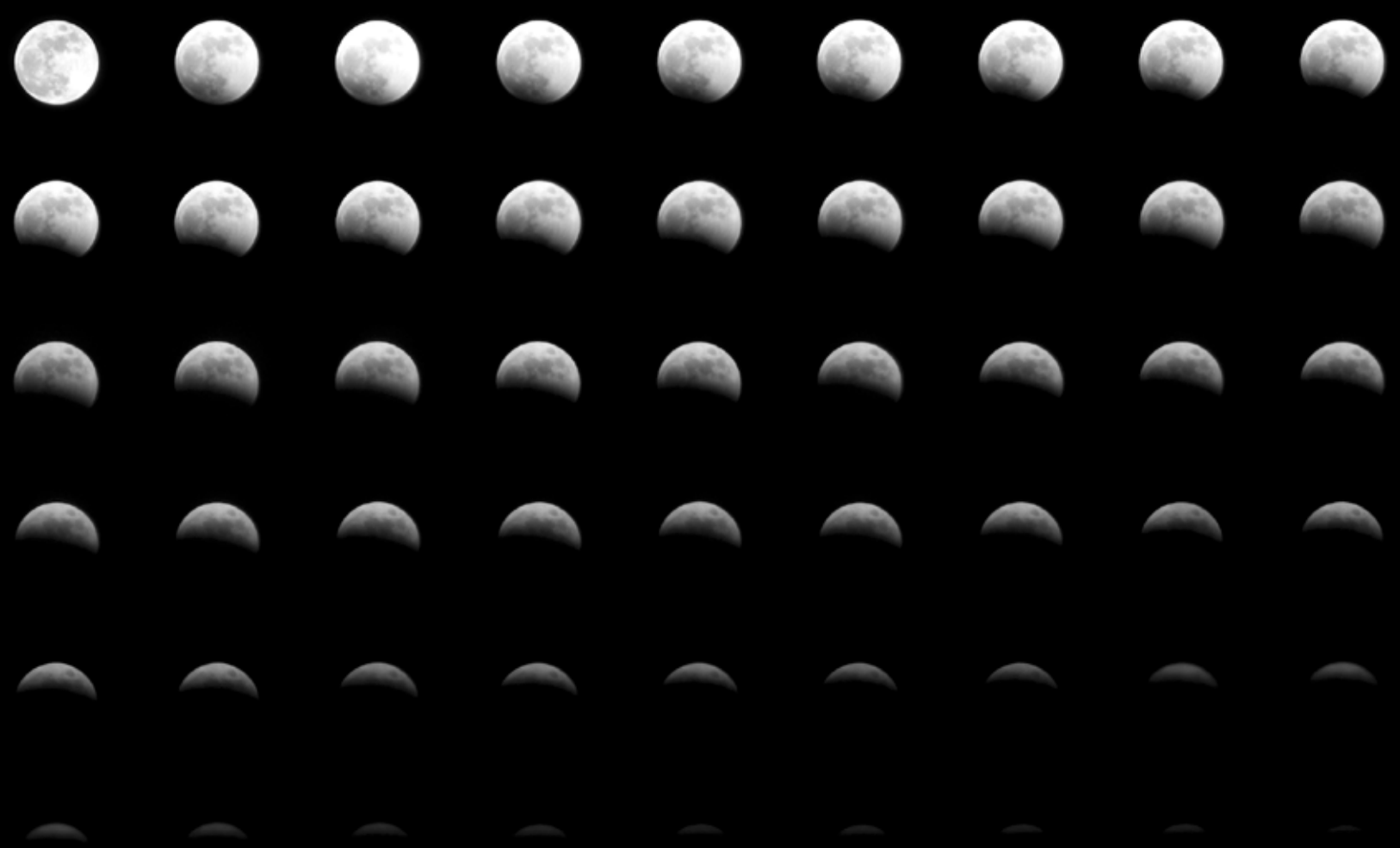


צללים

עיתון הסטודנטים של התכנית הבין־תחומית לתלמידים מצטיינים ע"ש עדי לאוטמן אוניברסיטת תל־אביב

צללים

הצל שמשאיר החומר האפל / אורון רוזנבלט 2

בצלה של ההתחממות העולמית / עידו וינר 4

בנה לך עיר / איל פדר 9

צדק מבין הצללים: על הקשר שבין אדריכלות להליך השיפוטי / כרמל חנני 15

עיקרון האוחצ'ה / שחר אטואן 20

חמישים גוונים: בין חופש לכניעות / דן בידרמן ונטלי קטייב 25

גוונים של שחור: ג'אז וגזע בפאריס בין שתי מלחמות העולם / אורי שרטר 31

ליצור, לשוטט ולהתבונן בפייסבוק / מעיין רויכמן 36

החיים כיצירת אמנות / שירה נעמן 42

על צבע, שפה ורגש / דנה רוסו 47

מחשבות על מחול / בר צירינסקי 50

TEL AVIV UNIVERSITY

התכנית הייחודית לתלמידים מצטיינים

על־שם עדי לאוטמן, המסלול הבין־תחומי

ראש התכנית: פרופ' נעמה פרידמן

מרכזת התכנית: שמחה מנחם

מזכירת התכנית: חוה שטרן

גיליון מס' 16, יוני 2014

עורכים: אורי מאוטנר, אפרת רפופורט וגילעד שירם

צילום כותבים: צליל אלוני

ייעוץ לשוני: ד"ר אילנה ארבל

עיצוב: מיכל סמו־קובץ, המשרד לעיצוב גרפי

נושא עיתון התכנית השנה הוא "צללים". בחרנו בנושא זה כדי לאפשר לתלמידי התכנית להעמיק את העניין שלהם בנושאים הנמצאים בצללים, וזאת בשלושה מובנים. ראשית, קיווינו כי באמצעות הכתיבה לעיתון יוכלו תלמידי התכנית לעסוק בנושאים הנמצאים בצללים של המחקר האקדמי האישי שלהם – נושאים שהתלמידים סבורים שהם מסקרנים וחשובים, אף על פי שהם אינם עוסקים בהם בשגרה. שנית, רצינו לתת במה לנושאים הנמצאים בצללי העולם האקדמי – נושאים שאינם זוכים בדרך כלל למרכזיות במחקר, ושלעתים לא מקובל ולא נוח לעסוק בהם באופן ישיר. שלישית, חשבנו שיהיה מעניין לתת לתלמידי התכנית הזדמנות להביע את הצדדים האמנותיים באישיותם – צדדים שבדרך כלל קשה לבטאם במסגרת המחקר האקדמי המקובל (צדדים אלה באים לידי ביטוי בעיתון בעיקר בשירים פרי עטם של התלמידים).

כבר בתחילת תהליך העבודה על העיתון, החלו תלמידי התכנית למלא את המסגרת הרעיונית של העיסוק ב"צללים" בתוכן עשיר, מקורי ומסקרן. כפי שקיווינו, חלק מן הכותבים אכן העלו רעיונות שמקורם בשוליים של תחומי העיסוק הרגילים שלהם, או שחורגים מן העיסוק האקדמי השגרתי שלהם. החל להצטבר אוסף של רעיונות, מחשבות וחוויות אישיות ומשותפות שקרם עור וגידים, והיה בסופו של דבר לגיליון המונח כעת לפניכם.

העריכה היתה בשבילנו חוויה מהנה, מאתגרת ומרחיבת אופקים. לשמחתנו, נדרשנו לא אחת להתמודד עם חיבורים שעסקו בנושאים שלא היו מוכרים לנו, ולהיחשף לצדדים באישיותם של חברותינו וחברינו ללימודים שקרוב לוודאי שלא היינו מגלים בדרכים אחרות. דיאלוג זה תרם לנו לא פחות מאשר לכותבים. אנחנו שמחים על ההזדמנות שניתנה לנו לקחת חלק בתהליך יצירה זה, ורוצים להודות לכל אלה שנטלו בו חלק, ותרמו לו מזמנם ומכישרונם.

מאחלים לכם קריאה מהנה ומעשירה,
גילעד, אפרת ואורי
העורכים

גילעד שירם, אפרת רפופורט ואורי מאוטנר הם תלמידי התכנית הבין־תחומית לתלמידים מצטיינים ע"ש עדי לאוטמן באוניברסיטת תל אביב

הצל שמשאיר החומר האפל

מהו החומר האפל? האם הוא משאיר אחריו צל? וכיצד ייתכן ש"המודל הסטנדרטי" בפיזיקה – המתיימר להסביר את כלל התופעות ביקום – אינו מסוגל להסביר את קיומו, על אף שיש הטוענים כי הוא מהווה כ-85% מכלל החומר ביקום?

אורון רוזנבלט

מאז ימי קדם ניסו מדענים לנסח תורה שתתאר את כלל התופעות ביקום ("a theory of everything"). נכון להיום, מבין כלל המודלים הנסמכים על תוצאות ניסויים, והמסוגלים לספק ניבויים לניסויים עתידיים, "המודל הסטנדרטי של החלקיקים האלמנטריים" (להלן: "המודל הסטנדרטי") הוא המודל הקרוב ביותר לתורה כזו. למעשה, המודל הסטנדרטי מוצלח עד כדי כך שפיזיקאים רבים חשים אי נוחות ביחס אליו: הרוב המכריע של התוצאות הניסיוניות שמגיעות מניסויים במאיצי חלקיקים רק מאששות את טענותיו, ובכך אינן נותנות פתח ל"פיזיקה חדשה" (כלומר, לפיתוח של מודל כללי יותר).

ביסודו של המודל הסטנדרטי עומדות כמה הנחות ביחס ל**חומר** (החלקיקים היסודיים שמרכיבים את היקום); וביחס ל**כוחות** שפועלים על החומר, והנישאים על גבי חלקיקים שאינם חלקיקי חומר, הנקראים בוזוני כיול (להלן: "נשאי כוח"). לפי המודל הסטנדרטי, קיימים שלושה סוגי כוחות: הכוח האלקטרומגנטי; הכוח הגרעיני החזק; והכוח הגרעיני החלש.[1] כל אחד מן הכוחות האלה נישא על גבי נשאי כוח מסוג אחר. בשני הכוחות האחרונים (הכוח הגרעיני החזק והכוח הגרעיני החלש) בני האדם, בסביבתם היומיומית, אינם מסוגלים להיווכח. לעומת זאת, לכוח האלקטרומגנטי עדויות רבות מחיי היומיום, ובראשן גלי האור (שבהם בני האדם מסוגלים, כמובן, להיווכח). גלי האור מורכבים מנשאי הכוח האלקטרומגנטי, הנקראים פוטונים. כדי שבני האדם יוכלו לחזות באובייקט כלשהו, על האובייקט לפלוט פוטונים בעקבות אינטראקציה אלקטרומגנטית שבה הוא לוקח חלק.

מהנחות אלה של המודל הסטנדרטי, ומן המשוואות שניתן לנסח בעקבותיהן, התפתחו תחזיות מדויקות להפליא ביחס למגוון תופעות ותהליכים, לרבות קיומם של חלקיקים מסוגים שונים. את התחזיות האלה ניתן לבחון בשתי דרכים עיקריות: ניסויים באנרגיות גבוהות, במאיצי חלקיקים; וצפייה בתופעות קוסמולוגיות שונות. כאמור, במרבית המקרים התוצאות תואמות את טענות המודל הסטנדרטי באופן מדויק, ואינן מספקות כל אינדיקציה לקיומו של דבר־מה החורג מן הטענות של מודל זה. ואולם, כפי שאראה בהמשך, אין זה כך ביחס לחומר האפל.

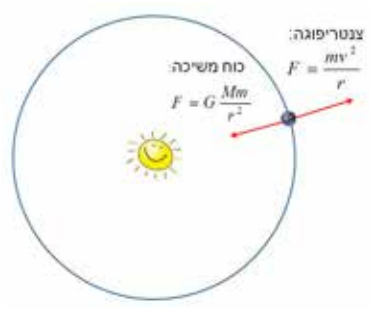
אל תהיה כזה אנטי!

לפני שאסביר מהו חומר אפל, אציין כי יש להבחין בין **חומר אפל** לבין **אנטי־חומר**. תיאור של אנטי־חומר נכלל במודל הסטנדרטי. ניתן לחשוב על האנטי־חומר כעל ה"הופכי" לחומר: לכל חלקיק של חומר יש אנטי־חלקיק הופכי לו – כלומר, זהה לו במסה אך בעל מטען חשמלי הפוך משלו. כשחלקיק ואנטי־חלקיק נפגשים הם "מושמדים" (כלומר, נעלמים) ועקב כך נפלטת אנרגיה (פוטונים, למשל). למעשה, אחת החידות המעניינות ביותר ביחס להיווצרות היקום היא: כיצד קרה שקיים ביקום כמעט אך ורק חומר ומעט מאוד אנטי־חומר. שהרי אם היתה כמות שווה של חומר ושל אנטי־חומר, הם היו נפגשים ונעלמים (ואז לא היינו יכולים לקרוא את המאמר הזה, או לקיים את ערב התוכנית הבין־תחומית). ניתן לייצר חלקיקי אנטי־חומר במעבדות ובמאיצי חלקיקים, ובדומה לחלקיקי החומר, גם חלקיקי האנטי־חומר משתתפים באינטראקציות שונות (לרבות האינטראקציה האלקטרומגנטית). קיימים אפילו תחומי רפואה ותעשייה שבהם נעשה שימוש בפוזיטרונים – אנטי־חלקיקים של אלקטרונים.

מה לגבי החומר האפל?

עתה אנו מגיעים אל החומר האפל. החל משנות השלושים של המאה ה-20, אסטרונומים ואסטרופיזיקאים שונים החלו לזהות תופעה מוזרה: מתצפיות שערכו על גלקסיות ועל צבירי־גלקסיות התקבל הרושם ש**חסר חומר ביקום**. מסת החומר שנמדדה, באמצעות שיטות מבוססות, באזורים אלה לא התאימה למהירות הסיבוב של הגלקסיות ושל צבירי הגלקסיות המדוברות. כדי להסביר את הבסיס העקרוני לבעיה זו אתייחס בקצרה לדוגמה מוכרת – כדור הארץ המסתובב סביב השמש. לצורך פישוט הדוגמה, הבה נניח כי מסלול הסיבוב של כדור הארץ סביב השמש יוצר מעגל מושלם, ונתעלם מהימצאותם של גופים שמימיים נוספים כמו הירח (ראו איור).

על כדור הארץ פועלים אפוא שני כוחות: כוח המשיכה כלפי המרכז, שמפעילה עליו השמש $\left(G\ \frac{Mm}{r^2}\right)$; וכוח הצנטריפוגה כלפי חוץ,



תרשים כוחות

הפועל על כדור הארץ מכיוון שהוא מסתובב סביב השמש ($\frac{mv^2}{r}$). (הכוח השני מוכר לכל מי שהסתובב בקרוסלה). כדי שכדור הארץ יוכל להמשיך בסיבובו ולא "להידבק" אל השמש – או, לחלופין, להתרחק ממנה – מוכרחים שני כוחות אלה להיות שווים בגודלם. מכאן שניתן ליצור קשר מתמטי בין המשתנים G, M, m, v ו-r, על ידי השוואה בין שני הכוחות:

$$G\frac{Mm}{r^2} = \frac{mv^2}{r}$$

לאחר פישוט המשוואה, נראה הקשר בין המשתנים כך:

$$v = \sqrt{\frac{GM}{r}}$$

v היא מהירות הסיבוב של כדור הארץ סביב השמש; r הוא רדיוס הסיבוב; M היא מסת השמש; ו-G הוא קבוע הכבידה שניסח ניוטון, כלומר מספר מסוים שאינו יכול להשתנות. יוצא אפוא שבהינתן מסת השמש (M), לרדיוס הסיבוב של כדור הארץ (r) מהירות אופיינית (v). סיבוב במהירות אחרת אינו אפשרי, משום שבמקרה כזה כדור הארץ היה מתרחק מן השמש (במהירות גבוהה יותר מ-v) או מתקרב אל שמש (במהירות נמוכה יותר מ-v).

כשצפו בגלקסיות שונות, הבחינו המדענים בכך שכוכבים בשולי הגלקסיה (המשולים, בדוגמה שלנו, לכדור הארץ) מסתובבים מהר מדי ביחס למרחק שלהם ממרכז הגלקסיה (המשול, בדוגמה שלנו, לשמש). כלומר, באופן שאמור היה להביא לכך שכוכבים אלה יתרחקו ממרכז הגלקסיה. כיצד ייתכן אפוא שכוכבים אלה אינם מתרחקים ממרכז הגלקסיה? פתרון אפשרי אחד הוא שלמעשה, המסה שבמרכז הגלקסיה, שאותה מזהים המדענים בתצפיותיהם, אינה מהווה את כל החומר הנמצא במרכז הגלקסיה. כלומר, לפי פתרון אפשרי זה, קיים במרכז הגלקסיה חומר בעל מסה מסוג נוסף, המושך אליו את הכוכבים המדוברים. לא ניתן לחזות בחומר זה, משום שהוא לא פולט אור (או, בלשון המודל הסטנדרטי: חומר זה "אדיש" לכוח האלקטרומגנטי ואינו מגיב אליו כלל; לכן חומר זה אינו פולט אור, ולכן גם לא ניתן לחזות בו). זהו מקור הכינוי "חומר אפל", וזוהי גם הסיבה שבגללה לפי פתרון אפשרי זה, החומר המכונה "חומר אפל" אינו משאיר אחריו צל. (ניתן למעשה לומר כי לפי פתרון זה, כינוי הולם יותר לחומר האפל הוא "חומר שקוף", משום שקרני אור הפוגשות אותו עוברות דרכו מבלי להשפיע עליו ומבלי להיות מושפעות ממנו).

לסיכום

במרוצת השנים נוספו עוד ועוד עדויות עקיפות לקיומו של החומר האפל. ואולם, טרם התקבלה אף עדות ישירה לקיומו, ש"תשפוך אור" על התעלומה ותלמד אותנו דבר־מה על החומר האפל ותכונותיו. מרבית הפיזיקאים היום מאמינים שכמות החומר האפל המפוזר בגלקסיות השונות גדולה מאוד, ושהיא מהווה לא פחות מכ-85% מכלל החומר ביקום. לדעתם של מדענים אלה, קיים אפוא ביקום הרבה יותר חומר אפל מאשר חומר "רגיל".

האם עדות ישירה לקיומו של החומר האפל עשויה להתקבל במסגרת המודל הסטנדרטי? לרוע המזל, נראה שהתשובה לכך היא שלילית. לא רק שהמודל הסטנדרטי לא מסוגל לספק עדויות לקיומו של החומר האפל – הוא אפילו אינו מסוגל להסביר את עצם קיומו. זאת, משום שהמודל הסטנדרטי מבוסס על הנחות יסוד שאף אחת מהן אינה לוקחת בחשבון את אפשרות קיומם של חלקיקים מן הסוג של החומר האפל – חלקיקים בעלי מסה ש"אדישים" לכוח האלקטרומגנטי, ושאינם מגיבים אליו כלל. בנוסף, לא ניתן להוסיף למודל הנחות שיקחו בחשבון את אפשרות קיומם של חלקיקים כאלה, מבלי לפגוע במידת עקביותו של המודל. כמו כן, המודל כולל מנגנונים שאפשרו בעבר לחזות מראש את קיומם של חלקיקים שונים ואת תכונותיהם, ואכן חלקיקים כאלה התגלו מאוחר יותר בניסויים אמפיריים; ואולם, המודל אינו כולל אף מנגנון שהיה מסוגל לחזות מראש את קיומם של חלקיקי החומר האפל. מכאן, שאם המודל הסטנדרטי היה מהווה תיאור מלא ומדויק של היקום, לא היה קיים ביקום חומר אפל. אך ככל שמדענים נתקלים ביותר ויותר עדויות שלפיהן החומר האפל אכן קיים, מתחזק הרושם שהמודל הסטנדרטי אינו מהווה תיאור מושלם של כל מה שקיים ביקום ("a theory of everything"). פיזיקאים בני־זמננו ממשיכים לנסות לפתח מודלים החורגים מן המודל הסטנדרטי. נראה אפוא שהסיבה המרכזית לכך היא העובדה שהמודל הסטנדרטי אינו מסוגל להסביר באופן מספק את העדויות המתרבות לקיומו של החומר האפל ולמסה העצומה שלו ביקום.

לקריאה נוספת

1. ספר העוסק במודל הסטנדרטי, בין היתר, מזווית היסטורית ומזווית פילוסופית, והמיועד לקהל הרחב. הספר נכתב על ידי אחד מאבות המודל, שזכה בפרס נובל ב-1979: סטיבן ויינברג, **חזון התיאוריה הסופית** (תל אביב: עם עובד, 1996).
2. דיווח באתר נאס"א מאפריל 2014 על תוצאות תצפית שנערכה באמצעות טלסקופ החלל פרמי. התוצאות עשויות להעיד על קיום החומר האפל: <http://www.nasa.gov/content/goddard/fermi-data-tantalize-with-new-clues-to-dark-matter/#.U2Yo8_mSy2V>
3. הערכים בוויקיפדיה על "חומר אפל" ועל "בעיית המסה החסרה" מציעים סקירות לא־רעות של נושאים אלה: <http://he.wikipedia.org/wiki/%D7%97%D7%95%D7%9E%D7%A8_%D7%90%D7%A4%D7%9C> <http://he.wikipedia.org/wiki/%D7%91%D7%A2%D7%99%D7%99%D7%AA_%D7%94%D7%9E%D7%A1%D7%94_%D7%94%D7%97%D7%A1%D7%A8%D7%94>

הערה

1 ניתן לשים לב לכך שכוח הכבידה אינו נכלל ברשימה זו. העובדה שהמודל הסטנדרטי אינו כולל תיאור מוצלח של כוח הכבידה מהווה את אחת הבעיות המרכזיות במודל.

אורון רוזנבלט, תלמיד השנה השלישית

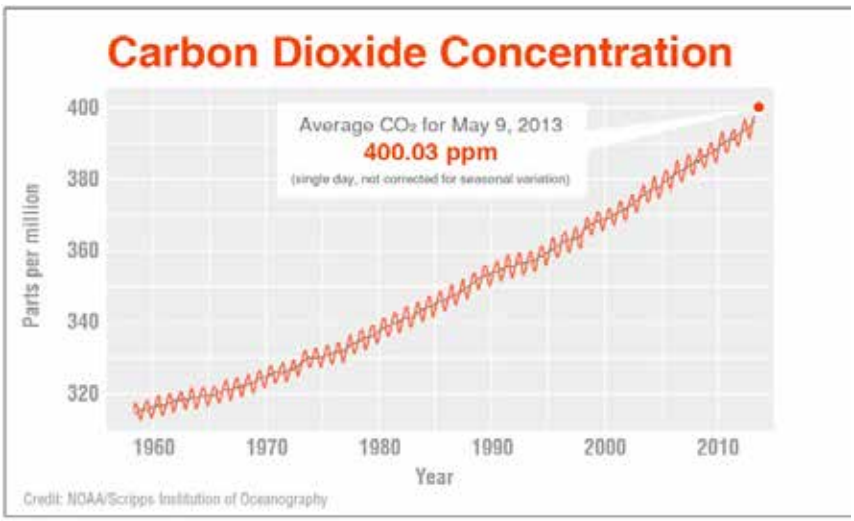
בצלה של ההתחממות העולמית

כדור הארץ הולך ומתחמם, זוהי עובדה. הדוברים הבולטים של השיח האקולוגי טוענים שוב ושוב שהאשֵמה היחידה בכך היא פעילות אנושית המביאה לפליטה מאסיבית של גזי חממה ומכאן ש"אם לא נשנה את דרכנו, נאבד". עם זאת, יש גם מי שגורסים שהסיבות להתחממות הן אחרות, אך קולם לא נשמע משום מה

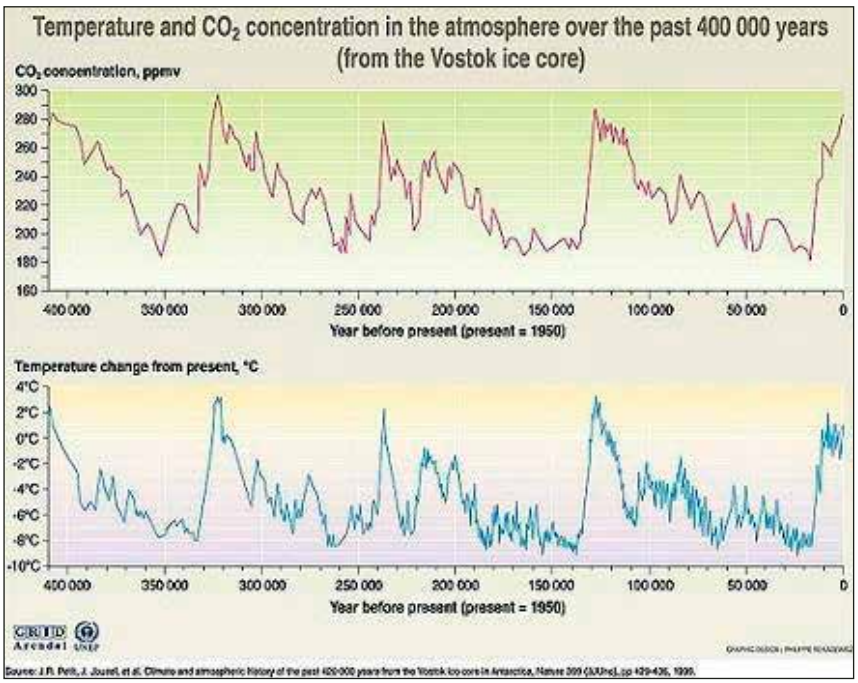
עידו וינר

לפי קלישאה ישנה ומוכרת, כשאין בנמצא נושא שיחה מעניין, מדברים על מזג האוויר. אך בשנים האחרונות הולך נושא מזג האוויר והאקלים והופך משיחת סלון לאחד מנושאי המחקר החמים והמעניינים ביותר באקדמיה. תוצאות של מחקרים רבים הראו שאנו נמצאים בתקופה מיוחדת בהיסטוריה האקלימית של כדור הארץ, תקופה של התחממות. על פניו, קל יחסית להוכיח את הטענה הזו. כל שעל החוקר לעשות הוא למדוד את הטמפרטורה בכמה נקודות לאורך זמן, ולעקוב אחר מגמות סטטיסטיות מובהקות. ואכן, מאז שטכנולוגיית המדידה של טמפרטורת האוויר הפכה זמינה, לפני כ-150 שנה, חוקרים רבים עושים זאת. המסקנה הכללית הנובעת מעבודות רבות־מספור היא שבנקודות רבות בעולם אנו עדים להתחממות הדרגתית, כלומר – ישנה עלייה בגובה הטמפרטורה הממוצעת על פני כדור הארץ.

המילה "התחממות" השתרשה במהרה בלקסיקון היומיומי של שפתנו. קשה היום למצוא אדם שלא שמע על "ההתחממות הגלובאלית". אבל מחקר מדעי טוב לא מסתפק בתיאור של תופעה, אלא ממשיך ומחפש לה הסבר. במקרה זה, המחקרים הקלאסיים הסבירו את ההתחממות על ידי תצפית נוספת – עלייה בריכוזים של גזי חממה באטמוספירה. גז חממה הוא גז שלמולקולות המרכיבות אותו תכונה ייחודית: הן מאפשרות לקרינה קצרת גל (קרינה אנרגטית מאוד) לעבור דרכן, אך מנגד בולעות קרינה ארוכת גל (אנרגטית פחות). המפורסם שבגזים אלה,



גרף 1



גרף 2

אך לא היחידי, הוא הפחמן הדו־חמצני (CO_2). בעשורים האחרונים נמדדת עלייה מובהקת ורצופה בריכוזי הפחמן הדו־חמצני מראשו של הר מאונה לואה שבהוואי (גרף 1). הר זה מוקף באוקיינוס מכל עבריו והוא נבחר לשמש כאתר מדידה מסיבה זו בדיוק; כדי לשמור על אובייקטיביות מדעית.

שתי המגמות שתיארנו עד כה – עלייה בטמפרטורה הממוצעת במקומות רבים בעולם ועלייה בריכוז גזי החממה – הן מגמות קלות יחסית למדידה באמצעות תצפיות מדעיות פשוטות. עם זאת, חיפוש הקשר הסיבתי בין התצפיות השונות כרוך בהשערות והוא מסובך יותר למדידה. למרות קושי זה, קיימת השערה אחת נפוצה במיוחד הזוכה לפופולריות רבה; על פי השערה זו – פעילות אנושית, כמו למשל שריפה של דלק מאובנים (נפט, פחם, גז), היא הגורמת לעלייה בריכוז גזי החממה. כשיש יותר גזי חממה באטמוספירה, אין בכך כדי להפריע לקרינת השמש קצרת הגל לחדור לכדור הארץ, אבל הדבר יוצר הפרעה באיבוד החום של כוכב הלכת שלנו, שכן כדור הארץ פולט קרינה ארוכת גל שנתפסת על ידי גזי החממה. כעת, על פי חוק פיזיקלי ידוע הקובע שכל גוף שבולע קרינה פולט אותה חזרה לסביבתו, מחזירות מולקולות הגז חלק ניכר מן החום שקלטו אל עבר כדור הארץ. כך, משערים, פעילות אנושית מביאה לחימומו של כדור הארץ.

תיאוריה זו, לפיה CO_2 מסוגל לחמם כוכב לכת שלם, מקבלת חיזוקים מתחומים שונים. פיתוחים בתחום האסטרונומיה מאפשרים לנו למדוד את הטמפרטורה ואת ההרכב הכימי של אטמוספירות כוכבי הלכת השכנים לנו. ניתוח זה מניב תוצאה מעניינת: האטמוספירות של נוגה ושל מאדים רוויות בפחמן דו־חמצני (יותר מ-95%). ואכן, הטמפרטורה הממוצעת על פני גופים שמימיים אלה גבוהה משמעותית מן הטמפרטורה שניתן היה לחזות על סמך המסה שלהם והמרחק שלהם מן השמש.

כמו כן, חוקרים קלאסיים רבים מביאים תימוכין להשערותיהם מתחום הפליאו־אקלים. פליאו־אקלים הוא ענף מחקרי המנסה להתחקות אחר תנאי האקלים בכדור הארץ בעבר הרחוק. שיטות העבודה בדיסציפלינה זו כוללות ניתוח כימי של יסודות שונים הנלקחים מטבעות עֵצָה בגזעי עצים עתיקים ומקרחונים (ice cores). שיטות אלה נהיו כה מדוייקות היום, עד כי ניתן להעריך בדיוק רב את הטמפרטורה העולמית ואת הרכב האטמוספירה ב-400,000 השנים האחרונות (גרף 2). לפי ממצאי העבודות האלה ניתן להבחין ביחס ישר ובמתאם מרשים בין טמפרטורה ממוצעת לבין ריכוזים של פחמן דו־חמצני בכדור הארץ.

כל התצפיות והמחקרים האלה חוברים יחדיו ליצירת חיזוקים משכנעים להשערה שלפיה פעילות אנושית, המביאה לפליטה מאסיבית של גזי חממה, מחממת את כדור הארץ. השערה זו טומנת בחובה האשמה, יחד עם אזהרה חמורה. אם אנחנו מקבלים את התפיסה הזו, אנו מכירים בכך שהמין האנושי מסוגל לשנות משהו כביר כמו אקלים כדור הארץ. עוד אנו מקבלים כי המגמה הנוכחית של שימוש בדלק מאובנים רק תמשיך להגביר את קצב השינוי. מכאן, הדרך לנבואות אבדון קצרה, שכן קל לצפות שהתחממות עולמית קיצונית תביא עימה שריפות ענק, בצורות, שיטפונות, רעב, עליית מפלסי ים וכו'.

זהו, כאמור, ההסבר המוכר לתופעת ההתחממות, אך הוא בהחלט לא היחידי. קשה מאוד לבצע ניסוי שתוצאותיו ילמדו באופן חד־משמעי על השפעתו של CO_2 על

אקלים כדור הארץ, התלוי במשתנים רבים מספור. המדענים פיתחו תיאוריות שונות להסבר תופעת שינוי האקלים, אך המודלים שלהם נדחקים לשוליים ומוחבאים בצללים. נשאלת השאלה – מדוע? התשובה לשאלה זו מגיעה מתחום שאינו מדעי; התיאוריה הנפוצה לגבי שינויי האקלים משמשת ארגונים ואנשים רבים כאמצעי ליצירת שינוי בהתנהגות האנושית. תיאוריה זו, שלפיה הסיבה לשינויי האקלים נעוצה בבני האדם, משמשת בתור חרב המרחפת מעל לראשינו – "אם לא נשנה את דרכנו, נאבד". מכאן שקיומן של תיאוריות נוספות מחליש, לכאורה, את הניסיון ל"תיקון עולם" של אותן קבוצות. לכן נעשים מאמצים להשליך אותן הצדה. יש שיטענו כי מדובר במטרה ראויה וכי "העלמת הראיות" היא אתית, אך יש גם מי שחושבים אחרת.

הבעיה מתחילה כשמניחים את הדיון האתי בצד ומתמקדים בשאלה המדעית: מה גורם להתחממות כדור הארץ? הסתרת התיאוריות האלטרנטיביות להתחממות הנצפית היא פגיעה חמורה בהליך המדעי. כשמאפשרים לתהליך זה לעבוד באופן חופשי, מקבלים שיטות, תיאוריות ומודלים מדוייקים יותר וטובים יותר ככל שחולף הזמן. מכאן שפיתוח פרדיגמה אחת ודחיקה של כל שאר התיאוריות לשוליים, מבלי לבחון אותן כלל, כמוה כתקיעת מקל בגלגלי התהליך המדעי. זוהי הסיבה, אם כן, לחשיבות שיש לייחס לבחינת ההשערות החלופיות, הביקורות ונקודות המחלוקת.

המחלוקת הראשונה עוסקת בניסיון להסביר את מגמת הגידול בגזי החממה. גידול זה, כאמור, מדוד בצורה אובייקטיבית ומדוייקת ואין ביקורת משמעותית על העובדה שהוא אכן מתרחש. עם זאת, חוקרים רבים מביטים בגרף של תנודות ריכוזי הפחמן הדו־חמצני ב־400,000 השנים האחרונות וטוענים, בפשטות, כי לא מדובר בתופעה חדשה – ריכוזי ה־CO_2 באטמוספירה משתנים באופן מחזורי במאות־אלפי השנים האחרונות וכנראה שגם במשך מאות־מיליוני שנים, אך קשה להמציא מדידות מדוייקות לכך. כמעט מיותר לציין שזוהי ראיה חותכת לכך שריכוזו של גז זה יכול להשתנות באופן קיצוני בלי קשר לפעילותו של האדם המודרני.

כעת, הבעיה שמפתחי התיאוריה האלטרנטיבית, הנקראים לעתים "המכחישים" (אשתמש מעתה ואילך בשם זה כדי לקצר ולא בתור רמיזה צינית), נאלצים להתמודד איתה היא בעיית המתאם ההדוק שבין שני הגרפים. בלי שום חישוב סטטיסטי מסובך, ניתן להבחין באופן מובהק כי עלייה בריכוז הפחמן הדו־חמצני באטמוספירה מתרחשת במקביל להתחממות של כדור הארץ (גרף 2). החוקרים הקלאסיים לא מתקשים להסביר זאת, אך ה"מכחישים" פיתחו תיאוריה משלהם. לשיטתם, הניתוח הקלאסי של המתאם הוא הפוך! הם טוענים כי חימום כדור הארץ גורם לעלייה בכמויות ה־CO_2, כלומר – המתאם קיים, אך הפרשנות המסורתית המתייחסת אליו הפכה בין הסיבה לתוצאה!

מבחינה לוגית, טיעון זה יכול להחזיק מים. קיומו של מתאם לא מלמד על כיווניות הקשר, בטח לא כשהגרפים רועשים מאוד ומתארים תהליכים קדומים מאוד. ה"מכחישים" ממשיכים לשלב הבא בפיתוח תיאוריה מדעית ומחפשים הסבר מדעי להשערתם בנוגע לכיווניות ההפוכה של הקשר. תיאוריה מעניינת שהועלתה כהסבר אפשרי מגיעה מתחום הביולוגיה. ישנה קבוצת חוקרים הטוענת כי אצות מיקרוסקופיות, שאחראיות על קיבועו של חלק משמעותי מן הפחמן בכדור הארץ (כלומר: הפיכתו מגז CO_2 לחומר אורגני מוצק), פועלות פחות טוב בחום גבוה. אם דבר זה הוא אמנם נכון, משמעות הדבר היא שההתחממות יכולה להקדים את עליית ריכוזו של גז החממה; לפי תיאוריה זו, ההתחממות, שמתרחשת בגלל סיבה כלשהי, מורידה את היכולת של אותן מיקרו־אצות לסלק CO_2 מן האטמוספירה. עקב כך, ריכוזו עולה.

מהי מידת האמינות של תיאוריה זו? קשה לומר. בתנאי מעבדה מסויימים ניתן אכן לראות ירידה בקצב פעילות של מיקרו־אצות כתלות בחום. עם זאת, הניסיון להלביש מסקנות מניסוי מבוקר שנערך במעבדה על מערכת מורכבת ורבת־משתנים ככוכב הלכת שעליו אנו חיים הוא כמעט בלתי אפשרי. למדע המודרני אין היום כלים מדוייקים דיים לבחינת תיאוריה זו עד תום. אחד הקשיים המרכזיים בקבלת תיאוריה זו מגיע מכיוון אחר – גובה הערכים וקצב השינוי. אם נסתכל על ריכוז הפחמן הדו־חמצני הגבוה ביותר ב־400,000 השנים האחרונות, נראה שמדובר בריכוז של 300 ppm (כלומר – מתוך כל מיליון מולקולות גז באטמוספירה, 300 מהן מולקולות של פחמן דו־חמצני). לעומת זאת, ריכוזו של גז זה היום הוא 400 ppm (גרף 1). כמו כן, אם נחפש את השינוי החד ביותר בריכוז ה־CO_2 ב־400,000 השנים האחרונות, נבחין כי מדובר פחות או יותר בעלייה של 90 ppm בתקופה של 5,000 שנים. כלומר – קצב של 0.018 ppm/year. זאת לעומת עלייה של 80 ppm בין שנת 1960 וההווה, כלומר קצב גידול ממוצע של 1.5 ppm/year – קצב גדול פי 82 (!) מאשר הקצב המהיר ביותר במאות־אלפי השנים האחרונות. בשל שתי עובדות אלה, מתקשים רבים לקבל את התיאוריה שמציעים ה"מכחישים". מן הנתונים עולה בהחלט שהתנודתיות בריכוזי הפחמן הדו־חמצני משתנה לאורך זמן באופן טבעי, אך ניתן ללמוד גם כי בעשורים האחרונים קורה משהו שונה, משהו שאין לו אח ורע ב־400,000 השנים האחרונות.

לא מן הנמנע הוא שתופעת ההתחממות מחזקת את עצמה (תופעה של "משוב חיובי") בגלל השפעתה על יעילות קיבוע הפחמן של המיקרו־אצות. ייתכן אף שמודל זה מציג הסבר טוב לתהליכי האקלים בתקופה הפרה־היסטורית, שבה השינויים בפחמן האטמוספרי היו איטיים והדרגתיים. אך נראה כי זהו התהליך השולי המתרחש בימינו וכי הזרז המרכזי נעוץ במקום אחר. זוהי דוגמה טובה להשערה אלטרנטיבית שתורמת מעט להשערה הרווחת

והופכת אותה להוליסטית יותר, כל זאת מבלי להחליש אותה כלל – נהפוך הוא.

שאלה קשה אחת נותרת ללא מענה – אם הריכוזים הגוברים של גזי החממה אינם אלה שמסבירים את השינוי הנמדד – מה בעצם גורם לחימום? זוהי שאלה מורכבת במיוחד; הטמפרטורות בכדור הארץ מושפעות מגורמים כה רבים עד שקשה מאוד לבודד אחדים מהם ולהתייחס אליהם בנפרד. תנודות בזרמי האוקיינוס, התפרצות הרי געש, שינויים קלים בגיאומטריה של כדור הארץ ביחס לשמש, זיהום אוויר, סערות שמש, עננות ועוד גורמים רבים יכולים לשנות את האקלים באזור ובזמן נתונים באופן קיצוני.

ה"מכחישים" משתמשים בחוסר ודאות זה ומציעים שלל הסברים אחרים לתופעת החימום (כלומר – הסברים שאינם תלויים בפליטות גזי חממה עקב פעילות אנושית). תיאוריה ראשונה ונפוצה יחסית גורסת שהחימום הוא תופעה נורמלית לחלוטין, חלק מטבעו של כדור הארץ. בתור דוגמה, שואלים רבים מהם את השאלה הבאה: "אם אומר לכם שמדדתי עלייה של 15 מעלות צלזיוס בין השעה חמש בבוקר לבין השעה שתיים בצהריים, האם תתרגשו מכך?". הטיעון שעומד מאחורי השאלה הזו הוא פשוט – אנחנו לא מסתכלים על השינוי בטמפרטורות בפרספקטיבה רחבה מספיק. כפי שנראה בהמשך, תיאוריה רדיקלית יותר גורסת כי אין בכלל חימום אלא טעות מצערת במדידות.

כדי להבין את הטיעונים האלה, עלינו להבין תחילה את מערכת הנתונים שהתיאוריה הנפוצה מושתתת עליה. גרף 3 מתאר את הטמפרטורה העולמית הממוצעת ביחס לטמפרטורה העולמית הממוצעת בשנים 1940–1960 (הסיבה לכך שדווקא שנים אלה נבחרו היא שבעשורים האלה הטמפרטורות בכדור הארץ היו יציבות יחסית – ללא הרעשות משמעותיות). ניתן לראות בבירור כי השנים שקדמו ל-1940 היו קרות יותר וכי השנים שהגיעו מיד אחרי 1960 היו חמות יותר. בסך הכול, באופן גלובלי, ניתן להבחין בהתחממות של כ-1 מעלת צלזיוס ב-120 השנים האחרונות.

הגישה הקיצונית לגרף זה היא של ביטול. מדענים ספורים טוענים בתוקף כי המדידות מוטעות וכי הן לא מייצגות את המציאות. לטענתם, הבלבול במדידה חל באופן הבא: בערך בשנת 1880, עת התחילו מדידות הטמפרטורה המסודרות ברחבי העולם, עמדה האוכלוסייה האנושית בכדור הארץ על כ-1.5 מיליארד אנשים (כמעט פי חמישה פחות מאשר היום) ובהתאם – שטחים רבים טרם יושבו. ב-1880 הונחו מכשירי מדידת הטמפרטורה הראשונים באזורים בלתי מיושבים אלה, ולא נוידו ממקומם מאז. כחלק מגידול האוכלוסין של המאה ה-20, הפכו שטחים אלה ליישובי אדם. אל יישובי אדם מתייחסים כאל "איי חום"; מקובל על כל הצדדים בוויכוח כי ערים הן מוקדי חום וכי הטמפרטורה הנמדדת בעיר תמיד גבוהה מזו הנמדדת בשטח פתוח בעל אותם תנאי אקלים. מכאן נובעת הטענה הקיצונית הבאה – כדור הארץ לא התחמם! מה שקרה הוא שהמכשירים שלנו מדדו טמפרטורה בשטחים פתוחים לפני 100 שנה ובהדרגתיות עברו אפילו אזורים ספורים שמתקררים מעט. כשסוכמים את כל השינויים בכל האזורים, מקבלים את מגמת החימום העולמית המובהקת (הנתונים הנ"ל נאספו ב-2005, אך הם מייצגים בצורה די מדוייקת את כל השנים בעשור האחרון). אם נתבונן היטב בגרף מס' 4, נראה שהאזורים שהתחממו הכי הרבה הם אזורי הקוטב הצפוני. מדובר באחד האזורים הכי פחות מיושבים בכדור הארץ, אזור שלא חלו בו שום תמורות התיישבותיות משמעותיות ב-100 השנים האחרונות. מנגד, האזורים שנהיו צפופים במיוחד במהלך המאה ה-20 – החוף המזרחי של ארצות הברית, חופיה של הודו ודרום מזרח סין – בקושי התחממו. תצפיות אלה עומדות בסתירה לטענה שלפיה התוצאות מוטות בגלל אפקט "אי החום העירוני". אין זה הופך את התיאוריה לפסולה; עצם העלאת

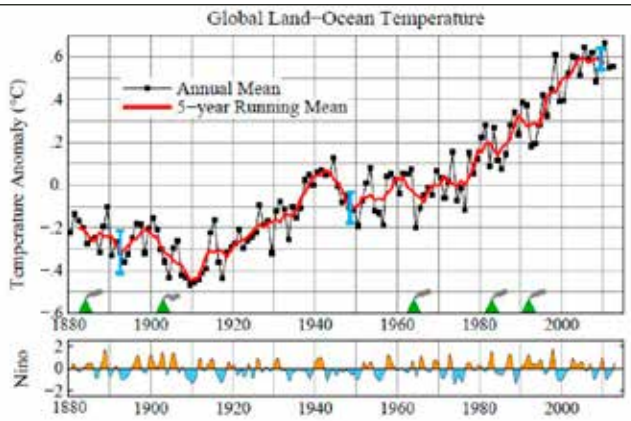


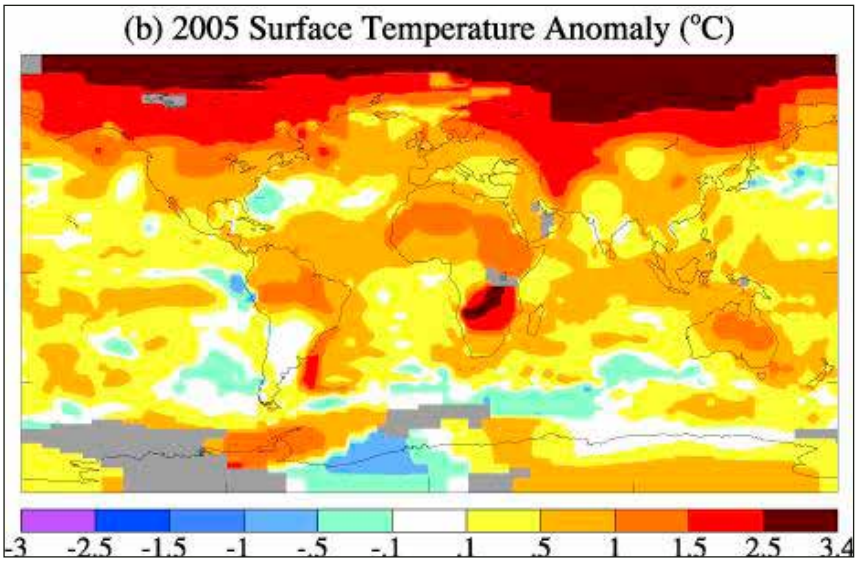
Fig. 1. Global surface temperature anomalies relative to 1951-1980. The Nino index is based on the detrended temperature in the Nino 3.4 area in the eastern tropical Pacific[5]. Green triangles mark the times of volcanic eruptions that produced an extensive stratospheric aerosol layer. Blue vertical bars are estimates of the 95% confidence interval for comparisons of nearby years.

גרף 3

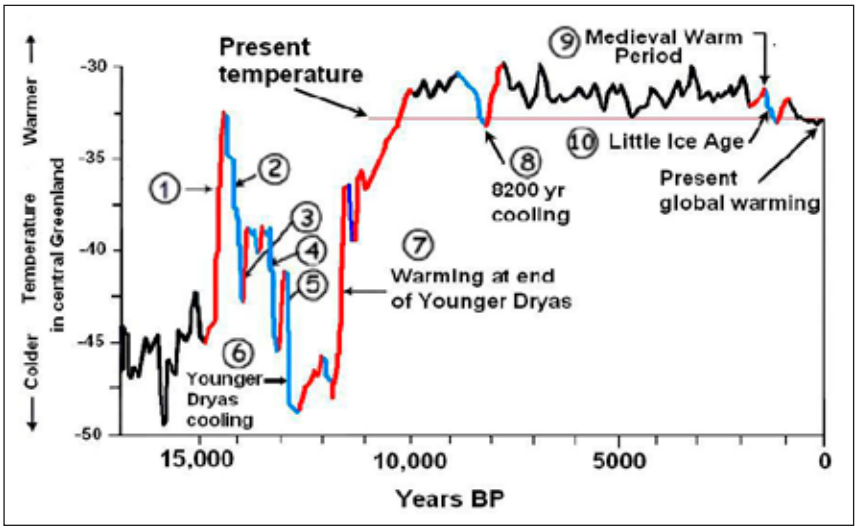
למדוד טמפרטורות של ערים והושפעו מאפקט "אי החום".

התיאוריה הזו נשמעת הגיונית וראוי להתייחס אליה. הגופים המרכזיים העוסקים באיסוף הנתונים (ביניהם נאס"א וה-IPCC) טוענים בפשטות כי הם מתייחסים לאפקט "אי החום העירוני" ועורכים תיקונים סטטיסטיים בנתוניהם כדי לבטל את השפעתו. עם זאת, מתברר שאנו לא חייבים לסמוך על כך בעיוורון; גרף 4 מציג נתונים לפי אותה שיטה של גרף 3 (שינוי בטמפרטורה לעומת הטמפרטורה הממוצעת באמצע המאה ה-20), רק בחלוקה לפי אזורים. ניתן לראות כי ההתחממות אינה אחידה על פני כל כדור הארץ. אזורים מסויימים מתחממים יותר, אחרים פחות ויש הספק מביאה לבדיקה מחודשת של הנתונים ולהגברת הדיוק של הממצאים. ולמרות זאת, אף על פי שאפקט "אי החום" הוא תופעה חשובה שייתכן ומשחקת תפקיד מסויים בהתחממות, נראה כי היא אינה העיקר.

טענה נפוצה יותר בקרב ה"מכחישים" היא טענת הפרספקטיבה, שהוזכרה בקצרה מוקדם יותר בכתבה. לפי טענה זו, כדור הארץ חווה מחזורים רבים של חימום וקירור מאז היווצרותו. הם גורסים כי ההתחממות הקטנה (מעלת צלזיוס אחת בסך הכול) שאנו מתארים כעת אינה אלא חלק מתופעה טבעית של יציאה מתקופת קרח. ידוע כי בימי הביניים חווה העולם, ובעיקר חצי הכדור הצפוני, תקופת קרח קטנה שארכה כמה מאות שנים



גרף 4



גרף 5

(מן המאה ה-14 עד המאה ה-18 פחות או יותר). ה"מכחישים" טוענים כי המדידה של התחממות הדרגתית במהלך 120 השנים האחרונות היא תמונת ראי של הירידה שחלה בימי הביניים. זאת ועוד, אם נרחיב את ההסתכלות עוד יותר ונסתכל על 18,000 השנים האחרונות (גרף 5), נראה כמה חסרת חשיבות נדמית ההתחממות הנוכחית. העולם כבר היה הרבה יותר חם וגם הרבה יותר קר. למעשה, אומרים ה"מכחישים", ייחוס חשיבות להתחממות של מעלת צלזיוס אחת לאורך 100 שנים, כמוה כמתן חשיבות להתחממות שבין הלילה לצהריים.

זוהי אכן טענה חשובה ומעניינת. גרף 5 מציג אותה בצורה יפה וברורה. טיעוני הנגד רבים ומגוונים; ישנם אסטרופיזיקאים שמסבירים כי העוצמה של קרינת השמש היום חלשה במיוחד וכי קרינה שכזו מתאימה לתקופת קרח. כלומר – אם לא היתה התערבות אנושית, כדור הארץ היה נמצא כעת בעיצומו של תהליך כניסה לתקופת קרח. טענת נגד נוספת מגיעה מעולם הביולוגיה; ביולוגים מתעדים מינים מאזורי הקטבים שעברו מחזורי קירור וחימום רבים (כולל תקופות חמות יותר מהתקופה הנוכחית). התיעודים מראים כי מינים אלו הולכים ונעלמים בגלל חוסר יכולת להסתגל לסביבה המשתנה במהירות. מחוסר היכולת של המערכת האקולוגית להתאים עצמה לאקלים המשתנה, מסיקים ביולוגים רבים כי קצב השינוי מהיר וכי גורמים טבעיים לבד לא מסוגלים להסביר אותו.

לאמיתו של דבר, בגלל המורכבות הרבה של תחום האקלים, קשה לספק הוכחה חותכת לכך שההתחממות אינה תלויה במחזור טבעי כלשהו. עם זאת, חשוב לציין כי הצירוף בין קצב השינוי המהיר של הטמפרטורה, ריכוזי ה-CO_2 הגבוהים ב-400,000 השנים האחרונות והתיעוש של 120 השנים האחרונות נוטים לשכנע את רוב החוקרים כי ההתחממות כן מושפעת, בסופו של דבר, מפעולותיו של האדם המודרני.

קיימות עוד מחלוקות רבות בין שני המחנות. ככל הנראה לא נוכל לדעת לבטח מה טבעו של התהליך שאנו נמצאים בעיצומו עד שלא נחווה את אחריתו על בשרנו. עד אז, יש לתת לתהליך המדעי לפעול ולתת מקום לספקנים ולמפתחי התיאוריות האלטרנטיביות. החשש מפני דעות אחרות אינו מוצדק, שכן כמה מאות־שנים של מחקר מדעי מוכיחות כי תיאוריה טובה רק מתחזקת מכל הקוראים עליה תיגר ומבקרים אותה. הספק הוא כלי חשוב מאין כמותו למדע ויש לכבד אותו ולתת לו את מקומו הראוי בהליך המחקרי.

לסיום, נחזור רק לרגע אחד לדיון האתי. אם אנו מקבלים את התיאוריה שלפיה אנו אחראים להתחממות של כדור הארץ – יוצר הדבר ציווי מוסרי לנסות ולהפוך את המגמה. קבוצות אינטרס רבות (ארגונים סביבתיים, למשל, או גופים מסויימים המקדמים שימוש באנרגיה ירוקה) מעוניינות ליצור שינוי זה, והן נוטות לפחד מן התיאוריות האלטרנטיביות משום שהן חושבות שיש ביכולתן של אלה לגרוע מהרגשת הדחיפות של העניין. ואולם, טיעון הוא משכנע הרבה יותר כשניתנת במה הוגנת להצגת הדעות המנוגדות לו. בחינת התיאוריות האלטרנטיביות, אם כן, עשויה רק לחזק את האינטרס הזה – זאת לעומת דחיקתן מן המודעות הציבורית אל הצללים.

עידו וינר, תלמיד השנה השנייה

בנה לך עיר

בצילה של מערכת התכנון העירוני הבירוקרטית, שפועלת מלמעלה למטה, מתעורר בשנים האחרונות כוח חדש שמעצב את הערים שלנו – התושבים עצמם. איך זה קורה, מה הן ההשלכות של התהליך הזה, למה זה עוזר דווקא לשכבות החלשות ואיך כל זה קשור למדפסות תלת מימד? הכירו את עקרון ה-Placemaking

איל פדר

בעונה החמישית של הסדרה Parenthood פונה קמיל, אם המשפחה, לבעלה זיק, ומבקשת ממנו לעשות צעד משמעותי לשינוי חייהם – למכור את הבית הגדול בפרברי סן־פרנסיסקו, ולעבור לגור במרכז העיר. כזוג מבוגר, בשלב האחרון של חייו, היא רוצה שיגורו בעיר – מרחק הליכה ממבני תרבות, שירותים, מסחר ושירותי תחבורה.

כמו זיק וקמיל, בשני העשורים האחרונים העולם כולו נוהר לערים. בתופעה שמשותפת גם לעולם המערבי וגם לעולם המתפתח, אוכלוסיית הערים גדלה באלפי אנשים מדי יום, וכיום כבר יותר ממחצית מאוכלוסיית כדור הארץ חיה בסביבה אורבנית. בתוך כך, הערים מעצבות אותנו, את החיים שלנו, את יחסינו עם הסביבה ואת אופי החברה האנושית בכלל.

אבל מי מעצב את הערים? מי אחראי להחליט, לתכנן, לבנות ולשנות את סביבת המחייה שלנו?

תכנון עירוני מסורתי

הקונוטציה של "תכנון עירוני" כוללת בדרך כלל דימויים של בירוקרטיה מסואבת, מפות צבועות וחדרים מסתוריים שבהם נרקמות עסקאות בין יזמים מפוקפקים לגופי עירייה. אבל לא תמיד זה היה כך. לאורך ההיסטוריה נבנו הערים והיישובים בצורה ספורדית, ללא הסדרה וחקיקה שהכתיבה איך, כמה ולמה לבנות בכל מקום. למעשה, במשך רוב ההיסטוריה, ההחלטה היתה נתונה בידיו של השליט הבודד (כמו בתקופה הפיאודלית) או כפופה לחלוטין לרצונו וליכולותיו של הבנאי. תחום התכנון העירוני כפי שאנו מכירים אותו היום נולד רק בשלהי המאה ה-19.

לונדון של המאה ה-19 הייתה עיר קשה ורוויה בפערים חברתיים – בעוד העשירים חיו באחוזות מפוארות ובדירות יוקרה, מעמד הפועלים חי במשכנות עוני עלובים, מלוכלכים ושורצים עכברושים ומחלות. בעיר הזאת חי אבנעזר הווארד, פקיד מן המעמד הבינוני, שעבד במשרדי הפרלמנט הבריטי. המציאות בלונדון הפריעה להווארד – אי השוויון הזועק, התרחקות של האדם מן הטבע, והסכנות שארבו בעיר שבה חי ושוטט. מצב זה העסיק אותו רבות, והוביל אותו ליצור תוכנית אוטופית לעיר העתידית – עיר שתפתור את תחלואיה של לונדון התעשייתית. התוכנית הזו פורסמה ב-1902 כספר בשם Garden Cities of To-Morrow, טקסט שבעתיד ייחשב כאבן היסוד של דיסציפלינת התכנון העירוני.

הווארד מתאר חזון של עיר שמנסה להתמודד עם הבעיות הקולוסאליות של העיר התעשייתית שהתפתחה באירופה במאה ה-19, בעיקר על ידי הפרדה של התעשייה מן המגורים (קונספט שרווח עד היום בערים בעולם המערבי). הפרדה זו תתאפשר על ידי יצירת סביבת מגורים נאותה למעמדות השונים בחברה, ועל ידי חיבור מחודש של

האדם עם הטבע, כלומר עם ה"ירוק". כל זה בא לידי ביטוי בתוכנית סכמתית שהוא מציע, תוכנית ל"עיר גנים" שתכלול עיר מרכזית שבה יימצאו התעשייה ומבני הציבור והדת. סביב העיר המרכזית ייבנו ערי גנים פרבריות, ירוקות ונגישות תחבורתית למרכז העירוני.

רעיונותיו של הווארד הניחו את התשתית לחשיבה מתוכננת מראש על ערים ועל ישובים, קונספט שלא היה קיים בצורה מסודרת עד אז, ואט־אט החלה תפיסה זו להתפשט. התחום הפך במהרה לאגף חובה בכל עירייה וממשל מקומי, ולדיסציפלינה הנלמדת במוסדות להשכלה גבוהה.

הגל הראשון של המתכננים המקצועיים, שהתחנכו בשיא פריחת המודרניזם, הושפע מאוד מן התפיסה הזו – הן מן הבחינה הרעיונית והן מן הבחינה העיצובית. למעשה, המתכננים של שנות ה־20 וה־30 של המאה ה־20 דגלו בראש ובראשונה בהריסת הקיים ובהקמת החדש והמודרני במקומו – תפיסת עולם שעמדה בבסיס החשיבה המודרניסטית. אחד ההוגים והמתכננים המשפעים של תקופה זו היה לה קורבוזייה (Le Corbusier), מתכנן, אדריכל ואמן צרפתי. לה קורבוזייה היה מן הרדיקלים ביותר מבין המתכננים בתקופתו. היתה לו אמונה עמוקה בעקרון של החרבת הישן ויצירת חדש במקומו, וחיבה גדולה לעיצוב מרובע ופונקציונלי. על אף שמעט מאוד מן הפרויקטים שתכנן נבנו לבסוף, הגותו של לה קורבוזייה השפיעה עמוקות על עיצוב המחשבה העירונית, והיא מעצבת את המציאות האורבנית שלנו עד היום.

בפרסומו המוכר הראשון, "עיר בת זמננו" (Ville Contemporaine), שנכתב ב־1922 בהזמנת עיריית פריז, הציג לה קורבוזייה חזון כללי להפיכת פאריס לעיר של 3 מיליון תושבים. אבני היסוד של החזון היו הריסה נרחבת של העיר הקיימת, והקמת מגדלים בגובה של 60 קומות שיונחו בלבם של פארקים ירוקים רחבי ידיים. את החזון הזה תירגם לה קורבוזייה לתוכנית מעשית בשם Plan Voisin שפורסמה ב־1925, שבה הוא שרטט מפה של פאריס שאותה הוא דמיין – פאריס שבה כל הגדה הצפונית של הסיין מוחרבת עד היסוד, ובמקומה מוקמים אותם רבי־קומות. לה קורבוזייה הציע לבנות סוגים שונים של מגדלים, בשביל לענות על צרכי הדיור של המעמדות השונים באוכלוסייה – מבנים נמוכים עם דירות גדולות יותר לעשירים, ומבנים גבוהים וצפופים יותר למעמד הפועלים.

על אף שרעיונות אלה לא יצאו לפועל, ב־1930 תרגם לה קורבוזייה את התפיסה לתוכנית עירונית אוטופית בשם La Ville Radieuse. תוכנית זו זיקקה את העקרונות המרכזיים של חזונו לתוכנית אוטופית – החרבה של אזורים ישנים ובנייה של מגדלים רבי־קומות בעיצוב מודרניסטי מובהק (מרובע, פונקציונלי) המוקפים באזורים ירוקים נרחבים, וכבישים רחבי ידיים שיחברו ביניהם. נשמע לכם מוכר? רבים מרעיונותיו של לה קורבוזייה משפיעים על העיצוב העירוני עד ימינו אנו, לדוגמה בפרוייקטי הדיור הציבורי ברחבי ארצות הברית, וגם בשיכונים שנבנו בישראל בעשוריה הראשונים. למעשה, ניתן לשרטט קו ישר בין La Ville Radieuse, דרך השיכונים שנבנו בישראל בשנות ה־50 וה־60, ועד פרויקטי המגדלים שצצים כמו פטריות אחרי הגשם ברחבי הארץ. כל אלה מעוצבים בצורה מודרניסטית, ונשענים על העקרונות ששרטט לה קורבוזייה – בנייה לגובה כדי לשמור על שטח ירוק נרחב, התבססות על רכב פרטי ושכפול רחב היקף. במובנים רבים, על אף שתוכניתו לפאריס לא מומשה, חזונו של לה קורבוזייה חי וקיים היום ב"אם המושבות" בפתח תקווה, ב"עיר ימים" בנתניה ובשלל פרויקטים ברחבי הארץ והעולם.

ביקורת על המודרניזם

התפיסה המודרניסטית שלטה בתכנון העירוני בצורה מוחלטת עד שנות ה־50, ומהווה נדבך מרכזי בחשיבה גם בימינו. אך בעוד שבמשרדי אגפי התכנון ובמסדרונות האוניברסיטה המשיכו להתפתח תפיסות אוטופיסטיות של מרחבים עירוניים, המציאות ביישובים ובפרויקטים שנבנו בהשראת תפיסות אלה הלכה והידרדרה. הקשיים במציאות העירונית – ובפרט התגברות הפשע וההתיישנות וההזנחה של אותם מבנים מודרניסטיים ענקיים – הולידו קולות של ביקורת על הפרדיגמות הקיימות.

המבקרת הבולטת ביותר של התפיסה המודרניסטית היתה ג'ין ג'ייקובס, עיתונאית ואקטיביסטית שפעלה בניו יורק בשנות ה־50 וה־60. ג'ייקובס, שהיתה חסרת השכלה פורמלית בתכנון, ראתה בפרויקטים המודרניסטיים את החרבתה של העיר האמריקאית החיה והתוססת. את מחשבותיה ורשמיה העלתה על הכתב בספר The Death and Life of Great American Cities – כתב האשמה חמור נגד מדיניות התכנון שראתה סביבה. לטענתה, הבעיה העיקרית של התכנון העירוני בתקופתה היתה ההתנתקות מן המרכיב האנושי – מרצונותיהם ומצרכיהם של האנשים החיים בעיר, וזיקוק צרכי המחייה האנושיים לסט פרמטרים טכניים. התכנון, כך טענה, פשוט לא רואה את האדם שיגור בו. כך למשל היא כותבת על רעיונותיו של הווארד (בתרגום חופשי מאנגלית – א"פ):

"כוונתו (של הווארד – א"פ) הייתה ליצור עיירות קטנות המספקות את צרכיהן, עיירות נחמדות מאוד למעשה – אם היית צייתן וחסר כל תוכניות משלך, ולא היית מתנגד לבלות את חייך לצד אחרים חסרי תוכניות משל עצמם. כמו בכל האוטופיות, הזכות לתכנן

תוכניות בעלות משמעות שייכת אך ורק למתכנן האחראי"

מתוך "חייהן ומותן של ערים אמריקאיות דגולות"

ביקורתה של ג'ייקובס היתה הפעם הראשונה שאקסיומות החשיבה המודרניסטית בתכנון עמדו למבחן מהותי. כתביה הפכו ללהיט ועוררו גל של מחשבות ויוזמות חדשות בתחום העירוניות. גל זה הוליד שני עקרונות מרכזיים – יש להתחשב בגורם האנושי בעיר, ויש ללמוד מערי העבר, הערים ההיסטוריות, כיצד לייצר עיר מלאת חיות. ג'ייקובס האמינה שהקהילה העירונית היא זו שיכולה וצריכה להתמודד עם הבעיות שהמודרניזם יצר – פשע והזנחה. כך, למשל, היא טענה שהפתרון הטוב ביותר לפשע הוא עקרון שאותו היא הגדירה כ"עיניים על הרחוב": אם ניצור רחוב חי, שבני אדם מסתובבים בו לאורך כל שעות היממה, האפשרות לביצוע פשעים באותו רחוב תרד משמעותית. תמיד יהיה מישהו מן הקהילה שיראה מה קורה, ויוכל למנוע או לעורר זעקה על המתרחש.

מבקר בולט נוסף היה וויליאם ווייט, שהיה ממשיכי דרכה של ג'ייקובס. ווייט, מתכנן שעבד בעיריית ניו יורק, החל לבדוק מה קרה בפועל עם הפרויקטים שהעירייה יזמה או אישרה. בסיוריו בעיר הוא ראה את תוצאות התכנון המסורתי שהנהיגה העירייה; הוא ראה כיצד חלק מן הפרויקטים שהוא עצמו אישר הפכו לאזורים מוזנחים, מסוכנים או נחשלים. מנגד, הוא ראה מקומות אחרים מתחזקים ומחזקים את השכונות ואת האזורים שבהם הוקמו. השאלה מה הופך פרויקט או איזור למוצלח העסיקה אותו רבות, ולאחר שנים של תצפיות ומחקר בנושא, הוא גיבש את רשמיו בספר The Social Life of Small Urban Spaces שפורסם ב-1980. ווייט שם לב שמרחבים ציבוריים קטנים וקהילתיים מחוללים פלאות בשכונות שבהן הם נמצאים: מקומות שעודדו מפגש ואינטראקציה קהילתית – פארקים קטנים, ספריות, מרכזים קהילתיים, מגרשי משחקים קטנים – הפכו שכונות לחזקות יותר, לנקיות, לבטוחות ולמטופחות יותר. בספרו טען ווייט ש"למתכננים יש אחריות מוסרית ליצור מקומות שיוכלו להכיל ולעודד פעילות קהילתית ומעורבות אזרחית".

המשותף לביקורת של ג'ייקובס ושל ווייט הוא הטענה שהתכנון המודרניסטי למעשה הפך מנותק מן האנשים ומן הקהילה, שהיתה הגורם המרכזי ליצירת הערים ה"טובות" של העבר. שניהם טענו, חד־משמעית, שיש לחזור ולהתמקד בגורם האנושי בערים, לחזק את הקהילות העירוניות, ולתת להן להיות סוכנים משמעותיים בעיצוב המציאות העירונית. רעיונות אלה היוו את הבסיס ליצירת זרם מחשבה חדש בתכנון – תכנון מלמטה למעלה (Bottom Up) כזה שנוצר על ידי יוזמות מקומיות, ומהווה אנטיתזה לתכנון הקיים – תכנון המוכתב מלמעלה למטה (Top Down) כחלק מתוכנית־אב גדולה ומנותקת.

פלייסמקינג ותכנון מלמטה למעלה

ואכן, לאורך שנים, יותר ויותר קבוצות החלו ליישם את רעיונותיהם של ג'ייקובס ווייט ברמות שונות – גם בתוך מערכות התכנון, אך בעיקר ביוזמות אזרחיות עצמאיות. סביב התפיסה הזו החלו להתגבש רעיונות, מושגים וארגונים שקידמו חשיבה תכנונית חדשה.

אחד המושגים המעניינים שנוצרו כחלק מן הזרם הזה הוא Placemaking, או "יצירת מקומות" בתרגום חופשי. מושג זה, שהתפתח בהתבסס על כתביהם של ג'ייקובס ווייט, מציע רעיון מפליא בפשטותו – עלינו ליצור מקומות בשביל הקהילה ובידי הקהילה בשכונות חלשות. המקומות האלה יחזקו את הקהילה בשכונה משום שהם יהוו מרכז ש"יכיל ויעודד פעילות קהילתית ומעורבות חברתית", כפי שווייט מגדיר זאת. הקהילה החזקה תפתח ותטפח את השכונה שלה, השכונות החזקות ברחבי העיר ישפיעו על העיר כולה ויחזקו אותה, וכך נקבל את העיר שאותה אנו שואפים ליצור – מלמטה למעלה.

תפיסה זו היא למעשה ההפך הגמור של הגישה המסורתית לתכנון. בגישה המסורתית עוברים מן הפרט אל הכלל – מסתכלים קודם כל על העיר כמכלול גדול, אחר כך על השימושים השונים בה, לבסוף על השכונות ורק לעתים רחוקות יורדים לרמת המתחם הספציפי בשכונה. תפיסת הפלייסמייקינג פועלת בכיוון ההפוך – מתחילים דווקא מהסתכלות אולטרא־מיקרואית, מן המתחם הקטן והמקומי בשכונה קטנה – מתוך אמונה שזה יתחיל תגובת שרשרת שתייצר את העיר ככלל באופן שאנו רוצים.

אחד הגופים המרכזיים המקדם תפיסה זו היום הוא Project for Public Space, ארגון הממוקם בניו יורק ומקדם פרויקטים של פלייסמייקינג בארצות הברית ובשאר העולם. הארגון מציע כמה אבני יסוד מחשבתיות

ליצירת פרויקטים מן הסוג הזה. ראשית, על המקום להיות כזה שהוא באמת של הקהילה שאותה הוא משרת. כלומר, הוא חייב להיווצר בשיתוף עם הקהילה ולהיות מושפע מן הרצונות ומן הצרכים שלה. עקרון זה חשוב גם לשם החוויה המשותפת של יצירת מקום, חוויה שתחזק את הקבוצה שיוצרת אותו, וגם לשם תחושת האחריות של הקהילה על המקום. שנית, המקום חייב להכיל תוכן ו\או פעילות משמעותית שתשרת את הקהילה. כלומר, כדי שהמקום יהפוך למקום מפגש בעל משמעות, עליו להיות בעל ערך אמיתי לתושבים שחיים בסביבתו ולהוות מוקד משיכה לקהילה שאותה הוא משרת.

קשה לומר שהתפיסה הזו רווחת במערכת התכנון היום, אבל השפעותיה בהחלט מתחילות לבוא לידי ביטוי -בתוך מערכת התכנון, אך בעיקר ביוזמות עצמאיות של קבוצות ושל קהילות ברחבי העולם. כיום ניתן למצוא דוגמאות רבות ל"מקומות" מן הסוג הזה, שנוצרו בידי הקהילות ומהווים שינוי חיובי בסביבתם. הדוגמה הקרובה ביותר ללבי היא ספריית גן לוינסקי – מקום שיש לי חלק פעיל ביצירתו.

שכונת נווה שאנן שבדרום תל אביב הפכה לסמל של עולם הפשע, הסמים והזנות בישראל מחד גיסא, ולמרכז הבלתי מעורער של הקהילות הזרות בתל אביב (מבקשי מקלט, פליטים ומהגרי עבודה) מאידך גיסא. השכונה סובלת משורה ארוכה של בעיות חברתיות, תשתיתיות, ביטחוניות ואחרות. כחלק מן ההזנחה הכללית של השכונה, היא סבלה ממחסור עצום במרכזי אמנות ותרבות – לא היו בה ספרייה, מתנ"ס או מרכז קהילתי.

על רקע המורכבות הזו, החליטה קבוצה של אמנים מתחומים שונים בשם ARTEAM לחבור לקהילה המקומית, ולהקים מרכז שישרת את הצרכים האלה ויפעל על פי העקרונות של פלייסמקינג – יאחד ויחזק את הקהילה, ובכך ישפיע לחיוב על אספקטים נוספים בשכונה. הקבוצה המעורבת לקחה מתחם ריק בגן ציבורי הנמצא בלב השכונה, והפכה אותו לספרייה, על ידי הצבה של שני ארונות שמציעים ספרים במגוון שפות. עם הזמן, גדל היקף הפעילות של הספרייה והיום היא מציעה פעילויות לילדים בשעות אחר הצהריים, מרכז אקדמי לתושבי האיזור, אירועי תרבות חינמיים לקהל הרחב, חדר חזרות למוסיקאים ועוד מגוון פעילויות. באמצעות יצירת המקום הזה, הפכה הנקודה למוקד משיכה מרכזי בשכונה. היא משפיעה לחיוב על הקהילה שפעילה בה ועל התחושה בסביבתה.

דוגמה נוספת מגיעה מצד אחר של העולם. קיברה היא ה"סלאם" הגדול ביותר בניירובי, שבקניה. האיזור, על מאות אלפי תושביו, סובל מעוני, מהזנחה, מרעב, ממחלות וכמעט מכל תחלואה חברתית שניתן לדמיין. אחד הגורמים לכך הוא שההתיישבות כולה מוגדרת כלא־חוקית על ידי השלטונות. ככזאת, אין בה כלל השקעה בבינוי או בתשתיות וכיוון שלתושבי קיברה ברובם אין מעמד וזכויות ברמה העירונית והלאומית, הם גם אינם יכולים להשתמש במוסדות הקיימים כדי לבוא בדרישות אל השלטונות.

לפני כמה שנים יזמה קבוצה של פעילים מקומיים, יחד עם שני פעילים אמריקאים, פרויקט בשם "MapKibera". במסגרת הפרויקט מיפו תושבי הסלאם את איזור מגוריהם בעזרת מכשירי GPS. המפה שיצרו היוותה בסיס מידע ראשון מסוגו על המצב בשכונה, שאיפשר לתושבים לבוא בדרישות אל השלטון בניירובי על בסיס עובדות – בהקשר של תשתיות, דרישות בעלות על קרקע וכד'.

הצלחתו הרבה של פרויקט המפה הולידה מרכז פיזי בשכונה, שהפך למרכז תקשורתי וטכנולוגי – הוקם בו בלוג ותחנת רדיו שדיווחו על הנעשה בשכונה, מתקיימים בו לימודים ועוד. המרכז הפך להיות אחת מן הנקודות הפעילות בשכונה, והוא מאפשר לתושבים לרכוש השכלה וכלים טכנולוגיים שיאפשרו להם להתפתח כלכלית וכן לדרוש את המגיע להם ולהשמיע את קולם ברמה החברתית והפוליטית.

מי מרוויח מפלייסמייקינג?

שתי הדוגמאות האלה מספקות נקודת מבט מעניינת על ההשפעה של תפיסת ההתפתחות מלמטה למעלה על חלוקת הכוח והמשאבים בזירה העירונית. נהוג לחשוב שדווקא רגולציה היא זו שמקנה את הכוח הפוליטי לחלשים, ומאפשרת לחלק את המשאבים ואת הייצוג בין החזקים לחלשים באופן שוויוני יותר. בזירה התכנונית אנו רואים דווקא את ההיפך: בעוד שמערכת התכנון המסורתית לא מאפשרת לשכבות החלשות להשמיע את קולן (ובמילותיה של ג'ייקובס –

בונה את הערים על פי חזונו של המתכנן בלבד) התפתחות מלמטה למעלה מאפשרת לשכבות החלשות להשפיע ולעצב הלכה למעשה את איזור מגוריהן ובכך גם את מקומן בעיר.

על פי תפיסה זו, תושבי העיר, השכונה או האיזור לא צריכים ללכת ולנסות "להשיג" משהו במסדרונות הממשל, שממילא אטום לצרכיהם פעמים רבות. האפשרות לשיפור טמונה בידיים שלהם, ומאפשרת להם לייצור ולצבור כוח, שיביא לשינוי אמיתי במציאות חייהם הפיזית והחברתית. הכוח הנצבר, כמו במקרה של קיברה, יכול להוות בסיס לדרישות פוליטיות וכלכליות בהמשך.

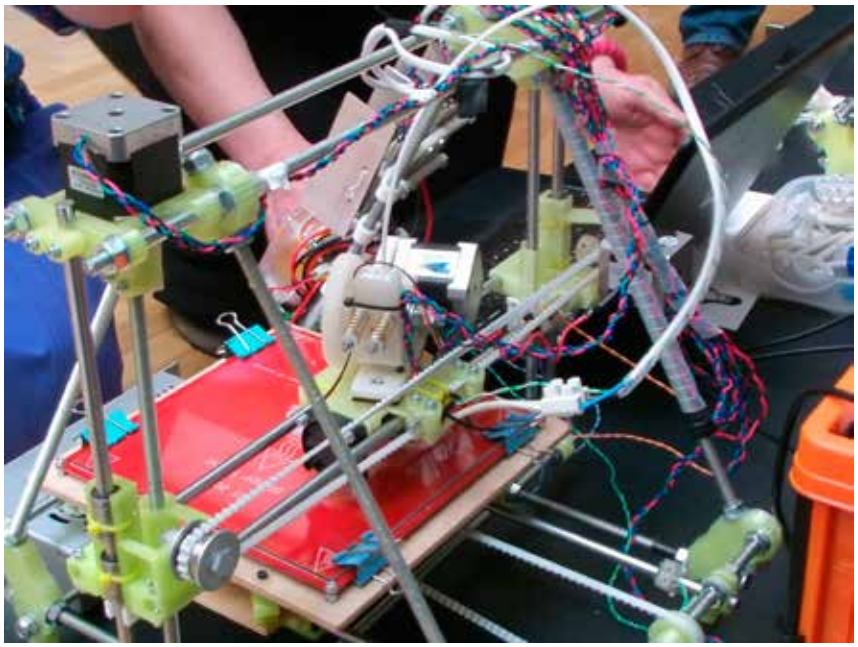
ואולם, טמונה כאן גם בעייתיות: עלולה להיווצר תחושה שהאחריות לגורל השכונות הבעייתיות מוטלת על התושבים ולא על הרשויות. לכן, אני סבור שנכון לראות את השימוש בשיטה הזאת ככלי תומך בלבד ולא ככלי המחליף את התכנון המסורתי. כך, מבלי להסיר את האחריות מן הרשויות, הוא מאפשר לתושבים לגבש את הכוח ואת הלכידות כדי לדרוש מן הרשות לממש אחריות זו, ובנוסף ליצור שינויים ממשיים בטווח זמן מיידי.

תורן של המדפסות בתלת־מימד

העיקרון של התפתחות מלמטה למעלה הולך וצובר תאוצה בעשורים האחרונים, ובשנים האחרונות הוא מקבל חיזוק מכיוון מפתיע – מהתפתחות הטכנולוגיה הדיגיטלית.

אנו חיים בעידן דיגיטלי – עידן שבו טכנולוגיית המידע הולכת והופכת לחלק מרכזי יותר ויותר בחיינו. לטלפונים הסלולריים ולטלפונים החכמים יש שיעור חדירה שמתקרב ל-100 אחוז (ואף עובר אותו באזורים מסויימים) גם בקרב אוכלוסיות שלא מיהרו לאמץ טכנולוגיות אחרות – כולל השכבות החלשות, תושבי העולם השלישי וכד'.

במציאות הזו קורים כמה דברים מעניינים המשפיעים גם על הרמה העירונית. ראשית, היום קל הרבה יותר לתקשר עם קבוצות גדולות של אנשים. אם בעבר היה צורך לבצע סקרים מדלת לדלת או להרים עשרות טלפונים כדי לשתף ציבור של תושבי שכונה בהחלטות הנוגעות לה, היום אתרי האינטרנט, הרשתות החברתיות והאי־מיילים מאפשרים נגישות מיידית לאלפי אנשים בו־זמנית, וכך מאפשרים ליצור מעורבות ושיתופיות גבוהה יותר.



שנית, הטלפונים החכמים הולידו תופעת לוואי מרתקת – רבים מאתנו מסתובבים עם חיישנים חזקים בצורה חסרת תקדים בכל זמן – GPS, מצלמה, מד תאוצה, מיקרופון ועוד. כל אלה הם רק חלק מיכולות החישה של הטלפון הממוצע – מה שמאפשר לדעת הרבה יותר על העיר שלנו בזמן אמת, ולאסוף כמויות עצומות של מידע. וזה רק קצה הקרחון.

הטכנולוגיות האלה יצרו מהפכות של ממש בתחומים רבים – בעיתונות ובהפצת מידע בכלל, בקניות, בתקשורת בין־אישית ועוד. בעיני, הן מספקות הזדמנות לקפיצה נחשונית בהתפתחות עירונית מלמטה למעלה, ובפלייסמיקינג בפרט. אחלק את החידושים שאני מזהה לשלושה:

החידוש הראשון הוא שהטכנולוגיה הדיגיטלית, כפי שכבר ציינתי, מאפשרת לתקשר עם קבוצות גדולות של אנשים בקלות חסרת תקדים. אפשרות זו מתחברת ללבו של רעיון הפלייסמייקינג – שיתוף קהילתי ועבודה משותפת. הפלטפורמות הדיגיטליות מאפשרות לייצר שיח קבוצתי המוני בקלות וביעילות. עקב כך, אנשים רבים יכולים לקחת חלק בפעילות מסוג זה בהשקעה מינימלית – הן מבחינה כלכלית והן מבחינה ארגונית. פלטפורמות מן הסוג הזה כבר הושמשו בכמה פרויקטים בארצות הברית ואפילו בפרויקט אחד בארץ – פרויקט שיתוף הציבור בבית צעירות המזרחי.

החידוש השני שניתן לציין הוא שימוש במימד הדיגיטלי כדי ליצור את המקומות האלה, בין אם במנותק או במחובר לסביבה הפיזית. הבסיס של תפיסת הפלייסמייקנג, מלבד שיתוף הציבור, הוא יציקת תוכן ומשמעות לקהילה. זאת, בשתי צורות: הראשונה – באמצעות שילוב של תוכן ו\או טכנולוגיה דיגיטלית. הכוונה היא לשלב כלים דיגיטליים במרחב הפיזי עצמו, בין אם על ידי מידע מבוסס מיקום שיגיע ישירות לסמארטפון, על ידי פריסה של כלים דיגיטליים כגון מחשבים במקום, או על ידי יצירה של שילובים חדשים ומעניינים. דוגמה יפה לכך היא פרויקט שנקרא SMART ZARAGOZA, שבו הפך מתחם בעיר הספרדית לאיזור "חכם" ומאכוון טכנולוגיה: נבנתה בו מדרכה המתעדת את מסלולי הצעידה של ההולכים ומאירה אותם באורות שונים, ומזרקה שצורתה ניתנת לתכנות על ידי העוברים והשבים. הפתרון השני הוא רדיקלי יותר – ליצור את המקומות שלנו רק במרחב הוירטואלי. הכוונה היא ליצירת מרחב שיציע מקום מפגש, תוכן לימודי או כל מטרה אחרת לטובת קהילה עירונית כלשהי – שיתקיים במנותק ממקום פיזי כזה או אחר (דוגמת אתר שכונתי או קבוצה בפייסבוק). אמנם מקום מן הסוג הזה לא יצור בעצמו הבדל במראה הפיזי של העיר, אך תפיסת הפלייסמקינג נשענת על כך שהמקום מחזק ויוצר קהילה, וזאת בתורה מחזקת ומשפרת את הסביבה העירונית שבה היא חיה. תהליך זה יכול בהחלט להיווצר גם מ"מקום" וירטואלי.

החידוש האחרון, והמרגש ביותר בעיני, זה שיש בו פוטנציאל למהפכה של ממש – הוא

עולם מדפסות התלת־מימד. מדפסות אלה הן חידוש טכנולוגי שהתפתח בשנים האחרונות. מדובר במכשירים דיגיטליים המאפשרים להדפיס מוצרים פיזיים על פי תוכניות שניתן ליצור במחשב או למצוא ברשת. המדפסות משתמשות בחומרי גלם (בדרך כלל פלסטיק אבל לא רק) שמודפסים בשכבות דקות, עד לקבלת המוצר המלא כפי שתוכנן. בשנים האחרונות תחום זה צובר תאוצה, וכיום כבר ניתן להשיג מדפסות בסיסיות במאות בודדות של דולרים.

מדפסות תלת־מימד מחוברות במהותן לתפיסה של התפתחות מלמטה למעלה. הרעיון נועד לשבור את המונפוליזציה והקפיטליזציה של אמצעי הייצור ולאפשר לאנשים פרטיים ליצור מוצרים בהיקפים קטנים בעצמם ובביתם. ההתפתחות המהירה של התחום הביאה לכך שכבר בוצעו הדפסות ראשונות של מוצרים רחבי היקף – כולל מבנים שלמים. בעקבות ההתפתחות הזו, הטכנולוגיה של מדפסות תלת המימד מאפשרות לסגור את המעגל השלם – החל מן היוזמה, דרך התכנון והמחשבה, ועד ייצור המוצרים הנדרשים – בידי התושבים עצמם. בעתיד הקרוב מאוד נוכל להדפיס בעלות נמוכה ספסלים, גופי תאורה או מבנים קטנים, באופן עצמאי לחלוטין. דמיינו לעצמכם כמה כוח יהיה בידי הקהילה – לחלום, לתכנן ולבסוף ליצור – את המקומות שהיא רוצה לעצמה.

לראייתי, אנו צועדים כחברה אל עבר עולם שבו יותר ויותר כוח עובר לידי האדם הפרטי – ליצור, לעצב ולשנות את מציאות חייו. הגיע הזמן שגם בזירה העירונית, סביבת המחייה האנושית המרכזית במאה ה־21, נצעד לכיוון הזה.

איל פדר, תלמיד השנה השנייה

י"ג באב ה'תשס"ט

בין האדם למקום*

בין האדם למקום
שבו הוא ימעד
מפריד לפעמים
רק צעד אחד

צעד פלאי ואמיץ
שאגה של חיים
אבל צעד בודד
לפעמים.

ומכל ריבוא צבאות השמיים
שהם דוממים,
ישנו רק כוכב אחד שיש בו
אנשים.
ויש שהאדם מביט בכוכבים
ורואה שלא המוות כי אם
החיים
הם כאדווה חולפת, שרגעיה
ספורים

בין האדם למקום
שבו הוא ימעד
מפריד כך נראה לי
רק צעד אחד.

פסע קצר
בין עפר לעפר.

* מאת תלמיד/ת התכנית הבין־תחומית שביקש/ה להישאר בעילום שם.

צדק מבין הצללים

על הקשר שבין אדריכלות להליך השיפוטי

כיצד המבנה הפיזי של מערכת הצדק משקף את הערכים הנמצאים בבסיסה? השוואה בין המרחבים המשפטיים בהַמִּשְׁפָּט **מאת פרנץ קפקא לבית המשפט העליון מסייעת להבין את השפעת האדריכלות על ההליך השיפוטי**

כרמל חנני

"היכל המשפט אינו אלא זירת מלחמה – מלחמת הצדק. אין לכם במלחמות טהורה וקדושה ונשגבה מזו: עילתה היא הזכות, נשקה הוא החוק ותוצאתה היא דין צדק".[1] (השופט חיים כהן)

1. הקדמה

השופט בדימוס חיים כהן מתאר את היכל המשפט כזירה שבה נערכת מלחמת הצדק. כמו בזירת אגרוף, ניצבים הלוחמים זה מול זה ומתכתשים בדרך של אחד מהם לניצחון. ואולם, לפי כהן המלחמה המשפטית "טהורה", "קדושה" ו"נשגבה" יותר ממלחמה רגילה. בעוד שכהן מתייחס לעילה, לנשק ולתוצאת מלחמת הצדק כמייחדים אותה ממלחמות אחרות, במאמר זה אני מבקשת להסב את תשומת הלב לגורם נוסף המעצב את מלחמת הצדק, והוא זירת המלחמה עצמה. באמצעות אלמנטים חזותיים, אוֹכף היכל הצדק על הנוכחים בו את כוחו הממשמע. הוא מבהיר כי לשדה המלחמה המשפטי חוקים משלו, וכי כל עוד הנוכחים נמצאים בין כתליו, עליהם לציית לחוקים אלה.

על אף כוחו הממשמע של מראה היכל הצדק, לרוב זונחת הדיסציפלינה המשפטית את חקר המרחב המשפטי ומעדיפה להתמקד במילה הכתובה. זאת, מתוך ההנחה שפסק הדין משקף היטב את הדרמה המתרחשת בבית המשפט; ושגם אם האקט השיפוטי היה נערך במרחב אחר, תוצאת המשפט היתה זהה.[2] במובן זה, החלל המשפטי נתפס כנייטרלי, כשטוח וכאובייקטיבי. ואולם, למעשה, לעיצוב החלל המשפטי השפעה רבה על אופי ההליכים המתקיימים בו. כותבים רבים, בעיקר מתחומי מדעי החברה, מצביעים על השפעת עיצוב הפנים והחוץ של בית המשפט על כינון ההליך

השיפוטי. למשל, לפי חוקרים אלה ההפרדות המרחביות בין מקומות הישיבה של השחקנים השונים באולם המשפט (השופטים, עורכי הדין והציבור יושבים במקומות ייעודיים, ולעתים אף מופרדים זה מזה במפלסים שונים) הן בעלות השפעה מכרעת על היכולת לאכוף את כללי הפרוצדורה של ההליך. בדומה, גם אזורי השהייה של המבקרים, חלל הכניסה לבניין וחזיתו החיצונית – כולם מעבירים מסרים פוליטיים־חברתיים למבקרים או לצופים חיצוניים.[3]

עיצוב החוץ והפנים של מבנה בית המשפט מגלם ערכים ותפיסות עולם, ויש להפסיק להתייחס אליו כאל רקע פסיבי בלבד. ניתן להדגים זאת באמצעות השוואה בין אלמנטים מרחביים נבחרים בהליך המשפטי המתואר ב**המשפט** מאת פרנץ קפקא[4] לבין אלמנטים מרחביים הקיימים בבית המשפט העליון בירושלים.

דוגמה להשפעת עיצוב בית המשפט על כינון ההליך השיפוטי ניתן לזהות בבית המשפט העליון האמריקאי. חזית בית המשפט מרושתת בעמודים קורינתיים עבים וגבוהים ולפניה ניצב גרם מדרגות רחב המוביל לכניסה לבניין. החזית מגלמת את רעיון ההיררכיה, באמצעות מיקום – ממשי ורעיוני – של האזרחים הממוצעים מתחת לצדק.[5] המדרגות מקנות למבקרים תחושה שלפיה עליהם לעלות כדי להתקרב לחוק; כשהם מגיעים אל מפלס הכניסה, גובהם של העמודים הקורניתיים מזכיר להם את קטנותם ואת יחסי הכוחות שבמסגרתם הם עומדים להימצא. זוהי דוגמה לאופן שבו מבנה בית המשפט – על סגנונו האדריכלי, חומרי הגלם המרכיבים אותו והאלמנטים המרחביים הכלולים בו – מבטא ערכים המועברים למבקרים בו. כל היכל משפטי הינו יצירה אדריכלית המשקפת את החברה שבה היא נבנתה, ובשל השוני התרבותי בין חברות שונות, גם המסרים שהם מעבירים – שונים: בהיכל אחד יודגשו, לדוגמה, היררכיה ומעמדו הרם של המשפט ביחס לאזרח הפשוט, ובאחר שקיפות המערכת המשפטית והשוויון בפני החוק.[6]

2. המשפט של קפקא ובית המשפט העליון בירושלים

המשפט של קפקא פורסם ב-1925 ונחשב לאחת מיצירות הספרות המשפיעות ביותר במאה ה-20. הרומן מגולל את סיפורו של יוסף ק', אזרח שומר חוק הנשפט על ידי מערכת בעלת סמכויות עניפות ובלתי מוגדרות, מבלי לדעת כלל באיזה פשע הוא מואשם. לכאורה, סוקר הרומן הליך משפטי (פלילי) שגרתי, אך למעשה מן המשפט הקפקאי נעדרות תחנות רבות, לרבות החשובה ביותר – ניהול המשפט עצמו. מערכת הצדק ב**המשפט** מתוארת ככזו הזונחת כל ניסיון ליצור לגיטימציה להליך המשפטי, ובמקום זאת מבקשת להכריז על סמכותה ועל תקפותה רק לאחר שהגיעה לכלל החלטה. כחלק מכך, מתאר קפקא נאשמים התועים לאורך מסדרונות ארוכים – מבלי שיפגשו ייצוג נראה לעין של משפט או סמל של מראית פני הצדק – והמוצאים את עצמם לבסוף עומדים בפני פסיקה שכאילו הגיעה משום מקום.

לעומת מערכת הצדק המשונה והחשוכה הזו, נדמה, על סמך עיצובו של בניין בית המשפט העליון בירושלים, שהוא מייצג מערכת משפטית שהיא שיא הקִדמה והנאורות. הבניין, שנבנה ב-1992 בעיצוב האדריכלים עדה ורם כרמי, משובץ לעייפה בסמלים חזותיים המבטאים ערכים ועקרונות משפטיים, כגון צדק, שקיפות והדרת כבוד לחוק. ואכן, רון טוראל כותב כי

> מלכתחילה היה ברור שבניין בית המשפט העליון צריך לשאת נאום. לא היה, כמדומני, אפילו מקרה אחד שבו הציפייה מיצירה ארכיטקטונית התרכזה כמעט כולה במסר... היתה באוויר איזו תקווה שהארכיטקטים יעוררו כאן מהפכה, וזאת באמצעות "שדר" ארכיטקטוני כלשהו שיבהיר לעם, לנבחריו ולשופטיו... שיש ערך עליון, נשגב, שכולנו התעלמנו ממנו, והבניין יזכיר לנו את קיומו.[7]

יחס היררכי מצד החוק

לכאורה, נדמה כי אין דבר המשותף לשתי מערכות צדק אלה (זו שמתוארת ב**המשפט** וזו שמייצג בית המשפט העליון), וכי הן מנוגדות זו לזו במהותן. ואולם, ניתוח מרחבי של החלל המשפטי בשתי המערכות חושף כמה נקודות דמיון. שתי המערכות מדגישות, למשל, את היחסים ההיררכיים שבין החוק לאדם. בשתיהן, נכנסים המבקרים לחלל המשפטי דרך שער גדול ורחב, הנוטע בהם תחושת קטנות: בדומה לשער בבית המשפט העליון, שהינו רחב מאוד ומגיע לגובה של שלוש קומות, גם השער ב**המשפט** מתואר כחורג ממידות האדם, וכמתאים למעבר של סחורות גדולות. כמו כן, ק' מספר לכומר משל הנקרא "בפני החוק", העוסק באדם שמחפש

בית המשפט העליון האמריקאי

גרם מדרגות בכניסה לבית המשפט העליון בירושלים

את החוק אך אינו מסוגל לעבור בשער המוביל אליו. השער הבלתי עביר מסמל את היות החוק בלתי מושג מנקודת מבטו של הפרט, ואת הנחישות וההתמדה שעל הפרט להפגין כדי להגיע אליו.

אלמנט מרחבי נוסף המדגיש את היחסים ההיררכיים שבין המשפט לאדם הוא העובדה שכדי להגיע אל ההליך השיפוטי נדרש המבקר לעלות, בין היתר באמצעות מדרגות (זאת, בדומה למדרגות הנמצאות בכניסה לבית המשפט העליון האמריקאי, כנזכר לעיל). המבקרים המגיעים אל בית המשפט העליון מכיוון מזרח נדרשים לעלות תחילה במשעול מדרגות המכונה "מעלה דבורה". לאחר הכניסה לבניין, המבקרים נדרשים לעלות בגרם מדרגות נוסף, המכונה "הסימטה הירושלמית", כדי להגיע אל מפלס הקהל. בסימטה זו עולים המבקרים מנקודה נמוכה וחשוכה יחסית אל עבר חלון מזרחי גדול. החלון מאפשר חדירת אור טבעי ההופך את קצה העלייה לנקודה בעלת משמעות סמלית. כמו כן, כדי להגיע ללשכות השופטים, על המבקרים בבניין לעלות בגרם מדרגות נוסף, שסגור בדרך כלל בחסם פיזי ובסופו ניצב שומר. בדומה, גם ב**המשפט** נדרש ק' לעלות מדרגות רבות מספור כדי להגיע אל משפטו, המתנהל בקומה החמישית של בניין מגורים. בנוסף, לשכות השופטים שוכנות בעליית הגג של בניין המגורים, שאליהן מוביל גרם מדרגות ארוך ומפותל שבסופו מדרגה נוספת, גבוהה יותר מן השאר, המדגישה את המשמעות הסיפית של המעבר בדלת הכניסה ללשכות. אמצעים עיצוביים אלה משדרים למבקרים בשתי מערכות המשפט שהצדק הוא עליון, ושיש לעלות כדי להגיע אליו.

האור הטבעי והנגישות לחוק

כמות האור הטבעי החודרת אל המרחבים המשפטיים ב**המשפט** ובבית המשפט העליון היא מנוגדת. ב**המשפט**, אל המרחבים המשפטיים חודר אור טבעי מועט. כאשר ק' מגיע אל לשכות השופטים, הוא נוכח לגלות שהן אפלות: אור מועט בלבד חודר אליהן דרך חרכים בגג; כלל הפתחים חסומים בקרשי עץ, והאווירה כולה היא של מחנק ושל צפיפות. לעומת זאת, אור טבעי רב מאיר את בית המשפט העליון בירושלים. חלונות רבים מאפשרים לאור טבעי לחדור אל מבנה בית המשפט וחושפים את המבקרים אל העיר שנמצאת מחוצה לו. מיד לאחר הכניסה למבנה, לדוגמה, מגיעים המבקרים אל חלון רחב שדרכו ניתן לצפות בעיר מכיוון מערב.

כמו כן, מידת הנגישות לחוק בשתי המערכות היא מנוגדת. ב**המשפט**, המערכת המשפטית מתאפיינת במידה מועטה של נגישות לחוק. היעדר הנגישות לחוק מתבטא בכך שספרי החוק סגורים בפני ק', וכשהוא מבקש לראותם הוא נענה בסירוב. ק' תופס את היעדר הנגישות כאחד ממאפיינה של מערכת החוק, שבה "אדם נדון לא רק בלא אשם אלא גם בלא ידיעה". בנוסף, ב**המשפט** לא מיוחד לעורכי הדין מקום באולם המשפט. בחקירתו ניצב ק' בודד בחדר, כשמולו יושב השופט החוקר ומאחוריו ציבור רחב של בני־אדם לא מוכרים. זאת, באופן התואם את דברי עורך הדין הולד, שמסביר לק' כי "לפי החוק אין הסניגוריה מותרת אלא רק נסבלת, והדעות חלוקות אף בשאלה זו", ולכן "בשימועים עצמם אין הסניגור רשאי להיות נוכח".[8] לעומת זאת, עיצוב המבנה של בית המשפט העליון מבטא נגישות לחוק. הספרייה, למשל, תחומה בקיר זכוכית המאפשר "לבאים לבית המשפט לראות תחילה את ספרי החוקים בדרכם

חלון בבית המשפט העליון

אולם בבית המשפט העליון

לאולמות המשפט, כיוון שהחוק הוא הבסיס למלאכת השיפוט".[9] כמו כן, בניגוד לעורכי הדין ב**המשפט**, בבית המשפט העליון עורכי הדין המייצגים את שני הצדדים – התביעה וההגנה – יישובים סביב שולחן יחיד, בצורת חצי גורן, אל מול השופטים.

פריפריה מול מרכז

מיקומה הגיאוגרפי של מערכת הצדק – בשולי העיר או במרכזה – משפיע על מידת נראותה של מערכת הצדק ומרמז על

מיקום בית המשפט העליון בירושלים

החשיבות שמייחסת לה החברה שבה היא פועלת. ב**המשפט** ובבית המשפט העליון בירושלים, מיקום המערכת המשפטית במרחב החיים היומיומי הוא שונה. ב**המשפט**, מבני החוק והדמויות הקשורות במערכת המשפטית ממוקמות בפריפריה ולא במרכז העיר: בית החקירות, לשכות השופטים וביתו של עורך הדין ממוקמים בפרבר מגורים מרוחק שק' לא דרך בו מעולם. גם ביצוע גזר הדין נעשה בשולי העיר, לאחר שק' ושומריו חוצים את מרכזה. על אף שמרכז העיר בדרך כלל סואן ושוקק, באותה העת הוא שומם ושקט. מערכת הצדק ב**המשפט** היא מערכת צללים נסתרת מן העין, בעלת מעמד משני ביחס למערכות מסדירות אחרות, כגון המערכת הכלכלית. יתר על כן, נראה שמדובר במערכת הגלויה רק לעיניהם של "אזרחים אשמים". כפי שמעידים עוצריו של ק': "הרשות שלנו... נמשכת אל האשמה וחייבת לשגר אותנו, השומרים".[10] המיקום הפריפריאלי של מערכת הצדק הקפקאית נלווה לעוני ולעליבות המאפיינים את הבניין שבו נערך המשפט – בית שיכונים חד־גוני ואפור. קביעת משכן החוק במקום כזה מעלה תהיות על מידת כוחו: האם צדק השוכן בדירה שכורה הוא – כמו דייר שוכר – ארעי וזמני? האם כפי שהשוכרים תלויים בבעל הדירה, גם צדק השוכן בדירה שכורה הוא תלוי־בדבר? ובעיקר, מדוע מוצב הצדק במקום כה עלוב? האם כדי להמחיש את הקרבה ואת הנגישות של המשפט גם לדל ולאביון, או שמא המדובר בביקורת חברתית נוקבת מצד קפקא, הטוען כי מערכת המשפט פועלת בעיקר נגד בני המעמדות הנמוכים בחברה (שלפי התפיסה הבורגנית־קפיטליסטית אשמים תמיד במצבם)?

בשונה ממערכת הצדק ב**המשפט**, לבית המשפט העליון תפקיד חברתי־פוליטי מרכזי בחברה בישראל.[11] בהתאם, בניין בית המשפט העליון ממוקם בראש גבעה במרכז עיר הבירה – כך שהוא נראה מנקודות שונות בעיר – בסמיכות לבנייני ממשל ותרבות בעלי חשיבות לאומית. הבניין ממוקם בלב צומת היסטורית-מרחבית (הצטלבות צירי הקארדו והדוקומאנוס הירושלמיים) באופן שקושר אלמנטים פיזיים בקנה מידה ארצי (כמו הים התיכון ומדבר יהודה) באלמנטים תרבותיים־רוחניים (כמו העיר העתיקה ממזרח, ומוסדות תרבות ופוליטיקה לאומיים ממערב).

מעורבות לעומת נפרדות

ואולם באופן מעניין, על אף שהיכל הצדק של קפקא נמצא בפרבר מרוחק המנותק מן העיר הגדולה, הבניין עצמו נמצא בלב הוויית חיים שוקקת, שאינה פוסקת מלפעול גם כאשר ק' מגיע להיחקר. כפי שמסביר הצייר טיטורלי לק', למערכת המשפט הקפקאית בעלות על חיי הפרט בכללותם:

"גם הילדות האלה שייכות לבית המשפט". "מה?" התפלא ק', הרחיק את ראשו הצדה והביט בצייר. ואילו זה חזר אל כיסאו והבהיר "הלא הכול שייך לבית המשפט'".[12]

כחלק מכך, ההליך המשפטי הקפקאי חודר אל המרחב הפרטי – החקירה נעשית בדירת מגורים, ולשכות השופטים ממוקמות בעליית הגג. **המשפט** הקפקאי נמצא פיזית בכל היבט בחייו של ק' (ביתו, עבודתו, משפחתו), ומטשטש לחלוטין את ההבחנה בין הפרטי לציבורי: מעצרו של ק' מתרחש בחדרו הפרטי, חקירתו נערכת בדירת מגורים ולקוחותיו בבנק משוחחים עימו על ההליך (שאינו חסוי). נדמה שאין ביכולתו של ק' "לברוח" מן "המשפט", משום שכפי שמציין הצייר, לשכות השופטים נמצאות בעליות הגג של כל בניין ובניין. בנוסף, גם הזמן המוגדר כפרטי – יום המנוחה השבועי (יום ראשון) – מופקע לטובת המשפט, וק' נקרא לחקירות ולאירועים משפטיים דווקא ביום זה.

בהשתלטותה על המרחב והזמן הפרטיים, משדרת מערכת המשפט הקפקאית לפרט כי בוטלה ההפרדה בין "בית" לבין "משפט" – העולם המשפטי נטמע כולו בעולם החול וכעת השניים הם אחד. המשפט מלווה את האדם בכל אשר יפנה, והאדם חי את חיי היומיום שלו בדירת מגוריו כשעינו הפקוחה של השופט נמצאת תמיד מעליו – בעליית הגג. ייתכן שבכך מבקש קפקא למתוח ביקורת על ההפרדה־לכאורה שבין חיי הפרט לבין מערכת המשפט, ולהמחיש כי גם מחוץ לעולמו של הרומן, בחייהם של בני האדם הממשיים, האדם נמצא תמיד תחת עינה הבוחנת של מערכת המשפט.[13]

בניגוד ברור למצב המתואר ב**המשפט**, בית המשפט העליון, הממוקם בלב ירושלים, נהנה מניתוק מרחבי יחסי מן הסביבה העירונית הסואנת ומוקף בשטחים פתוחים (חניה וצמחיה). ניתוק זה תורם לכך ש"באולמות נשמר השקט הנכון לבית המשפט".[14] בנוסף על היותו מנותק מן הסביבה העירונית המיידית, ההליך השיפוטי בישראל מתרחש ב"בית המשפט", כלומר במבנה המיוחד כולו למשפט. קיום המשפט במבנה ייעודי, המבודד מן הסביבה העירונית, מונע מן המשפט להתפרץ אל מרחב חיי היומיום, ובכך מסייע לשמר את ההבחנה בין הספירה הפרטית לספירה הציבורית.[15]

3. סיכום

ההשוואה בין **המשפט** לבין בית המשפט העליון חושפת שני ייצוגים מרחביים נבדלים של מערכות משפטיות, המשקפים תפיסות שונות בנוגע למקומו של המשפט בחברה. ההליך שמתאר קפקא מתרחש במרחב חשוך, אטום ומקוטע, המעצים את העיוותים במערכת המשפט והתורם לתחושה שלא נעשה צדק עם האזרח ק'. לעומת זאת, המרחב בבית המשפט העליון שואף להעביר מסר של שיפוט הוגן ושל הדרת כבוד לחוק, באמצעות מוטיבים של אור טבעי ושל שקיפות.

כל עוד נשמרת ההפרדה בין החלל המשפטי לשיח המשפטי, ומרחב המשפט נתפס כרקע פסיבי בלבד, כוחו של המרחב נותר מוגבל, ובכך מוחמצות, במידת מה, יכולותיו לתרום לשכלול המערכת המשפטית והיחסים שבין החוק לאזרח. כך, למשל, ניתן לשאול האם הייצוג הפיזי של הצדק משפיע על תחושותיהם ועל תפיסותיהם של השופטים והנשפטים בבתי המשפט? האם תכנון מרחבי שונה מביא להתנהגות שונה בתוך המרחב? והאם קיים קשר בין העיצוב המרחבי לבין שקיפות התהליך? ייתכן שמחקר עתידי מקיף, העוסק בממשק שבין המרחב השיפוטי והמרחב הפיזי־אדריכלי בישראל, יוכל להאיר את האפשרות לקדם צדק באמצעות תכנון ועיצוב המרחב.

הערות

1 ח' כהן, "ברכה לעורכי דין בראשית דרכם, סתו 1980", **נאום לכל עת** (עורכת: ת' תירוש, 1993), 41.

2 Rosenbloom, J. D, *Social ideology as seen through courtroom and courthouse architecture*, 22 Colum.-VLA JL & Arts 463 (1997).

3 שם.

4 פ' קפקא **המשפט** (אברהם כרמל תרגום מגרמנית, 1992).

5 Hanson, A., *Scales of Justice: How Courtroom Architecture in the United States and Japan Influences and Reflects the Politics of their Legal Systems* (2011).

6 Greenberg, A, *The Public Face of Architecture: Civic Culture and Spaces* 209 (1987)

7 י' טוראל "איך אומרים "צדק" **סטודיו** 41 54 (1993).

8 קפקא, **המשפט**, עמ' 112.

9 מנשר רשמי למבקרים, בית המשפט העליון, המחלקה לקשרי חוץ.

10 קפקא, **המשפט**, עמ' 10.

11 ח' יעקובי "מבית משפט להיכל צדק: דיון בשיח האדריכלי שליווה את תכנונו ובנייתו של בניין בית המשפט העליון בירושלים" **אלפיים** 27, 203 (התשס"ד).

12 קפקא, **המשפט**, עמ' 144.

13 אפשרות זו עולה בקנה אחד עם הגישה המכוננת למשפט. לפי גישה זו, המשפט אינו כוח הפועל על החברה מבחוץ, אלא הוא "הפעולה החברתית עצמה", כלומר רכיב פנימי של היחסים החברתיים שנוכח בהם כל העת (P. Ewick and S. Silbey, *The Common Place of Law – Stories for Everyday Life* [1998], p. 34-35). כמו כן, לפי הגישה המכוננת פרקטיקות חברתיות הן חסרות פשר אלא אם מביאים בחשבון את הנורמות המשפטיות המייצרות אותן (Sarat, A. and TR Kearns, "The Cultural Lives of Law", *Law in the Domains of Culture* [1998], p. 1, 10).

14 ש' יוסף **בניין בית המשפט העליון, ירושלים** (1993). עמ' 111.

15 כיום, רובם המכריע של הליכי המשפט מתקיימים במבנים שהוקמו במיוחד למטרה זו. מבנים ייעודיים אלה הופכים למובלעות גיאוגרפיות, בעלות אופי מובחן ומורם מעם. במובלעות אלה מופקים מבעים העוסקים בשיפוט אירועים שהתרחשו במרחבים הענקיים של המדינה המקיפה אותם (אלמוג, **משפט וספרות בעידן הדיגיטלי** [2005]). לעומת זאת, עד לפני כ-200 שנה לא היו קיימים כלל בניינים או אולמות ייחודיים שנבנו לטובת האירוע המשפטי. משפטים נערכו בבתים ובמבנים ששימשו לצרכים שונים, כגון טירות, כנסיות, חדרי אסיפה ומבנים של גילדות מקצועיות. זאת, בהתאם למעמדם ולסמכותם השיפוטית של השופטים, ובעיקר – בהתאם לשאלה היכן היה מקום פנוי.

כרמל חנני, תלמידת השנה הרביעית

עיקרון האוחצ'ה

על אף שמקורה בטלוויזיה, התנועה של האוחצ'ית – מן המחשכים של חוגי ההומואים בתל אביב של שנות השמונים אל הזרם המרכזי של התרבות הישראלית – היא לא רק בגדר בידור או שעשוע. היא נושאת עמה הבטחה למפנה ביחס לתפיסה המקובלת של הגבריות, ולא רק בקרב דובריה ה"ילידים". אז למה בעצם כדאי לעלות על הנש?

שחר אטואן

כיוון שלא התראינו זמן רב, ניצלנו עמית ואני את הנסיעה המשותפת במונית להשלמת פערים: ענייני עבודה ואקדמיה, מעט רכילות, וסטטוס היחסים של עמית עם בחורה שהכיר באחרונה. שקועים בשיחתנו במושב האחורי, לא שמנו לב לכך שהנהג מאזין לנו, עד שהבחנו במבטו המבולבל נשקף מן המראה הקדמית. כמה שניות קודם לכן הוא שמע אותי פונה לעמית בלשון נקבה, ועתה עיניו היו מצומצמות כמי שממתין לתגובה מתקנת, משפט נוסף שיבהיר לו כי לקה בשמיעתו. לרוע מזלו, בחר עמית להשיב לי באותה הלשון, ואף אמר את המילים בקול גבוה ובניגון נשי. חייכנו זה לזה והמשכנו בשיחה.

בדיעבד, ייתכן כי טשטוש הדעת הרגעי שחווה נהג המונית נגרם בין היתר מן השימוש שעשינו, עמית ואני, בביטויים שלא הכיר; ובמלים שהמצלול שלהן נשמע לו מוכר, אולי, משפות כמו ערבית, אנגלית או צרפתית, אך הגייתן היתה משובשת. מה הסיכויים שהצליח לזהות את מקורן בעגה האוחצ'ית, דיאלקט שהתפתח באופן מקודד ולא־רשמי בקהילת ההומואים בתל אביב בשנות השמונים של המאה שעברה? בשנים האחרונות עוררה אמנם הלשון הזו הדים גם בזרם המרכזי של התרבות הפופולרית, אך ארשת המבוכה של הנהג בעת שעזבנו את המונית לא רמזה כי הוא מודע לכך. ספק אם הבין שעמית התייחס אליו כשסינן "תודה, מתוקה".

פריצת הגדר המשמעותית של האוחצ'ית קרתה אשתקד בתוכנית הטלוויזיה "ארץ נהדרת". מאז, היא נחשפה במסך הקטן – בסרטוני פרסומת, ובתוכניות נוספות ששודרו בערוצים מרכזיים, בזמני צפיית שיא, כמו "אמא ואבא'ז"; ונשמעה ברדיו, כששירו של עומר אדם, "תל אביב" – שהוקלט במקור לקידום

ליין מסיבות גאה – הפך להיט פופ סוחף. קודם לכן, היא גם נכללה ברשימות שהתפרסמו בעיתונות היומית. הראשון שהתייחס לתופעה הזו היה העיתונאי והסופר רוביק רוזנטל. בספרו "הזירה הלשונית"[1] הוא תיאר את התופעה כך:

> מילון חדש צמח במתחם שנקין־אלנבי־פלורנטין. לא ברור כמה מדברים לפיו... אבל הוא מילון יצירתי ומשעשע להפליא, אשר אמור להחליף עבור דובריו את המילון העברי. מדובר במילון "אבן שושנה", והוא נוצר במועדוני ההומוסקסואלים בתל אביב, בקרב הגרעין הקשה של מה שהם עצמם מכנים "קלאב גירלז"... המילון הופיע תקופה ארוכה בעיתון **הזמן הוורוד**, ומשם, במסגרת תוכנית רדיו שבועית ברדיוס 100 בשרון, הופצו מילותיו ברחבי הקהילה בארץ. קבוצת מילים מובילות נקלטה, אחרות באות והולכות.[2]

באותו זמן עדיין לא קראו ללקסיקון הזה אוחצ'ית כי אם **מילון אבן שושנה**, ולמען האמת גם היום אין זה שמו הבלעדי. בהיותה שפה לא רשמית, היא מוכרת בשמות שונים: חלק מדובריה מכנים את השימוש בה כ"לעלות על הנש" (כלומר, לדבר דיבור נשי) או פשוט "להרים". "להרים", אגב, היא מילה שמישה באוחצ'ית, והיא נושאת מנעד משמעויות קוטבי: להרים את המורל, להרעיש ולעשות שמח, מצד אחד; או לתקוף מילולית, מצד שני. "להרים" היא מן המילים המעטות באוחצ'ית שמקורן בשפה העברית. המונחים והביטויים שמרכיבים את הלקסיקון האוחצ'י יונקים ממקורות שונים: קצתם מערבית העיראקית (כמו למשל "וודג'", שפירושו פנים, ו"אוחצ'" – כמובן – שמשמעותה אחות) וקצתם עיוות של מלים משפות אירופיות, בעיקר אנגלית ("דיט", אחת המלים הנפוצות ביותר, היא עיוות של that שפירושו "זה" או "זאת"; "יוז'ור" משמעו שגרתי או סתמי) וצרפתית ("אקספוזֶה" פירושו לרכל) אך גם ספרדית, גרמנית ואיטלקית.

בהיותה שפה מדוברת המשתנה, מעודכנת ומשובשת תדיר על ידי דובריה, האוחצ'ית מתאפיינת בדינמיות רבה. מדוברי השפה מצופה לגלות לא רק בקיאות בפיתוחיה האחרונים אלא גם להפגין יצירתיות וכושר המצאה ביצירת מושגים וניבים חדשים. בהמשך לכך, קלילות והומור עצמי יתקבלו בברכה: לגן העצמאות, למשל, שני כינויים באוחצ'ית: "הספרייה" ו"ז'ורד ליברטה" (שמקורו בצרפתית משובשת); ובנוסף לכינויים אלה, מילון **אבן שושנה**, כפי שהוא פורסם בעיתון **הזמן הוורוד**, יזם הצעה חדשה: "סאמר סקול".

בשנים האחרונות נעשתה האוחצ'ית מושא למחקר באקדמיה, והבלשן ארז לבון ייחד פרק בספרו *Language and the Politics of Sexuality*[3] לדיון נרחב בה. עיקר הדיון שעורך לבון הוא ההשוואה המתבקשת בין האוחצ'ית והפּוֹלארי, מקבילתה הבריטית.[4] בהמשך, באמצעות טבלת מושגים שאיגד, מצביע לבון על שדות המשמעות הראשיים שאליהם מכוון הלקסיקון האוחצ'י: המאפיינים הפיזיים, ההתנהגותיים והמיניים של גברים. לבון מפנה את תשומת הלב גם לרעיון לקסיקליזציית־היתר (over-lexicalisation) שהציג הבלשן הבריטי פול בייקר (Baker) בספרו *Polari – The Lost Language of Gay Men*.[5] בייקר גורס כי בחינת התכנים הלקסיקליים של שפה מסוימת היא כלי מהימן לחשיפת הנושאים המעסיקים את דובריה. לשיטתו, כשמדובר בלשון סתרים, התופעה של צבירת מילים רבות כדי לתאר רעיון יחיד עשויה להיות מוּגעת משני גורמים: אפשר שהחשיפה של מילים מסוימות של העגה (למשל, אוחצ'ית) בזרם המרכזי של השפה השלטת (למשל, עברית) מביא לצורך במציאת חלופות חדשות; או, לחלופין, שהרעיון או המושג שהמילים הללו מבטאות הוא חשוב ומרכזי לקבוצת הדוברים, ולכן מילים חדשות מומצאות, שוב ושוב ובאופן ספונטני, לצורך הדיון הנרחב על רעיון או מושג זה.[6]

במקרה של האוחצ'ית, קהילת הדוברים היא סוגיה מעניינת כשלעצמה. לבון מאפיין את האוחצ'ה כ"גבר הומו צעיר, בעל גינונים נשיים, לרוב ממוצא מזרחי, שמבנה גופו רזה, והוא נוהג ללבוש את בגדי המעצבים העדכניים ביותר".[7] ואולם בהמשך, מפגש מקרי שלבון מתאר עם חבורת צעירים בבית קפה בתל אביב שופך אור נוסף על דמותה של האוחצ'ה, ועל קהילת הדוברים "הטבעית" של האוחצ'ית. "הם היו צעירים (לא מעל גיל 18 לדעתי) ורזים מאוד, והם לבשו מכנסי ג'ינס מעוצבים והדוקים שנשטפו בחומצה, ומעין חולצות טי שנראו כבייבי דולז. לכל אחד מהם היה שיער כהה שנצבע בגוונים של בלונד... שמתי לב גם שאחד מהם היה מאופר באייליינר. בן־רגע התעניינתי מאוד בחבורת הבחורים הזו, מתוך האמונה שסוף סוף פגשתי בדוגמאות חיות של אוחצ'ות".[8] ואולם לטענתו של לבון, בסופו של דבר הבין כי למעשה לא היו אלה "דוגמאות חיות של אוחצ'ות". לבון כותב כי גברים אלה ענו אמנם לחלק מן הקריטריונים המגדירים אוחצ'ה, אבל, לדבריו, הוא מעולם לא פגש "מישהו שהגדיר את עצמו ככזה,

או שגילם את כל המאפיינים המדוברים – חזותיים ולשוניים". לאחר מכן מוסיף לבון פרט מסקרן המשנה את התמונה: "באותו ערב", הוא ממשיך,

> התחלתי להבין שבמקום להתייחס למציאות קיימת, כדאי להבין את המושג אוחצ'ה כארכיטיפ בדמיון הישראלי (ההומואי) המשותף, כזה המייצג ניגוד קוטבי להמשגה השלטת של הגבריות הישראלית (כלומר, של "גברים כחיילים"). מה שמעניין, אפוא, הוא לא האוחצ'ה כדוגמה אתנוגרפית לגילום של מיניות, אלא הדימוי של האוחצ'ה כמעין התגבשות ההיפוך המוחלט לתפיסות הנורמטיביות ביחס למגדר, למיניות ולשפה בישראל.[9]

במילים אחרות, לאחר שנכזב מתקוותו לפגוש אוחצ'ה "אמיתית" – אחת שגם תעיד על עצמה שהיא כזו, ושגם תגלם את כל המאפיינים המיוחסים לה (חזותיים ולשוניים כאחד) – מציע לבון לראות באוחצ'ה עמדה. עמדה זו קוראת תיגר על המגוון המצומצם של זהויות גבריות הנתפסות בישראל כתקינות, ועל האופן שבו מתעצבות ההתנהגות המינית והשימוש בלשון – בהלימה מלאה לתפיסת הזהות הזו.

גילוי זה אינו מרפה את ידיו של לבון. הוא סבור כי לאפשרות שאוחצ'ות, כשלעצמן, אינן קיימות כישויות ממשיות, אין כל קשר למציאות של האוחצ'ית, הלשון המזוהה עם האוחצ'ות. "אני מאמין", כותב לבון, "שאוחצ'ית מייצגת סגנון של לשון שאין לה 'דוברים ילידים'... קול המיוחס ל'אחרים' אך לעולם אינו נמצא 'חי' בידי האחרים הללו".[10] את מסקנתו זו תומך לבון בשיחות שניהל עם גברים הומואים. לדבריו, המושג אוחצ'ה עלה בהן לעתים קרובות, אך השימוש שנעשה בו היה ביחס ל"אחר" רטורי. או, במלים אחרות, הדימוי של האוחצ'ה התפרש כ"קונטרפונקט לאידיאלים המסורתיים של גבריות בישראל", כלשונו של לבון.[11] בנוסף, רוב הגברים שראיין לבון שציינו כי הם מדברים אוחצ'ית או נוהגים לשלב מילים מתוכה בשפתם הודו כי הם עושים זאת בעיקר לצורך שעשוע ויצירת אפקט קומי.

להרים או לא להרים?

גילויים אלה שופכים אמנם אור על אופני השימוש באוצר המילים של האוחצ'ית, אך אינם מצליחים להעמיד הסבר משכנע דיו לשאלה: מדוע גברים הומואים לא־מעטים מעדיפים לאמץ דיבור נשי באופן קבוע. ראוי לציין כי גם בקרב ציבור הגברים הנתפס כקהילת ההומואים, השימוש באוחצ'ית הוא שנוי במחלוקת. לאור העובדה שמאז שנות השבעים של המאה שעברה רוב ההבניות של זהויות הומוסקסואליות נטו להתמקד בפוטנציאל של גברים הומואים להיות גבריים יותר, דיבור בלשון נקבה עדיין נתפס היום כצורם או כבלתי מחמיא.

לפיכך, השאלה מה מניע גברים לדבר בלשון נשית מופגנת נותרת בלא מענה, והיא הופכת חריפה עוד יותר ביחס לגברים שנטייתם המינית מטילה ספק רב בזהותם הגברית התקינה. הרי היסוד המגונה שבבסיס הזהות ההומואית הוא הנחתו של פגם מובנה בגבריות. למעשה, עצם התיוג כהומוסקסואל מאיין כמעט אוטומטית את גבריותו של הסובייקט שנושא אותו, ומכאן גם כוחה ההרסני של המילה "הומו" כנאצה.

באופן מפתיע, הבנה זו מובילה להסבר מעניין באשר לשימוש באוחצ'ית, בקרב גברים הומואים בעיקר, אם כי לא רק: בהסתמך על תצפיותיו על בעלי חיים בטבע בתחילת שנות השבעים של המאה שעברה, ובמטרה להסביר אופני תקשורת בעולם החי, ניסח הזואולוג הישראלי אמוץ זהבי את עקרון ההכבדה. עקרון זה קובע כי כדי שמסר יהיה אמין, חייבת להתקיים הלימה בינו לבין הסימן המעביר אותו, כך שהונאה תהיה בלתי משתלמת. במילים אחרות, זהבי גילה כי במקרים רבים מטרת המסר היא להפגין את בריאותו או את כושרו של פרט מסוים, וזאת באמצעות צורות שונות של הכבדה, שהיא בלתי כדאית לרמאי, כלומר למי שאינו בריא או כשיר.[12]

אחד הביטויים המוכרים של עקרון זה היא התנהגותו של הצבי: לא פעם, כשצבי מבחין בטורף, הוא נעצר במקומו, מישיר מבט לסכנה, ומתחיל לרקוע באחת מרגליו הקדמיות ולנבוח. אם הטורף מתקרב, הצבי מפנה אליו את אחוריו ומתחיל לנתר כלפי מעלה על ארבע רגליו. קשה להסביר התנהגות זו, המסכנת את הצבי הן בחשיפתו לטורף, שאולי לא היה מודע קודם לכן לקיומו, והן בכך שהיא גוזלת ממנו זמן ומאמץ יקרים שהיו יכולים לשמש לו למנוסה. לפי עקרון ההכבדה, צורת תקשורת זו אינה מכוונת אל הפרטים האחרים בקבוצה – כאיתות אזהרה או כהעברת שדר מצוקה – אלא היא מכוונת ישירות אל הטורף. בהתנהגותו זו מפגין הצבי את חוסנו באופן אמין, ואילו לטורף כדאי לשים לב לאותות אלה, ולהעדיף מרדף משתלם יותר אחר פרט חלש.[13]

עקרון ההכבדה עומד גם ביחס להתנהגות אנושית, ובאמצעותו ניתן להסביר, למשל, את התפתחותם של סמלי מעמד חברתיים־כלכליים. על פניו, בזבוז הוא התנהגות אי

רציונלית שהבזבזן מפסיד ממנה. אלא שלמעשה סמלי סטטוס מהווים ראיה אמינה למדי לעושרו של אדם, יותר מהצהרות, שעשויות להתברר ככוזבות. וכיוון שלעתים לאדם יש עניין ממשי בפרסום מידת העושר שלו, הרי שבזבזנות עשויה להיות מעשה משתלם של רווח בסטטוס החברתי. לטענתי, השימוש באוחצ'ית (ובמיוחד באלמנטים של דיבור נשי מוחצן) בקרב גברים הומואים וסטרייטים כאחד, הוא מהלך דומה שתכליתו המרכזית היא צבירת רווח בסטטוס החברתי. על פניו, השימוש באוחצ'ית מציב את הדובר בעמדה נחותה ביחס לסובבים אותו (ולכל הפחות ביחס לגבריותו הנורמטיבית) ואולם בפועל מדובר ב"הכבדה" המעידה על חוסן.

טענה זו מעלה על הדעת אסטרטגיה דומה לצבירת הון (ואון) סמליים בזירה הפוליטית של הזהויות, שבמסגרתה קבוצת דוברים מסוימת מאמצת כינויים מעליבים או משפילים שכוונו כלפיה קודם לכן, ומחדירה אותם לשיח שלה כביטויים מעצימים: "ניגר", למשל, בקהילת האפרו־אמריקאים בארצות הברית, או "קוויר" בקרב הומואים. האחרון שואף לשאוב את כוחו (ואת היותו מקור לגאווה) בדיוק מן השימוש בו בזיקה להאשמה, לפתולוגיזציה ולהטחת עלבון. אני סבור כי מעמדו של הכינוי "אוחצ'ה" דומה.

ניתן להציע פרשנות נוספת לעוצמתו של השיח האוחצ'י תוך התייחסות לרעיון "המבע הביצועי" (Speech Act), שפיתח פילוסוף הלשון הבריטי ג'ון ל' אוסטין (Austin). בספרו How to Do Things with Words,[14] מפנה אוסטין זרקור לסוג דיבור שנעלם עד אז מן האוזן. הוא מכנה אותו "מבע ביצועי" – דיבור שאינו נועד לקבוע דבר־מה, לדווח עליו או לתאר אותו, אלא לבצע פעולה. לדוגמה: כומר שמכריז על זוג כנשוי, הורים שקוראים לילדם בשם, אדם שעורך התערבות על דבר מה, וכולי. כל אלה הן פעולות שמתבצעות באמצעות מילים, אמירות שעצם הבעתן עולה לכדי פעולה.

וכדי לנתב את הדיון לזירה הפוליטית של הג'נדר – לפני הכול, אוחצ'ית היא דיאלקט טעון מן הבחינה המגדרית – מן הראוי למקדו בעמדותיה של התאורטיקנית הפמיניסטית האמריקאית ג'ודית באטלר (Butler), ביחס למגדר כמבע ביצועי.[15] במאמרה רב ההשפעה "קוויר באופן ביקורתי" (1993) מתייחסת באטלר, בהמשך לאוסטין, למופעי דראג כאל דוגמת מופת למבע ביצועי מגדרי, החושף באופן הטוב ביותר את ממדי הפרודיה שבהתחזות המגדרית, ואת מנגנוני החיקוי התיאטרליים שלה. וכשהיא עומדת על טיבם של מבעי הביצוע המגדריים, היא מרמזת על אופיים המהפכני: "מבעי ביצוע מגדריים אינם עניין של בחירה ממין 'איזה מגדר אעטה היום'. מבעים ביצועיים הם עניין של חזרה נשנית על הנורמות שמהן נבנה כל אחד ואחת... נורמות שמעצבות, מניעות ומשעבדות את הסובייקט הממוגדר – וגם מהוות מצע שמתוכו עשויים לצמוח התנגדות, חתרנות ושידוד מערכות".[16]

בהמשך לאוסטין, הכותב על מבע שהוא מילולי ביסודו, ניתן לראות באוחצ'ית צורת דיבור המפגינה עוצמה והפועלת לכינונה של אמנציפציה מגדרית. זאת, משום שעצם הדיבור המופגן בלשון נשית הוא בבחינת התקפה ישירה על מנגנוני המשטור המגדריים. ולנוכח דבריה של באטלר על אודות מבע ביצועי מגדרי, שהוא מילולי רק בחלקו, מתבקש לתייג את האוחצ'ית כפרקטיקה לשונית המקבילה לזו של מופע הדראג (מבחינת יכולתה לפגום ביציבות המגדרית) ואולי אף חריפה ומרחיקת לכת יותר. לעומת מופע הדראג, המגלה את המימד התיאטרלי שבהתחזות המגדרית באמצעות שיבוש חזותי יזום, הדיבור האוחצ'י נסמך בעיקר על יסודות לשוניים. וככזה, לטעמי, בכוחו להעמיד מופעים המאתגרים לא־פחות את הרציפות המגדרית (למשל, המקרה שבו גבר שהתנהלותו נתפסת כגברית־נורמטיבית, עושה שימוש בדיבור המתויג כנשי במובהק). שהרי כפי שטוען לבון בספרו, השימוש באוחצ'ית אינו מיועד בהכרח לכינונה של זהות הומואית, אלא הוא אמצעי לביטוי של אחרות.

אפילו אם נכון לעכשיו יהיה זה מרחיק לכת לחשוב על האוחצ'ית במונחים של שינוי סדרים קיימים והחלפתם בחדשים, לא ניתן להתעלם מן הרובד הביקורתי הטמון באימוץ השיח האוחצ'י בקרב גברים הומואים וסטרייטים כאחד. אך גם ללא היומרות הללו, אין ספק כי עצם הנכחתו של שיבוש לשוני־מגדרי שכזה בשיח הישראלי הינה קריאת תיגר על יציבותו של הסדר הקיים,[17] ופתיחת חלון הזדמנויות לגברים ישראלים להשתחרר מן הציוויים המסורתיים של תפקידם המגדרי. ובינתיים, יש מקום לאופטימיות. לפני חופשת הפסח מרצה סטרייט סיים את השיעור בברכת "להתראות, חמודוווותתתתת".

הערות

1 רוביק רוזנטל, **הזירה הלשונית** (תל אביב: עם עובד, 2001).

2 שם, עמ' 53.

3 Erez Levon, *Language and the Politics of Sexuality* (Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2010).

4 פולארי (Polari) צמחה כשפה פנימית בקרב אנשי תיאטרון וקרקס, ימאים, פושעים, יהודים וזונות ממין זכר בבריטניה, ככל הנראה כבר במאה ה-19. בדומה לאוחצ'ית, היא שימשה כשפת קוד להומואים עד לביטול החוק האוסר על משכב זכר (בבריטניה זה התרחש בהדרגה בין השנים 1967-1982, ובישראל ב-1988). נקודות דמיון נוספות בין שתי השפות הן ההתפתחות המהירה והמתמדת, וההתבססות על הקנטות, פרודיות עצמיות והפרזות תיאטרליות. כמו כן, לקסיקון הפולארי אף הוא, כמו האוחצ'ית, שעטנז (ביטויים לטיניים עם מילים אנגליות משובשות, ואפילו כמה צירופים מיידיש) אם כי הוא נרחב ומפותח הרבה יותר מזה של האוחצ'ית, אחותו הצעירה.

5 Paul Baker, *Polari – The Lost Language of Gay Men* (London: Routledge, 2002).

6 Ibid., p. 5.

7 Levon, *Language and the Politics of Sexuality*, p. 132.

8 *Ibid.*, pp. 131-132.

9 *Ibid.*, p. 132.

10 *Ibid.*, p. 133.

11 האם השימוש באוחצ'ית הוא מעשה חתרני ביחס לאידיאלים המסורתיים של גבריות בישראל? או שמא מדובר בשימוש אירוני בלשון, שבו הדוברים דווקא מאמצים את האידיאלים המסורתיים האלה (מחקים את האוחצ'ות ה"אמיתיים" באופן שנועד להנמיך אותם, על ידי תיוג שלהם כלא גבריים מספיק)? אני סבור כי שני הרכיבים האלה קיימים בשימוש באוחצ'ית, לעתים בה־בעת, וכי לא תמיד ניתן להכריע באופן חד־משמעי האם המדובר בחתרנות או בפרודיה מנמיכה על אוחצ'ות. בסופו של יום, הדיבור באוחצ'ית, במיוחד הדיבור בלשון נשית, מביא עמו אי נוחות מסוימת (לדוברים ולמאזינים כאחד) ולכן מעלה תחושות מעורבות גם בדוברים עצמם. להבנתי, דואליות זו – היכולת להזדהות עם שני הקטבים הללו (יציאה נגד הנורמה, ואימוץ הנורמה המנמיכה) בעת ובעונה אחת, ולסירוגין – היא מאפיין מרכזי של האוחצ'ית.

12 זהבי אמוץ ואבישג, **טווסים, אלטרואיזם ועקרון ההכבדה** (הוצאת החברה להגנת הטבע, 1996), עמ' 1-2.

13 הניבוי הזה אושש בתצפיות שטח, שבהן נראה שהטורף מעדיף לרדוף אחר הפרטים שפתחו במנוסה ולא אחר הצבי המקפץ (שם, עמ' 3).

14 John L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1962).

15 "מגדר הוא ביצועי במידה שהוא פועל־יוצא של משטר להסדרת הבדלים מגדריים, שבמסגרתו מובחנים המגדרים אלא מאלה וממוקמים בסולם היררכי תחת אזהרה. הגבלים חברתיים, מיני טאבו, איסורים, איומים בעונש – כל אלה ממלאים תפקיד בחזרתן הפולחנית של נורמות, וחזרה זו מכוננת את הזירה התהליכית של הבניית המגדר והתערערותו". ג'ודית באטלר, **קוויר באופן ביקורתי** (רסלינג, 2001, תרגום: דפנה רז), עמ' 12.

16 שם, שם.

17 בייחוד בחברה הישראלית, שזהותה הלאומית נשענת על משטור קפדני של גבולות המגדר בכלל ושל הגבריות בפרט. ואם נדרשת תזכורת, את הטקסט הסימפטומטי ביותר למשטור כזה, עם הזיהוי המסורתי בין הומוסקסואליות והיפוך מגדרי, העניק עזר ויצמן, סמל הגבריות הממלכתית, כשאמר ב-1996: "אני אוהב שגבר רוצה להיות גבר, ואשה רוצה להיות אשה".

שחר אטואן, תלמיד השנה הראשונה

פרופיל באתר היכרויות*

אינני שונה וגם לא מיוחד
אני שונא אנשים ואותך במיוחד
אליי אל תשעי, אני אדם מסוכן
קרניבור לבבות וליבידו חמדן

לא תעמוד לך אפילו הזכות להיות מאוכזבת
מלכתחילה הובטח – זו אהבה כואבת
ארטיט עולמך ואסעיר את חושייך
ואז אפצעך ואמליח פצעיך

כפי שעשיתי לריבוא בנות מינך
כך אעשה לך אם זה רצונך
ואחרי לכתי לא תדעי עוד צער
לא שמחה, הפתעה או חודו של התער

כל אלה יקהו לך ממשותם לך תאבד
יהיו אך כצל למולו של אחד
שהורס אנשים ואותך במיוחד

* מאת תלמיד/ת התכנית הבין-תחומית שביקש/ה להישאר בעילום שם.

חמישים גוונים: בין חופש לכניעות

טרילוגיית ספרי "חמישים גוונים", המתארת יחסי סאדו־מאזו של שולט־נשלטת, נמכרה בתוך זמן קצר במספרי שיא, בעיקר לנשים. האם הספרים מסייעים בשחרור המיניות הנשית, או שמא מדובר בביטוי לנסיגה במאבק הפמיניסטי?

דן בידרמן ונטלי קטייב

מבוא

כשהסופרת הבריטית א"ל ג'יימס (E. L. James) פרסמה בבלוג פרטי סיפור העוסק בסאדו־מאזו, היא ככל הנראה לא תיארה לעצמה שהסיפור יתגלגל, בתוך כמה חודשים, לאחת מסדרות הספרים הנמכרות ביותר בכל הזמנים.[1] הספר "חמישים גוונים של אפור" (Fifty Shades of Grey)[2] ושני ספרי ההמשך שלו[3] הפכו במהרה לסנסציה עולמית. זאת בעיקר בזכות מיליוני קוראות, רובן בשנות ה-30 לחייהן או מבוגרות יותר.[4]

ניתן להעלות על הדעת כמה גורמים שעשויים היו למנוע את הצלחתה הרבה של הטרילוגיה, ושיכולתה להתגבר עליהם אינה מובנת מאליה: כתיבתה של ג'יימס זכתה לביקורות חריפות ברחבי העולם; בפרסום הספרים הושקעו סכומים נמוכים בלבד, כך שבפועל הפכה הטרילוגיה לפופולרית בעיקר עקב המלצות מפה לאוזן; ושורה של ספרים בסגנון דומה (אם כי מעט נועז יותר) קדמו לה. ואולם, במאמר זה נתמקד בגורם משמעותי נוסף שעשוי היה לשבש את הצלחת הטרילוגיה, אך בפועל לא עשה זאת: המאבק הפמיניסטי. כיצד ניתן להסביר את העובדה שלאחר עשורים של מאבק לשיפור מצבן של נשים, הנמצא עדיין בעיצומו, זכתה סדרת ספרים המתארת כניעות נשית ושליטה על האישה להצלחה רבה כל כך, בעיקר בקרב נשים מערביות?[5]

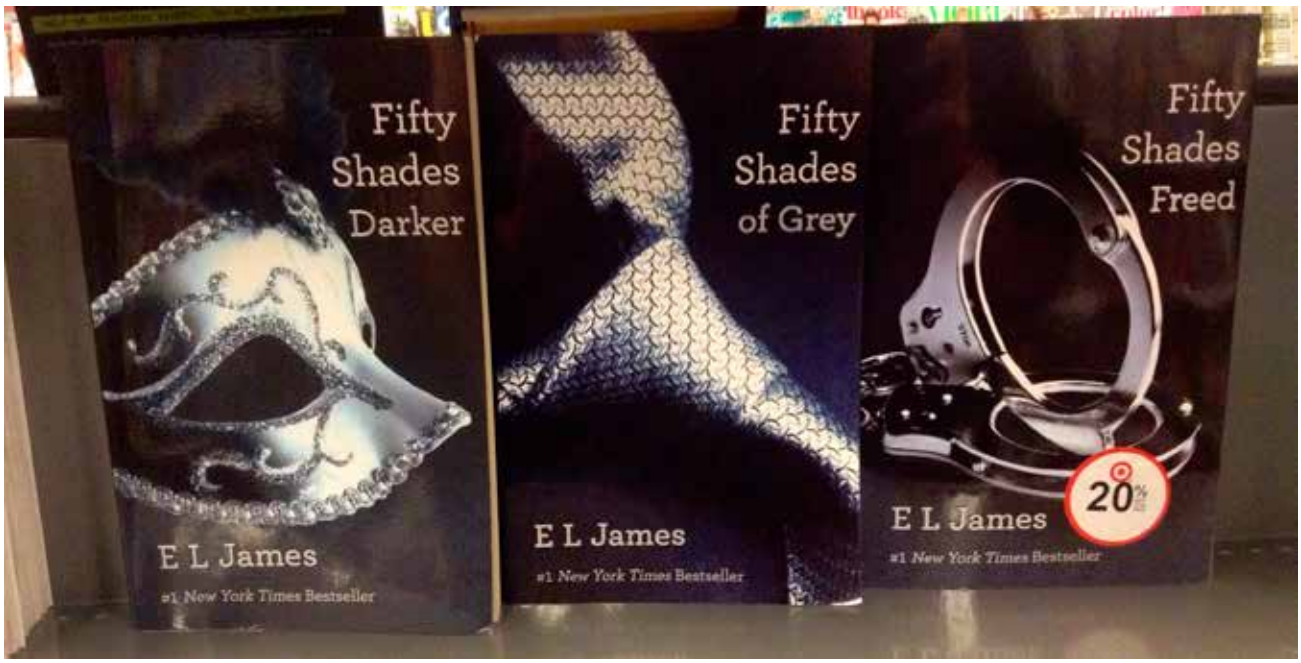
כאן יוצעו שני הסברים אפשריים לפופולריות של טרילוגיית "חמישים גוונים" בקרב נשים, הקשורים שניהם במושג החופש. ראשית, ניתן לתאר את הספרים כמבטאים קריאה חתרנית לשחרור המיניות הנשית, שנשים רבות חשות כי היא מדוכאת. בהמשך למישל פוקו (Foucault), נטען כי למעשה, הספרים מקדמים שחרור מדומה, שאינו מאתגר את הסדר החברתי הקיים אלא דווקא מחזק אותו. שנית, ניתן לפרש את הצלחת הטרילוגיה כמעידה על הסקרנות שחשות נשים רבות ביחס לנשיות כנועה. בהמשך לאריך פרום (Fromm), נטען כי החופש – הרב יותר מאי פעם בעבר – שלו זכו נשים בעולם המודרני, גובה מהן מחיר נפשי של בדידות ושל חרדה קיומית, העשוי להביא אותן לרצות לוותר על החופש, באמצעות כינון של יחסי תלות וכניעה לגורם חיצוני.

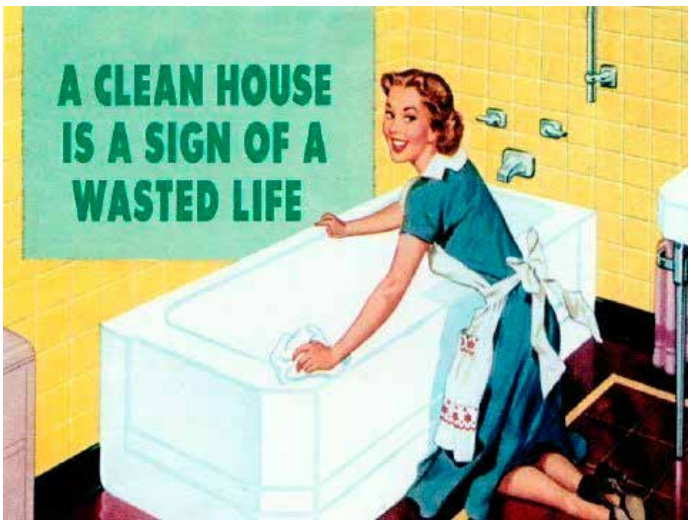
רקע וקיצור העלילה

טרילוגיית "חמישים גוונים" נכתבה על ידי ג'יימס בהשראת סדרת ספרי "דמדומים" מאת סטפני מאייר (Meyer). תחילה, פורסמה העלילה בבלוג המעריצים של "דמדומים"', תחת הכותרת "אדון היקום" (Master of the Universe). בגלל תכניה הפרובוקטיביים, נאלצה ג'יימס להסיר את העלילה מן הבלוג ולפרסמה באתר עצמאי.[6] בשנים 2011-2012 פרסמה ג'יימס את טרילוגיית הספרים. הספר הראשון נמכר בקצב המהיר ביותר בכל הזמנים, ונכון לפברואר 2014, נמכרו שלושת ספרי הסדרה ביותר מ-100 מיליון עותקים[7] ותורגמו ל-39 שפות.[8]

חנה הרצוג כותבת כי בעת החדשה נוצרה "הפרדה בין שוק לבין בית, בין צריכה לייצור, בין הפעילות הפרטית־ביתית לבין הפעילות שהיא בתחום הציבורי (עבודה בשכר, פוליטיקה וכד')". הפרדה זו, כותבת הרצוג, "נתפסת כחופפת את ההבחנה בין המינים ותפקידיהם החברתיים", כלומר גברים מזוהים עם השוק בעוד שנשים מזוהות עם הבית.[9] ואכן, דומה כי ניתן לאפיין באופן זה את גיבורי טרילוגיית "חמישים גוונים". במרכז העלילה מערכת היחסים בין אנסטסיה סטיל (Steele), סטודנטית בת 21 המתוארת כבתולה וכגמלונית, לבין כריסטיאן גריי (Grey), טייקון בן 27, הרווק המבוקש ביותר בסיאטל, גבר "נאה" שהקים תאגיד המעסיק 40 אלף עובדים ו"כבש את עולם העסקים ביד אחת".[10] בעוד שאת אנסטסיה העדינה והנבוכה ניתן לשייך בקלות לחום ולדאגה המאפיינת את הספירה הביתית, כריסטיאן – המתואר כחולה שליטה, בעל מבט "מסוכן" וטון דיבור מצווה וממשמע – מתאים ללא קושי לתחרותיות ולאגרסיביות המאפיינות את השוק הקפיטליסטי ואת הפוליטיקה.

בשלביה הראשונים של העלילה נוצר בין השניים חיבור, וכריסטיאן מציף את אנסטסיה במתנות יקרות (ספרים עתיקים ונדירים, טיסות במסוקו הפרטי ומכשירים אלקטרוניים המיועדים להקל על התקשורת בין השניים). במקביל, נוהג כריסטיאן באנסטסיה ברכושנות ובכפייתיות. הוא עוקב אחר הפעילות בטלפון





הנייד שלה; דורש ממנה, ימים ספורים בלבד לאחר שהכירו, לחתום עמו על הסכם סודיות; ומתנה את המשך הקשר ביניהם בכינון יחסי שליטה שלו בה וכניעה שלה אליו, המפורטים בחוזה בדס"מ (BDSM),[11] שגם עליו היא נדרשת לחתום.[12] פרט לשליטה הארוטית באנסטסיה, ממשמע החוזה היבטים רבים אחרים של חייה (כולם שייכים לספירה הפרטית). עליה להשלים לפחות שמונה שעות שינה בלילה; לאכול, בשעות מוגדרות, מזון מרשימת מאכלים מוגבלת; להתעמל ארבע פעמים בשבוע בהנחיית מאמן כושר; להקפיד על רמה גבוהה של היגיינה אישית; ללבוש ביגוד שנרכש על ידי כריסטיאן, ועוד. בנוסף, כחלק מן החוזה מתחייבת אנסטסיה "לשרת ולציית לשולט [כריסטיאן] בכל התחומים", בעוד שכריסטיאן מתחייב לספק את כל צרכיה של אנסטסיה בלא "להלוות אותה", כאילו היתה קניין, "לשולט אחר".[13]

בתחילת הספר הראשון, הקוראים עדים לרצונותיהם המנוגדים של הגיבורים: בעוד שאנסטסיה מעוניינת ביחסים רומנטיים של "פרחים ולבבות", כריסטיאן מחפש אך ורק מין, מסוג ספציפי, ומציין בפני אנסטסיה מפורשות: "חברה זה לא הסגנון שלי".[14] ההתנגשות בין הרצונות המנוגדים מגיעה לביטוי בסיום הספר הראשון, שבו אנסטסיה עוזבת את כריסטיאן, בטענה שהוא אינו מסוגל לאהוב אותה כפי שהיא רוצה.

שולמית אלמוג מצביעה על כך שעלילת הטרילוגיה היא וריאציה לסיפור סינדרלה: אישה יפה זוכה, לאחר מאמצים רבים וכנגד כל הסיכויים, במה שהיא ראויה לו בשל מוסריותה וצניעותה – קשר רומנטי מחייב עם גבר רב־עוצמה, המביא לשדרוג מיידי של מיקומה בסולם החברתי.[15] לחלופין, אווה אילוז טוענת כי "חמישים גוונים של אפור" צועד בטריטוריה מוכרת, זו של הרומן הגותי בן המאות ה-18 וה-19, כדוגמת **ג'יין אייר** מאת שרלוט ברונטה (Brontë) ו**רבקה** מאת דפנה דה מוריאה (du Maurier). לפי אילוז, הרומן הגותי מתאר את חיפושיה של אישה אמיצה וחכמה אחר אהבה, שכחלק מהם היא פוגשת גבר מושך אך אפל ומאיים, המגלה בסופו של דבר אהבה ורגישות, ומוכן להתמסר אליה.[16] המשותף לסיפור הסינדרלה שמתארת אלמוג ולרומן הגותי שמתארת אילוז, הוא שבשניהם אישה עדינה – המתחילה בעמדה של חולשה ביחס לגבר רב עוצמה – מכריעה אותו בסופו של דבר וזוכה לקיים עמו מערכת יחסים אוהבת, מן הסוג שאליו ייחלה.

ואכן, עם התקדמות העלילה, לומדת אנסטסיה להתיידד עם הצדדים המיניים באישיותה ומתחילה להפגין ביטחון עצמי, וכריסטיאן מגלה את הצדדים הרומנטיים באישיותו ומעוניין לשמר את היחסים עם אנסטסיה, גם במחיר של מיתון תשוקותיו הייחודיות. במונחים קאנטיאניים, ניתן לומר שעם התקדמות העלילה, הופכת אנסטסיה, בתפיסתו של כריסטיאן, מאמצעי למימוש תשוקותיו המיניות ומאובייקט של שליטה, לתכלית בפני עצמה ולסובייקט.[17] אנסטסיה ניצחה. ואכן, בספר השלישי של הטרילוגיה, "חמישים גוונים של שחרור", מתואר כיצד היא מצליחה לאלף את כריסטיאן הסורר, ולהשיג חיי נישואין נורמטיביים ובורגניים[18] עם איש עסקים מצליח (וחולה שליטה).

הסברים לפופולריות של טרילוגיית "חמישים גוונים" בקרב נשים

כיצד ניתן להסביר את ההצלחה הרבה שלה זכתה טרילוגיית "חמישים גוונים" בקרב נשים? הטרילוגיה מייצגת שתי מגמות מנוגדות המתקיימות בו־זמנית, והמשקפות את מצבה של האישה בעולם המערבי המודרני: הרצון להשיג חירות והתשוקה לוותר עליה.

חיפוש אחר שחרור מיני

אווה אילוז, מזהה את "חמישים גוונים של אפור" עם המגמה הראשונה: העיסוק האובססיבי "בתפקיד המיניות המשחררת בחייהן של נשים".[19] לפי אילוז, במובן זה דומה הספר לסדרות טלוויזיה פופולריות כגון "סקס והעיר הגדולה" ו"בנות", שעיסוק זה בולט בהן מיוחד. בסדרות אלה מתוארת האישה המתקדמת ככזאת הנהנית מחיי מין סוערים, וכמי שאינה חוששת לדבר על כך בקול רם בפומבי.

ואכן, כותבים רבים טענו שסיבה מרכזית לפופולריות שלה זכתה הטרילוגיה היא הצלחתה בהכנסת תכנים פורנוגרפיים – הנתפסים בדרך כלל כלא־נורמטיביים – לזרם המרכזי של התרבות (תהליך המכונה pornification). הגרסה הדיגיטלית של הספר, לדוגמה, אפשרה לנשים ברחבי העולם, שעד אז לא העזו לשלוף ספר פורנוגרפי במקומות ציבוריים, לקרוא "פורנו לאימהות" בפומבי. בנוסף, הטרילוגיה מוצגת כפרובוקטיבית – באתר האינטרנט של המחברת מתנוססת הכותרת "רומן פרובוקטיבי", וכן על כריכות הספרים מופיעות תמונות מיניות ומסתוריות.

האם האופן המחוכם שבו מסייעים הספרים להוצאת המיניות הנשית מן הבקבוק הוא הסיבה המרכזית להצלחת הטרילוגיה? והאם אכן מדובר בפרובוקציה? בספרו **תולדות המיניות**, מתאר מישל פוקו את "ההיפותזה הדכאנית על המיניות". הדיון על אודות המין, טוען פוקו, נשלט על ידי היפותזה זו, שלפיה החל מן המאה ה-17, במקביל להתפתחות הקפיטליזם וכחלק ממנו, החל עידן של דיכוי המיניות. ההיפותזה הדכאנית מניחה שהמין הוא דבר־מה בעל מהות קבועה, המדוכא על ידי הכוחות החברתיים; שלא מקובל בעת הנוכחית לדבר על המין באופן מפורש; ושיש לשאוף אל עֵבר עתיד שבו יהיה זה מקובל לדבר על

המין ולפעול באופן מיני בחופשיות. כמו כן, לפי ההיפותזה הדכאנית, התנהגות בהתאם למהותו של המין וגיוס אינטנסיבי של כוח עבודה אינם יכולים לעלות בקנה אחד, היות שיש לנצל את כוח העבודה ביעילות, מבלי שהוא יבזבז את כוחותיו על מימוש תענוגות מיניים. ההיפותזה הדכאנית מלינה אפוא על כך שיחסי המין היחידים המקובלים בעידן זה הם יחסי מין הטרוסקסואליים, של זוגות נשואים, לצרכי רבייה.[20]

ואולם, פוקו מבקש להפריך את ההיפותזה הדכאנית. לטענת פוקו, המין אינו דבר־מה בעל מהות קבועה, א־היסטורית, הנתונה מן הטבע, שמדוכאת על ידי החברה. באמצעות ניתוח היסטורי, מראה פוקו כי תפיסת טבעו של המין משתנה בין תקופות שונות. לכן, הניסיון לשחרר את המין ה"טבעי", וההתייחסות אל המין במונחים של "אמת ושקר" ו"בריא וחולה" – מבוססים על אשליה.[21] בנוסף, פוקו סבור כי בניגוד לטענת ההיפותזה הדכאנית, בתקופתנו נהוג לדבר על המין באופן כפייתי יותר מאי פעם, וכי בתקופתנו הפכה בראשונה ההתנהגות המינית למושא למחקר מדעי ולהתערבות פוליטית. דיבור כפייתי על המין מביא את הדוברים לחוש כי הם פועלים באופן החותר תחת הסדר החברתי הקיים, שמדכא את המין ה"טבעי". הדוברים חשים אפוא כי בכך שהם מדברים על המין, הם נוטלים חלק במעשה משחרר ונאור:

> אם המין מדוכא, כלומר אם הוא נידון לתחום האיסור, אי הקיום והאלם, עצם הדיבור עליו ועל דיכויו לובש צורה של מעין פריצת גדר מכוונת. מי שנוקט לשון זה מעמיד את עצמו, במידה מסוימת, מחוץ לתחום הכוח. מערער את יציבות החוק. הוא מַטרים, ולו במעט, את החירות העתידית. מכאן החגיגיות שבה מדברים היום על מין.[22]

ואולם, באופן המנוגד לאינטואיציה, פוקו סבור כי הדיבור הכפייתי על מין אינו מהווה פריצת גדר משחררת, אלא דווקא ציות לכללי השיח הבורגניים שמייצרים את האשליה שלפיה קיים מין טבעי, הנגזר מטבע האדם:[23] הדיבור הנרחב על המין משמש את הכוח למעקב אחר סודותיהם הכמוסים ביותר של בני האדם. בהתאם, אילנה ארבל כותבת כי לפי פוקו, המיניות שנוצרה בחברה המודרנית קשורה הדוקות בהפיכתה של הבורגנות למעמד השליט, באופן המאפשר לה לשלוט בגוף ולהתאימו לאופן קיום המשרת אותה.[24]

מיליוני קוראות טרילוגיית "חמישים גוונים" עשויות לסבור אפוא כי קריאת הספרים הינה אקט חתרני של שחרור המיניות הנשית הטבעית מדיכויה. שלא כמו במרבית צורות הפורנוגרפיה – שצרכניה העיקריים הם גברים – במסגרת הטרילוגיה נחשפות הקוראות לווידוייה של אישה צעירה, המדווחת על רגשותיה, על תשוקותיה ועל הקונפליקטים שהיא חווה. ואולם, בהמשך לפוקו, תפיסת המיניות הנשית כמדוכאת וכניתנת לשחרור באמצעות כתיבה עליה עולה בקנה אחד עם ההיפותזה הדכאנית, ומניחה באופן שגוי

כי למיניות הנשית טבע שאותו יש לשחרר. לפיכך, אין בכתיבה על המיניות הנשית, כפי שזו מתבטאת ב"חמישים גוונים", פרובוקציה או פריצת גדר.

יתר על כן, ההרפתקה המינית שעוברת אנסטסיה שזורה במאפיינים בורגניים ובחלומות קפיטליסטיים של אישה כנועה ושברירית על אביר עשיר על מסוק לבן. העלילה מסתיימת בסוף בורגני שמח, של חיי רווחה כלכלית בכפר, שבמסגרתם מנהל הגבר את האימפריה העסקית שלו, והאישה עובדת באחד מן העסקים שבבעלותו (כעורכת ספרים). עסקיו של כריסטיאן מגלגלים מיליארדים, וכשהוא חוזר מיום העבודה הוא פוגש אישה יפה וילדים, ויכול לשחרר לחצים בחדר השעשועים שלו. בנוסף, עלילת הטרילוגיה כוללת עיסוק כפייתי־כביכול בסאדו־מאזו. ואולם, בפועל לא נחתם חוזה ה-BDSM בין כריסטיאן ואנסטסיה, ויחסי המין ביניהם אינם שונים בהרבה מאלה של זוג הטרוסקסואלי ממוצע. ניתן להעריך כי אילו הטרילוגיה אכן היתה מורדת במוסכמות, ומקדמת רעיונות חתרניים באמת, היא לא היתה נמכרת במיליוני עותקים.[25] קושי זה מתבטל כשתופסים אותה כמשמרת את הסדר החברתי הקיים, ולא כחותרת תחתיו.

אמנם, קשה להתווכח עם הטענה שהספרים עוררו בקרב הקוראות הרבות תחושת שחרור מיני והשגת התקדמות ביחס של החברה למיניות הנשית. נראה כי הספרים מייצגים שאיפה כנה מצד נשים להשיג שחרור מיני ולבטא את צרכיהן המיניים. ואולם, בהמשך לפוקו, קריאת הספרים משמשת אמצעי טיפולי בלבד, המסייע לבריאותן הנפשית של נשים אלה – בדומה לאופן שבו מפגש עם סקסולוג או וידוי על אודות תכנים מיניים על ספת הפסיכולוג מסייעים לבריאות הנפשית. מדובר בהתרת רסן מדומה, שמשעתקת, למעשה, את הסדר הכלכלי והמגדרי הקיים, ומייצרת נתינות בריאות המסוגלות לתפקד בו היטב. או בלשונה של קתרין מקינון (MacKinnon), הקריאה בספרים מהווה בסך הכל חוויה של "הנאה תחת הפטריארכיה".[26] אחד מסודות ההצלחה של הספרים, אם כן, הינו בתחושת ההנאה המתלווה לפריצת הגדר־לכאורה, שמחזקת, למעשה, את המוסכמות החברתיות.

הרצון לוותר על החופש

"אין לו [...] צורך דחוף יותר מאשר למצוא אדם שיוכל להפקיד בידיו, במהירות האפשרית, את אותה מתת חופש שעמה, למזלו הביש, נולד". **(פיודור דוסטויבסקי, "האחים קרמזוב")**[27]

ניתן לבחון את הצלחת טרילוגיית "חמישים גוונים" גם לאור הגותו של אריך פרום (Fromm). בספרו **מנוס מחופש**, מתאר פרום את הדיאלקטיקה של החופש. לפי פרום, לאחר מאבקים ארוכים הצליח האדם המודרני להשתחרר, במידה רבה, מן הכבלים הכלכליים, המדיניים והדתיים שלהם היה נתון בימי הביניים, וזכה בחופש ובשפע חומרי גדולים משהיו לו אי פעם. בעולם המודרני, מסביר פרום, עומד האדם בזכות עצמו ונושא באחריות לגורלו. ואולם, חופש זה טומן בחובו גם אתגרים. "החופש", כותב פרום, "העניק לאדם עצמאות ותרם לחשיבה שכלתנית", אך הפך את האדם "למבודד, ולפיכך, למלא

חרדות ולחסר אונים".[28] בדידות וחרדה אלה, מתברר, הן קשות מנשוא, והפתרון שבו נוקט האדם המודרני ביחס אליהן הוא "למצוא מפלט מעול החופש ביחסי תלות חדשים ובכניעה".[29] המדובר, בלשונו של פרום, ב"מנגנוני מנוס מחופש", שבמסגרתם שואף האדם – במודע או שלא במודע – להיכנע לכוח גדול וחזק ממנו, להפקיד את חייו בידי כוח זה, להתאחד עמו, ובכך להפיג את הבדידות.

כמו כן, פרום מתאר יחסי סאדו־מאזו כביטוי למנגנון מנוס מרכזי, שאותו הוא מכנה "סמכותנות". פרום מצביע על נתונים שלפיהם בני־אדם בעלי מאוויים מיניים מאזוכיסטיים תופסים את עצמם כ"חופשיים" – במובן השלילי והבודד – וחשים קטנות, בדידות ופחד ביחס לעולם המנוכר מהם. תכלית יחסי הסאדו־מאזו היא, לפי פרום, לאפשר לבני־אדם סמכותניים להיפטר מעול החופש, מן התחושה הבלתי נסבלת של קיום עצמי נבדל. היחיד עושה זאת באמצעות בחירה באדם או בכוח הנראים לו "חזקים עד אימה", שלהם הוא נכנע לחלוטין.[30]

כיצד מתקשרים דברים אלה לכ-100 מיליון קוראות טרילוגיית "חמישים גוונים"? ניתן לומר כי עקב המאבק הפמיניסטי, המתקיים יותר מ-100 שנים והנמצא עדיין בעיצומו, השיגו נשים חופש רב יותר משהיה ברשותן בעבר. אם כך, מדוע סדרת הספרים הנקראת ביותר על ידי נשים מספרת סיפור שבמרכזו כניעות נשית? הדיאלקטיקה שמציע פרום מספקת תשובה אפשרית. עם החופש, צודק וחשוב ככל שיהיה, מגיעות הבדידות והחרדה, והרצון לוותר על החופש (ועל השוויון) לטובת מערכת יחסים של נשלטת־שולט עם גבר דומיננטי. התמוטטותם של מבנים חברתיים שעד לפני כ-100 שנים היו יציבים, וכללו חלוקת תפקידים מגדרית ברורה, עשויה להביא נשים רבות לחוש ספקות והיעדר ודאות. משמעות הדבר אינה, כמובן, שנשים מטבען רוצות להישלט על ידי גברים. אלא, מדובר בתגובה פסיכולוגית מוכרת לתהליכים חברתיים מבניים שהתרחשו בעידן המודרני.[31]

משמעות חייה של הקוראת הממוצעת של "חמישים גוונים" חורגת הרבה מעבר לגבולות המסורתיים של התא המשפחתי ושל חיי הקהילה. היא אינדיווידואל חושב, המנהלת לעתים קרובות חיי קריירה, והנושאת באחריות למידת הצלחתה במירוץ הקפיטליסטי אחר עושר והגשמה עצמית. כאישה מודרנית, חייה מאופיינים בחופש רב יותר משל נשים בתקופות קודמות, אך הם גם כוללים אתגרים ומחויבויות מסוגים חדשים. לאור מושגיו של פרום, ניתן להסביר את רצונן של אנסטסיה ושל הקוראות לברוח, ולו לכמה רגעים, מן המשקל הרב של השוויון והאוטונומיה היחסיים המאפיינים את חייהן כנשים מודרניות, אל עבר החיים הכנועים וחסרי האוטונומיה (אך הבטוחים והברורים יותר) שבהן הן חוסות תחת הפטריארכיה. ואכן, בראיון לרשת ABC טוענת ג'יימס, מחברת הטרילוגיה, כי האישה המודרנית נושאת באחריות רבה יותר מזו של נשים אי פעם לפניה, וכי מדובר באחד ההסברים לפופולריות הספרים. האישה המודרנית, טוענת ג'יימס, מחויבת לא רק לביתה ולמשפחתה, אלא גם למקום העבודה שלה:

> עליה לבשל את ארוחת הערב, לדאוג שהבגדים יכובסו, ושהמנהל בעבודה יהיה מרוצה. לעתים זה נחמד לקחת צעד אחורה ולתת למישהו אחר לטפל בכל הדברים האלה.[32]

בדומה, בראיון אחר מתארת ג'יימס את דמותו של כריסטיאן כאדם מוכשר ומצליח מאוד – בתוך חדר השינה ומחוצה לו – וכי עבור הקוראות "נחמד לברוח אל תוך החיים" בעולם שבו חיה אנסטסיה.[33] בהמשך לדברים אלה, נראה כי האישה החיה בעולם שבראה ג'יימס אינה מוותרת אמנם על האפשרות לרדוף אחר החלום הקפיטליסטי – בעצמה או באמצעות הצלחתו של בעלה. ואולם, בעקבות רדיפה זו היא נאלצת לוותר על החופש שהשיגו נשים לפניה במאמץ רב.

סיכום

נראה כי סיבה מרכזית להצלחתה של הטרילוגיה היא שעלילתה מצליחה להתקשר אל המורכבות שבמצבן של נשים כיום. באמצעות ספרי הטרילוגיה, יכולות נשים מודרניות לחוות מימוש של פנטזיות רבות שבהן הן מחזיקות: קריירה משמעותית, בית מטופח, משפחה וילדים, גבר נאה ועשיר שעליו ניתן להישען, תרבות והשכלה וחיי מין פעילים ומסעירים. מדובר בהגשמת החלום הקפיטליסטי במלוא הדרו. ואולם, בהמשך לפרום, בבסיסן של שאיפות אלה מצויים רצונות מנוגדים: הרצון לחופש והרצון להיפטר מן החופש. הנשים אמנם מחזיקות היום ביותר חופש משהיה ברשותן בעבר, אך מאבקן טרם הושלם, ולעתים עדיין קיימת בקרבן התשוקה לוותר על המאבק ועל החופש שכבר השיגו, ולהתדרדר בחזרה אל חיי שעבוד לגברים; או לקבל ללא מאבק את היעדר החופש המאפיין את חייהן תחת הסדר הקפיטליסטי.

פרום טוען כי המאבק לחופש אינו מסתכם במערכה החברתית־פוליטית, אלא כולל גם את המערכה הפסיכולוגית־רוחנית. יש להשתחרר לא רק מן האזיקים החברתיים הכובלים את האדם, אלא גם מהרגלים מנטליים כובלים, מנגנוני "מנוס מחופש". פרום טוען כי החלופה היחידה לציות למנגנונים אלה היא חיים של משמעות ושל ביטוי עצמי, באמצעות יצירה אותנטית – לא רק "חופש מאת" (שחרור מגורמים המגבילים את האדם), אלא גם "חופש לשם" (שחרור לצורך מימוש עצמי). בהמשך לדברים אלה, ניתן לטעון כי הפנטזיות הקפיטליסטיות המיוצגות בטרילוגיית "חמישים גוונים", והזדהות מיליוני הקוראות עם גיבורת הטרילוגיה הכנועה, אינן מסייעות לאפשרותן של הקוראות לחיות חיי חירות ומימוש עצמי. אנו משוכנעים כי נשים מסוגלות להשיג חופש אמיתי ולבטא את ייחודיותן, אך גם כי טרילוגיית "חמישים גוונים" עומדת בדרכן.

הערות

1 Carolyn Kellogg, "Fifty Shades of Grey trilogy tops 100 million in worldwide sales", *Los Angeles Times* (26 February, 2014).

2 EL James, *Fifty Shades of Grey* (New York: Vintage Books, 2011).

3 EL James, *Fifty Shades Darker* (New York: Vintage Books, 2012); EL James, *Fifty Shades Freed* (New York: Vintage Books, 2012).

4 Julie Bosman, "Discreetly Digital, Erotic Novel Sets American Women Abuzz", *The New York Times* (9 March, 2012).

5 Paul Bentley, "Fifty Shades of Grey outstrips Harry Potter to become fastest selling paperback of all time", *Daily Mail* (18 June, 2012).

6 Jason Boog, "The Lost History of Fifty Shades of Grey", *Media Bistro* (21 November, 2012). <www.mediabistro.com>

7 Andy Lewis, "Fifty Shades of Grey Sales Hit 100 Million", *The Hollywood Reporter* (16 February, 2014)

8 <www.eljamesauthor.com>

9 חנה הרצוג, "עיוורון מינים? נשים בחברה ובעבודה", **יוזמה לצדק חברתי בישראל של שנות ה-2000**, עורך: מ' אלקנה (1995), עמ' 93.

10 James, *Fifty Shades of Grey*, p. 35

11 Bondage & Discipline, Domination & Submission, Sadism & Masochism. המדובר בפרקטיקה של יחסים ארוטיים של שולט־נשלט, שבהם לכל אחד מן הצדדים תפקיד קבוע משלו.

12 התעקשותו של כריסטיאן להחתים על חוזים שונים אפילו את בת זוגו עולה גם היא בקנה אחד עם אפיונו כמשתייך אל הספירה הציבורית של השוק.

13 James, *Fifty Shades of Grey*, pp. 76-77.

14 "I don't do the girlfriend thing" (Ibid., p. 36).

15 שולמית אלמוג, "מה בין חמישים גוונים של אפור לאישה יפה?", **סלונה** (14 באוקטובר 2012).

16 אווה אילוז, "קשור אותי, אהוב אותי: האם סאדו־מזוכיזם פותר את קשיי היחסים?", **הארץ**, 9 באוגוסט 2012.

17 "עשה פעולתך", דורש עמנואל קאנט (Kant), "כך שהאנושות, הן שבך הן שבכל איש אחר, תשמש לך לעולם גם תכלית ולעולם לא אמצעי בלבד" (עמנואל קאנט, **הנחת יסוד למטפיסיקה של המידות**, 1785 [ירושלים: מאגנס, תשנ"ח]).

18 סדרת הספרים מסתיימת בסצינה המבטאת את הגשמת החלום הבורגני. השניים, נשואים, שוכבים על מדשאה מחוץ לביתם בכפר, עם בנם הקטן המתרוצץ סביבם.

19 **שם**.

20 מישל פוקו, **תולדות המיניות 1 – הרצון לדעת** (בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 1996), עמ' 8-13.

21 ראו: אילנה ארבל, **פוקו וההומניזם** (אור יהודה: כנרת, זמורה־ביתן, דביר, 2006), עמ' 47-48.

22 פוקו, **תולדות המיניות 1 – הרצון לדעת**, עמ' 9-10.

23 שם, עמ' 10.

24 ארבל, **פוקו וההומניזם**, עמ' 47.

25 לא רק תוכן הספרים אינו מורד במוסכמות, אלא גם רכישתם על ידי הקוראות. רכישת הספרים מסייעת להוצאת הספרים הגדולה בעולם, Random House, שמחזיקה בזכויות על הסדרה, לגלגל סכומי שיא; יוצרת כוכבת פופ חדשה, בדמות הסופרת; ומעקרת את תחום הספרות מן הפוטנציאל הביקורתי שלו, על ידי הפיכתו לחלק מתרבות הצריכה.

26 Catherine MacKinnon, "Sexuality, Pornography and Method: Pleasure under Patriarchy", *Feminism and Political Theory*, University of Chicago press.

27 מצוטט באריך פרום, **מנוס מחופש** (אור יהודה: כנרת זמורה־ביתן דביר, 1992), עמ' 106.

28 פרום, **מנוס מחופש**, עמ' 10.

29 שם, עמוד 10

30 שם, עמ' 100-101.

31 פרום מבסס טענות אלה על תצפיות יחידים שערך בשיטה הפסיכואנליטית, ומסביר כי ניתן ללמוד מהן על מגמות בתחום הפסיכולוגיה החברתית (שם, עמ' 97-98).

32 <https://www.youtube.com/watch?v=Fpm_1iERyoU>

33 <https://www.youtube.com/watch?v=Ah6ElS0BFYk>

דן בידרמן ונטלי קטייב, תלמידי השנה הראשונה

גוונים של שחור:
ג'אז וגזע בפאריס בין שתי מלחמות העולם

אורי שרטר

I hear the halting footsteps of a lass
In Negro Harlem when the night lets fall
Its veil. I see the shapes of girls who pass
To bend and barter at desire's call.
Ah, little dark girls who in slippered feet
Go prowling through the night from street to street!

Through the long night until the silver break
Of day the little gray feet know no rest;
Through the lone night until the last snow-flake
Has dropped from heaven upon the earth's white breast,
The dusky, half-clad girls of tired feet
Are trudging, thinly shod, from street to street.

Ah, stern harsh world, that in the wretched way
Of poverty, dishonor and disgrace,
Has pushed the timid little feet of clay,
The sacred brown feet of my fallen race!
Ah, heart of me, the weary, weary feet
In Harlem wandering from street to street.

Claude McKay, Harlem Shadows (1922)

גילויים של גזענות, אפליה ואלימות היו מחזה נפוץ למדי לשחורים בארצות הברית בראשית המאה ה-20, אבל אפילו בשבילם הקיץ של 1919 היה אלים באופן חריג. "הקיץ האדום" היה אחד השיאים של תקופה בת כמה עשורים של אלימות גזענית בארצות הברית, שפצעיה מימי מלחמת האזרחים סירבו להגליד. לאורך תקופה זו האפרו־אמריקאים סבלו משחיקה הדרגתית ומתמדת בזכויותיהם החוקיות, הפרדה ובידוד מן החברה הלבנה, התחזקות של אידיאולוגיה גזענית שדגלה בעליונותו של הגזע הלבן, הטרדות חוזרות ונשנות, ונדליזם, אלימות ומעשי לינץ' רבים.

שחורים רבים הצביעו ברגליהם (מגבלות רבות הוטלו על זכותם להצביע בדרכים אחרות) וניסו לברוח מן הגזענות – מימי מלחמת העולם הראשונה ועד לשפל הכלכלי הגדול של 1929, יותר ממיליון וחצי שחורים נדדו מדרום ארצות הברית לערים התעשייתיות הגדולות בצפון, בתקווה למצוא עבודה ויחס הוגן. ואולם, הצטופפות מהירה בערים ותחרות על התעסוקה המוגבלת הובילו לדחיקת רגלי השחורים ולגילויי אלימות כלפיהם גם בצפון. באותו קיץ מדובר נרשמו לא פחות מ-38 מהומות אלימות שפרצו על רקע גזעי בערים גדולות בכל רחבי ארצות הברית , והמאורעות הקשים והברוטליים ביותר התחוללו בשיקגו הצפונית עם עשרות הרוגים, מאות פצועים וכ-1,000 משפחות שחורות שנותרו ללא קורת גג. האלימות עוררה מחאה לאומית ועולמית וקריאה לפעולה ממשלתית, ואף הובילה להקמתו של כוח התנגדות עממי שחור.

אבל גם לאחר שהאירועים שככו, השחורים לא ידעו מנוחה. רק שנה לאחר אותו קיץ מדמם, בעיירה קטנה ושמה פאריס, טקסס, שני האחים השחורים הרמן ואירווינג ארתור הואשמו בהריגה של שני לבנים – בעל האדמות שלהם ובנו – בעקבות סכסוך כספי. בעודם מחכים למשפט בבית הכלא המחוזי, אנשי ההמון הלבן – שהעדיפו לא לבזבז זמן בהמתנה מיותרת – פרצו לבית הכלא, הובילו את האחים ארתור אל מחוץ לעיר, קשרו אותם, העלו אותם באש בעודם חיים, ולבסוף גררו את גופותיהם דרך שכונותיה השחורות של פאריס הטקסנית. שחורים באמריקה המשיכו להיתקל באלימות ובגזענות, ויעברו עוד כמה עשורים טרם תצליח התנועה לזכויות האזרח לגרום לשינוי מהותי במעמדם החוקי בארצות הברית.

§§§

בצדו השני של האוקיינוס האטלנטי, בפאריס, צרפת, התמונה נראתה שונה. צרפת נהנתה באותן שנים מתדמית של ארץ השוויון והאוניברסליזם, ששאבה מן ההיסטוריה הצרפתית ומן המורשת הערכית של המהפכה הצרפתית. רבים תפסו את צרפת כארץ עיוורת צבעים, מקום אידילי שבו לצבע העור אין כל השפעה על הזכות לעבוד, להצביע ולחיות בשלווה. וכך, כשפרצה מלחמת העולם הראשונה, שחורים רבים באמריקה קראו להצטרפות מיידית למלחמה כדי לתמוך בצרפת. חלקם אף התנדבו לשרת כחיילים בצבא הצרפתי כבר ב-1914, שלוש שנים לפני הצטרפותה הרשמית של ארצות הברית.

למעשה, היה זה דימוי חלקי ומוגזם. כבר במאה ה-18, האיסור על עבדות בתוך צרפת לא מנע את פריחתם של מטעי עבדים גדולים במושבותיה הרחוקות. בלבה של הרפובליקה האימפריאלית הצרפתית שכנה סתירה עמוקה בין אזרחות וערכים דמוקרטיים בצרפת, לבין נתינות סוג ב' בקולוניות. על אף שרוב הצרפתים לא פגשו אדם שחור מימיהם, שחורים רבים עברו בצרפת או חיו בה, רובם מן הקולוניות הצרפתיות באפריקה ובאיים הקריביים. במלחמת העולם הראשונה, צרכי התעשייה והחקלאות המלחמתית הובילו את ממשלת צרפת לגייס כוח עבודה זול מן הקולוניות בצפון אפריקה ובדרום־מזרח אסיה – יותר מ-300,000 פועלים זרים, לא־לבנים, ששוכנו במחנות עבודה, בתנאים מחפירים ובשכר רעב. אחד הפועלים התוניסאים כתב למשפחתו: "שילמתי על כל חטאי מאז יום היוולדי. דע לך שרק אנשים רשעים מגיעים לעבוד בפאריס... אני לא יכול לסבול את הארץ הזו". אחר המליץ לאחיו: "מכור את כל רכושך ומצא לך מחליף. כאן כולנו סובלים מרעב" (כל הציטוטים בגוף הטקסט מובאים בתרגום חופשי שלי). המספר האדיר של פועלים קולוניאלים איים על הזהות התרבותית והגזעית הצרפתית, אך רק לזמן קצר – תוך שנה מיום סיום המלחמה, כ-90% מן הפועלים גורשו בחזרה לארצות מוצאם. צרפת החרבה, שאיבדה כה רבים מבניה, עדיין היתה זקוקה נואשות לידיים עובדות, אך החליטה להחליף

את כוח העבודה ה"אקזוטי" בפועלים לבנים מארצות אחרות באירופה. גם מצבם של החיילים השחורים מן הקולוניות הצפון אפריקאיות שגויסו למלחמה (כ-170,000 חיילים) לא היה טוב הרבה יותר – הם זכו ליחס מזלזל ומפלה מן הצבא הצרפתי, על אף שלחמו בשורותיו ורבים מהם אף שילמו בחייהם ובגופם.

לעומת השחורים מן הקולוניות, אפרו־אמריקאים שהגיעו לצרפת באותן שנים נתקלו במציאות אחרת. שחורים אמריקאים הגיעו לצרפת כבר מראשית המאה ה-19, אבל המפגש המאסיבי המשמעותי עם הצרפתים התרחש ב-1918, בשנה האחרונה למלחמה, עם הצטרפותה של ארצות הברית למערכה והגעתם של כ-200,000 חיילים אפרו־אמריקאים לצרפת. כמו מוסדות אמריקאיים רבים אחרים באותה תקופה, בצבא האמריקאי שררה הפרדה גזעית מוחלטת – רוב השחורים קיבלו תפקידים משניים אבל קשים מאוד מבחינה פיזית, הרחק מן הלוחמה בחזית ומן הזוהר שנלווה לה. כמו החיילים בני הקולוניות הצרפתיות, זכו גם הם ליחס מזלזל ומפלה, הפעם מצד החיילים האמריקאים הלבנים שהתייחסו אליהם כאל בהמות משא.

ג'ין באלארד, חייל אפרו־אמריקאי בצבא הצרפתי

המפגש עם הצרפתים טמן בחובו סיכוי ראשון ליחס שונה. אחד הגדודים הראשונים שהגיעו לצרפת היה גדוד 369 השחור שחייליו כונו "לוחמי הגיהינום מהארלם" (The Harlem Hellfighters). כמו שאר הגדודים השחורים, גם הם שירתו בעבודות משא פיזיות, אבל כעבור כמה חודשים הוחלט לספחם לצבא הצרפתי. שם, בראשונה, התייחסו אליהם כאל יחידה צבאית ככל שאר היחידות, ללא הפרדה וללא אפליה – בשוויון. הם לחמו לצד הצרפתים בקרבות רבים, ולא פחות מ-171 חיילים שחורים זכו בצלב המלחמה, עיטור הצבא הצרפתי הגבוה ביותר. הם היו לא פחות שחורים מהחיילים ומהפועלים מן הקולוניות האפריקאיות – אבל בצרפת של 1918, הצבע השחור לא היה מונוכרומטי. בשונה מן השחורים הקולוניאלים שנתפסו כסמל לאפריקה הפרימיטיבית, הפראית והנחשלת, האפרו־אמריקאים הגיעו ממדינה שהיתה מפותחת טכנולוגית יותר מצרפת, ולא רק זאת – הם הגיעו כדי להושיע את צרפת מתבוסה. בהקשר הזה, האפרו־אמריקאים עדיין היו "שחורים", אבל זו היתה שחוֹרוּת עם גוון חיובי, שנתפסה ותפקדה באופן שונה מן השחורות של האפריקאים מן הקולוניות.

§§§

לגדוד 369 היה נשק סודי, שעורר יחס חיובי כלפיהם וכלפי אפרו־אמריקאים בצרפת בכלל: **ג'אז**. הם חבו אותו לג'יימס ריז יוּרוֹפּ (Europe), מוסיקאי שחור מצליח בניו יורק של ראשית המאה ה-20 ומחלוצי הג'אז, שגויס על ידי הצבא האמריקאי ונקרא להקים את התזמורת השחורה הטובה ביותר שיוכל לקבץ. התזמורת ניגנה בפני הגדודים הצבאיים להרמת המורל ויצאה גם לסיורי הופעות בפני קהל אזרחי, וכך חשפה צרפתים רבים לג'אז בפעם הראשונה. ואיזו חשיפה זו היתה! הקהל הצרפתי המשתאה פגש מוסיקה חדשה ובלתי מוכרת, שמבחינות רבות היתה חריגה מאוד בנוף האירופי. הם הופתעו מן הצלילים הזרים, המוזרים והבלתי אפשריים לכאורה שהמוסיקאים השחורים הצליחו להפיק מכלים תזמורתיים סטנדרטיים. בעזרת הרעדה מיוחדת של הטרומבון, או לחיצות חריגות על כפתורי הקלרינט, נדמה היה שהג'אזיסטים יצרו מהם כלים חדשים. רבים נפעמו מן הקצב המהיר, הקופצני, הבלתי צפוי – המלחין הצרפתי דאריוס מיו (Milhaud) סיפר בהתלהבות על המכלול המוסיקלי ש"מפוסק בעדינות על ידי המקצבים המורכבים... הדופק החיוני של חייה הקצביים של המוסיקה".

פאריס אימצה את הג'אז בחום ובמהירות מפתיעה. תוך שנים ספורות, חלק ניכר מן המוסיקה הפופולרית בפאריס היה "ג'אז",

ג'יימס ריז יורופ ותזמורתו, סביב 1918

או לפחות נקרא כך. זה קרה במיוחד באזור מונמארטר (Montmartre), שכונה בצפון העיר שכבר מאמצע המאה ה-19 היתה מרכז בולט של תרבות, של אמנות, של בידור פופולרי ושל חיי לילה – לצד פשיעה קשה וזנות. במרכז הקוסמופוליטי הייחודי הזה, שבשנות העשרים היווה בית חם לקהילות מהגרים שונות, החלה לצמוח ולשגשג קהילה של אפרו־אמריקאים. הראשונים היו החיילים השחורים שגילו בפאריס שוויון גזעי והחליטו להישאר בצרפת. אליהם הצטרפו שחורים נוספים, חברים ובני־משפחה, ובעיקר – מוסיקאי ג'אז. אלה נהנו מן הביקוש האדיר למוסיקה השחורה ששטף את העיר ומן האפשרות לעבוד בסביבה אוהדת והוגנת הרבה יותר מזו שאליה היו מורגלים. כולם הרוויחו מן המוסיקה החדשה – במועדונים של מונמארטר והסביבה, שחורים מצאו עבודה כמוסיקאים וניגנו בפני הקהל הלבן ששתה שמפניה יקרה כאילו היתה מים ורקד בהתלהבות עד הבוקר.

הקהילה האפרו־אמריקאית הלכה והתחזקה. בהדרגה, מעטים מבין המוסיקאים הצליחו לצבור מספיק כסף ומוניטין כדי לפתוח מקומות משלהם, שבהם העסיקו מוסיקאים שחורים נוספים שניגנו ג'אז עד אור הבוקר. המועדונים השחורים היו הרבה יותר מסתם מקומות עבודה – הם היו לב הקהילה השחורה, מוסדות חברתיים שבהם יכלו השחורים להיפגש, ליצור קשרים, לנגן ולעצב את התרבות השחורה הפאריסאית. אחד המוסיקאים השחורים היה ג'ין באלארד (Bullard), שכנער צעיר ברח מן הגזענות

פול ווייטמן ותזמורתו

המשתוללת בדרום ארצות הברית. הוא נדד בארצות הברית ובאירופה עד שהגיע לצרפת. על השוויון ועל החירות בה שמע מאביו עוד בילדותו, והוא אף קיבל הזדמנות להגן עליה כשלחם בצבא הצרפתי במלחמת העולם הראשונה. לימים היה באלארד לטייס הקרב האפרו־אמריקאי הראשון וזכה כמעט בכל עיטור כבוד אפשרי בצבא הצרפתי (אפשרויות כאלה היו חסומות בפניו בצבא האמריקאי, כמובן). אחרי המלחמה למד לנגן תופים בכוחות עצמו ומצא עבודה כמתופף באחד המועדונים הגדולים בעיר, עד שב־1924 החל לנהל מקום משלו, "לֶה גְרַנְד דוּק" (Le Grand Duc). באלארד הפך לדמות מרכזית מאוד בקהילה והיה הכתובת הראשונה לבקשות לעזרה מכל סוג, והגרנד דוק היה לאחד ממקומות המפגש החמים ביותר של המוסיקאים האפרו־אמריקאים בפאריס. כשגדל והצליח, נעשה פופולרי מאוד גם בקרב הקהל הבינלאומי בפאריס, עד כדי כך שבמלחמת העולם השנייה שירותי הביון הצרפתי נעזרו בו להשגת מידע מודיעיני על לקוחותיו הגרמניים.

הגרנד דוק שגשג ובאלארד התפרסם בחיי החברה הפאריסאית, אבל לא כל האפרו־אמריקאים חלקו את חווית האוטופיה הצרפתית. גם בפאריס הם נתקלו בגילויי גזענות, שלא אחת היו המשך לזרועה הארוכה של הגזענות האמריקאית. זאת, בגילומם של תיירים לבנים שנחרדו למראה גברים שחורים עם נשים לבנות. שחורים רבים שמחו לגלות עיר שוויונית באופן יחסי, על פני השטח, אבל הגזענות הצרפתית רחשה מתחת למעטה דק של שוויון־לכאורה שהלך ונבקע.

קלוד מקיי (McKay), משורר ג'מייקני־אמריקאי שחור שהיה עמוד השדרה של התנועה הספרותית השחורה בשנות העשרים (ושיר פרי עטו פתח חיבור זה) נדד באירופה בין שתי מלחמות העולם והגיע גם לפאריס. כמי שכבר הספיק לחיות כמה שנים מחוץ לגזענות האמריקאית, הוא לא התרשם במיוחד מן היחס הצרפתי ה"שוויוני", וראה את מונמארטר כמעין גטו שעשועים לצרפתים הלבנים: "מונמארטר של הקברטים והמיוזיק הולס אף פעם לא ריגשה אותי. כל כך ברור שזה מקום שבו הצרפתים המאוד פורמליים מרשים לזרים שיכולים לשלם להתנהג בשטותיות בלתי פורמלית". משורר אפרו־אמריקאי נוסף שהגיע לפאריס באותן שנים, לנגסטון יוז (Hughes), סיפר שהתקשה מאוד למצוא עבודה בגלל צבע עורו ואף נתקל בקריאות אלימות כמו "זר מטונף!" וקללות אחרות שמוטב להשאירן בלתי מתורגמות.

ההבדלים הגזעיים חדרו גם לג'אז. כבר בימיו הראשונים בארצות הברית הג'אז חולק ל"שחור" ול"לבן", ומהר מאוד ההבחנות חצו את האוקיינוס. כמעט לכולם היה ברור שהג'אז הוא הביטוי בה"א הידיעה למוסיקה שחורה, והשורשים השחורים שלו הודגשו בכל הזדמנות אפשרית. אבל מי שנטל את חלק הארי בהפצה, בפופולריות וברווחים של הג'אז היו דווקא מוסיקאים לבנים. ככל שחלפו השנים והג'אז נעשה מקובל ולגיטימי במעגלים מתרחבים, הוא הלך ו"הלבין". בהדרגה, גם במועדוני הג'אז האלגנטיים של החברה הגבוהה בפאריס העדיפו להעסיק מוסיקאים לבנים על חשבון השחורים – דבר שהתרחש אפילו במועדונים ה"שחורים", שבעליהם השחורים זיהו נכונה את טעם הקהל הלבן.

ההבדלים בין ג'אז שחור ולבן התבטאו גם במוסיקה עצמה וביחס אליה. הג'אז השחור תואר כפראי ותזזיתי, בעיקר הודות לקצב הייחודי שלו שנתפס כמרכיב המוסיקלי החשוב ביותר, לעתים קרובות תוך התעלמות מוחלטת ממאפיינים ייחודיים אחרים של המוסיקה, כמו הרמוניה שאינה מצייתת לכללי המוסיקה המערבית, מלודיה שפוגעת בצלילים "אסורים", אילתור ועוד. הקצב היה סמל לשחורות ולפראיות האפריקאית, מה שהיה חלק מרכזי בקסמו ובהצלחתו של הג'אז השחור. אך מולו צמחה אנטיתזה לבנה של ג'אז "מבוית" שנתפס כיותר מערבי וקלאסי, והוא זה שזכה ללגיטימציה האמיתית מצד המוסיקאים, המבקרים והקהלים בצרפת. תזמורות לבנות כמו אלה של ג'ק הילטון (Hylton) ופול ווייטמן (Whiteman), שפרחו משני צדי האוקיינוס, היו דומות הרבה יותר לתזמורות קלאסיות בהרכבן, וניגנו מוסיקה מעודנת שאפשר לרקוד לצלילה אבל נעים גם לפטפט מעליה. הג'אז הלבן מצא את ייעודו: מוסיקת רקע נקייה ונוחה לבתי־קפה שקטים ומסיבות קוקטייל.

אחרי המשבר הכלכלי של 1929 התיירות האמריקאית צנחה ותעשיית המוסיקה הפופולרית בפאריס כמעט קרסה. העיר שהיתה לאחת מבירות הג'אז באירופה ויעד מבוקש למוסיקאים שחורים גילתה שבלי התיירים העשירים המסיבה לא יכולה להימשך. המוסיקאים מצאו עצמם בתחרות קשה על מקומות עבודה, והשחורים סבלו יותר מכל. צרפת של שנות השלושים ידעה שנאת זרים

גואה, ובסופו של דבר נקבעו בחוק הגבלות על העסקת מוסיקאים זרים ומכסות מינימום למקומיים. מוסיקאים צרפתים, שרק עשור לפני כן התנגדו לג'אז כאמנות אמריקאית ומודרניסטית שמאיימת על המורשת הצרפתית, התחרו עכשיו בשחורים על הזכות לנגן באותם מועדונים. הם נאבקו לבסס את הלגיטימיות של הג'אז הצרפתי, פעמים רבות על חשבון אותם מוסיקאים שהכירו להם את הסגנון בראשונה. עד מלחמת העולם השנייה, רוב המועדונים השחורים נסגרו, והקהילה האפרו־אמריקאית כמעט נעלמה מפאריס.

§§§

האם היה שוויון גזעי אמיתי בפאריס בין שתי מלחמות העולם? מצד אחד, בוודאי שלא. הנסיבות מלמדות שהשוויון היה חלקי, שטחי ושברירי. מצד שני, המקרה ההיסטורי של פאריס בתקופה זו ממחיש את מורכבותה של סוגיית הגזע, ומדגים עד כמה השקפה יחסית והשוואתית על גזע השפיעה על האופן שבו קבוצות שונות תפסו אותו. בשביל האפרו־אמריקאים, פאריס אכן היתה ארץ האפשרויות הבלתי מוגבלות, ולו רק לכמה שנים. היחס הצרפתי אפשר לחלקם להתקדם באופן משמעותי, הן חברתית והן אמנותית, בטרם נסגרו הדלתות מחדש. למעשה, הרומן הצרפתי עם הג'אז ועם התרבות השחורה היה רחוק מסיומו, והוא המשיך להתפתח ולהסתבך אחרי מלחמת העולם השנייה. בימי המערכות האלימות בקולוניות הצרפתיות וגם לאחר התפרקותן, דורות של ג'אזיסטים המשיכו לחפש (ולמצוא) את מזלם בארץ החירות, השוויון והאחווה.

גם היום, אף שבמובנים רבים מצב העניינים השתפר מאוד, סביר להניח שמהגר זר בצרפת לא יזכה ליחס ניטרלי מן החברה הסובבת אותו. אפילו בחברה הצרפתית, שמתיימרת להיות מושתתת באופן עמוק על ערכי המהפכה הצרפתית זה יותר מ־200 שנה, סטריאוטיפים גזעיים ואחרים שוכנים קרוב לפני השטח ומאיימים לפרוץ החוצה. כבר מימי המהפכה עצמה ולכל אורך ההיסטוריה הצרפתית בעת החדשה, שוב ושוב עולה הפער בין אתוס השוויון ש"הרוח הצרפתית" חורתת על דגלה לבין המציאות.

סוגיות של גזע ואפליה מוסיפות לעמוד במוקד הדיון בתרבות הצרפתית בת־זמננו.

מועדון במונמארטר (La Cabane Cubaine), צילום של ז'ורז' בראסאי (Brassaï), 1932

יוצרים צרפתים רבים מציבים אותן במוקד יצירתם, וחלקם ממשיכים לתלות תקווה באותה "רוח צרפתית", גם כשברור שערכיה אינם מוגשמים בהווה. כפי שאמר עבד אל מאליק (Abd al Malik), ראפר צרפתי־קונגולזי, בראיון משנת 2012: "יש ממש פער בין איך שצרפת רואה את עצמה לבין מה שהיא באמת. כל עוד איננו מכירים במגוון שהוא חלק מן הזהות הצרפתית, בנקודה מסוימת אנו אומרים לעצמנו שצרפתי הוא, אחרי הכול, גבר לבן, נוצרי, בן 25–45. וכל מה שאינו מתאים לתיאור הזה מושלך הצדה. צרפת אינה מסוגלת להכיר ישירות בילדיה־שלה".

§§§

אנחנו קרובים ל־60 מיליון ואפילו יותר, אבל כל אחד רואה רק את עצמו;
על אף שבסופו של דבר אדם הופך למה שהוא רק דרך מבטו של האחר.
אני הנער מהעיר, הבחור מהשכונה שכנראה יגמור בהזרקת הירואין, תלוי בתא או מלא בזעם שמזהם את הדת היפה שהיא האיסלאם במחשבות על הרס ולא יותר.
אבל יום אחד העיניים של מישהו אמרו לי שכל זה לא הייתי אני;
וכך רק באותו רגע יכולתי להפוך לאדם שאתה רואה.
אבל אם אתה אומר בלי הפסקה שזה לא ביתנו כמו שזה ביתך;
אז למה אתה מופתע כשאחדים מתנהגים כאילו שהם לא בביתם, כאילו שהם לא כמוך?
והשחור הזה והערבי הזה שאתה חולף על פניו ברחוב, איזה מבט אתה נותן בו;
כי המבט הזה הוא שהולך לקבוע את המחר של כל אחד מהם וגם את שלך.
כי להיות צרפתי על הנייר זה לא מספיק אם ביחס שלך אין גם את אותה הכרה.
הזמן דוחק, מה שצריך זה לא לצבוע מחדש את הקירות, אלא לשים את האור בלבבות.

עבד אל מליק, HLM Tango
[טנגו השיכונים] (2008)
(תרגום: אורי שרטר)

אורי שרטר, תלמיד השנה הרביעית

ליצור, לשוטט ולהתבונן בפייסבוק

מה עושה אנגלה מרקל על משאית ברחוב בן יהודה? מי מעיף עפיפונים במחסום קלנדיה? למה אנשים הולכים תמיד לעבר יעד כלשהו? מה אוכלים פועלי הבניין בהפסקת הצהריים? ומי החליט שלא ראוי לקשט את השירותים בקפה "שלג" בדיוקנה של גולדה מאיר? אלה רק חלק מן השאלות שהאמנית נורית ירדן מציגה בפני הצופים בצילומים שהיא מעלה בשנתיים האחרונות לעמוד הפייסבוק שלה. בשיחה עמה מספרת ירדן על הגבולות המשתנים של שדה האמנות, על עלייתם של חללי תצוגה אלטרנטיביים, על תפקיד הקהל, על המתח שבין תרבות גבוהה לנמוכה בעידן הטלפונים החכמים, וגם על הדברים שאנו נוהגים לחלוף על פניהם בלי לשים לב

מעיין רויכמן

לאחר שני עשורים של פעילות בשדה האמנות המקומי, ולאחר שהציגה את עבודותיה בגלריות ובמוזיאונים נחשבים, בשנתיים האחרונות מציגה נורית ירדן גם בחלל אלטרנטיבי: עמוד הפייסבוק שלה. אל הפייסבוק מעלה ירדן תמונות שהיא מצלמת,

באמצעות טלפון חכם, במהלך שוטטות בשכונה המרכז תל אביבית שבה היא מתגוררת. מדובר במעין יומן אישי חזותי, שבו מציגה ירדן שאלות על עצמה, על סביבתה הקרובה ועל טיבו של תהליך היצירה – באמצעות צילומים. על אופן יצירה זה בישר "ארוחה משפחתית", ספר האמן שפרסמה ב-2007.

בפרויקט הנוכחי לוקחת על עצמה ירדן את עמדת המשוטטת. השימוש בטלפון החכם מאפשר לה ליצור מבלי להתבלט, והופך אותה, תחת הכסות של צלמת חובבת, למעין "דני דין, רואה ואינו נראה". בנוסף, עבודותיה של ירדן מגלמות גישה אמנותית ייחודית. ירדן עושה שימוש שגרתי־לכאורה באמצעים אמנותיים כדוגמת תצלומי בזק (snapshots), המשתלבים ללא קושי במיידיות המאפיינת את הפייסבוק. ואולם, מבט נוסף על יצירתה חושף כי דווקא השגרתי טומן בחובו מציאות מורכבת, ואת האפשרות לאמירות נוקבות ביחס למציאות זו מצד אלה המוכנים להתבונן בה מקרוב. כמו כן, ההצגה בחלל הפייסבוק מאפשרת למבקרים בגלריה הווירטואלית (חלקם עושים זאת על בסיס יומיומי) של ירדן להיחשף, בזמן אמת, לתהליכי יצירה ארוכי טווח. השיחה עם האמנית תוך כדי היצירה מחייבת אמנם את הקהל בהתעלות מעבר לצורך בריגוש מיידי, אך גם מביאה עמה אינטימיות. המתח הזה הופך את התערוכה לבעלת ממדים דינמיים ועל־זמניים גם יחד.

ביצירתה, מקנה ירדן ממדים פנטסטיים לבנלי. עם זאת, ממדים אלה חושפים בפני הצופים כי במהותה, סופה של כל פנטזיה הוא שבר בלתי נמנע. ואולם, קיימת בכל זאת מידה של אופטימיות בצילומיה של ירדן, המתבטאת ביכולתה להצביע על מגוון הרבדים הקיימים במציאות היומיומית. יצירותיה מפגישות את הצופים עם עולמם הפנימי, ומלמדות אותם על האופן שבו ניתן לזהות השתקפויות שלו באסתטיקה של העולם. במקרים מסוימים, הדימויים החדים בצילומיה של ירדן מהדהדים חלק מתפיסת עולמם של הצופים, שלעתים אינו מודע. הצופים מתוודעים, לדוגמה, לכוחם האסתטי ולמשמעותם התרבותית של מילה אחת, כגון "טיפ", או של דימוי ויזואלי אחד, כגון פרחים באגרטל. באופן זה הופכת מצלמת הטלפון החכם של ירדן למעין "Voice Over" חזותי על גבי נקודות העיוורון של הצופים.

*

"מה עושה אנגלה מרקל על משאית בבן יהודה"

ספרי לי על הנסיבות שהובילו אותך להציג בפייסבוק.

היו לכך כמה סיבות, אבל המניע העיקרי הוא השינויים שחלו בשוק האמנות. להיות אמנית גלריה זה אומר להיות מיוצגת על ידי גלריה מסחרית, שהבעלים שלה הוא אוצר שוחר אמנות, עם אמצעים כלכליים ותארים בתחום. זה גם אומר לדעת למכור. מבחינתי זה אומר שמישהו מקדם אותי ושאני לא צריכה לעשות את כל העבודה בעצמי. אבל יש גם חסרונות בלהיות חלק מגלריה מסחרית. לרוב הגלריות בארץ אין מספיק תקציב וכוח אדם כדי לטפל בכל האמנים באופן פרטני ורציף, ולכן הן מציגות בעיקר את אמני הגלריה וממעטות להזמין אוצרים מבחוץ או להציג פרויקטים מיוחדים. לכן, מטבע הדברים, יש בהן פחות מקום לחדשנות ולגיוון. בנוסף, אם בעבר רק אמן שהיה חלק מגלריה יכול היה להציג בארץ ובחו"ל וגם למכור, כיום זה כבר לא המצב.

בשנים האחרונות לימודי האמנות מאוד התפתחו וישנם הרבה יותר אמנים צעירים, בוגרי בתי־ספר לאמנות, מאשר גלריות שמסוגלות לקלוט אותם. נוצר מצב שבו לא כל צעיר שמסיים את הלימודים מוצא את מקומו, גם אם הוא מוכשר. מן המצוקה הזו קמו גלריות שיתופיות, מהלך מבריק בעיני. מדובר בקבוצות של אמנים צעירים שהחליטו לייצג את עצמם, ושכרו חללי תצוגה שבהם כולם שותפים מלאים בקבלת כל ההחלטות. היום יש גלריות כאלה בתל אביב, בירושלים, בחיפה ובקיבוץ כברי.[1] לעומת הגלריות המסחריות, הגלריות השיתופיות הן גלריות "צעירות" שמעוניינות בשיתופי פעולה וביצירה מקורית, מגוונת וחדשנית. לכן, פרט לתערוכות של אמני הגלריה, הן מזמינות לעתים קרובות גם אוצרים ואמנים מבחוץ לפרויקטים מיוחדים. במקביל, הרבה אמנים בוחרים לעבוד לבד, ללא גלריה בכלל. אני בין האמנים שהחליטו להתנתק מן הגלריה, ולכן עזבתי לפני שלוש שנים את "גלריה שלוש". המעשה הזה פתח בפני לא מעט אפשרויות מעניינות אחרות.

הפרויקט בפייסבוק היה אחת מן האפשרויות האלה?

כן, וזה אחד הדברים שסיקרנו אותי בפרויקט – חוסר הידיעה לאן הוא יוביל אותי. כיוון שהחיים שלנו היום מאוד קפיטליסטיים ומכוּוני כסף, שמתי לב שבשנים האחרונות

הקהל הפך לפחות חשוב בעיני האמנים והאוצרים. כשאני מציגה בתערוכה ופוגשת קולגות, הדבר הראשון שהם שואלים אותי הוא האם מכרתי, ואילו אספנים ואוצרים ביקרו בתערוכה שלי. הם לא שואלים אם בא קהל גדול לראות את העבודות. אני חושבת שאחד מן הגורמים שמשכו אותי בפרויקט בפייסבוק היה הרצון להחזיר את ההשפעה ואת החשיבות של קהל הצופים. בנוסף, הרגשתי שהעיסוק באמנות הוא יותר סקטוריאלי משהיה בעבר. משוררים הולכים להשָקות של ספרי שירה, צלמים לפתיחות של תערוכות צילום, קולנועים לפרמיירות ולפסטיבלי סרטים. הרגשתי שחסר המרחב המשותף שהיה קיים, למשל, בקפה "כסית" של ילדותי. אני מתכוונת למקום שבו מתקבצים אמנים מסוגים שונים ומנהלים שיח בין־תחומי.

עניין אותי לבדוק אם הרשת החברתית יכולה להוות מרחב משותף כזה. במשך שנה חקרתי את הפייסבוק מבלי להעלות חומרים משלי. ניסיתי להבין את המדיום והתחלתי להתחבר עם אנשים. אחרי שנה הבנתי קצת יותר אילו "קירות" מעניינים אותי ובאיזו תדירות אפשר להעלות חומרים מבלי לייגע את הצופים. ובעיקר, יצא לי להיחשף ליצירה של אמנים רבים מתחומים מגוונים. לא הייתי כל כך מחוברת לשירה, למשל, ובפייסבוק גיליתי את המשוררת הנפלאה שולמית אפפל שדרכה התחלתי להתעניין בשירה, ובאפרת מישורי, משוררת מרתקת נוספת שעודדה אותי להצטרף לסדנת קריאת שירה שהיא מלמדת. לדעתי פייסבוק ויוטיוב "הקפיצו" מאוד את השירה בשנים האחרונות. היום יש קהל גדול יותר לערבי שירה, למשל. כל אלה דוגמאות לכך שהרשת משפיעה גם על אירועים שקורים מחוצה לה.

במה שונה החשיפה בפייסבוק מן החשיפה בגלריה?

יותר מעניין אותי להפוך את עמוד הפייסבוק שלי לסטודיו ולחלל תצוגה אלטרנטיביים מאשר לכתוב בו על עצמי. חששתי ביחס לסטודיו הוירטואלי. העבודה בפייסבוק מטשטשת את החיץ שבין הסטודיו לבין חלל התצוגה. במשך שנים שיתפתי בתהליכי העבודה מספר מצומצם של אנשים קרובים, ובתערוכה הקהל היה רואה את המוצר המוגמר. מהר מאוד הבנתי שבפייסבוק אי אפשר להפריד את תהליך העבודה מן המוצר המוגמר, אז החלטתי שאתייחס ואראה גם תהליכי עבודה. היום אני רואה את זה כדבר נפלא וגם עוקבת בפייסבוק אחרי תהליכי עבודה של אחרים. ויותר מזה, הפייסבוק מאפשר לי מסגרת עבודה חדשה. לדוגמה, באחרונה פרסמתי בפייסבוק "טסטים" שצילמתי לקראת התערוכה האחרונה. לרוב לא נהוג להראות לקהל את הטסטים, אבל דווקא משום שאני מתעניינת גם בתהליכי העבודה, החלטתי להעלות אותם.

בהתחלה היה לי חשש מחשיפה, מתגובות לא טובות או מאי הבנה מוחלטת של היצירות. הסטריאוטיפ של הפייסבוק הוא שאם מכניסים משהו מורכב אף אחד לא מתייחס אליו, אבל אם מכניסים איזושהי שטות כולם אוהבים אותה. להפתעתי, זה בדיוק הפוך. מתברר שהקהל בפייסבוק הוא אינטליגנטי לא פחות מקהל מבקרי התערוכות. אפשר לסמוך עליו. אם אני מכניסה שטות אז מתייחסים אליה כאל שטות, ואם אני מכניסה יצירה מורכבת אז מתייחסים אל הרבדים העמוקים שלה.

איזה תגובות את מקבלת מן הקהל בפייסבוק?

השפה של הפייסבוק, ושל הרשת בכלל, היא תמציתית מאוד, אבל גם ייחודית ומעניינת. נניח שעולה בדעתי רעיון לסדרת עבודות חדשה. אם אעלה דימוי אחד לפייסבוק, כמעט תמיד יהיה מישהו שיכתוב בתגובה מה זה מזכיר לו או איך זה מתחבר אליו – מן הקולנוע, מן הספרות או מן האקטואליה – ויוכל להכניס בתגובה קישור או צילום של עבודה אחרת. יש אפשרות להיות מאוד אסוציאטיביים בתוך המדיום הזה ולעתים קרובות נוצר דיון עשיר ומעניין בתוך השרשור, על אף התמציתיות.

הנטייה שלך היא ליצור יומנים. תוכלי להסביר את הבחירה הזו?

עיקר היצירה שלי, גם מחוץ לרשת, הוא של יומנים מסוגים שונים. בפייסבוק רציתי ליצור מעין "יומן סביבה", כזה שיהווה הרחבה של "במרחק הליכה" (2013), התערוכה האחרונה שהצגתי. זה פרויקט שבמסגרתו צילמתי את סביבת המגורים שלי במרכז תל אביב, סביב הרחובות בוגרשוב ובן יהודה. האזור מעניין אותי ברמה החברתית־תרבותית כי הוא אמנם מרכזי, אבל מעט מוזנח ולא מן הנחשבים ביותר בעיר. בשל הקרבה למלונות, בתי העסק בסביבה מנסים לקרוץ לתיירים. אפשר לזהות בקלות את המאמץ להיראות נוצצים ובינלאומיים, לרוב באמצעים דלים ומופרכים ביותר. אני מצלמת, מעמדה אירונית וביקורתית, את מה שאנחנו מעדיפים שלא לראות. הדימויים עוסקים בהתפוררות המקום ובכמיהה שלנו להיות משהו אחר, להשתייך לעולם הגדול. בפועל, הכמיהה הזו מיתרגמת למלונות של זונות הנקראים MIAMI HOTEL או *HOTEL* **לוטוס** (חצי בעברית וחצי באנגלית). התחלתי לצלם מתוך ביקורת, כי הפריעו לי העליבות וההזנחה, אך עם הזמן התאהבתי במקום כפי שהוא.

אני אוהבת לעסוק בתל אביב המתפוררת, כפי שאני פוגשת אותה במהלך השוטטות שלי. במיוחד מעניינת אותי התפרקות הפנטזיה. אנחנו הרי גדלים בתוך מתח בין האופן שבו אנחנו מרגישים, לבין האופן שבו הדברים אמורים להיראות כדי שייחשבו "יפים" (המתח הזה מחוזק על ידי פרסומות, למשל). אני מתעניינת במקום שבו נפגשים, לפחות בתפיסה שלנו, שני הקצוות האלה – המקום שבו אנחנו מבינים שהפנטזיה, מטבעה, אינה יכולה להתממש. לפעמים בשכונה שלי הפער הזה יותר קיצוני, כי הפנטזיה היא קצת "ילדית". יש בה משהו שמנסה להיות תמים, משהו שמנסה להאמין בתמימות שהוא יכול להפוך למשהו אחר. כמו מאמצים שחנויות עושות כדי להיראות כמו בחו"ל, מאמצים שכולם רואים מראש שדינם להתרסק.

איך ומתי עברה העבודה על התערוכה הזו לפייסבוק?

את העבודות לתערוכה "במרחק הליכה" התחלתי בדרך המקובלת, עם מצלמה גדולה ומקצועית, גלריה רצינית, אוצרת מעולה – הכי ממסד שיש. אבל התאריך שנקבע לתערוכה היה רחוק והייתי צריכה לחכות שנה שלמה. במהלך השנה הזו החלטתי לבדוק מה קורה בפייסבוק. חשבתי שהפעילות ברשת תהיה המשך קליל לחומרים מן התערוכה. לא העליתי בדעתי שזה יהפוך לפרויקט רציני וארוך־טווח. העליתי לפייסבוק סדרות שקראתי להן "ליד הבית", בהשראת התערוכה. אני תמיד מעלה לפייסבוק גם כותרות שמלוות את הצילומים. כבר הזכרתי שאני עובדת בדרך כלל בסדרות, אבל בפייסבוק הן לא מקובצות יחד, אלא "פרומות". לכן, רק מי שעוקב אחרי הפרויקט לאורך זמן מזהה את הקשר בין הצילומים שמרכיבים את הסדרות.

ביום שישי אחד לפני שנתיים, הרגשתי שקצת נמאס לי מן הצילומים הביקורתיים ונראה היה לי שבסוף השבוע כדאי ליצור הפוגה עם משהו קצת יותר קליל. אז צילמתי פרחים באגרטל, העליתי לפייסבוק ונתתי כותרת: "פרחים לשבת". התגובה היתה מיידית. אנשים מאוד התלהבו מן הצילום הזה. בשבילי זו היתה רק אתנחתא לסוף השבוע, אבל ברגע שהעליתי את הצילום הבנתי שקורה כאן משהו שמעניין להקשיב לו. אחת התגובות לצילום הפרחים היתה בקשה להפוך את זה למנהג. כך התחילה סדרה חדשה שבה בכל שישי בבוקר אני מעלה לפייסבוק צילום של אגרטל עם פרחים, מלווה בכותרת "פרחים לשבת". הסדרה הזו הקפיצה את היקף הקהל של הפרויקט כולו. כדי לחבר את צילומי הפרחים לחומרים האחרים שלי, השונים באופיים, החלטתי תמיד לצלם את הפרחים בחוץ, במהלך השוטטות שלי בעיר. בכל שבוע, כחלק מן העבודה על הסביבה שלי, אני גם מחפשת את הפרחים באגרטל שאעלה לפייסבוק ביום שישי. אני מוצאת אותם במסעדות, בבתי קפה, בחנויות, או אצל חברים. אני לא מצלמת את הדברים ממש כפי שהם, אלא מסדרת לי סט במקום. כך כל מקום יכול להפוך למיני סטודיו עבורי.

"פרחים לשבת"

לא חשת קצת אכזבה על כך שדווקא זו היתה הסדרה שפרצה והגדילה את קהל הצופים שלך?

בהתחלה קצת הופתעתי, כי לא ציפיתי שדווקא הסדרה הזו היא שתמשוך קהל גדול, אבל לא התאכזבתי. בשנה הראשונה זו היתה הסדרה המרכזית בעיני הצופים שלי, והחומרים האחרים שהעליתי, שהיו מבחינתי העיקר, זכו להתייחסות מועטה יותר. עם הזמן זה השתנה, וכעת מתייחסים לכל מה שאני מעלה באופן שוויוני, ואני מצדי למדתי להעריך את הכוח של הסדרה הזו, שיוצרת מסגרת לפרויקט כולו. כך שהיה כאן תהליך חשוב מבחינתי.

ולמה בכל זאת דווקא "פרחים לשבת"? מה לדעתך אנשים כל כך אוהבים בזה?

אני חושבת שאנחנו חיים במקום מאוד מלחיץ, ויש כנראה כמיהה לדימוי שהוא לא כבד, לא ביקורתי, לא פרשני. דימוי שמגיע ברצף של זמן, באופן קבוע, מתחבר לילדות של רבים ונשען על מסורת שאנשים זקוקים לה. חשוב לזכור שלקנות פרחים לשבת זו מסורת מאוד ישראלית. חוץ מזה, לפי התגובות לסדרה נדמה שגם האופן שבו אני מעלה את הצילומים, עם הכותרת "פרחים לשבת", משפיע. כתבו לי שנוצרת התחושה שאני מעניקה את הפרחים האלה לכל אחד מן הצופים באופן אישי. זו הפכה למסורת חדשה בתוך המסורת הישנה יותר.

הזכרת קודם שאת העבודות ל"במרחק הליכה" התחלת עם מצלמה גדולה ומקצועית. לעומת זאת, במסגרת הפרויקט הנוכחי את מעלה תמונות שאת מצלמת בעיקר במצלמה סלולרית, כמו מרבית משתמשי הפייסבוק.

הרגשתי שהצילום במצלמה סלולרית מתאים לפייסבוק, וגם לאופי הפרויקט, המבוסס על שוטטות בעיר. לפני כמה שנים קראתי מחקר שהמסקנה שלו היתה שתושבי הערים הפסיקו לשוטט – הם תמיד הולכים לעבר יעד מוגדר. על כל פנים, גם אם אנשים יחזרו לשוטט, הם לא ישוטטו עם מצלמה במשקל שני קילוגרם, אבל בטוח יהיה להם טלפון חכם ב"שלוף". השוטטות והפרסום בפייסבוק כ"אחרון המשתמשים" עניינו אותי, בין היתר משום שהם מאפשרים לי לבחון את ההפרדה בין הגבוה והנמוך באמנות. הרי לצלם תוך כדי שיטוט נחשב למעשה סתמי, מן הדברים שכולם יכולים לעשות ולהעלות באותו הרגע לפייסבוק או לאינסטגרם.

אז השוטטות הזו היא גם סוג של ביקורת, או בדיקה של התפיסות המקובלות בנוגע למה ייחשב כאמנות ומה לא?

ניסיתי לבדוק אם אפשר ליצור גוף עבודות מעניין, אבל מעמדה שבה השיטוט הוא פרקטיקה לגיטימית. השיטוט הוא, אם כך, אכן רובד נוסף של הביקורת על המצב הנוכחי באמנות, אבל גם על עצמי. גם אני חשבתי בעבר שצילום בדרך שבה אני פועלת היום שייך יותר לעולם של החובבנים. בסופו של דבר, אני מאמינה שההבדל בין אמן לבין חובב טמון בעיקר בפיתוח היבטים שונים של מודעות. זו שאלה מורכבת.

דיברת על שוטטות בכמה מובנים. הייתי רוצה לדעת מה דעתך על הטענה שהפייסבוק בפרט והאינטרנט בכלל הם ה"שוטטות" של המאה ה-21?

ביצירה שלי אני משלבת כמה ממדים של שוטטות. הרי אני משוטטת ומעלה את הצילומים מן השוטטות לפייסבוק, וגם בפייסבוק אני משוטטת – כדי לראות אם מגיבים, או כדי לראות מה קורה אצל אחרים. במקביל, אחרים צריכים לשוטט כדי להגיע אל הצילומים שפרסמתי. אפשר אולי לקרוא לזה שוטטות על שוטטות. בנוסף, הפייסבוק הוא שדחף אותי החוצה, החזיר אותי לשוטטות האמיתית. "הפרחים לשבת", למשל, ממש מוציאים אותי לחפש אותם בכל שבוע.

סדרה נוספת שהוציאה אותי למסעות שוטטות היא סדרת "חדרי המדרגות". שכנה שלי נוהגת לקנות ציורים בשוק הפשפשים

ולתלות אותם בחדר המדרגות, בלי לשאול אם זה מוצא חן בעיני שאר הדיירים. יום אחד העליתי תמונה של זה בפייסבוק, ולהפתעתי גיליתי שזו תופעה רחבה, מסורת שלמה של גלריה ואוצרות בחדרי המדרגות. קיבלתי תגובות רבות שדיווחו לי על בניינים שונים שבהם התופעה הזו מתקיימת. מרבית המדווחים הם אנשים שאני לא מכירה. אני לא תמיד הולכת, אבל מקסים שפוטנציאל כזה קיים. זו סדרה שאני יוצרת בין היתר בעזרת הקהל.

"ליד הבית – אוצרות חדר המדרגות"

כשחושבים באקדמיה על השראה, לרוב חוזרים אחורה לתפיסות הרומנטיות שלפיהן היצירה היא תהליך בלתי מוסבר שמקורו אישי ומסתורי.[2] את, לעומת זאת, מתארת מצב שבו את יוצרת דווקא מתוך הקשבה לקהל שלך.

נכון, אבל גם "אתם" שם באקדמיה לא ממש טועים. אני יוצרת באופן הזה רק בסדרה הנוכחית, וזה היופי שלה מבחינתי. אם כבר הגעתי אל הרשת החברתית, מוטב שאנצל את ההזדמנות כדי להקשיב לאנשים שפעילים בה.

נשמע שהמבט של המשוטט הוא מבט שמרשה לעצמו להיות אמביוולנטי. מצד אחד, לשוטט כדי לבקר מציאות מתפוררת, ומצד שני לאהוב אותה, להיות חלק ממנה. הייתי רוצה לדעת איך את רואה את הקשר שבין אמנות לביקורת פוליטית בתוך העולם האינטרנטי.

אתן לך דוגמה מן הפרויקט שלי. באחרונה התחילו לבנות באזור שלי בקצב מסחרר, ולכן התחלתי סדרת צילומים חדשה שנקראת "ארוחות פועלים". הפועלים שבונים את הבתים שלנו שקופים לרובנו, ורציתי לתת מקום לעשייה שלהם מבלי לצלם אותם. זה אחד מן הפרטים שאנחנו נוטים לחלוף על פניהם בדרכנו למקום אחר. ארוחות הפועלים עניינו אותי גם כי בניגוד למנות היקרות שמגישים בבתי קפה ובמסעדות רבות בתל אביב, יש בהן מימד פשוט, צנוע ובסיסי. בהקשר הזה, אני מצלמת גם מעין סדרת נגד לארוחות הפועלים, שכותרתה היא "טיפ". כשאני יושבת במסעדות או בבתי קפה אני מצלמת את הצלחת עם הטיפ (מתברר שהרבה פעמים מחלקים את החשבון בצלחות יפות). התחלתי את הסדרה כניגוד לארוחות הפועלים, כי בזמן שאנחנו יושבים בבתי קפה, הפועלים, שאנחנו מתעלמים מקיומם, בונים לנו את הבתים.

מעניינת אותי הסובטיליות של האמירות הפוליטיות האלה, ועוד בפייסבוק, שהוא מדיום מאוד חושפני ובוטה. נראה שהדימויים הביקורתיים שאת מפרסמת בפייסבוק הם במכוון אסתטיים, רב־משמעיים ולא־ישירים. את לא מצלמת פועל עייף שיושב לאכול בפינת הרחוב, אלא רק את הארוחה שלו. את גם לא כותבת ליד התמונה של הטיפ: "בזמן שישבנו לאכול בבית הקפה עובדים זרים שיפצו את החנות ממול", אלא פשוט קוראת לה "טיפ".

את מעלה כאן שאלה טובה: מדוע אין אנשים ביצירות שלי בעשור האחרון. אני לא יודעת את התשובה, אלא פשוט עושה את מה שמעניין אותי. אבל אני כן יכולה להגיד שיותר מסקרנת אותי האסתטיקה של הדברים, האופן שבו היא משליכה עלינו כאנשים שחיים בה, והאופן שבו אפשר לראות את הקיום שלנו, ואת מי שאנחנו, בלעדינו. אבל מי יודע – אולי עוד תהיה סדרה של הפועלים עצמם.

"פועלים"

נדמה לי שפרויקט הפייסבוק שלך קורא תיגר על תפיסות רבות ביחס לעשייה הפרשנית. בעוד שהתפיסה הפוסטמודרנית של ימינו, של "מות המחבר", גורסת שמרגע שהיצירה עזבה את הסטודיו של האמן היא עומדת בפני עצמה,[3] הדינמיקה בחלל הווירטואלי מאפשרת שיח נאמן יותר למקור. את, האמנית, יכולה לעקוב אחר האופן שבו היצירה מתפרשת ואחר מידת האהבה שלה היא זוכה, וגם לכוון את המשמעות שלה תוך כדי תנועה.

נכון, וזה אפשרי רק בחלל תצוגה וירטואלי. כשאני מציגה תערוכה בגלריה אין לי אפשרות לפגוש מאות אנשים בכל יום כפי שמתאפשר לי ברשת. תערוכה בחלל ממשי היא דבר סגור, שמושפע גם מהתערבות האוצֵר. לא מתאפשר שיח מיידי וחופשי של היוצר עם הקהל, כמו זה הקיים ברשת. אני מאמינה, למשל, שיש אנשים שהפרויקט שלי משפיע עליהם.

למשל התגובה: "כשעברתי עם חברתי בשבוע שעבר ליד התמונה הזו היא אמרה 'נורית בטח כבר צילמה את זה'".

נכון, והן לא ידעו שבאמת כבר צילמתי את זה. אנשים גם מקדישים לי צילומים שלדעתם יכולים היו להיות חלק מן היצירה שלי. נוצרת שיחה שלמה מעבר לפרויקט עצמו. אמנית ירושלמית העלתה צילום בפייסבוק וכתבה בכותרת: "אלנבי, חשבתי עליך כשראיתי את זה, פרחים לשבת בארץ שלך". היא צילמה מקום שנמצא ממש מתחת לבניין שלי שלא שמתי אליו לב. מארכיטקט שהיה פעיל בפייסבוק, וניהל דף על ההיסטוריה האדריכלית של ישראל, לקחתי את הרעיון לצלם את הפסז'ים האחרונים בעיר, שכבר עומדים להיעלם לחלוטין. לפני כן הייתי חולפת על פניהם מבלי לשים לב.

נראה שנוצר שיח שלם על "הדברים שאנחנו לא שמים לב אליהם", או כמו שהחברה ההיא כתבה: "הדברים שנורית בטח שמה לב אליהם".

הערות

1 למשל, "גלריה בנימין", "גלריה אינדי", "גלריה אלפרד" ו"גלריה חנינא" (תל אביב), "גלריה P8" (יפו), "גלריה אגריפס 12" (ירושלים), "גלריה האגף" (חיפה) ו"גלריה כברי" (קיבוץ כברי).

2 ראו, למשל: ישעיה ברלין, **שורשי הרומנטיקה** (תל אביב: עם עובד, 2001). ברלין מתאר את היצירה לפי התפיסה הרומנטית כ"התפרצות עזה של רגש והתלהבות", וכ"התבוננות פנימית" שכחלק ממנה "מתחילים להעריץ את המעוף של הגאונות הספונטנית שאין לה הסבר" (עמ' 24).

3 ראו, לדוגמה: רולאן בארת, **מות המחבר**, מישל פוקו, **מהו מחבר?** (תל־אביב: רסלינג, 2005 [1968, 1969]).

מעיין רויכמן, תלמידת השנה השלישית

"ללא כותרת", ברייר פ-אורידג', 2007

החיים כיצירת אמנות

שירה נעמן

"בחברה שלנו, אמנות הפכה למשהו הקשור באובייקטים בלבד, ולא באינדיווידואלים או בחיים. אמנות הפכה לדבר מה שבו מתמחים או שאותו מבצעים מומחים שהינם אמנים. אולם אין זה מן האפשר שחייהם של כולם יהפכו ליצירת אמנות? מדוע שהמנורה או הבית ייחשבו לחפץ אמנותי, אך לא חיינו?" את הדברים הללו אמר הפילוסוף הצרפתי מישל פוקו, בראיון שנערך עימו ב-1983,[1] בתשובה לשאלה על אודות אפשרות קיומה של אתיקה במסגרת שיטתו. תשובתו של פוקו מעמידה את ההתייחסות לחיים כאל יצירת אמנות במרכזם של החיים האתיים, וקושרת אותם ואת האתיקה עצמה במושג החירות שלו. כמתחייב מעמדתו האנטי־הומניסטית, האדם, לתפיסתו של פוקו, אינו יותר מאשר תוצר של יחסי הכוחות הקיימים בחברה. בניגוד לתפיסות הומניסטיות שונות, ביניהן הנאורות והאקזיסטנציאליזם, שמייחסות לאדם, ולכלל הדברים בעולם, מהות או טבע נתונים וקבועים, עמדתו של פוקו שוללת רעיון זה מכל וכל.

יתרה מזאת, פוקו גורס שהאדם שוגה בכך שהוא מייחס לעצמו "אני" גרעיני ורציף. לדידו של פוקו כל הווייתו של כל אדם נקבעת על פי יחסי כוחות חיצוניים לו. כוחות אלה גם הם נעדרי מהות או טבע, וגם הם יצירה חברתית מלאכותית וקונטינגנטית. ככאלה, הם אינם הכרחיים – משמע, ניתן לשנותם. למרות היקבעותנו הכפויה והמתמדת על ידי כוחות אלה, הפועלים עלינו בדרכים שונות ומשוכללות להפליא, פוקו אינו שולל את האפשרות של פעולה חופשית. מייד עלינו לשאול, אם כל מי שאנחנו, כל מה שאנו עושים,

חושבים, מרגישים ורוצים, מוכתב על ידי יחסי כוחות חברתיים, כיצד בכל זאת נוכל לפעול באופן חופשי?

בשני הכרכים האחרונים בסדרה "תולדות המיניות" – "השימוש בתענוגות"[2] ו"הדאגה לעצמי",[3] שיצאו לאור ב-1984 – מנסה פוקו לתת תשובה לשאלה זו בדיוק. פוקו טוען כי יסודה של פרקטיקת החירות היא המרד. על האדם למרוד באותם יחסי כוחות המכוננים אותו כסובייקט, והמכתיבים את האופנים שבהם יפעל ויחשוב. כיוון שהאדם הוא תוצר של אותם יחסי כוחות, האובייקט האמיתי למרד הוא האדם עצמו – מכאן שנקודת הראשית של פרקטיקת החירות היא מערכת יחסים חדשה לעצמי; האינדיווידואל הוא בעת ובעונה אחת מי שמבצע את המרד, ומי שהמרד מכוון כלפיו. מערכת יחסים חדשה זו מכילה ארבעה מרכיבים: החומר האתי, אופני ההכפפה, העבודה האתית והתכלית. על אינדיווידואל שברצונו לפעול באופן חופשי להתחיל במענה על השאלה, מהו החומר האתי שאליו יתייחס? הכוונה בכך היא לאיזשהו אלמנט מוגדר וברור בחייו של אותו אינדיווידואל; תפיסה כלשהי שיש לו לגבי גופו, לגבי האופן שבו עליו להתנהג, נורמה חברתית מסוימת, מחוייבות כלשהי כלפי מסורת, ציווי דתי כלשהו, ועוד. למעשה, כל מרכיב בחייו של האינדיווידואל יכול לתפקד כחומר אתי. בשלב השני, על האינדיווידואל לנסח לעצמו, באילו אופנים נורמות מסוימות הוכפפו עליו, ביחס לאותו חומר אתי. אילו נורמות חברתיות כוננו את האופן שבו הוא מגדיר, למשל, את נטייתו המינית? משזיהה האינדיווידואל את אופני ההכפפה, עליו לעבור אל השלב השלישי, שהוא העבודה האתית עצמה. זוהי הזירה שבה המרד בא לידי ביטוי בפועל. במקום לשעתק את אופני הפעולה המצופים ממנו, שנובעים מן הנורמות בחברה שבה הוא חי, על האינדיווידואל למרוד נגד כל אלה ולבצע פעולה שתחרוג מסך כל הפעולות ה"נורמטיביות" האפשריות בסיטואציה נתונה. לבסוף, במסגרת השלב הרביעי, על האינדיווידואל לשאול את עצמו, מהי התכלית של העבודה האתית שהוא מבצע ביחס לחומר האתי ולאור אופני הכפפה? כמו בשלושת השלבים הקודמים, התשובה לשאלה זו היא סובייקטיבית ביחס לכל אינדיווידואל. יחד עם זאת, התכלית הסופית של סך כל העבודות האתיות השונות, על סך כל החומרים האתיים ולאור כל אופני ההכפפה הפועלים על כל אחד מהם, היא פרקטיקת החירות עצמה. זאת משום שבסוף התהליך האדם לא הופך ל"חופשי", שכן חופש או חירות לפי פוקו אינם מצבים סטטיים בעלי טבע משלהם, או תכונות קבועות שהאדם מנכס לעצמו. ביטויה היחיד של החירות יהיה בפעולות החופשיות עצמן, בפרקטיקה התמידית המכוונת אל עבר פעולה חופשית. בעיני פוקו, אדם הלוקח על עצמו משימה זו מביא את עצמו למצב תמידי של ביקורתיות ואי־נחת. מערכת היחסים החדשה לעצמי לא מסתיימת באיזשהו רגע של "מימוש עצמי", שכן אין "עצמי" שאותו יש להביא לידי מימוש. מדובר בהתהוות מתמדת שאינה מכוונת אל עבר תכלית, אלא היא תכלית לעצמה. אם ניזכר לרגע באותם דברים שאומר פוקו על החיים האסתטיים, נוכל לראות ביתר בירור למה התכוון בכך – האדם המורד בעצמו, האדם שמקבל על עצמו את החיים הללו של אי־נחת, האדם המבקש לפעול באופן חופשי, מתייחס לעצמו כאל אובייקט אמנותי במובן שהוא רואה בו דבר מה הפתוח להתהוות, דבר מה שניתן לעצבו כל העת, להיות יצירתיים ביחס אליו. היצירתיות לנוכח החיים, לנוכח העצמי, היא ההפעלה היחידה של חירות.

כיצד ייראו חייו של אדם הלוקח על עצמו משימה זו? ובכן, התשובה עשויה להיות מצויה בדמותו של המוסיקאי והאמן הבריטי ג'נסיס ברייר פ־אורידג'. פ־אורידג' נולד בשם ניל אנדרו מגסון ב-1950 במנצ'סטר, אנגליה. כסולן של הלהקות Throbbing Gristle ו-Psychic TV על גלגוליה השונים, הוא נחשב לאחד מחלוצי האינדסטריאל, ז'אנר חתרני ואגרסיבי של מוסיקה אלקטרונית. ב-1993 במועדון סאדו־מאזו פגש ג'נסיס בראשונה את ליידי ג'יי ברייר, אחות ואמנית פרפורמנס צעירה ולא־ידועה. השניים התאהבו, נישאו באותה השנה, וכשלוש שנים לאחר מכן החלו בפרויקט אמנותי־קיומי שליווה אותם עד 2007, השנה שבה מתה ליידי ג'יי ממחלת הסרטן. הפרויקט כונה על ידם "ברייר פ־אורידג'", שילוב של שמות המשפחה של שניהם, ועיקרו היה הפיכתם ל-Pandroginy – ישות חדשה ונייטרלית מבחינה מגדרית, שהינה למעשה

ג'נסיס (שמאל) וליידי־ג'יי (ימין) ברייר פ-אורידג', מתוך הסדרה Doppelganger, 2008

מתוך הסרט הדוקומנטרי "The Ballade of Genesis and Lady-Jaye", 2011

נקודת האמצע בין שניהם. לשם כך הם החלו ללבוש בגדים זהים, התאפרו כל יום באותה הצורה, עיצבו את שיערם באותו האופן, ולאורך שנים גם עברו סדרה של ניתוחים פלסטיים נרחבים: הגדלת שפתיים, שתלי חזה, ניתוחי אף, מתיחות פנים, ואפילו קעקוע נקודות החן וכתמי הלידה זה של זו. הם אף עברו להשתמש במילה "אנחנו" במקום המלה "אני", וחדלו להשתמש במלים he, she, his, her לטובת השילובים he/r ו-s/he. במבט ראשון, הפרויקט עשוי להיראות כלא יותר מאשר התמכרות לניתוחים פלסטיים או הפרעה נפשית קיצונית. קשה להבין מדוע יש לכנות זאת אמנות, ועל אחת כמה וכמה, כיצד זוהי הגשמה של אותם "חיים אסתטיים" שפוקו הציע. השיטה שאותה מציע פוקו אינה מחייבת שום טרנספורמציה פיזית, ומה גם שטרנספורמציה פיזית אינה מעידה על טרנספורמציה "פנימית". להפתעתי הרבה, כשניגשתי לקרוא ראיונות שנערכו עם השניים, וכשצפיתי בסרטים הדוקומנטריים שנעשו על ג'נסיס ועל הפרויקט Pandroginy, נדהמתי לגלות שהאופן שבו השניים מבינים את הפרויקט שלהם, ומדברים על המוטיבציות ועל הסיבות לקיומו, מבטאים בצורה יוצאת דופן את אותם דברים שפוקו מציע. הדבר מפליא במיוחד לאור העבודה שבאף אחד מן הראיונות שנערכו עמם, ברייר פ־אורידג' אינם מזכירים את הגותו של פוקו. הם מצטטים מקורות השראה רבים – מיתוסים יווניים קדומים, פרקטיקות דתיות טיבטיות, אמירתו של האפיפיור פרנציסקוס הראשון כי אלוהים אינו זכר או נקבה אלא שניהם יחד – אך לא את פוקו. למרות זאת, עבורי, מדובר בדוגמה חיה של חירות נוסח פוקו.

כדי לראות זאת ביתר בירור, אחזור לארבע השאלות המרכיבות את עבודת החירות, ואנסה לענות על כל אחת מהן באמצעות ראיונות שנערכו עם ברייר פ־אורידג' לאורך השנים, ובאמצעות הפרויקט Pandroginy עצמו. אם כן, בין החומרים האתיים השונים של ברייר פ־אורידג' ניתן למצוא את גופם, האופן שבו הם מתלבשים ומתאפרים, השימוש שלהם בשפה, האופן שבו הם חושבים על מגדר, ואפילו תפיסת ה"עצמי" שלהם. עדויות לכך מצויות בצילומים הרבים שבהם הם מתעדים את התהוות הפרויקט. באשר לאופני ההכפפה, נוכל לשער כי נורמות חברתיות ביחס לכל אותם חומרים אתיים הוכפפו על השניים באותם אופנים, פחות או יותר, שבאמצעותם הן מוכפפות עלינו, שכן באופן כללי אנו שייכים לאותה החברה ולאותו הזמן שבו חיים השניים. בראיון שנערך עימו ב-2013 אומר ג'נסיס "מן הרגע שאתה ברחם, אפילו לפני שיצאת, אנשים נותנים לך שם של בן או שם של בת, אם הם יודעים. והם מדברים עליך, ועל איך שאתה הולך להיות, מה שהם הולכים לעשות כשתיוולד, או איך שהם רוצים שתהיה כילד. הם כבר מנסים להתנות אותך ולתכנת אותך עוד לפני שהופעת. ואז זה הולך ונהיה חזק יותר ויותר מיותר ויותר כיוונים ככל שאתה מתבגר".[4] מדברים אלה, ומדברים נוספים כפי שאראה בהמשך, ניתן לראות כי ג'נסיס מודע לחלוטין לעובדה שמרכיבים מסוימים בנו כבני־אדם אינם הכרחיים, אלא נכפים עלינו על ידי אנשים ורעיונות שונים בחיינו, ואפילו עוד לפני שנולדנו. ניתן לפרש את הפרויקט Pandroginy כעבודה אתית על אותם חומרים אתיים, ולנוכח אופני ההכפפה האמורים. באותו ראיון מספר ג'נסיס: "התחלנו ללבוש את הבגדים ואת הנעליים האחד של השנייה, ואז התחלנו להתלבש באותן התלבושות, ולהסתפר באותה הצורה, ולצבוע את השיער לאותו צבע".[5] בשלבים מתקדמים יותר של הפרויקט, כאמור, הוא כלל ניתוחים פלסטיים רבים ושימוש חדש בשפה.

ברייר פ־אורידג' דיברו רבות על התכלית של הפרויקט שלהם, שהשתנתה והשתכללה לאורך זמן. במסגרת דיון זה עולים הדברים שמבטאים בצורה המובהקת ביותר את הזיקה שמצויה בין הפרויקט שלהם לבין זה של פוקו. לדוגמה, כשנשאל על התכלית המקורית של הפרויקט, אמר ג'נסיס: "היינו ממש מתוסכלים שאנחנו בשני גופים נפרדים. רצינו ממש להיות מסוגלים לאחוז האחד בשנייה, להתרסק אחד אל השנייה ולהיות פשוט תודעה אחת בגוף אחד, או בעצם ישות אחת בצורה כלשהי. באופן בלתי נמנע, התחלנו לחשוב על למה. למה זה קורה? למה אנחנו מרגישים שזה כל כך חשוב?".[6] התשובות לשאלות הללו הן שהובילו את ברייר פ־אורידג' להבנה מחודשת של התכלית לפרויקט שלהם. כפי שג'נסיס מסביר, "האלמנט המרכזי בכל כך הרבה ממה שאנחנו עושים הוא חקירה של טבעה של הזהות. האדם שאתה הוא נרטיב בדיוני שנכתב על ידי אנשים אחרים. ובנקודה מסוימת בחייך, אתה מרגיש את הצורך להיות הכותב של הסיפור של עצמך. אז אנחנו לוקחים אחריות על הנרטיב של הזהות. זוהי הכרזה של שליטה על האבולוציה של עצמנו. הסוגיה המרכזית באמת היא פירוק של הבדיה של העצמי. העבודה היתה תרגיל ביצירתיות ובבחירה אמיתית של זהות".[7]

ברייר פ־אורידג' בהחלט חיים את חייהם כיצירות אמנות במובן הפוקויאני, אבל גם במובן מילולי יותר. כאמור, השניים הם אמני פרפורמנס, אבל גם ככאלה הם בוחרים בנתיב בלתי שגרתי – הם מסרבים לקבל את ההבחנה בין אמנות המיצג שלהם בגלריות ובמוזיאונים לבין חייהם. כפי שהם מגדירים עצמם, אמנותם וחייהם אינם דברים נפרדים, המיצג אינו מסתיים כשהם יוצאים מן הגלריה, ואף הפרפורמנס אינו מעין לקיחת הפסקה מן החיים לשם ביצוע אקט אמנותי. הם רואים בעצמם הן את הסובייקט היצירתי והן את האובייקט, שהוא עצמו יצירת האמנות.

בראיון שנערך עמו השנה אמר ג'נסיס: "תמיד האמנו שהאמנות והחיים הם באמת בלתי נפרדים. זה לא מסתיים במסגרת, וזה לא מסתיים כשהפסל גמור, אלה חייו של האמן. נדמה לי שזה הוא העיקר: חֲיֵה חיים שהינם שקולים לאמנות שאתה עושה. האמנות והחיים הם אותו הדבר. מהו הספר הראשון בתנ"ך? ג'נסיס. ומה הדבר הראשון שעושה אלוהים? יוצר".[8]

הערות

1. Foucault, Michel and Rabinow, Paul ed. *The Foucault Reader*. Pantheon Books, 1984, p. 261
2. Foucault, Michel. *The History of Sexuality, Vol.2 : The Use of Pleasure*. trans. Hurley, Robert. Vintage Books, 1990
3. Foucault, Michel. *The History of Sexuality*, Vol. 3: The Care of the Self. trans. Hurley, Robert. Vintage Books, 2012
4. Finley, Klint. *Genesis Breyer P-Orridge Interviewd by Technoccult: Part 2*, Technoccult Magazine, January 2013
5. שם
6. שם
7. Schmidt, Kevin. *Art, Surgery and Love: Genesis Breyer P-Orridge Looks Back*. Radar Online, August 2008
8. Pappalardo, Anthony. Genesis Breyer P-Orridge's Astounding New Book: *'It's a Mini-Retrospective Exhibition of My Life'*. Bedford and Bowery, February 2014

שירה נעמן, תלמידת השנה השנייה

נקודת מבט / זיו בן פורת

התרגלתי,
משך שנים,
לצפות מבחוץ
כמו זר לשירים,
ובערב כזה,
הרמוניית צלילים
מתאמצת
לשבור הרגלים.
התרגלתי,
משך שנים,
להביט ברעב
כמבט בלי פנים,
ובערב הזה,
עת קולך הנעים
מבקש
לקצר מרחקים,
מבטי עוד לשם
אל העלטה ש
סביב,
חשוכה עוד יותר
לאורות הזרדים הדולקים.

8 בינואר 2011

ובמראה – צללים
משתקפים מארובות עיניי
עשן שחור עולה בגרוני
מסמא אותי
מיתמר מאישוניי ואונס עלטה

וסביב – גללים
מפיחים זוהמה
טומאה פוקדת את קרבי
חורכת, רוצצת
מחריבה את רקמותיי ומחוללת כליה

בין הכתלים – אך שממון
ללא רוח, ללא טל
ערירית היא הצייה
בחידלון

מאת צבי ברץ

על המרחק שבין השלמה ופשרה / אור גלברד

המים מטיחים עצמם מהראש
ומתיכים עצמם בי
יעילים כמו טבילת מקווה בגנגס.
אני מסובב עוד טיפה את הידית.

אני שוקע בנחמה שמספקים
שלושים ותשעה אינץ׳ מרצדים
ברזולוציה שמאפשרת לראות הכל
חוץ מ, תודה לאל, לתוכי.
אני מסובב עוד טיפה את הידית.

אני נווד במדבריות דירתי,
פוסח בין סיפי טונדרות ליבי,
חופר בנואשות דרך הדממה
מתחפר עמוק יותר
במרתפי הלחים,
תוך סיבוב נוסף של הידית.

מילותי שלי מהדהדות מרחוק
שאולות מאני-אחר
אני-של-פעם, אני-מתוך-סרט,
שלוקח פיקוד במקום אני-של-עכשיו
שכורע בפינה, עקוד אל
עצמי, סכין על ירך.
אני מסובב עוד טיפה את הידית.

על צבע, שפה ורגש

השימוש בכלים כמו דימויים, מטאפורות ואנלוגיות רווח בעולם השירה והספרות וגם בשפה היומיומית. האם ניתן להשתמש בכלים האלה בעולם המדע? ההשוואה בין תפיסת הרגש לבין תפיסת הצבע האנושית היא מקרה מבחן המדגים אולי כיצד ניתן להשתמש בידע שלנו על עולם מחקר אחד כדי להאיר תחום מחקר אחר

דנה רוסו

בין אוסטרליה לגינאה החדשה, באי הנידח מארי שבין מיצרי הטורס, הצבעים כמו נשפכים מן הים הכחול העמוק אל החול הזהוב. האדמה הפורייה האדומה מניבה צמחייה ירוקה עבותה, והתושבים עוטים על גופם הכהה בדים ססגוניים. למרות זאת, קשה לומר שאוצר המילים של בני המקום לתיאור צבעים הוא עשיר. למעשה, בשפתם ישנם שלושה צבעים בעלי שמות ברורים: שחור, לבן ואדום, ואילו ההבחנה בין שאר הצבעים מעורפלת למדי. לא רק זאת, אלא שנראה ששמות הצבעים לקוחים תמיד ממילים אחרות. כך למשל המושג אדום הוא מאמאמאמאם, והוא נגזר מן המושג ממאם – שפירושו דם. המושג צהוב הוא באמבאם והוא נגזר ישירות מ־באם – כורכום. כדי לתאר את הצבע ירוק, ינקבו בני האי במושג המציין כיס מרה או מוגלה או במקרה הטוב ישתמשו במושג המציין עלה.

גם בעברית יש קשר בין המושג אדום לבין המושג דם, בדיוק כמו אצל בני מארי. דימויים ומטאפורות שגורים בשפת היומיום של דוברי כל השפות. אנו עושים בהם שימוש יומיומי, לעתים מבלי משים. גם המושג שפה הוא מעין מטאפורה. במסתו "גילוי וכיסוי בלשון" מזכיר ביאליק את ההפרדה שיוצרת השפה בין העולם הפנימי לחיצוני. במובן זה, ניתן לפרש את המושג שפה במובן של קצה; כמו שפת תהום, שהיא הקו שמחבר ומפריד בו־זמנית בין הקרקע לאוויר, כך גם השפה מחברת ומפרידה בו־זמנית בין הפרט לכלל.

דימויים, אנלוגיות ומטאפורות מאפשרים לנו לשפוך אור על מושג זר בעזרתו של מושג אחר, מוכר. לא פלא, אם כן, שמטאפורות מצאו דרכן במהרה אל עולם השירה. משוררים מנצלים אותן לשרטוט הדקויות החומקות מאצבעותיה הגסות של שפת היומיום. מטאפורה היא כמו צל שממנו אפשר להקיש בזהירות, בשמץ הסתייגות, על הדבר עצמו. מטאפורה, משמעה ביוונית העברה.

נשאלת השאלה – האם ניתן לשאול כלים פואטיים וספרותיים כמו הקבלה, דימוי ומטאפורה, ו"להעביר" אותם אל עולמות תוכן אחרים? אם כלים אלה מאפשרים לעמת שתי מערכות וללמוד על האחת מן האחרת, מדוע לא להשתמש בהם גם בעולם המדע?

כמה מטאפורות מפורסמות זכו למקום של כבוד בהיכל התהילה המדעי. קשב הוא דוגמה למושא שמטאפורות היוו חלק בלתי נפרד מחקירתו; הפסיכולוג מייקל פוזנר, למשל, דימה בשנות ה-80 של המאה הקודמת את הקשב לפנס (בהשראת הפסיכולוג והפילוסוף ווליאם ג'יימס, שעשה שימוש באותו דימוי

במאה ה-19). בבסיס הדימוי לפנס עמדו הנחות שונות; למשל, ההנחה שאת הקשב ניתן להפנות למקום מסוים – מרכז הפוקוס – וכל מה שסובב למרכז זה יזכה לתשומת לב הולכת ופוחתת.

ובכל זאת, נראה שהשימוש בדימויים ובמטאפורות אינו נפוץ דיו במדע. כשקישור כזה נעשה, המטאפורה או הדימוי הם לעתים שטוחים וחד־כיווניים. הפנס מלמד על קשב, אבל קשב לא יכול ללמד אותנו דבר על פנסים. האם קיימות מערכות שניתן לקשרן במטאפורה באופן שיתרום להבנתנו אותן הדדית? ננסה לבחון שאלה זו תוך ניסיון להשליך מתפיסת הצבעים לתפיסת הרגש, בדגש על שימוש בכלים מעולם הספרות והשירה.

מדוע משוררים אוהבים כל כך לדמות רגש לצבע (למשל "feeling blue" באנגלית או "la vie en rose" בצרפתית)? נראה שהקשר בין רגש לצבע כל כך חזק, שהוא בשבילנו כמעט טבע שני. הסבר אפשרי לכך הוא שסולם הרגשות שלנו דומה לסקאלה של צבעים. הגבולות בין הצבעים מיטשטשים, ומתחלקים לאינספור גוונים הנבדלים זה מזה בהבדל דק בלבד. ייתכן שההפרדה הלשונית שלנו בין עצב לגעגוע היא מלאכותית בדיוק כמו ההפרדה בין כחול לירוק.

במאה הקודמת נהוג היה לחשוב שהחלוקה הלשונית של ספקטרום הצבעים היא שרירותית למדי, ומשתנה משפה לשפה. באנגלית, למשל, ישנם שמות נפרדים לצבע הכחול ולצבע הירוק, אבל לא ניתן להפריד בין כחול לתכלת. ברוסית, לעומת זאת, קיימת הפרדה בין כחול לתכלת, אבל לא ניתן להפריד בין כחול לירוק. מומחים בני המאה ה-20 טוענים שהסיבה לכך היא שהצבעים מסודרים בספקטרום מסוים, לפי הסדר בטבע, אבל הגבולות שמפרידים בין צבע לצבע הם שרירותיים, וכל שפה קובעת את הגבולות במיקומים שונים לאורך הספקטרום. לא מוכרת שפה שבה ירוק ואדום נקראים באותו שם, כיוון שאלה אינם סמוכים על ספקטרום הצבעים.

נעבור לדבר על רגש. את המושג קנאה בעברית, תחלק האנגלית לשני מושגים (envy ו-jealousy) וכך גם הרוסית ('zavist ו-'revnost). בשתי השפות, פירוש גס למושג הראשון הוא "חשש מיריבות או בוגדנות" (מילון וובסטר), אולי מפחד שמישהו יגזול מאיתנו משהו. פירוש גס למושג השני הוא "כמיהה ליתרון שיש לאחר והיינו רוצים לעצמנו" (שם). כפי שנראה, בחינה של פירוש המושגים לעומקם תגלה רגישות דומה לחלוקה שבין כחול לתכלת שתוארה קודם.

ב-1999 ערכו ג'ון ד. קולי מאוניברסיטת נורת'איסטרן ואולגה זאקס מאוניברסיטת הרווארד מחקר שבו התבקשו חברי שתי קבוצות – באחת דוברי אנגלית ובשנייה דוברי רוסית – לקטלג תמונות הקשורות בקנאה. חברי הקבוצות התבקשו לסווג את התמונות לפי המושג המתאים להן ביותר מבין שתי אפשרויות. בקרב דוברי הרוסית, החלוקה היתה ברורה ודיכוטומית. בקרב דוברי האנגלית, התגלה דפוס אחר; לגבי התמונות שהרוסים קיטלגו כ-'revnost, הדעות היו חד־משמעיות – jealousy. לגבי התמונות שהרוסים קטלגו כ-'zavist, דוברי האנגלית נחלקו. חלקם בחרו ב-jealousy, ואחרים ב-envy.

מסקנת המחקר הייתה שברוסית, בין שני המושגים יש הפרדה ברורה, והם יוצרים שתי קטגוריות נפרדות. באנגלית, לעומת זאת, המושג envy למעשה מוכל במושג jealousy ומשמש כתת־קטגוריה שלו. הדבר דומה ליחס שבין הצבע הכחול לתכלת; באנגלית מדובר בצבעים זהים לחלוטין, כלומר באותן קטגוריות בדיוק. ברוסית, שני הצבעים שונים לגמרי ומהווים קטגוריות נפרדות וזרות, ואילו בעברית – צבע התכלת הוא מעין תת־קטגוריה של כחול, כלומר מוכל בו.

אם כך, ניתן לשער שבדומה לצבע, גם הרגשות שלנו יוצרים ספקטרום רציף שגבולותיו נקבעים בצורה שונה משפה לשפה. אך זהו אינו קו הדמיון היחיד שבין רגש לצבע; סקאלת הצבעים מורכבת מכמה צבעי יסוד בסיסיים, שבאמצעותם אפשר להרכיב כל צבע אחר. קיימות תיאוריות הגורסות כי גם הרגשות מורכבים ממספר מוגבל של יסודות, שהתמהילים שלהם יוצרים את אינספור גווני הרגש שביכולתנו לחוש.

ב-1969 טענו ברנט ברלין ופול קיי, בלשנים מאוניברסיטת ברקלי, ששפות "קובעות" שמות לצבעים לפי סדר קבוע: ראשית שחור ולבן, לאחר מכן אדום, אחר כך ירוק או צהוב, אחריהם כחול וכך הלאה. לטענתם, לסדר הקבוע הזה יש משמעות, והוא מכתיב את צבעי הבסיס בלקסיקון התרבותי. למעט שפות ספורות לא

מפותחות, כל השפות תמיד מעניקות שם לכל אחד מן הצבעים האלה.

ארבע שנים מאוחר יותר, פול אקמן – פסיכולוג אמריקאי מאוניברסיטת קליפורניה – עורר עניין דומה כשטען שישנם שישה רגשות בסיסיים (שמחה, עצב, כעס, פחד, גועל והפתעה) שמצויים בלקסיקון של כל שפה, למעט שפות מעטות ובלתי מפותחות.

כמה מחקרים מאוחרים יותר בפסיכולוגיה (לדוגמה – מחקרם של ווידן וראסל, חוקרי רגשות מבוסטון קולג', אשר פורסם ב-2008) הראו שתינוקות רוכשים את היכולת לחוש רגשות באופן מדורג. בהתחלה הם חשים רק עצב ושמחה, ורק מאוחר יותר מתפתחים רגשות מורכבים יותר, כמו געגוע, גועל או כעס. הדבר מזכיר במידה רבה את העובדה שתינוקות רואים בהתחלה רק שחור ולבן, לאחר מכן גם אדום ולבסוף את שאר הצבעים. נשים לב לכך שההתפתחות הפיזיולוגית של ראיית צבעים מזכירה את האבולוציה הלשונית של שפות שהציעו ברלין וקיי ב-1969. מצאנו, אם כך, הקבלה מעניינת בין שלבי התפתחות תפיסת הרגשות אצל תינוקות לתפיסת הצבע שלהם.

במאה ה-19, היו שחשבו כי קיים קשר בין עושר לקסיקון הצבעים של שפה לבין היכולת הפיזיולוגית של דוברי אותה שפה לראות צבע. אחד החוקרים שיצרו את התשתית לטענה זו היה הפילוסוף והפילולוג הגרמני לזרוס גייגר, שהעלה את הסברה שעושר אוצר המילים המתארות צבע קשור קשר הדוק להתפתחות האבולוציונית של תפיסת צבע באדם. הוא הדגים כיצד ביצירות ספרות קלאסיות עתיקות עושר הצבעים היה מצומצם מהיום, ומתוך כך העלה את הסברה שתפיסת הצבע האנושית השתכללה לאורך השנים.

טענה זו ודומותיה שימשו בסיס לדעה קדומה שלפיה עמים שמדברים שפה שבה יש שמות רק לצבעים מסוימים, יוכלו לראות רק את הצבעים האלה. אחד המחקרים שסייע בהפרכת דעה קדומה זו נעשה על ידי משלחת שהגיעה ב-1898 לאי מארי, שהוזכר בהתחלה. אוצר המילים של בני האי המתאר צבעים היה דל, אבל מבחנים גילו כי ראיית הצבעים שלהם היתה תקינה לחלוטין.

ההקבלה האינטואיטיבית שערכנו בין צבע לרגש הולכת ומתבהרת. ראינו כי הן הצבעים והן הרגשות מונחים על ספקטרום רציף. בשני העולמות השפה קובעת גבולות על פני אותו ספקטרום, ובכך יוצרת את כינוייה לצבעים ולרגשות. מחקריו של פול אקמן אודות ששת הרגשות המופיעים בכל שפה, וכמו כן הסדר הכרונולוגי של רכישת שמות לצבעים שהעלו ברלין וקיי, מאפשרים להעלות את הטענה המעניינת שלפיה ישנם כללים אוניברסליים שלפיהם קובעות השפות השונות את הגבולות על פני הספקטרום.

אם נחזור לאותם כלים ספרותיים ופואטיים שהוזכרו בתחילת הכתבה, נוכל להסתכן ולטעון כי קיימת הקבלה מסוימת בין תפיסת הרגש לתפיסת הצבע באדם. את תחום הרגש מתקשים לחקור היום על אף שיטות המחקר המתקדמות ומכשירי ההדמיה המוחית. אם הקבלה מסוימת בין רגש לצבע אכן קיימת, ניתן אולי לנצלה ככלי אפשרי בתחום שניתן לחוקרו באופן מוגבל.

נביא דוגמה נוספת לתועלת שבהקבלת צבע לרגש. ברלין וקיי הראו שקביעת מוקד הצבע משתנה משפה לשפה: הם הראו גוונים שונים של אותו הצבע לדוברי שפות שונות. הנבדקים התבקשו להצביע על הגוון שמייצג את הצבע באופן המובהק ביותר, ומצאו שדוברי שפות שונות בחרו גוונים שונים. בעולם הצבע, לממצא הזה אין משמעות מסעירה. ואולם, אם נוכל להשליך את הממצא הזה על עולם הרגש, המסקנה תהיה מסעירה הרבה יותר: האם ייתכן שדוברי שפה מסוימת עשויים לחוות את מה שאנו מכנים כעס, ולכנות את זה עצב במקום? או עלבון? גועל?

על פי היפותזת ספיר־וורף, הקטגוריות התרבותיות והקוגניטיביות הקיימות בכל שפה משפיעות על הדרך שבה דוברי השפה חושבים ותופסים את העולם. אם נחבר את תיאוריה זו לעולם הצבע, נוכל לשאול – האם שפה שתקצה מרחב גדול יותר לרגש השמחה על הספקטרום הרגשי, תוכל ליצור אנשים שיתפסו מגוון חוויות רחב יותר כ"שמחות"?

צבע ורגש הם דוגמה לשני תחומי מחקר אקדמיים שיוכלו לנצל את אותן תחבולות לשוניות של דימוי, מטאפורה ואנלוגיה כדי לייצר כיוונים מקוריים למחקר. הם כמובן לא היחידים. כתבה זו היא קריאה, אם כך, לכל החוקרים שבתוכם מסתתר משורר, לשחררו מכבליו מפעם לפעם, להשאיל ממנו את תחבולותיו הלשוניות ואולי שמץ מן היצירתיות, ולנסות לשפוך בעזרתו אור (וצבע) על כמה מן הפינות החשוכות במסדרונות המדע.

דנה רוסו, תלמידת השנה הראשונה

מחשבות על מחול

בר צירינסקי

אני שומעת כל כך הרבה דברים כל יום.

אומרת כל כך הרבה.

קוראת כל כך הרבה.

והכל – במילים.

ומה אם הייתי רוצה לתקשר בצורה אחרת?

ניית שהייתה דרך אחרת שמעבירה מחשבה, רגש ותפיסה בצורה מדויקת להפליא, ממש כמו מילים.

בחצי שנה האחרונה השתתפתי בעבודת מחול בהנחיית עילאיה שליט. קצת כה הנא אלומות מחשבות, תחושות ותובנות אודות זב האריכה של העבודה.

התחלה

איך מתחילים עבודה? בניית ארסנל – כאת המטרה הראשונה. שיטות ודרכי עבודה, טכניקה. תנועה, סתמית ככל שתהיה (ובהחלט רוצן כאלה), יכולה להכיל רבדים של...

רבדים של מה? כאן מתחילה העבודה. את הפעם הראשונה שבה נפגשנו ליוותה תחושה של שפיצפיס או של קנייבלק. אוכל של "פעם ב-". טעם מוכר מאוד, אך יחד עם כאת שם כלה המפתיע בכל פעם מחדש (לפחות בטעימה הראשונה). יש משהו מרגש במפגש הראשון. התחלה. וכמו ברשם הראשוני, יש למפגש הזה הרבה משקל. המסקנות שיכשתי בבהרי אותו שיש ליוו אותי המשך תקופה לא מבוטלת. בסטודיו ובחול. עילאיה חילקה לנו שלושה טקסטים וסט של בלוונים. אני קוראת ומתחילה להכניס לפליק הפרטי שלי. בוחנת מילים שמשכו את תשומת הלב, שם כאלה שלא.

שקוף

דברים מקבלים משמעות שדולה הרבה יותר כשהם שקופים. המקרים שחולפים על פנינו, כשאנחנו בדרך, מבלי לשנות אבלנו שום דבר משמעותי. לכן קיבלו את התואר "שקופים". אלה הדברים שמעניינים אותי עכשיו. הדברים שנכנסים לפליק. אני הולכת ברחוב והרמזור מהבהב. שיט, אילה באסה, אדום. תלכרי את התחושה הכאת. הוא לא מאוד חלקה ובטח שלא משנה עולמות, אבל הוא אמיתית. פנימית והכי חשוב – אוניברסלית. לרקוד את התחושה הכאת עשוי לעורר אותה בקרב כל אחד מן הישבים בקהל, כאילו שהוא עבמו הרגיש אותה ממש לפני רגע ברמזור.

"איכות של loop

חלוק חלור. חלוק חלור.

למבנא דרך חלרה. אורגאניות.

מה הרגשתי?

סיפור. הופכת למשמעות.

מחפשת תנועה אחת שתוביל לאחרת.

יש משהו בתנועות שלא ניתן לי להמשיק. אני תקועה."

Sketchbook stuff.

רגעים

תחושת רגילות – אני מתחילה לאסוף אותן תחת לכוכית מגדלת. כו סיטואציה חדשה בשבלי, לשים לב דווקא לדברים שבבדך הדרך, אלה שנמצאים שם כאילו במקרה. סכין חדשה ונעבנייה רכה מדי ברמו לי להיתתק קלות בכל היד. לה כאב! שברור שנייה לאחר מכן האיתי את הדם בולט על עורי. מה את מרגישה? תלכרי את התחושה הלו. איך לה כשמשהו שהוא לא מים נוכל על הגוף משהו מתוק הגוף עבמו. כו תחושה אחרת לגמרי. אין לי כרגע מילים לתאר אותה, אבל זם אין בכך בורק. לה רק נכנס לפליק.

משחקים

עילאיה לימדה אותנו כמה תנועות בנריות. כאלה שניתן להלבים עליהן כל סיפור שהוא, כל סיטואציה. לאחר שהבנתי את המורכבות הפיסית, את האנרגיה הנחוצה, את המכניקה, אני מתחילה לבלק לכל תנועה מילה (כבו שמרחפת לי בתודעה ללא שום סינון), ולומר את המילים בקול תוך כדי. חשם של המסעדה שהייתי בה אתמול, חנות שראיתי בדרך, מספר הבית שלי, ועוד. מפלוא עד כמה קשה להיות רנדומלים. הפרדוקס שוכן בעבמ הכוונה לאקראיות. לה אחד הדברים הקשים שהתמודדתי עמם. מבדד אחד עלי להיות מרוכבת בגוף ובתחושה, להיות ברוכה ולהקשיב לתנועות אותן אני מייבדת. אך מבידו השני של המהלך נמבא ההפך הגמור – מחשבה ללא משמעות, בריקת מילים כאילו היו אוסף בלילים ותו לא.

כל אחת בחרה תמונה של ליבן, סמל הלבות מסיבות על הבשא עם אחיבות עיניים בשוטות. ישב בתנוחה המוכרת לכל כתנוחה מפתה ולא נוחה להפלוא. יש משהו משעשע בתנוחה שלו. קיבלנו משימה – לשלב את התנוחה שבתמונה בתוך הקומבינבציה שלמדנו ארבע פעמים. ידעתי שמקור התנועה הוא הליבן, ובלי להתכוון, התפתח בין השורות הומור עבמי, כמו נגיעה של בבע כתום בבגיר של דשא.

ניקיון

כביכול, אופן השימוש במילים הוא ואוף ברור. אוסף הברות שביכולתנו להפיק בעצרת חלל הפה והגרון, הצמודות יחד בהברות בעלות משמעות מוסכמת אחת (לעתים יותר). אם ברצוני להעביר תחושה במילים, ללא כל שימוש במימיקה או בטון דיבור משתנה, אשתמש במילה הכתובה - והקשי נעלם כלא היה. אם אני עצבנית, מרירה או עייפה, משון מלים יכול לתאר את חלק רוחי. המסקנה: אין כל צורך בתחושה עצומה כדי לתווך אותה לאדם אחר.

האם לה אפשרי שם בתנועה? בהחלט. המפתח לא טמון בניסיון להיות הדבר, אלא בניסיון להעביר אותו באמצעות פרטים. אין צורך לנוע בעייפות כדי לבטא "הנה, אני עייפה עכשיו. שמים לב?". תספיק הכוונה להראות את העייפות, להובא אותה, לשתף אותה עם המתבוננים.

כאשר מנסים לתשוב על רעיון יצירתי, מיד מבחיקים את שלושת הרעיונות הראשונים שעולים - אלה הנדושים, המוטמעים בנו מתוקף היותנו שייכים לחברה מסוימת. יש לוותר על ברירת המחדל של התובנה. אחרי הסיעון הראשוני ש"ע רעיון טוב יותר - מפורק, בסיסי ועמוק יותר. ענית, לדעתמה, שברצוני לתכנן לתכנן כיסא. ייתכן שאתחיל בשאלה: היכן ישבים על כיסא? בהתאם לתשובה כי אתכנן כיסא נדנדה, כיסא למרפסת, כיסא מחשב או כורסא. אך אם כוונתי להגיע לתשובה טובה יותר, עלי לשאול שאלה מסבר אחר: מהו כיסא? שאלה כי תובילו אותי למחשבה כי כיסא הוא אובייקט שעליו יכול אדם להשען נקודת כובד מסוימת בגופו, ובכך להשיג מנוחה. אם כך, גם כיסא למרפק הוא כיסא. להו עובי הקורה. אני מתחילה לרקוד באמת כשאני מפסיקה לרקוד את כל הדברים שאני מכירה ושאליהם אני רגילה.

שאריות

שני קטעים חרוטים בליבוני וכבורים לי עם כאנשיים ביותר. הקטע הראשון מופיע מעט לאחר תחילת ההופעה. עם הפנים אל הקיר, אנחנו מתכנסות לשורה לא מסודרת, ומתחילות לנוע בקצב קבוע, ממש כאילו שאנחנו דופקות את הראש בקיר. אך לא הראש הוא הדבר שמובילו אותנו, אלא בית החלה. בקטע הלה, כשהפנים שלי מופנות אל הקיר, אני לא רואה אף אחת מן הבנות שרוקדות לצדי. אך באופן מפתיע, לה הרגע שבו אני מרגישה שאני רואה את כולן באופן הברור ביותר. עלאיה דימתה אותנו ללב - כולנו יחד הלב של הדבר הלה. כל תנועה של כולנו יחד הוא עוד מעבר של דם בין החדרים של השריר הענק הלה. אנחנו חייבות לדפוק בקצב לחה ובכוונה לחה. אם מישהי תפסיק, לה יומת יש מישהי ב-לא לראות עם הגייים- שמאפשר לראות עמוק פנימה לתוך משהו שיש לו נוכחות עצומה.

הקטע השני הוא אחד הסתגאים בסוף ההופעה. לרקוד לבד עלי הבמה לה כמו לדבר מול קהל, אלא שבמקום לדמיין את הקהל בתחתונים, אני כי שגיבבת צירומה לפניו. מונחות בפני אינסוף אפשרויות, אך אני בוחרת בשתיים האלה: לבנות את הסיטואציה, או ליפול לתוכה. ליצור נטיב - תחושות והשות ספציפיים, בהתאם לבחירתי הראשית - ולהעביר את הקהל במסלול שקבעתי עבורו מראש; או לעלות על הבמה, ולרקוד את השאריות שהשאירה אחריה כל אחת מן הבנות שהיו כאן לפני. דפנה עלתה לסלון, ופיצרה את האובך שנותר אחרי ריקוד פרוע. המוסיקה המיסה אותי ברגע. אני מסתכלת עליה, והיא - משבשת מעבבת מסגנת, מלטשת מעדנת מעגנת... מרכבת ומתסיסה אותי, להבא לשחק עם הבעבועים שהיא השאירה מלכתה. במבט לאחור, אינני יודעת באילה מן האפשרויות בחרתי.

מחול שביעי

קַלְמָפּ קַלְמָפּ
הוּא צוֹעֵד
קַלְמָפּ קַלְמָפּ.

הוּא מַגִּיעַ
הוּא מוֹצִיא
הוּא מַנִּיחַ

אֶל רַחֲבַת הָרַקּוּדִים
אֶת הָרַקּוּד מִגּוּפוֹ
אֶת הָרַקּוּד

עַל
רַחֲבַת הָרַקּוּדִים
וּמַפְנֶה לוֹ עֹרֶף.
הָרַקּוּד מִמְּשִׁיךְ בְּלַעֲדָיו, חָרוּץ וְנִמְהָר אֲפִלּוּ יוֹתֵר מִפְּרֻכּוֹסֵיהָ שֶׁל צִפּוֹר מַרְעֶלֶת.
הַרַקְדָּן שָׁב אֶל בֵּיתוֹ שֶׁהָיָה יָכוֹל לִהְיוֹת גַּם בֵּיתָם שֶׁל אֲחֵרִים,
כּוֹתֵב מִלָּה
וּמוֹחֵק אוֹתָהּ תּוֹךְ כְּדֵי כְּתִיבָתָהּ.
טוּק טוּק
דֶּלֶת הָאֲגַם נִפְתַּחַת
קַלְמָפּ קַלְמָפּ.

מחול שני

א אֲנִי שׁוֹתֶה כּוֹס
וְהִנֵּה בָּאָה סִירָה.
סִירָה סִירָה אֲנִי אוֹמֵר לָהּ
קַחִי אוֹתִי מִכָּאן
וְהִיא לוֹקַחַת אוֹתִי מִכָּאן.

ב אֲנִי צוֹעֵד בִּיבָשָׁה
וְהִנֵּה בָּאָה מְכוֹנִית.
מְכוֹנִית מְכוֹנִית אֲנִי אוֹמֵר לָהּ
קַחִי אוֹתִי מִכָּאן
וְהִיא לוֹקַחַת אוֹתִי מִכָּאן.

ג אֲנִי יוֹשֵׁב בְּחַדְרִי
וְלֹא זֶה
וְלֹא זֶה
וְלֹא זֶה
אֲנִי בָּא וְאוֹמֵר: קַח אוֹתִי מִכָּאן
וַאֲנִי לוֹקֵחַ אוֹתִי מִכָּאן.

ד כְּשֶׁשָּׁחִיתִי בְּכִיתִי
וּכְשֶׁצָּעַדְתִּי הָיִיתִי צָמֵא וְרָעֵב.
כְּשֶׁיָּשַׁבְתִּי מִבְּלִי לָנוּעַ, רָקַדְתִּי
וּכְשֶׁהִפְסַקְתִּי לִרְקֹד,
רָקַדְתִּי שׁוּב.

בר צירינסקי, תלמידת השנה הראשונה

חיבור מאת רועי בן דור-כהן

An Ars Poetic Essay on Constraints (a tribute to Georg, Georges and the OuLiPo)

A widespread belief is that for a *work* to be creative it has to disobey conventions and be free of *constraints*. Even if true, it gives rise to the corny 'outside the box' cliché which inaccurately defines the way we grasp the creative *process*. This fallacy is a result of identifying the creative *work* (or *product*) with the *process* that yielded it and I assert that the attributes that are outlined above cannot be ascribed to the latter. If anything, investigating under constraints leads to a narrow set of possibilities which consequently allow effective exploration of the issue at hand. Usually, this converging procedure is executed unconsciously and assures a gradual progress which enhances the probability of attaining a breakthrough. *Parfois*, one understands the advantages of confining oneself and turns this once unintentional practice into an *explicit* one. A recognized writer known for his *constrained writing techniques* is Georges Perec. His distinguished novel '*La Disparition*' which was written entirely without the letter 'e' is an influential illustration of how obedience to stylistic rules - a few of which are actualized here - can generate aesthetically pleasing works of art. Perec was aware of the positive relation between restraints and liberalization; He knew that he could direct his *flow of thoughts* into novel paths following restrictiveness. I realize that this view appears a little bit paradoxical, but who are we to deny counterintuitive ideas - as the existence of $\aleph_0$ and $\aleph$ - just cause they do not fit our poor understandability?

Well, If you are still skeptic, note your reaction when you find out which letter is _issing.

החיבור נכתב תחת האילוצים הבאים:

1. אין לכלול בחיבור את האות M (הממוקמת בסמוך לחציון מבחינת השכיחות שלה בשפה האנגלית – במקום ה-14 מתוך 27 אותיות).
2. על המילה מספר i בשורה מספר i להיות באורך של i אותיות.
3. עד שמגיעים לסוף כל שורה אין לעבור לכתוב בשורה הבאה.
4. טרם כתיבת החיבור נקבעו סוג וגודל הגופן, אורך ורוחב השוליים, מידות המרווחים שבין השורות ומספר העמודים.

גאורג קנטור (Cantor)

קבוצת אוליפו (OuLiPo)

ז'ורז' פרק (Perec)

$$
\begin{array}{l}
E_0 = \mathrm{m\ m\ m\ m\ m\ m\ m\ m\ m\ m\ m\ m} \cdots \\
E_1 = \mathrm{w\ w\ w\ w\ w\ w\ w\ w\ w\ w\ w\ w} \cdots \\
E_2 = \mathrm{m\ w\ m\ w\ m\ w\ m\ w\ m\ w\ m\ w} \cdots \\
E_3 = \mathrm{w\ m\ w\ m\ w\ m\ w\ m\ w\ m\ m\ w} \cdots \\
E_4 = \mathrm{w\ m\ m\ w\ w\ m\ m\ w\ m\ w\ m\ w} \cdots \\
E_5 = \mathrm{m\ w\ m\ w\ w\ m\ w\ m\ w\ m\ w\ m} \cdots \\
E_6 = \mathrm{m\ w\ m\ w\ w\ m\ w\ w\ m\ w\ m\ w} \cdots \\
E_7 = \mathrm{w\ m\ m\ w\ m\ w\ m\ w\ m\ w\ m\ w} \cdots \\
E_8 = \mathrm{m\ m\ w\ m\ w\ m\ w\ m\ w\ m\ w\ m} \cdots \\
E_9 = \mathrm{w\ m\ w\ m\ m\ w\ w\ m\ w\ w\ m\ w} \cdots \\
E_{10} = \mathrm{w\ w\ m\ w\ m\ w\ m\ w\ m\ m\ w\ m} \cdots \\
E_{11} = \mathrm{m\ w\ m\ w\ w\ m\ w\ m\ m\ w\ m\ m} \cdots \\
\vdots \qquad \vdots \qquad \vdots \qquad \vdots \qquad \vdots \qquad \vdots \qquad \vdots \qquad \vdots \qquad \vdots \qquad \vdots \qquad \vdots \qquad \vdots \qquad \vdots \qquad \ddots \\
E_u \neq \mathrm{w\ m\ w\ w\ m\ w\ m\ m\ m\ m\ m\ w} \cdots
\end{array}
$$

תגובתי / אבנר עמית

הקטע הבא נכתב עבור ערב השירה "בוא דיבוק" שהתרחש במועדון "הצימר" בחודש נובמבר 2013. "בוא דיבוק" הוא ערב המציג תכתובת בין שמונה אנשי/נשות מילה: כל אחת מקבלת טקסט מהקודמת בתור, ומגיבה אליו. הערב הספציפי הזה היה בנושא "אנשי מעש מול אנשי לופט געשעפט". הקטע הבא נכתב בתגובה לפיסה מיומנו של רופא עיניים שהשתתף גם הוא בערב.

א

אתה רופא וחוקר עיניים. אתה עובד קשה. אתה אדם מסודר. אתה מרפא עיניים. עבודתך כרוכה בהתעללות אכזרית בחיות חסרות ישע. להוציא להם עין וריאות יה בן־זונה קר נפש. גאון. כתבת את היומן המבריק והמזעזע ביותר שבו נתקלתי. על הקשר בין עמנואל קאנט לאושוויץ בירקנאו. וכל זה ביומיים, מסודר על פי דרגות החשיבות. אתה עושה לי להקיא. ריח המעבדה. העכברים... נגמר לך אישור האתיקה. תפרוש. תודה על הכנות. על הווידוי. על פריסת עולמך האפל. הטכנוקרטי. האיבר של הנאורות הוא העין. תקשיב לי טוב י'זין. עברנו לעידן האף. והמעבדות שלך מצחינות! לא יודע מאיפה הזעם הזה מגיע. אני קורא שוב את המילים. אני נחרד. נוגדנים קמילה. מיזו קמילה? היא יכולה להיות דוקטור והיא יכולה להיות עכבר. שכח את שמות ילדייך. תן לרוח־צד אימתנית להחריש את אוזנייך. תריח אותי. בלי דאודורנט. בלי סבלנות אליך. תתפטר.

ג

התגובה הראשונית שלי כלפי פיסת היומן הזו שלך דידי, ידידי, היתה אלימה מאוד. מחוץ לגוף שלי התרוצצה הנפש לכל הכיוונים בבעיטות חדות. אני עדיין קצת פגוע, אבל הסליחה מתחילה לפעפע בנימים. חלומות על עכברים שבאים לקחת אותך בשיניהם הקטנות אל הבטן האחרונה.

ו

תפילה לכל הבני־זונות שבעולם צריך לסלוח גם להם הם בני־אדם

ד

בא לי לשיר את שורות היומן שלך בקול הצלול ביותר שלי. להכניס במילים האלה את כל הרוח שעוד יש לי. לנשוף לתוכן אהבה צרופה וחמלת אין־קץ, לקוות שהאוויר ישא את הטוב חזרה דרך הצליל באוזנייך לידייך עד לעכבר האחרון.

ז

אני נזכר בלאמה הטיבטי שפגשתי בקטמנדו. ישבנו כולנו במעגל, והוא פירש את אחת הסוטרות של המהיאנה בודהיזם. לפתע עצר ופרץ בבכי. שאלו אותו למה בכה והוא אמר "על הסבל העצום וחסר הפה של בעלי החיים".

ט

יש לי חבר טוב, שמאן, שגם מתעסק עם חיות למחייתו. מכל מיני מקומות מגיעות אליו גוויות של חיות. ינשופים, נשרים, פרים ועוד כל מיני. הוא מכין מהם חפצי־כוח, וכלי נגינה. הוא הכין, יחד איתי, את התוף הזה, מעור של פר. הוא איש מעש לא פחות ממך, והוא מביא ריפוי עמוק לכל קשריו. הוא לא הורג חיות, הוא עובד עם הגוף חסר החיים שלהן כדי לתת המשכיות לקדושתן. אבל אם אתה כבר כאן, דידי, ואתה רופא, יש לי התייעצות איתך. שמעתי שיש אנשים שתורמים את גופם למדע – ואז חלאות כמוך מפרקים להם את הצורה וצוחקים להם על איברי המין במרתפים החולניים של בתי הספר לרפואה. וחשבתי – האם ואיך אוכל לתרום את גופי למוסיקה? לדאוג שאחרי שאלך יקח את גופתי המתה איזה רב־אמן רחב לב ואמיץ, ויבתר אותי (אני ממש יכול לדמיין איך הוא חותך את הפנים היפות שלי באיזמל, איך העור לא נפרד מן הבשר, איך הכול מתבלגן שם, חוטי דם, איך אני חומר חסר תחושה) ויעשה ממני כלי נגינה יפים וטובים, שיכניסו קצת אור לחיים של מישהו

ה־12 וה־13 בנובמבר, 2013
(מתוך יומנו של דוקטור ד.)

צ'פמן מחקר
צילום ופילברין עריכה
ציוד לניסוי יום רביעי חוטי 3/0
פיברין – כתיבת פטנט
ARVO – ב6/12/13 יום אחרון לשליחת תקציר לגבי צימרמן – חייבים לסיים את הפטנט עוד בנובמבר
עריכת סרטי וידיאו
מוכן 3
4 להכין
לקבוע עם יעקוב
עם אבא בשטח
עיניים דובו
עדכון לדרגה אקדמית
ספקטרום תאים מתים
צלחת רקמת תאים
איך להרוג אותם
בלקין – אני אחרון ויחד איתו בפטנט
מירי?
סוכר
ניסוי טטרק – לקחים ומאמר
איך מסתיים הניסוי – להקריב את כל העכברים שנותרו?
לכתוב מאמר
לקחים יחד עם אוסי והכנת המחקר הבא
ניילון נצמד למחר
נוגדנים קמילה
ברשק אישרה ואמרתי לקמילה
לקחת מנילי עכבר בריא ולהוציא עין וריאות
להביא לקמילה סליידים של עכבר נגוע ועכבר בריא לאימונו
נגמר אישור אתיקה לעכברי טטרק
מרטינוביץ'
האם צריך לחזק את האורוקינאז[1]?
איך אפשר לחזק את הדבק?
ניסוי היום ב–14:30
מלגה משגרירות אנגליה
מה להציג ואיפה
חקר העין
יום שטיין
ARVO

או משהו. או שאולי לא, אבל אם מישהו ינגן עלי, בחילופי העונות, אדע שלפחות עשיתי משהו בחיים האלה.

ח

(תפילה משותפת של כל הנוכחים להעלאת הנשמות של העכברים ושל קמילה)

תפילה לכל מי שסבל מאכזריות משני הצדדים שלה. תפילה למתאכזרים, תפילה לקורבנות, שנזכה לנשק בלב שלם את כל מי שהכאיב לנו.

– Uddham yava bhavagga ca
– Adho yava avicito
– Samanta cakkavalesu
– Dukkha muccantu
– Sukhi attanam pariharantu

– מן המישור הכי גבוה של הקיום
– הרחק עד למישור הכי נמוך
– בכל העולמות
– עשה שכל היצורים ישוחררו מסבל
– עשה שידאגו לעצמם בשמחה

*

אני מסונכרנת עם עליית הירח
גם באמצע העיר מוקפת גורדים
אני יודעת כשהוא עלָה
כמו עובר רעד קל בגוף אומר לי עליתי
אולי זה המים שלי שנמשכים
לפעמים אני קוראת לו
עֶלֵה עֲלֵה
ובאמצע הלילה כשהוא הכי גבוה בשמיים
עולות לי הדמעות

13

הַלַּהֲקָה גְּדֵלָה
וְיֵשׁ מִי שֶׁדּוֹאֶה
וְיֵשׁ מִי שֶׁדּוֹאֵג
לַמִּתְעַכְּבִים מֵאָחוֹר

הַלַּהֲקָה גְּדֵלָה
וְיֵשׁ מִי שֶׁנִּלְחָם עַל אוֹכֶל
וְיֵשׁ מִי שֶׁנִּלְחָם עַל אוֹר

צילום: אוהד לוין־אפשטיין

צילום: אוהד לוין־אפשטיין