

ביקור

12 עיתון התכנית הבינתחומית





אהרן לוי, מצפה רמון (2009)

תוכן

כניסה א : ביקור התזמורת

- מחשבות על זמן ומרחב: מבט משפטי על פשעים
נגד האנושות | יולי נובק 4
- אין מקום מוזיקלי שקוראים לו פצצות
בוייטנאם | יואב בייך ומתן קמינר 12
- עיונים במחקרים בלשניים על העברית המודרנית:
בין טהרנות לתארנות | שאול לב 21
- על פורמליזם, שיקולי מדיניות ופוליטיקה
במשפט הפרטי | אביגיל פאוסט 28

כניסה ב : כרטיס ביקור

- בין שחמט לטריק-טרק | תומר גל 36
- קרנבל המסיכות של לידי גאגא | שי זמיר 43
- שפה, שפה-עאלק, תקשורת לשונית ומוזיקה | יועד וינטר 46
- ריקוד הפרידה של הממותה | דרור הולנדר 51

כניסה ג : ביקור בית

- מהי משמעות השאלה "מהי משמעות?" | סרגיי סצ'יגול 56
- להגרני ואני | יובל פינטר 68
- בין "הביתה" לעמוד הבית:
קריאה היפר-טקסטואלית | עמרי קלטר 70
- קווים לשירה סוציאלית | אבנר עמית 75



מוטי (2010)



אוניברסיטת תל-אביב

התכנית הייחודית לתלמידים מצטיינים
ע"ש עדי לאוטמן, המסלול הבין-תחומי

ראש התוכנית: פרופ' נעמה פרידמן
מרכזת התוכנית: שמחה מנחם
מזכירת התוכנית: חוה שטרן

גיליון מס' 12, יוני 2010

חברי מערכת: מרים וילר, יולי נובק, סרגיי סצ'יגול, עמרי קלטר
ייעוץ לשוני: ד"ר אילנה ארבל
ניקוד השירים: יובל פינטר
צילום הכותבים: ניסן אלמוג ואהרון לוי
צילום כניסה א': סרגיי סצ'יגול
צילום כניסות ב' ו-ג': רננה קרני
ציור הקיפוד: אוהד רייס
חתול: מוטי

עיצוב: מיכל סמורקובץ, המשרד לעיצוב גרפי

דפוס: ארט שירותים לאופסט בע"מ

על העטיפה: אהרון לוי, טא"שאן (2007)

תודה לאילנה ארבל, גל בן-פורת, עמיחי עמית, אוהד רייס,
נילי חריש, שאול נותקין ולאמא

ליצירת קשר: papir2009@googlegroups.com

דבר העורכים

מביקורת לביקור הוא מעבר מיומרה לצניעות, ומסביר: "לא להשתמש בטקסטים רק כמושא לביקורת, אלא גם כהזמנה לבקר בהם, וללמוד מהם". הוא מבין את זה אחרת, ומסביר בדרכו: "פושקין מספר: בוקר אחר יצא נסיך קייב, רוסלאן, לחפש אחר אהובתו שנחטפה על ידי מכשף נמוך קומה בליל האירוסין. רוסלאן דהר אל הלא־נודע, וחוסר הידיעה משתלחת לעברו. היה זה בליל השלישי או אולי בערב ה־330, כשרוסלאן הגיע לשדה שומם ורק גבעה גדולה במרכזו. משקרב רוסלאן אל הגבעה ראה שאין זו כלל גבעה. עיני ענק ופה פעור ניצבו למולו מוכנים לבלעו. היה זה ראש של אביר, מלובש ומסורק כדין צווי האופנה האביריים באותם זמנים. דיבר אליו הראש ואמר: "מה מעשיך כאן רוסלאן?". ידע רוסלאן, כי אין הראש יכול לעשות עימו דבר כי באדמה הוא ולכן השיב... "אינני יודע".

אנחנו כבר משוכנעים, אבל הוא מתעקש להמשיך: "הטקסט נמצא אי שם על המדף, ודבר לא מפר את המרווח הבטוח שבינו לבינינו. הוא לא מזמין לבקר בו, לעתים אפילו לא מאפשר זאת. אבל אנחנו רוצים לבקר והרצון הוא החשוב. אם יצאנו למסע אל הלא־נודע, נוכל לפגוש גבעות שנראות אין־סופיות אבל באותו מבט מקורב מגלים אנחנו שכל מה שנפגוש יהיה כמידתנו אנו. החיפוש הוא המהות של הדבר שאנו עושים. זהו ביקור מופתע וקשוב שדרכו אפשר לראות". אם כך או אם כן, אנחנו מקווים שהטקסטים בגיליון הזה יוליכו את הקוראים בארץ הראויה לביקור. "אגב", הוא חייב להוסיף, "רוסלאן התחתן בסוף עם לודמילה".

יולי, מרים, סרגיי ועמרי

הכול התחיל בפגישה. "פגישת מערכת". כבר באותה פגישה כתבנו סיכום מסודר שנשמר בתיקייה תחת השם – "papier 2009" (נו, ככה הוא כתב אז, וככה כבר נשאר). באותו סיכום, המלל מאד תכליתי: "המאמרים בעיתון יתייחסו לטקסטים קודמים, ויפתחו רעיונות עצמאיים בעקבותיהם" היא הוסיפה: "ההתייחסות היא לטקסט אחד או יותר. יכולה להיות התייחסות גם לפרוזה, שירה, סרט או כל מדיה אחרת". הוא רצה שייצא עדכני, אז מדייק: "לפחות אחד מהטקסטים יהיה טקסט אקדמי מהשנים האחרונות". אחר כך נוספו עוד ועוד יומרות, חלקן נעלמו להן בהמשך הדרך.

דיברנו גם על איך זה יעבוד: "לאחר כתיבת טיוטה ראשונה יישלחו המאמרים לקוראים מהתחום לקבלת הערות". אנחנו מתחילים לחלום, הוא מציע: "הפרסום בעיתון התכנית יהיה פתוח בפני תלמידי התוכנית בהווה וכן בפני בוגרי התוכנית". כשאנחנו מדברים, זה נראה כמעט טריוויאלי – אנחנו חושבים על בוגרי התוכנית, אלה שגם שנים אחרי שסיימו את התוכנית עובדת היותם בוגרי התוכנית הבין־תחומית מופיעה עדיין בקורות החיים שלהם. היא מציעה לחבר אותם לפרויקט הזה, לנסות להפוך את עיתון התכנית למקום שממנו תתחיל לצמוח קהילה. אחר כך נקבעת חלוקת אחריות גסה. אנחנו מנסים להיות מודעים למגבלות שלנו – כל אחד מקבל אחריות על התחום שהוא פחות גרוע בו. גם זה עוד ישתנה – נגלה בעצמנו חולשות חדשות. הפגישה מסתיימת. הקובץ נשמר.

כמעט כל המאמרים בגיליון נקראו על ידי חוקרים מן התחום בו הם עוסקים. הכותבים שקיבלו את חוות הדעת הנוספת הזו, אמרו בדיעבד ששמחו בה. אחרים, בעקבות אותן ביקורות חיצוניות, עזבו ברוח טובה. הצטערנו, אבל הבנו משהו נוסף על ביקורת – היא עושה את הדרך קשה יותר. הדבר השני המשמעותי שרצינו לעשות, הצעד הקטן בכיוון של יצירת קהילה, הצליח רק באופן חלקי. בוגרים רבים שפנינו אליהם הביעו נכונות להשתלב, אבל נשרו במהלך הדרך מסיבות שונות. לרבים אחרים פשוט לא הצלחנו להגיע (רשימות בוגרי התוכנית מתבררות כמסמך יקר ערך, אנחנו לא הצלחנו לשים את ידינו עליהן, וחבל שכך). שני בוגרים כותבים בגיליון זה. אנחנו עדיין מאמינים שעיתון התכנית יכול להיות מצע לקהילה פעילה, ומקווים שהגיליונות הבאים ייקחו את הרעיון הזה הלאה.

ולבסוף, ואולי בהתחלה – התוכן. זה התחיל בשם "ביקורת" והפך עם הזמן ל"ביקור". הוא אומר שהמעבר



אהרן לוי, ירושלים (2008)

למרחב הזה יש יותר כוח

כניסה א

המתח שבין
שמירה על יסודות
עתיקים לבין
התחדשות בלתי
פוסקת | דירה 21

שופטים פשוט צריכים להבין את האידיאה, ואז
התופעה תהיה הרבה פחות פגומה | דירה 28

ממה שאנחנו יכולים לדבר עליו | דירה 4

רק מעצם ההצלחה
בהכנסת הדיבוע
לחוץ המשולש.
הבנת שהיו שם שתי
צורות שונות. וכאן
נכנס האלמנט של
הזמן | דירה 12

יולי נובק
יואב ביידך ומתן קמינר
שאול לב
אביגיל פאוסט





מחשבות על זמן ומרחב: מבט משפטי על פשעים נגד האנושות

על נסיעה אחת דרומה ואחת לאחור

יולי נובק

"בספרו מה שנותר מאושוויץ טוען ג'ורג'יו אגמבן שמשפטי השואה שהתקיימו בנירנברג ובמקומות אחרים הובילו להבנה ש'לא זאת בלבד ש[ההליך המשפטי] לא מיצה את הבעיה, אלא שממדיה עצומים כל כך עד אשר ביכולתה להעמיד בספק את המשפט עצמו ולהביאו לידי הרס עצמי' (שם, 38).¹ במילים אלה מזהה אגמבן אי הלימה בין ההליך המשפטי לבין סוג הפשע שבו הוא עוסק במקרה של משפטי שואה. אי ההלימה הזו קשורה לפיו לממדי התופעה שעומדת למשפט, שחורגים מגבולות עיסוקו הרגיל של המשפט במספר היבטים. אני רוצה לנסות ולהציע כי לפחות אחד הקשיים של המשפט בבואו להתמודד עם השואה כרוך במאפייני זמן של אותה חוויה היסטורית, שאינם מתיישבים עם האופן שבו המשפט הפלילי החוקתי חושב על ההיסטוריה ועל הזמן בכלל".

העבודה הזו היא בעצם תרגיל בניתוח קשיים של מנגנון חברתי (המשפט) להתמודד עם הצורך לעסוק (לשפוט) אירועים שהתרחשו במרחב חברתי מסוים, כשאותו מרחב הוא בעל מאפיינים שונים מאלה של המרחב החברתי שבו מתנהל המשפט. באופן ספציפי יותר, ניסיתי לחשוב מכמה זוויות על הקושי של המשפט הפלילי להתמודד עם השואה. תשומת הלב שלי הופנתה בעיקרה לקונטקסט הפוליטי שבתוכו התרחש הפשע ולאופן שבו הקונטקסט הזה – הטוטליטרי – מפריע למשפט הפלילי להבין את הפשע. מבחינה זו, הניסיון למשפט את השואה, הוא מהלך פוליטי שנתקל בקשיים שנובעים, בין היתר, ממאפייני הפרוצדורה המשפטית שאינה לוקחת מספיק בחשבון את

כותרת מופיעות המילים "משפט" ו"פשע". את עבודת סיום הקורס שזו היתה הכותרת שלה ושחלקים ממנה יופיעו פה למטה סיימתי לכתוב בלילה שבו התחילה חופשת הפסח. יום אחרי כבר הייתי בדרך לסיני. הכותרת של העבודה היתה חייבת לכלול את המילים האלה, זה חלק מהדיל כשלוקחים קורסים במשפטים. זה לא אומר שהחשיבה שמופיעה תחת הכותרת חייבת להיות סגורה בתוך הדוקטרינה, אבל זה כן מחייב לומר לפחות משהו על הדוקטרינה המשפטית. בעבורי, המשפט הוא חלון ממנו אפשר להשקיף על העולם. חלון אחד. לא דווקא היחיד, אבל כזה שמספר סיפור בצורה שמלמדת משהו על מציאות שמורכבת (גם) מ/ מנוהלת (גם) על ידי/ מוסויות (גם) מאחורי המשפט.

להשתמש במשפט כפרספקטיבה זה נחמד, אבל פה אני מנסה לעשות צעד נוסף (זה, שמסיבות שבטח יהיו ברורות בהמשך, לא יכולתי לעשות במסגרת העבודה האקדמית המקורית). אני קוראת מחדש עבודה שכתבתי ממש לא-מזמן. אבל כבר לא מחויבת אליה. בטקסט הזה אני קוראת אותה בדרך לחופשה בסיני ובחזרה לתל אביב. אני מנסה לחשוב במקביל על מה שאני קוראת ומה שאני רואה מן החלון. אם תרצו – ביקור בטקסט. הקישור בין משפטי השואה וחופשה בסיני נראה לי אינטואיטיבי לגמרי. וכן, זה לגמרי חלק ממה שדפוק בכל הסיפור הזה.

העבודה מתחילה ככה:



על הטריטוריה שבה בוצע הפשע (לכאורה), וכן הבנה של המעשה עצמו. למשל, של המרכיבים השונים של המעשה: הפעולה הפיזית (היסוד הפיזי) ומידת ההתכוונות של מבצע הפעולה (היסוד הנפשי). שני המשתנים האלה – של הרקע ושל הפעולה עצמה – אינם נפרדים. הם בהכרח משפיעים זה על זה, וכל הבנה של התרחשות בעבר במשפט הפלילי מחייבת זיהוי של שניהם.”

מה בעצם מנסה כל משפט פלילי לעשות? להסתכל בזמן הווה על התרחשויות שהיו בעבר כדי להשיג מטרה כלשהי בעתיד. החלק האחרון של המשפט הזה, שמתייחס לתוצאות המשפט, הוא קריטי. כי כשאנו מדברים על משפטי שואה, התכלית של המשפט היא שמכניסה בצורה הברורה ביותר את הפוליטיקה לתוך המשוואה. היא שהופכת את המשפט הפלילי למשפט פוליטי. במסגרת משפטי השואה, המשפט הוא כלי מתווך בניסיון לקרוא ולהבין את ההיסטוריה למען העתיד. זה נכון לגבי משפטים פוליטיים בכלל, אבל במשפטי השואה, כמו בכל משפט אחר שבמרכזו פשעים נגד האנושות, הפער שבין התכלית של המשפט הפלילי לבין המוגבלות של תוצאות המשפט הקונקרטי (למשל,

הפער שבין הקונטקסט הפוליטי של המשפט בהווה (שאליו מותאם לרוב המשפט הפלילי), לבין הקונטקסט הפוליטי שבו התרחש הפשע הקונקרטי בעבר. מאחר והמשפט מכווון להשיג תוצאות כלשהן, הפער הזה מוביל לתוצאות משפטיות שהן לרוב מוזרות או לא צפויות. בעבודה ניסיתי להסתכל על הפער הזה ולנסות להסביר למה הוא נוצר. עכשיו אני מנסה לחשוב על המנגנון הפוליטי המקולקל הזה במקביל למנגנון פוליטי אחר, אותו מנגנון מדינתי שמנסה לגרום לנו לחבר בדרך מסוימת שלושה מרחבים לא קשורים אחרים: תל אביב-סיני-עזה.

הכול התחיל מזה שסיני הפעם היתה שונה: היו המון אנשים על החוף, כמו שזכרתי את סיני עוד מלפני הצבא. אולי הייתי צריכה לנחש שככה זה יהיה כשמיטל הסכימה להצטרף. בדרך היא ובן סיפרו לנו שהוא כבר שנים מנסה לשכנע אותה לרדת לסיני, והיא מסרבת. אני יודעת שזה לא קשור אלינו, אבל שמחה שזה יצא ככה, שדווקא איתנו היא הסכימה להצטרף, זה הרגיש טיפה כמו שליחות. אני מבינה אותה, גם אני ככה – לא רוצה, ממש לא מתכוונת, אבל תמיד לפני שאני מגיעה לשם יש איזה רגע של דמדומים שבו

אני רואה אותם באים לקחת אותי. זה לרוב קורה איפשהו בין מצפה רמון לאילת כשהשעה והמדבר מטשטשים את הראייה. ברגעים האלה המחשבה ההזויה שיכול לקרות לי שם משהו מצליחה לקבל צורה. אחר כך עולה השמש והמחשבה עוברת. אחר כך מגיעים לחוף, והאופציה הזו שמהו יקרה, שמישהו ייכנס לי למרחב הלא-קשור הזה (מישהו כמו הפוליטיקאים, או אל-קאעדה, או סתם המציאות) נעלמת לגמרי.

”הדבר הראשון, ואולי הבסיסי ביותר, שנדרש המשפט הפלילי לעשות בבואו לדון במקרה מסוים הוא לזהות התרחשות כלשהי בעבר. השלב הזה הכרחי כדי להמשיך ולבחון סוגיות נוספות כמו

מערכת הדינים שחלה על אותה התרחשות (למשל, אם הפשע התרחש במדינה מסוימת, יכול להיות שתחול עליו מערכת הדינים של אותה המדינה) וכן כדי להכריע האם נעברה עבירה, מהו העונש המתאים, ושאר ההכרעות שלהן הוא נדרש. משפטי השואה מעלים קושי למשפט הפלילי בכל אחד משלביו. אני רוצה להתמקד באותו שלב ראשון ובסיסי, של זיהוי ושל הבנת ההתרחשות. כפשוטו – השלב שבו נדרש המשפט לזהות ולהמשיג את רצף האירועים שבו הוא עוסק, ושאותם הוא אמור לשפוט. הבנה זו של המשפט את ההתרחשויות מחייבת הבנה של רקע חברתי-פוליטי (שלעתים מצטמצם לכדי הבנת המסגרת החוקית שחלה



סרגיי סצ'יול, קרקוב (2009)

היעדר הפרופורציה שבין העונש לפשע, ההיקף העצום של מספר השותפים לפשע אל מול מיעוט הנשפטים ועוד) מדגיש את הטשטוש ומבהיר את המטמורפוזת שהמשפט מעביר את המציאות שעליה הוא מבקש להתבונן.

”הנרי רוסו עוסק במשפטו של מוריס פאפון, שהתרחש בסוף שנות ה-90 בצרפת.2 את תכלית משפטי השואה (ומשפטו של פאפון כמייצג משפטים מן הסוג הזה) מסביר רוסו כניסיון להאיר על תקופה שלמה והפוליטיקה שלה, ולא כאקט משפטי קונקרטי שמטרתו יצירת תקדים המכוון, למשל, למניעת פשע דומה בעתיד כמו במשפט פלילי רגיל (רוסו, 3.56). את הקושי למקם את משפטי השואה בתוך



מקום שאנחנו ממש, אבל ממש, לא רוצים להיות בו. אבל סיני, ממש כמו המשפט, ככל שהיא משמשת כלי פוליטי בידי המשטר הישראלי – היא עדשה מלוכלכת בדרכו של המבט המופנה אל עבר עזה. בשני המקרים הניסיון לעשות שימוש במרחב מתווך שדרכו אנו אמורים להביט אל יעד אחר נכשל. משרד החוץ יכול להגיד עד מחר שמסוכן בסיני, שהיא רק שלב אחד בדרך לעזה – אבל בסיני קורה משהו אחר, שלא נותן להאמין. היא לא מאפשרת לנו לראות את היעד שאליו אנחנו "אמורים" להביט. היא מקרבת ומרחיקה את הדבר. ובר-זמן היא גם לא ממש חדירה. לרגעים זה מפחיד, רוב הזמן זה סתם מבלבל. כי לא – זה שגם בסיני מדברים "ערבית", או זה שיש מידע קונקרטי על חוליה, ואפילו זה שהבדווים ימכרו גם את אחותם אם רק יציעו להם מספיק כסף – כל אלה לא משכנעים אותי שסיני היא תחנה בדרך לעזה. ממש כמו שבמשפט הפוליטי העובדה שעל הדוכן עומד נאשם לא גורמת לי להאמין שזה באמת האדם שאשם ברצח מיליונים. למה זה לא עובד?

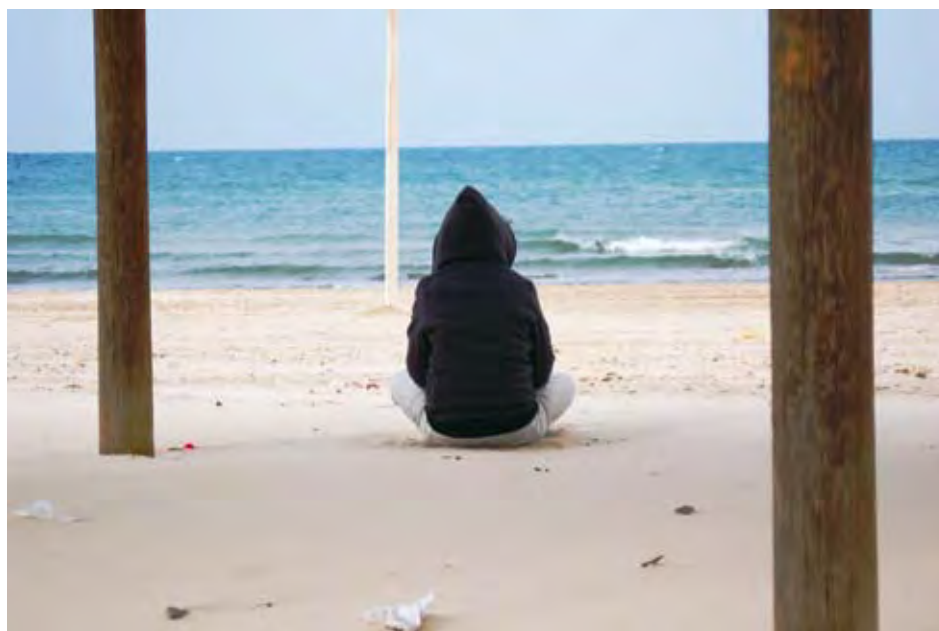
"פער שעולה שוב ושוב בכתיבה על משפט השואה נוגע לאי הלימה שבין עובדות היסטוריות לבין עובדות משפטיות. כלומר, בין הצורך להוכיח לפי מאזן ראיות משפטיות עובדות מסוימות לבין הידיעה ההיסטורית המקובלת לגבי אותן עובדות. רוסו מבקש להציג את הבעיה כבעיה שהיא, בין היתר, מתודולוגית: בהתייחסו למשפט פאפון, הוא טוען שמכיוון שעובדות היסטוריות נגזרות מהכללות, הן כלליות ואינן יודעות להגיד דבר על החוויה של האדם הפרטי: "Talking about the context in this particular setting presupposed... that what was true in the general case... was necessarily true in the specific instance" (Rousso, 60). הוא מזהה גם את הסכנה שהפער בין הדיון ההיסטורי למשפטי טומן בחובו: "this leaves us a margin for personal initiative and thus for eventual errors" (שם, 55).

הטעות שאליה מתייחס רוסו, מתגלמת בניסיון להחיל תובנות היסטוריות כלליות על מקרים פרטניים שבהם עוסק המשפט. אבל המשמעות ההרסנית שלה אינה מסתכמת בקושי להגיע למאזן ראיות מבוסס, אלא מתקיימת בכך שפער זה מאפשר את השימוש בחקירה ההיסטורית באופן מוטע לטובת הפעולה הפוליטית-אידיאולוגית של המשפט. בהיבט הזה, התכלית הפוליטית של משפט (שמנסה לנצל את הפעולה ההיסטורית כדי לקדם אג'נדה מסוימת) פוגעת בערך החקירה ההיסטורית בכך שהיא מובילה אותה למלא את החללים שבה בהסקות נורמטיביות במקום בהסקות אובייקטיביות: "The primary risk comes from the

קונטקסט היסטורי נכון ניתן לזהות בטיעון שמעלה רוסו במסגרת שיחתו עם פיליפ פטיט. רוסו מעלה חשש שפתיחת הדיון ההיסטורי הנוגע לשיתוף הפעולה הצרפתי במסגרת משפטים שמתרחשים זמן רב לאחר האירוע עלולה להוביל דווקא ל"גרסיה היסטורית" (כלומר, לעיוות והרס של הבנות היסטוריות שהתגבשו עד אז לגבי אותה תקופה). לטענתו, הפתיחה המחודשת של העיסוק המשפטי בנושא שיתוף הפעולה הצרפתי בזמן מלחמת העולם השנייה "Gave the impression... that it was necessary once more to examine a dossier that was already largely settled in the public's mind" (Rousso, 72). בהמשך מסביר רוסו שלדעתו המשפט של פאפון היה מורכב מדי, מבודד מדי ורחוק מדי מן האירועים. כך שהשאלות שעלו בו היוו גרסיה היסטורית ככל שניסו להציגן כמייצגות מציאות כללית יותר. נראה שמבחינת רוסו המגבלות של המשפט ביחס לשיח ההיסטורי מחריפות ממרחק הזמן לא רק ברמה הפרוצדורלית, אלא גם מבחינת היכולת של המשפט לקיים את תכליתו כפי שרוסו מבין אותה.

אנחנו יוצאים אחר הצהריים. שעה טיפשית לצאת, אבל זה מה שהסתדר. בדרך כולנו עירנים מדי. מיטל מספרת שכמעט ויתרה היום. שהיא עדיין לא מאמינה שהיא עושה את זה. שלא בא לה לגמור בעזה. שלושתנו מגיבים בביטול מזלזל – "יאללה מייט, אם בעזה, לפחות בחברה טובה". לרגע נדמה לי שזה יותר מדי, אז אני מנסה לתקן – "גם לי לפעמים זה עובר בראש, אבל ברגע שנגיע לשם את תראי, זה פשוט נעלם". אני אמנם מכחישה את זה למשך ארבע שעות הלך וארבע שעות חזור, אבל ברור לי לגמרי שהירידה שלי לסיני כבר הפכה לעניין פוליטי. זו הפוליטיקה שבה חופי סיני הופכים לעדשה שדרכה יש מי שמצפה ממני לראות את העתיד. סיני במובן הזה, כמו המשפט הפוליטי אצל רוסו, גם היא לא יותר מאשר מרחב מתווך. וכמו המשפט הפוליטי, שאמור לאפשר את המבט אל אירועים מסוימים בעבר כדי לעצב את ההווה, כך סיני, בסיפור שגורם למשל למיטל כמעט לא לבוא איתנו, אמורה לפתוח מבט אל סכנה עתידית גם כן במטרה לעצב את ההווה. בניגוד למשפט שדרכו מופנה המבט אל העבר, סיני בתוך השיח הזה ממוקמת בין הכאן ועכשיו (המרחב ה"בטוח" שלנו) לבין עזה בעתיד (יעד בתסריט החטיפה). זה שעזה משמשת יעד נפלא להפחדה זה ברור. ישראלים לא נכנסים לעזה. בכלל. עזה במצור כבר יותר משנה וחצי. אין יוצא ואין בא. ואנחנו גם לא רוצים להיכנס לשם. כי עזה זה חמאס. זה גלעד שליט. זה חיזבאללה, ג'יהאד איסלאמי, אל-קאעדה. מה זה משנה מה היא עזה. העיקר שהיא





אהרן לוי, תל-אביב (2007)

של המבצע להגיע לתוצאות הספציפיות שאליה הובילה הפעולה, אז לפחות – כמו במקרה הצרפתי – נדרשת ידיעה על הקשר שבין הפעולות שעושה הנאשם לתוצאה הסופית של מעשיו. אבל הפשע עצמו, שעיומו מתמודדים משפטי השואה, התרחש בתוך מרחב שבו בעייתי לשפוט אפילו את הידיעה. הקושי הזה נחשף כשההיסטוריה מופיעה במשפט.

”רוסו טוען שהקושי לגשר על אותו פער טמון בקושי לאפיין מהי אותה ידיעה נדרשת. הוא מסמן את מופרכות הרעיון שניתן לזהות ידיעה של הפרט בדבר תוצאות הפשע, בשעה שלא ההיסטוריה ולא המשפט יודעים (או מבינים) את מהותו. רוסו צודק בזיהוי הקושי הזה, ומקורו בהיברידיות שנמצאת בלב הדבר שאותו מנסים להוכיח: הידיעה שמבקשת התביעה להוכיח, היא ידיעת תוצאות פעולת השילוח, היא המשמעות שניתנת לתוצאות האלה במבט לאחור על ההתרחשויות ההיסטוריות ההן. היא חלק מאותו מופע היסטורי שניתן לו השם ”הפתרון הסופי” (ככל שהוא שלב ”מחנות הריכוז” בדרך ל”מחנות ההשמדה”). אך האם זו יכולה להיות המשמעות שיתן הפרט תחת שלטון טוטליטרי לאותם אירועים? במילים אחרות, האם ניתן לבחון (קל וחומר לשפוט) את העובדה שאדם כלשהו ידע או לא ידע את התוצאות של פעולה מסוימת שנעשתה תחת המשטר הנאצי מתוך התבססות על אמיתות ”היסטוריות” ”אובייקטיביות” (כמו פרסום בכלי התקשורת)?”

אנימינחה שהתשובה לשאלה האחרונה היא לא. והסיבה לזה קשורה למאפיין עמוק יותר של אותו משטר, מאפיין

instrumentalization of historians. The court summons them in the service of ends that are clearly legitimate... but, in my opinion, these ends have little to do with scientific method, which seek to understand rather than to judge and even less to absolve or condemn” (שם, 55).

מכאן, שככל שנעשה שימוש במחקר היסטורי במסגרת המשפט, מקבל אותו מחקר מימד פוליטי שמחליש את ערכו המדעי ובהמשך בהכרח גם את ערכה של אותה ”אמת היסטורית” במסגרת המשפטית. ביטוי לפער כזה, שעולה מתוך הצורך של המשפט להשלים את ”התמונה החסרה” באמצעות דיון היסטורי, נמצא למשל במסגרת הדיון של רוסו (ושל ננסי ווד בעקבותיו) על הניסיון להוכיח, בהתבסס על עדות של היסטוריונים, את העובדה שבזמן השילוחים מצרפת כבר פורסמו ידיעות על ההשמדה באמצעי התקשורת הצרפתיים. עובדה זו שימשה את התביעה במשפט פאפון כדי להוכיח את מרכיב הידיעה לגבי תכלית השילוחים אצל הפרטים שלקחו בהם חלק. הידע ההיסטורי הועמד בנקודה זו אל מול הידיעה של הפרט, והיה אמור למעשה להחליף אותה. אך בהעמדה של שני אלה זה מול זה התגלה פער בין העדות האישית (שטענה לאי ידיעה) לבין זו ההיסטורית.⁴

כשהמשפט ניגש להתמודד עם חומרים כאלה (נגיד, עם השואה) הוא נתקל בבעיה. המרכיב הנפשי של הפשע מחייב רמה מסוימת של התכוונות לפעולה. זהו אותו יסוד נפשי שהעבירה (במקרה של המשפטים בצרפת עבירת שיתוף הפעולה) דורשת. גם אם לא מדובר בכוונה מלאה



המציאות. זאת, מאחר שהאפשרות לחוות באופן חושי את העולם תלויה ב"תחושה המשותפת" של זיהוי החוץ על ידי החושים, שמהווה אישור חיצוני שניתן לִתְרַגֵּם שאנו מעניקים לעולם. בלעדי תחושה משותפת זו – "יהיה כל אחד מאיתנו מסוגר בתוך הייחודיות הפרטית שלו על נתוניה החושיים, שהם כשלעצמם מתעתעים ובוגדניים" (שם, 696). אם נקבל את ההגדרה הזו של בדידות, נמצא כי היא סוג של חוויה סינגולרית של הפרט שאינה יכולה להיות אותה חוויה משותפת שמבקש המשפט לזהות. עוד קודם לשאלת העדות שנוגעת לאי היכולת לדבר את השואה, מתקיים קושי בסיסי יותר – היעדר היכולת של הפרט המצוי תחת אותו משטר לחוות את ההתרחשות שבה עוסק המשפט באופן שהמשפט מסוגל להבין חוויות. תחת משטר שמנטרל את היכולת הזו מן האנשים, החוויה המשותפת אינה נמצאת אצל הפרט אלא במקום אחר, ושם גם צריך לחפש אותה. ארנדט מדברת על כך שלא הזוועה ולא "ההרהור אודותיה" יכולים להוביל לשינוי לאחר סיומה (לא אצל הפרט, וגם לא בקרב קהילה פוליטית): "החוויות עצמן אינן יכולות להיות מונחלות אלא רק בתור קלישאות ניהיליסטיות" (שם, 650). עצם התרחשות החוויה בתנאים טוטליטריים היא שמעניקה לה מימד היסטורי חדש ומימד משפטי חדש של אי הלימה: הפעם לא של ההיסטוריה למשפט אלא של החוויה להיסטוריה.

המשפט חייב להתבסס על חוויות משותפות בעוד שהמשטר הטוטלי מפרק את החוויה המשותפת ומשאיר את האדם בבדידותו. כשהמשפט מבקש לחבר מחדש את החוויות האלה לכדי משהו "שאפשר יהיה לעבוד איתו", הוא נכשל. הכישלון הזה אינו נובע רק מן הקושי "לדבר את מה שקרה" (אותם קשיי מסירת העדות הנגזרים מן החוויה הטראומטית, מרחק הזמן וכר') אלא מריחוק אפיסטמי מן הדבר שעליו מעידים. החוויה של הפרט אינה מתאימה להיסטוריה שאותה רוצה המשפט לזהות. ומהי אותה התרחשות היסטורית שהמשפט מעוניין, אך לא יכול, לזהות? זוהי המציאות המשותפת היחידה שהיתה באותו זמן בנמצא. לפי ארנדט, אפשר לחשוב שזוהי המציאות הטוטלית, שלא נחוותה באופן שאפשר לדבר אותו על ידי הפרטים – זוהי המציאות של "התנועה".

"ארנדט מתארת את מערכת החוק של המשטר הטוטליטרי ככזו שמצייתת באופן עיוור לחוק ההיסטוריה או חוק הטבע (תחת תפיסה בולשוויקית או נאצית בהתאמה). אלה הם חוקים עליונים שמסדירים ומכוונים את כל הפעילות המדינית, ומהם נגזרת גם החובה לציית לחוק פוזיטיבי רק כל עוד הוא נמצא בהלימה לחוק העליון. היעדר ציות לחוק הפוזיטיבי יכול להיעשות באופן טמפורלי או לסירוגין – שום

שחנה ארנדט זיהתה בשנות ה-50 ותיארה אותו בספרה יסודות הטוטליטריות⁵ ושהמשפט לא לוקח, וכנראה גם לא מסוגל לקחת, בחשבון – החוויה של הפרט תחת משטר טוטליטרי היא אישית ולכן, היא אינה מסוג החוויות שבהן המשפט מתעניין. לפי ההסבר הזה, הניסיון להפוך את המשפט לעדשה שדרכה ניתן להסתכל וללמוד על העבר – מועד לכישלון, כי סוג החוויות שאותן מחפש המשפט, שאותן הוא יכול לשפוט, הן לא החוויות שהתרחשו תחת השלטון הטוטליטרי, לפחות לא כאלה שניתן היה לחוות באופן שהמשפט מבין 'חוויות'. ניסיתי להתייחס לשאלה הזו בעבודה:

"הדין שאני מציעה משיק לשאלת העדות על השואה ומוגבלותה⁶ אך בניגוד לשאלת העדות – אינני עוסקת במידת היכולת של הפרט "לדבר את", אלא בשאלה מקדימה לזו הנוגעת ליכולתו של הפרט "לחוות את". אני מציעה שהקושי לעסוק בשואה קשור למהות החוויה עצמה. לשם כך, אני רוצה להבחין בין שני סוגים של חוויות שיכול אדם לחוות: חוויה סינגולרית, פרטית, זו שיכולה להתקיים רק בין אדם לבין עצמו; וחוויה משותפת. החוויה שבה מתעניין המשפט הפילי היא זו האחרונה (לא נוכל לחשוב על שום פשע שנוגע לאדם אחד בלבד בין אם נתבונן בפעולה עצמה ובין אם בתוצאותיה). אבל, לפי ארנדט, החוויה תחת המשטר הטוטליטרי מגלמת "בדידות... חוויה של אי השתייכות לעולם באופן מוחלט, שהיא אחת ההתנסויות הקיצוניות והנואשות ביותר של האדם" (ארנדט, 695).

ארנדט מבחינה בין המושגים "בידוד" ו"בדידות": הראשון, שמאפיין משטרים עריצים, מחרב את המרחב הציבורי, כלומר את היכולות הפוליטיות של בני האדם. השני, מאפיין משטרים טוטליטריים ומתאר מצב שבו בנוסף על החרבת המרחב הפוליטי נחרבים גם מה שארנדט מכנה "חיי הפרט". מאפיין זה של בדידות מתרחש כלפי כל הפרטים תחת המשטר הטוטליטרי וגוזר את הפגיעה ביכולתו של האדם לחוות את



סרגיי סצ'יגול, ספסל (2009)



עולם הטל

אבנר עמית

צָבָא הַגֶּנֶה
אֶכֶן, צָבָא הַגֶּנֶה
וְאֵף עַל פִּי כֵן



עלמה יצחקי, ספרה 2 (2009)

הסרטנים בדיוק יוצאים עוד כמה עמודים בספר נרדמת חלום של ידיים ידיים השמש בקצה ההר הדייגים חוזרים אבל רואים רק צללית אין אפילו גל אחד. "זמן של סיני. אני לא יכולה להסביר, אבל אני גם לא צריכה. זה פשוט מהדברים האלה שלא הדיבור עליהם הוא הבלתי אפשרי, אלא החוויה עצמה. כי היא טובה מדי, קשה מדי, קרובה מדי, מרוכזת מדי. כמו החוויה הטוטליטרית, אבל אחרת (גם) אצלי נדידת המחשבות הזו מעלה חיוך).

ועל אף הקשיים האלה, אנחנו ממשיכים לעשות שימוש במשפט כדי להגיד משהו על העבר הבלתי אפשרי ההוא. אנחנו גם ממשיכים לעסוק בו באינטנסיביות שלא במסגרת המשפט, מתוך תחושת חובה כמעט אובססיבית. ועדיין, גם היום, 60 שנה אחרי – עדיין לא מבינים. אז למה אנחנו ממשיכים?

"המבט שארנדט מבקשת עוד ביסודות הטוטליטריות שנפנה לאחור, גם הוא אינו מבקש, בדומה לרוסו, לשפוט את המשטר ההוא כדי למנוע את חזרתו בעתיד. את פעולת המשטר הטוטליטרי היא מאפינת ככזו "שכל הקטגוריות המסורתיות שלנו, החוקיות, מוסריות או התועלתיות על פי השכל הישר שוב לא יכלו לסייע לנו להסתגל אליה, לשפוט אותה, או לחזות את מהלך הפעולה שלה" (ארנדט, 675). במשפט זה מתייחסת ארנדט לאפשרות הבנת האירועים בעת התגבשות והתקיימות הפעולה הטוטליטרית, אך אותו קושי עומד בעינו גם בעת הפניית המבט אל העבר. ועל אף קשיים אלה, הבנת המשמעות של המשטר החדש הזה על

עקביות אינה מתחייבת מלבד הציות לחוק העליון. אותו חוסר עקביות, שנראה במבט ראשון כאוטי, דווקא פותר, לפי ארנדט, את המתח שבין חוקיות לצדק בכך שהוא מיתר את הצורך ליצור כללים אחידים שאינם מסוגלים לענות על דרישות הצדק שמעלה המקרה הקונקרטי על מורכבויותו. בניגוד למשטר חוקתי, משטר טוטליטרי, בהיותו מחויב רק לאותו חוק עליון ואינו נדרש לענות לשום חוק אחר, בוודאי שלא לשום עקרון של צדק, איננו מכיל את הסתירה הזו שבין צדק לחוקיות. כאמור, ארנדט מזהה מאפיין משותף ומשמעותי לתפיסות שבבסיס המשטרים הטוטליטריים והוא, מימד ההתפתחות, התנועה המתמדת של ההיסטוריה אל עבר העתיד (שנמצאת בבסיס התפיסה של חוק ההיסטוריה המרקסיסטי או התפיסה הדרוויניסטית האבולוציונית). לפיה, החוק תחת משטר כזה מזהה עם התנועה: "בפרשנות של הטוטליטריזם, כל החוקים נהפכו לחוקים של תנועה" (שם, 679).⁷

אז אולי נחזור לרגע לזמן של סיני. זה שמצד אחד עוצר הכל ומצד שני לא מפסיק לנוע לרגע. כמה פעמים ניסיתי להסביר את הזמן הזה, ולא הצלחתי. אולי כי כל ההסברים שלי מתחילים מתפיסת הזמן שלנו, מנסיים להכניס בכוח למסגרת שאינה מתאימה. הנה אני מנסה: "קמים, אבל לא בבוקר, או אולי כן, אבל הבוקר לא חייב להיות בשעה הזו, והזמן לא עובר ונהיה לילה ואז קמים שוב או שהולכים לישון או שסתם נרדמים או שלא". לא עובד. יכולה לנסות שוב: "עיניים אחרות כמה צעדים על קו המים שקיעה



פוליטיות (וזו הגדרה חלקית, כי כאמור אין הגדרה שלמה, ולכן גם משאירה את השימוש במילה בתחום שהוא על גבול השרירותי), אז כן, האיום כביכול לחטוף אותי בסיני הוא אקט של טרור. אבל גם משרד החוץ, באותן אינ-ספור 'אזהרות מסע' לגבי סיני, מטיל טרור – הפעם על הבדווים. ומה על הטרור שבאמצעותו ישראל מחרבת כבר כמה שנים בשיטתיות את עזה? איזה מהם הוא המבחן של תקופתנו? ומאיזה מהן אני אמורה לפחד יותר?

"הניסיון לעשות שימוש במחקר או בחשיבה היסטורית במסגרת המשפט מחייב גישור על פער שבין אופן החקירה ההיסטורית ותכליתה לבין הפרקטיקה המשפטית ותכליתה. אך הפער הזה אינו נמצא רק על פני השטח ברמת ביסוס הראיות או אמינות העד אלא בוקע מנקודה עמוקה שקשורה למהות האירוע עצמו. הרגע שבו נזקק המשפט להיסטוריה הוא הרגע שבו נחשפת אותה נקודה ומאירה על קושי משותף למשפט ולהיסטוריה לדבר על (ואת) הטוטליטרי. אני מזהה, על בסיס הדיון לעיל, את מקור הקושי הזה במאפיין של האירוע והוא הביטול של החוויה הפרטית או לפחות של הקשר שלה לחוויה המשותפת, ההיסטורית, זו שעומדת למשפט. מאפיין זה נמצא לפי ארנדט בבסיס חווית הפרט תחת המשטר הטוטליטרי ומתגלם בבדידות אולטימטיבית. אני מציעה שאותו מאפיין יכול לסמן לנו צורך בקריאה אחרת של ההיסטוריה, כמו זו שאליה כיוונה ארנדט לפני 60 שנה, או לפחות כזו הלוקחת בחשבון את העובדה שהעבר הזה אינו יכול להיתרגם באמצעות תפיסה היסטורית מקובלת לעובדות משפטיות, כיוון ש(בין היתר) אינו מקיים את תפיסת הזמן שהם (ההיסטוריה, המשפט) מוכנים לקבל".

ואולי סיני בכלל לא דומה למשפט. הרי סיני היא פוליטית לגמרי, זה לא חדש. היא היתה פוליטית ב-56 וב-67 ובין 79 ל-82, ב-85 היה ראס בורקה, ואז 2004. אולי אני רק מנסה בכוח להוציא את הפוליטיקה מסיני כי היא מלכלכת לי אותה. כי אני רוצה להאמין בקיומם של מרחבים אחרים, שעובדים לפי חוקים אחרים, שלא נכנעים לתנאים "המודרניים והאנושיים". אני קוראת שוב את הדברים ממרחק זמן קצר ביותר, ונדמה שהכול בו הספיק להשתנות. מיטל הסכימה לרדת איתנו לסיני. היה מדהים. אבל היא לא תעשה את זה שוב. אפילו בן, שהיה המשוכנע הראשי אמר בערב יום העצמאות (!) שהוא דיבר עם איזה חבר, שהוא קודקוד רציני במוסדות של האנשים הרציניים ששומרים עלינו ושהבחור שיכנע אותו שעכשיו זה פשוט נורא מסוכן. איך נפלו גיבורים.

אבל אולי האינטואיציה שלי נכונה – אולי למרחב הזה יש יותר כוח ממה שאנחנו יכולים לדבר עליו. אולי לא סתם

מאפייניו החדשים היא הכרחית, לפי ארנדט, כיוון שמשטר זה הוא בעיניה רק סימפטום, צורה של סדר חדש, שמופיע בתקופה מסוימת, במאה מסוימת (וזוהי, חשוב לזכור, אותה מאה שבמחציתה כותבת ארנדט את הספר הזה, ובסופה נפתחים מחדש משפטי שיתוף הפעולה בצרפת). הבנת המופע הזה, הטוטליטרי, הכרחית כדי להכין אותנו כראוי (עד כמה שניתן) למה שעתידי לבוא, שהוא לא דווקא אותו הדבר שאותו כבר חווינו: "ייתכן אף מאוד שהמבחנים הקשים של תקופתנו יקבלו את צורתם האותנטית... רק לאחר שהטוטליטריות תיהפך לתופעה השייכת לעבר" (שם). לפי הקו הרעיוני הזה, ניתן להבין כי ארנדט שמה את הדגש על הבנה היסטורית של המשטר הטוטליטרי כיוון שהבנה כזו קריטית כדי להבטיח עתיד "מוכן" יותר. וגם אם לא מוכן יותר לפשע כמו זה שעליו מדברים, אז לפחות לקראת פשע כלשהו שינצל את התנאים המודרניים והאנושיים החדשים כדי לפעול. במובן הזה המשפט מכון להבין עבר שאינו לגמרי ידוע, כדי למנוע עתיד שאינו צפוי".

הדבר שאנחנו כל כך מפחדים מפניו הוא רק צורה חדשה של איבוד השליטה. למה כל כך אינטואיטיבי לי למקם זה לצד זה את חופי סיני ואת המשטר הטוטליטרי? אולי כי הם שניהם נקודות קיצון של מציאות אנושית. הם קטבים של המסמן את החופש המוחלט מצד אחד ושל מסמן העדר החופש המוחלט מן הצד האחר. ושניהם מקומות שבהם לפשעים קשה להתרחש אצלי בתודעה. כי הם גדולים מדי, אבסורדיים מדי, לא-קשורים מדי למציאות שלנו היום. אלף פעם אני אראה את הרכבות עם הידיים מנופפות החוצה, ואפילו אחרי שיקחו אותי לטיול ויעמידו אותי מתחת לראשי הטוש החלודים במקלחות, אני לא אדע שזה באמת קרה. אלף פעם אני אראה את תמונות הפיגוע, אבל כשאגיע לחוף אני אדע שזה פשוט לא יכול להיות. וזו לא שאלה של הסתברויות. זה פשוט משהו שלא קשור למקום הזה.

כשארנדט מדברת על "המבחנים של תקופתנו", נראה לי שאחד המבחנים האלה הוא בוודאי זה שקיבל את הכינוי 'טרור'. המשפט הבין-לאומי, למשל, עוסק ב'טרור' ללא-הפסקה, אך אינו מצליח לגבש הגדרה מוסכמת לדבר הזה. בהיבט הזה, טרור כנראה מתאים להיות אתגר שעליו ארנדט מדברת כי הוא עוד מופע חברתי חדש ומפתיע, ללא ספק תוצר התקופה, שאינו מצליח להתיישב בתוך קטגוריות (משפטיות) מוכרות. ויותר מכך, נראה שדווקא העדר ההגדרה, ככל שאינו מפריע לעשות במילה 'טרור' שימוש חוזר (הפעם בהקשר של סיני) – מייצג את ההפך הגמור מהתמודדות עם המבחן, וחף מניסיון כן להבינו. אם נתייחס לטרור כפגיעה מכוונת באזרחים כדי להשיג מטרות



Trials and Trauma in the Twentieth Century; שושנה פלמן ודורי לאוב, עדות: משבר העדים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה, רסלינג, 2008 (תרגום: דפנה רז). וכמובן, סרטו של קלוד לנצמן "שוואה" למי שיש כמה שעות פנויות.

7 כפל המשמעות של המילה "תנועה" (באנגלית: Movement) בהקשר זה מעניין בעיני: למילה שתי משמעויות מקובלות רלוונטיות – תנועה שהיא מוסד חברתי, ותנועה שמסמלת תזוזה, שינוי. ברור שהמקור של המילה תנועה כמוסד הוא בפירוש השני – התקדמות לעבר שינוי. אבל ככל שבפועל למילה תנועה ישנן שתי משמעויות מובחנות שאינן קשורות זו לזו באופן הכרחי או מידי, כפל המשמעות הזה מתקיים כמעט בכל משפט שבו מוזכרת המילה בספרה של ארנדט (באופן זהה בעברית ובאנגלית). דר־משמעות זה יכול להנכיח וללמד משהו על האופי של אותה "תנועה", ומכאן שגם על אופי החוויות ומאפייני התקופה ההיסטורית: חוויות שנראות מבחוץ כשרירותיות (נראה זאת, למשל, ברמה המשפטית בעת קיומם של חוקים פוזיטיביים שנאכפו או לא באופן ספורדי) שימוש באמצעי טרור באופן שמכוון כולו להבטחה ולהאצה של ההתקדמות של התנועה אל עבר העתיד "הטבעי", התנהלות ציבורית שיכולה להיחזות כחסרת כל היגיון ולמעשה מבוססת לוגיקה מלאה שהנחותיה אינן מתקבלות על הדעת, ביטול מוחלט של מקום הפרט ועוד. ההתנהלות של המשטר הטוטליטרי היא בתנועה מתמדת, לעבר התפתחות היסטורית או טבעית. בקצב א־לינארי. מן החיים אל המוות ובחזרה. בשם ולמען התנועה.

סוגי סצ'גול

לִפְנֵי שְׁאֵלָה לִישׁוֹן
אֲחִינִיק שְׁתִּי מִחֻשְׁבוֹת:
לְתָלוֹת אוֹ לְהִתְלוֹת.
לְתָלוֹת אֶת הַחֲתוּל הַשְּׁחֹר
עַל הָעֵץ וְלִדְפֹק בּוֹ מִסְמָרִים
כְּדֵי שֶׁהַחֲתוּלִים
יִפְסִיקוּ לָקִים אֶת יַחְסֵי הַמִּין
הַחֲתוּלִיִּים שְׁלָהֶם
מִתַּחַת לְחֻלּוֹן,
אוֹ לְהִתְלוֹת
בְּכָדוֹר
בְּחֶבֶל תְּלִיָּה.
שְׁתִּיהָ לְפָחוֹת פָּנָה
אֶחָת. מוֹצֵא אֶחָרוֹן.

הדבר הזה שנמצא בסיני הצליח לשרוד את המלחמות, את הסכמי השלום, את הפינניים, את הפיגועים. אולי הבדווים, שהתעקשו להישאר על החוף עם החושות שלהם גם במשך שנים שאף אחד לא דרך שם, יכולים ללמד יותר מן ההיסטוריה על האופי של המקום.

לבקר בסיני בשביל להבין משהו על השואה. ולחזור לתל אביב בשביל להבין מעט יותר את סערת הרגשות שאופפת את הביקור בסיני. בפעם האחרונה שהייתי באושוויץ (מן תחביב כזה..) חשבתי שאני שם רק בשביל להצליח לראות את מה שאנחנו עושים פה. אז הנה – סגרתי מעגל של קישורים לא־מוצלחים, של מבטים מזדמנים דרך עדשות מלוכלכות. והנה גם השוני – על הייחודיות של סיני כעדשה מלכלכת אני מנסה לשמור כך שתעוות כמה שיותר את העתיד הגרוע שמנסים למכור לי. אבל את המשפט כעדשה אני מנסה, שוב ושוב, לנקות כדי לראות דרכו את העבר הגרוע שממנו אפשר, אולי, ללמוד.

הערות

- * אני מודה למרים ויילר, שחשבה איתי ביחד, ועזרה לכוון את נדידת המחשבות.
- 1 ג'ורג'יו אגמבן, 1998, מה שנותר מאושוויץ, הארכיון והעד (הומו סאקר III). תל־אביב: רסלינג.
- 2 משפטו של מוריס פאפון נערך בפאריס בסוף שנות ה־90. פאפון שימש בתקופת משטר וישי כמושל מחוז בדרום צרפת. לקראת סיום המלחמה החל לשתף פעולה עם המחתרת הצרפתית (הרזיסטנס) וסייע להם בעת שהעביר מידע על פעילות הממשל. לאחר סיום המלחמה, קיבל אות לוחם במחתרת והמשיך בתפקידים ציבוריים בצרפת. רק בשנות ה־80 נחשפה מעורבותו במשטר וישי והוא הואשם בלקיחת חלק משמעותי בריכוז היהודים במחנות בצרפת ושילוחם למחנות השמדה בפולין. פאפון הואשם בשיתוף פעולה בביצוע פשע נגד האנושות, הורשע ונידון לעשר שנות מאסר. המשפט נגע בצרפת בשאלות קשות של שיתוף הפעולה בתקופת המלחמה וכן ביחסו של המשטר הצרפתי שלאחר המלחמה לאותו שיתוף פעולה, הימנעות מהכרה בפשע ועוד.
- 3 Henry Rousso, The Haunting Past, History, Memory, and Justice in Contemporary France.
- 4 הפער הזה הופך למשמעותי כיוון שאותה "ידיעה" מחליפה, במסגרת הדין הצרפתי, את יסוד הכוונה, ואף מספיקה לביסוס היסוד הנפשי במשפט פאפון (יתרה מכך, אותה ידיעה אינה מחייבת כבר ידיעה של התוצאות הסופיות של המעשה – "הפתרון הסופי" – אלא מספיקה הידיעה על הזוועות המתרחשות במחנות בשטח צרפת כדי להרשיע את פאפון בפשע נגד האנושות).
- 5 חנה ארנדט, יסודות הטוטליטריות, הקיבוץ המאוחד 2010 (תרגום: עדית זרטל).
- 6 לדיונים במגבלת העדות על השואה ניתן לפנות לאגמבן – הערה 1 לעיל; Shoshana Felman, A Ghost in the House of Justice: Death and the Language of the Law, in The Juridical Unconscious:





אין מקום מוזיקלי שקוראים לו פצצות בוייטנאם שיחה על היפה במוזיקה שגלשה לכיוונים אחרים

יואב ביירד ומתן קמינר

יואב: לא. אני חושב, אולפחות מקווה, שבפילוסופיה אני לא אצליח לייצר מחשבה שסותרת את הפרויקט הפוליטי שהייתי רוצה לעשות, באקדמיה ומחוץ לאקדמיה. זו לא אפשרות. לא חשבתי על זה אף פעם, אבל הנחת היסוד היא שאני לא יכול לכתוב עבודה על קאנט, למשל בהקשר של היופי, ושייצא לי פתאום משהו גזעני. ובגלל זה אני בעצם מופתע מן השאלה "מהי המוטיבציה הפוליטית?"

מתן: אבל יכול להיות שהמוטיבציה היא לא פוליטית.

יואב: יש מוטיבציה פוליטית מעצם היותנו – שנינו – באקדמיה.

בקיזור, ברור שאני רואה מה המוטיבציה הפוליטית. אתה אומר "בסדר, הומניזם", אבל זה הרי לא מובן מאליו. זה לא דבר שיש כלים לדבר עליו היום. לא בחוג לפילוסופיה, ונראה לי שגם לא במדעי החברה. בפילוסופיה פוליטית אין היום מקום לדבר על חשיבה מאחדת – אנחנו עדיין מפרקים. בפוליטיקה, היום, אנחנו נתקלים בבעיות כשאנחנו רוצים לדבר על "בני-אדם" בכלל. אנחנו רוצים לדבר על קולוניאליזם ומעמד האישה באיראן, ואנחנו לא יודעים איך לעשות את זה. אני לא אומר שצריך לייצר עכשיו תורת מוסר פוליטית הומניסטית, אבל אנחנו תקועים עם בעיה שאנחנו יודעים לדבר עליה היום רק במונחים של "אסטרטגיה".

מתן: אני עדיין מבולבל. בתחום האתיקה השאלה די בוערת. אנחנו צריכים להחליט, או לנסות להבין על איזה

באחרונה הגיש יואב לפרופ' אלי פרידלנדר עבודה סמינריונית המשרטטת קווי מתאר לתיאוריה של היפה במוזיקה במונחים השאובים מן הפילוסופיה של עמנואל קאנט. יואב רואה במתווה הזו תרומה לפרויקט מחודש של "הומניזם רדיקלי" התר אחרי מכנה אנושי משותף. נפגשנו כדי לדבר על הסמינר, אך נראה שדיברנו בעיקר סביבו. התמליל המוגש כאן הוא כמעט בלתי-ערוך; זאת שיחה, והיא נגמרת כשאנחנו מתעייפים, לא כשאנחנו מגיעים לסופה ההכרחי. למעשה – אחד מאתנו אף חושד שהגענו למבוי סתום, בעוד שהשני חושב שרק התחלנו לעלות על הדרך הנכונה.

I. ריב הפקולטות או: במקום לדון בכריתת דגדגנים

מתן: למה בכלל צריך את זה? הומניזם סבבה, הומניזם רדיקלי עוד יותר סבבה. אבל למה בשביל להיות הומניסטיים רדיקליים אנחנו צריכים שיפוט טראנס-תרבותי של היפה?

יואב: התחלת פה עם כמה הנחות יסוד שהן כנראה נכונות, אבל השאלה "למה צריך את זה" היא לא השאלה הראשונה שהייתי שואל. זה מצחיק: כשאמרת "למה צריך" אז התשובה הראשונה שעלתה לי היא "כי זה נכון". השאלה הפוליטית עולה לי רק אחר כך.

מתן: כלומר, קודם כל זה נכון, ואחר כך אתה בודק שזה לא מזיק פוליטית.





לכתוב על אסתטיקה. אבל השאלה הזו אף פעם לא תעלה בתור מדידה בין השתיים. זו אותה השאלה שמקודם: כשאתה חושב על מה לחקור, אז השאלה הפרקטית, או האקטיביסטית, היא כל הזמן ברקע. אבל אצלי זה בכלל לא עבר דרך הפילטר של "מה המקום הפוליטי של העבודה

נדמה לי שמושגי היסוד הקאנטיאנים – ובעיקר הכשרים, ה'שכל' וה'דמיון' – עברו דרך יותר מדי מעגלי מטאפוריזציה ושימוש חוזר, וכעת יש צורך לייצר מחדש יחידות קטנות יותר, אשר יתפקדו כחומר חדש לאותה העבודה הקאנטיאנית ממש. אך זהו תיאור תמים מדי – שהרי 'סיפוק חומר' איננו רק נתינת דוגמאות, הוא איננו רק הצורך לספק קונקרטיזציות לאמת המופשטת של קאנט – או ליתר דיוק, לספק חומר לאמת הטרנסצנדנטאלית – אלא ממש הפיכת כיוון העבודה.

הזו". פשוט משום שאני מרגיש שאין לי גישה ל"בעיה האתית". זה נראה לי מסובך מדי. כלומר ברור לי שהקשר לפוליטיקה נמצא שם. וזה מטורף, כי עברו שבועיים מאז שסיימתי עם הסמינר הזה, וכל החשיבה הפוליטית שלי השתנתה. אף פעם לא קרה לי כזה שינוי מהיר. אבל אני רוצה להדגיש שוב שלא עמדה שם תכלית פוליטית בשום שלב. וגם ברור לי, ואף פעם לא חשבתי על זה עד עכשיו, שבפילוסופיה באמת הגיוני שככה יהיה.

בסיס אפשר לקבוע, שזה לא בסדר לכרות לילדות את הדגדגן, נגיד. ודווקא בתחום האסתטיקה זה לא נראה כל כך חשוב. אז באפריקה ימשיכו לחשוב שביום בום בום של תופים זה יפה, ואנחנו נמשיך לחשוב שסונטות של בטהובן זה יפה. אף ילדה עוד לא מתה מזה שהיא שמעה יותר מדי תיפופים.

יואב: אז אני מבין מה אתה שואל. אני חושב שתתעצבן מן התשובה שלי.

מתן: אני לא מתעצבן, אני פשוט חושב שהפריקט הזה שקראנו לו הומניזם רדיקלי, יותר קל לתקוף אותו, או יותר קשה להגן עליו, בתחום האסתטיקה מאשר באתיקה או בפוליטיקה.

יואב: אני מסכים. אבל שוב, אני לא יודע אם זה היה ברור מקודם. השאלה היא, מה זה אומר להיות באקדמיה? **מתן:** אני לא מתעצבן, אני פשוט לא מבין למה זה קשור.

יואב: יש סיבה טובה שהשאלה הזו לא עלתה בשבילי אף פעם.

מתן: אבל היא כן עלתה! לא אני אמרתי לך לכתוב על הומניזם רדיקלי.

יואב: אני מדבר על השאלה של אסתטיקה לעומת אתיקה. בוא נגיד שהייתי צריך להתמודד עם בחירה, כלומר לבחור רק משהו אחד שהוא יותר "בוער": לעזור לחברך למאבק, נגד הקולוניאליזם אבל גם נגד הפטריארכיה, או



מתן: כן. אבל יש גם קשר בין אסתטיקה לאתיקה. חשבתי שתלך לשם.

יואב: ברור, זה מאוד דומה. זה גם חיבור שעשו תמיד. זה היה כבר אצל אריסטו ואצל אפלטון, ואצל קאנט, שזה כביכול מחולק לשלושת החלקים של הביקורת שלו, זה ברור שהשיפוט האסתטי הוא בדיוק הגשר שלנו לעולם של הפוליטיקה. זה בדיוק הקישור שבין ממלכת הטבע לממלכת הרצון. שם קאנט ממקם את ה"חוש הכולל". ולכן אני לא לומד פילוסופיה כי אני רוצה לדעת לדבר יותר טוב על "מדינה אחת או שתי מדינות", למשל, אלא פשוט כי אני מניח את האחדות הזו מראש.

II. הפוגה העשירית האבודה

מתן: בוא נעבור הלאה. השאלה הבאה היא לגבי הגדרת "יחידת הניתוח". כי נראה לי שיש שם משהו שרירותי. אתה מדבר על שלוש רמות, נקרא להן הלחנה, ביצוע והאזנה.

יואב: לא בדיוק הלחנה.

מתן: לא משנה, בוא ניתן לזה שם. אני בכלל לא רוצה לדבר על הרמה הזו. אמרת שאתה רוצה לדבר על המכלול של הרמה הראשונה והשנייה, ושאתה רוצה להתעלם מרמת ההאזנה.

יואב: כן.

מתן: אז פה נראה לי שיש לך משהו – לא בדיוק אתנוצנטרי, אולי טכנוצנטרי. הוא בא מתוך עידן השעתוק



סרגיי סצ'יגול, ולדימיר אליין, סנט פטרבורג (2009)

הטכני. כי כשלא משתתקים טכנית את היצירה, אז גם אין אפשרות להבחין בין אירוע ביצוע לאירוע האזנה.

יואב: לגמרי. זה נולד מתוך המחשבה על זה בדיוק, מתוך הניסיון להבין מה קרה, למשל, כשהקלטנו מוזיקה בתיכון, והביצוע וההאזנה להקלטה התבחנו כשני דברים שונים. לכן זה לא בדיוק אתנוצנטרי, אלא הווה-צנטרי. ולכן גם לא בדיוק טכנוצנטרי. כבר אי אפשר לחשוב שלא דרך האפשרות לשעתק.

מתן: אבל אני מבין שחוץ מן העניין הטכני יש פה גם עניין אחר. השיח שאתה יוצא ממנו, ואתה לא מערער עליו, ואני גם לא חושב שאתה צריך לערער עליו, של "מה יפה", הוא אובייקטיביסטי. חייבת להיות איזושהי יצירה שנמצאת במקום אחר כדי שנוכל לדבר עליה.

יואב: כן.

מתן: אתה מוציא מן המשחק אמירות כמו "אתמול הקשבתי ליצירה והיא היתה טובה, אבל עכשיו אני שומע אותה והיא לא טובה".

יואב: כן. אני לא מוציא אותה מן הרמה של הניתוח; אני ממש מבטל את ההבחנה הזו.

מתן: עכשיו אני אגיד למה בעיני זה קשור לניתוח המוזיקה אצלך. אם אתה מדבר על היפה גם כהתייחסות לדברים שהם מחוץ למוזיקה עצמה, אז ההבחנה הזו הולכת פייפן. אם אתה אומר שאיזושהי פוגה של באך מתייחסת גם ליצירה אחרת, שלו או של מישהו אחר, והיצירה הזו הלכה לאיבוד, ואנחנו בכלל לא מכירים אותה, אז לא נוכל להגיד שהפוגה ה-20, שמתייחסת גם לפוגה העשירית האבודה (לדוגמה) היא יפה באותו אופן גם בעינינו וגם במאה ה-18.

יואב: אבל זה בדיוק מה שהייתי רוצה להגיד.

מתן: איך? הרי המוזיקה מייצגת רק משהו פנימי לה.

יואב: לא, היא בהחלט מתייחסת גם לדברים שהם חיצוניים לה, גם פוגות אחרות וגם...

מתן: אבל זה לא נכנס ליופי שלה?

יואב: לא. זה בדיוק מה שאני מתכוון כשאני אומר שזה לא סמיוטיקה. כי לדבר על סמיוטיקה יהיה לדבר על היחס שבין המייצג למיוצג, ועל החשיבות של המיוצג, ואז לדבר על היחס שבין שניהם. ואז אתה רוצה להגיד, שקטע קובני שמצטט נאום של צ'ה גווארה, אז לי ולך זה אומר משהו אחר מאשר מה שזה אומר למישהו שלא מכיר את צ'ה גווארה.

מתן: אז זה יכול להיות יפה בשבילנו אבל לא יפה בשבילו.





סדני סצינול, אמריקה הפילה את דוסי (2009)

מעגל, כי אני מגדיר את היפה בתור מה שמתמיד בזמן, ואז מצדיק את זה כשאני אומר "זה היפה". אבל אני מאמין שזה לא צירוף מקרים, זה לא סתם מעגל.

מתן: יותר גרוע: זאת טאוטולוגיה.

יואב: בדיוק, מה שאני אומר זה שזאת טאוטולוגיה וזה בסדר שזאת טאוטולוגיה.

מתן: אז יכול להיות שאתה מייצר פה מושג של יופי שהוא מאוד רחוק מן המושג של יופי שאנשים משתמשים בו בעולם בדרך כלל.

יואב: כן. אבל אני מאמין שזה מה שקאנט מתכוון אליו, ושהוא צודק.

מתן: אתה מציב כל מיני תנאים בשביל שמהו ייקרא יפה, בין היתר בשביל שלא ניפול לבעיות כמו הפוגה העשירית שדנו בה עכשיו, ואז אתה מציין מה יכול לעמוד בתנאים האלה.

יואב: כן, אבל זה קורה רק עכשיו, איתך. התנאים האלה לא הוצבו קודם. הם מוצבים עכשיו על ידינו. אתה עושה ארטיקולציה למימד שלא שמתי לב אליו קודם.

מתן: אז אתה מבין עכשיו שהתיאוריה שלך יותר מוגבלת ממה שחשבת שהיא?

יואב: לא. אני דווקא מרגיש שזה מחזק אותה. אני לא מרגיש שהיא יותר מוגבלת, אלא שהיא יותר מתוחמת. זה אולי יותר רחוק מן המושג הרגיל של יופי, וכאן בהחלט הפטרונות של הפילוסופיה. כשאני אומר משהו כמו "זה

יואב: לא. זו בדיוק הנקודה. כלומר, מה שהוא "מוזיקה" קורה איפה שהידע שלי ושליך על צ'ה גווארה לא רלוונטי, אבל עדיין יש חשיבות רבה לזה שצ'ה גווארה מצוטט שם. הייצוג עדיין פעיל שם, אבל לא מבחינת העובדה שזה האיש צ'ה גווארה. הזהות של המיוצג היא לא רלוונטית.

מתן: אבל למישהו במקום אחר או בזמן אחר בכלל לא תהיה את האפשרות למצוא את זה.

יואב: הנקודה היא שכן.

מתן: איך?

יואב: זו הנקודה של הסמינר.

מתן: אז לא הבנתי את הסמינר. בוא נחזור לדיון בפוגות. חלק מן היופי בעיני מאזין במאה ה-18 זאת העובדה שהוא קלט שהפוגה ה-20 מייצגת באיזשהו אופן מתוחכם את הפוגה העשירית, ואתה לא תקלוט את זה.

יואב: נכון.

מתן: עבורך זה מייצג משהו שלא נמצא שם.

יואב: אני מבין לאן אתה חותר, אבל תן דוגמה.

מתן: נגיד שחלק מסוים בפוגה ה-20 זהה כמעט לגמרי לפוגה העשירית, אבל הוא נגמר באקורד אחר. והמאזין מן המאה ה-18 קולט את הייצוג הזה. וואלה, זה נשמע לו מוכר, זה בדיוק אותו דבר כמו מה ששמע כבר, והנה פתאום זה נגמר קצת אחרת.

יואב: תראה מה אמרת עכשיו: זה נשמע לי מוכר, זה נשמע כמו משהו ששמעתי כבר, ואז הנה בסוף משהו אחר. תיארת שלושה אירועים שמתרחשים בעת ההאזנה. והטענה היא, שבשביל לדבר על מה שיפה בהם, אז באף אחד מן הרגעים האלה – ממש ברמה הקוגניטיבית – הוא

אחת מהמשימות הקשות ביותר של עבודה זו תהיה להראות כיצד הפנייה הראשונית ליצירה ולא לדפלקסיה של הסובייקט. כלומר אותה הפיכת כיוון בה דובר בתחילת ההקדמה, איננה עומדת בסתירה לפילוסופיה של קאנט, ואיננה הופכת את היחס בין סובייקט לאובייקט בשיפוט על היפה, אלא רק הופכת את כיוון העבודה וההזדגמה שלנו. על כן, מטרתה של הצעידה בכיוון הנגדי היא, בסופו של דבר, הפגישה המחודשת מן העבר השני.

לא עושה את הצעד הנוסף של פעולת הזיהוי "הנה הפוגה העשירית". ובכל פעם שהוא כן עושה את זה, כלומר מזהה את הפוגה העשירית ונותן לה שם, אז זה חיצוני ליפה. אולי זו תפיסה של יופי שהיא יותר מצומצמת.

אתה בעצם מנקה את כל מה שהיסטורי בהאזנה שלך – כמו בתיאור של מוזיקה במסיבה שמקושר לאנשים שהיו שם ולסוג האלכוהול והכול. יכול להיות שאני מייצר פה





סרגיי סצ'ונול, אישה יפה (2007)

אתה יכול לעשות מין זינוק מחשבתי כזה, ואז לדבר על קולוניאליזם וג'ז. או בוא נגיד, זה היה פעם זינוק, אבל עכשיו יש שם איזו שרשרת לוגית.

יואב: בדיוק.

מתן: אז איך זה עובד? זו אנלוגיה? זו אנלוגיה בין מערכת היחסים הפנימית של היצירה לבין מערכת יחסים כלשהי שמחוצה לה, או שזה יחס בין היצירה למשהו אחר? ואם כבר זה עולה, אז אולי תוכל לחזור על מה שבנימין אומר על האנלוגיה.

יואב: אוקיי. נראה לי שיש ביקורות מוזיקה מעולות, והן בהחלט מבצעות זינוק. יש הרגשה שפתאום קפצת שני שלבים ולא שלב אחד – אבל זה עובד. אני מרגיש שקורה לי בדיוק אותו הדבר: אני פתאום מדבר על ג'ז ועל קולוניאליזם, או ג'ז ורגשות אשמה. אבל עכשיו הם מופיעים בצורה אחרת, כלומר לא בדיוק כשרשרת לוגית, אבל כן ממש הלכתי לשם. אם היו שלושה שלבים בדרך, אז עכשיו אני גם ממש יכול להבחין בהם. אז שאלת על הזינוק הזה, על האפשרות שלנו לעבור מן היצירה לעולם, או לפוליטיקה, ואם אנחנו עושים את זה דרך אנלוגיה או שזו איזושהי קפיצה שנשארת באותה רמה, ברמת קשר של ייצוג, ישיר כזה. לזה התכוונת?

מתן: כן. אני מבין למה אתה מתכוון. אני מאוד מזדהה עם זה. נגיד, כשאני חושב על הביצוע של הנדריקס להמנון האמריקאי בוודסטוק, ששם הגיטרה פשוט נשמעת כמו פצצות שנופלות על איכרים ויאטנאמיים מסכנים. זה יחס של ייצוג ישיר, הכי ישיר שיכול להיות בעצם. זה גם לא כל כך מעניין. וזה גם לא כל כך יפה. עצם זה שהגיטרה נשמעת כמו פצצות זה לא יפה, זה לא מגניב. זה אפילו קיטש, פשוט ייצוג לשמו.

אבל עכשיו אנחנו הולכים לרמה אחרת, שבה אנחנו אומרים שיש משהו בתוך המוזיקה של הנדריקס, שמתייחס למשהו אחר בתוך המוזיקה של הנדריקס, באותה הדרך שבה התנועה לזכויות האזרח התייחסה לתנועה נגד המלחמה בווייטנאם.

יואב: בדיוק. רגע, וואו. אתה יודע מה הזכרת לי עכשיו? יש מאמר של טרי איגלטון, מין מאמר כזה שגלזמן נותן במבוא לתורת הספרות, והוא כותב שם על לנין. בוא'נה, מתן, זה בדיוק זה! אז איגלטון לוקח כמה מושגים של תורת ספרות מרקסיסטית, והוא לא מקבל את התיאוריה של לנין שהאמנות צריכה לייצג את מבנה הבסיס, וגם לא את התיאוריה, נראה לי של לוקאץ', שטוענת שהיא צריכה לייצג את מבנה העל. ואז הוא טוען שהיחיד שמתקרב לתורת ספרות מוצלחת הוא אלתוסר, שאומר שהאמנות

אולי רחוק מן המושג הרגיל של יופי, אבל זה בעצם יותר קרוב למושג האמיתי של היופי, אני מרשה לעצמי לומר לאנשים שיש להם תיאוריה משלהם על מה יפה בעיניהם שהם רחוקים ממה שבאמת יפה בעבורם. ולגמרי ברור לי שזה דבר מתנשא, או לפחות פטרוני, לעשות.

III. פצצות על וייטנאם

מתן: אז בוא נחזור לשאלה שכבר שאלתי אותך בעבר ואני רוצה שנרחיב עליה. האם אתה מרגיש שאתה מייצר פה תפיסה של יופי שאחר כך תוכל גם להשתמש בה? למשל, שתכתוב ביקורת מוזיקה פעם בחודש על פי התיאוריה הזאת. ותיתן, לא יודע אם תסכים לזה, מספר כוכבים ליצירה על כמה היא יפה.

יואב: חוץ מן העניין של מספר הכוכבים, נראה בהחלט שכן. כשהייתי בהופעת ג'ז אתמול, מצאתי את עצמי חושב על דברים אחרים לגמרי ממה שכתבתי עליהם. דברים מהסדר של "ביקורת ג'ז", דיבורים על נגנים כאלה ואחרים

אנחנו לא יודעים מתי האזנה לדיסק האהוב עלינו, כזה שהקשבנו לו עשרות או מאות פעמים בעבר, תהפוך שוב לאירוע מטלטל ומרגש. ובכל זאת, זה קורה. הרבה פעמים בהפתעה, לא כשאנו מפנים שעתיים מסדר היום, מכבים את הטלפון ונשכבים על הספה כדי להקשיב רק לו, אלא דווקא כשאנו מוקפים בהרבה אנשים, חסרי ריכוז, אולי עצבניים, או אולי רגועים במיוחד, ולפתע שומעים שוב את ביצוע מוכר, או אולי להיפך. הנקודה היא, שזו פשוט תופעה מורכבת מדי בשביל שנוכל לדעת באיזה שלב של החיים שלנו אותה הקלטה עצמה תפעל עלינו באיזו דרך

והמסורות שלהם, והבנתי שכל המחשבות האלה עברו דרך אותה תיאוריה – כמו איזה כלי. הן השתמשו בה.

מתן: אני לא בטוח שאני מבין. תן לי לשאול שאלת הבהרה. אתה אומר שמהיחסים הפנימיים ביצירת ג'ז,



עצמו ורוב בפני עצמו לא רלוונטיים. אתה יכול לבצע פעולה של הפשטה. זו בדיוק האופרציה הזו, של לנקות החוצה את ההיסטוריה, זה בדיוק התיחום שדיברנו עליו קודם.

מתן: כן, אבל אז אתה אומר שמה שאתה קורא לו יפה לא יכול להיות תלוי בשנות ה־60. הוא חייב להיות יפה גם אם שנות ה־60 לא היו קורות מעולם, השיר עדיין היה יפה.

יואב: כן, אבל מה זה "שנות ה־60"? זה מתן שחי ב־2010 וחושב משהו על שנות ה־60, זה המושג של שנות ה־60. אבל לאנשים שהיו בוודסטוק, זה פשוט היה יפה. אתה גם משתמש ב"תנועה לזכויות האזרח", שזה מושג היסטורי. אני לגמרי מקבל את זה, אבל אנחנו לא רוצים להגיד שהנדריקס הפך למוזיקה טובה רק בשנת 2010, נכון?

מתן: לא, אני אומר שהנדריקס עשה מוזיקה טובה כי הוא קלט ג' ד וייצר א' ב!

יואב: כן!

מתן: ואם ג' ד לא היה שם, הוא לא יכול היה לייצר א' ב.

יואב: אבל ג' ד היה שם כל הזמן.

מתן: לא, הוא לא היה שם לפני שנות ה־60.

יואב: תלוי איך אתה רוצה לקרוא ל־ג' ד. כי הוא כל הזמן משתנה, לפחות בשמות שלו.

צריכה לייצג את היחס בין מבנה הבסיס למבנה העל. אז למה אני מעלה את זה? כי מה ההבדל בין איך שהנגינה של הנדריקס מייצגת ישירות את הפצצות על וייטנאם, לבין היחס בין איך שהנדריקס מייצג את הפצצות לבין היחס של התנועה לזכויות האזרח לאיך שהיא נאבקה ברחובות?

אפשר שתהיה שם, נגיד, דומות. וזו התשובה לשאלה הגדולה שלך – זו דומות, לא אנלוגיה. כי מה ההבדל על פי בנימין בין אנלוגיה לדומות? אנלוגיה זו רק מטאפורה על דומות. ומה שיכול להיות דומה באמת, זה רק שני עצמים. אנלוגיה, מאידך, טוענת שיש יחסים דומים (כשלמעשה שני יחסים לא יכולים להיות דומים). ומה עושה עצמים לדומים? רק שיש ביניהם יחסים זהים. כלומר, אין בין היחסים האלה יחס, אלא הם אותו הדבר ממש. נגיד שני משולשים דומים, משולשים הם עצמים. ולמה אתה אומר שהם דומים? כי יש שם אותו יחס בין הצלעות, הזווית. והנקודה היא שהזווית הזו זה אותו דבר בעולם.

ולמה מה שאנחנו עושים עם המוזיקה עכשיו זו לא אנלוגיה? כי כשאנו עוברים מיחס פנימי במוזיקה של הנדריקס למשהו בשנות ה־60, אתה רוצה להגיד שלמשהו בנגינה של הנדריקס יש אוטונומיה, הוא פעיל בעולם, והדבר הזה זהה למשהו שעולה לך עם המושג של שנות ה־60. ואם מה שחשוב הוא היחס, אז זה בכלל לא משנה איך פצצות בווייטנאם נשמעות, זה בכלל לא חשוב – זה באמת סתם קיטש. מה שחשוב זה היחס.

מתן: אני מבולבל מאוד. אני חייב לעצור אותך. אתה אומר שיש אלמנטים א' ור' בשיר של הנדריקס, ואלמנטים ג' וד בשנות ה־60. ומה שאני אומר כאן, זה לא שיש כאן איזשהו יחס בין א' ל־ג, בין רעש של פצצה לרעש של פצצה, אלא שיש איזשהו דמיון בין היחס שבין א' ל־ב לבין היחס שבין ג' ל־ד. והיופי כאן, זה היחס בין שני היחסים האלה. ואני יכול להכיר את היחס בין ג' ל־ד רק אם אני חי בשנות ה־60. אם אני אותו מאזין מן המאה ה־18 אז אין לי בכלל את ג' ואת ד. ומה שעושה את היצירה ליפה זה אך ורק היחס שבין א' ל־ב, וכל השאר לא משנה ולא נכנס ליפה.

יואב: תראה, חזרנו בדיוק לאותה בעיה מקודם של הפוגה ה־20 ושל הפוגה העשירית. ואתה אומר שהיפה הוא היחס בין א' ל־ב, אבל עכשיו אתה גם מכיר בזה שהוא יכול להיות זהה לדבר אחר בעולם. כלומר, הוא יכול להתמיד בזמן. ואז, זה לא משנה לך אם אתה חי בשנות ה־60 או לא.

מתן: למה?

יואב: כי ברגע שהוכחת שזה יכול להתמיד בזמן, גם עם א' ור' וגם עם ג' וד וגם עם ה' וז, אז הוכחת ש־א בפני



עלמה יצחקי, Shell People, 100x140, שמן על בד (2009)





שבשביל... וואי זו אחלה שאלה. וואו. יש פה הרבה, אני צריך רגע לחשוב על זה.

...

אוקיי. תראה, היחס בין הצלילים של הנדריקס למלחמת וייטנאם הוא לא דבר אחד. אין מקום מוזיקלי שקוראים לו פצצות בווייטנאם. אבל ברור שיש מקום בנגינה של הנדריקס שקשור למלחמת וייטנאם, זה ברור שהוא חושב על זה כל הזמן.

אז נחזור לסמינר עצמו, כי אני חושב שהוא פותר את השאלה של האם הפוליטי הוא יפה. נגיד כשאנחנו מקשיבים למוזיקה הערבית הזו עכשיו, ואנחנו שומעים איזה ביט קצת לא קשור, שנשמע לנו קצת היפ-הופי. ואולי המפיק של זה בכלל בא מפילדלפיה, ואנחנו שומעים כאילו זה איזשהו דבר שבא מחוץ למוזיקה הערבית. למה זה רלוונטי לנו? כי יש שם שתי צורות נפרדות. אתה לוקח, נגיד, מרובע ומשולש, חלולים כאלה, נגיד המרובע יהיה מלחמת האזרחים.

מתן: מלחמת וייטנאם?

יואב: אופס, כן. מלחמת האזרחים לא רלוונטית לנו.

מתן: דווקא כן. גם לתנועה לזכויות האזרח וגם למלחמת וייטנאם.

יואב: כן, בדיוק! הנה, זה לייבניץ. זה איך שעצם אחד משקף את כל השאר. זה גם מה שכל כך לייבנציאני בבנימין.

מתן: זה מאוד יפה, אבל בצורה חוץ-מוזיקלית לחלוטין. אנחנו מדברים פה בעצם על יפה מסדר אחר לחלוטין.

יואב: לא, עוד לא הגענו לדבר על היפה.

מתן: אז זהו, התחלתי כבר לחשוב על היחס הזה כמין יחס זהב. מין פי כזה.

יואב: אבל זהו, זה לא יחס זהב, כי יש המון כאלה. זה לא דבר אחד.

מתן: הם לא כולם צורות של אותו אחד?

יואב: לא. זה יותר גרוע מזה. כשאתה מסתכל על היחסים האלה, זה נראה לך כמו שתי צורות שונות – נגיד המרובע והמשולש שמקודם – ואז כשאתה מנסה להרכיב ביניהן, נראה לך שהן לא יכולות להיכנס אחת לשנייה (זוכר? הן חלולות). אבל, וזה הקטע המסובך של הסמינר, רק מעצם זה שהצלחת להכניס אותן אחת לשנייה – לא מעצם זה שניסית! – גילית שאלה שתי צורות שונות. רק מעצם ההצלחה בהכנסת הריבוע לתוך המשולש, הבנת שהיו שם שתי צורות שונות. וכאן נכנס האלמנט של הזמן. מה בעצם אמרתי עכשיו? אמרתי משהו ממש משונה. אמרתי ש-א : ב ו-ג : ד, אם תרצה, אפשר לדבר עליהם

IV. טורים בתוך טורים

מתן: כל זה בסדר, אבל אם לצורך העניין גם אני כותב טור ביקורת מוזיקה, ואני כותב על שיר של הנדריקס, ואני אומר שהשיר יפה כי הוא קלט את היחס שבין התנועה לזכויות האזרח לתנועה נגד המלחמה בווייטנאם. הטור הזה, לדעתי, הרבה יותר קרוב לטור שלך מאשר הטור שדיברתי עליו קודם, שאומר שהגיטרה נשמעת כמו פצצות. נכון? התקרבותי אליך? אבל אני עדיין רחוק ממך. אתה עדיין לא יכול לקבל נימוקים מן הסוג הזה, למה יפה במוזיקה.

יואב: אני מסכים איתך לגמרי, אני לא יכול לקבל נימוקים מן הסוג הזה, אבל אני לא אומר שזה לא נכון. זה פשוט לא נימוק. אלה הזינוקים והטאוטולוגיות שדיברנו עליהן קודם.

מתן: אבל אני חושב שיש פה עוד קושי.

יואב: אוקיי.

מתן: אם הטור שלך מקבל את הטור שלי, הוא טוען שהוא נכון, אבל פשוט לא מספיק, אז נוצרת פה בעיה אחרת. בשביל שהטור שלי יהיה מוכל בתוך הטור שלך, אז צריך להתקיים איזשהו יחס בין היחס א : ב ליחס ג : ד. א : ב יפה מסיבות אחרות, תוך-מוזיקליות; ואז אנחנו יוצאים עם איזושהי אמירה נורא מפתיעה, שלא התכוונו להגיע אליה אבל נראה לי שהיא מתחייבת מן התיאוריה שלך – ש-ג : ד הוא גם יפה! כלומר שהיחס בין התנועה לזכויות האזרח לבין התנועה נגד מלחמת וייטנאם, הוא יחס יפה. עכשיו יצאנו מתיאוריה של מוזיקה, והגענו מאוד מאוד רחוק מהתפיסה היומיומית של יופי. מאוד רחוק.

יואב: נכון.

מתן: אז מה עשינו כאן? אתה עומד מאחורי מה שהולך כאן?

יואב: הטיעון שלך טוב, והוא תפס אותי לא מוכן. הוא בילבל אותי קצת. אני מרגיש שלא עשינו עבודה מספיק טובה כדי להסביר כיצד הגענו למקום הזה. הייתי אומר



יואב: כן, זה בדיוק מה שאמרתי עכשיו. מוזיקה תהיה האמנות שעושה את הצורות האלה שיודעות ליצור את עצמן בזמן הפעולה שלהן, כלומר להגדיר את עצמן כצורות, שמתרחשת בצלילים. ולא צריך להגיד זמן, כי החצי הראשון של המשפט הזה הוא בעצם ההגדרה של זמן.

מתן: אז רגע, מה עם סרט? צליל זה אלמנט הכרחי כאן?

יואב: בוודאי. חייב לבוא מן האוזן.

מתן: למה? למה התיאוריה שלך על היפה לא יכולה לתפוס לגבי וידיאוארט?

יואב: היא יכולה. אני פשוט לא התעסקתי בזה. אני לא מבין בזה.

מתן: אז יכול להיות שההגדרה הזו, רק לצלילים שנמשכים בזמן, היא שרירותית ולא הכרחית?

יואב: אני לא מבין את השאלה.

מתן: שוב, נחזור להגדרה של מוזיקה כצלילים בזמן. אני שואל אם יש משהו בתיאוריה שלך שמחייב את ההגבלה הזו לצלילים.

יואב: אה! אז אני חושב שבסרט, או בכל דימוי ויזואלי, יש אלמנט של, אה...

מתן: מימיזיס?

יואב: כן. לא. לפני מימיזיס. זה אכן חשוב שזה לא מימיזיס, אבל קודם כל מה שחשוב זה שכאשר זה ויזואלי

כמין יכולת, או פעולה, של להצליח להגשים את עצמם. וזה בדיוק הסיבה שדיבור על הקשר בין הגיטרה לפצצות זה קיטש, כי שם אנחנו מדברים רק על איזה מין דבר, לא פעיל, בעוד שאנחנו צריכים לדבר על משהו פעיל, שהופך את עצמו לצורה מוגדרת.

מתן: אוקיי. כשאני כמבקר, בטור שלי, מזהה את א-ר-ב בדרכים מאוד קונקרטריות, נגיד התופים והגיטרה, אז כבר עשיתי משהו יפה. עשיתי שם את היפה, ואם אני אעשה את אותו הדבר שוב עם ג-ר-ד אז אני פשוט עושה את אותו הדבר שוב.

יואב: לא עשיתי את היפה. זה היה היפה. ובדיוק משום כך זה קאנטיאני. אתה חייב את הסובייקט, ובגלל זה לא אובייקטיביסטי במובן שדיברנו עליו בהתחלה, כי אתה באמת מדבר על סובייקט אחד. הומניזם רדיקלי בהקשר הזה. תחשוב איזה דבר מופרך זה להגיד היום במכון כהן או בחוג לאנתרופולוגיה שיש סובייקט אחד. בגלל זה גם אמרתי בהתחלה שזה מביך לדבר על הסמינר הזה. למה זה מביך? כי אי אפשר לדבר היום על סובייקט אחד. ויש סובייקט קאנטיאני אחד, לגמרי. זה ממש עניין של בושה, יש טאבו.

מתן: אני לא יודע אם אני חש בושה. בוא נאמר שיש אי נוחות, ואני מנסה לברר אותה עכשיו. אוקיי, משהו עושה את היחס הזה א: ב, ובלעדיו היפה לא היה. ומי זה המישהו הזה? זה היוצר או המאזין?

יואב: כל מי ששומע את זה. גם אם ברגע הנגינה וגם אם אחרי, באלבום. זה דבר שקיים בזמן. שני צלילים. מקצב.

v. חליל כמו ציפור, בלוז כמו רכבת

מתן: מממ. איכשהו זה נראה לי מספק כרגע, אז בוא נעבור לשאלה אחרת. בסדר? מה היחס שבין הדיון שלך למה הופך מוזיקה ליפה לבין השאלה למה הופך משהו למוזיקה בכלל?

יואב: וואו. שאלה מעולה.

מתן: האם מוזיקה יפה היא פשוט יותר מוזיקה באיזשהו מובן?

יואב: כן! פשוט כן.

מתן: ואללה. אז יש איזושהי סקאלה שעוברת מסתם רעש דרך מוזיקה רעה ומגיעה לבסוף למוזיקה שהיא טובה? או במילים אחרות, יש קשר בין ההגדרות של מוזיקה יפה ושל מוזיקה בכלל?

יואב: כן!

מתן: אז מה זה מוזיקה? בוויקיפדיה ההגדרה הכי בסיסית היא שמוזיקה זאת אמנות שמשלבת צלילים בזמן.

התיאור המבריק של צ'ארלס מינגוס את אופיו של תיפוף הג'אז הטוב, הציע לי לראשונה דרך לחשוב את המבנה הכפול של הקצב. 'אתה מצייר ציור הרחק מהפעמה ... כך שהליבה שלה נמצאת שם תמיד עבור התודעה'. זהו מבנה של ייצוג. לצלילים שאנחנו מנגנים, בנוסף להיותם צלילים בעלי תדר, מרקם, עוצמה או צבע מסוימים – כלומר, בנוסף לכל התכונות האינדיבידואליות שלהם – יש גם תפקיד נוסף, אשר בשלב זה נדמה כחיצוני להם; לייצג משהו אשר איננו הם עצמם.

אז יש משהו שהוא פעיל לא רק בזמן. יש מקום למרחב, דבר שבאופן עמוק לא קיים במוזיקה. באמנות ויזואלית הצורה של המרחב, או החלל, היא הרבה יותר פעילה. במוזיקה היא בכלל לא פעילה.

מתן: אבל במוזיקה יש לך אלמנטים אחרים שהם פעילים. יש שם צלילים שיש להם...

יואב: מקום?

מתן: וצבע, וערך מימטי גם.

יואב: אני לא בטוח שלצלילים יש ערך מימטי. כאילו, חליל יכול להישמע כמו ציפור, נכון?

מתן: כן, ובלוז יכול להישמע כמו רכבת.



דו מחרוזת הקיום

אבנר עמית

שָׁנִים קִטְפָּתִי עֲצֵי זֵית

קָעַת אֶשְׁזָרִם בְּשִׁעְרָךְ

שִׁעְרָךְ שָׁחֹר וּמִתְקַצֵּר

כָּל חֹדֶשׁ בְּמִסְפָּרִים

אִם נִגְזַז אֶחָד מִהַעֲצִים

בְּעֵדִינֹת יִרְאָה כְּאִשּׁוּךְ

לְמַרְגְּלוֹתָיו נִיחַ מִתְּנוֹת

לְהִרְפוֹת כְּאֵב עֲקִירָתוֹ

יואב: אשכרה, זה דבר נורא קיצוני להגיד. למה זה כזה מוזר להגיד את זה? נכון? אתה אמרת שזה לא משכנע, אבל זה היה בלשון המעטה.

מתן: כן. זה מתקשר למה שדיברנו עליו קודם. נגיד אני מדבר על בן-אדם, ואומר שהוא אמיץ כאריה, וזה שני דברים לא דומים. ובין הציור של החתול לחתול יש דמיון. הם דברים דומים.

יואב: והמטאפורה, אם נחזור לאנלוגיה אצל בנימין, אז משום שאתה עושה איזושהי מטאפורה בין האיש לבין האריה, אז אתה עושה אנלוגיה ואומר שיש דמיון בין היחסים ביניהם. ואתה אומר שאתה לא רוצה להגיד שיש דמיון בין הציור של החתול לחתול, ככה שיש יחסים ביניהם שהם זהים, ולא דומים, כמו באנלוגיה. וזה נשמע לי הגיוני. עכשיו, מה היחס בין הציור לחתול? האם הוא מימטי?

מתן: אבל רגע, תראה מה קורה כאן: עם המעבר לציור, איבדנו לא רק את המימד של הצליל, אלא גם את המימד של הזמן.

יואב: כן, זה בדיוק מה שיפה במהלך שאנחנו עושים עכשיו.

מתן: אבל התכוונת ליצור תורה של היפה במוזיקה. אתה חושב שיצאה לך תורת יפה כללית?

יואב: לא. קאנט יצר תורת יפה כללית. אני רק מראה את זה במוזיקה. עם שינויים קלים אפשר להראות את זה גם על אמנויות אחרות.

יואב: רגע, אז מה שאתה אומר בעצם, זה שמימזיס חייב מרחב ולא רק זמן. כלומר, אם מקבלים את מה שאמרת עד עכשיו כנכון, אז הגענו למקום ממש מוזר. שמימזיס דורש, בהכרח, מרחב. גם תחשוב על מושג המערכת של דה סוסיר; ומה זה מימזיס.

מתן: תראה, אני מסכים איתך שצליל לא מתקיים במרחב, חוץ מאיזשהו מובן מטאפורי. כשאני אומר על צליל שהוא מלא או דק, אלה מטאפורות. הוא לא באמת ממלא יותר או פחות חלל. אבל זה לא עניין של מימזיס. כי צליל כן יכול להיות מימטי, וזה לא במובן מטאפורי. לאובייקטים שקיימים במציאות שלנו יש גם תכונות קוליות. ומוזיקה שתישמע לנו כמו מלא, תהיה מימטית לחתול. בדיוק באותו מובן שציור של חתול יהיה מימטי לחתול.

יואב: אבל זה בדיוק מה שאתה אמרת בעצמך: רק אם המוזיקה עוברת דרך מטאפורה.

מתן: לא! היא לא עוברת דרך מטאפורה.

יואב: היא כן.

מתן: היא לא. מה פתאום.

יואב: זו בדיוק הטענה! אתה הגדרת עכשיו מטאפורה!

מתן: לא. אני לא מסכים איתך.

יואב: אתה הבאת עכשיו הגדרה מעולה למטאפורה. אבל איך הגענו למטאפורה? אמרנו שבשביל שנוכל להגיד שצליל הוא שמן או דק, אנחנו צריכים מטאפורה. ואז אני

אני רוצה לסיים עם הערה מסדר אחר, ולדבר מעט על הפילוסופיה. הסבר פילוסופי של יצירה מוזיקלית בהתאם לדרך שהוצגה בעבודה זו מצביע על הבדל מעניין, אולי רדיקלי, בין שתי אופרציות פילוסופיות שונות. נדמה לי כי בעת שיחות עם אנשים על יצירות מוזיקליות דרך הדיבור על יחסי ייצוג, עולה אמת אשר איננה מופיעה כפעור בין האובייקט של השיחה – למשל קטע רוק שמנוגן ברדיו – לבין השיחה עצמה. זאת, אני חושב, בניגוד לפעור אשר מופיע עם ניסיון לעשות ארטיקולציה היסטורית, מבוססת הבדלים, לניסיון של ההווה.

אומר, שבשביל שתוכל לזהות צליל שהקלרינט בפטר והזאב עושה חתול, אז אתה חייב לעשות מטאפורה.

מתן: באותו מובן שאם אני רואה ציור של חתול ואני מזהה אותו עם חתול אני חייב לעשות מטאפורה.

יואב: כן, כנראה. לא חשבתי אף פעם על מימזיס, אבל נראה לי שכן.

מתן: זה לא משכנע אותי. אני לא חושב שציור של חתול הוא מטאפורה של חתול.





עיונים במחקרים בלשניים על העברית המודרנית: בין טהרנות לתארנות האם קיימת דרך אמצע בין כפייה לשונית לאידיאולוגיה בלשונית? תשובה אפשרית ל"ישראלית שפה יפה" של גלעד צוקרמן

שואל לב

על ההבדל בין לשון לבלשנות

כל סטודנט מתחיל לבלשנות מכיר את זה. הדרישה לשנות את מערכת הקואורדינטות של ההתייחסות לשפה, שמגיעה עם התכשיות לאמות המידה הישנות שאיתן נכנסת אל בין כותלי החוג. מדובר בהמרת דת כמעט, שינוי אידיאולוגיה קיצוני. את המילון – מחליף "הלקסיקון המנטלי". את "איך צריך להגיד" – מחליף "מדוע אומרים כפי שאומרים". את לימוד הדקדוק – מחליפה רכישת השפה, ומייתרת (כמה נפלא) את כל הידע שצברנו (ושכחנו) זה מכבר בשיעורי לשון בבית הספר. את "ודייק" מחליף "הדובר הילידי" ואת התקניות מחליפה הדקדוקיות. זאת אומרת, אם ברצונך, כבלשן, לדעת האם מילה או מבע שייכים לשפה, עליך לנסות אותם על אוזניים של דוברים, והם יכריעו בדבר. וכששואלים אותך – אתה הרי לומד בלשנות – אם נכון לומר כך או אחרת, מיד אתה מתחיל להרצות את המשנה החדשה שלך, ומסרב בכל תוקף לתת מענה לשאלה התמימה שנשאלת. אתה הרי אינך רוצה להיחשף כדקדקן־טהרן אנכרוניסטי.

הטעם לשינוי ברור ומוצדק מאין כמותו: הבלשנות המודרנית, מיסודם של פרדינן דה־סוסיר בסוף המאה ה־19 ונועם חומסקי במאה ה־20, חרתה על דגלה גישה דסקריפטיבית, תיאורית, לחקר הלשון. לצד המדקדקים המכתיבים כללי לשון נעמדו הבלשנים, המחפשים אחר כללי דקדוק טבעיים, המאפשרים ויוצרים את מגוון

השפות האנושיות המדוברות בעולם. אצל המדקדקים, כלל לשוני הוא חלק מתקן המכתיב לדוברים כיצד עליהם להשתמש בשפתם, ועל כן כלל לשוני, לדוגמה, הוא: עיצורי בגד־כפת ייהגו דגושים בתחילת מילה או אחרי שווא נח. הבלשן מתייחס לחומר הלשוני כנתון, כאובייקט המחקר, ומבקש לנסח כללים מופשטים וסמייים של השפה על ידי חשיפה של סדירויות וציות למגבלות. כלל לשוני שנוסח על ידי בלשנים יהיה למשל עקרון ה־"non co-reference", שלפיו המשפט "דני חושב שהוא יבוא" דקדוקי כאשר "דני" ו"הוא" מתייחסים לאותו אובייקט, ואילו המשפט "הוא חושב שדני יבוא" אינו דקדוקי באותם תנאים. הסיבה לכך היא שהמשפט השני מפר עקרון שלפיו כינוי גוף המתייחס לאובייקט באותו המשפט, חייב להימצא נמוך ממנו בהיררכיה התחבירית במשפט. בעיני הבלשנים, אבן הבוחן לתקניות מבע לשוני אינה השאלה אם המבע מציית לכללי דקדוק מתועדים בספרות. תקניות מבע לשוני מתגלה מיד: הדובר הילידי הוא השופט, פיו ואזניו הם ספרי הדקדוק שבהם מצויים הכללים, ועלינו כבלשנים לחשוף כללים אלה.

I. היווצרות הטהרנות העברית

העברית המודרנית היא שפה צעירה, המדוברת על ידי דוברים ילידיים הרוכשים אותה באופן טבעי רק כ־100



של טהרנים לשפה. משהפכה למדוברת למרות ההתנגדות, וייצגה את נס תחיית העם היהודי בארצו, תמיד הוסיפה העברית לעמוד במוקד ויכוח בין טהרני השפה לדובריה הפשוטים, שהואשמו בזלזול בתרבותם, בזניחת הספר העברי ובהורדת העברית אל הרחוב.³

II. הדילמה של הבלשן אוהב העברית

מי מאיתנו לא תוקן (ותיקן) אין-ספור פעמים, תיקוני הגייה והתאם, נטיית פעלים וצירופי סמיכות. מינקות אנו נחשפים לכך שהשפה האידיאלית שאותה אנו אמורים לדבר מלאה כללים עלומים, יוצאי דופן רבים, וסתם מוזרויות. לרבים מן הדוברים הילידים יש אינטואיציה חזקה, לא רק לגבי דקדוקיות ותקניות של משפטים בשפה, אלא גם לאיך צריכה להישמע עברית "תקנית". טעם מלרעי, הגאים גרוניים, מילים קצרות (ועדיף כאלה עם שורש ומשקל), ה הידיעה על המילה השנייה בצירוף (למשל, בית הספר ולא הבית ספר) התאם מין מוזר למספרים (שלוש כיסאות או שלושה?) וכמובן חוקי בגד-כפת הסתומים, שהם אולי הקורבן הראשי לתופעת תיקון היתר של דוברי העברית.

דוברי כל שפה מודעים לפער שבין הלשון היומיומית לבין משלבים גבוהים יותר. תופעת תיקון היתר בהגייה מתרחשת כשהאינטואיציה בדבר העובדה שצריך להתנסח "קצת אחרת", פוגשת חוקי ביצוע שאינם זהים לחוק הביצוע האמיתי – שלפיו ההגייה התקנית פועלת: כשדוברים מבקשים להישמע תקינים, הם מחילים על הדיבור הטבעי גירסה מלאכותית של מה שנדמה להם ככלל בעברית תקנית, וכך אנו פוגשים למשל את בפתח [bafetax] ובפועל [bafoal], את "כנסו (צורה שמרבית הדוברים לא יתקנו לצורה התקנית "היכנסו") לכיתה וסיגרו [usigru] את הדלת". מסופר על נתיבה בן-יהודה כי לעגה לקריין רדיו שביטא "כל קצין וחצין" באומרה "כל קריין וחריין". תיקון היתר הוא תוצאה של המאבק שמנהלים טהרני לשון בכל שפה, ואפשר ללמוד ממנו שני לקחים הנוגעים לענייננו: מצד אחד, הוא מראה כמה מגוחכת נשמעת תוצאת הדרישה מדוברים להתנהג לפי כללים שאינם טבועים בדקדוק שלהם, עד כדי ששכרם של הטהרנים יוצא בהפסדם. מן הצד האחר, עד כמה גדולה השפעתם של גורמים חברתיים על הדרך שבה דוברים מתבטאים, מעבר לציות העיוור שלהם לחוקי הדקדוק הטבעי.

בשל הניגוד בין הנטייה לתקן דוברים אחרים לבין הרצון הבלשני לתאר, נוצר מצב שבו לדובר עברית ילידי שכמוני שגדל, כמו רבים, תחת השפעת האתוס והמיתוס של תחיית השפה, קיים קושי גדול למצוא שילוב נכון בין הרצוי למצוי

שנים. היא נשענת על לקסיקון בן כ-2,000 שנה שכמעט ולא חודש, ועל מבנים תחביריים שלא השתנו מאז. המעבר משפה "מתה" לשפה חיה ומדוברת יצר, בין השאר, ייחוד של השפה העברית משפות אחרות, שכן הראשונה נתפסה כהישג לאומי של התנועה הציונית בדרך לכינון האומה הישראלית. לרבים מן המנהיגים הציונים של סוף המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20, היתה העברית מכשיר ראשון

"ישראלים נוטים לחשוב שהם מדברים את לשונו של ישעיהו הנביא (עם טעויות). הם מאמינים ששפתם היא עברית (תנ"כית/משנאית) שהוחתה בסוף המאה ה-19. כדי לשמור על ה"טהור" שלה, הם נוטים לתקן "טעויות" ללא הרף: "אל תאמר 'עשר שקל', אמור 'עשרה שקלים'!" "אל תגיד 'יש לי את הספר', הגיד 'יש לי הספר'!" וכן הלאה. ואולם השאלה היא, מדוע הישראלים "טועים" כל הזמן בשפתם שלהם?" (צוקרמן, 2008)

במעלה במאבק לכינון הלאום היהודי בארצו. ראו, בהקשר זה, את כתיבתם של אחד העם, מנחם אוסישקין, זאב ז'בוטינסקי וכמובן אליעזר בן-יהודה, ועוד רבים אחרים. ארגונים כ'ועד הלשון' וג'דוד מגני השפה' היו ביטוי ליחס זה אל העברית: נכס תרבותי יקר שיש להגן עליו מפני חדירת ה"ז'רגון" (הלשונויות הרבות שדוברו על ידי יהודים ובראשן יידיש) וגם מכשיר לאיחוד ולייחוד היהודים סביב זהות תרבותית ולאומית חדשה, שונה מן התרבויות שמהן הגיעו, אך שונה גם מתרבות ארץ היעד של המהגרים. במאמרו "הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית" מתאר פרופ' איתמר אבן זהר את ההבדל בין ההגירה היהודית לארץ-ישראל לבין הגירות אחרות של קבוצות באותה תקופה: "במקרה של העליות ארצה, החלטה לזנוח את תרבות המוצא, כולה או חלקה, לא היתה יכולה להוביל להחלטה לאמץ את תרבות ארץ היעד, מפני שתרבות כזאת לא היתה בעלת סטטוס לשמש אלטרנטיבה... כדי להעמיד מערכת תחליפית לתרבות המוצא, התרבות היהודית של מזרח-אירופה, צריך היה אפוא ליצור, 'להמציא' אותה".²

יחד עם האתוס של היהודי החדש, זה שעובד את האדמה וקרוב אל הטבע, המגן על עצמו בנשק, יצרה העברית המתחדשת, בהגייה הספרדית ולא האשכנזית, ניגוד בין היהודי הישן לעברי החדש. בשלבי התחייה הראשונים, כשעוד שימשה בעיקר כלשון הקודש, התפילה והתיווך בין קהילות רחוקות, התקיים ויכוח האם בכלל ראוי לחזור ולדבר בלשון זו. כשפת התנ"ך וכאחת השפות העתיקות שנודעו בתקופת ההשכלה באירופה, זכתה העברית לקהל מדקדקים, נוטרים ומגנים, שאפשר לראותם כדור ראשון





דנה קרני, שוק הכרמל (2007)

לקהל מקצועי אלא לכל דובר המתעניין בלשון. זהו מחקר העוסק בחוקי יצירה של מילים בעברית ומבקש לתאר את הכללים שדובר העברית מציית להם כשהוא פוגש או יוצר מילה חדשה. גם כאן כמובן אין הכוונה לכללי דקדוק תקינים, אלא למנגנונים המנטליים המצויים, לפי אורנן, במוחו של הדובר. מרכז מנגנון זה, לפי אורנן, הוא טבלת שורש-משקל עצומה שאליה נוצקים הרכיבים הפונטיים של המילה – עיצורים ותנועות. אנו כדוברים מכירים אותה מצוין – זהו הייחוד השמי המובהק של מערכת השורשים. אורנן מראה כי טבלה זו היא המרכז העיבודי של מילים בשפה, פעלים ושמות וכי כל מילה חדשה הנוצרת במוחו של הדובר (להבדיל ממילים שאולות או חדשות שהדובר נחשף אליהן מבחוץ) היא תוצר של פעילות בתוך טבלה זו. קל להבין, כי מחקרו של אורנן מספק מניה וביה גם את תשובתו לשאלת זהות השפה: "די אם ניתן את הסימן הצורני הבא כדי לזהות לשונות שמיות: אלו הן לשונות שהערכים המילוניים המקוריים שלהן ברובם המכריע בנויים מסירוג של שתי מורפמות כבולות... מורפמה כבולה אחת – השורש – בנויה כסדרה של עיצורים, והאחרת – המשקל – כסדרה של תנועות או של תנועות ועיצורים".⁴

אורנן מתאר בספר זה גם היבטים חברתיים של ידיעת הלשון. כך, למשל, הוא דן במנגנוני בקרה חברתיים של הלקסיקון המנטלי: "בהיסוס כלשהו ישתמש [הדובר] במילים חדשות לו (שלא השתמש בהן עד כה) אבל שמע (או קרא) אותן מפי דובר המקובל עליו כמי שידוע ומכיר את רשימת הערכים הכללית בעברית".⁵ וכן את הציטוט העוסק ביצירה לשונית חדשה של דוברים: "בין כך ובין כך 'יצירה' היא תחום שפועל בו כל דובר וההבדל בין מי ששולט בלשון ובין מי שאינו שולט בה כל צורכו הוא, שהראשון מכיר את גבולות הלשון הכללית של חברתו, ואם הוא חורג מהם, הרי זו חריגה מדעת. שאינו שולט בלשונו אינו יודע היכן הם גבולותיה של הלשון הכללית".⁶ אורנן

בה. הרי זוהי שפת התנ"ך, שפתם של מאיר אריאל, פנחס שדה, ש"י עגנון ויונה וולך, הלא כן? איך אפשר לוותר על העושר הזה לטובת "אי-כפייה" תאורטית? גיוון וריבוד לשוני הם מרכיבים חשובים ביצירת אמנות בלשון, ואילו מישלב דיבורי יומיומי הוא רק אחד מן הסגנונות שדוברים נחשפים אליהם. אני מאמין שכדי להנות מן העושר הלשוני העצום, שחלקו הוא תוצאה של כיפוף כללים תקינים ושימוש אמנותי בשפה, כדאי לדובר להיות מצוי בכמה שיותר משלבים, להכיר את היסודות של לשונו, להבין גם את התנ"ך וגם את "עספור". לפיכך, קשה להימנע משיפוט טהרני על השפה ועל "דובריה העילגים" כפי שכינה זאת בזמנו יוסי שריד, ולו בשל העובדה כי שליטה מוגבלת בעברית תקנית מונעת מן הדובר גישה למחזות מסוימים של השפה כגון ספרות, שירה וכתובה מסאית. מצד שני, האם ברצוננו, גם אם לא ביכולתנו, לכפות על דוברי השפה היכרות עם צורות לשוניות שמבחינת דוברים רבים אינן קיימות? האם פרספקטיבה בלשונית, מתארת ולא מטהרת, יכולה להגיד משהו על שביל אמצע שבו שתי התפיסות נפגשות?

III. העברית במחקר המודרני

רק בשנים האחרונות החלה השפה העברית המדוברת להיחשף למחקרים בלשוניים. אחת השאלות המעסיקות את המחקר היא קביעת זהותה של השפה: מי הן הורותיה? אילו שפות העניקו לה את זהותה ה"טבעית"? מלכתחילה זיהו החוקרים את הפער בין העברית המוקדמת – התנ"כית, המשנאית וזו של ימי הביניים, לבין העברית המודרנית המדוברת, וביקשו להסביר את משמעותו. המחקרים נחלקו לאלה שטוענים כי העברית המודרנית היא המשך טבעי לעברית המוקדמת, ולכאלה הטוענים כי המרכיבים ההודו-אירופיים שבה רבים מאלה השמיים, וכי השפה המדוברת היא שילוב של מבנים סלאווים וידיים עם לקסיקון עברי. המחקר תוקף שאלה זו, בהתמודדות עם שני חלקים של השפה, נפרדים אך כרוכים זה בזה: אוצר המילים (הלקסיקון) וכללי הדקדוק (תחביר, מורפולוגיה). נראה, כי גם במחקרים שזו אינה מטרתם, השאלה על זהות העברית המודרנית מקבלת מענה מסוים. יותר מכך: בכל מחקר שמתייחס לשאלות היסטוריות על זהות השפה, ניתן למצוא קשר בין זהות השפה להשקפת החוקר בנושאים שאקרא להם כאן "טהרניים", כלומר כאלה שמציגים עמדה מסוימת באשר לדרך שבה צריך הדובר להתייחס לשפתו. דוגמה לכך ניתן למצוא במחקרו של הבלשן עוזי אורנן, שהתפרסם כספר: **המילה האחרונה – מנגנון התצורה של המילה העברית**. הספר פונה לא רק



מן הבחינה הסינכרונית, צוקרמן מציג את ההשפעות הלשוניות של היידיש על השפה הישראלית: בין המאפיינים ניתן למצוא כמובן את אוצר ההגאים: ללא עיצורים גרוניים ונחציים (לועיים, השוו לערבית [ט] [ק] ו [צ]) ולעומת זאת הגאים חכיים: [ז], [ג], [צ']. מאפיין נוסף הוא מבנה ההברה, המאפשר צורות עיצורים בתחילת ההברה, בניגוד למבנה ההברה העברי. מתחום התחביר מציין צוקרמן את מבנה השייכות ("יש לי את הספר" ולא "יש לי הספר" העברי) ואת השימוש המוגבר באוגד במשפטים שמניים (כסף זה לא הכול, העץ הוא גבוה) כמבנים שמוצאם מידיש. במאמר מוסגר אציין, כי ישנם חוקרי מקרא הטוענים כי בעברית המקראית התפתח שימוש באוגד מתוך משפטי ייחוד. במענה לטענה זו, וכדי לפטור את עצמו מהכרעה מניין מגיעים מאפיין זה ואחרים, צוקרמן מנסח את עקרון החפיפה, שלפיו "ככל שמאפיין לשוני קיים ביותר שפות תורמות, כך יש לו סיכוי גדול יותר להישמר בשפת המטרה".¹⁰

נראה כי גישותיהם של אורנן ושל צוקרמן עולות על מסלול התנגשות בשאלת אוצר המילים. כאשר הוחייתה העברית הקושי הגדול של מחייה היה בזינוק שנדרשה לעשות אל המאה ה-20, עם אוצר מילים קפוא שעסק כמעט רק בעניינים דתיים. לרשות המייסדים עמדו כמה אמצעים: צורות עבריות קדומות שנשתמרו, ומשמעותן אבדה או נעשתה לא-רלוונטית, תרגומי שאילה מן הלשונות השונות שאותן דיברו, וכמובן שאילה ישירה של צורה לועזית. בעיני צוקרמן, ריבוי תרגומי השאילה, תרגומי בבואה (התאמת משמעות חדשה למילה קיימת) והחידוש הצוקרמני תשמו"ץ (תרגום שומר משמעות וצליל) כמו המילה העברית משקפיים שחודשה מטעמי דמיון לבסיס היווני /skope/ –

מכיר בחשיבות המגבלות החברתיות שיש לדוברים זה על זה, והוא תופס אותן כחלק מתהליך היצירה של מילים. דעה אחרת מזו של אורנן מועלית במחקר החדש והנועז ביותר בתחום, שהתפרסם כספר: ישראלית שפה יפה, שכתב הבלשן גלעד צוקרמן. כמו ספרו של אורנן, גם ספר זה נכתב לדוברי עברית באשר הם ולא דווקא לקוראים מקצועיים. בנתחו את מקורות השפה המדוברת היום בישראל, הוא קובע כי שפתנו היא בת-כלאיים של שתי שפות תורמות עיקריות – העברית והיידיש. הוא מכנה את השפה "ישראלית", בחירה המהווה בעבורו תשובה ניצחת לטהרני השפה: "אני מאמין כי דברים אלה משקפים נאמנה את מצבה הייחודי של הישראלית. שטיפות מוח והטפות טהרניות הפיצו תפיסות שגויות בנוגע לשפה ויצרו פער גדול בין מה שחושבים דוברי ישראלית על הדקדוק של שפתם לבין אופיו האמיתי".⁷ רוצה לומר, חבל על מאמצי הטהרנות: הטהרנים מבקשים לכפות על דוברי השפה דקדוק שאינו שלהם.



אהרן לוי, רעננה (2006)

צוקרמן מדגים את טענותיו בשתי דרכים: ניתוח דיאכרוני של התפתחות השפה המדוברת כיום בישראל וניתוח סינכרוני טיפולוגי של הדומה והשונה שבין שפה זו לעברית וליידיש. מן הבחינה הדיאכרונית, משתמש צוקרמן, כמו רבים לפניו, בהנחת היסוד של הבלשנות המודרנית, שלפיה שפה טבעית לא מתקיימת ללא שרשרת גנטית המשכית של דוברים ילידיים. לפי צוקרמן "השפה העברית לא דוברת כשפת אם במשך יותר מ-1,700 שנה. אי אפשר להתייחס לעברית שהוחייתה'... כאילו היתה המשך ישיר של העברית מקדמת דנא, שכן הישראלית היא בעלת דנ"א אחר".⁸ הפיתרון שצוקרמן מציע לבעיית הרצף נמצא ב"עקרון המייסדים", שלפיו "מאפייני השפה של האוכלוסייה המייסדת קובעים את טבע השפה הנוצרת. לפיכך, יידיש היא תורמת עיקרית לישראלית מכיוון שהיא היתה שפת האם של רוב מייסדי השפה הישראלית, בשלב הקריטי של תחילת הישראלית".⁹

"מחקר הישראלית מציג אפוא התבוננות ייחודית בדינמיקה שבין שפה לתרבות בכלל, ובמיוחד בתפקיד של השפה כמקור לתפיסה עצמית קולקטיבית. שכן, אף-על-פך שמחיי השפה העברית התאמצו להשריש את הטהרן הלשוני ולשרש את הגלותיות, השפה שיצרו שיקפה לעתים קרובות דווקא את ההיברידיזם והגלותיות שאותן שאפו לטשטש. בהתאם לזאת, המעמד הרם שממנו נהנית הישראלית הוא למעשה תוצר של תהליך אידאולוגי הקושר בין התפתחותה הלשונית ובין פוליטיקה של תחייה לאומית." (צוקרמן, 2008)

מסווים את מקורות המילים ומדמים אותם למילים עבריות (לדוגמה בסיס שמקורה /basis/) גם לאוזנו של הדובר הילידי וגם לניתוח האטימולוגי של הבלשן. צוקרמן מראה בכמה דוגמאות מאירות עיניים את מידת השפעתן של שפות לועזיות, ובעיקר של היידיש, על





אהרון לוי, ליטאג טיבט (2007)

אינה מספיקה כדי לבטל את ביקורת-שלו כלפי שיפוט טהרני בעברית. גישתו של צוקרמן לשאלת הטעות בשפה נשענת על הגדרתה כנפרדת מן השפה העברית הקדומה. מה שנחשב לטעות דקדוקית בעברית, כמו "עשר שקל", אינו טעות בישראלית משום ש"אם דוברים ילידיים משתמשים בביטויים כאלה, משמע שהם אינם שגויים מפני שכאמור, דוברי שפת-אם אינם טועים".¹¹ הדוגמה של האנגלית תבוא במקרה זה לעזרתו של צוקרמן (או לפחות לא תסתור את דבריו) שכן, גם אם האנגלית נחשבת לאותה שפה, אף דובר אנגלית לא יתקן את חברו באמצעות חוקים שהיו תקפים לאנגלית בת המאה ה-13. בדומה לכך, היה יכול צוקרמן לטעון (או ניתן לטעון בכלל) גם מבלי לשנות את שמה של השפה, כי אין זה נכון לתקן דוברי עברית מודרנית לפי מערכת כללים לא-לה.

באשר לקשר בין ידיעת הדקדוק העברי לבין יכולת חשיבה וביטוי, מבקש צוקרמן בצדק שלא להיצמד לקשר האוטומטי שדוברים מייחסים בין הגייה תקנית לבין יכולת חשיבה. לדבריו, כאשר חזות הכל היא שליטה בדקדוק, החינוך מזניח את המיומנויות החשובות של רטוריקה, של לוגיקה, של חשיבה אנליטית ושל כושר ביטוי. "אך לכל זה קשר רופף מאוד עם דיבור 'עברית צחה'".¹² מאידך גיסא, איך ניתן ללמוד את כל אלה ללא חשיפה לטקסטים, כתובים ומדוברים, במישלבים שבהם הם אכן נוצרים? ללא מענה לכך, נותר היחס של צוקרמן לבעיות הנובעות מאחיזה בחלק קטן בלבד מן העושר של השפה של הדוברים כמס שפתיים בלבד.

חדירת מילים ללקסיקון הישראלי, וכן את השפעתן על הפרודוקטיביות של מנגנוני היצירה. כך, דוברי ישראלית גוזרים פעלים חדשים בבניינים המאפשרים שמירה על צורת הבסיס הנשאלת: בניין "הפעיל", לצורות שיש בהן צורות עיצורים כמו הקליק, השפריץ ואחרים, ובניינים כבדים לשמירה על סדר העיצורים והתנועות בבסיס: טילגרף, מיקסס. זאת, לעומת העברית שהבניין הפרודוקטיבי יותר שלה הוא בניין פעל.

אצל אורנן הניתוח הפוך: כיוון שטבלת שורש-משקל היא מנגנון פרודוקטיבי להוספת מילים חדשות ללקסיקון של הדובר, הרי שכל מילה חדשה הנגזרת בה עוברת התאמה לצורה השמית של הפועל. לדובר שפה שמית יש אפשרות להפריד עיצורים של מקור מסוים מן התנועות שלו ולשבצם בתבנית קיימת של תנועות אחרות ושל תחילויות וסימויות (prefix and suffix) ולממש בכך משמעויות שונות עם מכנה משותף כלשהו. בניתוח זה אין משמעויות לשפת המקור שממנה התקבלה המילה, וגם מילים שהן עבריות במקורן עוברות אותו תהליך. כך נוצרים פעלים כגון תיקלט, איתחל ואחרים.

האם קיים קנה מידה שיאמר לנו איזו מן הטענות צודקת יותר? האם חדירת מילים חדשות לשפה מהווה אות להשפעה חזקה של מערכת שאינה עברית או עדות לחוסנה של מערכת היצירה השמית? מן הסתם אין לכך תשובה פשוטה והיא תלויה בראש ובראשונה בעמדת החוקר לגבי המתח שבין שמירה על יסודות עתיקים לבין התחדשות בלתי פוסקת.

IV. כפייה לשונית ואידיאולוגיה בלשנית

האם עלינו לקבל את מסקנותיו של צוקרמן בדבר זהותה של העברית העכשווית והאם קבלתן משפיעה במשהו על המלחמה בטהרנות לשונית? לשם השוואה, מידת ההשפעה של שפות לטיניות, ובראשן צרפתית, על האנגלית של המאות ה-14–15 היתה כה גדולה עד שהשפה שינתה את סדר הרכיבים במשפט. כיום לדוברי אנגלית מודרנית בלתי אפשרי להבין את השפה העתיקה ללא לימוד, ולמרות זאת, איש לא יאמר שהן אינן אותה שפה. את הניב הטוסקני הנחשב היום לשפה האיטלקית הרשמית, רוב תושבי איטליה לא הבינו עד אמצע המאה ה-20. רוצה לומר, השפעות זרות והתפתחות טבעית אינן סותרות זו את זו, וטיעונו של צוקרמן מתמצה בטענה, הנכונה כשלעצמה, בדבר העדר שרשרת של דוברים ילידיים.

עם זאת, הביקורת שאני מציע כאן על ההתעקשות של צוקרמן לשנות את שמה של השפה, מעברית לישראלית,





יכולה ללמד אותנו משהו על נחישות ועל דבקות של האדם הבדוד. יש לזכור כי הציונות היא תנועה מודרניסטית, המונעת מתוך תשוקה להשכלה ולנאורות ומן האמונה ביכולתו של האדם לעצב בעצמו את גורלו האישי והלאומי. כפי שמראה אבן-זהר במחקרו, הציונים הראשונים התנתקו ממוסורות הרקע הדתי, היהודי-אירופי, ובחרו בזהות תרבותית שנראתה להם כניגודו המושלם של רקע זה. מחקרים היסטוריים מראים עד כמה השלטת העברית על המרחב הלאומי של היישוב לפני קום המדינה, היתה כרוכה בכפייה, בתעמולה ובמהלכים פוליטיים, ועד כמה לא טבעי היה ניתוקם של דורות משפת

אימם, לטובת לשון כלאיים חדשה-ישנה. ואף על פי כן, זו היתה הצלחה. צוקרמן אינו מערער על ההצלחה של יסוד שפה חדשה ושימושית, אלא חוגג את קיומה ככזו בהעניקו לה שם חדש: ישראלית. אבל דווקא ניסיון זה, גם אם כוונתו אינה כזו, מתנער מהישגם הגדול של מחיי השפה, שהוא עצם כינונה של שפת דיבור שבה יתנצחו מעתה ועד עולם תאריכים וטהרנים, מחנכים ובלשנים, ואשר בכל זאת מושתתת על השפה העתיקה המזוהה עם הלאום שאותו ביקשו הציונים לכונן מחדש.

אם נקבל את הטענות לגבי החשיבות של משתנים חברתיים בכינון השפה, ונוסיף את התיאור של השפה החדשה כמרחב של התנצחות, נוכל לומר שהטהרנות הלשונית מאז ועד היום, משקפת תהליכים חברתיים של חתירה להגמוניה ולא של היתוך לשוני על בסיס המכנה המשותף הלשוני של העם היהודי בתפוצות – לשון המקרא והחכמים. המאבק על זהות השפה במחקר לא יכול להתעלם מן המאבקים החברתיים שבבסיס עיצוב דמותה של השפה. ההיסטוריה מלמדת שהדבר לא ייתכן וכי תמיד שפה כלשהי תהיה מורכבת מכמה שפות (אידיולקטים וסוציולקטים) ולכולן שיוך כלשהו במערכת החברתית של דובריהן. כדי לחתור לכך שהשפה לא תהיה מקור לדיפרנציאציה חברתית, לא מספיקה טענתו של צוקרמן בדבר זהותה של השפה שאמורה לכאורה להפוך את הדובר לחסין מפני תיקונים.

על הסכנה שבניתוק הדובר הילדי ממשלבים גבוהים, שדומה על פני השטח לעמדה ליברלית החותרת נגד שיוך מעמדי, עמד ההוגה האיטלקי המרקסיסטי, אנטוניו גרמשי: "הדקדוק הנורמטיבי... מנסה ללמד את מכלול האורגניזם של לשון מסוימת וליצור את ההתייחסות הרוחנית המאפשרת לנו להתמצא בתחום הלשון... מרחיקים מתחום בית הספר

תשובתו, המבקשת להיות בלשנית טהורה, מתמצה בסופו של יום באקסיומת שרשרת הדוברים הילדיים ומתעלמת מן הזרמים התת-קרקעיים שאותם עלינו לחשוף כשאנו מבקשים ליצור חברה ללא אפליה על רקע לשוני. צוקרמן יוצר דובר ילידי אידיאלי, ומסמן את ניגודו: אליבא דצוקרמן, דובר ישראלית שהטמיע בכל זאת חלק מן המאפיינים העבריים שלה, שאחזתם בקרב הדוברים נחלשת והולכת, הוא שטוף מוח, ומנסה לדבר שפה זרה. זו קביעה פרובוקטיבית וקשה לעיכול, כפי שמודה צוקרמן עצמו, ואין בכך לסתור או לאשש אותה. אלא, שנדמה כי חוץ מהיותה כזו, תרומתה להבנת המתח שבין טהרנות לשונית לדיבור טבעי, אינה גדולה.

מחקרים סוציו-בלשניים מודרניים מראים כי כל דובר, בכל שפה, מחזיק במשלב טבעי, כלומר אופי שימוש בשפה שאותו הוא רוכש בסביבתו הקרובה ושבּו ישתמש כרגיל, ובמשלבים נוספים שבהם ישתמש בהתאם למפגש עם קבוצות או עם מצבים חברתיים משתנים¹³. מכאן שגם בעוד כמה דורות, לאחר שהעברית/ישראלית תתפתח באופן טבעי, טהרנות לשונית תוכל להמשיך ולשמש כלי ביד המחפשים אמצעים ליצירת בידול מעמדות ומגזרים בחברה. צוקרמן "מייחל לכך שבלשנים... יעניקו לנו תיאור כן של שפתנו – כפי שהיא באמת, ולא כפי שהם מאמינים שהיא צריכה להיות"¹⁴. ואולם, מהי השפה "באמת"? תפיסה זו היא בבחינת "תארגנית-טהרנית" – היא מבקשת לנתק את התהליכים החברתיים, שלהם חלק נכבד בכינון הבלתי פוסק של השפה, כפי שגם אורנן מודה בדברים שצוטטו לעיל.

יתר על כן, צוקרמן מביע, במתכוון או שלא, עמדה דטרמיניסטית באשר ליכולותיו האורייניות של האדם. דווקא התמונה של המרחב הלשוני בישראל, לפני קום המדינה, כפי שמתקבלת ממחקרים מן השנים האחרונות



- 5 שם, עמ' 25.
6 שם, עמ' 55.
7 גלעד צוקרמן. 2008. ישראלית שפה יפה : אז איזו שפה הישראלים מדברים? תל-אביב : עם עובד. עמ' 45.
8 שם, עמ' 27.
9 שם, עמ' 48.
10 שם, עמ' 51.
11 שם, עמ' 57.
12 שם, עמ' 61.
13 William Labov. 1972. Sociolinguistic Patterns. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
14 צוקרמן, עמ' 39.
15 אנטוניו גרמשי. [2009]. על ההגמוניה – מחברות הכלא. תל אביב: רסלינג. עמ' 241.

א/עבוד האֶהֱבָה (התחלה)

סרגיי סצי'גול

מִים, אֶבֶן, לֵיל, יָרֵחַ. אֶזֶן, עֵינַי, אֶזֶן. פֶּחַד.
אֵל, זֵיעָה, זֶחֶל, בּוֹרֵחַ. פֶּחַד, רַעַשׁ, עֲלָטָה.
תִּתְּהֶפֶךְ, תִּשְׁחָחַה, תִּנּוּחַ. פֶּחַד, שֶׁקֶט, אֶזֶן בִּיחַד.
זֶהוּ שִׁיר – שְׁמוֹ בְּרוּחַ. כָּךְ תִּקּוּם, שְׁמֶךְ – אֶתָּה.
כָּאֵב, זֶרַע, לֵיל יָרֵחַ. אֶזֶן, עֵינַי, וְאֶזֶן פֶּחַד.
אֵל זֵיעָה. זֶחֶל בּוֹרֵחַ. פֶּחַד, רַעַשׁ, שְׁמֶךְ – אֶתָּה.
שְׁכָב, אֶתָּה, תִּנּוּחַ יָלֵד. פֶּחַד, רַעַשׁ, נְהִיָּה בִיחַד.
זֶהוּ שִׁיר, זֶהוּ מָלֵט. הִתְכַּוְּנוּ לְשׁוּבָה.

בְּלֵיל יָרֵחַ מִזְמָן שְׁטָרֵם צְבָרֶת נֶפֶח,
כְּמוֹ אֵל זֵיעָה וְאֵל הַיָּבֵשׁ עוֹמְדִים הֵם
הָאֱלִים
וְהַזֶּחֶל
זֶחֶל.
הַהוֹרִים, הֵם תָּמִיד עֹמְדִים.
מֶה שְׁאֵמָא סָפְגָה אֶבֶן דָּפֶק (לֹא לְהִפָּךְ).

אֶבֶל אֶתָּה לֹא יוֹדֵעַ. עוֹד
כָּאֵב שְׁאֵמֹר לְגֶרֶם עֲתָה לְצַעֵק
גַּם הָאֱלִים
וְהַזֶּחֶל
זֶחֶל.
אֶתָּה עוֹד רַק לוֹמֵד לְצַחֵק,
כְּלוֹמֵר לְהִתְחַלֵּק לְהַבְרוֹת.

רק את ההתערבות המאורגנת באופן מאוחד בתהליך לימוד השפה ולמען האמת מונעים מהמון העם את לימוד לשון התרבות.... יש [בעמדה שמבקשת לפטור את לימודי הדקדוק] כל הריאקציוניזם של התפיסה הליברלית הישנה של "lasser faire".¹⁵

טהרנות לשונית שאינה במקומה, היא טהרנות הרואה בהתפתחות הטבעית של השפה, כל שפה – אחת היא אם היא המשך גנטי טבעי של שפה מסוימת או הכלאה בין כמה שפות – הידרדרות וסימן לפיחות בדור. אין ספק שהבלשנות המודרנית עוזרת לקעקוע תפיסות אלה וליצירת בידול בין טהרנות כזו לבין הרצון לשמר רמת התנסחות וחשיבה מילולית גבוהה ככל הניתן. אני אישית מעדיף לוותר על תיקוני הגייה והתאם ובלבד שדורות חדשים של דוברים יוכלו להבין, במאמץ מינימלי, טקסטים שנכתבו תוך שימוש ברבדים מוקדמים, מליציים או "תקניים" של השפה. עם זאת, גם הגישה שמייצג צוקרמן, הרואה ברבדים מוקדמים של השפה "עול" על הדובר הילדי, ומנסה לנתק את הידע הלשוני הסינכרוני ממסורת הדת, ההשכלה והספרות, נדמית לי כמוזגזמת. זאת משום, שהיא מקריבה על מזבח התיאור הנאמן של השפה את האפשרות לקשר בלתי אמצעי עם מקורות החשיבה והתרבות.

ההשקפה שמייצג צוקרמן גם תורמת במשהו לאלה החותרים להגמוניה באמצעות השפה, משום שבתארה את השפה "כפי שהיא" היא מתעלמת מהיות השפה אוסף של רבדים שונים זה מזה, הקושרים אותה להיבטים חברתיים ותרבותיים. לי, כבלשן צעיר, נדמה כי כדאי להתעקש על חשיפה של דוברים צעירים לכמה שיותר משלבים, ליצירות המילוליות הגדולות (וגם הבינוניות) של תרבותנו, ותמיכה בהם באמצעים חינוכיים ולימודיים. בסופו של דבר, כל זה לא סותר את התשוקה שלי כבלשן לתאר נאמנה את שפתם של דוברים ללא שיפוט טהרני.

הערות

- 1 ודיק: תיקוני לשון ושיפור הסגנון, יעקב בהט, מרדכי רון. ספר לימוד דקדוק עברי משנות הששים, שהציג שיבושים דקדוקיים נפוצים והציע במקומם משפטים נכונים דקדוקית בעברית, בלשון קצרה ופסקנית.
- 2 איתמר אבן זהר. 1980. הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ ישראל 1882–1948. קתדרה 16: 165–189. עמ' 171.
- 3 Anat Helman. 2002. Even the dogs in the street bark in Hebrew: national ideology and everyday culture in Tel-Aviv. Jewish Quarterly Review 92 (3-4): 359-382.
- 4 עוזי אורנן. 2003. המילה האחרונה : מנגנון התצורה של המילה העברית. חיפה : הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה. עמ' 39.





על פורמליזם, שיקולי מדיניות ופוליטיקה במשפט הפרטי

ביקורת על הספר The Idea of Private Law מאת ארנסט וויינריב¹

אביגיל פאוסט

להנהיר את המשפט הפרטי ושאימוצה מחייב התעלמות מהיבטים משמעותיים ביותר של המשפט הפרטי. משם אפנה לבחינה ביקורתית של האופן שבו וויינריב ממשיג את דיני הנזיקין בהתאם לאידיאה המוצעת, ואסיים בהתייחסות לשאלה האם המשפט הפרטי הוא לא-פוליטי. הניסיון של וויינריב להציג אידיאה של המשפט הפרטי נראה יוצא דופן באקלים האינטלקטואלי של המאה ה-20. לטוב ולרע, המאה ה-20 התחילה כשהיא נושאת על גבה

אל תשפוט את הספר לפי כריכתו", אומר פתגם מקובל. אך במקרה של ספרו של ארנסט וויינריב, עטיפת הספר, או יותר נכון – שמו של הספר, מספק תיאור מדויק למדי של תוכנו. ה־Idea of Private Law שוויינריב מציג אינו רק הרעיון או הרציונל שמאחורי המשפט הפרטי, כפי שנדמה בהתחלה, אלא מילולית: האידיאה של המשפט הפרטי, או הצורה (form) של המשפט הפרטי, במובן הפלטוניסטי של המילה.²

וויינריב פורס לאורך הספר תורת משפט מרשימה מאוד. אפשר לא לקבל את הנחות היסוד שלו, את ההמשגות שהוא מציג, את המוטיבציות שלו – ואכן אטיל כאן ספק לפחות בחלקן – אבל אי-אפשר להתעלם מהן. גם לא כדאי לעשות זאת, כי הצורך לענות לטיעונים שלו מחייב מחשבה מעמיקה וביקורתית על מהות המשפט (הפרטי, ובכלל). אכן, הקריאה בספרו של וויינריב מחזקת את התחושה שלפעמים אנחנו יכולים ללמוד יותר מאלה שאנחנו חולקים עליהם מאשר מאלה שאנחנו מסכימים איתם; והתובנות שניתן להגיע אליהן בדרך זו עשויות לחרוג מן השיח המשפטי ולהיות רלוונטיות גם לתחומי שיח אחרים.

הביקורת תתקדם כדלהלן: אתחיל בתהייה כללית לגבי הקשר שבין האידיאה לבין התופעה. לאחר מכן אבחן את האידיאה שמציע וויינריב, ואטען שהיא מוגבלת ביכולתה

אביגיל פאוסט היא בוגרת התכנית הבינתחומית לתלמידים מצטיינים באוניברסיטת תל-אביב. היא מסיימת בימים אלו את התואר השני במשפטים באוניברסיטת תל-אביב וכותבת עבודת תזה שעוסקת בצדק הסכמי בדיני החוזים

"In this book, I will argue that, despite its current popularity, the functionalist understanding of private law is mistaken. Private law, I will claim, is to be grasped only from within and not as the juridical manifestation of a set of extrinsic purposes. If we must express this intelligibility in terms of purpose, the only thing to be said is that the purpose of private law is to be private law" (Weinrib, 1995)

את המורשת הפילוסופית של ניטשה, ולאור זאת קשה להכריע אם הפילוסופיה של וויינריב היא הירואית או אנכרוניסטית מבחינה אינטלקטואלית; אך זהו כבר דיון אחר שחורג מהיקפה ועומקה של ביקורת זו.





דנה קרני, אתר בנייה, יפו (2008)

הוא מהותי. אך מהו חוסר התאמה מהותי? התשובה, לדעתי, היא שאידיאה צריכה לספק הסבר לתופעה. אם האידיאה לא מסבירה את התופעה, אז ישנו חוסר התאמה מהותי ביניהן. בהמשך לכך, הסבר צריך להיות מלא ולהשתרע על כל התופעה. אם הסבר לא יכול להקיף את כל ההיבטים של התופעה, הוא חלקי בלבד. אבל אידיאה לא יכולה להיות הסבר חלקי של התופעה שלה; היא חייבת להיות ההסבר המלא. זהו מאפיין אינהרנטי של הקשר שבין אידיאה לתופעה.

האופן שבו וויינריב מאפיין את המשפט הפרטי הוא כזה שלא מצליח ללכוד את כל ההיבטים של התופעה שלו. באופן הבסיסי והמופשט ביותר, וויינריב מתאר את המשפט הפרטי האידיאי כמפעל קוהרנטי ומאוחד של הצדקות, הנוגע למערכת יחסים שבין שני פרטים – התובע והנתבע. הצדקות חייבות להיות מלאות, ולהשתרע על פני כל מה שהן מצדיקות. לכן המשפט הפרטי לא יכול לכלול הצדקות מתנגשות. הצדקות שקשורות רק למערכת היחסים שבין התובע לנתבע בהכרח מתנגשות עם הצדקות חברתיות כלליות, ולכן שני סוגי ההצדקות האלה לא יכולים להיכלל יחד תחת המסגרת של המשפט הפרטי. כיוון שהמשפט הפרטי עוסק רק במערכת היחסים שבין התובע לנתבע, סוג ההצדקות היחיד שיכול להיות חלק מן המשפט הפרטי הוא סוג הצדקות שקשור למערכת היחסים הדו־צדדית שבין התובע לנתבע.

כך, למשל, אם נחזור לפסק הדין בעניין Escola שהוזכר לעיל, השופט טריינור משתמש ברעיונות של ביטוח חברתי ופיזור נזק כהצדקה להטלת אחריות חמורה על יצרנים

לגופו של עניין, נראה שוויינריב מציע שהמשפט הפוזיטיבי (כלומר המשפט הנוהג בפועל, בניגוד למשפט כפי שהוא צריך להיות) הוא בבחינת תופעה של האידיאה של המשפט הפרטי, ושכדי להבין את התופעה אנחנו חייבים להבין את האידיאה. העובדה שהתופעות הן פגומות ביחס לאידיאה היא אינהרנטית לתפיסה האפלטונית הזו. ואכן, כבר בראשית הספר וויינריב "שם על השולחן" את העובדה שהמשפט הפוזיטיבי שונה מן האידיאה שהוא מתאר, דרך פסק הדין הידוע של השופט טריינור (Traynor) בעניין Escola v. Coca-Cola.³ השאלה היא, איזו מידה של חוסר התאמה בין תופעה לאידיאה אפשר לקבל ועדיין לראות את התופעה כמקיימת יחס עם האידיאה (או במושגים של אפלטון – לוקחת חלק באידיאה) כפי שהיא. ברגע שהשונות בין האידיאה לתופעה היא מהותית מספיק, נראה שיש צורך לשאול האם התופעה היא זו שפגומה ביחסה לאידיאה, או שמא טעינו בהבנה של האידיאה עצמה.⁴

“Implicit in Aristotle's inquiry is the basic question of private law: what entitles a specific plaintiff to sue and recover from a specific defendant? Aristotle realized that the answer to this question lies in the elucidation of the intrinsic unity of the defendant-plaintiff relationship [...] In his treatment of corrective justice, Aristotle sets out the most general representation of that structure” (Weinrib, 1995)

במונחים קונקרטיים יותר, השוני בין המשפט הפוזיטיבי לבין האידיאה שוויינריב מתאר יכול להוביל למסקנה ששופטים לא מיישמים כראוי את המשפט הפרטי אבל הוא יכול גם להוביל למסקנה שוויינריב פשוט טועה באופן שבו הוא מתאר את האידיאה. וויינריב מגיע כמובן למסקנה הראשונה, ומנקודת מבט זו התיאוריה המוצעת בספר היא ההתחלה של הפתרון: שופטים פשוט צריכים להבין את האידיאה, ואז התופעה תהיה הרבה פחות פגומה. אך הקורא הביקורתי צריך לפחות לקחת בחשבון מסקנה אחרת, והיא שוויינריב טועה באופן שבו הוא מתאר את האידיאה של המשפט הפרטי.

אתחיל באפשרות של טעות בסיסית, כלומר, שוויינריב לא מתאר נכונה את האידיאה של המשפט הפרטי בכללותו. כפי שטענתי קודם לכן, ה"חשד" בקשר שבין אידיאה לתופעה צריך להתעורר כשחוסר ההתאמה בין השתיים





סרגיי סז'יגול, הצדק (2009)

לפני שמתרחש האירוע נשוא התביעה; במסגרת זו השאלה היא איך משפיע הכלל המשפטי הקיים על התנהגותם של פרטים בחברה באופן כללי, ו־ex-post (בדיעבד, לאחר שהצדדים הספציפיים מגיעים לבית המשפט ויש להכריע בתביעה). בהקשר זה, האידיאה של וויינריב היא בעייתית, כיון שהיא לא משאירה מקום לשיקולים משפטיים ex-ante (כגון הרתעה). זאת, מפני ששיקולים כאלה אף פעם אינם קשורים רק למערכת היחסים שבין שני צדדים, אלא לאופן שבו המשפט פועל לפני שהצדדים פונים אליו, דהיינו לחברה בכללותה. כלומר, ניתן לטעון שהאידיאה של וויינריב אינה מספקת הסבר לתופעה של המשפט הפרטי משום שההשלכות של כללים משפטיים ex-ante לא זוכות במסגרתה להתייחסות, או לכל היותר זוכות להתייחסות שלילית (נחשבת כ"חיצונית" למשפט הפרטי).

מכאן אעבור להתייחסות ספציפית יותר לחוסר ההתאמה שבין המשפט הפוזיטיבי בדיני הנזיקין לבין האידיאה של המשפט הפרטי שמציע וויינריב. וויינריב מקדיש שני פרקים בספר לניסיון להראות כיצד הדוקטרינות של המשפט הפוזיטיבי בדיני הנזיקין הן התגלמות של האידיאה שהוא מציע. הוא עושה זאת מתוך הכרה בכך שדיני הנזיקין מציבים את האתגר הקשה ביותר לאידיאה שלו.⁷ אני מסכימה שדיני הנזיקין הם הענף של המשפט הפרטי שאותו קשה יותר מכול להסביר באמצעות האידיאה של וויינריב. זאת, משום שלמרות מיקומם בתחומי המשפט הפרטי, דיני הנזיקין תמיד נתפסו כבעלי ממד ציבורי. כך, כבר בתיאוריה המשפטית הקלאסית שהתפתחה במאה ה־19, דיני הנזיקין נתפסו כתחום שבו המדינה היא זו שקובעת את תוכן החובות של הפרטים זה כלפי זה ובכך מגבילה את חירות הפרטים ללא הסכמתם. זאת, בעוד שדיני החוזים נתפסו כתחום שבו הצדדים יוצרים לעצמם בהסכמה מעין "חוק פרטי" המבודד מהתערבות מדינתית. ההבחנה החדה שיצרו ההוגים של התיאוריה הקלאסית בין

בגין נזקים שנגרמו ממוצרים פגומים.⁸ כשמוטלת אחריות חמורה על יצרנים הם מתפקדים כמבטחים של הצרכנים, באופן שמבטיח שלכל נפגע יהיה פיצוי גם ללא הוכחת אשם, ומחלקים ביניהם את העלויות בצורה רחבה ויעילה (על ידי גלגולם במחירי המוצרים) במקום שהנזק ייפול כולו על הנפגעים האינדיווידואליים. לדידו של וויינריב, הרעיון של ביטוח ופיזור נזק יוצר חוסר קוהרנטיות במסגרת דיני הנזיקין, משום שההצדקה שהוא מספק לפיצוי היא כוללתית מידי (over inclusive): הרציונל של ביטוח ושל פיזור נזק יכולים להצדיק אחריות של כל יצרן לפיצוי של כל נפגע, ולא דווקא את אחריותו של יצרן ספציפי שהמוצר שלו גרם לנזק כלפי הנפגע מאותו נזק. אך דיני הנזיקין, גם תחת משטר של אחריות חמורה, אינם מאפשרים לניזוק לתבוע כל יצרן שהוא, אלא רק את אותו יצרן שהמוצר שלו גרם לנזק. דרישה זו של סיבתיות מוצדקת על ידי הרצון להטיל את האחריות דווקא על מי שגרם לנזק.

הרעיון של סיבתיות והרעיון של ביטוח ופיזור נזק הם, אם כן, בלתי תלויים לחלוטין זה בזה ולא מתקיים ביניהם קשר של קוהרנטיות. מנקודת המבט של הרצון לבטח את הצרכנים ולפזר את הנזק בצורה יעילה אין משמעות להיעדר קשר סיבתי בין מזיק לניזוק, ומנקודת המבט של הרצון להטיל אחריות על אותו מזיק שגרם לנזק אין משמעות להיעדר ביטוח או לפיזור לא יעיל של הנזק.⁹ לפי וויינריב, המסקנה הנובעת מאי־קוהרנטיות זה היא שביטוח ופיזור נזק אינם הצדקות לגיטימיות במסגרת דיני הנזיקין, שעוסקים (כמו המשפט הפרטי בכלל) במערכת היחסים שבין תובע לנתבע ספציפיים בלבד. הרעיון של אחריות חמורה בנזיקין, כפי שהוא מוצדק על ידי טריינור, הוא פשוט דוגמה אחת לאופן שבו המשפט הפרטי המודרני איבד את הקוהרנטיות שלו.

אך כל זה טוב ויפה אם בוחנים את המשפט באופן פורמליסטי, כפי שעושה וויינריב. בכך ממשיך וויינריב מסורת ארוכה של חשיבה פורמליסטית על המשפט, שמתחילה עם עמנואל קאנט. הפורמליזם המשפטי מתאפיין בכך שהוא רואה את המשפט כמערכת סגורה ומוגדרת של כללים, מבלי להתייחס לקונפליקטים הערכיים והפוליטיים העומדים בבסיס ההכרעה המשפטית, ולפיכך להשלכות החברתיות הרחבות של כל הכרעה כזו. ואולם, וויינריב אינו מתמודד באופן מספק עם האתגרים שהציבה החשיבה המשפטית של המאה ה־20 לתפיסה הפורמליסטית.

החשיבה המשפטית שהתפתחה במאה ה־20, ובעיקר הניתוח הכלכלי של המשפט, מלמדים על החשיבות של בחינת כללים משפטיים בשתי נקודות זמן: ex-ante (מראש,



אני שופכת שמן בכניסה לבית שלי, אני יוצרת סיכון של החלקה כלפי מי שייכנס. לפי ההמשגה של וויינריב יצירת הסיכון היא חלק מן הרצף הנורמטיבי שיוצר את הקשר הישיר שבין התובע לנתבע, שהוא כזכור הבסיס לאידיאה של משפט הפרטי. אבל יצירת הסיכון איננה חלק ממערכת יחסים שבין תובע לנתבע ספציפיים, אלא עניין חברתי כולל.

אפשר לראות זאת בקלות מתוך השוואה לדיני החוזים: בחוזים החובה והזכות נוצרות יחד עם החוזה שקושר באופן בלעדי שני צדדים. הסיכון של הפרה הוא מראש כלפי נפגע ספציפי. בנזיקין המצב שונה לגמרי – ההתנהגות הרשלנית, לפחות במקרה הרגיל, אינה מכוונת כלפי אדם ספציפי. הנפגע הוא נפגע אקראי מתוך קבוצה של אנשים שהיו חשופים לסיכון שיצרה ההתנהגות הרשלנית של הנתבע, ולכן מניעת הסיכון היא עניין חברתי. ההמשגה הזו מתחרה לזו של וויינריב, ונובע ממנה במישור מה שהאידיאה של וויינריב שוללת: שדיני הנזיקין אינם עוסקים רק בקשר שבין מזיק לניזוק, ולכן הם צריכים לכלול גם הצדקות חברתיות. שוב, המסקנה האלטרנטיבית לזו של וויינריב יכולה להיות שהוא מנסח לא נכון את האידיאה של המשפט הפרטי. לחילופין, ניתן אולי להסיק שדיני הנזיקין אינם חלק מן המשפט הפרטי כלל.

חשוב להדגיש שלא נטען כאן שוויינריב מתעלם מן ההשפעות החברתיות של פעילות רשלנית או מן הממדים הציבוריים של דיני הנזיקין. אלא שלפי ההיגיון שלו, לא ניתן להתחשב בהם במסגרת המשפט הפרטי. אם ברצוננו לעשות רגולציה על התנהגויות יוצרות סיכון באופן כללי צריך לטפל בכך מחוץ לדיני הנזיקין. למשל, על ידי ייסוד ענף חדש של דיני נזיקין ציבוריים שיעסקו בהרתעה, בפיצוי, בפיזור נזק וכדומה. אני מתקשה לקבל את סוג הטיעון הזה, שהוא לגמרי לא היפותטי ומתנהל בפועל לגבי החלוקה בין השיקולים הלגיטימיים במסגרת דיני הקניין לעומת דיני המס. כך, למשל, כנגד הוגים הטוענים שדיני הקניין צריכים לכלול שיקולים של צדק חלוקתי,¹⁰ עולה הטענה שסוגיות של צדק חלוקתי כבר מטופלות במסגרת דיני המס, שהם חלק מן המשפט הציבורי, ושיהיה זה בלתי צודק ובלתי יעיל להפעיל אותם גם בדיני הקניין, שהם חלק מן המשפט הפרטי.

לטעמי, עם זאת, אפשר לפצל את הרגולציה המשפטית אבל לא את האפקטים של המשפט על התנהגות חברתית. גם אם נפצל את דיני נזיקין, הכרעות משפטיות בדיני הנזיקין "הפרטיים" ימשיכו ליצור אפקטים חברתיים כלליים, והתוצאה תהיה שדיני הנזיקין "הציבוריים"

חוזים לנזיקין שימשה דרך להבחין בין התחום הציבורי בתוך המשפט הפרטי, הכפוף לרגולציה מדינתית (=דיני הנזיקין) לבין התחום הפרטי "באמת", המוגן ממנה (=דיני החוזים).⁸ החשיבה המשפטית של המאה ה-20 פיתחה את ההיבט הציבורי של דיני הנזיקין מכיוון אחר – זה של הניתוח הכלכלי של המשפט. ניתן לראות את ספרו הידוע של גואידו קלברזי, *The Costs of Accidents*,⁹ כיריית הפתיחה לסוג זה של חשיבה על דיני הנזיקין. את המהפכנות בגישה של קלברזי אפשר להבין מתוך כותרת הספר, שמתייחסת לתאונות בלשון רבים. עד אז, התפיסה היתה שדיני הנזיקין עוסקים בכל פעם במקרה ספציפי שבו צריך להכריע איך צד אחד יפצה את השני – בדיוק כמו התפיסה שוויינריב מציג. בספר הזה, בפעם הראשונה, ישנה חשיבה על תאונות כבעיה חברתית כוללת, ועל השופט כמהנדס חברתי שמטרתו להוריד למינימום את העלויות החברתיות של תאונות. לספרו של קלברזי היתה השפעה עצומה על החשיבה המשפטית על דיני הנזיקין, מה שהופך את האידיאה של וויינריב לעוד יותר קשה לעיכול עבור המשפטן המודרני.

הניסיון של וויינריב ליישב את דיני הנזיקין עם האידיאה שלו הוא בהחלט מרשים, אך בעיני לא משכנע. יותר משהוא מציג טיעונים, וויינריב ממשיג מחדש מונחים מרכזיים בדיני הנזיקין, כמו למשל מושג יצירת הסיכון, שהוא חלק מן הניתוח המשפטי של התנהגות המזיק. כך, למשל, אם



אדרן לוי, אלברטה, קנדה (2009)



על ידיו אל תוך פתרון מוכן מראש שכבר קיים במערכת הנורמות. במקרים אחרים, אלה שבהם מתעוררת שאלה משפטית שאין לה פתרון ברור ומוכן מראש, המשפטן אמור לעצב את הפתרון המשפטי בעצמו, בדרך של הפעלת הנורמות הקיימות במערכת: המשפטן אמור לפעול בדרך דדוקטיבית, היינו בדרך של גזירת הפתרון מנורמה רחבה היכולה להיחשב כחולשת על המקרה, או בדרך אינדוקטיבית-לוגית, היינו בדרך של הסקת הפתרון מנורמה "שכנה" היכולה להיחשב רלוונטית למקרה. ואולם בעשותו כן, המשפטן אינו אמור לשאול את עצמו מהן המשמעויות הנורמטיביות ומהן ההשלכות חברתיות של פתרון משפטי זה או אחר שאימוצו נשקל, אלא לפעול ברובד של נוסחות הלשון והקונספציות שמהן מורכבת המערכת הקיימת של כללי המשפט.¹¹

לפיכך, פורמליזם אמור להיות חומת מגן נגד פוליטיזציה מוחלטת של המשפט. אך יש ספק האם פורמליזם באמת הופך את המשפט הפרטי ללא-פוליטי. עצם העובדה שלפי האידיאה של ווינריב שופטים לא שוקלים באופן מכוון, שיקולים חיצוניים למשפט, כמו רווחה ותועלת חברתית, לא הופכת את ההכרעות שלהם ללא-פוליטיות. היא פשוט הופכת את ההשלכות הפוליטיות של ההכרעות האלה ללא-מכוונות, וזה אולי גרוע יותר, מפני שהמבנה הפורמלי עלול ליצור הטיה פוליטית קבועה ובלתי מודעת. לכאורה זה לא אמור לקרות, בדיוק כי המבנה הוא רק פורמלי, אבל יש משהו מתעתע בהבחנה שבין תוכן לצורה: האגרגציה של אפיונים פורמליים יוצרת לפעמים תוצאה שנראית כתוצאה מהותית.

אנסה להסביר: משום שלפי האידיאה של ווינריב המשפט הפרטי אמור להתייחס רק למערכת היחסים שבין צדדים ספציפיים, הפונקציה הבסיסית שלו היא של צדק מתקן ולא של צדק מחלק, שני מושגי צדק השאובים מאריסטו.¹² באתיקה אריסטו מבחין בין שני סוגים של צדק, שאחד מהם הוא מאפיין כגיאומטרי ואת השני כאריתמטי, כאשר המטרה של שניהם היא לשמור על שוויון. הצדק מן הסוג הראשון, שאנו מכנים צדק מחלק או חלוקתי, מתבטא ב"התאמת חלקו של המקבל לזכות מסוימת שמצויה בידו".¹³ הזכות היא קריטריון שיכול להשתנות לפי תפיסה חברתית-פוליטית, אך העיקר הוא, שכאשר כל אחד מקבל את חלקו בהתאם לאותו קריטריון, נוצר שוויון במובן גיאומטרי (היחס שבין אדם אחד לבין מה שיש לו שווה ליחס שבין אדם אחר לבין מה שיש לו, ולפיכך הם שווים זה לזה). הצדק מן הסוג השני, המתקן, מתבטא בכך שכאשר אדם אחד פוגע במה שיש לשני בהתאם לעיקרון הראשון, יש



אהרן לוי, דנבה, טיבט (2007)

יצטרכו כל הזמן לווסת את ההשפעות הלא-מכוונות של ההכרעות בדיני הנזיקין הפרטיים על הרתעה, פיצוי, פיזור נזק וכדומה. לדעתי זוהי תוצאה אבסורדית, מעין משפט שלמה של דיני הנזיקין. דווקא מי שמנסה ליצור תפיסה קוהרנטית ומאוחדת של דיני הנזיקין, כמו ווינריב, צריך להתנגד לחלוקה מסוג זה.

לסיכום, ברצוני להתייחס לשאלת הפוליטיות של המשפט הפרטי. בפרק האחרון של הספר מדגיש ווינריב את הניתוק שבין הפוליטי למשפטי כיתרון מרכזי של הפורמליזם שמאפיין את האידיאה שהוא מציע.

"Over the last generation legal scholarship has both lengthened its reach and shortened its ambition. The lengthening of reach is evident in the appeal beyond law to other disciplines and modes of thinking: economics, literature, history and so on. The shortening of ambition is evident in the assumption that law is not systematically intelligible in its own terms" (Weinrib, 1995)

אכן, על פי גישת הפורמליזם תהליך ההכרעה המשפטי אמור להיות טכני-מכניסטי. בחלק מן המקרים המשפטן אמור להיות מסוגל למיין את המקרה העובדתי הנידון



על פי שלא היתה כל הוכחה פוזיטיבית לכך, על בסיס הדוקטרינה של *res ipsa loquitur* ("הדבר מדבר בעדו") המאפשרת לקבוע שהתקיימה רשלנות במקרים מסוימים גם ללא הוכחה, אם לנתבע היתה שליטה על הנסיבות שהובילו לנזק ונראה מסתבר יותר שנהג ברשלנות מאשר שלא נהג ברשלנות. טריינור הסכים לתוצאה, אך טען שאין צורך לבסס רשלנות, שהיא סטנדרט מסוים של אשם, כדי להגיע לתוצאה זו. לטענתו, עקב שיקולי מדיניות כלליים של הגנה על צרכנים ופזור נזק יש לראות את האחריות שחלה על יצרנים כאחריות חמורה, שאינה מותנית בהוכחת אשם כלל ומוטלת פשוט בגין גרימת הנזק. כפי שיוסבר להלן בטקסט, שימוש בשיקולי מדיניות במסגרת המשפט הפרטי הוא פסול לפי וויינריב, משום ששיקולי מדיניות הם שיקולים חברתיים כלליים ואילו המשפט הפרטי עוסק אך ורק במערכת היחסים הספציפית שבין תובע לנתבע.

יש גם אפשרות ביניים: אולי פשוט לא זיהינו נכונה את הקשר שבין תופעה לאידיאה, והתופעה שאנחנו בוחנים היא תופעה של אידיאה אחרת.

עניין *Escola*, לעיל ה"ש 3 בעמ' 441.

Ernest Weinrib. *The Idea of Private Law*. Pp. 36-37.

"The reason for dealing with negligence law in particular is that it poses an especially strong challenge to the unity of doing and suffering that corrective justice postulates." Ernest Weinrib. *The Idea of Private Law*. P. 145.

Roy Kreitner. 2009. *Fault at the Contract-Tort Interface*. Mich. L. Rev. 107: 1533, 1538-1540.

Guido Calabresi. 1970. *The Costs of Accidents: A Legal and Economic Analysis*. New Haven: Yale University Press.

דוגמה בולטת היא: חנוך דגן. 2005. קניין על פרשת דרכים. תל אביב: רמות – אוניברסיטת תל אביב; חנוך דגן. 2000. קניין, אחריות חברתית וצדק חלוקתי. בתוך *צדק חלוקתי בישראל*, בעריכת מנחם מאוטנר. תל אביב: רמות – אוניברסיטת תל אביב.

מנחם מאוטנר. תשס"ו. על אי הוודאות במשפט וכמה מהשלכותיה. *משפט וממשל* ט: 223, 227.

אריסטו. [1985] *אתיקה: מהדורת ניקומאכוס*, בתרגום יוסף ליבס. ירושלים: שוקן.

שם, עמ' 116.

שם, עמ' 118.

אנקדוטה

אנסטסיה שוסטר

אֲנִי זֹכֶרֶת, שְׁלֹא הָיִיתִי מְבִין לָמָּה
הָיִיתִי בּוֹעֵטֶת אוֹתָהּ מֵהַמָּטָה כְּשֶׁהָיִיתִי נְרֻדָּמֶת.
אֶתָּה הָרִי לֹא חוֹלֵם, לְעוֹלָם לֹא תָבִין.
וְאֲנִי בְּבֶטֶן הַלֵּוֹתְךָ כָּבֵר לִלְהָ שְׁלִישִׁי בְּרָצִיפּוֹת.
כָּבֵר לִלְהָ שְׁלִישִׁי בְּרָצִיפּוֹת מוֹצֵפֶת מִמֶּם.

להשיב לנפגע את הרווח שקיבל הפוגע כתוצאה מהפגיעה, מבלי להתחשב במצבם של הצדדים עובר לפגיעה: "שהלא אין זה משנה כלל, אם איש הגון קיפח נבל, או נבל – איש הגון... החוק אינו משווה לנגד עיניו אלא את הנזק שנגרם... והוא מתייחס לשני הצדדים כאילו הם שווים, כשיש להכריע בשאלה אם אחד עשה ואחד נעשה לו עוול... לפיכך, מאחר שסוג זה של עוול הוא חוסר שוויון, מנסה השופט להכניס בו שוויון... כשהוא שולל מהמעוול את הרווח שבידו".¹⁴

כך, על ידי ביצוע פעולה "ארייתמטית" של חיסור מאחד והוספה לשני, מושב על כנו השוויון בהתאם לצדק הראשון. יוצא מכך, שהלגיטימיות של הפעלת הצדק המתקן תלויה במידה רבה בשאלה עד כמה אנו תופסים את הקריטריון העומד בבסיס הצדק המחלק כצודק בפני עצמו.

אם נחזור לוויינריב, בשל הפונקציה הבסיסית הפורמלית של המשפט כצדק מתקן ולא מחלק, ומשום שהמשפט הפרטי תמיד פועל על רקע חלוקתי נתון שאינו בהכרח מוצדק, התוצאה המהותית של יישום פורמליסטי של המשפט עלולה להיות שימור והגנה על חלוקת העושר הקיימת בחברה. זוהי תוצאה פוליטית לכל דבר, כיוון שחלוקת העושר בחברה היא תוצאה של תפיסות חברתיות פוליטיות מסוימות מאוד; ואם זוהי אכן התוצאה הסיסטמטית של המשפט הפרטי לפי וויינריב, האפיון שלו כלא-פוליטי עשוי להיות מטעה ומעורר.

הערות

Ernest Weinrib. 1995. *The Idea of Private Law*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press. ביקורת זו נכתבה במקור כעבודה בקורס "תיאוריות במשפט: סדנת קריאה" של ד"ר רועי קרייטנר, שניתן במרכז צבי מיתר ללימודי משפט מתקדמים בשנת הלימודים תשס"ט. תודה לילי נובק ולמרים ויילר על הערותיהן המועילות שסייעו לי להנגיש ולהבהיר את הרעיונות שבטקסט המקורי.

הדיבור "משפט פרטי" מתייחס לכל אותם ענפי המשפט שבהם תביעה מתנהלת בין שני צדדים פרטיים וביוזמתם – חוזים, נזיקין, קניין ועשיית עושר ולא במשפט (*unjust enrichment*). זאת, להבדיל מן המשפט הציבורי, שבמסגרתו המדינה כמדינה היא צד להליך (משפט חוקתי, משפט מינהלי) או אף היוזמת של ההליך (משפט פלילי). עם זאת, גם במשפט הפרטי המדינה יכולה לעתים להיות צד להליך (למשל תביעה נזיקית של פרט נגד המדינה) אלא שאז היא נחשבת כצד פרטי לתביעה לכל דבר ועניין, למעט כמה חריגים ספציפיים (כגון "הלכת ההשתחררות" המנהלית, המאפשרת למדינה להשתחרר מחובתה לקיים חוזה בנסיבות מסוימות שבהן צד פרטי רגיל היה נחשב למפר חוזה).

150 P.2d 436 (Cal. 1944). בעניין *Escola*, נידונה תביעה של מלצרית בגין פציעה שנגרמה לה לאחר שבקבוק קוקה-קולה התפוצץ בידה. דעת הרוב קבעה שהיתה רשלנות מצד היצרן, אף



כניסה ב

חיתוך קבוצת החתולים
עם קבוצת הישיות
הנקיות | דירה 46

הדיקוד הוא מלנכולי ויפה עד באב, מתפזר ומתכנס לכדי
צורות שונות בחלל הדיבועי שבו הוא מבוצע | דירה 51



אך בשעשן המלחמה
התפזר, ואותו חזון שוב
לא נראה קרוב כל כך,
יש מקום להיערכות
מחדש | דירה 36

הצרבן אינו קונה יותר את
הסדרות המלוקקות של
פעם ומבקש חוויה אמנותית
מלוכלכת | דירה 43

תומר גל
שי זמיר
יועד וינטר
דרור הולנדר



בין שחמט לטריק-טרק

מחשבות על לימודי מתמטיקה בעקבות המאמר "Some proposals for Reviving the Philosophy of Mathematics של Reuben Hersh מאת ראובן הירש"

תומר גל

חייל שחור מכה חייל לבן

כשילד מתחיל לשחק שחמט, קודם כל ילמד את הגדרות וחוקי המשחק. מהו שח? מהו מט? מהו כל כלי משחק וכיצד מותר לו לנוע על גבי הלוח. לאחר מכן, יוכל ללמוד את הדרכים המגוונות והמתוחכמות להגיע, תוך כדי שמירה על החוקים, למט הנכסף. כשהתחלתי את לימודי התואר הראשון במתמטיקה בשנה שעברה, הרגשתי למעשה שאני לומד לשחק סוג שונה ומתוחכם יותר של שחמט. ראשית הגדרנו את המושגים הבסיסיים. מהו מספר? מהי פונקציה? מהי נגזרת? למדנו כיצד מותר להשתמש בכל אחד מן המושגים האלה. לאחר מכן, התחלנו לפתח את עולם הידע המתמטי שלנו, ולמדנו על הדרכים המגוונות והמתוחכמות להוכיח, תוך כדי שמירה על החוקים, טענות מתמטיות שונות.

מובן שקיימים הבדלים רבים בין שחמט למתמטיקה, אך אחד מהם מטריד אותי במיוחד. בעוד שבשחמט אין מקום לשאלה מדוע הרץ נע רק באלכסון, במתמטיקה דווקא יש מקום לשאלות דומות, כגון, מדוע מספר מוגדר כפי שהוא מוגדר. אני מאמין שהסיבה העיקרית להבדל זה היא ברורה – מתמטיקה אינה משחק או לפחות אינה נחשבת לכזה. טענות מתמטיות מתיימרות לומר משהו אמיתי על העולם שבו אנו חיים ולכן יש חשיבות לשאלה מה נותן את התוקף להגדרה של אובייקט מתמטי כלשהו.

בעיני, השאלה משמעותית עוד יותר, כשהגדרה הקיימת אינה מובנת מאליה, והקשר בינה לבין האובייקט המוגדר אינו ברור. למעשה, כל המושגים המתמטיים (כולל מושג המספר) מוגדרים היום כאוספים של "קבוצות", שיכולות להיות "ריקות" או להכיל "קבוצות" אחרות.

ניסיונותי לרדת לעומקם של "חוקי המשחק" המתמטיים נתקלו בחוסר רצון או יכולת לתת מענה מצד המרצים. לאכזבתי, גם כשפניתי לספרות בתחום התקשיתי למצוא מענה לשאלותי. כשקראתי על פילוסופיה מודרנית של המתמטיקה, למדתי שעיקר העניין בפילוסופיה של המתמטיקה הוא השאיפה להראות כי הידע המתמטי הוא ודאי ואינו ניתן להפרכה. שאיפה זו עמדה במוקד עבודותיהם של חוקרים מובילים בתחילת המאה ה-20, אך כולם נתקלו בקשיים רבים ובסופו של דבר נתקעו בלי להצליח. נבירה נוספת בספרות הביאה אותי למאמרים על ההיסטוריה של המתמטיקה, שהתחילו לשפוך אור על תהיות. בסופו של דבר הגעתי גם אל המאמר "Some proposals for Reviving the Philosophy of Mathematics" (1979)¹ מאת ראובן הרש. בפעם הראשונה הרגשתי שאני קורא מישהו ש"מדבר בשפתי". המאמר עוסק באותו מבוי סתום שאליו הגיעה הפילוסופיה של המתמטיקה במאה ה-20. בהמשך דברי, אציג את החלקים הרלוונטיים מן המאמר ולאורם אציע ביקורת משלי על הפילוסופיה של המתמטיקה.



שבו נמצאת הפילוסופיה של המתמטיקה, ויהיו שימושיים יותר גם למתמטיקאים החוקרים. זאת, תוך כדי כפירה באותה דוגמה עתיקת יומין – שהידע המתמטי מהווה אמת ודאית.

יסודות בעייתיים

הרש מציע סקירה היסטורית תמציתית של התהליך שהוביל למבוי הסתום בפילוסופיה של המתמטיקה. כעת אציג גרסה של סקירה זו, שתישען גם על מקורות נוספים, כדי לבסס הבנה של הנקודות המשמעותיות. הסקירה מספקת הסבר (אמנם שטחי) לשאלה כיצד נוצרו ההגדרות המקובלות היום של מושגי היסוד במתמטיקה, ומציגה את המוטיבציות שהניעו את ההוגים של הפילוסופיה של המתמטיקה במאה ה-20. בין השאר, אתמקד בגישה הפילוסופית הבולטת של התקופה, ה"פורמליזם", שאותה אבקר בהמשך המאמר.

עד שלהי המאה ה-19 נחשבה הגיאומטריה לגוף ידע בלתי מעורער, כמו גם למודל מושלם של סדר ושל בהירות. מושגי היסוד הגיאומטריים (כגון נקודה או קו) הוגדרו

The philosophical notions about mathematics commonly held by the working mathematician are incompatible with each other and with our actual experience and practice of mathematical work (Hersh, 1979)

באופן שאינו משתמע לשתי פנים, ומתיישב עם התפיסה המקובלת של העולם הפיזיקלי. האקסיומות היו ניסוח מפורש של הטענות הגיאומטריות היסודיות, שלהן לא ניתנת הוכחה, אך קל לקבל אותן כנכונות מאליהן (לדוגמה: בין כל שתי נקודות עובר קו ישר אחד). שאר המשפטים בגיאומטריה נבעו באופן בלתי נמנע ממושגי היסוד ומן האקסיומות, באמצעות כללי היסק פשוטים וברורים.

המבנה המושלם של הגיאומטריה, בנוסף לאופי האינטואיטיבי שלה ומיקומה על הגבול שבין המופשט לבין העולם הפיזיקלי, הקנו לה מעמד מכובד של בסיס להבנת מרבית הענפים המתמטיים. בפרט, הגיאומטריה שימשה בסיס להבנת החשבון הדיפרנציאלי והאינטגרלי (החדו"א) שנולד במאה ה-17, והיווה פריצת דרך משמעותית במפעל הידע האנושי בכלל, ובמתמטיקה בפרט.

במאות ה-18 וה-19 החדו"א התפתח הרבה מעבר ליכולת המשא של הגיאומטריה. התגלו "יצורים" מתמטיים, כגון קווים חד-ממדיים שמסוגלים למלא שטח דו-מימדי,

הפילוסופיה של המתמטיקאים

כל מי שהגה אי פעם בחייו במשפטים המתמטיים הבסיסיים, כמו אלה של הגיאומטריה או של האריתמטיקה, בוודאי התרשם מעוצמת השכנוע הרבה שלהם בעצם נכונותם. תכונה זו עומדת ברקע לקביעתו של אפלטון, כי האובייקטים המתמטיים הם יצורים אמיתיים המתקיימים בממלכה מופשטת, באופן בלתי תלוי בבני האדם ומחוץ להישג ידם. לאדם, לפי תפיסה זו, נותר צוהר קטן שדרכו הוא יכול להציץ וללמוד את המאפיינים של אותם אובייקטים נשגבים. גישה זו נקראת "אפלטוניזם" והיא מספקת תשובה אפשרית לשאלה: "האם המתמטיקה היא אמיתית?". בנוסף, תיאור זה של מצב העניינים מציע הסבר לאמונה הרווחת, שהידע המתמטי מהווה דוגמה ומופת לאמת ודאית על-זמנית.

האמונה בוודאות המתמטית היתה מאז ומעולם מקור לעניין רב לפילוסופים. אכן, קל להבין את המשיכה שיש במתמטיקה עבור המטאפיסיקה, ענף פילוסופי ששאלתו המרכזית היא "מהי האמת וכיצד ניתן לדעת אותה?". המטאפיסיקאים שאלו, למשל, מהו מעמדם של האובייקטים המתמטיים: האם הם קיימים בממלכה נפרדת או שמא בתבונה האנושית? או כיצד אנחנו חוקרים את אותם אובייקטים – האם אדם "מגלה" את המתמטיקה או שמא "ממציא" אותה? שאלות אלה עמדו במוקד החקירות הפילוסופיות בענף, שקיבל לימים את השם "הפילוסופיה של המתמטיקה".

להרש, פרופסור למתמטיקה באוניברסיטת ניו מקסיקו, עניין רב בפילוסופיה של המתמטיקה, מנקודת המבט של המתמטיקאי החוקר. ניתן לכתוב עניין זה "הפילוסופיה של המתמטיקאים". הוא אינו מתעניין רק בדרך שבה המתמטיקה יכולה לתרום למטאפיסיקה אלא בדרך שבה הפילוסופיה יכולה לקדם ולהעשיר את עולמו של המתמטיקאי. השאלות שמעניינות אותו הן שאלות כגון: מהי עשייה מתמטית? מהם אובייקטים מתמטיים? כיצד התפתחה תמונת העולם המתמטית לאורך ההיסטוריה? מה מעניין היום במחקר המתמטי ולמה? מהי הוכחה מתמטית ומה היא מוכיחה? מהו טיב האינטראקציה שבין המתמטיקה למדעים? הרש מתוסכל מחוסר היכולת של הפילוסופיה הקלאסית של המתמטיקה לתת מענה לשאלות אלה. לטענתו, מעבר לכך שהפילוסופיה של המתמטיקה הגיעה למבוי סתום, היא בכל מקרה אינה רלוונטית למתמטיקאים. במאמרו הוא מנסה להסביר כיצד ומדוע הגיעה הפילוסופיה של המתמטיקה למצב כזה, ומציע כיווני מחקר חדשים שיאפשרו יציאה מן הקיפאון



לבסס את כל המתמטיקה על אלגברה, שבתורה התבססה על קבוצות. על רקע זה הציג ברטרנד ראסל ב־1901 את הפרדוקס המפורסם שלו.

המשמעות של הפרדוקס והשלכותיו הן מורכבות, וחורגות הרבה מעבר לתחום הדיון של מאמר זה. באופן פשוט ניתן לומר כי הפרדוקס נבע מתוך "יסוד היסודות" החדש – מושג הקבוצה עצמו. הרעיון הכללי של הפרדוקס הוא, שאם נגדיר קבוצה כ"קבוצת כל הקבוצות שלא מכילות את עצמן", לא נוכל לקבוע האם קבוצה זו מכילה את עצמה או לא, ונקבל סתירה לוגית. הבעיה נשמעת תמימה לכאורה, אך המשמעות של סתירה לוגית כלשהי בידע המתמטי היא התמוטטות מבנה הידע כולו. הבעיה נובעת מעקרון לוגי ("principle of explosion") שלפיו מתוך סתירה לוגית ניתן להסיק כל טענה שהיא, דבר המותיר את הטענות הספציפיות של המתמטיקה כחסרות ערך.

הפרדוקס היווה בעיה רצינית בשתי רמות. בטווח הקצר, היה צורך ליישב אותו, וזה נעשה באמצעות ניסוח מחדש של תורת הקבוצות ומושג הקבוצה. הנוסח החדש עקף את הבעיה שמציב הפרדוקס, אך בה־בעת איבד מן מהפשוטות ומן האינטואיטיביות של הנוסח המקורי. בטווח הארוך, הפרדוקס המחיש למתמטיקאים עד כמה רעוע הוא בניין

שנגדו את האינטואיציה הגיאומטרית. בנוסף, הגילוי שבחירה אלטרנטיבית של מערכת אקסיומות מסוגלת לייצר גיאומטריה "אחרת", ועם זאת לגיטימית, פגע קשות במעמדה של הגיאומטריה (שנקראה כעת "גיאומטריה אאוקלידית" לשם הבדלה מגיאומטריות אחרות) כאמת מוחלטת.³ התפתחויות בענף הצעיר יחסית של האלגברה הפכו אותו למועמד ראוי יותר כבסיס לחדו"א ולשאר הענפים המתמטיים. ואכן המתמטיקה נוסחה מחדש, כאשר מושגי היסוד הגיאומטריים (כגון נקודה, קו, שטח, תנועה, או שטף) מופנים מקום למושגי היסוד האלגבריים (כגון מספר, וקטור או פונקציה).

ככל שהגילויים החדשים הרחיקו את המתמטיקה מן האינטואיציה, כך עלתה הדרישה לסטנדרטים מחמירים של הוכחה. על אף ירידת קרנה של הגיאומטריה, ההוכחה הגיאומטרית עדיין נחשבה למודל בלתי מעורער של הצדקה רציונלית. ההוכחה בשלל הענפים במתמטיקה, אם כן, החלה להתעצב בדמותה של ההוכחה הגיאומטרית. כאמור, מודל ההוכחה של משפט גיאומטרי הוא שרשרת של היסקים פשוטים וברורים (בדומה לדדוקציה לוגית) שמתחילה במושגי היסוד והאקסיומות ומסתיימת במשפט העומד להוכחה.

"עקב האכילס" של יישום המודל הגיאומטרי בתוך העולם האבסטרקטי של האלגברה, נמצא בהגדרותיהם של מושגי היסוד. בניגוד למושגים הגיאומטריים, למושגי היסוד האלגבריים לא היו המותרות להסתמך על אינטואיציה פיזיקלית, והם דרשו הגדרה מדויקת יותר. ניסיונות ראשוניים להגדרה מפורשת של מושגי יסוד דוגמת מספר, הצליחו בעיקר להגדיר כיצד הם מתנהגים, אך עדיין נאלצו להשתמש במונחים עצמם ללא הגדרה. הפתרון המוצלח ביותר נמצא בענף המתפתח של תורת הקבוצות. מושג ה"קבוצה" התגלה כבסיס פשוט מספיק כדי שלא יהיה צורך לתת לו הגדרה מפורשת, וגמיש מספיק כדי לתאר כל יצור מתמטי שהיה בשימוש.⁴ כך קרה שהמתמטיקאים החלו

All three foundationist schools shared the same presupposition. For us today, in view of their common failure, the common presupposition is more important than the much-emphasized differences (Hersh, 1979)

הידע המתמטי. כלומר, עצם גילוי הפרדוקס הראה כי אין כל דרך להבטיח שלא יצוץ בעתיד פרדוקס נוסף ויזעזע את העולם מחדש.

מצב זה, שהיה בלתי נסבל עבור המתמטיקאים, הביא אותם לחיפוש אחר בסיס איתן למתמטיקה, שיספק את הביטחון שסתירות כגון הפרדוקס של ראסל לא ישובו עוד. התפתחויות פורצות דרך בלוגיקה ובתורת הקבוצות באותה התקופה עודדו את התחושה שהמטרה בהישג יד. למאמץ הנדיר הזה קורא הרש בשם הכללי "foundationism"⁵ ובמסגרתו טרחו טובי המוחות המתמטיים והפילוסופיים במשך כמה עשורים לנסח אותו בסיס חמקמק למתמטיקה. גישות שונות הוצעו להגשמת המטרה, אך במאמר זה אציין רק את הבולטת שבינן, שקודמה על ידי מי שנחשב לגדול המתמטיקאים של זמנו – דייוויד הילברט. "הפרויקט של הילברט" היה שאפתני ומורכב ביותר. הגשמתו



סרטי סצינול, מספרים קטנים (2009)





דנה קרני, ההור, טוקיו (2009)

ולדבר על "קבוצות", "מספרים" ו"פונקציות" וכך הם אכן עשו. האיום של פרדוקס נוסף עמד בעינו, אך זו היתה מועקה שהמתמטיקאים נאלצו להתמודד איתה.

לעומת תרומה מסוימת למתמטיקה גופא, הרווח הפילוסופי של ה"foundationism" מפוקפק למדי. הסיפור, "כיצד כמעט והצלחנו לבסס את כל המתמטיקה" הפך לשם נרדף לפילוסופיה של המתמטיקה, והאפיל על כל היבט פילוסופי אחר בתחום. כיוון שהפילוסופיה של המתמטיקה הפכה לעיסוק ביסודות המתמטיקה, והעיסוק ביסודות המתמטיקה הגיע למבוי סתום, נכנס העיסוק הפילוסופי במתמטיקה לקיפאון. בנוסף, למרות שהפרויקט של הילברט נזנח באופן כללי, נותרו ממנו הרעיונות הפורמליסטיים, שאומצו ע"י הקהילה המתמטית כמענה לשאלות פילוסופיות מסוימות. כאמור, הילברט כלל לא התכוון להנחיל את הגישה הפורמליסטית כפילוסופיה בפני עצמה.

כיוונים חדשים

לאור הסקירה ההיסטורית, מציג הרש את המצב שהוא מכנה "מצוקתו הפילוסופית של המתמטיקאי". המתמטיקאי, טוען הרש, הוא אפלטוניסט ביום ופורמליסט בלילה. כשהוא חוקר, הוא מרגיש שהוא חוקר דבר ממשי בעל תכונות קבועות שאינן ידועות לו, שאותן הוא מנסה למצוא בדרכים מקוריות ומתוחכמות, ולכן ירגיש בנוח עם תמונת עולם אפלטוניסטית. אך בסוף היום, כשהוא יישאל האם הוא באמת מאמין שהיצורים המתמטיים קיימים באופן בלתי תלוי בנו, יהיה לו קשה להחזיק בעמדה בעלת אופי מיסטי כל כך, והוא יעדיף לפנות לפורמליזם. לפי הפורמליזם, כאמור, כל משפט מתמטי הוא נכון כי הוא נובע מן האקסיומות ומן ההגדרות של תורת הקבוצות. במקרה כזה, לא יוכל המתמטיקאי לטעון כי הוא חוקר דבר מה אמיתי, ולא יוכל לענות על שאלות, כגון: מדוע

המלאה היתה מספקת את הוודאות הנחשקת במתמטיקה ומאפשרת מענה לשאלות פילוסופיות נוספות. כאן, אתמקד רק במרכיב חשוב אחד מתוך הפרויקט⁶.

במסגרת הפרויקט, הילברט קידם את הגישה ה"פורמליסטית", שלפיה ניתן להסתכל על המתמטיקה כעל "משחק חסר משמעות" בסמלים מופשטים, לפי חוקים שנקבעו מראש. גישה כזו מבטלת כל תוכן ממשי שניתן ליצוק לתוך מושגים כגון "מספר" או "פונקציה" ומתמקדת בקשרי ההיסק הלוגיים בין הסמלים והאקסיומות. הניסוח של המתמטיקה המבוסס על תורת הקבוצות (בגרסתה המיוחדת) איפשר להציג את כל הידע המתמטי כמערכת פורמלית (אותה מערכת של סמלים בסיסיים ואקסיומות) פשוטה יחסית. הילברט קיווה שבאמצעות ההתמקדות בדרך שבה אנו מוכיחים דברים והתעלמות מן התוכן של מה שאנו מוכיחים, ניתן יהיה לקבוע לגבי כל מערכת פורמלית האם ניתן להגיע בה לסתירה לוגית או לאו. במילים אחרות – נוכל לקבוע האם המערכת עקבית (Consistent). עם זאת, הילברט לא היה "פורמליסט" במלוא מובן המילה. הוא לא באמת התכוון לרוקן את המשפטים המתמטיים מתוכן כפי שדורש ה"פורמליזם", אלא לעשות זאת רק באופן זמני, כדי להראות שהידע המתמטי הוא עקבי.

תקוותו של הילברט התבדתה לאחר שקורט גדל פרסם ב־1931 את משפטי אי־השלמות שלו. המשפטים של גדל לא השפיעו על הידע המתמטי ישירות (כפי שעשה הפרדוקס של ראסל) אלא ביקרו את הרעיון שלפיו באמצעות ניסוח פורמלי כלשהו של הידע המתמטי יהיה ניתן להוכיח את העקביות שלו. משפט אי־השלמות השני, למשל, מראה כי כל מערכת פורמלית שמאפשרת להוכיח טענות מסוימות באריתמטיקה תאפשר להוכיח את העקביות של עצמה אם ורק אם היא אינה עקבית. המשפטים היוו מכה ניצחת לחזונו של הילברט (לפחות בנוסח המקורי שלו) והביאו בסופו של דבר לזניחתו של הפרויקט השאפתני. בדומה למקרה של הילברט, הגיעו גם הגישות האחרות של ה"foundationism", כל אחת בדרכה, למבוי סתום.⁷

הכישלון הכללי הביא לתסכול גדול ולכך שלקראת אמצע המאה ה־20 רק מעטים המשיכו לעסוק ב־"foundationism" ובגרסאות צנועות יותר של הגישות המקוריות. בפועל, התרומה המשמעותית ביותר של הפרויקט של הילברט היתה ללוגיקה המתמטית ולתורת ההוכחה, שהפכה ענף מתמטי לכל דבר. עם זאת, הבעיה המקורית שהציב הפרדוקס של ראסל נפתרה כאמור עם ניסוחה מחדש של תורת הקבוצות. כלומר, למרות האכזבה, המתמטיקאים יכלו לחזור לשגרת העבודה היומיומית





יש קשר בין המתמטיקה לעולם הממשי או כיצד התוודעו המתמטיקאים למשפטים השונים לפני שאלה נוסחו לפי תורת הקבוצות (מה שנכון לגבי הרוב המוחץ של המשפטים). כאמור, כשהמתמטיקאי ייפנה לספרות כדי לנסות למצוא מזור למצוקתו הפילוסופית, הוא ילמד כי בתחילת המאה ה-20 ניסו לענות על שאלות כאלה באמצעות ניסוח הבסיס האולטימטיבי למתמטיקה אך ללא הצלחה, וזהו.

הרש שם את האצבע על מקור הבעיה. בעיניו, התיאור ההיסטורי המקובל של הפילוסופיה של המתמטיקה אמנם מדגיש את ההבדלים המהותיים בין הגישות השונות לניסוח הבסיס למתמטיקה (ה-"foundationism", לפי הרש) אך נוטה להתעלם מנקודת המוצא המשותפת, שהיא הניסיון לשמר את הידע המתמטי כאמת ודאית ובלתי מעורערת. האמונה במתמטיקה כאמת ודאית נתפסת כמובנת מאליה, עד כדי כך שניתן לראות בה הנחה מובלעת של הפילוסופיה הקלאסית של המתמטיקה. הרש מבדד אותה ודורש ממנה דין וחשבון נוקב.

אז מה הבעיה עם נקודת מוצא כזו? ראשית, במובן הכי פשוט, היא לא עובדת. ולראיה, כל גישה פילוסופית שניסתה לתאר את המתמטיקה ונקטה בעמדה כזו, נחלה כישלון והגיעה למבוי סתום כזה או אחר. שנית, הוא טוען, עמדה זו אינה תואמת את המציאות של החוויה המתמטית, שהיא רוויה בטעויות ובחוסר ודאות.

כל אדם שעסק בתחום, אפילו לזמן מוגבל ביותר בחייו, יודע שבמתמטיקה עושים הרבה טעויות, קטנות וגדולות. לפעמים ניתן לגלות את הטעות בקלות, ולפעמים הדבר קשה מאוד ומסוגלים לו רק מעטים. גם בעולם של המתמטיקאי החוקר, טעות היא דבר שחייבים לקחת בחשבון. אף מתמטיקאי, גדול ככל שיהיה, לא יפרסם מסקנות של מחקר חדש לפני שנתן לחוקר אחר לעבור על תוצאות המחקר ולאשר אותן. גם לאחר הפרסום הרשמי במגזין מוערך, אף מאמר מתמטי אינו חסין מפני טעויות. טעויות כאלה מתגלות כל הזמן ומתוקנות על ידי חוקרים

חדשים שמפרסמים בתורם את התיקונים במאמרים נוספים. אפילו בלי שנתחשב בזעזועים הגדולים שספגה תמונת העולם המתמטית לאורך ההיסטוריה (למשל גילוי המספרים האי-רציונליים, או גילוי הגיאומטריות ה"לא-אוקלידיות") קשה להכחיש כי החוויה בפועל של הידע המתמטי היא של ידע מועד לטעות, משתנה ומתעדכן.

במובן זה, דרישה לוודאות מוחלטת של המתמטיקה מנתקת למעשה את הפעילות המתמטית מן המרכיב האנושי שלה. כך עושות, למשל, שתי הגישות שהוצגו כאן: הגישה האפלטונית מקנה למתמטיקה ודאות בכך שהיא ממקמת אותה בממלכה על-אנושית, בעוד שהפורמליזם עושה זאת בכך שהוא הופך אותה לפעילות שמתאימה יותר למכונות מאשר לאנשים. בעיני הרש, הרעיון הפורמליסטי, שלפיו העובדה שמחשב מסוגל להסיק משפט בצורה מכאנית מהווה הוכחה לוודאותו, הוא אבסורדי. הרי בני האדם לא היו מייחסים להוכחה פורמלית "מכאנית" שום משמעות לולא היו מסוגלים ליצוק תוכן לסמלים ולמניפולציות עצמם. הרש מבקש לתת מעמד שונה לתפיסה הפורמליסטית. לשיטתו, ברור שבמתמטיקה אנו עוסקים בסמלים, אך סמלים אלה הם עזרים שבאמצעותם אנחנו מביעים רעיונות עמוקים יותר. כשם שתווי הנגינה לעולם לא יביעו את הרעיון המוזיקלי במלואו, כך ההגדרות והאקסיומות שלנו לעולם לא יכסו את הרעיון המתמטי במלואו. תמיד יישאר בהן אספקט חבוי.

If we say that a theorem has no meaning except as a conclusion from axioms, then do we say that Gauss did not know the fundamental theorem of algebra, Cauchy did not know Cauchy's integral formula, and Cantor did not know Cantor's theorem? (Hersh, 1979)

כעת הפתרון של הרש מתגלה בכל עוצמתו – ויתור על הוודאות במתמטיקה והפניית העורך לאסכולות הישנות, לטובת הפחת רוח חיים חדשה בפילוסופיה של המתמטיקה. הרש שואף ליישם שינוי ברוח קרל פופר, תומס קוהן והפילוסופים של המדע במאה ה-20. במקום לתפוס עמדה של מחוקק ולתאר כיצד צריך "לעשות מדע", פנו הפילוסופים האלה לניתוח ולתיאור של המפעל המדעי הקיים. כך הם נמנעו מעיסוק אי-סופי בשאלות מטאפיזיות, ובדבד יצרו פילוסופיה ביקורתית, שהיתה לרווית גם למדענים עצמם.





עלמה יצחקי, ספה 1, 160x125, שנת 1965, שנת 1965 (2009)

ברור שיש לטפל בה. אך דווקא אצל המתמטיקאי, נראה שעל פני השטח ניתן להסתדר יפה גם מבלי יכולת לתת דין וחשבון פילוסופי. רוב העולם נמצא במצוקה פילוסופית והעולם עומד על כנו, בניין שרייבר בפרט.

הפילוסוף דייוויד יום, שחקירותיו הביאו אותו למסקנה המשתקת כי כל היסק של קשר סיבתי יסודו באשליה, מעיד באחרית הדבר של ספרו "מסכת טבע האדם" כי בכל פעם שחקירותיו הפילוסופיות מגיעות לנקודה של שיתוק וחוסר אונים הוא מניח להן והולך לשחק בטריק-טרכ.⁸ האם זה מה שעושים המתמטיקאים בעשורים האחרונים? אינני חוקר ולכן קשה לי להעריך את מידת הנזק של קיפאון פילוסופי

הפילוסופיה החדשה של המתמטיקה, לפי הרש, צריכה בראש ובראשונה לתאר את החוויה המתמטית ולהסביר את המתמטיקה "מבחוץ", כפעילות אנושית וכחלק מן התרבות האנושית (בניגוד להסבר "מבפנים" באמצעות שימוש במונחים מתמטיים). כך, לאחר שחידדנו את התפיסה שלנו לגבי הדבר שאותו אנו חוקרים (המתמטיקה או החוויה המתמטית) וכשאנחנו משוחררים מן הצורך להוכיח את ודאותה הנצחית של המתמטיקה, נוכל להתמקד בשאלות ספציפיות יותר, כמו אלה שהוצגו בפתח דברי (למשל: מהם אובייקטים מתמטיים? מה מעניין היום במחקר המתמטי ומדוע?). הרש מציע תוואי כללי למענה, אך מודע לכך שמענה רציני דורש עוד עבודה מעמיקה.

We do not have absolute certainty in mathematics; we may have virtual certainty, just as in other areas of life. Mathematicians disagree, make mistakes and correct them, are uncertain whether a proof is correct or not (Hersh, 1979)

לאיכות המחקר המתמטי. עם זאת, בתור סטודנט, אני מרגיש שהנזק הוא משמעותי.

הדגש, שאת מקורו אני מוצא בגישה הפורמליסטית, שניתן בלימודי המתמטיקה על הגדרות המושגים ודרכי ההוכחה ("חוקי המשחק") מסיט את תשומת הלב מן התוכן שאנו יוצקים בדברים עצמם והמטרה שלשמה הם בכלל קיימים. היכולת להפשיט את המתמטיקה לכדי מניפולציה של סימבולים היא חשובה ועוצמתית בפרקטיקה של המתמטיקאי, אך אינה מספיקה לבדה. לימוד הנשען על הגדרות לפי תורת הקבוצות בלבד, שלפיו המשפטים

מצוקתו הפילוסופית של הסטודנט למתמטיקה

עד כאן הרש. באופן אישי, אני מסכים עם הביקורת שלו על ה-"foundationism". הרעיון שניתן למצוא למתמטיקה בסיס פשוט יחסית וכולל מספיק, שיאפשר להוכיח, מתוך המתמטיקה, את הודאות ואת הרלוונטיות שלה, נשמע לי מלכתחילה הזוי למדי. אמנם, כשהסתמן כי בסיס כזה עשוי להימצא בהישג יד, היה זה אך לגיטימי לרדוף אחריו בכל מחיר. אך כשעשן המלחמה התפזר, ואותו חזון שוב לא נראה קרוב כל כך, יש מקום להיערכות מחדש. בהיבט זה, הכיוונים החדשים שמציע הרש נראים לי כנים ופוריים יותר.

לצד זאת, נקודה משמעותית שנותרת חסרה במאמר של הרש היא החשיבות שביציאה מן הקיפאון הפילוסופי. הוא אמנם מציג יפה את המצוקה הפילוסופית של המתמטיקאים, אך לא מציע הסבר מספק מדוע חשוב ליישב אותה. אצל הפילוסוף, היכן שיש מצוקה פילוסופית,



- 4 באופן כללי, ה"קבוצה", כשמה, היא אוסף מוגדר של פריטים, כגון "קבוצת הדברים האדומים" או "קבוצת המספרים הטבעיים". להרחבה כיצד מושג זה משמש להגדרה של אובייקטים מתמטיים:
Alexander George & Daniel J. Velleman. 2002. *Philosophies of Mathematics*. Malden, Mass.: Blackwell Publishers.
- 5 למיטב הבנתי, הרש אינו מתכוון לקשר בין המגמה המדוברת לגישה הפילוסופית הכללית הנקראת "foundationalism". כוונתו היא לתת שם יחיד למה שהוא למעשה מספר רב של גישות ואסכולות פילוסופיות-מתמטיות, המדגיש את המכנה המשותף לכולן – החיפוש אחר בסיס למתמטיקה.
Richard Zach. 2007. *Hilbert's Program Then and Now*. In *Philosophy of Logic. Handbook of the Philosophy of Science vol. 5.*, edited by Dale Jacquette, 411-447. Amsterdam; Boston: Elsevier/North Holland.
- 7 להרחבה על משפטי גדל בפרט ועל הגישות השונות לביסוס המתמטיקה בכלל: Alexander George & Daniel J. Velleman. *Philosophies of Mathematics*.
- 8 טריק-טרוק הוא וריאציה של משחק השש-בש שהיתה נפוצה בחוגים אריסטוקרטיים באירופה של המאות ה-17 וה-18.

הבטחות

אנסטסיה שוסטר

הם אומרים שזו המלחמה האחרונה
אבל אני יודעת אחרת.

בשעה שש בערב אני תמיד רוצה
להיות במקום אחר מהמקום בו אני נמצאת.
לפעמים אני עומדת ברחוב
וכל הפנסים נדלקים. איש קטן בעירייה
מחזיק לעצמו בספוק.
אני מסתכלת סביבי
גם אתם שמתם לב
אנחנו שותפים לסוד
גדול ונורא

לארץ השנים אני שומרת פנקס
עם הבטחות שלא קימו:
השכמות שבגבי. הפיסת הסיגריות שאני מעשנת
ביום. שמי הארוך והמסבך.

לא אתחנן לעולם עם גבר עשיר.
אולי סופר או מהפכן.
הן גם בי יש אש שאיני יכולה לכבות.

נכונים כי הם נובעים מהגדרות אלה, הוא חלקי ואף מטעה. הרי האובייקטים והמשפטים המתמטיים, כמעט ללא יוצא מן הכלל, נחקרו על ידי המתמטיקאים הרבה לפני ההגדרה שלהם באמצעות קבוצות. השאלה מדוע אובייקטים מסוימים מעניינים אותנו ומדוע משפטים מסוימים הם חשובים ל"תמונה הגדולה", אינה נשאלת בכיתה ובוודאי שאינה נענית. כאמור, אינני חוקר, אך קשה לי לראות כיצד ניתן לגדל דור צעיר של חוקרים עם תפיסת עולם מתמטית צרה כל כך, ללא פגיעה באיכות המחקר.

אפשר לטעון שאני מייחס לתפיסת העולם הפילוסופית של הקהילה המתמטית תפקיד חשוב מדי בעיצוב לימודי המתמטיקה, וכי איכות הלימודים פגומה בעיקר בגלל בעיות כגון חוסר תקציב או חוסר מוטיבציה מצד המרצים. עם זאת, אני מניח שרבים יסכימו איתי כי לרעיונות יש השלכות, ובין אם נכוון לכך או בין אם לא, הם נוטים לחלחל ולעצב את תפיסת העולם שלנו (במקרה זה, תפיסת העולם המתמטית של הסטודנטים). חוסר עיסוק במהות וברעיונות שמעבר לחומר הנלמד, משאיר ואקום במקרה הטוב, ומביא למילוי החסר בשיירים של רעיונות פילוסופיים "אפויים למחצה", במקרה הרע. גם כשתלמיד בודד יהיה מוכן להשקיע מאמץ ולהעשיר את הידע שלו בנושא, הוא ימצא (כמתואר למעלה) היצע דל למדי של כתבים שיהיו רלוונטיים עבורו. במובן הזה, הפילוסופיה של המתמטיקה זקוקה ל"ניעור" הגון.

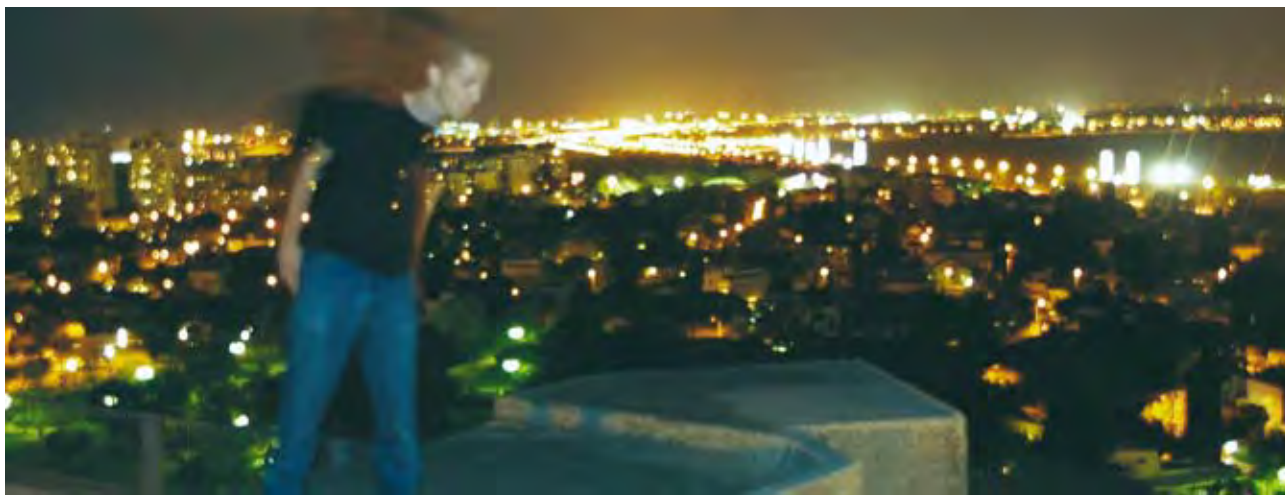
הערות

- 1 Reuben Hersh. 1979. Some Proposals for Reviving the Philosophy of Mathematics. *Advances in Mathematics* 31: 31-50.
- 2 ניתן להתרשם מגישה זו של אפלטון בדיאלוגים "הפוליטיאה" או "מנון". אפלטון. 1997. כתבי אפלטון, בתרגום יוסף ליבס. ירושלים ותל אביב: שוקן.
- 3 עיקר ההבדל בין ה"גיאומטריות" השונות הוא בגישתן לאקסיומת הישרים המקבילים (למשל "גיאומטריה אליפטית").



סרגיי סציגול, מלאך המתמטיקה, סנט פטרבורג (2009)





קרנבל המסכות של לידי גאגא

מחשבות על תרבות פופ פוסט־מודרנית

שי זמיר

הן קולאז' מורכב של ציטוטי תרבות. הימצאותה בלב העשייה התרבותית, מעוררת שאלות מעניינות על המקום שבו עומדת היצירה הפופולרית כיום ועל האפשרות לחדש בעולם שכבר טעם מהכול.

בהינתן ש"נאמר כבר הכול", נראה שהבחירה האמנותית של גאגא היא היחידה האפשרית. בימים מודעים לעצמם אלה, אין יותר מקום לשירי האהבה התמימים של העשורים האחרונים, אלא ל-"Bad Romance", לרומנטיקה אפלה. עבר זמנן של להקות הבנים המתקתקות ושל הזמרות ששרו על רגשות ברצינות תהומית. נשארה רק המוזיקה המודעת לעצמה, שמוותרת מראש על הניסיון לכנות. המוזיקה של גאגא היא צינית, אנטי־רומנטית, אירונית. גאגא עצמה מביטה אל המצלמה במבט מתגרה כמי שאומרת: "אתם יודעים שזה הכול סתם, נכון?".

הפילוסוף הצרפתי, ז'אן בודריאר, הרבה לכתוב על מושג הסימולקרה, שפירושו מסמן ללא־מסומן, העתק ללא־מקור: למשל, העיר ניו יורק של תחילת המאה ה־20 כפי שהיא מתוארת בסרטים בני־תקופתנו. המאפיינים הרומנטיים שמיוחסים לעיר הם דימוי שאינו מדמה דבר, משום שלא כך נראתה פעם העיר. או חישבו למשל על צימר גלילי: הוא מתיימר להציע לנופשים העתק של החיים הכפריים בגליל, אלא שסגנון זה של כפריות בגליל הומצא ביחד עם הצימר, ובוודאי שאינו דומה לזה של הגליליים האותנטיים: הקיבוצניקים, החקלאים הערבים או תושבי עיירות הפיתוח.

השנה היא 2010 וכוכבת הפופ הגדולה ביותר בעולם היא הזמרת לידי גאגא. שמה האמיתי הוא סטפני ג'ואן אנג'לינה ג'רמונטה, אבל זה לא כל כך חשוב, משום שגאגא מעדיפה להיקרא על שם שירה של להקת קווין, "רדיו גאגא". גאגא אוהבת לשאול דימויים, ולכן זה רק סמלי שבחירה להופיע בשם שלקוח ממקום אחר. כזאת היא גם האמנות שלה: יצירה של דימויים, חיקויים ופרפרזות. מוזיקה שבעיקר "מתכתבת עם...". הווידיאו־קליפים של השירים שלה, שלעתים נראים כמו עיקר העשייה האמנותית שלה, חשובים בהרבה מן המוזיקה עצמה. גאגא מערבבת חללים עתידיניים עם אולמות נשפים, שוזרת מילים בצרפתית עם קללות מן הסלנג האמריקאי, ועוטה מסיכות של אצילים מן המאה ה־19, לצד תלבושות אולטרה־חדשניות. כשמאזינים ללהיטי הענק שלה, מחבבים אותם מיד, משום שהם נשמעים כמו משהו שכבר שמענו פעם. על כתיבת הלחן ללהיט "Bad Romance", סיפרה גאגא: "הייתי ברוסיה, אחר כך בגרמניה, וביליתי המון זמן במזרח אירופה. יש שם מוזיקת טכנו־האוס גרמנית מדהימה, אז רציתי לעשות תקליט פופ ניסיוני. התחשק לי להניח קצת לשנות ה־80, אז הפזמון הוא מלודיה של שנות ה־90. זה מה שהעניק לי את ההשראה".

אך עם זאת גאגא היא ככל הנראה אחת מאמני הפופ המקוריים ביותר הפועלים כיום. המקוריות שלה נובעת מן החיבורים של ישן עם חדש, מאיסוף קפדני של אבנים קטנות והדבקתן יחד לפסיפס מרהיב. העבודות של גאגא





הטלפון". ביונסה היא סמל הממלכתיות האמריקאית. זמרת שחורה מצליחה מאוד שזכתה בכבוד לשיר את הריקוד הראשון למישל ולברק אובמה לאחר הבחירות, אך בשביל להתחבב על הצעירים ולהישאר רלוונטית היא צריכה לחבור לגאגא. לגאגא ולמניפסט הפוסט-מודרני שהיא מציעה.

זה מרתק, משום שבאותו זמן גאגא היא גם הביקורת וגם התוצר המובהק ביותר של תרבות הקפיטליזם: החתרנות שהיא מציעה מכניסה הרבה מאוד כסף, להרבה מאוד אנשים. הלעג המופגן שלה לתרבות הפופ והמילים המטופשות במכוון משמשים בעצמם לגריפת רווחים.

גאגא מרבה לשיר על נושאים כמו כוכבות ורדיפה אחר התהילה ובר-זמן היא המייצגת הבולטת של פולחן אלילי הפופ. החיים הם קרנבל מסיכות, וליידי גאגא עוטה פני פוקר ומנצחת עליו. היא אינה אוואנגרד, אלא שילוב של קיטש וקמפ.

המוזיקה של גאגא מכוונת להעניק לצרכן תחושת תחכום ומעודכנות. הצעירים שמאזינים לגאגא לא צורכים אופנה עילית, או יוצרים בעצמם אמנות אלטרנטיבית כפי שהקליפים שלה מתיימרים להציג, אך דרכה גם הם

הקליפים וסדרות הטלוויזיה של שנות ה-90 היו מלאים בסימולקרות. "דוסון קריק", למשל, הציגה חבורת בני-נוער שלא דמתה לשום דבר שקיים במציאות: הם היו רהוטים, אינטיליגנטיים, מצחיקים, יפים מאוד, והתנהגו כפי שאף בן-נוער אינו מתנהג לעולם.

אלא שלעתים הדימוי הריק עולה על המציאות ומתחיל לעצב אותה: מיליוני בני-נוער מנסים לחיות את חייהם כמו בסדרות הטלוויזיה ולא הוב כמו בפרסומות. כמו בסדרות הדרמה האמריקאיות, אנו מצפים לפסקול נוגה של גיטרות שילווה את הדרמות של חיינו, ומתלבשים כמו בווידיאו-קליפ. כאן טמון השקר שעליו מתבססת תרבות הצריכה: הדימויים שמקיפים אותנו יומם ולילה אינם מייצגים דבר, ולכן אינם ברי-השגה.

תנועות האנטי-גלובליזציה והמגמות האנטי-צרכניות הפכו את האדם הצורך לביקורתי יותר. נראה כאילו הצרכנים התבגרו. הצרכנים, ובכללם גם צרכני תרבות הפופ. גם הפופ זוכה ליחס של חשדנות. הצרכן אינו קונה יותר את הסדרות המלוקקות של פעם ומבקש חוויה אמנותית "מלוכלכת". הצרכן, שמכיר את המיתולוגיה של תרבות הצריכה, מבקש לצרוך מיתוסים "הפוכים": ברלין במקום לונדון, סרטים אלטרנטיביים כמו "ג'ונו" במקום קלאסיקות כמו "קלולס", והביטים התעשייתיים של ליידי גאגא במקום הבלדות המתוקות של בריטני ספירס.

אפשר לראות בגאגא ביטוי מובהק לשינוי הזה. כשהיא חושפת את קלישאות הפופ הישנות ומגחיכה אותן, היא כלל אינה מתיימרת להיות משהו אמיתי. הקליפים שלה מלאים בסימולקרות שמטרתן אינה לרגש את הצופה אלא להציג לראווה את חלום הבלחות שיצרה תרבות הפופ.

ההופעות הגרוטסקיות והפרובוקטיביות שלה הן ההפך הגמור מן השמרנות הרגשנית של זמרות הפופ הקלאסיות. אין זה מקרה שבינסה, מי שמייצגת את הפופ השמרני של העשור הקודם, שיתפה באחרונה פעולה עם גאגא ב"שיר



עלמה יצחקי, Annunciation, 100x140, שמן על בד (2009)





**"Rah-rah-ah-ah-ah-ah!
Roma-roma-mamaa!
Ga-ga-oo-la-la!
Want your bad romance"
(Lady GaGa, "Bad Romance")**

הציניות שיצירותיה של גאגא רוויות בה לא מאפשרת למאזין להתחבר אליה. במקום להציע אפשרות לדמיין ולחלום, מציגה גאגא את הצד המסויט של עולם הפופ באמצעות דימויי רפאים שנלקחו מן המאה הקודמת. כדי לחזור ולגעת שוב באנשים, תצטרך המוזיקה של העשור החדש להמציא את עצמה שוב ולהתגבר על האתגר הישן שעומד בפני כל אמן: כיצד אפשר לומר משהו חדש בעולם שכבר ראה ושמע הכול?

קינה לכנרת

חן א. לויט

צִמְאָה הַכֶּנֶרֶת שֶׁל אֶרֶץ אֲבוֹת
מִדְבָּרֵי מְלִיצָה
מִגְבוּרֵי קֶלְמוֹס וְכֶרֶךְ

עַת חֲרֹן אֵלֶם אֶת חוֹצְנוֹ נֶעֱר
וּבְחֹד יִצְרוּ הַפְּשִׁיט אֶת כֶּנֶרֶת
מִבְּרִיּוֹת קֶרְסְלִיָּה

בוֹשֵׁשׁ הַמָּטָר וּבוֹשָׁה כֶּנֶרֶת
הַסִּירָה מִרְאָשָׁה עֲטָרָה
וּכְסוּתָהּ הַקּוֹדֶרֶת

וְכִשְׁלוּלִית הַגֶּשֶׁם בְּשָׂרָב הַיּוֹקֵד
נוֹתְרָה יְתוֹמָה מִהֶדֶר הַשָּׁנִים
מִתְבוֹסֶסֶת בְּאֶדְמָה יְגָעָה מִקְמָטִים.

לוקחים חלק ב"קוליות" הכללית. זה מגוחך כמובן, משום שהאופנתיות של גאגא אינה אותנטית כלל. זה מזכיר לי את סרט הפולחן של שנות ה-90 "מועדון קרב", שגיבוריו מאמצים סגנון חיים אנרכיסטי ויוצאים נגד הסביבה הבורגנית שבה הם חיים. הרעיונות המובעים בסרט מעניינים מאוד ובלתי שגורתיים, אבל קשה להתעלם מן העובדה שמדובר בתוצר מובהק של הוליווד ושהדיאלוגים החתרניים מגיעים מפיהם של שניים מכוכביה הגדולים של תעשיית הסרטים – בראד פייט ואדוארד נורטון. לתהליך הזה, של אימוץ רעיונות מן השוליים על ידי הזרם המרכזי והוצאת העוקץ מהם, קוראים "ביות". כך קרה לדוגמה גם לתרבות הפאנק, שאומצה על ידי חברות האופנה והתאגידים הגדולים, התמסחרה ואיבדה את העוקץ האנרכיסטי שלה.

אז מה מסתתר מאחורי המסיכה של לידי גאגא? האם היא מביאה בשורה חדשה שמאתגרת את הפופ הצרכני והמלוקק? כנראה שלא. בשורת האנטי־קיטש של גאגא היא רק עוד ניסיון מחוכם להגיע לקהל שבע שמאס בקיים. היא מתיימרת להיות אמנית חדשנית, פורצת גבולות, עם יומרות אופנתיות ותרבותיות, אבל בסופו של דבר גם היא משחקת בתוך הגבולות המוכרים, וחוזרת שוב על מה שכבר ראינו – אותו הדבר שהיא מבקשת לבקר. וכל שנותר מן המוזיקה שלה הוא קיטש מודע לעצמו.

אם גאגא היא אכן השיא של התרבות הפופולרית בת־זמננו – נראה שאנחנו תקועים במקום. גאגא, כמו אמנים פוסט־מודרניים אחרים, יוצרת אמנות עשירה בדימויים, אבל כזאת שמחטיאה את מטרתה עקב מודעות עצמית מוגזמת והסתכלות ביקורתית ואירונית על יצירות העבר.



שפה, שפה-עאלק, תקשורת לשונית ומוזיקה

ד"ר יועד וינטר



צולם על ידי יעל שגב

הקדמה

השימוש בשפות אנושיות כאמצעי תקשורת עולה באפקטיביות ובמורכבות שלו על כל שאר דרכי הקומוניקציה המוכרות לנו מעולם החי. רבים מסיקים מכך שתכונותיה העיקריות של שפה אנושית נובעות משימושיה לתקשורת. מול תפיסות פונקציונליסטיות כאלה, הפרוגרמה הפורמליסטית בבלשנות מתמקדת לא בשימושי השפה אלא בצורות שהיא מאפשרת לייצר. היתרון של גישה זו טמון באפשרות שהיא נותנת לחקור קשרים בין שפות אנושיות למבעים של חיות אחרות ולמבנים מוזיקליים, גם אם שימושיהם לקומוניקציה אינם ברורים.

המאמר מביא הגדרות מרכזיות בגישה הפורמליסטית, ומדגים באמצעותן את מושג הרקורסיה בשפה, שעשוי לסייע בהסבר ההבדלים שבין שפות אנושיות למבעים של חיות אחרות. בהמשך, מקשר המאמר את המושג הפורמליסטי של שפה (I-language) למושג היומיומי יותר של שפה-עאלק (E-language). הפרדה מושגית זו מהווה בסיס להשערת מחקר על מהות הקשר שבין מבעים "לשוניים" (של טענות) למבעים "מוזיקליים" (של רגשות). רשימת קריאה מומלצת מסכמת את הדברים.

1 – שפה ורקורסיה

המונח שפה (I-Language) מתייחס ליכולת של המוח האנושי לקשר ייצוגי אותות מורכבים עם מושגים מורכבים או ייצוגים מנטליים אחרים. קשר כזה מכונה סימן (sign). מקובל להניח שלצורך ייצוג סימני השפה

יועד וינטר הוא בלשן פורמלי, בוגר התוכנית הבינתחומית לתלמידים מצטיינים באוניברסיטת תל אביב, בעל דוקטורט מאוניברסיטת אוטרקט ומרצה לשעבר בפקולטה למדעי המחשב בטכניון. כיום מרצה באוניברסיטת אוטרקט, הולנד. אתר <http://www.phil.uu.nl/~yoed>

נדרש דקדוק וקורסיבי – מערכת כללים המסוגלים לפעול על הפלט של עצמם. על יסוד הנחה זו, עולה ההשערה כי תכונת הרקורסיביות מבדילה בין שפה אנושית ליכולות הסימבוליות של חיות אחרות.

הגדרה 1.1: סימן הוא זוג המורכב מייצוג תפיסה של אות (אקוסטי, ויזואלי וכו') ומייצוג מנטלי (מושג, רגש וכו'), כפי שהם ממומשים במוח של אדם יחיד.

הגדרה 1.2: סימן דקדוקי הוא סימן בתוספת תכונות דקדוקיות, המשמשות ליצירת סימנים דקדוקיים חדשים בשפה.

הערות:

1. הדגש בהגדרה 1.1 הוא על פרט אנושי בודד. השימוש בשפה לתקשורת בחברות אנושיות יתואר בהמשך באמצעות המונח שפה-עאלק.
2. האות המיוצג בסימן דקדוקי אינו חייב להיות אקוסטי או טקסטואלי. ילדים בקהילות המשתמשות ב"שפות סימנים" רוכשים שפה באופן טבעי, אף על פי שהסימנים בה מייצגים אותות חזותיים.
3. המוח יכול לייצג סימנים (רעש מנוע, חריצת לשון, תמרור עצור וכו'), שאינם בהכרח סימנים דקדוקיים. היכולת לייצג סימנים היא יכולת קוגניטיבית כללית לקטגוריציה של אותות, שאינה מוגבלת לשפה.

הגדרה 1.3: לקסיקון הוא אוסף סימנים דקדוקיים המכונים מילים (או סימנים דקדוקיים פשוטים). סימנים דקדוקיים שאינם מילים מכונים **סימנים דקדוקיים מורכבים**.



הממפה כל ייצוג צלילי s לייצוג הצלילי $s-naki$. ייצוג זה מתאר שרשור $(-)$ של s ואחריו הצליל המיוצג ע"י $naki$. הביטוי $\lambda x. \cap(\text{clean}, x)$ מתאר פונקציה הממפה כל ייצוג מושג x לייצוג המושג $\cap(\text{clean}, x)$, המתקבל מהפעלת מושג החיתוך בין קבוצות \cap על x ועל המושג clean . למשל, כאשר x מייצג את המושג "חתול", הביטוי $\lambda x. \cap(\text{clean}, x)$ ממפה אותו לייצוג המושג "חתול נקי", המתייחס לחיתוך קבוצת החתולים עם קבוצת הישויות הנקיות.

המילה כמעט משדכת הוראות הרכבה של צליל ומושג בדומה למילה נקי. במקרה זה הפונקציה הצלילית ממפה כל ייצוג צליל נתון כייצוג שבו הוא מופיע אחרי הצליל המיוצג $kim'at$. המילה כמעט מוגדרת עם תכונה דקדוקית $(N \rightarrow N) \rightarrow (N \rightarrow N)$ בשל יכולתה להתחבר עם סימן דקדוקי מקטגוריה $N \rightarrow N$ ליצירת סימן דקדוקי מאותה קטגוריה.

בדקדוק המתואר יש כלל אחד בלבד ליצירת סימנים דקדוקיים חדשים:

דקדוק: בהינתן שני סימנים דקדוקיים $\langle S_1, C_1 \rangle : A$
 $\langle S_2, C_2 \rangle : A \rightarrow B$
 צור מהם את הסימן הדקדוקי הבא: $\langle S_2, (S_1), C_2 (C_1) \rangle : B$

כלל זה מטפל בתכונה דקדוקית $A \rightarrow B$ כטיפוס פונקציה של סימנים דקדוקיים: אלה המתחברים עם סימנים דקדוקיים מקטגוריה A ויוצרים בכך סימנים דקדוקיים מקטגוריה B . ההרכבה מתבצעת על ידי הפעלת פונקציית הייצוג הצלילי S_2 על הייצוג הצלילי S_1 , והפעלת פונקציית הייצוג המושגי C_2 על הייצוג המושגי C_1 .

קל לראות שבאמצעות כלל הרכבה זה והלקסיקון הנתון, השפה שהגדרנו מאפשרת לגזור את שני הסימנים הדקדוקיים המורכבים הבאים:

כמעט-נקי $\langle kim'at-naki, \text{almost}(\text{clean}) \rangle : N \rightarrow N$
 חדר-כמעט-נקי $\langle xeder-kim'at-naki, \text{almost}(\text{clean}) \rangle \cap \text{room} : N$

בכך נקבעת התאמה בין ייצוג תפיסת הצליל של הסימן המורכב חדר-כמעט-נקי לבין המושג המתאר ישויות השייכות גם למושג של המילה חדר וגם למושג של הסימן המורכב כמעט-נקי. הסימן כמעט-נקי בעצמו נוצר על ידי אותו כלל הרכבה – תוך הפעלת הייצוג הצלילי והמושג של המילה כמעט על הייצוג הצלילי והמושג של המילה נקי.

דוגמה 1: הסימן $\langle xeder, \text{room} \rangle$ מקשר בין ייצוג הצליל $xeder$ לייצוג המושג room . הסימן הדקדוקי $\langle xeder, \text{room} \rangle : N$ הוא המילה "חדר", כולל גם את תווית הקטגוריה N ("שם עצם"). תפקיד התכונה הזאת הוא לשמש ליצירת סימנים דקדוקיים חדשים, כמו בדוגמה 2 בהמשך.

הגדרה 1.4: **דקדוק** מעל ללקסיקון נתון הוא מיפוי של רצפי סימנים דקדוקיים (פשוטים או מורכבים) לסימנים דקדוקיים מורכבים.

הגדרה 1.5: **שפה** היא לקסיקון ודקדוק מעליו.

דוגמה 2 מציגה מקרה פשוט של דקדוק קטגוריות מופשט הקרוי כך בשל ההפרדה החמורה שיש בו בין ייצוגי אותות, ייצוגי מושגים ותפקידן של תכונות דקדוקיות. הבסיס למערכת זאת הוא מושג הסימן של פרדינן דה סוסיר, והיא מסתדרת יפה עם גישות "מינימליסטיות" בתחביר חומסקיאני. עם זאת היא עומדת בניגוד לתיאוריות מסורתיות של שפות פורמליות, שבהן הדקדוק יוצר את ייצוגי האותות, והניתוח המושגי-סמנטי מפרש אותם. תפקיד הדקדוק המופשט הוא ליצור סימנים דקדוקיים מורכבים מסימנים דקדוקיים פשוטים, כאשר הקישור שסימנים אלה יוצרים בין ייצוגי אותות ומושגים אדיש להבדל הפרוצדורלי שבין יצירה לפירוש. הנייטרליות הזאת מנתקת את ניתוח המאפיינים הצורניים של שפה מתיאור תהליכי העיבוד הפיזיולוגיים שלה.

דוגמה 2: נתאר כל סימן דקדוקי כייצוג $\langle S, C \rangle : CAT$ של ייצוג אות S וייצוג מושג C , שאליהם מוצמדת תכונה דקדוקית CAT ("קטגוריה"). נניח לקסיקון המורכב משלוש מילים.

לקסיקון:

חדר $\langle xeder, \text{room} \rangle : N$
 נקי $\langle \lambda s. s-naki, \lambda x. \cap(\text{clean}, x) \rangle : N \rightarrow N$
 כמעט $\langle \lambda s. kim'at-s, \lambda x. \text{almost}(x) \rangle : (N \rightarrow N) \rightarrow (N \rightarrow N)$

המילה נקי מזווגת שני ייצוגים מורכבים, של פונקציה צלילית ושל פונקציה מושג. היא מוגדרת עם תכונה דקדוקית $N \rightarrow N$ (מיפוי "שם עצם" ל"שם עצם") ומתארת בכך את יכולתה להתחבר עם מילה מקטגוריה N ליצירת מילה מאותה קטגוריה. הביטוי $s-naki$ מתאר פונקציה



2 - שפות-עאלק, תקשורת לשונית ומוזיקה

הגדרה 1.5 מגלה נייטרליות ביחס למהות הייצוגים המנטליים שהשפה מקשרת לייצוגי אותות. מקובל להניח שאחד מן הייצוגים המנטליים השימושיים בשפות אנושיות הוא של טענות.

הגדרה 2.1: טענה היא ייצוג מנטלי שניתן להעריכו כאמיתי או שקרי בכל מצב מתוך מחלקה נתונה של מצבי ידע.

דוגמה 3: נניח שהטענה $\subseteq(\text{student}, \text{enroll})$ מקושרת על ידי הדקדוק לצליל המשפט כל-הסטודנטים-נרשמו. ייצוג זה כולל את מושג ההכלה \subseteq והמושגים student ו- enroll . בכל מצב ידע שבו יש קבוצה של אובייקטים המסווגים student וקבוצת אובייקטים המסווגים enroll , הטענה היא אמיתית או שקרית, כתלות בשאלה האם הקבוצה הראשונה מוכלת בשנייה.

אחת התכונות הבולטות של שפה אנושית היא האופן שבו בני אדם משתמשים בה כדי למסור ולפענח טענות. תקשורת של טענות מתבצעת באמצעות משפטים: סימנים דקדוקיים שהמרכיב המושגי בהם הוא טענה.

הגדרה 2.2: אם סדרת מילים בלקסיקון ממופה על ידי הדקדוק לסימן דקדוקי $\langle S, C \rangle: \text{CAT}$, כאשר הייצוג המושגי C הוא מטיפוס טענה, אזי סימן זה מכונה **משפט בשפה**.

נהוג להניח שכל שפה (שהיא בעצמה אובייקט סופי) מייצרת אין סוף משפטים. כמו כן נהוג להניח שיש קטגוריה דקדוקית Sen המותאמת למשפטים, ורק להם.



אהרן לוי, היילוג, טיבט (2007)



סרגיי טצ'יגול, כסאות פורחים (2007)

ניתוח זה מדגים את הרקורסיביות של הדקדוק מעל הלקסיקון הנתון - הסימן שכלל ההרכבה מייצר עשוי להיות מקטגוריה פונקציונלית, שהכלל יכול לפעול עליה בהמשך. בדוגמה שניתחנו, הסימן כמעט-נקי מקטגוריה $N \rightarrow N$ משמש גם כפלט וגם כקלט של כלל ההרכבה. הרקורסיביות של הדקדוק מאפשרת לו לייצר סימנים לסדרות אין סופיות של צירופי מילים, כמו למשל הסדרה חדר-נקי, חדר-נקי-נקי, חדר-נקי-נקי-נקי, ... או כמעט-נקי, כמעט-כמעט-נקי, כמעט-כמעט-כמעט-נקי, ... וכו'. תופעה זו מתאפשרת כי הלקסיקון שתיארנו מכיל מילים (נקי ו-כמעט) עם קטגוריות שהטיפול בהן רקורסיבי: $N \rightarrow N$ ו- $(N \rightarrow N) \rightarrow (N \rightarrow N)$.

הגדרה 1.6: מערכת כללים היא **רקורסיבית** אם היא מסוגלת לפעול על פלטים של עצמה.

ביסוד התפיסה הפורמליסטית והדגש שהיא שמה על תכונת הרקורסיביות, עומדת השאיפה להשתמש בתכונות צורניות של שפות אנושיות כדי לבסס את החיפוש אחר מאפיינים ייחודיים של המוח האנושי בתוך עולם החי. שאיפה זו גם הובילה להשערה הבאה.

השערה (האוסר, חומסקי ופיץ'): דקדוק רקורסיבי הוא מערכת קומבינטורית כללית של המוח האנושי, המבדילה אותו ממוחות של חיות אחרות.

ניסיונות לבסס השערה זו עוסקים בחקר אופי הרקורסיה בשפות אנושיות, ובאפיון קבוצת האותות שאורגניזמים אחרים (קופים, ציפורים) מסוגלים לייצר או לזהות. הניסיון הוא למצוא הבדלים מהותיים בין המנגנונים שמתארים שפות אנושיות לבין המנגנונים הנדרשים לתיאור אוספי האותות המיוצרים/מזוהים על ידי חיות אחרות.



יחס בינארי זה, כשמו, מקשר טענה במוח של דובר אחד לטענה במוח של דובר אחר. מימוש הקשר הזה בשיח הוא תהליך מורכב הכולל בין היתר מבעים ישירים של טענות (במשפטי חיווי) בקשות לאינפורמציה על טענות (במשפטי שאלה) בקשות להביא לאמיתותן של טענות (במשפטי ציווי) או מבעים עקיפים של טענות (היסקים).

דוגמה 4: דובר 1 משמיע צליל Sig ומקשר אותו עם הייצוג הצלילי במשפט כל-סטודנט-נרשם(1):
 $\langle kol1-student1-nirsham1, \subseteq(student1, enroll1) \rangle: Sen$
 דובר 2 שומע את הצליל Sig , ומקשר אותו למשפט אחר, כל-סטודנט-נרשם(2), שייצוגו:
 $\langle kol2-student2-nirsham2, \subseteq(student2, enroll2) \rangle: Sen$

הצליל Sig הוא לפיכך בשפה-עאלק של הדוברים. שני הדוברים יכולים להשתמש בייצוגים צליליים שונים עבור המילים במשפט, כמו גם במושגים שונים למילים סטודנט ו-נרשם. ואולם מושג ההכלה בין קבוצות (\subseteq) שמיוצג במילה כל הוא זהה אצל שני הדוברים. ייצוג הטענה שדובר 2 מייצר מאפשר לו לעדכן את הידע שלו. אופן העדכון תלוי גם בידע עצמו, בייצוג המושגים $student2$ ו- $enroll2$, וכמובן ברצון הדובר. ואולם, יכולתם הלשונית של דוברים 1 ו-2 לקשר את הצליל Sig עם מבנים מנטליים דומים, והתפיסה הזוהה שלהם את מושג ההכלה, הם הבסיס לתקשורת בדוגמה זו.

חלק מן החוקרים הפועלים במסגרת הגישה הפורמליסטית לשפה רואים בתקשורת של טענות כמו בדוגמה 4 תוצר-לוואי של הכושר הלשוני, וממעיטים בחשיבותה להופעת שפות באבולוציה האנושית. לפי גישה זו, הכושר הלשוני התפתח במוח כחלק מיכולת קומבינטורית שיתרונותיה לברירה טבעית היו מגוונים, ולא מצומצמים לתקשורת של טענות. הרעיון הוא לקשר את המנגנון הרקורסיבי של הדקדוק האנושי גם ליכולות ניווט, ליכולות נומריות, וליכולות תכנון ביחסים חברתיים. יתרונותיו האבולוציוניים של מנגנון משוער כזה הם מעל ומעבר לאפשרות שהוא מקנה לדוברים ליצור תקשורת של טענות מורכבות. תיאוריה מקיפה של שימושי דקדוק עשויה לאפשר להשתמש בממצאים פרה-היסטוריים על ההתפתחות של יכולות לא-לשוניות כדי להסיק מהם על התהליך שבו הופיעה השפה באבולוציה האנושית, תהליך שאין לגביו עדויות ישירות.



ארה"ל, סין (2007)

סימון: אם L היא שפה, נסמן ב- $SigSen(L)$ את קבוצת האותות המתאימים לייצוגי התפיסה S במשפטים $Sen : \langle S, C \rangle$ של השפה L .

הגדרה 2.3: שפה-עאלק (E-language) של קבוצת בני אדם היא חיתוך כל קבוצות האותות המתאימים למשפטים בשפות של חברי הקבוצה. פורמלית: אם P היא קבוצת בני אדם וכל אדם ב- P מסומן p עם שפה $L(p)$, אזי $EL(P)$, השפה-עאלק של P , היא קבוצת החיתוך $\bigcap_{p \in P} SigSen(L(p))$.

הערות:

1. שפה-עאלק היא אוסף של אותות, בניגוד לשפה, שהיא ייצוג מנטלי במוח של אדם יחיד.
2. לכל קבוצת אנשים לא ריקה יש בהגדרה שפה-עאלק יחידה (גדולה, קטנה, או ריקה).
3. בכל קבוצה מתפקדת של בני-אדם (חברה) נהוג להניח שהשפה-עאלק מממשת אין סוף משפטים שונים בכל אחת משפות החברים בקבוצה.
4. השימוש הנפוץ במושגים כמו "עברית", "רוסית" או "ערבית" כקירוב לשפות-עאלק, לוקה בחוסר בהירות ושרירותיות בהגדרת החברות הרלוונטיות.

הגדרה 2.4: תקשורת של טענות היא מימוש יחס בינארי בין טענות במוחות הדוברים באמצעות שפותיהם השונות והשפה-עאלק שלהם.



6. Philippe de Groote. 2001. Towards abstract categorial grammars. In Proceedings of ACL 2001, Toulouse, France. <http://acl.ldc.upenn.edu/P/P01/P01-1033.pdf>
7. Howard Lasnik, Juan Uriagereka and Cedric Boeckx. 2005. A Course in Minimalist Syntax: foundations and prospects. Blackwell.
8. Marc D. Hauser, Noam Chomsky and W. Tecumseh Fitch. 2002. The faculty of language: what is it, who has it, and how did it evolve?. Science 298:1569-1579.
9. <http://www.wjh.harvard.edu/~mnkylab/publications/languagespeech/HauserChomskyFitch.pdf>
10. John R. Searle. 1969. Speech Acts. Cambridge University Press.
11. Aniruddh D. Patel. 2008. Music, Language, and the Brain. Oxford University Press.
12. Thomas A. Sebeok and Donna Jean Umiker-Sebeok. 1976. Speech Surrogates: drum and whistle systems. Mouton.

גן מאיר

אבנר עמית

איזו מין בקשה מוזרה זו מאלהים –
שיכתיב לך שירה.
אך אם לא יכתיב, איך תדע
מקי
המלה
הבאה
בתור

כמו כן נתן לחלק
עמוד אחד
לאותיות לועזיות ומספרים רציונליים
11 ולמלא כל משבצת
12 במלה הנכונה או
13 בהעדר המלה –
C B A

כך למשל תוכל לבנות צפור ב-E16
מעל זוג אהבים שהלך לישון תחת עץ נטוע
ב-G17,
רוח –

הגבר מתעורר כי מגרד לו הדשא בגב
מצמיד שפתיו לבטן האשה

ונושף

מהלך החשיבה הזה מוביל לשאלה הבאה: האם תיתכן שפה ללא תקשורת של טענות? האם קיימות חברות אנושיות שהתפתחו בהן שימוש מרכזי אחר לשפות הדוברים?

השערה: מבעים אנושיים המכונים "מוזיקה" הם דוגמה לשימוש כזה בשפה. המרכיב המנטלי של סימנים מוזיקליים הוא ככל הנראה רגשי-צורני ואינו מערב ייצוגים של טענות. ואולם צורות מוזיקליות, בדומה לשפות-עאלק, מצייתות למגבלות אוניברסליות על שפה אנושית.

השערת מחקר: מסורות אפריקאיות של "שפות תופים" מייצרות מבנים הדומים בצורתם למבנים המשמשים לתקשורת של טענות בשפות-עאלק. עם זאת חלק מ"שפות התופים" האלה אינן משמשות לתקשורת של טענות, אלא כאמצעי הבעה מוזיקלי.

מחקר המבוסס על השערות אלה נמצא בשלבי התהוות ואיסוף מידע.

תודות: לפיליפ דה גרוט, מרים ויילר, ויעל שגב.

הערות ביבליוגרפיות: התפתחות התפיסה הפורמליסטית בבלשנות (1). המושגים שפה ו-שפה-עאלק (2). המושג סימן (3). "שפות סימנים" = שפות-עאלק של אותות חזותיים (4). דקדוק קטגוריות מופשט (5,6). הגישה המינימליסטית (7). רקורסיה ומקומה בעולם החי (8). תקשורת טענות (9). מוזיקה ושפה (10). "שפות תופים" (11).

1. John R. Searle. 1972. Chomsky's revolution in Linguistics. The New York Review of Books, June 29, 1972. <http://www.chomsky.info/onchomsky/19720629.htm>
2. Daniela Isac and Charles Reiss. 2008. I-language: an introduction to linguistics as cognitive science. Oxford University Press.
3. Ferdinand de Saussure. 1916. "The linguistic sign", an English translation from Cours de Linguistique Générale, Paris: Payot. In R. E. Innis (ed.), Semiotics: an introductory anthology, Indiana University Press, 1985.
4. Wendy Sandler and Diana Lillo-Martin. 2006. Sign Languages and Linguistic Universals. Cambridge University Press.
5. Reinhard Muskens. 2003. Language, lambdas, and logic. In Resource Sensitivity in Binding and Anaphora, edited by G.J. Kruijff and R. Oehrle. Kluwer. <http://let.uvt.nl/general/people/rmuskens/pubs/III.pdf>





ריקוד הפרידה של הממותה

בעקבות 'ממותות' מאת אוהד נהרין, בביצוע 'להקת מחול בת-שבע'

דרור הולנדר

ל זואולוג המבקש להתחקות אחר אורחות חייהם ומנהגיהם של יצורים נדירים כגון דינוזאורים, גריפונים, דרקונים או ממותות נדרש להכיר בשתי אמיתות עתיקות יומין. הראשונה, הברורה מאלה, היא שאותו חוקר לעולם לא יזכה לפגוש את מושא מחקרו; לא תיפול בחלקו הזכות להאזין לקריאות החיזור הענוגות של הגריפון, או לחזות בדינוזאור בן יומו צועד בנחישות את צעדיו השבריריים הראשונים. האמת השנייה, החשובה מקודמתה, היא שאין בכל אלה כדי למנוע מן הזואולוג לבצע את מלאכתו. "מכל משמר עליו לנצור ליבו", שהרי באחד מחדרי ליבו טמונים הצבע, התנועה, המילה והצליל. ובסופו של עוד מסע חיפושים נואש אחר להקת דרקונים נודדים, לצד הזרדים הבוערים במדורה ותחת זיו הירח המלא, יפתח החוקר בעדינות את דלת החדר, יקרא בשיר הנמצא בו, ובשיר (אולי) ימצא את הזוחלים המעופפים החמקמקים. ואף-על-פי שאין השיר כתוב בשפה השגורה בפי אדם, וחרף העובדה שמילותיו משתנות תדיר, יהיה הוא ברור (וסתום) לכל שיידיע להיטיב עימו. על אותו החדר ועל השיר כתב חזי לסקלי במחזור השירים 'החדר והעולם':

*
אבטל את החדר,
ואת השולחן אותיר בלתי-משתייך,
מנותק, ומתרגל לראשונה בתולדותיו, מחוות ייאוש
אנושיות.
*
השיר שהיה אִתִּי בְּחדר,
הבהב חמש או שש פעמים ואחר-כך
כבה. נשארתי לבד בְּחוֹשֶׁךְ,
בלי השיר
שלא הבטיח דבר
וקיים כמעט הכל.¹

בוורסיה אחרת של השיר, בחדר ליבו של זואולוג אחר – אוהד נהרין – רוקד לעתים עדר ממותות. הנאספים בחדר זוכים לצפות במחול. בדומה לחדרו של לסקלי, גם חדרו של נהרין מתבטל ומאבד את תצורתו המקובלת. החלל ריק, שטוף אור, ותחום במושב הקהל בכל אחת מארבע דפנותיו. הריקוד מבוצע בחלקו ממקום מושבם של



פתאום את אוהבת שאני כותבת לך שירים

יולי נובק

פתאום את מבקשת שאכתוב
כמו אהבה בהזמנה את רוצה את המלים שלי שיכרכו סביבך
מה פתאום התאהבת בי כך
או במלים או בשתיקה

את מוכנה להבהב אלי את המבט שלך
ולתת לי הרגשה שזה שאני מחזיקה לי את היד
זה לא קשור ליד שלי
אלא למהות ההתקנה

פתאום את רוצה לראות חלקים אחרים
כמו השמש שיוצרת את הים עד סופו
למצא חוף אחר
עם אנשים שרק מתחילים את היום

זה גורם לי להרגיש פחות
שפופה לידך
פחות מקרבת אדמה
אני לא מפחדת ממך יותר

פתאום את אשתי
והיום הופך ללילה והלילה שוב נצבע ביום



סרגיי סצ'יגול, איש עצוב (2009)

הצופים ותוך התייחסות ישירה אליהם – אם במבט ואם בלחיצת יד. כך קושר עיצוב החלל והיצירה בין הצופים לבין היצירה ומבצעה ובין הצופים לבין עצמם. ניתן בנקל להביט במביטים בריקוד, להבחין במבע פניהם של המבצעים ובכל אגל זיעה, לשמוע את נשימות הרקדנים. כל תנועה נגלת במערומיה, ובולטת ביופייה. נדמה כי ריקוד הממותות לא מבקש להסתיר דבר, ואף לא לייצג או להביע אידאות ואידאולוגיות – התנועה קיימת בראש ובראשונה לשם התנועה. היא מזינה ומקיימת את עצמה, בוחנת את יכולתה להפליג למחוזות חדשים ולבקר במקומות מוכרים ואהובים בעת ובעונה אחת. בדרכו המאופקת חוגג הריקוד את חדות הריקוד.

ריקוד הממותות גם "מתרגל מחוות ייאוש אנושיות". הריקוד הוא מלנכולי ויפה עד כאב, מתפזר ומתכנס לכדי צורות שונות בחלל הריבועי שבו הוא מבוצע. בתנועה מהולים הומור ושברון לב, וגלום בה דבר־מה מן הילדי ומן הארוטי גם יחד. הריקוד מהבהב במשך כשישים דקות בדממה ולצלילי פסקול אקלקטי של מוסיקה יפנית, ובסופו נותר הקהל "לבד בחושך". בחושך יכול הצופה להרהר בדבר הבטחות וקיומן. הרהורים מסוג זה שמורים לו, ולא נועדו לממותות. "בלי מילים / אין שיר פרידה"² כתב חזי לסקלי בשיר "מחול שלושים", אך לכל מי שמבקר בחדרו של נהרין ברור – אין עדין ונוגה מריקוד הפרידה של הממותה.

הערות

- 1 חזי לסקלי. 2009. מתוך "החדר והעולם – מחזור", באר חלב באמצע עיר. תל-אביב: הוצאת עם עובד. עמ' 43.
- 2 שם, "מחול שלושים" מתוך "מחולות ריקים – מחזור". עמ' 111.





עלמה יצחקי, הממה, שמוני על בד, 115x100



כניסה ג

תרנגולת תרנגולת תרנגולת תרנגולת
תרנגולת תרנגולת תרנגולת תרנגולת
תרנגולת | דירה 56

פסיפס מרהיב
של נקודות חיפוש,
משבצות "התחל"
באן" ללוח-משחק
אינטרנטי | דירה 70

הרנגה באקט חברתי-יצירתי היא אירוע של סינרגיה
מהנה שטמון בו פוטנציאל הגששה גבוה | דירה 75

את ההלחמים השתדלתי להעביר
להלחמים. את הרמיזות הפונטיות
לרמיזות עבריות, משלב גבוה לגבוה
ונמוך לנמוך, בהיעדר משמעות
שימדתי מצלול ואם הפחתתי
מן החדשנות הלשונית פה (בית
4 שורה 4) החזרתי שם (בית 3,
מילה אחרונה). את המשקל, אפעס,
השמדתי ללא רחם | דירה 68

סרגיי סציגול
יובל פינטר
עמרי קלטר
אבנר עמית

מהי משמעות הביטוי: "מהי המשמעות?" או כיצד הפסקנו לחצוב והתחלנו לכתוב ביקור בממלכת הקונטרדיקציה: אמנות וחברה

סרגיי סצ'יגול

פרולוג

אי שם בין דרכי העולם ישבו להם, לא בצד הדרך אלא בסופה, שני אנשים. זקנים היו, לא מפאת גילם אלא כי אנשי מעשה היו. הצעיר שביניהם (או הזקן, אם מתחילים את הספירה לאחור מסופו הטרגי) לבוש היה בבגדי אביו, (אם לא מחשיבים לאב רק את יוצרו בדרך הטבע) סיגריה בפיו ושני עיגולי משקפיים מכסים את עיניו. כה מלוכלכים היו המשקפיים עד שלא היה ניתן להבין אם משקפי ראייה אלה או שמא נועדו להגן על עיניו מן השמש הקופחת (עוצמת השמש באותם ימים בארץ ההיא היתה פחותה מבימינו אנו). השני, זקן יותר. כך גם נהגו לכנותו העוברים ושבים (שאף על פי שמעטים היו במספר, מרבים היו לספר מעשיות בלשונם המתגלגת). לא, הם לא כינוהו "זקן יותר", אלא "זקן" ותו לא מאחר ולשונם העדיפה את דרך הקיצור ככל שהדבר נגע ל"זקן". הזכירוהו (ואולי אף זכרוהו) רק לעתים, לא בשעת צרה או כשהיו עליזים, אלא כדרך האנשים הפשוטים בשעות הערב, בין אתנחתא לפני הארוחה לבין ההפסקה שלאחריה. ה"זקן" לא הרבה לדבר ודומה שאיש לא שמע אותו פוצה את פיו (פרט לאותו מקרה מצער). בשעות היום היה מצייר על גבי ריבוע הקרקע שמולו צורות משונות, מוחק ומצייר בשנית. גם בלילה היה עושה כן. לעומתו, הצעיר (על אף שלא כך כינוהו, אלא בשמו ובשם אביו) לא שתק לרגע. אימה נוראה הטילה על הצעיר השתיקה ולכן היה שב וממלמל פסוקים אפילו בשנתו. לפעמים היו באים עוברי אורח לשמעו. עמדו לידו דקותיים והסתלקו. פעמים אחרות היו באים בשלשות וברביעיות, והקשיבו דקות ארוכות. כנהר דברים היה וכנהר לא שתק לרגע. על כן איש לא פנה אליו בשאלה, "הלא אינך שואל נהר לעתידך", כך היו אומרים. הם לא שאלו והוא השיב. ופעם (או אף פעמיים, מי זוכר כעת) התאסף המון רב מול השניים. הצעיר הגביה קולו, זיקק את דבריו ועלה על האבן שהיתה שם. זוהי אותה האבן שהיתה מונחת שם עוד לפני שהמקום התוודע לבריות, ואותה אבן שהונחה על קבר הצעיר כשמת. הזקן גם הוא נאלם, אך היו שסיפרו כי הזקן הוא זה שחקק אז את הכתובת על האבן: "...

דמויות ראשיות

כיוון שאין פילוסופיה רוסית, אלכסנדר סקאטסקי לא כותב פילוסופיה. ברוסיה כותבים ספרים. בסנט-פטרבורג – ספרים טובים לעתים. אלכסנדר סקאטסקי, מתברר, חי בסנט-פטרבורג וכותב ספרים.



גדר או קו (או כל מילה אחרת מן המשפחה הזו) יופיעו כלל. ולהפך, בשיחה אחרת, כגון בדבריו של הפוליטיקאי, "שאלת הגבול" לא תופיע כלל, על אף שהדובר יטחן את המילה "גבולות" עד ששיניו יחרקו. ניתן לערוך טיפולוגיות של צורות מבע שונות שבהן שאלה זו או אחרת מופיעה בעזות ואף לאפיין שאלות לפי מידת העזות שבה הן מופיעות. כלומר, למפות ספקטרום של שאלות אפשריות. עבודה זו לא זהה בשום אופן לזיהוי מהות תרבותית ואף לא ניתן לעשות לה רדוקציה לכזו. שאלות רוחביות אלה חושפות שדות שלמים של אבנים קרחות, אבל עבודתן אדישה לצבעים שבהם מאירה כל אבן ואבן, מאחר והיא עסוקה בהפיכת אבנים גדולות. זוהי עבודת המבוגרים ואנו עוסקים בעבודת ילדים. וכדרך הילדים, שמשחקים בג'ולות, העניין הוא במופע פרטיקולרי והמשחק הוא רק תירון או מצע להכללה.

כך עובד סקאטסקי; הוא מאתר את אחת השאלות העזות, אלה שמרוב שנשאלו כמעט הפכו לבנאליות (ויש שיאמרו כי המפנה שאירע למחשבה המערבית [כן, כן, במאה הארכאית] נובע משחיקה או טרואליזציה של שאלות – לבטח לא של התשובות). הוא משחק בהן, מגלגל את צורות ההופעה השונות שלהן, ושואל כנגד אותן שאלות מהי משמעותן. הוא אינו עושה זאת רק כדי לחשוף את משמעותן, אלא יותר כדי לגעת בהן ואף יותר מכך כדי לאפשר למשחק להמשיך, אולי עם חוקים שונים במקצת. סקאטסקי לא יכול להסתפק בשאלות מבלי להעלות תשובות אפשריות, וגם בתשובות הוא נוהג באופן דומה. וכיצד ניתן לצפות שינהא אחרת, כשלמולו מתנוססת השאלה: מהי משמעות – "החיים"?

מבין אלה הזוכים להישאל מהי משמעות החיים אנו מוצאים שני טיפוסים: אלה העונים ברצון ואלה שעונים שלא ברצון כלל. את המין הראשון אנו מוצאים בין אלה העוצמים עיניים לנוכח השאלה, וכבר תחת שפתייהם הצמוקות אנו יכולים לדמות את לשונם מתגלגלת בכיוון התשובה, ותכף תפרוץ אותה לשון במחול, כאילו כל חייה רק חיקתה להעניק לחיים משמעות. אותם גורו־פוליטי־ציסטים עונים בצורה חגיגית: "משמעות החיים היא החיפוש של המשמעות", "כשתמצא משמעות תדע שזאת היא" (ואלה הן התשובות היותר הגונות מבין התשובות המושמעות).

עם הטיפוס השני, סקאטסקי מונה את הפילוסוף (או בנגזרותיו השונות: את המומחה) וככלל – אנשים הרואים בעיסוקם דבר מה טוטלי. משמעותו של עיסוק מסוג זה נחשפת בפרקסיס, ולכן אינה ניתנת למסירה כמשמעות

ברוסיה לא כותבים פילוסופיה. פילוסופיה מצריכה זמן ובסנט־פטרבורג הזמן נעלם, הוא מתפרט ומופיע בשנית על גבי צווי השעה של שלטונות דיקטטוריים בתחלופתם המתמדת, מנצנץ במוזיקה, מתארגן מחדש בשירה, אך לעולם אינו לובש צורה של ריתמוס פילוספי. יתר על כן, ברוסיה אין מרחב. עודף שטח הוא לא מרחב, הוא שממה (מכאן כבר ניתן להניח, רק כדי להיות בטוחים, כי כל מה שנאמר כאן הוא לא־נכון. לא־נכון לזמן, לכל זמן. לא־נכון למרחב, כי המרחב הזה, שהוליד את דברי סקאטסקי ולכן שועתק, בולע כל משמעות). אם תורשה לנו כאן ספקולציה בוטה, נצטרך להודות כי מרחב, אפילו מרחב תחום, הוא חשוב. אותו יוני יחף, שאיתו מתחיל כל ספר מבוא לפילוסופיה ואותו פרוסי זקן, שעיימו כל ספר כזה מגיע לשיא (שיא שהוא עצמו לא יכול לצלוח) מעולם לא עזבו את עירם. למעשה, פילוסופיה מתאפינת בפסיכולוגיה של בית סוהר (ואולי ראוי להשתומם מדוע אף פילוסוף גדול טרם צמח בין כותלי מוסד זה). אין זה פלא, אפוא, שהניסיונות הראשונים להתפלסף ברוסיה מגיעים מיושבי המנזרים במאה ה־19 (סרגיי סולויוב) ומאוחר יותר – מאצילים בעלי יכולת לפנות מרחב כדי לגבשו כמרחבם התחום (ולאדימיר צ'אדייב, ואסילי רוזנוב). אך מאז ומעולם נראו הגיגים אלה כהשתעשעות לבעלי עניין. כן, אין זה פלא שהשינוי המשמעותי הגיע מתורתו הרוולוציונית של גרמני אחד. רלוונטיות היתה בעבור הוגים אלה רק משאלת לב. ואולי לא, כפי שנראה בהמשך.

אם כן, אין לרוסיה פילוסופיה. אבל המסתכל המיומן ימצא גם ברוסיה פילוסופים. אלכסנדר סקאטסקי הוא אחד מהם.

מערכה ראשונה: מהי משמעות השאלה – "מהי משמעות החיים?"

שאלות רבות ישנן. כה רבות הן, עד שהתשובות להן לרוב מופיעות כפיקציה. הן יושבות כעובש ירוק־עד על גבי אבני השאלות. השאלה מתגלה כתנאי, כאפשרות, כפרלודיה לאפשרי והלא־אפשרי כאחד. אבל ככל תנאי, כך גם השאלה רק מובילה אותנו אל הסף. מכאן שאולי פרודוקטיבי פחות לדבר על שאלות ועדיף לדבר על חשיפתן. בשלבים השונים בהיסטוריה, מבין כל השדה המכוסה ירוקת, חלקים מסויימים או אבנים בודדות, משילים מסכות ותוך כך מפנים את תשומת לבנו אליהן. אך לא רק בהיסטוריה מתרחשת החשיפה, אלא גם באירועים המקומיים (אם תרצו – בהיסטוריה המצומצמת). למשל, בשיחה מסוימת ניתן לזהות שמדובר על "גבולות", מבלי שהמילים גבול,



למעשה כאירוע חוזר שמופיע בכל פעם מחדש כחד-פעמי). אך המעבר אל הצד השני כבר נעשה, המילה הופיעה (אם היא לא היתה מבראשית) ואותה נקודה על גבי ההיסטוריה או על גבי חייו של אדם, כבר נצבעה בצבעים אחרים מן הפסטל שבו מצויים חייו. יתר על כן, כשפעולת ההבלחה שבה ומופיעה כל פעם מחדש, הפילוסוף כאילו מופיע בשתי צורות קיום שונות לעצמו ולאחר. זה מהדהד את הגל, אבל כיוון שבעבורי הגל הוא רק "שיחה שלא נענתה" מן המאה ה-19 וכן משום שהיראה שלי מן הגרמנים גדולה מן הכבוד שאני רוחש לצרפתים, אני נמנע מלהזכיר אותו במישרין (דבר שסקאטסקי כן עושה). אין בכך כדי לטעון, שיש להעמיד את החיים רק על יסוד אחד, אלא שהמבקש להעמיד את חייו על יסוד אחד, רצוי שידע כי בחלוקתם הם הופכים לשניים.

אם נהפוך לרגע את כיוון ההסתכלות, מזה של הפילוסוף המשיב לזה של הרוב המקשיב או הקורא, נגלה שבפרקסיס תרבותי עכשווי, המתרחש במרחב השוק, יש יחס מיוחד בין שואלים לנשאלים, או במקרה זה בין "רוכשים" לבין רוכלים מגלומנים. בכל שנה יוצאים לשוק מאות, אולי אלפי (אולי גם עשרות אלפים. מה זה משנה, גם אחד מספיק) ספרי "דמה". אלה הם הספרים שעל אף המילים הכתובות בהם, לא מופיע בתוכם דבר. ספרים אלה נקראים: "מאה ההוגים הגדולים של כל הזמנים", "חיי המין והפילוסופיה של..." או "נסתרי העולם על פי...". היה מעניין להמציא גנרטור שמות כאלה. ספרים אלה נקראים על ידי רבים, ממש כמו הציטוטים בוויקפדיה ובמקומות דמה דומים, ובהבעת ספרים אמיתיים שוכבים בספריות ובבתי המקצוענים. אין בכך פסול, כל עוד אותו פילוסוף נבחן על פי קיומו השני (ואמרנו שיש לו שניים). כלומר, תשובה רגילה למי ומה הוא הפילוסוף, צריכה להיות: "אינני יודע" (זאת לרוב גם התשובה שמקבלים מן החוקרים המקצועיים). למרבה הצער, ה"כל עוד" הזה איננו קיים. בפועל, הן הסגידה והן השיעמום, הן האישור והן ההפרכה, מתקיימים על ידי הרבים ובמישור הקיום שלהם. מכאן, אנו למדים על אירוע מתן התשובה, שאם הוא מתפקד באיזושהי צורה, זאת צורת תפקודו. אין זו היתפסות ריקה לקיום החיצוני לבדו, אלא היפוך החץ הפילוסופי ממש.

אך אם הוצאות הספרים עוסקות במתים שלא יכולים להשיב אלא בכתבים, לאדם חי יש אפשרות לתת תשובה. הוא אפילו יכול להעניק תשובה טובה או בכלל לשתוק. והאם לא רימינו כאן במתן תשובות לשאלות שבכלל לא נשאלו, בהתעלמות מוחלטת מטיב השאלה: "מהי משמעות החיים?"

(ומי מחייב אותנו לזהות משמעות עם אמת?). במילים אחרות, לא ניתן לקבל או להעניק משמעות זו, ניתן רק להצטרף אליה. אולי הדבר נובע מטיב העבודה: העיסוק הטוטלי מתפרס בזמן, והזמן הוא שמגדיר הן את הטוטליות של העיסוק והן (ואולי לא?) את משמעות העיסוק, כל פעם מחדש. לכן, אירוע בודד של טרנספורמציה אינפורמטיבית (כלומר, מתן תשובה לשאלה) אינו מופיע באותו הסדר



שבו מצויה המשמעות. כשאותו טוטליסט נענה מיוזמתו לשאלת המשמעות, מופיעה אי נוחות מסוימת, חיוך נבון, חצי אמונה במתרחש. נדמה כי אותו אדם כפר בעיסוקו ללא מטרה ברורה ומוצהרת. גם אם עשה זאת מתוך איזו מטרה, יש להודות שהיכן שמופיעה תכלית, רק לעתים רחוקות מבקרת משמעות. תשובת המשמעות, במקרה זה, מופיעה במרחב חסר משמעות ויש לחפש את טיב חוסר הנוחות בפרדוקס זה. אפשר להמחיש טענה זו גם אם נשים לב כי חוסר הנוחות לא מופיע באירוע של למידה או של חניכה (נאמר, הרקדן המקצועי מלמד מקצועיים פחות) מפאת טיב הקשר – נכונות הנלמדים להיכנס לעולמם של מוריהם או להמשיכו (כשהמשך זה לא מופיע, אנחנו עדים לצורות שונות של שרלטנות). בכל אופן איננו חשים במפלה מסוג דומה. כך או כך, המפלה מופיעה כשהפילוסוף (נכנהו כאן ובהמשך פילוסוף, בעקבות סקאטסקי, אך יש לזכור כי זה יכול להיות כל אדם) נענה לצו השאלה.

כשהפילוסוף מבקש להשיב – יתכנו כמה אפשרויות: הראשונה היא מעבר של הפילוסוף לתחום השואלים. זהו מעבר שבונה לפילוסוף קהל, אך בהבעת מוציאו משורת הטוטליסטים (פטליסטים). מעבר זה לא זר לסקאטסקי. למשל, הוא מודע היטב לגורלו של אלכסי לוסייב, שהיה חוקר הלניזם סובייטי ובערוב ימיו הפך לפרשן לענייני תרבות בטלוויזיה הרוסית. אפשרות שנייה ונפוצה יותר היא שהאירוע נשכח. כלומר, הוא נתפס כאירוע חד-פעמי (או





אך הבה נחזור ונתבונן באירוע התשובה הספציפי על כל משתתפיו. כבר אמרנו³ כי אנו מתבוננים בכניסה ברוטלית של שאלת החיים מבחוץ. אל חיי הפילוסוף, כשהפילוסוף עצמו כבר מצוי במשמעות, שהיא בשבילו תוצר של פרקסיס. אין בכך כדי לומר שצורות שונות של מתן תשובה, לא משתתפות בשיחות היומיומיות, אך בעת מפגש של עיסוקים טוטליים זה עם זה, ושל כל אחד מהם עם משמעות החיים, הן מופיעות כאטומות. ואין בכך כדי להצדיק את הפילוסוף בצורותיו השונות. להפך, לצורת הקיום האטומית יכולות להיות משמעויות הרות גורל, כפי שמציג לנו קורט וונגוט, באמצעות דמות המדען הגרעני בספרו "עריסת חתול". דרישת השאלה הנכנסת באופן ברוטלי, אינה קשורה במתן משמעות חיצונית למשמעות שכבר ישנה כלומר, ביצירה של עודף משמעות, אלא בקריעת פיסת משמעות מן המשמעות הקיימת ותפירתה מחדש באריג (המשמעות?). לכן, המועמד הראשון לבגדי המלכות החדשים – ה"מתמודד" על (עם) השאלה – הינו ה"נונסנס". הנונסנס על פי דלז, כפי שמוגש על ידי סקאטסקי (נכון שדי הרבה שנים ראו עצמם הרוסים כנספח לתרבות הצרפתית, אבל משום שאין לי כל ידיעה על תורתו של דלז החורגת מהיותו צרפתי, אני נאלץ לסמוך על סקאטסקי בענייני עצמות. ואני עושה זאת) הוא צורת הביטוי היחידה הנושאת את משמעותה בתוך עצמה. כאלה הם נאולוגיזמים. כך לדוגמה המילה תועמשם – מה משמעותה? אנו מחפשים בין כל שדה המשבצות תמונה מתאימה ולא מוצאים (או כן מוצאים בדמות הנונאבסורד, שיוסבר בהמשך). הכישלון למצוא את המילה, מחזיר אותנו אל נקודת המוצא ומכריח אותנו להודות: "תועמשם זה תועמשם". מכאן הופיע ז'אנר של מתן תשובות ששייכות לצורת נונסנסיקליות לשאלת משמעות החיים (ולא רק). "ספורט הוא ספורט", "החיים הם החיים" – מן הנאמר עד כה, נראה שתשובות אלה הנאמרות תוך הדגשת הפאזזה בין האוגד לנשוא, אמורות

אכן, זו שאלה מסוג מיוחד. ננסה לנתח אותה כאן ולשאל מה באמת טיבה? סקאטסקי פותח את הדיון בשאלה זו מרחוק – דרך צרפת ומשם דרך (או עם) ז'יל דלז (מעניין כמה צורות של יחד, דלז זה מקיים). ציטוט עקיף מדלז: כל תשובה על אודות המשמעות נחשפת בצורה עקיפה, המשמעות של מילה או של ביטוי נמצאת תמיד בביטוי אחר. "כלומר", מסכם סקאטסקי, "כל הופעה של שאלה על אודות משמעות מצהירה, ראשית כל: המשמעות לא כאן".¹ זהו הדבר היחידי שידוע עוד בטרם כל תשובה מופיעה. מה נחשף לנו כאן? דבר שמדומה לפי סקאטסקי... (נעצור, לא נמהר, כי כפי שתלמיד גרוע מאופיין בתשובות נמהרות מדי, אז פרשן גרוע מאופיין בשאלות נמהרות על אודות השאלות הכתובות). נתרכז בביטוי "משמעותי" כשהוא עוסק ב"חיים". צורתו הפשוטה של ביטוי כזה תהיה: "משמעות החיים היא...". נפתח לנו כאן מרחב שלוש הנקודות, אולי פסיק וגרשיים. גם מרחב זה, ככל מרחב, מורכב משלל משבצות אפשריות ויכול להיות מאויש בידי כל צרור אותיות שבאפשר. אך משום שלא כל צרור אותיות "באמת" יכול לבלוע את שלוש הנקודות ולהישאר בעל משמעות, ננקוט במשחק הבא: נפעיל גנרטור למילים שרירותיות עד שהביטוי המתאים ימצא. ביטויים אלה "שניתן לכוונתם חסרי משמעות, הם למעשה מקדמי משמעות"² (או מטריצה של משמעות). ניתן גם לאמץ את המשחק הבא, כפי שמציע סקאטסקי: נרשום את הביטוי החסר על דף נייר וננסה להתאים לו ציורים מתוך ערימה של כרטיסיות, כשמרגע זה אותם ציורים הפכו למועמדים להיות "נותני משמעות". ברגע מסוים, אחרי שנעבור על אינ־ספור ציורים כאלה, ימצא אחד מתאים. יש להניח שזה יהיה תצלום או ציור של אסלה. מכאן ניתן להסיק שתי מסקנות חשובות: ראשית, לגבי הכוח שהיה בידיו של מרסל דושאן, כשב'רדי־מייד' שלו הוא השתמש במשמעות החיים עצמה; ושנית, לגבי אופן מתן המשמעות שאינו פרי עבודה פילוסופית סיסטמטית. זאת, כיוון שבכל מצב תרבותי ישנו תחום שונה שאחראי בדיוק למתן מועמדי משמעות שכאלה (אלה הם כבר ביטויים מדרג שני: הם אינם מקדמי משמעות, אלא מועמדי משמעות). ברוסיה, במשך שנים רבות, היתה זו הספרות שסיפקה את מועמדי המשמעות, בחברה המערבית היום אחראית לכך האמנות הקונספטואלית ובישראל אלה הם נהגי המוניות. יכול להיות שתהליך זה של הצבה וחיפוש תשובה אפשרית הוא דווקא לא משחק ילדים אלא הוא דוגמה (אמנם אחת מני רבות) לאפשרות מתן המשמעות בכלל.



ואם נחזור לצדדים המשתתפים בשאלת המשמעות, הן השואל והן הנשאל מסכימים מראש לכך שהנחלה קיימת או שהמשמעות ישנה. אך אם יש הסכמה, עלינו לשאול מדוע שאלת המשמעות מופיעה בכלל? דרך אחת לחשוב על כך, היא לקבוע שנחלה מתפקדת בצורה מעורפלת ולכן רק הצעת השאלה (כפי שעושה סקאטסקי בעקבות דלז) היא שמאפשרת את החיפוש בתוכה. אחרת, אפשר היה לחשוב על השאלה לא דרך המעשה של הפילוסוף כלפיה, אלא דרך האופי של הנחלה עצמה: בהיותה מקום רועש וגועש במשמעות, אף אחד מן הפרדיקטים לא יוצא נשכר או מועדף ולכן גם לא-משמעותי, ובהיותו לא-משמעותי דינו כחסר משמעות.

אם כן, הבנו את הצורך בשאלה אך עדיין לא את פסילת התשובה הנונסנסיקלית. אך ייתכן שבכל זאת נמצא כאן הסבר. השואלים, הנענים בתשובה הנונסנסיקלית (למשל: "החיים הם החיים") מרגישים שקיבלו תשובת דמה (סימולקרה של תשובה, אם תרצו) לא משום שהתשובה אינה כנה, אלא משום שמוענק כאן מבנה נחלתי, שתמיד כבר ידוע מראש. אפשר לפסוע עוד צעד ולאפיין תשובות "פרה-נונסנסיקליות", שמשמשות בנונסנס כפלטפורמה כדי לקחת אחד או יותר מתושבי הנחלה ולמלא בו את משבצת המשמעות. כך, משחזרות גם הן את מבנה הנחלה אך מוסיפות אפשרות של חידוש בתשובה. תשובות כאלה יאמרו, למשל – החיים הם התרגשות – דבר משמעות שנמצא בעבורנו בתוך נחלת המשמעות של החיים, אך שלפני התשובה יכול להיות שלא שמנו לב לקיומו. תשובות אלה הן האופייניות ביותר לשאלה ויחד עם זאת המפלגות, הזולות והטקסטואליות (במובן הרע של המילה) ביותר. מפלות את הפילוסוף, כי הוא יודע שבהדגשת חלק זה או אחר הוא חוטא להלך המחשבה של המשמעות המתמשכת. ההבנה הזו חוזרת לאופן שבו הסברנו את המשמעות לפילוסוף, המנוגדת למשמעות למי שאינו פילוסוף. שכן,

לתפקד ככנות ביותר. ואכן, זהו ז'אנר נפוץ עד כדי כך, עד שסיגל לעצמו רגעי שיא, כגון התשובה: "החיים הם כאלה, כפי שהם, ופרט לכך אחרים..."⁴. אך תשובות אלה אינן מספקות וזאת, לא רק משום ההפרדה בין הנושא לנשוא, וגם לא משום תיאבון דגי הפיראניה של השואלים, אלא גם מסיבות נכבדות יותר. ננסה לעמוד על חלקן.

למילה חיים כבר ישנן משמעויות, הן מובטחות לה משום שהיא מצויה במערכת הלשונית. אך פרט למשמעויות המצטרפות אליה כשורה של פרדיקטים התואמים הגדרה מילונית כזאת או אחרת, מתוספות אליה גם משמעויות נוספות עקב חיבורה לשורה של פרדיקטים, מדרג שני (הרי כל דבר שנעשה מצוי בתחום הקרוי "חיים") כגון: ההליכה למכולת, משיכה של כסף מן הבנק, ריב עם האישה ומצבי שיכרון. כל אלה, כלומר הן הראשונים והן האחרונים, מתקהלים אלמול החיים, כפי שהצעירים מתקהלים בהופעת רוק, ואין לראשונים גם זכות ראשונים להיות קרובים אל



הבמה. כאן עובד חוק המרפקים ומי שקרוב זוכה. אם נרשה לעצמנו לכנות את הבמה יחד עם הקהל: נחלת משמעות, נוכל לנסות לאפיינה בשלב זה, גם אם נזניח את המושג מאוחר יותר (עקב השימוש הרב במונחים שנעשה עד כה, אנו מבקשים מן הקורא לחזור ולקרוא מהתחלה או לזכור כי מקדימי משמעות, מועמדי משמעות ונחלת משמעות, כל אלה בעלי תפקודים שונים [אפשר לוותר על הפרולוג, סיפורים זה לילדים]).

אז מה טיבה של נחלת המשמעות של החיים? ראשית, כיוון שהיא נחלה שבמרכזה החיים, כל דבר המתרחש בתוך המרחב שלה מצטרף לחיים; שנית, מה שמאכלס אותה הוא משמעות, ולמעשה זהו המרחב היחידי שהמשמעות מובטחת לו מראש (הוא מתקיים כהמרחב של המשמעות ואנו מפרידים אותו כאן מאירוע הביטוי של משמעות). לפי הבנה זו, היות בעל נחלה פירושו היות בעל משמעות,

Этого, однако, достаточно для того, чтобы степень однородности «всего осмысленного» превышала уровень простой умопостигаемости мира.

השנייה דווקא תבקש להיאחז בפריט אחד מתוך נחלת המשמעות ותראה בו כבכיר יותר מהאחרים.

צורת התשובה החורגת מצורת הנונסנס או ה"פֶּרְה־נונסנס" היא לרוב מסוג הכרטיסיה הנבחרת במשחק חיפוש המשמעות, כגון התשובה: "מה שלא תהיה משמעות





האבסורד במקרה זה יכול ללבוש חזות של תשובה בלבד. כגון התשובה: "משמעות החיים היא ירוק", שמהווה מקרה פרטי של שימוש בכרטיסייה אסורה. הכרטיסייה האסורה שימשה אמנים רבים שזכו באהדת הקהל, יותר בזכות דמותם ופחות בזכות עבודתם (הגאון הבלתי מעורר בפרקטיקה זו, היה ונותר סלבדור דאלי). לתשובה זו יש אופי מרוקן ממשמעות, מעין אירוע של קתרזיס מקומי,⁸ אך יחד עם זאת היא מהווה הודאה כוללת בכך שהמשמעות אינה נמצאת בשום מקום. לכן, הפילוסוף לא יכול להשתמש בכנות בתשובה זו, הן כי המשמעות ישנה והן (יש להצטער שהבאנו הסבר זה רק עכשיו) כי בחיי הפילוסוף מצוי הצו למשמוע המשמעות. דומה שמצאנו עצמנו במבוי סתום, אך זה משרת אותנו כרגע כי בכך אנו נמצאים בדיוק במקום שבו ניצב הפילוסוף.

נזוז רגע מאותו מבוי סתום, ונחזור אל השואלים. מה מדרבן את השאלה? גם פה, תחילה יש לפנות אל השאלה עצמה ולשאול: "כיצד השאלה מופיעה?" האופי המתגרה שלה הוא הבולט לעין. סקאטסקי מדמה זאת למשחק מתגרה המצוי בפי נערים:

"– תגיד 'חבל'!"

למה?

נו, סתם. תגיד ותראה.

חבל...

אבאש'ך זבל!"⁹

לפי סקאטסקי, דווקא המשחק הזה הוא הדומה ביותר סטרוקטורלית למשחק "משמעות החיים". ניתן לדמות כמה מצבים כאלה, אבל הבה ננסה אחד: מהי משמעות החיים?

החיים, היא לבטח לא מצויה בתשובה לשאלתך.⁵ כלומר, את מקומה של תשובה רצינית, תופסת תשובה שנונה ולא מחייבת, כזו שמאפשרת לפילוסוף להישאר בתחומו, אך אינה מרמה כמו תשובה נונסנסיקלית. מצב עתיק זה מאפיין על פי סקאטסקי את הפרקטיקה האנושית מקדמת דנה, אפילו במחוזות המרוחקים מן האירוצנטריות (שטקסט זה מאופיין בה). נצטט בשלמות מתוך סקאטסקי: "פרקטיקה כזו הומצאה על ידי מורי הזן – לא נותר להם מוצא אחר, האישים המכובדים ממש מצאו עצמם בפינה. אפשר רק לדמיין עד כמה הטרידו אותם הבריות בשאלות נצחיות כגון "מה זה הבודהה?" ו"כיצד מגיעים להארה?"... המורה הקשיש, שביקש למנוע את מפלת דרך חייו, היה משיב "הבודהה הוא החור בשירותים ציבוריים" או לחילופין מכה את חניכו במקלו (לצערם, ההוגים המערבים יכלו רק לחלום על אפשרות זו. ולבטח חלמו). אם היו מורי הזן עונים לשאלה... בצורה "האמת – היא אהבת הזולת", הם היו שותפים לבגידה משולשת – בגידה עצמית, בגידה בעיסוק ובגידה באמת עצמה".⁶

אך מכאן רק חזרנו על מה שידענו מראש, גם התשובה השנונה, כמו התשובות העונות למבנה הנחלה, מופיעה בתחום הבגידות והאפליות. ובכל זאת, משום שזו פרקטיקה נמשכת ננסה להמשיך ולאפיינה. גם כאן ננקוט בדרך הפוכה ונצא, לא מתיאור אופייה של התשובה, אלא ממחוזות שהתשובה אינה אורחת רצויה בהם. אחד ממחוזות אלה (ואולי אף העיקרי שבהם) הוא מחוז האבסורד. האבסורד (לפי דלז אצל סקאטסקי) הוא מחוז המצוי מחוץ לתחומי הנחלה. למעשה, הוא חסר משמעות כלל. חוסר משמעותו יכול לנבוע מן הנושא של השאלה, כגון בשאלה: "מה היא המשמעות בכך שהקאת על כל הרצפה במטבח?",⁷ אך אנו כבר יודעים כי שאלת החיים אינה מסוג זה. לכן,



למה אתה שואל?

סתם, רוצה לשמוע את דעתך.

המשמעות היא... משמעות החיים היא... היא... מה, אתה אידיוט? זאת בכלל לא המשמעות.

אכן, דוגמאות אלה מראות את האופי הקניבליסטי של השואלים. אך קניבליזם, כמו כל אופן תזונה אחר, נובע מרעב. הרעב, במקרה זה, נובע מחוסר משמעותיות שבתוך המשמעות. כמו כן, הוא מופיע אצל זה שאינו טוטליסט (פטליסט) שנחלתו אינה שלמה אלא מכילה פרצות. אולי דבר זה הוא המפריד והמאפיין את ההבדל שבין הפטליסט (הפילוסוף) לשואליסט – זוהי היכולת, הצורך ואולי ההכרח, להצבת גבול. הגבול של הפילוסוף הוא כקרום בררני ואילו זה של השואליסט לא קיים כלל. כל מה שמתרחש סביבו מצטרף אל נחלתו, ולכן היא לעולם לא תהיה אוסף או מבחר אלא מגרש (או מזבלה?). לפיכך, בהיעדר גבול, התנועה החוצה היא טבעית לשואל, אך תנועה זו פועלת בצורה הפוכה מזו של הפילוסוף ומה שמאפשר את ההיפוך הזה הוא הצורך לסגור מבלי לדעת כיצד. השואליסט הולך בעולם. מחפש חביות דיוגנוס ומאיר את הפילוסוף הזקן מתרדמתו השלווה.

יתר על כן, באירוע השאלה הספציפי, השואל ניצב מחוץ לנשאל ובכך בתחום "מקדמי המשמעויות". במילים אחרות, השואל תופס את אחת ממשבצות המשמעות, משום שמרגע ששאל את השאלה הוא הפך את כל הדברים המקיפים את הנשאל (וגם את השואל עצמו) לאפשרויות לתשובה. לפיכך, התשובה הרצויה מכולן (והמצויה במקרים רבים) היא: "המשמעות היא בך". יתר על כן, כל תשובה שתינתן תתקף את השאלה ותהפוך אותה לבעלת משמעות בעצמה. עד כדי כך, שדומה שהאפשרות האצילית היחידה לצאת מן המצב היא לשתוק. אך השתיקה אינה אפשרית ולא רק בגלל הצו.



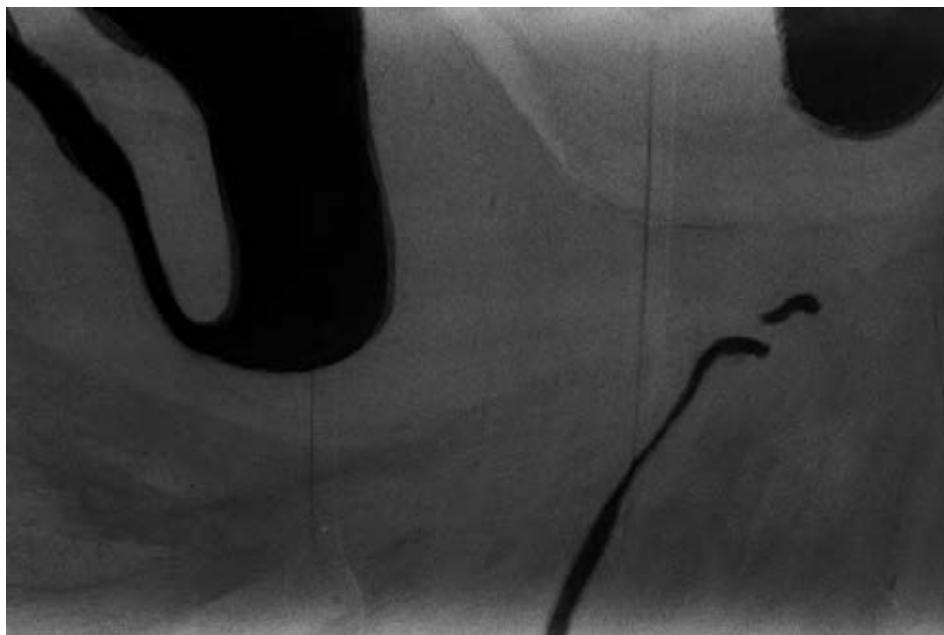
גם אם תשובה אבסורדית תחשב כלא-מקובלת, אין בכך להטעות אותנו ולומר שאירוע השאלה (המצב עצמו) אינו אבסורדי. השואל מנסה להכריח את הפילוסוף לצאת מתחום המשמעות המקיף אותו, כדי לענות על השאלה. סקאטסקי מדמה מצב זה לזריקת מקל לכלב וההוראה: "חפש", כשרק מדמים שהמקל נעלם (לא ברור האם השואל מחזיק אותו מאחורי גבו כפי שעושים בעלי כלבים רבים). אנו נדמה זאת לאדם המחזיק בפטיש מעל לאגוז ומבקש מן האגוז לדעת מהו האזור הנוח להכות בו. מצב ביש, אכן מצב ביש. מצב זה נהיה אף יותר חמור כיוון שהוא בלתי נמנע הן מצד השואל והן מצד הנשאל. הצורך של השואליסט ניצב אל מול הצו המכריח את הפילוסוף. במרבית המקרים, שניהם מוכרעים. הדבר מסתבך כשאנו מבינים את המגבלות המרובות הלוחצות על מצב זה. ראשית, לא ניתן לשתוק, כיוון שהשתיקה תהווה הודאה בכך שהמשמעות איננה, שהשאלה על אודות משמעות לא יכולה להתקיים (אך היא כל הזמן מתקיימת רק מתוך תנועה פנימית). שנית ושלישית, כבר אמרנו, נונסנס

Как же иначе завербовать в философию неопитов, если по сей день верны слова Аристотеля, что «из всех наук философия самая бесполезная, но лучше ее нет ни одной»?

ואבסורד יכולים לספק תשובה, אך לא מוצלחת במיוחד. מצבו של הפילוסוף במקרה הזה מתואר טוב מכל על ידי אגדות עם רוסיות, שבהן הגיבור ניצב לפני אבן המצויה בפרשת שלוש דרכים שעליה כתוב: "שמאלה תלך, תאבד את סוסך; ימינה תלך, תאבד חברך; ישר תלך, תאבד חיך". כמעט כל תשובה מפירה את האיזון ולא מביאה שום רווח לאף אחד מן הצדדים. הפילוסוף בוגד בתפקידו, והשואל ממשיך בחייו (אפילו לא מסופק; אחד מן המאפיינים הבולטים של משחק ה"חבל" הוא המשכו התמיד). התשובה הבטוחה מכולם, כלומר זו המשאירה את המצב על כנו היא הנונסואבסורדית, כלומר כזו המשלבת בין המוכרות של הנונסנס לחיצוניות הגמורה של האבסורד. במילים פשוטות – זהו תשובה שנונה. ראינו כבר שני מקרים פרטיים שלה בדמות "המשמעות היא בך" והיא "לבטח לא בתשובה לשאלתך". אבל מצויות עוד תשובות רבות כאלה שהמאחד את כולן הוא הרצון להשאיר את מצב הדברים על כנו. נציג את ההצעה לתשובה כזו של סקאטסקי:

תאמר לי, מה משמעות החיים?





שיגיעו לטרויה (ואולי אף בתקווה כי קליטמנסטרה תנקום את נקמתם).

אנטרקט ראשון: תשובה?

הדברים מתערבלים, מעורפלים ומתערפלים. עובדות מתדפקות על דלתנו והבה נכניס אותן פנימה לרגע קט. עובדה ראשונה היא שאף אחד (טוב, אולי רק אנחנו) לא שואל היום את השאלה כאילו היא מופנית אל הפילוסוף. במילים אחרות, אנו לא מחפשים את משמעות החיים אצל פילוסוף או בפילוסופיה (ולרוב גם לא בשום עיסוק טוטלי אחר). יש להניח שפשוט עייפנו. עייפנו מלהעניק אשראי אין־סופי לכורי הפחם הפטליסטים. "שיישרפו על מזבחם רחוק מעינינו... אמר הנבל בליבו" (וכבר לא זוכרים אם היה זה נבל או נבל). כך או כך, כתופעה חברתית אין הללו בני־סמכא יותר. העובדה היא ששאלה זו שרודפת את סקאטסקי, אינה שאלתנו. השאלה כנראה הופיעה מן המקום המיוחד שניתן לאיש החושב בחברה הרוסית – כנביא בזוי, שהפנייה אליו באה רק כדי לאשר את הסברה שגורסת שעדיין ישנם נביאים בקרבנו, ולא כדי לשמוע דברו. כיצד, אם כן, השאלה רוולנטית לזמננו אנו? ראשית כל, היא רלוונטית משום שמצב שבו השאלה יכולה להופיע, הוא מצב חיוני לקיום של כל עיסוק פילוסופי. אם הפחד הגדול של הפילוסוף הוא שימצאו סברות שכופרות בסיסטמה, החרדה מופיעה כשסברות כאלה אינן בנמצא. במילים אחרות, הצו למשמוע המשמעות קיים, אך לא ניתן לקיימו. מבחינה זו, הפילוסוף ברוסיה (אם ישנו) מתקיים

[...] אתה חושב שמשמעות החיים חשובה לך?

ודאי. אני מוכן להודות, שאין בחיים אושר. אך משמעות צריכה להיות. רק שזה לא פשוט למצוא אותה... הנה הפילוסופים כבר אלף שנה מנסים. הגיע זמן לפרסום הממצאים.

ובכן, אז אני חייב להזהיר אותך. אם במקרה תמצא את משמעות החיים, או יותר סביר שהיא תמצא אותך, אתה יכול לשכוח מכל שלוה שהיא... אם הייתי סיני זקן בתקופת לא־זיי, הייתי אומר לך: "המחפש משמעות חסר חוכמה, משום שהוא כבר אותר ונתפס. החכם הוא זה שהמשמעות לא מצאה אותו ולא תפסה אותו ברשתה". אך אינני סיני, ולכן ברוח מסורת המערב אומר אחרת: "רבים מודים לאלוהים על דברים רבים, לרוב על אלה שאין ידו בהם. אך האם לא בכך מצויה סגולתו הגדולה ביותר שהוא הסתיר מאיתנו את משמעות החיים?"¹⁰

יחד עם כל החן והשנינה בתשובות הנונסואבסורדיות, הן יכולות להיות מספקות רק לרגעים קצרים. כיחסי מין מזדמנים, גם הן מובילות לריקנות והתרוקנות מהירה של שני הצדדים. רמייה כפולה. את התשובה הנונסואבסורדית ניתן להכניס תחת נוסחה פשוטה: "החיים הם מייחה". לכן, במקרים רבים הפילוסוף נענה לצו ברצינות. הוא מדבר, מסביר ומתווכח על אף שהוא יודע מראש שעצם הדיבור והניסיון להסביר ייחשב למפלה. סיקאטסקי קורא לך "קורבן למען הלוגוס": זוהי הודאה בכך שהמשמעות קיימת תוך כדי שריפת המשמעות הזו על מזבח הדיבור. הפילוסופים המשיבים הופכים לאפיגניות, למסע אל אהבת החוכמה, בתקווה כי יהיו אלא אכאים אחרים



במצב חברתי עדיף והשאלה הופכת לרלוונטית כתרשיש עתידי, כמצב מיוחל.

שנית, אם הודינו כבר ש"הסטרוקטורות לא יורדות לרחוב" וטיפה מאוחר יותר (או אולי הרבה לפני) שהפילוסופים לא מתהלכים בו יותר, ניתן לצפות מיני פילוסופים אחרים (הרי הפילוסוף שימש לנו כאן כמושג קיבוצי) שלהם השאלה רלוונטית. כאלה יהיו, למשל, האמנים. לא רק משום שעיסוקם במשך שנים רבות היה סגור ומסוגר וגם לא משום שאלה נשאלים את השאלה הארוכה, אלא כי האמנים החלו לענות על שאלה זו מבלי שנשאלו.

מערכה שנייה: תשובות ללא שאלות

אף אחד לא שאל את האמנים שאלה זו, ובכל זאת הם נענו לה. מתי ומדוע? מתישהו במוצאי שבת של שנות השמונים של המאה הארכאית, זו ה־20 במספר. מדוע עשו כן? שאלה זו מופיעה לפני שאלת ה"מה" משום שתשובה עליה, גם אם היא שונה במקריה הפרטיקולריים, יכולה להתמצות בנוסחה פשוטה: "הם עשו". יש להניח, שהמניע טמון בכך שהאמנים דימו לעצמם את השאלה או את נגזרותיה: "מה משמעות עיסוקם?", "מה משמעות יצירתם?", "באיזה מובן?", "מאיזה סוג?" כל אלה שלא זכו לשום התייחסות, אלא בדמות הפרקסיס הפכו לרלוונטיות פתאום. אמנים ויתרו מרצון (או שלא מרצון) על מקומם הפריווילגי, על האפשרות, פשוט להצביע לאור השאלה – "הנה המשמעות, גילמתי אותה בדמות (בחומר, בחימר, בכתב)". זאת, מבלי שיידרשו להשמיע אף מילה. אין לזלזל בהצבעה זו, משום שהיא החזיקה ביכולת כפולה לפנות החוצה ופנימה בעת ובעונה אחת. המבט ביצירה,

Можно сказать «от судьбы не уйдешь» – дело, однако, в том, что крайне трудно хотя бы дойти до судьбы.

ההתרכזות בה והפרשנות שלה, היו לכניסה גנובה אל העולם של האמן, שתמיד לוותה גם בכרטיס יציאה ממנו (מבחינת האמן, זו היתה אפשרות מדומיינת ולבטח הוא לא ציפה שהחלום יהפוך במהרה למציאות).

אין בכך כדי לומר שניסיונות דומים לא נעשו קודם. דומה שמן הרגע שהאמנות החלה למלא תפקיד מעבר לשירות, החלו להופיע טקסטים פרשניים מסוגים שונים. לא רק פרשנים מילאו מלאכה זו, אמנים רבים נכוו להירתם למשימה: גואג'ו ואסארי, אוסקר ויילד וואסילי קאדזינסקי

הם רק חלק מרשימה ארוכה זו. מבלי להיכנס כאן לשאלה הסבוכה, האם הפרשנות היא בדיוק מתן תשובה לשאלת המשמעות, נוכל לומר שבכל זאת בקוויה הכלליים, בסגנונה ובמכוונותה, הפרשנות עונה על המאפיינים של תשובה. אם נסתכל על דוגמאות אלה (שאלת מתן הדוגמאות ככופרות או כמצדיקות את התיאוריה ביחס לתיאוריה האסתטית, היא מן השאלות המרכזיות שלא הגיעו לכדי פתרון עד כה) נצטרך להודות שיכול להיות שטעינו. האמן, כפי שהוא עולה מתוך הדוגמאות, אינו מחזיק בראייה פטליסטית – ולכן, הוא אינו פילוסוף (האם היציאה של האמן מעצמו אפשרית ללא פגע?).

סקאטסקי מפריד בין שני סוגי טקסטים: טקסט ראשוני וטקסט פרשני (שניוני אולי, אך לא משני). ההבחנה נראית טריוויאלית אך במבט נוסף נגלה שטקסט ראשוני אינו עוד טקסט שזכה לפרשנות, אלא טקסט המציג עצמו תחילה כחסיין לכל הקשר תרבותי מטרם (היסטורי). טקסט שנולד מתוך ריק. ההדגמה לתפקוד של טקסט כזה מופיעה במלמול האוראקל מדלפי, כשרישום הטקסט ופרשנותו נעשים על ידי כוהני־אינטרפרטציה. מה היה קורה אם הפרשנות היתה נעשית על ידי האוראקל עצמה – היא יוצאת מן הטראנס, מחזירה את תודעתה אל עולם הברואים, מסדרת את שיערה הפרוע, ובהינף מקל כותבת את הפרשנות לנבואה. גם אם נחשוב שזהו מצב ביזארי למדי, לא נוכל לטעון כי הוא אינו אפשרי (מעניין לחשוב בהקשר זה כיצד הגענו לסברה כי ה"מבין" הגדול הוא המייצר). לא רק זאת, אלא שבראייה מכוונת ניתן לראות את נביאי ישראל בדיוק כמשלבים בין שני התפקידים (יש להניח כי קאדזינסקי לא היה מתנגד להיקרא ירמיהו).

אך גם אם תפקיד האמן ותפקיד המבקר (מפרשן [טועם]) יכולים להיות מאוישים בידי אותו אדם, אין בכך לטעון לזהות בין התפקידים. הזנחה, השלכה או ויתור על תרבות (גם אם הם תמיד מדומים) כרוכים בסיכון רב. עזיבת המשפחה, זניחת כל אשר הביא אותך עד הלום, ללא הידיעה בדבר קיומו של חוף מבטחים כרוכה, עוד לפני הטרגיות (במובן שהמטרה לעולם לא יכולה להיות מושגת) בעבודה אינ־סופית (שאינ־סופיותה לא טמונה במאפיין הכרונולוגי שלה, אלא שבכל הופעותיה היא מופיעה כאינ־סופית). לעומת זאת, עבודת הפרשנות היא תמיד סופית – היא בעלת זמן שאותו אין לאינ־סוף. במילים אחרות, הפרשנות תמיד (וזו היתה פרשנות אינ־סופית במובן המטריאלי – במבנה ה"הילתי" של יצירת האמנות ולאחריו) מקוטעת: היא מופיעה בהיסטוריה כקטעים נפרדים אך חשוב מכך, היא מופיעה תוך כדי קפיצה מן הטקסט הראשוני לטקסט



אי הזהות שאי אפשר לחמוק ממנה. האמירה: 'Messages are for DHL', לא מתפקדת יותר.

אם נבחן את עולם האמנות, תוך התרכזות ביצירה יחידאית כמרכז, נוכל לאפיין כל עבודת אמנות כמכילה שלושה מרכיבים: יצירה, הצבה וביצוע. למעשה, ניתן להבין את מרבית התיאוריות על האמנות, כמצביעות

Утрата достоверности трагического сознания (и самой трагедии как жанра бытия и искусства), приводит к тому, что «судьба» остается лишь в словоупотреблении, но исчезает из сферы свершений.

במרכזן אחד מן המרכיבים, תוך התעלמות או השמה בצל של האחרים. השניים הראשונים לא זקוקים להגנה (אלא לביצוע) והשלישי דומה שכן. המרכיב או האלמנט הביצועי נחשב לרוב כשייך לאמנויות הבמה: מוזיקה, תיאטרון, מחול. הביצוע משמש כנקודת מפגש בין עבודת האמנות לעולם. שם נוצרים קשרי גומלין מרובים בין תשוקה לקהל, למבקרים, לפרשנים, למשחק. תפקיד המבצע באמנויות אלה הוא תפקיד מיוחד, שאינו זהה לתפקיד המייצר (הניסיון של תורות אמנות שונות להעמיד את האמן המבצע והאמן המייצר על אותו יסוד נדון מלכתחילה לכישלון). שם נולדת הפרשנות. היא מתחילה בביצועים השונים (במופע, אבל גם בקריאה, בתערוכה) אבל גם בצפייה. לכל אמנות אלמנט ביצועי משלה, בין אם תפקיד המבצע מוגדר, ובין אם כל אחד יכול לאייש תפקיד זה (בקריאת שיר אני הוא המבצע אותו). שם נולדת הפרשנות, לא במובן שהביצוע הינו תנאי לה, אלא במובן שהפרשנות היא כבר רכיב של הביצוע. הקפיצה, אם כן, מתרחשת בין ההצבה לבין הביצוע (וגם בין היצירה להצבה אבל לא במובן של כניסה לעולם). כשהאמן נוטל על עצמו את תפקיד המבצע, כהמשך פעולתו, כשההבדלים בין כל השלבים מוסווים, עבודת האמנות במובן המשולש הופכת לנחלה. האמן הופך למקור לכל בנחלתו וסוגר אותה. הפרשנות עודנה מופיעה, רק שכעת היא מופיעה כמאוחרת לביצוע והביצוע עצמו הופך לקריצה, משום שבמצב של הסגירה הוא חסר את הפנייה לרבים, את ההיבט השיתופי שלו עצמו. במקום פתיחות רצויה לעולם, אנו מקבלים סגירות מתוך קפיצה כפולה (בין פרשנות לקריצה ובין הצבה – או להפך). בכך, האמנים מוותרים מרצון על היכולת להצביע משום שכבר הצביעו – הצבעה כפולה לא מתקבלת.

השניוני. בקפיצה (בין אם מדובר באותו קופץ או במירוץ שליחים) הפרשן מוצא עצמו על קרקע בטוחה. הוא מפטם את מקטרתו, מסדר את שערו (תמיד מסדר את שערו) – בוחן ומתריע, שופט ומזהיר (בשני המובנים). בעיקר, הוא עצמו נותר ללא פגע.

אין בכך לזלזל בעבודה הפרשנית (ומי האיש שירצה לכרות את הענף שעליו הוא יושב). יצירות (במיוחד יצירות העבר) מופיעות לפנינו כ"מנורות אלדין" (סקאטסקי מתוך הרצאה שאותה נשא לפני אמני מיצג)¹¹ ודרוש מאמץ רב כדי לחלץ את השד מקירבן. אין לבקר את חוסר רצון להיפגע, כשם שאין לפאר את ההקרה לכשעצמה (וזאת לא במובן שהללו נזקקים לתכלית, אלא כניסיון כן לייצר – וכך תמיד יש לנהוג ביחס לאמנות – פרטיקולריזציה של מעשים וכוונות). אם נסתכן בפתטיות, נוכל להצהיר שעולם האמנות היווה בעבר מודל הפוך לזה שהבאנו במערכה הראשונה, כזה שבו היצירה משמשת כשאלה – היא גם חזרה תמיד לבושה באותו האופן (זאת רק מן הבחינה של הזימון) – ואילו הפרשנות משמשת כתשובות שונות. הכרחי לציין כאן הבדל עקרוני – הפרשנות לא מהווה המשך של היצירה באמצעים אחרים.

האיזון הזה הופר בשנות השמונים. הפרשנות בדמויותיה השונות: כתיבה, חשיבה, תשובה, הלשנה או קריצה הפכה מאז לחלק מן היצירה. האמירה הזו מבוססת גם, אבל לא רק, על העובדות הפשוטות: חרושת התרבות, פרסום עצמי, כניסה לתחום העיתונות, יצירה משותפת, שוק האמנות, הפרקטיקה המוזיאלית. האמנות נפתחה אל העולם מתוך עצמה, והעולם (יצור אומניורטי שכמוהו) בלע אותה ללא שארית. אין הנאמר מתייחס רק לצורות אמנות חדשות כגון המיצג, שחורת על דגלו את ההיפתחות הזו, אלא יותר אל הצורות המסורתיות שמתוך המבנה שלהן אינן מסוגלות לפתיחות כזאת. לא מדובר כאן באותה התמה השחוקה (והחשובה מאין כמוה) של השעתוק הטכני. אנו עדים כעת לתופעת פוסט-שיעתוק שתוצאותיה הוות אסון, בעיקר לאמנים ה"מרג'נלים" וה"ריאקציונרים". דומה שלא ניתן היום "פשוט לצייר" או "פשוט לכתוב" אלא יש לפרש את כתביו, להסביר מדוע זה חשוב וליפול בכל פעם מחדש ללוגיקת ההיפתחות, וזאת מתוך הבנה שהלוגיקה הזו אינה רלוונטית. ניתן כמובן לטעון שדבר לא קרה, שהאמנים המפרשים עצמם לדעת (בכל המובנים שהוזכרו לעיל) פשוט הפכו לפרקטיקה שהיא צורה ישנה של קיום פרשן-אמן-כל-יכול. במידה מסוימת זה נכון, אך פרקטיקה זו נעשית תוך כדי ניסיון להסתיר את הפער שהוא



אנטרקט שני: שאלות עמומות

אבל מה לך וליצירות (שהן אולי כנועות לשינויים טכנולוגיים, אך לבטח לא לשינויים חברתיים)? בעבור האמנות, הדיבור על החברה או החברתי נראה, אם לא חיצוני לה מכל וכל, אז לפחות מרוחק ממנה מרחק רב. והנה, בדברים אלה אנו דווקא מוצאים קשר בין תופעה חברתית (בחברה המצומצמת והמנותקת של אמנים), לבין היצירה עצמה. אין זה קשר מן הסוג הנפוץ שבו נאמר כי עולמו החברתי או התרבותי של האמן משפיע על יצירתו, או כזה שבין מטרות מוגדרות לתכנים נבחרים. יש הטוענים ובצדק, כי העמדת הפרשנות או התיאורטיזציה במרכז עבודת האמנות עצמה גרמה לאמנים להפוך ל"חכמים". התחכום מן הסוג המטאפורי, כלומר זה המשלב תכנים מובחנים ומוכרים, הפך למושא נפשם של האמנים, כשהפחד הגדול הופיע בדמות החסינות וחוסר הרצון לאמירה לא מתחכמת, נאיבית במידת מה. נאיביות זו חיונית הרי לטקסט ראשוני, אך כבר קשה להניח כי תופיע, משום שנאיביות רפלקסיבית היא סתירה במונחים, כמוה כנאיביות מתוך החלטה. היציאה אל העולם נכנסה לתוך היצירה עצמה וסגרה אותה אל העולם, כאמור. כפי שטענתי (בגיליון הקודם של העיתון) בעקבות ולטר בינימין, הופעת השיעטוק הטכני העלימה את מימד הזמן מתוך היצירה ובכך כפתה עליה את לוגיקת הצילום (הזמניות). היציאה אל העולם, ניתן לקרוא לה שיעטוק טקסטואלי, משום שהטקסט המתקבל בשלב הקריצה מופיע כשווה ערך או זהה לדבר עצמו.

דבר מה שהשיעטוק הטכני לא הצליח להעלים מן היצירות (וגם לא משיעטוקיהם) הוא המימד המרחבי. הכוונה היא ל"התפרסות" היצירה בתוך עצמה, לזימון ולסגירות כאחד המופיעים בה. אותה התפרסות היתה פנימית ליצירה עצמה ועליה האמן המשיב לשאלה שלא נשאל היה מצביע. ההתפרסות אבדה או התחלקה והיא כעת בכל מקום: בשלטי הפרסומות, בתערוכות מיוחדות לילדים במוזיאון, בריפוי בעיסוק (בעיסוק בריפוי) בפסטיבלים, בכל מקום. בכל מקום, ובכך – בשום מקום.

מערכה שלישית: מה באמת נעשה

לבסוף ננסה לתאר את אשר מתרחש. האמנות מתה (גם כן דבר-מה חדש להצהיר).

האמנות מתה, כתחום רלוונטי בצורה משמעותית לתרבותי או להיסטורי, בין אם תולים את מותה בתיאורטיזציה יתר (דנטו) ובין אם תולים זאת באינפלציה של הסימבולי (סקאטסקי). היא מתה ואנחנו שוחרי האמנותי מסרבים לקבור אותה. אנו באים לבית קברות,

מפארים את אנשי העבר, לפעמים אפילו מתענגים על ניצן זה או אחר הצומח שם, אך לבטח יודעים כי מדובר רק במומיות. לא, איננו צופים מהפכה או מתכננים אותה, לוגיקת הסגירות אוחזת בנו ומה עוד, שישנו עדיין המרחב הישן להיאחז בו, אז לעת עתה דינו.

אך לאור המצב שנראה לנו (וכנראה לנו בלבד) עגום, אנו מבצעים ניסיונות החיאה. במילים פשוטות, אנו מנסים לזמן את הקהל אל האמנות. עורכים פסטיבלים, קוראים לכל החברים לערבי שירה, מחנכים את הילדים לשמור על שקט במוזיאון. הדברים נעשים בנימה מתנצלת מעט (מאחר והעיקר, כידוע, אינו שם) אך גם בנימה שנונה – אנחנו הרי יודעים היכן העיקר: הוא האמנות (אם טקסט זה הצליח לגרום לבלבול בקשר לכך, יש להצטער). מבין כל אלה, בולט הז'אנר של הפרסום העצמי מפרי עטם של אמנים שונים. כל תערוכה מוזכרת בבלוג של האמן היוצר, משותפת ברשת החברתית, נשלחת לכל רשימת התפוצה במייל, זאת בתקווה כנה שאנשים יבואו, ואולי בעקבות זאת גם יבינו, שאולי כבר יהיה לא נעים להמשיך לזלזל. אם לא יביעו כבוד אל המת, לפחות יצטערו על כך שלא נהגו בו כשורה בימי חייו.

סגנון הדברים של אותן הפרסומות, אף הוא סימפטומטי ויותר מכל מתמצע בז'אנר "מחפש דירה". ניתן רק להשוות: "אני אדם נחמד (עם כלב קטן חמוד ולא רועש) מחפש חדר במרכז תל אביב. ליד גינה ציבורית, אך לא חובה. לא מעשן (רק פסיבי לפעמים – לא לבלבל עם אוריינטציה מינית). רצוי מרוהטת (הדירה) אך גם מיטת נוער תספיק" לבין "מופע חדש מאת הצמד 'לילה לבן בשושו', ביום שישי במועדון 'הסדנא 10'. במופע יוקרנו קטעי סרטים דוקומנטריים על חיי האסקים סיביריים בחלל, הסטנדאפיסט האלטרנטיבי יצחק בן-אוחיון ינגן בדרבוקה ויקרא קטעי פרוזה – המוזיקה עלינו. תבאו בהמוניכם! (לא לשכוח קסמים וסופרגול)". אותה המסרנות המתגלגלת, אותו הז'אנר האופף כל. אך יש בו את הצד החביב הפותח שער לכל, וכביכול הופך את האמרה: "האמנות היא החיים" להיפוכה "החיים הם אמנות" (לא. לניטשה אין מקום כאן). האמנות הופכת לחלק מן החיים למפגש חברתי חביב ולא מחייב (זאת כאמור – אם חזרנו על כך יתר על מידה יש שוב להצטער – רק למראית העין).

בסוף המסה של סקאטסקי ששימשה אותנו במערכה הראשונה, גם הוא חוזר אל אותו מקום שממנו התחיל. תשובתו היחידה הכנה של הפילוסוף היתה ועודנה יכולה להיות: תעשה (כמוני) ותבין. את התשובה האפשרית מצד



אין להם נוף

יולי נובק

אין להם נוף –
מול כסאות כתר, מתחת לעץ צפצפה –
רק כביש
שפעם הוביל לכל מקום

היא נגשת אליו ומביאה
משהו שיעשה אותו שוב
פחות עצוב
פחות מתפורר

אין להם נוף
רק חומה אפורה מימין
ושתיקה רותחת משמאל
ביניהן אפשר לבחור אבל
שתיקה אומרות רק סוף

היא עושה כאלו לא רואה
והוא עושה דוקא
מסתכל למנות ישר בעיניים
ובוכה

עכשיו לך תפסי את הרגע המחרבן הזה:
את שתיקות הגיליוטינה שלו
שחותכות את האפק שלה.
ואפלו שקשה, נסי לתפס גם את המרקם
שבין הצבעים, שמלטף את הקצוות
כאלו בו (רק בו) האפשרות
שיהיה עוד טוב.

השואל להזמנה זו סקאטסקי מדמה כך: כשהשואל מבין את התשובה כך –

”חיה את החיים בצורה נכונה ואז תהיה כמוני”. עבור סובייקט, בריא בדעתו, זה אומר אחד מן השניים: או שאין לחיים שום משמעות.

או שתכניסו את המשמעות הזאת שלכם עמוק בתחת.¹²

דווקא האמנים, שבהקשר הזה נהנו מסטטוס מועדף (גם בשל היעדר הצו) ויכלו תמיד לומר: ”דווקא אל תעשו כמונו היו אדישים לחיינו וקשובים למעשינו”, ויתרו על האפשרות לומר זאת.

פיזור הקהל: אפילו

נעזוב כאן. אך יש לומר עוד כמה מילים אחרות. גם אם מדובר במצב ביש, מקרה מצער, כשל מערכתי. לא נוכל, ככל הנראה לעשות דבר. יתר על כן נכון יותר לא לעשות דבר, כי הכל נאכל בידי לוגיקת ההיפתחות. אולי רק להיות קשובים יותר למסוגר וללא-מובן בקרבנו, שיושב כטיפות מיניאטוריות על חלונות המובן. ייתכן שאין זה מצב ביש בכלל, אלא שאנו זקנו מלהסתגל לשינויים ובמקרה זה אף יותר אין לנקוט באסתטיקת הזעם אלא בליטוף הרוגע, בהתבוננות השקטה. בשקט, בעיקר בשקט.

ואם הופיע צו השקט, אני שותק כעת.”

הערות

- 1 Владимир Секатский, *Изыскания* (Санкт-Петербург: Лимбус Пресс, 2009), ст. 10. [בכל המקרים תרגום שלי]
- 2 שם, עמ' 13.
- 3 אני משתמש כאן לעתים בלשון רבים לא מתוך יוהרה חסרת שחר אלא על פי ציווי של רנה פאסקל, שאמר שאין על הכותב לכתוב בכתביו ”אני” משום שבכל מחשבה יש יותר מן האחרים מאשר מעצמך והן משום שכאן אני מדבר בשביל שניים.
- 4 שם, עמ' 19
- 5 שם, עמ' 9
- 6 שם, עמ' 13
- 7 שם, עמ' 17
- 8 אם מקבלים את האפיון של קתרזיס של מאיר שטרנברג כ”חוקן רוחני”.
- 9 סקאטסקי, עמ' 23
- 10 שם, עמ' 26
- 11 דימוי שסקאטסקי הציע בהרצאה מצולמת (ב-2009). אפשר למצוא את ההרצאה בקלות בהקשת Секатский במנוע החיפוש Google videos.
- 12 סקאטסקי, עמ' 31





להגרני ואני

יובל פינטר

אינני מתרגם. במהלך חיי תרגמתי פה ושם אולי שניים-שלושה שירים, כתחביב שולי ביותר. את השיר ג'אברוקי¹ חיבבתי, אך מעולם לא ראיתי ביצירותיו של לואיס קרול חלק מן הקנון האישי שלי. את התרגום שלפניכם כתבתי בתגובה לאתגר שהציב בספטמבר 2009 גדי טאוב לקוראי הבלוג שלו. הייתי צריך הסחה מכתובת עבודה סמינריונית וזו היתה הסחה מושלמת. את שני הבתים הראשונים תרגמתי באותו יום, ואת השאר חודשיים מאוחר יותר.

להעביר רוח של שיר שנכתב בג'יבריש זו בהחלט לא משימה פשוטה. קודם כל צריך להבין אם המשורר התכוון למשהו, ואם כן – למה. חלק ממשמעויות המילים המג'וברשות מצאתי בספר עצמו, נתונות מפי המפטי דמפטי (ולהגייתן יש הנחיות כבר במבוא) וחלק במאמרים עוקבים שנשמכים (או לא) על ראיונות מאוחרים עם קרול, ונראה היה שהשאר נתונות בידי.

את ההלחמים השתדלתי להעביר להלחמים (למשל: mimsy = miserable + flimsy = מעודנות + מעודשות). את הרמיזות הפונטיות לרמיזות עבריות (Jabberwock — to jabber – ללהג – להגרן), משלב גבוה לגבוה ונמוך לנמוך, בהיעדר משמעות שימרתי מצלול (borogoves – ברגוסות)



עלמה יצחקי, ספה, 35x50, שמן על בד (2008)

ואם הפחתתי מן החדשנות הלשונית פה (בית 4 שורה 4) החזרתי שם (בית 3, מילה אחרונה). את המשקל, אפעס, השמדתי ללא רחם.

הערה

1 מתוך *Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*, 1871



להגרני / לואיס קרול, תרגום: יובל פינטר

עת מרתח היתה, הלטרות הגמוסות
סבגו ורדעו בחיק הנרקק;
כה מעודשות היו הברגוסות,
והזרחים געמו בפרסתק.

"השמר מהלהגרן, בן יקיר!
מלתעת נוגסת, צפרן בנעוץ!
גורה תגור מחובחוב, ותדיר
את מלהטת המעף שיהיא הלפתוץ!"

נטל הוא חרבו השנוטה לידו:
זמן רב תר אחר הצורר המצלף --
אחר-כך הוא נח תחת עץ הגרדו,
עמד בעומדו לזמן-מה ושרעף.

ובעוד הוא עומד במחשבת אפטוף,
הלהגרן, נעניו להובות,
קרב ואושש בנבכי חרש דוף,
בואו מרוצף בעבובי-בעבובות!

חת-שתיים! חת-שתיים! במחי ובמחו
גזיר וגזר עפה חרב שנוטה
הרג המפלץ, נטל בית-מוחו
ורכזב חזרה במצהול וגיטה.

"ובכן, המגרת את הלהגרן?
בוא, קרב-נא אל תוף זרועותי, בן מוצקר!
הולל יום נדלץ! הידח! הבראדן!
האב המשולחב התחגש ודנחר.

עת מרתח היתה, הלטרות הגמוסות
סבגו ורדעו בחיק הנרקק;
כה מעודשות היו הברגוסות,
והזרחים געמו בפרסתק.

'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.

"Beware the Jabberwock, my son!
The jaws that bite, the claws that catch!
Beware the Jubjub bird, and shun
The frumious Bandersnatch!"

He took his vorpal sword in hand:
Long time the manxome foe he sought—
So rested he by the Tumtum tree,
And stood awhile in thought.

And as in uffish thought he stood,
The Jabberwock, with eyes of flame,
Came whiffling through the tulgey wood,
And burbled as it came!

One, two! One, two! and through and through
The vorpal blade went snicker-snack!
He left it dead, and with its head
He went galumphing back.

"And hast thou slain the Jabberwock?
Come to my arms, my beamish boy!
O frabjous day! Callooh! Callay!"
He chortled in his joy.

'Twas brillig, and the slithy toves
Did gyre and gimble in the wabe;
All mimsy were the borogoves,
And the mome raths outgrabe.





בין הביתה לעמוד הבית: קריאה היפר-טקסטואלית על חיפוש זיכרונות בעידן דיגיטלי

עמרי קלטר

הכהים עדיין, ושפתיה הנעלמות, תקרא לי להשלים את קורות חיה שבין תאריך לידתה למותה, ותוך כך לקרוא מחדש את "הביתה".

כשאני עושה זאת, קורא מחדש את "הביתה", אני מרגיש חופשי לנוע בזמן, לדלג בין אתרים וקישורים – בעידן הדפדפן, להיסטוריה יש אייקון ומקש קיצור, כך, למשל, כשאני חוזר ללונדון וקירשנבאום מראיינים את אסף ענברי, מחבר הספר. הוא יושב שם באולפן, פניו לא מסגירים כל רגש. אולי זה הדבר (כלומר, היעדר הדבר) שגרם לי לרכוש את הספר אחרי השידור. אני מקפא את התמונה וחוזר אל הרגע האישי של "הביתה":

"אבל המבצר היה נעול. יכולת לברוח רק דרך החלון שעליו לא העזת אפילו להסתכל, זה הדבר האחרון שהמכשפה ציפתה שתעשה, ולכן זה מה שעשית... נשרטת, פתחת ברכ, אבל במהירות של כדור נבעט מהשיחים אל עץ שמאחוריו, תפסת מחסה מפני שומרת הלילה שפטלה בין הגנים ועשתה בתחתונים. ככה רצת מעץ לעץ דרך גן ההנצחה עתיר התנשמות ודרך חומת שיחי ההדס שבעיקול המדרכה המוליכה להוריק, והסתננת לדירתם דרך התריסול של הסלון... מחדר השינה הגיעו אליך קולות שלא היית צריך לשמוע, והוריק שגילו אותך בבוקר תלשו אותך מהרצפה ואיימו עליך כל הדרך אל המבצר בעונשים שתחטוף בצדק מהגננת. אחרי רוב הבריחות הענישה אותך הגננת במניעת

ני מביט שוב בתמונתה של קלרה גלילי. "נערה קטנה עם צמות מורשלות.

אוהבת לטייל יחפה בבאבי יאר. יתומה מאב. ברגעי הבדידות היא קושרת לראשה מטפחת משי שקיבלה מאמה עם עותק של הברית החדשה". כך תיאר אותה אסף ענברי, בעמוד הראשון של הספר

"הביתה". מסתכל שוב על התמונה, מצאתי אותה באתר afikim.org.il, בעמוד "נר הזיכרון". ליד התמונה של קלרה, בניגוד למרבית החברים, מצוין רק תאריך לידתה ותאריך מותה. זו כנראה תמונת פספורט – בטח צלם שהגיע לקיבוץ לצלם את החברים, אולי כשכבר עבדה ב"חמד", המפעל הזעיר שהעסיק את קשישי הקיבוץ. "היא היתה בת שמונים ושלוש, אבל רק עכשיו כשהתאלמנה, הרגישה זקנה מספיק 'לחמד'... חבל שלא נענתה להזמנתו של צבי לפני שלוש-עשרה שנה, כש'חמד' היה בית מלאכה לאהילים, לסלים ולמסגרות מפורניר... עכשיו זה היה בית מלאכה להרכבת קלטות פלסטיק – שיעמום לא נורמלי" (עמ' 261). אבל על אף שזו רק תמונת פספורט, הצילום דוקר אותי, אותו "פונקטום" מפורסם שתיאר רולאן בארת'. כאילו ידעה קלרה ש"הביתה" ייכתב, ושאני אחפש אותה בגוגל, והיא תביט בי, ודרך גבינה



כשאני קורא את "הביתה", אני מדמיין את גדות. יש לי חבר טוב שנולד שם, וכשהיתה מגיעה החבילה לחדר שלנו בבסיס, הוא ידע שאת עלון הקיבוץ יש לתת קודם כל לי. "על גדות", עטיפה ירוקה, מהודקת ברישול. אבא שלו כתב מדור דרשבועי, "קוצים ושושנים", שושנים לקצין הרכב הוותיק שלא שעה להצעת המזכירות לחייב כל חבר בתשלום לפי קילומטר, קוצים לגרעין הש"ש החדש, שהותיר זוהמה לאחר חגיגת שבועות.

העמודים עוברים, ואני רוצה להתרגש מן הגיבורים, לחיות אותם עוד, אבל הספר לא נותן. כך מתאר ענברי, בין היתר, את חגיגת שבועות: "התנובה המרשימה של השנה היתה תנובת הרפת. יתרון הרפת על הלול, על הדיר ועל הארנבייה, הוא שנמיות ותנים אינם טורפים פרות, ככה שאין מה להחמיא לרפתנית יותר מדי, ובכל זאת, כאות הוקרה על תנובת החלב, הוצאה גיטה פרלסון ליום שיט בכנרת, עם עוד עשרה רפתנים מצטיינים מקיבוצים אחרים. הסירה טבעה באמצע האגם. לא היו ניצולים" (עמ' 144). השפה מצמצמת במכוון, לא נותנת להתרגש בחיקה. אני מבקש מן הספר שיניח אותי תחת כנפיו, והוא לא מוכן. העמודים עוברים, וברור לי שהנערים האלה צמחו להיות דמויות בולטות, מרשימות. בלשון של היום, "הם שווים ערכים בוויקיפדיה". אני רוצה לקרוא עליהם עוד, והנה סוף-סוף גם ענברי רוצה שאקרא: "גרנן הסנדלר חיבר רביו אקטואלי, ושלושים חברים זיפינים השתתפו בחזרות היומיות שנמרחו על שלושה חודשים. הרביו, שחובר ברוח הופעות הפועלים הסטיריות המקובלות בבתי החרושת של ברית המועצות, הורכב ממערכונים ומפזמונים שתוארו את מוסדות ההסתדרות ואת קלחת המפלגות... בפורים הוצג הרביו בפני קבוצות הפועלים המובטלות של הסביבה. הפזמון 'חולצה כחולה' הקפיץ את הקהל. כעבור שבוע שר אותו כל עמק יזרעאל, וכעבור חודש שרו אותו רבבות פועלים מחיפה עד תל אביב" (עמ' 53).



1925 – הסנדלריה בעפולה-מרדכי זעירא ודודיק וורטמן

ארוחת בוקר, אבל כשעברת כל גבול לדעתה, היא הודיעה לך שאתה לא תקבל אצלה שום תפקיד בהצגת הסיום" (עמ' 231).

אבל הקטע הזה אינו מייצג, והספר אינו סיפור-עד המתווך חוויה אישית; לאלה אמנם יש עדנה עכשיו, עת הקיבוץ הולך ונעלם, אבל "הביתה" מזמין אותנו לדבר ההפוך מקריאה רגילה של האישי – הוא מזמין אותנו לכתוב בעצמנו את הסיפור הרחב, הקולקטיבי. ההיענות להזמנה הזו, לקרוא/לכתוב מחדש את "הביתה", ואת סיפור תולדות אפיקים (ואולי "ישראליות" רחבה יותר) מתאפשרת הודות למרחב האינטרנטי שמקיף אותנו. מרחב הפועל כקולה המלטף של המדוזה: מבקש להטביע אותנו בהנאה ובעונג, בין קישור לקישור.

מי אתה לעזאזל מיטיה גרבן? או – מילת חיפוש: "חולצה כחולה"

בראיון ההוא אצל לונדון וקירשנבאום, נשאל ענברי מדוע הוא בחר לכנות את גיבוריו בשמותיהם הגלתיים, ולא בעבריים: מדוע לסיה גלילי ולא אלעזר גלילי, מדוע לוניה גלר ולא אריה בהיר. חבר הכנסת אריה בהיר. ענברי ענה, שהוא לא רצה לבלבל את הקוראים בתהליך העיבוד של שמות הגיבורים. אני חושב שאולי יש לבחירה הזו הסבר אחר, פונקציה אחרת: לשמש ככתב חידה מזמין. המחבר מת! אני מרשה לעצמי להכריז: יש לשמות תפקיד אחר! לגל על מיטיה גרבן.

"כשרוסיה הפכה לברית המועצות אכלו תושבי אודסה את החלבה שייצרו אביו של לוניה. הצבא האדום טיהר את העיר מהיסודות הרקובים של החברה בעזרת תושבים לוקחי שוחד שהלשינו על חברי המחתרת האוקראינית. בשדרות הראשיות נתלו חשודים על עצים ועל עמודי פנסים, ועוברי אורח שנעצרו להתבונן בהם כויסו בידי יתומי המלחמה ויתומי המהפכה."
(**"הביתה"**, פתיחת הספר)

"הביתה", מבטיחה לנו כריכתו האחורית ותקיים, הוא סיפורו של קיבוץ מלידתו ועד מותו. קיבוץ אפיקים, אנשים שהיו באמת. גיבורים. אני חש אותם בין דפי הספר – כל כך שונים ממני. כשהיו בני 14, אולי טיפה יותר, עזבו מרצונם את ברית המועצות, בשל אמונה בדבר הגדול מן החיים עצמם, ביכולתם ליצור אדם חדש, יהודי חדש. אשה חדשה. הם טעו, אבל הם עשו. אני לא טועה, וגם לא עושה. גדלתי בתל אביב, אבל על ברכיהם. אין במשפחתי ולו חבר קיבוץ אחד, אבל מכונת הסודה בחדר האוכל היא נוף ילדות.



באר'ת ב"הנאת הטקסט", לחוות את הרגע של התענוג. באר'ת, מאבות האינטר-טקסטואליות, שדימה את הטקסט הספרותי ל"גלקסיה של מסמנים", וקרא לנו "להרוג" את הכותב ולהחיות את היצירה מחדש דרך קריאה/כתיבה, בטח היה חוגג את "הביתה" ואת העובדה שהאינטרנט מאפשר לאתגר את הטקסט ולברוא נרטיב משל עצמו. אך סופו של תענוג אינו תענוג. בקריאה הלינארית של הספר, המספר מנסה עוד להוליך אותנו לחוף מבטחים: "הדשאים שמרחיבי הדירות עוד לא הפקיעו ושמובילי הרהיטים של התושבים עוד לא רמסו, היו ירוקים כמו לפני ההפרטה. ציפורי הקיבוץ צפצפו בעצים, חסידת הפח עמדה על מגדל המים, וחצי חסידות חלפו דרומה בסתיו וצפונה באביב, בדרכן מהבית הביתה" (פסקת הסיום של הספר, עמ' 276). בקריאה/כתיבה ההיפר-טקסטואלית, מסלול ההליכה הוא אחר. בכל קריאה ב"הביתה", בכל דפדוף בין פסקאות ועמודים, אני לא מצליח להגיע אל החסידה. אין לידה ואין התחדשות, כך כשאני קורא על דן בהיר, וכך כשאני קורא על בארי חזק:

דן בהיר

כשאני קורא על מותו של יורם בהיר הצעיר, בנו של לונה גלר (שמת גם הוא אחרי כמה עמודים) אני רץ לגלגל על דן, אחיו של יורם, שבסוף הספר הוא עוד חי, רק כדי לגלות שבאינטרנט הוא כבר מת. "צללי השקיעה על מצוקי מבוא חמה" כך קוראים למסלול האופניים שתיאר ב-gropy.co.il. המסלול יוצא משער הקיבוץ, לאורך טיילת המייסדים. הוא היה חובב מושבע של אופניים. נפטר שנה וחצי אחרי שפירסם את הפוסט הזה על המסלול, ממחלה קשה. מדמות הזוכה בספר לאזכור קצר, דן בהיר הופך אצלי לגיבור מרכזי יותר.

מדוע עזב בן-המייסד את הקיבוץ ב-82? מדוע ב. afikim.org.il רשום עליו: "בשיחות קצרות על אפיקים היו לו בדרך כלל שאלות, אך המקשיב יכול היה לגלות בהן גם את התשובות". איזו מילת חיפוש תחזיר לי את התשובות?

בארי חזק

אנחנו קוראים את "הביתה", אך קוראים/כותבים את עצמנו. "אנא הגבר עוצמת אותותיך" מספר ענברי שכתב בארי חזק, בן-קיבוץ שנפל במלחמת יום כיפור, ואני מגלגל על אודותיו, ושומע את השיר היפה שבירי סחרוף הלחין למילים של בארי, קופץ ללינק על "עוד מעט נהפוך לשיר" של גלי צה"ל, ומשם קישור לאתר יזכור (IZKOR.GOV.IL). כשהאתר מבקש ממני "הכנס שם חלל", אני מקליד מבלי

אני שר לעצמי בלי קול: "חולצה כחולה, והיא עולה, והיא עולה על כל העדיים". הנה עוגן לחפש אחריו. המלחין חייב להיות מישור מוכר. בשורת החיפוש מקליד "חולצה כחולה", ואחרי שאני מתעלם מן הקישור הממומן של קסטרו, אני צולל לאתר זמרשת (zemer.co.il), "פרויקט חירום להצלת הזמר העברי המוקדם". פתאום מיטיה גרבן הוא מרדכי זעירא. לילה לילה, איה, היו לילות, פיל-פילון, שני שושנים. ואני שוב שר, והפעם בקולי קולות עם משתתפי כינוס 10 של זמרשת: "חולצה כחולה, והיא עולה, והיא עולה על כל העדיים, חולצה כחולה והיא עולה בלי שום ספק על כל העדיים". בזמרשת אני קורא גם סיפור אלטרנטיבי לכתיבת השיר, ופרטים נוספים על הרביו, ועל תולדות מרדכי זעירא. אני מכיר אותם עכשיו טוב יותר, את הגיבורים, ואולי קצת אחרת מאשר בספר. לאוהל הגברים של לונה ואוהל הנשים של קלרה, שהספר מיטיב לתאר, מצטרף עכשיו מיטיה גרבן באוהל הסנדלריה.

ומכאן ועד סוף "הביתה", זו היתה כבר קריאה מקבילה. הקריאה הלינארית של הספר, והקריאה/כתיבה ההיפר-טקסטואלית של הספר באינטרנט. הקיבוץ שדועך בקריאה הלינארית, והקיבוץ שמתעצם בהיפר-טקסטואליות. הנה קבצי תמונות של ציורי השמן של הצייר ליאו רוט, הנה חוויות שהועלו לאינטרנט, שכתב אדם שפרש לקיבוץ אחר על קלרה גלילי, והנה לסיה השמנמן מקבל את הכבוד, ובניגוד לאשתו קלרה, זכה לנקרולוג מרשים בדף "לזכרם". באתר התוסס של קיבוץ אפיקים, יש כבר סרטוני וידאו המתעדים טיול בשבילי הקיבוץ בעקבות "הביתה". ולא רק הקיבוץ מתעצם, גם הספר והסופר. ענברי, הילד שלא שותף בהצגת סוף השנה נהפך זה מכבר לאתר inbari.co.il. והוא מקשר אותנו לבלוגים, למאמרים ואפילו לסרט מצולם מיום עיון על הספר.

אנחנו כבר חושבים בקישורים, ומתבטאים בקישורים. זה לא רק האתר של ענברי, שאולי בצניעות רק מבקש לתת לנו מראי מקום ולא אומר על עצמו דבר. גיגול על המילה "הביתה", ואנחנו בבלוג ב"תפוז" של אישה בשם ענת אדרת; אני יודע עליה דבר חוץ מן הגיל שלה, את זה היא פרסמה. בבלוג שלה, ברשימתה על "הביתה", לא חולפות 150 מילים, והיא כבר שולחת אותנו לרשימת מכולת של קישורים אינטרנטיים: דפי ביקורת, סרטי וידיאו, והאתר הרשמי של קיבוץ אפיקים. מתחת לרשימת הקישורים היא לא שוכחת לרשום: קריאה מהנה!²

ואולי לא במקרה, אולי אדרת חושבת כמוני, שהקריאה/כתיבה הזו, היא זו שמגשימה את מה שביקש מאיתנו



לוקח אותנו ממקום למקום, אך בו בעת, גם מחזיר אותנו שוב ושוב, לאותה נקודה.

במקום סיום: סבתא

אני קורא שוב את מה שכתבתי. מנסה להיזכר באלה שאמרו לי שעשו זאת גם. שגם הם קראו את הביתה, וישר רצו לאינטרנט לחפש את כולם, ויש כאלה לא מעטים. האם זה משנה? ואם זה רק אני, האם עדיין יכולה להיות תופעה של קריאה היפר-טקסטואלית, גם אם מדובר קורא/כותב אחד?

הנה סבתא שלי, בפורים האחרון. אני מביט שוב בתמונתה. פונקטום של אהבה.



נולדה בתל אביב לפני 84 שנים, חיה כל חייה כאן. כבר שנתיים היא מבקשת שאני אלמד אותה לגלוש באינטרנט, ומבכה את עצמה שלא מצליחה ללמוד. המחשב שקניתי לה משמש כמתקן לאבק. אהבה ושנאה את הקיבוצים. "אני זוכרת איך בקיבוץ שמיר היו תלויות תמונות של סטאלין בחדר האוכל, אתה מבין את זה?". אך גם אם לא גדלה בקיבוץ, אלא בבית של ציונים כלליים, הרי שאפילו היא גדלה על הקיבוץ. לא היו זוכים אז לתעודת בגרות, אם לא מילאו שהות חובה של חצי שנה בסיוע לאחד הקיבוצים.

משים "חיקלומיטי". השם האחרון על אנדרטת האבן בשבט שלי בצופים. חי היה מדרך של אחי. פלשבק: אני בכיתה ה', ובמקום פעולה אומרים שיש טקס. אתמול מישו נפל בלבנון. כי האדם עץ השדה שרה ילדה יפה מכיתה י"א. חוזר לאתר יזכור, בעמוד לזכרו מציינים שהמשפחה הקימה לו אתר זיכרון אישי, haikalomity.co.il. נכנס אליו ומדפדף שם בריצה בין התמונות. מוצא אלבום מ-2008 שערכו החברים מן השכבה, 15 שנה אחרי מותו. באלבום כותבת אורנה: "מחפשת בזיכרונות / מפשפשת במגרות נידחות / מה לכתוב, מה לכתוב, חי איננו ואני כאן / מסך ריק ולאן הולכים מכאן / מה לעשות מה לעשות / אז / חיפשתי על חי בגוגל / הזנתי את שמו בתיבה הרבועה / הקלדתי והסתכלתי / הדף הכל כך מוכר הפך לזר / פתאום כל פרט קיבל משמעות אחרת, שונה / מתחת לתיבת החיפוש, הכתובת יותר מזל משכל / פזלה אלי אירונית צינית / הסתכלתי שוב / פוחדת ללחוץ על ה-Enter / מה ייצא ואם לא כתוב כלום / (תנסו את זה בבית) ... / לחצתי

"שני חברי אפיקים נקראו בוריה גורביץ'. האחד היה בעלה של סוניה גורביץ' ואדריכל הסליק שמאחורי בית הילדים. השני התנדב לפלוגה שהפליגה לאיטליה. בחצי הדרך לאיטליה הוטבעה ספינה בטורפדו גרמני. אף גופה לא נמצאה. נתונים עדכניים על היקף ההשמדה של יהודי אירופה פורסמו ב"דבר", ולא נותר באפיקים חבר שעדיין חיכה למכתב מהבית." (הביתה, עמ' 136)

על ה-Enter / יצאו כמה דברים מעניינים דווקא / דף של משרד הביטחון, כמה מילים על הבית, בית הספר, התנועה ואז פתאום קישור לתמונה / אתם מכירים את התמונה הזאת טוב מאוד / לראות אותה במחשב זה אחרת לגמרי / אני הכי לא בן-אדם של מחשבים אבל דווקא / המסכים האלה, עם הסמן הזה המרצד בקצב / הבהירו לי כמה הכל השתנה / חי שייך אצלי לכתב יד (אבל יפה כזה) לנייר / (חלק שורות או משבצות) / ולעט (פילוט שחור שעושה לך כתם כזה באצבע) / חי שייך למקום אחר, מקום מפעם / "מה שהיינו פעם מזמן" / ילדות נשכחת? לא יודעת / חלק זוכרים חלק שכחנו חלק היה עדיף שלא / היה קורה בכלל / לאף אחד אף פעם / אבל קרה.

במובן מסוים אני חושב ש"הביתה" מכיל, באופן מודע, פסיפס מרהיב של נקודות חיפוש, משבצות "התחל כאן" ללוח-משחק אינטרנטי. משחק שמצד אחד מזמין להעמיק בגיבורים ובעלילה, ומצד שני מחבר את העלילה והדמויות לקורא, לעתים תוך צריבה. במילים אחרות, זהו ספר המזמין את הקורא לנהל איתו יחסים של מרחק וקירבה, ובאופן פרדוקסלי, אתה הפעולה של היחסים, המרחב האינטרנטי,



הערות

1 המונח פונקטום מופיע בראשונה במשמעות זאת, בספרו האחרון והמשפיע של בארת' "מחשבות על הצילום" (1980). בספר, עושה בארת' קריאה ספק עיונית, ספק אישית, בכמה תמונות מן האלבום ה"לאומי" והאלבום האישי שלו. בארת' טוען כי קריאה בתצלום נחלקת לשני שלבים: סטודיום ופונקטום. לדידו, ראשית אנחנו מביטים בצילום דרך הסטודיום – צפייה תבונית, הנשענת על היכרות תרבותית, הבנת כוונת המחבר וידע כללי. לאחר מכן, אנו נדרשים ליסוד נוסף – הפונקטום – רגע הפעלת השיפוט הסובייקטיבי על ידי הקורא. לדידו זהו היסוד המנפץ, הדוקר והפוצע שמערער את חווית הסטודיום היציבה. יצוין, כי בעוד שההפעלות מן הסטודיום משותפת לקוראים השונים, הפונקטום משתנה בין קורא לקורא, ועשוי להיגרם ממרכיבים רנדומליים בצילום, שמסטיים כאמור את הקורא מן הסטודיום הכללי אל עבר פעולת ההבנה העצמאית.

2 ככה זה נראה באתר שלה : <http://www.tapuz.co.il/blog/viewEntry.asp?EntryId=1451668>

ברגעים שהיא מלאת עוז, היא מתרפקת על הסיסמה: "לנשק, למשק ולחשק". יש בי קצת קנאה על כך שהיא חיה בתקופה הזו. ואני לא.

סבתא החזירה לי את הספר כשדפיו מקומטים, וכריכתו לאה. הספר נלחם להחזיק את עצמו, אל מול קריאתה. אני מרגיש שהיא קראה את הספר כמו מטייל אבוד במדבר, שנותרה לו מימיה אחת. משתוקק לגמוע הכל באחת, אך מתענג בלאט על כל לגימה. "אני זוכרת את כולם, את כולם. את לסיה, גלר, את אסון מעגן... ישר ידעתי שגרבן זה זעירא, זה הרי היה הכינוי שלו, אח, היו פה ימים ואנשים". לא כולם צריכים את עמוד הבית. יש כאלה, שבשבילם "הביתה" הוא עדיין הבית שלהם.

דיאלוג

אנסטסיה שוסטר

חיפה המרוקנת עומדת מולי
מתריסה בי להפוך בה ולחפש אותך ברחובותיה

את כ בו ש ה
היא לוחשת לי
ושתינו יודעות זאת

אשה שמנה בעירום יוצאת מהם ומתבוננת לעברי /
אני מביכה אותה בנוכחותי / היא מתעטפת במגבת עם
צינור צדפים / דחף לא ברור להתכסות עולה גם בי /
אני מזנקת אל המים / כשאני יוצאת אותם היא עומדת
בגבה אלי / בידה זר פרחים / גבר זר נגש וקונה אותם /
הוא מניח אותם על חזי / מתרחק

לא מפסיקה לחלום מאז שעזבת
אתה בועט בתוכי כמו אסיר בעל פרחו
ואני הודפת שיהוקים קולניים.
כאלו צחקתי שעות.



סרגיי סצימול, תעזי אבל תשאיר את המעיל
השחור שלי (2008)





קווים לשירה סוציאלית על כתיבה משותפת ושירה משותפת

אבנר עמית

היצירה מתפרקת חזרה לגורמיה היחידניים. כמו כן, צורה זו של בניית תוכן באופן אסוציאטיבי, יכולה לשמש סיעור מוחות פואטי, להעלאה ולפיתוח רעיונות בקבוצה. 3. **הנגשת השירה** – בעולם שבו השירה, בין אם כתיבתה או צריכתה, היא ברובה נחלתם של אנשי ספר, הצבתה כפעילות קבוצתית מהנה, וכחלק אינטגרלי מן החוויה החברתית, יכולה לקרב גם את אחרון "אנשי התרבות" אל חדוות היצירה (ואולי אף ילדים).

"הכתיבה היא אותו מקום נייטרלי, הטרוגני, עמום, שבו הסובייקט שלנו נעלם, השחור-לבן הזה שבו אובדת כל זהות, ובראש ובראשונה – זו של הגוף הכותב" (רולאן בארת').¹

בספרות המערבית הקלאסית קשה מאוד למצוא דוגמאות ליצירה משותפת שכזו. ניתן רק לשער כי הסיבה לכך היא נטיית החברה המערבית לאינדיוידואליות, שבאופן יסודי מתנגשת עם רוח השיתופיות העומדת בבסיס הז'אנר המוצע. עם זאת, ניתן למצוא לפחות הקבלה משמעותית אחת במוזיקה המערבית המודרנית – סגנון הג'אז (שמקורותיו באפריקה) שבו אלמנט האלתור (על פי תור, בקבוצה) הוא מרכיב מרכזי ביותר. האלתור מתבצע בכפוף לחוקים צורניים ומבניים מסוימים (מספר הבתים, סולמות רלוונטיים וכו').

נהוג לחשוב על יצירה ספרותית ככזו המבטאת קול אחד – קולו של המחבר. עניינו של חיבור קצר זה הוא השאלה, האם וכיצד תתאפשר יצירה קבוצתית משותפת שתשמור עדיין על מאפיינים ספרותיים ובו־בזמן תעביר תחושה אחדותית אל הקורא?

משך תקופה ארוכה, החיפוש אחר צורה ספרותית שתאפשר יצירה חברתית העסיק אותי מאוד, בעיקר משום שהאמנתי שהכנסת אלמנט השיתוף לתהליך הכתיבה יכול להוסיף פנים רבים וטובים לעשייה היצירתית, במיוחד בתחום השירה. סגולותיה המרכזיות של השירה הסוציאלית, לראייתך, הן:

1. **פוטנציאל יצירה** – כשאדם יושב עם עצמו וכותב, נימת מילותיו תבטא את הרוח השורה עליו בשעת הכתיבה ואשר נגזרת מהתהוות גומלין בין עולמו הפנימי לסביבתו. כשקבוצה יושבת בצוותא וכותבת, נימת יצירתה השלמה תבטא את האווירה השורה על הקבוצה, שנגזרת בהתאמה מהתהוות גומלין בין עולמו הפנימי של כל אחד מן המעורבים, לבין העולם החיצוני – האינטראקציה הספציפית בין כלל החברים באותו מושב מסוים.
2. **סינרגיה, דיאלוג וסיעור מוחות** – אפשר להניח כי בהינתן התנאים המתאימים – השלם גדול מסך חלקיו: ריבוי נקודות המבט והדיאלוג המתהווה בינן לבין עצמן, מייצרים שדות משמעות מורכבים שהיו נעלמים לו היתה





הקודמת אך גם שואפת לחדש. שני מושגי המפתח בהקשר זה הם החיבור בין החוליות (link) והחילוף ביניהן (shift). רנגה שחוליותיה לוקות בחיבור שלהן מתפזרת ואובדת; רנגה שאין בה אנרגיה וברק מספיקים היא משעממת. כשמתקיים האיזון האמור מעבירה הרנגה תחושה ב־זמנית של ריבוי ואחדות, פורסת מניפה צבעונית ומרהיבה של הקיום ושזורת בתוכה חוט דק של משמעות. יחד עם זאת, אזהרה מקובלת בכתיבת רנגה היתה לא להתפתות להפוך אותה לתחרות הברקות גרידא – רנגה היא מאמץ קבוצתי משותף, מבוסס קשב, שבמסגרתו ניתן לכל אחד מן המשתתפים כר עצום לביטוי אישי אבל גם נדרשת ממנו אחריות למבנה העל.

לעומת זאת, בתרבות המזרחית, וספציפית בתרבות יפאן – ניתן למצוא ז'אנר ספרותי שכל כולו מתבסס על עקרון השיתוף: רנגה.

**ענן, מנסה לעטוף
את קרני הירח – כושל לרגע
גשם חורף**

**מישהו צועד על כתמי קרח
מחולל ברקים בתוך המים²**

רנגה היא שיר שרשרת שנכתב במשותף על ידי שני כותבים או יותר (בדרך כלל בין ארבעה לעשרה). כל משתתף תורם בתורו חוליה לשיר כשכל חוליה מתקשרת למהלך של קודמתה ובו־זמן פותחת מהלך חדש לחוליה הבאה אחריה. בגירסה המסורתית של הרנגה קיימים חוקים צורניים אדוקים ברמת ההברה אך היום נהוג לפשט את הצורה ובעיקר לשמור על תבנית השורות הקצרות. הרנגה הומצאה ביפאן לפני כאלף שנה ובראשיתה היתה נחלתה הבלעדית של שכבת המשכילים והאריסטוקרטיה; בהמשך עברה לגולים שונים שהפכו אותה לארצית יותר והוסיפו לה חן, חופש רב ועומק הנגיש לכל מעמד.

**בכל פעם
אני חווה מחדש
את פירוק הפלמ"ח**

**כשרוכב אני על אופניי
במורד רחוב יגאל אלון³**

הרנגה חותרת לאיזון בין יציבות לשינוי. כל חוליה (קטע בן שתיים/שלוש שורות קצרות) היא המשך של



סרגיי סצ'יגול, עיגולים (2009)

**"האגו מתחיל להיראות כהפשטה השקופה שהוא.
במקומו עולה תחושה חזקה של אחדות עם אחרים,
הדומה ככל הנראה לרגישות המאפשרת ללהקה של
ציפורים לנוע ולהסתובב כגוף אחד" (אלן ווטס).⁴**

ניתן לראות ברנגה משחק אמנותי, או אף ג'ם סשן פיוטי (נזיר הזן אולי יאמר "מדיטציה במילים"), שבו מאלתרים המשתתפים את מילות הרגע כהמשך אסוציאטיבי לחוליה שקדמה להם. צורת כתיבה זו מביאה לכך שהקשר בין חוליה אחת לאחרת אינו בהכרח קשר תוכני, אלא קשר בנימה; לכן בדרך כלל אין לחפש במחרוזת הרנגה "עלילה" או "נראטיב" קבוע, אלא "מטא-נראטיב" הבנוי מנימת הרעיונות המתחלפים ומרדיקליות השינוי בתוכן. באופן זה, מרכז הכובד של סוגת שירה זו נמצא דווקא ברווח שבין כל חוליה לחוליה – שם למעשה חבויה התשובה לפשר המהלך השירי.





אחד לך, מעגל מילה (2010)

בציבור". בסיס רחב שכזה יכול להיות מפותח בשלל צורות, שיאפשרו מנעד אפשרויות סגנוניות ואינטראקטיביות, למשל: הוספה של אמצעים אמנותיים (משקל, חריזה וכו'); שינוי אורך השורות ומספרן (ישנה את אופי המבע); שכלול מבנה ההתפתחות באמצעות דימוי חיצוני שילווה את תהליך הכתיבה וישרה רובד נוסף על היצירה (דימוי ויזואלי, קולי, רעיוני או אחר).

"שמור על החוקים, ואז השלך אותם – רק כך תשיג חירות גמורה" (באשו).⁶

בבואנו לפתח ולהעשיר את משחק הרננה, עדיף להתבסס על סכימת המבנה הלוגי והצורה, כך שהמנגנון הפואטי-שיתופי לא ייפגע. מעבר לכך – אין גבול לשינויים שיכולים לעבור על המשחק. דוגמה לניסיון כזה, היא קופסת הרננה שהוכנה בשיתוף חבר מבצלאל, בעקבות מושב-רננה פורה שהתקיים באחרונה. הקופסה כוללת חפיסה של 24 תמונות (חלקן ברורות, חלקן לא, כולן רב-משמעיות) עיפרון אחד ודפים שעליהם מודפסות שורות בהתאם לצורה הסגנונית שנבחרה. בכל תור נשלפת תמונה אחרת מן החבילה, כאשר על הכותב למלא את שורות חולייתו בהשראת התמונה ובהמשך לחוליה שכתב קודמו בתור. עם הזמן, מתקבצות על השולחן תמונות רבות, שהיחסים ביניהן מהווים מטא-נראטיב ליצירה השירית הסופית.⁷

**מורה טקס התה אוהב
את פרחי שן הארי שבצד הדרך**

**בבית עלמה צעירה
קוראת סיפור אהבה עתיק
בתנוחה חנינית**

**שתי מנורות מעוטרות
מתחרות לגלות את עומק האהבה**

**אגל טל ועלה תלתן
נאבקים זה בזה
בשוויון מושלם⁵**

באופן סכמתי, ניתן להעמיד את המנגנון הפועל בבסיס הרננה על שני צירים מרכזיים: צורה קבועה (כל זוג חוליות מרכיבות שיר בן חמש שורות קצרות) ומבנה לוגי קבוע (הקשר אסוציאטיבי בין חוליה לחוליה או הקשר בנימה). השמירה על הצורה והמבנה הלוגי מאפשרת זרימה חופשית של רעיונות בתוך מסגרת קבועה, כך שהשיר יכול להיקרא כיחידה אחת מתמשכת ולא כפרגמנטים שחוברו להם יחדיו באופן שרירותי.

ניתן לחשוב על המנגנון הפואטי-שיתופי של הרננה כעל בסיס לפלטפורמה רחבה יותר של "משחקי שירה



ביקורת מזג האוויר

שבעה חברים מן התוכנית, ינואר 2010

העיר פונה אל
השמיים ורועמת –
זה חורף זה?

הגשם, בניגוד לאנשים
יוצא מן המרכז

השוליים די עבים
והמרכז כל כך
דק

תרצה, תוסיף צירים
נורמלי זה לא

רוכב אופנוע
מלהטט בין שלוליות
שם נפשו בכפו

את מרק האדם
נאכל בכף או בכפית

תחזית מתקתקה
יאכילנו החזאי
אך הכנרת יבשה

כולו רוח וצלצולים
חורף אימפוטנט

באמת הגיע הזמן
לנטוש את מזג האוויר
ולדבר קצת על מין

את כה רטובה
שוב שכחת לקחת מטריה

"הצעתי היא שכל אחד מאיתנו, משמאל לימין לפי סדר הישיבה, יישא דברים יפים ככל יכולתו בשבחו של אל האהבה, ואני מציע שפיידרוס, שהוא ראשון המסובים ואבי הדיבור הזה, יהיה גם ראשון הדוברים" (אריקסימכוס).⁸

כוחה הגדול של הרנגה כמודל לשירה סוציאלית, הוא בפשטותה. הלוח הרוח האינטואיטיבי המאפיין אותה מזכיר זרם תודעתי של אדם לבדו או התהוות גומלין רעיונית בקבוצה. בימינו סוגה זו זוכה לעדנה גם במערב, בשלל התכנסויות-לשם-יצירה, וכן בתווך האינטרנט. הרנגה כסגנון שירה דורשת אופן קריאה מיוחד ומעמיק; הרנגה כאקט חברתי-יצירתי היא אירוע של סינרגיה מהנה, שטמון בו פוטנציאל הנגשה גבוה בין כל אדם לבין אמנות המילה הכתובה.

הערות

- 1 רולאן בארת'. 1968. מות המחבר, תרגום: דרור משעני. רסלינג, 2005, עמ' 8.
- 2 מתוך "גשם חורף", מחרוזת רנגה מ-1684. המחרוזת נכתבה בניצוחו של מאוצאו באשו, משורר יפאני גדול ומחיה סגנון הרנגה. במושב השתתפו גם סוחר אורז, סוחר עצים, רופא, ואדם נוסף שלא ידוע עליו הרבה. תרגום: יעקב רוז.
- 3 מתוך ערב רנגה שהתקיים בירקון 70, תל אביב, נובמבר 2009, בהשתתפות ערן הדס, בני בשן, רוני הירש ויונתן לוי (לצדם ניגנה להקה שאלתרה בהשראת השיר הנכתב בזמן אמת על המסך).
- 4 The Joyous Cosmology, Allan Watts (1962, Pantheon Books) מאוצאו באשו, הדרך הצרה לאוקו, תרגום וביאור: יעקב רוז (עם עובד, חרגול, 2006).
- 5 ראה הערה 2 לעיל.
- 5 הקופסה שלמה ופעילה. מי שרוצה לשחק – שידבר איתי.
- 6 אפלטון, המשתה, תרגום: מרגלית פינקלברג (חרגול, 2001), עמ' 31.



סרגיי סצ'ג'ול, מלאך ההיסטוריה (2009)







2010

התכנית הייחודית לתלמידים מצטיינים ע"ש עדי לאוטמן,
המסלול הבין-תחומי