן אנו בהחלט נאלצים להתבטא באמצעות הלשון, התבונה והטופולוגיה המעורפלות ביותר.

אני נאלץ להעיר – על אף הסכנה שאחזור על עצמי, אך אולי מדובר כאן דווקא בחזרה של האחר – כי מה שנותר איננו נותר. או אז נותרים או לא נותרים שני אלה, התלויים כבחוט השערה: השיבה כ"זרות בכל מקום" והעצמי – כ"מחוסר זהות".[2]

אם כן, עם הזרות, עם הגיעו של האחר, לוינס איננו מסתפק בהכרזת מה שמגיע בדרכים אלה, כלומר התמוטטות הקשרים הקהילתיים או התפרקות החברתיות האורגנית; התפרקות אותם הקשרים הנרקמים על פי המקובל סביב דרישת ההדדיות. אין הוא מסתפק גם בחיוב או אפילו באישור גרידא של איסור ההיקשרות העמוקה לארץ המוצא המשוערת. אך בסופו של דבר המטרה איננה ממש להלל את הנדודים, לדגול בהם או לדחות את האדמה שאיננה עוד אדמת המולדת, שאיננה מוכרת עוד.

לוינס איננו מתמכר למשחק פשוט של ניגודים דואליים המעמת זרות עם ילידיות. אין הוא פתי הנופל במלכודת האורבת לו, של שבחי ההינתקות, או של היעדר המולדת – זו פרוגרמה אחרת, אופן אחר של סובסטנציאציה, עבודת אלילים אחרת. אם נעיין בכתביו בתשומת לב, נגלה שלא ייתכן יחס של תלות ואף לא של המשכיות ליניארית בין המקום לבין העקירה. "ישנה השראה הדדית בין השניים, השראה שלא ניתן לתאר במונחים של סיבתיות".[3] מכאן יש להבין שדבר לא יוכל, מעתה, להבטיח את יעילותה של העקירה ואת פעולתה. לא ניתן לאתר את מה שטורד ורודף את העקירה ומשמש לה השראה. דבר זה, שעשוי להיראות מוזר, מגיע מקולמוסו של לוינס עצמו, עד כדי כך שנבין כי "הקדשת עצמו לאחר", כפי שהוא כותב בטקסט שלנו, אינה יכולה עוד לנבוע לא ממקור מוסרי, לא מחובה של הסובייקט ולא מאתיקה של הכרת תודה. אך הנה דבר הנשכח לעתים קרובות מדי, לדעתי – ויום אחד נצטרך אף לשקוד על פרשנותה של אותה שכחה עיקשת ובשל כוחה – והוא שהאי-מקום איננו יכול להציע עצמו כערובה מוחלטת לאותנטיות.

לצלילותו של לוינס, שאותה אנו מדגישים עתה, ישנו ללא ספק אותו מבנה מְתַסבֵּך שיש למה שהוא מבטא מתוך האחר. מחמת שאין חזרה על מבנה זה או הרחבה שלו בכל פעם שאנו מתאווים לִקרוֹב אל הגותו, נדמה שהוא מאשר ואף מאפשר לנו – במחיר פעוט ביותר – להפוך את הפילוסופיה שלו למערכת בעלת מכניקה משומנת היטב המבוססת על הומניזם אלטרואיסטי. אלא שמה שלוינס מלמד אותנו, מה שאנו רואים כמחווה גדולה של רדיקליות וייחודיות, הוא שהאחר שעליו מדבר לוינס איננו מוגדר עוד באמצעות נקודת ייחוס כלשהי. אפילו לא באמצעות הנחישות המייחדת את מה שעשוי היה להיות החיפוש שלו בטרם התכחשו לו; נחשוב לדוגמה על האחר כעל "נעדר", או על האחר כעל "חיצוניות" – או אז כמעט ואין צורך להדגיש שכך מופיע, כמעט כמובן מאליו, מה שמהווה את יסודו של האחר: ה"נוכחות" במקרה הראשון וה"מרחביות" במקרה השני.

במילים אחרות, וזוהי הסיבה להקבלה שתיארנו, בשירי ההלל והשבח לאי-מקום יש לראות הד למרכזיותו של המקום, המתגלה בעצם שלילתו: האי-מקום עודנו, ויישאר תמיד – ועל כך אין עוררין – התייחסות למקום. יחס למקום, גם אם הוא הפוך ומהופך, עודנו יחס למקום. אין לנו אלא לקרוא את לוינס: "ארץ מולדת שאינה חבה דבר להשתרשות אינה חבה דבר לכיבוש הראשון; ארץ מולדת שאינה חבה דבר ללידה".

בסופו של דבר, במילים ספורות אלה מדגים לוינס את מה שבעיניי הוא התהומיות של הגותו. אמנם כן, הוא כותב "ארץ מולדת" ביד אחת, אך מבחינה מסוימת הוא מוחק אותה בידו האחרת, וזאת דווקא בשעה שהוא מספר לנו כי אותה ארץ, משום שהיא ארץ מולדת, איננה מקום של לידה. "ארץ שבה לא נולדנו כלל", הוא כותב ב**כוליות ואינסוף** (**Totalité et infini**), אך ההעמדה בסימן שאלה מגיעה, כנראה, רחוק הרבה יותר.

במבט ראשון משמעותה של ארץ מולדת, על פי הביטוי המקובל, היא – מקום של לידה. אולם לוינס – באמצעות עבודת הלשון שכתיבתו מתמכרת אליה ללא הרף – משמיע באוזנינו הדהוד של מובן אחר, וכל זאת דווקא על מנת להתעמר בו ולהוסיף ולמוטט אותו: המובן של ארץ-האם. האדמה, כמו האם, יולדת,

---

[2] Lévinas, 1972 : 110

[3] Lévinas, 1993 : 205

יוצרת, נותנת חיים, ובסופו של בלבול מינים שלא ייאמן, היא מתחלפת באב והופכת ל"ארץ האבות", שהבת והבן אינם יכולים אלא להיות תלויים בה באופן טבעי, תורשתי. זו ארץ שבה החובה הופכת לרגש, לתנועת שיבה אל מקורה המשוער של המתת – והנה בלבול נוסף. בין שמדובר ב"מולדת" כארץ-האם ובין שב"ארץ האבות", היקשרות נוסטלגית כלשהי, גורליות סנטימנטלית, הוויה מסוימת על פי הצורך, הופכות להכרחיות, ואולי עדיף לומר: הופכות לילידיות, או אפילו ילידות-הראשית, המקור. צורך זה בדיוק, הצורך "להיעשות ליליד", הוא המתערב בתחושת החובה והאשמה. אך מדובר בדיוק באותו עירוב, באותו בלבול שוודאי הזינו ועודם מזינים את כל סוגי השיח שיעלו על הדעת, הזיות "לאומניות", "קהילתיות" או "עדתיות". יתרה מזאת, הכול מעיד על כך שיליד-הראשית איננו רק מילה נרדפת לבלבול, אלא הבלבול עצמו – וזהו בלבול שהשפה משמיעה לנו בביטוי "להיעשות ליליד", כאילו הכרח לו ליליד "לעשות" דבר-מה, לבנות מבנה.

נוכל גם לומר שהיליד לעולם לא יוכל *להיות* יליד. אך אין זה הכול: השפעתה של "הצטמקות" זו, של שקיעת הזיית הילידיות-הראשיתית בשל התעקשותנו על היסודות העובדתיים (אם מדובר במבנה), על הקדם-הנחות הסמויות, על מה שמתיימר להיות טבעי, מהותי – השפעה זו מגיעה עם חורבנו של מה שהיה מונח על יסודות אלה, של הילידיות: החובה, האשמה והיחס ביניהן. הן מותנות זו בזו, קוראות זו לזו, אך בעיקר משמשות זו לזו כסחורת חליפין, אם לומר זאת כך: הן גומלות זו לזו בחובה ובאשמה – בשמה של ארץ המוצא ועל מנת להיהפך לראשית.

כיצד נוכל אפוא שלא לחשוב שבדיוק במובן של אותו חורבן, של אותה קריסה, של אותה הצטמקות, נעזר לוינס בכותבו במונחים של אשמה וחובה? הדבר לא חמק מן הקריאה שלנו. ראשית משום שיהיה פשוט מדי ואפילו פשטני מדי להסתפק במעין סיסמה כגון "אין כל חובה" ואף "אין כל אשמה", על אף ההצלחה הבטוחה הטמונה בנוסחאות שכאלה. אבל נוותר על גישה זו בראש ובראשונה, וביתר רצינות, משום שבתוך תנועתה הבלתי פוסקת של מחשבתו של האחר אל תוך העצמי – אותה תנועה שכינינו בעבר בשם הטרו-נישול,[4] ואשר נעה בכל הכיוונים במעקף מחזורי עד אינסוף – מחויבת השפה לבטא אשמה ללא חטא וחוב ללא חובה, מעבר לכל סתירה ולכל החלטה משוערות. נוסף על כך, ודבר זה לא ניתן להחמיץ בטקסט שאנו קוראים כאן, מה שלוינס מעז לעולל לאדמה *שמעתה* היא אדמת מולדת מגיע לכדי היטרפות ממד הזמן. רק באמצעות מעשה שלאחר-המעשה יכולה האדמה להתיימר להיות ארץ מולדת.

חשוב להבהיר: מה שאנו כותבים עתה, ובהתחשב בכל מה שכבר טענו עד עתה, מְכַוֵון בו בזמן גם למחשבה כי מעל מה שמכונה "אי-מקום", ואף מעל כל תביעה שניתן לראות כגלותית, מרחף איום השקיעה באותה פנטזיית טוהר ובאותו פטישיזם של הראשית והמקור. החיוב של האי-מקום, הנוודות והנדודים, אין בו משום הצלה.

בנקודה זו ארשה לעצמי לשלב מאמר מוסגר פוליטי – אך האם איננו נמצאים תמיד כבר בתוך הפוליטיקה, בתוך היבטיה המעודנים ביותר, כאשר סוגיות המקור רודפות אותנו וקוראות לנו? מכל מקום, אותו מאמר מוסגר פוליטי ינצל את ההזדמנות של הגעת ארץ המולדת, שאינה ארץ ואף אינה מולדת, ושנדמה שהולך ומצטייר בה דבר-מה המהווה מעין רעיון מנחה של הדמוקרטיה. אלא שזהו רעיון שהוּבַל אל מעבר לאופק ולדרישות של רעיונות מנחים, כאילו (כמו תמיד) לוינס נוגע בדמוקרטיה ומשחרר מתוכה דמוקרטיה דמוקרטית יותר מכל דמוקרטיה אחרת, במציאות או בחלום. למעשה, רב הפיתוי לקרוא את לוינס כהוגה דמוקרטי, מבחינה זו שרגע של עקירה ואפילו של קיום מחוץ לאופק שהוגדר מראש על-פי אתניות או קהילתיות, או מתוך התייחסות מתמדת ללאום כמקום לידה או לזהות המשוערת של שייכות – רגע עקירה שכזה רודף ללא כל ספק את הטקסטים המייסדים של הדמוקרטיה ושל בואה של האזרחות. עם זאת, לא נוכל שלא להבחין בכך שמנקודת המבט הלוינסית, אידיאל מסוים של אוטונומיה, סוג של הדדיות ומוטיב

[4] Habib & Zagury-Orly, 2006

של פיוס עיקש, המתעקשים להמשיך בשלהם, עדיין טורדים את האופק הדמוקרטי על אף הניתוק המשוער ואף הרצוי מֵעֵם ההומוגניות החשובה כל כך של הגוף הפוליטי הקדם-דמוקרטי. במילים אחרות ובניסוח ברור יותר, התנועה שעליה חושב לוינס מתוך היחס עם האחר חורגת מאותו רעיון מנחה מבלי לבטלו – אותו רעיון שמעצם מהותו וכמעט מעצם הגדרתו משמר אמון בהגדרה העצמית של הרצון ובאוטונומיה המוסרית, ואפילו בבין-סובייקטיביות. ייתכן שלוינס מעודד אותנו לחשוב שעם הדמוקרטיה, עם האזרחות, מופיעה הזדמנות – שכן היא מאפשרת לנו לראות את הגברים והנשים מחוץ לסיטואציה שבמבט ראשון נדמה שעמידתם בה איתנה.

אולם יש לומר שהרדיקליות של הגותו של לוינס אינה יכולה להסתפק בפשטות שבדרישה זו, בלוגיקה של הכרת התודה או של הדיאלוג ובאופק המשחרר, האמנציפטורי שלו. האחרות שעליה מדבר לוינס ודאי איננה מצטמצמת לכדי זוהרה של התודעה הטרנסצנדנטלית, כלומר להחלטה החופשית, לבחירה השקולה, לפעולה המוסרית – אלה ידועות לכול. נדגים זאת באמצעות משפט אחד מני רבים אחרים לכל אורך היצירה: "האתיקה חורגת מן הכוונה כמו גם מן החירות: היות אחראי פירושו להיות אחראי עוד בטרם כל החלטה. ישנה כאן מנוסה, תבוסה, נטישה של יחידת התפיסה הטרנסצנדנטלית, כשם שישנה תבוסה של הכוונה העומדת ביסודו של כל מעשה".[5] אף-על-פי-כן, מה שלמיטב ידיעתי כמעט מעולם לא הודגש – וחשוב לאומרו – הוא שאחרות לא נודעת זו חורגת ועוברת את גבולותיו של מה שאיננו יכולים שלא לראות כעמודי התווך או הנציגים המובהקים ביותר של העולם הדמוקרטי.

כאן נדרשות לנו זהירות וערנות: גם אם ניתן אולי לטעון, כפי שאנו מנסים לעשות בקריאה שלנו, כי תנועת ההטרו-נישול שזיהינו בהגותו של לוינס חורגת מן הדמוקרטיה, הרי דבר זה בשום פנים ואופן ולעולם איננו נעשה באמצעות מעין אידיאולוגיה פרה-דמוקרטית או אנטי-דמוקרטית, וכן, כפי שלעולם לא נלאה מלומר, פילוסופיה זו אינה מציגה כאן רפלקס בינארי כלשהו אלא חורגת ממנו, ועושה זאת תמיד בשם הדמוקרטיה.

אם הכול מרמז על כך שעם הגעתו עלול האחר לפרק את הסובייקט המוסרי יחד עם המוסד הדמוקרטי, הרי שבאותו אופן, ההיות-גולה והזרות ביחס למקום לא ייפסקו לעולם. במילים אחרות, הם לא יגיעו אל קיצם ואל סופם עם מה שעשוי להיחשב כהגשמת הפיתוי להתיישב על אדמה כלשהי. בין שההתיישבות כבר הושלמה ובין שהיא עדיין בעיצומה – ודבר אינו יכול ואף לא יוכל למנוע מאדם לחשוק בביטחון ובמחסה הטמונים בַּמגורים בְּמקום – האחר מפריע בעצם הגעתו ומערער את ההתיישבות לאין קץ. למעשה, אם לומר זאת בדרכו של לוינס, ההתיישבות בארץ כלשהי אין פירושה שאיננה "מובטחת" עוד. כמובן, "מובטחת" במשמעות זו שההתיישבות איננה הגשמת ההבטחה ואף איננה הפרתה ממש. מה שיוצר הבטחה בארץ "מובטחת" הוא אי-ההיפסקות שלה.

שום שיבה אל העצמי איננה משככת את הסערה של האחר ואת זו שמתעוררת בגללו, שום התיישבות איננה מוחה את עקבות האחר, בדיוק כשם שהגלות, בין שהיא גלות של מילים ובין שהיא גלות של אנשים, איננה פוסקת עם ייסודה או הקמתה של מדינה. במשמעות זו בדיוק אנו מבינים את השאלה שלא תיאמן, שלוינס מציג בסוף הטקסט שלנו: "ארץ מולדת או ארץ מובטחת? המקיאה היא את יושביה כאשר הם שוכחים את הנתיב המעגלי שקירב ארץ זו אל לבם, ואת נדודיהם שלא היו לשם עקירה-מארץ אלא היו עקירת עבודת האלילים?". אם ישנם נדודים, אין זאת על מנת ליצור תנאי לשיח פוליטי כלשהו, ואף לא על מנת שינופפו בנדודים אלה כמו היו מעלה המהווה ערובה למוסריות, ולבסוף, גם לא כדי להיהפך לראשית. יתרה מזאת, כפי שאמרנו זה עתה, לוינס ראה מוקדם מאוד ובדיוק מעודן את הנדודים כעמדה ("עקירה-מארץ") – גם אם זו נחשבת לסבילה או לחלשה – כאפשרות לעבודת אלילים מסוג אחר.

אין לאיש מקום משלו, אין להטרו-נישול ארץ משלו, האחר מצוי בעצמי, "בתוך הזהה", כפי שהגלות נמצאת במקום, בארץ. האם איננו מוצאים את התרגום ה"לוינסי" למה שאמרנו זה עתה במשפט הבא, שבִּישרוּתוֹ

[5] Lévinas, 1993 : 198

איננו מאפשר לשום ספק לרחף ממעל: "נדודי שינה בתוך משכבה של ההוויה, אי-האפשרות להתכרבל כדי לשכוח את עצמנו"?[6] מה שבהכרח ידהים אותנו כאן הוא בדיוק ה"בתוך", בתוך הוויית נדודי השינה. במילים אחרות, השינה מופרעת ומוטרדת דווקא מבפנים, מתוך ההוויה (אם כי הניגוד בין פנים לחוץ איננו תקף עוד): איננו יכולים עוד לראות את השינה כנתיב יציאה או בריחה אל מחוץ לַהיות.

מה נותר מן המקום, מה נותר מן הארץ, מה נותר מן המגורים? יתרה מזאת, אנו שואלים: מה נותר מן הגלות, מה נותר מן הנדודים, מה נותר מהיעדר המולדת?

תשובתו של לוינס, שאותה ניתן לקרוא אך ורק בתנועת העקיפין המתמדת שבה צעדנו, אכן נכתבת בתנועה: "אולם ההתיישבות המוצדקת מתוך התנועה לקראת האחר, יהודית היא במהותה".

האם עם קריאת משפט זה עלינו להזדעזע, לזעוק כנגד היהודו-צנטריות, הסיעתיות, הכיתתיות? או שמא, בשמה של אלוהים-יודע-איזו אותנטיות אותנטית יותר מן היהדות, מהות מהותית יותר גם אם הוכרזה כאי-מהות, עלינו לתבוע – בעיקר מן האחרים – נדודי נצח? ושמא עלינו להתמסר לכאב שבהבנתו, סוף כל סוף, של הסיבוך שבחשיבה שלוינס קורא לאמץ, כלומר הדרישה לחשוב בו בזמן על המגורים ועל התנועה לעבר האחרים, שניהם גם יחד זה בתוך זה, מבלי שאחד מהם יזכה בבכורה?

ומה על המהות היהודית? בהמשך כותב לוינס כי המהות היהודית "היא אפשריות – או אי-אפשריות", כפי שהוא מוסיף מיד בצלילות רבה, עבור האנושות פשוטו כמשמעו. הכול מצביע על כך שכאשר שלח אותנו אל עבר אוניברסליות של דרישה מטורפת השיב לוינס על הביטוי המפורסם של פאולוס הקדוש, "לא יהודי ולא יווני", ב"יהודי ויווני גם יחד", האחד בתוך רעהו: התמרה.

ביבליוגרפיה

לוינס, ע' (1998). "פאול צלאן, מן ההיות אל האחר". **המעורר**, כתב עת לספרות ואמנות **3**. עמ' 82-85.

Habib, S. & Zagury-Orly, R. (2006). "Ce qui ne revient pas au même". *Journal of Jewish thought and philosophy*, *14* (1-2) pp. 37-54..

Lévinas, E. (1972). *Humanisme de l'autre homme*. Montpellier, Fata Morgana (Le livre de poche).

Lévinas, E. (1993). *Dieu, la Mort et le Temps*. Paris: Grasset.

[6] Lévinas, *op. cit.*, p. 32

על המרצים

אדם טננבאום (1953-2014)

פילוסוף, מחנך ומתרגם. עסק בהוראת הפילוסופיה של החינוך ב"סמינר לוינסקי". נטל חלק פעיל בחיי התרבות והרוח כמרצה, ככותב וכהוגה. אדם היה מעורב במפעלי תרגום מרכזיים של כמה מכתביו החשובים של פרויד (כמו **על הפסיכופתולוגיה של חיי היום-יום**, **על החלום** ו**אבל ומלנכוליה**), עסק בתרגום של ניטשה (**אנושי, אנושי מדי**) ושל מאמרים וכתבים של הפילוסוף מרטין היידגר (קובץ מאמרים **הישות בדרך ומקורו של מעשה האמנות**).

פרופ' אמל ג'מאל

מרצה וחוקר בבית הספר למדע המדינה, ממשל ויחסים בין-לאומיים באוניברסיטת תל אביב. הוא מנהל את מכון וולטר ליבך לחקר יחסי יהודים-ערבים ועורך ראשי-שותף לכתב העת המרחב הציבורי. פרסומיו הרבים בארבע שפות עוסקים בתיאוריה פוליטית, תיאוריה דמוקרטית, תרבות ופוליטיקה, אזרחות, חברה אזרחית ותקשורת פוליטית.

מבין פרסומיו האחרונים:

"בין תודעה לאומית להוויה אזרחית: על הריאליזם הפוליטי של הפלסטינים בישראל". (הוצאת מרכז תמי שטיינמץ למחקרי שלום באוניברסיטת תל אביב).

"Reconstructing the Civic – Palestinian Civil Activism in Israel". SUNY

ומבין מאמריו האחרונים:

"Ontological Counter-Securitization in Asymmetric Power Relations: Lessons from Israel" International Studies Review 2019.

"Resisting Subalternity: Palestinian Mimicry and Passing in the Israeli Cultural Industries" Media Culture & Society. 2020.

ד"ר אלי ברודרמן

חוקר תרבות, אוצר עצמאי ומרצה במכון לאמנות ב"מכללת אורנים".

יורם מנדל

עורך תסריטים ותוכן. לאחר שובו מארה"ב, שם הפיק סרטי קולנוע עצמאיים, הועסק מנדל בבית הספר "סם שפיגל" כאחראי הפקות ותוכניות לימודים ובהמשך גם כראש מגמת תסריטאות. בשנת 2000 הוא הצטרף לחברת "אולפני הבירה ירושלים בע"מ" (JCS) בתפקיד פיתוח סרטים וסדרות. מזה למעלה מעשרים שנה יורם מנדל עובד עם חברות הפקה שונות בפיתוח פרויקטים ובעריכת תסריטים.

בשנים האחרונות מתרכז מנדל בעריכת סדרות דרמה וסדרות מרובות פרקים.

ד"ר אלי שיינפלד

מלמד פילוסופיה כללית ויהודית במרכז האקדמי "שלם". שיינפלד היה תלמידו של בני לוי ז"ל, ובשנים 1998-2003 היה עוזרו האישי. הוא ממייסדי "בית מדרש שם ועבר" בנחלאות שבירושלים, שם הוא מוסר שיעור שבועי בהגות יהודית. ספרו הראשון, **פלא הסובייקטיביות: עיון בפילוסופיה של עמנואל לוינס** (רסלינג, 2007), הוא קריאה צמודה של אחד מספריו העיקריים של לוינס: **כוליות ואינסוף: מסה על החיצוניות** (מאגנס, 2010). בספרו האחרון, **האפולוגיה של מנדלסון: הולדת הפילוסופיה היהודית המודרנית** (כרמל, 2019), שיינפלד מציע קריאה פנומנולוגית של ספרו העיקרי של משה מנדלסון: **ירושלים: כתבים קטנים בעניני יהודים ויהדות** (מסדה, תש"ז), ובוחן דרכה מחדש את ראשית הפילוסופיה היהודית המודרנית.

יעל פרלוב

עורכת ומפיקה. מלמדת קולנוע ומרצה מזה כשני עשורים בחוג לקולנוע באוניברסיטת תל אביב ובבית הספר "מנשר" לאמנות בתל אביב.

דרורה דקל

אוצרת, מרצה ואמנית רב תחומית: היא צלמת, ציירת, פסלת, יוצרת קולאז'ים, אובייקטים ועבודות וידאו ארט. הדימויים שלה עוסקים בניסיון לחבר את עולמה הפרטי עם אפוסים ומיתוסים כלליים. כותבת שירה ופרוזה. בעברה עסקה 30 שנה בחינוך מגיל הגן ועד לגיל בוגר של סטודנטים במכללות. חיה ויוצרת בקיבוץ כברי, שם אצרה וניהלה את הגלריה במשך 25 שנה (בין השנים 1993-2018).

ענת גטניו

אוצרת, מרצה וחוקרת בתחומי האמנות, העיצוב והתרבות הישראלית. מרצה לאמנות ישראלית ועכשווית באקדמיות לאמנות ולעיצוב, ואוצרת עצמאית בגלריות ובמוזיאונים. שאלות של זהות וזיכרון במרחב הפרטי ובמרחב הקולקטיבי-חברתי משמשות שדה-תוכן חוזר ברבות מן התערוכות באוצרותה. עקרון אוצרות נוסף הוא רב-תחומיות המשלבת בין אמנות פלסטית, עיצוב, קראפט וקולנוע.

פרופ' יעל גילעת

חוקרת ומרצה לתולדות האמנות ותרבות חזותית. כיהנה כראשת התוכנית הרב-תחומית להוראה של מדעי הרוח והאמנויות ב"מכללת אורנים". פרסמה ספרים ומאמרים רבים על אמנות ותרבות חזותית בישראל. בשנת 2019 פרסמה את ספרה האחרון **דור המפנה, אמנות צעירה בשנות השמונים בישראל**, בהוצאת אוניברסיטת בן גוריון. פרסומיה האחרונים עוסקים במגדר ובטרנס-לאומיות, בהנצחה ובשכול ובמפגשים וקונפליקטים בין-תרבותיים והשתקפותם בתרבות החזותית.

ד"ר רפאל זגורי-אורלי

מרצה אורח לפילוסופיה ב- *Catholic Institute of Paris* ומאז יוני 2019 מנהל תוכנית ב-
Collège International de Philosophie in Paris
חבר שותף ב- CRAL (Centre de Recherche sur les Arts et le Langage)
בין השנים 2014 -2003 . מרצה באקדמיה לאמנויות ולעיצוב בצלאל [ישראל], ומ-2010 עד 2014 ראש תוכנית ה-MFA שלה.
פרסומיו כוללים :

Questionner encore (Paris, Galilée, 2010: http://www.editions-galilee.fr/f/index.php?sp=liv&livre_id=3322) and, in collaboration with Joseph Cohen, co-edited *Judéités – questions pour Jacques Derrida* (Paris, Galilée, 2003).

Heidegger. Qu'appelle-t-on le lieu? (Les Temps Modernes, Paris, Gallimard, 2008): http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Revue-Les-Temps-Modernes/Les-Temps-Modernes335).

Derrida. L'événement déconstruction (Les Temps Modernes, Paris, Gallimard, 2012): http://www.gallimard.fr/Catalogue/GALLIMARD/Revue-Les-Temps-Modernes/Les-Temps-Modernes502).

Heidegger et "les juifs" (La Règle du Jeu, Paris, Grasset, 2015): http://m.grasset.fr/la-regle-du-jeu-no58-59-9782246854333).

L'adversaire privilégié. Heidegger, les Juifs et nous. (2021) with Joseph Cohen, at Galilée (Paris).

Le dernier des sionistes, Paris, Les Liens qui Libèrent, 2021.

- (יצא בעברית בהוצאת רסלינג ב-2023)

Derrida-Levinas. An Alliance Awaiting the Political,with Orietta Ombrosi (2019) Mimesis International, (Milan).

מאז 2004 משמש עורך מדעי בהוצאת הספרים רסלינג בתל-אביב.