



מבטרים

כתב עת לתרבות חזותית

גיליון מס' 4 | 2025 | תשפ"ו



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

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

מעצבת גרפית: עינת פרלמן רוגל
עריכה לשונית: אורלי ניטיס יעקובי ותמי בורשטיין

ISSN: 2710-480X
© כל הזכויות שמורות, מבטים: כתב עת לתרבות חזותית 2025

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

כתב העת מופץ במרשתת בגישה פתוחה. הכתובת:
<https://mabatim.bgu.ac.il/index.php/mabatim/en>
פייסבוק: <https://www.facebook.com/Mabatim.Arts>

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

תמונת השער: כתב יד מוסקווה, אוסף גינצבורג, 625 דף 63, עמוד ג

תוכן עניינים

4	דבר המערכת
	מאמרים
6	רוני כהן לקרוא עם כיוון השרבוט: על דף שרבוטים עברי מהמאה הט"ז
34	מיכל קרייזברג ומיכל חכם איך מאיירים את הבלתי ניתן לאיור: הבית והגוף כזירת מלחמה בשבעה באוקטובר
67	תמר יפה אלמוג לצאת מהכלים: משמעותו המרובדת של הגביע כסמל בכתבי יד עבריים מימי הביניים
98	שרה אופנברג שטעטל צרפתי: סאטירה, זיכרון והתמודדות עם אנטישמיות בסרטים "רכבת החיים" ו"היהודים בכל מקום"
124	אורי ספראי ואליעזר באומגרטן ירושלים שבין הספירות: האילן כמפה שמימית
154	אחיה ענזי סביבה, לכלוך ומגע ואמנות פוליטית בהודו
	ביקורת תערוכות
184	אריאלה שמשון קרווג'יו 2025 בפאלאצו ברברני, רומא
190	נועה אברון-ברק מבעד לקירות, מאחורי הברדס: גוסטון, הנקוק ואזולאי במוזיאון היהודי בניו יורק
202	דניאל מ. אונגר ז'אק לואי דויד, קרווג'יו והציור הבולונזי
209	תהילה שדה "הרהורים על קולאז'" – דפנה נסים גלריית "בית הומא", באר שבע
	ביקורת ספר
220	רונית מילאנו מארי קסאט בין פריז וניו יורק
226	הכותבות והכותבים
229	Abstracts

דבר המערכת

בינואר 2025 הוציא המוזיקאי יוני בלוך, יחד עם ברק פלדמן ודניאל בלוך, את השיר "סוף טוב" - שיר של תקווה ואופוריה הבונה מציאות שבה אנו, אזרחי ישראל, מתחילים מן הסוף: סוף טוב שבו כל החטופים והחטופות שבים הביתה, והשלום שורר במזרח התיכון. זמן קצר לאחר פרסום הסינגל הופק לו גם קליפ מוזיקלי, שנוצר כולו באמצעות בינה מלאכותית, ובו הייחולים הופכים למציאות חזותית.

בקליפ מוצגים דימויים המוכרים לכולנו מחיי היום-יום בישראל: שדרני ושדרניות החדשות, כרזות הקוראות להשבת החטופים, סרטים צהובים, כבישים עמוסים ועוד. בהדרגה הופכת המציאות המוכרת למציאות אופטימית מדומיינת: הכרזות נתלשות, הסרטים מוסרים, ועל כביש איילון מתנוסס הכיתוב "המלחמה האחרונה". המילים "אולי פשוט נתחיל עם סוף טוב / ונלך אחורה בזמן / נפרסם תמונות ברחוב / של כל מי שהחזרנו משם" מלוות את המעבר הזה מהאבל לתקווה.

הקליפ, שנראה כתיעוד חדשותי, מתרחב בהדרגה מן המקומי אל הבין-לאומי: ערוצי החדשות הישראליים - כאן 11, N12, ערוץ 13 וערוץ 14 - מדווחים על סיום המלחמה ועל שלום במזרח התיכון, ואליהם מצטרפים ערוצים בין-לאומיים כדוגמת CNN, המכריזים "Peace in the Middle East. Leaders unite to end century-long conflict". כך הופכים סמלים חזותיים מוכרים - הכיתובים בתחתית מסך החדשות, דגלי ישראל, ההפגנות בכיכר החטופים - לאיקונוגרפיה של תקווה, של שגרה חדשה ואידאלית.

השימוש בבינה מלאכותית ליצירת מציאות אחרת מציב מראה כפולה: מחד גיסא הוא נוגע בשיח הבווער סביב "פייק ניוז" וגבולות הייצוג; מאידך גיסא, הוא נעזר בבינה המלאכותית כמתווכת חזותית של תקווה. הדימוי החזותי הופך כאן לכלי ממשי לבניית עתיד מדומיין. הדמיון של העתיד, לצד השימוש באיקונוגרפיה חזותית מוכרת מחיי היום-יום, הם חלק בלתי נפרד מהאמנות ומתרבות ההמונים הישראלית והבין-לאומית. אמנים ישראלים מוכרים כגון יעל ברתנא, תמיר צדוק וזאב אנגלמאיר כבר עסקו בכך בעבר, ואף ליוו את האירועים שחלו בישראל מאז השבעה באוקטובר 2023 בדימויים חזותיים אופטימיים, פסימיים, וכאלו שמתווכים מציאות ורגשות.

הגיליון הנוכחי של **מבטים: כתב עת לתרבות חזותית** מוקדש ברוח זו לדימויים חזותיים הקשורים בעיקר ליהדות ולישראל, בעבר ובהווה. כמו בקליפ של בלוך, גם במאמרים הכלולים בגיליון זה נוכח המתח בין זיכרון ותקווה, בין ייצוג של מציאות קשה לבין אפשרות תיקונה דרך המבט, הפרשנות והיצירה. מאמר אחד, לדוגמה, בוחן דימויים סטריאוטיפיים של דמות היהודי במרחב הבין-לאומי, תוך דיון בניכוסו מחדש של דימוי זה בטענה ש"הסאטירה לא מבטלת את הדימוי, אלא מפרקת אותו מבפנים, תוך הדגשת האבסורד שבו". מאמר נוסף מתמקד ביצירות שנוצרו בעקבות אירועי

השבעה באוקטובר, ובאופן שבו הן שואבות מן הקאנון הישראלי והבין-לאומי כדי לעבד את הטראומה. מאמרים נוספים עוסקים בדימויים הקשורים לריטואלים דתיים ותרבותיים בתקופות שונות, ובעיקר בתקופת ימי הביניים.

כל המאמרים בגיליון זה מבקשים לבחון כיצד הדימוי החזותי מתווך רעיונות, אמונות ורגשות, ובתוך כך ממשיך להגדיר את גבולות המציאות עצמה. במובן זה, הקליפ של יוני בלוך הוא מעין נקודת פתיחה: תזכורת לכך שהייצוג החזותי איננו רק תיעוד של מה שיש או זיכרון של מה שהיה, אלא הוא גם מרחב של שאיפה, של דמיון ושל יצירת עתיד. לצד המאמרים, מתפרסמים בגיליון זה כהרגלנו גם ביקורות ספרים ותערוכות, הקשורות גם הן לדימויים חזותיים בהקשר הלאומי והבין-לאומי.

באוקטובר 2025, לאחר החזרת כל החטופים החיים מהשבי בעזה, ערך יוני בלוך את הקליפ שמלווה את השיר בקטעים אמיתיים של תקווה ושמחה - השלט שהתנוסס בכיכר התרבות בתל אביב עם הכיתוב בצהוב "Bring them home", שדומיין בקליפ של בלוך כך שהוא מוחלף בשלט "Welcome home", הוחלף בתמונות אמיתיות של הכיתוב החדש "Welcome back home"; ידיעות חדשותיות שנוצרו באמצעות בינה מלאכותית הוחלפו בקטעי שידור אמיתיים שהודיעו על חזרתם של החטופים החיים הביתה; ותמונות אמיתיות מכיכר החטופים המלאה החליפו את התמונות הדמיוניות. הקליפ עבר מקריאה לעתיד אופטימי, לתיעוד של אותו עתיד בעודו מתהווה למציאות חדשה. חשוב לציין שבינואר 2026, הוחזר אחרון החטופים החללים לישראל, ובכך הושלמה חזרתם של כולם.

בין ינואר 2025 לאוקטובר 2025 הקליפ של יוני בלוך עבר תהליך - מבינה מלאכותית למציאות, מקריאה לתקווה אל תחילתו של תהליך המוביל לעבר תקווה אמיתית. המאמרים בגיליון זה אינם עוצרים בעבר, אלא מבקשים ללוות אותנו אל עבר עתיד חזותי אחר - כזה שבו הדימוי ממשיך לשמש כשפה של תקווה, של עדות, ושל חיפוש אחר משמעות.

לקרוא עם כיוון השרבוט: על דף שרבוטים עברי מהמאה הט"ז

רוני כהן, האוניברסיטה הפתוחה

ORCID: 0000-0001-8667-0619

תקציר

המאמר בוחן דף שרבוטים אחד בכתב יד עברי (פרמה 3084) כמקרה בוחן להבנת השרבוט כפרקטיקה. הדף כולל כ-113 יחידות שרבוט שונות, בהן פסוקים מקראיים, נוסחאות בעלות, ביטויים איטלקיים ועוד. שרבוטים אלו נוספו בידיים שונות, לעיתים תוך חפיפה ביניהם וללא סדר ברור, ובכך יצרו בלי להתכוון מצע רב-שכבתי. רבים מהשרבוטים אינם ייחודיים דווקא לדף זה, וניתן למצוא אותם בכתבי יד רבים מאותה התקופה. לצד סקירה של סוגי השרבוטים החוזרים בדף זה ובדפים דומים לו, המאמר מציג שלוש דרכים משלימות לקריאת דפי שרבוטים: קריאה דיאכרונית, קריאה סינכרונית-מרחבית וקריאה סוציולוגית.

הקודקס הקדם-מודרני הוא יציר מורכב שבהפקתו מעורבות ידיים רבות. בדרך כלל הדיונים בנושא נסובים על הסוכנים הרבים הקשורים בהפקת הקודקס, שתפקידם הוא מודע ומכוון במידה רבה. בהקשר זה ניתן למנות את המעורבים בכל הצדדים הקודיקולוגיים – ייצור הנייר, הדיו וכריכת הקודקס, ובמיוחד הסופרים השונים שמוסיפים טקסטים לאורך כתב היד. לכל אחד מהסוכנים הללו ישנו תפקיד מוגדר וחיוני בתוצר הסופי, אשר מעצב את הקודקס על מאפייניו הפיזיים (כלומר, הקודיקולוגיים)¹ או התוכניים (כלומר, הטקסטואליים). בקהילות יהודיות, מספר הידיים המעורבות בכתב יד עשוי להיות גדול עוד יותר, בין השאר בשל העובדה שרוב כתבי היד העבריים המוכרים לנו יוצרו לשימוש פרטי.²

לצד אותן ידיים, כמעט בכל כתב יד מעורבות דמויות נוספות, שמשפיעות הן על מצבו הפיזי והן על תוכנו, בין אם בכוונת מכוון ובין אם לאו. לא בכדי כונה הספר הימי

* מחקר זה נתמך על ידי קרן המחקר של האוניברסיטה הפתוחה. אני מודה לאבריאל בר לבב, עופר אידלס, עודד כהן, רון לסרי וגל סופר, וכן לשופטות ולשופטי המאמר על הערותיהם המועילות.

1 על הפקת הקודקס, תוך התמקדות בקודקס היהודי בימי הביניים, ר' מ' בית אריה, קודיקולוגיה עברית: טיפולוגיה של מלאכת הספר העברי ועיצובו בימי הביניים בהיבט היסטורי והשוואתי מתוך גישה כמותית המיוסדת על תיעוד כתבי היד בציוני תאריך עד שנת 1540, ירושלים והמבורג תשפ"א.

2 M. Beit-Arié, *Hebrew Manuscripts of East and West: Towards a Comparative Codicology* (The Panizzi Lectures 1992), London 1993.

הביניים שהופץ באמצעות כתבי יד ספר פתוח.³ כתבי היד עברו בין בעלים שונים שלעיתים קרובות התערבו באופן פעיל בקודקס, במצבו ובתוכנו. בעלי קודקסים רבים הכניסו לתוכם חומרים טקסטואליים נוספים, בהם חיבורים אחרים לצד הערות וגלוסות שנוספו עם הזמן במהלך הקריאה בכתב היד ובמהלך השימוש בו. תוספות אלה משקפות גם הן עיצוב מכוון ומודע של הקודקס, אשר נובע ממודעות לתוכן הגלום בו.

אולם לצד תוספות ושינויים מעין אלה, סופרים ובעלי כתבי יד התערבו בקודקס גם באופנים אחרים, מכוונים פחות. לצד טקסטים שהועלו על גבי כתב היד על מנת להישמר בזכות עצמם, או כדי לסייע בקריאה ובלימוד של החיבורים, ניתן למצוא בקודקסים רבים תוספות מסוג אחר: שרבוטים שונים ומשונים, החל מאיורים חובבניים יותר ופחות וכלה בשורות ממקורות טקסטואליים שונים שנוספות בשוליים ובחללים ריקים, ללא קשר לטקסטים המועתקים במרכז כתב היד. בניגוד לגלוסות או לתוספות של חיבורים לכתב היד, השרבוטים הטקסטואליים והלא-טקסטואליים לאו דווקא נוספו לכתב היד כדי לעצב את תוכנו, ולא בהכרח נועדו להישמר. ישנן סיבות אחרות להעלאת חומרים אלה על הנייר, החל מניסיונות קולמוס וכלה בעצם ההנאה שבפעולת הכתיבה או השרבוט. אף שבתקופות קדם-מודרניות מצע לכתיבה היה מצרך יקר, נראה שפעולת השרבוט בשוליים ובעמודים ריקים בכתבי יד לאו דווקא מייצגת ניצול משאבים חסכוני, אלא להפך: יש בפעולת השרבוט בזבז מכוון של מקום וחומר.

על אף ששרבוטים אינם חלק מעיצוב מכוון של כתב היד, הם מהווים חלק בלתי נפרד ממנו. הם מצויים בקודקסים רבים, בשוליים או בדפים שנותרו ריקים, מלווים את העיניים שסורקות את כתב היד, ולעיתים אף מושכים את תשומת הלב ממנו ומפריעים בקריאה השוטפת. לאור זאת, גם המחקר בתחום לא התעלם מחומרים אלה. עם זאת, עד כה הם נדונו בעיקר בהקשר לעיסוק הרב בהיסטוריה החומרית של הקודקס ולאופן השימוש בו.⁴ מרבית המחקרים שבחנו שרבוטים והערות שנוספו בשוליים ובחללים ריקים בכתבי יד, ביקשו ללמוד על התקבלות הטקסטים שעומדים במרכז כתב היד,⁵ על ההיסטוריה

3 ר' לדוגמה את דיונו הקלאסי של אומברטו אקו: U. Eco, *The Open Work*, trans. A. Cancogni, Cambridge, MA 1989. בהקשר של כתבי יד עבריים ר' לדוגמה את הדיון של ישראל תא-שמע, שמתמקד בעיקר בספר האשכנזי הימי ביניים ובמערבות של ידיים שונות בהפקתו:

I. M. Ta - Shma, 'The "open" Book in Medieval Hebrew Literature: The Problem of Authorized Editions', *Bulletin of the John Rylands Library* 75, no. 3 (1993): 3.

4 דוגמה מובהקת לכך ניתן למצוא במחקרה של קתרין רודי, שעוסקת באופן שבו נגעו בכתבי יד בימי הביניים. ר' לדוגמה:

K. M. Rudy, *Touching Parchment: How Medieval Users Rubbed, Handled, and Kissed Their Manuscripts (Volume 1: Officials and Their Books)*, Cambridge 2023.

5 ר' לדוגמה דיונים שעוסקים בתוספות בשוליים של כתבי יד ודפוסים מוקדמים: M. Carruthers, *The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge University Press, 1990); A. Grafton, *The Footnote: A Curious History* (Harvard University Press, 1999); W. H. Sherman, *Used Books: Marking Readers in Renaissance England* (University of Pennsylvania Press, 2008); M. Teeuwen, 'Marginal Scholarship: Rethinking the Function of Latin Glosses in Early Medieval Manuscripts', in *Rethinking and Recontextualizing Glosses: New Perspectives in the Study of Late Anglo-Saxon Glossography*, ed. P. Lendinara et al. (Brepols, 2011).

של הקודקס,⁶ על היסטוריית הלימוד וההפנמה של טקסטים וחומרים,⁷ או על מערכות היחסים החברתיות והתרבותיות שמגולמות בקודקס.⁸ במקרים שבהם מחקרים נדרשים לטקסטים שמצויים בשוליים או בדפים ריקים, בדרך כלל מדובר בדיון אנקדוטלי סביב יחידה טקסטואלית אחת ששרדה אך ורק בשוליים.⁹ אף שהשוליים והדפים הריקים מהווים מאגר אופציונלי למקורות ראשוניים, פעולת השרבוט כפרקטיקה כמעט שלא נדונה עד כה כתופעה תרבותית או היסטורית.¹⁰

מובן שפעולת השרבוט מעוררת עניין מחקרי גם מחוץ לתחומי ההיסטוריה של הספר. פעמים רבות מודגשים דווקא הצדדים הבלתי צפויים שבשרבוט, והוא מתואר לא פעם כתופעה העומדת "מחוץ לזמן".¹¹ לדוגמה, מחקרים שעסקו בקוגניציה דנו בשרבוטים כאמצעי המסייע לריכוז וללמידה.¹² מן הצד השני, השרבוט הצית עניין בשדה האמנות המודרנית והעכשווית, הן ביצירה והן במחקר, ובמיוחד בדיון על היצירה האוטומטית והבלתי מודעת.¹³ גם דיונים אלה הדגישו את המקריות שבפעולת

6 ר' לדוגמה את פרויקט *Footprints* באוניברסיטת קולומביה שעוסקת בהתחקות אחרי ההיסטוריה של עותקים נדפסים של ספרים עבריים מוקדמים באמצעות מיפוי תוספות שהוסיפו בגוף הספר בעלי ספרים:

M. Margolis et al., 'Footprints: A Digital Approach to (Jewish) Book History', *European Journal of Jewish Studies* 17 (2023): 1–30.

7 ר' לדוגמה:

A. Even-Ezra, *Lines of Thought: Branching Diagrams and the Medieval Mind*, Chicago and London: 2021;

במידה רבה גם המחקר של רעי שרירא על לימוד הלטינית באנגליה בעת החדשה המוקדמת רלוונטי בהקשר זה:

R. Schrire, 'Shifting Paradigms: Ideas, Materiality and the Changing Shape of Grammar in the Renaissance', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 84, no. 1 (2021): 1–31.

8 ר' לדוגמה:

M. Camille, *Image on the Edge: The Margins of Medieval Art* (Reaktion Books, 1992); S. J. Pearce, 'Poetry on the Edge: Modern Medievalism's Marginal Verses', *Postmedieval: A Journal of Medieval Cultural Studies* 6 (2015): 22440.

9 ר' לדוגמה:

P. Roth, 'A Hebrew Debate Poem from Medieval England', *Early Middle English* 2, no. 2 (2020): 8389; R. Cohen, 'A German Tune, A Hebrew Script: A Yiddish Translation of Lutheran Liturgy', *In Geveb*, July 2024.

10 בהקשר זה יש להחריג את הדיון בפעולת השרבוט בהקשר של היסטוריה אינטלקטואלית קוגניטיבית, כפי שבא לידי ביטוי לאחרונה בין השאר בעבודות של איילת אבן עזרא ורעי שרירא, ר': Even-Ezra (לעיל הערה 7); Schrire (לעיל הערה 7).

11 ר' במבוא לספרה של ויקטוריה דה רייקה על השרבוט: V. de Rijke, *The Untimely Art of Scribble*, Verlag 2023, p. 2.

12 הנחה רווחת בהקשר זה היא ששרבוטים משפרים יכולות ריכוז ולמידה. ר' לדוגמה:

J. Andrade, 'What Does Doodling Do?', *Applied Cognitive Psychology* 24 (2010): 100–106
אולם הנחה זו נתונה בוויכוח, ר':

E. Krysten Spencer-Mueller and M. J. Fenske, 'Note-Taking for the Win: Doodling Does Not Reduce Boredom or Mind-Wandering, nor Enhance Attention or Retention of Lecture Material', *Quarterly Journal of Experimental Psychology* 77, no. 8 (2024): 1780–1796

13 הדוגמה המובהקת ביותר לכך היא מקומה של האוטומטיזציה בתנועת הסוריאליזם. ר' לדוגמה את המניפסט של אנדרה ברטון מ-1924:

A. Breton, *Manifesto of Surrealism*, trans. R. Seaver and H. R. Lane, Ann Arbor 1969.

השרבוט, ואת היותה ביטוי מידי להלך הרוח של היד המשרבטת. ההקשר התרבותי הרחב של השרבוט נעלם גם בהקשרים אלה, והיד המשרבטת הופכת ליצור כמעט אוטונומי בעולם.

אולם בחינה יסודית של שרבוטים בכתבי יד מוקדמים מקשה על ניתוח מעין זה. במיוחד בולטת העובדה שחלק ניכר מהחומרים המשרבטים אינם חומרים מקוריים, אלא נהפוך הוא - פעמים רבות מדובר בטקסטים מוכרים שחוזרים שוב ושוב בדפים ובכתבי יד רבים. העובדה ששרבוטים הם לא רק תופעה חוזרת ומוכרת, אלא שגם החומרים המצויים בכתבי יד אלה חוזרים על עצמם פעמים רבות, דורשת ניתוח אחר: כזה שמצד אחד לא מתמקד בהכרח ביחסים בין החומרים המשרבטים בשוליים לבין אלו שמופיעים במרכז כתב היד, ומן הצד השני מפנה דגש לשרבוט החוזר של אותם חומרים שוב ושוב בכתבי יד שונים, וניתוחם כתופעה שניתן לעגן אותה בזמן ובמקום. מאמר זה מתמקד בתוכן הוויזואלי והטקסטואלי שפעולת השרבוט עשויה לייצר, לעיתים קרובות ללא כוונה, ובוחר את הרכיבים שמהם בנוי התוצר הסופי של פעולת השרבוט בכתבי יד עבריים במאות ה"ט"ו והט"ז. המאמר מתמקד בדף אחד בלבד מתוך קודקס עברי, שמורכב כולו מבלייל של שרבוטים שנוספו בידיים שונות. שרבוטים אלה מגוונים למדי, הן מבחינה סגנונית והן מבחינת תוכנית. חלק מהיחידות המשרבטות מסתכמות באות אחת או שתיים, חלקן מציגות טקסטים ארוכים, מקוריים או מצוטטים ממקורות מוכרים. אחרות כוללות דמויות מאוירות של בני אדם או בעלי חיים. השרבוטים מבטאים שימושים שונים באותו דף, שעומדים לעיתים כמעט בסתירה אחד לשני.

דף השרבוטים הבודד שלפנינו ישמש כמקרה בוחן לפעולת השרבוט, ולכלים המתודולוגיים שניתן להפעיל על מנת לבחון ולנתח אותה. במסגרת הדיון נמפה את הרכיבים השונים והמגוונים שבדף על סוגיהם המובחנים, ונתייחס ליחסים בין רכיבים אלה לבין דפי שרבוט אחרים בכתבי יד עבריים. בחלקו האחרון של המאמר נציע שלוש דרכים שונות לקריאה ולניתוח של דפי שרבוטים מעין אלה, כולן בגדר הצעות לניתוח דפי שרבוטים כתופעה חוזרת, הן מבחינה תוכנית והן מבחינה אסתטית.

הקודקס ודף השרבוטים

הדף שייבחן במאמר זה הוא הדף הראשון בכתב יד פרמה 3084 (תמונה 1).¹⁴ כתב היד כולל ברובו קטעי תורה, הפטרות ומגילות. הוא כתוב בכתובה אשכנזית בכתב מרובע, ומתוארך למאה ה"ד.¹⁵ הקודקס היה בין השאר בבעלותו של דוד אבוהב, ומאוחר יותר בבעלות הבראיסט ג'ובאני בטיסטה גליצולי מוונציה.¹⁶ לכתב היד האשכנזי נוספו תכנים נוספים מאוחרים, בעיקר בכתובה איטלקית, מסוף המאה ה"ט"ו והמאה ה"ט"ז. הדף שלפנינו עבר כמה ידיים שונות, שכולן שייכות לשכבות המאוחרות של כתב היד. כפי שניתן לראות בתמונה 1, הדף לא כולל חלוקה ברורה בין טקסטים או

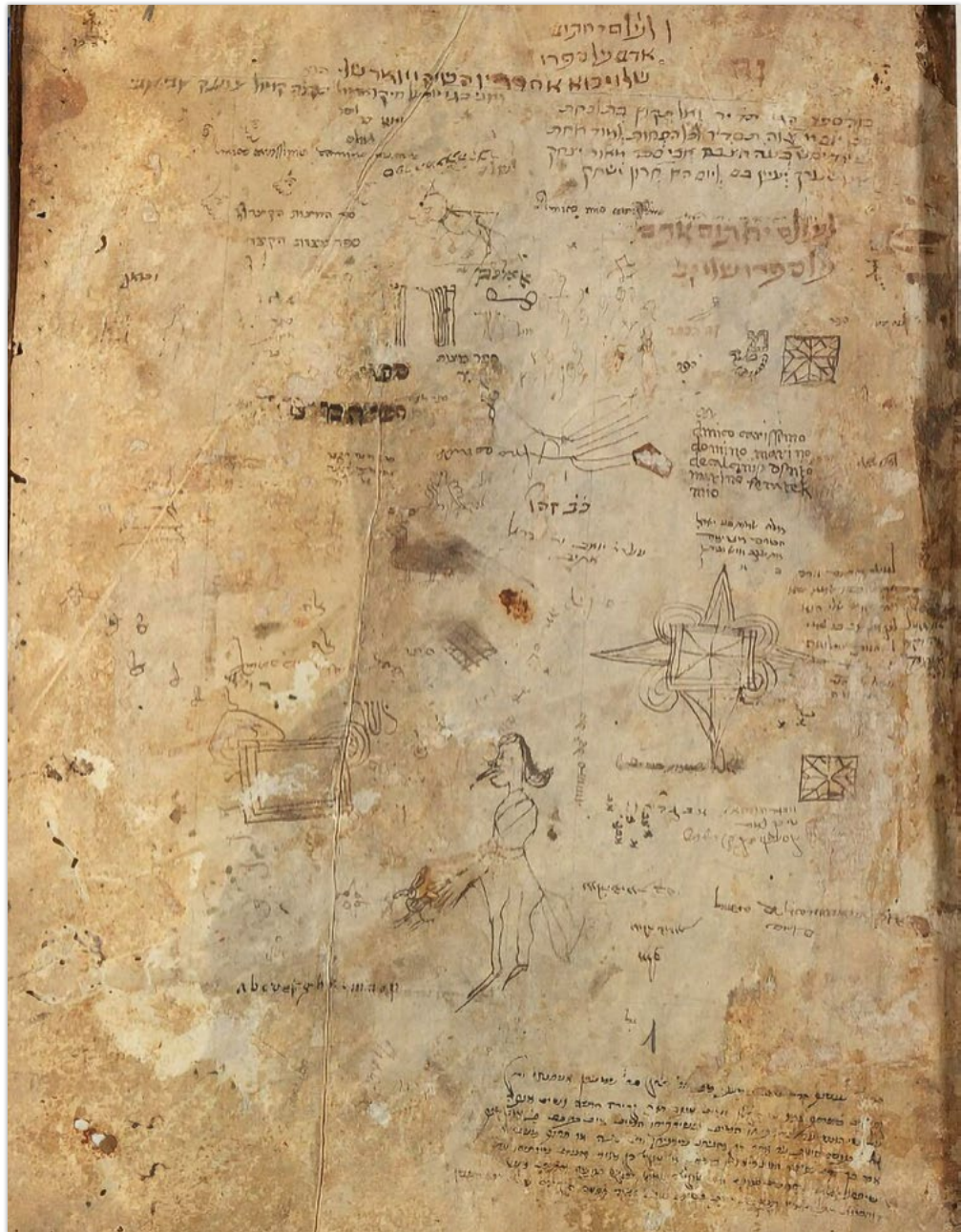
14 לסריקה של כתב היד ר':

[https://www.nli.org.il/he/discover/manuscripts/hebrew-manuscripts/viewerpage?vid=M\[\[ANUSCRIPTS#d=\[\[PNX_MANUSCRIPTS990000689960205171-1,FL22730426](https://www.nli.org.il/he/discover/manuscripts/hebrew-manuscripts/viewerpage?vid=M[[ANUSCRIPTS#d=[[PNX_MANUSCRIPTS990000689960205171-1,FL22730426)

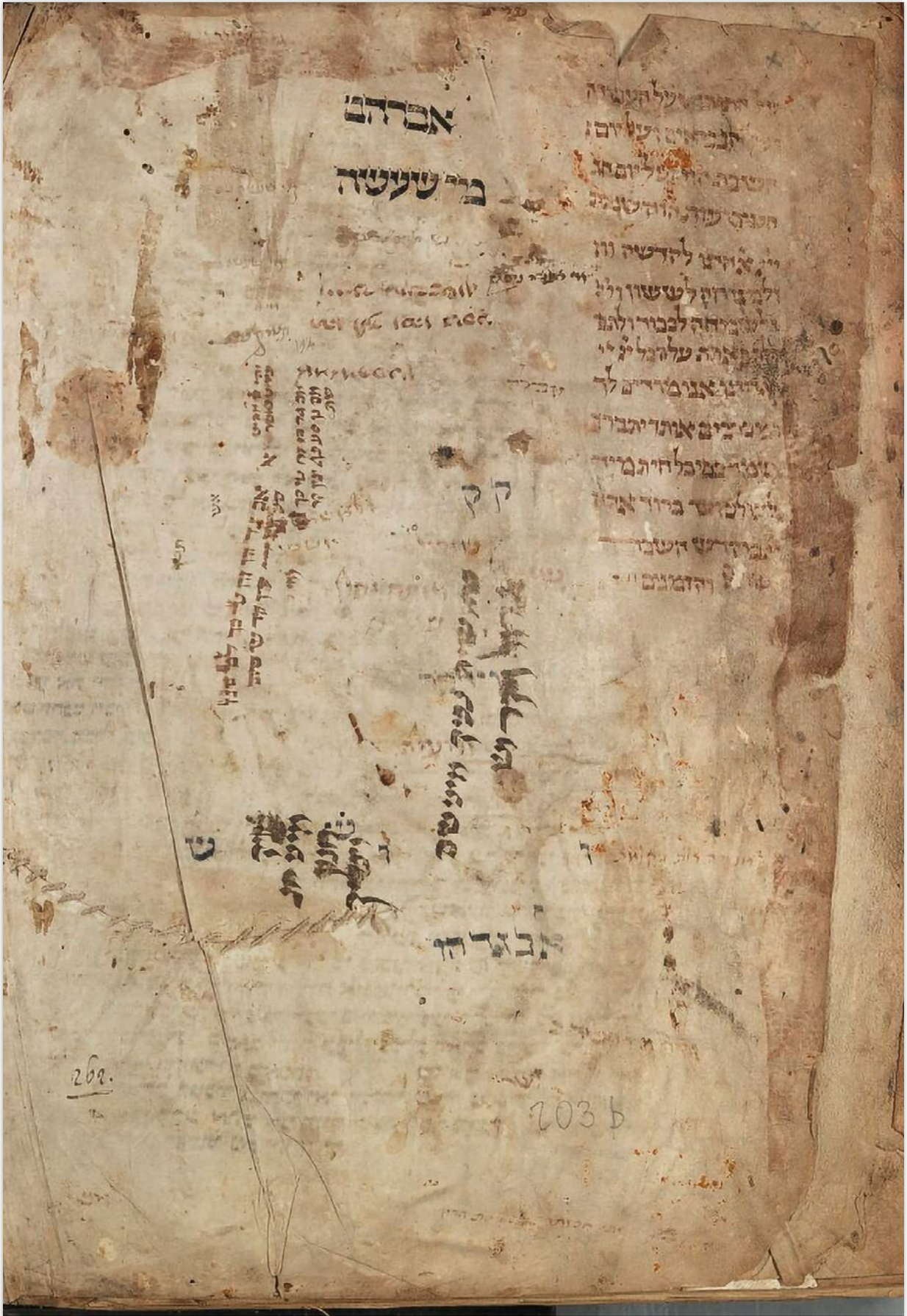
15 למידע על כתב היד ר': J. B. De-Rossi, *Mss. codices hebraici Biblioth. I. B. De-Rossi* (Parmae, 1803), 36, no. 262; *Hebrew manuscripts in the Biblioteca Palatina in Parma: catalogue*, edited by Benjamin Richler, Malachi Beit-Arié. Jerusalem: Hebrew University of Jerusalem, Jewish National and University Library, 2001), no. 118

16 Richler (שם).

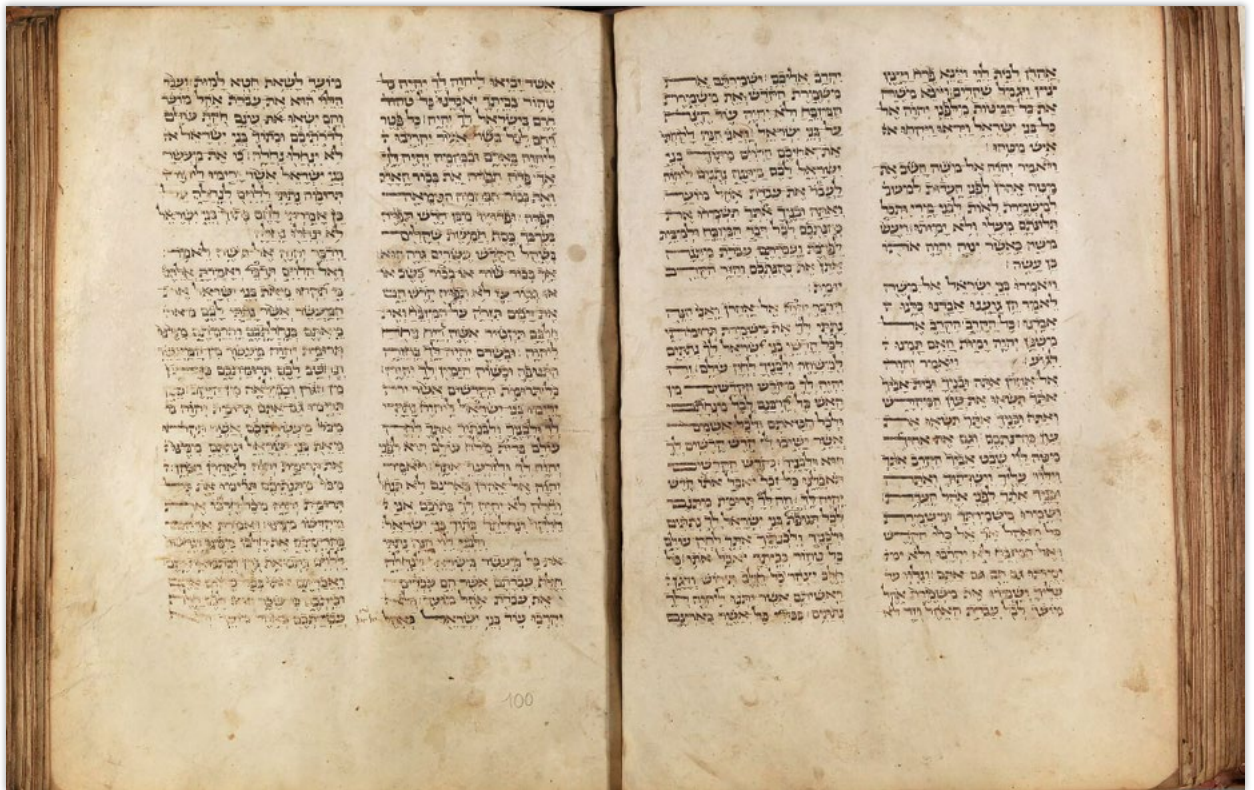
תכנים מרכזיים לעומת שוליים. הוא מורכב כולו מניסיונות קולמוס שונים, כך שתכנים טקסטואליים או ויזואליים הועלו על הדף כלאחר יד, כחלק מפעולת שרבוט. דף נוסף בסוף הקודקס מוקדש כולו לניסיונות קולמוס (תמונה 2),¹⁷ והוא מורכב משרבוטים בכתביה אשכנזית ובכתביה איטלקית. בדף החותם את כתב היד בולטת הנטייה לניסיון קודם של חלק מהמשרבטים בכתביה מרובעת, שהולמת את כתיבת המגילות וההפטרות בגוף הקודקס (תמונה 3). אולם הדף שלפנינו (תמונה 1) כולל מגוון רחב של צורות כתיבה - רובן רחוקות מהכתביה המרובעת שמאפיינת את רוב כתב היד. לא ידוע מה הייתה צורתו המקורית של הקודקס ובאיזה שלב נוספו דפים אלה.



תמונה 1: כתב יד פרמה 3084, דף 1 ע"א, באדיבות משרד התרבות – המתחם המונומנטלי דלה פילוטה, ספריית הפלטינה



תמונה 2: כתב יד פרמה 3084, דף 186 ע"ב



תמונה 3: כתב יד פרמה 3084, דף 99 ע"ב–100 ע"א

במבט ראשון קשה לעמוד על טיבו של התוכן המופיע בדף הראשון. לא זאת בלבד שהתכנים השונים שבו מופיעים באקראי, ללא כל סדר או היגיון מארגן, חלקם אף נכתבו או שורבטו על גבי תכנים מוקדמים יותר. התוצאה היא בליל כאוטי של תכנים ששייכים, לכאורה, לשדות שונים לגמרי. יתר על כן, חלק נרחב מהתכנים המופיעים בכתב היד הינם אותיות או מילים בודדות, שתפקידן לא ברור. מופעים מעין אלה אופייניים לדף שלפנינו, ולכאורה מקשים מאוד על האפשרות לקרוא אותו.

עם זאת, פירוק הדף למרכיבי השונים מאפשר לעמוד על מספר תכנים חוזרים מסוגים שונים. הם משמיעים, גם אם במקוטע, צלילים וניגונים שונים, וניכר כי הם שייכים לידיים שונות. למעשה ניתן לפרק את הדף שלפנינו לכ־113 פריטים שונים, כלומר כ־113 יחידות שרבוט שניתן לתחום, להגדיר, לתאר ולדון בהן. מתוך מכלול זה, כ־71 פריטים ניתן להגדיר כתכנים חוזרים, כך שהם מופיעים בדף שלפנינו כמה פעמים. כפי שנראה, פעמים רבות פריטים אלה חוזרים גם בדפי שרבוטים אחרים מאותה התקופה. לצורך הדיון, ננסה להציע רשימת מצאי חלקית של הדף, שמתמקדת בעיקר באותם פריטים חוזרים ובפריטים הקשורים אליהם. לשם כך נחלק את הדף שלפנינו למספר רכיבים בולטים. חלוקה זו לא ממצה באופן מלא את כל הרכיבים הנכללים בדף, אך מקיפה חלק ניכר מהם, ומאפשרת להצביע על הצלילים המרכזיים שעולים ממנו. להלן פירוט של המרכיבים השונים שנכללים בדף הנדון.

א. איורים

הדבר שמושך את תשומת הלב הרבה ביותר בהתבוננות ראשונית בדף הוא ללא ספק האיורים שבו. הדף שלפנינו כולל איורים משני סוגים: הראשון הוא איורים של דמויות בני אדם ובעלי חיים, שאין מניעה לשער כי נוספו לדף באותה היד. ישנם תשעה איורים

של דמויות ובעלי חיים המשוברטות במקומות שונים בדף. ארבעה מתוכם הם איורים של עופות וציפורים שפזורים על פני כל כתב היד. אף שקשה לזהות את המין המדויק של כל ציפור, ניתן לקבוע בבירור שמדובר בציפורים ממינים שונים. כך לדוגמה, במרכז העמוד משורבטות שתי ציפורים שונות בעלות נוצות שונות לגמרי (תמונה 4). אחת מהן, זו עם הנוצות על הראש, היא ככל הנראה טווס. איור נוסף כולל דמות אדם מעוותת לבושה בלבוש איטלקי אופייני מן המאה ה־15, שחורץ לשון ואוחז עוף ממין לא מזוהה (תרנגולת?) קרוב לאזור חלציו (תמונה 5).¹⁸



תמונה 5: דמות אנושית וציפור



תמונה 4: שני מיני ציפורים

למעט האיור המסקרן של הציפור ודמות האדם, הנטייה לשרבט ציפורים אינה זרה לתרבות כתבי היד של ימי הביניים והעת החדשה המוקדמת. ציפורים מצויות בשוליים ובחלקים ריקים בכתבי יד אירופיים רבים,¹⁹ והן אף זוכות למקום מיוחד בכתבי יד יהודיים, במיוחד איטלקיים. דוגמה נוספת לאותה מגמה ניתן למצוא בדף שרבוטים בכתב היד **ספריית המדינה של מוסקבה, גינצבורג 356**, שמתוארך למאה ה־15 (שנת השפ"א, 1671), גם הוא ברובו בכתביה איטלקית. דף השרבוטים קשור ככל הנראה לשמשון ספירה, אחד מן הבעלים של הקודקס (תמונה 6).²⁰

18 לאיורים ולשרבוטים של ציפורים יש לעיתים קרובות קונוטציות והקשרים מיניים. ר' לדוגמה Camille (לעיל הערה 8), עמ' 54.

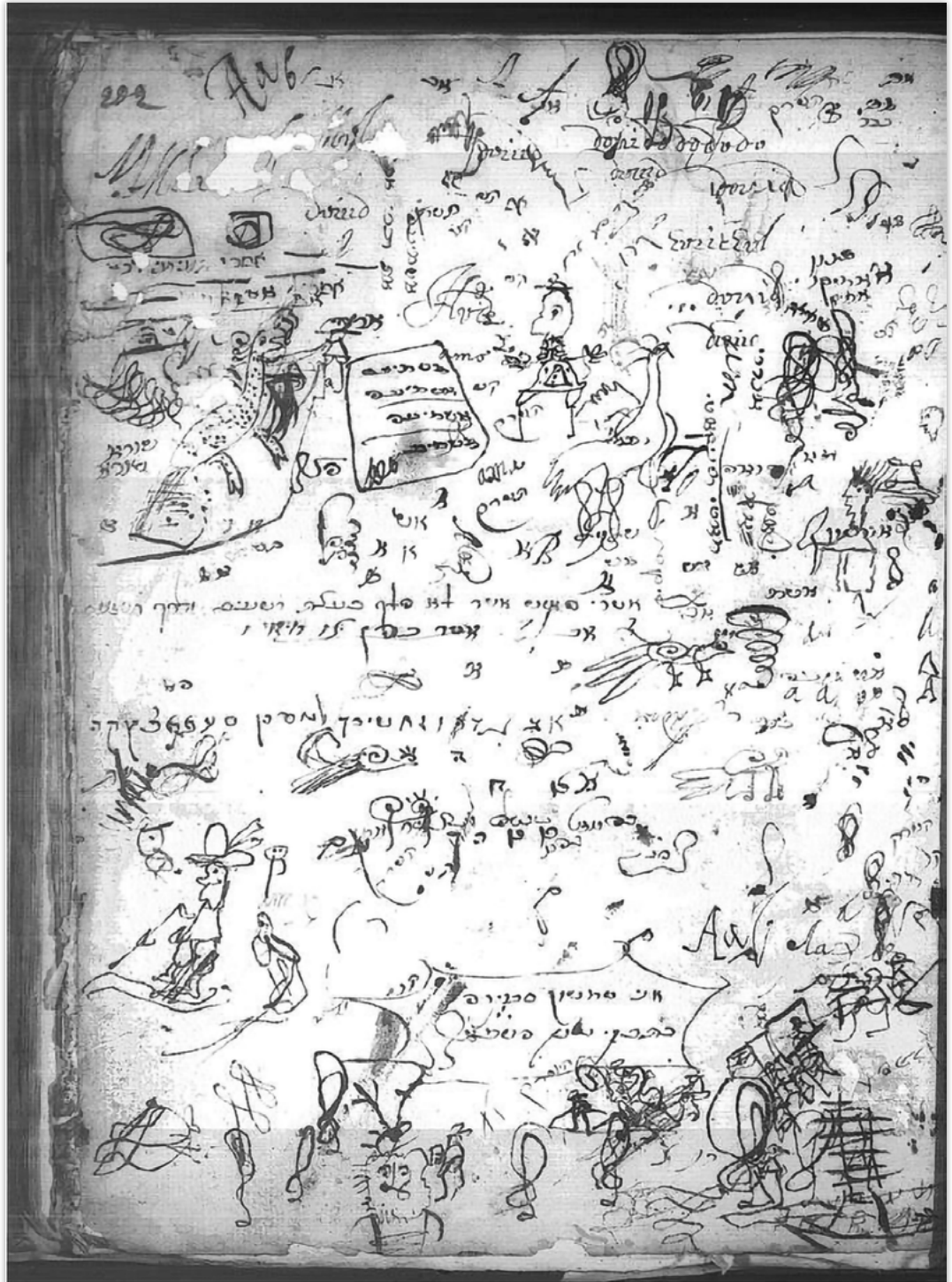
19 ר' Camille (שם). על המבחר הגדול של ציפורים בכתבי יד מימי הביניים ר' לדוגמה את עבודתו של הזואולוג וויליאם ברודסון יאפ, שניסה להתחקות אחר מיני הציפורים בכתבי יד אנגליים מימי הביניים:

W. B. Yapp, 'The Birds of Medieval Manuscripts', *Journal of Medieval History* 5, no. 4 (1979): 315–348.

לדיון על המשמעויות השונות של ציפורים באמנות האירופית בימי הביניים ר':

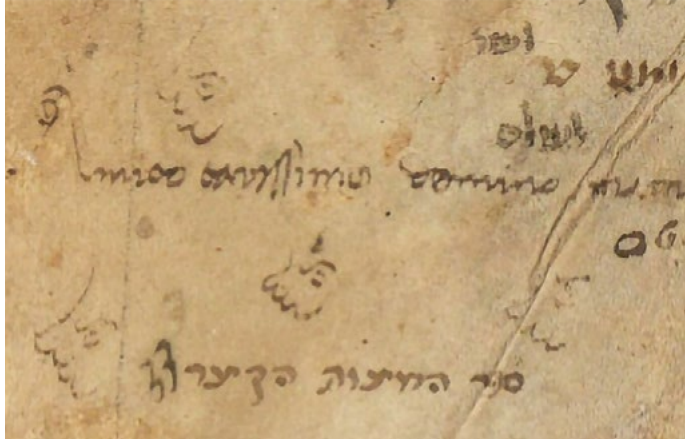
J. Schnier, 'The Symbolic Bird in Medieval and Renaissance Art', *American Imago* 9 (1952): 89–111.

20 כ"י גינצבורג 356, דף 202 ע"א. לתיאור קצר של כתב היד ר': מ' בניהו, יוסף בחירי: מחקרים בתולדות מרן רבי יוסף קארו, ירושלים תשנ"א, עמ' תקמ"ד.



תמונה 6: כתב יד גינצבורג 356, דף 202 ע"א

חמשת האיורים הנוספים קשורים זה לזה, ומופיעים כולם בראש העמוד בצד שמאל-מרכז. שרבוט אחד, מפורט במידת-מה, כולל דמות היברידיה של בעל חיים, ככל הנראה יונק, עם פרצוף מעין אנושי (תמונה 7). פרצוף זה קרוב לשרבוטים של ארבעה פרצופים שמופיעים בכתב היד מצד שמאל (תמונה 8). נראה שארבעת הפרצופים קשורים לדמות ההיברידיה המסתורית, אולם לא ניתן להכריע אם מדובר בניסיונות לחקות את הפרצוף האנושי של הדמות, או שמא הדמות ההיברידיה היא הרחבה של אחד מהפרצופים.



תמונה 8: ארבעה פרצופים



תמונה 7: היברידי

לצד הדמויות ובעלי החיים, הדף שלפנינו כולל חמש צורות גאומטריות. בראש הדף ובמרכזו בצד ימין מופיעים שני ריבועים שבתוכם צורות גאומטריות (תמונה 9). ריבוע דומה נוסף מופיע במרכז הדף, אולם הוא מצויר בדיו שונה, וייתכן כי הוא נוסף ביד אחרת, אולי בהשראת אותן צורות (תמונה 10). נוסף על כך מופיעים שני עיטורים מורכבים יותר, שמזכירים במראה שלהם מעין שושנת רוחות: הראשון במרכז הדף בצד ימין (תמונה 11), והשני, שכולל מלבן ושתי צורות עגולות בחלקו העליון, מופיע במרכז הדף בצד שמאל (תמונה 12). נראה שהצורה האחרונה משקפת ניסיון לחקות את שושנת הרוחות; אולם מלבד המלבן ושתי הצורות העגולות, שושנת רוחות זו לא הושלמה.



תמונה 10: צורה גאומטרית



תמונה 9: צורה גאומטרית



תמונה 12: שושנת רוחות חסרה



תמונה 11: שושנת רוחות שלמה

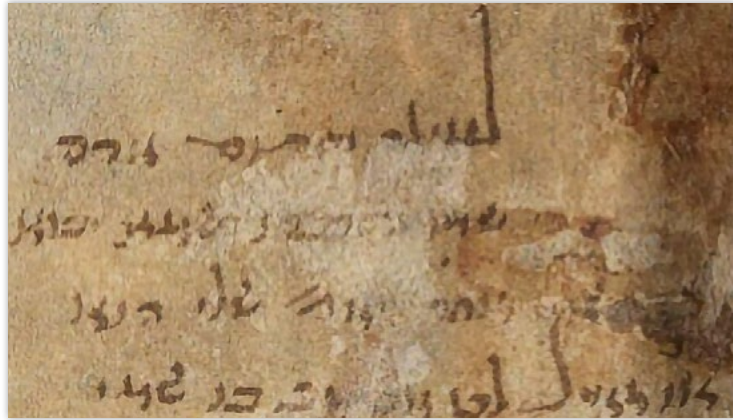
אף אחת מהצורות הגאומטריות לא כוללת סימונים, אותיות או מספרים, וודאי שגם אינה כוללת הסברים שמבהירים את פשרה. נראה שגם אם צורות אלה שואבות השראה ממקורות מוכרים, בדף שלפנינו ניכר כי השימוש בהן שונה לחלוטין. נראה שהחשיבות הגדולה בצורות נטועה בעצם העובדה שהן הועלו על הדף, ופחות השימוש האפשרי בהן, או שימור הידע הגלום בהן, לאחר העלאתן.

ב. "לעולם יחתום אדם על ספרו"

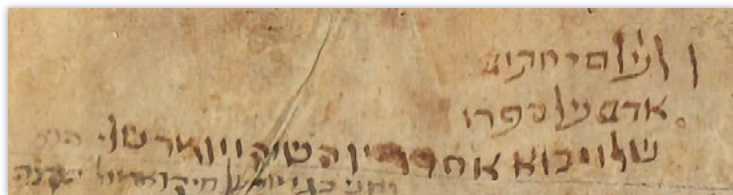
הדף שלפנינו כולל שבעה מופעים שונים של נוסחת הבעלות "לעולם יחתום אדם על ספרו". נוסחה זו מופיעה בדף באורכים שונים, וכתובה בסוגים שונים של קולמוס ודיו. הגרסה הארוכה ביותר שמופיעה בו היא "לעולם יחתום אדם שמו בספרו שמא יבוא [אחד] השוק אחריו יאמ' שלי הוא או מאי לכן אם זה בו שמי". נוסחה זו מופיעה במרכז הדף בצד ימין, בצמוד לטקסט קצר אחר שנכתב באותה היד (תמונה 13). גרסה ארוכה פחות מופיעה בראש כתב היד; המילה האחרונה בנוסחה זו, "הוא", נוספה ביד אחרת (תמונה 14). במקום אחר הנוסחה מופיעה בקולמוס עבה יותר, ככל הנראה ביד המשרבטת הראשית שבתמונה 14, כך שהמילה "יבוא" מופיעה רק בחלקה. מעליה מופיעות שלוש המילים הראשונות בנוסחה, כתובות ביד אחרת (תמונה 15). לצד מופעים אלה, שהם מלאים יחסית, ניתן להצביע גם על מקומות נוספים שבהם מופיעה הנוסחה בצורה פרגמנטרית יותר: כך לדוגמה, בראש הדף בצד שמאל ניתן למצוא את המילים "לעולם" ו"לעול" (תמונה 16).

הנוסחה "לעולם יחתום אדם על ספרו" איננה יוצאת דופן, והיא מוכרת ממקומות רבים אחרים בגרסאות שונות, משתנות באורכן. בדרך כלל היא משמשת כהכרזת בעלות על הספר.²¹ אולם בדף שלפנינו, אף שהנוסחה מופיעה מספר פעמים לא מבוטל, וכתובה בסגנונות שונים ובקולמוסים שונים – באף אחד ממופיעיה היא לא כוללת שם מפורש של בעלי כתב היד. אפילו במקרה שבו נוסחה שנכתבה באופן חלקי הושלמה מאוחר יותר ביד אחרת, אותה יד הסתפקה אך ורק בהשלמת המשפט ("ויומר [!] שלי הוא"), ללא ציון שם בעלי כתב היד – אלו שהתערבו והשלימו את הנוסחה. מכך עולה כי אותה נוסחת בעלות נפוצה, שמופיעה בדף שלפנינו מספר פעמים, כלל לא משמשת כאן לצורך הכרזת בעלות; היא משורבטת על הדף באופן פרגמנטרי יותר או פחות, בלי למלא אפילו פעם אחת את הפונקציה הבסיסית שאיתה היא מזוהה.

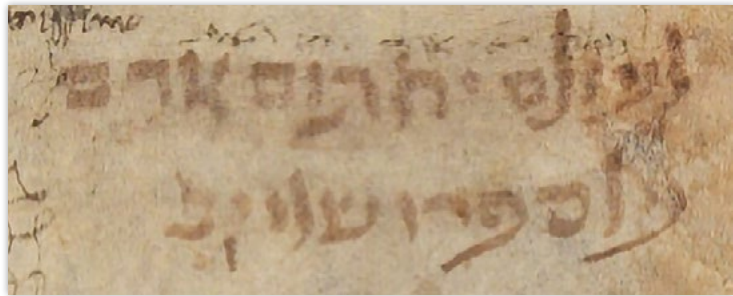
21 כך לדוגמה, חיפוש באתר **כתיב: האוסף הבינלאומי של כתבי יד עבריים דיגיטליים** של הספרייה הלאומית הישראלית חושף כ־65 כתבי יד שכוללים את נוסחת הבעלות "לעולם יחתום אדם על ספרו" באורכים שונים.



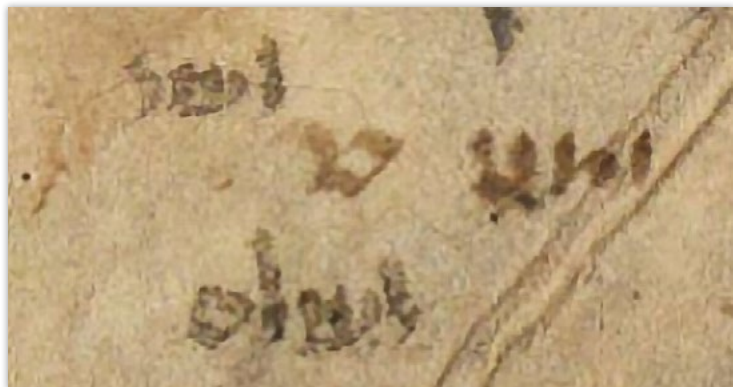
תמונה 13: לעולם יחתום אדם - נוסחה מלאה



תמונה 14: לעולם יחתום אדם - נוסחה בראש הדף



תמונה 15: לעולם יחתום אדם - שתי ידים שונות



תמונה 16: לעולם יחתום אדם - "לעול", "לעולם"

ג. ציטוטים מקראיים

בין הרכיבים הטקסטואליים המרובים בדף שלפנינו בולטים במיוחד ציטוטים מקראיים. לכאורה, אין זה מפתיע שבעמוד ראשון של קודקס שכולל קטעי תורה,

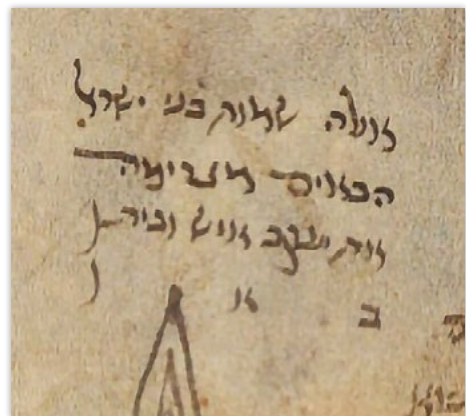
הפטרות ומגילות יופיעו ציטוטים מקראיים. הפסוקים המצוטטים בדף הם הפסוקים הפותחים את ספרי שמות ותהלים. אין זה מפתיע שפסוקים אלה, שלקוחים מספרים הנקראים בקביעות בקריאה ליטורגית, ישורבטו ויצוטטו בקלות. סביר להניח כי דווקא העובדה שהם מוכרים כל כך הפכה אותם לקלים ולזמינים לציטוט חוזר. כפי שנראה, ציטוטים אלה לאו דווקא קשורים לתוכן הקודקס, והימצאותם בו אינה מפתיעה בבחינת הרפרטואר הרחב יותר של שרבוטים בכתבי יד עבריים מן המאות ה־17-18.

שמות א א

הפסוק "וְאֵלֶּה שְׁמוֹת בְּנֵי יִשְׂרָאֵל הַבָּאִים מִצְרַיִם אֶת יַעֲקֹב אִישׁ וּבֵיתוֹ בְּאוֹ" מופיע בדף שלפנינו תשע פעמים במקומות שונים, אולם במלואו הוא מופיע אך ורק פעם אחת, במרכז כתב היד בצד ימין. הפסוק משורבט בארבע שורות בכתב איטלקי חצי-רהוט. ברור שהיד ששרבטה את הפסוק שאפה לשמור על אחידות באורך השורות; לכן, המילה האחרונה בפסוק "באו" ממלאת את כל השורה האחרונה בציטוט, כך שהיא מיושרת משני הצדדים, בהתאם לשלוש השורות שמעליה (תמונה 16). אולם רוב המופעים של הפסוק בדף שלפנינו חלקיים בהרבה. כך לדוגמה, ניתן למצוא פסוק זה במרכז הדף, כתוב בדיו ובקולמוס אחרים, כשהוא מצוטט באופן חלקי ופרגמנטרי על גבי ארבע שורות: "אלה שמות / מצרימה / את יעקב / איש" (תמונה 17). במקומות אחרים בדף שלפנינו משורבטות רק מילה או שתיים מתוך הפסוק, לדוגמה המילים "ואלה" או "ואלה שמות". המילה "אלה" מופיעה גם ללא ו' החיבור, הכלולה בפסוק המקראי.



תמונה 17: שמות א א בגרסה פרגמנטית



תמונה 16: שמות א א במלואו

שמות א א הוא פסוק שחוזר בדפים ריקים רבים בכתבי יד איטלקיים בני התקופה. כך לדוגמה, ניתן למצוא אותו משורבט 11 פעמים בדף הראשון של **כתב יד פרמה 2121**. כתב היד אמנם כולל העתקה של **מחברות עמנואל** לעמנואל הרומי,²² אך הוא כולל גם דפים ריקים שמלאים בשרבוטים ובניסיונות קולמוס, ובהם בולטת הכתיבה החוזרת של הפסוק (תמונה 18).

22 פרמה 2121, דף 1 ע"א. על כתב היד ר' דה-רוסי, 1803, מס' 647; Richler (לעיל הערה 15), עמ' 407, מס' 1413. על מחברות עמנואל הרומי וכתבי היד השונים ר' ד' ירדן, מחברות עמנואל הרומי (כרך ראשון), ירושלים תשי"ז, עמ' ט-מג.

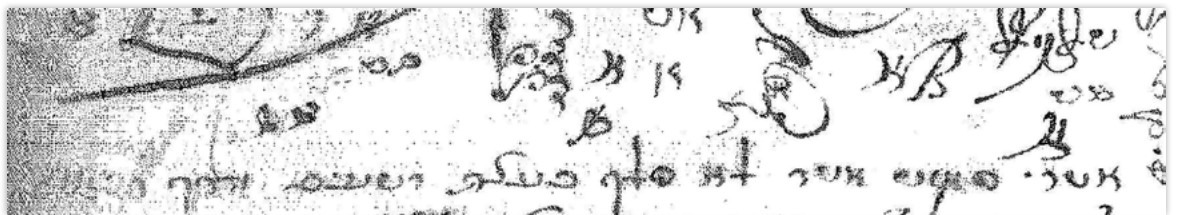


תמונה 18: שמות א א בכתב יד פרמה 2121

הפסוקים המופיעים בשמות א א-ג מפרטים את שמות שבטי ישראל. לכאורה ניתן להניח שיחידה טקסטואלית קצרה שכוללת מספר רב של שמות תהיה שימושית במיוחד לתרגולי כתיבה ודיו של שמות שונים. אולם רשימת השבטים מתחילה למעשה בפסוק ב, ואילו הפסוק הפותח את הפרק משמש ככותרת, ולא כולל פירוט של השמות. במקרים המוכרים לנו, שבהם הפתיחה של שמות א משורבטת בעמודים ריקים בכתבי יד, שרבוטים אלה נעצרים לפני פירוט שמות השבטים, שמתחיל בפסוק ב. לכן אין בידינו סיבה לפופולריות הרבה של פסוק זה, ובמיוחד בדפי שרבוטים מאיטליה בעת החדשה המוקדמת. במיוחד קשה להסביר מדוע פסוק זה פופולרי יותר מפסוקים ידועים אחרים. עם זאת, קשה להתעלם מהעובדה שפסוק זה חוזר בכתבי יד רבים מן התקופה.

תהלים א א

לצד שמות א א בולט פסוק נוסף הפזור לאורך כתב היד שלפנינו, הוא הפסוק הפותח את ספר תהלים: "אֲשֶׁרִי הָאִישׁ אֲשֶׁר לֹא הֵלֵךְ בְּעֵצַת רְשָׁעִים וּבְדַרְךַּ חָטָאִים לֹא עָמַד וּבְמוֹשֵׁב לְצִים, לֹא יָשָׁב". כזכור, כתב היד שלפנינו לא כולל העתקה של ספר תהלים, אולם גם הפסוק הזה אינו זר לשרבוטים ולניסיונות קולמוס המוכרים מכתבי יד אחרים. כך לדוגמה, ניתן להבחין בפסוק משורבט מספר פעמים בכתב יד גינצבורג 356 שנזכר לעיל (תמונה 19).



תמונה 19: תהלים א א בכתב יד גינצבורג 356

בדף שלפנינו קיימות שלוש התייחסויות לפסוק, כולן פרגמנטריות. הראשונה, שמופיעה במרכז בחלק העליון של כתב היד, היא הארוכה ביותר, והיא כוללת את שתי התיבות הפותחות של הפסוק: "אשרי האיש" (תמונה 20). מופע נוסף של הפסוק, המופיע בחלק האמצעי בתחתית הדף, כולל אך ורק את המילה "אשרי" (תמונה 21). המופע השלישי, שנכתב לשרבוט של שתי המילים "אשרי האיש", נכתב בדיו אחרת (תמונה 22). בשלושת המקרים סגנון הכתיבה מובחן למדי, ומופיע אך ורק בשרבוטים שמתייחסים לפסוק זה. נראה שתמונות 21 ו-22 מנסות לחקות את סגנון הכתיבה המובהק של המילים, כפי שהופיע בתמונה 20.



תמונה 22: אשרי

תמונה 21: אשרי

תמונה 20: אשרי האיש

נראה שבדף שלפנינו נעשה קישור בין סגנון כתיבה מסוים לבין המילים הפותחות את תהלים א.א. החומר הטקסטואלי המוכר כל כך, ואשר משורבט תדיר גם בכתבי יד נוספים, הפך בדף זה ליחידה טקסטואלית פרגמנטרית בעלת מאפיינים ויזואליים המזוהים איתה. הידיים שהשתמשו בפסוק זה לצורך השרבוט נתקלו ככל הנראה בשרבוט קודם של אותן מילים בדיוק על דף זה, ואימצו לא רק את התוכן הטקסטואלי אלא גם את צורת הכתב המובחנת. עקב כך, מבין כל היחידות הטקסטואליות שמפוזרות בדף שלפנינו, דווקא המילים הפותחות את ספר תהלים מופיעות בכתב מסולסל, בולט ומובחן, שלא חוזר באף הקשר אחר בדף.

ד. ספר מצוות קטן

כזכור, הדף שלפנינו הוא דף ראשון של קודקס שכולל הפטרות ומגילות. אולם בדף זה ניתן למצוא דווקא אזכור חוזר ונשנה לחיבור שלא נכלל בספרי המקרא: ספר **עמודי גולה** לרבי יצחק מקורביל, שמוכר יותר בשם **ספר מצוות קטן**, או כפי שמכונה בדף שלפנינו, **ספר מצוות קצר** (סמ"ק) ליצחק מקורביל.²³ סמ"ק הוא אחד מחיבורי ההלכה האשכנזיים החשובים ביותר בימי הביניים, והוא זכה לתפוצה רבה גם בדפוס החל מהמאה ה־17.²⁴ ניתן למצוא 19 אזכורים ל**סמ"ק** שפזורים בכל רחבי הדף שלפנינו. האזכור הארוך ביותר לחיבור הוא חרוז קצר בשבחו שמופיע בצד ימין, בראש כתב היד (תמונה 23):

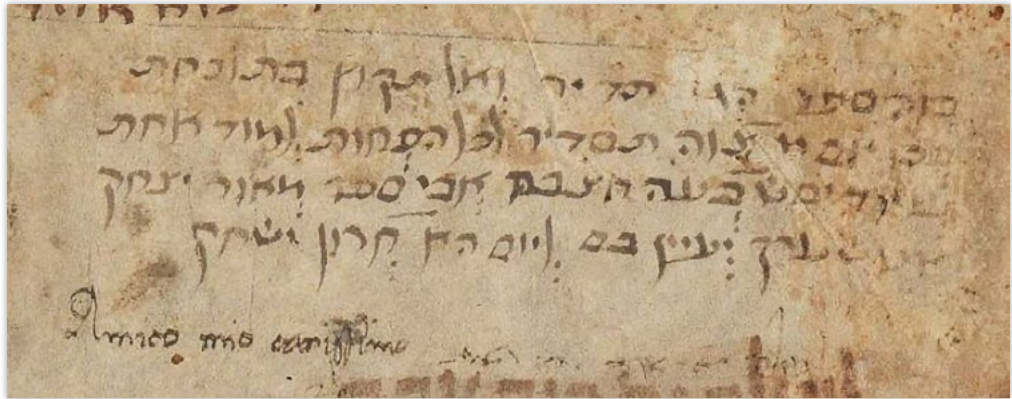
23 על **ספר מצוות קטן** ותהליכי ההתהוות המוקדמים שלו בכתבי יד ר':

J. Galinsky, 'The Original Layout of the Semak: A Chapter in the Development of the Glossed Hebrew Book', *Diné Israel* 37 (2023): 1–26.

24 לסקירה, גם אם חלקית, על תולדות הדפוס של **ספר מצוות קטן**, ר': הרב נ' אביחי, 'ספר עמודי גולה: סמ"ק ומהדורותיו', ישרון: מאסף תורני, מב (תשפ"א), עמ' א'קצז-א'רכו.

בזה ספר הגו תדיר ואל תקוץ בתוכחת
 בכל יום מצוה תסדיר לכל הפחות למוד אחת
 עמודים שבעה חצבה אבי ספר מאור יצחק
 שערך יעין במ ליום הדן חרון ישחק.²⁵

חרוז זה, שנראה כמו שיר קצר שמופיע בראשית החיבור, או כפאראטקסט במהדורה נדפסת לחיבור,²⁶ אמנם לא מזכיר את שם הספר - אך הוא מתייחס למבנהו, המחולק לשבעה חלקים ("יודים שבעה חצבה"), להמלצה לחלק את הלימוד בספר לימות השבוע ("בן יום מצוה תסדיר לכל הפחות למוד אחת") ולמחבר הספר יצחק מקורביל ("אבי ספר מאור יצחק"). עם זאת, חרוז זה לא מופיע באף אחת מההדפסות המוקדמות המוכרות לנו של סמ"ק, ולא ברור מה מקורו. החרוז מופיע שלוש פעמים נוספות בדף שלפנינו באופן חלקי, בדמות הצירוף "זה הספר" או "זה" (תמונה 24).



תמונה 23: חרוז בשבח ספר מצוות קטן

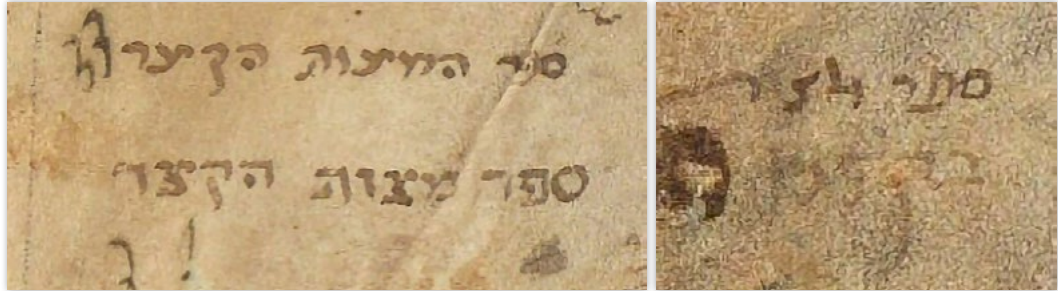


תמונה 24: פרגמנט מהחרוז בשבח ספר מצוות קטן

25 כ"י פרמה 3084, דף 1 ע"א.

26 על המושג פאראטקסט ר': G. Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, trans. J. E. Lewin, Cambridge 1997.

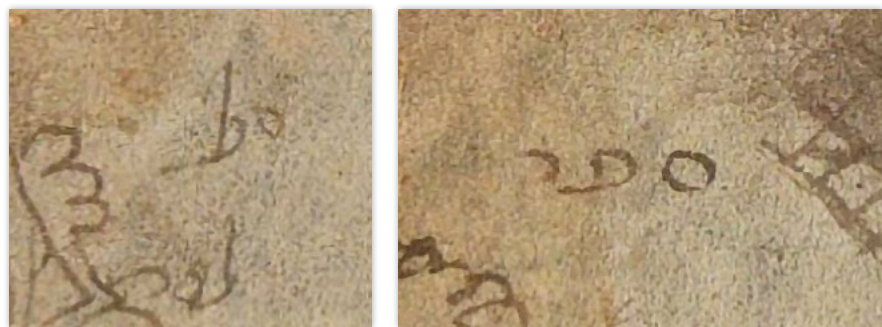
לצד החרוז שמציג את **הסמ"ק**, החיבור נזכר 17 פעמים נוספות על גבי הדף שלפנינו. עם זאת, לא ניתן ללמוד מאזכורים אלה אם תוכן **הסמ"ק** היה מוכר למשרבט או למשרבטים המעורבים בהעלאתם. הדף לא כולל כל רמיזה או התייחסות מפורשת לדיון הלכתי שנזכר ב**סמ"ק**, או לדיונים בנושאים הלכתיים כלל. אף תוכן החיבור לא נזכר כלל בדף השרבוטים שלפנינו. רק חוזר בו שמו של הספר, אשר מופיע במקומות שונים בסוגי כתב שונים (תמונות 25, 26).



תמונה 26: כותרת הסמ"ק כתובה פעמיים

תמונה 25: כותרת הסמ"ק

במרבית האזכורים ל**סמ"ק** כותרת הספר מופיעה במלואה. שם הספר מוצג לעיתים כ"ספר מצות הקצר" ולעיתים כ"ספר המצות הקצר". לעיתים שם הספר יופיע בשתי הגרסאות השונות באותו מקום בכתב היד, שורה תחת שורה (תמונה 26). נוסף על כך, ניתן למצוא בדף חמישה ניסיונות שרבוט חוזרים של המילה "ספר" (תמונה 27), ושרבוט נוסף שבו המילה מוצגת באופן חלקי בלבד (תמונה 28). המילה "ספר" אמנם מופיעה בכמה יחידות טקסטואליות חוזרות בדף, ביניהן נוסחת הבעלות "לעולם יחתום אדם על ספרו", אולם הכתיבה החוזרת של כותרת החיבור **ספר מצות קטן** היא היחידה הטקסטואלית החוזרת שבה המילה "ספר" מופיעה ללא תוספת דקדוקית, כדוגמת יידוע או כינוי יחסות. לכן, סביר להניח בביטחון שהיחידה הטקסטואלית המובלעת בשרבוט החוזר של המילה "ספר" היא **ספר מצות קטן**.



תמונה 28: ספ

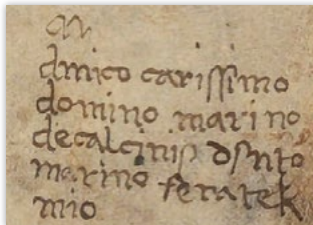
תמונה 27: ספר

ההופעה החוזרת של **הסמ"ק** על הדף אינה ברורה מאליה. **הסמ"ק**, על שמו, תוכנו והמידע הפאראטקסטואלי המצורף אליו, הוא רכיב חיצוני לתוכן כתב היד, וקשה לקשור אותו למגילות ולהפטרות שמועתקות בגוף הקודקס בכתיבה אשכנזית. בניגוד לנוסחת הבעלות "לעולם יחתום אדם על ספרו", לצירוף "ספר מצות קצר" אין פונקציה מקובלת שיכולה להיקשר לכל קודקס. גם החרוז בשבח הספר וגם כותרתו החוזרת שוב ושוב מתייחסים כולם לטקסט שלא קיים בקודקס שלפנינו, ושאינו קשור אליו.

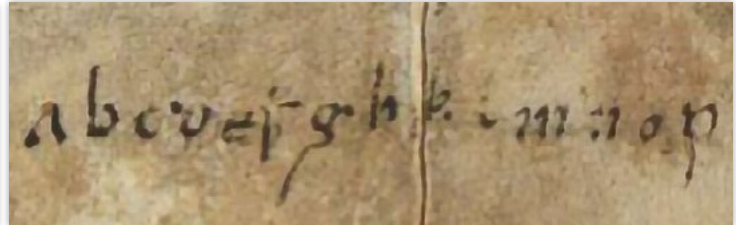
למעשה, ההתייחסות לסמ"ק נותרת חסרת משמעות גם משום שהיא לא נקשרת כלל לתוכן של הסמ"ק, בין אם ככותרת או עמוד שער של החיבור, אזכור במסגרת דיון אחר שמתייחס לחיבור, או ברשימת ספרים כלשהי. במקרה שלפנינו, גם שמו של הסמ"ק וגם החרוז הקצר בשבחו מופיעים על הדף ללא חוקיות וללא קשר ברור לרכיבים אחרים שמופיעים בדף או בקודקס. ניתן רק לשער את הסיבות להעלאת התייחסויות לסמ"ק על הדף מלכתחילה. האם אחת מהידיים המשרבטות החזיקה בבעלותה עותק של הסמ"ק? או שמא תכננה להעתיק לעצמו עותק של אותו חיבור, והחליטה לתרגל את כותרת הספר, או את החרוז בשבחו על שטח כתיבה ריק שהיה בנמצא? תהא הסיבה אשר תהא, התוצאה הסופית היא שבדף שלפנינו החרוז הקצר בשבח ספר אחר ושלוש המילים "ספר מצוות קצר" מנותקים מכל הקשר מקובל, ומשורבטים על הדף ללא כל נימוק.

ה. נוסחאות באיטלקית

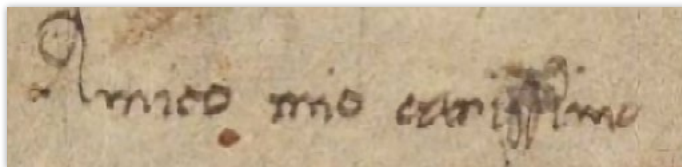
לצד הנוסחאות החוזרות בעברית שנזכרו לעיל, הדף שלפנינו כולל 19 פריטים שכתובים באותיות לטיניות. חלק מהפריטים הללו כוללים כתיבה חוזרת של האותיות הלטיניות (תמונה 29), אולם עשרה שימושים באותיות לטיניות בדף שלפנינו כוללים פראפראזות חלקיות יותר או פחות לאותה נוסחה טקסטואלית, שנפתחת בדרך כלל במילים amico carissimo (חבר יקר ביותר). נוסחה זו מופיעה בדף באורכים שונים. הגרסה הארוכה ביותר ממוקמת במרכז הדף בצידו הימני (תמונה 30); מופעים חלקיים יותר כוללים לעיתים אך ורק את המילים amico mio carissimo (תמונה 31), amico caris (תמונה 32), או אפילו כתיבה חלקית של המילה amico (תמונה 33).



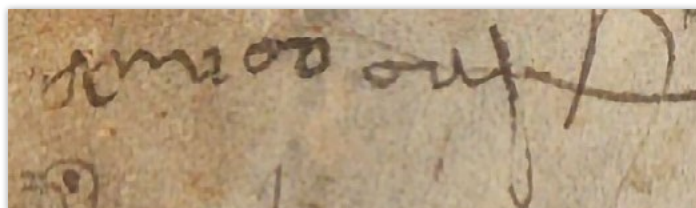
תמונה 30: amico carissimo
גירסה מלאה



תמונה 29: אותיות לטיניות



תמונה 31: amico mio carissimo

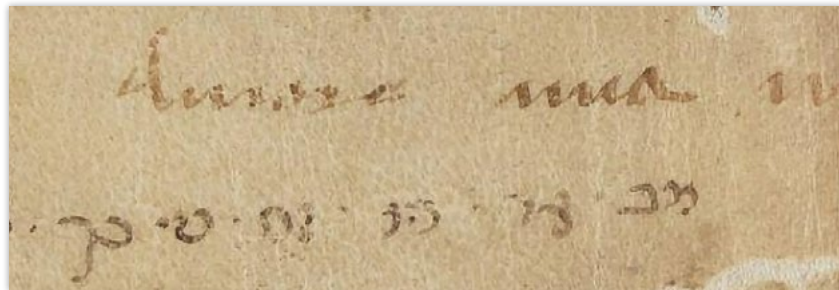


תמונה 32: amico caris



תמונה 33: amigo de dio

בדומה לחלק ניכר מהמקורות העבריים שמופיעים על הדף שלפנינו, גם היחידה האיטלקית שחוזרת בדף אינה ייחודית אך ורק לדף זה. יחידות דומות, שמבוססות על נוסחאות פתיחה מוכרות בפתיחות לספרים או אגרות מהתקופה,²⁷ מופיעות לדוגמה גם בדף הראשון בכתב יד פרמה 2121 שנזכר לעיל. לצד רישום חוזר של אותיות הא"ב, הדף כולל בין השאר שרבוט של המילים Amore mia (תמונה 34).



תמונה 34: More mia, בכתב יד פרמה 2121

אף שהנוסחה החוזרת משמשת בדרך כלל לפתיחת אגרות או לפניות לקוראים, במקרים שלפנינו נוסחה זו חוזרת באופן חלקי ללא כל הקשר לשאר המופעים בדף. השימוש בנוסחה זו בדף שלפנינו קרוב יותר לכתיבה החוזרת של האותיות הלטיניות מאשר לשימוש הטיפוסי בנוסח פנייה זה.

1. מרשם לדיו

היחידה הטקסטואלית הארוכה והשלמה ביותר שמופיעה בדף שלפנינו היא מרשם לדיו שמופיע בתחתית הדף מצד ימין (תמונה 35). כותרתו "כמ' עשית הדיו טוב שמעתי ממ. הר' יצחק בר' שמעון אשכנזי יצ"ו".²⁸ המרשם מופיע בכתיבה ובדיו שונים במידה רבה משאר השרבוטים בכתב היד. הפרקטיקה של מילוי חלקים ריקים במרשמים מסוגים שונים, ובפרט מרשמים להכנת דיו, חוזרת בכתבי יד רבים גם בתקופה זו.

²⁷ ר' לדוגמה את הפתיחה של:

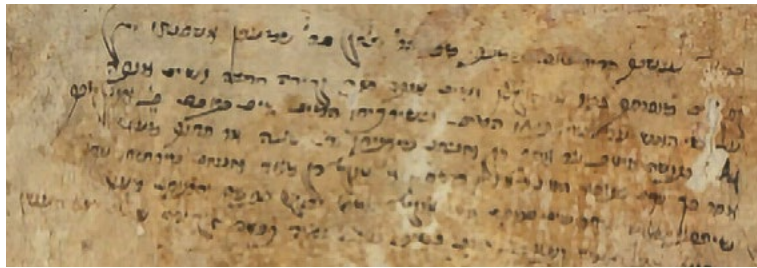
A. Banchieri, *La nobilissima anzi asinissima compagnia delli briganti della bastina. Con l'aggiunta dell'eccellenza dell' Asino* (Pavia: Appresso Andrea Viani, 1598) 1

או באגרון:

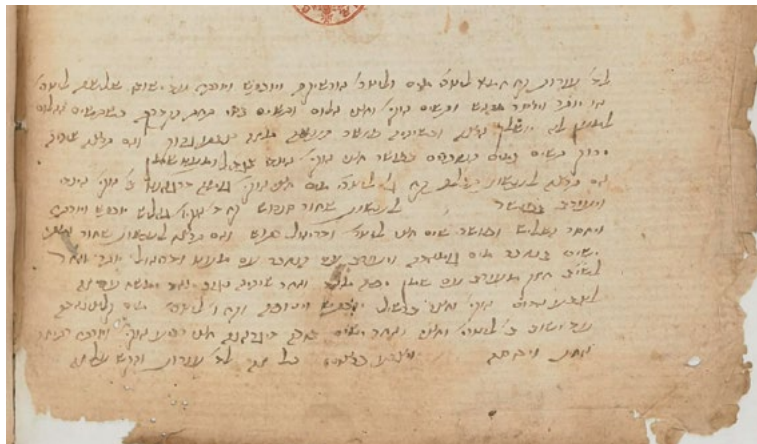
Noua idea di varie lettere missiue vsate nella segreteria de'principi, e signori. Con diuersi concetti, principij, e fini. con vna breue regola dell'ortografia in lingua volgare; et vn discorso sopra la persona del segretario idea delle lettere di d. benedetto pucci, reuiste, e riformate nouamente dall'autore. Già dedicate all'illustrissimo signor conte ottauio estense tassone (Venice, 1618) 87.

²⁸ כ"י פרמה 3084, דף 1, ע"א.

כך לדוגמה ניתן למצוא מרשם ליצירת פיגמנטים בכתב יד פריז BN 1106, הכולל העתקה של כמה חיבורים רפואיים בכתיבה ספרדית, ומתוארך למאה הט"ו. בעמוד האחרון של כתב היד, לאחר העתקת התרגום של נתן המאירי לספר באורים ובזמנים והמימות והארצות של היפוקרטס,²⁹ מופיע בחלל הריק בדף בכתיבה אחרת מרשם לדיו (תמונה 36).³⁰ מרשמים לדיו בעברית וביידיש מצויים גם בחללים ריקים בכתבי יד אשכנזיים מאותה התקופה, לדוגמה כתב יד קאופמן א' 520 בספריית האקדמיה ההונגרית למדעים שהיה שייך לאורי בן שמעון. אורי בן שמעון היה נוסע, ככל הנראה אשכנזי, ששהה בין השאר בצפת ובקהילות גרמניות במהלך המאה הט"ז. כתב היד שלו כולל חומרים רבים ומגוונים, בהם חישובי לוחות, טקסטים אסטרונומיים ואף תרגום לשיר של המשורר הגרמני הנס זקס.³¹ בין השאר מופיע בכתב היד גם מרשם לדיו ביידיש (תמונה 37).³²



תמונה 35: nrao kshu



תמונה 36: מרשמים ליצירת פיגמנטים בכתב יד פריז BN 1106

29 ר':

M. Zonta, 'Medieval Hebrew Translations of Philosophical and Scientific Texts: A Chronological Table', in *Science in Medieval Jewish Cultures*, ed. Gad Freudenthal (Cambridge: Cambridge University Press, 2011) 35, no. 190.

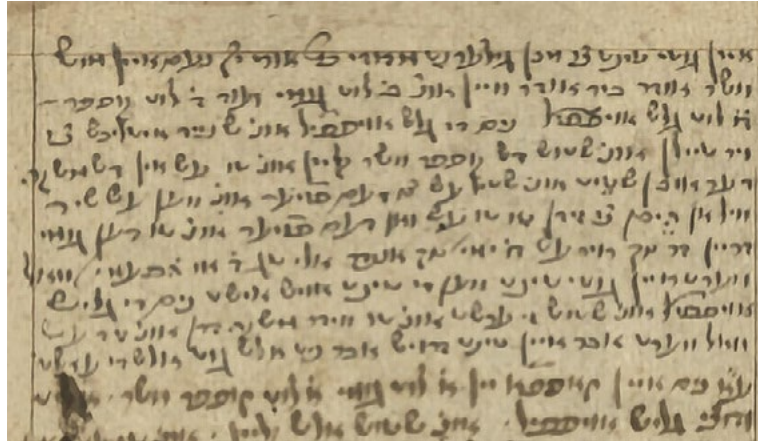
30 כ"י פריז BN 1106, דף 210 ע"ב.

31 על כתב היד ר':

O. Cohen and R. Cohen, 'The Jewish Traveler and the Protestant Shoemaker: A Hans Sachs Poem in Yiddish', *Zutot: Perspectives on Jewish Culture* 21 (2024): 1–14

צ' שלו וע' כהן, 'בין ארץ ישראל להיידלברג: "יחוס האבות" במרחבים תרבותיים שונים', קתדרה, 185 (תשפ"ד), עמ' 31–52. המידע על כתב היד מופיע בעמ' 41–43.

32 כ"י קאופמן א' 520 בספריית האקדמיה ההונגרית למדעים, עמ' 170.



תמונה 37: מרשם לדיו בכתב יד קאופמן א' 520 בספריית האקדמיה ההונגרית למדעים

אף שמרשמים הם רכיבים מוכרים בדפים שמלאים בניסיונות קולמוס ושרבוטים, ופעמים רבות הם מופיעים בחללים ריקים בקודקסים, הפרקטיקה של העלאתם על הכתב ממלאת פונקציה אחרת לגמרי. עד כה ראינו בדף שלפנינו תכנים טקסטואליים שהועלו על הכתב באופן חלקי, וניכר כי הם לא נועדו להישמר. יחידות טקסטואליות אלה היו יעילות דווקא משום שהן כבר היו מוכרות וידועות לידיים המשרבטות. מסיבה זו או אחרת נוצר צורך למלא את חלל הדף בתוכן, אולי על מנת לתרגל כתיבה, לנסות את הקולמוס או סתם כך. טקסטים כמו הפסוקים המקראיים או נוסח הבעלות היו מוכרים וזכירים מספיק כך שיהיה אפשר לשלוף אותם במהירות, ולהשתמש בהם לצורך השרבוט. ואילו העלאת מרשם על הכתב, גם אם בחלל ריק שלו, היא פעולה מובהקת של שימור: המרשם נכתב בדף משום שהיד הכותבת מעוניינת בו מסיבה כלשהי. לא מדובר בטקסט מוכר ושגור שמסתובב במרחב, אלא בידע שיש צורך לשמר אותו על גבי הדף.

באופן מקרי ולא מכוון, העלאת המרשם לדיו על גבי הדף שלפנינו הופכת את דף השרבוטים שלנו למולטי-פונקציונלי: הוא לא רק כולל תכנים שונים שמשתייכים לסוגות שונות, אלא מופיעים בו גם טקסטים שמשמשים באופן שונה לגמרי בדף החלק. הדף משמש גם כמצע להתנסויות חלקיות יותר ופחות, וגם לצרכים ארכיוניים של שימור ידע חיוני, במקרה זה מרשם לדיו שנמסר לאחת הידיים שהחזיקו בו.

איך לקרוא שרבוטים?

דף שרבוטים בדומה לזה שלפנינו לא נועד לקריאה. הוא כולל ריכוז גבוה של רעשים ויזואליים וטקסטואליים שמתערבבים זה בזה ונכנסים זה בזה. הידיים המעורבות בצורות ובטקסטים הרבים שלפנינו מדברות בשפות שונות, הן מבחינה לשונית, הן מבחינה סגנונית והן מבחינה ויזואלית. לא ניתן לייצר מן הדף סיפור קוהרנטי של ממש. לכן, במבט ראשון הדף שלפנינו נראה בלתי אפשרי לניתוח. הפריטים השונים בו מופיעים ללא עיקרון מארגן, והם נטולי עדויות לחשיבה רפלקסיבית על פעולת השרבוט של הידיים השונות. זו במידה רבה פעולת השחתה של הדף, ואולי אף בזבוז מכוון או בלתי מכוון של שטח. סביר להניח שפעולת השרבוט של היד הראשונה, תהא אשר תהא, סימנה את הדף כמיועד לשרבוטים, והובילה למעורבות של ידיים אחרות. היעדר החשיבה או התכנון של הדף, המבנה שלו ותהליך הכנסת הפריטים השונים עלול היה להוביל למגוון אקראי וכמעט אינסופי של רכיבים.

אולם כפי שראינו, אף כי הדף שלפנינו אכן כולל בכמה מקרים פריטים חד-פעמיים, חלק ניכר מהפריטים המשובטים אמנם שורבט באופן אקראי כלאחר יד - אך השרבטים לאו דווקא ייחודיים לדף זה. רבים מהם מכילים נוסחאות קבועות שחוזרות בדפי שרבוטים עבריים נוספים מהמאה ה"ט"ז והי"ז. הפריטים המשובטים בדפים אלה נלקחו מעולמות טקסטואליים שונים, אולם ההיכרות הנרחבת והתפוצה הרבה שלהם הופכות אותם לאידאליים עבור ידיים משרבטות. אין פירוש הדבר שכל פריט משובט תלוי בחומרים קיימים, אך נראה שבמקרים רבים הפריטים שנבחרים לשרבוט הם לא יציר הדמיון של היד המשרבטת, אלא נשענים על חומרים מוכרים ופופולריים שחוזרים בדפים רבים. דווקא בשל העובדה שפריטים אלה מוכרים כל כך, ניתן לשלוף אותם בקלות ממעמקי הזיכרון לצורך שרבוט.

השימוש בחומרים קבועים וחוזרים לצורך השרבוט משנה במידה רבה את הפונקציות של הרכיבים. פסוקי המקרא המפורסמים לא מועלים על הכתב כחלק מטקסט מקראי או פיוטי, או כחלק מדיון פרשני או דרשני; הם מופיעים במנותק מכל הקשר, לעיתים בדמות מילה בודדת או שתיים, או אפילו חלקי מילים בלבד. במקרה של תהלים א א, נראה שבדף שלפנינו דווקא רכיבים ויזואליים היו שיקול משמעותי בשרבוט החוזר של הפסוק. בנוסחת הבעלות "לעולם יכתוב אדם ספרו", הפער בין הפונקציה המוכרת של הנוסחה לבין השימוש שלה בשבעת מופעי הדף שלפנינו גדול עוד יותר: באף אחד מהמופעים של הנוסחה לא מופיע שם הבעלים כמקובל, וכך הנוסחה הופקעה למעשה מתפקידה כנוסחת בעלות, והפכה ליחידה טקסטואלית שמשורבטת על הכתב רק משום שהיא מוכרת ונגישה. היחידה מוכרת כל כך עד שכאשר יד אחת משרבטת אותה באופן חלקי, יד אחרת יכולה להשלים אותה בקלות, גם בלי לכלול שם של בעלים (תמונה 14).

דווקא משום שבדף שלפנינו מופיע ריכוז גבוה של רכיבים החוזרים גם בדפי שרבוטים נוספים מאותה התקופה, ואין בו יחידות שרבוט רבות שהינן חריגות או יוצאות דופן, הוא יכול לשמש כמקרה בוחן יעיל במיוחד לבחינה ולניתוח של דפי שרבוט בצורה שיטתית. אולם נותרת השאלה, מה תהיה המסגרת התאורטית השימושית ביותר ל"קריאה" של דפי קשקושים כאלה? אין בידי תשובה אחת גורפת על הקריאה האידאלית, אולם ברצוני להציע שלוש זוויות שעשויות להיות שימושיות בבחינת דפים כדוגמת הדף שלפנינו.

קריאה דיאכרונית: הדף כאתר ארכאולוגי

אפשר לדמות דף מלא בקשקושים ושרבוטים למעין אתר הריסות ארכאולוגי, הכולל הצטברות של ממצאים רבים ושונים.³³ בדומה למרחב שבו פעלו במשך שנים מינים שונים של אנשים ותרבויות, שהותירו אחריהם פסולת והריסות אשר נערמו זה על גבי זה ללא תוכנית מוקדמת - כך הדף שלפנינו כולל חומרים שנוספו בזמנים שונים, ללא תכנון מקדים ברור, ובלי שתוכננו להימצא. חפירות ארכאולוגיות מודרניות בוחנות בתשומת לב את השכבות הכרונולוגיות השונות שקיימות בכל אתר. חרף העובדה שהפריטים השונים בדף שלפנינו הועלו ככל הנראה רק במהלך המאה ה"ט"ז והי"ז, ולא במשך מאות שנים - הדף כולל שכבות שונות שלא רק נבדלות זו מזו בתוכן

33 השימוש במושג "אתר ארכאולוגי" בהקשר זה אינו קשור בהכרח למושג הפוקויאני של הארכיאולוגיה של הידע, ר': מ' פוקו, הארכיאולוגיה של הידע, תרגום א' להב, תל אביב תשס"ה.

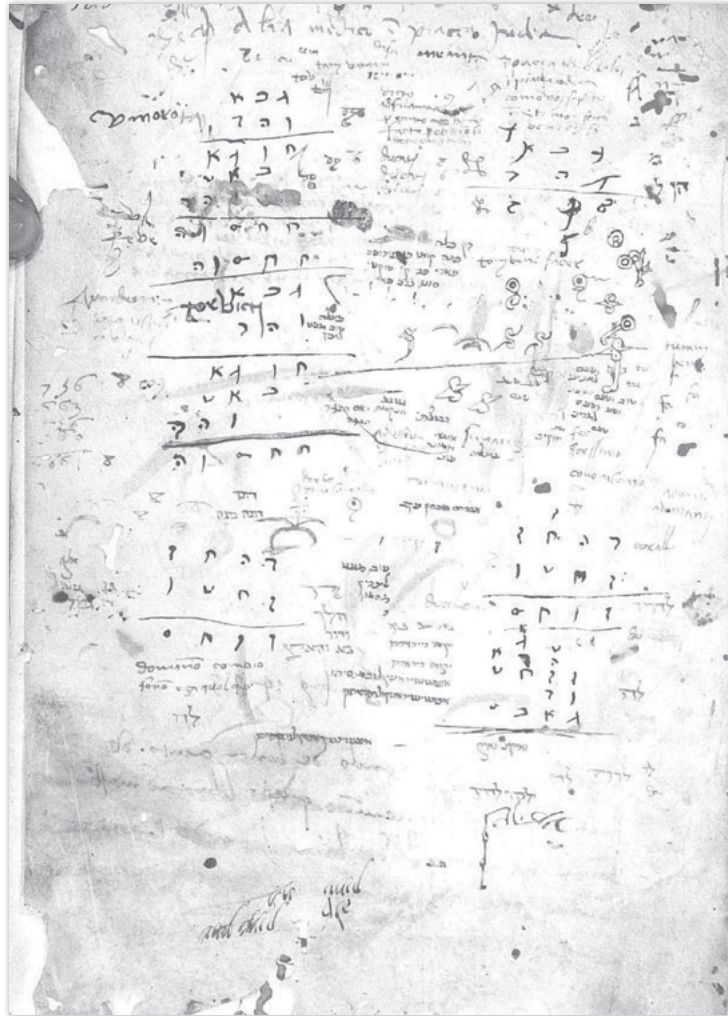
הטקסטואלי והוויזואלי שלהן, אלא גם שהועלו בזמנים שונים. קריאה ארכאולוגית של דף מעין זה תתרכז בניתוח של הממדים הדיאכרוניים שלו, כלומר תדגיש את ממד הזמן שמשפיע על היחסים בין הפרטים השונים.

אף כי תיאור דיסקריפטיבי וניתוח של פריטי השרבוט השונים בדף לא מאפשרים להכריע לגבי היחסים הכרונולוגיים המדויקים בין הפריטים השונים, קריאה ארכאולוגית מאפשרת להאיר על הקשרים בין פריטים שונים, שיכולים להצביע על הזמנים שבהם הם הועלו על הכתב. כך לדוגמה, ניתן לשער במידה רבה של ביטחון כי כאשר מצויות בדף נוסחאות מלאות וחלקיות של אותה יחידה אשר נוספו בידיים שונות, קיים בין נוסחאות אלה קשר כרונולוגי ברור – סביר להניח שבמקרים רבים הנוסחאות הפרגמנטריות הועלו על הכתב מאוחר יותר מהעלאת הנוסחה המלאה. כלומר, הידיים המאוחרות נתקלו בנוסחה המלאה יחסית על הדף, והשתמשו בגרסה זמינה זו לצורך שרבוט הגרסאות החלקיות.

דוגמה נוספת לקשרים תלויים בזמן בין שרבוטים שונים ניתן למצוא כאשר יד אחרת מתערבת בשרבוט קיים. הדוגמה המובהקת ביותר בדף שלפנינו היא המופע של נוסחת הבעלות "לעולם יחתום אדם על ספרו" בראש הספר: כזכור, היד שהעלתה את הנוסחה הזו על הכתב, העלתה אותה פעם נוספת בקולמוס אחר (תמונה 15) – אולם במופע שבראש הדף, המילה האחרונה "הוא" נוספה ביד אחרת לגמרי (תמונה 14). ברור שהמילה "הוא" שנוספה באותה יד תלויה לגמרי בהופעתה של הנוסחה שכבר הועלתה על הכתב קודם לכן. דוגמה נוספת היא החזרה על תהלים א: הצורה הגרפית המיוחדת שבה נכתבו המילים הפותחות של הפסוק מופיעה תחילה במרכז החלק העליון של כתב היד (תמונה 20), ובמקומות אחרים ישנם שני ניסיונות מאוחרים לחקות את אותו סגנון גרפי, שמסתכמים בשרבוט של המילה הפותחת את הפסוק (תמונה 21, 22).

מסקנה נוספת שניתן להסיק מקריאה דיאכרונית של הדף נוגעת ליחסים בין שלל השרבוטים בכתב היד לבין המרשם לדיו. רוב תוכני השרבוטים המופיעים בדף לא הועלו על הכתב על מנת להישמר, אלא מפני שכבר היו מוכרים לידיים המשרבטות. אולם העלאה על הכתב של מרשם לדיו היא פעולה מסוג אחר, ומטרתה היא דווקא לשמר ידע על הדף. ניכר הבדל גדול בין שני סוגי השימושים בדף – העובדה שמילים מהמרשם לא חוזרות בשרבוטים נוספים על הדף, לצד הבדל בולט בדיו ובסוג הכתיבה – אשר יכול להעיד כי המרשם נוסף ככל הנראה בשלב מאוחר יחסית בהתפתחות הדף. לאחר שהוא כבר הוגדר כדף שרבוטים, היה ניתן לנצל ללא חשש חלק אחר ממנו לצורך תיעוד מרשם.

ההבחנה בין התכלית של הרכיבים השונים בדף יכולה לסייע להבין את היחסים הכרונולוגיים בין שכבות של שרבוטים גם במקרים אחרים – לדוגמה, בדף 103 ע"א בכתב היד **ספריית מדינת בווריה, מינכן, Cod.hebr. 207** (תמונה 38). דף זה כולל גם הוא מעל מאה יחידות שרבוט, רובן איטלקיות, מהמאות ה־17 וה־18: בין השאר כלולים בו שרבוטים של חומרים מקראיים, שמות בעלי כתב היד, טקסטים באיטלקית יהודית ובלטינית, וכמה חישובים מתמטיים הכתובים באותיות עבריות, אשר מופיעים במרכז הדף מימין ומשמאל. חישובים אלה, שתפקידם שונה מהנוסחאות השונות ששורבטו שוב ושוב על גבי הדף, נוספו גם הם בשלב אחר בתולדות הדף. במקרה זה נראה שהם דווקא קדמו לשרבוטים האחרים, בעיקר לאור העובדה ששאר השרבוטים מקיפים את החישובים ולא עולים על גביהם.



תמונה 38: ספריית מדינת בווריה, מינכן, Cod.hebr. 207, דף 103 ע"א

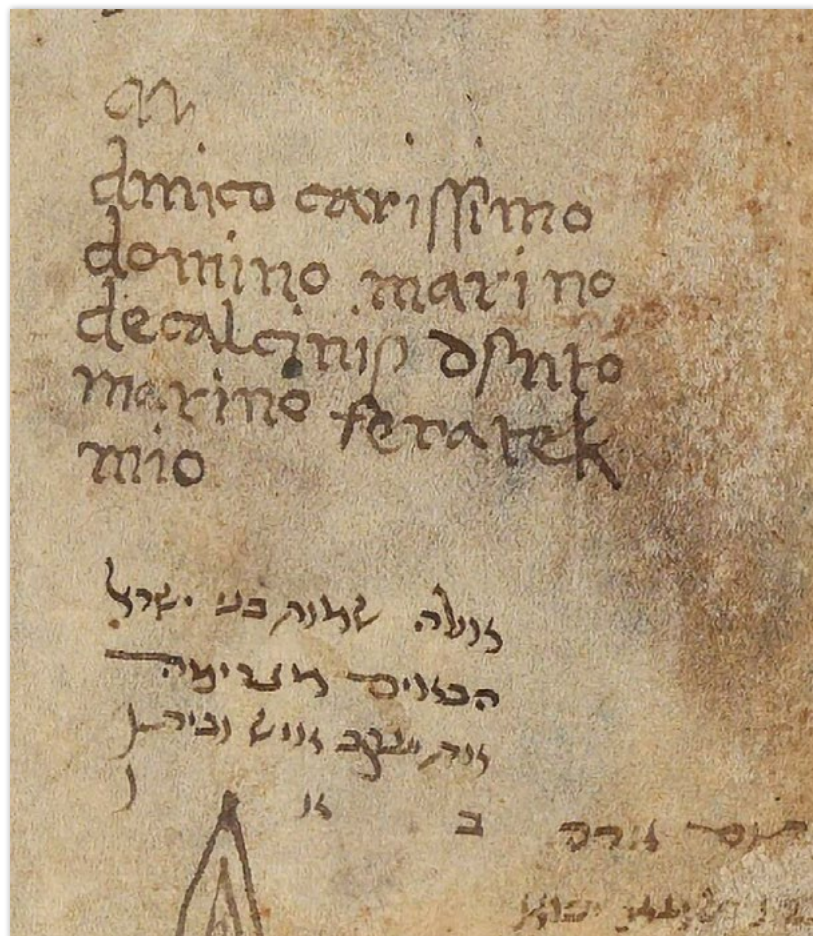
קריאה דיאכרונית שמתייחסת לשכבות השונות של מצאי דף השרבוטים מאירה את תהליך התהוותם של דפים מעין אלה. במקרים רבים, רכיבים שהועלו על הכתב ביד אחת או שתיים בשלבים מוקדמים, ישוכפלו על הדף שוב ושוב גם בידיים אחרות. כך שחרף האקראיות שבהצטברות הפריטים השונים, התמקדות בקשרים כרונולוגיים ביניהם מאירה על הגורמים שמשפיעים על התגבשותו של הדף לאורך זמן. אף שקשה להכריע מה היה השרבוט הראשון, זה שהפך את הדף שלפנינו לצבר של קשקושים והוביל את הידיים המאוחרות להתערב - עדיין ניתן להצביע על קשרים כרונולוגיים בין חלק מן היחידות השונות. קשרים מעין אלה מצביעים על יחסי הגומלין בין הידיים המשרבטות, גם אם הם מקוטעים לעיתים קרובות, ועל התגבשותם של רכיבים חוזרים אלה ואחרים עד התוצר הסופי.

קריאה סינכרונית: הדף כמפה

אפשרות אחרת של קריאת הדף שלפנינו היא קריאה סינכרונית־מרחבית. אף ש־113 פריטי השרבוט שמופיעים בדף לא מייצרים קוהרנטיות ביניהם, עדיין ניתן להתרחק מהמיקוד בכל אחד מהם בנפרד, ולהתייחס למערכות היחסים הנוצרות בין ריכוזי פריטים המופיעים בחלקים השונים של הדף. קריאה זו מתמקדת פחות בצדדים ההיסטוריים של דף השרבוטים, אלא מדגישה את התוצר הסופי כפי שהוא מתקיים

היום, ואת הערך האסתטי הוויזואלי (ואולי אף הטקסטואלי) שעולה מדף כזה. ניתוח מרחבי מאפשר לבחון את ריבוי הממדים וכיווני הקריאה הניכרים בדף, בדגש על ריכוזי טקסטים שכתובים במאונך או במהופך.

קריאה מרחבית של הדף שלפנינו חושפת מספר ריכוזים שמתאפיינים בפריטים שהועלו על ידי אותה יד, או לכל הפחות מקיימים ביניהם קשרים תוכניים הדדיים. בדף שלפנינו ניתן להצביע על מפגשים אסתטיים בין הנוסחה amico carissimo, שחוזרת מספר פעמים לאורכו, לבין הפסוק שמות א א. לכאורה, לא ניתן להצביע על מפגש בין שני טקסטים שונים יותר: העליון הוא ביטוי למסורת כתיבה איטלקית בת הזמן, שרווחה בין השאר בהקדמות ובכתיבה אישית, ואילו השני הוא ציטוט של פסוק מקראי. ציטוטים אלה לקוחים מעולמות ספרותיים ורעיוניים שונים, אך הם עומדים בכפיפה אחת זה לצד זה, ללא מאבק או התנגשות, מנותקים לגמרי מהקשרם. מדובר בשני קולות שונים שהפונקציה המרכזית שלהם היא למלא את החלל הריק בצורות ומילים. מפגש בולט בין שני הרכיבים מופיע במרכז הדף בצידו הימני: הנוסחה האיטלקית מופיעה בחלק העליון בגרסה מלאה יחסית, ומתחתיה מופיעה גרסה מלאה לשמות א א (תמונה 39). על אף המרחק בין התוכן והרקע של שני הטקסטים שעומדים זה לצד זה, ניתן להצביע על נקודת מפגש ויזואלית ביניהם: שני הטקסטים מחולקים לשורות קצרות, כך שהשורה האחרונה מוקדשת למילה אחת בלבד. נראה שדווקא הצורה החיצונית של כתיבת שתי היחידות השונות הללו מייצרת מאפיין משותף לשתיהן.



תמונה 39: amico carissimo ושמות א א

מפגש נוסף בין שתי היחידות הללו מופיע במרכז הדף בצד שמאל. בשטח זה בולטים ניסיונות כתיבה חוזרים של האות a, לצד גרסה חלקית של הנוסחה amico carissimo שחוזרת כמה פעמים ברחבי הדף. הכתיבה החוזרת של האות a נוספה ככל הנראה ביד שאינה מתורגלת בכתיבה לטינית, בניסיון לחקות את האות כפי שהיא מופיעה תדיר בכתב היד. מעט ימינה מניסיונות הכתיבה של האות, קצת מעל הנוסחה האיטלקית, מופיעים בכתב חציר-הוט שני פרגמנטים עם המילה הפותחת את שמות א, א, ובהם ליגטורה של האותיות א ול. אותיות אלה נראות כמעט כהיפוך של האות הלטינית a המשורבטת שוב ושוב מולן (תמונה 40).



תמונה 40: שמות א, א, המילים amico carissimo וניסיונות כתיבה של האות a

מרחב מסקרון אחר מופיע בחלק העליון השמאלי של הדף, ובו ניתן למצוא את איור ההיבריד ומשמאלו ארבעה פרצופים משורבטים, שזיהים לפרצופו האנושי של ההיבריד (תמונות 7, 8). כמו כן בולטת העובדה שהציור של הדמות האנושית שאוחזת בתרנגולת בצמוד לאזור החלציים מופיע במרכז העמוד כולו (תמונה 6). חשוב לציין שחלקים מסוימים בדף שלפנינו מלאים בתוכן, ואילו אחרים נותרים כמעט ריקים לגמרי. כך לדוגמה, חלקו השמאלי התחתון של העמוד כמעט ולא כולל תכנים, והפריטים שמופיעים בו קטנים ומעטים (תמונה 1).

לא רק שקריאה סינכרונית של הדף מאפשרת להעריך את היצירה האסתטית שעומדת לפנינו, גם אם היא מקרית - אלא שקריאה מעין זו פותחת פתח לתאורטיזציה רחבה יותר של העקרונות האסתטיים האפשריים של דפי שרבוטים באופן כללי. כפי שראינו בדיון, חלקים נרחבים מהתכנים המופיעים בדף שלפנינו רחוקים מלהיות ייחודיים למקרה הנוכחי, ויש להתייחס אליהם כקונוונציות. לכן, אם בחינה של הפריטים השונים בנפרד חושפת עד כמה הם קשורים לתופעת השרבוט באופן כללי, אין מניעה מלחשוב על הדפים כמכלול - כיחידות בעלות מאפיינים אסתטיים מוגבלים באופן יחסי, שהידיים המעורבות השונות תרמו לעיצובם.

קריאה סוציולוגית: הדף כזירת פעילות

במחקרו המפורסם על מקומה של המרגינליה בכתבי יד אירופיים מימי הביניים, הציע מישל קמיל לבחון את כתב היד הנוצרי הימי ביניימי כמיקרוקוסמוס של החברה האירופאית. בהשראת בחטין, קמיל זיהה בדף הימי הביניימי ביטוי למאבקי כוח בין המרחב הרשמי, ההגמוני, שמתבטא בטקסט שבמרכז כתב היד, לבין קולות אחרים,

רשמיים פחות ובעלי פוטנציאל חתרני, המתבטאים באיורים בשוליים.³⁴ התיאור של קמיל עשוי להיות בעייתי בבואנו לדון באופן קריאתן של מערכות היחסים בין הרכיבים בכתבי יד עבריים. בניגוד לעולם הנוצרי הימי ביניים, שבו חלקים ניכרים מכתבי היד הופקו בסקריפטוריה על ידי אנשים ממעמד מוגדר, כתבי היד העבריים הופקו פעמים רבות במסגרות פרטיות ונועדו לשימושים אישיים.³⁵ אולם ההתבוננות בדף השרבוטים כמרחב שבו מתבטאים קולות שונים עשויה בכל זאת להועיל. בניגוד לקריאה הסינכרונית והקריאה הדיאכרונית, שמדגישות את מקומם של הפריטים על הדף ואת תפקידם בהבנתו מבחינה היסטורית או אסתטית, קריאה דמוגרפית או סוציולוגית עוברת מבחינת השרבוטים אל הידיים המשרבטות עצמן.

דף קשקושים הוא זירה רועשת מרובת-קולות. מפתה לקרוא דפים מעין אלה כמאבק טריטוריאלי בין ידיים שונות,³⁶ אולם ריבוי הקולות לאו דווקא מצביע על יחסי כוח ביניהם. בדף שלפנינו לא נראה שהידיים המעורבות מעוניינות להטביע חותם על הדף שיבוא על חשבון ידיים אחרות. עם זאת, הקולות השונים המתבטאים בדף לאו דווקא מסונכרנים זה עם זה. לא מדובר בפוליפוניה, אלא בקפונה הדומה לפסקול של שוק, כיכר או רחוב סואן במיוחד. היחידות השונות מעורבלות זו בזו: לעיתים נוצר בין שתי יחידות שיח משותף מכוון, כמו במקרה של השלמת נוסחת הבעלות; במקרים אחרים היחידות מייצרות קשרים כמעט הרמוניים שהם נקודתיים ומכוונים פחות, כמו בשרבוט מילת הפתיחה של שמות א א מול השרבוט החוזר והנשנה של האות a. במקרים רבים אחרים, נראה שאין קשרים בין קטעי השרבוט כלל.

אולם גם במקרים הרבים שבהם הקשרים בין הפריטים רופפים בלבד, ישנה תועלת לא מבוטלת בבחינת ריבוי הקולות בדף ובזיהוי המאפיינים השונים שלהם (ואולי גם של בעליהם, כשמתאפשר), לצד בחינת היקפם והדינמיקות ביניהם על גבי זירת השרבוטים. בדף שלפנינו כל הידיים המעורבות נותרו אנונימיות, אך בדפים שבהם חלק מהידיים מזדהות, גם אם באופן חלקי – ניתן להתחקות אחריהן, לעיתים אף בדפים ובקודקסים אחרים. באמצעות התחקות אחר קולות מעין אלה נוכל לא רק לאפיין דפי שרבוטים אחדים, אלא גם לאפיין ידיים משרבטות לאורך מגוון של קודקסים, ולזהות את ההעדפות, הנטיות ואף התפיסות האסתטיות שלהן.

המשכיות מעין זו באה לידי ביטוי בעיקר בחזרה על הנוסחאות הקשורות לספר **מצוות קטן**. ההתייחסות המרובה לכותרת ולפאראטקסט של החיבור ההלכתי המפורסם, שכלל לא נזכר בגוף הקודקס שלפנינו, מזמינה קריאה שלוקחת בחשבון את הסיבות להופעה מעין זו, ובוחנת את הקשר שלה לעולמן של הידיים המשרבטות, וגם קשר אפשרי בין דף השרבוטים הנוכחי לבין קודקסים אחרים. האם אחת הידיים המשרבטות החזיקה בעותק של **הסמ"ק**? האם יד זו הייתה מעורבת בהפקה של כתב יד שכזה?

34 ר' Camille (לעיל הערה 8), בעיקר עמ' 11–55. ור' גם:

M. M. Bakhtin, *Rabelais and His World* (1st Midland book ed.), Bloomington 1984.

35 Beit-Arié (לעיל הערה 2).

36 ר' לדוגמה ניתוחים טריטוריאליים של גרפיטי במאמרה של סבינה אנדרון:

S. Andron, 'Interviewing Walls: Towards a Method of Reading Hybrid Surface Inscriptions', in *Graffiti and Street Art: Reading, Writing and Representing the City*, ed. Konstantinos Avramidis and Myrto Tsilimpounidi (Routledge, 2017), pp. 71–76, 81–88

סיכום

מאמר זה ביקש לספר את סיפורו של דף אחד מרובה־שרבוטים, רובם באות עברית, מן המאה הט"ז-י"ז באיטליה. אולם הניסיון לדון בדף זה חשף את העובדה שלא מדובר בסיפור אחד, אלא במאגר פתוח של קווי עלילה שונים שנשענים כולם על בחירות הקריאה שלנו. יותר מכך, פירוק הדף לרכיביו השונים וקטלוגם מעלה כי הסיפורים השונים העומדים לפנינו לא עוסקים אך ורק בדף שפותח את **כתב יד פרמה 3084**, אלא במגוון דפי שרבוטים מאותה התקופה. אף כי דפים אלה נראים אקראיים ומקריים לכאורה, לימוד שיטתי שלהם חושף שיחידות השרבוט השונות מייצגות למעשה קורפוס של תכנים. תכנים אלה, שמוצאים את עצמם לעיתים קרובות בצורה מקוטעת בשולי הדפים, מהווים מעין **ארכיון מנטלי** של החומרים. רבים מהם, במיוחד הטקסטואליים שבהם, קיימים בתודעת הידיים המשרבטות. אולם לא מדובר אך ורק בתודעה של ידיים משרבטות יחידות: ספריית התכנים שנכללים בדפי השרבוט זמינה לכל יד משרבטת, וסך התכנים שבה תלוי במידה רבה בזמן וברקע התרבותי שבו מופקים השרבוטים. בדומה לקורפוסים רבים אחרים, גם אוסף התכנים ששימשו לשרבוט בדף הנוכחי רחוק מלהיות אינסופי וייחודי: הוא יוצא דופן כיוון שהתכנים הנכללים בו לאו דווקא דומים זה לזה מבחינה סוגתית, סגנונית או תוכנית, אולם הם דומים זה לזה מבחינת הפופולריות שלהם בתקופתם. רבים מהם היו מוכרים, מקובלים וידועים בקהלים רחבים באותה עת, ולכן הם היו יעילים כל כך למלאכת השרבוט. מכך עולה כי הידיים המשרבטות לא העלו את התכנים הללו על הדף כדי להנגיש אותם לעיון ולהיכרות עבור עיניים מאוחרות, אלא הם נכתבו שוב ושוב דווקא משום שהיו זמינים כל כך – ועל כן היה ניתן לשלוף אותם בקלות, לנתקם מכל הקשר, לבתר אותם לחתיכות קטנות, לפזר אותם על הדף ולשכפל אותם עד אין סוף.

דפי שרבוטים אינם ממצא נדיר או יוצא דופן כשלעצמו. הם מופיעים תדיר בכתבי יד, וזוכים לעניין אנקדוטלי המוזכר במצגות בכנסים או בפרסומים קלילים ברשתות חברתיות של קהילות אקדמיות המתמקדות בחקר העבר. ברם, קיים פער גדול בין השימוש הרגעי בחומרים אלה לבין ניצול מלוא הפוטנציאל המחקרי שלהם, בחינתם וקריאתם בצורה שיטתית ומסודרת. עיון בשרבוטים כמרחב של תכנים שמקיימים ביניהם יחסי גומלין מאפשר לנו לחשוף צדדים נוספים ברפרטואר התרבותי של קהילות שונות, אשר נחשפים כלאחר יד. לעיתים רפרטואר זה כולל חומרים מקוריים שאינם מצויים במקומות אחרים; אך גם במקרים שבהם רכיביו מוכרים היטב ממקומות אחרים – הופעתם בדפי שרבוטים שונים חושפת את ריבוי השימושים שלהם, הרחק מהקשרים דיכטומיים של "קודש" או "חול". מיפוי של דפים מעין אלה מאפשר ללמוד על השימוש היום־יומי, האגבי כמעט, ביצירות טקסטואליות ובדימויים ויזואליים, ועל יחסי הגומלין ביניהם.

דפי שרבוטים בדומה לזה שב**כתב יד פרמה 3084** מצויים בשפע, ואם נתבונן בהם נוכל למצוא לא מעט ציפורים מעופפות, חלקי פסוקים מקראיים, נוסחאות סתומות יותר או פחות, וגם לא מעט שירים וחדות. מדובר במאגר מידע שרק ממתין ללימוד יסודי – קורפוס של מילים, חיבורים, אותיות בודדות, דמויות וצורות ששרויים בבלגן, ורק מחכים שנלמד להתבונן בהם.

איך מאיירים את הבלתי ניתן לאיור: הבית והגוף כזירת מלחמה בשבעה באוקטובר

איך מאיירים את הנורא, את האימה ואת הבעתה?
איך מאיירים אסון? איך מאיירים מלחמה על הבית?
על הגוף? איך מאיירים את הבלתי ניתן לאיור?!

מיכל קרייזברג, התכנית הבינתחומית לאמנויות באוניברסיטת תל אביב
וביחידה להיסטוריה ופילוסופיה במכללת שנקר.
ORCID: 0009-0007-8886-5920

מיכל חכם, חוקרת עצמאית.
ORCID: 0009-0000-8183-5111

תקציר

מאמר זה עוסק באיורים שנוצרו בעקבות זוועות שבת השבעה באוקטובר, וכרפלקציה מיידית אליהן. האיורים מבקשים להמחיש את גודל האסון שהתחולל באותה שבת. במאמר עומדות לדיון פרשני עבודותיהם של שישה מאיירים ישראלים: אור יוגב, זאב אנגלמאיר, אור ליבנה, טל שטח, קרן שפילשר ומישל קישקה (לפי סדר הופעתם במאמר). כל האיורים מבוססים על דוקומנטציה חדשותית מקומית ובינלאומית, עדויות שורדים וסרטונים שצילמו מחבלי חמאס. האיורים הופצו באמצעות חשבונות האינסטגרם של המאיירים, ועד מהרה הפכו לווריאליים. מעיון בקורפוס נרחב של איורים זהו שתי תמות עקרוניות, מרחביות באופיין, השלובות זו בזו: 'בית' ו'גוף', כמרחבים מקבילים, מנטליים, חברתיים, סימבוליים ולאומיים. המאמר עומד גם על אסטרטגיות האיור שנקטו המאיירים: אינטרטקסטואליות – יצירה בזיקה לתצלומים תיעודיים וליצירות אמנות מוכרות מהקאנון הישראלי והמערבי; והצגת דמויות אנושיות ממשיות, שהיו אנונימיות עד לאותה שבת, כסימבול לסבל האנושי ולרוע אוניברסלי. הדימויים נותחו באמצעות כלים תאורטיים מתחומי הפסיכואנליזה, המגדר והתרבות החזותית.



תמונה 1: אור יוגב @Shaboolim, ללא כותרת, איור דיגיטלי, 14 באוקטובר 2023, באדיבות אור יוגב

איור זה (תמונה 1) של המאייר אור יוגב היה מהדימויים החזותיים הראשונים שנפוצו ברשתות החברתיות, שתיעדו את "השבת השחורה" של השבעה באוקטובר.¹ באיור נראית דמות אישה חובקת בזרועותיה שני פעוטות. להבות האש האדומות המקיפות את הכול מהדהדות את צבע שיער ראשם של האם וילדיה, ואת פניהם של מחבלי החמאס רעולי הפנים, המצויים מאחורי הדמויות, מצדדיהן ולפניהן. האיור סימטרי – אם נחצה אותו אנכית לשניים, הרי שנקבל תמונת מראה: שני פעוטות זהים בגודלם, תנוחת שתי כפות ידי האם סימטרית, צדודיות שני המחבלים משני צידי דמות האישה זהות גם הן, וכך גם שתיים מתוך שלוש דמויות המחבלים הניצבים מעליה. בהקבלה, גם להבות האש וכידוני הנשקים המקיפים את התמונה מייצרים סימטריה. בציר המרכזי, שוב שלוש דמויות: האם, המחבל הניצב מעליה, ומחבל המצוי מתחתיה, שרק סרט הנוחבה הקשור בצידו האחורי של ראשו מאפשר את זיהויו.

זוהי דמותה של שירי ביבס האוחזת בבניה, אריאל וכפיר, שנחטפו מביתם בקיבוץ ניר עוז בשבת השבעה באוקטובר 2023. אנחנו מזהים את

דמותה, אף שלא ניכר דמיון רב בין הדמות המאוירת לבין דמותה המצולמת בעת החטיפה; כך אנו מזהים גם את הילדים המופיעים באיור, הגם שבמציאות הם אינם בני אותו הגיל וגודל גוף. אולם אנחנו מכירים את הנרטיב, מכירים אותו היטב. האיור הוא פרפראזה לתיעוד בסרטון וידאו שצולם בידי מחבלי חמאס עצמם במעמד החטיפה, ופורסם בכלי תקשורת רבים עוד באותה השבת.

דמויותיהם של שירי וילדיה, המופיעות במרכז האיור, מוארות ביחס ליתר הדמויות שפניהן בצבע דם. לובן פניה של שירי ופניהם וגופם של הפעוטות מעניק להם מעמד של קדושה. הייצוג מזכיר את דימוי ה'פיאטה' (Pietà), שבו נושאת מריה בחיקה את ישו בנה המת. אם המונח 'פיאטה' בתרגומו לעברית הוא רחמים, אזי מה שמקיף את דמויותיהם של שירי וילדיה הם חוסר חמלה והיעדר רחמים. מעבר לכך, בניגוד להבעת האימה והזעקה הדוממת של שירי, המשתקפות בתיעוד המצולם – באיור פניה חתומים ועיניה עצומות, ולא ניתן להבחין בהם בכל סממן לאימה. ניכרת כאן בחירה של המאייר בהזרה אסתטית, התובעת את השהיית המבט של הצופה אל מול רגע המכונן תודעתית את אירועי אותו היום. אך על אף המהלך האסתטי, אין אפשרות לחמוק מהרגע הנורא, לטשטשו או להפחית מעוצמתו. נהפוך הוא: ההזרה, כמו הזיקה

1 אף שבאופן רשמי המלחמה מכונה "מלחמת חרבות ברזל", ואף הוצע לשנות את שמה ל"מלחמת התקומה", במאמר זה אנחנו מכנות אותה "מלחמת השבעה באוקטובר" – שהוא גם כינויה הרווח בשיח הציבורי.

האינטרטקסטואלית² ל'פיאטה', היא שמעניקה לרגע זה מעמד אנושי פרטי, ולצידו גם מעמד סימבולי לאומי. אבל מעל הכול, זהו מהלך מתוחכם שנוקט המאייר, המייצר זיקה בין הרגע הפרטי והלאומי לסבל אנושי קיומי ואוניברסלי, הגם שסבל או אימה אינם ניכרים בדמויות האם וילדיה.³

איור זה הוא חלק מסדרת איורים של יוגב ושל מאיירים ישראלים נוספים, שנפוצו בימים הראשונים לפרוץ המלחמה ברשותות החברתיות, ובאופן ספציפי באינסטגרם, כרפלקציה מיידית לזוועות. אלו מהווים יומנים גרפיים המתעדים וממחישים את האסון שהתחולל באותה שבת בעוטף עזה. האיורים התבססו על דוקומנטציה חדשותית, עדויות שורדים, וסרטונים שצילמו והפיצו מחבלי חמאס וגופי תקשורת בינלאומיים, שתיעדו בין השאר גופות מעונות, איברים כרותים, בתים הרוסים ושרופים, צעצועי ילדים שהושחתו וחפצים אישיים מגואלים בדם. חלק ניכר מהאיורים הם פרשנות לדימויים חזותיים מצולמים, וחלקם ציטוט ישיר שלהם. חלק מהאיורים מציגים ביקורת מפורשת על הפקרת האוכלוסייה האזרחית בידי השלטון; אחרים נוקטים עמדה מגויסת, המבקשת להסביר לעולם את הצד הישראלי במלחמה; וחלקם הם יומנים אישיים המספרים את סיפורי הנרצחים והחטופים. בין כך ובין כך, מבטם של המאיירים כפול: זהו מבט מגויס המתרגם את המתרחש, וגם מבט בעל תפקיד 'הסברתי', הן לזירה המקומית והן לזירה הבינלאומית.

בהתבוננות בקורפוס האיורים הנרחב שנוצר בעקבות השבעה באוקטובר, ביקשנו לעמוד על האסטרטגיות האיוריות המרכזיות שנוקטים המאיירים ובתמות הרווחות ביצירותיהם.⁴ זיהינו שתי תמות מרחביות עקרוניות, השלובות זו בזו ונקשרות למלחמה ולמעשי זוועה, ובהן נדון בהרחבה במאמר זה: בית וגוף. נציין כי איורים אינם נתפסים באופן קונצנזואלי וקונבנציונלי בהקשר למלחמה; אולם במאמר זה אנו מבקשות לעמוד על טבעם של האיורים המזוהים עם מעשי זוועה, המסמנים חיבור בין שני שדות ופרקטיקות שלכאורה שונים זה מזה, ושהקשר ביניהם אינו מובן מאליו: מה בין מלחמה למבעים חזותיים מאוירים.

2 את המושג אינטרטקסטואליות טבעה ג'וליה קריסטבה (Kristeva), בהתבסס על עבודתו של חוקר הספרות מיכאיל בכטין (Bakhtin, 1895-1975). בכטין טען כי בבסיסו של כל טקסט מתקיימת בדרכים ישירות או עקיפות דיאלוגיות (dialogism) עם טקסטים אחרים, קודמים ובני הזמן. קריסטבה המשיכה את רעיונו של בכטין וטענה כי הטקסט, זה המילולי וזה החזותי, מייצרים רשת של סימנים הקושרים ומצטטים מערכת סימנים של טקסטים אחרים. לפיכך, כל טקסט למעשה הוא אוסף של סימנים הנשענים על רשת סימנים נוספת, או ציטוטים, כפי שקריסטבה כינתה אותם, ומייצרים מערכת עמוסה ברבדים ובמשמעויות תרבותיות ופוליטיות. ראו: J. Kristeva, *The Kristeva Reader*, New York 1986, pp. 34-35, 37, 111.

3 בעת כתיבת המאמר גורלם של שירי ביבס ובניה, אריאל וכפיר, טרם נודע. ב-26.2.2025 הם הובאו לקבורה בישראל.

4 מאמר זה עוסק בפעולת המאיירים כתופעה תרבותית. במובן זה, המאמר מציג ניתוח של הממדים הפרפורמטיביים בפעולת האיור, הכוללת בתוכה גם את הפצתו. כלי הניתוח הם מתחום הסמיוטיקה (בחינת מערכת סמלים בנושאת משמעות אידאולוגית), הרווחת בחקר התרבות החזותית.

מה בין איור למלחמה?

לסוגיית תפקידו של המבע החזותי בתיעוד מלחמה נדרשה וירג'יניה וולף (Woolf) בספרה **שלוש הגינאות** (*Three Guineas*), שפורסם ב-1938. בספרה היא מתייחסת לתצלומי הזוועות ממלחמת האזרחים בספרד, שהופצו על ידי ממשלת ספרד. האפקט העוצמתי של מראות ההרס והחורבן שניבטו מבעד לתצלומים טמון בחוסר יכולתם של הצופים לזהות את מושאי הייצוג. ההשחתה של הגוף ושל המרחב היו כה טוטאליים, עד כי לא ניתן היה להבחין בבירור לא באובייקטים, כגון מבני מגורים; ולא בסובייקטים, בין אם מדובר בגוף אישה, גבר, ילדים או אף בבעלי חיים.⁵

אם לא היינו יודעים אחרת, נדמה כי וולף מתארת את המראות המצולמים של השבעה באוקטובר. אמנם היא אינה מתייחסת למבע חזותי מאויר, שהוא מעניינו של מאמר זה, אלא לתצלומים – אולם במרכזם של אלה וגם אלה ניצבים ייצוגי האימה, ומכאן הזיקה ביניהם. אין להתכחש למובחנות בין סוגי המדיה, צילום ואיור; אולם יצירת הוויזואליזציה, נחיצותה, הצדקתה והנמקתה בהקשר של מלחמה, טרור ואימה, הם העומדים בליבו של דיון זה. מה גם שאיורי השבעה באוקטובר הנדונים במאמר זה נשענים ברובם על תצלומים תיעודיים של פשעי מלחמה ומעשי אכזריות שביצעו מחבלי חמאס באזרחים ישראלים, ושתועדו בידי המחבלים. ברבים מן המקרים מתקיים קשר אינטרטקסטואלי, באמצעות ציטוט או פרפראזה, בין התצלום המתעד את המאורעות לבין האיור שנעשה בעקבותיו – כפי שראינו באיור של אור יוגב שנדון לעיל, וכפי שנראה גם בהמשך.

המבע החזותי, טוענת וולף, אינו בבחינת הנחת יסוד הפונה אל ההיגיון, כי אם הצהרה בוטה המכוונת אל העין: העין קשורה אל המוח, והמוח אל מערכת העצבים, ומכאן שמנגנון זה מעביר מסר באמצעות מפגש עם כל זיכרון עבר וכל רגש עכשווי. לטענתה, כשאנחנו מתבוננים בדימויים חזותיים אלימים כמו ייצוגי זוועות, עולה בנו תחושת דחייה ואימה. הדימויים שבהם היא דנה אינם נעימים לצפייה, ולרוב מדובר בתצלומים של גופות. אלא שוולף אינה מתייחסת למלחמה במובנה הקלאסי וה"סטריילי", של שטח קרב המופרד מהשטח האזרחי – חייל מול חייל, צבא מול צבא, כלי משחית אל מול כלי משחית. בדומה לתצלומים שוולף מתייחסת אליהם, גם האיורים שיידונו כאן הם דימויים של גוף ומרחב אזרחי שנשחטו, נחטפו, נחרבו, הושחתו וחוללו. מכאן פוסקת וולף בספרה, מלחמה היא גילום של התועבה והברבריות.⁶

גם אדורנו נדרש לאחר השואה לדיאלקטיקה שבין תרבות וברבריות, ולסוגיית יכולתה של האמנות לבטא את הבלתי ניתן לתיאור, את המפלצתיות ואת הנורא שבזוועות. אדורנו מציג עמדה פסימית באמירתו הנודעת, שפרשנותה שנויה במחלוקת, כי "כתיבת שירה אחרי אושוויץ היא מעשה ברברי".⁷

האמירה של אדורנו כי לא ניתן לכתוב שירה אחרי אושוויץ, ובהרחבה כי לא ראוי לקיים כל אקט אמנותי או תרבותי לאחר זוועות אלה, עוררה דיון המשך. בדבריו 'חינוך אחרי אושוויץ' ('Education after Auschwitz') טוען אדורנו כי התרבות, החינוך והאמנות – כולם קורסים לתוך הברבריות, כיוון שכולם נשענים על המקור

5 V. Woolf, *Three Guineas*, London 1943, pp. 20-21

6 Woolf (שם), עמ' 14.

7 T. W. Adorno, *Prisms*, Trans. S. Weber Nichol森 and S. Weber, Cambridge, MA 1997,

p. 33

המשותף לכול, יצר האדם. האדם האחראי ליצירת התרבות, האמנות והחינוך, הוא גם זה שמייצר את המלחמות, הוא זה שאינו מונע את הזוועות, וחמור מכך אולי – מצדיק אותן, ואף משתתף בהן באופן פעיל. בכך מייחס אדורנו את המושגים תרבות וברבריות כאחד לפעולה האנושית. מרגע שהאקט הברברי מתאפשר, הרי שהתרבות קורסת לתוכו.⁸

בעקבות וולף ואדורנו, עולה השאלה כיצד ניתן לאייר את טבח השבעה באוקטובר? ניתן להבין את הדחיפות שבאקט הצילומי לשם תיעוד מעשי הטבח והרצח, אולם איזו לגיטימיות יש לפעולה אמנותית שבאה בעקבות מעשה ברברי כזה? איך ניתן לייצר מהלך אסתטי מידי, שאינו נוטל מרחק מספק למבט רטרוספקטיבי, כפי שפעלו המאיירים הישראלים בסמוך לאסון? לסוגיה זו נדרש גם ז'אן בודריאר (Baudrillard), ביחס לייצוגים החזותיים שנוצרו בעקבות קריסת בנייני התאומים במנהטן בעקבות פעולות טרור. בודריאר בוחן את הלגיטימיות של הפיכת אסון או אירוע טראומטי ליצירת אמנות, וטוען כי המרה אסתטית של אירועי זוועה מתועבת לא פחות מהאירוע עצמו:

במיוחד כשייחודיותו טמונה בדיוק בהיותו מעבר לאסתטיקה כמו גם מעבר למוסר. פירושו של דבר [...] שהאירוע כשלעצמו מדהים, מעבר לכל ביאור. ייצוגו בלתי אפשרי, מכיוון שהוא סופג לתוכו את הדמיון כולו, מכיוון שהוא חסר פשר.⁹

כאמור, רבים מאיורי השבעה באוקטובר מבוססים על תצלומים ופרגמטנים מתוך סרטוני וידאו תיעודיים שצילמו מבצעי הזוועות בעצמם. לתצלומי מלחמה יש תפקיד רטורי, טוענת סוזן סונטג (Sontag): הם הופכים את רעיון המלחמה לעניין מוחשי וממשי, ומשייכים את זוועות המלחמה לכאן ועכשיו, לחלק מהמציאות שלנו. לדבריה, תצלומים מגרים את מערכת העצבים שלנו, ומכאן שהם גם מעוררים בנו חרדה.¹⁰ בעקבות סונטג, אנחנו טוענות שכפי שלא ניתן להתעלם מהזוועות ומהמפלצתיות שבייצוגי המלחמה המצולמים, כך לא ניתן להתעלם מאפקט החלחלה שמעוררים הייצוגים המאוררים. תפקידם של איורים אלה, אנחנו טוענות, הוא להטיח את המציאות בפני כול: בפני קהל זר המרגיש בטוח ונינוח שהמלחמה אינה נעשית על אדמתו; עבור כל מי שמצדד במלחמה, או לחילופין מביע עמדה אנטי-מלחמתית; או כלפי אלו שבחרו צד בעימות המתמשך.

בין כך ובין כך, ייצוגי האימה תמיד משרתים את התעמולה של יוצריהם. האיורים, כמו התצלומים, חושפים אותנו למעשי זוועה, להתעללות ולאכזריות, למעשי הרס, חבלה והשפלה של הגוף ושל הנפש וכן של המרחבים הביתיים, ומכריחים אותנו "להתבונן בסבלם של אחרים", כפי שסונטג מנסחת זאת. אלא שאיורי השבעה באוקטובר הנדונים במאמר זה מסתכלים רק על הקרובים לנו – אלו שהם מתוכנו, אלו שהם חלק מביתנו. ובה בעת, איורים אלה דורשים מהצופה הזר להתבונן בסבלו של האחר, כלומר בסבלנו, כשיקוף נאמן למציאות.¹¹ אותם מנגנונים מעצבית-תודעה

8 דבריו של אדורנו שודרו בתוכנית רדיו ב-18 באפריל 1966, ותורגמו והתפרסמו לאחר מותו ב-1971: T. W. Adorno, *Education After Auschwitz*, 1966, p. 1, <https://archive.org/details/education-after-auschwitz-theodore-adorno/mode/2up>

9 ז' בודריאר, רוח הטרור, תרגום א' גלעדי, תל אביב 2004, עמ' 35-36.

10 S. Sontag, *Regarding the pain of Others*, New York 2003.

11 Sontag (שם), עמ' 9.

הופעלו כחלק ממאבק הגרסאות בין שני הצדדים לעימות: שימוש בדימויים מצולמים של אזרחים - גברים, נשים וילדים הרוגים ובתים הרוסים ושרופים, אותנטיים וכאלה שנוצרו באמצעות בינה מלאכותית, במטרה לייצר דה-לגיטימציה כלפי האויב באשר הוא.

איור ואיור 'מגויס'

על פי האקדמיה ללשון העברית, איור (בלועזית: אילוסטרציה) הוא ציור או רישום מהיר שנועד לרוב לעטר, ללוות או להביע רעיון באופן חזותי. האיור עשוי להיות ממוחשב או ידני, צבעוני או מונוכרומטי, ולהופיע בצורות שונות - החל מצורה מינימליסטית ושטוחה, ועד צורות תלת-ממדיות הכוללות משחקי צבע ופרספקטיבה. אולם המהירות שבה מתבצע מעשה האיור היא מאפייניו הבולטים.¹² כמדיום חזותי, האיור משמש בראש ובראשונה אמצעי להמחשה ולפרשנות, והוא מזוהה בתפיסה הרווחת עם ספרות הילדים (Picture Books).¹³ אולם הנחת היסוד כי האיור משויך רק לעולמות ילדיים הינה שגויה: המודרנה, שהחלה במאה השבע-עשרה, עשירה בדימויים חזותיים מאוירים המיועדים למבוגרים. כך למשל נוכל לראות איורי קריקטורות בעיתונות יומית, איורי אופנה, איורים כטקסטים פרסומיים ושיווקיים, ובוודאי איורי מלחמה. בשלהי המאה העשרים נוספו גם משחקי מחשב ווידאו המבוססים על איור דיגיטלי, שהופצו לילדים ולמבוגרים כאחד - רבים מהם משחקי מלחמה, הכוללים מידה רבה של הרס, הרג ומוות. משחקים אלה לא רק הגבירו והעצימו את נוכחותה

12 בשל ממדיו הקטנים יחסית של האיור, היכולת לבצעו במהירות כשרבוט, וכן משום שדי בעיפרון או בדיו להעברת הרעיון שבו, נתפס מעמדו של האיור כפחות-ערך אל מול הציור. תכונות אלה באו לו לרועץ בקביעת מעמדו בעולם האמנות, והוא נחשב בעל מעמד נמוך ופופולרי כתת-סוגה של האמנות. גם זיהויו של האיור עם תרבות הילדים מנע ממנו לקבל מעמד ומקום של כבוד בעולם האמנות היפה. במאה השמונה-עשרה התבססה תפיסת 'האמנות האוטונומית', שיצרה את ההבחנה ואת הקונספציה שבה אנו שבוים עד היום, בין האמנות היפה (Fine Art) לבין צורות יצירה אחרות, בכללן האיור והעיצוב; על פי ההגדרות הברורות שנוסחו, האמנות יפה נעשית לצורך האמנות בלבד, ללא כל תכלית אחרת. ראו: D. Clowney, 'Definition of Art and Fine Art's Historical Origins', *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 69, no. 3 (2011), pp. 309-310. האיור אינו נענה להגדרת האמנות היפה, שכן בראש ובראשונה הוא נועד לצרכים רטוריים, הסברתיים, פדגוגיים, דידקטיים, תעמולתיים, מסחריים ושיווקיים. כמו כן, בשל אופיו המשוכפל של האיור, הוא נעדר את החד-פעמיות והאותנטיות המזוהים עם יצירת האמנות האוטונומית. אולם בשל הדמיון שלו לציור במאפיינים האסתטיים, הטכניים והסגנוניים, האיור בכל זאת מקבל מאפיינים המזכים אותו במעמד של תת-סוגה באמנות.

13 תפקידו המסורתי של האיור בספרות ובתרבות הילד הוא להקל, להצחיק, להגחיק סיטואציות, להרפות ולרכך אינפורמציה קשה, ולרוב הוא מופיע כאמצעי להמחשת הטקסט המילולי. במובן זה, מעמדו ותפקידו של האיור אל מול הטקסט הספרותי שנויים במחלוקת. הגישה המסורתית, כאמור, ראתה באיור יצירה מעטרת ונלווית לטקסט המילולי, ומכאן שהאיור נתפס כמשני למילה המספרת סיפור. ככה, הציפייה מהאיור הייתה להציג תמונת עולם אידאית. אולם תפיסה זו היא ארכאית ואינה מקובלת כיום, וניתן לראות הנכחה גם של דימויים המבטאים סבל ומוות. ראו: ת' גונן, "ליהנות ולבכות": איור ספרות ילדים כמדיום טרנספורמטיבי מהשכחה להנכחה של סבל', בצלאל 28 (יולי 2013), <https://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/3477>; 'א' גרנות, 'מאמר מערכת', בצלאל 28 (יולי 2013), <https://journal.bezalel.ac.il/he/protocol/article/3473>. עוד על הקשר בין איור לתרבות הילד ולמושג הילדות ראו: ז' שביט, מעשה ילדות: מבוא לפואטיקה של ספרות ילדים, תל אביב 1996.

של המלחמה בחיי היום-יום דרך מבעים מאוירים, אלא אף "נרמלו" בכלים אסתטיים דימויים של קרבות, הרג והשמדה.

בתרבות המערבית וכן באיור הישראלי קיימת מסורת של ייצוגי מלחמות מאוירים. האיור היה חלק בלתי נפרד מהתייעוד העיתונאי, כלי להעברת מסרים חזותיים ולעיצוב הזיכרון הקולקטיבי.¹⁴ אולם מה שמבחין את איורי השבעה באוקטובר מאיורי מלחמות קודמות הוא העובדה שפעולת המאיירים הנוכחית הפכה לאירוע חזותי מתמשך, חסר תקדים בהיקפו ובתפוצתו המיידית. היעדר העריכה והפיקוח על התוצרים המאוירים מעיד כי אלו נעשו כאקט ספונטני, אישי ולא ממוסד, נעדר רפלקציה רטרוספקטיבית. כל אלה הם ממאפייני התופעה, המתאפשרת בחסות השימוש בפלטפורמת הרשתות החברתיות.

בזכות האמצעים הטכנולוגיים העומדים לרשות כולם – המאיירים וקהל היעד – השפה החזותית המאוירת מדגימה ישירות, ולעיתים אף בוטות נטולת 'פילטרים' מרככים, כפי שמצופה באופן מסורתי מהאיור להציג. כאן מסתמן שינוי במעמדו של האיור, ואולי שינוי זה הוא הבולט מכול. נהוג לראות באיור כלי לתיאור, לתייעוד ולפרשנות, הנלווה לטקסט המילולי. אף שתפיסה מסורתית זו שנויה כיום במחלוקת,¹⁵ ולאיור יש כבר מעמד אוטונומי – היא עדיין מעצבת את מערכת הציפיות שלנו ממנו כך שהוא יהדהד וישרת את הטקסט הכתוב. את האוטונומיות הזו משקפים היטב האיורים שיידונו במאמר זה. אלו מעידים על כך שהאיור עצמו הפך עתה ל"מספר הסיפור" ולאמצעי המייצר נרטיב, במרבית המקרים ללא כל צורך בטקסט מילולי שיעגן את משמעותו. בכך, ניתן לטעון, האיור נטל על עצמו תפקיד והתגייס למפעל ההסברה של הצד הישראלי.

התגייסותם של אמנים להסברה בעת מלחמה באמצעות איור כמדיום חזותי היא תופעה מוכרת בהיסטוריה של התרבות המערבית, וגם בזו הישראלית.¹⁶ בתולדות התרבות החזותית הישראלית, לא פעם נראתה בעיתות מלחמה התגייסות של אמנים לאיור נרטיבים דומיננטיים, לצד פעילותם האמנותית השוטפת. כך למשל, יוחנן סימון

14 כאן המקום לציין את הקריקטורות של קריאל גרדוש (דוש), יוסי שטרן, אריה נבון, נחום גוטמן, יוסף בס ועמירם חרל"פ, שנפוצו בעיתונות היומית בזמן מלחמת העצמאות ולאחריה. במאה העשרים הקריקטורה, ובהרחבה גם האיור, גויסו לתיקון חברתי ושימוש אמצעי לביקורת פוליטית. לשם כך הם סיגלו לעצמם אמצעים רטוריים שבאו על חשבון ערכים אסתטיים. כשם שהקריקטורה "זנחה" את היבטיה האמנותיים לשם האמירה הנוקבת – כך גם האיור, ובפרט זה המזוהה עם המלחמה, מבקש לחתור תחת הערכים הנאיביים שזוהו עימו מסורתית. ראו: א' מכטר וא' מכטר-מאיה, קריקטורה, פרשנות וביקורת, תל אביב 2014, עמ' 12.

15 גרנות (לעיל הערה 13).

16 כך למשל הנרי מור (Moore) הבריטי, שבזמן מלחמת העולם השנייה שירת כצלם צבאי ואייר את אירועי השעה, לא רק לצורך תיעוד כי אם מתוך פרשנות אישית שלו את תקופת המלחמה, במטרה להעלות את המורל הציבורי באמצעות יצירת סיפורי גבורה של אזרחי לונדון. כך נראה למשל בסדרת האיורים והרישומים שלו, *Tube Shelter Perspective*, משנת 1941. איוריו, הוא טען, הם כמו מקהלה יוונית, המספרת לנו באופן סימבולי על אלימות בלי שנהיה עדים לה בפועל. איוריו מלמדים אותנו על תפקידו של המאייר בעיתות משבר ומלחמה, לא רק כיוצר מתעד כי אם גם כפרשן של התקופה. לציטוט מדברי מור ראו: K. Sloan, *Places of the Mind: British Watercolour Landscapes 1850–1950* (Cat.), London 2017, p. 16.

ונחום גוטמן הגיבו באיוריהם ממרחק על זוועת השואה.¹⁷ אמנים אלה, כמו גם יוצרים נוספים, לא ראו בגיוסם כמאיירים סתירה לאוטונומיה האמנותית והיצירתית שלהם, אלא חלק משליחותם החברתית-פוליטית כיוצרים.¹⁸ גם בעת הזו, ניתן לטעון כי התגייסותם של מאיירים רבים לאיורי השבעה באוקטובר נובעת ממוטיבציה דומה.

בית וגוף באיורי השבעה באוקטובר

כאמור, מאמר זה דן באיורי מלחמת השבעה באוקטובר, אולם הפעם תכליתם של האיורים שונה: הנכחה והנצחה של המלחמה המתקיימת במרחב הבית, זה הלאומי וזה הפרטי, זה הגופני וזה הנפשי. איורים אלה מדגימים כיצד המלחמה הופכת את כל מה שמוכר וידוע, ואת כל מה ש'ביתי' ואוטופי, למעורער ולשברירי – ל'אלביתי' ולדיסטופי. מכאן מתבקש כי ניתוח האיורים יעוגן מתודולוגית בכלים מתחום חקר התרבות החזותית, בתאוריות מתחומי המגדר ופנים הבית, ויידרש למושגים 'הביתי' ו'האלביתי' מתחום הפסיכואנליזה הפרוידיאנית.

כפי שצינו בפתח המאמר, מהתבוננות בקורפוס נרחב של איורים זיהינו שתי תמות מרחביות עקרוניות השלובות זו בזו: 'בית' ו'גוף'. לשתייהן יש מעמד קונקרטי ופיזי וגם גבולות ברורים, המאפשרים קיום ממשי-פיזיולוגי, אך הם גם מרחבים מקבילים, מנטליים ונפשיים, סימבוליים, חברתיים ולאומיים. בה בעת יש להן גם מעמד תאורטי-מושגי, הנובע ממושגי 'הפרט' ו'הפרטיות'. לכן, הבית והגוף הם זירות מקבילות, המקיימות ביניהן זיקה ויחסים הדדיים, ומתקיימת בהן גם שגרת היום-יום. מכאן שה'בית' וה'גוף' מהווים מטאפורה וממשות זה לזה, וזה בתוך זה: שם פועם הלב ושם גם זורם הדם.

ביתו של אדם, בתפיסה הרווחת, הוא טריטוריה נוחה ויציבה, מאובטחת ובטוחה, מוגנת מפני יחסים חברתיים מאיימים ומהתנהלות פוגענית של גורמים זרים.¹⁹ משום כך, הבית נחשב לטריטוריה החפה מתהליכים חברתיים ופוליטיים, אשר אמורה להיות

17 י' סימון, 'חריש בימינו אלה, 1943'. חיתוך לינולאום, 20x15 ס"מ, עלון קיבוץ גן שמואל, 10.2.1943; נ' גוטמן, 'אם היוודע דבר השואה' ציפורן ודיו על נייר, 17.6x12.9 ס"מ, אוסף מוזיאון נחום גוטמן, תל אביב 1945 (?). אמנם מדובר בשני איורים שונים של שני אמנים קאנוניים בתרבות הישראלית, אולם הפנייה של שניהם לאיור וההתייחסות התחבירית לנושא דומה: בשניהם יש הפרדה בין ה'כאן', שהוא המקום והגאוגרפיה הארצישראלית הקשורה לעבודת האדמה הציונית, לבין מציאות השואה, המרחפת כמו עננה כבדה מעל ראשי האיכרים.

18 ההתגייסות לא נעשתה רק בעיתות מלחמה, אלא גם למען העברת מסרים דומיננטיים של מוסדות ציוניים. ראו: י' בר-גיל, סוכנת תעמולה ארץ ישראלית: הקרן הקיימת לישראל 1924-1947, חיפה 1999, עמ' 12-13; ט' תמיר, יוחנן סימון: דיוקן כפול, תל אביב 2001, עמ' 54-55; מ' חכם, 'האוטו ירוק, החלב מבריא והביצה עברית: קולוניזציה ו"הלבנה" של מרחב וזהות בכרזות "תנובה"', ס' רג'ואן שטאנג ונ' חזן (עורכות), תרבות חזותית בישראל, תל אביב 2017, עמ' 526-577, בעמ' 534-535.

19 W. Benjamin, 'Louis Philippe and the Interior', *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism*, London 1973, pp. 167-168; K. Dovey, 'Home and Homelessness', I. Altman and C. M., Werner (eds.), *Home Environment, Human Behavior and Environment: Advances in Theory and Research* (Vol. 8), New York 1985, p. 46, 58 של אלמנטים טבעיים, כמו נזקי מזג אוויר, אבק, זיהום אוויר וזוהמה ומעולם החי. ראו: M. Kaika, 'Interrogating the Geographies of the Familiar: Domesticating Nature and Constructing the Autonomy of the Modern Home', *International Journal of Urban and Regional Research*, 28, no. 2 (2004), pp. 265-286, at pp. 265-266

אוטונומית לדייריו.²⁰ מקומם של סכנה, אלימות וניכור, אם כך, הוא מחוץ לכותלי הבית. כבר בשנת 300 לפנה"ס הבחין אריסטו (Aristotle) בייחודו של המרחב הפיזי הביתי (Oikos), והגדירו מתוך הנגדה למדינה ולספירה הפוליטית-הציבורית (Polis). הבית, טען אריסטו, הוא "שותפות שקיימת לפי הטבע לשם סיפוק הצרכים של היום ויום".²¹ רעיון הבית צבר תאוצה במאה התשע-עשרה בהקשר לאידאולוגיית הקפרות הנפרדות: הפרטית והציבורית. מרגע זה שימש רעיון הבית, ובהשאלה מושג 'פנים' הבית (Interior), גם בדיסציפלינות נוספות כגון פילוסופיה ופסיכולוגיה, לתפיסת הפנימיות המדומיינת המתקיימת בגוף הפרטי - הנפש, הרוח, הנשמה, הפסיכה וההליכים המנטליים והפנטזיוניים.²²

בשימוש זה גם לגוף, כמו למבנה הבית, יש 'חוף' וגילום פיזי, המצויים במרחב הציבורי, ויש לו 'פנים' שהוא פרטי, אישי וקרוב לעצמו, המקביל לפנים הבית. הבית מהווה חלק בלתי נפרד מזהות האנשים החיים בו, והוא מעניק מעטפת לקיומם הפרטי. הדבר מאפשר למתוח קווי דמיון מטאפוריים ומטונימיים בין פנים הבית ואביזרו לבין זהות הדיירים, רגשותיהם ויחסיהם,²³ שאופייני כי יתקיימו בין כותלי 'הבית' ובתוך מעטפת 'הגוף'. דבריו של וולטר בנימין (Benjamin) מעניקים ביטוי לרעיון זה, באומרו כי פנים הבית הוא המכל והמעטפת של האדם.²⁴ אם כך, הבית נתפס כהרחבה של גוף האדם, ומשמש לו כשכבה שנייה של עור או בגד.²⁵ הבית מעורר בנו את תחושת הנוחות והנעימות, את חוויית המוכרות, הכוללת בתוכה גם את חוויית המשפחתיות, את הרגשות והיחסים.²⁶ לפיכך, פנימיותו של האדם, נפשו, גופו וביתו מקיימים ביניהם אינטראקציה מתמדת, ובמובן זה רעיון הבית עומד כאנטיתזה למלחמה.

הגישה הפסיכואנליטית, הקושרת בין ה'פנים' הבית ל'פנים' הנפשי, עומדת על הממד החווייתי-רגשי והאישי של פנים הבית כפנימיותה (interiority) של הנפש. בבית מתנהלות מערכות יחסים רגשיות משמעותיות המבוססות על רגשותיהם של הדיירים כלפי ביתם וסביבת מגוריהם. משמעות החוויה של 'להיות בבית' מגולמת ביכולת להתמצא במרחב הפנים-ביתי: הגבולות הפיזיים והסימבוליים של הבית, המסומנים בו מראש, מייצרים תחושת שליטה של הפרט בהתנהלותו בפנים הבית, ובאינטראקציה בינו ובין מרחב הבית והחוף. תחושת השליטה של הדייר במרחב הבית היא המייצרת את חוויית הבטיחות והיציבות ההכרחיים לקיומו בביתו.²⁷ ניכר כי עולמות התוכן

20 ה' קוטף, 'בית', מפתח, 1 (חורף 2010), עמ' 1-2, <https://mafteakh.org/wp-content/uploads/2019/09/1-2010-01.pdf>

21 אריסטו, הפוליטיקה: ספרים א-ב, בעריכת ח"י רות, ירושלים 1997, עמ' 9-10.

22 מ' קרייזברג, אינטימיות וניכור בציורי הפנים של פייר בונאר, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל אביב, 2017, עמ' 77.

23 קרייזברג (שם), עמ' 80.

24 W. Benjamin, *The Arcades Project*, Trans. H. Eiland and K. McLaughlin, London 2002, p. 19.

25 J. Carsten and S. Hugh-Jones, *About the House: Lévi-Strauss and Beyond*, Cambridge 1995, p. 2.

26 על הבית כדיוקן של חיי משפחה, ראו: מ' קרייזברג, 'שמחה ואפלה סביב שולחן האוכל הביתי', מחשבות על אוכל, ירושלים 2021, עמ' 216-217.

27 Dovey (לעיל הערה 19), עמ' 33-34.

של ה'בית' וה'גוף' כוללים את המוכר, את השלֵו והבטוח, את הנעים והאוהב, ובוודאי שאינם אמורים לכלול את כל מה שזר, מפחיד או מאיים.

בהתאמה לזיקה בין הבית לגוף, התרבות החזותית המערבית, גם זו המאוירת, מהדהדת את רעיונות 'פולחן הביתיות' (Cult of Domesticity), ומרגילה אותנו מילדות לראות דימויים של משפחתיות מלוכדת לעת ערב במרחב הבית: האם העוסקת במלאכות יד, האב הנח מעמל יומו, והילדים המשחקים יחדיו, קוראים או מנגנים. כל זה משמש מטאפורה לחמימות הביתית.²⁸ נוסף על כך, הלקסיקון החזותי מבסס גם מערכת סימנים מובחנת ומוכרת לכול למראה הבית, שהוא גילום של הבית המיתי והאידיאלי במובנו הפיזי. כך למשל, המשולש מסמן את גג הרעפים, הקובייה את הבית, המלבן את פתח הדלת ואת ארובת הבית, והריבועים את פתחי החלונות. אלה הם מופעים שגורים, מוסכמים ואינטואיטיביים, המצויים בשימוש יום-יומי להמשגת רעיון הבית ודימויו בקרב ילדים ומבוגרים כאחד. במאמר זה נראה כיצד איורי השבעה באוקטובר מבטאים את קריסתו של אתוס זה, כשהבית השלֵו והבטוח נחדר ונחרב.

'הבית' וה'אלבית' כמטאפורה חזותית

באיור של זאב אנגלמאיר, משהו נורא עומד לקרות (תמונה 2), מוטמעת מערכת סימנים מיתית הנפרסת מקצה אחד של התמונה לקצה השני, לאורכה ולרוחבה, המבטאת את אידאל הבית הישראלי: קוביות לבנות וצהובות, גגות רעפים אדומים, מדשאות ופרחים, ומגדל המים – כולם מסמנים אוטופיה ופסטורליה.



תמונה 2: זאב אנגלמאיר, Shoshke@, משהו נורא עומד לקרות, 26 אוקטובר, 2023, באדיבות זאב אנגלמאיר

28 מ' חכם, 'הבית שבבית: שיח דומסטי, לאומיות וקולוניאליזם', ע' אלפנדרי (עורכת), תודעה בין משבר להתעצמות: כתיבה אינטרדיסציפלינרית על נשים ומגדר, תל אביב 2017, עמ' 234, 270; קרייזברג (לעיל הערה 26), עמ' 215.

האיור, הלקוח מתוך פרויקט "זיכרון עוטף"²⁹, מרפרר לאיורים היסטוריים ולתרבות חזותית לוקאלית, שעסקה בייצוג ההתיישבות העובדת משנות השלושים והארבעים של המאה העשרים, כמו למשל בכרזות הקרן הקיימת לישראל. בכרזה המוצגת כאן (תמונה 3) מופיע לקסיקון סימנים ציוני שגור לתקופה: הבתים הלבנים, גגות הרעפים, שורת הברושים, עצי הפרדס ומגדל המים.³⁰



תמונה 3: ברק נחשולי, בקיבוץ [כרזה של הקרן הקיימת לישראל],
הארכיון הציוני (סימול - KRA\452),³¹ 1965

29 הפרויקט הוא מיזם איור וולונטרי של המחלקה לתקשורת חזותית בבצלאל, אקדמיה לאמנות ועיצוב בירושלים. בפרויקט השתתפו אמנים מוכרים לצד סטודנטים בשנה ד', בשיתוף חברת WIX. המאיירים יצרו ותרמו את איוריהם, וכל התרומות הועברו במלואן לשיקום עוטף עזה.

30 בנייתם של מאות מגדלי מים היא היבט מרכזי בהתיישבות הציונית בארץ ישראל, לא רק משום שהללו היו אמצעי פרקטי לאגירת מים ולהזרמתם לבתים ולשטחים החקלאיים, אלא גם משום שהם הפכו למאפיין ולאיקונה מרחבית ציונית. לתפקידם הפרקטי של מגדלי המים נוספו מהתחלה גם משמעויות סימבוליות הקשורות באופן הדוק למיתוסים ציוניים. מגדלי המים הפכו במהרה סמל לשאיפה לסמן את המרחב הארצישראלי כטריטוריה יהודית מובחנת. ראו:
M. Azaryahu, 'Water towers: A study in the cultural geographies of Zionist mythology',
Cultural Geographies, 8, no. 3 (2001), pp. 317-399, at pp. 317-318

31 נעשו מאמצים לאתר את בעלי הזכויות. ניתן אישור שימוש על ידי הארכיון הציוני.

ברצונו של אנגלמאיר לייצר דימוי אוטופי ומיתי קיבוצי, הוא חוזר באופן נוסטלגי אל האיורים המוקדמים של הקרן הקיימת לישראל ושל מוסדות ציוניים אחרים, אשר ביקשו לעצב בקרב נמעניהם תודעת מרחב וזהות ארצישראלית.³² אלא שהמיתוס באיורו של אנגלמאיר מופר באחת בכותרת מבשרת הרעות: "משהו נורא עומד לקרות".³³ הכותרת, עם השימוש במינוח "נורא", מהווה אנטיזה לשלווה המוצגת באיור, ומפריכה את תחושת הביתיות המושגת בהתבוננות ראשונית בו, וכן את המיתוס שרעיון הבית נושא עימו.

בדיוק את המיתוס הזה מבקש פרויד להפריך במסתו האלביתית (*unheimlich*).³⁴ פרויד, בניסוח ביקורתי ורדיקלי, מתייחס אל כל מה שמעורר אימה, חרדה ובעתה הכרוך ברעיון הבית. בערעורו על טיבה החד-ממדי של הביתיות חושף פרויד את צידה האפל. בהסברו המפותל על אודות 'הבית' ו'האלבית', שהם לכאורה מושגים הופכיים, אולם מתבררים ככרוכים ומוטמעים זה בזה – משחרר אותנו פרויד מהתפיסה הקונצנזואלית הרואה בבית כמרחב מבטיח אתיקה של קשרי קרבה, חיבה, הכלה, אהבה, ביטחון וכיוצא בזה.³⁵ ה'אלבית' מצביע על התלכדותם של שני הפכים: זה הביתי (*heimlich*) הנינוח, עם תוספת תחילית שלילית (*un*), הנוטעת בו גוון מאיים וזר. השילוב בין הנינוח והשלו לבין מעורר האימה והמצמרר הוא גילומו של ה'אלבית', הנחשף בעוצמתו משום כפל פניו.³⁶

במובן זה הבית, כל בית, מגלם בתוכו פוטנציאל להרס ולסכנה. מרגע שמשוה מתערער או מופר בבית, הרי שהחוויה של 'להיות בבית' מתגלה כאלביתית. זהו התנאי של הביתי: שהאלבית, או בשפתו של פרויד 'המודחק' – זה שלא ניבט, שהוסווה והוסתר – תמיד שווה בו באופן סמוי, עד שמתגלה. במאמר אחר שלו קושר פרויד בין האלביתיות הטמונה בביתיות והאינטראקציה ביניהם, לבין טבע האדם: באדם, הוא טוען, פועלים שני יסודות מקבילים – יצרים המכוונים לקיום ולאיחוד, ויצרים ששאיתם להרס ולמוות.³⁷ כך ש'האלבית' מתברר גם כיסוד נפשי וגם כיסוד ממשי, זה המנטלי וזה הפיזי, המתקיים ב'גוף' וב'בית'.³⁸

32 חכם (לעיל הערה 18), עמ' 527. סימבוליקה דומה מצויה גם בכרזות של אוטו וליש לתנובה. ראו: חכם (לעיל הערה 28), עמ' 262.

33 אנגלמאיר חוזר ומשתמש בכותרת זו באיור נוסף ומאוחר יותר, שלא יידון במאמר זה, המנציח ארוחת ערב של טירונים בבסיס צבאי, בטרם פגע בחדר האוכל כטב"ם שהרג ופצע חיילים. האיור פורסם ב־14 באוקטובר 2024.

34 ז' פרויד, האלבית, מבחר כתבים (כרך ח), תרגום ר' גינזבורג, תל אביב 2012.

35 קרייזברג (לעיל הערה 22), עמ' 74.

36 לפי פרויד: "שתי המילים נוטות לקרוס זו אל תוך זו ולהעביר זו לזו משמעויותיהן כמו כלים שלובים". פרויד (לעיל הערה 35), עמ' 19. ניקולאס רוייל (Royle) טוען כי המפתח להבנת האלביתיות הוא לא לראות בו בהכרח כעוסק בנורא או ברע, אלא די בהצגת ה"יפה שנעשה מעורפל ונוטע בנו חוויה מערערת". כפי שראינו באיורו של אנגלמאיר (תמונה 2), המציג את היפה, הנינוח והבטוח, לכאורה – ורק הכותרת מבשרת את המערער שבו. לדברי רוייל כפי שהובאו במאמרה של מיכל קרייזברג, ראו: קרייזברג (לעיל הערה 26), עמ' 223. ראו גם: N. Royle, *The Uncanny*, Manchester: 2003, p. 2.

37 ז' פרויד, תרבות בלא נחת ומסות אחרות, תרגום א' בר, תל אביב 2009, עמ' 13.

38 קרייזברג (לעיל הערה 22), עמ' 88.

באיורו של אנגלמאיר משהו נורא עומד לקרות (תמונה 2) מוצגים החיים השלווים, הביתיים והנינוחים. אולם איור זה כשלעצמו הוא גילום של אלביתיות, דווקא משום החיים המתקיימים על הסף, על גבול פיזי מסוכן, שלא ניבט ושלא זכה לייצוג באיור. המחשבה כי משהו עלול להיות מופר, מודחקת בו. אך מרגע שהשלווה הופרה, מומחשת עוצמתו של האלביתי ששרר בתוך הביתי כל העת. אנחנו טוענות כי לא די בקטסטרופה שאירעה בשבעה באוקטובר כדי לייצג את ה'אלביתיות', אלא כי האיור עצמו מצביע על 'אלביתיות' שהושתקה והודחקה תחת סיפורם של החיים האוטופיים.

באיור נוסף של אנגלמאיר (תמונה 4), ה'אלביתיות' עולה מעצם נוכחותן של דמויות שחורות המכוונות כלי נשק על גופות מוטלות ועל אנשים חיים. הבתים והחפצים האישיים עולים באש, והלהבות פורצות מבעד לחלונות ולגגות הבתים. שני איוריו של אנגלמאיר (תמונות 2, 4) ממחישים היטב את הכפילות שעל אודותיה כתב פרויד: אנגלמאיר מורה בעת ובעונה אחת על הביתי, בעל הקונוטציה החיובית לכאורה, ועל האלביתי המצמרר והמאיים, הזר והלא ידוע, וכן המסוכן, החודר אל הבית ומעורר בנו חרדה. אם האיור הראשון (תמונה 2) מאפשר את קיומן של מערכת הסימנים החזותית האוטופית ושל המשגות המזוהות עם הבית, אזי האיור השני (תמונה 4) מגלם את קריסתו של מיתוס הביתיות. הדימוי מפר את כל אשר מוסכם עלינו כ'בית', פרטי ולאומי כאחד. כך הופך הייצוג האוטופי של הבית לדימוי דיסטופי המבקש לערער על המיתוס, וכך גם מגלם ה'אלביתיות' את היפוכו וניגודו של כל מה שנאמן עלינו ואנו אמונים עליו מימים ימימה.



תמונה 4: זאב אנגלמאיר, @Shoshke, קיבוץ בארי 7/10, 31 באוקטובר 2023, באדיבות זאב אנגלמאיר



תמונה 5: אור יוגב @29, Shaboolim, *The Horror*, באוקטובר 2023, באדיבות אור יוגב



תמונה 6: אור יוגב @4, Shaboolim, *The Horror*, בנובמבר 2023, באדיבות אור יוגב

אז מה קורה כשמרחב הבית, זה המסמן חיים וחיות, הופך באחת למלכודת מוות ולארון הקבורה של דייריו? כיצד מאינוונטר של סימנים סגנוניים ותמטיים מובהקים, הופכים הדימויים לנופים של הרס ושל הפקר? כמו שהמילים 'בית' ו'אלבית' קורסות זו לתוך זו, כך באירועי השבעה באוקטובר קרסו גם המושגים 'פרט' ו'פרטיות', כפי שמתבטא בייצוגים החזותיים – אלו המצולמים ואלו המאויירים. מרחבי הגוף והבית נפלו פעם על ידי מחבלי החמאס ומצלמותיהם, ופעם באמצעות מבטו של הצופה. בשני המקרים הפרט, המסומן בגוף ובנפש, והפרטיו ת, המסומנת במרחבי הגוף והבית, נחדרו והופקעו מפרטיותם ומהבעלות עליהם.

כאמור, פרויד הציע להתוות תוכנית שניתן לראות במבנה הנפש גם מקום פיזי וגאוגרפי, מקום שיש לו פנים המשמש לדיירים, מרחב הספון מאחורי דלתות נעולות, בעליית גג או במרתפי הבית, ואנחנו נוסיף גם את חדרי הממ"ד (מרחב מוגן דירתי). "ביטחון והגנה", טוענת סיגל עדן אלמוגי, "הם בסיס משמעויותיו הפיזיות והנפשיות של בית המגורים"³⁹. בעשורים האחרונים בישראל, בעקבות מלחמות ומצבי חירום שונים, התבסס מעמדו של חדר הממ"ד כמקור לחוסן פסיכומרחבי עבור דיירי הבית.⁴⁰

מספר מאירים, בהם אור יוגב ואור לבנה, וכן גם זאב אנגלמאיר שהוזכר לעיל, מיטיבים להמחיש את נוכחותו של ה'אלבית', האפל והגורא מכול, בתוך ה'בית'. כאלה הם שני אירועי של אור יוגב (תמונות 5, 6) שכותרתם זהה – "האימה" (*The Horror*), המספרים סיפור מבוסס-מבטים. באיור הראשון (תמונה 5) מתקיימת מערכת מבטים בין הצופה לבין

39 ס' עדן-אלמוגי, על הביתי והאלביתי: הבית הפסיכומרחבי, תל אביב 2024, עמ' 91-92.

40 המושג 'חוסן ביתי פסיכומרחבי' לקוח מהחיבור בין שני תחומים פרקטיים ותאורטיים, פסיכולוגיה ואדריכלות, ומבקש לייצר מודלים להתמודדות עם מצבי קצה – בהם אירועים משבשי-חיים המתרחשים בסביבה הבנויה, ובבית בפרט, כגון אסונות אקולוגיים או אירועי טרור. "חוסן", טוענת עדן-אלמוגי, "הוא מושג המתייחס ליכולת אישית, קהילתית או לאומית, להתמודד עם אירוע קשה, המהווה איום, וליכולת להתאושש ולחזור לתפקוד תקין עם חלוף האיום". לדידה, החוסן מוחל עלינו באופן אישי, גופני, משפחתי וקהילתי, ומתייחס גם לסביבה הטבעית והבנויה, עד לכדי חוסן גלובלי. ראו: עדן-אלמוגי (שם), עמ' 94.

דמות המסומנת כפרגמנט, שכובה על צידה באפלה, מסתתרת מתחת למיטה או ספה, וכל מה שמשתקף ממנה הן עיניה הפעורות, מבטה המבוהל ויד המכסה את פיה. גם יתר האלמנטים באיור מוצגים באופן חלקי וחתוך: רגל אחת לבושה מדים ונעולה בנעל צבאית מגואלת בדם, המותירה עקבות על הרצפה, וקנה של רובה. האיור הדיגיטלי של יוגב, המזוהה עם איורי השבעה באוקטובר שלו, מתאפיין בעבודה על משטחי צבע בפלטה צבעונית מצומצמת. כל צבע או צמד צבעים הם בעלי משמעות סמיוטית: כך למשל, האדום־כתום מסמל את הדם, הכחול והלבן מסמלים את ישראל, ואילו השימוש בירוק מזוהה בהקשרים ספציפיים עם מחבלי החמאס. כל ההתרחסות מתועדת מגובה הרצפה, כך שגם אנחנו כצופים מחויבים "לשכב על הרצפה", להיות שותפים לסוד ההסתתרות ולחויית האימה. בשני האיורים אנחנו מצויים בתוך מרחב פנים, שטבעו ברור – בין היתר, משום שמה שמזוהה את הפנים הוא רצפת הטרצו (תמונה 5) וידית דלת הממ"ד (תמונה 6).

אולם יוגב גם מתעתע בנו, ומקשה לזהות את המרחב כפנים־ביתי מובחן. הבחירה בקומפוזיציה פרגמנטית וממוקדת אינה מאפשרת זיהוי פרסונלי ברור. באיור השני (תמונה 6) יוגב ממשיך להציג את קריסתו של המרחב הביתי דרך מושגים של פחד ואימה. נקודת מבטו של הצופה מתלכדת עם דמות נעלמה, המבקשת לחסום במאמץ ניכר ובידיים מגואלות בדם את דלת הממ"ד, שחדל מלמלא את ייעודו כמרחב המעניק הגנה פיזית וחוסן פסיכומרחבי לדיירי הבית. שני מחבלים, המאופיינים באופן גנרי ככפולה האחד של השני או כתמונת מראה – שאותם אנחנו כבר מזהים מהאיור הראשון של יוגב שנדון כאן (תמונה 1) – ניבטים אלינו מבעד פתח דלת הממ"ד, שאותה הם מצליחים לפרוץ. בסיטואציה זו, יוגב מאפשר לצופים לחוות את הרגע המסויט כחוויה מוחשית. כמאייר הוא נמנע מאפיון הדמות באופן אישי, כך שהסיפור אינו פרטיקולרי. אולם הוא מבקש לגייס כל צופה להבנת הקטסטרופה, שבה כל אחד מאיתנו עלול היה להיות זה המבקש לחסום את הדלת. בשתי התמונות, דרך הסימנים הקטנים והפרגמנטריים מספר יוגב את הסיפור הגדול: אין מדובר רק באיום על הבית הפרטי, אלא זהו איום על כל בית במרחב הלאומי שנחדר.

לאור ליבנה שני איורים בפורמט ריבועי (תמונות 7, 8). באיור שכותרתו *Bring Them Back* ("השיבו אותם הביתה" – תרגום שלנו, תמונה 7), הבית מוצג בדומה לאופן שבו ילדים ומבוגרים נוהגים לשרבטו באופן אינטואיטיבי: קובייה המחולקת לקומות ולחדרים, בדומה לבית בובות. מהבית המאויר של ליבנה מוסר 'הקיר הרביעי' (בהשאלה מעולם התאטרון), כך שהמבט יכול לחדור אל תוך הנעשה במרחב הפרטי. בעזרת ריבועים שווים בגודלם, ליבנה מספרת את סיפורם של מרחבי פנים דחוסים, כך שבכל ריבוע מוצגת התרחשות בפני עצמה. הריבועים מאוירים כמרחבים כאוטיים שניכר בהם פחד, צורך בהצטנפות, הסתתרות וניסיון למנוסה – כמו שמדגים הריבוע בשורה התחתונה משמאל. אלא שהמנוסה היא בכיוון פנימה – לא אל מחוץ לבית אלא לעומקו, אולי למקום מסתור.

אף שהמילה בית ("HOME") מופיעה באיור, המרחב המוצג בו הוא אנטייתזה לכל תפיסה של בית כמרחב של נשימה וביטחון. בכל מקום שבו מופיעה דמות, ניכר כי המרחב סוגר עליה. הדמויות מצויות בחשכה, מכווצות ועיניהן מבוהלות. אין להן לאן לברוח. בתוך כך שותלת ליבנה התייחסות מילולית לאנשים שכבר נחטפו מביתם – הריבועים שבהם מופיעות המילים "Bring Them Back" מסמלים את הבתים הריקים, שדייריהם נעדרים, חטופים או שנרצחו. בכך מייצרת ליבנה ציר זמן שנקודת המוצא



תמונה 7: אור ליבנה, *Bring Them Back*, 9 בנובמבר 2023, באדיבות אור ליבנה



תמונה 8: אור ליבנה, שבעה באוקטובר, 4 בנובמבר 2023, באדיבות אור ליבנה

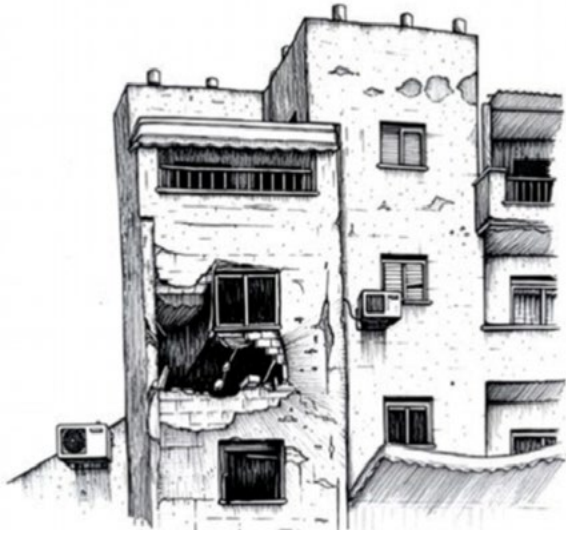
שלו היא באירועי השבעה באוקטובר, אולם נקודת הסיום טרם נקבעה. כאן מתגלה כפל פניו של הבית הפרטי וגם זה הלאומי, שבשבעה באוקטובר סיכל את הסיכוי לחוש בבית, בכל בית בישראל. ההבטחה הגדולה לחיים שלווים ובטוחים הופרה, והחרדה הפכה את מרחב הבית המוכר למרחב 'אלביתי' מסויט.

באיורה השני של ליבנה (תמונה 8) היא משלימה את הסיפור של מה שהתרחש בפנים הבית, בהפניית מבטה אל עבר החוץ, שהוא הרחבה של הבית: השבילים וגינות הקיבוץ. כאן מתבררת הזוועה בהתגלמותה, שליבנה אינה מהססת להציגה. באמצעות שימוש בסימבוליקה ואסתטיזציה מינימליסטית, נראים עתה פזורים איברי אדם כרותים על רקע שחור. בינות האיברים והגופות מבצבצות להן להבות צבועות באדומים וצהובים, וביניהן שיחים ירוקים המשקפים חיות, בניגוד מוחלט לחידלונם של אלו שנרצחו ושגופותיהם בותרו. הכול נחדר, הכול נפרץ, הכול הושחת ונטבח. בשני האיורים של לבנה מתקיימת אסתטיזציה שמייצרת משחקיות, פעם ב'בית הבובות' (תמונה 7) ופעם בפיזור האלמנטים האנושיים והטבעיים במבנה דמוי פאזל (תמונה 8). ארגון האלמנטים במרחבים הריבועיים, הממסגרים את שני האיורים, מסדיר ומכוון את מבטו של הצופה, ובתוך כך גם מייצר הזרה המאפשרת התבוננות ישירה בזוועות.

הדיון התקשורתי על אודות אירועי השבעה באוקטובר זיכה את קיבוצי עוטף עזה במידה נרחבת של סיקור והתייחסות, אולם גם מרחבים עירוניים באזור סבלו מפלישת מחבלים, וערים במרכז ובצפון טווחו בטילים. נדמה כי המאירים

המשיכו את המגמה ושיקפו אותה, לפחות בחודשי המלחמה הראשונים, שלא מתוך עמדה ביקורתית. מרביתם העניקו תשומת לב בייצוגיהם למרחבים הקיבוציים, שעה שהמרחבים העירוניים הוזנחו. לעומתם, טל שטח ממקד את מבטו במרחבים עירוניים אלו. האיורים מבוססים לרוב על תצלומים של מבנים אמיתיים שנפגעו מירי טילים וקטיושות באשקלון, בתל אביב ובאופקים.

בשלושה איורים (תמונות 9-11), שהם חלק מסדרה, ניצבים מבנים מנותקים מסביבתם המיידית והעירונית, כמו מרחבים עזובים ומופקרים, נטושים ופצועים. סגנון האיור של שטח מתאפיין בריאליזם מוקפד של מרחבי הבתים המשותפים מבחוץ: המזגנים התלויים צמודי-החלונות, התריסים שנתלשו, הקירות המתקלפים והפצועים,



תמונה 9: טל שטח, אשקלון — מלחמת אוקטובר, 26 באוקטובר 2023, באדיבות טל שטח



תמונה 10: טל שטח, תל אביב, אותו הבוקר, 20 באוקטובר 2023, באדיבות טל שטח



תמונה 11: טל שטח, אופקים, 1 בנובמבר 2023, באדיבות טל שטח

חוטי חשמל שנקרעו, נקודות תקשורת, דוודי השמש וסוככי המרפסות. אולם כל אלה הם פירוט של מערכות מבניות חשופות גם בימים כתיקונם, בפרט כשמדובר במבנים ישנים. מעבר לכך שטח מצליח להעצים את חוויית הניכור וההזרה רק מהתבוננות במבנים: השימוש בגוונים מונוכרומטיים, זוויות המבט מבחוץ, ממרחק ומלמטה, מעניקות למבנים שבריריות ותחושה של דבר רעוע ומט ליפול. זהו מצב לימינלי משותף למבנים, לדרי הבית ולצופים: אמנם הבניינים עומדים על תילם ואינם איי חורבות, אך אין הם ראויים עוד למגורים.

שטח בוחר במכוון להנציח את ההרס ואת חוויית ה'אלביתיות' כהווה מתמשך של הפקר. בפרט ניכרת עליבותם של המבנים. אין דבר במרחבים אלה שניתן לראות בו פסטורליה או יופי, והאיורים הם ייצוג מובהק של חורבן ודיסטופיה. המבנים מפויחים ושרופים, פרוצים ושסועים, והם מגלמים את השיבוש: מה שהיה בעבר סימן לחיים ולחיות, הפך לסימן חסר חיים ועקר מתוכן. יש בכך על מנת לתרום לחוויה המתרחקת מהמוכר ומהידוע, או מכל מה שאנחנו מזהים כחוויה של בית. תחושת הביתיות או הפרטיות מופקעת מהמבנים האימפרסונליים, עד שלא ניתן עוד לזהות אותם, את סביבתם או את מיקומם. גם העובדה כי שטח לא מאפשר צפייה במרחבים הפרטיים עצמם ובחפצים אישיים מונעת מהצופים להשלים את הנרטיב החסר על אודות החיים בבית שנהרסו. ההזרה מועצמת עוד יותר ביצירת תבנית ייצוג שכמעט משכפלת את עצמה ממבנה למבנה. בכך מרדד שטח את המבע, ולא מאפשר לנו כצופים לייצר נרטיב מדומיין על אודות זהותם של דיירי הבית, כך שנוכל להזדהות עימם.

בניגוד למבע של שטח, המתייחס אל החוץ, קרן שפילשר מתייחסת אל פנים פמיליארי באקספרסיביות רבה. בתפנים **חדר שינה בניר עוז עוטף ישראל** (תמונה 12), אנחנו מצויים בפנים אינטימי של מרחב בית – בחדר שינה, שהוא מרחב אישי ופרטי. היצירה מוכרת לנו: זוהי פראפרזה ליצירתו הקאנונית של וינסנט ואן גוך (van Gogh), **חדר שינה בארל** (La Chambre à Arles), מ-1888. אולם באיורה של שפילשר בולטים לעין אלמנטים שלא קיימים ביצירה המקורית: סרט

אדום עם כיתוב שחור וסמל של משטרת ישראל, ה"חותך" את הקומפוזיציה לרוחבה ברבע העליון של היצירה; כתמי דם מרובים על הקירות, הרצפה, המיטה והכיסא, שאינם מותירים ספק לגבי המעשים הנוראים שבוצעו בחלל החדר. אלה מכוונים לקריאת המרחב כזירת רצח או טבח. בחדר המאויר של שפילשר, כמו בציור המקורי של ואן גוך, מצוירים חפצים אישיים, תמונות ודיוקנאות התלויים על קירות החדר. גם שני כיסאות מופיעים בו, ואף כוננית ומגבת רחצה, ובגדים התלויים על הקיר מאחורי המיטה. לכאורה ניתן לומר כי זהו חדר אישי של דייריו; אולם מרחב זה נעדר מהדיירים עצמם, ונותר מיותרם.



תמונה 12: קרן שפילשר, חדר שינה בנר עוז עוטף ישראל, 27 באוקטובר 2023, באדיבות קרן שפילשר

ולטר בנימין כותב כי נוכחותם הסוגסטיבית של הדיירים בבית או בחדר מתקיימת גם בהיעדרם. לטענתו, הדיירים מותירים עקבות בפנים הבית גם כשהם נעדרים מהייצוג.⁴¹ במובן זה, לתפנימים (ובהרחבה, גם לאיורי פנים) יש חשיבות מרבית, כיוון שהם משמשים כתפאורות פיזיות של פנים, הגם כשהוא ריק מאדם. בכוחן להעיד על אופיו, טעמו, מעמדו ומנהגיו של הדייר השוכן בו.⁴² על כן, כמו בציור המקורי של ואן גוך, כך גם איוורה של שפילשר מאפשר לברוא סיפור, הגם שהוא מתרחק מהסיפור המקורי. בהעתקת הייצוג המקורי המוכר מארל (Arles) לניר עוז, מ-1888 ל-2023, מפקיעה שפילשר את היצירה ל'כאן ולעכשיו' הישראליים. השיבוש הנעשה כאן כפול: פעם

41 Benjamin (לעיל הערה 24), עמ' 19.

42 קרייזברג (לעיל הערה 22), עמ' 76.

בהפיכת חדר השינה לזירת רצח עקובה מדם, ופעם בניתוקה של היצירה הקאנונית המערבית ממשמעויותיה המקוריות, העתקתה למציאות הישראלית והפיכתה לייצוג של נרטיב מקומי אקטואלי. שפילשר מבקשת להכפיף את אבני היסוד שעליהן נשענת תפיסת הנאורות הליברלית של התרבות המערבית למטרות האיור. ניתן לפרש את פעולת ההתערבות והשיבוש שהיא נוקטת אל מול היצירה המקורית כפעולה שיש בה מחאה, ואף התרסה אלימה, נגד חברה מערבית ששתקה נוכח האלימות שחוותה החברה הישראלית.

בתפיסה המיתית את הבית המיטיב, ובהרחבה גם את הגוף השלם, מתקיים יסוד ממשי יציב וחזק. אולם כשממד הקטסטרופה חודר למרחבים אוטונומיים ואינטימיים אלה, מתערערים היסודות המיתיים של הבית, ובהתאמה גם אלה של הגוף, וחלה הזחה ממחוזות שליטה וסדר אל עבר פסיביות, אובדן שליטה וכאוס: מן השלם אל המפורק והשבור, מריבונות לכאורה לקריסתה, בפרט כשמדובר במצבי קיצון כמו מלחמה. כשהבית נשרף, כשהבית נחדר, הגוף שנהנה מחירות הופך לגוף שבוי, לגוף מעונה, לזירת מלחמה. אך בניגוד לייצוגים הקשורים להריסות הבית וסביבתו, כשמדובר בהצגת הגוף המיוסר והמבוזה, שבו עוסק חלקו הבא של המאמר, עולות שאלות מוסריות הקשורות לא רק למאפייני הדימויים – פרוץ ונחדר, מדמם ומעוות, חשוף ומושפל – אלא לעצם הצגתם, בוודאי כשדימויים אלה עוברים מהלך אסתטיזציה מדימוי מתועד לדימוי אמנותי.

הגוף המעונה כגילום האלבויות

חלק זה של המאמר מתייחס לאיורים שהתמה המרכזית שלהם היא הגוף המעונה. באיורים אלה, הגוף עצמו מגלם זירת מלחמה. מלחמה תמיד גוררת בעקבותיה פגיעות בנפש ובגוף, אלא שהפגיעות שיידונו בחלק זה ממוקדות בפגיעה ובהשחתה מכוונת של גוף, ובפגיעות מיניות שהופנו כלפי נשים. סוגי האלימות המינית שפגעו בגופן של נשים במלחמת השבעה באוקטובר, והיקף התופעה, טרם ידועים בשלמותם – אולם מהעדויות שנחשפו עד כה עולה כי חומרתן רבה. אף כי תמת הגוף המעונה אינה רווחת בסוגת האיור, היא רווחת באיורי השבעה באוקטובר. באיורים שיידונו כאן, ייצוגי גוף הנשים מעידים על שלילת האוטונומיה על גופן, שהפך לאתר הרג ולזירה של אלימות מינית אכזרית מכוונת.

אונס ופגיעות מכוונות־מין הם כלי נשק וביטוי לכוח ולאמצעי להטלת אימה על הקורבנות, על הקהילות שאליהן הן שייכות, ועל הלאום שעימו הן מזוהות. ההיסטוריה האנושית ידעה מעשי אלימות מינית ואונס כלפי נשים, ואלו נתפסו כתוצר לוואי של מלחמות וביטוי ליצרים מיניים בלתי נשלטים של חיילים. אולם זוהי תפיסה בעייתית, כיוון שלא ניתן להתעלם מהקשר בין אלימות מינית לבין צורות אחרות של הפעלת כוח. כיום, מעשי אלימות בהקשרים של מין ואונס נדונים ככלי מלחמה מובחנים, אשר משמשים אסטרטגיה שיטתית ומחושבת להכנעת האויב ולהשפלתו, תוך ניסיון לבצע טיהור אתני ורצח עם.⁴³ אולם יש לראותם גם בהקשר תרבותי רחב יותר: ביצוע

B. Fitzpatrick, *Tactical Rape in War and Conflict: International recognition and Response*, 43 Bristol 2016, p. 1. הלברטל לנדאו בוחנת שני מקרי בוחן לאונס המוני של נשים בעיתות מלחמה: האחד במלחמת העולם הראשונה – בהקשר לרצח העם הארמני, והשני הוא אונס נשים ייזידיות בידי דאעש בעשור השני של המאה העשרים ואחת. מתוך מחקרה עולים מאפיינים חוזרים של תופעת האלימות המינית המכוונת כלפי נשים בסכסוכים בין קבוצות לאומיות ואתניות, והם

מעשי אלימות מינית נגד נשים והפיכת גופן לאתר פגיעה, השפלה והתעללות טמון, בין היתר, בתפיסה פטריארכלית הרואה בנשים קבוצה מוחלשת אל מול גברים וקניין שלהם, ומכאן שפגיעה בגוף הנשים היא גם פגיעה ב'כבוד הבעלות'⁴⁴.

כאמור, גופן של נשים הוא זה שהוצג בסרטונים, באיורים וכן בשיח הציבורי כאובייקט עיקרי לפגיעות מיניות שבוצעו בשבעה באוקטובר וכסמל לחילול ולשיעבוד, ובמובן זה הפך גם הוא לשדה קרב.⁴⁵ האיורים שיידונו כאן הם בסימן של כאב ואימה של גוף מעונה. נציין כי חלק מהאיורים העוסקים בגוף המעונה מבוססים על עדויות מצולמות שתועדו במצלמות החמאס והופצו בתקשורת בסמוך לאירועים, וחלקם נשענים על עדויות של נשים שחזרו מהשבי. עולה מכאן השאלה, מה מעמד הפרפורמטיבי של האיורים כאמצעים המתעדים או מהדהדים עדויות של שורדי מלחמה?

חנה ארנדט (Arendt) נדרשה לשאלת העדויות וכוחן ביצירת אמון ומהימנות. אמנם היא עסקה בעדויות מפי שורדי מחנות ריכוז ממלחמת העולם השנייה, ולא התמקדה באיורים או בדימויים חזותיים, אולם מדבריה ניתן להסיק על הקושי שבהענקת תוקף לעדויות על זוועות המתבצעות בעיתות מלחמה. ארנדט מטילה ספק בכוחן של העדויות לגייס אמון במהימנותן, גם כשהעדויות נמסרות ממקור ראשון, ממי שחוהה על בשרו את הזוועה (ובהרחבה, גם ממי שתיעד אותה). לטענתה, הדעת אינה יכולה להכיל או לדמיין את הזוועות, וכך הן נתפסות לעיתים כחלום בלהות ולא כמציאות, גם בקרב מי שחוה אותן בעצמם.⁴⁶ בהמשך לדבריה של ארנדט, אנחנו טוענות כי את מה שהנפש אינה מסוגלת להכיל או לדמיין, מתווך האיור בפעולת התרגום האסתטי שהוא מבצע לעדות. כאן עולה ביתר שאת חשיבות תפקידו של האיור בהנחה נוספת של סבל זוועות וקיבועם בזיכרון הקולקטיבי, הלוקאלי והבינלאומי. כפי שניתן לראות בתצלומים ובעדויות מקורות מהימנים להתרחשויות, כך ניתן לראות גם באיורים לא רק תוצר אסתטי גרידא, כי אם כלי תיעודי אפקטיבי.

תקפים גם לנדון במאמר זה. ראו: נ' הלברטל לנדאו, במלאת הפטריארכיה: אלימות מינית ורצח עם, ירושלים 2024, עמ' 21-22.

44 הלברטל לנדאו (שם), עמ' 27-29.

45 נציין כי מאז השבעה באוקטובר הצטברו עדויות בדבר פגיעות מיניות שנעשו גם בגופם של גברים – אולם בתקשורת, בשיח הציבורי, בשדה האקדמיה וכן בשדה האמנות, נכון לעת כתיבת המאמר, התקיימה נטייה ברורה להשתקת הנושא ולמיעוט ההתייחסות אליו. בהיסטוריה של ייצוג הגבריות, דימוי גוף גברי זוכה בתפיסה המסורתית המיתית להאדרה המתבטאת במושגים של חוזק וכוח, ובהתאמה לכך, הוא אינו נחשב לגוף החשוף לפגיעה מינית. אביגיל סולומון-גודו (Solomon-Godeau) מצביעה על כך שהגוף הגברי המיתי וייצוגיו באמנות המערבית זוכים למעמד של "קדושה", המתבטא בין השאר בהימנעות מהתייחסות קונקרטיית אל הג'ניטליה הגברית (גודלו וצורתו של איבר המין), או לחילופין בהדגשת איברי המין, מתוך רצון למקד את המבט בעוצמה הגברית של הדמות המוצגת. ראו: A. Solomon-Godeau, *Male Trouble: A Crisis in Representation*, London 1997, pp. 179-180. לעומת זאת, בהיסטוריה של התרבות החזותית, ייצוגי גוף נשיים נתפסים לרוב כאובייקט מיני מפתה, אך בה בעת גם כגוף החשוף לפגיעות מיניות ולניצול. דברים אלה נדונים גם אצל ג'ון ברגר (Berger), העומד על ההבחנה בין יחסה של התרבות החזותית המערבית לדימויי נשים לעומת יחסה לייצוגי גברים: ייצוג הגבר יגלם לרוב את חוזקו וכוחו ואת מה שביכולתו לבצע, ואילו ייצוג האישה יגלם לרוב את מה שניתן לעשות בה. לפיכך, ייצוגי גוף גבריים ונשיים משקפים נאמנה את התפיסות החברתיות-תרבותיות המגדריות המערביות. ראו: J. Berger, *Ways of Seeing*, London 1972, p. 45.

46 H. Arendt, *The Portable Hannah Arendt*, New York 2000, p. 120. דבריה של ארנדט הם קשים לתפיסה, אך ייתכן שיש בהם על מנת להסביר את יחסם האדיש של ארגוני זכויות אדם, זכויות נשים והאו"ם לעדויות שהצטברו, נאספו ואוגדו בחודשים הראשונים למלחמת השבעה באוקטובר.

בדיון בייצוגי הגוף המעונה עולה סוגיה אתית ומוסרית, שעיקרה הלגיטימיות של הצגת דימוי גוף בסבלו ובעינויו. אליזבת דופינה (Dauphinée) טוענת כי לדימוי החזותי האסתטי של גוף מעונה יש מעמד עצמאי, בפרט כשהדימוי הופך לאיקונה או סימבול, המייצג את הסבל ואת האלימות שבוצעה בו. על פי דופינה, כאשר תפקידו של הדימוי הוא לייצג אלימות פוליטית, גם אם מטרת הפצתו היא התנגדות למלחמה ולעינויים – יש להיות ערים למאפייני ייצוגיו: מדובר בהכרח בייצוג גוף 'אחר' לנו בכאבו ובעינויו, אולם על אף אחרותו והזרתו, מצופה מאיתנו להזדהות עימו ולהבינו. לטענתה, היכולת של הדימוי לעורר הזדהות מוגבלת ומוטלת בספק.⁴⁷

דורה אפל (Apel) מציגה גישה אחרת, וטוענת כי ייצוגים חזותיים של גוף מעונה פועלים נגד השכחה, נגד ניסיונות הדחיקת האירועים ומחיקתם מהנרטיב ההיסטורי. במובן זה, טוענת אפל, יש בכוחם של הדימויים לקרוא לציבור להזדהות עם הקורבנות ואף להתאבל עליהם. הצגת דימויים חזותיים של גוף מעונה משמרת בתודעה הציבורית את תחושת הזעם והכאב, את הבושה והפגיעה, הרבה מעבר למה שעדויות מילוליות יכולות לעשות. לצד העובדה שדימויים אלה מנציחים את הזוועות ואת האימה, יש להם גם תפקידים נוספים: שיקוף ערכי קהילה וגיבושם, פיתוח דיון בדבר גבולות המוסרי והלא-מוסרי, ועידוד ביקורת פוליטית.⁴⁸ אנחנו מציעות כי שתי הגישות, זו של דופינה וזו של אפל, משלימות זו את זו ואינן סותרות: מצד אחד, לא ניתן להתעלם מפעולת הניכוס וההחפצה, מהאסתטיזציה של הרוע ומהסכנה שבפעולת השכפול הפטישיסטי של דימויים שעיקרם הטלת סבל ואלימות מינית; מצד שני, אנחנו מכירות בכוחה של היצירה האמנותית, במקרה זה המאורת, בהנצחת מעשי הטרור והזוועות, ביצירת זעזוע ובהשהיית המבט כך שלא ניתן יהיה לטשטש את עוצמת האירועים, לערער עליהם או להכחישם.

איורה של קרן שפילשר (תמונה 13) הוא פראפרזה לציורו של יוחנן סימון **שבת בקיבוץ** מ-1947 (תמונה 14). שפילשר מכנה את יצירתה באותו השם שבו סימון זיכה את שלו, ומשמרת את כל 'אבני הבניין' של הציור המקורי: סכמת הצבעים, הדמויות, המרחב והאלמנטים המופיעים בו, כמו מגדל המים, הבתים, העצים והאדמה. אך שעה שציורו של סימון מסמן כל שבת בכל קיבוץ בחודשי הקיץ, שפילשר מכוונת ספציפית לשבת השבעה באוקטובר בקיבוצי עוטף עזה. בציורי השבת בקיבוץ של סימון, טוענת טלי תמיר, קיים איזון בין הנופים לבין קבוצות הדמויות השתוללות בתוכם: "כל קבוצה מהווה יחידה צורנית סגורה בפני עצמה: אם-ילד-אב; אם-ילד; אב-ילד".⁴⁹ בהרחבה לדברי תמיר, אנחנו טוענות כי בעבודותיו של סימון, ובהתאמה גם באיורה

47 דבריה של דופינה עומדים בזיקה מסוימת לדברי ארנדט באשר ליכולתו של ייצוג הגוף המעונה לעורר אמפתיה מחד גיסא, ובה בעת להיות מוטל בספק בשל הקושי להכילו או לדמיין את הזוועות שנעשו בו. אולם ארנדט עוסקת בעדויות מושמעות, ואילו דופינה עוסקת בעדויות חזותיות – בתצלומים שהופצו בעקבות ההתעללות בשבויי מלחמה מצד חיילי הצבא האמריקני בכלא אבו גאריב (Abu Ghraib) שבעירק ב-2004. ראו:

E. Dauphinée, 'The Politics of the Body in Pain: Reading the Ethics of Imagery', *Security Dialogue*, 38, no. 2 (June 2007), pp. 139-155, at pp. 140, 142, 145-146

48 D. Apel, 'The Public display of Torture photos', M. P. Di Bella and J. Elkin (Eds.), *Representations of Pain in Art and Visual Culture*, New York 2013, pp. 143-149, at p. 144, 147

49 ט' תמיר, יוחנן סימון: דיוקן כפול (ספר תערוכה), תל אביב 2001, עמ' 104.

של שפילשר, מתמזגים המושגים בית וגוף. כל יחידה המזוהה עם משפחה היא יחידה פיזית קונקרטיה וממשית של רעיון הבית, הגם אם הוא מוצג באופן מטאפורי.



תמונה 13: קרן שפילשר, שבת בקיבוץ, 4 בנובמבר 2023, באדיבות קרן שפילשר



תמונה 14: יוחנן סימון, שבת בקיבוץ, שמן על בד ועץ, 27X36 ס"מ, 1947, באדיבות איה סימון בן-צדף

סימון מדגיש את המרחב האישי־משפחתי בתוך הקולקטיבי־הקיבוצי, בכך שהוא מציג כל תא משפחתי כתא נפרד, על אף הסמיכות הפיזית בין המשפחות. ציורו הוא ייצוג של האוטופי, בהתמקדותו בהווי המשפחתי בחיי הקיבוץ בשעת מנוחה. מנגד, שפילשר מפרה את שלוות השבת, ומדגישה באיורה את הדיסטופי: היא משבשת את שלמות גופם של הנשים והילדים, ובהתאמה גם את המרחב המשפחתי. כך היא גם מטפלת במרחב הפיזי של הנוף הקיבוצי, כשהיא מטיחה באיור צבע אדום המתרגם לכתמי דם. כתמי הדם מכסים את האדמה, את השמיים, את העצים ואת חלקי גופן של הדמויות. למשל, המטפחת האדומה שעל ראשה של הדמות היושבת בקדמת הציור, בצידו השמאלי, מתמזגת עם כתם הדם שעל כתפה ושדה. גם העיתון שלצידה מכוסה כתם דם, וכך גם יד בתה, האדמה שסביבה וגדם העץ שלימינה. השמיכה שהדמות שרועה עליה בקדמת הציור של סימון, הופכת באיורה של שפילשר לשלולית דם. עיני דמות האישה בציורו של סימון עצומות קמעה, כמעין נמנום רגוע של צהרי יום; ואילו אצל שפילשר עיניה פקוחות לרווחה, לא מתוך סימן לחיים או חיות, אלא פעורות כעיניה של גווייה. אזורי הדימום מגופן של דמויות הנשים הנוספות המופיעות באיורה של שפילשר מסומנים בחלקם באזורי איברי מינן. רק גבר אחד, המופיע כדמות גברית יחידה במרכז המישור האחורי של הציור המקורי, מופיע גם באיורה של שפילשר, בשלמותו וללא כל פגע. בהתאמה לתפיסה התרבותית המסמנת נשים ואת גופן כמרחב וזירה למעשי אלימות מינית וטבח בעת מלחמה, גם שפילשר מציגה את הגוף הנשי כגוף פצוע ומדמם, כקורבן.

אינטרטקסטואליות מאפינת את עבודותיה של שפילשר המתייחסות לאירועי השבעה באוקטובר, שחלקן יידונו כאן. בדיון במושג אינטרטקסטואליות, מזהה קריסטבה שני צירים עיקריים: ציר אופקי וציר אנכי.⁵⁰ אינטרטקסטואליות אופקית היא הדרך שבה טקסט מתייחס לתכנים תרבותיים קודמים או בני זמנו באמצעות ציטוט, אזכור או פראפרזה; ואילו אינטרטקסטואליות אנכית היא הדרך שבה טקסט מקיים דיאלוג עם טקסטים מסוגה אחרת, למשל דיאלוג בין איור לתצלום או לציור שמן, כפי שנראה באיורים רבים הנדונים במאמר זה. גם באיור זה של שפילשר (תמונה 13) ניתן לזהות את שני הצירים שהגדירה קריסטבה. איור זה הוא בבחינת פראפרזה לציורו של סימון, ובה בעת הוא מקיים דיאלוג בין שתי הסוגות, ציור ואיור.

זיקה אינטרטקסטואלית כפולה מתקיימת גם בשני איורים נוספים של שפילשר, שכותרותיהם הדומות מתייחסות במפורש למעשי אונס שבוצעו בשבעה באוקטובר: **אנוסה** (תמונה 15) ו**אנוסות** (תמונה 16). איורים אלה מבוססים על שתי יצירות קאנוניות: **הגוף הגדול השוכב/העירום הוורוד** (*Large Reclining Nude*) של הנרי מאטיס (Matisse) משנת 1935, ו**העלמות מאביניון** (*Les Femmes d'Alger*) של פאבלו פיקאסו (Picasso) מהשנים 1906–1907. האיור **אנוסה** (תמונה 15) מציג לראווה דמות אישה עירומה שוכבת בתוך פנים, המזכיר מרחב רחצה מעוטר אריחי חרסינה גאומטריים. מוטיב הרחצה באמנות

P. Prayer and R. Elmo, 'Text/Texts: Interrogating Julia Kristeva's Concept of 50 Intertextuality', *Ars Artium: An International Peer review-cum Refereed Research Journal of Humanities and Social Sciences*, 3 (January 2015), pp. 77–80, at p. 78.

המערבית הפך לסוגה מקובלת שמיקמה את הנשים במרחב הפנים, בחדר הבוודואר (boudoir) או הרחצה שלהן – שאינו אמור להיות חשוף לעין זרה, ובוודאי לא גברית.⁵¹ הרחצה היא אמנם פעולה שגרתית ויום-יומית, אך יש בה ממד של טקסיות: פעולה אישית ופרטית בעלת נופך פסיכולוגי והגייניסטי. החוויה הפרטית המתרחשת בחללים אינטימיים אלו כוללת תהליכי חשיבה, הרהור וחלומות. לפיכך, אין לראות בחדרי הרחצה והאמבט רק חללים שבהם מתבצעות פרקטיקות הקשורות אל הגוף בהקשר של ניקיון, כי אם העיסוק בגוף הוא טיפול של ה'אני' בעצמו ולמען עצמו. עיסוק זה משווה לרחצה מעמד וממד פסיכולוגי נרקסיסטי, שמטרתו הענקת הרפיה ושלווה לפרט. מכאן שניתן לראות בחדר הרחצה את מקדשה של האישה, המהווה חלל פרטי השייך רק לה, לפחות בזמן הרחצה עצמה – מטאפורה לקדושת גופה, וביטוי לאוטונומיה שלה ולזכותה לפרטיות.⁵²

ההכרה בזכות לפרטיות בחדר הרחצה מעצימה עוד יותר את חוויית האלימות של מעשה האונס שאליה מכוונת שפילשר, כי ודאי שגופה של אישה לא נועד לביצוע מעשה נפשע בחלל פרטי זה, או בכלל. כמו אצל מאטיס, גם אצל שפילשר גופה הגדול והמפותל של דמות האישה תופס את מרבית שטח האזור. תנוחת השכיבה בהחלט משדרת נינוחות ושלווה, ובה בעת גם מודעות של האישה ליופייה ולקסמה, ולהיותה עונג חזותי עבור המתבונן בה.⁵³ אלא שבאיורה של שפילשר, אלה הם כתמי דם המותזים לכל עבר: על הרצפה, על קיר אריחי החרסונה ועל גופה של האישה – שדיה, כתפיה, ידיה, רגליה ומפשעתה. כתמי הדם מפרים את השלווה שבתמונה, ובוודאי מערערים גם על חוויית העונג והחשק להתבונן בגוף שכזה. זהו גוף שאיבד מהארוטיות שלו. מה שנדמה היה למרחב הפנים הכי פנימי בבית, הופך באיורה של שפילשר לזירת אלימות מינית, ובפרט בהיעדר ההלימה בין מעשי האלימות שנעשו בדמות למבע פניה ולתנוחת הרביצה הנינוחה שהיא מבטאת. בחירתה של שפילשר מטרידה מאוד: היא אינה מאפשרת לנו עוד כצופים ליהנות מהאזכור הקאנוני וזיהויו. בכך היא גם מבקשת להפקיע את פוטנציאל העונג מהיצירה המקורית, ובוודאי מהגרסה המאוירת שלה. כך שפילשר מפרה גם את הקודים התרבותיים של מסורת אמנות המערב, העשירה בדימויי נשים כאובייקטים רוחצים ושרועים, נצפים ונחשקים.

51 יש לציין כי גם מאטיס עצמו, כמו אמנים רבים אחרים בהיסטוריה של האמנות המערבית, כופה את מבטו ואת נוכחותו, באופן מציצני יש לומר, על מרחב לא לו.

52 קרייזברג (לעיל הערה 22), עמ' 217-218.

53 את המושג 'עונג חזותי' טבעה לורה מאלווי (Mulvey), בהתייחסה לחוסר האיזון הקיים בסדר החברתי בתרבות המערב – שבו תפקידן של נשים הוא להיות מוצגות לראווה, ואילו תפקידם של הגברים הוא להתבונן ולהתענג. האישה מוצגת לראווה כמושא לתאוה, ואילו הגבר נתפס כבעל המבט אשר גוף האישה מוצג עבורו. במובן זה, נשים מוצגות כפאסיביות ואילו הגברים מוצגים כאקטיביים. ראו:

L. Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', eds. L. Braudy and M. Cohen, *Film Theory and Criticism: Introductory Reading*, New York 2009, pp. 711-722, at p. 715



תמונה 15: קרן שפילשר, אנוסה, 6 בדצמבר 2023, באדיבות קרן שפילשר

באיור אחר שלה, **אנוסות** (תמונה 16), מתמקדת שפילשר בשתיים מהדמויות המרכזיות מתוך חמש דמויות הנשים העירומות בציורו של פיקאסו, שכולנו מיטיבים לזהות כ**עלמות מאיביניון**. כמו באיור הקודם (תמונה 15), גם באיור זה מייצרת שפילשר מניפולציה על הטקסט הוויזואלי המקורי, כשהיא מצטטת את המקור אך מבצעת בו שינויים בצבע ובקומפוזיציה: היא חותכת ומשמיטה מתוכו דמויות ואלמנטים, שהם חלק בלתי נפרד ממהות היצירה המקורית. באיורה היא מתמקדת במרחב מצומצם ודחוס, חותכת את חלקו התחתון של גוף הדמויות ומותירה רק ראש וטורסו. לצד זאת היא משנה את הצבעוניות המקורית של היצירה, מגוונים חומים לצבעוניות תכלכלה. בכך היא מעבירה אותנו מפרזי של ראשית המאה העשרים ל'כאן ועכשיו' המקומי-ישראלי, המאופיין באור תכלכל-שמיימי של שלהי הקיץ. כך היא פועלת גם כשהיא משנה את צבע גופן של דמויות הנשים לגווני ורוד, בשונה ממשחקי הצבע המשתנים בגופן של העלמות בציור המקורי.



תמונה 16: קרן שפילשר, אנוסות, 2 באפריל 2024, באדיבות קרן שפילשר

מהלך השיבוש לא תם בכך. שפילשר מתעלמת מהעובדה שהעלמות המקוריות היו פרוצות, והמרחב המתואר בציורו של פיקאסו הוא ככל הנראה בית בושת. באיורה אין כלל אפשרות להגדיר את המרחב, אם מדובר בחוץ או בפנים, ומה טיבו. מעניינת בחירתה להתמקד דווקא בשתי הדמויות המרכזיות היחידות בציורו של פיקאסו העומדות בסטנדרט התרבותי של נשיות מערבית (גם אם הן פרוצות), בין היתר בשל בהירות גופן. יתר הנשים בציורו של פיקאסו אינן מזוהות עם אותו קוד נשיות מערבי, ונראות כזרות, מעט חייתיות ומעוותות, כך ש'אחרותן' בולטת עוד יותר – ומכאן ייתכן כי פוטנציאל ההזדהות עימן פוחת.

במובן זה, ציורו של פיקאסו משמש רק כ'תבנית' עבור שפילשר, המעקרת את משמעותו המקורית. באיורה שתי הדמויות העומדות במרכז הקומפוזיציה אינן פרוצות, אלא הן אנוסות – שתי נשים צעירות שגופן הושחת. כתמי הדם הם מוטיב מהותי פורע המופיע על השדיים המרוטשים ועל פיהן, האחד חסום והשני שסוע. זה ביטוי ליטראלי לגוף מעונה ומבוזה. איור זה עומד בסימן של כאב ושל אימה, וגם

של 'בזות' (Abject), בהמשגתה של קריסטבה.⁵⁴ הבזות אינה מאפשרת עוד לראות באובייקט דימוי מוגדר ומזוהה, המוצע לעין הצופה כפי שאנחנו מצפים לראותו – מיני, נחשק ומפתה, כפי שהעלמות מגלמות בצירוף המקורי. הבחירה של שפילשר היא לפרוע את הסדר התרבותי המוכר, זה המותיר את היפה כיפה ואת המפתה והמענג ככה.

בחירתה דווקא בשתי הדמויות ה'יפות' מבין הנשים המקוריות, והפיכתן לגוף שהושחת, מדמם ודוחה, היא המערערת על הסדר ועל ייצוגו. היא ההופכת את היפה לבזוי, שהוא אנטיתזה למושך, לנקי, לטהור ולשלם. בדמויות אלו, הבזות היא הנוכחת והבולטת לעין: הגוף שהושחת וגורם לנו לרתיעה, לזעזוע, לבחילה ולהתכווצות, לא רק בשל המראה המשוסע והמרוטש, כי אם מפורקן התרבות, משבירת החוק והסדר. זוהי הפרת הקוד המוסרי והאנושי, שהפך את גופן של הנשים לייצוג הקטסטרופה של מלחמה. במובן זה, ניתן לקשור את מושג הבזות של קריסטבה עם מושג האלביתיות הפרוידיאני: שניהם מייצרים את הניכור ואת המרחק ממה שהיה פעם מוכר וידוע לנו, וניצוק תרבותית בתודעתנו כבלתי ניתן לערעור.

באמצעות דיון אינטרטקסטואלי, דומה כי שפילשר מבקשת שנתבונן ביצירות הקאנוניות המזוהות עם תרבות המערב בדרך אחרת. בהכפפת הקאנון המערבי לטובת "מקרה" לאומי-מקומי, מזרח-תיכוני, היא מבקשת לשלוט בדימוי: פעם אחת באמצעות גיוסן של יצירות קאנוניות כאסטרטגיה אמנותית לשם אמירה אישית; פעם נוספת, כשהיא מגייסת את היצירות לשם יצירת נרטיב מקומי-לאומי; ופעם שלישית, כשהיא משבשת את היצירות לשם התרסה נגד "עצימת העיניים" של עולם האמנות והתרבות המערבי, ההומני בתפיסתו, שהתעלמו והפנו עורף לישראל נוכח אירועי השבעה באוקטובר.

מושג הבזות תקף לדיון גם במקבץ איורים אחרון למאמר זה (תמונות 17-19), שעיקרו ייצוגי גוף של אישה שבויה וכפותה, פצועה ומדממת, חסרת אוניס ונטולת אוטונומיה. ממאפייני האיורים שיידונו כאן הוא היעדר היכולת להתייחס עוד למרחב הגוף כמרחב ריבוני, ובהתאמה לא נוכל להתייחס גם למרחב הפיזי כמרחב קונקרטי המזוהה עם הבית. כפי שנראה, שני המושגים הקשורים זה בזה, בית וגוף, יאותגרו מושגית בדיון שיערך כאן, עד כי לא נוכל עוד לייחס להם 'טבעיות' באופן נחרץ וברור.

במקבץ זה שלושה איורים של שלושה מאיירים, שהגיבו באופן מידי לפרסום "סרטון חטיפת התצפיתניות", שהופץ בכלי התקשורת ב-22 במאי 2024. לפחות בשניים מתוך שלושת האיורים, אנחנו מזהים את הדמויות באופן ודאי ומכירים את שמותיהן.⁵⁵ המאיירים מישל קישקה (תמונה 17) וזאב אנגלמאיר (תמונה 18) מציגים עמדה דומה בפנייתם לסרטון כאל מקור לציטוט, ומקפויים מתוכו את אותו הפריים, שבו נצפות ארבע מתוך חמש התצפיתניות ישובות על הרצפה בגבן אל הקיר, כשידיהן כפותות מאחוריהן. התצפיתנית החמישית שכובה לפנייה על הרצפה, כשפניה מוסוים ורק מכנסי הפיג'מה שלה מוצגים. אנגלמאיר מציג באיורו (תמונה 18) גם חלק מפלג גופה

54 J. Kristeva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, New York 1982, pp. 1-2 (online version), https://thepoeticsseminar.wordpress.com/wp-content/uploads/2017/09/approaching_abjection.pdf

55 בסרטון אנחנו עדים לאירוע חטיפתן של חמש התצפיתניות: דניאלה גלבוט, אגם ברגר, לירי אלבג, קרינה ארייב ונעמה לוי, שנחטפו מבסיס צה"ל בנחל עוז בשבעה באוקטובר.



תמונה 17: מישל קישקה, תדע כל אם עבריה, מאי 2024, באדיבות מישל קישקה



תמונה 18: זאב אנגלמאיר, Shoshke_Engelmayer@, גלויה יומית - תצפיתניות, 26 במאי 2024, באדיבות זאב אנגלמאיר

העליון. פנייתם המפורשת של קישקה ואנגלמאיר לסרטון המקורי, ונאמנותם לאופני ייצוג הדמויות וההתרחשות, שונה מעמדתה של קרן שפילשר (תמונה 19) - אשר מציגה באיורה פרשנות אחרת לאירוע, שבה הזיהוי וההקשר לסרטון מובהקים פחות.

מטרתם של שלושת האיורים שונה: באיורו של קישקה (תמונה 17) מופנית ביקורת נוקבת כלפי ממשלה המפקירה את אזרחיותיה וחיילותיה, המתבטאת בכתובת גרפיטי שמופיעה בחלק העליון של האיור, ובה נכתב במה שנדמה כדם: "תדע כל אם עבריה כי הפקירה גורל בתה בידי ממשלה לא ראויה". כתובת זו, שאינה מופיעה על הקיר בסרטון החטיפה המקורי, מעידה על חופש הפעולה של המאייר, הרואה את תפקידו לא רק כמתעד כי אם כפרשן ומבקר. זהו האיור היחיד מבין השלושה העושה שימוש כפול בטקסט: מילולי וויזואלי. הטקסט המילולי מופיע באיור כאלמנט המעצים את הסצנה המוצגת, ומטעין אותה במשמעות נוספת - הפניית אצבע מאשימה הן כלפי הממשלה, והן כלפי התפיסה האידיאולוגית שהתגבשה בחברה הישראלית בדבר תפקיד האמהות לחנך לשירות צבאי. עוד בולטת באיור הצבעוניות המונוכרומטית, המצטמצמת לגוונים אפורים-חומים, ומבליטה את כתמי הדם הפזורים על מכנסיהן ופניהן של הצעירות וכן את כתובת הגרפיטי, המדממת אף היא. קו האיור ה"נקי" והמדויק משווה לאיור איכויות "צילומיות עיתונאיות", המנציחות ומתעדות רגע אחד מתוך אירוע חטיפת התצפיתניות.

לעומתו, איורו של אנגלמאיר (תמונה 18) אינו מבקש להיות תיעודי כלל: הוא בעל מאפיינים נאיביים-ילדותיים באיכות הקו המאיר ובבחירת

הצבעוניות העזה. בכך רותם אנגלמאיר את הבחירות האסתטיות שלו, המהוות דיסוננס חריף לסיטואציה המוצגת, להעצמת חוויית האימה. אנגלמאיר אינו מתמקד בהצגת ריאליה, אלא מבקש להדגיש את הא-נורמליות, את האימה והפחד הניכרים בפניהן של החטופות והפצועות. איורו לא מבקש להיות יפה, וגם לא מנסה לשמר את יופיין של הצעירות, שהוא מושא להתבוננות ולהתייחסות מחבלי הנוחבה, לפי הדברים הנשמעים בסרטון. נהפוך הוא: פניהן של הצעירות מעוותות והמומות, ואינן מותירות ספק לגבי האירוע המבעית שבו הן מצויות, וגם לא לגבי שאירע להן.

אם איורו של קישקה (תמונה 17) נשען על היכרות מוקדמת של הצופים עם סרטון התצפיתניות ועיגון ההקשר שלו בכתובת הגרפיטי, אזי איורו של אנגלמאיר (תמונה

18) מעגן את הסיטואציה בהקשר רחב יותר באמצעות שילוב צדודית פניו של המחבל המדבר בסרטון, שפניו זרות ומאיימות, בצד השמאלי התחתון של הקומפוזיציה. איור זה אינו מציג רק תיעוד של הנשים השבויות והפצועות, כי אם גם תיעוד של המפגע, כנציגם של מחוללי העוולה. אולם בשני האיורים מנציחים קישקה ואנגלמאיר את האירוע באופן משולש: החטיפה, התיעוד והפצת הסרטון. מתרחש כאן אירוע מקביל, והוא זה המשכפל את החפצתן של נשים כאובייקט מבוזה, כפות, כפוף, מושפל ושבוי, וכגוף שאיבד את המעמד הסובייקטיבי שלו. המוצגות אינן דמויות סימבוליות, אלא נשים ממשיות שיש להן שמות, משפחות, נרטיב והיסטוריה חיצוניים לאירוע החטיפה. בהקפדה על הפרסונליזציה המאירת של הדמויות, למשל באמצעות סדר ישיבתן, ניטלת כל אפשרות לזהותן אחרת מלבד זיהוין כחטופות וכמעונות.

שפילשר (תמונה 19) נוקטת עמדה שונה, ומזקקת מתוך סרטון התצפיתניות דימוי אחד בלבד: מכנסי פיג'מה כדימוי מרכזי. זהו דימוי עצמאי המזוהה עם הבית ועם החלל הפרטי, אשר בהקשר המאור ניתק מייעודו. הדימוי גם נעדר את כל רצף המופעים והמרכיבים האסתטיים הקיימים בסרטון המקורי, המצויים כאמור באיוריהם של קישקה (תמונה 17) ואנגלמאיר (תמונה 18) שנדונו לעיל. שפילשר מייצרת אינטגרציה בין שני סרטונים שונים המתעדים חטיפה ושבי של תצפיתניות, וסומכת על הצופים שיקשרו ביניהם בעצמם: האחד, שנדון לעיל, מציג בין היתר את קרינה ארייב שכובה על הרצפה; השני הוא סרטון אחר שהופץ באותו היום, ובו נראית נעמה לוי מובלת כפותה בידי שוביה לג'יפ בעזה, כשמכנסיה מוכתמים בדם בחלקם האחורי. איורה של שפילשר ממקד אותנו באמצעות 'תקריב' (בהשאלה מעולם הצילום, 'קלוז-אפ') לדימוי מכנסי הפיג'מה, ובכך מבצע אינטגרציה של שתי דמויות משני סרטונים שונים.

על גבי המכנסיים שלל דימויים המבוססים על דמות הקומיקס של הכלב סנופי (Snoopy), המוכר מהתרבות הפופולרית ומזוהה בפרט עם תרבות ילדית. שפילשר מעצימה את הנופך הילדי גם בבחירת גוון ורוד עז כמסטיק בזוקה לרקע, המנתק כליל את האיור מסרטוני הזוועה ומהאימה המוצגת בהם. אולם כאנטיתזה לכך, מופיע במכנסיים כתם דם מסיבי באזור המפשעה. לאור שלל המרכיבים האסתטיים שבאיור, היה ניתן לחשוב שדימוי זה מכוון לעולם תמים של ילדות וילדות, אלא שלא כך הדבר: המכנסיים הריקים המוכתמים בדם, אל מול המאפיינים הילדיים (מכנסי פיג'מה, הדמות של סנופי והרקע הוורוד), מנכיחים את הנורא ומעצימים את היעדרו של הגוף. כתם הדם המתפשט באזור המפשעה מעצים במיוחד את הדיסוננס בין המאפיינים הילדיים לבין התרחיש המשתמע מהאיור. כתם הדם עשוי להתפרש בכמה מובנים הקשורים לדם הווסת - סימן לחיים ולפוריות, אולם כאן מגולמת גם הסכנה לשלמות הגוף כתוצאה מאונס; ובה בעת, כתם הדם מעגן את גוף האישה עם מושגי הבזות, הטומאה והלכלוך⁵⁶ - לא כל שכן, כביטוי מפורש לביצוע מעשה אונס ולהיות גופה של האישה שדה קרב.

M. Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*, London 56 and New York 2001, p. 122, 139, 143, 145, 177



תמונה 19: קרן שפילשר, שלוש דקות ועשר שניות בגיהנום, 22 מאי, 2024, באדיבות קרן שפילשר

השיבוש שמייצרת שפילשר הינו רב־רבדים. היא מציגה את דימוי מכנסי הפיג'מה כייצוג של אמנות, ולא כרפליקה למציאות, ובכך היא מנתקת את האובייקט המוצג מהקשרו. עוד היא משבשת את אופני ייצוגם של המכנסיים: פעם בייצוג חלקם הקדמי של מכנסי הפיג'מה, אף כי בשני הסרטונים נראה רק חלקם האחורי; פעם בהצבת המכנסיים באופן אנכי, לעומת הייצוג האופקי המקורי בסרטון, שבו נראית קרינה ארייב שכובה; ופעם כשהיא משבשת את הדקדוק הפנימי של הייצוג המקורי המצולם, בהצגת המכנסיים ריקים לעומת שני הסרטונים שבהם הגוף נוכח.

גם כותרת האזור: **שלוש דקות ועשר שניות בגיהנום**, אינה מקלה על הצופה את זיהוי הזיקה לסרטון. הכותרת אינה מפורשת דיה, ובוודאי שאינה ממקדת את הצופה באופן מפורש באירוע. באמצעות נטילת המאפיינים האישיים, הדימוי יכול להתפרש רק מתוך ההקשר שלו. שפילשר, כאמור, סומכת עלינו כצופים כי נערוך בעצמנו את ההיקש הלוגי המתבקש, שייחס את הדימוי לסרטוני החטיפה ולדמויותיהן של קרינה ארייב ונעמה לוי – ששתיהן תועדו לבושות במכנסי פיג'מה בעת חטיפתן. בה בעת

היא גם מטילה על הצופה תפקיד פרשני, מאתגרת ומפעילה אותו, בהנחה שיזהה את מהלך השיבוש ויבין אותו. שפילשר גם נמנעת מלהתייחס באופן פרטני לקרינה ולנעמה או לנרטיב המיוחס להן, ובכך הופכת את מעמד החטיפה לסימבול. זעקתה של שפילשר היא זעקה מגדרית-לאומית, אך גם אוניברסלית, על אודות הפיכתן של נשים וגופן למרחב לאלמות ולפגיעה מינית בעיתות מלחמה.

בניתוח מקבץ איורים זה אנחנו מזהות מערכת זיקות אינטרטקסטואליות, שהן מעבר לציטוט או לפראפרזה. יש לזיקות אלה תפקיד מהותי בהבנת הדימוי החזותי כטקסט, ובהבנת פעולת המאיירים באסתטיזציה שהם מציעים כתחליף לדימוי המקורי. עמדנו על טיבה של האינטרטקסטואליות האופקית בהתייחסות לשלושת המאיירים – קישקה, אנלגמאיר ושפילשר, אשר הציגו באיוריהם זיקה לתוכן הסרטון, או לדמותו של הכלב סנופי באיורה של שפילשר. אולם גם אינטרטקסטואליות אנכית מגולמת באיורים אלה, בגיוס סוגות שונות במהותן ובמטרתן על ידי המאיירים: הישענותם של קישקה ואנגלמאיר על הסוגה הקולנועית-תיעודית (סרטון החטיפה), סוגת הגרפיטי שמישל קישקה עושה בה שימוש, וסוגת הקומיקס ששפילשר עומלת בה. פנייתם של המאיירים לגרפיטי ולקומיקס מאפשרת ההתבוננות באירוע מבעית ומחריד, גם עבור מי שאינו מסוגל לצפות בסרטוני המקור המייסרים; ובה בעת היא מסייעת למאיירים להעביר מסרים ואמירות ביקורתיות וחתרניות.

ז'אן בודריאר מזהה את כוחו של דימוי המיוצר ומופץ בידי גורמי טרור, וטוען כי מכל ההתרחשויות שאירועי טרור משיתים – מה שנותר בתודעתנו הוא הדימוי החזותי. בכוחו של הדימוי לעצב את הבנתנו על אודות האירועים, מאחר שהדימוי הופך ל'זירה' הממשית של האירוע. הפצת דימויים באופן מיידי ובזמן אמת, טוען בודריאר, היא כלי לתביעת בעלות על הנרטיב. יתרה מכך, הדימוי מגויס ככלי נשק וכאמצעי לפעולת טרור תודעתית בידי גורמי הטרור, וכך גם השליטה באופני הצגתו ובתזמון הפצתו.⁵⁷ בעקבות בודריאר אנחנו טוענות, כי עצם פעולת התרגום לאיור ותרגומו של הסרטון המצולם בידי טרוריסטים ליצירה אסתטית, מזקקים עבורנו המאיירים הישראליים רגע אחד מתוך רצף מבעים מזעזעים. בכך הם מבקשים לתבוע את השליטה על הדימוי, על הפצתו, ועל הנרטיב שלו. אולם עולה מכך בעיה, שכן פעולתם של המאיירים עלולה להתפרש באותה מידה כניסיון להשיב את כבוד הבעלות על האובייקט שנגזל – החטופות. דופינה טוענת כי עצם הפצת הדימויים שבמרכזם סבל ואימה היא 'פטישיזציה', הגם אם מטרתה היא ניסוח אמירות ביקורתיות כלפי פשעי מין נגד האנושות בעת מלחמה. בין כך ובין כך, היא פוסקת, יצירת דימויים של גופים מעונים והפצתם היא בבחינת ניכוס חוזר של קורבנות המלחמה ומעשי האכזריות, והחפצתם לצרכים פוליטיים.⁵⁸

מה שמאחד את המקבץ הנדון בתת-פרק זה הוא פניית המאיירים לסרטונים המתעדים חטיפות, אולם הם אינם אחידים בגישתם. בעקבות הדיון של דופינה, אנחנו טוענות,

57 בודריאר מכוון בספרו לקריסת מגדלי התאומים בניו יורק, בעקבות פעולת טרור שבוצעה ב-11 בספטמבר 2001, J. Baudrillard, *The Spirit of Terrorism*, London and New York 2003, pp. 26-27.

58 דופינה מתייחסת לתצלומים שהופצו בעקבות ההתעללות בשבויי מלחמה מצד חיילי הצבא האמריקני בכלא אבו גאריב (Abu Ghraib) בעירק ב-2004. ראו: Dauphinée (לעיל הערה 47), עמ' 140, 142, 145-146.

מסתמנות כאן שתי גישות שונות: זו של שפילשר, ומנגד זו של קישקה ואנגלמאיר. שפילשר מבטלת את הממד הפרסונלי, ומשתמשת במכנסיים כייצוג סימבולי לכל אישה באשר היא; ומנגד, איוריהם של קישקה ואנגלמאיר משכפלים באופן פרטיקולרי את הדמויות ואת אופני הצגתן מתוך סרטון החטיפה. בכך משתכפלת פעולת ההחפצה המתקיימת ממילא בסרטון, המנציחה את התצפיתניות החטופות בזיכרון הקולקטיבי כנשים פגועות.

סיכום

במאמר זה ביקשנו לעמוד על תפקידם של האיורים שנעשו בעקבות אירועי השבעה באוקטובר. היצירות שהוצגו מסמנות תקופה ספציפית: אלה הן יצירות שפורסמו בחשבונות האינסטגרם של המאיירים, החל מהשבעה באוקטובר 2023 ועד מועד פרסום סרטון התצפיתניות, שהופץ בחודש מאי 2024. רובם מתייחסים לאירועי אותה השבת, השבעה באוקטובר. איורים אלו משקפים את הסבל שחוו המרחב האנושי, הביתי, הנפשי והגופני באותו היום. האיורים מהדהדים את העדויות המוקלטות, המצולמות והמוסרטות, ומייצרים באמצעים אסתטיים קונקרטיזציה של הקטסטרופה, כייצוג של הנרטיב הישראלי. המיידיות של הפצת האיורים הפכה לאטריוט קריטי של פעולת המאיירים, ששינו בתוך כך את מעמדו של האיור בעת הזו: מדימוי חזותי המזוהה עם תרבות פופולרית, ולרוב עם תרבות הילד – אל טקסט חזותי מתעד, לא מעט 'מגויס', ובעל אמירה נוקבת. כך מתפקד האיור כמתווה ארכיטקטוני כפול, המציע ייצוגים פרטיים אך גם לאומיים; מציג את המוכר והביתי, שנעשה למסויט ולאלביתי; וכן את הגופני והנפשי הריבוני, שהופרעו עד כדי אובדן האוטונומיות. כל שנחוה כאוטופי, התערער והתברר כדיסטופי.

במאמר זה הראינו גישות ואסטרטגיות, לעיתים חופפות, שנקטו המאיירים. חלקם עשו שימוש אינטרטקסטואלי בציטוט או בפראפרזה של יצירות קאנוניות, כמו באיוריה של קרן שפילשר, שהשיבוש המפורש המוצג בהם נעשה מתוך שאיפה להכפיף את הקאנון האמנותי לנרטיב הישראלי. ואילו אחרים הפכו את הגוף ואת הבית הקונקרטיים-לוקליים ממייצגי הסבל הפרטי והלאומי, לסימבול המייצג סבל אנושי אוניברסלי. דרך האיורים ביטאו המאיירים נכוחה את האפוקליפסה של עולם המוסר, הפוליטיקה והדת, שהעולם הנאור וההומני עצם עיניו כלפיה. בשכפול הדימויים מתוך התיעודים ממצלמות החמאס, שהופצו גם הם ללא הרף, ביקשו המאיירים את השהיית המבט של הצופה במקום שבו העין מבקשת רק לברוח. נדמה כי המאיירים ביקשו לא רק לאייר את הבלתי ניתן לאיור, כי אם גם לנרמל את המבט על המסויט והבלתי ניתן להתבוננות, ובתוך כך להשיב את הריבוניות על הנרטיב ועל מושא ההתבוננות, שנגזלו באחת.

מאמר זה נכתב כשהמלחמה עודנה נמשכת, ואיתה הרג והרס נוספים. בעת כתיבת דברי סיכום אלה, חלק מהחטופים עדיין מצויים בשבי, ועדויות למעשי הזוועה שהתרחשו בשבעה באוקטובר ממשיכות להצטבר ולהתברר, כל זאת במקביל להתרחשותן של זוועות חדשות. נציין כי מרבית המאיירים ממשיכים להגיב בזמן אמת למצב. ברור הדבר כי נדרשת התייחסות מחקרית לקורפוס נרחב יותר של איורים ומאיירים ולאורך תקופה ארוכה יותר, והיא בוודאי גם תאפשר סימון

תמות ואסטרטגיות נוספות. מחקר מסוג זה ידרוש להבנתנו התבוננות באיורים מפרספקטיבה של זמן.

אחרית דבר

במאמר שמנו דגש על הסוגיה המוסרית הכרוכה בעצם העיסוק האסתטי בגופן המעונה של נשים. לתפיסתנו, גם פעולת הניתוח והפרשנות שערכנו כאן כפופה לביקורת זו. הסוגיה המוסרית חלה ביתר שאת על הדיון בפרשנויות המאורות לסרטון החטיפה של התצפיתניות (תמונות 17-19). נדמה הדבר כי בשם הדיוק והדיון נקטנו עמדה מרוחקת ומבוססת-תאוריה על מנת לאפשר ניתוח מוקפד, כבאיזמל חד, את הקומפוזציות והמרכיבים של איורים המנציחים רגעי זוועה שהתקיימו במציאות. משום כך גם נאלצנו להתייחס באופן פרסונלי ושמי לתצפיתניות החטופות, שבשעת כתיבת המאמר עדיין היו בשבי החמאס,⁵⁹ בידעה שגם דיון זה עלול להעמיק את הנצחתן כקורבנות. אולם ברצוננו להדגיש, כי הניתוח שערכנו חל על מופעיו המאורים של האירוע ועל הפרשנויות החזותיות של המאיירים, ולא על מושאי האיורים. ביקשנו להיזהר בכבודן של התצפיתניות ומשפחותיהן, שכן אנחנו רואות בהן גיבורות.

לצאת מהכלים: משמעותו המרובדת של הגביע כסמל בכתבי יד עבריים מימי הביניים

תמר יפה אלמוג, המחלקה לאמנויות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב
ORCID: 0009-0007-6559-7900

תקציר

מאמר זה מבקש לבחון את החברה היהודית בספרד של המאה הארבע-עשרה דרך פריזמה איקונוגרפית, המתחקה אחר דימוי הגביע באיורים מתוך כתבי יד עבריים בני התקופה. במאמר נבחנת משמעותו הדתית, ההיסטורית, התרבותית והפולמוסית של הכלי, דרך דימויי סצנת "ביזת מצרים" המוצגים בארבע הגדות קטלאניות: הגדת הזהב, הגדת האחות, הגדת האח והגדת ריילנדס. לטענת המאמר, ייצוג החזותי של הגביע תרם לעיצוב פנטזיה יהודית של גאולה, בין היתר באמצעות ניכוס מוטיבים מן המסורת הנוצרית, ובראשם מיתוס הגביע הקדוש. הניתוח מדגים כיצד כלי פונקציונלי הופך במרחב החזותי-רעיוני של ההגדות לזירה רב-שכבתית בעלת משמעויות פוליטיות, דתיות ותרבותיות, המשקפות את מורכבותה של התקופה ושל החברה שיצרה אותה.

החפץ כסממן תרבותי שימש מאז ומעולם כרכיב מרכזי בסיפור חייו של האדם. בתחומים רבים, מתולדות האמנות ועד תקשורת חזותית, תרבות נתפסת כהשתקפות של המציאות החברתית. יונתן ונטורה.¹

החפצים שבבעלותנו מעידים רבות עלינו ועל התרבות שאליה אנו משתייכים, על גינוניה, טקסיה וסמליה השונים. לעיתים גלומים בהם משמעויות עמוקות. מטרת מאמר זה היא לבחון את מאפייניה של החברה היהודית באירופה בימי הביניים, בין המאות השלוש-עשרה והארבע-עשרה, דרך התרבות החומרית שלה, המשתקפת באיורים מכתבי יד עבריים שנוצרו בשנים אלו. אדון להלן בכלים בעלי משמעויות דתית

1 י' ונטורה, 'חפצים בחפצים: אתנוגרפיה וחשיבה אנתרופולוגית ככלי יישומי בעולם העיצוב התעשייתי', עבודת מוסמך, אוניברסיטה העברית בירושלים, 2011, עמ' 28.

המתוארים בכתבי היד, ובפרט אתמקד בגביע – כלי שימושי-ליטורגי המיועד לשתיית יין בטקסים דתיים, אשר טומן בחובו משמעויות מגוונות.

לטענתי, השימוש החוזר והמגוון בתיאור הגביע בכתבי היד העבריים השונים מעיד על חשיבותו של החפץ כאייקון. להערכתך, הגביע גילם בימי הביניים המאוחרים כמה משמעויות רעיוניות מהותיות: כלי המזוהה עם טקסים דתיים מכוננים, סמל אסכטולוגי-יהודי, רליקוויה (Reliquia), וכן ביטוי חזותי של מיתוס הגביע הקדוש מסוגת הסיפורת הארתורית. במאמר זה אטען כי איורי ביזת מצרים בכמה הגדות של פסח מציגים אבירים יהודים המשיגים את הגביע הקדוש, שהוא החפץ היוקרתי, המיתי והנחשק ביותר בסיפורי המלך ארתור. נקודת המוצא שלי היא כי המשמעויות הרעיוניות הגלומות בגביע הן מרובדות, והתקיימו במקביל. כמו כן, חלק מן המשמעויות נגזרות ומושפעות זו מזו, כך שלא ניתן להתייחס אליהן בנפרד אלא באופן סינרגטי.

במאמר זה אדון במשמעויות השונות של הגביע בכתבי היד העבריים דרך שאלות מנחות העוסקות בטיב החפץ במישור הדתי, החברתי, ההיסטורי והתרבותי. אשאל אילו תפקידים מילא הכלי באירוע הנדון? על איזה צורך הוא עונה? אילו משמעויות רעיוניות מתגלמות בשימוש בו? מהן המשמעויות ההיסטוריות של הכלי בחברה, ומה היו משמעויותיו בזמן ובמקום הנדונים? שאלות אלו יישאלו ראשית כול בהקשר הפנים-דתי, אולם הן יופנו גם להיבטים הבינ-דתיים הרחבים יותר, של הסביבה הנוצרית שבה חיו ופעלו היהודים באירופה.

מחקר זה הוא איקונוגרפי במהותו, והוא מבוסס על מתודולוגיה היסטורית, תרבותית, השוואתית ובינ-דתית, אשר נעזרת בחקר הפולקלור. במאמר זה אחקור את הדימויים החזותיים הנדונים בזיקה למקורות הכתובים. לצערנו, עד כה ישנו גוף ממצאים מצומצם למדי של כלים שהיו בשימוש ריטואלי-יהודי, וכן מרבית הממצאים של כלים פיזיים שהשתייכו ליהודים בימי הביניים לא בהכרח נועדו לשימוש זה במקור (אלא חלקם נועדו לשימוש נוצרי, וניתנו לבתי משכון). עם זאת, השתמרו כלים כנסייתיים מתקופה זו, ובמאמר זה הם ישמשו מקור נוסף לזיהוי ולהשוואה של הגביעים המתוארים בכתבי היד היהודיים.

אמנות כתבי היד המאורים פרחו בימי הביניים המאוחרים במערב אירופה. כתבי היד העבריים המאורים אשר נוצרו בעת זו התכתבו עם האסתטיקה של כתבי היד הנוצריים ועם התפיסות ההגמוניות השולטות באזור, אולם נוצרו מתוך פרספקטיבה יהודית. הם חושפים את הפולמוס הבינ-דתי וגם את המשותף עם התרבות הנוצרית, ומאירים רבדים שונים מאורח חייהם של היהודים בני התקופה. את התגובה היהודית לפולמוס ניתן לראות באופן מובהק בהגדות המאוריות, שבהן המצרים מוצגים כנוצרים מדיאבליים ובני ישראל כיהודים אירופאים בני הזמן.² תפיסה זו נשענת על ציווי התלמוד הבבלי (מסכת פסחים קט"ז, ע"ב): "בכל דור ודור חייב אדם לראות

2 K. Kogman-Appel, *A Mahzor from Worms: Art and Religion in a Medieval Jewish Community*, Cambridge 2012; K. Kogman-Appel, E. Baumgarten, E. Hollender, and E. Shoham-Steiner, *Perception and Awareness: Artefacts and Imageries in Medieval European Jewish Cultures*, Turnhout 2023; S. Offenber, *Up in Arms: Images of Knights and the Divine Chariot in Esoteric Ashkenazi Manuscripts of the Middle Ages*, Los Angeles, 2019; M. M. Epstein, *Skies of Parchment, Seas of Ink: Jewish Illuminated Manuscripts*, Princeton 2015; S. Shalev-Eyni, *Jews among Christians: Hebrew Book Illumination from Lake Constance*, London 2010

את עצמו, כאילו הוא יצא ממצרים", וכן על המחשבה היהודית הרואה בנוצרים את גלגולה של מלכות אדום.³ היבט זה מאפיין רבים מהאיורים המלווים את הטקסטים, אשר ממחיזים מדרשים ומקורות פרשניים נוספים, ולעיתים אף מוסיפים פרשנויות ספציפיות ומקוריות שאין להן מקור טקסטואלי. כל אלו מתבלים את הטקסט, ומוסיפים לחוויית הקריאה והעיון בו נדבך פרשני שאותו עלינו לפענח.

הפרשנויות החזותיות בתוך התוכנית האמנותית כולה נוצרו הודות לשיתוף הפעולה הפורה בין הפטרוני לאמן, ולעיתים לכמה אמנים, שאיירו את כתב היד. חוקרים שדנו במערכת היחסים הזו סבורים כי הפטרוני היה מעצב־העל של כתב היד מבחינה אמנותית-אינטלקטואלית והמאיירים היו המבצעים בפועל של דרישותיו, אולם במקרים נדירים התמזגו התפקידים. התעמקות מדוקדקת בפרטי האיורים המתוחכמים מאפשרת הבנה מהותית ורחבה של ההקשר התרבותי שבו נוצרה היצירה. לא זאת בלבד שהאיורים מעידים על החברה שבה נוצרו, אלא הם אף מדגימים פרשנויות ורעיונות חתרניים, שלעיתים זו הייתה דרכם היחידה לבוא לידי ביטוי בשל צנזורה שהכתבים עברו.⁴

דימויי הגביעים בכתבי היד העבריים מופיעים בהקשרים שונים, שאותם ניתן לחלק לשתי קטגוריות מרכזיות: ריטואלים דתיים וסיפורים מקראיים. במישור הטקסי, ניתן לומר כי שתיית יין פולחנית מופיעה במקום שבו התרבות מכוננת ומסמנת הבחנות תרבותיות משמעותיות.⁵ במרכזם של המאורעות החשובים והתדירים בחיים היהודיים נמצא מעמד הקידוש על היין, שכלי קיבולו הוא הגביע, והוא המסמן אותו באיורים. המעמד נקרא בהלכה "כוס של ברכה", והוא מתייחס לברכה על כוס היין שמברכים במהלך הריטואלים השונים, כמו ברית מילה ומעמד החופה. איור מתוך מחזור וורמס מציג חתונה יהודית באופן מינימליסטי, ובה מתוארים חתן וכלה עומדים מתחת לחופה ולידם דמות גברית של עורך החופה המקדש על היין.⁶ בחירה זו מדגישה את חשיבותו הדתית של היין בטקס, המסומן על ידי הגביע. כמו כן, שתיית היין היא חלק מרכזי מהמהלך הרעיוני והפרקטי של ליל הסדר, אירוע מכונן בלוח השנה העברי המאזכר את יציאת בני ישראל מעבדות לחירות. באופן גורף מתוארות סעודות החג בהגדות המאורות, ובתוכן מודגשת שתיית "ארבע כוסות", הטומנת בחובה היבט אסכטולוגי. החוגגים היהודים האמינו כי הגאולה אינה נחלת העבר בלבד, אלא היא קורמת עור וגידים ועתידה לבוא עוד בימיהם.

3 G. David Cohen, 'Esau as Symbol in Early Medieval Thought', A. Altmann (ed.), *Jewish Medieval and Renaissance Studies*, Cambridge 1967, pp. 19-48.

4 K. Kogman-Appel, 'Pictorial Messages in Mediaeval; 5-4 עמ' Offenberg (לעיל הערה 2), *Jewish Manuscript Cultures: New Perspectives*, Berlin 2017, pp. 443-467; M. M. Epstein, *The Medieval Haggadah: Art, Narrative, and Religious Imagination*, New Haven 2011, p. 6; K. Kogman-Appel, *Illuminated Haggadot from Medieval Spain*, University Park 2007, p. 12.

5 ג' סילמן, המשמעות הסמלית של היין בתרבות היהודית, תל אביב 2013, עמ' 101-103.

6 S.: Worms Mahzor, Würzburg 1272. Jerusalem, NLI, Ms. Heb. 4 781/I, fol. 59v
Shalev-Eyni, 'Manipulating the Cup of Blessing: Gendered Reading of Ritual Images in European Hebrew Books', *Studies in Iconography*, 39 (2018), pp. 207-234.

בהגדות ספרדיות שונות כמו הגדת הזהב,⁷ הגדת האחות,⁸ הגדת ריילנדס⁹ והגדת האח,¹⁰ הומחזו באיורים ובטקסטים סצנות מקראיות המתארות את שלבי השעבוד של בני ישראל במצרים ויציאת מצרים, ובתוכם מצוין אירוע המכונה "ביזת מצרים".¹¹ אמנם יציאת מצרים מסופרת רק בספר שמות, אך כבר בספר בראשית מוזכרת יציאת בני ישראל ממצרים עם שלל רב. בברית בן הבתרים מבשר אלוהים לאברם על השעבוד והגאולה העתידיים של צאצאיו. תיאור הביזה הוא כללי ומעומעם: "וְגַם אֶת־הַגּוֹי אֲשֶׁר יַעֲבֹדוּ דָן אֶנְכִי וְאַחֲרַיִךְ יֵצְאוּ בְרֶכֶשׁ גָּדוֹל" (בראשית טו 14). הביזה מוזכרת אחר כך בהתגלות ה' למשה בסנה הבורע, בספר שמות ג 21-22: "וְנִתְּתִי אֶת־חַן הָעַם־הַזֶּה בְּעֵינֵי מִצְרַיִם וְהָיָה כִּי יִלְכּוּן לֹא יִלְכּוּ רִיקָם: וְשָׂאֵלָה אִשָּׁה מִשְׁכַּנְתָּהּ וּמִגֵּרַת בֵּיתָהּ כְּלֵי־כֶסֶף וְכְלֵי זָהָב וְשִׁמְלֹת וְשִׁמְתָם עַל־בְּנֵיכֶם וְעַל־בְּנֹתֵיכֶם וְנִצַּלְתֶּם אֶת־מִצְרַיִם".

אפשר לראות קשר בין הברית בן הבתרים למעמד הסנה כשני אירועים מכוננים משולבי פירוטכניקה, שבהם מתגלה אלוהים באופן אינטימי לאבי האומה ומנהיגה הדגול עם הבטחה עתידית לגאולת ישראל. בשני האירועים תיאורי הביזה הם עדיין בגדר הבטחה או נבואה לעתיד לבוא, אך במעמד הסנה הרכוש מקבל תוקף ממשי וספציפי של שאילת כלי זהב, כלי כסף ושמלות. בפרקים הבאים, לאחר מכת חושך, אלוהים מתגלה למשה ומבקש ממנו להעביר לבני ישראל את הציווי להשאלת הרכוש של המצרים.¹² בעקבות מכת בכורות קורא פרעה למשה ולאהרן, ומשחרר את בני ישראל ממצרים. בני ישראל מתארגנים בזריזות, מכינים צידה לדרך מהבצק שלא הספיק לתפוח, ובנקודה הזו מתממשים ההבטחה והציווי של אלוהים: "וּבְנֵי־יִשְׂרָאֵל עָשׂוּ כַדְבַר מֹשֶׁה וַיִּשְׂאֲלוּ מִמִּצְרַיִם כְּלֵי־כֶסֶף וְכָלֵי זָהָב וְשִׁמְלֹת: וַיְהִי נָתַן אֶת־חַן הָעַם בְּעֵינֵי מִצְרַיִם וַיִּשְׂאֲלוּ אֶת־מִצְרַיִם" (שמות יב 35-36). טיב הביזה העלה לאורך הדורות שאלות אתיות, שאותן ניסו רבנים ליישב בדרכים שונות; אך כאן ארצה לגעת בנקודה שקיבלה התייחסות פחותה מהמפרשים הקאנוניים, אולם בהחלט קיבלה פרשנות בהגדות: כיצד יהודי ימי הביניים דמיינו כלים אלו, והביאו אותם לידי ביטוי

7 *Golden Haggadah*, Catalonia, ca. 1320-1330. London, British Library, MS. Add. 27210
 ההגדה נמצאת במלואה באתר הספרייה הלאומית: [https://www.nli.org.il/en/manuscripts/NNL_ALEPH990001218420205171/NLI#\\$FL30137430](https://www.nli.org.il/en/manuscripts/NNL_ALEPH990001218420205171/NLI#$FL30137430)

8 *Sister Haggadah*, Catalonia, ca. 1320-1330. London, British Library, Or. 2884
 נמצאת במלואה באתר הספרייה הלאומית: [https://www.nli.org.il/he/discover/manuscripts/hebrew-manuscripts/viewerpage?vid=MANUSCRIPTS#d=\[\[PNX_MANUSCRIPTS990001218430205171-1,FL51838772](https://www.nli.org.il/he/discover/manuscripts/hebrew-manuscripts/viewerpage?vid=MANUSCRIPTS#d=[[PNX_MANUSCRIPTS990001218430205171-1,FL51838772)

9 *Rylands Sephardic Haggadah*, Catalonia 1330-1340. Manchester, John Rylands University Library, MS. Ryl. Hebrew 6
 מנצ'סטר: <https://www.digitalcollections.manchester.ac.uk/view/MS-HEBREW-00006/34>

10 *Brother Haggadah*, Catalonia, third quarter 14th century. London, British Library, MS Or. 1404
 ההגדה נמצאת במלואה באתר הספרייה הלאומית: [https://www.nli.org.il/he/discover/manuscripts/hebrew-manuscripts/viewerpage?vid=MANUSCRIPTS#d=\[\[PNX_MANUSCRIPTS990001218410205171-1](https://www.nli.org.il/he/discover/manuscripts/hebrew-manuscripts/viewerpage?vid=MANUSCRIPTS#d=[[PNX_MANUSCRIPTS990001218410205171-1)

11 ' בלידשטיין, 'ביזת מצרים במקורות חז"ל', סיני, סז (תש"ל), עמ' 233-243.

12 לשון הפסוק בשמות יא ב: "דַּבֵּר־נָא, בְּאָזְנֵי הָעָם וַיִּשְׂאֲלוּ אִישׁ מֵאֵת רֵעֵהוּ, וְאִשָּׁה מֵאֵת רֵעוּתָהּ, כְּלֵי־כֶסֶף, וְכָלֵי זָהָב".

חזותי בכתבי יד מאוירים? על מנת לענות על שאלה זו, תחילה אציג את תיאורי הביזה בהגדות, ואתעמק בכלים המתוארים בהן.

האיקונוגרפיה של ביזת מצרים

סצנות המציגות את ביזת מצרים נדירות באיקונוגרפיה הנוצרית, ובדרך כלל הן מופיעות בהגדות הספרדיות כחלק מתיאורי יציאת מצרים, שבהם נראים בני ישראל נושאים תרמילים מלאי שלל.¹³ בארבע הגדות ספרדיות מהמחצית הראשונה של המאה הארבע-עשרה מתוארת הביזה באופן דומיננטי יותר כחלק מדף איור: הגדת הזהב, הגדת האחות, הגדת האח והגדת ריילנדס. בצלאל נרקיס מקטלג את ארבע ההגדות הקטאלוניות מהמחצית הראשונה של המאה הארבע-עשרה כקבוצה בעלת מכנה משותף, בשל הדמיון האיקונוגרפי הקיים ביניהן בסצנות שונות. לדעתו, ייתכן כי הן חלקו מודל מוקדם, אף על פי שהגדות ריילנדס והאח כוללות רק איורים של ספר שמות.¹⁴ מתוך ארבע ההגדות, המחקר מקשר בין הגדת הזהב והגדת האחות ובין הגדת ריילנדס והגדת האח כצמידים בעלי איקונוגרפיה דומה. תחילה אדון בצמד הראשון.

הגדת הזהב והגדת האחות נוצרו בקטלוגיה סביב השנים 1320-1330, ומהן הגדת הזהב היא המוקדמת יותר. בשתי ההגדות מוצגים על גבי עמודים שלמים איורים המתארים סצנות מספרי בראשית ושמות, והסצנות המתוארות בהן דומות, אם כי אינן זהות. בשתייהן ממוקמת ביזת מצרים מתחת לאיור המתאר את מכת חושך – זאת בהתבסס על המדרש בשמות רבה יד ג, ובו תשובה לשאלה מדוע אלוהים העניש את המצרים במכת חושך: "ובשלושת ימי אפלה נתן הקדוש ברוך הוא חן העם בעיני מצרים והשאלום, שהיה ישראל נכנס לתוך בתייהן של מצרים והיו רואין בהן כלי כסף וכלי זהב ושמלות".¹⁵ לפי המדרש, הביזה התאפשרה הודות למכת החושך. בתיאור הביזה בהגדת הזהב (תמונה 1) אנו עדים ללקיחת השלל המצרי: שני הגברים מימין מושיטים את ידיהם לקחת שני גביעי זהב, ואדם נוסף משמאלם מחזיק כלי מוזהב ומביט בהם כלאחר מעשה. הדמות השמאלית ביותר נושאת על גבה ארון, שככל הנראה מכיל בתוכו רכוש. האיקונוגרפיה בהגדת האחות (תמונה 2) דלה יותר, אך גם בה מופיע אדם הנושא ארון וכן תיאור של גביע.¹⁶

13 ק' קוג'מ'אפל, 'המודלים האיקונוגרפיים של ההגדות המאוירות מספרד', פעמים, 50 (1992), עמ' 29-68, בעמ' 53.

14 B. Narkiss, *The Golden Haggadah*, London 1970, pp. 46-54.

15 K. Kogman-Appel, 'The Sephardic Picture Cycles and the Rabbinic Tradition: Continuity and Innovation in Jewish Iconography', *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 60 (1997), pp. 451-481, at p. 452. ניתוחה מתבסס על מדרש שמות רבה (וילנא) פרשה יד (פרשת בא): "חשך למה הביא עליהן יתברך שמו של הקב"ה? [...] ובג' ימיאפלה נתן הקב"ה חן העם בעיני מצרים והשאלום שהיה ישראל נכנס לתוך בתייהן של מצרים והיו רואין בהן כלי כסף וכלי זהב ושמלות, אם היו אומרים אין לנו להשאל לכם היו ישראל אומרים להן הרי הוא במקום פלוני, באותה שעה היו המצריים אומרים אם היו אלו רוצים לשקר בנו היו נוטלין אותן בימי החשך ולא היינו מרגישיין שהרי ראו אותן כבר אחר שלא נגעו חוץ מדעתנו כמו כן לא יחזיקו והיו משאילין להן, לקיים מה שנאמר ואחרי כן יצאו ברכוש גדול, הה"ד ולכל בני ישראל היה אור וגו', בארץ גושן לא נאמר אלא במושבותם שכל מקום שהיה יהודי נכנס היה אור נכנס ומאיר לו מה שבחביות ובתיבות ובמטמוניות".

16 Narkiss (לעיל הערה 14), עמ' 45-46, *Polemical Images in the Golden Haggadah*; J. Harris, (British Library, Add. Ms 27210), *Medieval Encounters*, 8 (2002), pp. 105-122, at pp.



תמונה 1: Detail,
Golden
Haggadah,
Catalonia, ca.
1320-1330.
London, British
Library, MS. Add.
27210, fol. 13

הגדת האח והגדת ריילנדס נוצרו בקטלוניה בשנים 1330-1340 לערך. שתיהן משתייכות לסוג ההגדות שמכילות איורים מסיפורי התנ"ך על גבי עמודים שלמים, נוסף על איורים בשולי הטקסט ומיקרוגרפיות. האיורים בעמודים השלמים מתארים אירועים מספר שמות, החל מהתגלות ה' למשה בסנה הבוער ועד יציאת מצרים, וכן את ההכנות לחג הפסח ולליל הסדר. המחקר על אודות הקשר בין ההגדות עבר התפתחות ושינויים לאורך השנים. בעבר, בטענה לאיכות אמנותית גבוהה יותר, היו חוקרים שסברו כי הגדת האח מאוחרת יותר מהגדת ריילנדס, אך טענה זו אינה מקובלת



תמונה 2: Detail,
Sister Haggadah,
 Catalonia, ca.
 1320-1330.
 London, British
 Library, Or. 2884,
 fol. 15v

כיום במחקר.¹⁷ חוקרים מאוחרים יותר העלו את האפשרות כי שתי ההגדות נשענו על מודל משותף שאבד, או שהן נוצרו באותו בית מלאכה.¹⁸ קטרין קוג'מ'אפל סבורה כי הגדת האח קדמה להגדת ריילנדס כיוון שייצוגיה מסתמכים באופן כמעט בלעדי על הדגמים האיטלקיים, והם קרובים יותר למודלים מקבילים אלו מאשר הדגמים של הגדת ריילנדס. גם ממחקרו של רפאל לואו עולה כי הגדת האח מוקדמת יותר.¹⁹ בשתי ההגדות האיורים נוטים להיות נאמנים יחסית לטקסט המקראי, והם מבוססים פחות על מדרשים בהשוואה להגדות אחרות, אך גם בהם ניתן למצוא מדרשים מומחזים.²⁰

17 G. Sed-Rajna, *The Hebrew*; 91 עמ' Kogman-Appel, *Illuminated Haggadot Bible in Medieval Illuminated Manuscripts*, New York 1987, p. 92; H. Rosenau, 'Notes on the Illuminations of the Spanish Haggadah in The John Rylands Library', *Bulletin of the John Rylands University Library*, 36 (1954), pp. 468-483, at p. 473

18 B. Narkiss, A. Cohen-Mushlin, and V. Tcherikover, *Hebrew* (שם); Kogman-Appel *Illuminated Manuscripts in the British Isles* (vol. 1), London 1982, p. 98

19 R. Loewe, *The Rylands*; 223 עמ' Epstein; 95-91 עמ' Kogman-Appel *Haggadah*, London 1988, p. 16

20 קוג'מ'אפל (לעיל הערה 13), עמ' 58.

תיאורי הביזה בהגדת האח (תמונה 3) ובהגדת ריילנדס (תמונה 4) שונים מאלו שבהגדת הזהב ובהגדת האחות. בהגדות ריילנדס והאח דף האיור מחולק לשני פאנלים עוקבים, המשקפים באופן כרונולוגי את הכתוב במקרא: הפאנל העליון מתאר את מכת בכורות, והתחתון מציג את ביזת מצרים. הפסוק הרלוונטי מופיע פעמיים, פעם אחת במסגרת צבעונית מעל סצנת הביזה ופעם נוספת בשולי הדף. כפי שראינו, שני פסוקים חופפים במקרא מתארים את מעשה הביזה עצמו (שמות יב 35-36). בהגדת האח נבחר פסוק 35 לתיאור הסצנה, ואילו בהגדת ריילנדס נבחר פסוק 36. אך בשונה מאיורים המדגישים את הדיכוטומיה בין הנוצרים ליהודים, למשל באמצעות עיצוב איקונוגרפי של פרעה כמלך נוצרי מדיאבלי בפאנל העליון, המתאר את מכת בכורות - בסצנות הביזה הדמויות מוצגות ללא הבחנה ויזואלית ברורה בנוגע לזהותן. הקושי בזיהוי דמויות המייצגות את המצרים/נוצרים לעומת בני ישראל/היהודים מאפשר פרשנות מגוונת יותר לסצנה.²¹



תמונה 3: Brother
Haggadah, Catalonia,
third quarter 14th
century. London,
British Library, MS Or.
1404, fol. 6r



Rylands :4 תמונה
Sephardic
Haggadah,
Catalonia 1330-
13340. Manchester,
John Rylands
University Library,
MS. Ryl. Hebrew 6,
fol. 18r

ניתן לחלק את הדמויות באיורי הביזה בהגדות אלו לשלוש קבוצות מובחנות מבחינת הקומפוזיציה, הפעולה ובמקרים מסוימים הזהות שלהן (להבהרת הסיווג ראו תמונות 5-6). הקומפוזיציה באיור הביזה בהגדת ריילנדס צפופה ורבת-משתתפים, ובסך הכול מופיעות בסצנה שלושה-עשרה דמויות. מצידו הימני של האיור מתוארת הקבוצה הראשונה, הכוללת ארבע דמויות גבריות אשר מוסרות חפצים יקרי-ערך לחבורה השנייה, הניצבת במרכז האיור ומונה שלושה גברים ונער. בנייתו ראשוני ניתן להניח כי הקבוצה הראשונה מייצגת את המצרים בעודם מוסרים את רכושם לקבוצה האמצעית, המסמלת את בני ישראל. אפשר לחוש את המקצב המהיר והאנרגטי של הסצנה על פי הידיים המונפות לכל עבר לקבלת השלל. החפצים המועברים כוללים כלי קעור עם מכסה, חגורה מעוטרת, בגד אדום וגביעי זהב. בצידו השמאלי של האיור מתוארת הקבוצה השלישית, המונה חמישה גברים שעוזבים את המקום עם השלל שנלקח. אחד מהם מחזיק גביע זהב עם מכסה, ומכיס גלימתו מבצבצים גושי זהב; אחר אוחז בבגד בגוון בורדו. התנועה הרציפה וההדרגתית של הדמויות יוצרת תחושה



תמונה 5: Edited picture of Detail, *Rylands Sephardic Haggadah*, Catalonia 1330-13340. Manchester, John Rylands University Library, MS. Ryl. Hebrew 6, fol. 18r



תמונה 6: Edited picture of Detail, *Brother Haggadah*, Catalonia, third quarter 14th century. London, British Library, MS Or. 1404, fol. 6r

של "סרט נע", שבו הרכוש המצרי מועבר בהדרגה מבעליו המקוריים אל בני ישראל, קבוצה אחר קבוצה בשרשרת אנושית.²²

תיאור הביזה בהגדת האח מאופיין בקומפוזיציה מאווררת וגינוחה יותר, אף שגם בו מופיעות שלושי-עשרה דמויות. בדומה להגדת ריילנדס, ניתן לזהות דיאלוג ויזואלי בין הקבוצה הימנית לקבוצה המרכזית, שבא לידי ביטוי במסירת רכוש ובקבלתו. גם כאן קבוצת הדמויות האמצעית מקבלת גביע זהב עם מכסה, חגורה מעוטרת וחפץ מזהב עם ידיה. עם זאת, הקבוצה השלישית בהגדת האח מתוארת באופן מעט שונה מהקבוצה שבהגדת ריילנדס: אנו רואים ארבע דמויות גבריות פונות לדמות נשית הניצבת בקצה השמאלי של הסצנה. אחד הגברים אוחז בידו גביע זהב בעל מכסה, ודמות נוספת אוחזת בידו – ייתכן כי מדובר בשמלה המוענקת לאישה, בהתאם לכתוב במקרא לגבי ה"שמלות".

אפשריין מציע שלוש פרשנויות לאיור זה. הפרשנות הראשונה דומה לזו של הגדת ריילנדס, והיא רואה בקבוצה הראשונה ייצוג של המצרים/הנוצרים, ובשאר הקבוצות ייצוג של בני ישראל. נקודת מבט נוספת מציעה קריאה נרטיבית של שתי סצנות מתגלגלות: בראשונה המצרים מוסרים את רכושם לבני ישראל, כך שהקבוצה הראשונה מייצגת את המצרים, ואילו הקבוצה השנייה את בני ישראל; ואילו בסצנה השנייה, המתקיימת בקרב קבוצת הדמויות השלישית, ארבעת הגברים מזהים כמצרים אשר מעבירים שלל לאישה מבני ישראל. אפשרות שלישית מעלה את הסברה כי הסצנה משקפת את חלוקת השלל בין בני ישראל עצמם, ללא נוכחות מצרית.²³ אם מקבלים פרשנות זו, הרי שגם בהגדות האח וריילנדס, כמו בהגדת הזהב ובהגדת האחות, תיאור הביזה אינו מציג דמויות מצריות כלל. כך או כך, ניכר כי הכלים והשלל המופיעים באיורים היו בעבר בבעלות מצרית/נוצרית – ועל נקודה זו נעמוד כעת.

מאירי ההגדות נאלצו להעניק פרשנות חזותית לתיאור הכללי של התנ"ך על אודות "כלי הכסף וכלי הזהב" הנבזזים, וגביעים הם הפרשנות הבולטת והעקבית ביותר בסצנות אלו.²⁴ בהגדת הזהב מתוארים שני גביעים, האחד בעיצוב פשוט והשני בעל מכסה מחודד. בהגדת האחות ניתן לראות דמות האוחזת בגביע ללא מכסה, ובשתי דמויות נוספות המחזיקות בשלושה גביעים. בניגוד להגדות האחרות, שבהן הכלים מאוירים בצבע זהב, בהגדת האחות הגביעים מאוירים בגוון כסף, בהתייחס לצבע הראשון של הכלים בתיאור המקראי. בהגדת האח מופיעים שני גביעי זהב עם מכסה, ואילו בהגדת ריילנדס ניתן להבחין בארבעה גביעים: שניים בעלי מכסה ושניים נוספים המעוצבים בפשטות. נרקיס היה הראשון שזיהה את החפצים הנבזזים בהגדת הזהב ככלי כנסייה, וג'ולי האריס הקדישה מאמר מנומק להבחנה זו.²⁵ האריס מבססת את זיהוי כלי הכנסייה, וממקדת את תשומת הלב בכלי ליטורגי בשם סיבוריום (Ciborium), שהוא למעשה גביע בעל מכסה שפותח בתקופה זו ויועד לאחסון לחם הקודש בטקס האוכריסטיה. ארחיב על טענתה בהמשך.

22 Epstein (שם), עמ' 238.

23 Epstein (שם), עמ' 203-2202.

24 שמות ג כב, שמות יב לו.

25 Harris (לעיל הערה 16), עמ' 105-122; Narkiss (לעיל הערה 14), עמ' 45.

עד כה בחנו את הנרטיב התנ"כי של סיפור ביזת מצרים, ואת אופן הצגתו באיורי ארבע ההגדות הקטאלניות הנדונות כאן. ראינו כי כפי שבני ישראל מתוארים באיורים כיהודים מדיאבליים, והמצרים כנוצרים בני התקופה, כך גם הכלים הנבזזים בהגדות מוצגים ככלים ליטורגיים נוצריים. להלן אעסוק במחשבה היהודית על הגביעים, ובהמשך אראה כיצד הרעיונות הנוצריים על הגביע השפיעו על תפיסתו גם בקרב היהודים, כפי שמתבטא באיורי ההגדות.

גביעים כסמלים אסכטולוגיים במסורת היהודית

דימויי הגביעים בהגדות נראים במבט ראשון תלושים מהקשרם המקראי. כפי שראינו לעיל, התנ"ך מתייחס רק למתכות היקרות שמהן עשויים הכלים, ולא מצאתי מפרשים שטענו כי הכלים הנבזזים הם גביעים. בהיעדר מקור טקסטואלי מובהק לדימוי זה, ועל מנת לנסות להבין מדוע הוא נבחר, אני פונה למכנה משותף רחב יותר של הקשרים. בדברים הבאים אעסוק בדמותו המשיחית של יוסף, הקשורה קשר הדוק עם מוטיב הגביע. אראה כיצד המדרשים והפירושים קשרו בינו ובין המשמעויות הגאוליות של פסח, כפי שמתבטא גם בצד המעשי של ליל הסדר במצוות שתיית ארבע הכוסות, ובמנהג שתיית הכוס החמישית. אני מציעה כי הבחירה בדימויי הגביעים ככלים הנבזזים מהמצרים באיורי ההגדות נובעת מכך שהגביעים משמשים כסמלים אסכטולוגיים במסורת היהודית. לפני שניגש לניתוח הסמלי והרעיוני של הגביעים במחשבה היהודית אני רוצה לגעת בשאלה טכנית כביכול, אך שהינה משמעותית בבחינת הממשק של היהודים עם גביעים נוצריים.

אין ספק שיהודי קטלוגיה ראו במו עיניהם גביעים ליטורגיים נוצריים.²⁶ הם נתקלו בכלי פולחן נוצריים מכורח מעורבותם בענפי הכלכלה השונים, וכן בהיותם קבוצת מיעוט דתית הנתונה למאמצי מיסיון. רוב יהודי ברצלונה התפרנסו ממלאכות שונות או מעסקי מסחר צנועים, ומעטים מביניהם עסקו בבנקאות ובסחר ימי. האחרון הצטמצם אמנם בעקבות הגבלות ושינויים פוליטיים, אך הוסיף להתקיים עד אמצע המאה הארבע-עשרה. חיים סולובייצ'ק מעלה את הסברה כי ייתכן שסוחרים יהודים אשר נדדו במסעותיהם למזרח התיכון, חיפשו ואף הביאו עימם לאירופה חפצי קדושים (Reliquia) שנמכרו למרבה במחיר, ובייחוד לכנסיות.²⁷ עולה מכך כי יהודים אירופאים באו במגע עם חפצים ליטורגיים נוצריים ואף סחרו בהם. הסחורות שהופקו בחצי האי האיברי היו בעיקר בדים, צמר, עורות ונחושת, והמלאכה הפופולרית ביותר בקרב יהודי ספרד הייתה הצורפות.²⁸ הצורפים עיבדו את המתכות לכלים ולתכשיטים, ולאחר מכן מכרו אותם בשווקים. סביר להניח כי הצורפים היהודים לא הכינו את גביעי הפולחן במו ידיהם, אך לכל הפחות הם ראו אותם אצל עמיתיהם הנוצרים. כמו כן, בשל

26 E. Kanarfogel, 'Differing Perceptions of Church Garments and Worship Implements in the Writings and Thought of the Tosafists', K. Kogman-Appel et al. (eds.), *Perception and Awareness: Artefacts and Imageries in Medieval European Jewish Cultures*, Turnhout, 2023, pp. 117-130, at pp. 118-130; י' בער, תולדות היהודים בספרד הנוצרית, תל אביב 1959, עמ' 248.

27 ח' סולובייצ'ק, 'ינים': סחר בינים של גויים - על גלגולה של הלכה בעולם המעשה, תל אביב 2003, עמ' 151-334.

28 מ' טוך, פרנסתם של ישראל: יהודים בכלכלת אירופה 1100-1500, ירושלים 2019, עמ' 151-163.

איסור הלוואה בריבית של נוצרים עם בני דתם, יהודים רבים עסקו בהלוואות בריבית. ההלוואה התבצעה באמצעות משכון חפצי הלווה, וכך יהודים נחשפו לחפצים שונים של נוצרים. בין אלה, הגיוני שהם נתקלו גם בכלי כסף יקרים.

אפרים קנרפוגל חקר את האינטראקציה שקיימו היהודים עם כלי כנסייה באופן ספציפי, וגילה כי מנהיגים נוצרים – בהם האפיפיור אינוסנטיוס השלישי (Innocent III, 1205) והאפיפיור אלכסנדר הרביעי (Alexander IV, 1258) – חזרו והזכירו את האיסור על מכירת חפצי כנסייה ליהודים, דבר המוכיח כי אכן התקיימה תופעה של סחר עם יהודים בכלים אלו, ונעשה ניסיון למגרה.²⁹ מהצד היהודי, בעלי התוספות בצפון צרפת ובאשכנז דנו בקונפליקט שעלה בקרב סוחרים יהודים אשר באו במגע עם כלי קודש נוצריים: בראשית המאה השלוש-עשרה התירו פוסקי הלכה שונים את המסחר בגביעים כנסייתיים, מתוך הדגשת ההיבט הפונקציונלי של הכלים; אולם פוסקים מאוחרים יותר באותה מאה הגבילו את המגע עימם, מתוך הדגשת חשיבותם המהותית של הגביעים בטקסי הכנסייה.³⁰ פוסקי הלכה אלו מוכיחים מעל לכל ספק כי יהודים אכן ראו גביעים פולחניים כחלק מעבודתם, נגעו בהם והתעסקו עימם, ואף הבינו את משמעויותיהם הדתיות.

בסוף המאה השלוש-עשרה ובראשית המאה הארבע-עשרה, קהילות קטלוגניה ואראגון חוו משבר כלכלי חמור. המצב הכלכלי הקשה בממלכת אראגון הוביל לתסיסה דתית נגד היהודים, אשר הניבה הגבלות על עסקי המסחר שלהם החל משנות העשרים של המאה הארבע-עשרה. גם יהודי קטלוגניה ספגו הגבלות: הם הורחקו ממשורות אדמיניסטרטיביות של המלך, קרקעות שהיו ברשותם הופקעו, והוגבלה עבודתם של יהודים שעסקו בהלוואות בריבית.³¹ האריס טוענת כי האיקונוגרפיה המיליטנטית של שוד הכלים בהגדת הזהב התפתחה כריאקציה נקמנית לסנקציות הכלכליות הקשות שהוטלו על הקהילות היהודיות בספרד ובצרפת. ביזת השלל המתוארת בהגדה משקפת למעשה את "השבת הסדר הטוב", צדק פואטי עבור המלווים והסוחרים היהודים שלא קיבלו את שכרם.³² אפשר להכליל את דבריה גם על הגדות האחות, ריילנדס והאח, שנוצרו גם הן בקטלוגניה באותה התקופה.

כמיעוט בחברה נוצרית, חוו יהודי קטלוגניה (כמו גם יהודים בפזורת אירופה כולה) רדיפות וניסיונות מיסיון.³³ משלהי המאה השלוש-עשרה היה התלמוד מקור מרכזי לפולמוס ולרדיפה. בעקבות ויכוח פריז (1240) נשרפו ספרי התלמוד של יהודי צרפת (1242), ובשנת 1263 נערך ויכוח ברצלונה, שבו התלמוד הועמד לדין פעם נוספת. בפולמוס נכחו המלך, ההגמון, ראשי המנזרים ומכובדים נוספים, ולחץ רב הופעל על

29 Kanarfogel (לעיל הערה 26), עמ' 118-130.

30 Kanarfogel (שם), עמ' 118-130; Harris (לעיל הערה 16), עמ' 118; J. Katz, *Exclusiveness and Tolerance: Studies in Jewish-Gentile Relations in Medieval and Modern Times*, New York 1962, pp. 43-44.

31 בער (לעיל הערה 26), עמ' 124; 'י' עסיס, 'משבר בקהילת סרגוסה בשנים 1263-1264 על פי מקורות עבריים ולועזיים', דברי הקונגרס העולמי למדעי היהדות, ז (תשל"ז), עמ' 37-42; E. Feliu, 'Some Clarifications on Several Aspects of the History of Jews in Medieval Catalonia', *Catalan Historical Review*, 2 (2009), pp. 113-124.

32 Harris (לעיל הערה 16), עמ' 114-116.

33 M. D. Meyerson, *Jews in an Iberian Frontier Kingdom: Society, Economy, and Politics in Morvedre, 1248-1391* (1st ed.), Leiden 2004.

הקהילה היהודית. הניסיונות להפקת הודאה כי בתלמוד מתבטאת אמת כריסטולוגית נדחו והופרכו על ידי הרמב"ן, אך הוא גורש מספרד, והפולמוס נתפס על ידי הקהילות היהודיות כמופע אימים טראומטי. לאחר הוויכוח הוחרפה הרדיפה הדתית, והיהודים חויבו בצנזורה של התלמוד ובהאזנה לדרשות מפי נזירים.

כבר בשנות הארבעים של המאה השלוש-עשרה הופעלה תעמולה דתית מסודרת בכתר אראגון, ונתינים שאינם נוצרים חויבו לשמוע דרשות מפי נזירים. חובת ההשתתפות בדרשות חזרה לתוקפה בשנת 1311 בברצלונה.³⁴ לדעת נרקיס, קוג'מן-אפל והאריס, איורי ההגדות אשר ממחזים מדרשים שונים נועדו לשימור ולהנצחה של המסורת

J. D. Galinsky, 'The Different Hebrew Versions of the "Talmud Trial" of 1240 in Paris', E. 34 Carlebach and J. J. Schacter (eds.), *New Perspectives on Jewish-Christian Relations: In Honor of David Berger*, Leiden 2012 pp. 132-137; I. Loeb, 'La controverse de 1240 sur le Talmud,' *Revue des études juives*, 3 (1881), pp. 39-57; H. Maccoby, *Judaism on Trial: Jewish-Christian Disputations in the Middle Ages*, London 1982, pp. 163-67; P. Capelli, 'Jewish Converts in Jewish-Christian Intellectual Polemics in the Middle Ages', E. Shoham-Steiner (ed.), *Intricate Interfaith Networks in the Middle Ages: Quotidian Jewish-Christian Contacts*, Turnhout 2016, pp. 33-83; H. Hames, 'Reason and Faith: Inter-religious Polemic and Christian Identity in the Thirteenth Century', Y. Schwartz and V. Krech (eds.), *Religious Apologetics — Philosophical Argumentation*, Tübingen 2004, pp. 267-284; R. Szpiech, *Conversion and Narrative: Reading and Religious Authority in Medieval Polemic*, Philadelphia 2013, pp. 121-42; P. Tartakoff, 'Testing Boundaries: Jewish Conversion and Cultural Fluidity in Medieval Europe, c. 1200-1391', *Speculum* 90 (2015), pp. 728-762; R. L. Chazan, J. Friedman, and J. Hoff, *The Trial of the Talmud: Paris, 1240*, Toronto 2012; Y. Schwartz, 'Authority, Control, and Conflict in Thirteenth-Century Paris: Contextualizing the Talmud Trial', E. Baumgarten and J. Galinsky (eds.), *Jews and Christians in Thirteenth-Century France*, New York 2015, pp. 93-110; D. J. Lasker, 'The Jewish Critique of Christianity: In Search of a New Narrative', *Studies in Christian-Jewish Relations*, 6 (2011), pp. 1-9; P. L. Rose, 'When Was the Talmud Burnt at Paris? A Critical Examination of the Christian and Jewish Sources and a New Dating: June 1241', *Journal of Jewish Studies*, 62 (2011), pp. 324-39; S. L. Einbinder, *Beautiful Death: Jewish Poetry and Martyrdom in Medieval France*, Princeton 2002, pp. 70-99; W. C. Jordan, *The French Monarchy and the Jews: From Philip Augustus to the Last Capetians*, Philadelphia 1989, pp. 137-144; G. Dahan with É. Nicolas, *Le brûlement du Talmud à Paris, 1242-1244*, Paris 1999; R. Chazan, *Barcelona and Beyond: The Disputation of 1263 and Its Aftermath*, Berkeley 1992; R. Chazan, 'From Friar Paul to Friar Raymond: The Development of Innovative Missionizing Argumentation', *Harvard Theological Review*, 76 (1983), pp. 289-306; J. Cohen, *Living Letters of the Law: Ideas of the Jews in Medieval Christianity*, Berkeley 1999, pp. 319-342; J. Cohen, 'The Second Paris Dispute and the Jewish Christian Polemic in the Thirteenth Century', *Tarbiz*, 68 (1999), pp. 557-579; M. Kriegel, 'Le procès et le brûlement du Talmud, 1239-1248', P. Salmona and J. Sibon (eds.), *Saint Louis et les juifs: Politique et idéologie sous le règne de Louis IX*, Paris 2015, pp. 105-112; D. Malkiel, *Reconstructing Ashkenaz: The Human Face of Franco-German Jewry, 1000-1250*, Palo Alto 2009; D. Müller, 'Die Pariser Verfahren gegen den Talmud von 1240 und 1248 im Kontext von Papsttum und französischem Königtum', M. Poorthuis, J. Schwartz, and J. Turner (eds.), *Interaction between Judaism and Christianity in History, Religion, Art and Literature*, Leiden 2009, pp. 181-199; U. Ragacs, *Die zweite Talmuddisputation von Paris 1269*, Frankfurt am Main 2001; J. Shatzmiller, *La deuxième controverse de Paris*, Paris 1994; H. Soloveitchik, 'Catastrophe and Halakhic Creativity: Ashkenaz - 1096, 1242, 1306 and 1298', *Jewish History*, 12 (1998), pp. 71-85

הרבנית, אשר הועמדה למתקפות חוזרות ונשנות באותה העת. אמנם לא מצאתי כי היהודים חויבו בהשתתפות בטקסים ליטורגיים נוצריים, אך בהתחשב בעובדה שהם אולצו לשמוע דרשות מפי אנשי דת, לעיתים בכנסיות – ניתן לשער כי הם חזו בכלים ליטורגיים כחלק מניסיונות המיסיון שהופנו כלפיהם.³⁵

גביע יוסף

כעת אפנה לעסוק בגביע הקנוני ביותר בתנ"ך: גביעו של יוסף, המוזכר כחלק מסיפור יוסף ואחיו (בראשית מב-מה). הסיפור המקראי מתאר כיצד בניו של יעקב יורדים למצרים בשל הרעב הכבד שפקד את כנען, שם הם פוגשים את יוסף אחיהם, שטרם נחשף בפניהם בזהותו האמיתית. יוסף דורש מהאחים להביא אליו גם את בנימין, אחיו היחיד מאמו רחל. לאחר שבקשתו נענית, יוסף מזמין את אחיו לסעודה חגיגית, שבה הוא מתרגש במיוחד למראה בנימין ופורש לחדר צדדי כדי לבכות. לפני שהאחים חוזרים לכנען, יוסף מצווה על משרתו להטמין באמתחתו של בנימין את גביע הכסף האישי שלו, לצד כסף ומזון. לאחר יציאת האחים רודף אחריהם משרתו של יוסף, ובפקודתו של יוסף הוא מאשים אותם בגניבה. האחים, המומים מההאשמה, מציעים שכל מי שיימצא אצלו הגביע יוסגר כעבד. ברגע הדרמטי של החיפוש, מתגלה הגביע באמתחתו של בנימין: "וַיִּחַפֵּשׂ בְּגָדוֹל הַחֵל וּבִקְטָן כָּלֵה וַיִּמְצָא הַגְּבִיעַ בְּאֶמְתַּחַת בְּנִימִן" (בראשית מד 12). גילוי הגביע מביא את האחים חזרה למצרים, ומניע את הרגע הגורלי שבו יוסף חושף בפניהם את זהותו האמיתית. הגביע, המזוהה עם יוסף, הופך למוטיב מכריע בעלילה. הוא אינו רק חפץ חומרי, אלא זהו כלי דרמטי המוביל לתפנית המרכזית בסיפור.

בהגדות ספרדיות שונות, בהן הגדת הזהב והגדת האחות, הסיפור של יוסף ואחיו מתואר באיורים על גבי דפים שלמים. נקודה שמתחברת לענייננו מצויה באיור מתוך הגדת האחות (תמונה 7), המתאר את הסעודה בבית יוסף (בראשית מג 32-34). קוג'מך-אפל טוענת כי הסצנה שבה יוסף יושב לצד בנימין ומצביע על גביע ממחיזה מדרש מבראשית רבה שהיה פופולרי בימי הביניים, ואשר הומחז גם באיור בהגדת סרייבו.³⁶ במדרש מסופר על הסעודה שיוסף ערך לאחיו לאחר שאלו הגיעו למצרים בשנית, עם בנימין. יוסף ביקש לשבת לצד בנימין בלי לחשוף את זהותו, ולשם כך העמיד פנים שהוא בעל כוחות נבואיים. באמצעות הגביע הוא ערך מעין כישוף שאפשר לו להושיב את האחים סביב השולחן על פי סדר גיליהם בלי לעורר חשד. בדרך זו הוא הצליח לשמור על סודו, ועדיין להימצא בקרבת בנימין.³⁷ מעיון במקרא

35 בער (לעיל הערה 26), עמ' 91-95; Meyerson (לעיל הערה 33); ב' הוס, כזוהר הרקיע: פרקים בהתקבלות הזוהר ובהבניית ערכו הסמלי, ירושלים 2008; J. Garb, *Yearnings of the Soul*; 2008. *Psychological Thought in Modern Kabbalah*, Chicago 2015, pp. 78-103

36 קטרין קוג'מך-אפל ושוּלמית לדרמן עסקו בקשר הישיר בין פירושי רמב"ן לתנ"ך ולקבלה לבין איורי הגדת סרייבו. ראו: ק' קוג'מך-אפל ו' לדרמן, 'הבריאה יש מאין וביטוייה החזותיים בהגדת סרייבו', י' כהן (עורך), תמונה וצליל, ירושלים תשס"ז, עמ' 131-164; K. Kogman-Appel and S.; Laderman, 'The "Sarajevo Haggadah": The Concept of Creatio ex Nihilo and the Hermeneutical School Behind It', *Studies in Iconography*, 25 (2004), pp. 89-127

37 לשון המדרש בבראשית רבה צה, ב: "נטל את הגביע והיה עושה עצמו כמערים ומריח בגביע, אמר: יהודה שהוא מלך יושב בראש, ראובן שהוא בכור ישב, לו שני וכן כולו. אמר: אני לי אין אמה ובנימין לו אין אמה שמתה בלידתו, לכן יבוא וישב אצלי לפיכך ויתמהו האנשים".



תמונה 7: Sister
Haggadah,
Catalonia, ca.
1320-1330.
London, British
Library, Or.
.2884, fol.

ובמדרש עולה כי הגביע הפך למוטיב המזוהה במובהק עם דמותו של יוסף, זיהוי שאינו מוגבל רק לטקסט אלא מקבל גם ביטוי חזותי בהגדות.

פרשנויות שונות קשרו בין יוסף לבין ביזת מצרים. במדרש תהילים 15, 4 נכתב: "לא רגל על לשוננו זה בנימין שידע מכירת יוסף ולא גלה לאביו [...] נבזה בעיניו נמאס זה משה שמאס בביזת מצרים ועסק בעצמות יוסף". מדרש זה מייצר קשר עקיף בין סיפור מכירת יוסף לבין ביזת מצרים דרך שתי דמויות מפתח: בנימין, שלפי המדרש חטא בכך שלא גילה ליעקב על המכירה; ומשה, שלכאורה עשה תיקון בכך שדאג להביא את עצמות יוסף לקבורה עם יציאת מצרים. גם רש"י מקשר בין הביזה ליוסף, דרך עיסוקו של משה בליקוט עצמותיו של יוסף. רש"י דורש פסוק ממשלי י 8: "חֲכָם לֵב יִקַּח מִצֹּת", לדעתו, חכם הלב הוא לא אחר ממשה: "משה רבינו שכל ישראל היו עוסקין בביזת מצרים והוא היה עוסק במצות שנאמר ויקח משה את עצמות יוסף וגו'". בכך מדגיש רש"י את גדולתו של משה, שבחר להתמקד בערכים רוחניים של הוצאת עצמות יוסף לקבורה, בזמן שהעם כולו עסק באיסוף רכושם של המצרים.

לעומת הפרשנויות המעמידות את מעשה הביזה באופן שלילי, פירוש "תיקוני זוהר" מציע גישה שונה. תיקוני זוהר על פרשת מקץ מקשר בין פועלו של יוסף במצרים לבין יציאת בני ישראל ממצרים עם שלל רב של כסף וזהב.³⁸ הוא מתבסס על הפסוק "וַיֵּצֵאוּם בְּכֶסֶף וְזָהָב וְאֵין בְּשֹׁבְטָיו כֹּוֹשֵׁל" (תהילים קה 37), וטוען כי הכול פועל לפי תוכנית אלוהית קבועה מראש. כשם שאלוהים יצר תחילה את העולם ורק אז הביא אליו את האדם, כך הוא הביא את בני ישראל לשעבוד במצרים רק לאחר שכבר היו שם כסף וזהב. התוכנית האלוהית התרחשה באופן הדרגתי ותהליכי: כשיוסף הגיע למצרים לא היה בה עושר, אך בזכות עצתו המצרים אגרו מזון לשנות הבצורת, וכאשר הללו הגיעו, העולם כולו הביא למצרים רכוש בתמורה למזון. רק לאחר שמצרים הפכה לעשירה, הגיעו לשם יעקב ובניו. תיקוני זוהר מסכם כי יוסף הצדיק היה הגורם לכך שבני ישראל יצאו ממצרים "ברכוש גדול", וכי העבדות והגלות נועדו לשם חיי העולם הבא. אמנם אין בפירוש זה אזכור ישיר לגביע, או בכלל לכלים מסוימים מכלי

הזהב והכסף, אך עצם קישורו של יוסף לתהליך צבירת הרכוש המצרי והיציאה עימו משמעותי להבנת הדיון כולו.

הפירוש מעלה מספר הנחות חשובות בנוגע לתפיסת האל בעולם, הגלות והגאולה. את פירוש תיקוני זוהר חשוב לראות בהקשרו ההיסטורי, כחלק מהתנועה הקבלית שצמחה בספרד במאה השלוש-עשרה. הקבלה העניקה משמעות חדשה למושג הגלות, לא רק כמצב היסטורי אלא כתהליך קוסמי-מטפיזי המתרחש בתוך האלוהות עצמה: שעבוד מצרים נתפס כהקדמה לגלות אדום, שהיא גלות היהודים בעת הנוכחית תחת שלטון הנוצרים.³⁹ נקודת המוצא בדרשה שבה אנו עוסקים היא שהאל מתכנן ויוצר את המציאות, כך שהיא תגיע לכדי תיקון. הפירוש מציג את ההיגיון האלוהי בעזרת אנלוגיה – כשם שאלוהים ברא את העולם כולו ורק לאחר מכן יצר את האדם, נזר הבריאה, כך הוא הביא את יעקב ובניו למצרים רק לאחר שכסף וזהב הצטברו בה. באופן זה, תיקוני הזוהר מחבר בין יציאת בני ישראל ממצרים ברכוש גדול לבין הציפייה לגאולת העם העתידי. רעיון זה מקבל חיזוק בפירוש הרמב"ן (בראשית ב 3), הקושר בין היום השישי לבריאת העולם לבין המהלך הגאולי הכולל. הרמב"ן, בהסתמך על התלמוד, מציג הקבלה בין ששת ימי הבריאה לבין ההיסטוריה האנושית: חמשת אלפי השנים הראשונות לספירה היהודית מסמלות תקופה של "שעבוד מלכויות", ואילו באלף השישי – המקביל ליום השישי הבראשיתי – עתידים להגיע ימות המשיח.⁴⁰ תפיסה זו הייתה אקטואלית ליהודים הקוראים אותה: כפי שהגאולה כבר התהוותה עוד לפני שבני ישראל הגיעו למצרים, כך הגאולה מתהווה כעת תחת השעבוד למלכות אדום, הנוצרים.

הפירוש מציב את יוסף כמושיע של ישראל, ולא בכדי. הפן המשיחי המרכזי בדמותו של יוסף מתגלם באמונה היהודית במשיח בן-יוסף, שהתעצבה במאות הראשונות לספירה על בסיס קריאה טיפולוגית-משיחית של המקרא, ובייחוד של ספרי הנביאים.⁴¹ על פי תפיסה זו, משיח בן-יוסף הוא הראשון מבין שני מושיעי עם ישראל: הוא עתיד להגיע משבט אפרים, להוביל את העם במלחמת גוג ומגוג, ולבסוף למות בקרב. רק לאחר מכן יבוא משיח בן-דוד, אשר יביא את הגאולה השלמה. בהתאם למשמעותו המשיחית של יוסף, ניתן לראות את תפקידו בדרשת תיקוני זוהר כאחראי ליציאת מצרים ברכוש גדול בתור רמז למשיח בן-יוסף, שיוביל את העם וינקום את נקמת בני ישראל. קשר זה בין יציאת מצרים, גאולה ומשיח בן-יוסף בא לידי ביטוי באגדה החז"לית על בני אפרים, המספרת כי הם עזבו את מצרים בטרם עת ונרצחו על ידי הפלשתים בני גת: "וּבְנֵי אֶפְרַיִם שׁוֹתְלָח, וְהַרְגוּם אֲנָשֵׁי גַת. וְהָיוּ עֲצָמוֹתֵיהֶם שְׁטוּחִין בְּדֶרֶךְ חֲמָרִים חֲמָרִים".⁴² לאחר מכן מובא ההסבר להליכתם של בני ישראל ארבעים שנה במדבר: "אֲמַר הַקָּדוֹשׁ בְּרוּךְ הוּא אִם יֵרְאוּ יִשְׂרָאֵל עֲצָמוֹת בְּנֵי אֶפְרַיִם שְׁטוּחִין בְּדֶרֶךְ

39 Kogman-Appel et al (לעיל הערה 2); Offenberg (לעיל הערה 2); Epstein (לעיל הערה 2); Shalev-Eyni (לעיל הערה 2); הוס (לעיל הערה 35); Garb (לעיל הערה 35); בער (לעיל הערה 26), עמ' 118, 145-150.

40 פירוש הרמב"ן לבראשית ב 3; Garb (לעיל הערה 35), עמ' 78-103; בער (לעיל הערה 26), עמ' 147.

41 D. Berger, 'Three Typological Themes in Early Jewish Messianism: Messiah Son of Joseph, Rabbinic Calculations, and the Figure of Armilus', *AJS Review*, 10, no. 2 (1985), pp. 141-164.

42 מכילתא דרבי ישמעאל פרשת בשלח ובבלי, סנהדרין צב, ע"ב.

יחזרו למצרים". למעשה אלוהים מסביר שמסעם של בני ישראל לארץ המובטחת התארך משום שהוא לא רצה שהם ייתקלו בעצמותיהם הפזורות של בני אפרים בדרכם, מחשש שאמונתם הייתה מתערערת והם היו שבים למצרים.

המדרש בבראשית רבה מוסיף פן אסכטולוגי נקמני לאגדת בני אפרים. במדרש, אלוהים טובל את בגדיו בדמם השפוך של בני אפרים.⁴³ כאשר נשאל לפרש המעשה, הוא משיב: "איני מתנחם עד שאנקום את נקמתן של בני אפרים". לדעת לוי גינזבורג, אגדה זו היא שהולידה את דמותו המשיחית של משיח בן-יוסף. מנגד, ישראל יובל טוען כי דמותו של משיח בן-יוסף התהוותה מאוחר יותר, לאחר חורבן בית שני, והולבשה על המדרש הקיים.⁴⁴ מכל מקום, השימוש הטיפולוגי ביציאת מצרים כמבשרת על גאולה עתידית מתבטא באופן מרכזי ברעיון משיח בן-אפרים-בן-יוסף, העולה ממדרש אגדה זה ומהפירוש לפרשת מקץ. בקהילות שונות בימי הביניים אף נהגו לקרוא את פרשת בני אפרים בשביעי של פסח, נוסף על קריאת חזון העצמות היבשות מיחזקאל, כדי לחזק את האמונה בגאולה.⁴⁵

הקשר בין גביעים לגאולת בני ישראל ממצרים מתבטא גם במדרש מפורסם העונה על השאלה: "מאיכן קבעו חכמים ארבע כוסות של פסח?"⁴⁶ לפני שנעמיק בתשובות שניתנו במדרש, חשוב להבין את הרקע ההלכתי למצוות שתיית ארבע כוסות יין בליל הסדר. מצווה זו נובעת מהייחודיות של ליל הסדר בהשוואה לשאר החגים והשבתות. מכיוון שבליל הסדר מברכים ארבע ברכות מרכזיות – קידוש, ברכת הגאולה, ברכת המזון והלל – חכמים קבעו שיש לשתות כוס יין בצמוד לכל אחת מהן, כדי לייחד את החג. במאמרו בוחן מנחם כ"ץ את המדרש על מהות מצוות ארבע הכוסות, והדברים המובאים כאן נשענים על פרשנותו.⁴⁷ המדרש מציג אפוא ארבע אלטרנטיבות רעיוניות למשמעות המצווה. התשובה המוכרת ביותר למשמעות כוסות היין היא זו של רבי בנייה, הטוען שארבע הכוסות הן כנגד ארבע גאולות שנאמרו במצרים: "והוצאתי", "והצלתי", "וגאלתי", "ולקחתי" (שמות ו 6-7). גישה זו מקשרת ישירות בין שתיית היין לבין הגאולה ההיסטורית של בני ישראל, ובכך מחזקת את הקשר הסמלי בין הגביעים לבין יציאת מצרים.

לעומת זאת, רבי שמואל בר נחמן מציע פרשנות שונה לחלוטין: "רבי שמואל בר נחמן אמר: כנגד ארבעה כוסות שיש כאן, 'וכוס פרעה בידו', 'ואשחט אותם אל כוס פרעה', 'ואתן את הכוס', 'ונתת כוס פרעה בידו'" (בראשית מ 11-13). לדבריו, ארבע הכוסות ששותים בליל הסדר מקבילות לארבע הפעמים שבהן מוזכרות הכוסות בחלומו של

43 י' יובל, 'הנקם והקללה, הדם והעלילה: מעלילות קדושים לעלילות דם', ציון נח, א (תשנ"ג), עמ' 35; ש' אופנברג, 'ביטויים להתמודדות עם הסביבה הנוצרית באמנות ובספרות היהודית בימי הביניים', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, עמ' 78-95.

44 י' יובל, שני גויים בבטן: יהודים ונוצרים – דימויים הדדיים, תל אביב 2000, עמ' 48-74.

45 יובל (שם). על ביזת הים בהקשר של פסוק מיחזקאל ראו במדבר רבה (וילנא) פרשת נשא פרשה יג: "למה היו מקצת הכלים של כסף ומקצתן של זהב לומר לך האחרונים שהיו של זהב כנגד ביזת הים שכשם שהזהב נחמד ויקר מן הכסף כך היתה ביזת הים גדולה משל מצרים ועל אלו ואלו נאמר (שיר השירים א') תורי זהב נעשה לך זו ביזת הים עם נקודות הכסף זו ביזת מצרים וכה"א (יחזקאל טז) ותבאי בעדי עדים בעדי זו ביזת מצרים עדים זו ביזת הים הוי מלאה קטרת שכל ישראל נתמלאו מהם כסף וזהב וכל מיני בשמים וכה"א" (שיר השירים ד).

46 בראשית רבה פרשה פ"ח (בראשית מ 9-13).

47 מ' כ"ץ, 'ארבע כוסות בליל הסדר בראי האגדה', דרך אגדה, א (תשנ"ח), עמ' 9-23.

שר המשקים. בפשט הפסוקים, יוסף מפרש את חלומו הפרטי של שר המשקים כנבואה לשחרורו מבית האסורים בתוך שלושה ימים, מה שאכן מתממש. אולם חכמים העניקו פרשנות טיפולוגית לדבריו של יוסף, לפיה הם משרים על גאולת ישראל.⁴⁸ פרשנותו של רבי שמואל בר נחמן מהווה חיזוק חשוב מאין כמותו לדיון שלנו: לא זו בלבד שדמותו המקראית של יוסף מתוארת כבעלת אופי משיחי וכמעידה על גאולת ישראל העתידית, דבריו מתבטאים הלכה למעשה כליל הסדר. לפי דרשה זו, הכוס או הגביע המופיעים בהקשרו של יוסף בסיפור שר המשקים אינם קונספטואליים בלבד, אלא הם הסיבה למצוות ארבע כוסות בפסח! אם ארבע הכוסות כליל הסדר מקורן בכוסות מתוך חלומו של שר המשקים, הרי שהגביעים בסצנות ביזת מצרים יכולים להתפרש כחלק מהדימוי הגאולי הקשור ביוסף. מכאן שמקור זה מספק אסמכתא נוספת להצעת בדבר הקשר בין הגביעים המתוארים באיורי ביזת מצרים לבין הרעיון הגאולי המגולם בדמותו של יוסף.

על מנת להבין את מכלול המדרש, נציג גם את שתי הדרשות הנוספות על מהות מצוות ארבע הכוסות. רבי לוי סבור כי המצווה נועדה להזכיר את ארבע המלכויות ששעבדו את ישראל: בבל, מדי, יוון ורומי (המזוהה עם אדום והנצרות). פרשנותו מרמזת שכפי שנגאלו ישראל משלוש המלכויות הראשונות, כך הם יגאלו גם ממלכות רומי, שכפי שראינו מקושרת לאדום ולנוצרים.⁴⁹ בכך מקבלת מצוות ארבע הכוסות משמעות אנטי-רומית, והיא מתחברת ישירות לתודעת הגלות והציפייה לגאולה. רבי יהושע בן לוי מציע פרשנות נוספת: "כנגד ארבע כוסות של תרעלה שהקב"ה משקה את אומות העולם [...] וכנגדן הקב"ה משקה את ישראל ארבע כוסות של ישועה לעתיד לבוא [...] שתי ישועות: אחת לימות המשיח ואחת לימות גוג ומגוג". רבי יהושע בן לוי מדגיש את הנקמנות האסכטולוגית שתתרחש בנפילת המלכויות, שבה הגויים ישתו יין מורעל והיהודים ישתו יין כביטוי של שמחה. שתי הפרשנויות הללו מוסיפות ומתמזגות עם טענתי כי הגביעים מייצגים במסורת היהודית גאולה, וכי היין עצמו מסמל את התהליך הדיאלקטי של הגלות והגאולה, שבו ממלא המשיח (ובפרט משיח בן-יוסף) תפקיד מכריע.

חלק מהסצנות המתארות את מצוות ארבע הכוסות בהגדות הספרדיות מתפרשות על גבי דף שלם, לדוגמה באיור מתוך הגדת ריילנדס (תמונה 8) המתואר לצד טקסט הקידוש. האיור מחולק לשתי סצנות מקבילות של סעודת ליל הסדר, ובהן דמויות שוות ומוזגות יין. איורים נוספים המתארים את המצווה מופיעים בדפי הטקסט, למשל האיור מהגדת האח (תמונה 9), שבה לצד הכיתוב "מוזגין לו כוס שני" מאוירת דמות המוזגת יין לכוס. קיים דמיון חזותי בין הגביעים המתוארים באיורי מצוות ארבע הכוסות לבין איורי ביזת מצרים, בעיקר מעצם העובדה שמתוארות בהן כוסות בעלות רגל. בין אם הדמיון החזותי מכוון ובין לאו, אני מניחה כי בערב כליל הסדר, שבו כוסות היין הן מוטיב כה מרכזי – סביר להניח שהחלטה לתאר דווקא גביעים באיורי הביזה אינה בגדר צירוף מקרים.

48 כ"ץ (שם), עמ' 9-17.

49 כ"ץ (שם), עמ' 17-22.



Rylands :8 תמונה
 Sephardic
 Haggadah,
 Catalonia 1330-
 13340. Manchester,
 John Rylands
 University Library,
 MS. Ryl. Hebrew 6,
 fol. 19v



Brother :9 תמונה
 Haggadah,
 Catalonia, third
 quarter 14th
 century. London,
 British Library, MS
 Or. 1404, fol. 9r

בימי הביניים התהווה מנהג ייחודי של שתיית כוס יין חמישית בליל הסדר.⁵⁰ קיימות מספר גרסאות המעידות על מקורו של המנהג, הקשור להרחבת סדר ההגדה ולהוספת "הלל הגדול" שהציע רבי טרפון בברייתא שבתלמוד הבבלי.⁵¹ דוד הנשקה מציע כי רבי טרפון, שחי לאחר חורבן בית המקדש, ביקש להכניס ממד של הווה והמשכיות לתוך ההגדה. בעוד "הלל המצרי" עוסק בגאולת מצרים, "הלל הגדול" מתמקד בניסים היום-יומיים ובהשגחת ה' בעולם, למשל בהודיה על המזון: "נִתַּן לָחֶם לְכָל-בֶּשֶׂר: כִּי לְעוֹלָם חֲסֵדוֹ" (תהילים קלו 25). הראב"ד השלישי (רבי אברהם בן-דוד מפוסקירא, בן המאה השתיים-עשרה) מציע פרשנות טיפולוגית למנהג זה: הכוס החמישית מסמלת את "והבאתי", לשון הגאולה החמישית שנאמרה על יציאת מצרים (שמות ו 6-7). בהצעתו ישנה המשכיות למהלך הטיפולוגי של רבי יוחנן, הרואה בארבע הכוסות עדות למהלך גאולי צפוי, שהשלמתו העתידית טמונה בפסוק הנוסף "וְהִבֵּאתִי אֶתְכֶם אֶל-הָאָרֶץ" (שמות ו 8). ליאור יעקבי מציע הסבר נוסף, ולפיו חכמי התלמוד חששו ממספרים זוגיים בשל האמונה כי הם מזמנים רוחות רעות. מתוך תפיסה זו, הוסיפו כוס חמישית כאמצעי הגנה מפניהן.⁵²

בשל הוויכוח ההלכתי על חובת שתיית של הכוס החמישית, התפתח המנהג לייחד אותה לאלהו הנביא, שנתפס כדמות משיחית וכמכריע הלכתי לעתיד לבוא.⁵³ בכך נוצר קישור ישיר בין הכוס החמישית לבין רעיון הגאולה – שכן אליהו הוא המבשר שלה. כמו כן, טל גוטווין טוענת במחקרה כי למנהג שתיית הכוס החמישית יש ייצוג חזותי באיור מהגדת ארנה מיכאל מהמאה החמש-עשרה.⁵⁴ הכוס החמישית על מגוון פרשנויותיה – היסטורית, טיפולוגית, מאגית ומשיחית, משקפת רובד נוסף של הקשר בין הגביעים בהגדות ביזת מצרים לבין רעיון הגאולה.

ראינו כיצד הגביעים (או הכוסות) נתפסים במסורת היהודית כסמלים המבטאים גאולה. לאור המקורות שקראנו, לא יהיה זה תלוש לקשר בין החפץ המזוהה ביותר עם יוסף – הגביע – לבין הגביעים המוצגים באיורי הביזה בהגדות. המקורות השונים מתחברים ישירות לטענתי, שכפי שהגביע בסיפור יוסף סימל את המהלך שהוביל לגאולת ישראל במצרים, כך הגביעים באיורי ביזת מצרים יכולים לסמל את החזון הגאולי הרחב יותר. כמו כן, שתיית ארבע הכוסות וטעם הכוס החמישית מחברים את הסעודה הטקסית של ליל הסדר לא רק עם סיפור יציאת מצרים, אלא גם עם

50 L. Jacobi, 'The Fifth Passover Cup and Magical Pairs: Isaac Baer Levinsohn and the Babylonian Talmud,' *European Journal of Jewish Studies*, 15, no. 1 (2020), pp. 84-103

51 פסחים ק"ח ע"א: "תנו רבנן: גומר עליו את ההלל ואומר הלל הגדול, דברי ר' טרפון". לפי עמדה זו יש לומר הלל הגדול (מזמור קלו בתהילים) לאחר הלל המצרי, ועל כן יש להוסיף ולברך על כוס יין נוספת בחלק זה בהמשך לכוסות המצויות בחלקי הסדר הראשונים. בימי הגאונים והראשונים התקבלה דעתו בעניין הלל הגדול, אך הכוס החמישית הוגדרה כרשות או נאסרה, ובהמשך נותקה הזיקה בין הלל הגדול לכוס החמישית.

52 L. Jacobi, 'The Fifth Passover Cup and Magical Pairs: Isaac Baer Levinsohn and the Babylonian Talmud,' *European Journal of Jewish Studies*, 15 (2020), pp. 84-103

53 ח' שחם-רוזובי, 'כוסו, כסאו וכעסו: דמותו של אליהו הנביא בעולמם של יהודי אשכנז בימי הביניים', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2018.

54 ט' גויטיין, 'מזיגת כוס לאלהו הנביא: תיאור לא מוכר של המנהג מהמאה החמש עשרה בהגדת ארנה מיכאל', מחקרי ירושלים בפולקלור יהודי, כט (2015), עמ' 79-102.

הגאולה העתידית. מכאן עולה כי לגביעים, כמסמנים חזותיים של מוטיב היין, ישנו תפקיד משמעותי בזיכרון הגלות והגאולה במסורת היהודית. שתיית כוסות היין קשורה באופן הדוק לרעיון המשיחי, בין אם בתפקידו של יוסף כמחולל גאולה, ובין אם ברעיון הנקמה בגויים והישועה לעתיד לבוא. אם כך, המוטיב החזותי של הגביעים באיורי ביזת מצרים בהגדות אינו מקרי, אלא הוא מבוסס על עומק רעיוני של מסורת אסכטולוגית יהודית.

הגביע ככלי פולמוסי: איורי הגביעים בהגדות כתגובה למשמעויותיהם הנוצריות

להלן נעסוק בגביעים ככלים ליטורגיים נוצריים, ונראה כיצד הפולמוס הבינ-דתי מתבטא בדימויי הגביעים המוצגים באיורי ההגדות. נדון במשמעויות של הגביעים בחברה הנוצרית ככלים פולחניים המשמשים בטקס המיסה, וכן במיתוס הגביע הקדוש אשר התפתח בימי הביניים המאוחרים.

ניתן לחלק את הגביעים המתוארים בהגדות לשני סוגים: גביע רגיל וגביע בעל מכסה. בהגדות הזהב וריילנדס מתוארים שני סוגי הגביעים, בהגדת האח מוצגים רק גביעים בעלי מכסה, ובהגדת האחיות מתואר רק גביע רגיל. האריס קטלגה את הגביעים בעלי המכסה ככלי הליטורגי הנוצרי סיבוריום (Ciborium), המזוהה בתיאורי השלל בהגדת הזהב וגם בהגדות האח וריילנדס. על פי אנציקלופדיה בריטניקה, מקור האטימולוגיה של הסיבוריום הוא ביוונית (κιβώριον), במילה אשר תיארה צמח שצורתו דומה לגביע. בראשית הנצרות המונח התייחס לחופה שהוקמה מעל מזבח הכנסייה בביזנטיון. החל מימי הביניים המאוחרים החלה המילה לשמש לתיאור כלי המכיל את לחם הקודש בשעת סקרמנט האוכריסטיה. לרוב זהו כלי בעל מכסה, וניתן לראות בו התפתחות של כלי ליטורגי בסיסי מוקדם יותר. כיום בכנסייה הקתולית נהוג להשתמש במונח "פיקס" (Pyxis, πυξίς) עבור כלי קיבול זה. לפני השימוש הראשון בכלי יש לברך עליו, אך הוא לא נחשב כלי קדוש.⁵⁵

כיום הגביעים העתיקים נחשבים נדירים מאוד, והם נשמרים בכנסיות ובאוספים מוזאליים. סיבוריום ספרדי מאוסף מוזאון המטרופוליטן (תמונה 10), המתוארך לסוף המאה השלוש-עשרה עד ראשית המאה הארבע-עשרה, יכול להעיד על נוכחותם של גביעים אלו במרחב הספרדי. הגביע המפואר עשוי מנחושת המצופה אמייל מזהב, ועליו מצוירים עיטורים צמחיים וסצנות הקשורות בישו ובברית החדשה. בין הסצנות אפשר למצוא את "הביקור" של מריה אצל אלישבע ואת ההכתרה של ישו. האות "B" חרוטה בבסיס הסיבוריום, ומעידה כי הוא נוצר ככל הנראה בברצלונה.⁵⁶ קיים דמיון בין גביע זה לגביעים בעלי המכסה באיורי ההגדות, אם כי האיורים מציגים גביעים פשוטים יותר בצורתם וללא עיטורי אמייל. הגביעים הרגילים (ללא המכסה) שימשו לשתיית היין כחלק מטקס המיסה. גביע ספרדי מהמאה השתיים-עשרה (תמונה 11),

55 Harris (לעיל הערה 16), עמ' 114; C. W. Howell, 'Ciborium', *New Catholic encyclopedia* (vol.; 114), New York 1967, p. 870; 'Ciborium', *Encyclopedia Britannica* (Vol. 6), p. 144.

56 H. Roehrig Kaufmann, *Eucharistic Vessels of the Middle Ages (exh. cat.)*, Cambridge 1975, pp. 83-88.



תמונה 10: Ciborium, Spain, 14th century. New York, The Metropolitan Museum of Art, The Friedsam Collection, Bequest of Michael Friedsam, 1931, 32.100.292



תמונה 11: Chalice, Spain, 12th century. New York, The Metropolitan Museum of Art, gift of Rogers Fund, 1908, 08.105.13b

בעל כוס רחבה, חיבור כדורי ובסיס מעוגל, מזכיר מאוד בצורתו שני גביעים מאיור סצנת ביזת מצרים בהגדת ריילנדס.

מהבחנות אלו עולה כי שני סוגי הגביעים ענו על פונקציות שונות: הגביע הרגיל נועד להכלת היין, ואילו הסיבוריום נועד להכלת לחם הקודש (Hostia). מכאן ששני הכלים יחד מבטאים את סקרמנט האוכריסטיה. האוכריסטיה, הנקראת גם מיסה וסעודת האדון, היא מעמד שמוביל הכומר אשר כולל תפילות, קריאה בכתבי הקודש ודרשה. רגע השיא מגיע בברכת הכומר על הלחם והיין, שהופכים בדרך נס לגופו ולדמו של ישו, ונאכלים לאחר מכן על ידי המאמינים. הבחירה הנועזת בתיאור כלי המיסה באיורי ההגדה מובילה אותי לחקור את הקשר בין הלחם האוכריסטי והמצה, לחם העוני היהודי הנאכל בפסח. ברצוני להציע כי איורי ההגדות, שבהם יהודים בוזזים את הכלים המשמשים לטקס המיסה, משקפים את התגובה היהודית למאבק על משמעותו האמיתית של חג הפסח על פי היהדות.

הפולמוס בראי המיסה וליל הסדר, או הלחם האוכריסטי והמצה

הנצרות הפאולינית התבססה לאחר מותו של ישו במקביל להתפתחות הפולחן היהודי-רבני לאחר חורבן בית שני. שתי הקהילות התמודדו עם בעיית זהות שנבעה מהצורך לבסס פולחן בעקבות היעדר, אשר יאחד את המאמינים ויהפוך אותם לקהילה. החפיפה במקורות הקדושים יצרה תחרות על הפרשנות ה"אמיתית" של הסיפור המקראי, והובילה למאבק רעיוני מתמשך. חג הפסח הפך לזירה משמעותית בפולמוס זה, ושתי הדתות ביקשו להעניק לו משמעות חדשה שתאשרר את דרכן ותבדל אותן זו מזו.⁵⁷

בנצרות המתפתחת, משמעותו הגאולית של חג הפסח המקראי קיבלה ממד כריסטולוגי, כעדות להגעתו הראשונה של ישו וכתקווה לחזרתו השנייה. קורבן הפסח זוהה עם ישו, שנצלב על מנת לכפר על חטאי האנושות ואדם הראשון, ובכך לגאול את האנושות.⁵⁸ הסעודה האחרונה של ישו התרחשה

57 יובל (לעיל הערה 44), עמ' 75; M. Rubin, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge 1991.

58 Rubin (שם).

בחג הפסח היהודי, וסקרמנט האוכריסטיה נגזר משם. באגרת אל הקורנתיים מסביר פאולוס את החיבור שהמיסה יוצרת אצל הקהל הנוצרי, ואת ניגודיות הטקס אל מול הפולחן היהודי:

כוס הברכה אשר אנחנו מברכים הלוא היא התחברות דם המשיח? והלחם אשר אנחנו בוצעים הלא היא התחברות גוף המשיח? כי לחם אחד הוא לכן גם גוף אחד אנחנו הרבים, באשר לכולנו חלק בלחם האחד. ראו את ישראל לפי הבשר, הלא אוכלי הזבחים חברי המזבח המה. (הבשורה אל הקורנתיים, 10, 16-18)

גיל אנידג'ר רואה בדבריו של פאולוס קריאה למהפכה רעיונית, שבה הנצרות האוניברסלית החליפה את הסדר השבטי-קורבני.⁵⁹ בחברה השבטית השייכות נקבעת על פי עקרון הדם, כלומר הקשר המשפחתי, כמו כהונה העוברת בירושה. פאולוס מציג מודל חדש, ובו במקום הקרבת קורבנות פיזיים המאמינים מתקשרים עם האל באמצעות האוכריסטיה, שבה נאכלים הלחם והיין המקודשים, המסמלים את גופו ואת דמו של ישו. המאמין מקבל על עצמו את הדת באמצעות פעולה אקטיבית ורצונית זו, וכך למעשה נוצרת קהילה רוחנית מאוחדת (Corpus Christi) המבוססת על אמונה משותפת ולא על מוצא. אולם עיקרון אוניברסלי זה טומן בחובו יומרה: מי שאינו מקבל את הדוקטרינה הנוצרית הופך ל"אחר" בלתי משויך, המצוי מחוץ למעגל האנושיות כפי שהיא מוגדרת בנצרות. בכך, טוען אנידג'ר, טמונות בנצרות הפאולינית שאיפה למיסיון ודחייה של פלורליזם דתי.⁶⁰

את תפיסת הדם כגאולי ואת חוסר הסובלנות הנוצרי כלפי דתות אחרות ניתן לראות בעלילות דם.⁶¹ עלילת הדם הראשונה הופצה בשנת 1144 באנגליה, והחל מהמאה השתיים-עשרה הפכו נפוצים באירופה סיפורים בדויים על יהודים המבצעים רצח פולחני בנוצרים בפסח. בעלילות הדם הקשורות בלחם הקודש, הקו העלילתי הכללי מתאר יהודים המשיגים את לחם הקודש לאחר המיסה ומתעללים בו, על מנת להשתמש בדם להכנת מצות. הנס שמתחולל בסיפורים הוא שלחם הקודש מגיב בצורה אנושית להתעללות ומדמם.⁶² הסיפור מאשרר את הדוקטרינה על הלחם האוכריסטי, שהופך במיסה לגופו של ישו ממש. מעלילות הדם עולה כי המצה היהודית, העשויה לפי הטענות מדם נוצרי, היא אנטיתזה של הלחם האוכריסטי הקדוש, שהוא למעשה הגרסה הנוצרית של המצה.⁶³

ביהדות, סעודת ליל הסדר תפסה את מקום הקרבת הקורבנות בבית המקדש. המצה שהכינו בני ישראל בזריזות בצאתם ממצרים הפכה למרכיב מזוהה וחשוב בטקס, וסימלה את המעבר מעבדות לחירות ואת הציפייה לגאולה. דבריו של רבן גמליאל מענגים את חשיבות המצה בליל הסדר: "כָּל שְׁלֵא אָמַר שְׁלֵשָׁה דְבָרִים אֵלוֹ בַּפֶּסַח, לֹא

59 .G. Anidjar, *Blood: A Critique of Christianity*, New York 2014, pp. 251-252

60 Anidjar (שם), עמ' 287-251.

61 .M. Rubin, *Gentile Tales: The Narrative Assault on Late Medieval Jews*, London 1999

62 לדוגמה עלילת הדם בפריז (1290) ועלילת הדם ברינדפלייש (1298).

63 בער (לעיל הערה 26), עמ' 249-250; יובל (לעיל הערה 44), עמ' 119-223. ישנה עלילת דם משנת 1367, מאוחרת מאיורי ההגדות, שבה יהודים גנבו לכאורה סיפורים מהכנסייה. לאור מידע זה ניתן לתהות: האם נוצרים נחשפו לאיורי ההגדות, והעלילו עלילות דם בהתאם למה שראו בהן?

יָצָא יְדֵי חוֹבָתוֹ, וְאֵלּוֹ הוּן, פֶּסַח, מִצָּה, וּמְרוֹר... מִצָּה, עַל שׁוּם שְׁנַגְאָלוֹ אֲבוֹתֵינוּ מִמִּצְרַיִם".⁶⁴
 הקביעה של רבן גמליאל תוחמת את הקהילה היהודית, מאשרת את הפרשנות היהודית של החג ומכחישה את הפרשנות הנוצרית. אדם שלא אומר את שלושת הדברים נשאר "מחוץ למשחק" ואינו יוצא ידי חובה.⁶⁵

מיכאל בטרמן מציג במחקרו כיצד איורי המצות בהגדות הספרדיות במאה הארבע־עשרה נעשו בתגובה לדימויי לחם הקודש שהוצגו בכתבי יד נוצריים. עלילות דם וסיפורי ניסים המייחסים ללחם האוכריסטי סגולות אנושיות התבטאו בין השאר באיורים בכתבי יד נוצריים, ובהם האיקונוגרפיה המקובלת מציגה לחם מחורר ומדמם. דימויי המצות בהגדות הספרדיות מזכירים מאוד את תיאורי לחם הקודש, בייחוד בצורתם העגולה. כפי שלחם הקודש הוא דרכו של המאמין הנוצרי לגאולה, המצה מהווה מוקד גאולי יהודי המזכיר את יציאת מצרים ואת הגאולה לעתיד לבוא. החל מרבן גמליאל, חכמים לאורך הדורות פירשו את המצה באופנים שונים. בטרמן מעלה את הפרשנויות המרכזיות של המצה כמייצגת מבחינה סמלית את הקוסמוס, השכינה, החזון האפוקליפטי ואת סימן החותם המקראי, המשמש כמטפורה לקשר בין אלוהים וישראל. לטענתו, היהודים ניכסו את דימויי לחם הקודש הנוצרי לדימויי המצה כסימן הגאולה המובהק של פסח. הלחם הוטען בפרשנות יהודית המעידה על הברית הנצחית בין אלוהים לישראל, בניגוד לאמונה הנוצרית השקרית המתבטאת בלחם האוכריסטי ובעלילות הדם על אודותיו.⁶⁶

לנוכח הטענות שעלו בחלק זה, ולאור מחקרו של בטרמן המעיד על תגובה יהודית חזותית לפולמוס המתבטא באיורי המצות בהגדות, עולה סברה פולמוסית אפשרית לתיאורי הגביעים בהגדות. ניתן להציע קריאה מרחיבה בהמשך למחקרה של האריס, שטענה כי סצנת "ביזת מצרים" בהגדת הזהב מציגה ביזה של כלי קודש נוצריים, ובכך מבטאת מחאה חזותית כלפי הנצרות. ברצוני להעמיק כיוון זה, ולטעון שהאיורים מבטאים חזון של גאולה אקטואלית ונקמנית, שבה היהודים נוטלים את כליו של הפולחן הנוצרי המתחרה – המיסה, ומבצעים בכך פעולה הפוכה לעלילות הדם. במקום שיאשמו בגנבת לחם הקודש, מוצגת פעולה דמיונית של נקמה שבה יהודים לוקחים בחזרה את "כלי הגאולה" הנוצריים. הגביעים הליטורגיים המתוארים, המשמשים להחזקת ההוסטיה ויין המיסה, נקשרים בתודעה הנוצרית לגופו ולדמו של ישו ולגאולת המאמין. עלילות הדם, שהציגו את היהודים כתוקפים של לחם הקודש, תרמו לדמוניזציה של הפסח היהודי. בהקשר זה ניתן לראות באיור הביזה בהגדת הזהב מעין ייצוג הפוך של נקמה דמיונית על הרדיפות, דרך ביטוי של תקווה לגאולה שבה יחול היפוך כוחות.⁶⁷

ראינו כיצד איורי המצות בהגדות הספרדיות מגיבים באופן פולמוסי לדימויי של לחם הקודש בכתבי יד נוצריים. הלחם הוטען בפרשנות יהודית של חג הפסח,

64 מסכת פסחים פרק י, משנה ה; הנשקה (לעיל הערה 50), עמ' 125-163.

65 יובל (לעיל הערה 44), עמ' 90.

66 M. Batterman, 'Bread of Affliction, Emblem of Power: The Passover Matzah in Haggadah Manuscripts from Christian Spain', E. Frojmovic (ed.), *Imagining the Self, Imagining the Other: Visual Representation and Jewish-Christian Dynamics in the Middle Ages and Early Modern Period*, Boston 2002, pp. 53-89.

67 Harris (לעיל הערה 16), עמ' 119-120.

המתבטאת במצה כעדות לברית הנצחית בין אלוהים לעמו הוותיק והנבחר. אני מציעה כי איורי ביזת מצרים בהגדות הספרדיות, שבהם נבזים הכלים האוכריסטים, יוצרים הקבלה בין גאולת ישראל כפי שהיא מתבטאת במצה לבין לחם הקודש הנוצרי. איורים אלה עשויים לשמש כתמונת ניצחון יהודית, שבה בני ישראל מנכסים את הסיפורים המאחסן את לחם הקודש, ואת גביע היין של טקס המיסה. כך המצה היהודית, שהייתה סמל לרדיפת היהודים, מוצגת כביטוי לניצחון; ואילו הלחם הנוצרי, סמל הגאולה הכריסטולוגית, מובס. הפולמוס התאולוגי בין היהדות לנצרות מוצא בכך פתרון חזותי: המיסה הנוצרית נאלצת לפנות את מקומה לנרטיב היהודי של חג הפסח, המדגיש את גאולת בני ישראל ויציאתם ברכוש גדול. טענה זו מקבלת חיזוק מתיאורים פולמוסיים בהגדות אחרות, למשל בסצנת הצייד בהגדת ברצלונה, שבה הארנבת מכניעה את הכלב.⁶⁸

מיתוס הגביע הקדוש

עד כה דנו בהיבטים שונים של הגביע ככלי בעל סמליות וחשיבות דתית ביהדות ובנצרות. כעת נפנה לבחינת מיתוס הגביע הקדוש, אשר הפך לרעיון מרכזי ורווח בתרבות של ימי הביניים המאוחרים. חיפוש הגביע הקדוש הוא עלילה ספרותית שהתפתחה בסוגת הרומנסה הארתורית החל מהמאה השתיים-עשרה. הבסיס לסיפורים אלו הוא הכמיהה של הגיבור למציאת הגביע הקדוש, חפץ בעל סגולות על-טבעיות, ומתקיים בהם ממד בלשי והרפתקני של חיפוש וגילוי אוצר. הרומן הראשון על הגביע הקדוש נקרא **פרסבל או הסיפור על הגביע** (*Perceval ou le Conte du Graal*). הוא נכתב בשנת 1180 על ידי כריטיאן דה טרואה (*Chrétien de Troyes*), והוקדש לפטרונו שיצא למסע הצלב השלישי.⁶⁹ גיבור הסיפור, פרסבל, הוא אביר צעיר היוצא למסע רווי-לאות על מנת למצוא אובייקט מיסטי נוצרי, ובתוך כך הוא לוקח חלק ברוח האבירות האירופית ומתעצב על פי ערכיה. בדרכו הוא משתתף בטורנירים, חולף על פני טירות אירופיות, פוגש נשים אצילות וגם דמויות פנטסטיות. עם זאת, הסיפור נותר בלתי גמור, ככל הנראה בשל מותו של המחבר או של פטרונו.

בעקבות כך, ארבעה סופרים שונים נרתמו לכתיבת רומנים משלימים עם סיומות שונות לסיפור הגביע, ואחריהם סופרים רבים הרחיבו ופיתחו את העלילה לכיוונים נוספים. ההמשך הראשון של הסיפור נכתב על ידי מחבר לא ידוע סביב שנת 1200, ועסק בשתי הרפתקאות נוספות, שבהן הגביע הקדוש התגלה כבעל סגולות, כאשר הוא דימם את דמו של ישו וסיפק מזון לקהל המאמינים. סיומת נוספת נכתבה בראשית המאה השלוש-עשרה על ידי סופר בשם מאנסייה (*Manessier*), ובה מתואר הגביע הקדוש ככלי פולחני מרכזי בטקס המיסה, ומשולבת בו המסורת לפיה הגביע שימש את יוסף הרמתי לאיסוף דמו של ישו במהלך הצליבה. גרסה זו משלבת בין ההקשרים האביריים לממדים הרוחניים והדתיים הכרוכים בנטילת הגביע.⁷⁰

68 אופנברג (לעיל הערה 43), עמ' 125-128.

69 C. de Troyes, *Le Roman de Perceval Ou Le Conte du Graal: édition Critique d'après tous les manuscrits*, ed. Keith Busby, Tübingen 1993.

70 J. Wood, *The Holy Grail: History and Legend*, Cardiff 2012, pp. 2-13; R. W. Barber, *The Holy Grail: Imagination and Belief*, Cambridge 2004, p. 209.

במאה השלוש-עשרה הופיעו רומנים נוספים על מיתוס הגביע, אשר עבר שינוי מהותי: מאובייקט מסתורי וסמלי הוא הפך לשריד קדוש (Reliquiae) של הגביע שממנו שתה ישו בסעודה האחרונה. סוגה ספרותית זו התפתחה על רקע מסעות הצלב והעניין הגובר בשרידי קדושים ובמקורות הנצרות, וצברה פופולריות רבה. העלילה משקפת במידה רבה את הלך הרוח של האריסטוקרטיה האירופאית כחברה השואפת לאידאלים של אבירות ואדיקות דתית הולכת וגדלה. ניתן לראות איורים המתארים את הגביע הקדוש בכתבי יד שונים של הסיפור, למשל בכתב יד צרפתי שנוצר בין השנים 1330-1340 (תמונה 12). באיור זה מתואר האביר גיבור הסיפור אווז בגביע מסוג סיבוריום עם צלב, וסביבו שתי דמויות של מלכים לצד שולחן ערוך ודמות נוספת. העובדה שהגביע מאויר כדגם של סיבוריום מחזקת את הפרשנות כי התווספה משמעות חדשה לתפיסת הגביע הקדוש: לא מדובר רק באובייקט קסום מסתורי, אלא בכלי פולחני של ממש, המקשר בין המיתוס הארתוריאני לבין טקס המיסה הנוצרי. נוכחות הדמויות המלכותיות באיור יכולה לרמז על הלגיטימציה הדתית שהמלוכה או מעמד האצולה ניסו לשאוב מהמיתוס, שהפך לדתי-רוחני.



תמונה 12: *The Story of the Grail*, France, ca. 1330-1340. Paris, Bibliothèque nationale de France, MS Fr. 12577, fol. 18v

הרומנים על חיפוש הגביע הקדוש התמזגו עם המציאות החדשה שהתהוותה בעקבות מסעות הצלב: מארץ הקודש הגיעו לאירופה שרידי קדושים שונים, בהם בין השאר כלים המתיימרים להיות הגביע הקדוש שממנו שתה ישו בסעודה האחרונה. עד היום נמצאים בקתדרלת גנואה באיטליה ובקתדרלת ולנסיה בספרד שני גביעים ששימשו לכאורה את ישו בסעודה האחרונה. הכרוניקאי ויליאם מצור (Willermus Tyrensis) כתב כי הגביע הקדוש התגלה במסגד בקיסריה במסע הצלב הראשון, ומשם

על פי האגדה האיטלקית הוא התגלגל בדרכים עקלקלות עד שהגיע ליעדו בגנואה, שם הוא נמצא עד היום.⁷¹ לפי מסורת נוספת, גביע הסעודה האחרונה הגיע לרומא עם פטרוס, ובמאה השלישית נמסר על ידי האפיפיור סיקסטוס השני (Pope Sixtus II) לקדוש הספרדי לאורנטיוס (Laurentius). לאורנטיוס חזר עם הגביע לספרד, שם הוא הוצב במנזר קטלוני עד שהועבר לקתדרלת ולנסיה בשנת 1399. כעדות לאמיתות הסיפור מובאים רישומי המנזר בקטלוניה משנת 1134, שבהם מוזכר גביע. עם זאת, חוקרים העריכו כי הסיפור "הולבש" מאוחר יותר על הנתונים הקיימים. אף כי רק בסוף המאה הארבע-עשרה זיהתה הכנסייה באופן מוחלט את גביע ולנסיה עם הגביע הקדוש של ישו, המיתוסים והאגדות סביבו התפתחו קודם לכן. מלכי אראגון התעניינו במיוחד בגביע הסעודה האחרונה, ואף טענו כי הם מחזיקים בו בלי לקרוא לו הגביע הקדוש. חיימה (Jaime) השני מאראגון שלח בשנת 1322 מכתב לסולטן המצרי עם בקשה לקבלת הגביע ששימש את ישו בסעודה האחרונה, שעל פי אמונתו הסולטן החזיק כחלק מאוצרותיו.

אנו מבינים כעת פן נוסף ומרכזי באופן שבו החברה הנוצרית תפסה את הגביע. ספרו של דה טרואה והרומנים שבאו בעקבותיו העניקו לגביע הקדוש ארשת חשיבות מיוחדת, שהגיעה במעטה של מסתורין והרפתקנות אבירית. הצלבנים שחזרו לאירופה מארץ הקודש עם שרידי קדושים, העניקו למאמינים הפשוטים את האפשרות למגע בלתי אמצעי עם הקדושה, כפי שחוו אותה בגפם במפגש עם המקומות שבהם התהלך ישו. באירופה כולה הפופולריות של הרליקוויות ושל הרומנסות הובילה להתעניינות גוברת בגביע הקדוש, בקרב כל שכבות האוכלוסייה. בספרד, כפי שראינו, אנשי כנסייה וגם מלכים כתבו על הגביע הקדוש כאובייקט בעל ערך היסטורי, דתי ומיתי, וגם פעלו באופן אקטיבי על מנת להשיג אותו. גם אם הסיפור על גביע ולנסיה נכתב רק בסוף המאה הארבע-עשרה, אין ספק כי המיתוס סביב הגביע הקדוש היה מוכר והסתובב בספרד עוד לפני כן.⁷²

התגלגלות המיתוס הובילה לטשטוש בין אגדה למציאות. ככל שהאגדות סביב הגביע התפשטו ונרקמו, הן הפכו לחלק מהפולקלור האירופי והשתלבו בחשיבה הדתית והתרבותית של התקופה, עד שהגביע נתפס כסמל של עוצמה דתית, שליטה ושאיפה להגיע לגאולה שתתממש עם מציאתו. אני מניחה שהמיתוס, שהיה נפוץ ומוכר בחברה הכללית, היה מוכר גם ליהודי ספרד. חיזוק לטענה זו ניתן למצוא בקיומו של תרגום עברי לסיפורי ארתור, המלך ארטוס, שנכתב בצפון איטליה בשנת 1279. מחקרים עכשוויים על הספרות הרומנטית היהודית מצביעים על זיקה זו, ומבססים את הקשר בין התרבות הספרותית היהודית למסורות הסיפור האירופיות.⁷³

במאמר זה אני מציעה כי מיתוס הגביע הקדוש חלחל גם לחברה היהודית והשפיע על הבחירה בדימויי הגביעים "ככלי הכסף והזהב" באיורי ביזת מצרים, או לכל הפחות

71 Barber (לעיל הערה 70), עמ' 169-170.

72 כפי שראינו, הסיפור על אודות גביע גנואה קדם לסיפור גביע ולנסיה, ויכול להיות שהוא היה מעין תקדים לסיפור זה. כמו כן, המלך חיימה השני עסק בעניין זה עוד בראשית המאה הארבע-עשרה.

73 C. Gruenbaum, 'The Quest for the "Charity Dish": Interpretation in the Hebrew Arthurian Translation *Melekh Artus* (1279, Northern Italy)', *Medieval Encounters*, 26 (2020), pp. 517-542; C. Gruenbaum and A. Oehme, *Medieval and Early Modern Jewish Romance*, Leeds 2023, p. 2.

הוסיף רובד חשוב לדימוי זה. קיימות לפחות שתי סברות אפשריות להצעה זו. ראשית, באיורים הנדונים ניתן לראות ביטוי לתפיסה כי הגביע הקדוש הוא אובייקט נאצל. סברה זו מתחברת לניתוח שעולה במאמרה של האריס על איורי הביזה בהגדת הזהב.⁷⁴ בתחילת המאה הארבע-עשרה הרשויות הצרפתיות היו אובססיביות לרעיון כי היהודים מחביאים אוצרות, ולכן הם עצרו יהודים רבים ואף בזזו את רכושם, שכלל חפצים קדושים יקרי-ערך. גירוש יהודי צרפת בשנים 1306 ו-1320 מבטא את השיטתיות שבה המלך הצרפתי השתלט על נדל"ן וכספים בבעלות יהודית.⁷⁵ הפליטים היהודים מצאו מקלט בקהילות היהודיות בספרד, שניסו לעזור להם ככל יכולתן. על בסיס טענתו של נרקיס לגבי יבוא האימפריה הצרפתית לספרד על ידי הפליטים, האריס טוענת כי הטראומה שעברו הגולים הצרפתים השפיעה מאוד על הקהילה היהודית בספרד, והיא הפכה למיליטנטית יותר כלפי החברה הנוצרית, כפי שמתבטא באיורי הביזה.⁷⁶ נוסף על עמדתה של האריס כי הפליטים הצרפתים השפיעו על הקהילה היהודית, וכפועל יוצא מכך על איורי הגביעים הנדונים – אציע כי המיתוס הספרותי של הגביע הקדוש, בחיבור עם מציאות הפליטות היהודית הצרפתית בספרד, השפיע על תפיסת משמעותו של הגביע כסמל, כפי שמתבטא באיורי ביזת מצרים.

בנקודה זו אוסיף כי הטענה בדבר אוצר יהודי מזכירה את מיתוס הגביע הקדוש ומקבילה אליו, בהצגת התפיסה כי השלל נמצא בידיים זרות. הטענות על שלל שיהודי צרפת מחזיקים בו הוביל לביזה ולהשתלטות על רכושם, כפי שהמלך חיימה השני מאראגון האמין כי הגביע הקדוש מוחזק בידיים מוסלמיות, והוא נקט צעדים על מנת להשיגו. נוסף על כך, ניתן לומר כי המאיריים היהודים הביעו שאיפה יהודית חלופית לזו הנוצרית בנוגע למגע בלתי אמצעי עם האל: כמו שהגביע הקדוש כרליקוויה מחבר את המאמין הנוצרי לאלוהיו באופן ישיר (בדומה לטקס המיסה), כך לקיחת הגביעים מסמלת את השאיפה היהודית לגאולה, המבטאת איחוד ומימוש של הקשר הבלתי אמצעי עם אלוהי אברהם.⁷⁷

בחלק זה ראינו כיצד הגביע הקדוש הפך שם נרדף לאוצר נסתר שאבירים, מלכים, צלבנים, אנשי כנסייה ומאמינים פשוטים ייחלו למצוא. כמו כן, נחשפנו לתפיסה לפיה "אחרים" – יהודים ומוסלמים – מחזיקים באוצרות נוצריים, ויש לקחת אותם מידיהם. הסמליות של הגביעים באיורים מתחברת אם כן למיתוס הגביע הקדוש כאוצר ששואפים למצוא. השערתי היא שהפליטים היהודים מצרפת הביאו, או לכל הפחות חידדו, את התפיסה הנוצרית של המטמון היהודי. באיורי הביזה, היהודים בחרו להגיב על העלילות שחוו אחיהם הצרפתים בצורה פולמוסית המתכתבת עם התרבות הכללית בשפתה ובסמליה. הנוצרים שבזזו את "אוצרות" יהודי צרפת סופגים כעת נקמה מתוקה עם הביזה של אוצרם היוקרתי ביותר, הגביע הקדוש.

74 Harris (לעיל הערה 16), עמ' 117.

75 W. C. Jordan, *The French Monarchy and the Jews: From Philip Augustus to the Last Capetians*, Philadelphia 1989, pp. 202-208; R. Dorin, *No Return: Jews, Christian Usurers, and the Spread of Mass Expulsion in Medieval Europe*, Princeton, 2023.

76 Harris (לעיל הערה 16), עמ' 117-119; Narkiss (לעיל הערה 14), עמ' 45.

77 במאמרה של שרה אופנברג על איורי שוליים שבהם מתוארים אבירים בהגדת ברצלונה ישנו תיאור של טורניר ומאבק על גביע. ראו: ש' אופנברג, 'צדקה כשריון וכובע ישועה בראשו: משמעות כפולה של איורי לוחמים בהגדה מהספרייה הבריטית 1476', *Add.*, פעמים, 152-150 (2017), עמ' 125-128.

לאור דברים אלו, התגובה לחברה הנוצרית באיורים אינה נוגעת רק במישור הדתי, אלא גם לרשויות החילוניות. האצולה הנוצרית הציבה לה כגיבור אולטימטיבי את האביר שמוצא את הגביע הקדוש, או לחלופין את המלך הצרפתי שלקח על עצמו למצוא ולבזוז את האוצרות היהודיים. איורי ביזת מצרים מתארים אפוא היפוך תפקידים מפתיע: היהודים מתוארים כאבירים או כמלכים היוצאים למסע הרפתקאות, ובסופו הם זוכים לשלל הנכסף ביותר, הגביע הקדוש. ממחקריה של שרה אופנברג על דימויי אבירים יהודים עולה שהיהודים היו ערים לייצוגים של אבירים ואבירות ולמשמעויותיהם, והם ניכסו והתאימו אותם לעצמם, כפי שניתן לראות באיורים בכתבי יד יהודיים שונים.⁷⁸ אמנם באיור הביזה היהודים אינם חובשים קסדות ועוטים שריון, כנהוג בתיאורי אבירים שונים, וכפי שהם מתוארים למשל באיורי יציאת מצרים בהגדות – אך ניתוח הדימוי מצביע על כך שדווקא פעולת גילוי האוצר ונטילתו היא המעניקה את תואר האבירות.

על פי מחקרו של אייל לוינסון, דימויי אבירות שימשו תשתית להבניית זהויות גבריות בקרב צעירים יהודים באשכנז, תוך עיבוד ותרגום לערכים מתוך המסורת היהודית.⁷⁹ לוינסון מתאר כיצד אומצו אופנות לבוש אבירות על ידי צעירים יהודים, שכללו שיער מסולסל וטוניקות בצבעים עזים. איורי הביזה הנדונים כאן מספקים עדות נוספת לאימוץ החזות האבירית, גם אם אין בהם תיאורים של כלי נשק. עצם ההקשר, הלבוש והפעולה של נטילת האוצר מצביעים על זיקה לאבירות. יתרה מזו, הדימויים מציעים פרשנות סמלית, שבה עצם מעשה נטילת האוצר נתפס כאקט של ניכוס זהות אבירית. ייתכן אפוא שהפער בין הייצוג החזותי לבין הפרשנות הסמלית איננו מבטא סתירה, אלא דווקא מדגיש את הרעיון כי אבירות נוצרת באמצעות פעולה, ולא בהכרח באמצעות סמלים חיצוניים כמו שריון או חרב.

לסיכום, מאמר זה בחן את המשמעויות הדתיות, החברתיות והפולמוסיות של הגביע באיורי ביזת מצרים בארבע הגדות קטאלניות מהמאה הארבע-עשרה: הגדת הזהב, הגדת האחות, הגדת האח והגדת ריילנדס. ראינו כיצד האיורים אינם מבטאים רק ייצוג חזותי של הטקסט הקאנוני, אלא גם משמשים כלי להבניית זהות יהודית מול דיכוי, דרך הזדהות והתכתבות עם מיתוסים פנים-קהילתיים לצד נרטיבים מן התרבות הנוצרית. מהניתוח שערכנו עולה עד כמה סיפורים מכווננים – מהמקרא והמדרשים, ועד לרומנים הארתוריים – משקפים עקרונות זהות עמוקים. מניתוח זה עלתה תגובה יהודית לפולמוס היהודי-נוצרי, שבה הניכוס החזותי של גביעי המיסה מסמל ניצחון רעיוני, במיוחד על רקע עלילות הדם, הרדיפות והגירושים של יהודים. היבט זה מתחבר לרעיון הגאולה הנקמנית של משיח בן-יוסף, המתחבר לשתייית היין בליל הסדר.

בשלב האחרון דנתי במיתוס הגביע הקדוש כסמל לאבירות ולקדושה, דבר שהשפיע על תפיסת הגביע בחברה היהודית בת הזמן. שעה שהחברה הנוצרית שאפה למצוא את הגביע הקדוש כמימוש אידאלי ואף גאולי של אצילות וקדושה, ההגדות מציעות נרטיב יהודי מקביל שבו הביזה משקפת השגת שליטה וניצחון יהודי. במובן זה, היהודים הגיבו לביזה הממסדית של רכושם בביזה רעיונית של הכלי הנכסף ביותר

78 אופנברג (שם), עמ' 323-377; Offenberg (לעיל הערה 2), עמ' 7.

79 E. Levinson, 'Between Rabbinic and Knightly Masculinities: Constructing Gendered Identities among Jewish Young Men in Medieval Ashkenaz', *Quest: Issues in Contemporary Jewish History*, 24 (2023), pp. 26-56.

עבור הנוצרים, ובכך הם תיארו את עצמם כמי שזכו בתואר האצולה הגבוה ביותר. לאור זאת, חקירת הגביע כסמל ממחישה כיצד מיתוס יכול להתעצב מחדש בהתאם להקשר היסטורי, תרבותי ודת, וכיצד המתח שבין מסורת למאורעות הזמן מתבטא בשפה החזותית של כתבי-היד. כמו כן ניתן לומר כי האיקונוגרפיה של הגביע בסצנת ביזת מצרים התבססה במסורת האמנותית של כתבי היד העבריים מעבר להגדות הנדונות. ניתן לראות דוגמה לכך בהגדת נירנברג השנייה מהמאה החמש-עשרה, שבה מתואר אירוע הביזה.⁸⁰ הפריט המרכזי והחוזר שנלקח על ידי בני ישראל בהגדה זו הוא הגביע. לצד אחד האיורים נכתב: "הכוסות כסף והקנקנים - לשאת עמם מוכנים", טקסט המחזק את הפרשנות החזותית המפורשת של איקונוגרפיה ייחודית זו.

The second Nurenberg Haggadah, South Germany, 1450-1500, London, David Sofer 80
.Private Collection, fol. 18-19

שטעטל צרפתי: סאטירה, זיכרון והתמודדות עם אנטישמיות בסרטים "רכבת החיים" ו"היהודים בכל מקום"

שרה אופנברג, המחלקה לאמנויות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

ORCID: 0000-0002-7783-7699

תקציר

המאמר בוחן את השימוש בהומור סאטירי ככלי ביקורתי להתמודדות עם סטראוטיפים אנטייהודיים בעבר ובהווה, תוך ניתוח השוואתי של שני סרטים צרפתיים שנעשו בידי יוצרים יהודים: **רכבת החיים** (Train de Vie, 1998) של ראדו מיכאיליאנו (Radu Mihăileanu) ו**היהודים בכל מקום** (Ils sont Partout, 2016) של איבן אטל (Yvan Attal). דרך דמויות כמו "שוטה הכפר" ומערכונים מוקצנים, הסרטים מציעים פרודיה על דימויים אנטישמיים היסטוריים ועכשוויים – החל ממיתוסים על עושר יהודי, דרך שליטת היהודים בעולם ועד המונופול היהודי על זיכרון השואה. המאמר מציע שהסאטירה אינה מבטלת את הדימוי הסטראוטיפי, אלא מפרקת אותו מבפנים תוך הדגשת האבסורד שבו. המאמר מצביע הבנה מחודשת של זהות יהודית, זיכרון קולקטיבי ושימוש בהומור חתרני לשם עיבוד טראומה.

"אי שם, מתישהו" כבולים שני יהודים לקיר בשלשלאות, ומגיעים לתובנה: "המפתח לאושר הוא מינימום שכל? אז בגלל זה אנחנו יותר אומללים? כי אנחנו יותר חכמים מהגויים?". כך מתחיל מערכון של תוכנית הסאטירה הישראלית **היהודים באים** (עונה 1, פרק 11). המערכון חושף תחושה החוזרת אצל קהילות יהודיות לאורך הדורות: מצד אחד, שני האומללים שעל הקיר סובלים ומרגישים ששונאים אותם, ומצד שני הם עדיין מציגים עמדת עליונות (לפחות שכלית) אל מול הגויים. מערכון קצר זה מכיל בתוכו הומור עצמי וסאטירה ביחס לטענה הנוצרית העתיקה כי היהודים רואים עצמם עליונים, אך למעשה הם עיוורים לאמת.

הומור עצמי ושימוש בתיאור אנטי־יהודי תוך היפוך משמעותו מוכרים באמנות היהודית עוד מימי הביניים.¹ במאמר משנת 1973 בחן דן בן־עמוס אם יש הומור יהודי, ובמיוחד הומור עצמי, שצמח כמנגנון התמודדות השזור בזהות תרבותית ובתנאים סוציו־אקונומיים ספציפיים.² בדומה לכך, ג'רמי דאובר בחן את ההומור היהודי בהקשר לאנטישמיות, וטען כי בדיחות משקפות לעיתים קרובות מאבקים ומתחים פנימיים בתוך קהילות יהודיות, ומאזנות בין חוסן לבין התאמה ללחצים חברתיים.³ מטרה כפולה זו מתכתבת עם סטראוטיפים של ביזוי עצמי הנפוצים בהומור היהודי, אשר מדגישים לעיתים קרובות חסרונות אינדיבידואליים או קולקטיביים כדי להקדים ביקורת מצד אחרים, להפוך פגיעות לכוח וצחוק לאמצעי התמודדות מול האנטישמיות.⁴

מאמר זה מבקש לבחון כיצד מתמודד קולנוע סאטירי עכשווי עם דימויים אנטי־יהודיים על ידי הפניית המראה כלפי התרבות שמייצרת אותם, ולעיתים כלפי הקורבנות עצמם, ומהי משמעות ההבדלים בין גישותיהן של יצירות שונות לעיבוד זהות יהודית וטראומה היסטורית. לשם כך ייערך ניתוח השוואתי של שני סרטים צרפתיים, האחד זכה להתייחסות מחקרית רחבה (אך לא מנקודת המבט הנדונה כאן, ועל כך בהמשך) והשני כמעט וכלל לא, אשר נעשו בידי יוצרים יהודים: הסרט הסאטירי הצרפתי־רומני **רכבת החיים** (*Train de Vie*) של ראדו מיכאיליאנו (Radu Mihăileanu) משנת 1998,⁵ והסרט **היהודים בכל מקום** (*Ils sont Partout*) של איבן אטל (Yvan Attal) משנת 2016.⁶

המאמר מציע פרספקטיבה היסטורית ואסתטית על המשכיות השימוש בדימויים אנטישמיים רווחים מימי הביניים ועד המאה העשרים ואחת, תוך עמידה על תפקיד ההומור ככלי חתרני להרס הדימוי ולעיתים – לשעתוקו. כיצד ניתן לפרק דימוי אנטישמי בלי למחוק אותו? לטענת המאמר, סאטירה קולנועית יהודית עכשווית מפרקת סטראוטיפים אנטישמיים לא באמצעות שלילה אלא על־ידי הגזמה, היפוך והפנמה מודעת. ניתוח הסרטים מעלה כי ההומור משמש כמנגנון כפול: הוא גם חושף את הלוגיקה המעוותת של הדימוי האנטישמי, וגם מאפשר עיבוד של זהות יהודית וטראומה היסטורית.

מבחינה מתודולוגית, המאמר עוקב אחר חוקרי תולדות האמנות דוגמת אנתוני בייל, פלורה קאסן, מדליין קאווינס, שרה ליפטון ומירי רובין, אשר ערכו ניתוח השוואתי של יצירות ממדיומים שונים, ובהם גם קולנוע, לבחינת המשמעות של דימויים

1 A. Sover, *Jewish Humor: An Outcome of Historical Experience*, *Survival and Wisdom*, Cambridge 2021.

2 D. Ben-Amos, 'The "Myth" of Jewish Humor', *Western Folklore*, 32, no. 2 (1973), pp. 112-131.

3 דוגמה לכך מביא דיאגו רוטמן בספרו על צמד אמני הבמה שמעון דז'יגאן וישראל (1980-1905) שומאכר (1961-1908), אשר נאלצו בשנת 1940 לברוח מפולין לביאליסטוק ולהתאים את המערכונים שלהם לקהל הסובייטי, אשר ברובו לעג ליהודים הפולנים ולמעשה נדרש מהם להשיל מעליהם את זהותם הקודמת; כך הם הפכו את דמות החסיד הפולני לדמות מוגזמת ונלעגת. ד' רוטמן, הבמה כבית ארעי: התאטרון של דז'יגאן ושומאכר (1980-1927), ירושלים תשע"ח, עמ' 104-103.

4 J. Dauber, *Jewish Comedy: A Serious History*, New York 2017, ch. 1.

5 https://www.imdb.com/title/tt0170705/?ref_=tt_mv_close (נדלה בתאריך 4.3.2025).

6 מידע על הסרט מאתר IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt5324800> (נדלה בתאריך 4.3.25).

אנטייהודיים לאורך המאות.⁷ מחקרה של תהילה שדה מציע מתודולוגיה בין-תחומית לבחינת זיכרון טראומטי שלא באמצעות טקסטים היסטוריים או מונומנטים רשמיים, אלא דרך דימויים חזותיים בעלי עומק רגשי וסמלי. עבודתה מדגישה את המתח שבין כוונה לאותנטיות לבין שימוש בדימוי היהודי (או הזיכרון שלו) כמטאפורה תרבותית.⁸ גישה זו יכולה לשמש מפתח לפענוח הקולנוע הסאטירי של אטל ומיכאיליאנו, שבו הזהות היהודית עצמה נעשית חומר גלם לפירוק, בדיחה, ולעיתים אף ביטוי מחדש של טראומה – לא דרך נרטיב טראגי, אלא באמצעות פארודיה המכוונת לחשוף את מה ששום זיכרון ממוסד לא מצליח לבטא במלואו.

השימוש במחקר במונחים כמו אנטישמיות ואנטייהודים, המתפרשים מאירופה הקדם-מודרנית ועד המאה העשרים ואחת, מחייב התייחסות מדוקדקת להקשר ההיסטורי ולהתפתחויות בהגדרות הללו.⁹ המונח "אנטישמיות" משמש לעיתים קרובות לתיאור צורות מודרניות של עוינות כלפי יהודים, במיוחד בהקשרים שעוצבו על ידי אידאולוגיות גזעיות, פוליטיות ולאומיות שהתעוררו מהמאה התשע-עשרה ואילך. עם זאת, בבחינת הקשרים אירופיים פרה-מודרניים, המונח "אנטייהודי" עשוי להתאים יותר, שכן הוא מסביר דעות קדומות דתיות וחברתיות כלפי יהודים שעדיין לא היו מושרשות במסגרות הגזעיות או הלאומניות של האנטישמיות המודרנית.¹⁰ הבחנה בין מונחים אלה מחדדת את הדיון במסגרות האידאולוגיות, התאולוגיות והחברתיות המשתנות אשר עיצבו עמדות שליליות כלפי יהודים בתקופות היסטוריות שונות, ומאפשרת הבנה מדויקת יותר של התפתחות הדעות הקדומות הללו. ראשית נציג להלן כל סרט בנפרד, ולאחר מכן נדון בחיבורים ביניהם.

7 A. Bale, *The Jew in the Medieval Book: English Antisemitisms 1350–1500*, Cambridge 2010; A. Bale, *Feeling Persecuted: Christians, Jews and Images of Violence in the Middle Ages*, London 2010; F. Cassen, 'Echoes of the Past: Understanding Today's Antisemitism through a Medieval Lens', R. Freedman and D. Hirsh (eds.), *Responses to 7 October: Antisemitic Discourse*, Oxford 2024, pp. 30–36; M. Caviness, 'From the Self-Invention of the Whiteman in the Thirteenth Century to *The Good, the Bad, and the Ugly*', *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, 1 (2008), <https://differentvisions.org/self-invention-of-the-whiteman/>; S. Lipton, *Dark Mirror: The Medieval Origins of Anti-Jewish Iconography*, New York 2014; M. Rubin, *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*, Cambridge 1991; M. Rubin, *Gentile Tales: The Narrative Assault on Late Medieval Jews*, New Haven 1999

8 ת' שדה, "אני מתגעגע אליך, יהודי!" החייאת הזיכרון וההיסטוריה של יהדות פולין באמנות פולנית עכשווית, עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2020 [English]. על המונח ומשמעות "היהודי ההרמנויטי" ראו ג' כהן, כעיוור במראה: היהודי בתפיסה הנוצרית בימי הביניים, ירושלים 2002; R. Ben-Shalom and Y. Israeli (eds.), *The Hermeneutical Jew: Essays on Inter-Religious Encounters in Honour of Jeremy Cohen*, Turnhout 2025

9 בשנה שעברה יצאו שני כרכים של אסופות מאמרים העוסקים בנושא. האחד הוא תרגום לאנגלית ביחד עם תוספות לכרך מיוחד של כתב העת ציון, גיליון 85, כרכים 1–4, שפורסם בשנת 2020 בעברית ותורגם לאנגלית: S. Ury and G. Miron (eds.), *Antisemitism and the Politics of History*, Waltham 2024; D. Hirsh (ed.), *The Rebirth of Antisemitism in the 21st Century: From the Academic Boycott Campaign into the Mainstream*, London 2024

10 על השימוש במונח בחקר היסטוריה של ימי הביניים ראו צ' ברזילי, 'המושג "אנטישמיות" כקטגוריה לחקר ההיסטוריה של היהודים בימי הביניים', ציון, 85, מס' 1–4 (תש"ף), עמ' 195–207.

”רכבת החיים” (*Train de Vie*)

הסרט הסאטירי הצרפתי-רומני **רכבת החיים** (*Train de Vie*) בבימויו של ראדו מיכאיליאנו (Radu Mihăileanu) משנת 1998¹¹ מספר את סיפורו הבדיוני של שטעטל יהודי¹² אשר מחליט לבצע גירוש עצמי למזרח אירופה באמצעות רכבת, שעה שכמה מחברי הקהילה מתחזים לנאצים.¹³ במאי הסרט מיכאיליאנו סיפר בריאיון עם החוקרת לנוצה גיאוקין כי שם הסרט נבחר במכוון כדי לסמן את ההיפוך מ”רכבת המוות” שיצאה ביוני 1941 מרומניה אחרי הפוגרום בעיר יאשי (Iași),¹⁴ אשר גבה את חייהם של 14,850 יהודים לפחות. באותה רכבת המוות נספו גם חלק מבני משפחתו של מיכאיליאנו.¹⁵ מספר-העל של הסרט הוא הדמות המכבבת בסצנה הפותחת – שלמה (מגולם בידי Lionel Abelanski), המכונה ”המשוגע”. הסיפור מתרחש ביולי 1941, ובסצנה זו רץ שלמה בחזרה לשטעטל עם חדשות מהעיירה הסמוכה, שממנה הנאצים כבר גירשו את היהודים. לאחר שכמה מבני העיירה חוברים אליו בריצה משותפת תוך זעקות שבר, המלוות בתנועות ידיים מוגזמות וקריאת ”אוי אוי אוי”, שלמה הוגה תוכנית הצלה: ”רכבת גירוש” מזויפת שתגיע לארץ ישראל. הקהילה כולה נרתמת למשימה.

הסרט מתכתב עם סצנות מהסרט **כנר על הגג** (משנת 1971, בבימויו של נורמן ג'ואיסון),¹⁶ בעיקר בתיאורי העיירה, בתיאור הסטראוטיפי של הגברים והנשים, וגם

11 https://www.imdb.com/title/tt0170705/?ref_=tt_mv_close (נדלה בתאריך 4.3.2025).

12 פירוש המונח שטעטל ביידיש הוא עיר קטנה או עיירה, אך לא בהכרח של יהודים. עם הזמן המונח התקבע בעיקר בתור מקום מושבם של יהודים במזרח אירופה לפני השואה.

13 הבמאי הציע לרוברטו בניני את התפקיד הראשי בסרט, אולם האחרון סירב כיוון שכבר עבד על סרטו **החיים יפים** (*La vita e bella*, 1997), אשר אף הוא נוגע לעניין הפנטזיה וההומור בהתייחסות לשואה. מחקרים רבים עמדו על הקשר וההשוואה בין שני הסרטים, ואלו אחדים מהם: ע' ברטוב, היהודי בקולנוע: מה'גולם' ל'אל תגעו לי בשואה', תל אביב תשס"ח, עמ' 150; L. Bagini, 'La Shoah dans *La vie est belle* de Roberto Benigni et *Train de vie* de Radu Mihaileanu,' E. Diaz (ed.), *La poétisation de l'histoire*, Rennes 2013, pp. 169-184; A. Insdorf, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, Cambridge 2003, p. 286; M. Leone, 'Shoah and Humour: a Semiotic Approach Author', *Jewish Studies Quarterly*, 9, no. 2 (2002), pp. 173-192; G. M. Pell, 'From Document to Fable: The Simulacrum of History in Mihaileanu, Benigni, and Primo Levi', *Forum italicum*, 38 (2004), pp. 91-114; D. Pop, 'Jewish Humor in Radu Mihăileanu's Cinema', *Studia Universitatis Babeş-bolyai*, *Dramatica*, 1 (2010), pp. 123-144, esp. 125. למבט ביקורתי על הסרט "החיים יפים" ראו ספרו של ק' ניב, החיים יפים אבל לא ליהודים, תל אביב 2000. בניגוד למחקרים אלו, החידוש של מאמר זה הוא בנייתו המוטביים החוזרים של הפן הסאטירי של הסרט כפירוק תרבותי של סטראוטיפים אנטישמיים. נוסף על כך, ניתוח רחב יותר של הסרט, יחד עם ההשוואה לסרט היהודים בכל מקום, מציגה נקודת מבט חדשה על **רכבת החיים**.

14 ז' אנצ'ל, תולדות השואה – רומניה (כרך 2), ירושלים תשס"ב, עמ' 1151-1183; על הרכבת עצמה והגירוש ראו שם, עמ' 1175-1176. המונח "רכבת החיים" בצרפתית מתייחס גם לסגנון חיים, ואני מודה לאשר בנימין על הערה זו.

15 L. Giukin, 'Radu Mihăileanu, a New Cinematic Humanism', *Film Criticism*, 34 (2010), pp. 67-80, esp. 70.

16 לטענת דורו פופ, יש לראות את במאי הסרט, ראדו מיכאיליאנו, בתור קולנוען שצמח מתוך התרבות של היידישקייט. תובנה זו מסייעת לראות בסרט **רכבת החיים** מייצג של ההומור היהודי. ראו Pop (לעיל הערה 13), עמ' 124.



תמונה 1: Poster for *Train de Vie*, 1998

כאשר קצין נאצי מתשאל את ראש העיר היכן היהודים, הוא עונה שגם הם סובלים מההשלכות הכספיות, ושאינן להם עם מי לעשות עסקים. הנאצי עונה שמעתה הם יעשו עסקים איתם, ואילו ראש העיר עונה בבדיחות: "אתם תהפכו ליהודים?"¹⁷ כאן מוצג שוב היפוך התפקידים, אך לצידו חוזרת הסטיגמה הוותיקה הקושרת בין יהודים וכסף (עוד על כך בהמשך). בהמשך, אותו קצין נאצי עוצר את הרכבת באמצע הלילה ודורש לדעת מי נמצא עליה, כיוון שהיא לא מופיעה ברשימות. מרדכי, מפקד הרכבת, עונה שיש עליה "יהודים מיוחדים" – קומוניסטים יהודים, שהם מסוכנים כפליים. הוא מסביר כי זוהי עסקה טובה לרייך, כיוון שלא צריך רכבת אחת ליהודים ואחת נוספת לקומוניסטים. מכאן שהעניין הכלכלי טבוע היטב בתפיסת הכדאיות של היהודים.

במקצב תנועת הדמויות בסצנות המעבריים, המתארות את ההכנות לגירוש העצמי. יתר על כן, פוסטר הסרט **רכבת החיים** מציג את דמותו של שלמה "המשוגע" אוחז בכינור, ועומד על גג רכבת נוסעת (תמונה 1). בריאיון ציין מיכאילינו כי ההשראה לסרטו נבעה מסיפורי שלום עליכם לצד אנימציות של האחים וורנר, וסיפר כי ההומור הוא השפה שלו: "Humor for me is a language. Humor is much more incisive and precise. It can show the barbarity of humanity better than the tragedy itself."¹⁷ היהודית הדמיונית בסרט מהדהד את תופעת הגעגוע ליהודי הנעדר, לא כזיכרון אישי אלא כסמל תרבותי ופוליטי.¹⁸ אצל מיכאיליאנו, השטעטל הופך לדימוי סינתטי שמאפשר לא רק עיבוד של טראומה קולקטיבית היסטורית אלא גם בנייה מחדש של זהות קולקטיבית "אחרת", חתרנית – זהות מדומיינת שאף מודעת לממד האשלייתי שלה.

במקביל מתואר מצבם של שכניו הנוצרים של אותו השטעטל, אשר חוששים לגורלם הכלכלי אחרי עזיבת היהודים. לאור זאת,

17 מתוך ריאיון עם הבמאי מ-12.11.1999: "Fairy tales are not invented--this one came from the" tradition of Jewish storytellers like Shalom Aliecham, the biggest storyteller the Jewish people had. The style is sort of a mixture between Jewish theatrical and musical traditions and Warner Brothers cartoons". ראו: <https://api.thecrimson.com/article/1999/11/12/train-of-life-an-interview-with/?page=single> (נדלה בתאריך 20.3.2025).

18 כאמור, תופעה זו נדונה בהרחבה במחקרה של שדה, המתארת כיצד אמנות פולנית עכשווית נושאת בתוכה מרכיב כפול: געגוע כן ליהדות פולין שהושמדה, לצד ניכוס של הדימוי היהודי לשם עיצוב זהות מקומית חדשה. ראו שדה (לעיל הערה 8).

19 על כך ראו: J. Moriss, 'Against the Comfort of Catharsis: Teaching Trauma and the Sobering Lesson of *Train De Vie*', *Transformations: The Journal of Inclusive Scholarship and Pedagogy*, 16, no. 2 (2005), pp. 38-52, esp.42

בראשית הסרט, כאשר איש מבני השטעטל לא מתנדב להיות "נאצי", בוחרת מועצת חכמים את המועמדים המתאימים. הרב מכריז כי אמות המידה שנקבעו הן: "גברים דוברי גרמנית, בעלי מבטא קל בלבד, המכירים את התרבות הגרמנית, שהוכיחו בעבר עליונות המבחינה אותם מהשאר". כך נבחר לתפקיד המפקד סוחר העצים מרדכי שוורץ (מגולם בידי Jacques Narcy, הידוע בשם הבמה Rufus),²⁰ שהוא אדם גבה־קומה וכבר מראשית הסצנה מתנשא בגובהו מעל כולם. נוסף על כך ישנה התייחסות להיקסמות היהודים אחר הקומוניזם: בנו של הרב, יוסי (מגולם בידי Michel Muller), ממריד חלק מחברי הקהילה בקריאותיו החוזרות "פועלי כל העולם התאחדו!"²¹. כאשר חברו מביע עמדות נחרצות אף יותר ממנו, הוא מציע לו להיות "אידאולוג הרכבת"; אך כשהחבר מסרב כיוון שלא קרא את מרקס, הוא עונה: "גם אני לא. לא נורא, תוכל לכתוב אותו". כאן רואים התייחסות לתפיסות השטחיות שיכולות להיות בדבר רעיונות פילוסופיים ואידאות גדולות, כך שהן מאומצות על ידי ההמון בצורה כזו שההמון אף מוזמן לנסחן בעצמו.

תפיסה סטראוטיפית נוספת החוזרת שוב ושוב היא שהיהודים רבים ביניהם ללא הרף, בעיקר בהתגלמות הריבים בין "הקומוניסטים" לבין יתר חברי הקהילה היהודית. הסאטירה נעה כל העת בין הצגת דמותו של היהודי ומקומו בחברה לבין התייחסות ל"אחר", המגולם לרוב בדמות היהודי הקומוניסט. להמחשת האבסורד שבסיטואציה, כאשר דמותה של "אסתר היפה" מתאהבת בבנו של מרדכי, אביה מתנגד לשידוך כיוון שהוא "בנו של נאצי", ובהמשך מביע התנגדות נוספת: "לא די שהוא נאצי, הוא גם קומוניסט?". דו־שיח הומוריסטי נוסף מתקיים בין דמותו של מרדכי, מפקד הרכבת, לבין המורה לגרמנית (בגילומו של Johan Leysen) אשר הגיע מווינה, לבוש ומגולח באורח אוסטרי, ומנסה ללמד את מרדכי לדבר גרמנית נכונה. מרדכי אומר בתסכול: "זה דומה לידיש, אני מבין כל מילה"²², והמורה משיב לו: "הגרמנית היא שפה קשה, מרדכי. מדויקת ועצובה. היידיש שמה את הגרמנית ללעג. יש בה חוש הומור. על מנת לדבר גרמנית רהוטה ולאבד את המבטא כליל, עליך להוציא ממנה את ההומור" (אמירה זו מופיעה גם בפוסטר הסרט, תמונה 1). לכך עונה מרדכי: "הגרמנים יודעים שאנו לועגים לשפתם? אולי זו הסיבה למלחמה?".

בהכנות למסע ברכבת נקבעה מזוזה בכל קרון, אשר הוסוותה באמצעות מספר הקרון או באמצעות צלב קרס מעץ, וכך העולים לרכבת מנשקים את העץ המסתיר את המזוזה. כיוון שזוהי "רכבת רפאים" שלא מופיעה בלוח הזמנים של הרכבות, היא מבלבלת את התחנות המקומיות, ועימן גם את מחתרת ההתנגדות (רזיסטנס) שמנסה לפוצץ רכבת של נאצים. רכבת אחרת חולפת לידם, ובמקום להתנגש היא נכנסת ברגע האחרון למנהרה בצד ימין. רב הקהילה (בגילומו של Clément Harari) מברך ומודה

20 מעניין לציין כי אביו של מיכאיליאנו היה מרדכי בוכמן (Mordechai Buchman), שאחרי המלחמה שינה את שמו ליון מיכאיליאנו (Ion Mihăileanu). הוא ברח ממחנה ריכוז, ואף הצטרף לפני 1944 למפלגה הקומוניסטית. ראו Pop (לעיל הערה 13), עמ' 137; Giukin (לעיל הערה 15), עמ' 71.

21 מיכאילינו, אשר ברח בתחילת שנות השמונים מהמשטר הקומוניסטי ברומניה תחת שלטונו של צ'אושקו, מציג מראה של גיחוך לנוכח התפיסה העיוורת של ה"קומוניסטים" ברכבת. ראו Pop (לעיל הערה 13), עמ' 139-140. עוד על דרכו האמנותית והרקע האישי של מיכאילינו ראו Giukin (לעיל הערה 15).

22 יש לציין כי מיכאיליאנו התחיל את דרכו בתאטרון היידי בבוקרשט. ראו Giukin (לעיל הערה 15), עמ' 77.

לאל שעשה נס, ויצר מנהרה פלאית בזמן כה קצר. יש בכך כדי להמשיג את עולם התקווה והאמונה שבו חי הרב ומתוכו הוא מנהיג את קהילתו.

העמדת הפנים או העיוורון המכוון מקבלים ביטוי נוסף, כאשר הילדים ברכבת שואלים את סבתא גולדה אם הגרמנים יהרגו בסופו של דבר את כולם, והיא עונה שלא כולם רעים – וחוזרת ומסבירה שהם בדרכם לארץ ישראל, מספרת להם סיפור על ארץ זבת חלב ודבש; כל זאת בעודה מחזיקה בחיקה את הספר "כיפה אדומה והזאב" מאת האחים גרים. בשעה שהיא מספרת את הסיפור לנכדיה, הרב אוחז בדף הוראת הגירוש ואוכל אותו, כדי שלא יתגלה הדבר ליתר חברי הקהילה. מרבית המחקרים העוסקים בסרט דנים בתיאור "האגדי" שלו, הפותח בהקבלה ל"היה היה" (Once upon a time) – "היה היה שטעטל קטן", פתיח שנותן ממד סיפורי לעלילה,²³ ומבנה ציפיה לסיים טוב מן האגדות. אולם מציאות הסרט, כמו האגדות המקוריות של האחים גרים, מגלה את האכזריות של המין האנושי.

בהמשך, כאשר חלק מהקומוניסטים ברכבת דורשים לקבל את קרונות "הגרמנים" המפוארים,²⁴ מרדכי מפקד הרכבת מזמן את אחד האנשים בפני ההמון ואומר לו לחזור אחריו על משפט בגרמנית; כאשר אותו אדם עונה במבטא יידישאי כבד, מרדכי נוזף בו וטוען כי בגללם כולם ייהרגו. הוא ממשיך ומסביר: "אינך גרמני כיוון שאתה רוצה, עליך להיות ראוי לכך".²⁵ כאן רואים שוב את הטמעת הרעיונות של העליונות הגרמנית, אשר חוזרת ומחלחלת לתודעה של אותה קהילה ושל הדמות המייצגת בעיניה את הערכים שנחשבים נעלים. כניסתו של מרדכי לתוך דמות המפקד המתעלל החזק לעומת הקורבן/המוחלש מודגמת שוב בהמשך, כאשר בערב שבת הקהילה כולה מתכנסת לקבל את השבת בשדה פתוח: "הגרמנים" עומדים לתפילה בצד אחד והיתר בצד השני, והרב צועק על מרדכי להסיר את כובעו מראשו ושגם חייליו יורידו את הקסדות הנאציות. מרדכי עונה כי בשום מקום לא כתוב שכיסוי ראש של נאצי נאסר בתפילה, ואומר בנחישות: "רק אני מחליט מה יעשו אנשיי וגם השבויים שבאחריותי. יש לי תעודות גרמניות. אני מאשר שהם יחבשו כיפות ואנשיי יחבשו קסדות". לטענתו, כך הוא מגן על כולם למקרה שהנאצים האמיתיים יפתיעו אותם. הרב צועק עליו חזרה: "אתה נאצי מזויף, עם תעודות מזויפות ברכבת מזויפת!" ועל כך משיב מרדכי מפקד הרכבת שמדי יום הם נתקלים בגרמנים אמיתיים, ולכך צריך מפקד אמיתי.

הדמות שאליה נכנס מרדכי מחלחלת עמוק בהבנה שלו הן את הסכנה, אך גם את האופי והתכונות הנעלות שנדרשות ממנו כמפקד וכמייצג הגרמנים. משם המצלמה נעה להראות את הקהילה כולה מתפללת, שעה שמחתרת הרזיסטנס מבולבלת למראה גרמנים נעים במקום בעודם מחזיקים ספרי תפילה. בקשר מסבירים להם כי ייתכן שאלו "גרמנים בני העם העברי", אך לא ברור אם הם נחשבים נאצים או לא. כך שגם

23 מבט מעמיק בנושא מוצג במאמרו של גרגורי פל, ראו Pell (לעיל הערה 13).

24 כאן יש ביקורת נוספת על הקומוניזם, אשר במקום לדאוג לשוויון אמיתי שואף להגדיל את הונו של המעמד השלט (וזה שמסכים עם ההנהגה הקומוניסטית), ולהקטין את ממונם של היתר.

25 פופ מתייחס לכך שהיהודים מתחילים לאמץ את התנהגות האויב כחלק ממנגנון של ביקורת עצמית ביצירה של מיכאיליאנו, ובהומור יהודי בכלל. ראו Pop (לעיל הערה 13), עמ' 130, 137-138. גריגורי פל מתייחס לחלק זה של אימוץ התנהגות הנאצים ומשווה לכתביו של פרימו לוי, בעיקר בהתייחסו לקאפו. ראו Pell (לעיל הערה 13), עמ' 104-105; פ' לוי, השוקעים והניצולים, תל אביב תשנ"א, עמ' 34-37.

מתבונן מבחוץ לא מצליח להבין את הסיטואציה ואת זהות האנשים שמולו. בשלב זה מתחילה מריבה נוספת בין הקומוניסטים ליתר חברי הקהילה, כאשר "הגרמנים" מנסים להחזיר את הקומוניסטים לתפילה ואילו האחרונים כופרים באלוהים. מי שמרגיע את הרוחות הוא שלמה, עם נאום שהוא פראפרזה על כתבי הוגים כגון לודוויג פוירבך (Ludwig Feuerbach, 1804-1872) וממשיכי דרכו,²⁶ על מהות הדת והאדם:

אלוהים קיים, לא קיים, למי אכפת? חדלו! האם שאלתם את עצמכם האם האדם קיים? "אלהים ברא את האדם בצלמו". זה יפה. שלמה נברא בצלם אלוהים. אך מי כתב את הפסוק הזה בתורה? האדם, לא האל. האדם. ללא כל צניעות הוא משווה עצמו לאל. ייתכן שהאל ברא את האדם, אך האדם, בן האלוהים, ברא את האל כדי להמציא את עצמו [...] השאלה האמיתית איננה אם האל קיים, אלא אם אנו קיימים.

בעקבות דבריו של שלמה חל פיוס בין הצדדים.

בשלב מסוים הקומוניסטים מחליטים לחבל במשימת הרכבת ולברוח. מחשש שהם יתפסו ויסגירו את כולם, הקהילה יוצאת לחפשם, ושלמה הוגה רעיון לתת לכלבים להריח את חפציהם. כך למעשה, היהודים בדמות "הגרמנים" רודפים אחרי אותם יהודים קומוניסטים ולוכדים אותם בעזרת הכלבים. הקומוניסטים מועלים לרכבת, ו"הגרמנים" דוחפים אותם באמצעות הרובים. מרדכי מפקד הרכבת מתריע בפני הרב: "בפעם הבאה אנשיי יפתחו באש. הזהר אותם, עליהם לכבד את החוקים כמו את חוקי התורה".

כאשר מתברר שהחייט המבוגר הלך לאיבוד ונלכד בידי הגרמנים האמיתיים, כל בני הקהילה נרתמים לעזרה ותופרים למרדכי מדים של קצין גבוה יותר, כך שיוכל להוציא את החייט משביו. הקצין הנאצי שאוחז ביהודי מסרב לשחררו, ומרדכי שואל אותו מדוע הוא מציג כזו חיבה לאותו יהודי, שיש בה כדי לעורר חשד – בין היתר ליחסים הומוסקסואליים. התחכום של מרדכי והעורמה שבה הוא נוהג שוב מול גרמני אחר מציגה אותו כבעל החוכמה והתושייה להצלת קהילתו, דווקא מתוך התחקות אחר אורח חייהם של הגרמנים. באחת משיחות הנפש שמרדכי עורך בקרונו עם שלמה, הוא מספר על קשייו הנפשיים ואומר כי הפך לנאצי אמיתי כדי שבני עמו יגיעו בריאים ושלמים לפלשתינה, כך שאינו מבין מדוע נוטרים לו טינה. שלמה "המשוגע" קורא לו מטורף, ומציב בפניו את העובדות – שישנם קווים שאותם הוא לא יחצה.

ברגע קריטי בהמשך הסרט, הרכבת נעצרת שוב בידי גרמנים, ומרדכי לא מצליח לשכנע את הקצין. שלמה יורד מהרכבת ואומר לקצין שמולו "הייל, שלום", ומייד מסביר למרדכי כי גם הקצין שמולו איננו גרמני, אלא נאצי מזויף – הפעם מי שעומדים מולם הם צוענים שהגו רעיון זהה (רק שבכוונתם להגיע להודו). הוגה הרעיון הוא חברו של שלמה, מנזאטו (בגילומו של Gad Elmaleh), "משוגע" הצוענים. "הנאצי" הצועני חווה התקף זעם משום שגם הוא רצה את הרכבת, וטוען כי נמאס לו שמתערבים בעבודתו וכי הוא לא רצה להיות נאצי. מרדכי מצידו מנחם אותו, והם מחליטים לאחד

26 פוירבך טען בספרו **מהות הנצרות** משנת 1841 כי האל איננו ישות עצמאית, אלא הוא השלכה של התכונות האנושיות האידאליות, ושבני האדם למעשה יוצרים את האל בצלמם ובדמותם. בציטוט בגרמנית: "Die Religion ist der Traum des menschlichen Geistes". ראו: L. Feuerbach, *Gesammelte Werke. BAND 5: Das Wesen des Christentums*, W. Harich and W. Schuffenhauer (eds.), Berlin 2014, p. 20.

כוחות – "גרמנים עם גרמנים ושבויים עם שבויים". כאן יש התייחסות לגורל המשותף של היהודים והצוענים (ויש לזכור את מוצאו של הבמאי, שנולד ברומניה).²⁷ בסצנה המתארת את המדורה המשותפת שלהם בערב מוצגת השוואה בין כלי הנגינה של היהודים והצוענים, בעיקר הכינור כסמל לדמות נודדת, וכן סגנונות הריקוד, ובכך למעשה ניכרת השוואה בין אורחות חייהם.

לקראת סיום הסרט, הנוסעים מביטים במפה שבה מופיע הגבול, ועם ירידתם מהרכבת הם מחפשים אחר סימן כלשהו לגבול בלי למצוא. מרדכי ניגש לרב ושואל אם ייתכן כי הגרמנים שונאים אותם עד כדי כך שיסתירו את הגבול? מדוע הם שונאים אותנו? הרב עונה שאינו יודע. השאלות האלו מגלמות את השאלה החוזרת ונשנית: "מדוע שונאים אותנו?". באותו הרגע מתחילות לחוג מעל ראשיהם פצצות, ואז מתברר שהם נמצאים באזור חיץ בין רוסיה לבין שטח הנתון לשליטה גרמנית. בסיום הסרט שלמה ממשיך לתאר את סיפור העיירה, וכיצד כולם הגיעו בשלום לארץ המובטחת: "אחדים נסעו לפלשתינה, בעיקר הצוענים. אחרים הגיעו להודו, בעיקר היהודים". המצלמה עוברת לתקריב על פניו, והוא אומר: "זהו הסיפור האמיתי של הכפר שלי". ואז המצלמה מתרחקת לפריים הסיום, והוא אומר: "סיפור כמעט אמיתי", כשהצופה רואה שהוא מחייך במבוכה, לבוש מדי אסיר במחנה מאחורי גדר תיל.²⁸

לנוצה גיאוקין מתארת את התרבות שבתוכה צמח מיכאיליאנו, ובה הקולנוע בתקופת הקומוניזם, אשר ניסה לשמר מראית עין ורודה של עבר מפואר, בין אם הייתה לכך אחיזה במציאות או לאו.²⁹ גורם השפעה נוסף היה כתביהם של שניים מהכותבים הבולטים ביותר בתרבות הרומנית: יון קרגילה (Ion Luca Caragiale) ויוג'ין יונסקו (Eugen Ionescu). למעשה, התיאור הבדיוני של מיכאיליאנו ב**רכבת החיים** הוא המשך ותגובת־נגד גם לקולנוע המגויס מטעם המשטר הקומוניסטי, אשר הציג מצג שווא של מציאות אידאלית אשלייתית.

בריאיון שערכה לנוצה גיאוקין עם מיכאיליאנו, הבמאי התייחס למפגש עם הצוענים בסרט כחלק מתרבות של קרנבל במובן של בחטין, שבה מתקיים היפוך יוצרות ועולם הפוך; למעשה שלמה "השוטה" הוא הדמות המרכזית של הקרנבל. גיאוקין מתארת את יחסו של מיכאיליאנו למשטר הקומוניסטי ולהעמדת הפנים המוצגת בסרט:

"המסכה החברתית מציעה מיקרוקוסמוס שחושף את הסכנות האמיתיות הטמונות בכל חברה, מראה לאפשרויות השליליות של נפש האדם והתנהגותו, ההפך מהקרנבל כמקום של שיתוף וחגיגה חיובית" [...] מיכאיליאנו, גולה ממשטר צ'אושסקו, חווה ממקור ראשון את ימי המסכה של הסוציאליזם, את הטרנספורמציה של אנשים הגונים מהעמדת פנים לפרפורמנס ועד להפיכתם לפנים הלא־אנושיים של המערכת.

27 מוצאו של הבמאי קשור ישירות לתיאורם של שני מיעוטים מרכזיים ברומניה: היהודים ובני עם הרומה (Roma), המכונים צוענים. עוד על כך ראו אצל Giukin (לעיל הערה 15), עמ' 69, 72-73.

28 במאמרו של מוריס מציע המחבר מבט תאורטי על "אפקט ההלם" שחווה הצופה עם סצנת הסיום, וכיצד ניתן להשתמש באותו אפקט להוראה מיטבית של השואה. ראו Moriss (לעיל הערה 19), עמ' 40: "A conscious attempt to shock and traumatize the viewer as opposed to offering her the cathartic experience typical of other Holocaust films". השוואה חוזרת במחקר היא לסרט **יעקב השקרן** (Jakob the Liar, 1999), על כך ראו בעיקר מאמרה של לושיצקי, Loshitzky (לעיל הערה 30).

29 Giukin (לעיל הערה 15), עמ' 75.

זיכרונותיו מתחושת הפחד וחוסר הנחת לאחר שהצליח להימלט ממשטר טוטליטרי תרמו ללא ספק להבנתו העמוקה את נפש האדם ואת תפקידה של המסכה. "כאשר חיית תחת דיקטטורה, אתה נותר מסומן לכל החיים [...] זו מחלה שתמיד נוכחת", מתעקש מיכאיליאנו.³⁰

בשמות של הדמויות הראשיות מתגלה שוב הפן הקרנבלי, המתקשר גם עם חג הפורים – דמותה של האישה הנחשקת היא אסתר; מפקד הרכבת הוא מרדכי, שנאלץ להסתיר את זהותו; יוסי (יוסף) הקומוניסט הוא הבן האהוב של הרב, אשר פונה לדרכים לא רצויות ונופל בפח ההיקסמות אחר הקומוניזם; ואילו שלמה, שוטה הכפר, הופך למעשה לחכם שמייעץ לכלל הקהילה, ומוצג כמי שבפועל מולך על מבצע ההצלה (גם אם בסופו מתברר כי מדובר בפרי דמיונו).

לדבריה של יוספה לושיצקי, הסרט **רכבת החיים** מציג סולידריות בין קבוצות מיעוט נרדפות תחת שלטון נאצי – יהודים וצוענים – המבקשות להימלט אל "ארץ אבות" מיתית, אך נידונות לאבדון או לגלות בלתי צפויה. באמצעות שימוש בהומור ובדמותו של "שוטה הכפר", הסרט מציג נרטיב חתרני לעיסוק בשואה, שאינו עוסק בגאולה או בהישרדות, אלא מדגיש את האבסורד ואת חוסר התכלית שבהשמדה. הקריאה הפוליטית של הסרט ניכרת בהרחבת גבולות השיח על זיכרון השואה, מתוך הכרה בסבלן של קבוצות נוספות של קורבנות, ובראשן קהילת הצוענים. בכך מערער הסרט על בלעדיותו של הנרטיב היהודי, ומציע תפיסה אינקלוסיבית של ההיסטוריה. היא מציינת כי מגמה זו ניכרת גם ביצירות מוקדמות בנושא, כדוגמת הגרסה האמריקאית המחודשת לסרט **להיות או לא להיות** (*To Be or Not to Be*) משנת 1984,³¹ לפיה הפקה של תאטרון פולני אינה שלמה "בלי יהודים, הומאים וצוענים" ("Without Jews, faggots and Gypsies there is no theatre") – אמירה אשר טומנת בחובה הן ביקורת על אפליה והדרה של קבוצות מוחלשות, והן הכרה בתרומתם התרבותית של המודרים. בכך הופכת הקומדיה, דווקא בהיותה סוגה פופולרית, לפלטפורמה רפלקסיבית המאפשרת בחינה מחודשת של זיכרון השואה ושל תפקיד התרבות בתיעודו.³²

היהודים בכל מקום (*Ils Sont Partout*)

בשנת 2016, בעקבות פיגועי טרור נגד יהודים בצרפת ובבלגיה, יצר המפיק, הבמאי והשחקן איבן אטל (Yvan Attal) סרט סאטירי בשם *Ils Sont Partout*, אשר תורגם לעברית בשם **היהודים בכל מקום**.³³ בסרט הוא מתעמת עם זהותו היהודית נוכח

30 Giukin (שם), עמ' 74 (תרגום שלי). ראו גם: M. Bakhtin, *Rabelais and his World*, trans. H. Iswolsky, Bloomington 1993. על תיאורי דמות השוטה באמנות היהודית, בעיקר בהגדות פסח, כתיאור חתרני לביקורת פנים יהודית ופולמוס בין-דתי, ראו: K. Kogman-Appel, *The Washington Haggadah: Copied and Illustrated by Joel ben Simeon*, Washington, D.C. 2011, pp. 93-96; M. Metzger, *La Haggada Enluminee*, Leiden 1973, pp. 159-160.

31 מידע על הסרט באתר IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0086450> (נדלה בתאריך 24.3.25).

32 Y. Loshitzky, 'Forbidden Laughter? The Politics and Ethics of the Holocaust Film Comedy', R. Lentin (ed.), *Re-presenting the Shoah for the Twenty-First Century*, New York 2004, pp. 127-137, esp. 130-132.

33 מידע על הסרט באתר IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt5324800> (נדלה בתאריך 4.3.25).

אווירה אנטישמית המתפשטת בצרפת.³⁴ הסרט מציג את סיפורו של איבן (בגילומו של אטל עצמו), שמתחיל להבחין במקרי אנטישמיות בכל מקום, ומחליט לפנות למטפל (בגילומו של טובי נתן) כדי להתמודד עם פחדיו.³⁵ איבן מדמין סדרה של סצנות קומיות מוגזמות, המבוססות על אי-הבנות וסטראוטיפים יהודיים פופולריים, והסרט כולו מורכב מסדרת מערכונים אבסורדיים ומתוחכמים.

סרטו של אטל מעבד באופן ייחודי סטראוטיפים אנטייהודיים על ידי הצגתם כמערכונים סאטיריים מוגזמים, המשמשים הן להדגשת הדעות הקדומות והן לפירוקן. בניגוד לסרטים כגון **נקמת הפטיש העברי** (*The Hebrew Hammer*)³⁶ ו**אל תתעסק עם הזוהן** (*You Don't Mess with the Zohan*)³⁷, וסדרות כגון **סיינפלד** (*Seinfeld*) ו**תרגיע** (*Curb Your Enthusiasm*), שהשתמשו בסאטירה כדי למזג זהות יהודית לצד ביקורת רחבה יותר על פגמים חברתיים – גישתו של אטל נטועה במיוחד באווירה התרבותית והפוליטית של צרפת. בין הסרטים הצרפתיים, סרטו של אטל ייחודי בהתמקדותו ביהודים ובאנטישמיות, זאת בניגוד לסרטים כגון **למה זה מגיע לי?** (*Qu'est-ce qu'on ? a fait au bon Dieu*)³⁸ משנת 2016 – המציג מתחים קומיים במשפחה רב-תרבותית, ועוסק בזהות היהודית בהקשר הרחב יותר של יחסים רב-תרבותיים ובין-דתיים. סרטו של אטל ממוקד בחדות באנטישמיות בלבד, ובכך מאפשר ביקורת עמוקה וסאטירית על סטראוטיפים אנטייהודיים ספציפיים בחברה הצרפתית. מיקוד זה מבדיל אותו כיצירה סאטירית המוקדשת לבחינת האנטישמיות עצמה, ולא לדיון רחב בזהות היהודית במסגרת חברתית מגוונת.

מייד עם עליית הסרט לאקרנים הוא עורר מחלוקת משמעותית, ששיקפה את הדיון המקוטב על אנטישמיות בצרפת באותה התקופה.³⁹ נקודת מחלוקת מרכזית

34 קיים מחקר רב בנושא על אנטישמיות בצרפת, ראו את המחקרים האחרונים בתחום: M. Samuels, "Antisemitism in France," M. Weitzman, R. J. Williams and J. Wald (eds.), *The Routledge History of Antisemitism*, London and New York 2024, pp. 118-125

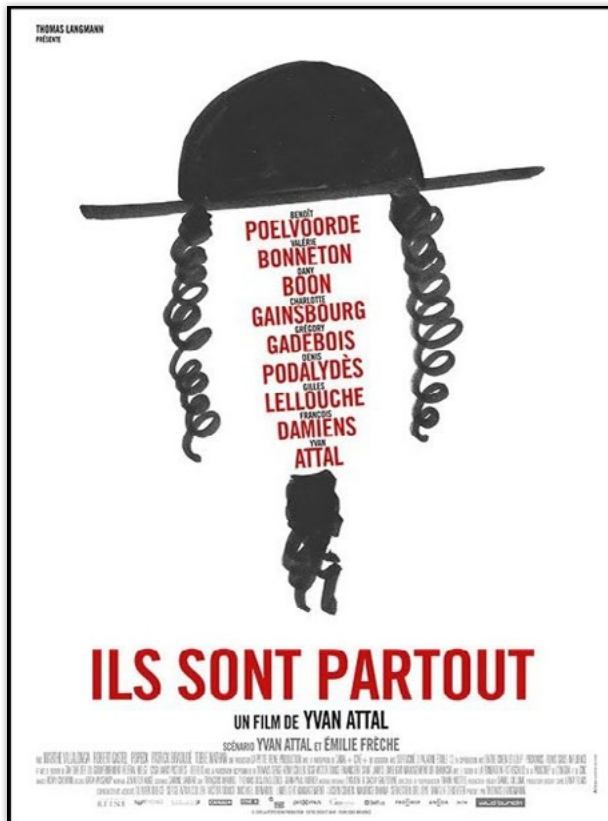
35 כדאי להזכיר שהתיאור של דמות יהודי היושב על ספת הפסיכולוג הוא מוטיב חוזר בתיאורים הומוריסטיים יהודיים. אחת הדוגמאות המוכרות ביותר הוא ספרו של פיליפ רות **מה מעיק על פורטנוי** משנת 1969, אשר עובד לסרט בשנת 1972 (במקור *Portnoy's Complaint*). על הומור יהודי בנובלה של רות ראו: R. R. Wisse, *No Joke: Making Jewish Humor*, Princeton 2013, pp. 132-139.

36 מידע על הסרט באתר IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0317640> /IMDb: (נדלה בתאריך 4.3.2025).

37 מידע על הסרט באתר IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0960144> /IMDb: (נדלה בתאריך 4.3.2025).

38 מידע על הסרט באתר IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt2800240> /IMDb: (נדלה בתאריך 4.3.2025). באופן דומה, גם הסרט דוגמת **עלילות רבי יעקב** (*Les Aventures de Rabbi Jacob*) משנת 1973 בכיכובו של לואי דה פינס שונה, מאחר שהמוקד שלו איננו רק יהודים, אלא יחסים בין מוסלמים מצפון אפריקה לחברה הצרפתית. מידע על הסרט באתר IMDb: <https://www.imdb.com/title/tt0069747> (נדלה בתאריך 1.7.2025).

39 למשל, אטל מזכיר באחד הראיונות שמפיץ הסרט ביקש ממנו לגזור סצנות מתוכו, כך בריאיון לציון גאנוס מ-10.2016: https://www.mako.co.il/news-channel2/Channel-2-Newscast-q4_2016/Article-34d4fc4221ab751004.htm (נדלה בתאריך 4.3.2025); וכן ריאיון עם ולריה אבקסיס מ-14.10.2016: <https://www.dailymotion.com/video/x4xbsmn> (נדלה בתאריך 4.3.2025); ניכר כי התגובות לסרט בישראל היו חלוקות: <https://e.walla.co.il/item/2967726> (נדלה בתאריך 4.3.2025); <https://www.calcalist.co.il/consumer/>



תמונה 2: Poster
for *Ils sont
partout*, 2016

בעשורים האחרונים. גם שם הסרט, אשר בתרגום ישיר משמעותו "הם בכל מקום" (*Ils sont Partout*), עושה פרפרזה לכתב עת צרפתי אנטישמי משנות השלושים של המאה העשרים בשם **אני בכל מקום** (*Je suis Partout*), אשר הציג מאמרים ודימויים אנטישמיים שהיו מוכרים בצרפת מאז המאה התשע-עשרה (תמונה 3).⁴² אמנם

עלתה מגישתו של הסרט לחשיפת קלישאות אנטישמיות על ידי גילום אותן הקלישאות עצמן באופן סאטירי, מהלך שגרר גם שבחים וגם ביקורת. חלק מהצופים העריכו את התכונם של הסרט, ואילו אחרים חשו אי-נוחות נוכח הצגת הסטראוטיפים היהודיים, וטענו כי הדבר עלול לשמש כטריגר לחידושן של מתקפות אנטישמיות.⁴⁰ ניתן להציב את התגובות הקוטביות לסרטו של אטל בהקשר של הומור עצמי יהודי סטראוטיפי, שהיה נושא לדיון אקדמי, וממנו עלה כי ביטול עצמי באמצעות שנינות יכול לשמש כמנגנון הגנה בתגובה לדיכוי, ואף כאמצעי להשתלבות חברתית.⁴¹

נתחיל בפוסטר של הסרט **היהודים בכל מקום**, שבו נעשה שימוש בקווים בודדים לתיאור דמות חסרת פנים, אך יהודית בעליל, של גבר חרדי (תמונה 2). הפוסטר משתמש בעיצוב מינימליסטי כדי להציג יהודיות המזוהה באופן מיידי, באמצעות סטראוטיפ יהודי שבו נעשה שימוש בקריקטורות ובמדיה החברתית

articles/0,7340,L-3699388,00.html (נדלה בתאריך 4.3.2025). ראו גם ביקורת שיצאו בצרפת על הסרט: <https://www.allocine.fr/film/fichefilm-235734/critiques/presse>; https://www.gala.fr/l_actu/culture/ils_sont_partout_ou_comment_rire_de_l_antisemitisme_366245 (נדלה בתאריך 4.3.2025).

40 על טענה זו ראו בכתבה: <https://www.jta.org/2016/05/23/culture/french-jews-react-to-first-screening-of-buzzy-irreverent-comedy-on-anti-semitism> (נדלה בתאריך 4.3.2025). מעניין לציין כי "הטענה היהודית" שהניסיון לחשוף אנטישמיות בחברה יוביל לתקיפות נוספות מופיעה עוד בסרטו זוכה האוסקר של איליה קאזן משנת 1947, **הסכם ג'נטלמני**, שהוא עיבוד קולנועי לספרה של לאורה הבסון (Laura Z. Hobson). העלילה מספרת את סיפורו של עיתונאי בשם פיליפ גרין, בגילומו של גרגורי פק, אשר מעמיד פני יהודי במטרה לחשוף את האנטישמיות הסמויה בארה"ב אחרי מלחמת העולם השנייה. אף כי הוא נתקל באנטישמיות בחייו הפרטיים והמקצועיים, הסרט מציג כיצד האנטישמיות יכולה להיות בעלת גוון חלוש אך להתקיים בכל שכבות החברה האמריקאית, בין היתר גם בקרב אנשים המחשיבים עצמם פרוגרסיביים. למחקר ביקורתי על הסרט ראו: H. Meyers, *Movie-Made Jews: An American Tradition*, New Brunswick 2021, p. 23. לביקורת שנכתבה על הסרט עוד בשנת 1947 ראו: B. Crowther, "Gentleman's Agreement", Study of Anti-Semitism, Is Feature at Mayfair -- Gregory Peck Plays Writer Acting as Jew', *The New York Times*, 12.11.1947.

41 למשל מחקרו של בן-עמוס, ראו Ben-Amos (לעיל הערה 2).

42 כתב העת זמין במלואו ברשת: gallica.bnf.fr/ark:/12148/cb34426873w/date (נדלה בתאריך 24.4.2025).

ולמעשה את זהותו: יהודי שנולד בצרפת⁴⁴ להורים ממוצא אלג'יראי-ספרדי. הוא מזכיר את גירוש יהודי ספרד, ומונה את מספר השנים שחלפו בין השואה לבין תאריך לידתו. כאמור, הסרטון בנוי מסדרת מערכונים העולים בדמיונו של הגיבור⁴⁵ בעודו יושב על ספת הפסיכולוג, ולמעשה השיחה ביניהם משמשת בתור קטעי מעבר בין המערכונים. הסרט פותח במערכון העוסק בטענה ש"היהודים בכל מקום" (*Les Juifs sont partout*), ובמרכזו עומדת פוליטיקאית לאומנית בדמות אשת הימין הקיצוני מרין לה פן (Marine Le Pen, בגילומה של Valérie Bonneton). במערכון, זמן קצר לפני הבחירות מגלה בעלה השאפתני של הפוליטיקאית (בגילומו של Benoît Poelvoorde⁴⁶) שסבתו מצד אימו הייתה יהודייה.⁴⁷ תחילה הוא יורק על השתקפותו במראה בחדר האמבטיה, מכנה את עצמו "שרץ" ובוחר את אפו;⁴⁸ בהמשך הסרט הוא משכנע את אשתו להעמיד פנים שיש לה סרטן, כדי שיוכל לתפוס את מקומה (באחד הפריימים היא אף נראית לבושה בפיג'מת פסים, וראשה מגולח). כאשר סודו נחשף, הוא טוען שמפלגתו אינה יכולה להיות אנטישמית מאחר שהוא עצמו יהודי. כך הוא גם חושף את פיקחותם של היהודים כשהם עומדים במבחן.

תיאורים דומים למאפיינים יהודיים מופיעים לאורך ההיסטוריה, אולם אחד המוכרים ביותר מוצג בספר *Notes on Noses* משנת 1841, שפורסם תחת שם העט עדן ווריק,⁴⁹ במקור כסאטירה ומאוחר יותר הובן ברצינות. בספר מתוארים מאפייני האף היהודי, בין היתר במילים הבאות (תמונה 4):

44 איבן אטל נולד בישראל להורים ממוצא אלג'יראי, אשר היגרו לצרפת בינקותו. בסרט הוא העדיף להציג את דמותו בתור יליד צרפת. בריאיון לפמלה דרוקמן הוא סיפר כי הוריו תמיד הסבירו שהיהדות שלהם היא עניין פרטי ואינטימי, ואילו בציבור עליו להיות "צרפתי". לדבריו, עתה הוא מתחיל לאמץ את מורשתו היהודית כמרכיב מרכזי בזהות שלו. עוד הוא הוסיף שמאז צאת הסרט עיתונאים מתייחסים אליו בתור צרפתי-ישראלי, מאחר שאינם יכולים לכנותו ישירות יהודי. ראו: <https://www.nytimes.com/2016/06/02/opinion/lets-all-become-jews-france-yvan-attal.html> (נדלה בתאריך 13 במאי 2025).

45 ואלו כותרות המערכונים לפי סדר ההופעה בסרט: *Les Juifs sont partout; Les Juifs ont de l'argent; Les Juifs s'entraident; Les Juifs ont tué Jésus; Ras le bol de la Shoah; Et Israël*

46 מעניין לציין כי הוא שיחק פוליטיקאי מושחת גם בסדרת נטפליקס **עקרון הייצוג** (ובמקור: *En Place*) משנת 2023, ראו: <https://www.imdb.com/title/tt23546622> (נדלה בתאריך 24.4.2025).

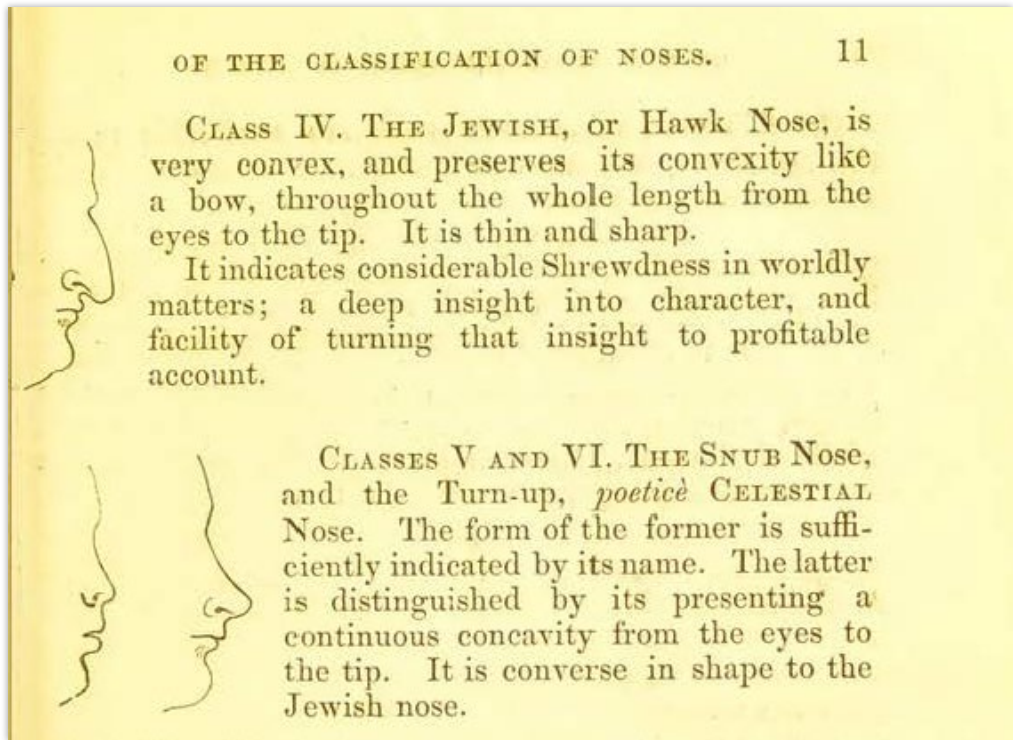
47 הסיפור מבוסס על מקרה אמיתי של הפוליטיקאי ההונגרי צ'ונאד סגדי Szegedi Csanád, חבר במפלגה לאומנית שהחזיק בתפיסות אנטישמיות, אשר גילה בשנת 2012 כי שורשיו יהודיים וסבתו הייתה שורדת אושוויץ, ובעקבות כך שינה את עמדותיו.

48 התייחסויות ברורות ל"אף היהודי הנשרי" מוכרות מאז הקריקטורה של יצחק מנוריץ' משנת 1233, שם השטן מצביע על אפם של יצחק ואשתו. ראו: D. Harrán, 'The Jewish Nose in Early Modern Art and Music', *Renaissance Studies*, 28 (2013), pp. 50-70; S. Lipton, 'What's in a Nose? The Origins, Development, and Influence of Medieval Anti-Jewish Caricature', J. Adams and C. Heß (eds.), *The Medieval Roots of Antisemitism: Continuities and Discontinuities from the Middle Ages to the Present Day*, New York 2018, pp. 183-203; R. Mellinkoff, *Outcasts: Signs of Otherness in Northern European Art of the Late Middle Ages*, Berkeley 1993, pp. 127-129; D. H. Strickland, *Saracens, Demons & Jews: Making Monsters in Medieval Art*, Princeton 2003, pp. 77-78

49 E. Warwick, 'Of the Jewish Nose', G. Jabet, *Notes on Noses*, London 1852, pp. 89-97, esp. 89; G. Glaser, *The Nose: A Profile of Sex, Beauty, and Survival*, New York 2003, pp. 50-53; S. Pearl, *About Faces: Physiognomy in Nineteenth-Century Britain*, Cambridge 2010, pp. 128-47

The Jewish, or Hawk Nose, is very convex, and preserves its convexity like a bow, throughout the whole length from the eyes to the tip. It is thin and sharp. It indicates considerable Shrewdness in worldly matters; and deep insight into character, and facility of turning that insight to profitable account.

הטקסט ממשיך ומתאר את ערמומיותם של היהודים ואת כישוריהם בתחום הכספים.



תמונה 4: Eden Warwick [pseud.], "Of the Classification of Noses," in George Jabet, *Notes on Noses* (London: Richard Bentley, 1852), page 11.

המערכון השני בסרט (*Les Juifs ont de l'argent*) עוסק בסטראוטיפ על עושרם של היהודים. אנו נתקלים בדמות של פושע קטן (בגילומו של Dany Boon), שהתגרש לאחרונה מאישה לא יהודייה (בגילומה של אשת הבמאי Charlotte Gainsbourg), והיא מכריזה בכעס:

אתה היהודי היחיד העני. היוצא מן הכלל! הם כולם זוממים ומנצלים אחרים; למה אתה לא יכול? [...] נתקעתי עם השם בן שושן, האם אתה יכול לדמיין את הזוועה? הייתי בטוח שתרוויח כסף, אבל לא, מר בן שושן חייב להיות שונה! מר בן שושן הוא מורד יהודי.

באמצעות דבריה היא חושפת את הסטראוטיפ של "היהודי העשיר". דבריה מניעים את הבעל לחפש במרשתת מידע על אודות היהודים, והוא מגיע למסקנה שכולם אכן עשירים; עקב כך הוא מתחיל לפקפק בזהותו היהודית, מתעמת עם הוריו ומתעקש שמכיוון שאין להם כסף, הם לא יכולים להיות יהודים. אולם לאחר שאביו זוכה בלוטו, הוא חוזר ומנסה להוכיח להוריו שהוא אכן יהודי, בתקווה לתבוע את הזכייה. הסצנה הזו משקפת את האסטרטגיה של אטל: הוא משתמש בהומור כדי לחשוף את חוסר האפשרות לחיות עם סטראוטיפים כאלה לצד הקושי לברוח מהם, אשר מסבכים את

הקשר בין זהות לציפייה חברתית.⁵⁰ בדרכים אלו משקף סרטו של אטל את עקביותם של סטראוטיפים אנטישמיים לאורך ההיסטוריה, אך בד בבד גם ממחיש את נזילותם. הסטראוטיפים אינם עוד האשמות סטטיות, אלא הם הופכים כלים לביקורת, הומור ואפילו חשבון נפש.

רותי עמוסי וקטרינה סקציה בוחנות במאמרו את השימוש בהומור ככלי לפירוק סטראוטיפים אנטישמיים, תוך התמקדות במערכון זה.⁵¹ לטענתו, אטל בונה את ההומור במערכון על לוגיקה כושלת: האקסיומה שכל היהודים עשירים מופרכת על ידי הדמות המרכזית של הבעל, שמצידו מסיק עקב כך שהוא כנראה לא יהודי. דמויות נוספות – אשתו הגסה וחברו סוחר הסמים – חוזרות על סטראוטיפים אנטישמיים תוך הצגתם כערכים חיוביים (כמו ערמומיות ושאיפה לכוח), ובכך מחריפות את האבסורד. ככל שהמערכון מתקדם, משתלט ההיגיון הסטראוטיפי על הגיבור עד שהוא מאמץ אותו, מכחיש את יהדותו, ואז מנסה לשוב אליה כשהמעמד הכלכלי של משפחתו משתפר. דרך רצף טיעונים סותרים, היפוכים והקצנות, המערכון מפרק את הסטראוטיפ ומציג את האבסורד ואת הסכנה הטמונה באימוץ עיוור של תפיסות גזעניות.

המערכון הבא עוסק ברעיון ש"היהודים עוזרים זה לזה" (*Les Juifs s'entraident*), ובו מוצג הסטראוטיפ על אופיים הקטנוני והכמעט אובססיבי של תלמידי ישיבות. במערכון, תלמיד אחד ניגש לאחר בשאלה פילוסופית ומעורר ויכוח ער ואינטנסיבי: "שני אנשים נופלים דרך ארובה, אחד יוצא מלוכלך והשני נקי, מי מבין שניהם ילך להתרחץ?". זו בדיחה פולקלוריסטית ישנה⁵²: האדם הראשון רואה שחברו נקי, ומניח שגם הוא עצמו ודאי נקי; ואילו השני רואה את חברו מכוסה פיח, ומסיק שגם הוא ודאי מלוכלך. אטל מציג בסרטו בדיחה זו כנושא רציני בלימוד גמרא, ובמהלך המערכון השאלה והתשובות מסתבכות עד כדי כך שהסקת מסקנה הגיונית נראית כמעט בלתי אפשרית. עצם הנחת היסוד, ששני אנשים יכולים לצאת מאותה ארובה אך רק אחד מהם יהיה מלוכלך – פגומה מטבעה. סוג זה של טיעונים, אשר גוזלים זמן רב ובסופו של דבר הם חסרי משמעות, משמשים כפרשנות סאטירית לאופן שבו נתפסים יהודים. אם נשוב לספר *Notes on Noses*, גם בו מצויה פסקה שמכילה דעות אלה על יהודים, ממוסגרת בדיון רחב יותר על מאפייני "האף היהודי". בקטע מוסבר כי הניסיונות להוכיח שהעם העברי סיפק יותר אנשים מלומדים מכל עם אחר נחלו

50 באופן דומה הציגו היהודים באים מערכון בעונת הסיום (פרק 11 בעונה 6) העוסק ברקע להצהרת בלפור, ובו נראים חיים ויצמן ונציג נוסף של היישוב יושבים בפני הלורד בלפור – ולאחר שהוא מסרב לבקשתם, העוזרת שלצידו מתחילה להעלות חששות כיצד היהודים יגיבו לסירובו, מאחר שהם שולטים בכל הבנקים, בתקשורת, בהוליווד ואפילו באנשי הלטאה. בכל פעם שעולה חשש כזה, ויצמן מנסה להרגיע ולא מבין מדוע הם מעלים ספקולציות כאלו. המערכון זמין במרשתת: <https://www.youtube.com/watch?v=Ht1yVsNzzgA> (נדלה בתאריך 21.5.2025).

51 R. Amossy and C. Scaccia, 'L'humour peut-il déconstruire les stéréotypes antisémites? *Ils sont partout de Yvan Attal*, *Humoresques*, 45 (2017), pp. 65-80, esp. 76-71

52 על כך ראו בבלוג של דוד אסף, 'גלגולו של פלפול: המפוחמים שהיו למלחים, ואיך כל זה קשור לרב אמנון יצחק', https://onegshabbat.blogspot.com/2012/08/blog-post_31.html (נדלה בתאריך 2.5.2025).

כישלון מוחלט, שכן מרבית היהודים המודרניים עדיין עוסקים באמונות טפלות, והתלמוד ויתר הכתבים היהודיים הם בעיקר תרגול של שנינות:⁵³

Though some attempts have been lately made to prove that the Hebrew nation has furnished more learned men than any other, the attempts are an utter failure. Curious wranglers, ingenious cabalists, fine splitters of hairs, shrewd perverters of texts, sharp detectors of discrepancies, clever concocters of analogies, finders of mysteries in a sunbeam, constitute the mass of modern Jewish scholars. What is the Talmud, the Mishna, the Gemara, or any of their comments thereon, or on Scripture, but mere puerile exercises of wit; sometimes ingenious, but always reckless of truth, decency, or common sense?

רעיון דומה לעיסוק האובססיבי כמעט בדברים שוליים של היהודים בכלל, ושל תלמידי ישיבות בפרט, הוצג גם בסדרת הטלוויזיה הישראלית **היהודים באים**. כך למשל, המערכון "הפרוטוקולים של זקני ציון" מהעונה הראשונה מציג מבט סאטירי על סטראוטיפ השליטה היהודית בעולם:⁵⁴ במערכון, המתרחש ברוסיה בשנת 1890, יושבים כמה רבנים ופותרים בדיון ממושך על סבירות הדימוי החזותי של תמנון ענק המשתלט על העולם כאלגוריה ליהודים. הדיון מוביל את אחד מהמתדיינים להרהר בשאלה המרכזית: כיצד יוכל תמנון ענק שאוחז בעולם לנשום מחוץ למים? המערכון הופך את הנושא על ראשו באמצעות לעג להקפדה היהודית ולתשומת הלב לפרטים. נוסף על כך, הרב המרכזי גולדברג (בגילומו של מוני מושונוב) מייצג את התפיסה הסטראוטיפית הקושרת בין יהודים לכסף: הוא מכתוב את הפרוטוקולים של זקני ציון, ומסביר שהמטרה הראשונה שלהם היא להשתלט על אמריקה באמצעות הכספים שצברו מהלוואות בריבית. כל שפת הגוף שלו, במיוחד האופן שבו הוא מחזיק את ידיו באצבעות כפופות, משדרת תחושה של קונספירציה וכוונות זדון. מימינו יושבת דמות בעלת אף נשרי, המוצגת בפרופיל כדי להדגיש מאפיינים יהודיים סטראוטיפיים (בגילומו של יניב ביטון, שהודבק לו אף מלאכותי).

בהמשך המערכון, הדמות המופקדת על כתיבת הפרוטוקולים (בגילומו של עידו מוסרי) מתחילה לתהות אם התמנון - הצבוע כחול בהיר, עם מגן דוד מעל ראשו, ולמעשה מהווה רפרודוקציה של הקריקטורה הגרמנית של זפלה (Josef] Seppla [Plank]) משנת 1938 (תמונה 5)⁵⁵ - הוא אכן דימוי הולם. אותו יהודי מודאג מיכולתו של התמנון לנשום, ומביע חשש שהכותרות יאשימו את היהודים בהכחדת המין התמנוני. הרב הראשי משיב: "צוקרמן, אנחנו מתכננים להשתלט על העולם, אתה לא חושב שזה יגרום לכותרת גרועה יותר?". למרות זאת, צוקרמן לא משתכנע ומנסה להסביר את אתגרי ניהולה של מלחמה נגד התמנונים. בסופו של דבר כולם מסכימים

53 G. Jabet, *Notes on Noses*, London 1852, pp. 92-93

54 <https://www.kan.org.il/content/kan/kan-11/p-704975/s1/548458> (נדלה בתאריך 2.5.2025).

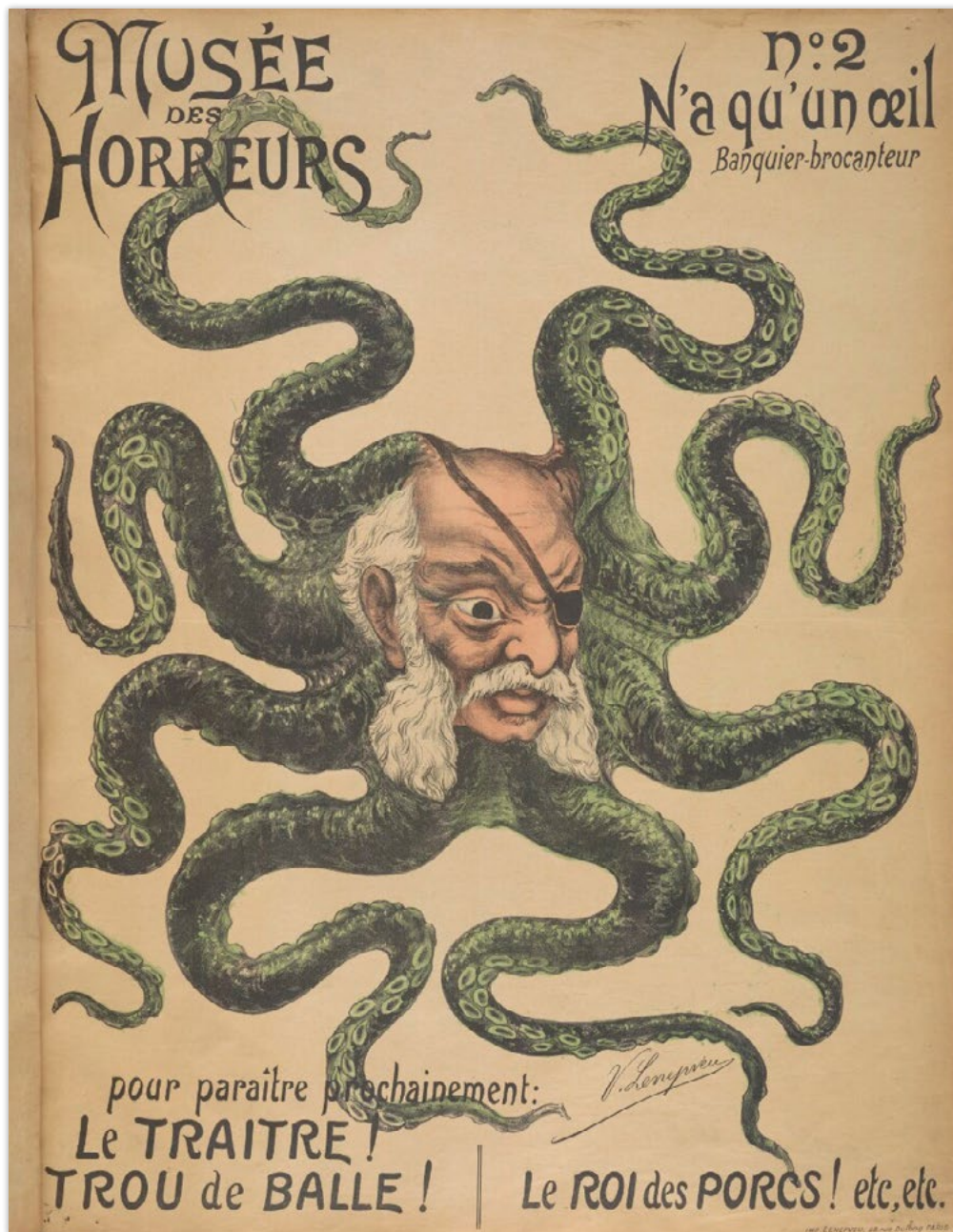
55 דימוי זה, של תמנון ענק השולח זרועות להשתלט על העולם, מופיע בקריקטורות המתייחסות לאלפונסו דה-רוטשילד (Alphonse de Rothschild 1827-1905) משנת 1899-1900 (תמונות 7-6): C. L. Léandre, 'Le roi Rothschild', Musée des Horreurs poster 'No. 2 N'a qu'un oeil'; C. L. Léandre, 'Le roi Rothschild', *Le Rire*, April 16, 1898, 180

שהתמנון הוא רק אלגוריה. עם זאת, המערכון מסתיים בטוויסט הומוריסטי: שני תמנונים נראים בים והאחד אומר לשני, "שמעת? היהודים מתכננים לרצוח תמנון ענק בחלל".



תמונה 5: Anti-Semitic cartoon by Seppla (Josef Plank) - An octopus with a Star of David over its head has its tentacles encompassing a globe. C. 1938, Germany. United States Holocaust Memorial Museum, courtesy of Library of Congress. Copyright: Public Domain Source Record ID: 3575

שני המערכונים - זה של איבן אטל וזה של היהודים באים - משתמשים באותה אסטרטגיה סאטירית: הם חושפים את האבסורד שבסטראוטיפים האנטישמיים על יהודים, על ידי הקצנתם באופן מוגזם עד קצה גבול ההיגיון. הדיון התלמודי הארוך בסוגיית הפיח בארובה מקביל לדיון המגוחך בדבר היתכנות יכולת הנשימה של תמנון יהודי דמיוני המשתלט על העולם. בשני המקרים, הסאטירה אינה מבטלת את הדימוי, אולם היא מאפשרת לפרק אותו דרך הפנמה מודעת של (חוסר) ההיגיון הפנימי שלו. אטל, כמו גם יוצרי היהודים באים, מציגים במערכונים אלה את היהודי כמי שכביכול כה שקוע בפרטים קטנים עד שהוא מאבד קשר עם המציאות - תפיסה שמופיעה, באופן גלוי ומרושע הרבה יותר, בטקסטים דוגמת *Notes on Noses*. עם זאת, ההומור הפרפורמטיבי העכשווי מצליח להחזיר את הכוח לידיים היהודיות: הוא הופך את הדימוי למודע לעצמו, חושף את האיוולת שבבסיסו, ולבסוף גם מצליח לערער את הלגיטימציה של ההיגיון האנטישמי כולו. בכך, שני המערכונים יוצרים מרחב שבו דמות היהודי הסטראוטיפית משמשת ככלי לחשיפת האבסורד התרבותי של הדעה הקדומה על אודותיו.



תמונה 6:
Alphonse de
Rothschild (1827–
1905) in a Musée
des Horreurs
poster, "No. 2 N'a
qu'un œil,"
1899–1900

במערכון הבא בסרט עוסק איבן בהאשמה הקדומה של רצח האל (*Deicide*) והטענה כי היהודים הרגו את ישוע (*Les Juifs ont tué Jésus*).⁵⁶ במערכון, המוסד בונה מכונת זמן במטרה לשים קץ לאנטישמיות. בסופו של דבר הוא מסיק שבהריגת ישוע התינוק תיעלם כל האנטישמיות העתידית, מכיוון שבבגרותו התפתחה ההאשמה כי היהודים הרגו אותו. המוסד שולח סוכן בשם נורברט⁵⁷ (בגילומו של Gilles Lellouche) להרוג את ישוע התינוק; עם זאת, נורברט מתאהב במריה ונצלב במקום בנה, מה שמוביל לכך

56 על מערכון זה, וכן תיאורים סאטיריים לגבי ההאשמה ברצח ישוע ועלילות דם מימי הביניים עד להצגות עכשוויות, ראו: S. Offenberg, "'Get the Joke or Get the Jew": Satire and the Performance of Antisemitism from the Middle Ages to the Twenty-First Century', *Religions*, 15, no. 12 (2024), p. 1561

57 הסוכן, בעל שם צרפתי מובהק, מתואר כסטראוטיפ לישראלי זוחו. קיימת התכתבות מסוימת בינו לבין גיבור הסרט אל תתעסק עם הזוהן. המשפט החוזר בביטחון מוחלט אצל המפקד שלו

שכעבור אלפיים שנה הכנסייה מתפללת לנורברט. מכאן שאפילו תוכנית זו לא סייעה למגר את האנטישמיות.⁵⁸

במערכון לפני האחרון בסרט (*Ras le bol de la Shoah*) מתמודד איבן אטל עם זיכרון השואה, ובפרט עם כובדו ועם המיאוס שהוא מטיל על הציבור הכללי בצרפת.⁵⁹ המערכון מתחיל בדמותו של גבר ממוצע (בגילומו של François Damiens), מתנדב בקריאה לחולי אלצהיימר, אשר מתגורר מול אנדרטת השואה. הוא כועס על הזרם המתמיד של המבקרים במקום ומקימו של יום זיכרון ייעודי לשואה, וכעסו הולך וגובר כאשר יהודים המגיעים מסין מתחילים לשיר בעברית באנדרטה. הוא מתלונן בפני אשתו (בגילומה של Claude Perron) שהוא כבר לא יכול לסבול את "השואה שלהם", ושליהודים אין מונופול על הסבל. הוא מוסיף שגם הוא סובל, ומסביר כמה זה קשה להיות ג'ינג'י בעולם חום-בלונדיני. לטענתו, אף אחד לא מכיר בסבל שלו, מאחר שהיהודים מקבלים את כל האהדה. אשתו מציעה לו בציניות להקים איגוד, אלא שהוא מתייחס לרעיון ברצינות ומשיק תנועה הדוגלת בזכויותיהם של אנשים אדומי-שיער. במהלך אחת ההפגנות הוא נסער מכך שמשותתף בה גבר יהודי אדום-שיער בלבוש חרדי. הגיבור חווה קונפליקט בין הזהות היהודית של המפגין לבין חברותו בקבוצת המיעוט שאליה משתייך אף הוא, אנשים אדומי-שיער.⁶⁰

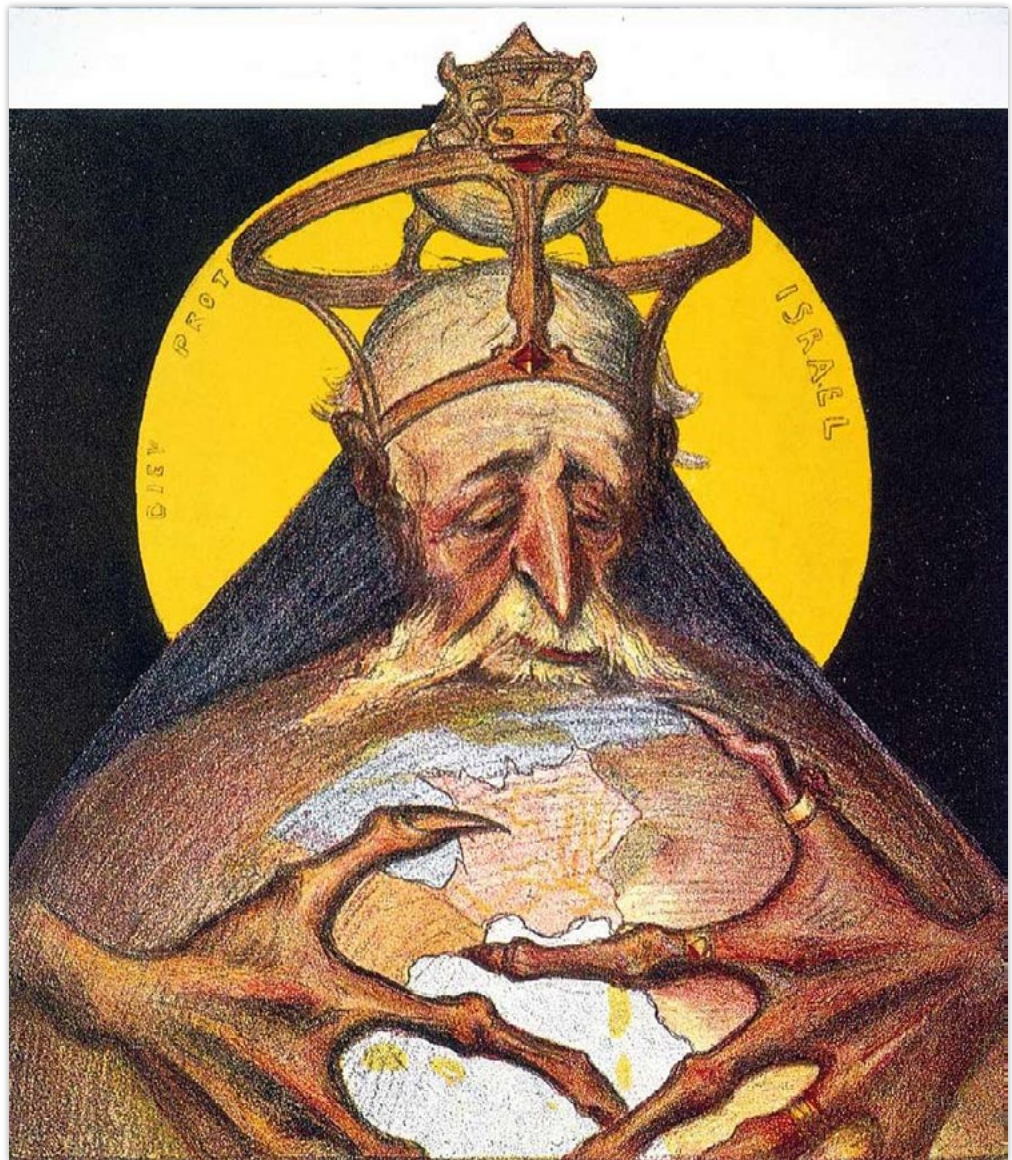
בסצנה האחרונה של המערכון מתואר מייסד תנועת המיעוט האדמוני כשהוא עובד עם חולי דמנציה קשישים, ומנסה לעזור להם לזכור את מספרי הטלפון שלהם באמצעות שיר. אדם מבוגר עולה לבמה, אבל במקום לדקלם את המספרים מהשיר, הוא מתעקש לחזור על מספר אחר. כשאומרים לו שהוא טועה, הוא מתחיל לדקלם את המספר בגרמנית, וטוען בכעס שהוא זוכר את המספר שלו בצורה מושלמת: "אני זוכר את זה עם אבי, אחי הקטן. הם הורו לנו למתוח את הידיים שלנו קדימה, ואבי חייב אותי לא לשכוח לעולם". לאחר מכן הוא מפשיל את שרוולו, וחושף מספר מקועקע על זרועו התואם למספר שדקלם.

הוא: "אנחנו המוסד, או לא המוסד" (כלל הדמויות במערכון זה דוברות צרפתית, בניגוד למערכון האחרון שיידון בהמשך).

58 במערכון זה מריה מתוארת כאישה נואפת, בדומה לדימויה בחיבור הפולמוסי **ספר תולדות ישו**. על חיבור זה ראו: M. Meerson and P. Schäfer (eds.), *Toledot Yeshu: The Life Story of Jesus: Two Volumes and Database*, Tübingen 2014; D. Biale, 'Counterhistory and Jewish Polemics against Christianity: The *Sefer Toldot Yeshu* and the *Sefer Zerubavel*', M. Meerson and P. Schäfer (eds.), *Jewish Culture between Canon and Heresy*, Stanford 2023, pp. 44-58. יש לציין שאין זה הסרט הראשון המתייחס לחיבור זה, והסרט המוכר ביותר הוא **בריאן כוכב עליון** של חברת מונטי פייתון (*Monty Python's Life of Brian*) משנת 1979, עליו ראו: J. G. Crossley, 'Life of Brian or Life of Jesus? Uses of Critical Biblical Scholarship and Non-Orthodox Views of Jesus in Monty Python's *Life of Brian*', *Relegere*, 1 (2011), pp. 93-114, esp. 102-5.

59 על תאוריות של תרבות הזיכרון ראו שדה (לעיל הערה 8), עמ' 26-28.

60 התפיסה הזו שהיהודים כבר לא נתפסים כמיעוט נרדף באה לידי ביטוי גם בספרו של דוד באדיל, ראו: ד' באדיל, לא סופרים את היהודים: איך פוליטיקת הזהויות זנחה זהות אחת, תל אביב 2024. ראו גם הסרט שהופק בעקבותיו: D. Baddiel, *Jews Don't Count*, London 2021. עוד בנושא ראו: N. Abrams (ed.), *Hidden in Plain Sight: Jews and Jewishness in British Film, Television, and Popular Culture*, Evanston 2016.



תמונה 7: Charles Leandre, drawing of Alphonse de Rothschild, "The Jews Take Over the World," *Le Rire* 180, April 16, 1898.

במערכון העוסק בזיכרון השואה, הסטראוטיפ לא מתרכז במיתוסים עתיקים, אלא בתפיסה העכשווית שהיהודים מחזיקים במונופול על הסבל דרך הזיכרון העיקש של השואה. תפיסה זו משקפת תסכול שפשט בחלקים מהחברה הצרפתית, שבה השיח הציבורי מטיל ספק ברלוונטיות של זיכרון השואה, במיוחד נוכח הטענה שטרומות של קבוצות אחרות נדחות כביכול לשוליים. בניגוד לתיאורים אנטייהודיים מימי הביניים, אשר עשו דמוניזציה ליהודים בשל השוני הדתי שלהם או בשל כוחם לכאורה (כפי שעולה מהעלילה על קנוניה יהודית עולמית) - הסטראוטיפ המוצג במערכון זה מבקר את הדינמיקה של זיכרון הסבל היהודי והאחדה הציבורית שהוא מקבל. המערכון של אטל לועג לאבסורד של תסכולים כאלה, המתבטאים בניסיונו של הגיבור להקים איגוד המייצג סבל של קבוצה אחרת שיתחרה בסבל היהודי, ומדגיש כיצד אנטישמיות יכולה להשתנות לכדי טינה כלפי הזיכרון היהודי, ולא דווקא כלפי הקיום היהודי עצמו. למתח זה אין מקבילה ישירה בסטראוטיפים של ימי הביניים, אבל הוא משקף אינוחות מודרנית מתפקידה של השואה בעיצוב הזהות הקולקטיבית הצרפתית וההנצחה הציבורית בצרפת.

במערכון של אטל ניתן לראות ביטוי פארודי של השהיית הטראומה, ולחילופין – של הסירוב החברתי להמשיך ולשאת את זכרה. ההומור המובא בו חותר תחת האידאולוגיה של זיכרון קולקטיבי, ומעלה שאלה מרכזית שניסח חקר הטראומה, דוגמת מחקרה של קאת'י קרות:⁶¹ האם זיכרון הטראומה באמת נועד לריפוי, או שהוא מהדהד דווקא את עומק השבר? במערכון זה, המגחך את זיכרון השואה בעיני הציבור הצרפתי הרחב, מבטא הסרט את המתח בין זיכרון קולקטיבי לבין תגובת דחייה ציבורית. אטל מציג את ההתשה החברתית מהשיח של הזיכרון – תגובה שעשויה להיראות כפרובוקציה, אך היא מתכתבת עם שאלות עקרוניות שהעלו תאורטיקנים של טראומה. על פי קרות, טראומה איננה רק כאב פרטי, אלא זוהי חוויה קיומית שחוזרת ונשנית דרך שפה, זיכרון וסיפור – לעיתים דווקא כשאינה מתקבלת.⁶² באמצעות ההומור הפרובוקטיבי, הסרט חושף את השבריריות של מנגנוני הזיכרון וההנצחה, ואת הסכנה שבהפיכתם לשפה ריקה או מושא לשנאה חדשה.

אחד המהלכים החזותיים הבולטים בדוקטורט של שדה הוא ניתוח סדרת הצילומים *Macewy Codziennego Użytku: Matzevot for Everyday Us* של לוקאש בקסיק (Łukasz Baksik) מהשנים 2008–2012, המתעדת מצבות יהודיות שהוסבו לאחר השואה לשימושים יום-יומיים: מדרגות, ריצוף, משקופי דלתות ואבני בניין. הצילומים, הפשוטים והישירים לכאורה, חושפים אלימות שקטה ומתמשכת, תהליך של הכחשה פיזית וסמלית של זיכרון יהודי. במובן זה, הדימוי של המצבה המשמשת כחומר בניין מהדהד את הפיכתו של הזיכרון היהודי לחומר גלם שימושי ריק, המרוקן מההקשר המקורי שלו.⁶³ גם אצל אטל, במערכונים שבהם מוצגת הדמות היהודית כקול פנימי של פחד, בוז או לעג, עולה תופעה דומה: היהודי אינו נוכח כישות ממשית, אלא משמש מראה משובשת של צרפתיות, זהות או טראומה קולקטיבית. כמו המצבה המשולבת בקיר הבית, כך חוזר גם הדימוי היהודי אצל אטל: שריד מהעבר שהיה אמור להיעלם, ובכל זאת שב, מוטמע ומטריד.

במאמר משנת 1983 מתאר בן ציון דגני באופן קפדני כיצד הצגות הפסיון הגרמני במאות החמש-עשרה והשש-עשרה סללו את הדרך להסכמה עממית לגירוש המוני של יהודים מאזורי ארצות גרמניה.⁶⁴ בשנת 1938 העלה הצמד דז'יגאן ושומאכר מפולין מערכון בשם "דער לעצטער ייד אין פוילן" ("היהודי האחרון בפולין"), בתגובה לסרט האוסטרי משנת 1924 **העיר ללא יהודים** (*Die Stadt ohne Juden*). המערכון תיאר כיצד ורשה עתידה להיראות בשנת 1939, לאחר שכל היהודים יגורשו ממנה, והרשויות יבינו

61 C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore 1996

62 Caruth (שם), עמ' 7.

63 שדה (לעיל הערה 8), פרק 1. על היהודי הנעדר ראו גם: R. E. Gruber, *Virtually Jewish: Reinventing Jewish Culture in Europe*, Berkeley 2002; M. Hultman and J. Schlör (eds.), *Virtual and Real-Life Spaces of Jewish Europe in the 21st Century*, Berlin/Boston 2025; C. Heß, *The Absent Jews: Kurt Forstreuter and the Historiography of Medieval Prussia*, New York and Oxford, 2017

64 ב' דגני, 'מחזות הקרבן והספרות הסאטירית כמכשיר בידי שונאי ישראל בגרמניה במאה ה־ט"ו ובראשית המאה ה־ט"ז', אומה ותולדותיה: קובץ מאמרים בעקבות דברי הקונגרס העולמי השמיני למדעי היהדות, בעריכת מ' שטרן, ירושלים תשמ"ג, עמ' 245–280. ראו טענה דומה על תפקידה של הדרמה במאמרה של אנדרס: J. Enders, 'Theater Makes History: Ritual Murder by Proxy: in the *Mistère de la Sainte Hostie*', *Speculum* 79, no. 4 (2004), pp. 991–1016

שמצבה של פולין רק הידרדר. לפי המערכון, הרשויות פונות לעזרת היהודי האחרון שנותר בעיר, ומתחננות בפניו שלא יעזוב. המערכון, אשר ירד אחרי כחמש הופעות מחשש למאסר, מצטייר לא רק כביקורת נוקבת על צביעות החברה האנטישמית, אלא גם כביטוי נועז של התנגדות תרבותית יהודית אל מול רדיפה פוליטית גוברת.⁶⁵

הסרט **היהודים בכל מקום** מציג גישה הפוכה, ובמערכון המסכם מראה מה עלול לקרות אם מדינה אירופית - צרפת - תהפוך למדינה יהודית. באפילוג (*Et Israël*), העוסק לכאורה במדינת ישראל, עורכים תושבי צרפת משאל עם בשאלה אם להפוך את צרפת למדינה יהודית. הרעיון עלה ביוזמת הנשיא (בגילומו של Patrick Braoudé), אשר מנסה נואשות להציל את כלכלת המדינה, ומאמין שצרפת תרוויח כלכלית מהמהלך שכן כל היהודים עשירים. בינתיים נראים שני גברים ישראלים (בגילומם של אילן דר וגבי עמרני) יושבים על רקע הר הבית, משחקים ששֶׁבש ומדברים בעברית (זאת בניגוד למערכון על המוסד, שבו כולם דיברו צרפתית) על הרעיון של הצרפתים להפוך למדינה יהודית:

עמרני: אני לא מאמין, על מה הם מדברים? הם השתגעו הצרפתים. משהו מסריח פה, יש לי הרגשה לא טובה.
דר: אתה דואג יותר מדי.
עמרני: לא טוב לנו. לא!

הסצנה האחרונה מתרחשת חצי שנה לאחר משאל העם, כאשר צרפת הפכה כולה ליהודית. המצלמה מראה מבט אווירי של פריז, שבמרכזו מגדל אייפל, שעה שאזעקה עולה מהרמקולים וטיל נורה לכיוון מגדל אייפל. על רקע האזעקה נשמעת השיחה בין שני הישראלים, שקולותיהם מנסים להתגבר על צליל האזעקה - מה שמרמז כי מתקפה על מקום אחד שבו נמצאים יהודים משפיעה ישירות על מקום אחר שבו הם שוהים:

עמרני: אמרתי לך, או לא אמרתי? בכל מקום שיש יהודים.
דר: אתה צודק, האנטישמיות חזרה.
עמרני: מתי לעזאזל היא עזבה!?

שני המערכונים האחרונים בסרט, זה העוסק בשואה וזה העוסק במדינת ישראל, שונים מהסטרואטיפים האנטי־יהודיים ה"מסורתיים" יותר: מערכונים קודמים, כמו אלה המתמקדים בעושר, קונספירציות והריגת ישוע, מהדהדים ישירות את תיאורי ימי הביניים של יהודים כחמדנים, ערמוניים ומושחתים רוחנית; ואילו שני המערכונים האחרונים עוסקים במתחים חברתיים עכשוויים בצרפת, הנסובים סביב הזיכרון היהודי והזהות היהודית. הבחנה זו היא מכוונת ומשקפת את הממד העכשווי בסאטירה של אטל, שבה המוקד עובר מסטרואטיפים היסטוריים למיקום הפוליטי והתרבותי שיהודים מנווטים בעולם של ימינו.

בדומה לכך, המערכון האחרון על אודות מקומה של מדינת ישראל מתייחס לסטרואטיפים פוליטיים הקשורים לישראל ולזהות יהודית גלובלית, וחורג

65 ש' דזשיגאן, דער כוח פון יידישן הומאָר, תל אביב תשל"ד, עמ' 120-121; רוטמן (לעיל הערה 3), עמ' 84-85. על זיכרון וגעגוע ליהודים בפולין ראו שדה (לעיל הערה 8), פרק 4.

מהסטרואטיפים האישיים שנחקרו בחלקים מוקדמים יותר של הסרט. הרעיון שצרפת תוכל לפתור את בעיותיה הכלכליות על ידי הפיכתה למדינה יהודית משחק הן על נרטיבים אנטישמיים עכשוויים של שליטה פיננסית יהודית, והן על פנטזיות פוליטיות לגבי כוח-על כביכול של ישראל. מערכון זה מטמיע סטרואטיפ גאופוליטי המושרש בשיח הפוליטי המודרני. על ידי הצגת צרפת יהודית המאוימת בהתקפות טילים, אטל עושה פרודיה על האופן שבו גורמים פוליטיים משליכים ציפיות ופחדים לא מציאותיים על הזהות היהודית ועל קיומה של מדינת ישראל.

לסיכום, התמדתם של סטרואטיפים אנטי-יהודיים ואנטישמיים לאורך ההיסטוריה חושפת את כוחם המתמשך של נרטיבים חזותיים ותרבותיים בעיצוב תפיסות ציבוריות של יהודים. סרטו של איבן אטל מייצר למעשה סאטירה על סטרואטיפים הללו, וחושף את האבסורד והסכנה שבדעות קדומות מושרשות שכאלה. בניגוד ליצירות סאטיריות מתעשיית הבידור האמריקאית, סרטו של אטל מספק מבט פנימי על זהות יהודית ואנטישמיות מנקודת מבט צרפתית מובהקת. למשל, המערכון שבו פוליטיקאי מהימין הקיצוני מגלה את מוצאו היהודי לועג לדגם של לאומנים צרפתיים ואנטישמיים כאחד, וממסגר אותם בתוך מציאות פוליטית עכשווית בצרפת.

דיון

הסרט של אטל **היהודים בכל מקום** יצא זמן קצר לאחר התקפות אנטישמיות משמעותיות באירופה, ובתקופה של מתח ופחד הולכים וגוברים בקרב יהודי אירופה. התקבלותו בתקשורת ובדעת הקהל הצרפתית הייתה מקוטבת למדי. חילוקי הדעות מדגישים את תפקידו של הסרט כאבן בוחן תרבותית, אשר לוכדת את המורכבות של האנטישמיות האירופית המודרנית ושל הזהות היהודית בהקשר לא אמריקאי. בדומה לכך, מיכאיליאנו הכניס לסרטו **רכבת החיים** תגובת נגד למאבקים שהוא חווה בעצמו מול הממסד הקומוניסטי, והציג ביקורת נוקבת על המדינה שממנה הגיע. בתור מי שגולד ברומניה, ההתייחסות בסרטו להעמדת הפנים ולצביעות של המשטר הקומוניסטי (והסרטים שנוצרו בתקופתו), לצד הזרקור שהוא מפנה לטרגדיה של בני עם הרומה (הצוענים), הן ייחודיות ונוגעות בנימי הנפש של בני הדור השני לשואה תחת שלטון צ'אושסקו.

הטרנספורמציה של הסטרואטיפים האנטי-יהודיים לאורך זמן חושפת הן המשכיות והן קונטקסטואליזציה שלהם מחדש. בפולמוסים הנוצריים של ימי הביניים, סטרואטיפים יהודיים שימשו בעיקר לחיזוק ההגמוניה הדתית הנוצרית על ידי הצגת היהודים כמושחתים מבחינה מוסרית וכנחותים מבחינה רוחנית, תוך התאמתם למיתוס רצח האל וההדרה החברתית.⁶⁶ סרטו של אטל משתמש באותם סטרואטיפים אך משנה את משמעותם באמצעות סאטירה, והופך אותם מאמצעי הדרה של היהודים למנגנון של השתקפות עצמית.⁶⁷ היפוך זה לא רק חושף את האבסורד של

66 כהן (לעיל הערה 8).

67 על תיאורים כאלו באמנות יהודית בימי הביניים ראו: ש' אופנברג, 'ביטויים להתמודדות עם הסביבה הנוצרית באמנות וספרות ימי הביניים', עבודת דוקטור, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2008; M. M. Epstein, *Dreams of Subversion in Medieval Jewish Art and Literature*, University Park 1997; S. Offenber, 'Staging the Blindfold Bride: Between Medieval Drama and Piyyut Illumination in the Levy Mahzor', S. Boynton and D. J. Reilly (eds.), *Resounding*

הסטרואטיפים, אלא גם מעניק ליהודים עצמאות בפירוק הדימויים שנכפו עליהם. ההומור החתרני של אטל מדגים כיצד סטרואטיפים, כשבוחנים אותם מחדש, יכולים להדגיש את הסתירות הטבועות בחשיבה האנטישמית ולאתגר את הדעות הקדומות של הצופים. לפיכך, בניגוד לפולמוסים של ימי הביניים, סאטירה יהודית עכשווית כמו זו של אטל תובעת מחדש בעלות על הנרטיבים הללו, ומציעה עדשה ביקורתית שדרכה ניתן לבחון את הזהות היהודית והאנטישמיות במסגרות המורכבות של החברה העכשווית.

יתרה מכך, בניגוד להומור היהודי-אמריקאי, כפי שבא לידי ביטוי לדוגמה בסרט **נקמת הפטיש העברי** – שבמרכזו החוויה של יהודי אמריקה, ובמיוחד ממוצא אשכנזי⁶⁸ – אטל דן גם בניואנס של ההבחנה בין ספרדים לאשכנזים ביהדות צרפת. אטל, בעצמו ממוצא ספרדי, מדגיש סטרואטיפים תרבותיים על שני הצדדים: הוא מתאר יהודים ממוצא אשכנזי כמופנמים, שקטים יותר ופחות אקספרסיביים, כמעט בגדר "צדיק ורע לו", ואילו היהודים הספרדים מוצגים כקולניים יותר ובעלי מחוות ידיים מוגזמות. בידול זה גם מדגיש את האופן השונה שבו סטרואטיפים חברתיים משפיעים על קבוצות אלה, כך שיהודים ספרדים מתמודדים עם דעות קדומות מובהקות. בהסתמך על שורשיו הספרדיים אטל מוסיף רובד ייחודי לסאטירה, ולכוד את הגיוון המתקיים בתוך הזהות היהודית בצרפת, ממד שלעיתים קרובות נחקר פחות בהומור היהודי האמריקאי. הוא מביא את ההשוואה בין יהודים ספרדים לאשכנזים כחלק מניסיונו להבין מדוע שונאים את היהודים, ובעיקר מדוע השואה התרחשה (כחלק מקטע המעבר לפני המערכון על אודות זיכרון השואה). אנו חוזרים כאן לשאלה שבה פתחנו במערכון מהסדרה **היהודים באים**, ושחזרה גם בסרט **רכבת החיים**: חוסר ההיגיון שבשנאה ליהודים מוביל לכך שכל התמודדות מחודשת של היהודים עם שנאה – בין אם רמיזות לרדיפת יהודי ספרד, בזמן השואה או באנטישמיות העכשווית – מעלה תחושה של ילד נרדף שמנסה להבין את מקומו בעולם, ולמצוא הסבר מדוע הדבר כך. במערכון על מכונת הזמן של המוסד בסרט **היהודים בכל מקום**, ההאשמה ש"יהודים הרגו את ישוע" נלעגת בכך שהיא מראה כיצד המאמצים למחוק את המיתוס הזה לבסוף פוגעים ביהודים: הסוכן, שנשלח להרוג את ישוע התינוק, בסופו של דבר נצלב בעצמו. הטוויסט הזה מדגיש את התמדתם של נרטיבים אנטישמיים, מה שמרמז כי האבסורד שלהם טמון בחוסנם למרות המאמצים לפרק אותם. ניכוס הסטרואטיפים מתרחב עוד יותר במערכון על זיכרון השואה, שבו גבר אדום-שיער מתלונן שהסבל היהודי מאפיל על שאר הסבל בעולם. סצנה זו מהדהדת את ההתמדה של נרטיב היהודים כקורבנות. בניגוד לאמנות ימי הביניים, המתארת יהודים כרוצחי ישוע האחראים לסבל מקודש – אטל הופך את הנרטיב על ידי חקירת הטינה המודרנית כלפי הזיכרון היהודי של השואה. הסאטירה שלו מושכת את תשומת הלב לקלות שבה ניתן לנצל נרטיבים על סבל ככלי נשק או כטריוויאליזציה הן בהקשרים היסטוריים והן

Images: Medieval Intersections of Art, Music and Sound, Turnhout 2015, pp. 281-294; K. Schubert, 'Wikkuach- Thematik in den Illustationen Hebräischer Handschriften', *Jewish Art*, 12-13 (1986-1987), pp. 247-256

68 M. J. Koven, 'Jewish Coding: Cultural-ראו: האמריקאי בקולנוע האשכנזי', *Jewish Studies and Jewish American Cinema*, S. J. Bronner (ed.), *Jewishness: Expression, Identity and Representation*, Oxford 2020, pp. 291-309

בהקשרים עכשוויים.⁶⁹ בהקשר זה נזכיר כי סרטו של מיכאיליאנו **רכבת החיים** מספר גם על השמדת בני עם הרומה (הצוענים), ובכך מדגיש את הסבל ואת שיתוף הגורל של הקהילות השונות, ולמעשה מרחיב את ההתייחסות לשואה.

שני הסרטים, **רכבת החיים** של מיכאיליאנו והיהודים בכל מקום של אטל, משתמשים בהומור סאטירי לפירוק סטראוטיפים אנטייהודיים, אך עושים זאת בדרכים שונות המושפעות מהקשרים תרבותיים, פוליטיים ואישיים שונים. הסרט **רכבת החיים** מציע פנטזיה קולקטיבית של הצלה עצמית באמצעות היפוך תפקידים קרנבלי, היונקת ממסורת מזרח-אירופית; ואילו הסרט **היהודים בכל מקום** פועל במסגרת עירונית עכשווית של יהדות צרפתית, ומציג ביקורת ישירה ומודעת לעצמה על דימויים אנטישמיים בחברה המודרנית. מיכאיליאנו יוצר עולם אלגורי ומיתולוגי החושף את האבסורד שבמציאות דרך דמותו של ה"שוטה", ואילו אטל בונה מערכונים החושפים את האבסורד שבדימוי האנטישמי עצמו, תוך התמודדות עם פחדים אישיים וקהילתיים.

שני הסרטים ממחישים כיצד ההומור היהודי יכול לשמש אמצעי רפלקסיבי לעיבוד טראומה. אך שעה שמיכאיליאנו מבקש להציע תקווה, גם אם אשלייתית, אטל מציג תמונה עגמומית של מציאות שבה האנטישמיות אינה נעלמת, אלא רק מחליפה צורה. על ידי החזרת הדימויים השליליים על היהודים, אטל הופך את תפקידם ממגנוני הדרה לאמצעים של התבוננות פנימית, ומזמין קהלים של יהודים ולא־יהודים כאחד להתעמת עם המורכבות של זהות, דעות קדומות וזיכרון במאה העשרים ואחת. כך נוצרת הבחנה בין סאטירה שמחפשת מוצא לבין סאטירה שמביטה במבוי הסתום בעיניים פקוחות.

לבסוף, שני הסרטים ממחישים את הכוח, אך גם את הגבולות, של ההומור היהודי. אצל מיכאיליאנו ההומור הוא אמצעי הישרדות קהילתי, שפה של תקווה וגם של התנגדות – כפי שמתואר בדיאלוג בסרט **רכבת החיים** עם המורה, שמסביר כי היידיש "לועגת לגרמנית" באמצעות שילוב הומור בתוכה, ובכך למעשה מתנגדת לה. אצל אטל, ההומור הוא מראה שבורה: דרך לפרק סטראוטיפים אך גם לחשוף את קיומם המתמיד, ובכך משמש גם הוא אמצעי של התנגדות לאנטישמיות, בין היתר אל מול קהל צרפתי לא־יהודי. כך נוצרת הבחנה בין סאטירה שמייצרת עולם אלטרנטיבי, לבין סאטירה שמביטה ישר לתוך הלב הפגוע של המציאות. שניהם, כל אחד בדרכו, מצביעים על חוסר ההיגיון שבשנאה ליהודים ועל הקושי להבין את מקורה – שאלה החוזרת בשני הסרטים, אך נותרת ללא תשובה.

69 ראו למשל את ספרה של ע' זרטל, האומה והמוות: היסטוריה זכרון פוליטיקה, אור יהודה 2002.

ירושלים שבין הספירות: האילן כמפה שמיימית¹

אליעזר באומגרטן, מעבדת אליהו, המחלקה לתולדות ישראל
ומקרא, אוניברסיטת חיפה
ORCID: 0000-0002-4041-6911

אורי ספראי, מכללת הרצוג; המחלקה לתולדות ישראל ומקרא,
אוניברסיטת חיפה
ORCID: 0009-0007-4907-3293

תקציר

מאמר זה עוסק בהתפתחותו של הייצוג הוויזואלי בכתבי ר' יוסף ג'יקטילה ובכתבים המיוחסים לו, תוך הצבתו בהקשר רחב של שיח הקרטוגרפיה האירופי בימי הביניים. במאמר אנו עוקבים אחר המעבר ההדרגתי ממודלים סכמטיים מופשטים בכתבי ג'יקטילה המוקדמים, ועד לשרטוטים מורכבים בכתבים שנוצרו בעקבות כתביו, כדוגמת השרטוטים בתוך **ספר הקנה** ובאילנות מורכבים שנכתבו על פני יריעות גדולות.

השוואה למפות ירושלים ולמפות עולם שנוצרו באותן השנים מספקת נקודת התייחסות מחודשת לשרטוטים ולאילנות המפותחים הללו, ומאפשרת לראות בהם מעין "מפות שמיימיות" או "מפות קרב תאולוגיות", הממפות את המרחב האלוהי כזירה מדומיינת של מאבק מתמשך על קדושתה של ירושלים. במרכזה הזירה הוצב דוד המלך, כגיבור הנצחי השומר על העיר. כמו במפות, גם במסורת הוויזואלית הקבלית אפשר להבחין בשימוש באמצעים דומים, שנועדו להבנות נרטיב תאולוגי-פוליטי שבמרכזו ניצבת ירושלים. בהמשך לדברים, נדונה במאמר גם הפונקציה הריטואלית של שרטוטים אלו: האילן איננו רק ייצוג תאולוגי, אלא הוא אובייקט המזמין את המתבונן בו להזדהות עם דמותו של דוד המלך, וכמותו לקחת חלק פעיל בשמירה על המרחב המקודש – וזאת באמצעות קריאת מזמורים, לימוד סודות או קיום מצוות.

1 המחקר נעשה כחלק ממפעל האילנות באוניברסיטת חיפה, הפועל בראשות פרופ' יוסי חיות ובמימון הקרן הישראלית למדעים (מענק 1770/23). דברים אלו הם המשך למאמר קודם שבו עסקנו בנייתו נרטיבים שונים של המסורות הדיאגרמטיות מבית המדרש של ר' יוסף ג'יקטילה, שהתפרסם גם הוא **במבטים**. תודה רבה לפרופ' חיות על קריאת המאמר ועל הערותיו המחכימות.



תמונה 1: מרדכי ארדון, בשערי ירושלים, מוזאון ישראל, ירושלים

מבוא

בשנת 1967, משהתאפשרה גישה לעיר העתיקה ולמקומות אליהם נכספו בני עמו במשך עידנים, הגיב האומן מרדכי ארדון ביצירת הטריפטיך 'בשערי ירושלים'. מימין הוא מיקם את אבן השתייה כסלע מוזהב וזוהר, ומשמאל הסכמה של אילן הספירות המפורסם, כשבאמצע סולמות המגשרים ומחברים בין שמים לארץ. בשונה מהאילנות השבורים והחלקיים שניתן לראות בהם ביטוי לאימי השואה ביצירות המוקדמות של ארדון, כאן אילן הספירות כבר שלם, הסולמות תוקנו, וניתן לראות בכך ביטוי לקיום חיבור רציף בין העולמות העליונים לבין המציאות הארצית.

האילן הקבלי שבמרכז יצירתו של ארדון אינו רק דימוי של תיקון ומעבר; ניתן להבינו כגילום חזותי של אפשרות החיבור מחדש בין המרחב העליון, השמימי, המיוצג בדמות אילן, לבין זה התחתון, הארצי, שמוקדו אבן השתייה שבירושלים. אם ביצירתו של ארדון ניתן לראות מעין התמזגות של הדימוי הספירתי והמרחב הירושלמי לכדי חזון אחד, הרי שבמאמר הנוכחי נבקש לעקוב אחר התפתחותו של חזון זה בתוך המסורת הוויזואלית הקשורה בר' יוסף ג'יקטילה, המקובל הספרדי הנודע, שפעל במפנה המאות השלוש-עשרה והארבע-עשרה.

בחלק הראשון של המאמר נעסוק בייצוגים הוויזואליים המצויים בכתבי ר' יוסף ג'יקטילה, ובכתבים נוספים המיוחסים לו. עיון בכתבים אלה יאפשר לשרטט מהלך התפתחותי של הייצוג הוויזואלי המופיע בהם: החל מדיאגרמה בסיסית ביותר המצויה בחיבורו **גנת אגוז**, עבור דרך שרטוטים מפותחים יותר המצויים בחיבורים **שערי אורה** ובשרטוטים שנוספו ל**סוד הנחש**, וכלה ביריעות גדולות ומורכבות שנוצרו ככל הנראה בעקבות ג'יקטילה. מוקד הדיון בחלק זה אינו ברעיונות המובאים בכתבים אלה, אלא בהתפתחות דרכי ההבעה הוויזואלית שלהם: כיצד השתנתה הדיאגרמה לאורך הזמן משרטוט מקומי מופשט המבקש לבטא רעיון נקודתי, ועד לניסיון לספק מפה מורכבת ורב-שכבתית, החושפת לא רק מבנה תאולוגי אלא גם סדר גאוגרפי-נרטיבי של המרחב הקדוש.²

2 חשוב לציין כי השימוש בשרטוטים לצורך תיאור מגמות רצף ותמורה מבוסס על מסורות כתב יד שנוצרו בתקופות שונות, לעיתים מאוחרות בהרבה מן החיבורים עצמם, ובמגוון של מרחבים גאוגרפיים. לפיכך, אין הכוונה לשחזר את עמדתו המדויקת של ג'יקטילה, או להציג מסורת של

בחלק השני של המאמר נבחן את הזיקה בין הדיאגרמות הקבליות לבין מוסכמות ייצוג (Conventions of Representation) נוספות בנות-הזמן, ובמוקדן מפות ירושלים ומפות העולם (Mappae Mundi) שנוצרו בימי הביניים. כפי שעולה ממספר מחקרים שהוקדשו לנושא, במפות אלו נעשה שימוש בכלים ויזואליים כדי לבסס נרטיב מכונן, שבמרכזו תפיסות תאולוגיות ופוליטיות המניעות את המתבונן בהן לפעולה כלשהי. בחלקו האחרון של המאמר נשוב אל השרטוטים הקבליים, ונבקש להראות כי מתקני האילנות שפעלו באותו מרחב תרבותי אירופי ביקשו לבצע מהלך דומה ביוצרים את התרשימים המפותחים של המרחב העליון - וכמו יוצרי המפות, גם הם השתמשו בכלים ויזואליים מגוונים כדי להניע את המתבונן בשרטוטים הקבליים להזדהות ולשותפות עם המצוי על גבי היריעה.

כבר בשלב זה נבקש להעיר כי ברקע דיונים אלה מצויות שאלות יסוד על מוסכמות ייצוג, והיחסים שבין מונחים כמו "דיאגרמה" או "סכמטה" - המזוהים לרוב עם המסורת המדעית-פילוסופית, כאמצעי לבטא רעיון בצורה מופשטת ולייצג קשרים בין אובייקטים לרעיונות - ובין המונח "מפה", שהוא סוג של דיאגרמה, אבל כזו המשקפת תפיסה מרחבית. המפות, להבדיל מדיאגרמות אחרות, מקשרות את האובייקטים הגאוגרפיים עם קשרים מרחביים, כך שכל אחד מהם מקבל ייצוג גרפי משלו במפה.³ המרחב הגאוגרפי המתואר במפה יכול להיות אמיתי או מדומיין, אולם בשני המקרים הדימוי הוויזואלי הוא תוצר של תפיסות חברתיות תאולוגיות ופוליטיות.

לבסוף, ראוי להוסיף הערה מתודולוגית קצרה על הטרמינולוגיה שבה נעשה שימוש לאורך המאמר. לצורך הדיון הנוכחי בחרנו להשתמש במונח "אילן" אך ורק כאשר מדובר באובייקט חזותי המתפרש על גבי יריעה, ואשר מתאפיין במבנה סדור של עשר הספירות. לעומת זאת, כאשר מופיע שרטוט דיאגרמטי בגוף הטקסט שלא שולב ביריעה נפרדת, ושאינו מתאפיין בהכרח באותו מבנה ספירות מובהק - העדפנו לכנותו "דיאגרמה" או "שרטוט". הבחנה זו נשמרת לאורך המאמר, ובמקרים שבהם המחבר עצמו כינה את השרטוט "אילן" או בכינוי אחר, הדבר צוין במפורש.⁴

כמו כן, יש להדגיש כי הדיון שלפנינו תחום למסורת הוויזואלית הקשורה לכתביו של ר' יוסף ג'יקטילה ולשרטוטים שנוצרו בזיקה להם. מטעמי תחימה, לא עסקנו במסורות אחרות של אילנות קבליים - לרבות יריעות מורכבות ומפורטות כדוגמת המסורות הוויזואליות המיוחסות לר' ראובן צרפתי, או "היריעה המפוארת", הנזכרות לעיתים בהערות השוליים, אף שמופעים אלה מקיימים קשר רעיוני וסגנוני הדוק למסורת הנדונה כאן.

פרשנות לדבריו או התפתחות לינארית יחידה - אלא מטרננו היא לעמוד על אופנים מסוימים שבהם עוצבה, הועתקה ועובדה מסורת חזותית זו לאורך הדורות.

3 עוד על היחסים שבין מפה לדיאגרמה ראו: S. Krämer and C. Ljungberg, *Thinking with Diagrams: The Semiotic Basis of Human Cognition*, Berlin 2016.

4 על הטרמינולוגיה של התחום ראו אצל י' חיות, 'ועתה אצייר לך עגולה ומשם תבין מה שצריך להבין', פעמים, 150-152 (תשע"ז), עמ' 235-288.

מנקודה למפה: רצף ותמורה במסורת הויזואלית בכתבי ר' יוסף ג'יקטילה

ר' יוסף ג'יקטילה, מן הבולטים שבמקובלי ספרד בסוף המאה השלוש-עשרה, הותיר אחריו חיבורים רבים שזכו לתפוצה רחבה והטביעו חותם עמוק על המסורת הקבלית בימי הביניים ואף בעת החדשה.⁵ אחד הנושאים המרכזיים המצויים בכתבים אלה הוא הניסיון של ג'יקטילה להתמודד עם טענות פילוסופיות שאותן הוא זיהה עם המסורת הנוצרית, הזרה ליהדות.⁶ לצד הטקסטים עצמם, ולרוב בזיקה ישירה אליהם, ניתן למצוא בכתבים השונים גם שימוש ענף בשפה ויזואלית, הכוללת שרטוטים שונים שנועדו להבהיר ולחדד את הרעיונות המובאים בחיבור. פרק זה מבקש להתחקות אחר מסורת ויזואלית זו, ולעקוב אחר שלבי ההתפתחות של הדיאגרמות הקבליות המיוחסות לג'יקטילה ולסביבתו – מהשרטוטים הפשוטים המופיעים בכתביו המוקדמים, ועד לדגמים מורכבים שנוספו בשלב מאוחר יותר לכתביו ולכתבים המיוחסים לו.⁷

גנת אגוז

כבר בספרו המוקדם של ג'יקטילה, **גנת אגוז**, ניתן למצוא מספר דיאגרמות שנועדו לבטא ולבאר רעיונות שונים. בחלק ניכר מכתביו היד הקדומים, הללו הם חלק מהחיבור עצמו.⁸ מבין דיאגרמות אלה, בפרק העוסק ביחסי ישראל ואומות העולם, שרטט ג'יקטילה מעגל ובתוכו נקודה פנימית: מחוץ למעגל הוא מיקם את אומות העולם, המזוהות עם "הפילוסופים הטבעיים", ואילו הנקודה הפנימית מזוהה עם התורה, השייכת לעם ישראל. הדיאגרמה מופיעה לאחר הטקסט הבא:

5 על חיבוריו של ג'יקטילה ראו: F. Dal Bo, *Emanation and Philosophy of Language: An Introduction to Joseph ben Abraham Gikatilla*, Los Angeles 2019; S. Blickstein, 'Between Philosophy and Mysticism: A Study of the Philosophical-Qabbalistic Writings of Yosef Gikatilla', Ph.D. dissertation, The Jewish Theological Seminary of America, 1983; E. Morlok, *Rabbi Joseph Gikatilla's Hermeneutics* (Vol. 25), Mohr Siebeck 2011; ולאחרונה גם 'ונגרובר, 'פירוש מעשה בראשית לר' יוסף ג'יקטילה', קבלה, ס (תשפ"ה), עמ' 271-310, ובהפניות שם.

6 עניין זה נדון בהרחבה בספרה של נעמה בן שחר: 'נ' בן שחר, ישראל ושרי האומות: מלחמה טהרה וטומאה - פירושי עשר ספירות המיוחסים לר' יוסף ג'יקטילה, לוס אנג'לס תשפ"א; וראו גם: H. Lachter, 'Kabbalah, Philosophy and the Jewish-Christian Debate: Reconsidering the Early Works of Joseph Gikatilla', *The Journal of Jewish Thought and Philosophy*, 16, no. 1, (2008), pp. 1-58.

7 לדיון ראשוני על הדיאגרמות המופיעות בחיבורי ג'יקטילה ראו בן שחר (שם), עמ' 32, הערה 4; א' באומגרטן וא' ספראי, 'מזה הנתיב עולה יעקב עד הצואר: על תנועה ושינוי בתוך האילן הקבלי', מבטים, 3 (תשפ"ד), עמ' 154-174; J. H. Chajes, *The Kabbalistic Tree*, University Park 2022, pp. 25-27.

8 על הספר **גנת אגוז** ראו: מ"ח ויילר, 'תורת הקבלה של ר' יוסף ג'יקטילה בספריו "גנת אגוז" ו"שערי אורה", טמירין, א (תשל"ב), עמ' 157-186; א' פרבר-גנת, 'קטע חדש של ר' יוסף ג'יקטילה לספר גנת אגוז', מחקרי ירושלים במחשבת ישראל, א (תשמ"א), עמ' 158-176; F. Dal Bo, 'Gikatilla's Philosophical Poems on the Hebrew Vowels: Poetry, Philosophy, and Theology in Gikatilla's *Religions*, 12, no. 7 (2021), p. 554. Ginnat Egoz and Sefer ha-Niqqud', *Religions*, 12, no. 7 (2021), p. 554. כפי שהראה לכטר, חיבור זה נכתב בשפה לא-קבלית עבור סביבתו הקרובה, במטרה להתמודד עם ההשפעה הפילוסופית שהייתה משמעותית באותן השנים באזורים אלה בספרד. ראו: Lachter (לעיל הערה 6).

אמנם חכמי האומות אין להם איפשרות להגיע ליסוד האמתי מאחר שאין להם תורה, וחוץ לנקודה הם סובבים מבלתי שייגו האמת וילאו למצא הפתח ולעולם הם מבחוץ [...] וא"כ הרי כל תורתנו נקראת נקודה אחת, וכמו שתמצא נקודת כל גלגל באמצעיתו כך נקודה זו שהיא התורה לפני לפנים ויודעי התורה משיגין השם ית' [ברך] פנים אל פנים מאחר שהן באמצע הנקודה שהיא סוד היכל פנימי, אמנם שאר האומות בגלגל שסביב הנקודה הם סובבים ומבחוץ הן עומדים. וכדי שתכנס לאמת אצייר לך צורת הנקודה והגלגל:⁹



כתב יד פריז, הספרייה הלאומית של צרפת (BnF), Ms. hébreu 811, דף ל"ה עמוד א

כתב יד מוסקוואה, אוסף גינצבורג 625, דף 63 עמוד ג

תמונה 2: מתוך גנת אגוז

בטקסט, שהדיאגרמה מופיעה בצידו, מציין ג'יקטילה קו גבול ברור בין עם ישראל - בעל הגישה אל הנקודה הפנימית, המזוהה עם התורה ועם אותיות אהו"י - לבין שאר האומות העומדות מבחוץ, בלי יכולת למצוא את הפתח להיכנס פנימה.¹⁰ הדיאגרמה עצמה מורכבת מעיגול שבמרכזו נכתב "נקודה" והמילים "יש-ר-א-ל" ו"א-ה-ו-י" מקיפות אותה; ואילו על ההיקף החיצוני נכתב: "אלף הי ואו יוד נקדה. אומות העולם סביב העגול מחוץ לנקודה וישראל באמצע הנקודה". עבור ג'יקטילה, הניגוד בין הנקודה הפנימית לבין ההיקף מבטא את היחס שבין התורה ושם הו"י לבין החוכמות החיצוניות ויתר הכינויים השייכים לאומות העולם.

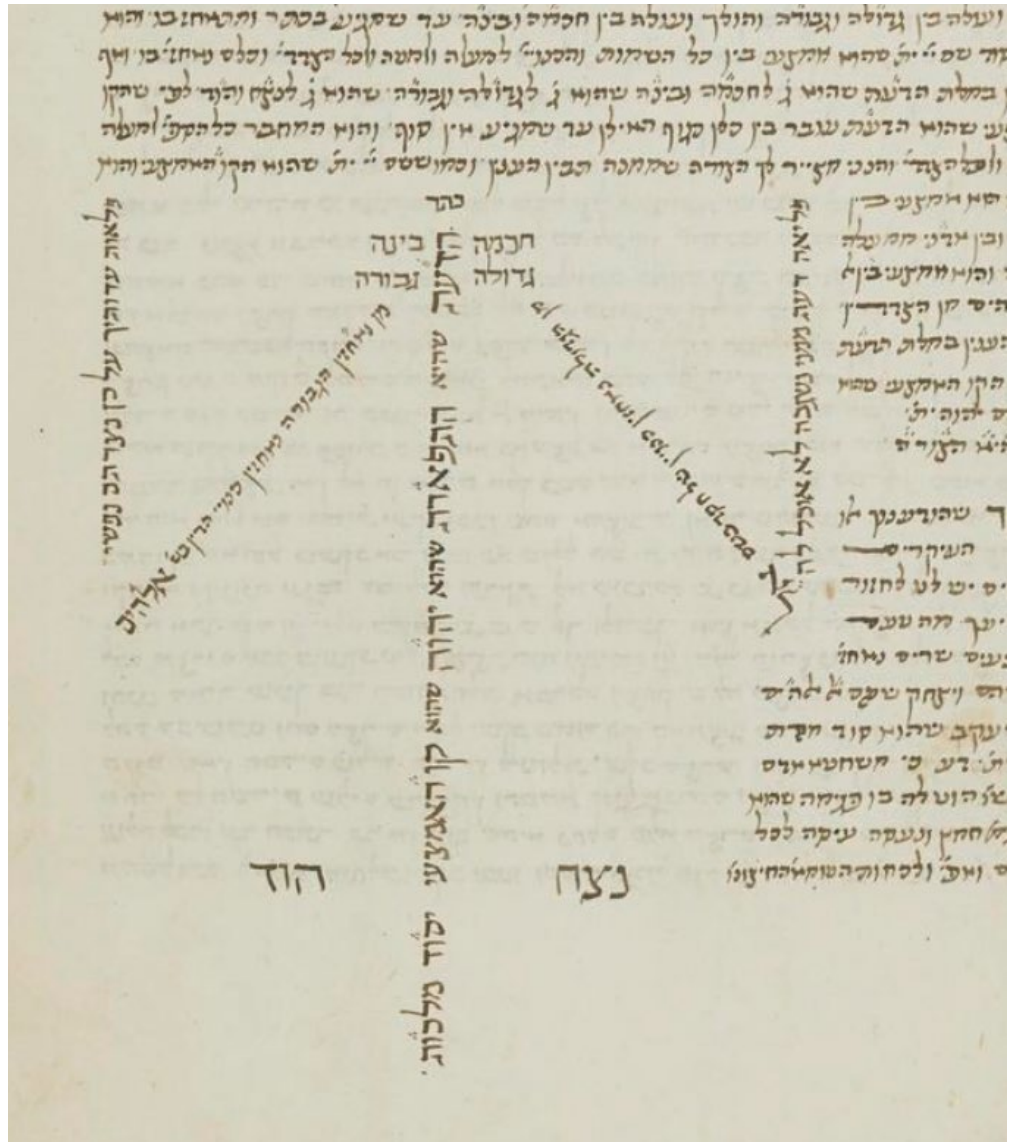
שערי אורה

החיבור **גנת אגוז** נחשב במחקר לאחד מחיבוריו המוקדמים של ג'יקטילה. הוא נעדר את השפה הקבלית המפותחת שאותה ניתן למצוא בחיבורו המאוחר יותר, **שערי**

9 גנת אגוז, כתב יד פריס, הספרייה הלאומית, 36 ע"ב.

10 דברים אלו עומדים בזיקה למשל הארמון של הרמב"ם, ראו: הרמב"ם, מורה נבוכים (מהדורת שוורץ), חלק ג, פרק נא, עמ' 654-655.

אורה.¹¹ חיבור זה מאורגן על פי סדר הספירות, מספירת המלכות ועד לכתר. במסגרת דיונו על ספירת התפארת, ג'יקטילה מרחיב על מקומו של הקו האמצעי במערך הספירות המחובר גם ל"דעת", ממשיך עד לכתר מחד גיסא, ויורד עד ליסוד ולמלכות מאידך גיסא. כדי לבטא רעיון זה, ג'יקטילה הוסיף שרטוט תואם (ראו תמונה 3).



תמונה 3: שערי אורה, כתב יד פריז, הספרייה הלאומית של צרפת, Ms. hebreu 803 (BNF), דף צ"ו עמוד א

11 על היחסים בין הכתיבה המוקדמת והמאוחרת של ג'יקטילה, ראו: Lachter (לעיל הערה 6); A. Bar-Asher, 'From 1 Bo (לעיל הערה 8); Morlok (לעיל הערה 5); ונגרובר (לעיל הערה 5); Michael Fishbane on the Occasion of His Eightieth Birthday, Boston 2024, pp. 182-195. השוו גם לדיון של מורלוק במושג הסימן אצל ג'יקטילה ובהקשריו הניאו אפלטוניים: E. Morlok, 'Visual and Acoustic Symbols in Gikatilla, Neoplatonic and Pythagorean Thought', P. J. Forshaw (ed.), *Lux in Tenebris: The Visual and the Symbolic in Western Esotericism*, Leiden 2017, pp. 21-43.

בשרטוט בולט הקו האמצעי המוליך מהכתר ועד למלכות. אלא שמלבד הקו האמצעי, ג'יקטילה הוסיף משני צידיו גם שתי זרועות, המזוהות עם הספירות חסד וגבורה, ועליהן הוא כתב: "מן הגדולה נאחזים כינויי החסד בשם א"ל"; "מן הגבורה נאחזים כינויי הדין בשם אלהים". העניין מתקשר לטקסט שמובא מייד לאחר מכן:

ואחר שהודענוך אלו העיקרים הגדולים, יש לנו לחזור ולהודיעך מה טעם שבעים שרים נאחזין באברהם ויצחק, שהם א"ל אלהי"ם, ולא ביעקב שהוא סוד יהו"ה יתברך.¹²

עניין זה חוזר אל אותם הרעיונות שראינו לעיל בחיבורו המוקדם של ג'יקטילה, **גנת אגוז**, ולחלוקה בין הפנים המקודש השייך לעם ישראל, לבין החוץ שבו ממוקמות אומות העולם. יחד עם זאת, בעיבוד הקבלי של רעיון זה כבר מדובר על מעגלים שונים של קרבה לאלוהות: במרכז ניצב שם הוי"ה, סביבו מצויים שאר השמות האלוהיים, ומעבר להם נמצאים הכינויים. בהתאמה, רק ישראל זוכים להגיע אל המרחב הפנימי של השם המפורש, ואילו שרי האומות יכולים לאחוז אך ורק ביתר הכינויים.¹³ במובן זה, ניתן לראות את השרטוט **בשערי אורה** כהרחבה וכפיתוח של השרטוט המינימלי **בגנת אגוז**: עם ישראל מזוהה עם הקו האמצעי (דעת ותפארת) ועם שם הוי"ה, ואילו אומות העולם נאחזות בכינויים החיצוניים הממוקמים בספירות המקיפות את התפארת - חסד וגבורה, וזאת בשל זיקתן לאברהם וליצחק המזוהים עם ספירות אלה. הגרעין הרעיוני המובא **בגנת אגוז** שולב בתוך דיאגרמה אחרת, מפותחת יותר, המשויכת כבר לשיח ספירתי ולמבנים הוויזואליים המאפיינים שיח זה.

ספר הקנה ושושן סודות

בהמשך לרעיונות המובאים **בגנת אגוז** וב**שערי אורה**, גם בחיבורים נוספים של ג'יקטילה - ובפרט בחיבורים **שערי צדק וסוד הנחש** - מצויה העמדה כי שם הוי"ה שמור לעם ישראל בלבד, ואילו שאר האומות יכולות להכיר רק את יתר הכינויים והשמות האלוהיים:

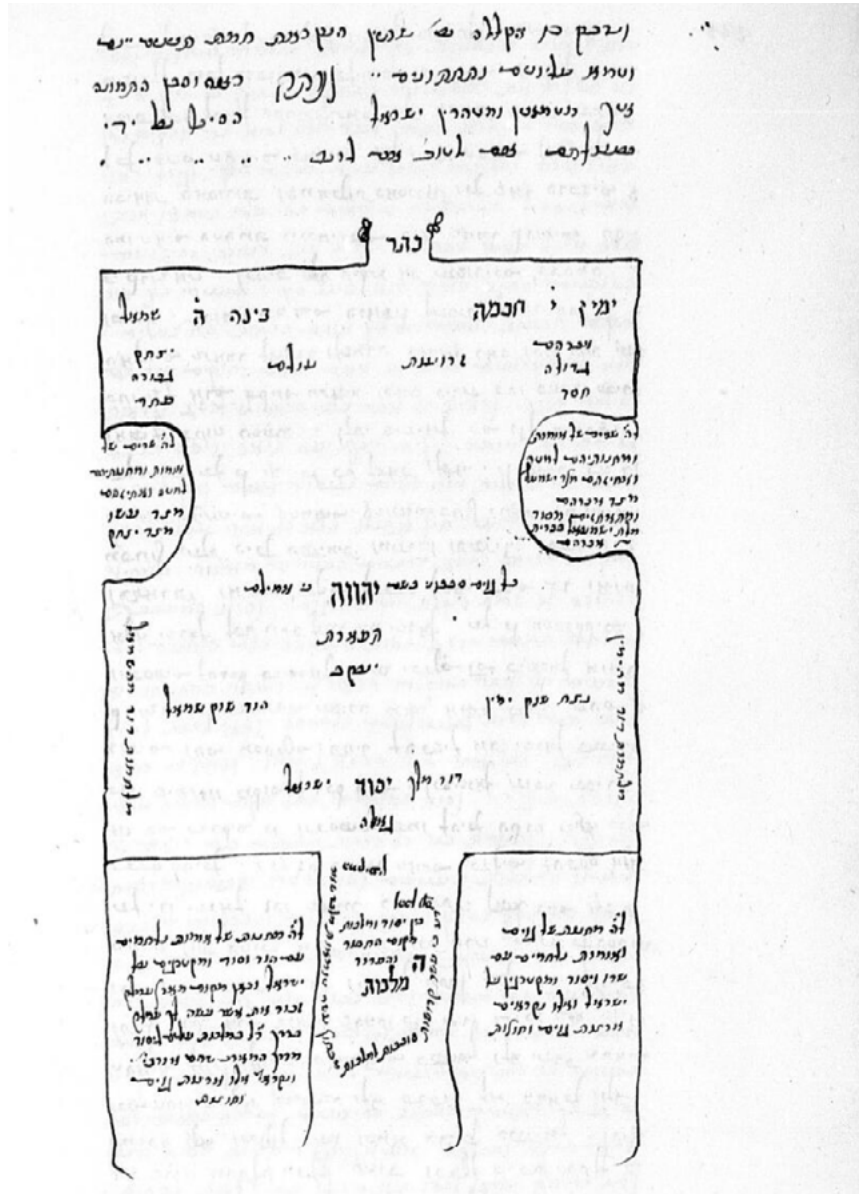
צריכי[ם] אנו לידע כי ידו"ד יתברך ידו"ד הוא השם המיוחד לישראל ושאר הכנוין כדמיון הכנפים ומלבושי[ם] שכל שאר השמות מתאחדים בהם שהרי שבעי[ם] שרים של אומות מתאחזים באלו הכינוין ובמלבושיו שלו ושם ידו"ד מיוחד לישראל לבדו.¹⁴

12 י' ג'יקטילה, שערי אורה (מהדורת יוסף בן-שלמה), ירושלים תשנ"ו, עמ' 224. על הרעיון בנוגע לייחוד שם הוי"ה לישראל בקבלת ימי הביניים, ראו: ח"ה בן-ששון, שם יהוה: משמעותו של שם האל במקרא, בספרות חז"ל ובמחשבה היהודית בימי הביניים, ירושלים תשע"ט; A. Afterman and E. Matanky, 'The Dyad of Four-Letter Divine Names in Early Kabbalah and Its Sources', *The Journal of Jewish Thought and Philosophy*, 30, no. 2 (2022), pp. 219-250.

13 א' באומגרטן, 'שמות האל בפרדס רמונים - בין ר' יוסף ג'יקטילה לזהר', מחשבת ישראל (בפרסום) ובהפניות שם.

14 י' ג'יקטילה, שערי צדק, קראקא תרמ"א, כא ע"ב.

מקורות אלה עובדו והוכנסו אל תוך **ספר הקנה**, חיבור ביזנטי המתוארך למאה הארבע-עשרה.¹⁵ בחיבורים אלה נוספו שרטוטים המבקשים לשקף את הרעיון, וב**ספר הקנה** אף נוסף טקסט מלווה: "ועתה ראה והבן התמונה היאך מטמאין ומטהרין ישראל ההיכל על ידי פעולתם אם לטוב אם לרע."¹⁶ לאחר הטקסט מובא השרטוט (ראו תמונה 4).



תמונה 4: שרטוט מתוך ספר הקנה, כתב יד מינכן, ספריית מדינת בוואריה, מס' 42, דף רכ"ח עמוד ב

15 על הזיקה שבין **סוד הנחש לספר הקנה** ראו בן שחר (לעיל הערה 6), עמ' 32-40. וראו שם בהערה 4 בעמ' 32 את רשימת כתבי היד של **ספר הקנה**, שבהם מופיעות דיאגרמות שונות.
 16 ראוי לשים לב כי השימוש כאן הוא במונח "תמונה". שרטוט דומה מופיע גם בראש החיבור הקצר 'תיקון י' ספירות על סוד אותיות שם בן ד' שבכ"י ותיקון 214, 254 ע"א; Laurentian Library Florence Italy Ms. Plut.II.05, 202 ע"ב. על חיבור זה ראו: ג' שלום, 'מפתח לפירושים על עשר ספירות', קרית ספר, י (תרצ"ד), עמ' 507, מס' 87. ובאריכות אצל בן שחר (לעיל הערה 6), עמ' 16-40.

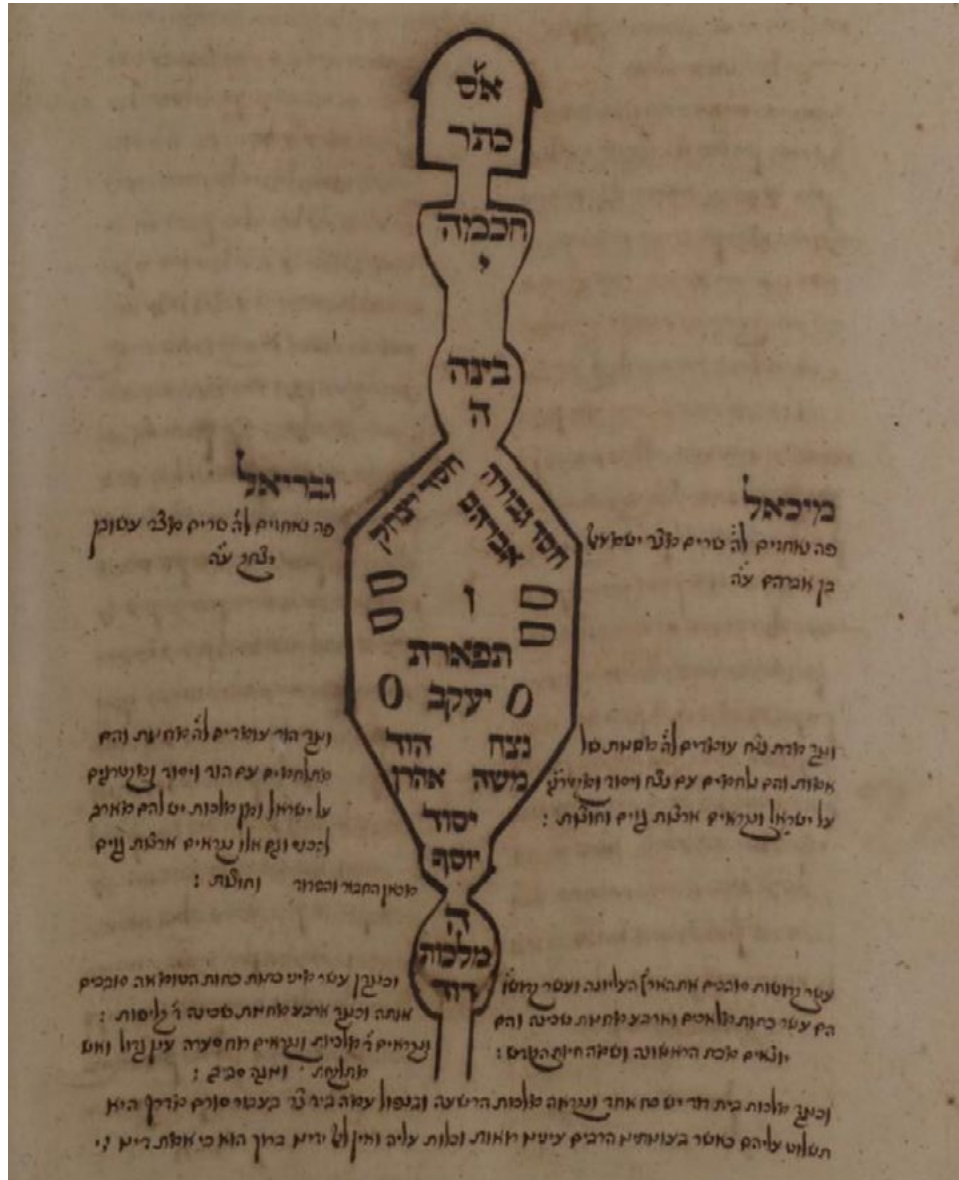
בשונה משני השרטוטים הקודמים, שנוצרו ככל הנראה על ידי ג'יקטילה עצמו ושולבו בתוך הטקסט באופן אורגני, שרטוטים אלה לא מצויים בכתבי היד הקדומים של **סוד הנחש**, וככל הנראה הם נעשו בתקופה מאוחרת יותר, בעקבות ג'יקטילה ולא על ידו.¹⁷ כפי שניתן לראות, המבנה הבסיסי של הדיאגרמה **משערי אורה** נשמר גם כאן: כל אחת מעשר הספרות ממוקמת במקומה, ואברהם ויצחק מיוצגים על ידי שתי הזרועות שבהן נאחזים שרי האומות. יחד עם זאת, ניתן לזהות כאן גם פיתוח משמעותי: לשלושת האבות בשרטוט נוסף גם דוד המלך, המזוהה כאן עם ספירת היסוד, ומשני צדדיו נוסף הכיתוב "מלחמות דוד מהימין" ו"מלחמות דוד מהשמאל".¹⁸ נוסף על כך, לספרות נצח והוד נוספו כינויי הגוף "שוק ימין" ו"שוק שמאל". אף ספירת המלכות זוכה לפיתוח משמעותי: בינה לבין ספירת היסוד נוסף הטקסט "מקום החיבור והפירוד", ומסביב לה נוסף טקסט המציין את עשר הקדושות הסובבות אותה, בזיקה ברורה לעשר הקדושות של ירושלים.

פיתוח נוסף ניתן לזהות בכל המרחב שמחוץ לשרטוט. כאמור לעיל, בחיבור **גנת אגוז** נזכרו אומות העולם הממוקמות במעגל המקיף, וב**משערי אורה** נאמר בטקסט שנוסף לשרטוט כי האומות קשורות לכינויים האוחזים בכינויים א"ל ואלה"ם, המזוהים עם הספרות חסד וגבורה. בשרטוט זה מוקמו ל"ה שרים מכל צד - מימין לחסד ומשמאל לגבורה, וגם המחנות שלהם מוקמו בתחתית השרטוט, מתחת לספרות נצח והוד. מעבר לקו הגבול של השרטוט נוסף הכיתוב: "ל"ה מחנות של האומות נלחמים עם נצח ויסוד מקטרגין על ישראל ואלו נקראים ארצות גוים וחוצות", ומתחת לטקסט השמאלי נכתב במקביל: "ל"ה מחנות של האומות נלחמים עם הוד ויסוד ומקטרגין על ישראל וכאן מקום מערב לעמלק זכור את אשר עשה לך עמלק בדרך במלכות עולין ליסוד מדרך מערב שהם אורבים ונקראים אלו ארצות גוים וחוצות". אומות העולם העומדות מחוץ לעיגול בשרטוט המוקדם של **גנת אגוז** הפכו לשבעים שרים הנאחזים בזרועות של הספרות חסד וגבורה ב**משערי אורה**, ואילו ב**ספר הקנה** נוספו בתחתית השרטוט גם המחנות שלהם, שמוקמו מימין ומשמאל לספרות נצח והוד.

שרטוט בעל מאפיינים דומים מצוי גם ב**ספר שושן סודות**, גם הוא חיבור ביזנטי המתוארך לשלהי המאה החמש-עשרה. בחיבור זה הוכנס השרטוט בתוך פירוש לברכת "השיבה שופטינו כבראשונה", הכוללת את הבקשה להסרת ה"יגון" וה"אנחה", שרומזת לשלטון ה"שרים" על המרחב הקדוש. בדבריו, מנגיד המחבר בין "האילן החיצון", דהיינו המרחב שבו שולטים כוחות הטומאה, לבין "האילן הפנימי", שהוא אילן הספרות המייצג את המרחב הקדוש. כדי לבאר את הרעיון הוסיף המחבר שרטוט תואם (ראו תמונה 5), וכדבריו "והנה הצבנו לך התמונה אך כי איננו תמונה רק לצייר הדברים על המתלמד וזה תבניתם".

17 לאור זאת, סביר להניח כי ג'יקטילה לא הכיר את השרטוט הקבלי הקלאסי של סגולתא-סגול-סגול, וזאת על אף השייך הנפוץ של שרטוט שרטוט זה אליו, בשל הימצאותו על שער מהדורת הדפוס הלטינית של שערי אורה מהמאה השש-עשרה. למעשה, מדובר בעיבוד מאוחר ואנכרוניסטי לפעילותו של ג'יקטילה או של בני זמנו, שכן בתקופה זו עוד אין בנמצא שרטוטים המורכבים מעיגולי ספרות וצינורות המחברים בין ספירה לספירה.

18 הזיהוי של דוד עם ספירת היסוד חורג מהמסורת הקבלית המוכרת, שבה דוד מזוהה דווקא עם ספירת המלכות. ראו: ר' קרא איונוב קניאל, קדשות וקדושות: אמהות המשיח במיתוס היהודי, תל אביב תשע"ד.



תמונה 5: תרשים מתוך שושן סודות, כתב יד מוסקווה, גינצבורג 557, דף 38 עמוד ב

כמו בשרטוט שבספר הקנה, גם כאן מסומנים השרים ומחנותיהם בהיקף שמסביב לשרטוט, וכך גם לצד ספירת המלכות מצוינות עשר הקדושות המקיפות אותה.¹⁹

יריעות אילנות הספירות

השלב האחרון, והמפותח ביותר מבחינה ויזואלית, של רעיון ההבחנה בין ישראל לאומות ניתן למצוא במספר יריעות גדולות, שבהן שולב רעיון זה בתוך אילנות מפורטים יותר המציגים את עיגולי הספירות ואת מערך היחסים ביניהם. יריעות אלה דומות הרבה יותר לשרטוטים הרווחים של ארגון הספירות בצורה של סגולתא-סגול-סגול,

19 בתוך השרטוט סומנו שישה חצאי עיגולים. ייתכן כי מדובר בייצוג של שש הספירות הממוקמות שם. אפשרות נוספת היא שמדובר במעין חלונות או פתחים, אשר כפי שנבקש להראות להלן, מהווים מרכיבים נוספים בהבניה הוויזואלית של המרחב האלוהי כעיר מבוצרת.

כך שהספירות מיוצגות בעיגולים אשר ביניהם צינורות שונים.²⁰ אחת מיריעות אלה מצויה באוסף הוותיקן, כתב יד Hebr. 530iii (ראו תמונה 6).²¹



תמונה 6: אילן ר' יוסף ג'יקטילה, כתב יד ותיקן 530iii

יריעה ייחודית זו משמרת בצורתה את עור החיה שממנה היא נוצרה, ועל פי הקולופון המובא בצידה האחורי, היא נוצרה בכרתים בשנת 1451.

בשונה מהשרטוטים הקודמים, שנוצרו בזיקה ישירה לרעיון של יחסי ישראל ואומות העולם כיחסים של פנים-חוץ, יריעות אלה לא יוחדו בהכרח לרעיון זה – אלא יוצריהן

²⁰ על ההתבססות של מודל זה במסורת הקבלית ראו: Chajes (לעיל הערה 7), עמ' 37-88; D. Abrams, 'Divine Multiplicity – The Presentation of Differing Sefirotic Diagrams in Kabbalistic Manuscripts,' *Kabbalah*, 50 (2021), pp. 81-152; J. H. Chajes & Eliezer Baumgarten, 'Visual Kabbalah in the Italian Renaissance: The Booklet of Kabbalistic Forms,' *The Vatican Library Review*, 1 (2022), pp. 91-145.

²¹ יריעות נוספות מצויות גם בכתב יד ותיקן 21 (Vatican Library Ms. Borg. 21); בכתב יד ברשיה (Brescia – Biblioteca Queriniana – MS. L FI 11) – ביריעה זו נוספו סביב ספירת התפארת גם י"ב (השבטים).

ביקשו ליצור יריעות גדולות ככל הניתן, ולכלול בתוכן טקסטים רבים ומגוונים. בין הטקסטים הללו כלולים רבים מאותם מקורות שהובאו לעיל, העוסקים בשרי האומות ובמחנותיהם שמוקמו מחוץ לאילן הספירות.²² שילוב טקסטים אלה בתוך היריעה יוצר תפיסה מחודשת של אילן הספירות כולו, שכן גבולות הדיאגרמה מתפקדים מעתה כגבולות הקדושה, ומבחינים בין הפנים המקודש - שבו נכללים שלושת האבות ודוד המלך, לבין החוץ - שבו ממוקמים שרי האומות, המיוצגים בדמויות כמו עשו וישמעאל, בלעם, עמלק ועמון, אשר מבקשים לפרוץ אל המרחב הפנימי. כפי שהופיע כבר בשרטוטים הקודמים המשויכים ל**סוד הנחש**, גם כאן עיקר המתח ונקודת התורפה המרכזית של עולם הקדושה ממוקמים באזור התחתון של מערך הספירות, ונוספו לו טקסטים המחדדים את הרעיון. כך למשל, באזור המחבר בין ספירת היסוד לבין המלכות מצד שמאל נכתב:

מקום מלחמות דוד לשמאל היסוד

מצד השמאל גבל ועמון ועמלק²³ ושאר כמה חיילות של מטה, ובמקום זה אורבים לעולם, כי המקום הזה נקרא 'דרך' ועל זה נאמר: 'זכור את אשר עשה לך עמלק בדרך בצאתכם ממצרים' [דברים כה יז] ב'דרך' ממש כי יסוד הוא סוד הדרך, כי מצד אברהם ויצחק כל ההיכלות סגורים ואין להם דרך ליכנס אבל מירושלם נכנסין לציון ומציון עולין למקום שליחותן, ולפיכך צוח דוד ואמר י"י מה רבו צרי' [תהילים ג ב] ושאר כל הזמירות 'כל גוים סבבוני' [שם, קיח ח], סבוני מכל צד אבל מובטח 'בשם י"י כי אמילם' [שם] ובמקום זה בא בלעם הרשע לקלל את ישראל, ובא מלאך וסגר לו הפתחים ואותה שעה צוח ואמר 'מה אקוב לא קבה אל?' [במדבר כג ח] ר"ל [רצונו לומר] לא מצאתי נקב להכנס באמרו: 'ויעמוד מלאך י"י במשעול הכרמים גדר מזה וגדר מזה גדר מכל צד' [במדבר כב כד] ולפיכך, 'מה אקוב?' [במקום >זה] רצה שרו של עשו להכנס ליעקב וירא כי לא יכול לו, ויגע בכף ירכו והוא מקום הפרצה וסימניך: 'אלה תולדות פרץ' [רות ד יח] אבל לעתיד לבא מה כתיב: 'וגדרתי את פרציהן' [עמוס ט יא].²⁴

ובהתאמה, מימין לספירת היסוד נכתב:

22 עניין זה קשור לתפיסת היריעה כאנתולוגיה הכוללת טקסטים רבים, שהקשר ביניהם לא תמיד מהודק. תהליך זה הגיע לשיא פיתוחו ביריעות כדוגמת היריעה המפוארת או היריעה הוונציאנית הגדולה של חלפן וצרפתי. על יריעות אלו ראו: Chajes (לעיל הערה 7), עמ' 47-74.

23 על פי תהלים פג ג-ח: "כי הנה אויביך יהמיון ומשנאיך נשאו ראש [...] אמרו לכו ונכחידם מגוי ולא יזכר שם ישראל עוד [...] אהלי אדום וישמעאלים מואב והגרים: גבל ועמון ועמלק פלשת עם ישבי צור".

24 ותיקן 530iii, מהדורה דיגיטלית (<https://ilannot.org>) סעיף 8.8. ראו ג'קטילה, שערי אורה (ספירה ראשונה), עמ' 71: "זוהי המידה הלוחמת מלחמות י"י, וששים גבורים סביב לה כולם אחוזי חרב מלומדי מלחמה, להשמיד להרוג ולאבד, ולהחריב הארצות ולעקור המלכויות ולנקום נקמות. וביד המידה הזאת שנקראת צד"ק מסורים כמה מחנות וכמה חיילות הנקראים אנשי המלחמה, בעלי רמחים וקשתות וחצים וחרבות ואבני בליסטראות, ללחום ולעקור ולהשמיד".

והנה במקום הזה הוא מקום הפרצה אשר שם אורבים המקטרגים להכנס לפנים [...] ובמקום זה נכנסין עמון ומואב עם שאר המקטרגין משאר שרי האומות ועל זה נאמר: 'לא האמינו מלכי ארץ וכל יושבי תבל כי יבא צר ואויב בשערי ירושלים' [איכה ד יב]. ולפיכך הוצרך דוד הזמירות כדי לנצח האויבים ולפיכך הוצרך מגן.

הטקסטים המתומצתים שהופיעו על האילנות המשויכים ל**סוד הנחש** זוכים כאן להרחבה ולפיתוח משמעותי. בכלל הרחבות אלה נזכרת גם דמותו של דוד המלך, מגן ירושלים, המתייצב מול בלעם, עמלק ואויבים נוספים האורבים ב"דרך", המזוהה במפורש עם ספירת היסוד ("יסוד הוא סוד הדרך"). המובאה מותירה אפוא עמימות מסוימת - האם האויבים מכוונים אל ירושלים, או שמא ירושלים היא רק נקודת הכניסה המובילה אל "ציון", אשר במסורת ג'יקטילה **בשערי אורה** מקבילה לספירות נצח והוד. בכך מגיע הממד הגאוגרפי-ארצי של הוויזואליה הקבלית לשיא פיתוחו, כך שהעיר הארצית ירושלים והדרכים המובילות אליה משולבות בתוך המערך האלוהי, והן מזוהות כמוקד זירת המאבק בין עם ישראל, הממוקם בתוך הקדושה, לבין האומות האורבות בחוץ.

לסיכום פרק זה, ראינו ארבע תחנות עיקריות הממחישות את ההתפתחות החזותית בכתבי ג'יקטילה - החל בשרטוטים מינימליסטיים בחיבורים **גנת אגוז ושערי אורה**, עבור דרך שרטוטים מפותחים ומורכבים יותר שצורפו ל**סוד הנחש**, וכלה ביריעות גדולות שנוצרו ככל הנראה אחרי זמנו של ג'יקטילה. התפתחות זו מצביעה על רצף רעיוני יציב: הבחנה עקבית וברורה בין הפנים המקודש, המזוהה עם ישראל ושמות הקודש, לבין החוץ, המזוהה עם אומות העולם והכינויים החיצוניים.

עם זאת, לצד העקביות הרעיונית, עמדנו גם על שינויים מהותיים באופני הייצוג בכל אחד מהשלבים. השרטוטים המוקדמים המצויים ב**גנת אגוז** וב**שערי אורה** הם מינימליסטיים, ומתפקדים כ"דיאגרמה" או "סכמטה" - דהיינו, שרטוטים שנועדו לשמש כלי עזר לצורך חידוד רעיון מסוים. כאמור לעיל, תופעה זו רווחה בשדה הפילוסופיה והמדע של ימי הביניים, והדיאגרמות שבכתבי ג'יקטילה מתבססות על אמצעים גרפיים המוכרים ממסורת זו. כפי שציין יוסף חיות, אין מדובר בהשתייכות למסגרת פילוסופית כשלעצמה, אלא באימוץ של מוסכמות ייצוג מתחום הפילוסופיה הטבעית, שנשזרו בתוך ההקשר הקבלי והוטענו במשמעויות חדשות.²⁵

תיאור זה אינו הולם עוד את השרטוטים המאוחרים והמפותחים יותר, המופיעים בסמוך ל**סוד הנחש** וביריעות הנפרדות: כאן כבר ניתן לזהות תפיסה מרחבית שלמה של האלוהות, עם כיוונית ברורה של מעלה-מטה, ימין-שמאל, דרכים ושבילים המוליכים ממקום למקום וכן הלאה. כך גם סומנו על היריעה נקודות תורפה שדרכן עלולים לחדור כוחות חיצוניים, וכן סומן המיקום שבו חונים האויבים מחוץ למרחב הקדוש. אל מול האיומים הללו מופיעה גם דמותו של דוד המלך, המגונן על העיר ומונע את כניסת האויבים פנימה. שינוי זה מעיד על תמורה עמוקה במעמדו של השרטוט במסורת

25 על הדיאגרמה הקבלית כסכמטה פילוסופית ראו אצל חיות (לעיל הערה 4); Chajes (לעיל הערה 7), עמ' 9-36. עוד ראו אצל Chajes (שם) בעמ' 25-27 על הדיאגרמה המובאת ב**שערי אורה** בהקשרים אלו.

הג'יקטילית: לא עוד ייצוג חזותי ומופשט של רעיון נקודתי, אלא ניסיון לשרטט נרטיב סיפורי שלם, עשיר ומורכב, באמצעים ויזואליים מגוונים ומרובדים.

כיצד יש להבין את המעבר הזה? מה ביקשו להביע אותם מקובלים שפעלו בעקבות ג'יקטילה באמצעות השרטוטים הללו? בסעיף הבא נבקש להציע כיוון חדש להבנת האילנות המפותחים הללו, ולתאר אותם כאילנות מפה הממוקמים בתוך ההקשר הרחב של השיח הקרטוגרפי שפרח באירופה בימי הביניים ובראשית העת החדשה.

טבור העולם - נרטיביות, מרכז וגבולות במפות קדומות

כדי להבין את האופי המיוחד של השרטוטים המאוחרים במסורת הג'יקטילית, ואת האופן שבו הם חורגים ממסגרת הדיאגרמה המופשטת, עלינו להציב אותם בתוך הקשר חזותי-תרבותי רחב יותר. לצורך כך נפנה בדברים הבאים לעיון במפות שנוצרו בימי הביניים, ובראשן מפות ירושלים ומפות העולם (*mappae mundi*).²⁶ בכמה מחקרים שהתמקדו במפות אלה, עמדו אינגריד באומגרטנר וחוקרים נוספים על כך שמפות שנוצרו בימי הביניים, ובראשן מפות העולם ומפות ירושלים, אינן רק ייצוגים גאוגרפיים של חבל ארץ מסוים - אלא הן מבקשות להבנות נרטיבים טעוני משמעות תאולוגית באמצעות מאפיינים ויזואליים.²⁷ על המפות הוצבו מיצגים חזותיים רב-שכבתיים המקבצים מאורעות מזמנים וממקומות שונים, במטרה לייצר את אותו נרטיב נוצרי מובהק. פרק זה יתמקד אפוא בכמה מאפיינים בולטים בשיח הקרטוגרפי שהתעצב באירופה בימי הביניים, תוך התמקדות בייצוג של ירושלים:

1. **ריבוד נרטיבי:** היכולת להעמיד על פני אותה יחידת שטח סיפורים, דמויות ואירועים מתקופות ומזמנים שונים. במפות ארץ ישראל וירושלים יהיו אלה דמויות וסיפורים למן סיפורי המקרא ועד מסעות הצלב של ימי הביניים.
2. **נקודת המרכז של המפה:** במפה-מונדי (*mappae mundi*) מוקמה ירושלים במרכז העולם, רעיון המבטא את מקומה המרכזי מבחינה תאולוגית, כמושא השתוקקות ואף כנקודת החיבור בין המזרח למערב.

26 על כיוון זה ראו Chajes (לעיל הערה 7), עמ' 15, 275. על המקום של ירושלים באילנות ראו שם, עמ' 145-147. יחד עם זאת, חיות עסק באילנות מאוחרים יותר, כמצוי למשל באילן שיצר המקובל ר' מאיר פופרש שפעל במאה השבע-עשרה, ובאילנות נוספים שנוצרו בעקבותיו. כאמור, עיונו עוסק בתופעות מוקדמות יותר - באילנות ובשרטוטים שנוצרו בימי הביניים ובראשית העת החדשה.

27 I. Baumgärtner, 'Jerusalem, Nabel der Welt', A. Wiczorek, M. Fansa and H. Meiler (eds.), *Saladin und die Kreuzfahrer: Begleitband zur Sonderausstellung*, Mainz 2005, pp. 289-293; I. Baumgärtner, 'Mapping Narratives: Jerusalem in Medieval Mapped Spaces', D. Gneckow, A. Hollenbach & P. Landgrebe (eds.), *Cartography between Christian Europe and the Arabic-Islamic World, 1100-1500*, Berlin and Boston 2020, pp. 185-210; I. Baumgärtner, 'Die Welt als Erzählraum im späten Mittelalter -', I. Baumgärtner, P.G Klumies and F. Sick (eds.), *Raumkonzepte: Disziplinäre Zugänge*, Gottingen 2009, pp. 145-177; P. Arad, Christian Maps of the Holy Land: Images and Meanings, *Cultural Encounters in Late Antiquity and the Middle Ages* 28, Turnhout Brepols, 2020; R. Rubin, 'Timing a Sacred Space: The Diachronic Concept in Early Maps of Jerusalem', *Ofakim*, 61-60 (2004), pp. 323-330; R. Rubin and K. Pinto, 'Image and Reality: Jerusalem in Maps and Views', *Cartographica*, 38, no. 1/2 (2001), pp. 149-155; על היחסים בין מפה לדיאגרמה ראו גם: Krämer and Ljungberg (לעיל הערה 3), עמ' 146-166.

3. **גבול והפרדה בין הפנים לחוץ:** בזיקה לנקודה הקודמת, המרחב יהיה בעל גבולות מוגדרים, כך שהוא יוצר חלוקה בין הפנים והחוץ. בהקשר הקונקרטי של ירושלים, הגבולות מסומנים באמצעות חומות העיר. משמעות הדבר היא הצגת חלוקה בין העיר המקודשת שעליה יש להגן, לבין האויבים החונים בחוץ ומבקשים לפרוץ פנימה.

עיון זה יספק בסיס לדיון במאפיינים מקבילים שכמותם ניתן למצוא באילנות המפותחים שנדונו לעיל, אשר נוצרו בסמיכות לאותן מפות בזמן ובמקום. ברצוננו לטעון כי הדמיון בין המוטיבים הוויזואליים של מפות ירושלים לבין המוטיבים שבאילנות הקבליים אינו מקרי, שכן בשני המקרים העיצוב הנרטיבי נועד בסופו של דבר להניע את המתבונן בהם להזדהות תודעתית ואף לפעולה ריטואלית, שעליה נעמוד להלן.

ריבוד נרטיבי

כיבוש ירושלים בשנת 1099 במהלך מסע הצלב הראשון נחשב לאירוע מכונן בתודעה הנוצרית של ימי הביניים. אירוע זה כונן במובנים רבים את האתוס של השלטון הצלבני בירושלים, שהתקיים באופן מקוטע עד מחצית המאה השלוש-עשרה, ואף עיצב את התודעה הנוצרית כלפי העיר כולה גם שנים רבות לאחר נפילתה לידי המוסלמים. על אף אובדן השליטה הנוצרית על העיר, לא פסקו הכיסופים הנוצריים לשוב ולכובשה, וכפי שציין יהושע פראוור: "לא היה בעולם הדימויים של אנשי ימי הביניים, ובעקבותיהם במערך המושגים ההיסטוריים של מערב אירופה עד ימינו, מושג הקשור יותר למסעי הצלב מאשר זה של 'שחרור ירושלים מעול הלא-מאמינים'".²⁸ כך למשל, ידוע על פריחתה של ספרות שעניינה הוא תכנון הכיבוש מחדש של ארץ הקודש (*De Recuperatione Terrae Sanctae*).²⁹ כמו כן, בבולה משנת 1213, שבה הכריז על מסע הצלב החמישי, הורה האפיפיור אינוקנטיוס השלישי כי בשעת המיסה בכל יום:

חייבים הכל להשליך את עצמם בענווה ארצה, שעה שהמזמור "אלהים באו גוים בנחלתך" [תהילים עט א] מושר בקול רם בפי הכמרים [...] ישיר הכומר שחגג [את המיסה] את התפילה הבאה מעל למזבח: "אלוהים המסדיר הכל בהשגחתו המופלאה, מתחננים אנו בפניך בהכנעה להוציא מידי אויבי הצלב את הארץ אשר קידש בנך יחידך בדמו, ולהחזיר אליה את הפולחן הנוצרי".³⁰

28 י' פראוור, 'ירושלים בתפיסת הנצרות בימי הביניים הקדומים', קתדרה, 17 (תשמ"א), עמ' 40-72 (נדפס גם בתוך: הנ"ל [עורך], ספר ירושלים - התקופה המוסלמית הקדומה 638-1099, ירושלים תשמ"ז, עמ' 40). וראו גם: R. Chazan, *Fashioning Jewish Identity in Medieval Western Christendom*, Cambridge 2004, p. 222; G. Constable, 'The Second Crusade as seen by contemporaries', *Traditio*, 9 (1953), pp. 213-279.

29 ס' שייק, 'בימת סבלו של המשיח: ירושלים בתודעה הנוצרית בשלהי ימי הביניים', א' פרידמן וי' דרורי (עורכים), ספר ירושלים - בתקופה הממלוכית (1260-1517), ירושלים תשע"ג, עמ' 297.

30 S. Schein, 'Jerusalem in Christian Spirituality during the Crusader Period', J. Prawer and H. Ben-Shammai (eds.), *Jerusalem in the Crusader and Ayyubid Periods, 1099-1250*, Jerusalem 1991, p. 224 [התרגום שלנו]. על תפילות נוצריות למען שחרור ירושלים ראו: A. Linder, *Raising Arms: Liturgy in the Struggle to Liberate Jerusalem in the Late Middle Ages*, Turnhout 2003.

גם בשדה הוויזואלי, כפי שהראתה באומגרטרנר, דימויה של ירושלים התגבש במאות אלו כמרכז מטאפורי ונרטיבי דווקא בעקבות נסיגת הנוכחות הפיזית הנוצרית ממנה - אז הפכה העיר לאובייקט של כמיהה תאולוגית, ליעד עתידי של גאולה ולמוקד פיזי-רוחני, שהייצוג הוויזואלי ממלא בו תפקיד מפצה. המפות שנוצרו בתקופה זו במרחב האירופי, בין אם הן מפה-מונדי אוניברסליות או מפות המתמקדות בעיר בלבד, משמרות את ירושלים במרכזן, אך עושות זאת מתוך ריחוק, כפעולה של קונקרטיזציה חזותית של מרכז קדוש אידאלי. הדימויים אינם משקפים את המציאות של העיר כמות שהיא, אלא את תפקידה כעיר על-זמנית ועל-היסטורית - או כפי שניסחה זאת באומגרטרנר, כ"מרחב סיפור" שבאמצעותו נבנה סדר דתי ותאולוגי של העולם.³¹

במפות אלה צוינו וסומנו סיפורים, דמויות ואירועים מתקופות ומזמנים שונים, כדוגמת המסע לארץ ישראל וכיבוש יריחו, יחד עם סיפורים ודמויות מהברית החדשה, ועד לכיבוש הצלבני הימי-ביניימי. דמויותיהם של דוד המלך וישו, המופיעות לרוב במרחב הממופה או נרמזות באמצעות סמלים שונים, ממקמות את העיר בתוך נרטיב גאולי-משיחי הנשען על עבר מקודש, אך גם פונה אל ההווה ואל העתיד. הקרטוגרפיה של ירושלים מגלמת, אפוא, מאמץ תרבותי לדחוס את המרחב המרוחק והבלתי-מושג יחד עם העבר הקדום לתוך מרחב שנראה קרוב ונגיש. כפי שניסחה זאת מילכה לוי בדבריה על מפות ירושלים:

מה היתה מטרתן של מפות אלו? [...] הן צוירו על מנת ליצור דימוי מסוים של ירושלים - זו ירושלים המערבת מסורת נוצרית ומציאות צלבנית - ועל מנת להמחיש את השלטון הנוצרי המתחדש בירושלים של ישו [...] ציירי המפות ניסו להעניק למתבוננים במפות את התחושה כי ירושלים הצלבנית המתחדשת היא אותה ירושלים של כל המסורות וכל המאורעות שהתרחשו למעלה מאלף שנה לפני כן [...] ירושלים מוצגת במפות המהודרות הללו כעיר מפוארת שהיא עירוב של היסטוריה ומציאות. זהו דימוי של ירושלים שאותו רצו הציירים להעביר לנוצרים שמעבר לים, מראה שהלהיב ללא ספק את הדמיון [...] העיר בעלת המסורת הנוצרית המפוארת, הנבנית והולכת תחת שלטון נוצרי מתחדש, עוררה תחושת גאווה בלבותיהם של הנוצרים במערב ובמזרח, ותחושה זו באה לידי ביטוי בולט במפות הללו.³²

המרחב הגרפי של המפה הוא לפיכך מרחב יצירתי, שבו הזיכרון ההיסטורי והחוויה הדתית נטווים מחדש לכדי סיפור מתהווה. באופן זה, המפה עצמה נעשית כלי פעיל להמחשת נרטיב דתי-תרבותי, אשר מדובב את המתבונן הממוקם באירופה הנוצרית המרוחקת ומושך אותו לקחת חלק בסיפור המקודש.

31 Baumgärtner, 'Jerusalem' (לעיל הרעה 27); Baumgärtner, 'Mapping Narratives' (לעיל הרעה 27).

32 מ' לוי, 'מפות ירושלים בימי הביניים', י' פראוור וח' בן-שמאי (עורכים), ספר ירושלים - התקופה הצלבנית והאיובית 1099-1250, ירושלים תשנ"א, עמ' 419. וראו I. M. Higgins, 'Defining the Earth's Center in a Medieval "Multi-Text": Jerusalem in The Book of John Mandeville,' S. Tomasch and S. Gilles (eds.), *Text and Territory: Geographical Imagination in the European Middle Ages*, Philadelphia 1998, pp. 29-54.

נקודת מרכז

מלבד הריבוד הנרטיבי הרווח במפות העולם של ימי הביניים, מוטיב שכיח נוסף - בעיקר למן המאה השלוש-עשרה ואילך - הוא ייצוגה של ירושלים כנקודת מרכז, שאינה משמשת רק עוגן גאוגרפי אלא גם מוקד תאולוגי. אף כי לא כל המפות הקפידו על כך, מוטיב זה הפך נפוץ ומשמעותי במסורת ה-*mappae mundi*. תיאור הנקודה והעיגול שסביבה קיים כפי שראינו גם בשיח דיאגרמטי שאינו גאוגרפי; אולם מיקומו על מפה שמסמנת מרחב ממשי טוען אותו בתוכן נוסף.

ביטוי מובהק לכך ניתן למצוא במפות המפה-מונדי T-O של ימי הביניים: ברבות מהן, ובעיקר החל במאה השלוש-עשרה, משורטטת ירושלים במרכז הצטלבות של שלוש היבשות המוכרות - אסיה, אירופה ואפריקה - כמעין "טבור העולם" (*umbilicus mundi*).³³ המוטיב מקבל עוצמה מחודשת בעקבות מסעות הצלב ואובדן העיר, כך שהייצוג הקרטוגרפי נושא תפקיד כפול: הוא משמר את ירושלים הארצית כמרכז קוסמי, ובו בזמן משמש תחליף דימוי לעיר שאבדה כפי שהיא נצרבה בזיכרון הקולקטיבי הנוצרי.

בהמשך ישיר לכך, דימויי ירושלים במפות רבות מתקשרים לדימויי הגוף האלוהי, בייחוד בגילום דמותו של ישו. במפת אבסטורף (תמונה 7, Ebstorf Mappae Mundi, ~1300) מסומנת ירושלים כעיר מוקפת חומה, שבמרכזה איור של קבר ריק ותחיית המשיח, סצנה המסומנת במסגרת זהב.³⁴ במפה זו מקיף ישו בחסדו את ארצות תבל ואת האנושות כולה, עד אשר אף העמים המפלצתיים ששוכנים בקצוות העולם - כמו אלו המתוארים בשולי אפריקה במפה - מסתופפים תחת כנפיו וכפות ידיו הפרושות. ציור זה של העמים החיצוניים מצוי גם בתחתית מפת הרפורד, שם הם מתוארים בצורות משונות - כאנשים חסרי ראש, בעלי רגל אחת ענקית וכדומה.³⁵ אלא שהמפה כולה היא גם גופו של ישו הצלוב: ראשו מצפון, ידיו במזרח ובמערב, ורגליו בדרום. במקום סמלי ביותר, בירכתי גופו של ישו ובדיוק במרכז המפה (במקום ה"טבור"), שוכנת ירושלים - "טבור העולם", ובתוכה ציור זעיר של ישו הקם לתחייה. כך מתלכדים המרכז הגאוגרפי עם מרכזו של הגוף האלוהי, והעיר נטמעת בטבורו של ישו.

33 על ירושלים כמרכז בתאולוגיה הנוצרית ראו: Schein (לעיל הערה 30), עמ' 213-261.

34 על מפת אבסטורף ראו: G. Pischke, 'The Ebstorf Map: Tradition and Contents of a Medieval Picture of the World', *History of Geo- and Space Sciences*, 5 (2014), pp. 155-161; H. Wolter-von dem Knesebeck, 'Die Ebstorfer Weltkarte als virtuelle Pilgerfahrt', N. Jaspert (eds.), *Wallfahrten in der europäischen Kultur des Mittelalters*, Berlin 2010, pp. 121-146.

35 על מפת הרפורד ראו: S. D. Westrem, *The Hereford Map: A Transcription and Translation of the Legends with Commentary*, Turnhout 2001; N. Reed Kline, *Maps of Medieval Thought: The Hereford Paradigm*, Woodbridge 2001; D. Terkla, 'The Original Placement of the Hereford Mappa Mundi', *Imago Mundi*, 56, no. 2 (2004), pp. 131-150.



תמונה 7: Ebstorf Map, ca. 1235–1240, Kloster Ebstorf, Lower Saxony

במפת הרפורד (תמונה 8, ~1300, Hereford Mappae Mundi) מתואר ישו יושב על כס המשפט ביום הדין, מעל למעגל העולם, ומלאכים לצידו מובילים את הנשמות לגן העדן או לגיהנום. אך מרכז העולם עודנו ירושלים, המשורטטת במרכז עיגול העולם ומסומנת בסמל צלב, וסביבה מוצגים אירועים מקראיים והיסטוריים חשובים לנצרות. ירושלים והחומות המקיפות אותה מתוארות במה שחלק מהחוקרים זיהו כמעין גלגל שיניים גדול, המבטא את תפקידה של ירושלים כמרכז פעיל, הנושא ומניע את העולם כולו.³⁶

36 E. Edson, *Mapping Time and Space: How Medieval Mapmakers Viewed Their World*, London: ראו: 36
 N. Reed Kline, *Maps of Medieval Thought: The* על אפשרויות אחרות לזיהוי ראו: 140, p. 1997.
Hereford Paradigm, Woodbridge 2001, from p. 35.



תמונה 8: Hereford Mappa Mundi

פנים וחוץ

אמצעי ויזואלי שלישי שבו נעשה שימוש במפות השונות הוא היחסים שבין הפנים המקודש לבין החוץ, שנתפס כמסוכן ומאיים. בהקשר של מפות ירושלים זוכה רעיון זה לביטוי מובהק באמצעות החומות המקיפות את העיר, עניין הקשור הדוקות למצור הצלבני המפורסם עליה בשנת 1099. כך למשל, במפת מונפלייה מהמאה השתים עשרה

תוארו הכוחות הצלבניים החונים בכניסה לעיר המוקפת חומה,³⁷ ובמפה אחרת מאותה תקופה (תמונה 9) סומן גם מקום הפריצה לעיר באמצעות צלב, ולצידו הכיתוב: "Hic capta est civitas a Francis" ("כאן נלכדה העיר על ידי הפראנקים").³⁸



תמונה 9: Cambrai map of Jerusalem (mid-12th century), Cambrai Cathedral, France. חומת ירושלים, ליד מקום הפריצה מופיע הכיתוב: כאן נלכדה העיר על ידי הפראנקים

- 37 .Montpellier, Bibliothèque interuniversitaire, Section médecine, Ms. H 142, fol. 67v, image 12
 על מפה זו ראו: לוי (לעיל הערה 32), עמ' 482-479; M. Levy-Rubin and R. Rubin, 'The Image of the Holy City in Maps and Mapping', N. Rosovsky (ed.), *City of the Great King: Jerusalem from David to the Present*, Cambridge and London 2013, pp. 352-379
- על איורים המתארים את הצלבנים בשערי ירושלים ששולבו בתוך כרוניקות ראו: P. Arad, 'Le modèle des Croisés: trois conquêtes de Jérusalem par le texte et par l'image', M. Pérez-Simon and S. Hériché Pradeau (eds.), *Quand l'image relit le texte*, Paris 2013, pp. 173-183
- 38 התרגום שלנו. על מפה זו ראו: לוי (לעיל הערה 32), עמ' 433-425. העניין קשור למנהג להגיע למקום זה בכל שנה ב-15 ליוני כדי לציין את יום כיבוש העיר. ראו: Schein (לעיל הערה 30), עמ' 239; י' פראוור, הצלבנים: דיוקנה של חברה פיאודלית, ירושלים 1973, עמ' 185-195; A. J. Boas, *Jerusalem in the Time of the Crusades: Society, Landscape and Art in the Holy City under Frankish Rule*, London 2001, pp. 30-31

ההבחנה בין הפנים המקודש לבין החוץ המאיים עיצבה בתקופה הצלבנית את הצורך להגן על המרחב הקדוש כאתוס תרבותי, פוליטי ותאולוגי מכונן. רעיון זה קיבל ביטוי מובהק בפעולתם של מסדרים צבאיים-דתיים, ובראשם הטמפלרים וההוספיטלרים, אשר יועדו מראשיתם לא רק להגנה על עולי הרגל אלא גם לשמירה פיזית ורוחנית על המקומות הקדושים בירושלים ובסביבותיה.³⁹ אתוס "שומרי המקדש" לא נשאר רק בתחומו של המעשה הצבאי, אלא חלחל אל המרחב הכרוניקלי: בכרוניקות שנכתבו במהלך המאה השלוש-עשרה, כגון *Rothelin Continuation* או *Libellus de expugnatione Terrae Sanctae*, תוארה ירושלים כמוקד של קדושה מאוימת הדורש הגנה מתמדת, לא רק מפני אויב חיצוני אלא גם כחובה דתית נוכח סכנת השחתה פנימית.⁴⁰

יחסים אלה זכו גם לביטוי ויזואלי במפות בנות-התקופה. אחת הדוגמאות המובהקות לכך היא מפת האג המפורסמת, שבחזיתה מתוארת סצנה דרמטית של גירוש המוסלמים מירושלים. במרכז הסצנה ניצב גיאורגיוס הקדוש, פטרונם של לוחמי מלחמת הקודש, המתואר כאביר משיחי הנועץ את חרבו בגבו של אויב מוסלמי הנס על נפשו - ייצוג חזותי מובהק של ניצחון הקדושה על הטומאה.⁴¹

39 C. Tyerman, *God's War: A New History of the Crusades*, Cambridge, MA 2006

40 P. W. Edbury, *The Conquest of Jerusalem and the Third Crusade: Sources in Translation*, Aldershot: Ashgate 1996; E. Siberry, *Criticism of Crusading, 1095–1274*, Oxford 1985

41 Hague, Koninklijke Bibliotheek Ms. 76 F 5 fol. 1r מתקופת התנ"ך והברית החדשה, כדוגמת סקילת סטפאן הקדוש המתוארת משמאל, בסמוך למקום הכנסייה הקרויה על שמו. על מפה זו ראו: לוי (לעיל הערה 32), עמ' 445–449; Levy-Rubin and Rubin (לעיל הערה 37).



תמונה 11: דוד המלך יושב על כסאו בירושלים. Dijon BM Ms.14 Bible of Stephen Harding (1109-1111), Bibliothèque municipale de Dijon Burgundy, France, p. 13v

שלושת המרכיבים הללו - ריבוד נרטיבי המאחד זמנים ודמויות מתקופות שונות על פני מפה אחת, מקומה המרכזי של ירושלים מבחינה תאולוגית וחזותית כ"טבור העולם", ומיקום החומות כקו הפרדה ברור ומובחן בין הפנים לחוץ - הם אמצעים ויזואליים רבי-חשיבות שבהם השתמשו מתקני המפות בימי הביניים כדי להעמיד יצירה בעלת נרטיב סיפורי שלם המציג את עיקרי האמונה הנוצרית. עניין זה מתקשר למגמה רחבה יותר של לוקליזציה בקדושה הירושלמית: במאות השלוש-עשרה והארבע-עשרה התרבו

¹ פראוור וח' בן שמאי (עורכים), ספר ירושלים - התקופה הצלבנית והאיובית 1099-1250, ירושלים תשנ"א, עמ' 412-413. בכנסיות אחרות הותקנו נברשות ענק של חומות ירושלים המדמות את 'ירושלים של מעלה' אשר מאירה את העולם התחתון (שם, עמ' 409-411).

באירופה אתרים המדמים את טופוגרפיית ירושלים - בין השאר באמצעות שחזורים של "דרך הצלב" בכנסיות רבות ברחבי אירופה, בניית דגמים מוקטנים של כנסיית הקבר והקמת קפלות ייעודיות המוקדשות לסצנות מחיי ישו.⁴³ כחלק ממגמה זו עלה גם הריטואל של עלייה לרגל פנימית או מדומיינת אל העיר הקדושה (*peregrinatio interiora*), כך שהמרחב הלוקאלי שעוצב בהתאם פועל בו כקטליזטור של זיכרון דתי.⁴⁴ תופעה זו אפשרה למאמינים להשתתף במסע הצלייני היוקרתי ואף להימצא בתוך העיר ירושלים, וזאת בלי שיצטרכו לעזוב את ביתם ואת סביבתם הקרובה.⁴⁵

בהקשר זה, למפות יש תפקיד מרכזי כגשר המתווך בין המרחב האירופי שבו ממוקם המאמין לבין מושא כיסופיו בירושלים. ביכולתו של המאמין למקם את עצמו על המפה, ובכוח הדמיון לצאת למסע אל עבר מרכזה, שם הוא יפגוש את גיבוריו וישחזר את סיפוריהם. דוגמה לכך היא מפותיו של הנזיר מתיו פאריס (Matthew Paris) מהמחצית הראשונה של המאה השלוש-עשרה: במנזר סנט אלבנס באנגליה שורטטו מפות איטינרר (מפות מסלוליות) המציגות את הדרך מלונדון, דרך אירופה ועד ירושלים, בשילוב איורים וטקסט לאורך הנתב.⁴⁶ במובן זה, המפות שימשו כמתווך

43 Rubin and Pinto (לעיל הערה 27).

44 שיין (לעיל הערה 29), עמ' 293-297, 307; H. van Asperen, "As if they had physically visited the holy places", *Two sixteenth-century manuscripts guide a mental journey through Jerusalem* (Radboud university library, mss 205 and 233), G. Jeroen, V. Mariëtte and W. Wouter (eds.), *The Imagined and Real Jerusalem in Art and Architecture*, Brill 2015, pp. 190-214; B. Kühnel, *From the Earthly to the Heavenly Jerusalem: Representations of the Holy City in Christian Art of the First Millennium*, Rome 1987; D. K. Connolly, 'Imagined Pilgrimage in the Itinerary Maps of Matthew Paris,' *The Art Bulletin*, 81, no. 4 (1999), pp. 598-622; Z. Shalev, 'Sacred Geography, Antiquarianism and Visual Erudition: Benito Arias Montano and the Maps in the Antwerp Polyglot R. Bartal and H. Bible', *Imago Mundi*, 55, no. 1 (2003), pp. 56-80. Vorholt, 'Between Jerusalem and Europe: Essays in Honour of Bianca Kühnel', Leiden and Boston 2015. וכן: Rubin; (לעיל הערה 37); B. Kühnel, G. Noga-Banai, and H. Vorholt (eds.), *Visual constructs of Jerusalem*, Turnhout 2014. נכון לציין תופעה מקבילה גם במרחב המוסלמי, הכוללת הפנמה של העלייה הפיזית לרגל, ויצירת "גאוגרפיה פנימית" כהגדרתו של מרטיני. ראו: G. M. Martini, 'Geografie interiori del pellegrinaggio alla Mecca', M. Biffi and I. Gagliardi (eds.), *Geografie Interiori: Mappare L'interiorità Nel Cristianesimo, Nell'ebraismo e Nell'Islam Medievali*, Firenze 2020, pp. 177-196.

45 ההימנעות מעלייה ממשיית לרגל לא נבעה רק משיקולים של מרחק או אמצעים, ואף לא מהשליטה המוסלמית על העיר; התנגדות זו ניתן למצוא עוד בתקופה הצלבנית נוכח הדגשת אידאל ה"יציבות", דהיינו ההתמסרות למסדר הנזירי המקומי, כמו גם הדרישה להתמקדות במרחב הרוחני פנימי ולא בזה החיצוני פיזי. ראו: שיין (לעיל הערה 29), עמ' 246; P. Fredriksen, 'The Holy City in Christian Thought', N. Rosovsky (ed.), *City of the Great King: Jerusalem from David to the Present*, Cambridge and London 2013, pp. 74-92, at p. 90. גם פראוור תיאר את הריחוק של הנצרות מירושלים הממשית, שעה ש"הנצרות שקדה על הבלטת הרוחניות שבמושג 'ירושלים', ברצותה להבליט את הניגוד שבין ירושלים של מעלה אשר לה ורק לה נזקה הנצרות, לבין העיר הממשית, ירושלים של מטה השבויה בידי המוסלמים". ראו פראוור (לעיל הערה 28), עמ' 269-270.

46 ראו Connolly (לעיל הערה 44). קונולי מראה כיצד נזירים וקוראים היו יכולים לצאת למסע באמצעות מעקב אחר המפה המאוירת, ולראות בה מסלול מובנה של התקדשות. בהקשרים אחרים, צ'יאררה דיאגוסטיני הראתה כיצד נעשה שימוש במפות במסגרת ה"תאטרון הקיסרי", מופע שבו מעגל מלומדים התאסף מסביב לפטרון כדי להאזין ליצירה כתובה או לבצעה. כחלק ממופעים אלה נתלו מפות והוקראו אפיגרמות הממקדות את המבט של המתבוננים. ראו: C. D'Agostini, 'Mapping Empires: Re-appropriations of Ptolemy's Geography from the 12th to the 15th century', Ph.D. dissertation, Syddansk Universitet, 2021.

חזותי וממשי המשלים את המאמץ הרוחני של הריטואל, והן אפשרו "מסע מדומיין" על הנייר, לצד המסע הפיזי בכנסייה או באתר המקומי. הקרטוגרפיה, כמו הליטורגיה, שימשה כמעין טקסט חזותי שניתן לממשו.⁴⁷

אילן-מפה: האילן הקבלי כמרחב גאוגרפי

בפרק הקודם הצבענו על שלושה מאפיינים בולטים שבאמצעותם עיצבו יוצרי מפות בימי הביניים נרטיב תאולוגי-נוצרי שבמרכזו ניצבת ירושלים. נרטיב זה שימש כאמצעי ביצועי שבכוחו היו יכולים המאמינים לצאת למסעות צליינות מדומיניים אל עבר האתרים הקדושים. כעת נשוב אל השרטוטים המלווים את כתבי ג'קטילה שבהם פתחנו.

כאמור לעיל, שרטוטים אלה עברו מדגם מופשט דמוי סכמטה שנועד לבטא רעיון, לשרטוטים מורכבים שבהם ניתן לזהות תפיסה מרחבית של האלוהות, וביצירתם נעשה שימוש בכלים ויזואליים דומים לאלה שנעשה בהם שימוש במפות. באילנות ניתן למצוא סיפורים מקראיים שונים, למן אדם והנחש בגן עדן, עבור דרך אבות האומה, בלעם ועמלק, ועד לדוד ועמון. כל אלה מוקמו על פני המרחב, ויצרו נרטיב קוהרנטי ויציב המתאר את המאבק שבין כוחות הטומאה הממוקמים מחוץ למרחב האלוהי, לבין כוחות הקדושה הממוקמים בפנים ומגינים על מרחב זה.⁴⁸ המיקום של כל אותם גורמים מאיימים מבחוץ הודגש באמצעות הפסוק "כל גוים סבבוני בשם יהוה" כי אמילם" [תהילים קיח ח], הממוקם באמצע השרטוט הקבלי. שם הו"ה, המזוהה עם ספירת התפארת, הודגש ומוקם במרכזו של השרטוט. החלוקה בין המרחבים והגבול המפריד ביניהם הודגשו אף הם באמצעים ויזואליים, בצורת קו המקיף את המרחב הקדוש, ובו מוקמו עיגולים המדמים שערים שבהם חונים כוחות הטומאה. ביריעות הגדולות יותר, הצינורות המחוברים בין הספירות מתפקדים בעצמם כסמן גבול ברור, או שהשרטוט הקבלי כולו הוקף בעיגול המתפקד כמעין חומה חוצצת. כל אלה מעידים על תודעה ויזואלית חדשה: לא עוד שרטוט רעיוני בלבד, אלא מיפוי בעל מאפיינים טופוגרפיים ממשיים, שבו נעשה שימוש באמצעים ויזואליים דומים לאלה שנעשו במפות שנדונו לעיל.

נוסף על ההקבלות הללו בין המפות לבין האילנות, עניין מיוחד קיים בשרטוטים הקבליים גם ביחס לירושלים עצמה. ירושלים אינה ממוקמת במרכז השרטוט כמצוי במפות, אלא דווקא בתחתיתו, כחלק מזיהויה עם ספירת המלכות; ואילו במרכז השרטוט מצוין שם הו"ה, המזוהה עם ספירת התפארת. יחד עם זאת, כפי שנדון לעיל, מרכז הכובד בשרטוטים אלה הועבר מטה: האיום מפני פריצה מוצג מימין ומשמאל לספירת היסוד, שם מוקם דוד המלך, הפועל כמגן העיר הקדושה מפני כל האויבים שחותרים להגיע אליה. אף שלא מוקמה במרכז המפה, ירושלים זכתה באילנות להדגשה באמצעים ויזואליים אחרים: כמו השרטוט כולו, גם העיר הוקפה בטקסט המתאר את עשר הקדושות הסובבות אותה. באופן זה, הטקסט עצמו מתפקד כמעין חומה המקיפה את העיר, שעה שמחנות הטומאה עומדים מחוץ לגבולותיה וממתנינים כביכול לשעת כושר לחדור פנימה.

47 ראו Arad (לעיל הערה 27), ובמיוחד עמ' 33-46; Chajes (לעיל הערה 7), עמ' 8, 36.

48 עוד על המגוון הנרטיבי שבאילנות ראו באומגרטן וספראי (לעיל הערה 7).

השמירה היתרה על העיר הקדושה היא חלק מאותו מהלך נרחב של ג'יקטילה שעליו עמדנו לעיל, של הפרדה בין עם ישראל לבין אומות העולם. גם לירושלים, כמו ביחס לשם הקדוש שנזכר כבר בגנת אגוז, אין לאומות העולם כל גישה, והיא מיוחדת לעם ישראל בלבד. כך למשל, באחת מיריעות אלה נכתב:

והנה א"י של מטה מכוונת כאומ' [רו]: 'ירושלים הבנויה כעיר שחברה לה יחדו ששם עלו שבטים שבטי י"ה עדות לישראל' [תהילים ככד ד]. המדה הזאת היא מיוחדת לישראל לבד שנ' [אמר]: 'כי חלק י"י עמו יעקב חבל נחלתו' [דברים לב ט], וכתו' [ב]: 'י"י מנת חלקי וכוסי אתה תומיך גורלי' [תהילים טז ה].⁴⁹

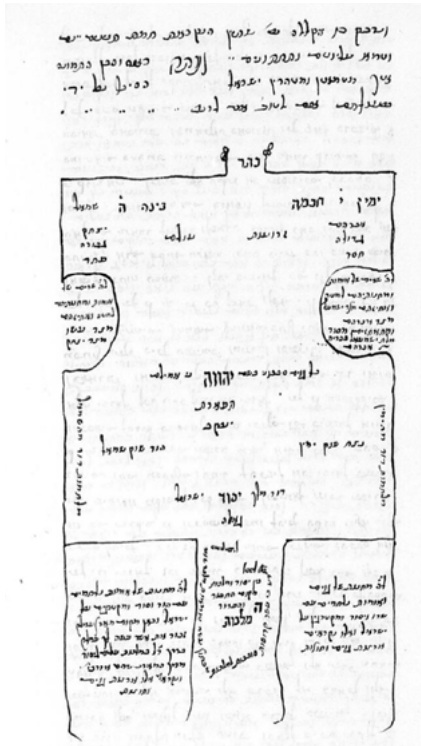
באופן זה ניתן לראות בציון של ירושלים זירה נוספת, מקבילה לשם הוי"ה, שיוחדה לעם ישראל, שעה שלאומות העולם נאסרה הגישה אליה - עמדה מעוררת עניין לאור המציאות הממשית של אובדן השליטה היהודית על העיר מזה כמה מאות שנים.

בכך מתבסס ומתחזק הזיהוי של האילנות הקבליים שנוצרו בשלבים המאוחרים והמפותחים של כתבי ג'יקטילה כמפות שמיימיות, ואולי אף יותר מכך - כמפות קרב תאולוגיות, המתארות באופן גרפי את מאזן הכוחות הרוחני שבין הפנים הקדוש לבין החוץ המאיים. מלבד הגבולות והשערים המסומנים באילנות, מסומנים בהם גם צירי חדירה פוטנציאליים, נקודות תורפה אסטרטגיות ואף מיקום המחנות המאיימים מבחוץ. המיקום של אבות האומה, דוד המלך ושרי האומות על פני המרחב, מהדהד לא רק את המבנה הספירתי אלא גם את ההיסטוריה של העימותים על המרחב המקודש של ארץ ישראל וירושלים: הטקסטים הקצרים המשובצים בשרטוט יוצרים מעין "סיפור מלחמה", שבו המזמורים משמשים כלי הגנה, ודוד איננו רק דמות עבר אלא דמות על-היסטורית השומרת על העיר. כמו במפות ירושלים, שבהן שוכנים זה לצד זה סיפורים מקראיים ואירועים מאוחרים, גם כאן מתכנסות שכבות זמן שונות בתוך מבנה אחד המציג נרטיב שלם.⁵⁰

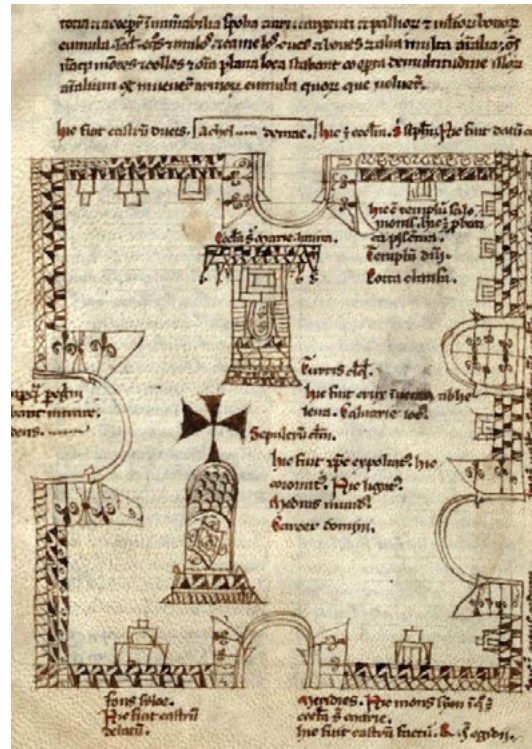
49 כ"י ברשיה, מהדורה דיגיטלית (<https://ilanot.org>), סעיף 10.12. זיקה נוספת לירושלים באילנות אלה עולה מציטוט של משנת 'עשר קדושות' בסמוך להם, כמו גם העיסוק במחיצות השונות העוטפות את המלכות בהתאם למחיצות השונות של ירושלים. ראו למשל כ"י ברשיה, סעיף 10.13; וכן הדיון אצל בן שחר (לעיל הערה 6), עמ' 41-49. על הזהות בין ירושלים לבין שם הוי"ה המיוחדים לישראל בלבד כותב ג'יקטילה במקום אחר: "נמצאת למד כי שם ידו"ד מיוחד לישראל לבד ושאר האומות ושריהם מתאחזים במלבושיו. וזהו סוד 'זאת ירושלים בתוך הגוים שמתיה וסביבותיה ארצות' [יחזקאל ה ה] והנני מפרש שם ידו"ד חלקו מן הארץ ירושלי'ם] וחלקו מן האומות ישראל וזהו סוד 'כי שמך נקרא על עירך ועל עמך' [דניאל ט ט] וכתב 'כי בחר ידו"ד בציון איוה למושב לו' [תהלים קל ביג], ואמר 'ברוך ידו"ד מציון שוכן ירושלים הללויה' [שם, קלה כא], 'מציון מכלל יופי אלהים הופיע' [שם, נ ב] כלומר מציון הופיע לשכון בירושלי'ם] (שערי צדק, כא ע"ב). כך גם בפירוש עשר ספירות, כ"י מוסקבה גינצבורג 90, 41 ע"ב: "ונקרא הר ציון מפני כי העשירית נקראת ירושלים של מעלה והיא מקבלת שפע מן הצדיק יסוד עולם הנקרא ציון, כי ירושלים של מטה, הר ציון הוא המגדל שומר העיר, כן ירושלים של מעלה הר ציון הוא בן זוגו ושומר אותו מן המקטרגים שלא יכנסו בה". ראו: מ' אידל, 'ירושלים בהגות היהודית במאה הי"ג', 'פראוור וח' בן שמאי (עורכים), ספר ירושלים - התקופה הצלבנית והאיובית 1099-1250, ירושלים תשנ"א, עמ' 275. על המקבילות שבין מכה הארצית לבין זו השמיימית ראו Martini (לעיל הערה 44), עמ' 188-189.

50 זאת ועוד, ייתכן שניתן לזהות באילנות התייחסות ממוקדת עוד יותר לדימוי הנוצרי של ירושלים. כאמור לעיל, במפות סומנה נקודת פריצת החומה במהלך מסע הצלב הראשון כנקודה מקודשת שסומנה בצלב, אשר אליה גם הגיעו בפועל עולי הרגל במסע תהלוכה לציון יום כיבוש ירושלים שהתקיים ב-15 ליולי בכל שנה. בהתאמה, באילנות קיים זיהוי של נקודת התורפה שדרכה ביקש

דברים אלו באים לידי ביטוי גם בהתייחס למוסכמות הייצוג (conventions of representation), כגון ציור שערי ירושלים כעיגולים מובחנים הממוקמים על גבי קו החומה, כפי שמופיע בכמה מהמפות הידועות אשר אומצו באילנות המאחרים, ובעיקר בשרטוט שבספר הקנה⁵¹ שם, כמו במפות, בתוך העיגולים מוקמו הכוחות החונים מבחוץ ומבקשים לפרוץ פנימה. כפי שניתן לראות את הכוחות הצלבניים חונים מחוץ לשערי העיר, שבמרכזה כנסיית הקבר במפת מונפלייה, ובהתאמה - השרים ומחנות האומות העומדים מחוץ למרחב הקדוש, שבמרכזו שם הוי"ה בשרטוט הקבלי.



תמונה 13: דיאגרמה בתוך: ספר הקנה, כתב יד מינכן, ספריית מדינת בוואריה, מס' 42, דף רכ"ח עמוד ב.



תמונה 12: מפת ירושלים הצלבנית (מונפלייה, המאות 12-13) Montpelier, B. u. Médecine, H 142, f. 067v.

כ"י הקדושה צורך גדול בספירות": המפה כהזמנה לפעולה

לעיל עמדנו על תפקידן ועל חשיבותן של המפות כחלק מהניסיון הרחב להעתיק את עולם הפולחן, המזוהה עם ירושלים, אל המרחב הנוצרי האירופי. אותן מפות אפשרו למאמין האירופאי "לעלות לרגל" לירושלים באופן מדומיין, לבקר במקומות הקדושים

נחש הקדמוני להיכנס, כדוגמת הסימון לצד ספירת המלכות המזוהה כאמור עם ירושלים: "והנה ממקום הזה יצא אותו שנאבק עם יעקב אע"ה [...] כי כל היכלות הם סגורים אמנם בכף ירך יעקב למטה יש לה פרצה שפרץ אדם הראשון" (כ"י ברשיה, סעיף 5.17). הנחש המבקש לפרוץ פנימה מופיע גם במקום אחר ביריעה זו: "הנחש וכל חיילותיו ומחנותיו [...] תשוקתם לקטר ולפרוץ גדר כדי ליכנס ולהתחבר" (כ"י ברשיה, סעיף 4.13). באילנות אחרים נמצאת נקודת התורפה לצד ספירת היסוד (כתב יד וטיקן אבריקה 530iii, סעיף 8-8), או בצינור המחבר בין ספירת הוד למלכות (היריעה המפוארת, כ"י אוקספורד 1949, סעיף 1.11.18).

51 הדמיון הרב בולט - זאת על אף הפערים בין ספר הקנה, ובמיוחד כתב יד ספציפי זה של החיבור, ובין מפת מונפלייה. ניתן להניח כי מוסכמות ייצוג שכאלה היו רווחות ומקובלות בשדה התרבותי.

ולבצע את פעולת הצליינות בלי לצאת בפועל מביתו או מגבולות עירו. בדומה לכך, גם לנגד עיניהם של מתקיני האילנות עמדה השאיפה להניע את המתבונן בהם לפעולה כלשהי. עיון בטקסטים שמוקמו על היריעה חושף את דרכי הפעולה של דוד המלך הנלחם באויביו באמצעות מזמורי תהלים, המשמשים כמזמרות המונעות את כניסת הפולשים. תפיסה זו, שמקורה אף היא בכתבי ג'יקטילה, מעודדת את המתבונן להשתתף גם הוא בקריאת המזמורים, ובכך לראות את עצמו כלוחם בצבא דוד המגן על המרחב הקדוש מפני איום החדירה כפי שזה נגלה לנגד עיניו בשעת המעשה - שכן "בהיות האדם מסדר אותן הזמירות, אזי מסתלקין והולכין להם אותם המשחיתים והמקלקלים והמעכבים".⁵²

אך מלבד זאת, אילנות אלה נוצרו בזיקה ישירה ל**סוד הנחש**, אחד מפרקי ה"סודות" המיוחסים לג'יקטילה. סודות אלה עוסקים ברובם הגדול בביאור טעמי המצוות על דרך הקבלה, לפיהם למעשה האנושי חשיבות גדולה ביכולתו לפעול ולהניע את הספירות שבעולם העליון. בטקסט שנוסף לשרטוט של **ספר הקנה** אף נאמר במפורש כי הוא משקף את אופן ההשפעה של עם ישראל על ההיכל העליון: "ועתה ראה והבן התמונה היאך מטמאין ומטהרין ישראל ההיכל על ידי פעולתם אם לטוב אם לרע". כך גם קטעים מתוך סודות אלה שובצו בתוך היריעות הגדולות, כדוגמת הפרק **סוד הקדושה** - שממנו נלקחו הטקסטים על השרפים העומדים משני צידיה של ספירת היסוד שהובאו לעיל, כך שתכלית אמירת הקדושה היא: "כי הקדושה צורך גדול בספירות כי היא סוד חזוקם והמשכת כח ואצילות מספירה לספירה ורבויה כח וברכה".⁵³

שילוב טקסטים בעלי ממד ביצועי בתוך היריעה הופך אותה ממפה היסטורית רחוקה המשלבת סיפורים מן העבר, למפה קיומית המבטאת את מערך היחסים העכשווי העומד לנגד עיני המתבונן ביריעה, ומזמינה אותו להצטרף וליטול חלק במאבק מזוין זה. עליו לחזק את מערך ההגנה נגד הכוחות החיצוניים באמצעות אמירת הקדושה, המאפשרת להמשיך ברכה אל העולם התחתון, או שבכוח זמירותיו הוא כורת ומרחיק את הכוחות החיצוניים ממרחב הקדושה. על פי אותו העיקרון מתבארת גם מצוות מזוזה, שבה נאמר:

דע כי כל השמירה והקדושה והטהרה הם בהיכלי השם ית' [ברך] שמו, כלומ' באלו עשר ספירות. ודע כי חוץ להיכלי הספירות יש דברים אחרים חיצוניים ונקראים כחות הטומאה. ואם חס ושלוש פוגעין באדם מזיקין אותו. והשם ית' [ברך] מרוב אהבתו על ישראל נתן להם ב' פרשיות הללו שהם שמע ישראל והיה אם שמוע. והם סוד שני ספירות שהם גדולה גבורה. וסביב גדולה גבורה הם כחות החיצוניים. וכדי לשמור את ישראל מן הכחות החיצוניים העומדים סביב גדולה גבורה הנקראים מזוזות היכל העליון צווה לישראל לשים מזוזה בשערי בתיהם כדי שלא יהיה רשות לכחות החיצוניים ליכנס לבתיהם של ישראל שלא יזיקו אותם [...] והנה המזוזה שומרת בפתח מכל כחות הטומאה החיצוניים.⁵⁴

52 ג'יקטילה, שערי אורה, הספירה העשירית, עמ' 54. על הרחבת מושג הסימן אצל ר' יוסף ג'יקטילה, מן הערך הגימטרי והצירוף אל הממד התאורגי של התפילה וההיגוי בהקשר ניאופלטוני ופיתגוראי, ראו Morlok (לעיל הערה 11).

53 כ"י וטיקן ebr. 214, 58 ע"ב.

54 שם, 77 ע"ב-78 ע"א מזוזות נוספות מצויות גם סביב היסוד, וכדי להגן על פתחים אלה יש צורך בפעולה נוספת של חיזוק המרחב האלוהי הנעשה באמירת הקדושה. ראו: סוד הקדושה, שם,

תפיסת השמירה המוגברת על החלק העליון של מערך הספירות, החסד והגבורה כבר נדון לעיל, והוא מתואר באילן־מפה כשערים סגורים שדרכם אין לאויבים אפשרות כניסה. בהתאמה, גם המרחב הארצי, הבתים של כל אדם מישראל, זוכה לשמירה שכזו בזכות מצוות המזוזה, המונעת מהכוחות החיצוניים להיכנס פנימה. כמו באילנות, גם בתי ישראל מוגדרים באמצעות אותה הבחנה של פנים לעומת חוץ, וכמותם גם הוא דורש פעולות של שמירה מפני פריצה פנימה של הכוחות החיצוניים הצרים עליו.⁵⁵ בהמשך לזה, את ההקבלה למרחב העליון אפשר לראות לא רק במרחב של הבית אלא גם בגוף האנושי, כפי שמופיע במפורש בהמשך **סוד הקדושה**:

בהיות אבריו של אדם קדושים נעשים כמו ארון וכרובים לשרות בו שכינה [...] כלומר אם תקדשו עצמיכם במצות עשה בציצית ובתפילין ובמזוזה ובסוכה ובלולב ושאר כל מצוה עשה הרי אני גם כן קדוש ואני שוכן בגופכם ואתם נעשים לי כמו ארון וכרובים ומשכן וכלים כי המשכן וכליו וארון וכרובים כלם רמוזים בצורתו של אדם [...] נמצא קדוש שוכן על גבי קדוש.⁵⁶

הגוף האנושי מקביל למרחב המקדש, ובו כל איבר ואיבר מקביל לכלי מן הכלים שבמקדש. כמו שראינו לעיל, הזיהוי בין איברי האדם וכלי המקדש מצוי גם באילנות, ובהקשר הנוצרי אף במפות העולם; אלא ששם נראה היה במבט ראשוני שמדובר בגוף האלוהי המזוהה עם מערך הספירות. לאור קטעים אלה, יש מקום לקריאה מחודשת של מערך האיברים המצוין על גבי היריעות הללו לא רק כחלון אשר מבעדו נשקף הגוף האלוהי, אלא גם כמראה שבה מזהה האדם את גופו שלו.⁵⁷ כך נוצרת הזדהות בין האדם לבין המרחב הקדוש הניצב מולו, ובכך הוא מוזמן להיכנס פנימה ולהשתתף במאבק המקודש עד אשר "נמצא קדוש שוכן על גבי קדוש".

לאור זאת, פרקי הסודות מאירים באור חדש את אותה מפה שמיימית, שאף כי היא ממוקדת בדינמיקה שבתוך המרחב העליון, היא גם משרטטת דפוס פעולה עבור האדם: בכוח קיום המצוות הוא מקיים את המערכת כולה, הן במרחב האלוהי והן בהדהוד הארצי שלה – בירושלים, בבית ובאדם עצמו כמערכת מסורגת אחת.

דברים אלו מוסיפים חידוד נוסף על הדמיון וההבדלים בין הפרדיגמה היהודית לבין זו הנוצרית. הקרטוגרפיה הנוצרית, כפי שראינו, לא רק סימנה את ירושלים על פני המפה וקידשה בצד העיר השמימית את העיר הגשמית, אלא היא גם שכפלה אותה: טקסי ירושלים הועתקו אל אירופה, ונוצרה אפשרות ממשית לעלייה פנימית או מדומיינת לרגל – ביקור סימבולי במרחב מקודש מדומיין, בלי לצאת מאירופה בפועל. המסורת

558-60א, ובזיקה למצוי באילן מימין ומשמאל לספירת היסוד.

55 על המזוזה בהקשרים מאגיים ראו: ג' בוהק, 'מזוזות עם תוספת מאגית מגניזת קהיר', דיני ישראל, כו-כז (תשס"ט-תש"ע), עמ' 387-403; O. Yisraeli, 'The Mezuzah as an Amulet: Directions and Trends in the Zohar', *Jewish Studies Quarterly*, 22, no. 2 (2015), pp. 137-161. עם זאת, נראה כי ההקשר המאגי אינו המרכזי בדברי ג'יקטילה.

56 כתב יד ותיקן 214, ebr. 59 ע"א. על ההפנמה של המרחב המקודש אל תוך האדם עצמו, בעיקר במסורת החסידית, ראו רון מרגולין, מקדש אדם: ההפנמה הדתית ועיצוב חיי הדת הפנימיים בראשית החסידות, ירושלים תשס"ה.

57 חיזוק לעניין זה עולה מהממדים של היריעות הגדולות, שהמידות של רבות מהן הן כמידותיו של אדם.

הקבלית אמנם אינה מעתיקה את ירושלים למקום אחר, אך האחריות להגן עליה באמצעות תפילה, לימוד וקיום פרקטיקות דתיות נתונה לכל יהודי, בכל מקום שבו הוא נמצא. הקרב ניטש שם, בירושלים של מעלה; אך הוא מונע מכאן, בכל יחיד הפועל למען קדושת השם וקדושת המקדש. זאת ועוד, המפות הנוצריות פעלו בעיקר כאמצעי לעידוד עלייה פנימית לרגל או כאמצעי מסייע למסע מדומיין, שאיננו חלק מפרקטיקה מחייבת וסדורה - ואילו האילן הקבלי עומד בזיקה לסודות ולטעמי המצוות, מעוגן במסגרת של הפרקטיקה היום-יומית כגון אמירת קדושה, קריאת תהילים, קביעת מזוזה ועוד, ומשמש ככלי מתווך המעניק משמעות ופשר למעשה המצוות.

סיכום

פתחנו את דברינו בטריפטיכון של ארדון הנושא את השם **בשערי ירושלים**, ובו אילן הספירות הקבלי הוצב במקביל לאבן השתייה, וביניהם מחברים סולמות רבים. מאמר זה ביקש להתחקות אחר כמה מהמקורות הוויזואליים הקדומים העוסקים בזיקה זו שבין העולמות, ובעיקר במסורת הוויזואלית המזוהה עם ר' יוסף ג'יקטילה. כפי שראינו, מסורת זו הלכה והתפתחה מסכמות פשוטות שהופיעו בכתביו המוקדמים של ג'יקטילה, ועד לשרטוטים מורכבים ומרובדים שנוצרו בעקבות כתביו. באמצעות קריאה צמודה בכמה יריעות מפותחות שכאלה, הדגמנו כיצד שורטט המרחב העליון כמרחב מאוים הנתון לפריצת כוחות חיצוניים, וכיצד הופקדה עליו שמירה באמצעות דמויות מקראיות, ובראשן דוד המלך. ירושלים וספירת המלכות מזוהות עם המרחב המקודש, ומולן הוצבו שרי האומות ומחנותיהם האורבים על הדרך ומבקשים לחדור פנימה. בכך הפך האילן ל"מפת קרב", המסמנת לא רק את המבנה העליון אלא גם את גבולותיו, את נקודות הפריצה ואת צורכי ההגנה עליו.

דווקא מתוך התבוננות בשרטוט הקבלי כמפה ניתן להבחין כיצד המרחב האלוהי מדומה לזירת מאבק תאולוגי קיומי וממשי, שבו מתגוששים בכל רגע נתון אויבי היהדות המבקשים לפרוץ פנימה ולחלל את קדושתו. במסגרת מאבק זה, המאמין המתבונן במפה מטמיע אל תוכו את תכניה, והופך לאחד השומרים המופקדים על חומות העיר: באחריותו להגן על שעריה דרך הפרקטיקה המחייבת של חיי היום-יום הדתיים, ואף גופו שלו הופך למקדש, אשר באמצעות קיום המצוות הוא זוכה ו"נמצא קדוש שוכן על גבי קדוש".

סביבה, לכלוך, מגע ואמנות פוליטית בהודו

Jewish Theological Seminary (JTS), **אחיה ענזי**,

New York, USA

ORCID: 0000-0003-1146-9675

תקציר

בשנים האחרונות גוברת הנוכחות של אמנים המזוהים עם מאבק הדליתים (Dalits) בשדה האמנות ההודית. אמנים אלה בוחנים באופן ביקורתי את מערכת הקסטות בתת-היבשת מנקודת המבט של מי שהודרו ממנה וסומנו כאסורים-במגע (untouchable). המאמר בוחן את המפגש בין אמנות פוליטית שפועלת נגד דיכוי חברתי לבין אמנות שעוסקת בנושאים סביבתיים. לניתוח יצירות אמנות העוסקות בממשק זה, שאותו מכנה מוקול שרמה (Mukul Sharma) "אקולוגיה דליתית" (Dalit ecologies), המאמר מתבסס על שתי תאוריות מרכזיות: התאוריה של האנתרופולוגית הבריטית מרי דגלס (Mary Douglas), אשר רואה בכלוך הבניה חברתית; והתאוריה של ההיסטוריון והתאורטיקן ההודי דיפש צ'קרברטי (Dipesh Chakrabarty), שמגדיר את היחס ההודי לכלוך כביטוי לסרבנות אזרחית. זאת ועוד, המאמר מתחקה אחר המהפך המחשבתי של צ'קרברטי, שהיה פעיל בקבוצת לימודי המוכפפות של דרום-אסיה והוגה מרכזי בתאוריה הפוסט-קולוניאלית, ולאחר מכן עבר לעסוק בנושאי אקולוגיה. אף שתפנית זו דחקה לשוליים את סוגיית הדיכוי החברתי במחקריו, אטען כי בדיונו של צ'קרברטי על הדליתים ניתן לזהות גם ביקורת דה-קולוניאלית על האפיסטמולוגיה המודרנית, ובפרט על האופן שבו היא מעצבת את השדה הפוליטי ואת היחסים בין בני האנוש לסביבה. לבסוף, בניתוח יצירות אמנות העוסקות במאבק הפוליטי למען הדליתים, אראה כיצד מערערים האמנים על האופן שבו החברה האנושית מתייחסת לכלוך ומכוננת את ה"חוק".

בחורף 2018 הציג מוזאון לונדון אובייקט לא שגרתי: גוש שומן עצום-ממדים שהתגלה במערכת הניקוז של שכונת וייטצ'אפל שבמזרח לונדון. ה-fatberg, כפי שהאנגלים מכנים אותו באירוניה מהולה בגועל, נוצר משומן וממוצרי טואלטיקה שהושלכו למערכת הביוב שנבנתה לפני למעלה מ-150 שנה, וסתמו אותה. חתיכות מה-fatberg, שגודלו המלא היה כ-250 מטרים ומשקלו כ-130 טון, הוצגו כחלק מסדרת התערוכות *City Now City Future*, ועוררו דיון ציבורי נרחב. אוצרת התערוכה ויקי ספארקס (Vyki Sparkes) תיארה אותו כ"מראה שחורה" אשר "משקפת את הצד האפל שלנו";¹ ובאתר המוזאון הוא תואר כ"תזכורת דוחה למערכות הנסתרות ששומרות על העיר נקייה [...] [ו]ללחץ שבו נתונות התשתיות שלנו".²

האמן ההודי מוהיט שְלָאָרָה (Mohit Shelare) נחשף ל-fatberg במהלך השתתפותו בתוכנית שהות אמן בלונדון, והתחיל לצייר חתיכות ממנו בסגנון אקספרסיבי שפיתח כשתיעד מזבלות וערמות אשפה בתת-היבשת ההודית. הוא קרא לסדרה "מטאור" (ראו תמונה 1). שיבתו של החומר המודחק שצף ועלה מן הביבים של לונדון התקשרה אצלו לסוגיה חברתית אחרת, שעל אף המרחק הגאוגרפי והתרבותי שלה מה-fatberg, נבעה בעיניו מהיגיון דומה: דחיקתם של הדליתים (Dalits) לשולי החברה בהודו, וסימונם כטמאים.³ האיסור-במגע (untouchability), עבוד שלארה, אינו רק עקבה של תרבות עתיקה ששרדה בעת המודרנית, אלא זהו הרציונל שהולך למה שמדענים מכנים עידן האַנְתְּרֹפֹּקֶן - שבו האנושות, על כל מפעליה וזיהומיה, הפכה גורם מכריע בעיצוב פני כדור הארץ. גם הדליתים וגם חתיכות ה-fatberg, שאותם מדמה שלארה למטאורים, משקפים כישלון אנושי בהתמודדות עם ה"חץ".⁴

שלארה הציג את סדרת ציוריו לצד צילומים, עבודות וידאו, רישומים וציורים נוספים בתערוכת היחיד *Drawing Near*,⁵ שבחנה את היחסים בין משבר אקולוגי לדיכוי חברתי, ובייחוד הדיכוי נגד הדליתים. ניתן לתאר את התערוכה באמצעות המושג "אקולוגיה דליתית" (Dalit ecologies)⁶ שטבע מוקול שארמה (Mukul Sharma), אשר "קורא לכלול קסטה כנקודת מבט ביקורתית כדי להמשיג נושאים סביבתיים של

1 M. Brown, "Part of Monster Sewer Goes on Display at London Museum", *The Guardian*, 8.2.2018, https://www.theguardian.com/culture/2018/feb/08/part-of-monster-sewer-fatberg-goes-on-display-at-london-museum?utm_source=chatgpt.com. כל המובאות מאתרי אינטרנט לאורך המאמר תורגמו על ידי המחבר.

2 London Museum Collections, *The Whitechapel Fatberg*, 2017, <https://www.londonmuseum.org.uk/collections/london-stories/whitechapel-fatberg>

3 דלית (Dalit); מסנסקריט, "שבורים" הוא השם שהאסורים-במגע אימצו לעצמם במאה התשע-עשרה כחלק מהמאבק הפוליטי שניהלו. האסורים-במגע (untouchable) מוקמו בתחתית ההיררכיה החברתית של מערכת הקסטות בהודו בגלל עיסוקם עם חומרים שנתפסו כמלוכלכים וטמאים, והמגע איתם נאסר על בני הקסטות הגבוהות.

4 לקריאה נוספת על היצירה והאמן ראו: K. Jhala, "Studio Visit: Mohit Shelare", *Delfina Foundation*, 2.10.2024, <https://www.delfinafoundation.com/platform/studio-visit-mohit-shelare>

5 Chemould Prescott Road, "DRAWING NEAR: Mohit Shelare", *Gallery Chemould*, 7.3-30.4.2025, <https://www.gallerychemould.com/exhibitions/150-drawing-near-mohit-shelare>

6 M. Sharma, *Dalit Ecologies: Caste and Environment Justice*, Cambridge 2025



תמונה 1, Meteor,
פסטל שמן על נייר,
44.5 × 31.1 ס"מ,
2024

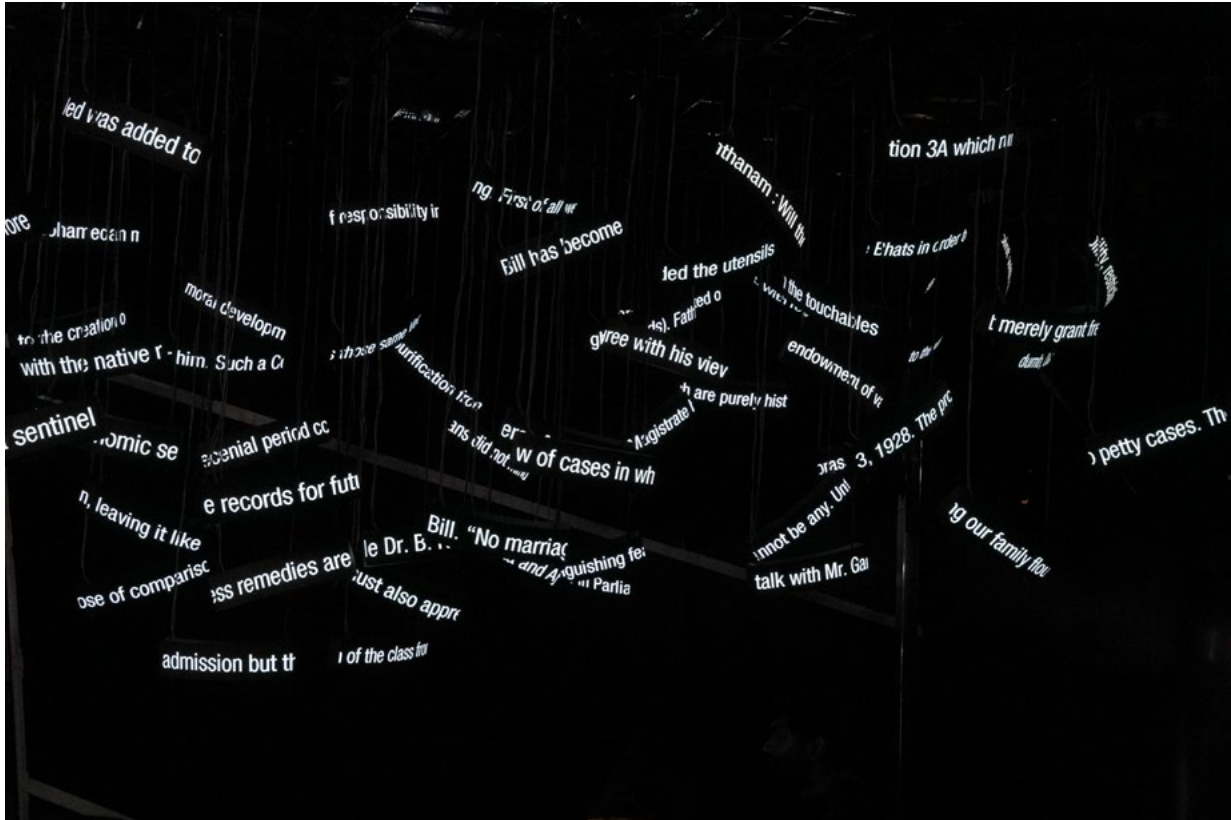
צדק, גישה וזכויות".⁷ המחקר האמנותי של שארלה מציג קו דומה אך שונה, ומציע שאיסור-במגע והתחממות כדור הארץ - אף שהראשון שייך לסדר החברתי, והאחרון לארגון הטבע - הם חלק מאותו משבר.

תערוכתו של שלארה מצטרפת לגל של אמנות פוליטית המזוהה עם המאבק של הדליתים בתת-היבשת ההודית. אמנים צעירים כמו יוגש ברווה (Yogesh Barve), פֶּרְבְּהָאקֶר קַמְבֵּלָה (Prabhakar Kamble), ויקרנט בהיסה (Vikrant Bhise), סְוָאטִי קוּמָאֶרִי (Swati Kumari) ורנג'יטָה קוּמָאֶרִי (Ranjeeta Kumari), שבעבודותיהם אדון במאמר זה, מעלים על נס את הדגל הכחול של ההתנגדות הדליתית, ומחדירים אותו אל אולמות התצוגה של האמנות הגבוהה בהודו. מנעד העבודות רחב, וכך גם השפה החזותית שלהן. חלק מהמסרים מונגשים בצורה ישירה ואילוסטריטיבית, ואחרים באופן מורכב, מודע ורפלקטיבי. למשל, במיצג *Human in Una*,⁸ מזמין קַמְבֵּלָה את הצופים להכות אותו במקל; ואילו ברווה מבקר את ההתקבלות של השיח הדליתי ללב המיינסטרים במיצג *I'm not your Dalit!* (ראו תמונה 2).

אף על פי שאמנים אלה פועלים בשמה של זהות שהודרה אל שולי החברה ההודית, חלק מהפרקטיקות שהם מאמצים מערערות על עצם הבנייתה של אותה זהות. הגם

7 M. Sharma, *Dalit Lives Matter: What Anti-Caste Thought Can Teach Us about the Environment*, YouTube, 1.10.2021, <https://www.youtube.com/watch?v=dmMi59VXDAQ&t=818s>

8 Association, "Human in Una.", *Khoj Studios*, 17.12.2019, <https://khojstudios.org/event/human-in-una>



תמונה 2. פאנלי
LED, מומביי, 2025

שזו אסטרטגיה יעילה נגד סטראוטיפים ודעות קדומות כלפי הדליתים שהתגבשו במהלך השנים, היא מפרקת את הזהות שמתוכה הדליתים פועלים, ובפרט מרחיקה אותם מחומרים שמזוהים עם לכלוך וטומאה. שלארה, לעומת זאת, בוחר בגישה אחרת: במקום להתרחק מלכלוך, הוא בוחר לאתגר דרכו את האופן שבו חברות מסורתיות ומודרניות מתמודדות עם פסולת. אך שלא כמו ברווה וקמבלה, המתמקדים בסוגיות של ייצוג והדרה, התערוכה של שלארה כורכת סוגיות של איסור-במגע עם סוגיות סביבתיות שהתעוררו בעידן האנתרופוקן.

כדי לעמוד על הקשר בין המשבר הסביבתי לדיכוי חברתי, אציג להלן מספר תאוריות בהקשר זה. תחילה אסקור את התאוריה של מרי דגלס (Mary Douglas), לפיה לכלוך הוא הבניה חברתית שמשקפת כיצד תרבויות "פרימיטיביות" [sic] ומודרניות מתמודדות עם מה שאינו שייך לסדר שהן מכוננות.⁹ אף שהניתוח הסטרוקטורליסטי של דגלס משכנע במידה רבה, אטען שבתקופה זו של משבר אקלים, מתעוררת תחושה

9 דגלס אמנם מאפיינת חברות לא-מודרניות כפרימיטיביות, אך היא מבקשת להשתמש במושג בצורה לא-היררכית - גם אם ללא הצלחה, כפי שאראה בהמשך המאמר. אך על אף האירוצנטריות של מחקרה, היא מציעה מודל מאוזן למחקר השוואתי. לדבריה: "הבסיס הנכון להשוואה הוא להתעקש על אחדות הניסיון האנושי והרבגוניות שלו בעת ובעונה אחת [...] הדרך היחידה לעשות זאת היא לזהות את האופי של ההתקדמות ההיסטורית ושל החברה הפרימיטיבית והמודרנית. קדמה משמעותה הבחנה (differentiation). כך, פרימיטיבי פירושו בלתי מובחן; מודרני פירושו מובחן. טכנולוגיה מתקדמת כרוכה בהבחנה בכל ספרה (sphere), בטכניקה ובחומרים, ובתפקידים פוליטיים ויצרניים" [כל התרגומים מספרה של דגלס הם של מחבר המאמר]. ראו: M. Douglas, *Purity and Danger: An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, London 2001, p. 78. בהמשך אראה שהבחנה אינה מובילה רק לקדמה אלא גם לרגרסיה, ושבעידן האנתרופוקן יש לאמץ דפוסי חשיבה קישורית (relational) שפותחו על ידי תרבויות לא-מודרניות.

שהוא אינו ממצה. האם החומרים המזהמים שהאנושות מפזרת סביבה הם סוגיה של יחסיות תרבותית, ותו לא? האם אין להם השפעה ממשית על הסביבה? ואם כן, כיצד ניתן לנסח בעיות אלה באופן תאורטי, אם בארגז הכלים שלנו יש אסטרטגיות לפירוק מסגרות חשיבה, אבל לא תמיד לבניית קטגוריות חדשות?

שאלות מעין אלו קשורות בתנודות בעולם התאוריה שהחלו לאתגר בעשורים האחרונים את הקונסטרוקטיביזם, שעד לא מזמן שלט בכיפה במדעי הרוח והחברה. ברונו לטאור (Bruno Latour) מציע במאמרו המפורסם "Why has critique run out of steam? From matters of fact to matters of concern (matters of facts)", ובמקום זאת לעסוק בנושאים מהותיים מעוררי-דאגה (of concern matters). אחד מהם הוא משבר האקלים, שמכחישו אימצו גישה ספקנית שאינה שונה באופן מהותי מההרמוניטיקה החשדנית של הדה-קונסטרוקציה.¹⁰ גם אם לכלוך הוא מושג יחסי, כפי שטוענת דגלס - יחסיות זו אינה משנה, ובטח שלא מבטאת, את ההשפעה הממשית שיש לחומרים על הסביבה שלהם: גזים כלורופלואורוקרבונים פוגעים בשכבת האוזון, ופחמן דו-חמצני שנפלט משריפת דלקים מאובנים גורם להתחממות כדור הארץ, בין אם הם מכונים פסולת או לא. הטענות המדעיות האלה אמנם נשענות על תאוריות, ספקולציות והנחות מוקדמות, אבל הן מתייחסות למציאות חיצונית שאינה תלויה באופן שבו אנו בוחרים לראות או להבנות אותה.

למפנה הריאליסטי במחשבה העכשווית שותפים הוגים מגוונים, בהם ברונו לאטור, גרהם הרמן (Graham Harman), קוונטין מייאסו (Quentin Meillassoux), ג'ין בנט (Jane Bennett) ועוד. הוגים אלה השפיעו במידה רבה, גם אם לא גורפת, על תחומי ידע שונים, ובמאמר זה לא אעמוד על היתרונות והחסרונות של התאוריות שלהם. במקום זאת, אתחקה אחר התפנית הריאליסטית במדעי הרוח והחברה דרך הכתיבה של ההיסטוריון והתאורטיקן ההודי דיפש צ'קרברטי (Dipesh Chakrabarty) - שבעבר היה פעיל בקבוצת לימודי המוכפפות של דרום-אסיה והוגה מרכזי בתאוריה פוסט-קולוניאלית, וכיום עוסק בנושאים הקשורים למשבר האקלים, תוך שהוא מתכתב עם הוגים כמו לאטור ובנט. כדי לנתח את השינוי בתחומי עיסוקו של צ'קרברטי, אדון במאמר שהוא כתב בשנות התשעים על היחס לכלוך במרחב הציבורי בהודו,¹¹ ואשווה אותו לספרו *The Climate of History in a Planetary Age* שראה אור בשנת 2021 - ובו בחר להתמקד בסוגיות שקשורות בסביבה על פני שאלות של מעמד וריבוד חברתי.¹² בספרו מייחד צ'קרברטי פרק לבחינת היחסים בין פוליטיקה של דליתים לאקולוגיה, ומתאר את הדלית כדמות שמגלמת צורה אחרת של היות-עם הסביבה.

באמצעות תובנות אלה אנתח במאמר זה את היצירות של שלארה ואמנים אחרים המזוהים עם מאבק הדליתים, ואראה כיצד הן מיישמות (או לא מיישמות) תפיסה זו של צ'קרברטי. בסוף המאמר אחזור לניתוח של דגלס בדבר היחס המעגלי של חברות פרה-מודרניות לכלוך, כדי להצביע על אפשרות אפיסטמו-אקולוגית אחרת. כפי

B. Latour, "Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern", *Critical Inquiry* 30, no. 2 (2004), pp. 225-248

s Gaze," *Economic and Political* D. Chakrabarty, "Of Garbage, Modernity and the Citizen Weekly, 27, no. 11 (1992), pp. 541-548

.D. Chakrabarty, *The Climate of History in a Planetary Age*, Chicago 2021 12

שנראה בחברות אלה, מה שהיה טמא עשוי לשוב ולהיטהר, ואף להפוך לקדוש. מה שחשוב בתפיסה זו הוא ההבנה שקטגוריות הטוהר והטומאה אינן יציבות וקבועות אלא דינמיות, ולפיכך יחסיות. ראיית עולם גמישה זו, אשר נדחקה לשוליים בעידן המודרני, עשויה לשרטט אופק חדש ליחסי האדם עם הסביבה.

”אני לא הדלית שלך”

ביולי 2016 געשה הודו בעקבות לינן' בבני משפחה דליתית אשר ביצעה חבורת גברים שהזדהתה כחברי "גאי פרקשן" (Gau Raksha) - התארגנות דתית להגנה על פרות.¹³ החבורה פרצה לביתם של בני המשפחה בשעה שפשטו עור מגווייה של פרה, והאשימה אותם שהרגו אותה. בני המשפחה הכחישו את הטענות, אולם החבורה לא שעתה להפצרותיהם, קשרה אותם לרכב שאיתו הגיעו למקום והיכו אותם במקלות, במוטות ברזל ובסכין. לאחר מכן הם הסיעו ארבעה צעירים מאותה משפחה לעיר הסמוכה אונה (Una), שם הפשיטו אותם עד למותניהם, וקשרו אותם לרכב שנסע באיטיות ברחבי העיר בשעה שעוברי אורח היכו אותם במקלות. תיעוד האירוע הופץ ברשתות החברתיות, ועורר תגובות נזעמות בקרב הדליתים, שפתחו בהפגנות ברחבי תת-היבשת. במדינת גוג'רט, שבה התרחש האירוע, השליכו הפעילים גופות של פרות ליד משרדי הממשלה המקומיים, ואיימו שלא ימשיכו לטפל בהן.¹⁴

המיצג ההשתתפותי *Human in Una* של האמן פֶּרְבְּהָאקֶר קַמְבְּלָה (Prabhakar Kamble) הוצג כמה שנים לאחר מכן במומביי (2019).¹⁵ במהלך המופע, עמד האמן כפוף במרכז הגלריה כשעל גבו מונחים ארבעה שקים, ערומים זה על גבי זה. על הרצפה הוא פיזר אבקה שחורה, ולידה הניח מקל. הקהל הוזמן להלקות אותו ולהשליך עליו את האבקה השחורה. השפה הוויזואלית של המיצג מבוססת על "חומרים סימבוליים", כפי שמסביר האמן בכתובית הסיום של הווידאו שמתעד את המיצג.¹⁶ ארבעת השקים מסמלים את הנטל של מערכת הקסטות שרובץ על בני הקסטות הנמוכות, וכן על אלה שאינם חלק ממנה, אבל דווקא משום כך מאפשרים את קיומה. האבקה השחורה מסמלת את הבידוד החברתי ה"אפל" של הדליתים, ואת ההשפלה שממנה הם סובלים. והמקל, שאותו נושאים שוטרים ושומרים בהודו במטרה להגן על הציבור, הפך במיצג לסמן של אלימות.¹⁷

13 Vigilantism Continues," 'Gau Raksha' The Wire Staff, "Dalit Family Stripped, Beaten as The Wire, 21.7.2016, <https://thewire.in/politics/dalit-family-stripped-beaten-as-gau-raksha-vigilantism-continues>

14 TNN, "Dalits' Flogging in Una Sparks Angry Protests in Saurashtra," The Times of India, 19.7.2016, <https://timesofindia.indiatimes.com/city/rajkot/dalits-flogging-in-una-sparks-angry-protests-in-saurashtra/articleshow/53277856.cms>

15 Association 'Hoj International Artists (לעיל הערה 8).

16 P. Kamble, *Human in Una*, (11:19), YouTube, 30.1.2020, <https://www.youtube.com/watch?v=a0rmP-Opoa4>

17 P. Kamble and A. Rao, "Defacement, Disfiguration, and the לקריאה נוספת על היצירה ראו: Human: A Conversation with Prabhakar Kamble", *Borderlines*, CSSAAME, 1.4.2025, <https://borderlines-cssaame.org/posts/2025/4/1/defacement-disfiguration-and-the-human-a-conversation-with-prabhakar-kamble-1>

אולם עיקר כוחו של המיצג אינו בסמליו האילוסטרטיביים, אלא באופן שבו הוא מפעיל את הקהל ומצמצם את המרחק הבטוח בינו לבין האלימות שאליה הוא נחשף דרך דימויים. אסטרטגיה זו אינה חדשה – היא מהדהדת מופעי אמנות אחרים שבהם הפקירו אמנים את גופם לקהל, ואפשרו לו "לטעום" בגוף ראשון משהו מאכזריות המין האנושי. מרינה אברמוביץ' (Marina Abramović) הייתה מחלוצות הז'אנר: במופע *Rhythm 0*, שארך שש שעות, היא הניחה 72 פריטים – בהם ורד, נוצה, בושם, דבש, לחם, מספריים, מסמרים, סכין, שוט ואקדח הטעון בקליע אחד – ואפשרה לצופים להשתמש בהם כרצונם על גופה.¹⁸ המשתתפים נהגו תחילה באיפוק, אך לבסוף הפשיטו את האמנית, דקרו וחתכו אותה, שתו את דמה, ואחד מהם הצמיד את האקדח לרקתה.

המיצג של קמבלה, לעומת זאת, הרבה פחות אגרסיבי, ולאלימות שלו יש פונקציה הפוכה: אברמוביץ' יצרה מרחב חשוך, אנונימי ולא מפוקח, ואילו חלל הגלריה במומביי היה מואר, מתורבת ומאופק, והמופע נערך תחת העינית הפקוחה של המצלמה. כך, שעה שהיצירה של אברמוביץ' קוראת דרור ליצרים אפלים, שכמו מבקשים לפרוץ החוצה – קמבלה מכריח את הקהל לבצע פעולות שהם היו מעדיפים להתרחק מהן. שיעתוק הליניץ' לחלל הגלריה אינו מאפשר לקהל לשמור על מרחק בטוח מהאלימות שראו ברשתות החברתיות ובטלוויזיה. גם אם הצופים במיצג לא לקחו חלק בליניץ' בעצמם, ואף אם הם הזדהו עם המחאה של הדליתים – קמבלה מאותת להם שכחברים בחברה היררכית, למעשה הם שותפים לליניץ' בעקיפין.

הייצוג של הדלית במרחב האמנותי פותח שתי אפשרויות פוליטיות. הדליתים עשויים להתנער מסטיגמות שנכפו עליהם, ולתעל אותן (באופן נגדי) כדי לייצור חברה שוויונית; או מנגד, הם עשויים לסמן דרך אחרת של היות-בעולם. במסלול הראשון הופך האסור-במגע (untouchable), כפי שטוענת אנופמה ראו, להיות דלית – כלומר, מאובייקט הסופג דיכוי הוא נעשה סובייקט בעל סוכנות. על פי ראו, היפוך זה מבטא את עיקר ההצלחה הפוליטית של הדליתים, שהשכילו "להפוך את התיאור השלילי [שלם] לזהות לעומתית (confrontational)".¹⁹ אמנם בהשוואה לגישות אוניברסליות, יש בכך זניחה רגעית של דאגה לכלל האנושות, ושקיעה לתוך פוליטיקת זהויות; אך כפי שטוען סומִיבְּרָטָה צ'וֹדְהָרִי, באופן שמהדהד את האסטרטגיה של ז'אן-פול סארטר – ניתן לראות בכך שלב שלילי בהתפתחות היסטורית דיאלקטית, שבסופו של דבר תוביל לסינתזה ולדאגה אוניברסלית לכלל האנושות.²⁰ במתווה זה, הדלית הופך למסמן פוליטי ואפילו אסטרטגי. אף שראו מדגישה את הפרטיקולריות של מאבק הדליתים, לדידה הוא אינו שונה באופן מהותי ממאבקים של קבוצות מיעוט אחרות. אמבדקר שיקף דמיון זה כשניסה לגבש ברית פוליטית בין הדליתים לבין השחורים באמריקה והמוסלמים בהודו, אם כי בהצלחה מוגבלת.

ברם אליה וקוץ בה: אם הדלית מסמל דיכוי פוליטי, ולא מהות פרטיקולרית או אופן ייחודי של היות-בעולם, הוא הופך למסומן שניתן למיצוי, ובכך עלול להיווצר

18 M. Abramović, *Rhythm 0*, Studio Morra, Naples 1974.

19 A. Rao, *The Caste Question: Dalits and the Politics of Modern India*, Berkeley 2009, p. 1.

20 S. Choudhury, *Ambedkar and Other Immortals: An Untouchable Research Programme*, New Delhi 2018.

אפקט הפוך: אם ההכפפה של קבוצת מיעוט אינה נעשית רק באמצעות הדרה, אלא גם דרך הכלה וטשטוש הבדלים – אחרות אינה רק עילה לדיכוי, אלא היא גם עלולה להיות מנוכסת.²¹ ההתעוררות של אמנות שעוסקת בדליתים הולידה בעיה דומה, כאשר גלריות מובילות בהודו וארגוני אמנות בינלאומיים החלו לאמץ אמנים דליתים. במסגרות אלה עלול המאבק הפוליטי של הדליתים להפוך למסמן של פתיחות והכלה של החלל המארח, ולנטרל את העוקץ הפוליטי שמניע את האמנים.

ייתכן כי החיבוק הממסדי הזה הוא שהוביל את האמן יוגש ברווה (Yogesh Barve) לייצר את המיצב *I am not Your Dalit*.²² במיצב תלה ברווה פאנלים של LED, ובהם טקסטים של הוגים ופעילים דליתים: אמבדקר, פריאר (Periyar), ג'וטיראו פהולה (Jyotirao Phule) וסוויטריבאי פהולה (Savitribai Phule). הטקסט באתר הגלריה **Art & Charlie** שבמומביי מצהיר שהמיצב נוצר כדי לפצות על היעדרה של מודעות פוליטית במרחב הציבורי בהודו;²³ אבל, באופן מעשי, המיצב מציף את הצופים במבול של מילים שהוצאו מהקשרן, ואשר אינן מתמזגות לכדי אמירה פוליטית ברורה – וכך מונע את ניכוסן. כותרת העבודה משקפת את המוטיבציה מאחורי המיצב, אשר לקוחה מהסופר ופעיל זכויות האדם האפריקאי-אמריקאי ג'יימס בולדווין.²⁴ באחד מהראיונות שנערכו עם בולדווין בשנות השישים הוא מסביר – באופן שמהדהד את הפילוסופיה האקזיסטנציאלית של ז'אן-פול סארטר לגבי זהות יהודית – מדוע הוא מסרב להתכנות "ניגרו" [sic]. היהודי, טוען סארטר, אינו קיים, אלא הוא יציר רוחו של האנטישמי.²⁵ בדומה לכך טען בולדווין כי הוא איננו שחור, וכי המושג מבטא רק את הפחדים של מי שהמציא אותו.

פירוק זה של מושגי הייצוג הגזעני השפיע על הוגים רבים, בהם פראנץ פאנון וסימון דה בובואר, ובמידה רבה ממשיך להדריך גם את החשיבה הביקורתית של הוגים ואמנים בני ימינו. דוגמה אחת מיני רבות היא העבודה *Is a White Thing'Aboriginal Art – It* של האמן האבוריג'ינלי-אוסטרלי ריצ'רד בל (Richard Bell).²⁶ המרחב הציבורי של העבודה הוא בריקולאז': ברקע הקנבס מופיעות דוגמאות טקסטיל "אבוריג'ינליות", שעליהן הטיח האמן נתזי צבע בסגנון האקספרסיוניזם המופשט של ג'קסון פולוק. זאת ועוד, הצבעוניות של הקנבס והשימוש בטקסטים מתכתבים עם אמנות הפופ, בדומה לעבודות אחרות של בל שבהן הוא מחקה את סגנון הקומיקס של רוי ליכטנשטיין. מעל לדוגמאות מופיע כיתוב לבן שמתוחם ברובו במשולש אדום: "Is a White Thing'Aboriginal Art – It".

חשיבה דה-קונסטרוקטיבית שכזו יעילה מאוד נגד שיח גזעני. היא לא רק מבקרת את האלימות שלו, אלא במקביל גם מפרקת את אובייקט השיח שלו. אך באותה נשימה, כפי שטוען אלעד לפידות בהקשר לשיח אנטי-אנטישמי, היא מבטלת את ההבדל

21 לדיון בסוגיית הניכוס בהקשר האמנותי ראו: ר' נלסון, "ניכוס", תרגם א' גלעדי, מבטים, 2 (2023), עמ' 244–256.

22 Y. Barve, *I am not Your Dalit*, Art & Charlie, <https://artandcharlie.com/exhibitions/10-i-am-not-your-dalit-at-india-art/press>

23 שם.

24 ראול פק יצר בשנת 2016 סרט תיעודי עליו, הנושא את אותו שם.

25 J. P. Sartre, *Anti-Semite and Jew*, tran. G. J. Becker, New York 1995.

26 ריצ'רד בל, *Is a White Thing'Aboriginal Art – It*, אקריליק על קנבס, 2002.

האפיסטמי של זהות האחר ומרוקנת אותה מכל תוכן רעיוני.²⁷ כך, במסגרת החשיבה הדיאלקטית של סארטר, זהויות פרטיקולריות כמו זו של היהודי או השחור מוצגות כזמניות, וסופן להיעלם אחרי שתושג מסגרת קיום אוניברסלית. בדומה לכך, תאוריות דה־קונסטרוקטיביות - אף שהן אינן נוהות אחר תפיסת עולם אוניברסלית - מונעות באופן מעשי פיתוח של זהויות אלטרנטיביות.

האם אפשר לחשוב באופן אחר על הדלית בלי לשעתק סטראוטיפים? האם סופו של מאבק הדלית, או כל מאבק אחר במסגרת פוליטיקת הזהויות, מוביל לביטול הקטגוריה שבשמה הוא נולד, כפי שטען סארטר? האם לדלית יש בשורה ייחודית, אפיסטמה שונה או דרך חיים אחרת? ובהקשר האמנותי, האם יש יצירה לא־לבנה - למשל דליתית או אבוריג'ינלית - שאינה מובנית על ידי השיח הלבן? כדי לנתח אפשרות זו דרך יצירות האמנות של שלארה ואחרים, אדון תחילה בתפיסה שהוצגה בספרות האנתרופולוגית לגבי מקומו של הכלוך בחברה האנושית ובסדר החברתי.

לכלוך כהבניה תרבותית

האנתרופולוגית הבריטית מרי דגלס טענה בספרה **טוהר וסכנה** (1966) שלכלוך הוא רעיון יחסי,²⁸ כך שהוא "it exists in the eye of the beholder".²⁹ לדידה, הרתיעה האנושית מלכלוך אינה נובעת בעיקר מסיבות של היגיינה והימנעות ממחלות, אלא מהשאיפה לסדר: "Uncleanliness or dirt is that which must not be included if".³⁰ דגלס טענה כי הכלוך מסמן את גבולות הגוף החברתי, כיוון שהוא מערער את הסדר: "Eliminating it is not a negative movement,"³¹ "but a positive effort to organise the environment".³¹ ניתוח זה מהדהד את מה שפוקו יטען לגבי כוח עשור לאחר מכן.³² שניהם, הכלוך והכוח, אינם רק אוסרים ומדירים - אלא הם בעיקר פוריים ויצירתיים, כפי שאומרת דגלס:

In chasing dirt, in papering, decorating, tidying we are not governed by anxiety to escape disease, but are positively re-ordering our environment, making it conform to an idea. There is nothing fearful or unreasoning in our dirt-avoidance: it is a creative movement, an attempt to relate form to function, to make unity of experience.³³

הכלוך, אם כך, אינו לכלוך כשלעצמו, באופן מהותי - אלא זהו כל חומר שמסולק אל החוץ,³⁴ וככזה הוא אינו עומד בפני עצמו אלא תלוי במערכת:

. E. Lapidot, *Jews Out of the Question: A Critique of Anti-Anti-Semitism*, Albany 2020 27

Douglas (לעיל הערה 9), עמ' 37. 28

שם, עמ' 2. 29

שם, עמ' 41. 30

שם, עמ' 2. 31

M. Foucault, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. A. Sheridan, New York 32
1995 .

Douglas (לעיל הערה 9), עמ' 2. 33

Chakrabarty (לעיל הערה 11), עמ' 542. 34

Dirt then, is never a unique, isolated event. Where there is dirt there is system. Dirt is the by-product of a systematic ordering and classification of matter, in so far as ordering involves rejecting inappropriate elements.³⁵

אחת הדוגמאות לכך שהעלטה דגלס היא מערכת הקסטות בהודו. היחסים בין בני הקסטות מאורגנים בצורה היררכית לפי חוקי טהרה וטומאה דקדניים, שמפרידים ומבחינים ביניהם. ככל שהקסטה גבוהה יותר כך עולה דרגת הטהרה, ולהפך – הקסטות הנמוכות קרובות יותר לטומאה. לדידה, חוקים אלה הם מערכות סימבוליות שמטרתן לשמר את הסדר החברתי, ותו לא.³⁶

לדידה של דגלס, אין הבדל מהותי בין היחס של חברות קדם-מודרניות לטהרה ולטומאה לבין היחס המודרני לניקיון ולכלוך. בשני המקרים המוטיבציה לחלוקה קטגוריאלית זו היא ארגונית: הרחקת כל מה שחורג מהסדר החברתי וממה שנתפס כסדר הטבעי. הטאבו, אם כך, אינו רק אמונה קדם-מודרנית עתיקה, אלא זהו מבנה חברתי שמנהל גם את החברה המודרנית. לפיכך, נוסף על הניתוח העשיר של דוגמאות מגוונות מחברות קדם-מודרניות – חוקי הטהרה של ברהמינים הוויקים (Havik) מקרנטקה, מנהגי הטהרות של שבט הלֵלֶה (Lele) בקונגו, חוקי הכשרות בספר **ויקרא** התנ"כי – מספקת דגלס גם שלל דוגמאות ליחס המודרני לכלוך, שמעידות כי הימנעות ממנו אינה נובעת משיקולים היגייניים בלבד, אלא גם משיקולים סימבוליים.³⁷ לטענתה, לכלוך הוא אובייקט שאינו נמצא במקום שהתרבות ייעדה לו: נעליים על שולחן האוכל, בגדים על הכיסא, כלי בישול בחדר המיטות, אביזרי שירותים בסלון, נתזי מזון על בגדים ועוד.

דגלס מציגה את התאוריה החברתית שלה כתחליף להסבר הפסיכולוגי בספרות האנתרופולוגית לרתיעה האנושית מלכלוך. היא מתעקשת שהטאבו נגד מה שנתפס לכלוך הוא ביטוי למערכת סמלים שאמורה להגן על הסדר החברתי, והוא אינו קשור לתשוקות אינפנטיליות או לנוירוזה. אחת הדוגמאות שדרכן היא דוחה את ההסבר הפסיכולוגי היא השוני לכאורה בין הגישה הריטואלית ההודית להפרשות גופניות לבין ההתנהלות האישית של הודים עם צואה ביום-יום.³⁸ לטענתה, במהלך הטקסים מגע עם הפרשות גופניות נחשב מטמא, אולם באופן פרטי ההודים אינם חשים אי-נוחות עם צואה. אף שעמודים ספורים קודם לכן בספרה היא מזהירה מפני דעות קדומות של מדווחים וחוקרים,³⁹ נקודה זו היא מצטטת את הסופר ההודי-בריטי ו"ס נייפול (Vidiadhar Surajprasad Naipaul) כדי לאשש את טענתה, וכותבת:

If this pollution rule expressed individual anxieties we would expect Hindus to be controlled and secretive about the act of defecation. It comes as a considerable shock to read that slack disregard is their normal attitude, to

35 Douglass (לעיל הערה 9), עמ' 36.

36 שם, עמ' 126.

37 שם, עמ' 26.

38 שם, עמ' 125.

39 שם, עמ' 19.

such an extent that pavements, verandahs and public places are littered with faeces until the sweeper comes along.⁴⁰

בניגוד לדגלס, שמתעלמת מהדעות הקדומות שמדריכות את התיאור של נייפול, כמו גם את הקריאה שלה עצמה - דיפש צ'קרברטי מנתח באופן ביקורתי את האופן שבו מיוצג היחס ההודי לאשפה בתפיסה המערבית. בתחילת מאמרו "Of garbage and the citizen's gaze/modernity" הוא מצטט את נייפול, שמתאר באופן לא מחמיא את הלכלוך בבומביי, וטוען שתיאור זה אינו מהדהד תפיסת עולם מערבית אלא את זו המודרנית.⁴¹ ברם, אף שהוא מאתגר את הסטראוטיפים על הלכלוך בהודו - בדומה לדגלס, ואולי אף באופן מובהק ומכוון יותר, צ'קרברטי אינו עוסק בכלל כותפעה פיזית אלא כהבניה החברתית.

בעקבות דגלס טוען צ'קרברטי שלכלוך קשור ביחסים בין הפנים לחוץ: "The dirt that goes out of the house marks a boundary between the inside and the outside as the paradigmatic form of 'outside' this".⁴² בדומה לכך, לטענתו, חלק גדול מהריטואלים של התקדשות והיטהרות נועדו להגן על הפנים מפני חומרים המגיעים מבחוץ, אשר נתפס כמרחב של סכנה. לניתוח היחס אל החוץ בתרבות ההודית תיאר צ'קרברטי את הבזאר "as the paradigmatic form of 'outside' this".⁴³ הוא הוסיף:

In contrast to the ritually enclosed inside, then, the outside, for which we have used the bazaar as a paradigm, has a deeply ambiguous character. It is -exposed and therefore malevolent. It is not subject to a single set of (enclosing) rules and ritual defining a community. It is where miscegenation occurs.⁴⁴

לדידו, בשונה מהמרחב הסטרילי המודרני או מהמרחב הקהילתי (למשל מקדש או מסגד) - הבזאר הוא מקום שבו נפגשים קודים תרבותיים מגוונים ודרכי התנהגות שונות, ולפיכך זהו מרחב היברידי ואמביוולנטי.

צ'קרברטי טען שגם הקולוניאליסטים וגם הלאומנים ההודים ראו בבזאר מרחב של לכלוך וכאוס. בתקופת הקולוניאלית עורר הבזאר חששות בריאותיים מפני התפשטות מחלות, לצד חששות פוליטיים מפני קשירת קשר נגד השלטון, ועל כן הראג' הבריטי דאג להשליט בהם סדר ציבורי שהתמודד עם שני האיומים.⁴⁵ ברוח תאוריית המוכפפות, שהצביעה על ההמשכיות של מבני חשיבה ופעולה קולוניאליסטיים גם לאחר דה־קולוניזציה, צ'קרברטי טען שמדינת הלאום ההודית המשיכה באותו קו של ממשליות מודרנית ביחס לסדר הציבורי. על אף השוני האידאולוגי ביניהם, גם הקולוניאליסטים וגם הלאומנים ניסו להשליט סדר ברחוב, בבזאר וביריד, כך שיהיו "benign, regulated places, clean and healthy, incapable of producing either"

40 Douglas (לעיל הערה 9), עמ' 125.

41 Chakrabarty (לעיל הערה 11), עמ' 541.

42 שם, עמ' 542.

43 שם, עמ' 543.

44 שם, עמ' 544.

45 שם, עמ' 544.

"disease or disorder is a basic condition of 'public health'" 46. אולם הקולוניאליסטים עשו זאת כדי לשמור על בריאות החיילים שלהם, ואילו עבור הלאומנים "existence, for there is no vigorously productive and efficient capitalism without a healthy workforce and increased longevity" 47.

צ'קרברטי מסביר כי מכיוון שההבטחה הקפיטליסטית של מדינת הלאום לא הובילה לשגשוג כלכלי עבור כולם, רבים בהודו לא קיבלו את הנחות היסוד שהיא אימצה מאירופה ודימתה לאורח חיים אוניברסלי. כך, מתוארת הדאגה לניקיון ולבריאות הציבור כניסיון למשטר את המרחב האמביוולנטי של החוץ לטובת הפרויקט הקולוניאלי או הלאומי. מנגד, צ'קרברטי מציע לראות בהתנהלות של הציבור ההודי עצמו - שבהכללה, לא נענה לקריאה למשמעת ולשמירה על הסדר הציבורי - סירוב להפוך לאזרחים. לפי קריאתו, היחס ההודי לכלוך במרחב הציבורי הוא רשלנות מכוונת המשקפת התנגדות לפרויקט הלאומי: "People in India, on the whole, have not heeded the nationalist call to discipline, public health and public order. Can one read this as a refusal to become citizens" 48.

ברם, צ'קרברטי סבור שלא רק ממשלת הלאום ההודית הייתה שותפה לפרויקט הלאומי של בריאות הציבור, אלא גם מדעי החברה. להמחשת טענתו הוא מנתח באופן ביקורתי את המחקר האתנוגרפי של האנתרופולוגית ההודית ניטה קומאר (Nita Kumar), שכתבה על בעלי מלאכה בוורנסי. בניתוחו הוא מראה כיצד ברגעי קיצון - קומאר מכנה את הפרק שבו היא דנה בנושא זה "גבולות האתנוסוציולוגיה" - נטשה קומאר את העמדה הניטרלית שלה כחוקרת, והביעה יחס שיפוטי כלפי ההתנהלות של מרואייניה:

I found myself understanding my informants and their world with progressive sensitivity, and paradoxically, also understanding how this world should be shunned and condemned as "lower-class" and "backward". 49

המתח בין תפיסות העולם של החוקרת לבין זו של מרואייניה הגיע לשיאו כשהיא גילתה שאחד המודיעים שלה נפטר בנסיבות בריאותיות לא ברורות. העמימות שבה התייחסה משפחתו לנסיבות ולגורמים למוות הובילה אותה לבקר בחריפות את תפיסת העולם שלהם: "he had fallen victim to [...] poverty and ignorance [...] he had been killed by the filthy galis and mohallas of Banaras" 50.

הכנות של קומאר מסייעת לצ'קרברטי להראות שהגישה המחקרית המודרנית אינה ניטרלית. ברם, בדומה לקומאר, הוא מתאר פער בלתי ניתן לגישור בין התרבות המודרנית לתרבות של המרואיינים מוורנסי. פער זה מתעצם כשצ'קרברטי מודה שגם הוא אינו יכול להתגבר על הנחות היסוד של קומאר, ולהשתחרר מהצורך - המודרניסטי לכאורה - לגונן על החיים ולהאריך אותם ככל שניתן. אמנם העמדה של צ'קרברטי

46 שם, עמ' 544.

47 שם, עמ' 544.

48 שם, עמ' 544.

49 שם, עמ' 545.

50 שם, עמ' 545.

כלפי תרבויות לא-מודרנית מכילה יותר, והוא מודע לכך שעמדתו אינה אובייקטיבית; אולם דווקא הניסיון לכבד הבדלים תרבותיים מוביל אותו להניח שיש שוני דיכוטומי בין תרבויות, ולאמץ עמדה פשטנית כלפי התרבות שקומאר חקרה. אם המודרניות מבוססת על פחד מהמוות, כפי שטוען צ'קרברטי, מה זה אומר לגבי העולם המסורתי בוורנסי? האם המרואיינים של קומאר אינם סובלים מתנטופוביה? האם הרצון לשמור על בריאות טובה ולהציל חיים הוא בהכרח מודרני? ולבסוף, האם שמירה על בריאות מחייבת אימוץ תהליכי מודרניזציה וויתור על דרך חיים מסורתית?

הבעיה, אם כך, אינה נעוצה רק ברצון הטוב של החוקרים או במודעות שלהם לעמדתם התרבותית - אלא בהפיכת הבדלים תרבותיים לניגודים בינאריים. גישה דיכוטומית כזו אינה לוקחת בחשבון רשת של גורמים שמשפיעים על ההתנהלות של סוכנים בסיטואציות שונות. בהקשר של היחס לכלוך בתת-היבשת ההודית, ניתן לחשוב על גורמים נוספים שהניתוח הסטרוקטורליסטי של צ'קרברטי אינו מתייחס אליהם, גם אם הם טריוויאליים ואינם מתנסחים כאופוזיציה פוליטית מלמטה: פערים כלכליים, מחסור בתשתיות, המעבר מאקוסיסטם מסורתי למודרני, והיחס בין מערכת הקסטות למגע עם פסולת, שעליו מצביעה דגלס כנזכר לעיל. חלק מהגורמים האלה קשורים בהבניות חברתיות (קסטות), אחרים במציאות פיזית וחומרית (תשתיות, משאבים). המאמר משנות התשעים, בכל אופן, מציב בסוגריים את אותם גורמים שקשורים במציאות הפיזית והחומרית. וכך, חמוש בתובנות סטרוקטורליסטיות, מגן צ'קרברטי על מה שהוא מתאר כעמדת המוכפף.⁵¹

לכלוך ויחסיות

הניתוח הסטרוקטורליסטי של דגלס וצ'קרברטי, כמו גם הביקורת על הבניית הזהות של הדלית או של כל זהות תרבותית אחרת, מאתגרות קריאות פוזיטיביסטיות או נאיביות שאינן לוקחות בחשבון את המעורבות שלנו בהבניית המציאות. אולם הריחוק שהיא יוצרת בין המערכת הסימבולית לדברים עצמם, או לכלוך כתופעה פיזית, מעלים סימני שאלה רבים, בייחוד בימינו לנוכח משבר האקלים. גם אם הרתיעה מלכלוך אינה רק עניין היגייני, הניתוח התרבותי של דגלס וצ'קרברטי נראה לכל היותר חלקי בתקופה שבה פסולת אנושית משנה בפועל את פני כדור הארץ. כמו גוש השומן שהגיח ממעמקי הביוב הלונדוני, כך גם המציאות החומרית והסביבתית מאתגרת את העיסוק במסגורים חברתיים שהעסיקו במשך שנים חוקרים מתחומים מגוונים, ודחקו לקרן זוית את העיסוק הטריוויאלי-לכאורה במציאות עצמה.

התגובה הקונבנציונלית לקונסטרוקטיביזם שמאפין את עבודתם של דגלס וצ'קרברטי היא המרתו בריאליזם או בפוזיטיביזם. אם דגלס מנתבת את הלכלוך לתחום התרבות והשפה, תגובת נגד לכך היא לתארו באמצעות הגדרות אובייקטיביות שמתבססות על עובדות מוצקות. כנגד שני קטבים אלה, מציע הסוציולוג הצרפתי ברונו לאטור גישה ניואנסית יותר - שלוקחת בחשבון גם עובדות חומריות וגם עובדות חברתיות, ורואה בהן חלק ממכלול שמרכיב את מרקם המציאות. בעיניו אין

51 בסוף המאמר משתף צ'קרברטי את הקוראים במוטיבציה לכתיבתו: בימים רחוקים שבהם היה בעל תודעה אזרחית מפותחת אך לא מודעת, הוא העיר לילד בכלכותה שיפסיק ללכלך את הרחוב. בתגובה שאל הילד בהתרסה אם הוא חושב שהוא נמצא באנגליה. צ'קרברטי מתאר את המאמר כתשובה מאוחרת לאותו מפגש.

סתירה בין היכולת של מדענים להצביע על עובדות לבין זו של חוקרי חברה להצביע על הבניות חברתיות.⁵² לתיאור מרחב זה הוא מציע את המושג "קומפוזיציה", שניתן לפרשו כמפגש בין עובדות וערכים.⁵³ דגלס, לעומת זאת, נוקטת גישה רדוקציוניסטית, כפי שעולה מהביקורת שלה על הסברים פסיכולוגיים לטקסים "פרימיטיביים" [sic]. היא דוחה תאוריות שרואות בריטואלים מבעים של אינפנטיליות או נזירוז, וממירה את ה"רדוקציה" הפסיכולוגית ב"רדוקציה" סוציולוגית.⁵⁵ המשותף להסבר הסוציולוגי והפסיכולוגי הוא ששניהם מנסים לצמצם את מספר הרכיבים הכלולים בתיאור התופעה, וכך להגביל את יחסיה ואת קשריה עם תופעות אחרות.

יחסיות מובנת כיום כתכונה שמערערת על היציבות של רעיונות שנתפסים כמוחלטים, אבל דגלס משתמשת במושג גם במובן החמור שלו – תפיסה שישויות אינן עצמאיות, אלא הן קשורות ומתייחסות לישויות אחרות. לכלוך, טוענת דגלס, צריך להיות מובן ביחס למציאות (מבנה) שמייצרת אותו – מציאות שלדידה אינה חומרית, אלא חברתית. כך, בדומה להסבר הפסיכולוגי, היא מפנה את המבט מהאובייקט שנתפס מלוכלך או נקי אל הסובייקט או החברה שמסמנת אותו ככזה. בשונה מההסבר המדעי-בריאותי, שתולה את הרתיעה מלכלוך בסכנה הפיזית שמעורר החומר, דגלס מסבירה זאת בסכנה להפרת הסדר החברתי. הבעיה עם הסבר מסוג זה אינה שהוא רלטיביסטי מדי, אלא שהוא אינו רלטיביסטי מספיק: הוא נשען על רדוקציה של תופעה חברתית למשתנה אחד (במקרה זה – שמירה על הסדר החברתי), וממדר גורמים או שחקנים אחרים ברשת. אם לכלוך הוא אכן יחסי למערכת שבה הוא מתפקד, יש להבין קומפוזיציה זו כמסגרת מסועפת וענפה, שאינה מתמצה במשתנה אחד או במרכז מוחלט.

במונחים בלשניים, דגלס ממירה רפרנט אחד במשנהו. סמלים הקשורים בטומאה ובלכלוך מתייחסים אל רפרנטים מהסדר הטבעי, ואילו דגלס טוענת כי המצע האמיתי שעליו מושתתת המערכת הסימבולית של לכלוך וטאבו הוא הסדר החברתי. זאת ועוד, בשונה מהניתוח הסוסוריאני של שפה, שבו הרפרנט נדחק למעמד משני ושולי – אצל דגלס הוא תופס מקום מרכזי. ללא הרקע של המציאות החברתית שהטאבו צריך לארגן, אי אפשר להבין את מערכת הסמלים שהוא יוצר. חריגה זו מהמסגרת הרעיונית של דה-סוסיר אינה ייחודית לדגלס, וחוקרים רבים נוספים מתחומי מדעי הרוח והחברה אימצו את ארגו הכלים הסמיוולוגי שהוא פיתח, בין אם במפורש או במובלע. בהתאם לרוח המדעית המודרנית שמנסה להבין כל תופעה "כשלעצמה" – שאותה מגמה שדגלס מכנה הבחנה (differentiation) – דה-סוסיר הגדיר שפה במנותק מגורמים אחרים. כך, במשפט החותם את הקורס שלו בבלשנות כללית, כתב דה-סוסיר (או שמא תלמידיו): "the true and unique object of linguistics is language studied in"⁵⁶ "and for itself".

52 Latour (לעיל הערה 10).

53 B. Latour, "The Promises of Constructivism", D. Ihde and E. Selinger (eds.), *Chasing Technoscience: Matrix for Materiality*, Bloomington 2003, pp. 27-46, at p. 15.

54 Douglas (לעיל הערה 9), עמ' 118.

55 שם, עמ' 123.

56 F. de Saussure, *Course in General Linguistics*, trans. W. Baskin, New York 2011, p. 232.

חוקרים ממדעי החברה עמדו על הקושי שמעוררת הגישה של דה־סוסיר. פייר בורדיה, למשל, הכריז על עצמו כמי שעושה "סטרוקטורליזם בלי הפילוסופיה הסטרוקטורליסטית", וטען כי "האוטונומיזציה של השפה" שממנה נוצרה "בלשנות סטרוקטורליסטית":

excluded from it all forms of research that put a language in contact with the ethnology or political history of those who speak it, or the geography of the area where it is spoken, on the grounds that these factors would bring nothing to the knowledge of language taken in itself.⁵⁷

לעומת זאת, כפי שראינו קודם, הניתוח של דגלס מדגיש את היחס בין מערכת הסמלים של הכלוך למציאות החברתית. בדומה לכך ניתן לתאר את היחסים בין ההבניות החברתיות של הכלוך לבין המציאות החומרית שאותה הן מארגנות. אמנם פסולת היא קטגוריה יחסית התלויה במערכת שמפרישה אותה, אבל האיזון של המערכת - כפי שאנו מגלים יותר ויותר בעשורים האחרונים - הוא עדין ושברירי, ודורש ניהול מדוקדק שלוקח בחשבון גם את תוצאות הפרת הסדר. הסוגים השונים של גזי חממה ודלקים מאובנים אינם פסולת כשלעצמם, וכשהם מצויים במקומם בסדר הטבעי הם אינם מזהמים; אבל כשהם חורגים מסדר זה הם משבשים את האיזון של מערכת כדור הארץ, ועלולים להוביל לתוצאות הרוט-אסון.

פרספקטיבה רשתית של לכלוך וטומאה מצביעה על חולשה נוספת במסגרת התאורטית של דגלס. אמנם היא לא מזלזלת בטאבו כמו חוקרים לפניו אלא לוקחת אותו ברצינות, אבל היא משתמשת בו ככסות להסבר התרחשות אחרת - דהיינו, שמירה על הסדר החברתי. באופן זה היא לא רק מבטלת וממדרת ממדעי החברה את מה שהם אינם יכולים להבין או לנסח - טהרה וטומאה, אלא גם אין ביכולתה לספק תיאור עבה של המציאות החברתית. גם אם דגלס אינה יכולה לאמץ את מושגי הטהרה והטומאה של חברות קדם־מודרניות, השיפוטיות שלה כלפיהן, או חוסר היכולת להתייחס אליהן כמות שהן במרחב החברתי שהיא בוחנת (למשל ביחס לפרפורמנס שלהן), מצמצמת את היכולת שלה להבין את תפקודן באותו מערך חברתי. כך, בהקשר של מערכת הקסטות, אם האיסור־במגע הוא רק אשליה שמכסה על הצורך בשמירה על ההיררכיה והסדר החברתי - דגלס אינה יכולה לעמוד על השלכות והסתירות הפנימיות של אותו סדר, כיוון שהיא מציבה בסוגריים אלמנטים שמרכיבים את הרשת שבתוכה ומתוכה נוצרו מושגים של לכלוך, טומאה, טהרה וטאבו. למעשה, דווקא הניסיון לבחון ברצינות את מושגי הטהרה שעליהם מושתת הסדר החברתי חושף את כשליו הפנימיים של סדר זה.

בקריאה דה־קונסטרוקטיבית, לכלוך יכול להיראות כחוץ המכונן (constitutive) שמגורש מניקיון אבל גם חיוני לקיומו.⁵⁸ התלות הבינארית בין ניקיון ולכלוך, אם כך, היא הדדית: הכלוך מוגדר על ידי הסדר שממנו הוא מודר, אבל במהופך הוא גם מגדיר אותו. זאת ועוד, לא רק מה שמורחק (הכלוך) הוא יחסי, אלא עצם פעולת

57 מצוטט שם, עמ' L; P. Bourdieu, *Ce que parler veut dire: L'économie des échanges linguistiques*, Paris 1982.

58 S. Hall and P. du Gay (eds.), *Questions of "Identity"* S. Hall, "Introduction: Who Needs Cultural Identity", London 1996, pp. 1-17, at p. 3.

ההבחנה וההדרה, שלעולם איננה יציבה או קבועה. מבחינה אקולוגית זה נכון לא רק במובן המופשט והדיסקורסיבי. פסולת - כפי שאנו הופכים להיות מודעים יותר ויותר - אינה יכולה להיעלם באופן מוחלט, מכיוון שלסביבה שלנו אין חוץ אבסולוטי. כל מרכיב במערכת כדור הארץ, או הגאיה כפי שמכנה אותה גיימס לאבלוק (James Lovelock),⁵⁹ משפיע על מרכיבים אחרים.

בדומה לכך, חוקי הטהרה הסבוכים של הברהמינים מצביעים על השבריריות, אם לא חוסר האפשרות כליל, של ההפרדה בין הקסטות - מכיוון שהאסור-במגע מספק שירותים שבלעדיהם הטהרה לא יכולה להישמר. מסיבה זו, מגע וניתוק נתקלים זה בזה שוב ושוב, והמחוקקים חייבים לפתח דרכים חדשות להפריד ביניהם.⁶⁰ בפועל, אם כך, דווקא מי שאינו בר-מגע (דרך נוספת לתרגם *untouchable*) הוא שעומד בראש פירמידת הקסטות - ולא הדלית, שמשוקע ראשו ורובו בסביבתו, ומקיים מגע מתמיד עם ישויות לא-אנושיות שמאפשרות את הקיום האנושי.

עידן פלנטרי



תמונה 3. *Beside Your Warmth*, אקריליק על בד ומזרונים, משתנה, 2025

האמנית סוואטי קומארי (Swati Kumari) מאתגרת את משטר הגבולות הגופני שהטילה מערכת הקסטות. בעבודה *Beside Your Warmth* היא שרטטה על סדין לבן במכחול ובצבעי אקריליק את קווי המתאר המשתנים של גופיהן של אמה וסבתה בזמן שנחו על המיטה (ראו תמונה 3). תזוזות הגוף והדינמיקה שלו ביחס לחלל שעוטף אותו יצרו קווי מתאר שבורים, מצטלבים וחמקמקים, שמערערים על הניסיון לכלוא את הגוף האסור-במגע בתוך גבולות קבועים. בהתבסס על אותם קווי מתאר יצרה האמנית מזרנים בעלי צורות אורגניות, שאינן דומות לגוף האנושי כפי שהוא נראה כשהוא סטטי, והזמינה את הקהל לשבת עליהם, לשכב על גביהם ולגעת בהם.

בדומה לעבודתו של ברווה, עבודה זו מערערת על הניסיון להגדיר זהות דליתית קבועה ומתוחמת, ברם היא גם מצביעה על האינטראקציה השונה של גוף הדלית עם הסביבה. הדלית, כפי שכותב צ'קרבקטי, נמצא במגע מתמיד ודינמי עם הסביבה שלו, ובכך הוא יכול להצביע על אופן אחר של היות-עם עולם החי, הצומח

59 . J. Lovelock, *Gaia: A New Look at Life on Earth*, Oxford 1979

60 ראו למשל: Douglas (לעיל הערה 9), עמ' 35.

והדומם - שעשוי לשמש מודל בעל-ערך בעידן האנתרופוקן. קריאה שכזו אינה רואה במאבק של הדלית רק מאבק פוליטי נגד הכפפה, הדרה, הסללה וסטגמיטיזציה, אלא גם מאבק חיובי למען אופן אחר של היות-בעולם, שמאתגר את נקודת המוצא של השיח השולט לא רק בהודו המסורתית - אלא גם בתפיסה המודרנית של הסביבה.

בשנת 2009 פרסם צ'קרברטי את המאמר "The Climate of History: Four Theses", שהפך לפרק הראשון בספרו **האקלים של ההיסטוריה בעידן פלנטרי**.⁶¹ ספר זה מבטא תפנית חדה בחשיבה של צ'קרברטי. לא רק שאין בו התייחסות מרכזית לשאלות פוסט-קולוניאליות, אלא גם שאלות שהעסיקו הוגים מרקסיסטים נדחקו לקרן זוית. במקום זאת בוחן צ'קרברטי תמות שקשורות למדעי הסביבה, ומתמקד לא רק ביחסים בין בני האנוש עצמם, אלא גם ביניהם לבין הלא-אנושיים (nonhumans). אולי דווקא בשל התפנית הריאליסטית הזאת, וכמו כדי לגשר בין עבודתו המוקדמת לזו המאוחרת, בוחן צ'קרברטי לפתוח את הספר דווקא עם הגל - הנציג המרכזי של האידיאליזם הגרמני:

If Hegel [...] were alive to plumb the depths of our sense of the present, he would notice something imperceptibly but inexorably seeping into the everyday historical consciousness of those who consume their daily diet of news: an awareness of the planet and of its geobiological history.⁶²

אמנם צ'קרברטי מסתייג מהתפיסה הלינארית של הגל, ומדגיש את מגוון הדרכים שבהן חודרת הפלנטה לתודעה האנושית - "This is not happening everywhere" - "at the same pace, for the global world remains undeniably uneven";⁶³ עם זאת, התובנה הגליאנית הזו עוזרת לו לחדד את השאלה שמדריכה את הספר: כיצד העיסוק בפלנטרי משנה את האופן שבו אנו חושבים על פוליטיקה, היסטוריה ומקומה של האנושות בעולם? במאמר שסקרתי לעיל מראה צ'קרברטי כיצד הבניות חברתיות משפיעות על האופן שבו אנחנו מתייחסים למציאות, ואילו **האקלים של ההיסטוריה בעידן פלנטרי** מציג תנועה הפוכה: הספר בוחן כיצד שינוי במציאות (משבר האקלים) מחולל תפנית תודעתית ו"שינוי קונספטואלי".⁶⁴

כחלק מאותו שינוי, מנסה צ'קרברטי לגשר בין העמדה הפוזיטיביסטית של מדעי הטבע לספקנות שהתפתחה במדעי החברה בעשורים האחרונים. בדומה ללאטור, הוא טוען שקיומם של שיקולים פוליטיים במחקר מדעי אינם מסלפים אותו, ואף להפך - מדע אינו יכול להיות מנותק משאלות פוליטיות.⁶⁵ זאת ועוד, צ'קרברטי עומד על האבסורד שבעמדות ספקניות יותר: "After all, if science is nothing but politics (however understood), then what is the cognitive status of this statement itself? Is it more

61 Chakrabarty (לעיל הערה 12).

62 שם, עמ' 1.

63 שם, עמ' 2.

64 שם, עמ' 2.

65 שם, עמ' 14.

66. "certain than science or politics"? השילוב בין פוזיטיביזם לקונסטרוקטיביזם ניכר בעמדתו ביחס למשבר האקלים:

Without the sciences, there still would have been atmospheric warming and erratic weather, but there would not have been an intellectual problem called "planetary climate change" or "global warming" or even the Anthropocene.⁶⁷

המונח "עידן פלנטרי" מציין את המעורבות ואת הקשר בין בני אדם לשחקנים לא־אנושיים (nonuna). כפי שבעידן הגלובלי אי אפשר להכחיש השפעות בין־תרבותיות, כך בעידן האנתרופוקן אי אפשר שלא לראות את ההשפעה של בני אדם על הסביבה, ואת ההשפעה שלה עליהם. ברוח זו מאשים צ'קרברטי את התאוריה הפוסט־קולוניאלית, כמו גם את העבודה המוקדמת שלו עצמו, ב"עיוורון לסביבה"⁶⁸. לדידו, חוקרי סביבה הבליטו את אחדות העולם, תוך הדגשת זהות וקשרים בין ישויות שונות; ואילו חוקרי מדעי הרוח, ובייחוד אלה המזוהים עם ביקורת פוסט־קולוניאלית, עסקו בשוני, וטענו שכל ניסיון להראות דמיון מכחיש את הריבוי של המציאות, בייחוד ביחס להבדלי צבע, מין, מעמד וכו'. זאת ועוד, צ'קרברטי טוען שהתאוריה הפוסט־קולוניאלית התחמקה מעיסוק בגוף, ובאופן ספציפי יותר לימודי המוכפפות היו עיוורים לשאלת הקסטה ולהשפעה החברתית של האיסור־במגע - בכך שנטו להכליל אותן במושג "מוכפף", ולא לבחון זאת כקטגוריה אנליטית עצמאית.

אולם בעידן הפלנטרי, הוא טוען, אין מנוס מעיסוק בגוף ובקשריו עם הסביבה. עיסוק זה מעצב גם את האופן שבו יש לדון בשאלות פוליטיות. בהתאם לגישה זו, בפרק "Planetary aspirations: Reading a suicide in India" הוא מנתח את מכתב ההתאבדות של רוהיט וומולה, דוקטורנט באוניברסיטת היידראבד, שהתאבד במחאה נגד הנהלת האוניברסיטה, שלטענתו התעמרה בו בגלל המעורבות הפוליטית שלו במאבק הדליתים בקמפוס. צ'קרברטי מזהה במכתב שתי דרכי התמודדות עם דעות קדומות ביחס לגוף של הדלית: האחת ליברלית־הומנית והשנייה פלנטרית. הראשונה מכחישה את הגוף המוכתם בסטיגמה, ומתייחסת לאדם כישות אבסטרקטית; ואילו השנייה מפרקת את אותם סטראוטיפים דרך הגוף:

by taking away the "individual" body of the person and connecting it to the material that makes up our universe - ancient atomic and subatomic particles.⁶⁹

לפי הגישה הפלנטרית, המגע של הדלית עם חומרים "מטמאים" או מזהמים הופך מחולשה ליתרון אפיסטמי, כך שהגוף של הדלית מייצג אופן אחר של היות־בעולם. אחת ממטרות המאמר של צ'קרברטי על ייצוגי הזבל בהודו,⁷⁰ כפי שצוין לעיל, הייתה לסמן את גבולות השיח המודרני, ולהצביע על צורות חיים אחרות ואפיסטמות אלטרנטיביות. בכל אופן, הוא הודה שאין ביכולתו להתגבר על ההבדל האפיסטמי,

66 שם, עמ' 231.

67 שם, עמ' 14.

68 שם, עמ' 17.

69 שם, עמ' 114.

70 Chakrabarty (לעיל הערה 11).

ולהשתחרר מהנחות היסוד של המודרנה. אחד הספקות שהעליתי לגבי התפיסה של צ'קרברטי הוא אם ערך החיים אכן ייחודי לעולם המודרני, ואם יש בכוחו להסביר את ההבדל בין תפיסת העולם שלו ושל קומאר לבין תפיסת עולמם של אנשי המלאכה מוורנסי. שאלה זו קשורה בביקורת רחבה יותר שהתנסחה בשני העשורים האחרונים לא רק כלפי לימודי המוכפפות, אלא גם כלפי התאוריה הפוסט-קולוניאלית בכללותה. תאוריית המוכפפות, שאותה פיתחו בין היתר רנאג'יט גוהא (Ranjit Guha), פרטה צ'טרג'י (Partha Chatterjee), צ'קרברטי והוגים אחרים, הייתה בעלת השפעה נרחבת במדעי הרוח והחברה, הרבה מעבר לדרום-אסיה. ההשפעה של קבוצת הוגים זו על חוקרים מדרום-אמריקה הובילה להקמת קבוצה מקבילה באמריקה הלטינית בשנות התשעים, שפעלה תחת השם "לימודי מוכפפות". כעשור לאחר מכן, בעקבות חילוקי דעות, פרשו מהקבוצה כמה חוקרים שהובילו קו רדיקלי וביקורתי יותר ביחס לאפיסטמולוגיה המודרנית. הקבוצה החדשה כינתה את עצמה "קולקטיב קולוניאליות/מודרניות", ולאחר מכן "דה-קולוניאליות" (Decoloniality). בין חבריה היו וולטר מיניולו (Walter D. Mignolo), רמון גרוספוגואל (Ramón Grosfoguel) ואחרים. הקולקטיב הדגיש את הדיכוי האפיסטמי נגד חברות לא-מערביות, וכאלטרנטיבה למודרניות התמקד בתפיסות עולם ילידיות.⁷¹

על פניו, צ'קרברטי בחר באפיק הפוך: טענתו המרכזית בספרו היא שחלחול הפלנטרי לתודעה ההיסטורית מפנה את תשומת הלב המחקרית להיסטוריה אחרת של הפלנטה, ובהכרח דוחק לשוליים את העיסוק בהיסטוריה אנושית - בין אם זו מוכפפת או שלטת, מגיעה מהמרכז או מהשוליים. במילים אחרות, על פניו, נקודת המבט הפלנטרית הופכת את ההבדלים בין מזרח ומערב, מודרני ופרימיטיבי, לשוליים ולטריוויאליים. הפרספקטיבה הפלנטרית הובילה את צ'קרברטי לחפש דפוסי מחשבה שונים מההיגיון המודרני שהפריד בין האדם לטבע, ואשר הוביל לאסון אקולוגי.⁷² ואולם בעקיפין הוא בכל זאת מסיק את אותן מסקנות של תנועת הדה-קולוניאליות (decoloniality), שכיוונה את חיצי הביקורת שלה נגד הלוגיקה המודרנית: הוא רואה בגוף של הדלית אלטרנטיבה לתפיסה המודרנית של החיים עם הסביבה. זאת ועוד, צ'קרברטי אינו סבור שהביטוס סביבתי זה ייחודי לדלית, אלא לדידו הוא מתגלם בצורות שונות אצל חברות ילידיות גם במקומות אחרים בעולם.⁷³

The Dalit body, as imagined in the oppressive Brahmanical schema, is marginalized because of its forced contact with death and waste matter; however, it is also one example-bracketing for the moment the relations of oppression that upper castes have built around it-of the human body imagined as intrinsically connected to the nonhuman and the non-living.⁷⁴

71 ראו למשל: W. d. Mignolo and C. E. Walsh, *On Decoloniality: Concepts, Analytics, Praxis*, Durham 2018.

72 M. Heidegger, "The Question Concerning Technology", trans. W. Lovitt, *The Question Concerning Technology and Other Essays*, New York 1977, pp. 3-35; B. Latour, *We Have Never Been Modern*, trans. C. Porter, Cambridge 1993.

73 Chakrabarty (לעיל הערה 12), עמ' 118.

74 שם, עמ' 118.

זאת ועוד, צ'קרברטי טוען כי גוף הדלית יכול להדריך את האנושות כיצד יש לחיות בעולם פלנטרי:

we could look on the Dalit's body as both an acknowledgment and a reminder, however perverse in its constitution, of all the other living bodies we need to connect with in order to keep our human bodies alive. If we could get out—even in pro-Dalit thought that only focuses on injustice between humans—of anthropocentric thinking, then we could see the Dalit's body as the body that makes us aware of all the networks of connections between different life-forms that enables humans, as a form of creaturely life, to survive. The Dalit's body is itself constructed nonanthropocentrically—it is always human with animals, live or dead, and embedded in the world of microbes (with its relationship to the handling of waste). In that sense, the Dalit's is what I might call the planetary body.⁷⁵

אפיסטמולוגיה דליתית

התפיסה של צ'קרברטי, שרואה בדלית גוף פלנטרי, ניכרת ביצירות אמנות שמדגישות את האופן הייחודי של היחסים של הדלית עם סביבתו. בדומה למיצב *Human in Una* של קמבלה, גם השפה הוויזואלית של ויקרנט בהיסה היא ישירה ואילוסטריטיבית, וכמו מטשטשת, ביוזעין או שלא ביוזעין, את הבחנה בין אמנות גבוהה לתרבות חזותית פופולרית. כמו בפוסטרים פוליטיים של תנועות מחאה, הציורים של בהיסה קוראים לפעולה. לדוגמה, בציור *The Rise of Protests #9*, שנוצר גם הוא בתגובה ללינץ' באונה, הוא ממקם בקדמת הקנבס גווייה של פרה שחלק מעורה נפשט ואיבריה הפנימיים נשפכים החוצה.⁷⁶ לידה שרועה גופה שותתת-דם של גבר בתנוחה דומה, שידו מחזיקה ברגל הפרה. ברקע נראה פסלו של המנהיג הגדול של הדליתים, ד"ר בהימראו ראמג'י אמבדקר (1891-1956), שהיה שר המשפטים הראשון של תת-היבשת ועמד בראש הוועדה שניסחה את חוקת הודו. גבו של אמבדקר מופנה אל הצופים, וידו מצביעה הרחק אל פינתו הימנית של הקנבס וממנה הלאה. בתווך, במרכז הציור, הוסיף האמן רישום חיוור של עץ גדוע שצורתו מרמזת על צלב.

המרחב הסמנטי של הציור מאורגן באמצעות זהויות וניגודים שמערערים על הנחות היסוד של מערכת הקסטות. במהלך הלינץ' באונה, כאמור, הזדהו הבריונים כחברי גאי פרקשן, התארגנות דתית להגנה על פרות. בני המשפחה הדליתית הוצגו כאנטיתזה לקדושתה של הפרה, והואשמו בהריגתה. האנלוגיה החזותית בין הפרה לדלית שמציג בהיסה ביצירתו מפרקת את הניגוד בין קדושה לטומאה, ומדגישה את הזיקה בין הדלית לעולם החי. הקשר הזה מוביל כמובן לתוצאה הרסנית: עץ הקיום המשותף בין העולם האנושי לעולם הטבע נגדע, והדלית והפרה שוכבים תחתיו חסרי חיים.

75 שם, עמ' 1, 26.

76 1. בהיסה, *The Rise of Protests #9*, שמן על קנבס, 28x33. ראו: Anant Art, *Vikrant Bhise, The Rise of Protests #9*, 2021, <https://www.anantart.com/artworks/1492-vikrant-bhise-the-rise-of-protests-9-2021>

הריחוק של הפסל של אמבדקר - שבעצמו הוא רק דימוי של דימוי - מהדלית והפרה שממוקמים בקדמת הציור, מדגיש את הפער בין החזון למציאות של הדליתים. בדומה לכך, ידו השמאלית של הפסל, שאוחזת בדרך כלל בספר החוקה, אינה נראית לצופה; ואילו היד השנייה מצביעה הרחק מעבר למרחב הציור, אל מציאות אוטופית שהחוקה ומדינת הלאום עוד לא הצליחו לממש.⁷⁷

בדומה לכך, האמנית רנג'יטה קומארי יצרה צמחייה שגדלה על ספר החוקה, אשר מסמלת את ההתפוררות שלה, ואולי אף את כישלונה בהגנה על דליתים (ראו תמונה 4). מנגנוני המדינה המודרנית שאמבדקר שקד על ניסוחם המשפטי נשחקו עם הזמן, והסדקים שנפערו בהם הצמיחו גידולי פרא. ברם, ניתן לקרוא את העבודה גם מזווית פלנטרית, ולראות את המסמך המשפטי ואת עולם הצומח לא כניגודים אלא כמשלימים זה את זה. ייצוג פוליטי שכזה אינו רק מבקר את הפער בין חזון אוטופי למציאות דיסטופית, אלא גם מציע צורת קיום אחרת, שבה העולם הטבעי והעולם האנושי מקיימים ביניהם יחסים סימביוטיים.



תמונה 4. *Farming of Fundamental*, ספר חימר, זרעי חרדל, עם וידאו סטופ-מושן 05:11, 2021. L 48 × W 30 × H 9 cm.

גם העבודות של מוהיט שלארה, כאמור, אינן עוסקות רק בדיכוי ובהכפפה, אלא מייצגות דרך אחרת של היות-בעולם, שמאתגרת דפוסי מחשבה מסורתיים ומודרניים.

77 לקריאה נוספת על יצירתו של האמן ראו: R. Talitha, "Bhise: Ambedkarite imagery a landmark moment for mainstream Indian art", *TwoCircles.net*, 6.2.2023, <https://twocircles.net/2023feb06/448274.html>

אם המגע עם לכלוך דחק את הדלית לשולי החברה, היצירות של שלארה מתריסות כלפי היחס לכללך. לכן הוא אינו שוקד על "שיפור" התדמית של הדלית, או מפרק את הסטיגמות עליו. דרך זו מרחיקה את הדלית מפסולת, וכופה את הלוגיקה שעליה מתבסס האיסור-במגע, תוך הצגתה כטבעית - כלומר היא מייצרת הבדלה, הדרה והדחקה של הסביבה החומרית. במקום להרחיק את הדלית מהחומרים שהמגע איתם דחק אותו לשולי החברה, בוחר שלארה דווקא להתקרב אליהם, כפי שמורה שם תערוכת היחיד שלו *Drawing Near*.

ההזדהות של שלארה עם עמדת הדלית, אם כך, אינה אסטרטגית אלא אפיסטמית. הקיום לצד חומרים שסולקו אל מחוץ לסדר האנושי הוא מוטיב מרכזי בחזון הפלנטרי שלו. הוא מתעד מזבלות, מי שופכין, עובדי תברואה וחזירים בשפה ציורית, עשירה ואקספרסיבית, כהתרסה נגד מסורות הציור ההודי והמערבי, שהתמקדו בירוק ובפסטורלי. החומרים, האתרים והשחקנים ששלארה רושם ומצייר הם חלק מהקיום שלנו, גם אם אנחנו בוחרים בדרך כלל שלא לראות אותם. היגיון פלנטרי זה ניכר במערומי הזבל שהוא מתעד, שאליהם מושלכים חומרים אורגניים ומלאכותיים בערבובייה, ובמי השופכין שמתמזגים עם מימי הנהרות והים. ערבובייה זו אינה מאפשרת לצופה להכריע אם הגבעות שהוא רואה נוצרו באופן אורגני או מלאכותי, ואם גופי המים נקוו בידי אדם או בדרך הטבע. זאת ועוד, האנשים ובעלי החיים ששלארה רושם מגלמים קיום משורג עם המרחב: כך למשל, ברישום מתוך הסדרה *Intimacy with Waste*, שלד של פרה נבלע בין צמחי פרא ופסולת אנושית, המוצגים בתוכו וסביבו, והצופים מתקשים להכריע היכן נגמר השלד ומתחיל הרקע ולהפך. (ראו תמונה 5).



תמונה 5. *Intimacy with Waste*, דיו על נייר, 43.2 × 61 ס"מ, ת, 2025
L 48 × W 30 × H 9 cm, 2021

שלארה כמובן אינו סבור שאין הבדל, או שלא צריך להיות הבדל, בין חומרים שמסכנים את הקיום האנושי לחומרים שעוזרים לשגשוגו של כדור הארץ; אבל הוא דוחה את האשליה המסורתית והמודרנית שמאפשרת דחיקה של אובייקטים אל החוץ. כך, במיצג *Breath After Crossing Yellow Line* שוכב האמן על רצפה מאובקת, ומסמן קו באמצעות שאיפה של האבק לתוך גופו (ראו תמונה 6). העבודה נוצרה בתגובה לזיהום האוויר בדלהי, העיר שבה מתגורר האמן, אבל היא מצביעה על כישלון מהותי יותר בהתמודדות של האנושות עם פסולת. הניסיון לסמן קו בין מה שבפנים ומה שבחוץ הוא לא רק אבסורדי, אלא גם פְּטָלִי: החומרים שנדחקים אל מחוץ למרחב הנקי שבים לפקוד את החברה האנושית. אם שאיפת האבק נראית לצופה משוללת היגיון ומסוכנת, זהו רק שיקוף של האופן האבסורדי שבו אנו חיים עם הקיום שמקיף אותנו.



תמונה 6. מיצג, Noida, Kaladham, 2023

בהתאם לכך, שלארה אינו מתמקד בסבל של הדליתים, אלא באסטרטגיות ההתנגדות שלהם. ברישום אחר בסדרה *Intimacy with Waste* נראים פעילים דליתים בשעה שהם משליכים גוויות של פרות בכניסה למשרדי ממשלה, כמחאה על הלינץ' באונה (ראו תמונה 7). הרישום עצמו יוצר תחושה כאוטית ומאורגן באופן ריזומטי, חסר מרכז ברור וסדר "אסתטי". במרכזו מתועד גוף המשאית שממנה נפרקו הפרות, אולם הוא מוצג במטושטש ונראה כמו כתם כהה או חור שחור; ואילו הדמויות של הפעילים והפרות מאורגנות באופן אקראי - עדות גם לאופי הצילומים שמהן הועתקו - כך שראשי הפעילים נחתכים אל מחוץ למסגרת, וראשי הפרות נראים מנותקים מגופן. הרישום, כאמור, מתעד פעולת מחאה שבעצמה יכולה להתפרש כמיצג אמנותי עם

שלל משמעויות. במחאה על ההלקאה של הנערים באונה, הצהירו המוחים שיפסיקו לשמש בתפקיד המסורתי שמערכת הקסטות ייעדה להם ולטפל בפגרים. השלכת הגופות מול המשרדים נועדה כמובן לייצר "מופע ראווה", ולתת ביטוי ויזואלי לשביתה שלהם. זאת ועוד, אם המגע עם טומאה, זיהום ומוות הוביל להכפפה של הדליתים, כאן הוא מעצים את הסוכנות שלהם. אבל לפעולה היה רובד נוסף: היא אותתה שבמקביל למנגנון הרשמי של ממשלת הודו, ישנו מערך נוסף שעליו נשענת מדינת הלאום.



תמונה 7. *Intimacy with Waste*, דיו על נייר, 20.32 × 25.4 ס"מ, 2025

התברואה הציבורית בתת־היבשת, שכפי שטוען צ'קברטי, שומרת שהסדר האזרחי יתפקד כהלכה, מתבססת על מבנים חברתיים מסורתיים שהממשלה אינה מצהירה עליהם בדרך כלל. בדומה לשיח הקולוניאלי בראג' הבריטי, שהתאפיין בריבוי קביעות (overdetermination) - מושג שרנאג'יט גוהא ולימודי המוכפפות של דרום־אסיה שאלו מלואי אלתוסר (Louis Pierre Althusser) - גם הסדר האזרחי של הודו המודרנית אינו פועל על פי היגיון בירוקרטי אחד, אלא מושתת גם על מנגנונים מסורתיים שפועלים במקביל לסדר המודרני.⁷⁸ גוהא טוען שכדי לשלוט בתת־היבשת, הבריטים לא השתמשו

R. Guha, *Dominance without Hegemony: History and Power in Colonial India*, Cambridge 78 . 1997

רק בשיח ליברלי של סדר, מודרניזציה והתפתחות, אלא גם בניב מקומי קדם-קולוניאלי וקדם-קפיטליסטי הכלל את המושגים "דגדה" (מקל, כוח שלטוני), "דהרמה" (דת, חוק) ו"בהקטי" (דבקות).⁷⁹ ניתן לטעון ש"משמעות כפולה" זו,⁸⁰ כלומר שימוש בכפל לשון או בשני ניבים - מודרני ומסורתי זה לצד זה - משמשת את הודו החופשית גם בהתמודדות עם פסולת. בדומה ל-fatberg בלונדון ולשיבתם של החומרים המודחקים, שאיתם פתחנו את המאמר, הפרות המתות שהושלכו לפתחי משרדי הממשלה באונה הזכירו מיהם הגורמים הפועלים כדי להבטיח את תקינותה של מערכת התברואה.

טשטוש התחומים בין העולם האנושי לעולם הטבע ניכר גם בעבודות אחרות של שלארה. הסדרה *Xeno Knowing* הושפעה מהתפתחויות בתחום הביורטכנולוגיה (ראו תמונה 8). בשנים האחרונות חלה התקדמות משמעותית בתחום הקסנוטרנספלנטציה: לראשונה הושתלו בגופם של בני אדם, גם אם בהצלחה מוגבלת, איברים ותאים של בעלי חיים - בייחוד של חזירים - שעברו תהליך של הנדסה גנטית. המרחב הבלתי מובחן שמעבר זה יוצר עורר את שלארה לחשוב על האופן שבו, בסביבה בעלת טכנולוגיה מסועפת פחות, מתקיימים בעלי חיים עם המרחב שלהם. בסדרה מתמקד שלארה בחזירים שחיים בין הררי האשפה בערים הודיות ומשתלבים במערכת האקולוגית (ecosystem), למשל דרך ניקיון של תעלות השופכין. באופן זה הם לא רק מייצגים צורת חיים וידע אחרת, אלא ידע של חיים עם אחרות, דהיינו עם ה"קסנו" ומה שהורחק אל החוץ.



תמונה 8. *Xeno Knowing*, טכניקה מעורבת על נייר, משנתה, 2023

מהי אותה ידיעה של החוץ או מן החוץ, ומה היא מוסיפה לקיום הפלנטרי? במה הידע של הדלית שונה מזה של הברהמין או של מדינת הלאום? אפשר לראות בעיסוק האובססיבי של שלארה בפסולת קריאת תיגר לעומתית. בתגובה לדחייה של הזבל ושל הדלית, הוא נושא על נס את דגל המאבק מהאשפתות. ברם, קריאה שכזו אינה מגלמת ידיעה מבחוץ, אלא הכרזה על מרכז אלטרנטיבי. מה שהיה החוץ, למצער, הופך למרכז חדש. כיצד אם כך ניתן לכונן היגיון תרבותי שונה, שבו הפנים והחוץ אינם מושגים מוחלטים?

העבודה *Manhole Eclipse* מצביעה על אפשרות שכזו כמודל שאינו רק תאורטי, אלא גם סביבתי. פתח הביוב (manhole) הוא אשנב לאחת המערכות המסועפות שנבנו בעת החדשה, שמסמלות את הכישלון של ההיגיון המודרני בהתמודדות עם

79 שם, עמ' 30.

80 שם, עמ' 61.

לכלוך (ראו תמונה 9). הכנסת תעלות השופכין אל מתחת לפני האדמה פתרה כמובן בעיות של מחלות וזיהום, אך היא גם מגלמת הדחקה תרבותית. שיבתו של ה־fatberg בלונדון היא רק סימפטום אחד מיני רבים לבעיות שיוצרת הדחקה זו. אם המודרנה דוחקת מים מלוכלכים אל מתחת לפני האדמה, שלארה מתעד בציור רחבי־ידיים שמורכב מ־17 לוחות דיקט נפרדים אתרים שבהם מי ביוב מתערבים במי הנהרות והים, או יוצרים נחלים שמעצבים מחדש את הנוף. בציור של שלארה, מי הביוב אינם נראים כגורם זר ומלאכותי שחודר אל הטבע – אלא, לטוב או לרע, הם חלק מאותה מערכת אקולוגית. השימוש במים ביצירתו אינו מקרי: המים מגלמים מציאות חומרית שאינה נענית להגדרות דיכוטומיות. בדיוק מסיבה זו יש להם יכולת לטהר ולהעניק חיים חדשים, כפי שטוען חוקר הדתות מירצ'אה אליאדה (1907–1986):

Purification by water has the same effects : in water every thing is "dissolved", every "form" is broken up, everything that has happened ceases to exist; nothing that was before remains after immersion in water, not an outline, not a "sign", not an "event".⁸¹



תמונה 9. *Manhole Eclipse*, אקריליק על עץ, 1219.2 × 365.8 ס"מ, 2025

בעקבות אליאדה, דגלס טוענת שבחברות קדם־מודרניות הלכלוך נתפס באופן מעגלי. אף שהוא הורחק מהסדר החברתי, לא רק שהוא היה יכול להיטהר, אלא אף היה באפשרותו להפוך לקדוש ולטהר. יחסיות זו, לדידה של דגלס, היא נגזרת של פרקטיקות סימון ומחיקה. בשלב הראשון דוחקת התרבות את הלכלוך אל מחוץ לסדר החברתי, ורואה בו "איום על הסדר הטוב".⁸² דגלס מסבירה שבשלב זה ללכלוך יש "זהות כלשהי" (some identity), או "חצי־זהות" של החומר שהיה.⁸³ לאחר מכן, אפילו אותה זהות קלושה נעלמת בתהליך של ריקבון והתפוררות: "In the end, all identity is gone".⁸⁴ בשלב זה, שבו הזבל אינו מובחן מישויות אחרות, הוא גם לא מטמא: "Where there is no differentiation there is no defilement".⁸⁵ ברם, הסכנה המקורית שהייתה כרוכה בלכלוך אינה נעלמת לגמרי, אלא נותרת בו כעקבה:

81 . M. Eliade, *Patterns in Comparative Religion*, trans. R. Sheed, New York 1958, p. 194

82 Douglas (לעיל הערה 9), עמ' 161.

83 שם.

84 שם.

85 שם.

In its last phase then, dirt shows itself as an apt symbol of creative formlessness. But it is from its first phase that it derives its force. The danger which is risked by boundary transgression is power. Those vulnerable margins and those attacking forces which threaten to destroy good order represent the powers inhering in the cosmos. Ritual which can harness these for good is harnessing power indeed.⁸⁶

מעגליות ויחסיות שכזו, אני טוען, אינה רק תוצר של דינמיקה בין מסמנים, אלא היא משקפת את האופן שבו חברות אלה ראו את ההווה. בהתאם לכך, אני מציע לקרוא את האזכור של ליקוי מאורות בכותרת העבודה כביקורת על הקיבעון של האפיסטמולוגיה המודרנית. ליקוי מאורות הוא תופעת טבע ייחודית, שהינה אובייקטיבית ויחסית בעת ובעונה אחת. כדי שכדור החמה "ייעלם מן העין", הוא צריך להסתתר מאחורי הירח. אירוע אסטרונומי זה מתרחש במה שנקרא מציאות חיצונית, אך הוא יכול להיתפס ככזה רק ביחס לפרספקטיבה של המתבונן. בהקשר זה, המוחלט הפילוסופי אינו רלוונטי. השקפה אובייקטיבית, או כפי שניטשה מכנה זאת - מבט משום מקום, אינם יכולים להעיד על תופעה זו. במילים אחרות, זהו מאורע פנומנולוגי במובן החמור של המושג. כדי להופיע כליקוי חמה, הוא תלוי בתנועה של גרמי השמיים, כמו גם באינטנציונליות של הסובייקט המתבונן.

לכלכוך יש מבנה דומה: הוא אינו תלוי רק בקיומו של מערך חברתי, כפי שטוענת דגלס, אלא גם במציאות חיצונית למערכת המסמנים. היחסיות של הכלכוך אינה מערערת על המציאות שלו, אלא - ממש כמו ליקוי החמה - מאפשרת לה להופיע. המציאות האובייקטיבית של לכלכוך יכולה להיות מובנת רק כתופעה יחסית, כלומר כזו שמתייחסת לישויות אחרות, בין היתר לבני אנוש. אולם היחסיות, גם אם אינה "מחלישה" את הממשות של התופעה, מאתגרת את הנטייה האונטולוגית המודרנית לעסוק בתופעות שהזמניות אינה נוגעת בהן. אם הזמניות של התופעה קושרת את הדבר עם ישויות אחרות, המחשבה המודרנית מחפשת אחר הדבר כשלעצמו, ולכן האפיסטמה שלה מבוססת על מה שדגלס קוראת לו "הבחנה" (differentiation).

כך אפשר גם להבין את הטענה של צ'קרבטי על "the fear of death on which modernity is founded", או האובססיה שלה עם הארכת חיים.⁸⁷ המודרניות אינה חרדה יותר מתרבויות אחרות מפני המוות, אבל האפיסטמולוגיה שלה אינה יכולה לנסח את המרחב הפוליטי במושגים של ארעיות ויחסיות. כך למשל, הובס מבסס את קיומה של המדינה המודרנית (הלוויתן) על מה שהוא תופס כשאיפה אוניברסלית ומתמדת של כל בני האדם לשמור על הקיום שלהם. שאיפה זו מתנסחת אצלו כ"חוק הטבע הראשון והיסודי, שהוא לחתור שלום וללכת אחריו".⁸⁸ מהחוק הראשון נגזר החוק השני, שלמען השלום אדם מוכן לוותר על חלק מהחופש שלו כדי שהמדינה תגן עליו. באופן דומה, מונחים אחרים בפילוסופיה הפוליטית המודרנית - כמו אמנה חברתית

86 שם, עמ' 162.

87 Chakrabarty (לעיל הערה 11), עמ' 545.

88 ת' הובס, לווייתן, תרגום א' עמיר, ירושלים 2009, עמ' 92 (עם שינויים). המתרגם מצטט את תהלים לד טו: "בקש שלום ורדפהו", ובכך מטשטש את ההבדלים בין תפיסת העולם של המקרא לפילוסופיה הפוליטית המודרנית, שהובס היה ממנסחיה הראשונים.

וזכויות - מוצגים כמושגים מוחלטים שניתן להשתית עליהם מערכת פוליטית יציבה וקבועה. היגיון אונטולוגי זה שועתק גם להתמודדות עם משבר האקלים: כדי להכניס את הסביבה והלא-אנושיים אל השיח הפוליטי והמשפטי, מנסים כיום להחיל עליהם קטגוריות שנוסחו במרחב האנושי, כמו זכויות סביבה, זכויות בעלי חיים ועוד. עבור שלארה, פתרונות אלה הם למעשה חלק מהבעיה - לא רק בגלל שהם אתנוצנטריים, אלא בגלל הפרספקטיבה האונטולוגית שעליה הם מתבססים.

מחזור כאידאולוגיה או כאפיסטמולוגיה הקשורת

במאמר זה בחנתי את היחסים בין איסור-במגע למשבר האקלים, והצעתי לראות בהם חלק מאותו משבר. גם האיסור-במגע וגם משבר האקלים נובעים מתוך ניסיון לייצר גבולות ברורים, נוקשים ומקובעים בין מה שתרבויות מגדירות כחוץ וכפנים. לשם הדיון בקשר בין נורמות חברתיות שמארגנות היררכיה חברתית (קסטה) לבין שינויים גאולוגיים שמחוללת האנושות, בחנתי את התאוריה של דגלס ואת העבודה המוקדמת של צ'קרברטי על תפיסת הלכלוך בהודו. ברם, בשונה מהם, ובעקבות לאטור והמחקר של צ'קרברטי מאז תחילת שנות האלפיים, אימצתי גישה שמחפשת שביל ביניים בין קונסטרוקטיביזם ופוזיטיביזם. גישה זו נעה בין הכרה במציאות של עובדות להבנה שהן מעוצבות על ידי הבניות חברתיות, ומדגישה את היחסיות ואת ההקשרים שבהם נתונה כל תופעה.

גישה כזו מאפשרת לקרוא יצירות אמנות שמזוהות עם המאבק החברתי של הדליתים באופן מורכב, ולראות בהן לא רק ביקורת כלפי הסדר החברתי הקיים, אלא גם אופק חדש-ישן לאופן אחר של היות לא רק עם בני האדם, אלא גם עם מה שמכונה הטבע. במהלך המאמר דנתי ביצירות אמנות שמוחות נגד האלימות כלפי הדליתים ומנכיחות את המאבק נגד הדרתם מהמרחב הציבורי. *Humen in Una*, לדוגמה, מאלצת את הצופים במיצב לא רק להיות עדים לאלימות שמופנית כלפי הדליתים, אלא גם להנכיח את השותפות (אף אם העקיפה) שלהם עצמם באותה אלימות. גם הציורים של בהיסה מבכים את האלימות כלפי הדליתים, ומשתמשים בדימוי של אמבדקר כדי לסמן את המאבק נגדה. אמבדקר היה גם מי שעמד בראש הוועדה שכתבה את החוקה של הודו, ולכן אמנים שמזוהים עם המאבק של הדליתים נוטים לעסוק בה. רנג'יטה קומארי למשל, הצמיחה עשבים על ספר החוקה שיצרה מחימר - הן במחאה על התפוררות הרעיונות שעמדו בבסיס הקמת מדינת הלאום של הודו, והן כדי להראות אופן אחר של היות-בעולם, שאינו מפריד בין העולם האנושי לעולם הטבע (ראו תמונה 4). המאבק של הדליתים נע תמיד בין קוטב פרטיקולרי ואוניברסלי, ובכך הוא מציף בעיות שקשורות בפוליטיקת זהויות. כך, בעבודה של ברונה *m not Your Dalit!* מערער האמן על הניסיון לכלוא את הדלית בזהות קפואה, יציבה וקבועה (ראו תמונה 2).

כנגד העיסוק בזהות, מציע שלארה זווית אפיסטמית שדרכה הוא מערער לא רק על הסטראוטיפים נגד דליתים, אלא גם על היחס ללכלוך ולסביבה בכלל. במקום לראות במגע עם לכלוך אך ורק סימון של דיכוי והשפלה, שלארה מציג אותו כאלטרנטיבה ליחס המסורתי והמודרני לסביבה. ניתן לכנות אלטרנטיבה זו, בהתאם למושגים של צ'קרברטי, כפלנטרי. הדלית מייצג קיום שלוקח בחשבון לא רק את קשריו עם העולם האנושי אלא גם עם עולם החי, הדומם והצומח. יצירות אמנות של שלארה לא רק מערערות על מושג החוץ, שאותו ניתחתי דרך התאוריה של דגלס - למשל בסדרה *Meteor*, שבה מדמה שלארה חתיכות מה-*fatberg* למטאורים, כלומר לגופים חוצניים

(תמונה 1) - אלא גם מסמנת היגיון תרבותי שונה שלוקח בחשבון את היחסיות ואת הדינמיות של ההווה, כמו שניכר בסדרה *Manhole Eclipse*, שאיתה חתמתי את ניתוח יצירותיו (תמונה 9).

כדי לחדד את ייחודיות הגישה שמציעים שלארה ואמנים אחרים, אני רוצה לחתום את המאמר עם התייחסות קצרה וביקורתית לתרומה של סלבוז' ז'יז'ק לדיון על הקסטות בהודו, ולאופן שבו הוא מקשר אותן להתמודדות עם משבר האקלים.⁸⁹ אחרי סקירה קצרה של ההתפתחות ההיסטורית של ההינדואיזם והבודהיזם בהודו, שבה הוא מאפיין את ספר החוקים של מאנו (המאנוסמירטי) כ"אחד הטקסטים המכוננים של אידאולוגיה",⁹⁰ פונה ז'יז'ק לטפל במחלוקת בין גנדהי לאמבדקר ביחס למעמד הדליתים:⁹¹

Although Gandhi was the first Hindu politician to advocate the full integration of the Untouchables and called them "the children of god," he perceived their exclusion as the result of the corruption of the original Hindu's system.⁹²

בהתאם לכך, הוא תמך בשימור שיטת הקסטות, אבל ביקש לבטל את ההיררכיה ביניהן. אמבדקר, לעומת זאת, סבר שאי אפשר להפריד בין מערכת הקסטות להיררכיה חברתית, וטען ש"כל עוד יהיו קסטות יהיו מנוודים (outcast)".⁹³ גנדהי אולי היה נאיבי כשחשב שניתן להפריד בין הקסטות להיררכיה חברתית, אבל הוא הבין היטב, ממש כמו אמבדקר, שערעור על שיטת הקסטות עלול להוביל לשיבוש צורת החיים המסורתית בהודו. לא לחינם קורא אמבדקר לא רק לחיסול הקסטות, אלא לחיסול ההינדואיזם כולו. אם כן, אחת השאלות שהתעוררו במהלך הוויכוח בין גנדהי לאמבדקר היא אם יש חשיבות לשימור דרך החיים ההינדואית בכלל.

ז'יז'ק, בכל אופן, מנתח את הוויכוח בדרך אחרת. עבורו, ההצעה של גנדהי אינה רק נאיבית אלא מגלמת ביטוי לפוליטיקת הזהויות:

he greatest ideological temptation: in a way which prefigures today's "identity politics," Gandhi allowed them to "fall in love with themselves" in their humiliating identity, to accept their degrading work as a noble and necessary social task, to see even the degrading nature of their work as a sign of their sacrifice, of their readiness to do a dirty job for the sake of society.⁹⁴

לגבי ההצעה של גנדהי שכל אזרחי הודו, כולל הברהמינים, ינקו את הצרכים שלהם בעצמם, הוא טען: "obfuscates the true issue, which, rather than having to do"

89 S. Žižek, *Living in the End Times*, London 2010. כל התרגומים הם של מחבר המאמר.

90 שם, עמ' 21.

91 מחלוקת זו התעוררה מחדש בהודו בעקבות ההקדמה שחיברה ארונדטי רוי, שבה היא משווה בין שתי הדמויות ומציגה את גנדהי באורח ביקורתי. ראו: ס' צ'וֹדְהָרְי, חיסול הקסטות, תרגום י' כ"ץ, תל אביב 2019.

92 Žižek (לעיל הערה 98), עמ' 22.

93 שם.

94 שם.

The task is not to change” הוא טען, לפיכך, ⁹⁵ “with our individual attitude, is of a our inner selves, but to abolish Untouchability as such, that is, not merely an element of the system, but the system itself which generates it” ⁹⁶ בנקודה זו משווה ז'יז'ק את הרטוריקה של גנדהי ל”ideological trick” של השיח האקולוגי:

we are bombarded from all sides with injunctions to recycle personal waste, placing bottles, newspapers, etc., in the appropriate bins. In this way, guilt and responsibility are personalized—it is not the entire organization of the economy which is to blame, but our subjective attitude which needs to change.⁹⁷

הצורה שבה מתאר ז'יז'ק את פוליטיקת הזהויות אינה מחמיאה, אך יש בה שמץ של אמת. הקושי בניסוח אפיסטמה שחורגת מההיגיון שמדריך את הפוליטיקה המודרנית מייצר עמדות פוליטיות שמדבררות זהויות מוחלשות למחוזות הנוסטלגיה, הנרקיסים והגזענות המהופכת, ואינן יוצרות שינוי של ממש במערכת החברתית. ברם, מה מרכיב את המערכת החברתית? אילו אלמנטים שוזרים את הקומפוזיציה שלה? אחת התרוממות המוקדמות של ז'יז'ק ללימודי התרבות והתאוריה הביקורתית היא המשגתו מחדש את המושג אידאולוגיה.⁹⁸ המרקסיזם האורתודוקסי ראה באידאולוגיה עיוות של המציאות, ואילו דיסציפלינות העוסקות בניתוח שיח ובדה־קונסטרוקציה מאתגרות את ההנחה שאפשר לתפוס את ההווה מנקודת מבט אובייקטיבית. כדי להצביע על הרלוונטיות של המושג אידאולוגיה באקלים האינטלקטואלי של שנות התשעים, הפך ז'יז'ק את תיאור המנגנון שלה: אידאולוגיה היא לא החלק שמסתיר את השלם (מה שמכונה בתאוריה המרקסיסטית “טוטליות חברתית”), אלא היא השלם שמסתיר את החלק. מכיוון שייצוג של המציאות הוא בהכרח חלקי ולא ממצה, התפקיד של האידאולוגיה הוא לכסות על ההיעדר, ולהציג תמונה שלמה כביכול של המציאות.

לפי התאוריה של ז'יז'ק, התיאור האידאלי של מערכת הקסטות שמציג גנדהי מסתיר את ההיררכיה הטבועה בה, ואת מי שבהכרח מודר ממנה. בדומה לכך, הפרסונליזציה של ההתמודדות עם המשבר האקולוגי מטשטשת את הצורך בשינוי השיטה הכלכלית. ברם, ניתן להפוך את הקריאה של ז'יז'ק על פיה: הביקורת שלו על פוליטיקת הזהויות, שאותה הוא מתאר כהיקשרות ליבידינלית, מדירה אפיסטמולוגיות אלטרנטיביות, והופכת את מסורת הנאורות האירופית לאוניברסלית. זאת ועוד, בהקשר אקולוגי, התיאור הכלכלי־מטריאליסטי שלו מסתיר אלמנטים נוספים ששותפים לקומפוזיציה שמחוללת את המשבר האקלים. אם הרדוקציה של המשבר לאחריות אישית היא אידאולוגית, גם הניסיון לפתור בעיה פלנטרית באמצעות כלים של מטריאליזם היסטורי מהווה מקסם שווא.⁹⁹

95 שם.

96 שם.

97 שם.

S. Žižek, “Introduction: The Spectre of Ideology”, S. Žižek (ed.), *Mapping Ideology*, 98 . London 2012, pp. 1-17

99 ראו למשל את הביקורת של צ'קרברטי על היחס המרקסיסטי למשבר האקלים: Chakrabarty (לעיל הערה 12), עמ' 25, 206.

ביקורת תערוכה: קרווג'יו 2025 בפאלאצו ברבר'יני, רומא

Caravaggio 2025
7 במרץ – 6 ביולי 2025
האוצרים: פרנצ'סקה קאפילטי (Cappelletti),
מריה קריסטינה טרזאחי (Terzagli)
וטומאס קלימנט סאלמון (Salomon)

אריאלה שמשון

ORCID: 0000-0002-1946-0563



תמונה 1:
כרזה אודות
התערוכה
בשערי וילה
ברבר'יני
ברומא.
צילום: אריאלה
שמשון. 2025

יצירותיו של קרווג'יו (Michelangelo Merisi da Caravaggio, 1571-1610) עומדות במרכז התערוכה הגדולה בשנת היובל (Jubilee) 2025 של הגלריות הלאומיות של רומא (Gallerie Nazionali di Arte Antica) (תמונה 1). התערוכה מוצגת בליבה של רומא, בארמון (פאלאצו) ברבר'יני המפואר. הבחירה בקרווג'יו לתערוכה המוצגת במועד ייחודי זה מלמדת על מעמדו המרכזי כאחד הציירים הבולטים של העת החדשה המוקדמת, ומדגישה כי מורשת יצירתו הפכה במאה השנים האחרונות למזוהה ביותר עם העיר רומא. לשנת היובל משמעות גדולה לקתולים: במהלך שנה שלמה פוקדים את רומא בכלל, ואת כנסיותיה בפרט, מאות אלפי עולי רגל, בתקווה למחילה ולהתעלות רוחנית. ההצעה לאצור תערוכה רטרוספקטיבית ראשונה של קרווג'יו במועד זה עלתה בשנת 1950, אולם המארגנים דחו אותה על הסף, דווקא משום שהייתה זו שנת

יובל; הם חששו, ובצדק, שכנסיות בכל רחבי איטליה לא יסכימו להיפרד מציוריו של קרווג'יו המצויים ברשותן בשנה כה משמעותית. התערוכה נדחתה בשנה, ונפתחה בשנת 1951 במילאנו, באוצרותו של רוברטו לונגי - היסטוריון אמנות נודע, ואחד החוקרים הראשונים שגילו את הצייר בראשית המאה העשרים. על כן, החלטתם של מארגני התערוכה *Caravaggio 2025* להציג את מורשת היצירה של הצייר בשנת יובל ללא עבודות מרכזיות המצויות ברשות הכנסיות מעוררת שאלות רבות.

התערוכה *Caravaggio 2025* שנפתחה לא מכבר מציגה שילוב מפתיע בין תערוכת בלוקבסטר ושנת יובל. חלק ניכר ממכלול היצירה של הצייר, המוקדש לנושאים דתיים, מלמד על שינוי במעמדו ובתדמיתו שמארגניה מבקשים לחולל. התערוכה מציעה "לחקור לראשונה בהקשר רחב את החדשנות שקרווג'יו הכניס לפנורמה האמנותית והדתית של זמנו".¹

כאשר קרווג'יו הגיע לראשונה לרומא, העיר הייתה מרכז תרבותי ואמנותי חשוב. קרווג'יו זכה לפרסום רב בזכות העבודות משנת 1599 בקפלה קונטרלי (Contarelli), הנמצאת בכנסיית סן לואיג'י דיי פראנצ'זי (San Luigi dei Francesi), הסמוכה לפיאצה נבונה (Piazza Navona). קרווג'יו השלים שלושה ציורים, שבהם סצנות הלקוחות מחייו של מתי הקדוש. חידושיו בציורים אלה באו לידי ביטוי בהתייחסותו למקור האור בקפלה ולנקודת המבט של הצופה. ציור מפורסם נוסף של קרווג'יו, **מדונה של לורטו** מ-1604, נועד לעטר את הקפלה של משפחת קאוואלטי בכנסיית סנט אגוסטינו, הממוקמת גם היא בקרבת פיאצה נבונה. היצירה התפרסמה בזכות דמותה הריאליסטית של המדונה. אך דווקא עבודות אלו, שהביאו לפרסומו של קרווג'יו ברומא, אינן מוצגות בתערוכה המדוברת כאן - משום שמדובר כאמור בשנת יובל, והיצירות המצויות ברשות הכנסיות מוצגות בהן לטובת עולי רגל.

מהמחצית השנייה של המאה העשרים ועד ימינו, פיאצה נבונה הפכה לאזור המתויר ביותר ברומא. בשל כך, דווקא היצירות של קרווג'יו המוצגות באזור הפכו למזוהות ביותר עם הצייר. השאלה המתבקשת היא מדוע בחרו מארגני התערוכה לקיים את התערוכה הגדולה של קרווג'יו בתקופה שבה מספר גדול של יצירות המשקפות את חידושיו אינן ניתנות להשאלה? תשובה ראשונית לכך ניתן למצוא בקטלוג המרשים המלווה את התערוכה.² בקטלוג מצויים מספר מאמרי מפתח של היסטוריונים, בהם קייט קריסטיאנסן (Christiansen), סטאפנו קאוזא (Causa) ואלסנדרו זוכרי (Zuccari). בפתח הקטלוג מציין שר התרבות האיטלקי אלסנדרו ג'ולי (Giuli) שהחלטה לא לשאול את היצירות של קרווג'יו מהכנסיות הייתה החלטה מאתגרת, אשר מעבירה למבקר את המשימה לחפש את יתר ציורי האמן ברחבי רומא. למעשה, השר מזמין את שוחרי האמנות הרבים שבחרו להגיע לתערוכה לטייל בעיר ולהשתתף בטקסים הרבים של שנת היובל.

גם נשיאי הבנקים אינטסה סאנפאולו (Intesa Sanpaolo S.p.A.), גיאן מריה גרוס-פיטרו (Gros-Pietro) וג'ובאני באזולי (Bazoli), מצהירים ששאלת העבודות מאוספים וממוזאונים מחוץ לרומא נועדה לתמיכה ב"רוח המקום" (genius loci). קבוצת הבנקים אינטסה סאנפאולו היא הגוף העסקי המרכזי שהשתתף במימון

1 מתוך אתר התערוכה: <https://caravaggio2025.barberinicorsini.org>

2 F. Cappelletti and M. C. Terzaghi, *Caravaggio 2025*, Venice 2025.

התערוכה, ובחזקתו מצוי ציורו של קרווג'ו **המרטיריום של אורסולה הקדושה** (1610), המוצג בתערוכה. בדבריהם משתמשים נשיאי הבנקים במושג השאל מדת רומא העתיקה, שזכה להתייחסות חשובה מטעם תנועת האסתטים במאה התשע-עשרה. מושג זה מתאר מעין מערכת שבה התושבים, המבנים האדריכליים, הטבע ויצירות האמנות מתקיימים בהרמוניה אלה עם אלה. הכותבים מצהירים שתמיכתם בתערוכה מסוג זה נובעת מהשאיפה לשמר מערכת הגמונית וטבעית זו ברומא.

עשרים וארבע עבודות המיוחסות לקרווג'ו הובאו לתערוכה ממגוון מקומות. העבודות מוצגות בצפיפות רבה בארבעה אולמות של הארמון ברברני. כל אולם מוקדש לפרק מסוים בחייו של הצייר. הישג מרשים של המארגנים הוא הבאתן של יצירות זמינות פחות מארצות הברית, מאנגליה ומספרד. החדר הראשון מוקדש לתחילת דרכו של הצייר ברומא. לצד עבודות מאוספים רומאיים, כמו **בכחוס החולה** מ-1596 מגלריה בורגזה ו**נרקיסוס** מ-1598 מהאוסף של גלריה ברברני, מוצגת העבודה המוקדמת **המוזיקאים** מ-1597, מתוך מוזאון המטרופוליטן שבניו יורק (תמונה 2). העבודה נוצרה בזמן שהותו של קרווג'ו בביתו של קרדינל פרנצ'סקו מריה דל מונטה (Monte). יחד עם זאת, הציור האיקוני של קרווג'ו **בכחוס** מ-1597, שמוצאו קרוב יותר - בגלריית אופיצי שבפירנצה, אינו מוצג בתערוכה. האם היעדר יצירה זו מהתערוכה נבע מכך שכדי להכיר את מכלול היצירה המוקדם של קרווג'ו, די **בבכחוס** אחד? או אולי גלריית

תמונה 2: הציור של קרווג'ו "המוזיקאים" מ-1597. צילום: אריאלה שמשון. 2025

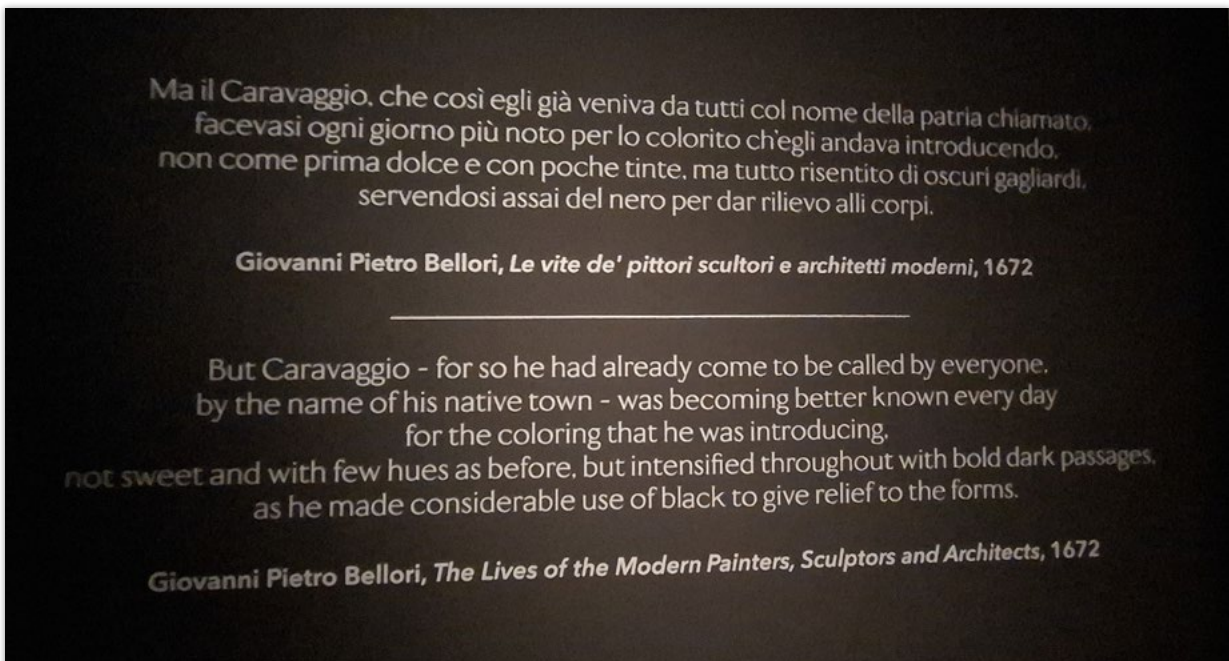




תמונה 3: פוסטר מרכזי לסרטו של דרק ג'ארמן "קרווג'יו" מ-1986, ויקידיטה

אופיצי סירבה להיפרד מיצירת המופת הזאת? או שמא הסיבה היא שיצירה זו נדונה במאמרו פורץ הדרך של היסטוריון האמנות דונלד פוזנר (Posner) מ-1971, אשר בו נטען כי הצייר "מטריד את הצופה"³? נראה שמסיבה זו או אחרת, גם הציור הילד עם סלסלת פירות מ-1593, המוצג דרך קבע בגלריה בורגזה, איננו מוצג בתערוכה הנוכחית. עם זאת, הומאז' ליצירה זו נראה בכרזות סרטו של דרק גארמן (Jarman) מ-1986, אשר סיווג את הצייר כהומוסקסואל בין שוחרי אמנות דוברי אנגלית (תמונה 3).

נוסף על הטקסטים המלווים את היצירות, המבקר בתערוכה פוגש ציטוט נבחר מתוך **חיי הציירים, הפסלים והאדריכלים המודרניים** (1672) של הביוגרף המוקדם של קרווג'יו, ג'ובאני פייטרו בלורי (Bellori) בן המאה השבע-עשרה (תמונה 4). בלורי כותב: "אבל קרווג'יו, המוכר לכולם על-פי שם מולדתו, הפך מוכר יותר ויותר בשל הצבעוניות שלו"⁴. הבחירה בציטוט זה מעניינת לנוכח העובדה שבלורי ראה בקרווג'יו כמי שפגע באמנות הציור,



תמונה 4: הציטוט אודות קרווג'יו מספרו של ג'ובאני פייטרו בלורי "חיי הציירים, הפסלים והאדריכלים המודרניים", המוצג בתערוכה. צילום: אריאלה שמשון. 2025

- D. Posner, 'Caravaggio's Homo-erotic Early Works', *The Art quarterly*, 34, no. 3 (1971), pp. 301-324, at p. 302. 3
- G. P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni, scritte da Gio: Pietro Bellori, parte prima*, Rome 1672, p. 204. 4

בשל בחירתו להשתמש בגוונים כהים ובניגודי אור וצל חריפים - סגנון ייחודי, שלדעתו של בלורי אינו דורש לימוד, ובשל כך משך אליו ציירים צעירים. הציטוט נבחר כנראה כתזכורת למבקרים שהכינוי שהצייר בחר לעצמו אמנם מציין כפר באזור לומברדיה שממנו הגיעו הוריו, אך היה זה השם שאיתו התפרסם ברומא, בין היתר בזכות האצולה המקומית שתמכה באמנותו.

בפתח האולם השני מוצגים שני דיוקנאות של מפיאו ברברני, שלימים היה לאפיפיור אורבן השמיני (תמונה 5). הארמון שבו מוצגת התערוכה היה בחזקת משפחתו של ברברני, תומך גדול של האמנות, אשר רכש מספר ציורים של קרווג'ו. גם דמותו של האפיפיור אורבן השמיני מתקשרת לשנת היובל, שהרי חגיגות אלה התקיימו ברומא שנתיים לאחר בחירתו, ובדיוק לפני 400 שנה - והיו מהמפוארות והבזבזניות ביותר שידעה העיר.

האולם השלישי הוא פסגת התערוכה, ושיאו של מסלול היצירה של הצייר, כפי שביקשו המארגנים להראות. כאן, בליבו של ארמון ברברני, נמצאת התשובה המרכזית לשאלה מהו המותג "קרווג'ו 2025". שתי העבודות המרכזיות בתערוכה הן אלו



תמונה 5: צילום של הדיוקן של מפיאו ברברני מ-1595, המוצג בתערוכה. צילום: אריאלה שמשון. 2025

שהתגלו לאחרונה: היצירה הראשונה היא **נשיקת יהודה איש קריות** מ-1603, השאולה מאוסף הגלריה הלאומית של אירלנד, אשר גילה ב־1990 סרג'ו בנדטי (Benedetti), ששימש כאוצר ראשי בגלריה הלאומית של אירלנד. הציור השני, המוצג בקיר ממול, הוא **זה האיש** מ-1609 - אשר התגלה לפני ארבע שנים במכירה פומבית במדריד, והיום משתייך לאוסף פרטי. הציור זוהה בידי סוחרי האמנות פיליפו בנאפי (Benappi) וחורחה קול (Coll), וחוקרי אמנות כמו קריסטיאנסן (Christiansen) וטרזאהי אימתו אותו כציור מאוחר של קרווג'יו. שתי היצירות עוסקות ברגעים דרמטיים מחיי ישוע, שבמהלכן הוא נעצר ונשפט ללא עוון בידי הרשויות. בשתייהן נראה דיוקנו העצמי של הצייר: **בנשיקת יהודה איש קריות**, דמותו של הצייר עומדת מימין ובידו פנס המאיר על האירוע; ו**בהנה האיש** הוא עומד מאחורי ישוע, כגבר צעיר האוחז בד בצבע ארגמן. על פי המסורת, הכיסוי הונח על ישוע לצד כתר הקוצים כאות זלזול בהכרזתו על עצמו כמלך. בשל כך הפכו בגדי ארגמן לסמל של בכירי הכנסייה הקתולית.

כיסוי הבד בצבע ארגמן מחזיר את הצופה לדיוקן של מפיאו ברברני, המוצג בכניסה לאולם השני. אמנם הבגד של ברברני עטור באדום רק מבפנים, אך הצופה יודע שהוא עתיד להחליף גלימה זו בגלימת ארגמן של האפיפיור. הציור מ-1607 דומה לציור **הלקאתו של ישוע**, המצוי כיום במוזאון הלאומי קפדימונטה שבנפולי. העמדתו של

שתי היצירות זו לצד זו מעוררת תחושה שהן נוצרו עבור אותה הקפלה (תמונה 6). בשני הציורים, דיוקנו העצמי של קרווג'יו מדגיש את תפקידו של הצייר כמתעד וכמלווה של האירועים החשובים ביותר לנצרות, כמי שנמצא בלב העשייה הדתית ברומא, וכמי שתומכיו הם פטרונים פוליטיים בעלי השפעה.

התערוכה *Caravaggio 2025* מעלה שאלות רבות בנוגע לתדמית החדשה של הצייר. הוספת שנת היובל "2025" לשם התערוכה נועדה לעגן את החיבור בין קרווג'יו לבין אנשי דת רומאים בעלי ההון והעוצמה שתמכו בו, בדומה לתמיכה שקיבלה התערוכה הנוכחית מקבוצת בנקים איטלקיים ומשר התרבות. בכך, שם התערוכה אינו מציין את שנת הצגתה, אלא זהו סמל המדגיש את הקשר ההדוק בין קרווג'יו, האמן המודרני, לבין מוסדות הדת הקתוליים. האם ייתכן שמארגני התערוכה מבקשים במודע לטשטש, או אולי אף להשמיט, את הביוגרפיה המורכבת של הצייר, את עיסוקו בכאב האנושי, או את הניכוס המודרני של יצירותיו בידי קבוצות מוחלשות? האם הטשטוש הזה נועד רק לשנת יובל?



תמונה 6: קהל המבקרים בתערוכה לפני הציורים של קרווג'יו. צילום: אריאלה שמשון. 2025

ביקורת תערוכה: מבעד לקירות, מאחורי הברדס: גוסטון, הנקוק ואזולאי במוזיאון היהודי בניו יורק

(נובמבר 2024 – מרץ 2025)

נועה אברון־ברק, Lehigh University

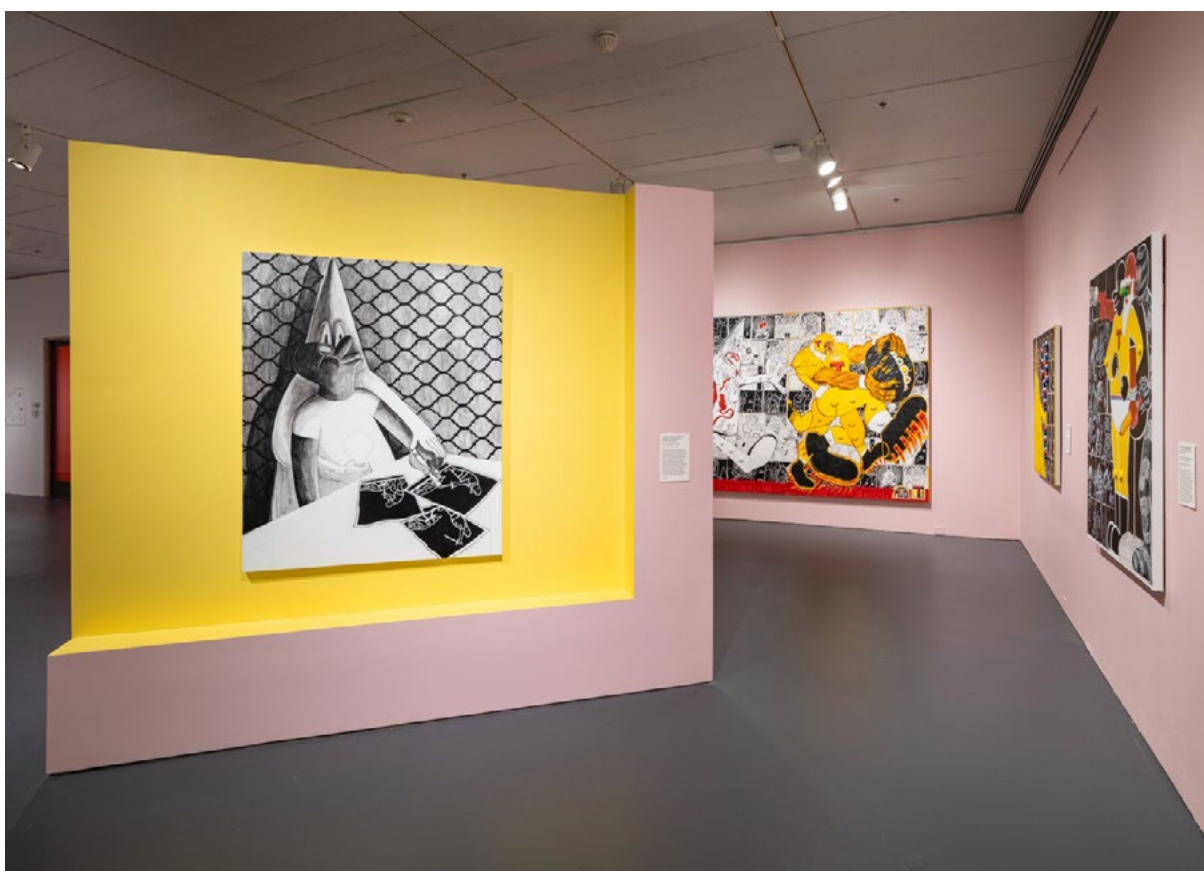
ORCID: 0000-0001-5543-7718

עילית אזולאי (נולדה ב־1972), פיליפ גוסטון (1913–1980) וטרנטון דויל הנקוק (נולד ב־1974) יחד במוזיאון היהודי. ובכן, לא ממש יחד – הם חולקים את הבניין היפהפה שבו שוכן המוסד כבר יותר משבעים שנה. בקומת הכניסה, תערוכה זוגית של גוסטון והנקוק באוצרותה של רבקה שייקין (Rebecca Shaykin), בשם *Draw them in*, *Paint them out*, מתפרשת על פני החלל בצבעוניות עזה של ורוד וצהוב, שחור ולבן, ומגוללת סיפור מורכב של זהות והסתרה באמנות האמריקאית. בשיחה עימה סיפרה שייקין כי הבחירה להציג את גוסטון והנקוק יחד נבעה מהרצון להאיר את ההשפעות ארוכות־השנים של תנועת העליונות הלבנה על קהילות יהודיות ואפרו־אמריקאיות בארצות הברית.¹ בקומה מעל, התערוכה *Mere Things* של אזולאי, באוצרות מינימליסטית של שירה בקר (Shira Becker), פורשת מסע ארכאולוגי בין ישראל לניו יורק (תמונות 1–4).

אף שהתערוכה של אזולאי הוצגה בו־זמנית עם זו של גוסטון והנקוק, המוזאון לא תכנן אותן כעסקת חבילה.² ואכן, שתי התערוכות שונות בתכלית, ומוצאות את עצמן תחת קורת גג אחת רק בזכות המכנה המשותף של המוסד עצמו – המוזאון היהודי. לא אפול במלכודת המוכרת של הגדרת "אמנות יהודית"; לצורך ביקורת זו, אני מאמצת נקודת מבט מוסדית: אמנות שנבחרה על ידי הצוות האוצרותי של המוזאון היהודי טומנת בחובה מטבעה קשר ליהדות, כפי שמתפרש מעצם הכללתה במוזאון. במקרה של גוסטון, הסתרת זהותו וחשיפתה המכוונת זמן קצר לפני מותו קשורה עמוקות לחוויה יהודית. עבור אזולאי, זהותה הישראלית יותר ממספיקה. והנקוק? בחירתו זה שלושים שנה לקיים דיאלוג עם עבודתו של גוסטון, שמוכרת כיום גם מהפריזמה של זהותו היהודית, ממקמת בטבעיות את יצירתו בתוך הספרה הרעיונית של המוזאון.

1 ר' שייקין, ריאיון בדוא"ל עם הכותבת, מאי 2025.

2 שייקין, שם.



תמונה 1-2: מראה הצבה Draw them in, Paint them out, טרנטון דויל הנקוק ופיליפ גוסטון



תמונה 3-4: מראה הצבה תערוכה. *Ilit Azoulay: Mere Things* at the Jewish Museum, NY, September 13, 2024-January 5, 2025. Photo by Kris Graves



תמונה 5: פיליפ גוסטון, mural, 1931, for the Los Angeles headquarter of the John Reed Club

פיליפ גוסטון נולד בקנדה למשפחת מהגרים יהודים מרוסיה בשם גולדשטיין.³ בגיל שבע עבר עם משפחתו ללוס אנג'לס, ושם החל בלימודי אמנות עם סיום לימודיו בבית הספר התיכון. עבודותיו הראשונות, שנוצרו בשנות השלושים והארבעים של המאה העשרים, התמקדו במלחמה נגד הגזענות האמריקאית ובייצוג המאבק לזכויות האזרח. בתקופת הריאליזם החברתי המוקדם שלו יצר גוסטון ציורי קיר מונומנטליים במקומות ציבוריים, שהתעמתו ישירות ובגלוי עם הקורקלוקס-קלאן ועם מורשת העבדות האמריקאית (תמונה 5). בהמשך קיבלה ההתמודדות שלו עם הגזענות ביטוי סמלי ועקיף יותר, ואף מוסתר. גוסטון נחשב לאחד האמנים האמריקאיים המשפיעים ביותר בתולדות האמנות המערבית במאה העשרים, במיוחד בשל המעברים הדרמטיים שעשה מריאליזם חברתי מוקדם לאקספרסיוניזם מופשט בשנות החמישים, וחזרה לסגנון פיגורטיבי בשנות השבעים. המעבר האחרון עורר ביקורת נוקבת בזמנו, אך כיום נתפס כרגע מכונן בהיסטוריה של האמנות האמריקאית.

טרנטון דויל הנקוק נולד בפריס שבטקסס שש שנים לפני מותו של גוסטון. הוא משלב ביצירתו אלמנטים מעולם הקומיקס והאנימציה עם נרטיבים מיתולוגיים ודתיים. כבר בראשית דרכו זכתה יצירתו להכרה, וכיום הוא נחשב לאחד האמנים האפרו-אמריקאים המשפיעים בדורו. עבודותיו מציגות התמודדות מורכבת עם זהות, גזע ותרבות פופולרית. מפגש מפורש בין דמויות עטויות ברדס לבן של גוסטון לאלו של הנקוק התרחש אמנם רק בשנות האלפיים, אך החיבור הרעיוני ביניהם החל כבר בסוף שנות התשעים, ובמקרה: בזמן לימודי האמנות של הנקוק, בזכות מורה להדפס אשר "היה הראשון לזהות את התקדים האמנותי של השימוש בדימוי", נחשף הסטודנט הצעיר ליצירתו של גוסטון, ומאז הוא מקיים עימו דיאלוג ביצירתו.⁴ עם זאת, לקח יותר מעשרים שנה עד שגם עולם האמנות "גילה" את הקשר בין השניים.

התערוכה המשותפת לשני האמנים, אשר אילוצים שונים דחו את הפקתה, מרתקת ברלוונטיות שלה במיוחד כיום. התערוכה מציגה מפגש בין גוסטון להנקוק – שהראשון מהם איננו איתנו כבר ארבעה עשורים, ואילו השני אמן פעיל ומרכזי כיום – אשר התמודדו, כל אחד בתקופתו, עם שאלות של זהות וייצוג בחברה האמריקאית. גוסטון היה יהודי בן מהגרים ממזרח אירופה, אשר הסתיר את זהותו; ואילו הנקוק, אמן אפרו-אמריקאי, מתמודד עם מורשת הגזענות האמריקאית. הדיאלוג ביניהם מהדהד באופן מטריד את השיח העכשווי על זהות, ייצוג והדרה בעולם האמנות, ומציע מבט מורכב על האופן שבו תנועת ה-Woke מתמודדת עם סוגיות של זהות אתנית ותרבותית, לעיתים תוך יצירת היררכיה חדשה של קורבנות והדרה.

3 גוסטון שינה את שמו בצעירותו כחלק מתהליך ההתאמנות שלו.

4 R. Shaykin, *Draw Them In Paint Them Out: Trenton Doyle Hancock Confronts Philip Guston*, New York, 2024, p. 29.

מה הקשר בין מפעל ההתאמרקנות של גוסטון והסתרת זהותו היהודית, לבין הדרישה העכשווית לאותנטיות בשיח התרבותי? האם הדרישה הפרוגרסיבית להזדהות מיידית עם קבוצת זהות אחת מסוימת מייצרת מרחב לדיאלוג, כפי שיצירותיהם של גוסטון והנקוק מציעות בתערוכתם המשותפת? כאשר הנקוק, אמן אפרו-אמריקאי, בוחר להתכתב עם יצירתו של אמן יהודי לבן שהסתיר את זהותו – האם הוא מערער על ההיררכיה הנוקשה של זהויות שהשיח העכשווי מציע? והשאלה המעניינת מכולן: האם ההכרה בחשיבות זהותו היהודית של גוסטון עבור יצירתו מתאפשרת היום רק בזכות ה"הכשר" של האמנות השחורה, או שמא היא עולה דווקא משום שהמוזאון היהודי מספק מרחב ייחודי לדיון בשאלות של זהות מורכבת?⁵

התערוכה של גוסטון והנקוק מאכלסת את כל חלל התצוגה בקומת הכניסה של המוזאון, המצוי מאחורי דלתות זכוכית שקופות ומעטה ניילון ורוד (תמונה 6). כאשר הדלתות נפתחות מתגלה הוורוד האייקוני של גוסטון, אך מכל עבר עולה גם הצהוב המזוהה עם הנקוק. שם התערוכה, *Draw them in, Paint them out*, עשוי לבטא משמעויות רבות. עולה השאלה מי זה *them* – האם אלו הדמויות עטויות הברדס? או שמא הקהל, שמוזמן להישאב לתערוכה ולצאת בהבנה שהוא עצמו, כמו שני האמנים, גזען במידה מסוימת?



תמונה 6: מראה הצבה, כניסה לתערוכה

5 בהקשר זה, ראוי לציין שגם התערוכה וגם הקטלוג המלווה אותה נמנעו מלהתייחס לסרט *BlacKkKlansman* (2018) של ספייק לי, המבוסס על ספרו האוטוביוגרפי של השוטר רון סטאלוורת'. הסרט מספר על סטאלוורת', שוטר שחור שהצליח להסתנן לקרקלוקס-קלאן בשנת 1978, בשיתוף עם שוטר יהודי לבן שמילא את תפקידו בפגישות פנים אל פנים. המקבילה בין סיפור זה לבין הדיאלוג המוצג בתערוכה, בין אמן יהודי שהסתיר את זהותו לאמן אפרו-אמריקאי, בולטת במיוחד. השמטת הטקסט הקולנועי-ספרותי הזה מהדיון האוצרותי נעשה, לדברי האוצרת, משיקולי מקום, אך נשאר מפתיע – במיוחד כאשר מדובר בפופולריזציה של נרטיבים דומים בתרבות האמריקאית העכשווית, שהיו יכולים לחבר לנושא התערוכה קהלים נוספים. אני מודה לקוראי הביקורת על ההפניה לסרט זה.



תמונה 7: פיליפ גוסטון, הסטודיו, 1969, שמן על בד, 121.9x106.7 ס"מ, מוזיאון המטרופוליטן, ניו יורק.



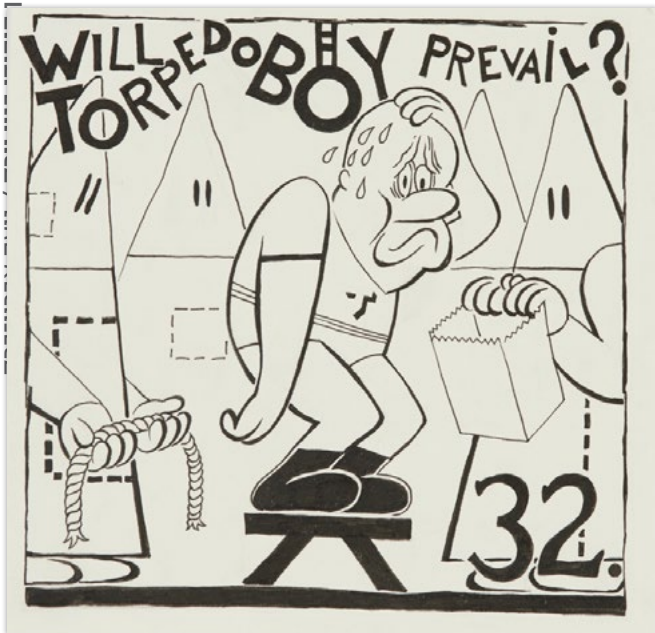
תמונה 8: טרנטון דויל הנקוק, Schlep and Screw, Knowledge Rental Pawn Exchange Service, 2017, אקריליק וטכניקה מעורבת על בד, 152.4x152.4x15.2 ס"מ, אוסף הדי פישר ורנדי שול, אשוויל, צפון קרוליינה.

שתי העבודות המרכזיות המעגנות את התערוכה הן דיוקן העצמי של גוסטון משנת 1969, *The Studio* (תמונה 7), ועבודתו של הנקוק משנת 2017, *Schlep and Screw*, (תמונה 8). הנרטיב האוצרותי של התערוכה הוא גלוי, והאוצרת מובילה את הצופה דרך רצף ממוספר של טקסטים על הקיר. בתוך כך היא חושפת כיצד גוסטון, בסדרת עבודות שהוצגו רק לאחר מותו, מגלה את זהותו האמיתית כחבר לכאורה בקוֹקְלוּקְסִי־קְלָאן. הדמות עם הברדס של גוסטון מתגלה כצייר עצמו, המצייר את דמותו שלו כדמות מכוסה בתוך מעשה היצירה. הצבעים שומרים על גוני הוורוד שמזוהים עם גוסטון מתקופת האקספרסיוניזם המופשט שלו. האיקונוגרפיה עשירה כמובן: נורה, שעון, סיגריה, ומכחולים מצוירים בסגנון פיגורטיבי, דמוי־קריקטורה הומוריסטית. כיום סגנון זה מתקבל היטב, אך בשנות השבעים הוא עורר גיחוך מתנשא.

הדיוקן משמש כמפת דרכים אמנותית-היסטורית ליצירתו של גוסטון עבור הצופה המיודע, הקורא בנקל את מרכיבי הסיפור; ברובזמן, היא נשארת נגישה לכל צופה שיכול לפרשה בקלות, שכן הנרטיב האוצרותי קל להבנה ולעיכול: גוסטון, בשלב מוקדם בקריירה האמנותית שלו, ולאחר שנלחם בגזענות, החל להסתיר את זהותו היהודית כדי להתאים לעולם האמנות האמריקאי, הלבן ברובו. המעבר ממי שנחשב "לא-אמריקאי" והיה יעד למעקב של הקוֹקְלוּקְסִי־קְלָאן, לסמל של הצלחה אמנותית אמריקאית, מדגיש את האירוניה שבסיפור. האוצרת מראה כיצד הקריירה של גוסטון נבנתה דרך הסתרת זהותו והיטמעות, ובכך משקפת לצופה את הלחצים המופעלים כדי להגיע להתאמה לנרטיב תרבותי דומיננטי "כל-אמריקאי". במעשה ההסתרה והגילוי, גוסטון "מפליל" את עצמו כמי שמתתף בעל כורחו במבנים הגזעניים של אמריקה הלבנה, שעה שהוא עצמו סובל מהם ואף נלחם בהם בצעירותו.

חשיפת זהותה של הדמות עטוית הברדס היא הרגע המסמל את תחילת סיפורו של הנקוק, והמעבר ל"צד שלו" בתערוכה. בחלל התצוגה, אנחנו עוברים מהוורוד של גוסטון אל הצהוב של הנקוק. טורפדובוי, האלטר-אגו הקומיקסי של הנקוק, מתעמת עם הדמות המכוסה ברדס של גוסטון, שלושה עשורים אחרי מות האמן. מה הנקוק לוקח מגוסטון? באופן מפורש - את התפוח, שעל פניו חרוטות המילים "Knowledge Rental Pawn Exchange Service" (תמונה 8). התפוח מסמל החלפת ידע וירושה יצירתית בין אמנים, אך "על תנאי", בתנאי "השכרה" או "משכון". איך משכירים או ממשכנים ידע? שאלה טובה. כאן בדיוק ניכר ההומור של הנקוק, יחד עם הצבעים העזים והטקסטורות המרובות - מחריטות בנייר ועד עבודה עם פרוות סינתטיות. הללו ממלאים תפקיד מרכזי בשאיבת הצופה אל תוך רזי היצירה, ה־drawing in בשם התערוכה.

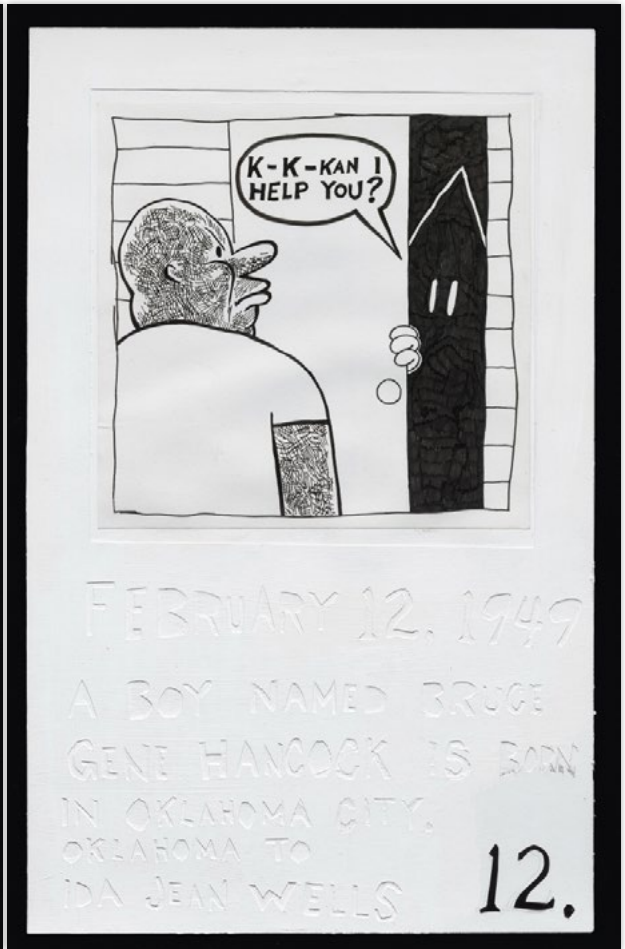
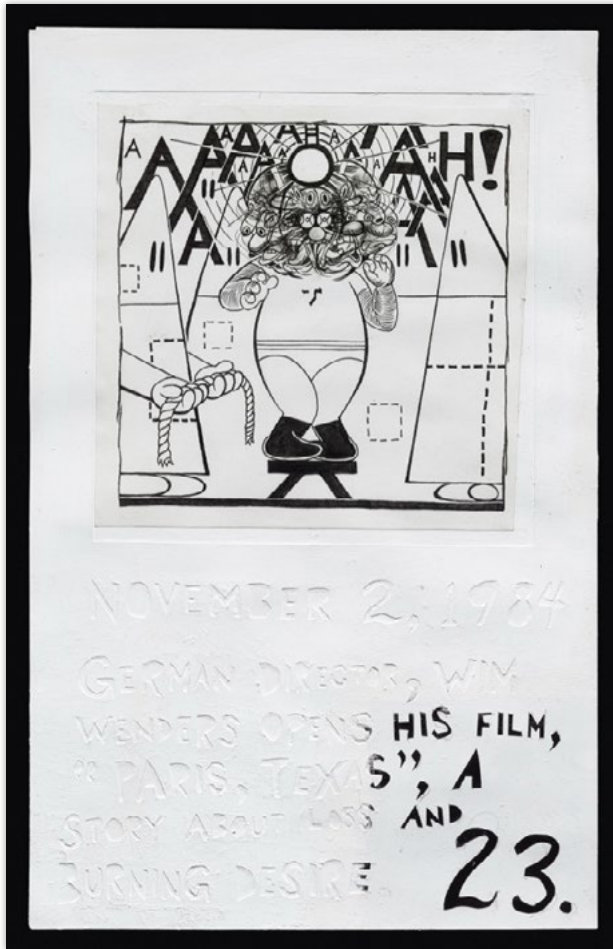
מכאן גם עולה אולי התשובה: כמו בדיוקן העצמי בסטודיו של גוסטון, האיקונוגרפיה פשוטה וניתנת לזיהוי בקלות. פרי גן העדן משמש, כמצופה, מטאפורה לידע אך גם לפיתוי. מסביב, נחש בסגנון סיני ממסגר את הדמויות - סמל להתחדשות, טרנספורמציה וזמן מעגלי. נוכחותו לצד התפוח מרמזת על תהליך מתמשך של שינוי והמצאה מחדש, שמרכזי לנרטיבים של גוסטון והנקוק ושל תולדות האמנות בכלל. האוצרת להוטה להמחיש לצופה - ועושה זאת בהצלחה מרובה - כי האמנות היא מעגל אינסופי של פרשנויות מחדש ליצירות. כך יצירתו של גוסטון כולה, והשפעתה על האמנות האמריקאית, נתונות למבט מחודש דרך הפרזימה היהודית - Painting them out. התערוכה היא רק קצה הקרחון של מה שאנו עתידים לגלות על היסטוריה זו.



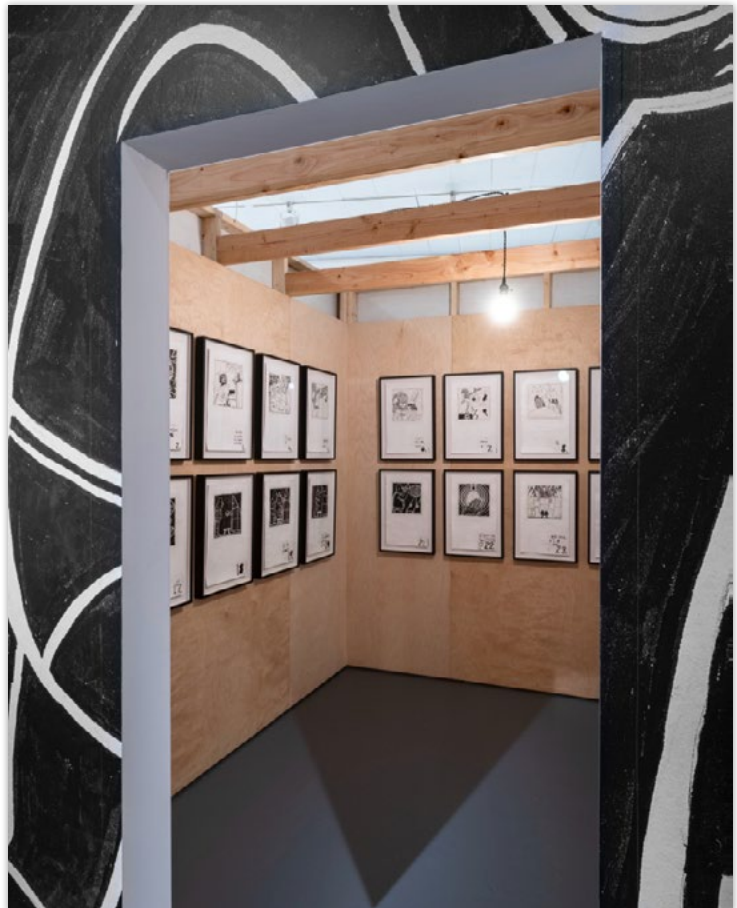
עבודת מפתח נוספת בתערוכה שמחברת בין הסיפור של גוסטון לזה של הנקוק, ואף מעלה מוטיבים מהמסורת היהודית, היא הקומיקס ההיסטורי-מדעי-בדיוני של הנקוק משנת *Epidemic! Presents: Step and Screw!* 2014 (תמונה 9). זוהי היצירה הראשונה שהפגישה במתכוון בין הדמויות עוטות הברדס של גוסטון לבין יצירתו של הנקוק. בסדרה של 30 עבודות קומיקס בדיו ואקריליק בשחור-לבן על נייר, מספר הנקוק את הסיפור של טורפדובוי: בעודו נענה לקריאת עזרה וממלא את תפקידו כגיבור-על, הוא מוצא את עצמו מוקף באנשי הקו-קלוקס-קלאן של גוסטון (תמונות 10-12). היצירה עשירה בדפוסים המוכרים של הנקוק, קווים חדים וטקסטורות מנוגדות של חיתוך וצבע, המייצרים סצנה כאוטית שמושכת את

הצופה אל תוך עולמו של הנקוק - עולם שמשלב בין הומור, יצירת מיתוסים והיסטוריה תרבותית. הצבת העבודה בתוך חדר שנבנה במיוחד "בצד של גוסטון" דווקא, יוצרת תחושה מוחשית של זמן המתקפל לתוך עצמו, שבו היסטוריות מודחקות צפות מחדש - לא רק כדי לרדוף את האמנים ויצירתם, אלא כדי לאתגר את הצופה העכשווי בהם ולהתעמת עימו.

תמונה 9: טרנטון דויל
הנקוק, *Epidemic!*
Presents: Step and Screw!, 2014



תמונות 10-12: מתוך הסדרה Edpidemic! Presents: Step and Screw! ומראה הצבה



העיסוק של הנקוק בגוסטון וברגע העברת הידע מהאמן המת אל האמן החי, במיוחד בעבודה זו, מעלה מחשבות על המושג היהודי של גלגול נשמות, כזה המתקיים בין אמנים. אך בה בעת, גם דמות הדיבוק רלוונטית לענייננו – מין רוח חסרת מנוח של אמן מת, השוכנת בגופו של אמן חי. אלמנטים יהודיים אלו נרמזים בעקיפין ואינם מוזכרים במפורש, והם נקראים דווקא מהצד הדתי של הנקוק – גלגול נשמות כפרקטיקה דתית נוצרית-שחורה מבית אימו וסבתו.⁶ אכן, האמונות הרוחניות העומדות בבסיס נרטיבים אלו כוללות הקשרים תרבותיים ודתיים רבים, לא רק זה היהודי. אולם דווקא בשל כך, הם יוצרים מרחב פרשני משותף לקהלים המגוונים של התערוכה, יהודים ולא יהודים כאחד.

תקצר היריעה מלהכיל התייחסות לכל מכלול העבודות של גוסטון והנקוק המוצגות בתערוכה. היא מתפקדת כמיני רטרוספקטיבה לדמויות האלטר-אגו של הנקוק, טורפידובוי ודויל, המתעמתות עם הדמות עטוית הברדס של גוסטון, שזהותה כבר ידועה. התערוכה, שתוכננה זה שנים מספר, משלבת היטב בין עבודות שנעשו במיוחד לקראתה לבין עבודות קיימות של הנקוק. אף כי דמותו עטוית הברדס של גוסטון לא מופיעה בכל יצירה שמוצגת בתערוכה, החיבור הנושאי ברור: שני האמנים בתקופות דור שונות חוו על בשרם את הדיכוי הגזעי בארה"ב, וכל אחד בדרכו פעל נגדו בשלבים שונים בקריירה.

שעה שהתערוכה של גוסטון והנקוק בקומת הכניסה מציעה מבט מורכב על זהות וייצוג באמנות האמריקאית, התערוכה בקומה העליונה פונה לכיוון אחר: האמנית עילית אזולאי חוקרת את המתח בין תיעוד לבדיון, בין ממצא ארכאולוגי ליצירה עכשווית. אזולאי היא בת דורו של הנקוק, אך שונה ממנו בתכלית. לעומת הצבעוניות של התערוכה בקומה התחתונה, התערוכה של אזולאי *Mere Things* מינימליסטית בעיצובה, וחושפת בפני הצופה את עיצוב הפנים האדריכלי המקורי של המוזאון, על גילופי העץ המרהיבים במשקופים ובתקרות (תמונות 3-4).

העבודה הפותחת את התערוכה, *Tree for Too One, 2010*, משקפת את הטכניקה המוכרת של האמנית, שפיתחה שפה צילומית ייחודית המשלבת בין תיעוד ארכאולוגי לבדיון היסטורי (תמונה 13). בטכניקה המזוהה איתה, אזולאי מצלמת ברזולוציות גבוהות במיוחד ומשתמשת בתוכנות עריכה מתקדמות כדי לשלב צילומים קיימים וחדשים ליצירת דימויים חדשים, המשקפים הן מציאות אפשרית והן יצירה פנטסטית

תמונה 13: עילית
 אזולאי, *Tree for Too One*, 2010, הדפסה
 דיגיטלית
 Courtesy of the
 artist; LOHAUS
 SOMINSKY, Munich;
 and Braverman
 Gallery, Tel Aviv.
 Credit: © Ilit Azoulay



חדשה. *Tree for Too One*, כמו יתר העבודות בתערוכה, מציגה את הפרקטיקה כאשר עוד הייתה בראשיתה.

אפשר לראות בגישתה של אזולאי חלק ממגמה רחבה יותר בשדה האמנות הישראלי והבינלאומי, שבה אמנים חוזרים אל הארכאולוגיה ואל המבט לאחור לא כדי לשחזר את העבר, אלא כדי להמציא היסטוריות חלופיות. בניגוד לארכאולוגיה ה"קלאסית", שביקשה לחשוף אמיתות היסטוריות דרך הממצא, הארכאולוגיה של אזולאי יוצאת מתוך ההבנה שכל סיפור היסטורי הוא במידה רבה מומצא. דווקא ההכרה בכך מאפשרת לה להשתמש בממצא כבסיס ליצירת נרטיבים אלטרנטיביים – כאלה שמפרקים היררכיות, מערערים על גרסאות רשמיות, ומציעים לצופה לחשוב על העבר כעל מרחב פתוח לאפשרויות ולא כעל אמת סגורה. זאת ועוד, לא במקרה הארכאולוגיה תופסת מקום כל כך מרכזי באמנות הישראלית: מראשית הציונות ועד הקמת המדינה, הארכאולוגיה שימשה כלי מובהק לבניית זהות לאומית וליצירת רצף היסטורי בין העבר היהודי לבין ההווה. במובן זה, הפרקטיקה של אזולאי היא גם תגובה וגם המשך למסורת זו.

בהמשך לכך, העבודה *No Things Die*, המוצגת בחלל השני של התערוכה, היא תוצאה של הפרויקט ארכאולוגי של אזולאי במוזאון ישראל. תערוכה שנשאה את שם העבודה (אוצר: נעם גל) הוצגה במוזאון בשנת 2017, וחשפה את תוצאותיו של מסע מחקרי בן שלוש שנים שבו אזולאי תיעדה, צילמה וקטלגה אלפי חפצים ופריטים מאוסף מוזאון ישראל. התערוכה הדגימה את יכולתה של אזולאי לייצר נרטיב היסטורי חדש דרך צילום וארכוב, תוך שהיא מערערת על הנרטיב הרשמי של שימור והנצחה. פרטי האוסף שאזולאי צילמה ועיבדה נחשפים בעזרתה לציבור הרחב, ומעלים שאלות מאתגרות על חשיבות וסמכות: למי הסמכות להחליט מה ראוי לתצוגה ומה נשאר במחסנים? החפצים המצולמים בקפידה ביצירתה של אזולאי מוצגים באופן המבקש לשטח היררכיות מסורתיות, ומאפשר לצופים לבחון ממצאים אלה כעדות שוות־ערך לתהליכים תרבותיים והיסטוריים, בדיוק כפי שארכאולוג היה ניגש לאתר חפירות.

אולם דווקא הגילוי הארכאולוגי האמיתי שהתרחש ממעשה היצירה של אזולאי הוא המעניין בתערוכה. שעה שהיצירות האחרות התלויות בתערוכה מציגות מסעות ארכאולוגיים שמסקנותיהם נשורות בגדר שאלות, היצירה *Tree for Too One* חושפת פרקטיקת בנייה משנות הארבעים, שבה קירות הבתים הכילו חפצים מפלסטיק שהושלכו אל תוך הבטון כדי למלא מקום. את חפצי הפסולת האלו חשפה אזולאי ביצירתה. כמו כן, בניגוד לממצאים הארכאולוגיים מאוסף המוזאון שנשארו במסגרת הצילום, אזולאי בחרה להציג פיסית את קפסולת הזמן הבלתי צפויה שנמצאה בין הריסות הבטון. אם כל ממצא ארכאולוגי צריך לקבל את אותו המשקל, עולה השאלה למה אלו מוצגים בגופם בפני הצופה, ואילו גילויים מעניינים מאוסף מוזאון ישראל אינם מוצגים?

עיצוב התערוכה מחזק ומרבה את משמעות המשימה הארכאולוגית שהאמנית לקחה על עצמה. חשיפת עיטורי העץ של הבניין בחלל התערוכה מזכירה לקהל את קישוטי העץ המסורתיים בבתי כנסת, ומייצגת שכבה ארכאולוגית חשובה המשקפת מורשת אמנותית יהודית. בחירה אוצרותית־עיצובית זו הופכת את חלל התצוגה עצמו לאתר ארכאולוגי בעל שכבות היסטוריות מרובות – מעבודות העץ העתיקות של בעל מלאכה יהודי (?) ועד לארכיטקטורה המוזאליית המודרנית, אשר הופכות לגלויות ומשמעותיות ברזמנית.



בשנות השישים מילא המוזאון היהודי בניו יורק תפקיד מרכזי בזירת האמנות העכשווית, ותרם תרומה משמעותית לנרטיב של תולדות האמנות המערבית לאחר מלחמת העולם השנייה. המוסד אירח תערוכות פורצות-דרך שבהן השתתפו אמנים בראשית דרכם, אשר לימים הפכו לדמויות מרכזיות בקאנון המערבי. לדוגמה, בשנת 1963 ארגן המוזאון את הרטרוספקטיבה הראשונה של רוברט ראושנברג, שבה הוצגו יצירותיו הידועות מסוג Combines ויצירות נוספות, מה שתרם רבות לעליית האמן לתהילה. בשנת 1966 ארגן המוזאון את תערוכת *Primary Structures*, אשר הציגה אמנות מינימליסטית לקהל רחב וכללה עבודות של אמנים כמו סול לויט ודונלד ג'אד.

אף פיליפ גוסטון, למרות הסיפור הדרמטי על החבאת זהותו, הציג בשנת 1966 במוזאון היהודי סקירה מקיפה של ציוריו ורישומיו העדכניים. הסתירה כביכול בין הסיפור על ההסתרה עד חודש לפני מותו לבין עובדה זו לא מקבלת התייחסות אמיתית בתצוגה הנוכחית, ומצוינת רק ברפרוף בקטלוג. תערוכת עבר זו הייתה כביכול זרז למעבר הסגנוני של האמן בשנות השבעים, אך לדברי האוצרת היא נשכחה מסיפורו הקאנוני.⁷ ההתייחסות המועטה לאירוע זה בחייו, שדווקא הייתה יכולה לחזק את נרטיב-העל, מפתיעה. לדברי האוצרת, באותה תקופה תצוגה במוזאון היהודי לא הייתה בהכרח סימן להיות האמן יהודי, או שיצירתו קשורה לתרבות היהודית, כפי שמקובל כיום.⁸

אכן, חשוב להרחיב גם על מי שאמונים על הפרויקטים הללו: בתערוכה *Draw them in, Paint them out* של גוסטון והנקוק, האוצרת רבקה שייקין מציעה מהלך אוצרותי שאפתני. כוונתה הייתה ליצור דיאלוג בין-דורי בין שני אמנים שהתמודדו עם שאלות של זהות והסתרה בתקופות שונות של האמנות האמריקאית. מבנה התערוכה, ובעיקר המעבר הדרמטי בין הצבעוניות של האמנים והטקסטים הממוספרים על הקיר, יוצרים נרטיב ברור מדי לעיתים – שמצליח אמנם להנגיש את הדיאלוג המורכב בין השניים לקהל רחב, אך מסכן את העומק והאמביוולנטיות של הנושא.

לטובת זאת, חשוב לציין את תפקידו המשמעותי של הספר המלווה את התערוכה של גוסטון והנקוק, אשר מוסיף הרחבה חיונית לחוויית הביקור, שעלולה כאמור להישאר שטחית. הקטלוג כולל מאמר מקיף של שייקין, המשרטט את הנרטיב האוצרותי בדומה לטקסטים על הקיר בתערוכה עצמה, אך מוסיף להם העמקה תאורטית. ערך מוסף מיוחד מביאות שתי שיחות מתועדות עם הנקוק – האחת עם האוצרת ולרי קסל אוליבר, והשנייה עם האמן והמאייר ארט שפיגלמן, יוצר הרומן הגרפי **מאוס**, המוסיפות שכבות פרשניות לדיאלוג בין האמנים. שיחות אלו חושפות את תהליכי החשיבה של הנקוק ואת התפתחות יחסו ליצירתו של גוסטון לאורך השנים, וכך מאפשרות לקוראים להבין את המורכבות של ה"שאלה" האמנותית, והקשרה היהודי, מעבר למה שמוצג בחלל עצמו.

לעומת זאת, בתערוכה של אזולאי, האוצרת שירה בקר (Shira Becker) בחרה בגישה מינימליסטית שמשרתת היטב את העבודות הארכאולוגיות, ומאפשרת לחלל עצמו להפוך לחלק מהתצוגה. נראה שכוונתה הייתה להדגיש את החיבור בין הפרקטיקה

7 Shaykin (לעיל הערה 4), עמ' 16.

8 שייקין (לעיל הערה 1).

של אזולאי לבין השאלות הארכאולוגיות-תרבותיות, שייתכן כי גם הן מעסיקות את המוזאון היהודי. אולם ללא קטלוג או ספר מקיף, קשה לעמוד על כוונותיה המוצהרות. אף כי התערוכה של גוסטון והנקוק הייתה יכולה להשתייך בקלות לכל מוסד אמנות אמריקאי גדול, מיקומה במוזאון היהודי מציע שכבת פרשנות נוספת, כזו שעשויה להיות מוזנחת במקום אחר. כאן מתלכדים הזהות, ההיסטוריה והנרטיבים התרבותיים: מהגר יהודי לבן שגדל להיות אמן אמריקאי לכל דבר, שהאלטר-אגו שלו היה אדם בתחפושת הקו-קלוקס-קלאן, ולעומתו אנטי-גיבור אפרו-אמריקאי המגלם ויזואליות פרודית. ובמקרה של עילית אזולאי? עבודותיה הוצגו בהקשרים לא-יהודיים רבים, אך כאשר הן נבחנות דרך העדשה של היהדות, השיטה האמנותית שלה חושפת גם נרטיבים היסטוריים יהודיים. יחד עם זאת, החיבור התמטי בין שתי התערוכות במוזאון נותר מעורפל במידת-מה, ונשאר בגדר קריאה אישית שלי.

המוזאון היהודי, שבשנות השישים מילא כאמור תפקיד מרכזי בזירת האמנות, מוכיח כי הוא עדיין מסוגל לייצר דיאלוגים משמעותיים בשיח האמנות העכשווי. התערוכות הנוכחיות מדגימות כיצד המוסד מציע פרספקטיבה ייחודית, יהודית במוצהר, על שאלות של זהות, ייצוג והיסטוריה - נושאים שהיום רלוונטיים יותר מתמיד. דרך המיקום שלו כמוסד יהודי במרכז עולם האמנות הניו-יורקי, המוזאון מספק מרחב חיוני לדיון בשאלות המורכבות של ימינו. לצד המוזאונים הגדולים של העיר - המטרופוליטן, מוזאון האמנות המודרנית, הגוגנהיים והוויטני - המוזאון היהודי הוא אתר לביקור חובה עבור כל חובב וחוקר אמנות המבקש להבין את מורכבות השיח האמנותי העכשווי על כל רבדיו.

ביקורת תערוכה: ז'אק לואי דויד, קרווג'יו והציור הבולונזי

דניאל מ. אונגר, המחלקה לאמנויות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

ORCID: 0000-0001-5252-8008

לציון מאתיים שנים למותו של הצייר הצרפתי ז'אק לואי דויד (Jacques-Louis David, 1748-1825), הציג מוזאון הלובר בפריז תערוכה רטרוספקטיבית מרשימה של יצירותיו. התערוכה כוללת את מרבית יצירותיו הידועות ביותר, המוצגות דרך קבע במוזאונים ובאוספים פרטיים בצרפת ומחוצה לה, באירופה ומעבר לאוקיינוס האטלנטי, בקנדה ובארצות הברית. ריכוז היצירות מאפשר למבקרים בתערוכה להתרשם באופן בלתי אמצעי ממכלול יצירתו של אחד מגדולי הציירים הצרפתים, ולבחון את התפתחותו היצירתית ואת הישגיו. אוצרי התערוכה, סבסטיאן אלאר (Sébastien Allard) וקום פברה (Côme Fabre), בחרו במבנה כרונולוגי המבוסס על ארבע תקופות חייו של דויד, בהתאם להתייחסות המסורתית המקובלת במחקר על אודותיו: הציור המוקדם במסגרת האקדמיה, תקופת המהפכה הצרפתית והשנים שלאחריה (שבהן הוא מילא תפקיד אקטיבי בעיצוב פני צרפת הרפובליקנית), השנים שבהן שירת את נפוליאון, ושנותיו האחרונות בגלות בבריטלי. התערוכה מציגה יצירות מרכזיות מכל אחת מתקופות אלו.

נוסף על ציורי דויד הידועים, כגון **מות מארה** (Marat) ו**שבועת ההורטים** (Horaces), התערוכה כללה גם יצירות של כמה מתלמידיו, ובהם פרנסואא אנדרה וינסנט (François-André Vincent). הוצגו גם העתקים שעשו תלמידיו ליצירותיו, למשל העתקים של **מות מארה** מאת ז'רום מרטין לנגואלה (Jérôme-Martin Langlois) וג'ואקינו ג'וזפה סרנגלי (Gioacchino Giuseppe Serangeli). בנסיבות רגילות קשה להבדיל בין המקור להעתק, אולם הצגת היצירות זו לצד זו מבליטה את הפערים ומדגישה את כישורו הייחודי של דויד. באחד האולמות העמידו אוצרי התערוכה את **יופיטר ותטיס** של ז'אן אוגוסט דומיניק אנגרה (Jean-Auguste-Dominique Ingres) לצד **מארס מוסר את כלי נשקו לונוס ולגרציות** (תמונה 1) של דויד. הצבה זו מבליטה את השוני הרב בין שני הציירים הדגולים, שבדברי הימים משייכים אותם לזרם הנאורקלסיציסטי, ואף רואים באנגרה את ממשיך דרכו של דויד. באמצעות הצגת שתי היצירות זו לצד זו ביקשו האוצרים להדגיש את מורת רוחו של דויד מן הציור של אנגרה, ואת אכזבתו מתלמידו המוכשר. לפי דברי ההסבר הנלווים, דויד צייר את התמונה שלו בתגובה ליצירה של אנגרה, שאותה הגדיר כ"מפתה, אבל מסוכנת", אולי

מתוך כוונה להגחיק אותו. אולם לדעתי, לציור זה של דויד משמעות עמוקה יותר מזו שייחסו לה האוצרים. מן הראוי היה להתייחס לעובדה שזהו ציורו האחרון.



תמונה 1. ז'אק לואי דויד, מארס מוסר את כלי נשקו לוונוס ולגרציות, 1824, המוזאון המלכותי לאמנויות יפות, בריסל

דויד עצמו הכריז על **מארס מוסר את כלי נשקו לוונוס ולגרציות** כציורו האחרון, ומכאן שניתן לראותו כמעין צוואה. היצירה כוללת ציטוטים רבים של עבודות קודמות שלו, ובמובן מסוים מהווה סיכום של מסלול חייו כיוצר. דויד צייר אותה בגלותו בבריסל, שממנה סירב לחזור למרות פניות חוזרות ונשנות מצד נציגי המלך ומצד תלמידיו. עם זאת, מעניין לציין שדויד השקיע מאמצים כדי שהיצירה בכל זאת תוצג בפריז: בשנת 1824, השנה שבה סיים לצייר אותה, הוא יזם והקים בעזרת תלמידיו הפריזאים (לרבות לנגלואה) תערוכה מיוחדת להצגתה בגלריה פרטית ברחוב רישליה מספר 115 (Rue de Richelieu). נדמה לי שנכון היה להוסיף הסבר מדוע בחר הצייר דווקא בציור הזה כדי לסכם ולחתום את מפעל חייו היצירתי, ומה המסר שביקש להעביר דרכו. שאלות אלה דורשות עיון החורג מהיקפה של רשימה זו, אבל ניתן להניח כי המסר

פוליטי, והוא קשור למהפכה ולמלחמה על הרפובליקה - שהייתה חלק משמעותי בהווייתו של דוד, ושלתפיסתו טרם הסתיימה באותה העת.

ציורי הדיוקן המוצגים בתערוכה מלמדים שדויד הוא ללא ספק אחד מציירי הדיוקן הרגישים ביותר בתולדות הציור המערבי, ובחלקם ניכר הקשר האישי של הצייר אל מושא ציוריו. דוגמה לכך היא דיוקנו של **הרופא אלפונס לירוי** (Alphonse Leroy) (תמונה 2). הרופא יושב ליד שולחן עבודתו, מרפקו נשען על ספר סגור, והוא עסוק בכתיבה. ברקע ניצבת מגורת ארגון אופנתית שהומצאה זה מכבר. הוא מתואר כאיש יפה-תואר ונבון השקוע במחשבות. דוגמאות נוספות הן הדיוקנאות של חמיו וחמותו של דויד - **שארל פייר פקול** (Charles-Pierre Pécoul) ו**ז'נבייב ז'אקלין פקול** (Geneviève Jacqueline Pécoul), הורי אשתו שרלוט. ניכר בדיוקנאות יחסו החם ומלא החיבה של הצייר כלפי שני בני הזוג, אם כי לשארל הבעה רכה יותר מזו של אשתו.



תמונה 2. ז'אק לואי דויד, הרופא אלפונס לירוי, 1783, מוזאון פברה (Fabre), מונפלייר

קבוצה אחרת של דיוקנאות הם אלה שצייר דויד בבריסל. מהם ניתן ללמוד על קשריו עם גולים אחרים בעיר שהיו קשורים לממשל נפוליאון - כפי שעולה למשל מציור דיוקנו של **הגנרל הרוזן אטיין מוריס ג'רארד** (Étienne Maurice Gérard) (תמונה 3). בציורים אלה הקפיד דויד לציין את שם העיר. לדוגמה, בדיוקן של ג'רארד מופיעים שם הצייר ושם העיר על פאנל מאחורי רגלו הימנית של הגנרל. ההקפדה על ציון מקום



תמונה 3. ז'אק לואי דויד, הגנרל הרוזן אטיין מוריס ג'רארד, 1816, מוזאון המטרופוליטן, ניו יורק

גלותו מצביעה על המודעות הפוליטית של דויד, שבאה לידי ביטוי בבחירתו לגלות מרצון, ועל האופי ההפגנתי של צעד זה.

אחת הטענות שהדגישו אוצרי התערוכה היא שדויד הושפע מהצייר האיטלקי הנודע קרווג'יו (Caravaggio). שמו מופיע שוב ושוב הן בחלק מהפאנלים הגדולים שקדמו לכל קבוצת יצירות כרונולוגית, והן בתוויות שלצד חלק מהציורים. טענה זאת היא לדעתי חולשתה העיקרית של התערוכה, משום ששני הציירים פעלו באופנים שונים לחלוטין. האוצרים הצביעו על מוטיבים שונים שמופיעים ביצירתו של דויד כעדות להשפעות שהוא ספג מקרווג'יו או ממשיכי דרכו, שאת יצירותיהם היה דויד יכול לראות באיטליה. אלא שאת כל המוטיבים המוזכרים אפשר למצוא גם בציורי אמנים אחרים, שבניגוד לקרווג'יו היו מוכרים ואהובים מאוד בתקופתו של דויד - כמו מיכלאנג'לו (Michelangelo) וטיציאן (Titian), וכן אצל ציירי בולוניה במאה השבע-עשרה: לודוביקו (Ludovico) ואניבאלה קראצ'י (Annibale Carracci), גווידו רני (Guido Reni) וגווארצ'ינו (Guercino).

יתר על כן, יש לזכור שבמאה השמונה-

עשרה רווחה התפיסה, שמקורה בביקורת חריפה של ג'יובאני פייטרו בלורי (Giovanni Pietro Bellori), לפיה קרווג'יו הוא צייר נחות המייצג אמנות רעה משום שצייר רק מהטבע ללא יכולת שיפוטית. ביקורת זו באה לידי ביטוי גם בדברים שכתב הארכאולוג והתאורטיקן הגרמני הנודע יוהן יהויכים וינקלמן (Johann Joachim Winckelmann), ובדבריו של ההיסטוריון האיטלקי לואיג'י אנטוניו לאנצי (Luigi Antonio Lanzi). לאור זאת, הסבירות שדויד הושפע ממנו נמוכה ביותר.

לדוגמה, האוצרים ייחסו לקרווג'יו את מוטיב היד המתה ב**מות מארה** (תמונה 4), שלטענתם הושאל מידו המתה של ישוע בציורו של קרווג'יו **הכנסה לקבר**, שנועד לכנסייה החדשה (Chiasa Nouva) וכיום מוצג במוזאון הוותיקן. אולם מוטיב זה מופיע כבר ב**פיאטה היפה** של מיכלאנג'לו בכנסיית סן פטרוס (תמונה 5), וכן בשלושה ציורים של טיציאן המתארים את הסצנה של **הכנסת ישוע לקבר** (תמונה 6). מיכלאנג'לו וטיציאן זכו לפרסום רב, ועבודותיהם היו מוכרות לדויד ולבני דורו הרבה יותר מאשר ציוריו של קרווג'יו.

דוגמה נוספת היא תמונה מוקדמת של דויד המתארת את **הירונימוס הקדוש** (תמונה 7), עם כל האטריבוטים המסורתיים שלו, כאיש זקן ומקומט. לטענת האוצרים, הדמות מזכירה ציור קרווג'יסטי של ג'וזפה דה ריברה שהיה בנפולי; אולם אפשר



מימין לשמאל, מלמעלה למטה:

תמונה 4. ז'אק לואי דויד, מות מארה, 1793, המוזאון המלכותי לאמנויות יפות, בריסל

תמונה 5. מיכלאנג'לו, הפייטה היפה, 1499, כנסיית סן פטרוס, הוותיקן

תמונה 6. טיציאן, הכנסת ישוע לקבר, 1559, מוזאון הפרדו, מדריד

למצוא מקורות השפעה סבירים יותר, כמו ציוריהם של אניבאלה קראצ'י, גוידו רני וגווארצ'ינו, שבאותם ימים נהנו מפופולריות רבה בצרפת, ונחשבו לגדולי הציירים של העת החדשה המוקדמת. כל אחד מהשלושה צייר את הירונימוס הקדוש (תמונה 8) כזקן פשוט המתרגש לנוכח התגלות אלוהית. בציורו של גווארצ'ינו, המצוי ברימיני, ניתן לראות את הקדוש אוזן נוצה בידו האחת, וכף ידו השנייה פתוחה במחווה של התעלות למשמע מוסיקה שמיימית. האריה, אחד מסמליו של הקדוש, רובץ לציודו. בציורו של דויד פתוחה כף ידו של הירונימוס הקדוש במחווה דומה של התרגשות, כשלצידו האריה, ללא החלק השמיימי.



תמונה 7. ז'אק לואי דויד, הירונימוס הקדוש, 1780, מוזאון התרבות, קוויבק
 תמונה 8. גווארצ'ינו, חזון הירונימוס הקדוש, 1641, האחוזה של הירונימוס הקדוש, רימיני

בדומה לכך, גם הטענה שדמות האישה הזקנה בציור **השלום הסביני** לקוחה מהציור **מדוזה** של קרווג'יו איננה משכנעת. סביר יותר שמקורה בפוסין, שהציב דמות של אישה זקנה במרכז ציורו **החטיפה של הנשים הסבינות**. פוסין נחשב לצייר קאנוני במאה השמונה־עשרה, בוודאי בחוגי האקדמיה הצרפתית שבמסגרתה פעל דויד. ככלל, כל מוטיב שייחסו אוצרי התערוכה להשפעתו של קרווג'יו ניתן למצוא גם בציוריהם של אמנים אחרים, שהיו חלק מהקאנון בימיו של דויד בניגוד לקרווג'יו עצמו.

הטענה שקרווג'יו השפיע על דויד מבוססת על דברי חוקרים כמו לואי הוטקר (Louis Hauteceur), שפעלו בשנות החמישים של המאה הקודמת לאחר התערוכה הרטרואספקטיבית הגדולה של יצירות קרווג'יו, שהוצגה במילאנו בשנת 1951. טענה זו חוזרת ונשנית בפרסומים מהשנים האחרונות – לדוגמה, בתערוכתו של פרננדו מצוקה (Fernando Mazzocca), שהוצגה בנפולי בשנים 2019–2020 תחת השם "דויד וקרווג'יו" (David e Caravaggio). נראה כי הנחה זו מבוססת על מעמדו של קרווג'יו בשדה האמנות כיום, תוך התעלמות מתפיסות האמנות ומהקאנון בתקופתו של דויד. מבחינה זו, החיבור בין דויד וקרווג'יו הוא אנכרוניסטי, והיה עדיף אילו אוצרי התערוכה היו נמנעים ממנו.

נוסף על כך, האוצרים לא הדגישו מספיק את הזיקה של דויד למקורות השפעה אחרים, כמו לציור הבולונזי של המאה השבע־עשרה ולסגנון האקלקטי שאפיין אותו, שהתבטא בשילוב של יותר מסגנון אחד ביצירה נתונה. זיקה זו עולה מציור מוקדם

אחר של דויד בשם **סן רוקו לפני המדונה עם חולים במגפה** (תמונה 9), שאותו צייר בתקופה שבה עבד על **הירונימוס הקדוש**. אפשר לראות בו את שילוב הסגנונות האופייני לציירי בולוניה: הדמויות הארציות מצוירות בסגנון אחד, ואילו המדונה וישוע בשמיים בסגנון אחר. הקומפוזיציה האלכסונית מזכירה את ציורו של לודוביקו קראצ'י, **הייקניס הקדוש לפני המדונה** (תמונה 10), שגם בו ניכר הפער בין הדמויות הארציות הגסות לבין הדמויות השמימיות הקלאסיות. הנחה זו סבירה במיוחד לנוכח העובדה שבימיו של דויד טבע וינקלמן את המושג אקלקטיות, בהתייחסו לציור הבולוני של המאה השבע-עשרה. השפעתו של וינקלמן על התהוות הנאו-קלאסיקה בציור של המאה השמונה-עשרה - ובכלל זה על דויד, אחד הציירים המזוהים ביותר עם הזרם הזה - ברורה ומוכרת. כך ניכרת גם השפעת תפיסת העולם של ציירי בולוניה על האקלקטיות הסגנונית בציור **סן רוקו** של דויד.



תמונה 9. ז'אק לואי דויד, סן רוקו לפני המדונה וישוע עם חולים במגפה, 1780, מוזאון לאמנויות יפות, מרסיי

תמונה 10. לודוביקו קראצ'י, הייקניס הקדוש לפני המדונה, 1594, מוזאון הלובר, פריז

התערוכה בלובר היא ללא ספק תערוכה חשובה של אחד הציירים הנאו-קלאסיים המרכזיים שפעלו בצרפת. המכלול המוצג, המסכם את חייו ופועלו של דויד, מרשים יחד עם זאת, נדמה לי שריכוז והצגה של מכלול כזה מזמנים הזדמנות לאתגר הנחות רווחות. יש לקוות שבעקבות התערוכה יתפתחו כיווני מחקר חדשים ורעננים על צייר שגם מאתיים שנים לאחר מותו, עודנו מבטא ערכים שהקהל העכשווי מוצא בהם עניין רב.

Jacques-Louis David

Louvre, Paris

15 October 2025 - 26 January 2026

ביקורת תערוכה: "הרהורים על קולאז'" – דפנה נסים

גלריה בית הומא, באר שבע
מרץ 2024
אוצרת: יהל זקס

תהילה שדה, המחלקה לאמנויות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב
ORCID: 0009-0001-3807-0747

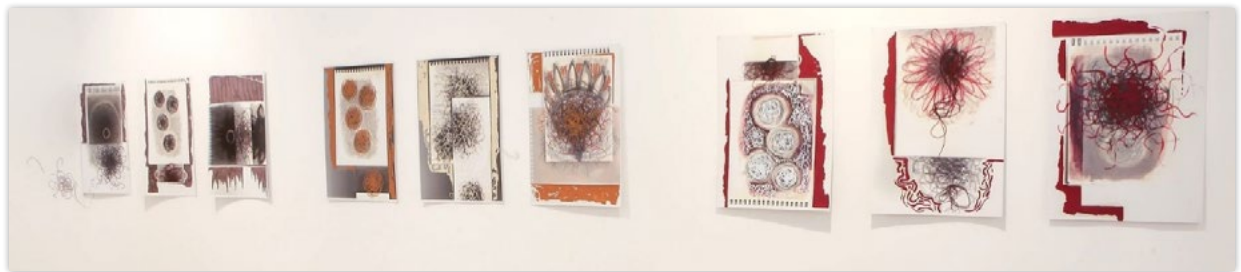
בית הומא שוכן בשכונה ג' בבאר שבע ומשרת את קהילת הומא, אשר מגדירה עצמה כקהילת יוצרים בנגב הדוגלת בקידום ובהנגשה של האמנות הפלסטית. השכונה הפשוטה והיום-יומית, כמו גם מבנה בית הומא עצמו – שנראה מבחוץ ישן ורעוע, אינם מסגירים את הפעילות האמנותית הענפה המתקיימת בו. בתוך המבנה, הבנוי כמרחב פתוח ומאוכלס בספות צבעוניות, שולחנות עבודה, פסלים, ספרים, בדים וכיוצא באלה, מסתתרת גם גלריה קטנה. בגלריה זו הוצגה בחודש מרץ 2024 התערוכה **"הרהורים על קולאז'"** של האמנית הרבת-חומית וחוקרת האמנות ד"ר דפנה נסים, באוצרותה של יהל זקס.

התערוכה, שנפרסה על פני כמה חללים נפרדים קטנים, כללה עבודות רבות של האמנית, רובן קטנות-ממדים על גבי גיליונות A4. היצירות הוצבו בסדרות, כפי שיצרה אותן האמנית; בכל חלל או על כל קיר הוצבו יצירות בעלות שפה, תמה או מוטיבים משותפים. כך למשל, על אחד הקירות נתלו שלוש יצירות בעלות רקע אדום, שבכל אחת מהן מופיעים דימויים אמורפיים בצבע שחור, ועיגולים בהירים או כהים. מבט מקרוב יחשוף גם עקבות של שיער אדם [תמונה 1].



תמונה 1: דפנה נסים, פרט מתוך התערוכה **"הרהורים על קולאז'".** גלריה בית הומא, באר שבע. אוצרת: יהל זקס. 2024. צילום: יוגב וענונו. באדיבות האמנית.

סדרת יצירות אחרת, המונה תשעה ציורים, הוצבה על קיר נוסף בתערוכה בחלוקה לשלוש סדרות משנה, כל סדרה על פי הצבע הדומיננטי שבה: אדום, כתום וחום. סדרה זו מאופיינת בעבודות מופשטות שנוצרו על גליונות נייר בגודל 4A, ובהן ניתן לזהות מוטיבים או אלמנטים חוזרים כגון פרחים, שרבוטים, עיגולים, כתמי צבע ודימויים של שיער [תמונה 2]. בקיר ממול הוצבה סדרה נוספת, גם היא בת תשעה ציורים מופשטים שהוצגו כולם יחד, כגוש אחד. ציורים אלה מתאפיינים בפלטה צבעונית יותר, הנעה בין צהוב, חום וכחול בהיר. מוטיב אחד חוזר כמעט בכל היצירות בסדרה זו, והוא האצבע: לעיתים האצבע מצוירת בבירור, עם ציפורן וקפלי עור, ולעיתים היא מופיעה אך במרומז ככתם צבע [תמונה 3]. מוטיב האצבעות, או היד, ממשיך ומופיע ביצירות נוספות בתערוכה, כמו בסדרה בת שלוש עבודות שבהן מתוארת ידה של האמנית במופעים שונים [תמונה 4-5].



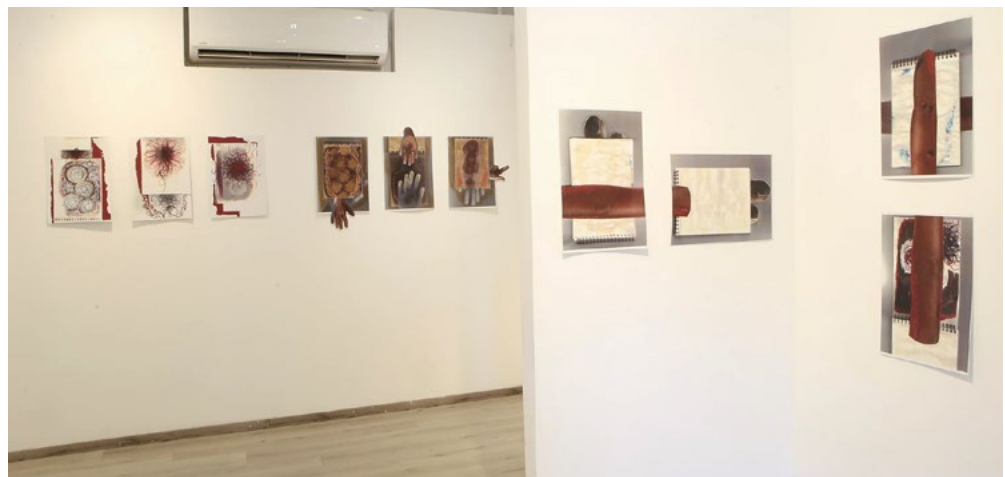
תמונה 2: דפנה נסים, פרט מתוך התערוכה הרהורים על קולאז'. גלריה בית הומא, באר שבע. אוצרת: יהל זקס. 2024. צילום: יוגב וענונו. באדיבות האמנית.



תמונה 3: דפנה נסים, פרט מתוך התערוכה הרהורים על קולאז'. גלריה בית הומא, באר שבע. אוצרת: יהל זקס. 2024. צילום: יוגב וענונו. באדיבות האמנית.



תמונה 4: דפנה נסים, פרט מתוך התערוכה **הרהורים על קולאז'**. גלריה בית הומא, באר שבע. אוצרת: יהל זקס. 2024. צילום: יוגב וענונו. באדיבות האמנית.



תמונה 5: דפנה נסים, פרט מתוך התערוכה **הרהורים על קולאז'**. גלריה בית הומא, באר שבע. אוצרת: יהל זקס. 2024. צילום: יוגב וענונו. באדיבות האמנית.

כפי שמספרת האמנית, היצירות שהוצגו בתערוכה נוצרו החל מתקופת התפשטותו של נגיף הקורונה בישראל, תקופה שהתאפיינה בין השאר בצמצום המרחב הציבורי והיצמדות מאולצת למרחב הפרטי, ועד לתקופת מלחמת חרבות ברזל, שפרצה בעקבות אירועי השבעה באוקטובר 2023. ביצירת עבודות אלה אימצה האמנית פרקטיקה אמנותית ייחודית: כל היצירות צוירו ראשית בספר סקיצות, ולאחר מכן נסרקו יחד עם סליל המתכת שאיגד את דפי ספר הסקיצות, ובכך הפך הסליל לחלק בלתי נפרד מהיצירה. לעיתים אף הוסיפה נסים בשלב הסריקה שיערות משיער ראשה, על מנת שגם הן ייכללו ביצירה. הקובץ הסרוק של כל יצירה הודפס בצבע באמצעות מדפסת, והתוצר המודפס שימש מצע לעבודה נוספת על גביו, במגוון טכניקות ובסוגי צבעים שונים. על תהליך זה כתבה אוצרת התערוכה יהל זקס:

כיום הדגש שלה [של נסים] הוא על חומרי היצירה עצמם, בחינת מרקמים שונים ומשחקים בין שכבתיות להשטחה. את משחקיות זו היא מבצעת על ידי שימוש בתוכנת "פוטושופ" ומכונת סריקה ביתית. דרך כלים אלו דפנה יוצרת תמונות

שטוחות, בהן לא מרגישים את הטקסטורה של החיתוך והחיבור. היא מציגה תמונה מודפסת בה עבודת הקולאז' הושטחה והפכה לאחידה בטקסטורה שלה. פעולה זו עושה מעין "עיקור" של טכניקת הקולאז', כך שמצד אחד היא מטשטשת את תחושת המרקמים ואלמנט הגזירה וההדבקה ומצד שני יש שימור של השכבתיות ביצירה.¹

כפי שמשקף משם התערוכה, **הרהורים על קולאז'**, ניכר כי האמנית ביקשה לשקף את תהליך עבודתה, שהיה אנליטי וסינתטי גם יחד. הרבדים השונים ביצירותיה כמו מהווים את חומרי הקולאז', המציין ברובד הבסיסי ביותר חיבור היברידי של חומרים שאינם מצורפים יחד בדרך כלל: לדוגמה, חיבור בין ציור המזוהה עם התרבות ה"גבוהה" לבין חומרים יום-יומיים, פשוטים, מתכלים ו"נמוכים", כגון גזרי עיתונים, פיסות בד או נייר, גלויות, כרטיסים למיניהם ועוד.

בשל אופיו הדיכוטומי הייחודי – "גבוה" מול "נמוך", מתכלה מול על-זמני, מציאותי מול מופשט ועוד, מציב הקולאז' אתגר פרשני מורכב. התאורטיקנים של הגישה הפורמליסטית טענו כי המרכיב המהותי ביותר ביצירה האמנותית הוא ה"צורה" (Form), כלומר האופן שבו רכיביה הפורמליים והטהורים מתלכדים לכדי קומפוזיציה אחת. על פי תפיסה זו, רק תכונותיה האסתטיות הטהורות של היצירה האמנותית הן שרלוונטיות לשיפוט האמנותי. בעמדתם הביקורתית הפורמליסטית טענו קלייב בל (Bell), רוג'ר פריי (Fry) וקלמנט גרינברג (Greenberg) כי ערכה של היצירה האמנותית נגזר בראש ובראשונה מאופן הארגון של היבטיה הצורניים, ולא מתוכנה הנרטיבי, מזיקתה למציאות החיצונית או מהקשריה החברתיים, ההיסטוריים, התרבותיים או הביוגרפיים.² יצירת האמנות, לפיכך, היא אובייקט מובחן, אוטונומי ובעל תכלית פנימית משלו.

לאור זאת, הגישה הפורמליסטית מפרשת או מעריכה את היצירה האמנותית מתוך תכונותיה החומריות בלבד, כפי שאלו נתפסות בחושי הצופים – כגון הקווים, הצורות, הצבעים, המרקמים, ואלמנטים או היבטים תפיסתיים אחרים. מנקודת מבט זו ניתן לטעון כי הקולאז' מנותק מן המציאות החיצונית, שכן הוא עוסק בעצמו באופן פנימי, במדיום עצמו ובדימויים המרכיבים אותו. עם זאת, הוא אינו מנותק לחלוטין מן המציאות המיצגת, שכן הוא עושה שימוש בפיסות ממנה, בחומריות, ואף זקוק לפרשנות החושית של הצופים. כל אלה מערערים למעשה את מעמדה האוטונומי של היצירה.

בהתייחסו לקולאז' הקוביסטי טען התאורטיקן קלמנט גרינברג, מחשובי הגישה הפורמליסטית, כי הוא בנוי למעשה כעימות או כמערכת של ניגודים: ניגוד בין השטיחות הממשית לזו המצוירת, בין הממד הדקורטיבי לזה הפלסטי, ובין האשליה לייצוג. לטענתו, ניגודים צורניים אלה, כמו גם הניגודים הרעיוניים, נגזרים למעשה מהמדיום עצמו – שכן הוא שיוצר או שמאפשר אותם באופן אינהרנטי. מערכת ניגודים פנימית הנובעת מן המדיום עצמו ניתן לראות גם ביצירותיה של נסים, שבהן מתפקד המדיום כמרחב של עימות בין אפשרויות צורניות ורעיוניות. בשלבי היצירה

1 י' זקס, לוח קיר התערוכה **הרהורים על קולאז' – ד"ר דפנה נסים**, בית הומא, באר שבע 2024.

2 E. C. Pujazon, C. Choon Woon and J. D. E. Arcelles, 'The Judgment of Taste and the Formalism Undertaking in the Arts', *Athens*, 11, no. 2 (2024), pp. 199-222.

השונים משמשים דפי הסקיצה עבודה כר פורה לחקר גבולותיה של היצירה האמנותית וחומריה. כשם שהיצירה הקוביסטית פיתחה שפה חזותית חדשה מתוך פירוק מערכת הסימנים והמצאתה מחדש, כך גם עבודותיה של נסים מבקשות לערער על מוסכמות הייצוג ה"רגילות", ולהציע לצופה מרחב חזותי אוטונומי ואף אינטימי. בדומה לשינוי שנדרש בהרגלי הצפייה שהיצירות הקוביסטיות "כפו" על הצופים, כאשר הן שינו את מערכת הסימנים המקובלת - כך גם נסים מאלצת אותנו הצופים להתמודד עם מערכת אוטונומית של סימנים, שאינה מבקשת לייצג את המציאות הקיימת אלא ליצור מציאות חדשה.

אמן הדאדא קורט שוויטרס (Schwitters) היה אחד האמנים הבולטים שחקרו את מדיום הקולאז'. בכתביו הרבים שבהם תיאר את המכלול העצום של יצירתו, התייחס שוויטרס למגוון ההיבטים הקשורים בחומרים שאותם הוסיף ליצירתו; כפי שמתאר ג'ון אלדרפילד (Elderfield), שוויטרס חזר והדגיש בכתביו כי הרכיבים הפיזיים של היצירה - בין אם היא אסמבלאז', קולאז', או כל מדיום אחר - אינם חשובים כשלעצמם;³ "חיוני רק העיצוב", הוא כתב.⁴ ואכן, מתוך מחויבותו העצומה לאוטונומיה של האמנות ולהיבטיה הפורמליים, ביקש שוויטרס למעשה למזער את כוחם האמיתי של האובייקטים שבהם השתמש. היבט זה, שאותו הוא תיאר באמצעות המונח שטבע "Entformung" (מלשון Un-Forming), מציין את המטמורפוזה שעובר החומר או האובייקט כאשר הוא נטמע ביצירה האמנותית, לאחר שהופקע מהקשרו או מתפקידו הטבעי. על פי גישה זו, חוט פשוט או תיל עשויים לשמש "קו" ביצירה, ופיסת עיתון מלבנית עשויה להיות "משטח". המסגרת הציורית היא המנתקת את האובייקטים מן המציאות החיצונית, והופכת אותם לחומר גלם אמנותי.⁵

תהליך זה של הפקעת האובייקט מהפונקציה הראשונית שלו ניתן למצוא גם ביצירותיה של נסים: שיער ראשה מצורף למשטח היצירה, ובתהליך מטמורפוזה דומה לזה שתיאר שוויטרס, הוא הופך לקו או לכתם [תמונה 6]. חשוב לציין, עם זאת, כי למרות אדיקותו הפורמליסטית - שוויטרס בחר לצרף ליצירות הקולאז' והאסמבלאז' שלו חומרים שאינם "תמימים" באופן מובהק, כי אם חומרי פסולת או חומרים משומשים האוצרים זיכרון כלשהו, אולי של האנשים שעשו בהם שימוש. בשל כך, קשה להאמין שהוא בחר באובייקטים אלה רק משיקולים צורניים, שכן ביצירותיו ניכרת העדפתו הברורה לאובייקטים משומשים ואף בלויים, אשר לדבריו כבר היו "רוויים באנושיות".⁶

בדומה לכך, שיער ראשה של נסים נדמה במבט ראשון כקו סבך שנוצר באמצעות שרבוט; לכך תורמת גם טכניקת הסריקה שבה משתמשת האמנית, המשטיחה את האובייקטים וגורמת לכולם להיראות כמצויים על אותו מישור. אך למרות השטחה זו, לא נוכל לטעון כי השימוש בשיער נובע ממניעים פורמליסטיים גרידא, או ששיער ראשה של האמנית הוא חומר "תמים".

3 J. Elderfield, 'Private Objects: The Sculpture of Kurt Schwitters', *Artforum*, 13, no. 1 (1973), pp. 45-54.

4 K. Schwitters, 'Merz', *Der Ararat*, II, no. 1 (1921), pp. 3-9.

5 Elderfield (לעיל הערה 3).

6 מצוטט אצל Elderfield (לעיל הערה 3), עמ' 45.



תמונה 6: דפנה נסים, פרט מתוך התערוכה **הרהורים על קולאז'**. גלריה בית הומא, באר שבע. אוצרת: יהל זקס. 2024. צילום: יוגב וענונו. באדיבות האמנית.

השימוש בשיער ממשיך את חקירתה ארוכת-השנים של נסים את גבולות גופה ויצירתה, ולמעשה מהווה תמה חוזרת ברבות מיצירותיה. כך למשל, בסדרת יצירותיה **הצעה ליופי** (2009-2001) הציעה האמנית קונפיגורציות שונות של שיער הנוסף לפניה שלה, אם באמצעות זיפי זקן מרומזים או ממשיים, או תלתלים של ממש ש"הולבשו" על פניה [תמונה 7-8].



תמונה 7: דפנה נסים, פרט מתוך הסדרה **הצעה ליופי**. מתוך התערוכה **חלוצה** גלריית הספרייה על שם אברהם ברון, אוניברסיטת בן גוריון בנגב. אוצר: חיים מאור, 2011. באדיבות האמנית.

בשימוש בשיער ראשה ממשיכה נסים מסורת ארוכה של אמניות ואמנים שאף הם עשו שימוש בשיער כחומר גלם ביצירותיהם, ובכך בחנו את כוחו כחומר אמנותי - בהם קיקי סמית (Smith), דוריס סלסדו (Salcedo), מונה חאטום (Hatoum), גדעון גכטמן ואחרים. השיער הופך ביצירה האמנותית לאובייקט המפעיל מערכת של עימותים רעיוניים וצורניים כאחד, בין אובייקט אישי-גופני לאובייקט צורני, בין חי למת, בין קדוש לבזוי, בין אינטימיות או אינדיבידואליות לבין אנונימיות. נוסף על היבטים אלה, בשיער האנושי נקשרת גם מערכת מסועפת של הקשרים - כגון מגדר, מין, דת וגזע, לצד חולי, אפליה, השפלה או הדרה.

עבודת הווידאו **מבחן עיפרון 2** (*Pencil Test II*) של האמן קמאנג נה להולרה (Kemang Wa Lehulere) משנת 2012, לדוגמה, בוחנת סוגיות גזעיות הקשורות בשיער הראש. ביצירה זו נראה האמן משחיל עפרונות בשער, פעולה שאמנם נראית "תמימה" ופשוטה, אולם היא טעונה בהקשרים היסטוריים גזעניים: בשנות החמישים של המאה העשרים השתמשו שלטונות האפרטהייד בדרום אפריקה ב"מבחן העיפרון" כדי לקבוע את הסיווג הגזעי של האוכלוסייה. אם העיפרון שהוחדר לשיערו של אדם נפל בקלות, הוא סווג כ"לבן"; אך אם העיפרון נשאר בשיער, הרי שהאדם סווג כ"שחור" או "צבעוני". עבודת הווידאו של האמנית הבלגית אדית דקינכט (Dekyndt), **צל ילידי** (*Indigenous Shadow*, 2014) עוסקת בהקשרים דומים: ביצירה נראה דגל עשוי שיער שחור המתנופף ברוח הקלה, מעל אחד החופים הסלעיים של האי מרטיניק. הדגל הוצב על ידי האמנית בדיוק במקום שבו טבעה בשנת 1830 ספינה שעסקה בסחר בבני אדם, אשר הבריחה כמאה שבויים אפריקנים, שכולם מצאו את מותם הטראגי שם. השיער ביצירה זו, שהופך למעין דגל קרוע, מסמל אתר טראומטי כמו גם מרחב של התנגדות לאפליה גזענית ולסחר בבני אדם.

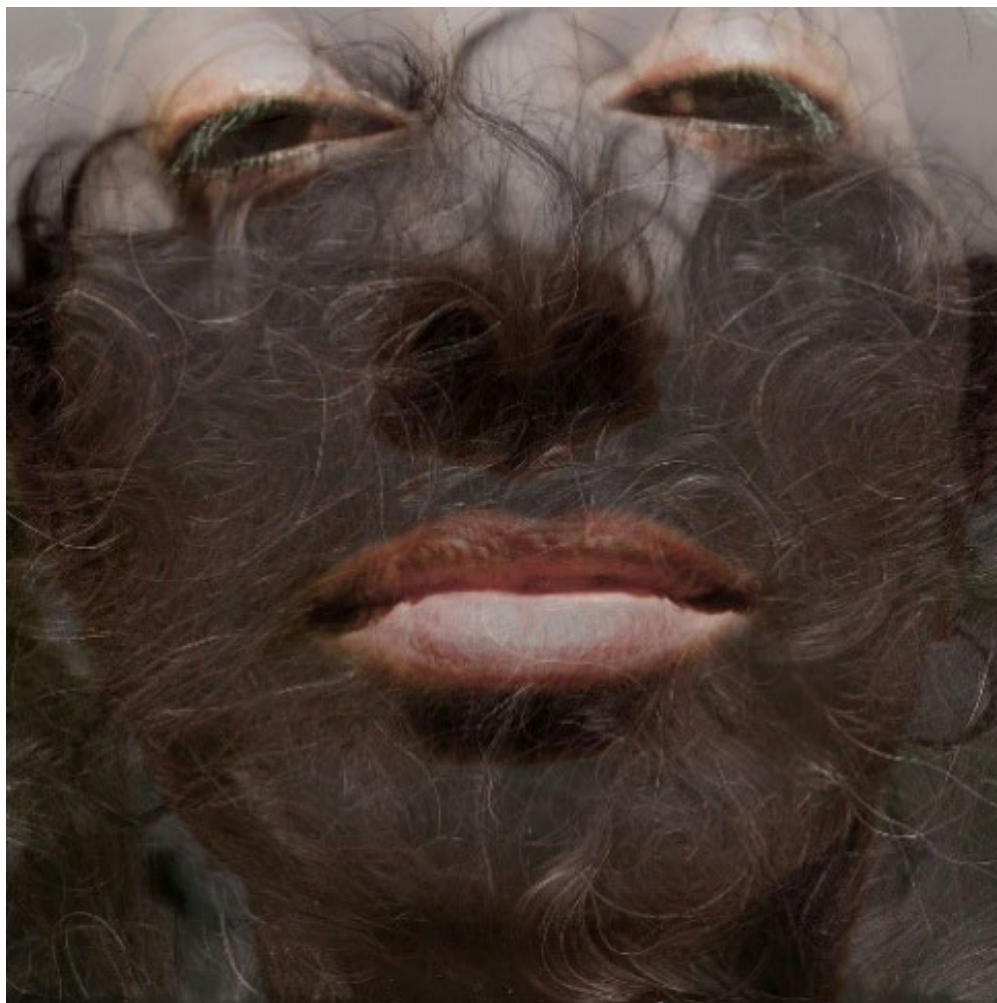
אחד ההיבטים המרכזיים הנקשרים בשימוש בשיער בנושאי ביצירה האמנותית הוא המוזר והמאיים, כמו גם היבטים של זרות, דחייה, גועל ובזות. ניתן לראות היבטים אלה בסדרת יצירות נוספת של נסים, **יומיזם** (*Daily*), שהוצגה בשנת 2009 בגלריה גרוס בתל אביב, ובה שיער מכסה את כל פניה של האמנית כמעין פרווה [תמונה 8]. האוצר חיים מאור התייחס להוספת השיער לפנים ביצירותיה של נסים כפעולת התנגדות של האמנית למשטור הגוף הנשי בתרבות המערבית:

בכל התצלומים בסדרה קיים ניגוד מטריד בין אופיים האסתטי והמראה המגזני הנוצץ שלהם לבין ה'פונקטום' מעורר הדחייה והאימה – השיער על הפנים או על הגוף הנשי. הדיוקנאות בתצלומים של נסים שייכים ל"אזור הדמדומים" – נשים שעירות, קופי-אדם, חיזרים או טראנסג'נדרים. ברובד הבסיסי ביותר של הדחייה קיים הקישור אל ימי-בראשית פראיים, שבהם מזוהה שעירות עם מיניות משולחת רסן. התרבות המערבית העכשווית מזהה חריגה זו ומתייגת אותה כ"פורעת תרבות". משטור הגוף הנשי מוליד את התעשייה הענפה של תלישה ומריטה של השיער "המיותר" והפיכתה ל"בובת פורצלן" חלקה ומתמסרת. ההצעה ליופי חותרת תחת הדימויים הצפויים ומציעה אסתטיקה-של-קבלה של מרכיבי הבזות (abjection) והעודפות של הגוף, ברוח הטקסטים של ג'וליה קריסטבה.⁷

מאור מצביע על השימוש בשיער הגוף ביצירותיה של נסים כמהלך הפועל לפגוע בשלמות הגוף הנשי ולחבל בהפיכת האישה למושא הצפייה של הגבר. מהלכים דומים ניתן למצוא ביצירותיהן של אמניות אחדות שפעלו בשיאו של גל הפמיניזם הרדיקלי בשנות השבעים של המאה העשרים, בהן מרינה אברמוביץ' (Abramović) וחנה וילקה (Wilke). וילקה, למשל, בסדרת יצירותיה *S.O.S.—Starification Object*, הזמינה צלם

7 ח' מאור, 'קול כפול ומכופל: על עבודותיהן של דפנה נסים ונטע אלקיים', *MaorArt*, נדלה ב-1.8.2025 מתוך https://maorart.com/inner_text-49. מאור מתייחס כאן לסדרת היצירות של נסים **הצעה ליופי** שהוצגה בתערוכה חלוצה שהוא עצמו אצר באוניברסיטת בן גוריון בנגב בשנת 2011.

מקצועי שיצלם אותה ניצבת עירומה בתנוחות שונות. על גופה הדביקה האמנית מעין גבשושיות שנדמו כצלקות או פצעים מגלידים, ואשר היו עשויות ממסטיקים לעוסים. במבט מקרוב נדמו גבשושיות אלה כאיברי מין נשיים. באמצעות יצירת הצלקות המוזרות לעיטור גופה, בחרה וילקה כמו להטיל מום מכוון בגופה על מנת שלא יהיה מושך עוד למבט הגברי הסטריאוטיפי, ואתגרה את הצופים במתח שיצרה בין הנאה אסתטית לבין סלידה. גם נסים פעלה באופן דומה כשהפכה את פניה לפני חיה המכוסות פרווה, או כשרקמה על גופה שלה בסדרת יצירותיה **חלוצה**. במהלכים אלה כמו הטילה נסים מום בגופה ובפניה, באופן המאתגר את הצופים לנסות ולפצח את המתח הנשקף ביצירותיה בין יופי ונשיות לבין בזות, בין פיתוי לבין קורבנות.



תמונה 8: דפנה נסים, פרט מתוך התערוכה **יומיום (Daily)**. גלריה גרוס, תל אביב. אוצרת: נעמי שלו. 2009. באדיבות האמנית.

למרות הרפרנס הברור ליצירותיהן של האמניות הפמינסטיות משנות השבעים ולסוגיית הבזות, ניכר כי בתערוכתה האחרונה של נסים המסוקרת בחיבור זה, **הרהורים על קולאז'**, שיער הראש שבו היא עושה שימוש התרחק קמעה מהקשרים ברורים אלה. אם ביצירותיה הקודמות שימש השיער כאמצעי ליצירת הזרה או הרחקה מגופה שלה, הרי שבתערוכה זו האמנית דווקא מאמצת את שיערה ומכלילה אותו ביצירותיה כחומר גלם "מן המניין", באופן המאתגר את הצופים באמצעות מתח אחר לחלוטין שהוא מציע - הקשור בראש ובראשונה במדיום הקולאז'.

בטקסט שליווה את התערוכה **כי קרוב אליך הדבר מאוד: דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית**, שהוצגה בשנת 1986 במוזאון תל אביב, כתבה האוצרת שרה ברייטברג-סמל כי הביטוי הישראלי של "דלות החומר" – שמייצגו המרכזיים הם רפי לביא, מיכל נאמן, יאיר גרבוז, מיכאל דרוקס והנרי שלזניאק – רואה בשימוש בחומרי אמנות דלים כגון דיקטים וקלקר, בקולאזים וביצירת מראה "דל" מכוון ביצירה, אמצעים לערעור מעמדו של האובייקט האמנותי. לטענת ברייטברג-סמל, אמני דלות החומר הישראלים שונים מאמני הזרם הבינלאומי של **האמנות הענייה** (*Arte Povera*), או מהאמנים שהקנו לחומרים ביצירותיהם מעמד מקודש, כדוגמת יוזף בויס (Beuys); לדידה, האמנים הישראלים ביקשו להתנער ביצירותיהם ממיתוסים הקשורים בחומר על מנת להפחית ממעמדו, לא רק כאמצעי להדגשת הממד המופשט, אלא גם כביטוי של חילוניות.⁸ בדיונה קושרת האוצרת את דלות החומרים, בין השאר, להיבט הא-אסתטי שבמורשת היהודית, שמקורו לטענתה בדיבר השני, "לא-תעֶשֶׂה לָךְ פֶּסֶל, וְכָל-תְּמוּנָה" (שמות כ ג). כמו כן, ברייטברג-סמל מציעה כי זהו אמצעי לביטוי זהות מקומית.⁹ יצירותיה של נסים, שנוצרו גם הן מחומרים פשוטים, יום-יומיים וחסרי יוקרה, נקשרות לפיכך למסורת דלות החומר המקומית; אלא שנסים מרחיקה לכת עוד יותר, ומצמצמת עוד את החומרים באמצעות סריקתם והדפסתם על דף פשוט, ובכך מקצינה במיוחד את דלותם.

נוסף על היבט החילוניות, ברייטברג-סמל רואה בקולאז' את אחד המאפיינים הנוספים של אמני דלות החומר התל-אביבים, ובראשם רפי לביא. בדומה לגרינברג, גם היא ראתה בקולאז', ובזה של לביא בפרט, מרחב של עימות:

העימות הוא מאפיין צורני, אך לא רק כזה. אצל התל-אביבים הוא חלק מעמדתם הספקנית, המשווה. ייתכן שהוא גם דרך לתאר קיום ישראלי כקונפליקט לא פתור [...] במישור הראשוני שימש הקולאז' את לביא לדה-מיסטיפיקציה של מעשה האמנות, כחלק מן התפישה האיקונוקלאסטית שלו. העימות בא לביטוי בבסיס המבני של שטח פני התמונה: מספר סצינות, כמו גם מספר מרכיבים ציוריים, מתחרים בגוף אותה יצירה. אירציפות בפני השטח, מראות שאינם מצטרפים לכלל סצינה אחת שלמה. העולם אינו נתפש בדימוי אחד, אלא מתוך ריבוי מתנגש.¹⁰

על פי ברייטברג-סמל, העימות שיצרו הקולאז'ים של לביא בין טקסט לתמונה, בין צילום לציור, בין קודש לחול, בין גבוה לנמוך ובין עושר לדלות, אינו רק אמצעי צורני, אלא זהו מנגנון לבחינתו של הקיום הישראלי. באמצעות הקולאז', שמרכיביו מתחרים זה בזה, מפרק לביא את אחדות הייצוג ומציע תפיסה של המציאות כריבוי בלתי

8 ש' ברייטברג-סמל, 'דלות החומר כאיכות באמנות ישראלית', מכונת קריאה, 2013, נדלה ב-7.8.2025 מתוך: https://web.archive.org/web/20130622053316/http://readingmachine.co.il/home/books/1142420759/chapter_chapter_chapter04_6703949

9 למרות הביקורות הרבות שהושמעו כלפי רעיון "דלות החומר" שהציעה ברייטברג-סמל, התערוכה השפיעה במידה רבה על תפיסת האמנות הישראלית החל משנות השישים של המאה העשרים, ואף התקבעה כתזה בהיסטוריוגרפיה שלה. ראו למשל ד' מנור, 'גאוה ודעה קדומה: דגמים שכחים בהיסטוריוגרפיה של האמנות בישראל', פרטוקולאז', 1 (2009), עמ' 13-28.

10 ברייטברג-סמל (לעיל הערה 8).

פתור, המייצג בין השאר את קונפליקט הקיום הישראלי. על אף השוני המהותי בין הקולאזים של לביא לבין אלה של נסים, ניתן לטעון כי גם הרטוריקה החזותית של נסים נשענת על אותה שאיפה לעימות פורמלי מתמיד – בין חומרים שונים, מרכיבים שונים, שכבות ורבדים שונים, ובין היצירה עצמה לבין ה"אני". אמנם נדמה כי מערכת הניגודים המתקיימים ביצירותיה עשויה הייתה להוביל לכאוס חזותי, אולם למעשה ניתן למצוא בהן גם את מה שברייטברג-סמל כינתה במילים "ערבובייה סימפטית" או "חגיגה של ריבוי".¹¹

שלא כמו אצל לביא, הקולאזים של נסים חסרים לעיתים קרובות כל רפרנס ברור וישיר למציאות, ובכך מאלצים את הצופים להפעיל אופני התבוננות שונים מעבר לראייה או צפייה גרידא. המעבר בין הרבדים השונים ביצירותיה, ובין סדרה לסדרה בתערוכה, יוצר מעין חוויה של תלישות. ההפשטה ביצירה, החסרה לכאורה כל רפרנס מקומי, ישראלי, תרבותי או טריטוריאלי, כמו גם ריבוי הטכניקות והמדיומים שבהם היא עושה שימוש, פרקטיקה המאפיינת את מצב ה"פוסט-מדיום" של האמנות העכשווית – יוצרים חוויה של תנועה מתמדת. בהיעדר מבנה נרטיבי ביצירות עצמן, אנו הצופים מוצאים עצמנו כמו "משתוקקים" למבנה שכזה, אולם נותרים תלושים, ממשיכים לנוע מיצירה ליצירה, הלוך ושוב בחיפוש אחר נקודת עוגן. להיבט זה התייחסה אוצרת התערוכה יהל זקס כשהציעה כי התערוכה עצמה מהווה קולאז' בחיבורה בין יצירות בעלות סגנונות, צבעים ואלמנטים שונים. "היצירות חולקו על פי סגנון, חומרים וצבע", כתבה זקס. "התוצר הסופי הוא תערוכה אשר, כמו בקולאז', הוצבה בתהליך של חיתוך וחיבור עד ליצירתה של תמונה שלמה חדשה".¹²

אכן, לצד תחושת התלישות והזרות, ניתן למצוא בין לבין רמזים או עוגנים ביצירות עצמן. בדומה להַנְזֵל וגֶרְטֵל מסיפורם של האחים גרים, אשר הותירו חלוקי נחל קטנים או פירורי לחם כדי למצוא את דרכם ביער – נסים מותירה בעבודותיה עדויות לפעולת היצירה עצמה, לדרך שבה היא עצמה הלכה. עקבות אלה מאפשרים לנו להתחקות אחר תהליך יצירתה ולהבינו כפעולה מחקרית של המדיום, של השפה האמנותית ושל האמנית את עצמה. עוגנים נוספים שהיא מעניקה לצופים הם אובייקטים השלובים ביצירותיה אשר לקוחים מגופה של נסים עצמה – השיער, האצבעות וכפות הידיים. אלה לא רק משקפים את עבודות הקולאז' שלה כמאבק בין פורמליזם לבין סממנים אישיים, אלא אף משמשים לעיגון של האמנית עצמה ביצירותיה. דימוי האצבע הקטועה או זו שנותקה מן הגוף, המופיע כתמה חוזרת בתערוכה זו, הוא אחד מהעוגנים הללו. אבקש להתייחס למוטיב זה בחלק אשר חותם סקירה זו.

כבר בכניסה לתערוכה מעומתים הצופים עם דימוי של אצבע ששוכפל בקונפיגורציות שונות, והודפס על ניירות פרגמנט שקופים שהוצבו זה מעל זה [תמונות 9–10].

"למרות שהשימוש באיבר המקוטע שימוש [את האמנית] בעבר לסמל ניתוק, כאב ושכול", כתבה אוצרת התערוכה, "כיום הוא מוצג בצורה יותר משחקית ונועד להעלות בצופה ביטויים כמו 'אצבע בעין' ו'חשיבות טביעת יד האמן'".¹³ ואכן, מערכת מסועפת של הקשרים מגולמים בדימוי האצבע: בראש ובראשונה היא מייצגת זהות

11 ברייטברג-סמל (שם).

12 זקס (לעיל הערה 1).

13 זקס (שם).



תמונה 9-10: דפנה נסים, פרט מתוך התערוכה **הרהורים על קולאז'**. גלריה בית הומא, באר שבע. אוצרת: יהל זקס. 2024. צילום: יוגב וענונו. באדיבות האמנית.

אישית, באמצעות טביעת האצבע הייחודית; כמו כן זהו איבר המקושר למגע וחישה, לאחיזה, להצבעה, לעשייה וליצירה האמנותית. האצבע הקטועה עשויה לסמל ענישה או חרטה על פשע, ואף פגיעה ביכולת היצירה. לעומת אצבע אלוהים המפיחה חיים באדם בפרסקו של מיכאלאנג'לו **בריאת האדם** (1508-1512), האצבע של נסים מוצגת כמנותקת מן הגוף, משוכפלת וכביכול אינה מפיחה חיים בשום אובייקט.

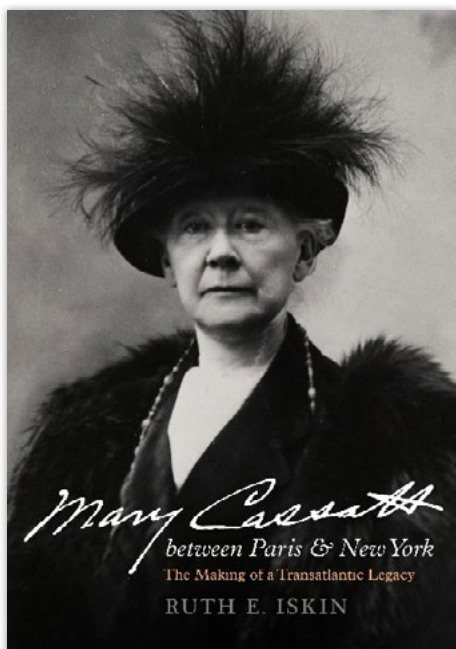
עם זאת, הקומפוזיציות שיצרה נסים באמצעות דימויי האצבע בונות מציאות אחרת, החורגת במכוון מן ההקשרים הטבעיים של איבר הגוף. ניכר כי אצבעותיה שלה חותרות תחת, או אף משחיתות במכוון, מסורות אמנותיות ארוכות-שנים של ייצוג הגוף; באמצעות "קטיעת" האצבעות וניתוקן מן הגוף, שכפולן וחיבורן מחדש, נסים כמו "קוטעת" מסורת ארוכה של מוסכמות ייצוג חזותיות. היא אף מערימה על הצופים כשהיא מציגה איברים קטועים; השכפול של דימוי האצבע והדפסתו על הנייר השקוף כמו מתערב בראיית הצופים ומערים על העין במכוון, שכן ביצירותיה נדמות האצבעות כאילו הן נקטעו באופן אסתטי, מה שמאפשר לצופים להביט בדימוי ללא קושי. בסופו של דבר, האצבעות שנסים "קטעה" הן גם אלה המחיות את היצירה; הן מבטלות את עצמן כדי לחשוף את פעולת האמנות במובנה הטהור ביותר. ביצירה זו, כמו בשאר היצירות בתערוכה, הופכת נסים את יצירתה לזירה מחקרית לבחינת יחסי הגומלין בין גוף, חומר ופעולה אמנותית.

גילוי נאות: ד"ר דפנה נסים היא קולגה וחברה קרובה שלי. אני מודה לה על הזכות לכתוב על יצירותיה, שאתגרו אותי עד מאוד.

ביקורת ספר: מארי קסאט בין פריז וניו יורק

רונית מילאנו, המחלקה לאמנויות, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

ORCID: 0000-0003-0920-0589



Ruth E. Iskin, *Mary Cassatt Between Paris and New York: The Making of a Transatlantic Legacy*. Berkeley: University of California Press, 2025. 344p. ISBN: 9780520355453, \$49.95

מטרת ספרה החדש של חוקרת האמנות והמגדר רות איסקין (Ruth Iskin) היא להציע זווית רעננה לסיפורה של הציירת מארי קסאט (Mary Cassatt) מנקודת מבט טרנס-אטלנטית. קסאט הייתה אמריקאית שחיה ויצרה במעגלי האוונגרד בפריז, והיא לקחה חלק משמעותי ביצירה האימפרסיוניסטית. החיים המקצועיים והחברתיים שלה, כפי שמראה איסקין בהסתמך על אינספור מקורות ראשוניים, נסבו לאורכה ולרוחבה של רשת גדולה של עמיתים, חברים, אספנים, גלריסטים ואנשי אמנות. מחקרים על קסאט שנערכו עד כה נקטו עמדה בינארית, והתרכזו ביצירתה באירופה או בארצות הברית, תוך תשומת לב מיוחדת לדיוקנאות הנשים שלה.¹ יתרה מזאת, אף כי קסאט זכתה למספר תערוכות משמעותיות הן בארצות הברית והן בפריז, ב-25 השנים האחרונות לא התפרסם אף מחקר מעמיק שביקש להבין את פועלה בשדה האמנות באופן רב-ממדי.²

איסקין מציעה בספרה הבנה חדשה ומורכבת של דמות הציירת כאמריקאית פטריוטית, שאמנם לקחה חלק מרכזי באוונגרד

האירופי, אך מבטה נותר תמיד מכוון למולדתה. הדבר בא לידי ביטוי בשני ערוצים עיקריים: האחד הוא הזרמה מסיבית של אמנות אוונגרד אירופית לאמריקה, באמצעות קשריה החברתיים עם אספנים ואנשי אמנות; והשני הוא הפעלת קשריה ואמנותה לצורך המאמצים הפוליטיים של התנועה הסופרג'יסטית בארצות הברית. למעשה, איסקין מראה שהווייתה האירופאית של קסאט הייתה אינסטרומנטלית: היא נועדה

1 G. Pollock, *Mary Cassatt: Painter of Modern Women*, London 1998; N. Mowll Mathews, *Mary Cassatt: A Life* New Haven 1998; S. Webster, *Eve's daughter/Modern Woman: A Mural by Mary Cassatt*, Champaign 2004.

2 J. A. Barter, *Mary Cassatt: Modern Woman*, Chicago and New York: ראו: 1998; N. M. Mathews and P. Curie, *Mary Cassatt: An American Impressionist in Paris*, Brussels 2018; K. Adler, *Mary Cassatt: prints*, London 2006; J. Thompson and L. Garber, *Mary Cassatt at work*, Philadelphia 2024.

לקידום מעמדה של אמריקה בשדה התרבות באמצעות הפיכתה ל"בית" לאמנות האוונגרד האירופית, ובאמצעות דחיפתה של אמריקה כמובילה תרבותית וחברתית, כולל בנתיב של שוויון מגדרי. המבט הטרונס-אטלנטי, לשיטתה של איסקין, הכרחי על מנת להכיר בתרומתה המורכבת של קסאט, שלא ניתן להבינה מתוך פרספקטיבה מקומית, כמו זו ששלטה במחקר על אודותיה עד כה.

בשנת 1993 פרסם החוקר פול גילרוי (Paul Gilroy) את ספרו המהפכני *The Black Atlantic*, ובו קרא תיגר על התפיסות הצנטרליסטיות של מושגי התרבות והלאום.³ המקרה שגילרוי חקר היה היווצרותה של התרבות והלאומיות השחורה, כהיברידי שאיננו נטוע במקום גאוגרפי אחד, אלא נוצר מרשת של השפעות הדדיות שנועות על צירים גאוגרפיים טרונס-אטלנטיים. תקופת כתיבתו של גילרוי התאפיינה במעבר מחקרי מגישה של פוליטיקת זהויות לתפיסות רוחביות יותר, שהושפעו מעליית הגלובליזציה. מאז צאת ספרו לאור שאלו היסטוריונים, מבקרי ספרות וחוקרי תולדות האמנות כגון ג'ניפר רוברטס (Jennifer Roberts), מרטינה דרוט (Martina Droth), אליזבת בון (Elizabeth Boone) וקובנה מרסר (Kobena Mercer) כיצד יצירות אמנות נושאות משמעויות שמשתנות כשהן חוצות גבולות גאוגרפיים או תרבותיים.⁴ עם זאת, מחקרי מקרה מפורטים, מונעי-ארכיון, נותרו נדירים – אולי משום שגישה היסטוריציסטית נזקקת לעוגנים איתנים של זמן ומקום. מן הסתם, מחקרים כאלו נדירים עוד יותר כאשר הם ממוקדים בסוכנות נשית.

אל הלקונה הזו בדיוק נכנס ספרה הנוכחי של איסקין. על ידי התחקות אחר תנועות דו-כיווניות של אובייקטים, מכתבים, כספים ורטוריקה פוליטית, הנעות בין פריז לארצות הברית, איסקין לא רק מיישמת את הגישה הטרונס-אטלנטית אלא אף מקדמת אותה. ספרה החדש על מארי קסאט מציע שני חידושים בולטים: הראשון טמון במיזוג לימודי חברות (friendship) ופמיניזם עם ניתוח רשת חברתית (network), החושף כיצד "כוח רך" נע במרחב גאוגרפי בינלאומי. החידוש השני מגולם בניתוח המוצג בספר כי האיכונוגרפיה עצמה אינה סטטית אלא מובילית, ומשמעותה מכוילת מחדש בכל הקשר מקומי ותרבותי.⁵

הספר נפתח בטיעון הפרובוקטיבי שהמחקר מבקש להציג: האימפרסיוניזם מעולם לא היה עניין צרפתי בלבד, וקסאט גם מעולם לא הייתה פשוט "אמריקאית בחו"ל".⁶ במקום זאת, איסקין מבקשת לתאר הן את הזרם האימפרסיוניסטי והן את הציירת

3 P. Gilroy, *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge 1993.

4 E. Hill Boone, *Stories in Red and Black: Pictorial Histories of the Aztecs and Mixtecs*, Austin 2000; J. L. Roberts 'Copley's Cargo: Boy with a Squirrel and the Dilemma of Transit', *American Art*, 21, no. 2 (2007), pp. 20-41; A. Miller, J. Berlo, B. Wolf, and J. Roberts, *American Encounters: Art, History, and Cultural Identity*, Saint Louis 2008; M. Droth and M. Hatt, 'The Greek Slave by Hiram Powers: A Transatlantic Object', *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 15, no. 2 (2016); K. Mercer, *Travel & See: Black Diaspora Art Practices since the 1980s*, Durham 2016.

5 אין לבלבל טענה זו עם גישה פוסט-סטרוקטורליסטית, לפיה טבעה של כל יצירה מכיל פרשנות דינמית ואינסופית. הניתוח של איסקין מעוגן בגישה היסטוריציסטית וקונטקסטואלית, הבוחנת הקשרים ספציפיים אך שונים זה מזה.

6 R. E. Iskin, *Mary Cassatt Between Paris and New York: The Making of a Transatlantic Legacy*, Berkeley 2025, p. 7.

קסאט כהוויות טרנס-אטלנטיות. מרחב זה, לשיטתה, איננו מטפורה מעורפלת אלא גאוגרפיה מוחשית, שנוצרה בין השאר על ידי תנועתן של ספינות קיטור, נתיבי דואר, זרמי השקעות פיננסיות, פוליטיקה ודפוסים אספנות. על ידי מיפוי אזור זה לאורך שבעת פרקי המחקר העשירים, איסקין משרטטת מחדש בראשנו את מפת המודרניזם בשלהי המאה התשע-עשרה ובתחילת המאה העשרים. כדרכה, איסקין לא מסתפקת בתאוריזציה של המרחב, אלא מתקפת את עמדתה באמצעות מחקר ארכיוני נחוש ומעמיק.⁷ ההמשגה של המונח טרנס-אטלנטיות מתבססת על בחינת רשת מסועפת של אנשים, חפצים ומוסדות שנשארו רעיונות בין צידי האוקיינוס: משלוחים של תמונות שנארזו בפריז ונפרקו בשדרה החמישית במנהטן; חלופות מכתבים עם התייעצויות על עניינים אוצרותיים; וחומרים על אודות מאבק הנשים לזכות הצבעה באמריקה, שנשלחו לקסאט בפריז. התוצאה היא מעין קרטוגרפיה תרבותית המבוססת על ממצאים ארכיוניים.

הפרק הראשון של הספר מכתוב את הגישה הכוללת, בסירובו לספר את שנות הקריירה המוקדמות של קסאט כעלייה לרגל חד-כיוונית מאמריקה לפריז. במקום זאת, איסקין מראה כיצד קסאט מרכיבה רשת דו-לאומית שנעה ללא הפסק, הלך ושוב, בין אירופה לאמריקה. אמריקאים חשובים כמו איש העסקים ג'יימס סטילמן (James Stillman), מבקר האמנות פורבס ווטסון (Forbes Watson), האמנית והאספנית שרה צ'ואט סירס (Sarah Choate Sears), האדריכלית והפילנתרופית תיאודט פופ (Theodate Pope) והצעירה לואיזין אלדר, לעתיד האספנית והסופרג'יסטית הידועה לואיזין האבמאיר (Louisine Elder Havemeyer) - הפכו לחברים של קסאט; ולצידם התהוותה הרשת החברתית הפריזאית שלה, שכללה אמנים וסוחרי אמנות אוונגרד מרכזיים, שהיו ערים להון הגדל והולך של ניו יורק. כך עמדה קסאט במרכז של מערכת מעגלית שבה היא מארחת, מתווכת ומתרגמת תרבותית, ותמיד פטריוטית אמריקאית. ללא הבנת הרשת הזו, טוענת איסקין, לא נוכל להבין כיאות את פועלה של קסאט, ולהכיר בחשיבותה האדירה להתבססות שדה האמנות המודרנית באמריקה.

סוג החשיבה שמציעה איסקין ניזון במוצהר מתאוריית השחקן-רשת של ברוננו לאטור (Bruno Latour).⁸ עם זאת, במהלך קריאת המחקר חשבתי שהטענות של איסקין מתכתבות עם החשיבה הלאטוריאנית באופן רחב הרבה יותר: בטקסט אחר שלו מתייחס לאטור לאופן החשיבה המודרני המושתת על גישה אריסטוטלית ממינית.⁹ לדידו, חלוקת עולם הידע והמחשבה לקטגוריות, סוגים ונושאים חוסמת בפנינו את האפשרות למבט פלאנטרי, שאינו מפריד בין דברים אלא מסוגל להבין היברידיות ומורכבות, תוך ויתור על קטגוריות מבדילות. מחקרה של איסקין, כך נדמה לי, מדגים ניסיון אמיץ לויתור שכזה ולהבניה מחודשת של מבט "מודרני", לפי הטרמינולוגיה של לאטור - במקרה זה, על האמנות המודרנית ועל קסאט.

7 גם בספריה הקודמים ניכרת הקפדה יסודית על שימוש בחומרים ארכיוניים ועל ניתוח היסטורי מעמיק, ראו: R. E. Iskin, *Modern Women and Parisian Consumer Culture in Impressionist Painting*, Cambridge and New York 2007; R. E. Iskin, *The Poster: Art, Advertising, Design, and Collecting, 1860s/1900s*, Hanover 2014.

8 B. Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford 2005.

9 B. Latour, *We Have Never Been Modern*, Trans. C. Porter, Cambridge 1993.

בפרק השלישי פורשת איסקין תמונה מרובת-פרטים על אודות החברות האיתנה בין מארי קסאט ללואיזין האבמאייר. צעירה מקסאט ביותר מעשור, לואיזין הגיעה לפרזי כחלק ממסע החניכה שלה. קסאט הייתה תחילה למנטורית שלה, ובהמשך הקשר ביניהן הפך לא רק לחברות אלא גם למעין שותפות. האבמאייר הפכה לאחת האספניות המשמעותיות ביותר של אמנות מודרנית באמריקה, בעזרת הייעוץ והליווי של קסאט; וקסאט הפכה מצידה לשותפה משמעותית במאבק הסופרג'יסטי בארצות הברית, שהאבמאייר היתה מהמובילות שלו. איסקין מנתחת את מערכת היחסים בין השתיים, ומראה שאף כי לעיתים קרובות היא מקוטלגת במחקר באופן מרדד כיחסי "אמן-פטרון" - למעשה הייתה זו ברית דרכיוונית, שתיעלה אמנות צרפתית מודרנית ופוליטיקה פמיניסטית אל תוך החיים הציבוריים האמריקאיים.¹⁰ איסקין יוצאת חוצץ נגד התפיסה הרווחת שזרם ההשפעה מגולם על ידי אירופאים פריזאים, המלמדים אמריקאים פשוטים טעם טוב מהו; היא מדגישה שקסאט לא הייתה אמריקאית גולה שמטיפה לחברים פרובינציאליים בביתה שמעבר לים. במקום זאת, איסקין רוקמת לנגד עינינו לולאה שבה הון תרבותי, אקטיביזם פוליטי וחיבה אישית נעים הלוך ושוב, עד שהגבולות בין שתי האומות ובין שני המקומות מיטשטשים, והתנועה עצמה הופכת למרחב.

פרק 3 ממשיך והופך על פיו את המיתוס המקובל של קסאט כתלמידה אסירת-תודה של הצייר האימפרסיוניסט אדגר דגה (Edgar Degas). איסקין חושפת עד כמה החברות בין השניים הייתה הדדית, ועד כמה העריך דגה את קסאט ואף הסתמך עליה. חשוב מכך, היא גם מראה כיצד סייעה קסאט לביסוס מעמדו של דגה בקרב האספנים האמריקאים: הן בתקופת חברותם והן לאחר מותו, במכתביה היא שכנעה אספנים אמריקאים לקנות יצירות שונות של דגה, שמבקרים צרפתים רבים עדיין דחו באותה עת. בתוך עשור, אותם אובייקטים יהוו עוגן לאוסף דגה יוצא הדופן של מוזאון המטרופוליטן שבניו יורק, ובכך לא רק שיהפכו את העיר לביתה החדש של האמנות המודרנית העולמית - אלא גם יוכיחו שהשוק האמריקאי יכול לקבוע מוניטין אירופיים.

בפרק הרביעי חושפת איסקין את קסאט כפמיניסטית להוטה, בעלת תודעה אסטרטגית, אשר מכתביה הפרטיים, בחירת הקריירה והפעולות הציבוריות שלה הציבו את האמנות שלה בלב המאבק על כוחן הפוליטי של נשים משני צידי האוקיינוס האטלנטי. איסקין טוענת שבאור זה יש לקרוא מחדש את עבודותיה: ציורי אימהות, חניכה, נשים מזדקנות ואפילו אבות. זוהי גם העדשה שדרכה מנתחת איסקין את ציור הקיר המפורסם של קסאט שהוצג ביריד העולמי בשיקגו ב-1893, ואת התערוכה שהעלתה האבמאייר עם קסאט בניו יורק ב-1915, אשר הכנסותיה הוקדשו למאבק הסופרג'יסטי. הפרק מעצב מחדש את מארי קסאט לא כמתבוננת שקטה מאירופה המעוררת, אלא כהוגה פמיניסטית שהשתמשה בעטה, ברשתותיה החברתיות ובקנבסים שלה כדי לדחוף את תנועת הנשים קדימה.

10 התערוכה הווירטואלית רשמית של מרי קאסאט: בניית אוסף האמנות של האבמאייר (Mary Cassatt's Impressions: Assembling the Havemeyer Art Collection) במוזאון שלבורן (Shelburne Museum) בשנת 2021 הייתה ניסיון חלוצי יחיד לדון במערכת היחסים ההדדית והמורכבת בין האבמאייר לקסאט. לסמינר מקוון שבו האוצרת קרולין באואר (Carolyn Bauer) והיסטוריונית האמנות ננסי מול מת'יוס (Nancy Mowll Mathews) דנות במערכת יחסים זו ביחס לתערוכה, ראו: <https://www.facebook.com/watch/?v=305902707760590>

הפרק החמישי מעביר את הדגש מהפמיניזם הפוליטי של קסאט לאסטרטגיות הציור שבאמצעותן היא ביטאה את עמדותיה. איסקין בודקת כיצד האמנות עצמה של קסאט – ובעיקר יצירות המופת שלה, שכללו דימויים של אימהות במרחב הביתי – קידמו טיעונים בעד זכות הבחירה לנשים. זוויית זו הינה מהפכנית בשדה המחקר, אשר נטה להתעלם מהאופי הפוליטי הטבוע בעבודותיה של קסאט, שהתבטא בתפיסה כי מי שמגדלת ומחנכת את הדור הבא של האזרחים ראוייה לזכויות פוליטיות שוות. מבחינה מתודולוגית, פרק זה מבליט שתי תרומות חשובות של הספר: אחת גלומה בקריאת ציוריה של קסאט, של נשים בנות דורות שונים, כייצוג של אחווה נשית פוליטית וחברתית, העומדת בבסיס התנועה הסופרג'יסטית; והשנייה היא רתימתם של לימודי החברות (friendship studies) ככלי להבנת הקשר הרשתי שבין המרחב הביתי למרחב החברתי-ציבורי. בדרך זו, איסקין מובילה את הקוראות והקוראים להבין את היצירות של קסאט כנעות על גבי צירי הרשת החברתית, כך שמטענן הסמיוטי מופעל באופן שונה בכל צד של האוקיינוס. נותר לנו להמתין לשרשרת של מחקרים חדשים על אודות אמנים טרנס-אטלנטיים אחרים מתקופתה של קסאט, כמו ג'ון סינגר סרג'נט (John Singer Sargent) או ג'יימס מקניל וויסלר (James McNeill Whistler), בעקבות עבודתה של איסקין על קסאט.

בפרק השישי מתמקדת איסקין בתערוכת ההשאלה שהעלתה לוויזין האבמאייר בגלריה נודלר בניו יורק ב-1915, שכל הכנסותיה נועדו לקידום המאבק הסופרג'יסטי. הייתה זו תצוגת תכלית של אמנות אירופית נעלה: דגה וקסאט האימפרסיוניסטים, מוקפים בוורמיר (Vermeer), ולאסקז (Velázquez), רובנס (Rubens) ועוד, שעה שאירופה כבר מתבוססת במלחמת העולם הראשונה. כשהמלחמה חסמה את האפשרות לשאול עבודות מאירופה, האבמאייר וקסאט הוכיחו שניו יורק יכולה להציג תערוכה עשירה יותר בקסאטים ודגאים מאשר כל תערוכה באירופה. בכך הן שינו את ההיסטוריה, והסיטו את הסמכות האסתטית העולמית מפריז למנהטן.

בפרק זה מביאה איסקין לשיא את חשיפת כוחו של המנגנון שבו היא דנה בספרה: לדידה, לא רק חפצים, כסף ואנשים נעים בין היבשות; גם ההון הסימבולי, המעמד והסמכות האסתטית נעים איתם. כאן יש להדגיש שהתרומה של איסקין איננה נעוצה רק בקריאה המחודשת של קסאט, אלא גם בהבנת הרשת הנשית כולה ככוח פוליטי רך (Soft Power) אך עוצמתי. בהקשר הזה, לצד ספרה של איסקין אפשר למקם את הספר *Inventing the Modern* שיצא לאור ב-2024 בהוצאת המוזאון לאמנות מודרנית בניו יורק (Museum of Modern Art; MoMA).¹¹ שני הספרים שותפים לחשיפת הכוח הנשי שעמד מאחורי קידום האמנות המודרנית באמריקה במחצית הראשונה של המאה העשרים. אבל חשוב מכך, שניהם תורמים להבנת הרשת הנשית ככוח פטריוטי לאומי, אשר רותם את האמנות לקידום המותג הלאומי וליצירת מנגנון דיפלומטי המבוסס על כוח רך.

המנגנון הזה, שגובש בתקופת חייה של מארי קסאט ותוך מעורבות פעילה שלה, עתיד אף לקחת על עצמו הפעלה של פרויקטים פטריוטיים באמצעות אמנות ומוזאולוגיה גם מחוץ לאמריקה. ב-2023 יצא לאור ספרה של קרוליין ריילי (Caroline Riley), *MoMA Goes to Paris*, המנתח את תערוכת הענק של אמנות אמריקאית שנאצרה

A. Temkin and R. Silver-Kohn, *Inventing the Modern: Untold Stories of the Women Who Shaped the Museum of Modern Art*, New York 2024.

על ידי צוות ה-MoMA והוצגה ב-1938 בפריז, תוך פרסום נרחב בכל רחבי העיר.¹² המחקר של ריילי מפגין את כוחה של המוזאולוגיה ככלי דיפלומטי וכהון סימבולי, דרך המעקב אחר המאמצים האמריקאיים שנעשו סביב אותה תערוכה לייצר מפגן עליונות חוצה-אוקיינוסים. אולם כיום נדמה לי שאפילו הנרטיב הזה נדרש לקריאה מחודשת בעקבות מחקרה של איסקין. לא רק שיש להבין את המהלך של ה-MoMA בשנת 1938 כחלק מתפיסה טרנס-אטלנטית של האמנות, על הציר שבין פריז וניו יורק, אלא שספרה של איסקין מאפשר לקרוא את סיפור התערוכה של 1938 כהמשך התנועה המעגלית של האמנות סביב האוקיינוס - הפעם ככזו שמשלימה את המעגל ואת ההצהרה הפוליטית האמריקאית על אודות שליטתה של האומה האמריקאית בשדה האמנות, לא רק זה המודרני, אלא גם זה ההיסטורי.

הפרק האחרון בספר עוקב אחר התפתחות המוניטין של קסאט מאז מותה ב-1926 ועד היום. איסקין טוענת שמוזאונים, יותר מאשר ביוגרפים או סוחרים אמנות, היו השחקנים המכריעים בכך, וכי האסטרטגיות שלהם שיקפו את האג'נדות הלאומיות והתרבותיות בנות זמנם. היא מראה איך הצגותיה של קסאט בארה"ב בודדו אותה בדרך כלל באגפי האמנות האמריקאית, ובפריז היא הוצגה (אם הוצגה בכלל) כאורחת זרה בין בני זמנה הצרפתים. הפרק מעלה טענה כי הבחירות האוצרותיות הללו יצרו הקשחת זהויות שסותרות זו את זו, ושמעלמות מהמציאות הטרנס-אטלנטית שאפיינה את חייה של קסאט. אחת הנקודות המרתקות בפרק דנה באופן שבו קסאט, כפי שמראה איסקין, לקחה חלק פעיל בבניית המורשת שלה עצמה ובהנכחת יצירותיה במוזאונים מרכזיים בארצות הברית. קסאט התייחסה לאספנים ולסוחרים כאל מתווכים בין האמנים למוזאון, ודחקה בחבריה האספנים להעניק מתנות למוסדות אמריקאיים. בכך היא סייעה לפתח את עיזבון האבמאייר, תרומת סטילמן, ואחזקות אמריקאיות נוספות ביצירותיה, לצד אוסף פנומנלי של אמנות אימפרסיוניסטית אירופית שהגיעה למוזאונים אמריקאיים. אחת העדויות לאוסף מוזאלי שכזה, שגם בהתגבשותו הייתה מעורבת קסאט, הוצגה בפני הקהל הישראלי בשנת 2018 בתערוכה **זמנים מודרניים: יצירות מופת מאוסף פילדלפיה לאמנות**, במוזאון תל אביב לאמנות.¹³

איסקין מסכמת את מחקרה בטענה שמורשתה של קסאט עד כה מוכיחה את עצמה כדינמית וכטעונה פוליטית: הפמיניזם האמריקאי חיזק את מעמדה, שעה שהגאוונה הלאומית הצרפתית הקטינה אותו. אולם שתי המדינות, קובעת איסקין, עדיין לא יצרו תצוגות שתופסות את זהותה המוצהרת של קסאט כאמנית אמריקאית הפועלת בתוך האוונגרד הצרפתי. אולי כעת, בעקבות המחקר המופתי הזה, ניתן יהיה להציג גם באופן חזותי ומוזאלי את הדימוי המורכב והרב-מרחבי של מארי קסאט.

C. M. Riley, *MoMA Goes to Paris in 1938: Building and Politicizing American Art*, 12 Oakland 2023.

13 אוצרת ג'ניפר תומפסון (Jennifer Thompson), ראש המחלקה לציר ולפיסול אירופאיים, מוזאון פילדלפיה לאמנות. לעמוד התערוכה, ראו: <https://www.tamuseum.org.il/he/exhibition/modern-times-masterpieces-from-the-philadelphia-museum-of-art>

הכותבות והכותבים

- ◆ **ד"ר רוני כהן.** עמית פוסט דוקטורט באוניברסיטת גת'ה בפרנקפורט. מחקריו עוסקים בתרבות יהודית פופולרית באירופה בימי הביניים המאוחרים ובעת החדשה המוקדמת, וביחסים בין טקסטים לבין קהילות יהודיות. בפרויקט המחקר הנוכחי שלו, רוני ממפה יחידות טקסטואליות קצרות ששורבטו בשוליים ובעמודים ריקים בכתבי יד עבריים בימי הביניים המאוחרים ובעת החדשה המוקדמת. ספרו קרנבל וקנון: הפרודיה לפורים בימי הביניים עתיד לראות אור בהוצאת מאגנס.
- ◆ **ד"ר מיכל חכם** היא חוקרת תרבות חזותית וחומרית, העוסקת בסוגיות של הבניית מרחב פרטי, ציבורי ולאומי בפרספקטיבה סוציו-תרבותית-היסטורית. את לימודי התואר השלישי סיימה בבית הספר ללימודי תרבות באוניברסיטת תל אביב. פרסמה מאמרים בנושא תרבות חזותית, תרבות דומסטית, תרבות חומרית ואדריכלית ישראלית. ספרה "הבית שבבית: שיח דומסטי והמצאת האשכנזיות המודרנית -1970-1930" יצא לאור בהוצאת גמא ב-2020. עד 2025 לימדה במחלקה לספרות, לשון ואמנויות באוניברסיטה הפתוחה וביחידה להיסטוריה ופילוסופיה במכללת שנקר.
- ◆ **ד"ר מיכל קרייזברג** חוקרת בינתחומית ורב-תחומית העוסקת בהיסטוריה של האמנות המודרנית והאופנה, בתרבות חזותית וחומרית ובמרחב הבית. מחקרה משלבים תיאוריות מתחומי הפסיכואנליזה, מגדר, ותיאוריות אדריכליות. עוסקת בסוגיות של גוף, פוליטיקה של זהויות, והבניית יחסים במרחב הביתי. את לימודי התואר השלישי סיימה בתכנית הבינתחומית באוניברסיטת תל אביב. כיום מרצה בתכנית הבינתחומית לאמנויות באוניברסיטת תל אביב וביחידה להיסטוריה ופילוסופיה במכללת שנקר.
- ◆ **תמר יפה אלמוג** היא בוגרת תואר שני בחוג לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. עבודת התזה שלה עסקה בכתבי יד עבריים מאוירים אשר נוצרו במערב אירופה בימי הביניים המאוחרים, תוך דגש על ההיבטים הדתיים והבין-דתיים המשתקפים בהם. תחומי עניינה כוללים אמנות יהודית, יחסים בין-דתיים ויחסי טקסט ודימוי.
- ◆ **פרופ' שרה אופנברג** ראש המחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. מבין פרסומיה, שני ספרי מחקר ומאמרים רבים בכתבי עת ובאסופות ספרים. בשנים 2014-2017 שימשה כאחת העורכות של כתב העת *Ars Judaica*. משנת 2021 היא העורכת בפועל של כתב העת מבטים: כתב עת

לתרבות חזותית. בשנת 2022 זכתה לאות אבירות קאב'אלייאיריאה דיל לאדינו אל נומברי דיל דון יצחק נבון ע"ה. פרסומיה האחרונים עוסקים באנטישמיות לאורך הדורות, דמות היהודי באמנויות ובספרות, חסידי אשכנז ודמויות לוחמים באמנות יהודית.

♦ **ד"ר אליעזר באומגרטן** מעבדת אליהו, המחלקה לתולדות ישראל ומקרא, אוניברסיטת חיפה. אליעזר באומגרטן מנהל את 'מעבדת אליהו' למדעי הרוח הדיגיטליים, ושותף בפרויקט האילנות בראשות פרופ' יוסי חיות. מחקריו של אליעזר עוסקים במעברי ידע קבליים החל מסוף ימי הביניים ועד לעת החדשה.

♦ **ד"ר אורי ספראי** מכללת הרצוג; המחלקה לתולדות ישראל ומקרא, אוניברסיטת חיפה. אורי ספראי הוא עמית מחקר באוניברסיטת חיפה, בפרויקט האילנות בראשות פרופ' יוסי חיות, ומרצה במכללה האקדמית הרצוג. מחקריו עוסקים בהגות הקבלית בראשית העת החדשה, וספרו 'לעובדך באמת: דימוי, כוח ויכולת בספרות הכוונות הקבלית בראשית העת החדשה' עתיד לראות אור בקרוב בהוצאת יד בן צבי.

♦ **פרופ' אחיה ענזי** Jindal School of Liberal Arts and Humanities, O.P. Jindal Global University, Sonipat, India. אחיה ענזי הוא חוקר, אוצר ואמן, ענזי הוא associate professor באוניברסיטת ג'נדל ומייסד התוכנית ללימודי תואר ראשון לאמנות בבית הספר לליברל ארטס ומדעי הרוח.

♦ **אריאלה שמשון** אוניברסיטת בן-גוריון בנגב. ילידת אוקראינה, דוקטורנטית שנה רביעית במחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב ומרכזת פעילות הגלריות לאמנות של האוניברסיטה מזה חמש שנים. היא בוגרת תואר שני במסלול אוצרות במחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. מצטיינת דיקן לשנת 2018, לקחה חלק בסמינר מכון המפרי למחקר חברתי בשנת 2022, וזוכת מלגת הנגב לדוקטורנטים מצטיינים ומלגת ע"ש נתן רוטנשטרייך לדוקטורנטים מצטיינים בתחומי מדעי הרוח, מצטיינת רשימת דיקן קרייטמן לשנת 2024. תחומי מחקר: התקבלות אמנים, ביקורת אמנות, אמנות רוסית, גילוי אמנים מחדש.

♦ **ד"ר נועה אברון ברק** היא מרצה בכירה לעברית במחלקה לשפות וספרויות מודרניות באוניברסיטת Lehigh, פנסילבניה, ארה"ב. תחומי התמחותה כוללים את תולדות האמנות הישראלית, תרבות חזותית, תיאוריה של אמנות והגות יהודית מודרנית, עם דגש על משנתו האסתטית של מרטין בובר. אברון ברק השלימה את עבודת הדוקטורט שלה באוניברסיטת בן-גוריון בשנת 2022, בהנחיית ד"ר רוגית מילאנו. לפני הצטרפותה לליהי שימשה כעמיתת פוסט-דוקטורט במרכז רוזנצוויג, האוניברסיטה העברית וכחוקרת אורחת במחלקות לפילוסופיה ותולדות האמנות באוניברסיטת ייל. מאז 2016 היא מפרסמת מאמרים בתחום ההיסטוריוגרפיה והתיאוריה של האמנות. בשנה האחרונה הופיעו שניים ממחקריה ב-AJS Review

וב־Israeli Studies Review וכן שני פרקים בספרים העוסקים במשנתו של מרטין בובר.

♦ **פרופ' דניאל מ. אונגר** מרצה לתולדות האמנות של העת החדשה המוקדמת במחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן־גוריון בנגב. משמש כעורך ראשי בכתב העת מבטים: כתב עת לתרבות חזותית.

♦ **ד"ר תהילה שדה** היא מרצה במחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן־גוריון בנגב, במחלקה לתקשורת במכללה האקדמית ספיר ובמחלקה לספרות, ללשון ולאמנויות באוניברסיטה הפתוחה. השלימה את מחקר הדוקטורט שלה על גילומו של זיכרון יהדות פולין ביצירותיהם של אמנים פולנים עכשוויים במחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן־גוריון בנגב, וביצעה פוסט־דוקטורט במחלקה לאמנות יהודית באוניברסיטת בר־אילן. מחקר הדוקטורט שלה זכה בפרס מטעם מרכז אסתר וסידני ראב לחקר השואה. ד"ר שדה עוסקת הן במחקר והן בהוראה בניתוח יכולתה של האמנות החזותית לעורר חשיבה מחודשת על זהות לאומית, נרטיבים לאומיים וזיכרון קולקטיבי, ואף עשוי לעצב או לעצב מחדש תודעה פוליטית ותרבותית ולחולל שינוי חברתי. עורכת במבטים: כתב עת לתרבות חזותית, וחברה במרכז אסתר וסידני ראב לחקר השואה והתקומה.

♦ **ד"ר רונית מילאנו** אוניברסיטת בן־גוריון בנגב. חוקרת אמנות מודרנית ותרבות חזותית עכשווית במחלקה לאמנויות באוניברסיטת בן־גוריון בנגב. עבודתה הנוכחית מתמקדת בנראות וחוסר נראות של נרטיבים פוליטיים במוזיאונים בישראל. מחקרים אחרים שלה עוסקים בפוליטיקה וכלכלה של אמנות בצרפת וארצות הברית במעבר בין המאות השמונה עשרה והתשע עשרה. ספרה *The Portrait Bust and French Cultural Politics in the Eighteenth Century* יצא לאור ב־2015 בהוצאת Brill. כתיבת ספרה השני, על חזותיות פוליטית במוזיאונים בישראל, מושלמת בימים אלו. היא עומדת בראש המגמה למוזיאולוגיה ואוצרות, והיא העורכת הראשית של כתב העת הגר, מייסודו של מכון המפרי למחקר חברתי ותרבותי, באוניברסיטת בן־גוריון בנגב.

Abstracts

Reading Scribbles with the Grain: The Case Study of One Sixteenth-Century Hebrew Scribbles Page

Roni Cohen

This article examines a heavily scribbled Hebrew manuscript page from Parma MS 3084 as a case study for understanding scribal practices beyond formal text production. The page contains approximately 113 distinct scribbles, ranging from biblical verses and ownership formulas to Italian phrases and more. Produced by multiple hands, these elements overlap without order, creating a multilayered, cacophonous surface. Many of these scribbles are not unique to this page and appear on other pages from the same period. The article proposes three complementary approaches: diachronic reading, synchronic-spatial reading, and sociological reading.

How to Illustrate the Unillustrable: Home and Body as Battlefields on October 7

Michal Chacham and Michal Kraizberg

This article examines illustrations created in response to the atrocities of October 7 as an immediate visual reflection on the events. These works seek to convey the magnitude of the disaster that unfolded on that Saturday, grappling with the challenge of representing extreme violence and trauma. The article analyzes works by six Israeli illustrators—Or Yogev, Ze'ev Engelmayer, Or Livneh, Tal Shetach, Keren Shpilsher, and Michel Kichka (in the order of their appearance in the article). Drawing on local and international news coverage, survivor testimonies, and videos released by Hamas terrorists, these illustrations were disseminated via the artists' Instagram accounts and rapidly went viral.

Based on an analysis of a broad corpus of images, the article identifies two central, spatially oriented and intertwined themes: "home" and "body," understood as parallel spaces—mental, social, symbolic, and national. The study further examines the illustrative strategies employed by the artists, including intertextuality, which forges connections to documentary photography and canonical works of Israeli and Western art, and processes of figural transformation, through which individuals who had been anonymous prior to that day are rendered as symbols of human suffering and universal evil. The visual analysis draws on theoretical frameworks from psychoanalysis, gender studies, and visual culture.

Out of the Vessel: The Layered Meaning of the Chalice as a Symbol in Medieval Hebrew Manuscripts

Tamar Yaffe Almog

This article examines the symbolic role of the chalice in fourteenth-century Hebrew illuminated manuscripts, tracing its layered religious, historical, cultural, and polemical meanings. Focusing on the biblical scene of the "Plundering of Egypt" as depicted in four Catalan Haggadot—the *Golden Haggadah*, the *Sister Haggadah*, the *Brother Haggadah*, and the *Rylands Sephardic Haggadah*—I argue that the chalice functions not merely as a liturgical vessel, but as a charged visual emblem of Jewish identity and imagined triumph. Through the visual appropriation of Christian iconography, most notably the myth of the Holy Grail, the chalice becomes a site of ideological negotiation and cultural agency. It thus transforms from a simple ritual object into a densely symbolic arena that reflects the community that created it.

A French Shtetl: Satire, Memory, and Confronting Antisemitism in the Films *Train of Life* and *The Jews*

Sara Offenberg

The article examines the use of satirical humor as a critical tool for confronting anti-Jewish stereotypes in both past and present contexts, through a comparative analysis of two French films created by Jewish filmmakers: *Train de Vie* (1998), directed by Radu Mihăileanu, and *Ils sont partout* (2016), directed by Yvan Attal. Through figures such as the "village fool" and deliberately exaggerated sketches, these films offer a parody of historical and contemporary antisemitic images, ranging from myths of Jewish wealth and notions of Jewish world domination to claims of a Jewish monopoly over Holocaust memory. The

article argues that satire does not simply negate the stereotypical image, but rather dismantles it from within by foregrounding its inherent absurdity. In doing so, it points toward a renewed understanding of Jewish identity, collective memory, and the deployment of subversive humor as a means of processing trauma.

Jerusalem Between the Sefirot: The Ilan as a Celestial Map

Eliezer Baumgarten and Uri Safrai

This article examines the development of visual representation in the writings of R. Yosef Gikatilla and in works attributed to him, situating this visual tradition within the broader context of medieval European cartographic discourse. It traces the gradual transition from the early diagrams found in *Ginat Egoz* and *Sha'arei Orah* to the large sefirotic scrolls produced in his wake. Through a chronological analysis, the study demonstrates a significant evolution—from relatively simple diagrams intended to clarify specific ideas to elaborate scrolls depicting a comprehensive system of relationships: among the sefirot, between Israel and the nations, and between the upper divine realm and Jerusalem.

The article identifies clear parallels between these diagrams and the conventions of medieval mapping, particularly maps of Jerusalem and *mappae mundi*. Like these cartographic forms, the later *ilanot* display narrative layering of figures and events, a sharp distinction between inner and outer realms, and the marking of boundaries and gates threatened by intrusion. The article argues that these *ilanot* function not merely as representations of kabbalistic concepts but as celestial maps that chart the sacred realm and the dangers surrounding it.

Finally, the article shows that the integration of passages from *Sod ha-Nahash* and related esoteric sections transforms the scrolls into a call to action. The recitation of Psalms, the chanting of the *Qedushah*, and the performance of commandments are depicted as practices that reinforce the defensive structure of the upper realm. In this way, the *ilan* becomes a spiritual "battle map," linking Jerusalem above, Jerusalem below, and the individual who contemplates the scroll.

Environment, Touch, and Dirt in Contemporary Indian Art

Achia Anzi

In recent years, Indian art has witnessed the increasing presence of artists who identify with the Dalit political struggle. These artists critically examine the Subcontinent's caste system from the perspective of those excluded from it

and branded as untouchable. The article examines the junction between their political art, which criticizes social discrimination, and environmental art. In order to analyze artworks that respond to what Mukul Sharma calls Dalit ecologies, the article reviews the theories of the British anthropologist Mary Douglas and the Indian historian and theorist Dipesh Chakrabarty, who defines the Indian approach to dirt as an expression of civil disobedience. The article also follows the transformation in Chakrabarty's thought over the last two decades. A member of the Subaltern Studies Group (SSG) and a leading thinker of postcolonial theory, Chakrabarty now engages with ecological concerns. Even though this turn has pushed the issue of social discrimination to the margins, I argue that Chakrabarty's discussion of Dalit politics can be read as a decolonial critique of modern epistemology and of how it shapes politics and the relationship between humans and nonhumans. While analyzing the artworks, I show how the artists undermine the ways human society treats dirt and establishes its outside.