

אמירות

כתב העת של תוכנית אמירים

יכולת השיחה שלנו יש בה מן המופלא, ובכתיבה על אחת כמה וכמה.

מצד אחד היא מגלמת את היהירה שלנו במלוא תפארתה, שהרי כיצד אנו יכולים לשוחח עם אנשים שנפטרו לפני מאות בשנים, וגם זאת מעבר למספרי מחיצות של תרגום ומחקר. נראה כי בהישג ידו של היוצר נמצאת רק היכולת לדמות שיחה שכזו, בנכני נפשו ובכתיבתו. אף יותר מכך, בעוד שהכותבת מתיימרת לנהל דו-שיח, לעיתים קרובות תגלם היא בעצמה את שני הקולות הדוברים או שתיצור דיון אשר ידמה כמרווה משתתפים כאשר למעשה מושכת המחברת בחוטים מהצללים שמאחורי הקלעים. כך, השיחה הערה המתנהלת לנגד עיני הקוראים, הינה מופע יחיד משוכלל.

מצד שני, היהירות המקיימת את אותו מונולוג מוסווה, היא גם זו המאפשרת לנו לצאת מגדר שיחה פשוטה, לשבור את מגבלות הזמן ולדבר לא רק אל אנשים בני זמננו אלא גם אל מי שהקדימו אותנו בדורות, ואף אל מי שקיומם היחיד היה ויהיה בדמיונם של אחרים. לא רק זאת אלא מסתבר שיכולים אנו קשור שיחה גם עם בניינים ועם חפצים דוממים אחרים, עד כדי כך שנמצא עצמנו בדיון שברירי עם הקשר הנסתר שבין אדם לחפץ. ולבסוף, כאשר מעזים אנו להפליג רחוק עוד יותר, ניתן גם לתת קול ושפה לטקסים, לתרבות ולתופעות שונות ומשונות.

ניתן רק לקוות, שכקוראים אנו יכולים להיות יהירים ועזי רוח כפי שאנו מתגלים ככותבים, ולהשתתף, ולשתף אחרים, בשיחה המוצגת בפנינו.

סיני הראל

כריכה: Scat_Wave by dazzlement

תכנית "אמירים - מדעי הרוח" הינה תכנית המצטיינים של האוניברסיטה העברית. אמירות הוא כתב העת של התכנית, המשמש במה לפרסום מאמרים המבוססים על עבודות מצטיינות של תלמידים ובוגרים של התכנית. בכתב עת זה מפורסמים מאמרים בעיקר מתחומי החברה והרוח, המשקפים את תחומי העניין של הסטודנטים, ואת עמדותיהם בנושאים אלה. את המאמרים המופיעים בגיליון זה ובגיליונות קודמים ניתן לראות גם באתר האינטרנט: <http://amirot.blogspot.com>

אמירות

.....
יולי 2014 • תמוז תשע"ד

תוכן עניינים

- 4 "השמיים שבתוכי": על אוגוסטינוס ואתי הילסום /
בן אברהמי
- 10 כל העולם במה: על תיירות ואותנטיות / דרור שוורדון
- 16 שיר געגועים: הערגה כמצב קיומי במחזה שקונטלה
לקאלידאסה / אורי פינצ'ובר
- 23 "שפת הכאילו": התפילה כתיאטרון / נועה כהן
- 28 מוטיב המראה באגדת הסופר לעגנון – על מיניות וארוטיקה
שאיבדו כיוון / הלל אשד
- 34 הממד הפוליטי של האדריכלות הציונית: המקרה של בניין
המוסדות הלאומיים בירושלים / הילה בר-נר
- 40 Plato's *Apology* of Socrates: Request and
Challenge / Prof. David Satran
- כריכה פנימית: "התיאטרון ברחוב שלנו נסגר" /
אהרון חבר

עורכת:

סיני הראל

עורכת גרפית:

הילה בר-נר

חברי מערכת:

אהרון חבר

אורי פינצ'ובר

אלון משגב

דניאל להמן

יאיר שאג

רועי דיין

רואי רביצקי

תודה מיוחדת למירי דהאן



"השמיים שבתוכי" – על אוגוסטינוס ואתי הילסום

בן אברהמי

עבודה זו נכתבה במסגרת הקורס "מורשות תרבותיות: נצרות" המועבר על ידי פרופ' דוד סתרן

קשה להפריז בחשיבותו של הספר העשירי של וידויים לאוגוסטינוס. ככל שאנו מוסיפים לקרוא בו אנו מגלים עוד ועוד מפתחות יקרי-ערך, שבכוחם להובילנו אל נבכי נפשו ותודעתו של הכותב. לעתים אף נדמה כי הספר העשירי טומן בחובו וידויים על הידויים כולם, מעין רפלקציה מתמשכת על שאלות היסוד העומדות בבסיס מפעל הידויים כולו. בתור שכזה, הוא מעניק לנו כקוראים את היכולת להתבונן באור חדש ושונה על הספרים הקודמים לו ועל אלה הבאים אחריו.

מבין שלל המפתחות המצויים בספר העשירי, בחרתי ליטול מפתח אחד, אשר בכוחו, כך אני סבור, לפתוח פתח לדיון עמוק ומרתק באחת מן השאלות ה"דתיות" הגדולות המעסיקות את האדם משחר קיומו ועד ימינו. את השאלה המדוברת ניתן לנסח בקצרה כשאלת האימננטיות של האל לאדם; המפתח לדיון בה, בהקשרו של אוגוסטינוס, מצוי בדבריו על הזיכרון האישי שלו כעל מקום משכנו של האל. במילים הבאות פונה אוגוסטינוס אל אלוהיו:

ראה איזה מרחק עברתי בזכרוני, בחיפוש אחריו, אדוני. מחוץ לזכרוני לא מצאתיך. לא מצאתי דבר עליך שלא נמצא בזכרוני מאז נודע לי עליך, כי מאז נודע לי עליך לא שכחתי אותך [...] מאז נודע לי עליך אתה שריו בזכרוני, ושם אני מוצא אותך, כאשר אני נזכר בך ומתענג בך (אוגוסטינוס, 262).

דבריו אלה של אוגוסטינוס על אודות הזיכרון האנושי משתלבים בתוך מגמה כללית הניכרת בספר העשירי, של הפניית המבט פנימה, אל האלוהי השרוי באדם. הגם שאוגוסטינוס אינו מנסח עמדה מפורשת בנוון, דבריו בספר זה נתונים, כך נראה, לכמה כיווני פרשנות, בהם אבקש לעסוק.

אפתח ואומר כי וידויי של אוגוסטינוס, ובמיוחד הספר העשירי, הובילו אותי ברבות הימים אל חיבור "וידויי" אחר, שנדמה כי נכתב בהשראתו העמוקה של אוגוסטינוס, או לכל הפחות על-ידי מי שהעריצה את האיש ואת כתביו. כוונתי ליומניה של אתי הילסום, שנכתבו בין השנים 1941–1943, וראו אור בשנות השמונים של המאה הקודמת. קריאה צמודה בווידיים האוגוסטיניים לצד "וידויה" של הילסום מגלה קווי דמיון בשאלות של תיאולוגיה, אמונה אנושית ודמות האל. הילסום עצמה מעידה על קשר זה:

אני הולכת לקרוא שוב את אוגוסטינוס הקדוש. הוא מחמיר כל כך ולוהט. ומכתבי האהבה שלו לאלוהים מלאים התמסרות ישירה ועמוקה. בעצם אלה מכתבי האהבה היחידים הראויים להיכתב: מכתבי האהבה לאלוהים (הילסום, 150).

הילסום, בת לאב יהודי ממוצא הולנדי ולאם יהודייה ממוצא רוסי, נולדה במילבון שבהולנד בשנת 1914. ב-1932 עברה לאמסטרדם, שם למדה באוניברסיטה ושם שהתה בזמן הכיבוש הנאצי, עד אשר גורשה למחנה

על-פי דבריה אלה של הילסום, נראה ש"אלוהים" אינו יותר מאשר מושג ספירותי "נוח", המבטא את פנימיותה שלה, ועל כן תפילתה אינה יותר מאשר שיחה שלה עם עצמה. בדומה לאוגוסטינוס, גם אצל הילסום אנו עדים לדיאלוג כן, עמוק ונוקב מאין כמותו, ונדמה כי אין זה משנה אם לדיאלוג זה יש נמען, ואין זה משנה מיהו אותו נמען.

המעבר וסטרבורק. בסתיו 1943 הועברה הילסום למחנה ההשמדה אושוויץ ובו לבסוף נרצחה. יומניה הייחודיים של הילסום, הכתובים הולנדית, אינם מתארים רק את אימי השואה, אלא בעיקר מגוללים מסע נפשי ורוחני של אישה צעירה בחפשה אחר ייעוד ומשמעות לחייה בתוך מציאות בלתי אפשרית. ביומניה ניכר כישרונה הספרותי וההגותי, ומעל לכל משתקפת דמותה הרגישה והאצילית נוכח זוועות ההשמדה (Smelik, Brandt & Coetsier, 20–22).

נדמה כי מבין תחומי העניין הרבים המשותפים לאוגוסטינוס ולהילסום, השאלה העומדת במוקד דיונו – שאלת האל השוכן באדם – מהווה את הביטוי המובהק ביותר לדומה ולשונה בשני החיבורים. כך למשל, קשה שלא לחשוב על אוגוסטינוס שעה שקוראים את הדברים הבאים מיומנה של הילסום:

שיח היסמין שמאחורי הבית הושחת לגמרי בגשמים ובסערות של הימים האחרונים, הפרחים הלבנים מפוזרים על פני השלוליות השחורות, הביציות, שעל גג המוסך. אבל בפניה כלשהי בתוכי היסמין ממשיך לפרוח, והוא עדין ושופע פרחים כמו תמיד. הוא מפזר את ריחו בבית שאתה שוכן בו, אלוהים. אתה רואה, אני דואגת לך היטב. ולא רק את דמעתי וחששותי ופחדיי אני מביאה אליך; בבוקר גשום ואפור זה אני מביאה לך גם שיח יסמין ריחני (הילסום, 110).

מבחינה פנומנולוגית, דבריה של הילסום, כמו אלה של אוגוסטינוס, על האל השוכן "בפניה כלשהי בתוכי", מבטאים, כך נראה, חוויה אנושית של אל אימננטי. השיח על אודות ההתנסות האנושית באל האימננטי מציב אותנו בפתחם של כמה כיווני פרשנות אפשריים, שבעקבותיהם נהלך בשורות הבאות.

כיוון פרשני אחד הוא שלילת משמעות אונטולוגית ממושג האלוהים, והתמקדות באדם ובתודעה הסובייקטיבית שלו. על פי גישה זו, "אלוהים השוכן בתוכי", עשוי לשמש כדמות בדיונית או כאמצעי ספרותי כזה או אחר, המסייע בידי הדובר לנהל דיאלוג עם עצמו ועל עצמו, תוך שהוא מרחיב את מושג ה"אני" שלו. במובן העמוק יותר, "אלוהים השוכן בתוכי" עשוי להיות ביטוי לאקסטרנציה של האני, המאפשרת לאדם להוציא מן הכוח אל הפועל את היסוד הרפלקטיבי שבו. באותה מידה, אל שכזה עשוי להיתפש גם כהשלכה מופשטת – פסיכולוגית או תבונית – של האידיאלים של האדם, שאיפותיו האישיות, מצפוניו הפנימי או כוח השיפוט שלו. ניתן למצוא יסוד לתפישה הרפלקטיבית העצמית הזו ביומניה של הילסום, אשר כותבת כך:

נשאני מתפללת, לעולם אני מתפללת למען עצמי, אלא רק למען אחרים. או שאני מנהלת שיחה מסורפת, או ילדותית, או רצינית עם מה שמצוי עמוק עמוק בתוכי, ולשם הנוחות אני קוראת לו אלוהים (הילסום, 114).

על-פי דבריה אלה של הילסום, נראה ש"אלוהים" אינו יותר מאשר מושג ספרותי "נוח", המבטא את פנימיותה שלה, ועל כן תפילתה אינה יותר מאשר שיחה שלה עם עצמה. בדומה לאוגוסטינוס, גם אצל הילסום אנו עדים לדיאלוג כן, עמוק ונוקב מאין כמוהו, ונדמה כי אין זה משנה אם לדיאלוג זה יש נמען, ואין זה משנה מיהו אותו נמען. עיקר העניין מצוי בדיאלוג עצמו, המאפשר את חווית הרפלקציה וההתבוננות הפנימית.

כיוון פרשני אחר אינו שולל את קיומו של האל, אלא מניח בבסיסו תפישת אלוהות טרנסצנדנטית, הרואה באל המרוחק, האחר והנשגב את מושאה של התשוקה האנושית. בהקשר זה, השיח על אודות "האל שבתוכי" עשוי להתפרש דווקא כהתעוררות וכהיפתחות של הסובייקט האנושי לדבר-מה החורג ממנו. על פי תפישה זו, האדם הוא ישות החורגת מהווייתו הקונקרטית והיומיומית. בשפה הפנומנולוגית ניתן להגדיר זאת כ"חריגה עצמית", באשר דבר-מה בתוך ה"אני" ניעור לחיים ומתמלא בתשוקה מטאפיזית, תשוקה אל מעל ומעבר להוויה בה הוא מצוי, תשוקה אל הלא-נראה. תשוקה כה חזקה, עד שנדמה כי היא מסורה מעבר לכל מה שיכול להשלימה, ואין היא יכולה להתקיים אלא כאותו "מקום בתוכי" המשתלט על כל הוויית ה"אני". כיוון פרשני זה חושף מתח בין אימננטיות לטרנסצנדנטיות, אולם נדמה כי בכל מקרה מוקד החוויה הוא בפנימיותו של האדם. בשפה פנומנולוגית ניתן לומר כי האדם הוא יש שהווייתו היא אימננטית, ועל כן, התשוקה המטאפיזית לאל נורא ההוד והשגב, מוצאת בסופו של יום את ביטוייה בקול האנושי האימננטי, הנובע ממעמקים. מדובר כאן, כך נראה, בתנועת רצוא ושוב של האדם החורג מתוך עצמיותו ומבקש את האל המצוי מחוצה

לו, אך בה בעת מבין כי על מנת שתנועה זו תתאפשר עליו לפנות פנימה, אל עצמיותו.

כיוון פרשני שלישי מבכר דווקא את השפה האונטולוגית, ומבקש למצוא בפנומן של האל האימננטי ביטוי של ממש להשתרשותה של ישות טרנסצנדנטית בתוך האני האנושי. על פי תפישה זו, האל הטרנסצנדנטי בוחר, פשוטו כמשמעו, לשכון בתוך האדם. לא ברור אם אוגוסטינוס מרמז בדבריו בספר העשירי דווקא לתפישה זו, אולם ניתן למצוא לה הד מסוים בפנייתו אל "אתה, שהיית בפנים" ובדברו על אותו דבר מה נעלם המצוי באדם "שגם רוח האדם אשר בקרבו אינה יודעת" (אוגוסטינוס, 240). כמו כן, נראה כי גם אתי הילסום, שהצטיירה עד כה כמי שלכאורה שוללת כל ממד אונטולוגי של אימננטיות אלוהית, מחזיקה דווקא בתפישה מעט יותר מורכבת, כפי שדבריה הבאים עשויים לרמז:



היקום כולו עבר מראשי אל לבי, או במקרה שלי, אל עבר הסרעפת שלי - הרחק מהראש שלי לאזור אחר בגופי. משעה שאלוהים עבר בתוכי אל החלל הזה, שבו הוא כעת מתגורר, ובכן, לפתע כאבי הראש והבטן שלי פסקו כליל! (הילסום, 114).

הילסום בוחרת להתנסח כאן בשפה מאוד פלסטית ומוחשית, ודבריה יוצרים תחושה רבת-עוצמה של נוכחות אלוהית מורגשת ומלאת חיים. לטעמי, קשה לראות בדברים הללו אך ורק ביטוי לחוויה של "התרחבות האני" ושל רפלקציה קיומית, ונראה כי הם מצליחים לבטא התנסות אנושית אותנטית בנוכחות אימננטית של האל. האל אינו משמש כאן מושג "נוח" בלבד. אדרבא, ניתן לזהות בדברים שלה ממד של התגלות בעצם חדירת האל לתוכה. לעתים, כך נראה, הנוכחות האלוהית רבת-העוצמה עליה הילסום מדברת אינה כל כך מובנת מאליה, ותובעת מאמץ מתמיד של גילוי וחשיפה מצד האדם:

יש בתוכי בור עמוק עמוק. ובבור הזה נמצא אלוהים. לפעמים אני מצליחה להגיע אליו. אבל לעתים קרובות יותר הבור מכוסה באבנים וחול ואלוהים קבור תחתם. ואז צריך לחפור ולהוציא אותו משם (הילסום, 35).

בעוד שהכיוון הפרשני השני עליו הצבענו מדגיש את ממד הרוממות והשגב של האל הטרנסצנדנטי, האל הכל-יכול, הכיוון הנוכחי מציייר אלוהים "רך" יותר ואולי אף פגיע. אל שאנו נדרשים לחפש לו משכן, למצוא לו בית, לדאוג לו ולגלות כלפיו מידה של אחריות. רעיונות אלה של הילסום התגלגלו לימים למשנתו הפילוסופית של הנס יונאס. יונאס, בהשראת יומניה של הילסום, הציע את התפישה שלפיה העולם נברא מתוך צמצום מוחלט, וכי הטרנסצנדנטיות בוקעת בו מתוך הסובייקטיביות הפנימית שבטבע ובאדם. תפישה זו הביאה אותו לגרוס כי אלוהים אינו כל יכול כפי שאנו לומדים מהמסורת. גם כאן בהשראתה של הילסום, יונאס הטעים כי אלוהים אינו יכול לעזור

אחת הזיקות העמוקות עליהן השיח הפנומנולוגי לא אחת עומד היא הזיקה שבין האחר האלוהי לבין האחר האנושי, הזולת. כך, האופן בו אנו מעצבים את תפישותינו בשאלות של אמונה ודמות האל, עשוי להביא אותנו להסתכלות אחרת על הזולת ועל טיב השיח והיחסים עמו. במילים אחרות, ניתן לומר כי האופק שממנו נשקף לנו האל מוביל אל האופק שממנו נשקף לנו הזולת.

לנו, וכי אנו, בני האדם, צריכים לעזור לו (יונאס, 30). רעיון זה זוכה לביטוי יפהפה בדבריה הבאים של הילסום:

7

אלוהים, אני אעזור לך להחזיק מעמד בתוכי, אבל אני לא יכולה להבטיח שום דבר מראש. רק דבר אחד הולך ומתבהר לי: אתה לא יכול לעזור לנו, אנחנו צריכים לעזור לך, ובכך נעזור גם לעצמנו. זה הדבר היחיד שעוד נוכל להציל, וזה גם הדבר היחיד שחשוב באמת: נוכחותך בתוכנו...כן, אלוהים שלי, לא נראה לי שאתה יכול לשנות משהו בנסיבות האלה, הן פשוט חלק מהחיים עצמם. ואני גם לא מבקשת ממך הסבר, להיפך: אתה תהיה רשאי לבקש הסבר מאיתנו... אנחנו צריכים לעזור לך ולהגן עד טיפת דמנו האחרונה על מקום משכנך בתוכנו (הילסום, 110).

לעיון הפנומנולוגי בשאלת האימננטיות של האל עשויות להיות השלכות רבות על שורה ארוכה של נושאים הנוגעים לחווית האדם בעולם. בהקשר זה, אחת הזיקות העמוקות עליהן השיח הפנומנולוגי לא אחת עומד היא הזיקה שבין האחר האלוהי לבין האחר האנושי, הזולת. כך, האופן בו אנו מעצבים את תפישותינו בשאלות של אמונה ודמות האל, עשוי להביא אותנו להסתכלות אחרת על הזולת ועל טיב השיח והיחסים עמו. במילים אחרות, ניתן לומר כי האופק שממנו נשקף לנו האל מוביל אל האופק שממנו נשקף לנו הזולת. ייתכן כי דווקא כאן, על אף הדמיון הרב בין השניים, פעורה בין אוגוסטינוס לבין הילסום תהום של ממש. מן העבר האחד, החוויה הקיומית הנשקפת מווידיוי של אוגוסטינוס היא חוויה של מסע אישי, אינדיבידואלי לחלוטין, שבו ניצב האדם בבדידות מזהרת נוכח פנימיותו ונוכח פני האל. אוגוסטינוס אינו פונה אל הזולת במסגרת מסע החיפוש הרוחני שלו, ולעתים אף נדמה כי הזולת עומד בדרכו. כך, בלשונו שלו:

את כל זאת אני עושה בתוכי, באולם העצום של זכרוני. שם ניצבים בפני השמים, הארץ והים וכל מה שיכולתי לחוש בהם... שם אני נתקל גם בעצמי ונזכר בעצמי (אוגוסטינוס, 245).

לעומת זאת, אצל הילסום, החיפוש המתמיד אחר האל אינו נתון רק בתוך ההווה שלה, אלא גם בתוך הווייתו של האדם האחר. הילסום אף ניסחה את משימת חייה כמאמץ מתמיד "לעזור לאחרים לחפור ולחשוף את אלוהים בליבותיהם המעונים" (הילסום, 110), לגלות את האל המסתתר בלבו של הזולת, ובכך להושיט יד – הן לאל המבקש להתגלות והן לזולת בו הוא שוכן.

לסיכום, ניתן לומר כי המתווים הפנומנולוגיים השונים בהם התהלכנו מבטאים, כל אחד בדרכו, את אפשרות הדו-שיח בין שני יסודות הגלומים באדם, אשר ניתן לכנותם היסוד ה"טבעי" והיסוד ה"אלוהי". היסוד הטבעי מבטא את שגרת חייו היומיומית של האדם, המורכבת משורה ארוכה של צרכים, מאווים, אתגרים והתמודדויות. מנגד, מתגלה לנגד עינינו היסוד האלוהי, הניכר ביכולת ההתבוננות הפנימית, באחריות כלפי החיים, בתשוקה המטאפיזית ובדאגה לאחר. הניסיון להתחקות אחר הדיאלוג בין שני היסודות הללו כמוהו כניסיון להתחקות אחרי מושג האדם כולו.

ביבליוגרפיה

אוגוסטינוס. **וידיויים**. תל אביב: משכל, 2001.

הילסום, אתי. **השמים שבתוכי**. ירושלים: כתר, 2002.

יונאס, האנס. **מושג האלוהים אחרי אושוויץ ומאמרים נוספים**. תל אביב: רסלינג, 2004.

Smelik, K.A.D., R.D. Brandt and M.G.S. Coetsier. *Spirituality in the Writings of Etty Hillesum*. Leiden: Brill, 2012.

Image: Christian, C., *Untitled* (Paradis 2009)

כל העולם במה: על תיירות ואוטנטיות

דרור שוורדון

עבודה זו נכתבה במסגרת הקורס "שקספיר - בין טקסט לביצוע" שהועבר על ידי פרופ' צחי זמיר

ביקורים בארצות זרות מהווים מרכיב מרכזי בחיי האדם המערבי המודרני. צעירים ישראלים ש"התעייפו" בצבא טסים לטיולי תרמילאים ארוכים. משפחות טסות לחופשות בחגים. פנסיונרים מצטרפים לסיורים מאורגנים ונהנים מהפנאי שהפנסייה מאפשרת להם. ביקור בגני-שעשועים, באתרים היסטוריים משוחזרים, החופשה החלומית בחוף הים - לכל אלו מאפיינים של בימות תיאטרון החורגים מחיי השגרה של התייר. במקרים רבים תיירים יעידו שהם מחפשים חוויה "אותנטית", אולם, החוויה התיירותית היא לרוב דימוי של היעד המתור ומהתאמה שלו לצרכי התייר. במאמר זה אבחן את היחס שבין אוטנטיות למשחק בחוויה התיירותית, ואת האופן בו חוויית התיירות עשויה להיות משמעותית עבור התייר, מעבר למנוחה ולפסק הזמן משגרת חייו.

רקע: תיירות כתופעה מודרנית ייחודית

לכל אורך ההיסטוריה היו הרפתקנים או בעלי תפקידים שנסעו ברחבי העולם, אך התיירות היא תופעה מודרנית שהחלה את דרכה באמצע המאה ה-19. באותן שנים הבשילו התנאים הכלכליים והטכנולוגיים שפתחו עבור הציבור הרחב את האפשרות לטייל ולנוע בחופשיות. תומאס קוק נחשב לאבי התיירות המודרנית, כאשר בשנת 1841 החל לשווק טיולים מאורגנים ברכבות לציבור הרחב (Boorstin, 87-89). כיום, התיירות היא אחד מענפי הכלכלה המרכזיים במדינות רבות, כאשר לאחרונה המספר העולמי השנתי של מבקרים במדינות אחרות חצה את המיליארד ("International Tourism"). אריק כהן מגדיר את התייר כך:

A voluntary, temporary traveler, travelling in the expectation of pleasure from the novelty and change experienced on a relatively long and non-recurrent round-trip (Cohen 1974, 532).

הגדרה זו מאפשרת מספר אבחנות, ומבדילה את התיירות ביחס לנוודות, הגירה, פליטות ושבי מלחמה. הטיול מהווה עבור התייר מטרה בפני עצמה, בניגוד לדוגמא לאיש-העסקים או איש-המכירות. למרות שההגדרה של כהן אינה מלאה לחלוטין, במאמר אאמץ הגדרה זו, בתוספת ההתאמה הבאה. בעיני, כדי שאדם ייחשב לתייר, עליו גם לנוע מספיק רחוק כך שהסביבה (התרבותית או הגאוגרפית) לא תידמה למקום מגוריו.

תיירות כזיוף גדול: גישות מודרניות קלאסיות לחוסר האוטנטיות של החוויה התיירותית

בשנות ה-60 וה-70 החלו סוציולוגים מודרניים לעסוק בתיירות כנושא מחקר אקדמי. ברוח הביקורת כנגד הקפיטליזם האמריקאי, חיבר דניאל בורסטין בין התיירות לבין הביקורת על עולם הצריכה הקפיטליסטי; התייר אצל בורסטין משתוקק לזיוף. יש לו דימוי של המקום אליו הוא מטייל, והוא יהיה מסופק רק אם דימוי זה ימומש. התעשייה מספקת את צרכיו ויוצרת עבורו אתרי תיירות, בהם מתקיים קשר רופף עם המציאות. לכן, שאיפותיו של התייר יוצרות "אירועים מדומים" (pseudo-events) (Boorstin, 79). האינטראקציה של התייר עם סביבתו אינה אותנטית. היא מומצאת כדי להתאים את עצמה לצרכיו ורצונותיו. הדוגמאות רבות - מדיטילנד ועד לרחובות התיירותיים בקאוסאן בבנגוק. בביקורת זו, בורסטין הנגיד בין התיירות הצרכנית לבין נוסטלגיה או כמיהה למסעות בעלי משמעות עמוקה וחיבור כן ליעד הטיול.

תיירים רבים בימינו, דוגמת התרמילאים, לא יזדהו עם טענתו של בורסטין. עבורם הטיל הוא דווקא חיפוש אחר חוויה "אותנטית". תרמילאים עשויים לטעון שהם עצמם אינם תיירים. ה"תיירים" מבחינתם הם אמריקאים נהנתנים הלבושים בחולצות הוואי, או סינים עם מצלמות שהולכים בעדר אחרי מטריה מורמת. התרמילאות התפתחה בשנות ה-70 של המאה הקודמת, כסוג של תיירות עצמאית אנטי-תיירותית (Cohen, 2004, 44-45). בחיפוש אחר האותנטי, תרמילאים נוהגים להימנע מה"אתרים המדומים" התיירותיים. אבל כעבור זמן, עם התרחבות תופעת התרמילאות, נוצרו מרכזי תרמילאות תיירותיים – דוגמת "מסלול החומס" הישראלי

בהודו. המחפשים אחר האותנטי נאלצו כעת להבדיל את עצמם גם מהתרמילאים ה"תיירותיים". כך נוצרה היררכיה של חוויות, שנתפשות כרצף על ציר בין המזויף לבין האותנטי, בין הדימוי לבין אידאל מסוים של חיבור לאמת.

תיירים רבים בימינו, דוגמת התרמילאים, לא יזדהו עם טענתו של בורסטין. עבורם הטיל הוא דווקא חיפוש אחר חוויה "אותנטית". תרמילאים עשויים לטעון שהם עצמם אינם תיירים. ה"תיירים" מבחינתם הם אמריקאים נהנתנים הלבושים בחולצות הוואי [...] כעבור זמן, עם התרחבות תופעת התרמילאות, נוצרו מרכזי תרמילאות תיירותיים – דוגמת "מסלול החומס" הישראלי בהודו. [...] כך נוצרה היררכיה של חוויות, שנתפשות כרצף על ציר בין המזויף לבין האותנטי, בין הדימוי לבין אידאל מסוים של חיבור לאמת.

מק'קנל ביקר את גישתו של בורסטין ואת הבדלנות התרמילאית הנובעת ממנה בטענה שהן אליטיסטיות (MacCannel, 192-93). מק'קנל עשה שימוש בתיאוריה הסוציולוגית של גופמן המדמה את הקשרים החברתיים לתיאטרון, כדי להסביר את השאיפה של התייר לאותנטיות. בקדמת הבמה של האדם המודרני, האדם משחק תפקיד מסוים שמשרת את מטרותיו, והוא מנסה להעביר מסר מסוים אל סביבתו המהווה את קהל הצופים. האדם כפי שהוא באמת נמצא רק מאחורי הקלעים, בתודעה הפנימית או במקומות סגורים לסביבה, שם הוא מרשה לעצמו להיות אותנטי. האותנטיות עשויה לפגוע במטרה החברתית של האדם בקדמת הבמה, ולכן הוא מחויב לבצע מיסטיפיקציה של עצמו, ולהסתיר את עצמו מעיני הכלל. לדעת מק'קנל, התיירים מחזיקים בתפישה פרימיטיביסטית, שרואה בחברות קדם-מודרניות את האדם במצבו הטבעי והאותנטי.



מק'קנל טוען שהאדם מזהה את האותנטי עם האינטימי, והוא שואף לחוות אותו עם אחרים סביבו (שם, 94). במסגרת הזו, גם התייר המודרני נמצא בחיפוש אחר האותנטי. האירועים המדומים שלתוכם התייר נשאב לא נובעים מהשאיפות שלו עצמו, אלא נכפים עליו על-ידי הסדר החברתי-כלכלי. תעשיית התיירות יוצרת עבור התייר "אותנטיות מבוזמת" (Staged Authenticity) (שם, 98-99). היא מעצבת עבורו "אתרים קדמיים" כך שיראו אותנטיים, ובכך מטעה אותו ומונעת ממנו גישה אל החוויות האותנטיות שהוא מחפש. מק'קנל מחליף את הדיכוטומיה של גופמן ברצף של מרחבים תיירותיים שנעים על הציר שבין האותנטי למבוים. ככל שהתייר צובר ניסיון והבנה, הוא מצליח לזהות ולהבחין בין דימוי לבין אמת, ולכן הוא נמצא בחיפוש מתמיד

אחר אתרים אותנטיים יותר, אך זהו קרב אבוד. מק'קנל פסימי לגבי היכולת של התייר, גם אם הוא תרמילאי שטייל במשך שנים, לחדור את הבמה הקדמית ולעבור אל מאחורי הקלעים (שם, 105-106).

ברור למדי שהכתיבה של בורסטין ומק'קנל הושפעה משני טיפוסים שונים של תיירים. בעקבות הדיון ביניהם, ערך אריק כהן טיפולוגיה של חוויות התיירות. עבור כהן, התייר מגלה התעניינות במה ששונה ממנו עצמו ומהתרבות המוכרת לו (Cohen, 1979, 183-184). הוא עושה זאת בחמישה מצבים שונים: פנאי (Recreational), הסחה מחיי היום-יום (Diversiory), חוויה (Experiential), ניסוי (Experimental) וקיום (Existential). תיירות הפנאי וההסחה הן סוגי התיירות שזכו לביקורת של בורסטין. תיירות זו מתעלמת מהיחס שבין המציאותי לדמיוני. תייר הפנאי שמח לשחק את המשחק שחווית התיירות מציעה לו, הוא שותף מלא להונאה העצמית שהתעשייה מספקת עבורו. תיירות החוויה היא התיירות אליה מתייחס מק'קנל (שם, 186-188). התייר מחפש חוויה אותנטית, וייתכן שסידור מסוים של אותנטיות מבוימת תטעה אותו להאמין שהוא השיג את מטרתו. בכל מקרה, הוא תמיד יישאר חיצוני וזר.

שני המצבים האחרונים הם החידוש של כהן, והם מוסיפים ממד של אופטימיות ביחס לתיירות. התייר הניסויי זונח את התרבות שממנה הגיע, והוא מוכן להתנסות בצורות חיים אחרות כדי "למצוא את עצמו" בהן (שם, 189). הדוגמא של כהן היא התיירים שבחרו להתנדב בקיבוצים ישראלים בשנות ה-70. בהמשך, אם התייר החליט לחבור באופן מלא לקהילה החדשה בה הוא נמצא, הוא עבר למצב התיירותי הקיומי. הדבר דומה לחוויה רוחנית או דתית של חזרה בתשובה. החוויה הזו עשויה להיות זמנית בהיקפה, אבל היא השפיעה ושינתה את אישיותו של התייר במובנים שלא אפשריים במצבי התיירות הקודמים. כהן לא נוסטלגי לתקופה הטרום מודרנית כמו בורסטין, או פסימי כמו מק'קנל. התייר יכול להשיג את מבוקשו, אם ידע להשתחרר מהתרבות ממנה הגיע ויתנסה באופן בלתי אמצעי בתרבות ובסביבה הזרה בה הוא נמצא.

שלושת ההוגים עושים שימוש בדימוי החוויה התיירותית לתיאטרון, ובוחרים להנגיד באופן מפורש בין החיים לבין משחק. התיאטרליזציה של הטיול המתרחשת בחוויה התיירותית מונעת מהתייר לחוות חוויה אותנטית של המציאות. לפי בורסטין, הגישה הצרכנית של התייר הופכת את הטיול להצגה וזיוף (Boorstin, 103). לטענת מק'קנל, ברגע שהאותנטיות מבוימת, נוצרת חוויה לא אותנטית. הבמה מאורגנת לספר סיפור דמיוני מסוים בו השחקנים, קרי, תושבי המקום או התיירים עצמם משחקים את מה שנהגה עבורם כדי להתאים לסיפור ולעלילה. כך, המקומיים נדרשים להתלבש בהתאם לדימוי של מסורת, והתיירים נדרשים להתפעל, לצלם, ולקנות מזכרות. התיאטרון, במובן זה, הוא ניגוד לעולם האמיתי. הוא זיוף או חיקוי, וההשתתפות בו מרחיקה את האדם מחוויה של החיים כפי שהם באמת. אצל כהן, האפשרות היחידה של התייר לפרוץ את התיאטרליזציה של הטיול היא להטמיע את עצמו לחלוטין ביעד התיירותי. האותנטיות מושגת על-ידי שחרור מההצגה ואיתור המציאות.

בחינה מחודשת של מושג האותנטי: גישות עכשוויות לדיון

התפישות של בורסטין, מק'קנל וכהן נכתבו לפני הופעת הביקורת הפוסטמודרנית. חקר התיירות בעידן הפוסטמודרני פונה לכיוונים חדשים, ומושגים שהיו ברורים בעבר זוכים לביקורת מחודשת. ניג וונג בחר לבחון מחדש את מושג ה"אותנטיות". לפי וונג, בורסטין ומק'קנל מייחסים את מבחן האותנטיות למושג התור כאובייקט, ולכן האותנטיות שהעסיקה אותם

תייר עשוי לחפש ולחוות חוויה ניסויית או קיומית במהלך הטיול. תייר כזה מאפשר לעצמו להתנסות באופן מלא בחוויה התיירותית. לפי וונג, כדי שהחוויה תהיה אותנטית, אין זה הכרחי שהיעד יהיה אותנטי, אלא נדרשת אותנטיות של הסובייקט. ביציאה לטיול ביעד מרוחק, ניתנת לאדם ההזדמנות לחפש את האותנטיות של עצמו דווקא במקומות זרים לחלוטין. כאשר זה קורה, התייר צופה או חווה בעצמו אפשרויות חיים חדשות ולא מוכרות. דרך חוויות אלו, מבשילים התנאים עבורו להרחיב את אפשרויות הקיום שלו.

היא "אותנטיות אובייקטיבית" – כלומר, מענה לשאלה האם האובייקט המתואר הוא גם האובייקט המקורי. לדוגמה, האם האוכל שמוגש במסעדה הבורמזית הוא אכן אוכל שמאפיין את המטבח הבורמזי המסורתי, או שהוא מותאם לחכו של התייר. גם אם התייר חושב שהוא נוכח באירוע אותנטי של התרבות המקומית, הוא עשוי לטעות, שהרי מדובר בשאלה שניתן לבחון בצורה אובייקטיבית (Wang, 50–51).



גישות מאוחרות יותר מוותרות על הטענה לקיומו של מקור, ומשתמשות במובן קונסטרוקטיביסטי של מושג האותנטיות (שם, 52). האותנטיות היא תהליך חברתי, היא פלורליסטית ותלויה בנקודת המבט ובפרשנות של המתבונן. במובן הזה, לא ייתכנו אירועים

מדומיינים נוסח בורסטין. כל חוויה תיירותית עשויה להיות אותנטית, אם התייר מרגיש שהיא כזו. יותר מכך, אותנטיות תלויה בסטיגמה אודות המקור, יותר מהמקור עצמו. לדוגמה, לאמריקאים יש תפישה לגבי "יפנית אמיתית". אם המציאות היפנית לא תואמת את התפישה האמריקאית, אז המציאות היפנית היא זו שאינה אותנטית, לפחות מנקודת מבט אמריקאית. אותנטיות קונסטרוקטיביסטית תלויה בתודעה של המתבונן ולא במקור עצמו.

וונג זונח את המובנים האובייקטיביים והקונסטרוקטיביסטיים של האותנטיות. במקומם, הוא מציע אותנטיות אקזיסטנציאליסטית (שם, 57). אותנטיות כזו קשורה למהות של הסובייקט (התייר), במקום של האובייקט (האתר המתואר). האותנטיות היא היות התייר נאמן לעצמו האמיתי. "העצמי האמיתי" מכון לתפישה רומנטית של חיים פשוטים, חופשיים וספונטניים שמתעלים מעל לחיי היום-יום התועלתניים. לפי וונג, קל יותר לממש את העצמי האותנטי בסביבה שמנוקת משגרת החיים המודרנית – אם בטבע, במקומות מדומים כמו דיסנילנד, או בקרב תרבויות מתפתחות. פרשנות כזו של האותנטיות שהתייר מחפש לא עוסקת יותר באותנטיות של מושא התיור. אדם יכול לחוות חוויה אותנטית עם ילדי בלונה-פארק, לחוות אותנטיות פנימית בטיול בחיק הטבע, או להרגיש אותנטי ביחד עם מטיילים אחרים במסיבת "פול-מון" בגואה.

גישות אלו מניחות ליעד התיירותי להיות כפי שהוא. כבר לא נדרש מיעד התיירות להיות מציאותי. כאשר מבחן האותנטיות עוסק בפרט, אז יעדי תיירות תיאטריים מקבלים את הלגיטימיות שלהם. על התייר מוטלת האחריות לבחור את יעדי הטיול בהתאם לאישיותו ורצונותיו. תחת פרשנות זו של אותנטיות, הביקורת של בורסטין נשמעת פחות סבירה. היות הטיול מוצר צריכה לא בהכרח פוגעת בחוויה התיירותית, כל עוד התייר עצמו מקיים אותנטיות. כשם שאדם עשוי להימשך לצפייה בתיאטרון, כך הוא גם עשוי להימשך לחווית תיירות תיאטרלית, והיותה כזו לא פוגמת בהכרח ב"מציאותיות" שלה.

אז למה לטוס לקצה העולם? תיירות כניסיון להרחיב את אפשרויות החיים

המובן של האותנטיות שמתאר וונג תופס בעיני בצורה מלאה יותר את המוטיבציה האנושית לחוות כל סוג של חוויה. אך אם האותנטיות היא חוויה פנימית, די היה שהתייר ימצא לעצמו מספר מקומות קרובים שקל לו להגיע אליהם,

שלא נהרסו על-ידי אורח החיים המודרני, ושתואמים את אישיותו ורצונותיו. הוא יכול לחזור למקומות אלו בכל עת שיחפוץ. אך במציאות תיירים משקיעים מאמצים ומשאבים רבים בנסיעות ליעדים רחוקים ולא מוכרים. הם מעדיפים לגוון, לחדש ולשנות. נראה אם כן, שהמוטיבציה של התייר קשורה גם ליעד המתור, ולא רק לחוויה הפנימית.



כדי לנסות ולהשלים את התמונה, אשאל מונח מתחום הפילוסופיה של התיאטרון. צחי זמיר טוען שהאדם מוקסם מכוחות שמרחיבים את אפשרויות החיים שלו (Zamir, 229-230). כסף וזמן הם כוחות כאלו – הם מאפשרים לאדם לחוות ולממש אפשרויות נוספות ביחס לחייו. התיאטרון גם הוא עשוי להיות כוח כזה. השחקן מעצים את חייו על-ידי גילום של אפשרויות אקזיסטנציאליסטיות זרות. השחקנים והצופים שניהם שותפים ביצירה

של האפשרות הזו, בכך שהצופים מאשרים בנוכחות מבטם את מעשה ההרחבה שחוהה השחקן. החוויה שמתאפשרת בתיאטרון מכונה על-ידי זמיר "הגברה קיומית". שחקן התיאטרון שחוהה הגברה קיומית לא הופך לזיוף במהלך ההצגה, הוא נשאר אותו אדם, המבצע תפקיד שחורג מאישיותו היומיומית. נראה כי חוויה זו היא במובנים רבים ייחודית לתיאטרון ולמשחק, אך ההבחנה במוטיבציה הבסיסית של האדם לצבור אפשרויות חיים עשויה לשפוך אור על המוטיבציה של התייר.

כשם שתיאטרון יכול לייצג דברים שונים עבור אנשים שונים, כך גם תיירות וטויל. על-כן, אמנע מלקבוע באופן מפורש את המוטיבציה (בה' הידיעה) של התייר המודרני. במקום זאת, אחבר מספר רעיונות שונים שנסקרו לעיל כדי להדגים את הערך האפשרי של תיירות עבור האדם. החשיפה לאורחות חיים של אחרים, להיסטוריה, תרבות, טבע, ואתרי בילוי תיירותיים מוציאה את האדם משגרת יומו ומציבה אותו מול אפשרויות קיום נוספות. במונחים של כהן, תייר עשוי לחפש ולחוות חוויה ניסויית או קיומית במהלך הטיול. תייר כזה מאפשר לעצמו להתנסות באופן מלא בחוויה התיירותית. לפי וונג, כדי שהחוויה תהיה אותנטית, אין זה הכרחי שהיעד יהיה אותנטי, אלא נדרשת אותנטיות של הסובייקט. ביציאה לטיול ביעד מרוחק, ניתנת לאדם ההזדמנות לחפש את האותנטיות של עצמו דווקא במקומות זרים לחלוטין. כאשר זה קורה, התייר צופה או חווה בעצמו אפשרויות חיים חדשות ולא מוכרות. דרך חוויות אלו, מבשילים התנאים עבורו להרחיב את אפשרויות הקיום שלו, בחוויה שעשויה להזכיר הגברה קיומית.

חשיבות האותנטיות האובייקטיבית של הסביבה, במונחים של וונג, תלויה רק במבנה האישיות של התייר, ובתנאים שיאפשרו לו לחוש באותנטיות אקזיסטנציאליסטית. ישנם אנשים שעבורם לא מדובר בתנאי הכרחי, ועבור אחרים כן. בכל מקרה, אני חושב שלא ניתן לפסול מראש את האפשרות לקיומה של חוויה אישית מרחיבה גם באתרי תיירות שאינם אותנטיים מבחינה אובייקטיבית. מצד שני, נדמה כי האותנטיות האקזיסטנציאליסטית מהווה תנאי הכרחי לקיומה של חוויה מרחיבה. אם האדם "אינו הוא" בסיטואציה תיירותית מסוימת, לא נראה שסיטואציה זו יכולה להוות הרחבה של אפשרויות החיים שלו.

התיירות הפכה במאה וחמישים השנים האחרונות לחלק מרכזי בתרבות המודרנית. מסעות מסוכנים של הרפתקאות, שהיו שמורים למתי מעט, פינו את מקומם לתעשייה אדירה המאפשרת מגוון אפשרויות טיול עבור הציבור הרחב. ביקורות מוקדמות ראו בתעשיית התיירות ובחוויה התיירותית דבר מזויף ומבוים. הטענה הייתה כנגד אובדן האותנטיות של הטיול, כנגד הדימוי התיאטרלי שמהווה היעד המתויר. גישות עכשוויות בוחנות מחדש את מושג האותנטיות, ודרכו מראות שגם בסביבה שאינה אותנטית מבחינה אובייקטיבית, התייר יכול למצוא אותנטיות מסוג שונה. אותנטיות זו היא אותנטיות אקזיסטנציאלית, כזו הבוחנת את הנאמנות של התייר לעצמו. בעיני, הערך המלא של החוויה התיירותית נובע מחוויה כזו של אותנטיות, לצד היות היעד התיירותי חוויה זרה עבור התייר. כששני אלו מתקיימים, התייר מרחיב את עולמו במובנים שאינם אפשריים לו בסביבתו הביתית. במצב זה, חוויית התיירות יכולה להיות משמעותית מאוד עבור התייר, הרבה מעבר למנוחה מחיי היומיום והשגרה.

ביבליוגרפיה

Boorstin, Daniel J. *The Image: A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Vintage Books, 1992.

Cohen, Erik. "A Phenomenology of Tourist Experiences". *Sociology* 13.2 (1979): 179–201.

---. "Backpacking: Diversity and Change". *The Global Nomad: Backpacker Travel in Theory and Practice*. Eds. Richards, Greg and Julie Wilson. Clevedon: Channel View Publications. (2004): 43–49.

---. "Who Is a Tourist?: A Conceptual Clarification". *The Sociological Review* 22.4 (1974): 527–555.

"International tourism, number of arrivals". *Worldbank.org. World Tourism Organization*, n.d. 01 Feb. 2014.

MacCannell, Dean. *The Tourist: A New Theory of the Leisure Class*. University of California Press, 1976.

Wang, Ning. *Tourism and Modernity: A Sociological Analysis*. Bingley: Pergamon Press, 2000.

Zamir, Tzachi. "Watching Actors". *Theatre Journal* 6.2 (2010): 227–243.

Images: D'elia, D., *Antivegetativa* (Installation 2013).

שיר געגועים: הערגה כמצב קיומי במחזה שקונטלה לקאלידאסה

אורי פינצ'ובר

עבודה זו נכתבה במסגרת הקורס "סרסוטי רוקדת על לשונם: מבחר מיצירות המופת של הספרות היהודית" שהועבר על ידי פרופ' יגאל ברונו

הלב, המעיין ומה שביניהם

הסיפור המפורסם "הלב והמעין", המיוחס לרבי נחמן מברסלב, עוסק במצבו הקיומי של האדם השקוע בגעגוע תמידי (נחמן מברסלב, תשמ"א). הסיפור עוסק בקשר בין הלב והמעין אשר נמצאים בשני קצוות של העולם ומשתוקקים לקרבה, ועקב כך מצויים במצב תמידי של ערגה וגעגועים זה לזה. הלב אינו יכול לגשת למעיין, שכן ברגע שהוא יתקרב לה, צלע ההר תסתיר את המעיין מעיניו של הלב ואז הגעגועים יהפכו לקשים מנשוא והלב ימות. כך, נשארים הלב והמעין כלואים בתוך כמיהתם, כאשר כל אפשרות למימוש הקשר ביניהם שקולה לכיליונם. לפי ליבס הגותו של רבי נחמן מורידה את ערך הגשמת האידיאל אל מתחת לערכם של הכיסופים, שכן ביטול הכיסופים כופה מצב של קביעות במקום של התחדשות תמידית (תש"ס).

הכיסופים, אם כן, מהווים את התחושה הבסיסית עמה חי האדם. הערגה עצמה משמשת כסוג של קשר, שאינו רק בבואה או הד לקשר אמיתי, אלא בעל משמעות של מערכת יחסים העומדת בפני עצמה. הערגה והגעגועים מביאים את האדם לתנועה מתמשכת ומתוך כך לשינויים ולהתפתחות, זאת בניגוד לסיטואציה של קשר ממומש המאופיין בסטאטיות וביציבות.

בדומה לסיפור של רבי נחמן, המחזה שקונטלה שכתב קאלידאסה במאה החמישית לספירה לערך עוסק גם הוא בפרידה, בערגה ובגעגוע. עלילת המחזה נעה סביב סיפור אהבתם של המלך דושינטה ושקונטלה,

בתו היפה של הסגפן החכם. המלך ושקונטלה נפגשים ביער ומתאהבים, אך לאחר שהמלך חוזר לעירו מוטלת קללה הגורמת לו לשכוח את אהובתו, אשר תוסר רק אם יראה המלך את הטבעת שהעניק לה בטרם פרידתם. אולם, בדרך לארמונו שקונטלה ההרה מאבדת את הטבעת ובעקבות כך המלך אינו מזהה אותה ומתנכר לה. רק לאחר שחוזרת הטבעת במקרה אל המלך, הוא נזכר בשקונטלה ונתקף געגועים אליה, והמחזה מסתיים באיחוד בין המלך לשקונטלה ובנם המשותף.

במאמר זה אבחן כיצד מצטיירת הערגה בשקונטלה: האם לפי קאלידאסה יש פתרון למצב הקיומי של הגעגוע בו מצוי האדם, או שרגש הגעגוע מועלה לכדי התכלית עצמה? לצורך כך, איעזר במאמרו של שולמן "The Prospects of Memory" העוסק בזיכרון ובשכחה כפי שהם מופיעים במחזה. שולמן טוען כי הריקנות שיוצרים השכחה והפער בין האוהבים מתמלאת לאורך המחזה בתחושת הערגה. אתמקד באותה תחושה כפי שהיא מופיעה במקומות שונים במחזה, ואטען כי המחזה נע בין אפשרויות שונות של הוויה המתייחסות לגעגוע מנקודות מבט שונות – געגוע קיומי וחסר אובייקט, געגוע הקשור באופן הדוק לזיכרון ולעבר, ומצב של מפגש שדווקא בו הגעגוע נעדר. לאור הניתוח שאציג, אראה כי המחזה מעלה אפשרות בה הערגה משמשת כמרכיב מהותי בחיים עצמם.

הנביבות שהשכחה משליכה על רגשותיו של המלך יוצרת את הערגה המנותקת מן האובייקט שאליו היא לכאורה מכוונת [...] הצופה במחזה המתאר את דושינטה אשר חש בגעגוע באופן שאינו מחובר למציאות הממשית, לפחות לא באופן מודע, מסוגל לטעום מן המצב של הכמיהה המופשטת, עד שהיא מתנתקת לגמרי מן האובייקט והסובייקט והופכת לחוויה העומדת בפני עצמה.

הערגה חסרת האובייקט

15

עוד לפני ששקונטלה והמלך דושינטה נפגשים במערכה הראשונה נמצאים השניים במצב של כמיהה. המלך אשר נכנס לאשרם חש בעתיד הצופן לו נסתרות ומשתוקק אליו:

מדוע זרועי רוֹעֵדָת?
הן חצור האֲשֶׁרם
שְׁלוֹה וּמְרֻגָּעָת.
שְׁעָרֵי הָעֵתִיד, בְּעֵצָם,
וּמִצָּאִים מְכַל עֶבֶר. (קאלידאסה, 13)

שקונטלה נמצאת גם היא במצב של ציפייה לחתונתה, על אף שעדיין אינה יודעת למי או למה היא מחכה (שם, 17). בשלב זה, הגעגוע הינו חסר אובייקט, ואפילו הרגש עצמו עדיין לא בהיר לגיבורים אשר חשים בו. רגש מזוקק זה, החסר מושא קונקרטי, יחזור ביתר שאת מאוחר יותר כאשר דושינטה ישכח את אהובתו ואת אהבתו. שולמן מתאר את המלך כדמות אשר נעה אחורה וקדימה לסירוגין, בניגוד לשקונטלה שנמצאת במגמה של הבשלה והתקדמות. דושינטה נמצא פעם אחר פעם בנסיגה, משהו בו עצמו כובל אותו לאחור ומונע מן העלילה להתפתח. ואכן, לאחר המפגש המהווה שיא של קרבה בין שקונטלה למלך, הוא חוזר אל נקודת ההתחלה, חסר ידע על אהובתו. בדומה לערגה חסרת האובייקט אשר מופיעה בתחילת המחזה, לאחר הפעלת הקללה והשכחה בעקבותיה, המלך נשטף בתחושת ערגה בלתי מוסברת, חסרת מושא:

גם אדם שֶׁמָת,
הְרֹאָה מַחְזוֹת נָאִים
וְשׁוֹמֵעַ קוֹלֹת עֲרֵבִים,
יִמְלֵא פֶתֶאם עֲרָגָה,
כִּי עוֹלָה עַל לְבוֹ שְׁלֹא מַדַּעַת
זְכְּרוֹן יְקִירִי,
כְּמוֹס בְּחִבּוּיֹן הַיּוֹתִית
מְגֻלְגוּלִים אַחֲרֵי־ם. (שם, 89)

בקטע זה הערגה מקושרת לגלגוליו של האדם ולמצבור החוויות שהאדם עבר דרכן, אשר מעלות אצלו תחושת געגוע. הנביבות שהשכחה משליכה על רגשותיו של המלך יוצרת את הערגה המנותקת מן האובייקט שאליו היא לכאורה מכוונת. געגוע זה, חסר האובייקט, מתקשר למושג הראסה, דהיינו החוויה האסתטית של הרגש המזוקק והמוחלט שלפי תאוריות מסוימות התיאטרון אמור לספק לקהל (שולמן, 1986). הצופה במחזה המתאר את דושינטה אשר חש בגעגוע באופן שאינו מחובר למציאות הממשית, לפחות לא באופן מודע, מסוגל לטעום מן המצב של הכמיהה המופשטת, עד שהיא מתנתקת לגמרי מן האובייקט והסובייקט והופכת לחוויה העומדת בפני עצמה.

הגעגוע אל המוכר הנעדר

המפגש בין שקונטלה למלך מעורר בשניהם סערת נפש עמוקה וגל של רגשות שוטף אותם. עבור המלך, במובן מסוים די ברגשות אלו על מנת לחוש בחיות ובמלאות של המציאות, וייתכן כי הם יקרי ערך יותר מן המפגש עצמו:

לא בְּנֶקֶל אֲשִׁיג אֶת אֲהוּבָתִי,
אֶךְ חִיְתָה רוּחִי לְמֶרְאֵה רִגְשָׁת לְבָה.
גַּם אִם תֵּצֵא אֶהְבֵּתִי בְּהַפְסָדִי,
תִּקְצֹר הָעֲרָגָה שֶׁלִּבִּי תִּחְמְדָה. (שם, 28)

עצם הידיעה על קיומה של שקונטלה, עוד לפני מימוש הקשר, מעיר את ליבו של המלך ומעניק לו רעננות ואנרגיה. בשורות אלה נראה כי הערגה נעלה אפילו יותר מן הקשר הממשי בין האוהבים, וכי ההשתוקקות עצמה היא המשמעות והמהות. שקונטלה עצמה נעשית חולה מן האהבה לאחר המפגש, ושקועה כל כולה בכמיהתה אל המלך, עד שהיא באה לכדי ניתוק מן המציאות. ניתוק זה בא לידי ביטוי בחוסר ההיכרות עם אחד החכמים, שבתגובה מקלל אותה שאהובה ישכח אותה. במובן מסוים, עצם הערגה של שקונטלה היא זו שמביאה לידי השכחה והניתוק של המלך בשלב מאוחר יותר, באמצעות הקללה. ייתכן שבהשתלשלות זו רומז קאלידאסה שהערגה לעיתים חזקה יותר מן המפגש עצמו. אם כן, הערגה שחווים המלך ושקונטלה לאחר פגישתם שונה מן הגעגוע הקיומי, חסר האובייקט, שתואר קודם לכן. לכמיהה זו יש מושא ברור, היא מתרחשת באופן מודע לחלוטין, וייתכן שהיא למעשה המצב הרוחני האידיאלי בו נמצא האדם.



בהמשך לתנועה הדיאלקטית שמאפיינת את המלך אליבא דשולמן, ערגה

מסוג זה חוזרת אל המלך לאחר ההיזכרות שהוא חווה כאשר הוא רואה את הטבעת. בשלב זה, הכמיהה והחרטה מובילים את המלך כמעט לידי שגעון. המציאות והפנטזיה מתערבלים, ויוצרים סצנה קומית-טרגית, בה דושינטה מביע את אהבתו ודאגתו לתמונה מצוירת של שקונטלה, כאשר הוא חוזר בדמינו לרגע המפגש הראשוני עמה. הליצן קוטע בברוטליות את מחזות השווא של המלך, וזה מתעורר ומבכה את גורלו:

הליצן [בקול רם]: זו תמונה ותו לא.

המלך [בדכדוך]: רק תמונה? ידידי, מדוע תנהג ברשעות?

שִׁשְׁתִּי בְּכֻלִּי,

שְׁיִתִּיה לְנֹגְדִי בְּלִבִּי

וְלֹא יֵדְעָתִי אֶת נַפְשִׁי

מִמַּחְדֹּת מְרָאָה,

עוֹרָךְ אֶת זְכְרוֹנִי

וְשׁוֹב הִפְכָּת אוֹתָה לְתַמוּנָה. (שם, 124)

כעת זכרונו של המלך חי בו לחלוטין, והגעגוע מגיע לשיאו בטשטוש בין המציאות והדמיון. דווקא בשלב של זה שעומד על גבול שיגעון, הוא חווה את העבר לאשורו והידע אודות מה שאירע זמין לו. אולם הערגה מעוררת את הזיכרון עד כדי בלבול בין העבר להווה. כעת, הזיכרון של ההווה הוא מה שטעון שיפור, ועל כן כאשר הליצן מתקן את המלך ואומר לו כי זוהי רק תמונה של אהבתו מאשים אותו המלך בכך שהוא "עורר את זכרונו". הערגה אשר לה אובייקט חייבת להיקשר לזיכרון מוחשי, אשר נדמה לרגע כממשי אף יותר מן המציאות עצמה:

עֲרוּתִי מוֹנֵעַת
אֶחָד בְּחֵלוֹם;
דְּמֻעוֹתַי מְטַשְׁטְשׁוֹת
אֶת דִּיקְקָהּ בְּתִמְנוֹהָ. (שם, 125)

הדמעות הממשיות בהווה מתנגשות עם התמונה שמסמלת את הזיכרון. בסצנה זו, הגעגוע מוצב בפער שבין העבר להווה ומעמעם אותו.

היעדרותו של הגעגוע

עד עתה סקרנו את הגעגוע כמרכיב בחיים, הן כתחושה המלווה את הוויתו של האדם, ללא קשר לאובייקט מוגדר, והן כרגש שמחובר באופן הדוק לחוויה ממשית ולזיכרון. כעת, ניגש לבחון את אופן קיומו של האדם כאשר הוא מאבד את אותו געגוע. מצב זה מתרחש, באופן פרדוקסלי, רק בשעת המפגש בין שקונטלה למלך, כאשר הערגה מתמוססת ונעלמת, והמלך מתכחש לעברם המשותף. שקונטלה עומדת חסרת אונים מול המלך השכחן, ומנסה לעורר את זכרונו. כאשר היא נוכחת כי הטבעת הלכה לאיבוד, במספר שורות מרגשות היא שוטחת בפניו זיכרון קטן של חוויה משותפת של שניהם:

שְׁקוֹנְטֵלָה: יוֹם אֶחָד, בְּבִיתֵן הַיִּסְמִין נוֹמְאֵלִיקָא, הַחֲזָקֶת בִּידִיךָ קַעְרָה מֵלֵא מִים
הַעֲשׂוּיָה מֵעֲלֵי נְלִינִי ...
הַמֶּלֶךְ: אֲנִי מִקְשִׁיב רֹב קֶשֶׁב.
שְׁקוֹנְטֵלָה: ... בֵּן רֹגַע הוֹפִיעַ הַעוֹפֵר שְׁאִימְצָתִי לִי כֵּבֵן, וְאַתָּה שִׁידֵּלְתָּ אוֹתוֹ
בְּחִבִּיבוּת: "גִּמַּע אַתָּה רֹאשׁוֹן". אֲבָל מִכִּיּוֹן שֶׁלֹּא הִכִּיר אוֹתוֹךְ, לֹא קָרַב אֵלַיךְ וְלֹא גִמַּע
אֶת הַמִּים מִיָּדֶיךָ. אַחֵר כֵּךְ גִּמַּע אוֹתָם מִים מִיָּדִי. אַתָּה נִהַגְתָּ בּוֹ בְּחִבִּיבוּת, צַחֲקָת
וּסְנַטְתָּ בִּי: "כָּל אֶחָד בּוֹטָח בְּמִי שִׁישׁ לוֹ אוֹתוֹ רִיחַ. שְׁנִיכֶם שׁוֹכְנֵי הָיֵעַר". (שם, 99)

אולם גם ניסיון זה לשווא, שכן המלך בתגובה לועג לערמומיותן של הנשים ומאשים את שקונטלה כי היא מרמה. הוא לא מצליח לראות בשקונטלה את אותה אישה שאהב ונשא לאישה. שלב זה הוא נקודת השפל של המלך, האירוע שאליו הוא ישוב בזכרונו אכול חרטה. את הסיטואציה הזו בה אובד הגעגוע שב לתאר המלך בסיום המחזה:

הַדָּבָר הָיָה לִפְלֵא בְּעֵינַי
כְּאִישׁ שֶׁפִּיל עוֹמֵד מוֹלֹ, וְהוּא מְכַחֵשׁ אֶת קִיּוּמוֹ:
אֲךָ בְּלִכְתּוֹ הִפִּיל עוֹלָה בּוֹ הַסִּפְקָה,
וְלִמְרָאָה עֲקֻבוֹתָיו הוּא נוֹכַח
כִּי תַעֲתָעָה בּוֹ בִּנְתּוֹ. (שם, 157)

פסקה זו מתמצתת את שלושת המצבים שתוארו לעיל: בפגישתו של המלך עם שקונטלה הוא כמו האיש שנמצא בנוכחותו של הפיל אך מסרב להכיר בו, במצב זה הכמיהה הולכת לאיבוד. כאשר הפיל עוזב "עולה בו הספק" – זוהי הסיטואציה בה קיימת ערגה, אולם המלך אינו מודע אליה לגמרי, ואין בתודעתו אובייקט מסוים אליו היא מכוונת. רק לאחר גילוי העקבות של הפיל, אשר במחזה מגולמות בטבעת, המלך יכול לחוות את הגעגוע שמחובר באופן ישיר לזיכרון ולמושא הרגש, שקונטלה.

רגע זה של אבדן הערגה, אשר מאופיין בבלבול, בחוסר הבנה ובמבוכה, הוא עצם הרגע בו האדם עומד בפני האפשרות למימוש הכמיהה, ומשהו בעצמו מונע ממנו מלהכיל את התגשמות משאלתו. כפי שמשקף דושינטה את מה שעבר עליו:

הַשְׁתַּבֵּשָׁה עָלֵי דַעְתִּי:
כְּעוֹר הַמֶּתַחֲלָחֵל מִזֶּר,
שֶׁהִשְׁלַף עַל רֹאשׁוֹ,
בְּסִבְרוֹ שָׁזָה נֶחֱשׁ,
כִּן יִגְשֵׁשׁ אָדָם בְּאֶפְלָה כְּסוּמָא
לְנִכּח מְזִלוֹ הַטּוֹב. (שם, 152)

בדומה לאופן שבטיפורו של רבי נחמן, ברגע שהלב מתקרב אל ההר שעליו נמצא המעיין, שדה הראיה של הלב נחסם והוא לא מסוגל לראות את המעיין יותר, כך גם במחזה זה דווקא הקרבה היא זו שהורסת את הגעגוע ואוטמת את רגשותיו של דושינטה. הרגש אפוא יכול להופיע במלוא עצמתו רק במצב לא פתור ולא ממומש, רק כאשר התקווה למימוש זזהירה ומהססת ודבר לא מבטיח את התגשמות הקשר. [...] השכחה היא לכאורה סוג של פתרון שעומד בפני האדם המתגעגע, על מנת להשקיט את הכאב שהערגה הלא ממומשת נושאת עמה, אולם פתרון זה הוא רגעי וחולף בלבד.

להבנתי, מבין שלושת המצבים האפשריים של הגעגוע, השכחה האבסולוטית, אבדן הערגה והגעגוע, היא האיום האמיתי שעומד בפני האדם. השכחה היא לכאורה סוג של פתרון שעומד בפני האדם המתגעגע, על מנת להשקיט את הכאב שהערגה הלא ממומשת נושאת עמה, אולם פתרון זה הוא רגעי וחולף בלבד.

סיכום: מות הגעגוע מול מקדש הרגש הצרוף

בסוף המחזה, באיחוד המרגש בין האוהבים ובהתרה של הקונפליקט שנבנה לאורך המחזה, מציע קאלידאסה גישה אחרת בהתייחסות לאהבה. במקום הגעגוע הקיומי, המופשט כמו גם הקונקרטי, מוצגת אפשרות למימוש מסוים של אהבה ומפגש. אולם בעיניי, רגע זה אינו משתלב לחלוטין באווירת המחזה כולה, ובסיום הקריאה (או הצפייה) בו, הקורא נשאר עם שתי השקפות אפשריות. המתח בין הגעגוע כמצב אפיסטמי תמידי של האדם למול האפשרות למימוש של מגע אמיתי ולמימוש המית הלב אינו נפתר לחלוטין. על אף שהמחזה מסתיים באפשרות השנייה, באחדות לכאורה של הזוג, התחושה המרכזית המלווה את הקריאה במחזה נותרת הרגש הטהור והמזוקק של הגעגוע. כפי שכותב שולמן:

קאלידאסה ועמו כל המסורת הגדולה של הקאווייה מציע לאדם לא לברוח מהרגש, ולא לשכוח אותו, אלא לבנות לעצמו משכן, מקדש מעט מאבני הרגש הצרוף (1986, 68).

במאמר זה בחנתי את הגעגוע כמוטיב מרכזי בשקונטלה, אשר מופיע בחלקים שונים בעלילה בצורות שונות – געגוע שתלוי בהיעדרותו של האובייקט, געגוע מופשט ללא מושא, געגוע שתלוי בזיכרון או געגוע כמצב תמידי בשל חוסר היכולת של היחיד להגיע לראייה אמיתית של האחר. לפי ניתוח זה, הסכנה הממשית ביותר שהאדם עומד מולה היא אבדן הרגש – היעלמותה של הערגה. במובן זה, בדומה לרבי נחמן מברסלב, קאלידאסה מציב את הערגה כתכלית וכאופן קיום של האדם, קיום של תנועה מתמשכת ושל קידוש הרגש.

ביבליוגרפיה

- ליבס, יהודה. "החידוש של ר' נחמן מברסלב". **דעת** 45 (תש"ס): 91-103.
- נחמן בן שמחה, מברסלב. **סיפורי מעשיות**. עורך: ישראל הר. תל אביב: הקיבוץ המאוחד, תשמ"א.
- קאלידאסה. **אות ההיזכרות של שקוטלה**. מתרגם: עמרם פטר. עתיד לצאת לאור בהוצאת ביאליק.
- * תודה רבה למתרגם שאפשר לנו להשתמש בתרגום.
- שולמן, דוד. **פרקים בשירה הודית**. תל אביב: משרד הביטחון, 1986.
- Shulman, David. "The Prospects of Memory". *Journal of Indian Philosophy* 26 (1998): 309-344.
- Image: Zlatan V., *Untitled* (Painting 2014).

שפת ה"כאילו": התפילה כתאטרון

נועה כהן

עבודה זו נכתבה במסגרת הקורס "שקספיר - בין טקסט לביצוע" שהועבר על ידי פרופ' צחי זמיר

אדם עומד מול טקסט. הוא מכיר אותו זה מכבר, אמר אותו פעמים אין ספור, שיון אותו מראשיתו ועד תומו. לכל אות ומילה שבטקסט יש משמעות עצומה עבורו. הוא יודע מתי לתת לשטף הדיבור להשתלט ומתי לעצור. יודע כיצד גופו מגיב לאותן מילים, כיצד מחשבתו מגיבה אליהן. למרות זאת בכל פעם מתרחש משהו מעט שונה, או לפחות תקוותו היא למאורע מעט שונה. ברצונו להיות כל כולו בתוך החוויה, בתוך המילים המוכרות הללו, עד כדי כך שהן יהפכו לשלו והוא יפיח מתוכו חיים חדשים במילים נושנות. האדם המתואר יכול להיות שחקן לפני הופעה אותה ביצע פעמים רבות, אך יכול להיות באותה המידה גם אדם המתכוון לתפילה.

במאמר זה ארצה לחשוב על התפילה כעל תיאטרון, ולבחון את מקומות הדמיון בין שני העולמות. ברצוני, לפני הכל, להסתייג ולומר כי התפילה הינה חוויה סובייקטיבית שמשתנה באופן מהותי בין אדם לאדם ולא ניתן לסווג אותה בהכללה. יתר על כן, כמי שאיננה נוהגת להתפלל, איני יכולה אף לכתוב מתוך החוויה הסובייקטיבית האישית שלי. על כן אנסה להביא כאן ניתוח חלקי של אפשרויות שיכולות לעלות מתוך ההשוואה, אך יכולות בה במידה להיות לא רלבנטיות עבור רוב גדול מהציבור המתפלל.

משה מאיר במאמרו "ואני תפילה" משווה את התפילה לעולם התיאטרון ומעלה בכך את מקומו החשוב של מימד ה"כאילו" בתפילה היהודית:

ההכרעה הערכית, תיאולוגית ותודעתית, היא להפריד בין התודעה ובין המציאות כפי שהיא. מבחינת התפילה משמעותה של הכרעה זו נוקבת עד הנהום.... הפער מושלם על ידי שפת כאילו, על ידי עולם תיאטרון בו האדם משחק תפקיד הכתוב לו מראש. עולם הבדיה של התיאטרון הוא העולם היחיד בו תיתכן עמידה לפני אלוהים, כמעשה הדתי הרציני ביותר שבגבולות האפשר. אל מהותו העלומה של אלוהים אפשר לזנק רק בזירת התיאטרון, מתוך מודעות חריפה לפער שבין שפת המחזה לבין שפת החיים. מי שאיננו מכיר בהיות התפילה עולם תיאטראלי של כאילו, לא רק פוצע את גבולות האפשר אלא מחמיץ את מהותה של התודעה הדתית ומימושה. רק הרטט הפנימי הנוצר מהדיסוננס שבין שפת התפילה ובין שפת המציאות הדתית כשהיא לעצמה, מעמיד את החוויה הדתית על מלאותה.

מאיר עומד כאן על הפער בין חיי היומיום לבין התפילה כפער הכרחי לקיומה של התפילה. האדם אינו יכול להיות אותו האדם כאשר הוא הולך לקניות וכאשר הוא מעמיד את עצמו אל מול בוראו. אם יישאר באותה התודעה לא יוכל לחוש כי הוא באמת עומד לפני האל. יש צורך בתחושת ההצגה, בתחושת הכניסה אל תוך תפקיד שאיננו בדיוק הוא, כדי להיות מסוגל לנכוח במעמד הזה, התחושה כי אלה אינן המילים שהוא כתב ולא התפאורה של חייו הרגילים. רק על ידי יצירת התיאטרליות יצליח האדם להיכנס למרחב הקדוש, לחוש בנוכחותו של האלוהי, להתעלות ולהשתנות.

נמען של המילים בתפילה

אחת ממטרותיה של התפילה הינה לכוון רגע המייצר שיח. השאלה שעולה מייד במחשבתו של כל ספקן הינה – שיח עם מי? הרי גם אם ישנו אל אשר מאזין לכל תפילה, לרוב אין הוא עונה באופן ישיר לאדם הפונה אליו. לכן עונה ז'אן לואי קרטייה כי מטרת המילים של התפילה להשפיע בראש וראשונה על האדם המתפלל:

My speech spills back over me and affects me, as would any of the words that I speak and also hear, but it affects me quite otherwise by not being designed to me, by having in it a wholly other addressee besides myself (Chrétien, 153).

המילים הן עבור המתפלל, אך משמעותן שונה כיוון שהוא אינו נמען. הן עבורו ואינן עבורו בזמן. סוגיה זו מובילה לפרדוקס פנימי; מחד גיסא הוא מדבר אל האחר האולטימטיבי, האל בו הוא מאמין. מאידך גיסא, אותו אל לא עונה לו באופן ישיר וייתכן גם, כפי שמתפללים מסוימים מאמינים, שהוא אינו מקשיב באופן פעיל לתפילותם. המילים הן עבור האדם, עבור השינוי שהוא רוצה לייצר בעצמו, אך מה שהופך אותן למיוחדות, מה שנותן להן את כוחן, הינה העובדה שנמען אינו באמת האדם המתפלל, אלא דמות האלוה. פרדוקס זה כשלעצמו כבר מייצר מתח, מתח שברוחו שלו ישנו ממד של הצגה, ממד של העמדת פנים; האדם מדבר אל האל שאינו עונה ואולי אף לא מאזין, אולם, אם באמת יאמין באותו הרגע כי המילים מיועדות רק אליו ולא אל האל, יאבד חלק מכוחן.

שלושת הקהלים

א. האדם

מתוך שאלת הנמען עולה שאלת הקהל. ישנם שלושה סוגי קהל אפשריים בתפילה; האדם המתפלל, הנמען (האל) והקהילה המתפללת. הקהל האינטימי ביותר, שתמיד נוכח בתפילת האדם המתפלל הינו הוא עצמו. כמובן שמבחינה מסוימת אנו תמיד הקהל של עצמנו, בוחנים את עצמנו לא רק מבפנים אלא גם כמו עין חיצונית, אך בתפילה מבט זה יכול להתקיים ביתר שאת. האדם מחפש אחר תחושות מסוימות ומאמין כי אם יצליח לייצר את הסיטואציה המתאימה יחוש אותן. בעזרת התפילה מבקש האדם מצב תודעתי אחר שבמהלכו או בסופו הוא מקווה לחוש שינוי כלשהו.

בתפילה היהודית, לרוב, לא נאמר רק טקסט קבוע, אלא אותו הנוסח הופך לחלק מטקס בעל אלמנטים קבועים נוספים; המתפלל אומר אותו בזמן קבוע, פונה לעבר מקום קבוע, עומד בתנוחה קבועה ונע בריתמוס קבוע. האדם עושה פעולות רבות, תמיד באותו האופן, במטרה להכניס את עצמו למצב התודעתי אליו הוא מכוון. בזמן התפילה חווה האדם את החוויה, אך הוא גם חיצוני אליה, בוחן האם הוא מבצע את הדברים "לפי הספר" ועוקב אחרי מהלך האירועים.



אותה הסתכלות חיצונית שמתרחשת היא חלק ממה שמאפשר לאדם להגיע למסקנה האם הוא השיג את אשר ביקש, עד כמה הוא היה בתוך החוויה. לפי אותה בחינה פנימית וחיצונית, בה האדם הוא הקהל של עצמו, הוא מנסה לחוש את שארע לו ולהכריע – האם המילים נאמרו ממקום פנימי ולא נותרו חיצוניות אליו.

עוד ניתן לומר כי האדם עובר בתפילה הגברה קיומית (Existential Amplification). טענתו של זמיר היא כי השחקן חווה הגדלה של מרחב אפשרויות החיים המוצעות לו כאשר הוא באמת ובתמים מאמץ לעצמו את חווית הדמות אותה הוא משחק. אם שחקן מצליח בכך הוא מוסיף על האפשרויות שבחיי שלו את אפשרויותיה של אותה הדמות. בנוסף, הוא מביא את עצמו ואת צופיו לחוויה אינטנסיבית יותר משהחיים יכולים לרוב לזמן (Zamir, 233). זמיר כותב: "Allowing the words to 'elevate him into achieving an emotional intensity that life usually fall short of' (שם, 234). כך גם האדם המתפלל משתמש בתפאורה הכללית של התפילה ובמילותיה המוכרות כדי להגיע לתודעה קיומית אחרת. תודעה זו משתנה מאדם לאדם ותלויה בתשוקותיו. דוגמא לכך יכולה להיות אדם המחפש את אמונתו ורוצה לחוש כי הוא אדם מאמין יותר מכפי שהוא, בעזרת התפילה על כל מרכיביה הוא מצליח להביא את עצמו לאותו מקום של אמונה בו הוא מביט על

עצמו מעט מבחוץ, רואה כיצד הוא מתפלל באדיקות, חש את המילים מחלחלות לתוכו, ומתוך כך מרגיש כי הוא יכול להיות אדם מאמין יותר מכפי שהיה עד עתה. אם האדם מצליח לשחק את מה שברצונו להיות, הוא יכול גם לחוש שכך הוא באמת.

התפילה בקול גם עוזרת לאדם להכניס את עצמו ואת גופו למצב הקיומי אותו הוא מחפש: "to pray vocally is to make one's body an essential element of the prayer" (Chrétien, 1968). האדם הופך את כל כולו לכלי המשמש אותו עבור הכניסה לאותו המצב, השמעת המילים בקול מייצרת תהודה הפועלת ביציאתן מפיו אך גם בכניסתן אל אוזניו, לכן השפעתה של התפילה הקולית הינה כפולה.

כיוון נוסף ממנו יכולה להתרחש הגברה קיומית הינו תחושת הקרבה אל האל, כמעט עד כדי נגיעה במהותו. האדם יכול לחוש שעל ידי ההצלחה בכניסה אל תוך תפילה כנה הוא התקרב מעט יותר אל האלוהות שהיא עבורו המהות הגדולה והמושלמת ביותר ביקום, האל הינו האפשרות האינסופית ביותר. ברגע הזה בו כל הפיסות נפלו למקומן והאדם הצליח לחוש חלק מתפילתו, הוא חש התעלות. נעלמותו של האל יכולה לשרת את התחושה; המתפלל חש קירבה עצומה לאל, אך אין לו סימן חיצוני לכך, לכן בנקל יכולה לבוא מתוך ההתעלות התחושה כי האל הפך במעט לחלק ממנו. נדמה כי לא תיתכן אמפליפיקציה גדולה יותר מזו; התחושה כי האל הוא חלק מקיומו האישי שלו.

ב. האל

הקהל השני מבין השלושה הינו כאמור האל עצמו, עמו האדם מבקש להשיח ואליו ברצונו להתחבר. כפי שתיארנו לעיל האל הינו, במובנים מסוימים, נוכח-נפקד בתפילה, ישנו ואינו. הוא קהל מהסוג הבעייתי ביותר, שלא ניתן להעמיד פנים אל מולו, קהל שחודר דרך חזות האדם, קולו ומילותיו ורואה מה מתרחש בתוכו – אין צורך או מקום להעמדת פנים מול האל. למרות כל זאת, האדם המתפלל חש צורך לספר את עצמו לאל, ודרך הסיפור שהוא מספר לאל הוא בורא את עצמו מחדש:

The first function speech performs in prayer is therefore a self-manifestation before the invisible other, a manifestation that becomes a manifestation of self to self through the other... (שם, 154)

לפי קרטיה האדם בורא את עצמו דרך השיחה שלו עם אותו אחר נעלם, חש כי האל צופה בו ומאזין לו. המילים נאמרות לקהל נוסף מלבד האדם, וקהל אלוהי זה מאפשר את השינוי אותו מבקש האדם.

למרות שקהל התיאטרון אינו יודע כל כמו האל, ניתן בכל זאת להשוות בין החוויות. השחקן עשוי לחוש לעיתים שהקהל מצליח לחדור לתחושותיו הפנימיות, אם לא יצליח לחוש חלק מדמותו ולחוש שמילותיה הן חלק ממנו הקהל יראה לתוכו ויידע כי הוא חיצוני לחוויה. ייתכן וכל שחקן מרגיש כך במובן מסוים, לכן הוא חושש לעלות לבמה בתחושה שהוא "מציג" ולא בתחושה שהוא חווה. כך גם האדם המתפלל חושש מתחושת העמדת הפנים שעלולה להיווצר בו, חושש מהתחושה הזו אל מול האל ודרך כך אל מול עצמו (או להיפך). גם השחקן וגם המתפלל חווים פחד במה.

ג. הקהילה

הקהל האחרון הוא זה שלא תמיד נוכח בתפילה; הקהילה המתפללת. תפילות רבות במגוון דתות, בראשן הדתות המונותאיסטיות, אינן נאמרות ביחיד אלא במסגרת של קהילה. האדם עומד, אחד מני רבים, ואומר את אותן המילים ביחד עם קהילתו. לא זו בלבד שהמילים לא נכתבו על ידו אלא הן גם נאמרות על ידי רבים אחרים ממש באותו הרגע. האדם המתפלל בתוך הקהל הוא נראה ואינו נראה; הרי כל אחד מהנוכחים שקוע בתפילתו הפרטית, אך גם מודע להיותו מוקף אחרים. אף שהמתפלל מודע לכך שכל אחד שקוע בעצמו כפי שגם הוא שקוע, הוא חש כי הקהילה מביטה עליו, חש כי עליו להראות את כוונתו הגדולה בתפילה כדי שייחשב לחלק מהם ולאדם מאמין. לכן יכולות להיות שתי השפעות: יציאה מהתחושה שהתפילה האישית מייצרת או דווקא כניסה עמוקה יותר אליה, העצמתה על ידי הקולות והתנועות המשותפות, והרצון לדבוק בה

לא רק כדי להראות לעצמי שאני בתוכה אלא גם כדי להראות לקהילה. האדם רואה את עצמו פעמים רבות דרך עיני הקהילה שלו, התחושה כי היא רואה אותו כאדם מאמין ודבק או לא, תשפיע על האופן שבו הוא תופש את תפילתו ואת עצמו.

ידידי תיאטרון

תפילת היודי של יום הכיפורים היא יצירת תיאטרון משמעותית בחייו של היהודי המתפלל ומגלמת בתוכה את שלושת הקהלים. יום הכיפורים הינו יום היודי המרכזי בחיי היהודי המתפלל, יום אותו האדם מבלה ברובו בתפילה לאל, בווידי על חטאי השנה שחלפה ובתחנונים לגאולה והצלה. אך התפילה ביום כיפור נמצאת בלב תפאורה שלמה שתפקידה להכניס את האדם לאווירת הקודש וההיטהרות, לגרום לו לחוש אחר משאר ימות



השנה. האדם שם בצד את כל ענייני היום-יום ומנקה את גופו וראשו עבור המאורע הגדול. ראשית הוא צם, פעולה זו תפקידה לטהר את גופו הפיזי ודרכו גם את ישותו הרוחנית. פעולת יום כיפור במהותה הולכת מהפיזי אל הרוחני. האדם משיל מעליו את תוכנו הפיזי המתכלה ביותר ומקווה לכלות בד בבד גם חלק מתוכנו הרוחני הלא רצוי. הוא משיל מעליו את בגדי היוםיום, ואף נהוג לעטות לבוש לבן, המסמל גם הוא היטהרות. לסיום, התפאורה בה מתרחשת התפילה ביום הכיפורים הינה כמעט כולה בבית הכנסת, במסגרת הקהילה.

תפאורה הזו משרתת היטב את שלושת הקהלים. בראש ובראשונה היא מכניסה את האדם לאווירה שתסייע לו להיכנס למצב התודעתי של התפילה. במילותיו של מאיר, היא עוזרת לו להיכנס לממד ה"כאילו" שיקל עליו לבוא בשערי המפגש עם האל. הוא חש טהרה והתעלות ואלו

מייצרים בו הרגשה אחרת, קדושה יותר מן התחושות שהוא חווה ביומיום. כאדם מעט אחר, עטוי תחפושת ומרוקן מהבלי העולם, הוא ראוי יותר לעמוד בפני האל, להתוודות ולבקש מחילה. התחפושת הלבנה מעוררת בו את התחושה כי הוא טהור ומעודדת אותו לחוש כלפי עצמו חמלה, כיוון שהוא מצליח לחוש כך כלפי עצמו גדלה אמונתו כי תחושות אלה יתעוררו גם באלוה. כאשר הקהילה כולה עומדת יחדיו בפני האל, מתחזקת בו התחושה כי הוא עושה את המעשה הנכון, שאם יעשה עם כולם את המעשים הנכונים, יאמר את המילים הנכונות, ינוע יחד עימם כגוף אחד ויבקש כיחיד וכרבים, ייסלח. האדם מרגיש בתוך התפאורה ומחוצה לה באותו הזמן. ככל שהוא מסוגל להתנתק ממחשבות על האופן בו הוא מופיע ולהיכנס לתוך הטקסט אותו הוא קורא, כך ירגיש לאחר מכן כי הצליח להגיע אל המקום אותו ביקש.

כאשר הקהילה כולה עומדת יחדיו בפני האל, מתחזקת בו התחושה כי הוא עושה את המעשה הנכון, שאם יעשה עם כולם את המעשים הנכונים, יאמר את המילים הנכונות, ינוע יחד עימם כגוף אחד ויבקש כיחיד וכרבים, ייסלח. האדם מרגיש בתוך התפאורה ומחוצה לה באותו הזמן. ככל שהוא מסוגל להתנתק ממחשבות על האופן בו הוא מופיע ולהיכנס לתוך הטקסט אותו הוא קורא, כך ירגיש לאחר מכן כי הצליח להגיע אל המקום אותו ביקש.

היום טובב סביב תפילת היודי, הנאמרת עשר פעמים על ידי כל הקהילה, לעיתים ביחד ובקול ולעיתים איש לעצמו בלחש. תפילה זו הינה רשימה של חטאים הכתובה כאקרוסטיכון אלפביתי. רשימה זו, כרבות מתפילות הווידוי ביהדות, מנוסחת בלשון רבים (Sharon, 49). בווידי הגדול נעצרים כל מספר חטאים ומבקשים מחילה מהאל, פונים אליו כאל הסליחות, מזהים אותו כאב רחמן. האדם מכה על חזהו באמירת כל חטא. שוב נוכח המעבר מן הפיזי אל הנפשי, הרצון שהמכה

הפיזית על החזה תיתרגם בגוף לכאב נפשי על החטא ומתוך כך לחרטה. גם אם האדם לא ביצע את כל החטאים הוא מכה עליהם, זאת מכיוון שכאדם הוא יכול היה לחטוא בהם וכיוון שייתכן והתרחשו במחזוריות, וכך הם הופכים גם לאחריותו. עליו להאמין כי חטא זה רובץ גם על כתפיו ולהכות עליו בכנות ובצער, עליו גם להכות על כל החטאים שהוא יודע כי הם מנת חלקו ביתר כוונה. מטרת כל התפאורה לעיל היא להביא את האדם למקום הזה של צער ווידוי כן, לחוש חרטה אמיתית, טיהור



מן החטאים, שיכול להביא לתחושת מחילה עצמית ואלוהית. התפאורה, על כל קהילה מכניסה את האדם אל הרגע הזה ומוציאה אותו בתחושה שדבר מה ארע והוא אינו אותו אדם; הוא יותר קדוש, יותר נקי, יותר קרוב לאל. כעת, הוא יכול להתחיל את השנה החדשה כשאפשרויות רבות יותר פתוחות לפניו, הוא יכול לבחור מחדש בטוב ולא לשוב מתשובתו.

סיכום

האמירה כי לתפילה מאפיינים משותפים עם משחק התיאטרון אינה השוואה שגורעת ממשמעותה של חווית התפילה. כאשר האדם רוצה לחוות חוויה ששונה מהחוויה היומיומית שלו, כאשר הוא רוצה להתעלות מעל לעצמו ולעבור שינוי, הוא בהכרח מחפש חוויה שתוציא אותו מנעליו. אם האדם היה חש כי אין לו צורך להפוך לאדם שונה, כי הוא כבר כל מה שהוא שואף להיות וכי האל הינו חלק מהותי מכל רגע ורגע בחייו, ייתכן ולא היה זקוק לתפילה. האדם אשר חש את הצורך בתפילה, חש את הצורך ביצירת רגעים בחייו בהם הוא הופך לדמות מעט אחרת, מסגל לעצמו תנוחות ומילים אשר משנות אותו ומביאות אותו, גם אם רק לרגע, להיות קרוב יותר לאדם שהוא היה רוצה להיות.

ביבליוגרפיה

מאיר, משה. "ואני תפילה – מחשבות קופרניקאיות על התפילה", *leibowitz.co.il*, (גישה בתאריך: 8.8.2013).

Chrétien, Jean-Louis. "The Wounded Word: Phenomenology of Prayer". *Phenomenology and the "Theological Turn": The French Debate*. New York: Fordham Press, 2001.

Hymer, Sharon. "Therapeutic and Redemptive Aspects of Religious Confession". *Journal of Religion and Health* 34.1 (1995): 41-54.

Zamir, Tzachi. "Watching Actors". *Theater Journal* 62.2 (2010): 227-243.

Images: Olaf, E., *De la mar theatre* (Photography 2009)

מוטיב המראה באגדת הסופר לעגנון: על מיניות וארוטיקה שאיבדו כיוון

הלל אשד

עבודה זו נכתבה במסגרת הקורס "בין תווה לבוהו - אמנות הסיפור של ש"י עגנון" שהועבר על ידי פרופ' אריאל הירשפלד

אגדת הסופר לעגנון פורשת את סיפורו של רפאל, סופר סת"ם המקדיש את חייו לעבודת הקודש שלו. כאשר מתה עליו אשתו מרים, שהתאוותה בכל מאודה לילד, פונה רפאל באבלו הרב לכתוב לזכרה ספר תורה לפי בקשתה ועל פי המנהג להשאיר כך שם למי שנפטר בלא צאצאים. בתהליך כתיבת הספר אנו נחשפים באופן עמוק יותר לדמותו של רפאל דרך תיאור מאבקי הנפש האדירים שהוא חווה בתהליך הכתיבה עד הסצנה האחרונה, בה נדמה כי הוא חווה חוויה אקסטטית וחי מחדש את המפגש עם אשתו-כלתו המתה בחגיגה פרטית של חתימת ספר התורה שכתב. בסוף סצנה זו הוא נופל לרצפה, עם ספר התורה בידו כששמלת הכלולות של מרים מכסה את שניהם. הצהרתו של המספר בדבר עקרותה של מרים מוטלת בספק לאורך הסיפור כולו במסרים שמעביר לנו המספר בעצמו. בתיאורי רגעי המגע הנדירים בין בני הזוג מתבהר לנו כי סיבת העקרות היא בפרישותו של רפאל מחיי אישות, או בפרישותם המינית של בני הזוג זה מזה. אך היעדר המגע המיני המשתמע מעולם לא מוצהר בגלוי על ידי המספר. להיפך, הוא תולה את האשמה באלוהים אשר סגר את רחמה של מרים. עם זאת, הארוס לא נעדר מן הסיפור. מאופן תיאור מלאכת הכתיבה נדמה כי את כוחות הארוס שהוא לא משקיע באשתו, משקיע רפאל בעבודתו. השקעה זו הופכת אינטנסיבית ושלמה לאחר שמרים מתה ורפאל מקדיש עצמו-כולו לכתיבת ספר תורה לזכרה, אשר הופך למייצגה של מרים ואף לתחליפה הקדוש.

ברצוני לעסוק בשאלת הארוטיקה והמיניות באגדת הסופר דרך עיסוק ממוקד במוטיב המראה, היא האספקלריה המאירה התלויה על קיר ביתם של בני הזוג. המחשבה להתמקד בדבר קטן כל כך, לכאורה, נובעת כמונח מרצוני שלא להסתכן בסבך הפרשנויות הבלתי נדלה על סיפור זה. אך מעבר לכך, אני מוצאת שהמראה מרכזית להבנת הסיפור ולשיטתי אף יכולה להיות מעין מפתח להבנתו ולקריאתו. מפאת קוצר היריעה בטוחני שלא אגע בקצה קצהו של המטען התרבותי הגלום במוטיב המראה בתרבות המערבית, בתרבות היהודית, בפסיכואנליזה או באמנות, אך כולי תקווה שהקריאה הממוקדת במוטיב זה תשאיר טעם של עוד ותפתח פתח לשלל פרשנויות אחרות הנוגעות למוטיב זה, השוזר את הסיפור לאורכו.

בפרק ג' מתאר באזנונו המספר את ביתם של רפאל ומרים, ואת שגרת יומם של זוג הצדיקים. התיאור מלא בפרטים המדגישים עד כדי הגזמה את הטוהר האידילי של ביתם, תוך שימוש בארמזים לבניית המשכן. בתוך תיאורו מתעכב המספר על שני אובייקטים המעטרים את קירות הבית - ה"מזרח" שרקמה מרים בצעירותה, והמראה התלויה ממולו:

ועל יד הקורה מימין על הכותל המזרחי מזרח מעשה רקמה אשר עשתה מרים בנעוריה בית אביה, וצורת גן שזור בו מחוטי משי מלא עצי כל פרי מאכל, וארמון בתוך הגן ושני אריות שומרים את הגן. ופני האחד מוטיבים אל פני השני, אריה מול אריה ולשון מול לשון, ומלשון אל לשון נמשך והולך כתב זהב באותיות גדולות לה' הארץ ומלואה כשאגה אחת גדול. ובכל ארבע פנות המזרח תיבה, תיבה בכל פנה, שוית ה' לנגדי תמיד. ומול המזרח על הקיר שכנגד תלויה אספקלריא מאירה וערבה חבוטה מונחת על כותרת האספקלריא (עגנון, קלה).

האריכות והדיוק בפרטים בתיאור ה"מזרח" מזמנים אותנו לחפש משמעות בטיב הקישוטים והמילים שבחרה מרים לרקום על ה"מזרח", גם אם אלה עיטורים מוכרים ושגורים ברקמות ובציורי "מזרח" מסורתיים. הגן יכול להיתפש כגן העדן, הבטחה לצדיקים בעולם הזה, או לחילופין ניתן לקרוא אותו כסמל לערוות האישה, כבפסוקי שיר השירים. האריות הפונים זה אל זה יכולים להיתפש כאלמנטים מפחידים ומעוררי יראה, אולי אף כשומרי הגן, אך הם גם יכולים להיקרא כזוג העומד זה מול זה ואומר את שבחי האל מבלי לבוא לעולם במגע, כאנלוגיה או מופת לרפאל ומרים. אל מול

ה"מזרח" תלויה המראה – מכפילה את המזרח ואת המסרים הכתובים עליו, אך גם עומדת בפני עצמה. באקספוזיציה הארוכה של הסיפור, מודגש האופן בו היא מעוטרת: על מסגרתה מונחת ערבה חבוטה, סגולה לנשים עקרות וישועה לנשים בשעת לידתן. אך מרים, שאין לה בנים, מעולם לא זכתה להשתמש בה, ולכן היא מתוארת כ"נכמשת והולכת ועלה אחר עלה נושר אל תוך קורי העכביש" (שם). המראה קשורה קשר הדוק, כבר בשלב זה, לעקרותה של מרים.

בהמשך הסיפור מופיעה שוב המראה כאשר מסופר לנו כיצד מרים השבה מן המקווה מתבוננות בה:

ובשעה שמרים עומדת בבית הטבילה שוהה רפאל בבית המדרש וכשהיא חוזרת משם היא לובשת בגדים נאים ככלה ביום חופתה ובאה אצל האספקלריא. באותה שעה דומה עליה כאילו ימי נעוריה חוזרים אליה [...] באותה שעה נותנת היא דעתה להתקשט לפני בעלה, מיד נראה לה מן המראה אותו מזרח וציווריו ואותם שני אריות שפיותיהם פתוחים, מיד היא נרתעת לאחוריה. לה' הארץ ומלואה (עגנון, קלז).

מרים, אשר כשרה שוב למגע מיני עם בעלה לאחר הטבילה, עומדת במיטב בגדיה מול המראה. ההתבוננות בעצמה ברגע זה סוחפת אותה אל גל של זיכרונות שמעוררים בה רצון להתייפות לפני רפאל. ואז באחת היא נשלפת מתוך גל המחשבות הנעים הזה כאשר קולטת עינה בזווית המראה את ה"מזרח". האריות מבהילים אותה, ודבריהם כמו פוקדים עליה לחדול מן העיסוק הבזוי של ההתייפות. המשפט אשר כתוב על ה"מזרח" מובא ברצף הסיפורי כאילו הוא חותם את הבנתה – לה' הארץ ומלואה, ולכן אין מקום לדברים נמוכים שאינם בקדושה כמו הרצון להתייפות לפני אישה.

כאשר שב רפאל הביתה מתרחש מהלך אירועים זהה כמעט:

וכשחזר רפאל מן התפילה ורואה את אשתו בעצם יופיה עומדת במראה מיד היא נושאת חן לפניו. מתקרב הוא אצלה לומר לה דברי ריצוי. כיוון שהוא מגיע אצלה מנוצץ לפניו שמו יתברך מתוך המראה מיד עומד וקורא בדביקות קדושה שוית' ה' לנגדי תמיד, ועוצם עיניו מפני כבוד ה' ויראתו. ושניהם פורשים בשתיקה. הוא יושב בקרן זווית זו ולומד זוהר ותיקונים והיא יושבת בקרן זווית זו וקוראת בתחינה של אמהות, עד שהשינה חוטפת עיניהם. והם קמים ונטלים את הדלי הגדול שדג נחושת רובץ על קרקעיתו ונוטלים ידיהם לקריאת שמע (שם).

רפאל הנכנס הביתה רואה את יופייה של מרים ונמשך אליה אך כאשר הוא מבקש להתקרב אליה רואה הוא את מה שראתה היא קודם לכן – שוב מגיח ה"מזרח" מזווית המראה וגובר בכוחו על כל משיכה ארוטית. רפאל עומד מיד וקורא בדבקות את המשפט השני הרקום על ה"מזרח". גם הוא מקבלו כתזכורת משתקת ועוצם את עיניו. המפגש הארוטי הפוטנציאלי בין בני הזוג נקטע עוד לפני שהתחיל. בהתאמה פונה כל אחד מהם לצד אחר של החדר ושוקע בפעולה היחידה שמאפשרת דרישת ה"מזרח", לשיטתם – קריאה בכתבי קודש או בתפילות. קשה שלא לראות את האירוניה העצומה שטמונה בתיאור מפגש אבוד זה בין השניים, ובעיקר בפנייתם של מרים מהמעשה הארוטי הפיזי אל התפילה להריון נסי.

המפגש הארוטי הפוטנציאלי בין בני הזוג נקטע עוד לפני שהתחיל. בהתאמה פונה כל אחד מהם לצד אחר של החדר ושוקע בפעולה היחידה שמאפשרת דרישת ה"מזרח", לשיטתם – קריאה בכתבי קודש או בתפילות. קשה שלא לראות את האירוניה העצומה שטמונה בתיאור מפגש אבוד זה בין השניים, ובעיקר בפנייתם של מרים מהמעשה הארוטי הפיזי אל התפילה להריון נסי.

מרים, אשר נואשה מלחכות לילד, מבקשת מבעלה שיכתוב ספר תורה למענם, כפי שנוהגים לעשות אנשים חשובי ילדים. היא לא שועה לדברי הניחומים והתקווה של רפאל ונגשת למלאכת הכנת תשמישי הקדושה של הספר "כאשה שידיה עסוקות בקישורים ובמפחות ובמטפחות לרך הנולד" (עגנון, קלח). תוך זמן לא רב היא נופלת למשכב ומתה ולרפאל האבל לא נותר אלא לשבת ולכתוב את הספר לזכרה. כאשר מצליח רפאל, לאחר מאבקים נפשיים, לסיים את כתיבת הספר הוא משאיר

בסופו כמה אותיות חלולות, כמנהג ישראל, בכדי שיוכלו אחרים לזכות במצווה של כתיבת ספר תורה. רפאל, שימים רבים היה שקוע בעבודת אבלו, קם עתה ומסיר את סדין האבלות מעל המראה בכדי להתכונן לחגיגת חתימת הספר:

עמד רפאל וסילק את קצה הסדין ונסתכל במראה וראה את פניו ואת המזרח שכנגד ואת הספר אשר כתב ואת האותיות החלולות. באותה שעה נתעוררה נפשו וחזר אצל השולחן ונטל את הנוצה ומילא את האותיות בספר אשר כתב לזכר נשמת אשתו (עגנון, קמב).

כאשר מסיר רפאל את הסדין, המכסה את המראות כמנהג אבלות, רואה לראשונה את פניו שלו במראה, ולצדם משתקפים ה"מזרח", וספר התורה עם אותיותיו החלולות. השילוש הנשקף אליו מן המראה מעורר משהו בנפשו של רפאל והוא ממלא את האותיות החלולות. למה?

בנקודה זו ברצוני לעצור בקריאה הצמודה ולהציע הצעה אינטר-טקסטואלית שיכולה לסייע בקריאת הסיפור מנקודת המבט של המראה. בפרשת ויקהל, בין שלל החומרים והתכשיטים שתרמו בני ישראל ליצירת המשכן, מצוינת תרומה יוצאת דופן: "וַיַּעַשׂ אֶת הַכִּיּוֹר נְחֹשֶׁת וְאֶת כָּנוֹ נְחֹשֶׁת בְּמִרְאֵת הַצָּבָאֹת אֲשֶׁר צָבְאוּ פָתַח אֹהֶל מוֹעֵד" (שמות לח, ח). במדרש תנחומא מובא מדרש מבקש להסביר את משמעות המראות הללו:

בשעה שהיו ישראל בעבודת פך במצרים גזר עליהם פרעה שלא יהיו ישינים בבתיהן שלא יהיו משמשין מטותיהן. אמר רבי שמעון בר חלפתא: מה היו בנות ישראל עושות? יורדות לשאוב מים מן היאור והקב"ה היה מזמין להם דגים קטנים בתוך כדיהן והן מוכרות ומבשלות מהן ולוקחות מהן יין והלכות לשדה ומאכילות את בעליהן שם [...] משהיו אוכלין ושותין נוטלות המראות ומביטות בהן עם בעליהן זאת אומרת "אני נאה ממך" וזה אומר "אני נאה ממך" ומתוך כך היו מרגילין עצמן לידי תאוה ופריין ורביין. והקב"ה פוקדן לאלתר [...] וכאן כתוב וישרצו וכל המניין האלו מן המראות וכתוב בהן "ותמלא הארץ אותם" (שמות א, ז) [...] בזכות אותן המראות שהיו מראות לבעליהן ומרגילות אותן לידי תאוה מתוך הפך העמידו כל הצבאות שנאמר "יצאו כל צבאות ה' מארץ מצרים" (שמות יב, מא) [...] כיון שאמר לו הקדוש ברוך הוא למשה לעשות את המשכן [...] אמרו הנשים: מה יש לנו ליתן בנדבת המשכן? עמדו והביאו את המראות והלכו להן אצל משה. כשראה משה אותן המראות זעף בהן, אמר להם לישראל: טולו מקלות ושברו שוקיהן של אלו המראות למה הן צריכין? אמר לו הקב"ה למשה: משה על אלו אתה מבזה? המראות האלו הן העמידו כל הצבאות הללו במצרים. טול מהן ועשה מהן כיור נחשת וכונו לכהנים שממנו יהיו מתקדשין לכהנים (מדרש תנחומא, פקודי, ט).

אל מול הרתיעה הראשונית של משה, המבטא ודאי את רגשות החכמים שכתבו את המדרש הזה, מעמיד הדרשן, דרך פי האל, סיפור אשר הופך את המראה מאובייקט נחות ויצרי לאובייקט חשוב, קדוש ממש. הנשים העבריות אשר משתמשות בחכמה בדגים (סמל הפריין) ששלח להן האל, מנצלות את רגע הנחת הנדיר של הגברים השבעים כדי לעורר בהם תשוקה, על אף עייפותם ודיכאונם מעול העבודות. חשוב להתעכב על האופן בו הן מפתות אותם – כל אישה לוקחת את המראה שלה בידה ומשחקת בה עם אהובה כאשר היא מכוונת אותה כך שהיא קולטת את שניהם ומאחדת אותם בתוך מסגרתה, כאלטרנטיבה למרחק הקיים ביניהם במציאות הקשה ממש. כאשר לכודות השתקפיותיהם יחד במסגרת המראה, הן מתחילות לגרות אותם בהקנטה – "אני יפה ממך". המראה פועלת כאן כמחוללת הזרה בכך שהיא מאירה באור חדש את השגור ומשיבה ליפים את יופיים, כדברי שקלובסקי. משחק הפיתוי שבמראות פועל את פעולתו, ובזכותן הועמדו צבאות ישראל אשר יצאו ממצרים. כאשר מבקש משה, מסיבות טוהר וצנעה, לשברן בזעמו, עוצר בעדו האל ומעמידו על טעותו – ארוטיקה ופיתוי אינם חטא, בוודאי לא במקרה הזה; לא רק שמצוות פרו ורבו חשובה לא פחות מהמצוות של המשכן, כמטונימיה לעבודת האל, אלא שהיא מוצגת כאן כחלק אינטגרלי מהמשכן עצמו.

עם המדרש הזה בידנו נשוב לסיפורנו. מרים, השבה ממקווה הטהרה עומדת מול המראה ומתייפה במחשבה על בעלה ורפאל השב לביתו ורואה את השתקפותה במראה מודע לפתע ליופייה ונמשך אליה. המראה, גם כאן, היא אובייקט המאפשר

לשניים התבוננות אלטרנטיבית זה בזו, פתח ליצירת מגע ארוטי בתוך המרחב הטהור-מדי של ביתם. אך בעוד שבמדרש נעשה המהלך הזה באישור האל ובציוויו, כאן משתבש דבר מה. כאשר נכנס האל למסגרת המראה, בצורת ה"מזרח", ברור להם כי הוא הופיע כתמרור אזהרה המתרה בהם מפני היצר. בעולם הטהור מדי של רפאל ומרים אפשרות קיומה של ארוטיקה בין בני אדם כחלק מעבודת האל היא בלתי נתפשת. כל אקט שאינו מסיע לעבודת כתיבת הספרים הוא סטייה מן הקודש והטהרה. אפשר גם להפליג ולטעון כי דג הנחושת הרובץ בקרקעית הדלי המשמש לנטילת ידיים קורץ אל אותם דגים קטנים שזימן האל לכדי נשות ישראל במצרים. והנה גם כאן לא מסוגלים השניים לראות בו סמל לפריין והזמנה למגע מיני והתעברות, אלא רק כלי להיטהרות.

בעולם הטהור מדי של רפאל ומרים אפשרות קיומה של ארוטיקה בין בני אדם כחלק מעבודת האל היא בלתי נתפשת. כל אקט שאינו מסיע לעבודת כתיבת הספרים הוא סטייה מן הקודש והטהרה.

כאשר מסיר רפאל את סדין האבלות מעל המראה פועלת זו את פעולתה הקבועה ומשקפת לרפאל את דמותו שלו לצד התחליף שהוא יצר לאהובתו המתה – ספר התורה. והנה כאשר מצטרף אל התמונה ה"מזרח", נציג האל, מתרחש דבר חדש; במקום שהוא יסרס את האיחוד שמציעה המראה, נתפש ה"מזרח" הפעם כאישור, כברכה. וממש כשם שמתעוררת תאוותם של הגברים במדרש מתוך משחק המראה, מתעוררת עתה נפשו של רפאל. הוא ניגש אל ספר התורה ומשקיע בו את אונן – ממלא את האותיות החלולות. בהקשר זה כותבת מלכה שקד על הדחף האינדיבידואלי אצל האמן העגנוני כמתבטא בפרישות ובהשקעת הארוס ביצירה. בפרשנותה היא מצביעה על החיבור שעושה עגנון בין מעשה היצירה שהופך למעשה הארוטי, לבין המוות וטוענת שחיבור זה מראה על ההכרה בהרסניות של אומנות כזו (שקד, תשנ"ד).

בראיון שערך דן מירון עם גרשום שלום על עגנון, מספר שלום על שיחה שניהל איתו על סוף הסיפור:

שאלתי את עגנון מה פשר הסיום. אמר לי עגנון: אתה לא הבינות? אתה לא הבינות את הסוף? לי לא היה ברור אם הסוף הוא, שהגיבור נפטר מתוך אקסטאזה, או שהוא מתנסה במראה מיסטי. שאלתי: האם הוא נפטר? או זה רק ויזיון, חזון? ואז אמר לי עגנון: ודאי שהוא לא נפטר. אתה לא הבינות. אתה לא הבינות את הרמז. אני מתפלל על בחור כמון, שלא הבין מה כתוב שם. שאלתי: מה כתוב שם? והוא השיב, שרפאל רואה קרי. מתוך הנישואין המיסטיים זיהוי התורה עם אשתו הוא רואה קרי, וזה רמז במשפט האחרון של הסיפור – רמז לצנועים (ברשאי, 370).

כאשר קראתי לראשונה את הראיון הזה חשתי אכזבה גדולה – באמת? קרי? ואני חשבתי כמו שלום, שיש כאן איזה מוות או אבדן חושים. אך הנה עתה, בקריאה דרך המדרש על מראות הצובאות, מתיישב ההסבר של עגנון לסוף הסיפור החמקמק באופן נהדר עם ההיגיון הפנימי של הסיפור כולו. הוא לא מאכזב כלל, אלא מעניק אקורד סיום ראוי לסיפור אירוני זה על פרשנות שגויה כל כך של תפקיד הארוטיקה והמיניות בחיי האדם המאמין.

שנים לאחר מכן, כאשר נעשה עגנון ירא שמים, נערכה בינו לבין שלום שיחה נוספת בה עלתה שוב שאלת ההבנה של סוף הסיפור. שלום מספר בראיון כי עגנון התרגז נורא כאשר הוא חזר באזניו על פרשנותו הראשונה בדבר הקרי והתכחש לה מכל וכל. את המהלך הזה הוא מסביר כחלק מהצנזורה שהשליט עגנון על יצירותיו ככל שהתגבשה תפישת עולמו כיצר. באותו ראיון עם מירון מספר לו שלום על שיחה שניהל עם עגנון על העלמת כל שמץ של ארוטיקה בספר "מים נוראים". שלום שאל: "עגנון, מדוע גזזת את כל העניין המיני, את כל הארוטיקה? אז אמר לי עגנון: זה לא בשביל הדור הזה." (ברשאי 1991: 369). המהלך שמתאר כאן שלום בשינוי יחסו של עגנון לארוטיקה משתקף גם בגלגוליו השונים של הסיפור על רפאל ומרים: מגרעין הסיפור שהופיע כבר בטיטען-טאנץ (1908), דרך בארה של מרים (1910) ועד אגדת הסופר (1931) ששוכתבה פעמיים אפשר לראות תהליך של החלשת הארוטיקה עד כיסויה המוחלט (שקד, 1976). התהליך הזה אינו מקרי – משהו בדור, כך מלמד אותנו עגנון בשיחה עם שלום, לא מתמודד נכון עם הארוטיקה, או לא מאפשר אותה. פרשנותם השגויה, הלא טבעית, של רפאל ומרים את איתות ה"מזרח", מסמלת קושי של דור, של תקופה. איזו סטייה של העולם הדתי אולי, או שמא של האנושות, מתפישה של הארוטיקה כחלק מן הקודש אל תפישה כניגודו המוחלט. רפאל הוא כמשה במדרש, רואה רק את הנחיתות והטומאה שבמעשה האהבה, והאל המגולם ב"מזרח", לא מעמיד אותו על טעותו.

אך האם המספר רואה את המעשה כטעות? האם הסיפור כולו בא להעביר מסר ביקורתי כזה על הדור? איני בטוחה כלל. המספר היראי, בדומה לגלגולו המאוחר של עגנון, מצדיק במידה רבה את רפאל ואת פרשנותו. אם יש נימה אירונית או ביקורתית, נדרשת ראייה חדה כדי לקלוט אותה בתוך הסגנון היראי-המאלחש; כל אמירה ברורה על היעדר מגע מיני בין בני הזוג נעלמת מהטקסט ועקרונותיה של מרים מיוחסת, כאמור, רק לאל ש"עצר את רחמה" (עגנון, קלג). מאבקיו הנפשיים של רפאל מקבלים משקל ומשמעות גדולים יותר מכל נושא אחר בסיפור, ומעל לכל, הסוף נתפס כנשגב – גם אם יש הקוראים אותו כטרגי ונורא, הוא עדיין מלא הוד וקדושה.

במתח הזה אני משאירה את אגדת הסופר – בין ההשגבה של מעשה האומנות הדורש את קרבן האומן, לבין הביקורת על הבחירה הסוטה מדרך הטבע של ויתור על כל מגע ארוטי-מיני בעולם הזה למען היצירה (או התורה). רבדיו השונים של הסיפור, שמתגלים הן בהיסטוריה שלו והן בגלגולי הפרשנות השונים להם זכה הסיפור מצד מחברו ומצד קוראיו כאחד, מחברים את שני הקצוות הללו. ומרגע שטעמנו מכל קצה – אי אפשר עוד לראות את היצירה הזו כחד כיוונית. מוטיב המראה משקף את שני הצדדים באופן מורכב ועמוק: המראה משקפת גם מעוותות, לרגע מפתה ולרגע מרתיעה. במשחק המראות הזה אני, כקוראת, מוצאת את כוח המשיכה של הסיפור בין האירוניה החבויה להצדקה הגלויה, כאשר ברקע מהדהד לו המשפט של עגנון על הארוטיקה והמיניות – "זה לא בשביל הדור הזה" – ואומר דרשני.

ביבליוגרפיה

- ברשאי, אבינועם (עורך). **ש"י עגנון בביקורת העברית: סיכומים והערות על יצירתו**. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה והוצאת שוקן, 1991.
- הירשפלד, אריאל. "בין סופר סת"ם לסתם סופר". **לקרוא את ש"י עגנון**. תל אביב: אחוזת בית הוצאה לאור, 2011. 63-90.
- עגנון, שמואל יוסף. "אגדת הסופר". **כל סיפוריו של שמואל יוסף עגנון: אלו ואלו**. ירושלים: שוקן, 1978. קלא-קמה. עשהאל, ישראל. "קריפטוגמים: עיונים בעגנון". **קשת החדשה: רבעון לספרות עיון וביקורת** 22 (2007): 23-10.
- שקד, גרשון. **אמנות הסיפור של עגנון**. תל אביב: ספרית פועלים, 1976.
- שקד, מלכה. "לסוגיית יוצר ויצירה בסיפורי עגנון". **קובץ עגנון א'**. ירושלים: מאגנס, תשנ"ד. 295-307.

הממד הפוליטי של האדריכלות הציונית: המקרה של בניין המוסדות הלאומיים בירושלים

הילה בר-נר

עבודה זו נכתבה במסגרת הקורס "המיד הפוליטי של המעשה האומנותי" שהועבר על ידי פרופ' רות הכהן.

בעמודים הבאים אציג ניתוח של בניין המוסדות הלאומיים שנבנה על ידי ההנהגה הציונית בתחילת המאה העשרים על פינת רחוב קרן היסוד בירושלים. לשם כך, איעזר בכתביהם של שני תיאורטיקנים: תיאודור אדורנו ופרדריק ג'יימסון. גישתו של אדורנו משמשת כמסגרת לדיון, המבהירה את ההיגיון מאחורי הפוליטיזציה מחדש של המעשה האומנותי בפרט והאסתטיקה בכלל. התיאוריה של ג'יימסון משמשת ככלי לעריכת ניתוח שיטתי, החושף את האופקים הפוליטיים החבויים ביצירה האדריכלית. בסופו, אשוב אל התיאוריה של אדורנו על מנת להתייחס להשלכותיו של הסגנון הבינלאומי שהתפתח בישראל. המהלך האחרון מקשר אותנו אל אופייה המיוחד של האדריכלות הציבורית בחברה המודרנית ומעניק לביקורת העכשווית לגביה פן סוציולוגי נוסף.

"בניין המוסדות הלאומיים" נבנה בשנת 1928 במטרה לרכז שלושה ממוסדות השלטון הציוני ביישוב היהודי. במרכז ניצב בניין ההסתדרות, מימין בניין קרן קיימת לישראל ומשמאלו בניין קרן היסוד. בחזית הבניין חצר טקסים גדולה, פתוחה לקהל הרחב. תכנון הפרויקט הוטל על האדריכל יוחנן אטלר, לאחר שזכה בתחרות ארצית שדנה ב-33 הצעות. אטלר תכנן את הפרויקט בסגנון הבינלאומי, שהותאם להנחיות התחרות: בנייה נמוכה, בעלות של כ-30,000 לירות. לצד זאת, אלמנטים בחזית הבניין לקוחים מסגנון הארט-דקו האירופאי, ופרטי עיטור מסוימים, בהם חרכי ירי וחיפוי האבן הירושלמית, מסמלים בנייה ירושלמית מסורתית. על-אף שאינו בולט בנוף הירושלמי, הבניין נחשב לאחד הפרויקטים האדריכליים המרכזיים בירושלים המערבית (קרויאנקר, 2006, 31; קרויאנקר, 2005, 327).

בניין המוסדות הלאומיים הוא מקרה כמעט מובן מאליו של מעשה אמנות החובק ממד פוליטי. שכן, כבר מראשיתו הוא תוכנן להיות לא רק בניין ציבורי, אלא כזה המשמש כהצהרה אודות זהות הישוב היהודי בפני החברה הירושלמית של זמנו [...] בפשטות, הוא שימש ככלי במשחק העוצמה סביבו. האדריכל צ'יקין הבהיר נקודה זו כאשר הליו על הבניין בפני ויצמן באומרו: "בעיר זו מתחרים על עוצמה – ואילו היהודים בונים בתים בעלי גב כפוף".

ב"התיאוריה האסתטית", אדורנו טוען שתפקיד הפרשנית הוא לחלץ את האמנות מתוך המרחב האוטונומי שתבעה לעצמה

(אדורנו, 127-119). לדידו, תהליך ההינתקות של האומנות ממעשה המשרת פולחן דתי או לאומי, העביר אותה לתחום חילוני "מקודש" המתיימר להיות נפרד מהמציאות החברתית. כתוצאה מכך, התפתחה פרדיגמה אסתטית קלאסית שדורשת להבין את מעשה האמנות לפי כללי השפה בה היא פועלת (באדריכלות, למשל, ננתח יצירה על ידי אמצעים כגון קומפוזיציה, פרספקטיבה או מרקם). אל מול עמדה זו, אדורנו טוען כי "אם קולטים אותה [את האמנות] כהווייתית על בסיס אסתטי מדויק, אי אפשר לקולטה כראוי מבחינה אסתטית" (שם, 122).

בניין המוסדות הלאומיים הוא מקרה כמעט מובן מאליו של מעשה אמנות החובק ממד פוליטי. שכן, כבר מראשיתו הוא תוכנן להיות לא רק בניין ציבורי, אלא כזה המשמש כהצהרה אודות זהות הישוב היהודי בפני החברה הירושלמית של זמנו; הוא הוקם במרחב המשולש הירושלמי, שריכוז אליו הצהרות אדריכליות דומות מצד הנוצרים והמוסלמים באזור (קרויאנקר,

(327, 2005). בפשטות, הוא שימש ככלי במשחק העוצמה סביבו. האדריכל צ'ייקין הבהיר נקודה זו כאשר הלן על הבניין בפני יצמן באומרו: "בעיר זו מתחרים על עוצמה – ואילו היהודים בונים בתים בעלי גב כפוף" (קרויאנקר, 2006, 31). ההקשר הפוליטי-היסטורי בו נבנה הפך את בניין המוסדות הלאומיים לא רק לסמל המדינה הציונית שבדרך, אלא גם למעשה מכונן עבור אותו נרטיב. מרגע שניצב, לצדן של כנסיות, מסגדים ומבני ממשל בריטיים, כמו-גם ליד בתי כנסת ומבני בתי ספר יהודיים, הפך לחלק מהביטוי הפיזי של רעיון היישוב היהודי. אולם, לא רק שלבניית הבניין ישנה משמעות פוליטית, משמעותו הפוליטית מתקיימת כחלק מן היצירה (בהשאלה מאדורנו: הפוליטי הוא חלק מהאסתטיקה שלה). כדי לבחון זאת, אפנה לנתח את הבניין באמצעות שיטתו של ג'יימסון המבקשת לחשוף את הלא-מודע הפוליטי ביצירה.

ג'יימסון מציע שלושה אופקים המרחיבים את אופן ההתבוננות על מעשה האומנות. אלה משמשים להטמיע את היצירה האדריכלית בתוך התרבות הפוליטית והחברתית הרחבה. התמונה המורכבת שמציע הניתוח של ג'יימסון מאפשרת לנו לראות את האסתטיקה של הבניין דרך תפיסה הולכת ומתרחבת: האופק הראשון מציג את הפן הפוליטי הטמון בנרטיב האידיאולוגי של היצירה עצמה, האופק השני מציג את היצירה כחלק משיח רחב ומתמשך ואת הפוליטי כחלק מנרטיב אידיאולוגי רחב יותר המלכד בתוכו זרמים שונים שהוכרעו והושקעו על ידי הקול ההגמוני, והאופק השלישי מציג את היצירה בראי ההשפעה ההדדית בין שינויים תרבותיים ושינויים בטכניקה האומנותית.

באופק הראשון אנחנו בוחנים את בניין המוסדות הלאומיים כיצירה אוטונומית שמגלמת פתרון לסכסוך חברתי בתוך הנרטיב האידיאולוגי שמציעה היצירה. ניתן לטעון כי תכנון הבניין היה מעשה של בחירה סגנונית מבין שלושה סגנונות דומיננטיים בבנייה מקומית בתחילת המאה ה-20: אדריכלות נאו-אירופאית, שחיקתה בניינים מאירופה והעתיקה אותם לאדמת ירושלים, אדריכלות אוריינטלית שביקשה להחיות את העבר על ידי שאילת מוטיבים ערביים מקומיים

ומהילתם במשמעות מקראית, סמלים יהודיים ובנייה מודרנית, ואדריכלות בינלאומית, שנשענה על פשטות צורנית עם התאמות לאקלים המקומי. אם בניין טרה סנטה הנוצרי (1926) מתאים לתיאור הראשון, ובית היתומים על-שם דיסקין בגבעת שאול (1927) מייצג את הגישה השנייה, בניין המוסדות הלאומיים משתייך לקטגוריה האחרונה (קרויאנקר, 2006, 37-28).



הבחירה בקו המודרני כקו העיצוב הדומיננטי של הבניין השליך על מעמדו כמבנה ציבורי ועל מעמד הקהילה. למשל, עלתה השאלה האם ראוי שהסגנון הבינלאומי ישרת מבנים ציבוריים מרכזיים. כך, "הבריטים בחרו באופן מודע להתרפק על העבר ולתכנן בהשראת המזרח מבנים מונומנטליים [...] הסגנון הבינלאומי ששלט באותה עת בקרב האדריכלים היהודיים בארץ התאים לדעת הבריטים רק לבניינים פונקציונאליים, מבני תעשייה או מבני שירות כמו בית השימוש הציבורי" (לוי, 44). לאור זאת, ניתן לומר כי ההחלטה של ההנהגה הציונית חרגה מן הקונבנציות של התרבויות סביבה בנוגע לאופן בו ראוי שיראה בניין הנהגה פוליטי-ציבורי.

למעלה: בניין טרה סנטה (1926)
למטה: בניין המוסדות הלאומיים (1928)

בנוסף, כפי שמרמז הציטוט של צ'ייקין, העיצוב המינימליסטי גבה מחיר פוליטי בזירה המקומית. משבחרה ההנהגה היהודית להתנתק מסגנון הבניה האוריינטליסטי והזיקה למזרח, היא הפכה לזרה בנף המקומי. לו היה הבניין נותר עם שפה גיאומטרית מופשטת בלבד, היה נוצר לקהילה דימוי חלש וחסר שורשים. על מנת להגדיר את היהודים מחדש במאבק העוצמה, היה האדריכל צריך לבחור אילו סמלים יהודיים לצטט. כאמור, המזרח שימש זמן מה כאמצעי לגיבוש סגנון מקומי ייחודי. אדריכלים כגון ברוולד ומינור (אשר תכננו את בניין הטכניקום בחיפה) השתמשו הן באופי הבניה המקומית והן במילון הצורות המזרחי (כיפה, קשת, חומרים מקומיים וכדומה) כדי להטמיע את יצירתם בהקשר המקומי, על ידי חזרה למקורות המקראיים. ברוח דומה, יוצרים ואמנים כגון בוריס שץ (מייסד בצלאל) ועמיתיו יצרו מילון צורות יהודי (עצי תמר, עיטורים יהודיים, עמודים, מנורות, צורת הבניה בעיר העתיקה) כדי ליצור שפה אסתטית "אותנטית" (לוי, 42-45).

עבור בניין המוסדות הלאומיים נבחרו שלושה ציטוטים עיקריים: אבנים ירושלמיות בהתאם לתקנת הבריטים לשימור אופייה של העיר, קשת מזרחית מעל אחת היציאות, וקיר משופע המזכיר את החלקלקה בתחתית חומת דוד ואת חרכי הירי שבחומה. הבחירה בציטוט החומה, אחד הסמלים הפיזיים הבולטים של ירושלים, מעניינת במיוחד בהקשר זה. בהתייחס לאדריכלות המצודתית של האוניברסיטה העברית והשכונות החדשות כותב דוד קרויאנקר: "אדריכלים מחוץ לארץ תפסו את האדריכלות המצודתית [...] דווקא בהקשר פוליטי – התפשטות ישראלית בירושלים ויצירת קו ביטחוני-הגנתי-מצודתי, נוכח האוכלוסייה הערבית שמסביב" (קרויאנקר, 2006, 34). לצד דימוי החומה עומדות בחירתו של האדריכל להסיג את הבניין פנימה מגבול הרחוב וטענתו כי "על ידי הוספת חלל החצר, אנחנו, באמצעים קטנים לפי ערך מוסיפים לו כאילו נפח" (קליין, 4). לאור זאת ניתן לטעון כי הבחירות האסתטיות משרתות את הפוליטי על ידי הענקת נפח וכוח הרתעה לקבוצה היהודית, הנמצאת במאבק באזור חסר ריבון.

האופק השני שמעלה ג'יימסון מבקש לערער על התפיסה הקלאסית שהוזכרה, על-פיה היצירה מתקיימת בשדה אוטונומי משלה. על מנת להוכיח שהיצירה היא חלק משיח רחב ומתמשך, ג'יימסון מכוון אותנו לבחון את האידיאולוגיה: יחידת ניתוח של נרטיב אידיאולוגי המלכד בתוכו זרמים שונים, שהוכרעו והושתקו על ידי הקול ההגמוני (ג'יימסון, 84). כאמור, בניין המוסדות הלאומיים מומן, תוכנן ובנה מתוך ולשירות האידיאולוגיה הציונית. בתוך אידיאולוגיה זו פעלו זרמים רבים: "אפשר לתאר את התרבות היהודית לא רק כחידוש היהדות אלא גם כצירוף תרבויות שונות, אשר השתכחו אל המציאות הארץ ישראלית. אפשר למצוא בה את השפעת התרבות הרוסית בספרות ובמחשבה החברתית; את הספרות הקלאסית הגרמנית [...] ואף משהו מן התרבות היוגאית שחדרה על ידי הרצל. אל כל אלה הצטרפה בעוצמה גדולה והולכת המציאות הארץ ישראלית" (אבן זוהר ואחרים, 183). אם כן, האופק השני מחבר את היצירה לדיון הפנים-ציוני. ניתן להרחיב את הדיון לאידיאולוגיה רחבה מכך, אל המתח התרבותי בקהילת מהגרים.

איתמר אבן זוהר מנתח את שאלת התערות של היהודים בארץ ישראל כשאלה של אימוץ או דחיית התרבות היהודית החדשה. לטענתו, כל תרבות מהגרים עומדת בפני השאלה האם לשמר את תרבות המוצא שלה, או לאמץ את תרבות היעד החדשה. מהלך זה כרוך במכלול של שיקולים, אולם ככלל, מטען תרבותי שלילי כגון זה שנשא עמם יהודי אירופה, הטה את הכף לעבר אימוץ התרבות החדשה. כיוון שארץ ישראל הייתה חסרה תרבות קוהרנטית, והתרבות ה"מארחת" כללה תרבות מזרח תיכונית עוינת, נפרדת מהציונות תרבותית, לשונית ופוליטית מצד אחד, ותרבות מנדטורית מאיימת מצד שני, האידיאולוגיה הציונית נאלצה ליצור תרבות תחליפית עבור המהגרים היהודיים: "במבט לאחור, סכמאטי ומסכם אפשר לקבוע שהעיקרון המוליך בה היה 'יצירת עם יהודי חדש ואדם יהודי חדש בארץ ישראל'. כאשר הדגש, [...] היה על המושג 'חדש' (חלמיש, 16-25). הרצון לכונן תרבות חליפית שתמיר את היהודים הגלותיים ליהודים עבריים למהדרין באה לידי ביטוי בביכור השפה העברית (בהגייה ספרדית), הספרות והציור העברי ודומיהם (אבן זוהר ואחרים, 194-204). לכן, אין להתפלא שהיא באה לידי ביטוי באדריכלות. במילותיו של אבן זוהר, בתחילתו של היישוב העברי ניתן לאתר "סדרת ניסויים" שמטרתם ליצור אופציות תרבותיות חדשות עבור אוכלוסיית המהגרים היהודית. "אבל הדבר המכריע בכולם היה כאמור, יכולתם למלא את הפונקציה המוכתבת על ידי האידיאולוגיה של היחלצות מתכונת 'היהודי הגלותי'" (שם, 174).

כאמור, לבניה בישוב הישן הייתה היסטוריה שהכילה אידיאולוגיות שונות, כל אחת עושה שימוש בסגנונות בנייה וציטוטים מתאימים. מפאת קוצר היריעה אתייחס לאופציה התרבותית החלופית העיקרית שהציגה האדריכלות

האקלקטית-אוריינטליסטית: החזרת עטרה ליושנה אמנותית. למרות ההבדלים הרבים ביניהם, בית הספר לאומניות "תורה ומלאכה" שהוקם ב-1879 ובית הספר "בצלאל" שהקים שץ ב-1906 עסקו שניהם במלאכה ואמנות הנשענת על סמליות יהודית מסורתית, החל משטיחי רחל אמנו וכיסא אליהו וכלה בבניינים בעלי מאפיינים תנכיים. התרבות החליפית שביקשו לכוון יצאה נגד הדימוי של היהודי הגלותי החלוש והנשי שאינו מסוגל לעבודת כפיים, לטובת תרבות עברית מתחדשת בישראל התנכית (עפרת, 4-6).

על מנת ליצור דימויים ארכיטקטוניים ברוח זו, שץ ועמיתיו ניגשו בעיקר אל מילון הסמלים המזרחי, שלגישתם שיקף את תקופת המקרא. בהצעות שהתחרו על תכנון בניין המוסדות הלאומיים, ביניהן הצעותיהם של האדריכלים ברוולד ומינור והאדריכל אקר, לבשו בנייני המנהלה העברית אלמנטים נאו-קלאסיים וסגנון אקלקטי. אולם, לצד סירובה של התרבות הציונית לשאוב השראה מהתרבות הבריטית והנוצרית הסובבת, היא הפנתה את גבה גם לאופציה התרבותית הזו, שביקשה להשיב את פאר העבר. בדגש על "החדש", פנתה ההנהגה אל הסגנון הבינלאומי המופשט אשר התאים לרוח הסוציאליזם האוטופית עמה שילבה ידיים בחזונו של הרצל וממשיכי דרכו (היינצה-גרינברג, 13-6). עם זאת, כמאמרו של אדורנו "אין אמנות, אשר אינה מכילה בתור גורם שלילי את מה שממנו היא מתבדלת" (אדורנו, 125); גם שפתו המודרנית של בניין המוסדות הלאומיים ממשיכה להבליע בתוכה את האפשרות האלטרנטיבית עמה התחבטה. היא מנסת לעצמה את נרטיב הציטוט היהודי-מסורתי בסגנון חדש, הזוכה עתה לפרשנות כחלק מפרויקט ההתחדשות והקדמה במקום כחזרה למסורת. בפרשנות זו, הקונפליקט כאילו נפתר, אך במקום שהחדש יצא את הישן, הוא מביית וממשיע אותו. למעשה, ההיסטוריה עוברת שכתוב מחדש להיסטוריה של היטמעות. נרטיב זה נוכח גם בבנייה ישראלית מאוחרת, שבניין המוסדות הלאומיים בישר את בואה (קליין, 4). כך, קרויאנקר מבקר את המרכז הירושלמי ללימודי המזרח הקרוב:

האדריכלים הוכיחו, כי אפשר להקים בניין גדול מבלי לפגוע בנוף, בלי מונומנטאליות מיותרת, וכי אפשר לשלב מוטיבים מזרחיים גם בלי להגרר לקשטנות זולה. הצירוף הנפלא של גושי בינוי קטנים, כיפות, קמרונות וקשתות, מעניקים לבניין איכות יוצאת דופן גם בגימור, בעיקר בעבודות העץ הכוללות את הריהוט, ואת הסבכות הצפופות (מושרביות) המעניקות רכות ויופי לאור החודר בעדן (הדגשה שלי, קרויאנקר, 2006, 36).

האופק השלישי שמציג ג'יימסון מתייחס לאופן בו שינוי תרבותי מקיים יחסים הדדיים עם שינוי בצורת היצירה האומנותית. ג'יימסון אינו טוען שמהפכה תרבותית היא מוחלטת, אלא שהיא מגלמת "דומיננטה" תרבותית של אחד הכוחות על רקע עקבות של כוחות שעבר שיאם. האמנויות, כך נאמר, מייצרות טכניקות חדשות לתקשורת בעקבות שינויים תרבותיים: מדיומים חדשים מאפשרים ליצור עולמות מימטיים חדשים. בניין המוסדות הלאומיים מביא אותנו להתמקד באופן בו אמצעי הבניה מאפשרים ליצור אסתטיקה שמעבירה רעיונות שונים לגבי מושגים כגון זהות וציבוריות.

למעשה, לאפקט התקשורתי של טכנולוגיות הבניה המערביות החל להיות הד כבר עם הבניה האקלקטית, ששימשה לייצר בניינים מודרניים בעלי חזות מסורתית ישנה. הבניה הבינלאומית המקומית אמצה לעצמה מהרגישויות של האדריכלות העברית-מזרחית, שהתייחסה לסוגיות אקלים ואור באמצעות המסורת המקומית של קירות עבים וחומרי בניה. אולם, במקום להסתיר, היא הציגה לראווה את טכניקות הבניה המערביות המתקדמות שאפשרו ליצור אפקטים אסתטיים חדשים. למשל, בנייה המתמקדת בקווים פשוטים ומינימליסטיים מאפשרת ליצור "מרחב" כחוויה אסתטית, באותו אופן בו בעבר היינו



מימין:
הדמייה של התכניות
לפרויקט הרחבת קריית
הממשלה, החברות קימל
אשכולות אדריכלים
והנס-דוידסון אדריכלים.

מתמקדים באלמנטים הקיימים בצורת הבניין (למשל: שימוש באור וצל). כפי שראינו בבניין המוסדות הלאומיים, השימוש החדש במרחב אפשר ליצור תחושה של "רשות הרבים", שהפכה להיות הצהרה מהותית לגבי דימוי הציבוריות של הצינורות.

לצד זאת, שפת הארכיטקטורה המודרנית מאפשרת לנכס לעצמה ריבוי אלמנטים מבלי לגרוע מעקביות השפה. הן האפשרות לתרגם אלמנטים מודרניים לסביבה המקומית (למשל, הקטנת חלונות על מנת ליצור משחקי אור וצל המתכתבים עם הבניה המסורתית) והן האפשרות לתרגם אלמנטים מקומיים אל תוך השפה המודרנית (למשל, על ידי שימוש באלמנט החלקלקה מבלי להשתמש בסמלים מפורשים), מאפשרות ליצור אופציה תרבותית עקבית. הזהות שנוצרת נדמית לנרטיב יחיד, תוצאה שלא הייתה יכולה להתקבל מסגנון בנייה האקלקטי לפניו. מדובר בזהות מובחנת "המשכללת" את התרבות המקומית, בו בזמן שצניעותה מתכתבת עם ערכים סוציאליסטיים המלווים את זהותו של היהודי החדש.

משחיברנו את בניין המוסדות הלאומיים לשיח רחב יותר אודות זהות לאומית-ציבורית ואודות תרבות חדשה לעומת ישנה, מתקבלת תמונה אסתטית מורכבת יותר, המאפשרת לקשור את ראשית דבריו של אדורנו עם אחריתם. אדורנו כותב על היצירה האמנותית בעת המודרנית, שחוסמת את עצמה בפני ההווה בה נוצרה, כי "הצרימה קופאת והופכת לחומר אדיש; אמנם בעיצוב חדש של בלתי אמצעיות, אך ללא זיכרון לגבי כור מחצבתה, ומנגד היא אטומה ונטולת-תכונות. לפיכך, חברה שאין בה עוד מקום לאמנות וכל תגובותיה כלפיה מסוכסכות, מתחלקת לגושים של נכסי תרבות חומריים ולרווחי עונג שהלקוח אוסף לעצמו לעיתים קרובות, אין להם דבר וחצי דבר עם האובייקט" (אדורנו, 128).

בנייני קריית הממשלה בגבעת רם משמשים דוגמה לגיבושה של זהות ישראלית בינלאומית שהחלה עם בניין המוסדות הלאומיים בתחילת המאה העשרים. מוקפים בחומת ביטחון ומעוצבים בסגנון הפוסט-מודרני של "מתחמים", בנייני הממשלה החלו להתקבץ יחדיו מסוף שנות החמישים וקיבלו את תצורתם הסופית בתחילת המאה ה-21. קריות ממשלה נוספות, כגון זו הניצבת ברחוב בגין בתל אביב מאז 2004, מציגות תפיסה ארכיטקטונית דומה, בין אם במרחב אופקי או מאונך. אדריכלי בניינים אלו הבטיחו ליצירתם הלכה למעשה מרחב אוטונומי מבודד הנפרד מהמרחב העירוני סביבו.

לאורך השנים, מתכננים עירוניים ותושבים הביעו תחושת חוסר נוחות בשל תחושת הבידוד וחוסר הנגישות לציבור שבניינים אלה מייצרים. דבריו של אדורנו מוסיפים על ביקורת זו רובד נוסף, המתמקד בתיאוריה האסתטית עליה הם נשענים. הסגנון הבינלאומי, שקנה אחיזה עם הבחירה בסגנון הבניה של בניין המוסדות הלאומיים, פתח את הדלת עבור תרבות גלובלית בעלת קונבנציה חדשה בנוגע לאופי הראוי לבנייני ציבור. קונבנציה זו נשענת על אסתטיקה אדריכלית המתכתבת עם עצמה בלבד, מבודדת מסביבתה. במילותיו, חוסר הנוחות שמוסדות ציבוריים מעין אלה יוצרים נובע מכך "שבצרימה מתלכד משחק הכוחות הפנימי של יצירת האמנות עם המציאות החיצונית, המתעצמת והולכת במקביל לאוטונומיה השלטת בסובייקט. הצרימה מקנה ליצירת האמנות מבנים, את מה שהסוציולוגיה הוולגרית מכנה ניכור חברתי" (שם, 127). זהו האפילוג של הבניה הבינלאומית המקומית, שראשיתה בבניין המוסדות הלאומיים במרחב הירושלמי ואחריתה בקונפליקט המאפיין מבני ציבור ברחבי העולם.

ביבליוגרפיה

35

אבן זוהר, איתמר, ישראל קולת, יעקב שביט ומיכאל לוין. "דיון – הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ-ישראל, 1882-1948", 163-233. *הדיון התקיים בירושלים בב"ב בכסלו תש"ם 12.12.1979.

אדורנו, תיאודור ו. "התיאוריה האסתטית". **תיאוריה וביקורת** 2 (1992): 119-127.

בן ארצי, יוסי. "'מסע הלימוד' של אלכסנדר ברוולד". **זמנים** 96 (2006): 14-21.

ג'יימסון, פרדריק. **הלא-מודע הפוליטי, על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי-סימבולי**. תרגום: חנה סווקר-שוגר. תל אביב: רסלינג, 2004.

דביר, נועם. "זהו יום הבוחר: איך הופכים מבנים ממשלתיים שכבולים לסידורי ביטחון למקום נעים?". **הארץ**. 28.11.201 (גישה בתאריך 3.2.2012).

היינצה-גריןברג, איטה. "אלטנוילנד: הערות על הפיכתה של יצירה כל-אמנותית למדיניות מעשית". **זמנים** 96 (2006): 6-13.

חלמיש, אביבה. "ארץ ישראל המנדטורית: חברה דואלית או מציאות קולוניאלית?". **זמנים** 92 (2005): 16-25.

לוין, מיכאל. "חמש גישות למזרח באדריכלות הישראלית". **זמנים** 96 (2006): 38-47.

עפרת, גדעון. "התחלה ראשונה: 'תורה ומלאכה'". **זמנים** 103 (2008): 4-13.

קליין, יוסי. "השכן ממול: הבניין אינו אלא גבול הכיכר". **דומוס** 91 (2009): 4.

קרויאנקר, דוד. **המשולש הירושלמי: ביוגרפיה אורבנית**. ירושלים: כתר, 2005.

קרויאנקר, דוד. "אוריינטלי יותר מהמזרח: גלגוליה של שפת הציטוטים הירושלמית". **זמנים** 96 (2006): 28-37.

לקריאה נוספת:

גילמן, סנדר ל'. "מקס נורדאו, זיגמונד פרויד ושאלת המרת הדת". **זמנים** 88 (2004): 8-21.

צילומים: באדיבות דורין שוורצמן.

Lest someone sees the defense/attack as a self-interested venture on the part of Socrates, an attempt to save his own life through a most unorthodox approach, let us remember the Socratic dictum that no harm may befall a good man. The evil that would come of his death is an evil that Athens, not Socrates, must bear. But if he were truly interested in the welfare of his fellow citizens, why did Socrates present with such severe challenges? Why did he make it so difficult for them to acquit him? The answer is that he was trying to educate the polis, not preserve himself; it was his knowledge – and his knowledge of his lack of knowledge – which he wished to present them, not the man Socrates as such. To have been acquitted on terms other than those of the good life would have profited neither the Athenians nor Socrates: Socrates would not be "bought" cheaply – his very value is dependent on the full price being paid.

Socrates challenges his fellow citizens the way a father might his sons, knowing full well that they might fall short yet never denying them the chance to learn and (even in failure) to grow. The attack – so full of both hope and pain – does not die with Socrates.

•

26.5.2014

This paper was submitted as a final assignment for a Greek reading course which I took (in the spring of 1973, to the best of my memory) with Prof. Anne Lebeck, a remarkable person and unforgettable teacher. While nurturing and supportive, Prof. Lebeck could also be fiercely critical of her students' work. In this spirit, and in her memory, I thought to share with you some of her more pointed comments on my paper.

On the style of the opening paragraph, she wrote in bold letters in the margin: "Rhetorical Overkill!" On my overuse of parenthetical remarks, she asked: "Do you want to end up some kind of pedant or something?" On my suggestion that Socrates' final request "must stand as one of the most amazing and disturbing passages in Western literature", she remarked: "It would probably be advisable to read all of Western literature before making this kind of statement!" She summarized her criticism succinctly: "I'm trying to make this an object lesson in knowing what you mean, then saying it with the greatest possible clarity and simplicity. Don't hide behind abstract nouns or empty phrases. Thought which is beautiful and right... stands in no need of ornamentation".

Bibliography

Plato. "Plato's Apology of Socrates". *Plato and Aristophanes. Four Texts on Socrates*. Thomas G. West and Grace Starry West (Trans.). Ithaca: Cornell University Press, 1984. pp. 63-98.

Image: Barber, T., *Untitled*.

they fall short of the second by an even greater margin, and he is sentenced to death; yet he returns to them in those haunting final sentences with the terrible third. Suddenly breaking off in the midst of his address to those "true judges" who voted for acquittal, Socrates speaks of those who accused and condemned him:

This much, however, I beg of them: when my sons grow up, punish them, men, and pain them in the very same way I pained you, if they seem to you to care for money or anything else before virtue. And if they are reputed to be something when they are nothing, reproach them just as I did you: tell them that they do not care for the things they should, and that they suppose they are something when they are worth nothing. And if you do these things, we will have been treated justly by you, both I myself and my sons. (41e-42a)

This is the last request, then, pregnant with the accumulated tragic irony of the first two... and more. It is a request which completes the cycle, bringing us back to the opening injunction to speak truthfully and act justly; Socrates charges the Athenians to preserve these principles, this way of life, for the sons which they have denied him the right to raise. It is the last step in a defense which has already been a test, an attack.

We have seen the entire *Apology* operating on a most unified and consistent level of paradox: requests transformed into challenges, the defense into attack. This transformation lies perfectly within a governing framework established at the very outset, a framework for the good life to which Socrates persistently adheres but the judges thrice fall short. It is a turning of the trial on its head, placing Socrates firmly atop those who accused and condemned him. Does this analysis really do justice to the work, though, does it truly answer the questions which Plato raises? It never approaches the more subtle matter of why Socrates should have launched all these challenges. And why, having attacked his accusers and the illicit judges time after time, does he suddenly draw back and refuse to blame them for their repeated failings? Finally, how can one speak of a "successful" attack when both challenged and challenger emerge broken from the struggle, the former having succumbed to a moral demise and the latter to physical death? For we seem to overlook, somehow, the fact that at the close of the trial Socrates stands condemned to die.

Socrates extends his challenges in the hope that the Athenians will successfully meet them [...] It is not an "I-win-you-lose" attack which Socrates launches, but one in which he and the polis either rise or fall together. It is an attack suffused with love and hope.

In raising these questions we come to see a second and much deeper level of paradox: Socrates extends his challenges in the hope that the Athenians will successfully meet them, for he realizes all too well that his fate is inextricably bound with the jury's ability to perceive and act justly. It is not an "I-win-you-lose" attack which Socrates launches, but one in which he and the polis either rise or fall together. It is an attack suffused with love and hope.



Faced with condemnation by the jurors' and his accusers' insistence upon the deathly penalty, it falls upon Socrates to make a counterproposal. In the supreme gesture of sangfroid he assays his efforts on behalf of the *polis* and (in accordance with his pledge to speak truthfully) replies: "What, then, is fitting for a poor man, a benefactor, who needs to have leisure to exhort you?

There is nothing more fitting, men of Athens, than for such a man to be given his meals in the Prytaneum [a sacred hall reserved for Olympic champions, victorious generals, et al.]" (36d). What was traditionally a condemned man's final request for a measure of leniency has become, in Socrates' hands, the supremely opportune moment for extending his challenge and confronting the judges with a new "test". He muses on the possibility of alternate forms of punishment – fine, imprisonment, exile – but finally rejects them (though he well realizes that they stand a fair chance of being accepted) as simply improper. "So if I must propose what I am worthy of in accordance with the just, I propose this: to be given my meals in the

Prytaneum" (36e-37a). Once again the framing code of dual responsibility impinges: Socrates would not be speaking truthfully if he suggested anything but a fitting reward, and to accept a lesser "punishment" would have obviated the jury's commitment to strict justice.

Socrates charges the Athenians to preserve these principles, this way of life, for the sons which they have denied him the right to raise. It is the last step in a defense which has already been a test, an attack.

This second request partakes of an even deeper irony than the first by virtue of the fact that the need for a counterproposal (alternative punishment) would never arisen if the jury had actually proven

able to disregard Socrates' "manner of speech". Throughout the first section of the *Apology* we heard Socrates' echoed cries of "do not make disturbances" – dramatic proof that the Athenians were failing to comply with his request, that they were unable to meet the challenge of the truth. We grew increasingly aware that the persecution of Socrates was born as much from the terribly effective manner in which he has gone about his task as from what he actually has said. By the time that the second request is lodged, the first is already a victim of Athenian intolerance; Socrates plays explicitly upon this fact in explaining (37c-d) why his exile would be unrealistic as well as undeserved. The judges have been challenged a second time.

Socrates' third request must stand as one of the most amazing and discomforting passages in western literature. His judges are incapable of meeting the first request, and he is condemned;

When taken with his charge to the jury powerfully in mind [...] it is nothing less than the establishment of a "match" between Socrates' unfailing fidelity to the truth and the judges' ability to see that truth as such, whatever the form in which it comes clothed. In short, the request has become a challenge.

simply a ritualized, humbling excuse on the part of a legal naif, an elaborate self-abasement by a local bumpkin? Our sense tells us no, for this entreaty metamorphoses into the remarkably self-assured pronouncement concerning the duties of a judge and the speaker. Is it nothing more than a playful bit of irony, a rapier flash with but a dull point? Again, I think not, and it appears that we shall have to determine precisely what is meant by Socrates' "accustomed manner

of speech". Later in the first section, when making clear his refusal to give up his role as philosopher and gadfly to the *polis* (a point to which we shall return shortly), Socrates maintains that he shall never cease speaking "just the sort of things I'm accustomed to" (29d) with his fellows Athenians. Now we can fully understand that the earlier phrase "the manner of my speech" (18a) was but cleverly disguised as a reference to Socrates' forensic ineptitude and lack of courtroom presence; its true locus is the Socratic practice of "philosophizing and exhorting and demonstrating to whomever of you I happen to meet" (29d). This opening request, then, is deeply ironic to be sure, but in a more pointed and meaningful way than previously imagined. When taken with his charge to the jury powerfully in mind (as every facet of the *Apology* ultimately must) it is nothing less than the establishment of a "match" between Socrates' unfailing fidelity to the truth and the judges' ability to see that truth as such, whatever the form in which it comes clothed. In short, the request has become a challenge.

It is quite significant that within this opening section we are witness to two more requests, neither of which come to fruition: Socrates refuses to accept the first one and will not advance the second. In the passage mentioned above (29c-d) Socrates explains his rejection of a (hypothetical) acquittal proffered on the condition that he forsake the philosophical existence. Compliance with such a request would serve to totally negate his earlier, still-standing challenge to the jurors; even more vitally, it would be to betray his (speaker's) commitment to the truth. It is a request in violation of established rules and provisos, a request undermining the principle of the good life, a request which must be dismissed. Just as Socrates rejects the jury's ploy at that juncture, so he checks himself at the first section's close. He explains (35c) that he has not rolled about tearfully, shamelessly parading about his wife and children, because to do so would be to ask the judges' to violate their portion of the contract – to concern themselves only with matters of justice. Ever mindful of his own initial appeal that they pay no heed to his customary manner, Socrates is much too honest to now seek acquittal through the device of courtroom histrionics. Entertainment of either of these abortive requests would have rendered meaningless the opening Socratic challenge, a challenge which remains woven in the texture of the entire *Apology*.

the *Apology*, that of request and challenge.

For all those who vainly search for a central order in the *Apology* the answer – or is it the question – lies waiting in the very outset of the work. In a single, irresistible stroke Socrates creates the framework for the trial and his own behavior: "consider this very thing and set your mind to this: whether the things I say are just or not. For this is the virtue of a judge, while that of an orator is to speak the truth" (18a). The two virtues are perfectly balanced and interwoven – Socrates' commitment to the truth demands the jury's corresponding devotion to matters of justice. The rules of a court of law, just as any code or body of conduct, are of a sublimely integral nature. The words which Plato offers us, however, are more than rules of law or a concise guide to courtroom etiquette; they are a way of life, the philosopher's life. For if "the really important is not to live, but to live well", then to speak truthfully and to concern oneself with justice are more than "ground rules" for the good life – they are the good life itself. These opening words are the fiber of the Socratic existence. Swiftly, magically, Socrates has transformed his own life from the bitter subject of the trial into its guiding principle. It is the first step of a most unusual defense.

Socrates' charge to the judges arises quite directly from an interesting (and, as we shall see, most integral) request on his part; that they disregard the manner of his speech and focus rather on the truth of his reports – a vaguely discomforting twist to the customary preamble. This initial request does not lie alone, but is joined by two succeeding "entreaties" which appear in the second and third sections of the *Apology* respectively. The second is the prescribed counter-estimate or counterproposal which Socrates marvelously (if slightly unnervingly) turns into a vehicle for repayment of the public debt owed him; the closing sentences of the *Apology* contain the totally disconcerting final request (for fatherly care of and attention to his sons) which he makes of his own accusers and of those very judges who have condemned him. Taken together, the three give promise of an internal coherence and importance worthy of investigation.

I should like to examine these requests, attempting to determine their precise role in the *Apology*, their interrelationship, and whether they prove ultimately to be anything but requests. As we have seen the inescapable framework of our analysis – that in every respect the virtue of the judge is to set his mind on justice and that of the orator is to speak the truth – is a gift from Plato himself.

After professing his amazement at the persuasive power of his adversaries (and their disappointment at their penchant for falsehood) Socrates warns his listeners not to expect sculptured words or finely-wrought phrases from him, but a simple, straightforward account. It is not fitting, he protests, for a man of his years to speak after the fashion of the youth, and continues: "And, men of Athens, I do very much beg and beseech this of you: if you hear me speaking in my defense with the same speeches as I am accustomed to speak both in the marketplace at the money-tables, where many of you have heard me, and elsewhere, do not wonder or make a disturbance because of this... So also I do beg this of you now (and it is just, at least as it seems to me): leave aside the manner of my speech..." (17c-18a). Is all this

Plato's *Apology* of Socrates: Request and Challenge

David Satran

This paper was submitted for the course "Greek 12", which was taught by Prof. Anne Lebeck

No matter how seemingly incorruptible or commanding a great man's work may be, it never escapes the deafening gaggle of successive ages' professional mis-interpreters. The Platonic corpus too has fallen prey to its share of critical abuse. A disproportionate amount of this maltreatment has been visited upon the *Apology* for a variety of (ultimately related) reasons: the existence of several distinct yet comparable versions of the event; the availability of at least limited social, political, and legal information for that period; the general interest in Athens and her crises as the fifth century gave way to the forth; finally, the all-too-irresistible temptation to establish an independently historical Socrates, completely brushing aside the

man who set down the very words before us. However comprehensible the reasons behind it, though, the unfortunate nature (and extent) of scholarly vivisection of the *Apology* must be lamented.

In a single, irresistible stroke Socrates creates the framework for the trial and his own behavior: "consider this very thing and set your mind to this: whether the things I say are just or not. For this is the virtue of a judge, while that of an orator is to speak the truth".

Happily, there are as well those admittedly rare souls who recognize anew a master's greatness and awaken us to it. Critics of a very different sort, they partake of the mature confidence and insight needed to allow a work to speak for itself; they are the exquisitely trained valet who readies and even introduces his master but is

much too wise to attempt to usurp his place. Theirs is the humility which allows no tampering or perversion. Plato's courier for our time is the late Paul Friedlander, whose three-volume study is marked by respectfully thorough and understanding scholarship. His brief discussion of the *Apology* is no exception. In a few sentences he captures what others have overlooked in the course of chapters:

For the *Apology*, as any other writing of Plato, provides us with a view of the existence of the philosopher. Even as this existence is a "challenge", so is this defense an attack – a moment in the everlasting struggle between the individual and the mass of mankind, between *aretē* and vulgarity, between philosophy and sophistry. In this respect it is an educational document... (Plato, vol.2, p.159)

I propose this essay as a defense of Friedlander's reading – a reading either disregarded or rejected by many. My defense proceeds through investigation of a central, recurrent motif in

התאטרון ברחוב שלנו וסגר

אהרון חבר

42

התאטרון ברחוב שלנו וסגר
אז הם עשו הצגה, ומסבה
כלם באו לראות אותם
נפרדים מחיים ישנים.

הראשי היה נפלא
הוא רקד ושר
הוא אהב והשתגע
הוא היה עצוב כל כך.

אחרי שהוא מת
וקם ונתן קדה
אחרונה
הרגע היה שבירי.

אתה יורד מהבמה
אתה לא יודע לאן
במה מפארת יותר?
הצגות יחיד ברחוב, בנשם?
או שעה הסוף?

לא ראיתי אף אחד מת
באכזר חי כל כך.

ניתן לראות את המאמרים המופיעים
בגיליון ויצירות אמנות פלסטית,
רשימות ושירה גם באתר האינטרנט
של אמירות:

<http://amirot.blogspot.com>

