

הציור הוא נס / נעמי אביב

נהמת העיר הגדולה עלתה והתגברה באוזני היורדים אל "אלון שגב", גלריית הבית של מאיה כהן לוי. בדי הציור הגדולים ריצדו בכתום, תכלת, שחור ולבן. ההתרחשות הוויזואלית הלכה ונדחסה והתעצמה ופשטה בחלל התצוגה כאדוות הקול המערערות שאנו מדמים לשמוע בהביטנו בציור חסר המנוח של מונק. לעתים יש בכוחו של ציור להציע למתבונן אשליה של פס קול חי. עמודי הברזל שהרטיטו על הברד ביקשו להיתלות בדבר מה ונאלצו להסתפק בחוטי החשמל העוברים בהם כטרמולו של מנדולינה. מעקת הגשרים לא נראו מבטיחים יותר או מעוררי תקווה, גם בהם ניסרו והתריעו מיתרים חלודים. וכל ה"באו" החזותי הזה אפף את המתבונן, משמעותו חלחלה אל הגוף ואל התודעה, שם היא רובצת כמו חטא ומעירה את שאון ההיבריס האנושי, ושם היא מקימה מעפר את מגדל בבל ואת מגדלי התאומים, ושם היא חורשת ומסמנת אוטופיות ודיזטופיות העקודות יחדיו ומקיימות דיאלוג וואריאציה, חרוז ומשקל.

גם סדרת הבריכות המרצדות וההומיות, הממשיות והאשלייתיות גם יחד, שהוצגה במוזיאון תל אביב לאמנות בשנת 2000 – הבריכות המצוירות והבריכות המקולפות על נייר Archer – אינה שקטה ואידיאלית כמו "הבריכה" של ביאליק. על פני המים ניתן לחוש את המכחול המצליף בהם חוזר והצלף כמו טיפות גשם כבדות וחדות. את המכחול, הקריעה והחיתוך פיד מחליף בסדרת הבריכות להב הסכין, הממשיך את משיכות המכחול ומחקה אותן בקפידה – באופן שיטתי ודינמי שטרם נראה בעבודותיה של כהן לוי – תוך שהוא חותך בבשר המים ומייסר את עור הנייר וקורע ברקמותיו העדינות שכבה ועוד שכבה. החתירה למעמקי הנייר כמו נדחסת באנרגיה מיוחדת שמחוברת למניע או לדחף עז לחדור, מבעד לכל השכבות, עמוק בתוך המים, אל דמותה של אשה טבועה. מהרגע בו הבחנת באותו דימוי צל של

אשה, כל המאמץ הציורי, כל תהליך החיתוך, מקבל משמעות בהולה של חשיפה, גילוי, הוצאה לאור. ומצד שני, ייתכן כי המאמץ להוסיף עוד שכבה ועוד שכבה של וילון או שכבה נועד דווקא להצפין, להטביע, להסתיר את אותו דימוי כדי להגן על האינטימיות, הפרטיות, הסודיות. (תמונה 1)

דרך הבריכות מתגלה שוב ושוב תפקידו המכריע של האור בכל יצירתה: האור הבוקע מתוך הכתמים; האור המזדהר פָּרָגַע לא מתוכנן שחודר בין שכבה תבניתית אחת לאחרת תוך כדי התנועה הציורית; עלעלי האור שכמו מגיבים לאשר קורה על המשטח ומשחררים אותו מהמוכניות של המחווה; האור החמקמק שמעביר אותנו באחת ממה שנדמה כקו אקספרסיבי אל ציור אימפרסיוניסטי.

כל עבודתיה של מאיה כהן לוי מתאפיינות בחזות ספקטקולרית מורכבת ורחושה בקווקוי צבע. הן תמיד מנומרות ומזמזמות הטחות חוזרות ונשנות של צבע הולך ומצטבר או הולך ונגרע. מאז שפנתה אל החמנייה, וממנה אל גזע הדקל, הסכך, חלת הדבש^(תמונות 2-5) – הכול החל רוחש סדרים וריטואלים שהם בו בזמן אורגניים וגיאומטריים. ומן הרגע שבו גילתה את ספירלת הזהב, אותו סדר קוסמי ששולט בארגון גרעיני החמנייה, גילתה כהן לוי את האורנמנטיקה האיטלמית. דווקא שם מצאה את האיזון לבסיס שעליו חונכה כציירת, בסיס מערבי כמובן, עם העדפה אישית ראשונית למופשט האמריקאי. הנושא של אחת מסדרות האורנמנטיקה המסובכות עד אימה שלה הוא עצים המופיעים בהיפוך. גזע העץ משלח את ענפיו למטה, כאילו היו שורשים. (תמונה 6)

מעניין בהקשר זה להיזכר בתהליך העבודה המרתק של פיט מונדריאן, עד שהגיע אל ההפשטה הגיאומטרית ולהתחזקות אחר התפתחות ההפשטה בעץ התפוחים (1912);^(תמונה 7) מעניין להשוות את צורת העלים החוזרים כדגם קבוע. עכשיו, לאחר שהוא כבר מת, מונדריאן הענק, מותר לומר שזהו אורנמנט. רק עכשיו מותר. הוא עצמו, ממש כמו קנדינסקי לפניו, חששו יותר מכול שאחרי כל מאמציהם להגיע אל צורות טהורות שנובעות ממקור פנימי, רוחני, ולאור הישגיהם המהפכניים, עוד יבוא איזה שוטה ויאמר על מה שהם עושים שזה קישוטי. ובכן, השוטה הזה אכן בא: בשנת

2001 אצר מרקוס ברודרלין תערוכה מסחררת בשם "אורנמנט והפשטה", שהוצגה במכון ביילר בבאזל, שווייץ, ולוותה במחקר היסטורי ובספר עב כרס הנושא אותה כותרת.¹ "חשיבותו של האורנמנט לפריצה ולהתפתחות אמנות המופשט סובלת זמן ארוך מהכחשה. חלוצים כמו קנדינסקי ומונדריאן ראו בו חטא שעל האמנות המופשטת להתרחק ממנו", אומר ברודרלין בפתח ספרו.

"אורנמנט הוא פשע", כך הכתיר האדריכל ומבקר התרבות אדולף לוס את מאמרו המפורסם משנת 1908, ולא בטוח שהתרבות הצליחה להשתחרר לחלוטין מאותו טאבו שהוטל, ולא בצדק, על כל מה שחורג מהפונקציונלי ומעז להופיע כקישוט.

אל פני השטח של העבודות שלה מתייחסת כהן לוי כאל גוף או אובייקט שיש לחלץ ממנו את חוקיו הפנימיים: פני השטח כפני צלקת שנרקמו על פי שיטה או חוק פלאי שמארגן את הגרעינים השחורים בפרח החמנייה על פי יחסים מספריים. גם גזע הדקל מצמח את עליו בטור מספרי עולה או בספירתל זהב מתפתחת. כהן לוי מצאה חוקיות דומה גם במבנים המסתוריים של חלת הדבש או של העלה הבודד. באופן הזה למדה שפתה להביע את היחסים הדיאלקטיים בין תרבות וטבע בחיבור הרוחני (ההגלייני) הזה שלה אל הטבע ואל האופן שבו חוקיו מתגלמים באורנמנטיקה מזה אלפי שנים.

לצד התשוקה לסדר, כהן לוי גם מגיבה למשטח הברז או למרקם האמולסיה של נייר צילום מודפס בתשוקה לפרק ולממש בו זמנית את הסדר הקוסמי המתגלם בכל משטח אורגני, לחשפו ולכסותו, לערטלו, לקרעו או להרכיבו תא על תא ולסכל בכך את אותה תשוקה. הקילוף או הכיסוי/גילוי אינם שרירותיים. הם תמיד מתייחסים לדימוי המצולם והמודפס. הקילוף הוא סוג של ציור-פעולה, והזיקה בינו לבין הדימוי (הדגם שמייצג כאמור איזשהו סדר פנימי) מזכירה זיקה דרידיאנית בין טקסט ובין תרגומו של אותו טקסט (במקרה של כהן לוי זהו סוג של תרגום קליגרפי) או בין טקסט ומשמעותו. בעבודות שנושאתן דגמים מהאורנמנטיקה האיטלמית, הדגם, שהוא גם דימוי היסוד שוב קורס אל תוך עצמו.^(תמונה 8) או אז בולט סדר העשייה הפורמליסטי המוחל על דגם היסוד האורנמנטלי שנקבע, סדר עשייה של

דגם מקווקו (מצויר) או מקולף (נגרע) המתנגש בפני השטח ומתנפץ אל מול האשליה בעודו מייצר תעתוע קליידוסקופי.

המבט עוקב בהשתאות אחר הדיאלוג בין האקספרסיוניזם המופשט ובין שפת הַזֶּן המינימלית, בין המרובה שמחזיק את הריק; המבט נגרף עם זרימת היד על גבי הבר, היד שמדגישה את דגם היסוד וכבר מסמנת דגם נוסף, נלווה ושונה, אלכסוני והפוך, מוכפל או מוסט, מוזח או משובש; המבט זורם ונסחף אחר רובדי הרבדים, אחר הכניסות והיציאות בפני השטח, פנימה והחוצה, אחר הרשומון הרב־מבטי הזה; אחר עיסוקה המושגי והאשלייתי; אחר המעברים משפה ציורית אחת לאחרת תוך תמצות אמצעי הביטוי, תוך הצטמצמות לקו או למחווה מסוג אחד שיוצרים את כל העושר. דרך עיסוקה הסבוך בדימויים כגילויים של סדר אוטופי, דרך הפירוק הדיזוטפי והבנייה וחזור חלילה – מתגלות אהבתה הגדולה של כהן לוי ליופי ותשוקתה חסרת המנוח לגעת ב"דבר עצמו" באותו רגע שבו המנטלי והפיזי מתאחים לכדי מרגוע. דווקא המבט הנודד אחר אחיזתה העיקשת בקונקרטי מגלה את כמיהתה העזה אל הנשגב. התנועה בין ספקנות וגעגוע, בין כאן ועכשיו ובין הרוחני המתגלם באור הבוקע מבין הנגיעות ומכתיב למעשה את סדר העבודה, תנועה זו היא העמוקה ביותר ביצירתה.

אמנים משני העשורים האחרונים מצאו בפרדיגמות האורנמנטליות לא רק דרך לעסוק בביטויים או בייצוגים של יופי ונשגב, אלא גם דרך להתייחס אל רגע מכונן במודרניזם ולבטא ספק לגבי הדומיננטיות של המורשת המערבית כמו לגבי עמדות חברתיות ותפיסות פוליטיות. האורנמנט שציבי גבע החל לפתח משנות השמונים של המאה ה־20 באמצעות ייצוגים של כאפיה, בלאטה, לוח ש־ש־ב או סבכות, (תמונה⁹) אפשר לו להניח על השולחן את החרדות ה"עמוס עוזיות" באופיין, החרדות המתקשרות לקונפליקט הערבי־ישראלי אשר חש בן קיבוץ עין שמר הגובל ביישובים ערביים. העיסוק של גבע בפרדיגמת היחסים בין הגריד והאורנמנט הלך ונקשר להיבט נוסף – אף הוא אוטוביוגרפי – זיקתו אל עבודתו של אביו הארכיטקט, אל הביקורים התכופים שלו כילד במשרדו, הפנמתו את המודלים שהאב תכנן ובנה, את הגריד והתריס ואת הפרטים הארכיטקטוניים אשר נקשרו

לבנייה המודרניסטית-ישראלית באופיה. דוגמה נוספת היא דגנית ברסט, שהושיבה את האורנמנט/גריד על העניין המדעי-קונקרטי ועל המתח בין טבע לתרבות, באמצעות פירוק פורמליסטי של משטחי העבודות לצורות איזוטריות של פרקטלים; אחד משיאיה בהקשר זה היא העבודה המזימה של הטבע, (תמונה 10) כותרת שהופיעה במקור במאמר מדעי שבו נטען כי לפעמים הטבע מתנהג בצורות שאיננו מסוגלים לפענח, משום שהן אקראיות ובלתי צפויות.

צפוי למצוא עיסוק באורנמנט גם אצל רועי רוזן, שיוצא מהקשר הווירטואוזי בין היד והעין ומיכולתו האנציקלופדית לאמץ לכל נושא סוגה אמנותית אחרת שנשענת על פוטנציאל של פרפטום מובילָה. רוזן, בדומה לכהן לוי, עוסק בסדר באמצעות פריעתו מנקודת מבט אירונית ביחס למוכניות "ההגיונית" שנוצרת (במעין היגיון חסר היגיון) ותוך ניסיון מאותגר להגיע ל"קלקול מדויק" או ל"שיבוש מדויק". (תמונה 11)

בזירה הבינלאומית של שני העשורים האחרונים, שהחזירו אל האמנות גם את האורנמנט, נכון להזכיר את אחד מאמני הסנסציה הבריטים ומי שזכה בפרס טרנר היוקרתי – כריס אופילי (Ofili), (תמונה 12) ואת האמריקאי פיליפ טאפה (Taaffe), (תמונה 13) עבור שניהם האורנמנט הוא פרקטיקה ציורית שיטתית שמשלבת עינוג וחתרנות.

אֶפּוֹרִיָה

על האמנות של מאיה כהן לוי נכתבו מאמרים על ידי שורה נכבדה של כותבים. ועדיין, יש לא מעט נושאים העולים מיצירתה שלא זכו לדיון או פרשנות. הדיון הפמיניסטי, למשל. והנה, גם במאמר זה הוא לא ממש יתפתח אלא רק ברמז, וזאת אולי משום שאת עיקר המאמץ בכינון זהותה כאמנית השקיעה כהן לוי בניסיון ללמוד ולגלות את העצמי האותנטי בהקשר הרחב, המקצועי; אולי בגלל שאי אפשר להפריד את הדיון בנושא המין והמיגדר

מיחסייה המורכבים עם הזיכרון של אמה, רינה לוי, שנחקקה בתודעתה כדמות מיתית של "הציירת", ואשר מאייה אסרה על עצמה "להתחרות" בה כל עוד חיה, ומשנפטרה נדרה הבת להמשיך היכן שהאם הפסיקה.

מקומו החשוב של הציור בחייה של כהן לוי מעורר הסתייגויות ממושגים שנכרכים בקלות בלתי נסבלת עם "הנשי". למשל, השימוש במלה "אובססיה", המזוהה עם עמלנות נשית; זיהוי שנועד להעניק ליצירה איזו גושפנקה גורפת של אותנטיות לכאורה, תוך זילות הסבל הרב ותחושת הנרדפות שמסבה האובססיה לאנשים הלוקים בה. ספק אם אובססיה פתולוגית יכולה בכלל להוליד יצירות אמנות מבוקרות, קוגנטיביות. מסיבות דומות, גם מושגים מתבקשים אחרים בהקשר של יצירתה, כמו "טראנס", "מדיטיציה" ו"מחול סופי", נהדפים על הסף, בין השאר מפני שהם מטשטשים את אתוס העבודה הפיזית, הקונקרטי, "הפועלית", הכרוך בעשייתה. מצד שני, גם אֶזכור של המאמץ וההשקעה הרבים בהפקת היצירה עלול לעורר, בעיקר אצל כהן לוי, התנגדות, שכן אין בהם משום ערובה לאיכות היצירה, ובמקרים שמודגש המאמץ הזה, עולה תחושה של כיסוי וערפול העיקר.

אבל מאייה כהן לוי, כהד למודל של אמה, כמעט כל הזמן וכמעט בכל מצב עסוקה בציור, ומעט האתנחתות שהיא מתירה לעצמה מוקדשות לרישום. רישומים מעשה ידה, המתפתחים על הנייר כאצת ים סבוכה, דקה ומעודנת, (תמונה 14) או כיער עצבים רוחש ורוגע גם יחד, נבחרו לעורר ולהעצים את החוש האסתטי בספרי שירה נהדרים ובכתבי עת ספרותיים. נדמה כי רישומים אלה נוצרים מאליהם, מצטיירים מעצמם. הם מתחוללים, הם מקסימים והם מהפנטים באנרגיה הריתמית הטבעית ששופעת מהם. והם שומרים על זיקה ברורה לשפה הציורית של כהן לוי ועדיין נהנים ממעמד אוטונומי.

ברישומים אלה מצאתי אתנחתה מרגעים רבים של אַפּוּריה², שהשתלטו עלי בעיקר בשלבי ההיכרות הראשוניים עם ציוריה של כהן לוי אבל גם אחר כך. את שיא המבוכה ואובדן הדרך חוויתי מול האורנמנטיקה האיסלמית, שזכתה לטיפול מסובך ולוגי במיוחד. אחדות מהעבודות בסדרה זו נראו כמו מפה של בורחס שעליה הונחה עוד מפה ועוד אחת ועוד אחת, כשכל המפות משתקפות אחת מבעד לרעותה ומתפצלות אחת מתוך האחרת, כמו

2

אפּוּריה (aporia). מונח מהרטוריקה הקלאסית, שנגזר מהמלה היוונית aporos שמשמעותה "בלתי עביר" או קושי במעבר a) – ללא; poros – מעבר). המונח מתאר תסבוכת, בלבול, ספק וקושי; פליאה ותדהמה מול בעיה מורכבת; מפגש עם שאלה פתוחה תוך מודעות למורכבות הנושא ולהשיבות הבסיסית בחתימה לפתרונה. סוקרטס ופילוסופים אחרים ניסו לגרות את הרוח הפילוסופית בקרב תלמידיהם באמצעות הובלתם למצב של אפּוּריה. אחר הדיאלוגים הסוקרטיים ב"מנון" של אפלטון מדרגים את המונח. במהלך דיאלוג שבו מנסה סוקרטס ליילך את הידיעה, אשר לפי אמונתו של אפלטון שוכנת בתוככי תודעתנו טרם לידתנו, הוא מוביל את התלמיד או הנשאל למצב של אפּוּריה. הנשאל מודה כי "איבד את הדרך" ואינו יודע מה לשאול או לאן להמשיך כדי לחלץ ממהלך זה משמעות או מסקנה. מבחינתו של אפלטון, זהו מצב חיוני והכרחי שרק לאחר שהגעתי אליו ביושר נפתחת בפניך האפשרות להגיע אל הידיעה או ההבנה. גם אריסטו הניח כי "פיוס" עם מצב זה של הרמת ידיים לוגית יכול להוביל לפתרון אלטרנטיבי, והוא, לשיטתו העניין המרכזי של הפילוסופיה. המונח אפּוּריה העסיק פילוסופים רבים גם אחרי העת העתיקה, בהם: ויטגנשטיין ב"חקירות פילוסופיות", פוקו, דלז, גוטרי ורדידה.

רשת של סימולקרות (בודריאר) רגשיות ומושגיות, עובדתיות ומטאפוריות, מסמנות ומוצפנות, מחושות ומופשטות. כל ניסיון פשוט להתחקות אחר הגם היסוד שאותו העתיקה כהן לוי או עיבדה על פי פרט מתוך מבנה או ארכיטקטורה איסלמיים אורנמנטליים (שהולידו עושר של קווים, צבעים וצורות גיאומטריות המתארגנות למבוך), נחל אמנם השתאות אך גם תחושה ברורה של תבוסה או פט, במונחי שחמט. מצב מביך זה של קריסת התובנה למול מה שללא ספק נבנה על פי שיטה ורציונל העלה בתודעתי את המושג הנפלא הזה, אפוריה, ביטוי אקטואלי המייצג את הנוף הרגשי והשכלי שמוליד למשל המפגש עם העולם הקיברנטי, אותה רשת קורים מעגלית וחסרת גבולות של קישורים³ העולה על הדעת גם מול "נופים אורבניים", סדרת עבודותיה האחרונה של כהן לוי. (תמונה 15)

3

ראו מאמרו (פורסם באינטרנט) מאיר העיניים של ניקולאס ס. ברבולס, הפילוסוף החשוב של המדיה הדיגיטלית:

Nicholas C. Burbules,

"Aporia: Webs, Passages, Getting Lost, and Learning to Go On".

("אפוריה: קורים, מעברים, הליכה לאיבוד והלמידה להמשיך הלאה").

4

בנה לנו עיר ומגדל וראשו בשמים⁴

בראשית יא, פסוק ד.

מאיה כהן לוי נפרדת מן הסטודיו שמעל למוסך מכוניות באזור התעשייה של תל אביב ועוברת לסטודיו חדש. מהחלונות הצפוניים שלו היא עדיין יכולה לראות את צמד מגדלי עזריאלי, הבניינים היהירים שהחליפו את מגדל כלבו שלום כמסמלי האורבניות התל אביבית החדשה במאה העשרים ואחת. מאיה כהן לוי מקדישה את יצירותיה מהשנים האחרונות לדינמיקה בין האני ובין הסביבה הנוטה למחוק את האני, במיוחד במציאות של אורבניות דחוסה וטכנולוגית.

מגדלי עזריאלי נאספו אל מילון הדימויים המצומצם של מאיה כהן לוי. זוג העזריאליים מורכב מבניין אחד עגול ואחר משולש, שתיים מצורות היסוד שממנה התפתחה האורנמנטיקה הגיאומטרית המופשטת. הדחק לעשות אורנמנטיקה נחקר בעבודת הדוקטורט של הפסיכולוג הגרמני וילהלם וורינגר מ־1908⁵ (בדיוק באותה שנה שבה התפרסם מאמרו של אדוף לוס, "אורנמנט הוא פשע"). וורינגר מבחין בין שני סוגי אורנמנטיקה: הצמחי והגיאומטרי

5

הערה 1 לעיל, עמ' 18.

6

מישל פוקו, *הטרופופיה*, רסלינג, תל אביב 2003 (תרגום מצרפתית ואחרית דבר: אריאלה אוולאי, עמ' 11).

7

שם, עמ' 18.

8

ראו "האסם המצולם ביותר באמריקה", הנזכר בספרו של דון דלילו, *רעש לבן* (מאנגלית: משה זינגר, הוצ' זמורה-ביתן, תל אביב 1991, עמ' 17-11): "... ספרנו שבעה שלטים עד שהגענו למקום. היו שם ארבים מכוניות ואוטובוס יתירים... לכל האנשים היו מצלמות; לאחדים היו חצובות, עדשות טלסקופיות, מסננות שונות. איש בתוך ביתן מכר גלויות ושקופיות – תמונות של האסם שצולמו מאותה נקודה מוגבהת. עמדנו ליד מטע תפוחים והסתכלנו בצלמים. מוריי שמר על שתיקה מתמשכת... 'אף אחד לא רואה את האסם', אמר לבסוף.... 'ברגע שיש לך שלטים שמודיעים על האסם, מתבטלת האפשרות לראות את האסם...'... אנשים עם מצלמות ירדו מנקודת התצפית, ומיר באו אחרים במקומם. 'לא באנו הנה לקלוט מראה, באנו הנה להחזיק בו. כל צילום מחזק את ההילה... הצטברות של אנרגיות ללא שם...'... האיש בביתן מכר גלויות ושקופיות. 'להיות פה זוהי מין התמסרות רוחנית, אנחנו רואים רק את מה שהאחרים רואים. האלפים שהיו פה בעבר, אלה שיבואו בעתיד. אנו מסכימים להיות חלק מתפיסה קולקטיבית. זה בהחלט קובע את כל ההסתכלות שלנו. כמין חוויה דתית, כמו כל עניין התיירות..."

9

עברית: עמנואל לוטם, הוצאת כתר 1995.

המופשט. לפיו, דווקא הסגנון המופשט נטוע עמוק יותר בנפשו של האדם, שכן מקורו באמפטיה עם הטבע הקוסמי, האלוהי, האינסופי.

כהן לוי אינה נקשרת אל דימוי אלא אם כן הוא בנוי על פי חוק או שיטה, תוך שהיא טוענת אותו בהדרגה במשמעויות מטפוריות עד שהוא הופך לסמל. הגליל והמשולש המקבלים את פני הבאים אל תל אביב מן הכניסה הדרומית ממלאים בשנים האחרונות את יצירותיה. פני השטח של עבודותיה פינו מקום לגריד חלונות המרָאָה המצפים את צמד הבניינים ומשכפלים עצמם בסימטריה מוחלטת. באחת מעבודותיה האחרונות מסדרת הצילומים בשחור לבן שעברו קילוף (ועדיין לא הוצגו בתערוכה), אפשר לראות כיצד בניין אחד משתקף באחר (תמונה 16) גם לפני שכהן לוי מתחילה לסבך את הדגמים הקיימים בשכבות נוספות של דגמים מקולפים.

כהן לוי צילמה את המגדלים בשעות היום והלילה, ואז ציירה ורשמה, קילפה וחוררה. עד שבנתה מהם מודל לפסל חוץ שעדיין מונח על כיסא בסטודיו שלה עם הדמיה של מטוס העומד להתנפץ בו. המגדלים הופכים למרחב ציבורי טעון בתכונות ואחוז פנטזמות (בודריאר). כ"פניאופטיקונים" (מגדלי פיקוח), או "הטרופופיות" בלשונו של פוקו, "סוג של אוטופיות שמומשו הלכה למעשה"⁶, שתפקידן "ליצור מרחב אחר, מרחב ממשי אחר, שיהיה מושלם, מוקפד ומאורגן באותה מידה שהמרחב שלנו הוא חסר סדר, בנוי בצורה גרועה ומבולגן"⁷. מדובר במגדלי בבל פוסטמודרניים אשר דווקא ההילה שלהם היא שמבטלת אותם. עוד מעט כבר לא ממש נבחין בהם, רק נזוהה אותם לפי ההילה שאופפת אותם כדימוי מצולם. זו הילה המצטברת בתודעתנו; דווקא לכידת דמותם בעוד ועוד מצלמות ושכפולם האינסופי הם המעניקים להם את הילתם.⁸ אצל כהן לוי הם הפכו לשני שדות אנרגיה מאוונכים, אשר מרגע שנולדו כבר נשתל בהם תאריך תפוגתם, כמו הרפליקנטים בספר של פיליפ ק' דיק, *בלייד ראנר*, האם אנדרואידים חולמים על כבשים חשמליות?⁹

אל מגדלי עזריאלי צירפה כהן לוי עוד שני דימויי מפתח טעונים ואנרגטיים – גשר ועמוד חשמל. גם הגשר וגם עמוד החשמל ניהנים בתכונות של מוליכות והעברה, ושניהם "מהונדסים" (כמו גורדי השחקים) מדגם קבוע שחוזר על עצמו ומזכיר את הדגם הראשון של מגדל אייפל שהציעו שני

ארכיטקטים. (תמונה 17) הדגם נדחה בשל המינימליזם הקיצוני שאפיין אותו, ובמקומו נבחר מבנה דומה של מגדל בגובה 300 מטרים, שאל השלדה שלו נוספו עיטורים, התוצאה – מגדל אייפל של היום. מגדלי עזריאלי, הגשר ועמוד החשמל, משלימים את סדרת הנופים האורבניים המצוירים שהוצגו באוגוסט 2004 בגלריה אלון שגב, והמציעים מבט חד על העידן האלקטרוני ועל תרבות הגלובליזציה הנשענים על הטכנולוגיה הקיברנטית.

לצד הוצגה באותה תערוכה סדרת עבודות קטנות בטכניקה של דקולאז',¹⁰ צילומים מודפסים על נייר צילום כשעל הדימוי המצולם "עולה" האמנית בסכין חיתוך יפנית. באמצעות גריעה וחיתוך משוכפלים של אותה צורת יסוד, "בונה" בהן כהן לוי מעין מסך או רשת של מה שנדמה כייצוג של משיכות מכחול קצרות ולאקוניות (שנראות גם כמו "עיניים", "עלים", "גרעינים" או "נחילי דגיגים"). סדרה מקסימה זו, שכהן לוי החלה להציג כבר ב-1998, מכונה "הצילומים המקולפים", והיא מאופיינת בהבעה רעננה, פוליטית, עכשווית במיוחד. כהן לוי מקלפת כאמור את הדימויים באמצעות הסרה של שטחי אמולטיה קטנים, וכך נחשף הנייר שמתחת. יש עניין להתעכב לרגע על המניפולציה המאסיבית שנוקטת כהן לוי בדקולאז'ים שלה; מניפולציה שהאפקט החתרני שבה בולט כשהיא מטפלת בצילומים מהמציאות החברתית והפוליטית, צילומים שהיא משכפלת לעתים מהעיתונות ומהטלוויזיה וזורעת עליהם דגמי קילוף מסתחררים: שקיעות עם מסוקי אפצ'י; עצי דקל שצמרתם ארוזה בבד או ניילון – שזכו לכותרת האירונית "היהודי הנודד" כי נעקרו מחבל לכיש והונדרו לתל אביב; מכוניות עולות באש לאחר שהופצצו או הופגזו בסיכולים ממוקדים; צללים מתארכים כגזעי עצי הדקל; בובה פייגורונה בדמות מדונה מופצצת בסרייבו (היא נקראת ערת ראייה בשל עיניה שנעקרו), ואותו צילום צבע בלתי נשכח של ילד מתוק האוחז ביד אחת זר פרחים מאובק מפלסטק וביד השנייה מאוורר שבור, אודים מוצלים מביתו ההרוס הנראה ברקע. על גבי תצלום זה מפזרת מקלפת כהן לוי זר נפיץ של "עיניים" או "עלעלים". כשזה לצד זה מוצגים הילד היפה – מבטו אומר הלם, כעס ותום, חשרת עננים מאדימה בשקיעה מעל ירושלים (ערוב היום) ושורת ציפורים נודדות בשמי תכלת-טורקיז חלקים ונטולי ענן, מתקבל מונטאז' הנושא משמעות

10

Decollage – ההפך מקולאז'; במקום לבנות דימוי מסך כל החלקים של תמונה קיימת או רק מחלקים ממנה, התמונה נוצרת באמצעות חיתוך, תלישה או כל דרך של גריעה מתמונה קיימת. האמן המזוהה ביותר עם הטכניקה הייחודית הזו הוא מימו רוטלה (Rotella) האיטלקי, שיצר ברומא גם קולאז'ים ושירים פונטיים בהשראת קורט שוויטרס (Schwitters) בשנות החמישים של המאה ה-20, ומאוחר יותר, בשנות השישים, הצטרף לקבוצה הפריסאית הריאליזם החדש. רוטלה הציג לראשונה את "הפוסטר הקרוע", סדרת דקולאז'ים, בתערוכה בשנת 1955. בשנות השבעים הוא יצר מספר עבודות מעמודי פרסומת של כתבי עת שהביא אותם כמגע עם חומרים ממיסים (frottage) או פשוט הריס אותם באמצעות קריעה ותלישה.

קודרת. העדינות והפיוט שבדגם החיתוך הדקיק הזה של להק הציפורים מתחרז ומתחרה עם צורות הציפורים הזעירות, עד שלא ברור מהי הציפור ומהי צורת העין של החיתוך-קילוף.

החריג הייצוגי

11

בעבר, החריג הייצוגי הבולט של תל אביב היה הבניין של כלבו שלום. כיום אלה הם העוריאלים. "החריג הייצוגי" (Extraordinary Representative - ER) הוא אוקסימורון שטבע הפילוסוף דניאל שבתאי מילוא (Daniel Shabetai Milo) כדי להסביר כיצד נחלץ המוח מהאופי האקלקטי של כל רגע בחיינו ושל כל יישות בעולמנו. בספר חדש, הנמצא בכתובים, *Trop*, מילוא שב ומנסח את הרעיון שלפיו כמעט כל תפישה מורכבת משמיטה והר סיני – מתפוחים ותפוחים. כל דימוי, כל מחשבה או רגש הם מגוונים מכדי לקבל זהות יציבה ומוכחנת. כיצד ניתן להבחין בין סופרמרקט אחד למשנהו? לכן, כדי לתפוש את ה"בלגן", המוח יוצר פדרציה של כל האלמנטים המרכיבים אותו סביב אחד מהם, שהוא פרוקסלית, שונה דיו מיתר חבריו ל"ערימה" אך עדיין מזוהה כאחד מהם. אסור להכליל? המוח עושה רק את זה, והוא מכליל באמצעות היוצא מן הכלל. כך פאריס היא צרפת עבור מיליוני תיירים וצרפתים למרות שאין מקום חריג מפאריס בכל המדינה. בשנת 1889, המונומנט הכי פחות טיפוסי בפאריס היה מגדל אייפל. לימים המגדל נהיה פאריס. אלכימיה זו היא החריג הייצוגי. לפיכך, גם מגדלי עוריאלי עשויים להיחשב כחריג המייצג של תל אביב. רעיון זה הועלה לראשונה במאמרו של מילוא, "פרוי והמברר הצרפתי" מ'1989. הוא ניסח

בתוך זמן קצר מתמקמת כהן לוי בסטודיו חדש באותו אזור תעשייה, אבל מחלונותיו כבר לא נשקפים מגדלי עוריאלי. הם "עברו פנימה" והשתלטו על קירות המקום החדש – גדול, בהיר, מואר ומסודר. שם יצרה כהן לוי כמה סדרות חדשות בשחור לבן של "החריג הייצוגי" של תל אביב.¹¹ הבולטת שבהן היא סדרה מסחררת של דקולאז'ים גדולי ממדים (188x125 ס"מ) על גבי צילומים בשחור-לבן, שעצם הפקתם היתה כרוכה במבצע שאפתני. לפני שיצא המבצע אל הפועל, בנתה כהן לוי מודל של המגדלים ושל מסוק המטיל עליהם את צלו בזווית מתוכננת ומוקפדת. לאחר מכן שכרה מסוק, והטייס למד את המודל והפנים את הזוויות שבהן עליו לטוס מול הבניינים. בטיסה השתתפו היא והצלם אברהם חי, שניהם חמושים במצלמות. למטה, על הקרקע, עמדה בתה, דניאל, וניסתה ללכוד את ההתרחשות במצלמה משלה. הכול תועד גם במצלמת וידאו. על השולחן בסטודיו נערמו מאות תצלומים של "החריג הייצוגי" של תל אביב ושל צלו האפל. מתוכם בחרה את הדימויים שנועדו להגדלה. הדימוי קונקרטי באופן עיקש וממוסך באופן עיקש לא פחות. המסכים שהיא קורעת-גורעת מעל פני הדימוי לא רק שאינם מסתירים אותו אלא מחדדים את הדימוי, מחריפים וטוענים אותו ב"טקסט" ביקורתי. אפקט זה מתחזק כשמדובר בסדרת עבודות על אותו נושא מנקודות מבט משתנות, כמו עבודות דקולאז'ים גדולות אלו. דגמי החיתוך-קילוף הרייתמי מעצימים את ה"באז" האורבני ומעניקים לדפי הציילומים טקסטורה חומרית חושנית. כאמור, גם הקילוף יוצר דגם אורגנטלי. זהו דגם שמתנחשל על המשטח כלשונות אש, כזיקוקין די-נור,

כמערבולת ון גוכית. הדחף להשלים את רשומון המבטים על אותו נושא, להוסיף-לגרוע עוד שכבת קילופים של צילום אינו יודע שובע. מדובר בגודש עצום ובנואשות.

במקביל להתמקדותה בעזריאלים, עובדת כהן לוי על סדרה קטנה של דקולאז'ים לספר שירה חדש של פועה הרשלג (בכתובים, עדיין ללא שם). בזו הפעם דקולאז'ים של צילומים מתוך סרט קולנוע בשם הזר (בימוי: דייוויד מקנזי, בריטניה 2003). באקספוזיציה של הסרט מופיעה דמות אשה מעורטלת שטבעה במי טורקזי ואשר זהותה והקשר בינה לבין עלילת הסרט מתבררים רק בסוף הסרט. על תצלומי הדמות שבודדה מתוך סרט הווידיאו עולה כהן לוי עם קילופים המתמקדים באשה ויוצרים על גופה דגם של עץ ששורשיו מתפרעים כאילו היו נחשים הצומחים מראשה של מדרוזה.^(תמונה 18)

סדרה זו משיבה אותנו לבריכות ההן שהוצגו במוזיאון תל אביב בשנת 2000, ולדמות האשה הטבועה וידיה מושטות למעלה, מעל לראשה. דימוי זה מזכיר את צלילתה של אמנית הגוף והאדמה אנה מנדייטה (Mendieta). דמות דרמטית, טראגית, המונצחת במאות מיצגים ומשורטטת באדמה ובמים.^(תמונה 19) דימוי האשה הטבועה הולך ומתעצב אצל כהן לוי כסימבול החל משנות השמונים של המאה ה-20, אז עסקה בסדרת הציורים "מבנה ריקוד",^(תמונה 20) שבה הופיע לא פעם מעגל נשים ארכיטיפיות (הסדרה הוצגה בשנת 1989 בתערוכה "תלת מימד אובייקטיבי" במוזיאון רמת גן וכן במוזיאון תל אביב לאמנות במסגרת תערוכה לזוכי פרס האמן הצעיר). בגרסה אחרת (משנת 2002, שהוצגה בסדנת ההדפס של אריה קילמניק באותה שנה), תחריט בשחור-לבן של בריכה מקולפת בהרבה שכבות, אפשר להבחין בבירור באותה דמות;^(תמונה 21) באזור הטורסו מופיעים קווים המסמנים שני עיגולים דמויי שדיים, עיגול המסמן בטן ומתחתיו הערווה. מבט נוסף על הדימוי מזהה בפירוש גולגולת. גוף האשה כפרצוף (וכגולגולת), וכמובן הדימוי של האשה בתוך המים, מעלים על הדעת את מאגריט ואת העיסוק שלו בדמויות שפניהן מצועפות בסדין לבן, דימוי שנוטים לייחס לאירוע אוטוביוגרפי מכוון – התאבדותה של אמו בטביעה בנהר וגילוי גופתה על ידי בני משפחתה כשכותנת הלילה שלה עוטפת את פניה. מאגריט היה בן 14 כשהדבר קרה.

ופיתה אותו בספרו *Clefs* (מפתחות, 1993). דוגמה ספקטולרית לחריג הייצוגי ניתן למצוא במאמרו:

"Pour Narcisse. Traite de l'amour impartial" (למען נרקיס. על אהבה ללא משוא פנים", 1995), שבו טוען מילוא שהנרקיסוס הפרוידיאני מבוסס על דמות בלתי נרקיסיסטית במובהק, "כל בני האדם נרקיסיסטים, כולם שקועים בעצמם בלא הצדקה, כולם מלבר נרקיס. בעוד אנחנו סובייקטיבים בהגדרה, נוטים לעצמנו חסד כי כך אנחנו מתוכנתים, נרקיס האובייקטיביסט מתאהב ביצור מושלם, והוא כלל אינו יודע שעל פני המים משתקפת דמותו שלו" (כל ספריו של דניאל שבתאי מילוא יצאו בצרפת בהוצאת *Les Belles Lettres*).

בביקור חוזר בסטודיו החדש של כהן לוי, בינואר 2005, שוב נופלות העיניים על סדרה נוספת וחדשה של דקולאז'ים ענקיים בשחור ולבן: מגדלי עזריאלי בלילה וביום, מלמעלה ומלמטה. ולצדם, על השולחן, דקולאז'ים קטנים וצבעוניים ובהם מסוקים: מסוקי תקיפה ומסוקי פינוי, אפצ'ים והרקולסים וצלבים וכוננות ירי. אין ספק כי בעבודותיה האחרונות של כהן לוי, לצד מבטה המטא־פלסטי ההולך ומעמיק, בולטת גם מעורבותה המחריפה בחיים העכשוויים. זה נכון גם לגבי כלל האמנות כיום, המציעה יותר מתמיד במהלך שלושים השנים האחרונות פרשנות למצבו של האדם, לאומללותו ולאורו.

מירוק המראה

12

hatching – מילוי פני השטח במסה של קווים מקבילים היוצרים הצללה או הארה. טכניקה זו משמשת אמני הרפס ותחריט.

האיקונוגרפיה של כהן לוי בנויה מסדרת דימויים סימבוליסטיים שמגריים לקריאה ספרותית. הטכניקה שלה היא של ציור־פעולה (action painting) הכולל מחוות קצרות, לקוניות, המצטברות למסכים מקווקוים כמו בטכניקת ה"האצ'ינג"¹². כהן לוי בונה את עלילת הציור כקונסטרוקציה המתבהרת לצופה מתוך החלל הלבן הלא־מצויר; זוהי התממה הידועה של נוכחות והעדר, דיאלקטיקה שזכתה גם לפרשנויות פסיכואנליטיות ברוח לאקאן.

13

מנקודת המבט של שנות השמונים, מאיה כהן לוי נחתה ישר על ספינת הפוסטמודרניזם ופגשה רעיונות מכוננים. כת הקול הראשונה אמרה: אין שום דבר באמנות של היום שאי אפשר למצוא באמנות של אתמול. אמן של שנות השמונים יכול להדגים עשייה במסורת האקספרסיוניזם באותה המידה שהוא יכול לעשות ניאור־אקספרסיוניזם; הוא יכול לייצג עשייה פוסט־קונסטרוקטיביסטית או להשתקע בעשייה סימבוליסטית; הוא יכול להיות מופשט; הוא יכול לעשות אמנות ספרותית, נרטיבית, תיאטרלית או להצהיר על עמדה הרוגלת בציור

כהן לוי למדה אמנות בסוף שנות השבעים ותחילת שנות השמונים של המאה ה־20. עם מוריה נמנו מן הסתם אמנים מושגיים ומינימליסטיים שעדיין לא עיכלו את ההיתר לחזור לציור דשן, פסיכולוגיסטי ומיתולוגי.¹³ והנה, הציורים הראשונים שלה מתחילת שנות השמונים הם סצנות מיתיות של ריטואלים המוארים באור ירח וכמו מתרחשים בכניסה למקדש, כאשר משני צדי הסצנה ניצבים עמודים כ"שומרי סף" מטעם ג'קסון פולוק, (תמונה 22) ובאמצע מכונסת קבוצה של דמויות שהן ספק חיות ספק בני אדם, שלעתים מוחלפות בעורבים. ניתן לשייך את הציורים הללו לתנועה

שבישרה את החזרה לציור ואשר זכתה לשמות כמו "ניאו אקספרסיוניזם" ו"טרנסאוונגרד". הטרנסאוונגרד שחרר את האמנות מהדיאטה שהשליטו בה הקונספטואליזם והמינימליזם. פתאום היה מותר לצייר חלומות וסיטוים ולהתעקש על משמעויות סימבוליסטיות או ארכיטיפיות, כמו בציורים של קלמנטה, קידה וקוקי האיטלקים. או אנסלם קיפר הגרמני. היסודות הפילוסופיים של האמנות המושגית אמנם המשיכו לחלחל, אך במקביל מצאו עצמם האמנים מעורבים הרבה יותר בנושאים הומניסטיים ובתרבות הפופולרית. התעורר גם עניין מחודש באשליה, בעלילה, בדקורציה ובעניינים אמנותיים שונים שנדחקו על ידי דוקטרינת הקונספטואליזם.

למאיה כהן לוי השינוי הזה התאים, כפי שהתאים לציירים מסוגו של ציבי גבע. גבע היה יכול להשתחרר באמצעות לגיטימציה חדשה זו מצלו של אחיו. האמן המושגי אביטל גבע; ואילו מאיה יכלה להמשיך מהמקום שבו חדלה אמה לצייר, בסוף שנות השישים.

יש לזכור כי "החזרה לציור", שהיתה חלק מהמגמה הפוסטמודרנית, התקיימה שני עשורים לפני סוף המילניום, שנים נבוכות – הן בארץ והן במרכזי אמנות בינלאומיים – של אובדן האמון באידיאולוגיות של השמאל והימין גם יחד. לצד האקספרסיוניזם החדש התפתח גם סקפטיציזם מוחלט שנוסח בידי הוגים צרפתים כמו בודריאר ורדידה. הספקנות החדשה, שהחליפה את החזון המודרניסטי המשוכנע בעצמו, מצאה הד טבעי בתחושתיה של מאיה כהן לוי, למרות שהיא מגדירה עצמה כ"בעלת אמונה" הדוגלת בתהליך אינסופי של "מירוק המראה" עד שישתקף בה ה"אלוהי" או "המקור". או כפי שמציע אבן ערבי, המלומד והפרשן המוסלמי בן המאה השישית, "עד שניתן יהיה לזהות במראה את בבואתך". כאן מזדקרת הזיקה בין אמונתה זו של כהן לוי לבין התהליך הסיופי המאפיין את אקט "קריעת הווילון" וטווייתו, החזר ונשנה בעבודותיה. בכך היא כמו מאזינה לז'ק ריידה, שלפיו האמונה יכולה להתחזק אך ורק באמצעות הטלת ספק קבועה או בחיפוש שיטתי אחר הסדקים שבין המלים; רק בעד הסדקים הללו עשויה להסתגן קרן אור חלשה של מציאות או משמעות.

השפה הפלסטית שפיתחה כהן לוי מבוססת, כאמור, על פירוק תמטי של דגמים החוזרים על עצמם על פני השטח (ההגדרה הבסיסית של אורנמנט).

רע או על אמנות טהורה או על "אמנות ללא אמן", על משקל "מטוס ללא טייס". זהו עולם שמוצף בסימנים ובאותות, עולם סואן מידע וגרוש אינפורמציה. קשה להבחין בין המציאות לבין סמלי המציאות או ייצוגיה, בין המציאות לבין הבידיון, בין האמיתי לבין השקרי, בין הטבעי לבין המלאכותי. המציאות מורכבת מעבר לכל יכולת קליטה או הבנה. יש קושי לקבוע היררכיות, ערכים, סדר. בעוד שהאמנות של שנות השבעים ביקשה להיות מקורית, קונקרטי, אובייקטיבי, תבניתית, אינטגרלית, אינטלקטואלית, יציבה ומהותית, ביקשה אמנות שנות השמונים להיות ארעית, פרגמנטלית, כאוטית, זוהרת, אמוציונלית, מלאכותית וטכנולוגית. היא שיקפה סובייקטיביות, לא הסתייגה ממופרכות ולגמרי לא העתקשה על רציפות לוגית או קוהרנטיות, גם לא על אתיקה, אסתטיקה, אידיאולוגיה או פוליטיקה. זה מה שזה, וזה גם מה שנכון להצהיר על זה. האמנות בת זמננו עברה להתגורר על פני השטח. אם נשמעו תלונות על העדר משמעות, האמנות של שנות השמונים שמחה להצהיר על כך. אחת התכונות הבארוקיות של המצב הפוסטמודרני היא ההיפרמציאות וההיפרטרופיה – גדילת יתר או פרץ של הגדרות ומושגים שנועדו לתאר את האמנות. פוסטמודרניזם, פוסט-עכשוויות, סופרמודרניזם וניאו-מודרניזם, כמו גם טרנסאוונגרד ופוסט-הומניזם. ז'אן פרנסואה ליוטאר תיאר זאת בספרו עיקרים ופרדוקסים כ"איכול (כרסום) הסימנים האחרונים של המיתולוגיות", ובודריאר כ"דה-לגיטימציה של הסיפורים הגדולים". על פי בודריאר, המציאות ההיפר-ריאליסטית משקפת עולם של ייצוגים שאיברו את המקור שלהם, ובכל זאת מתפקדים כאילו היו הם המקור. נרשם גם מעבר משלב הייצור לשלב השעתוק/העצמי. חיי האמנות קצרים ויש אמן לכל עת. אינספור תוכניות טלוויזיה מציגות עשרות ערוצים בו-זמנית. בנוטי אוליבה, אשר לו אנו חבים את המונח "טרנסאוונגרד" ואת השקתם של אמנים

את עקרון החזרתיות, הסממן הבולט בעבודתה, אפשר לקרוא בשני אופנים הפוכים המסבירים את הליכתה הלוליינית בין קטבים וסתירות. מצד אחד, הבל הבלים, הכול הבל, שכן מה שהיה הוא שיהיה, על פי הנוסח הפסימי של עקרון החזרה הנצחית (קוהלת); מצד אחר, כל מה שקרה כבר קרה לפנים וישוב ויקרה, שכן היקום (הזמן עצמו) הוא מחזורי ביסודו, השקפה שאימץ ניטשה כבסיס לתקווה מעשית. אם פעם היה טוב, והרי פעם היה טוב, הטוב עוד ישוב. את החזרתיות בעבודתה של כהן לוי ניתן לקרוא כאקט של תפילה נשנית המארגנת את סדר היום והחיים. יש לה גם תפקיד בדיאלקטיקה שבין הטרנסצנדנטי והאימננטי, בין האמונה והחיפוש אחר המטפיזי ובין ההשתקעות בפנימי.

כל יצירה, טוען דרידה, היא אקט של תרגום (גלגול צורה) וקריאה, מכיוון שבמעבר מן הכוח אל הפועל נעוץ מעשה של "בגידה" או "טרנספורמציה" של הרעיון העשיר הנהגה והזורם במוחנו. אקט היצירה אינו תיעוד או שכפול של הרעיון "המקורי". לעשות אמנות בעידן הפוסטמודרני, כלומר ליצור יש מאין, משמעו לחתור תחת כל תפיסה שמקדשת את האחד המרכזי, החד־משמעי, הלוגוצנטרי. החתרנות הזו נועדה לשחרר אותנו מזיומרה לעלילה אחת, למיתולוגיה אחת או לאמת אחת, הנחשדות בסמכותיות עד רודנות. מתיחת היחסים הסימולטניים בין אקט הציור וקריאת הציור, או המטא־ציור, מוטמעת ביצירתה של כהן לוי באופן טבעי ואותנטי. מבטה המפוכח על המציאות אינו מתיימר להיות דהיר וחד־משמעי. להיפך. הוא שקוף בגלל שהוא רלטיוויסטי. כהן לוי מאמינה בריבוי המשמעויות שניתן להפיק מכל "מלה בטקסט" נתון כאשר בוחנים מלה זו בהקשרה התחבירי ומסמנים את החלל הלבן שהיא מייצרת כמו צל קבוע, ומקיפים אותה סביב סביב עד שהיא מתפרקת או קורסת כחומת יריחו.

איטלקים המייצגים את המגמה הזו (קלמנטה, קיה, קוקי, פלדינו), כתב: הטרנסאוונגרד מודע לקטטרופה הסמנטית של שפת האמנות והאידיאולוגיות המיוחסות לה. הוא העביר את הדימוי אל יחסים הנעים בין דרמה לבין קומדיה, בין מיתוס לבין אירוע יומיומי, בין טרגדיה לבין אירוניה, ומיקם אותו בתנאים של פתיחות וחירות הבעתית רבות יותר וחסרות מעצורים. הטרנסאוונגרד החדש מניח לדימוי לרכוב מבלי לשאול מהיכן הוא מגיע ולהיכן הוא הולך. זוהי רגישות ניארמניידיסטית חדשה. המנייריזם האיטלקי שמיסד את העולם המסודר והרציונלי של הרנסנס במאה ה־17 זכה לשוב כמורל לאמנות העכשווית. כלומר, התהליך שהובחן באמנות האירופית ושהתחיל ברנסנס, סימן את המעבר מהטרנסצנדנטי אל הטבעי; ממה שהוסתר ונרמז למה שמוצהר על פני השטח; מהאלוהים אל האדם. המעבר מייצג את הולדתו של האמן כפי שאנו מכירים אותו כיום: יוצר סובייקטיבי, עצמאי, ולא עוד מדיום בין כוחות נשגבים לבין האדם. הדיכוטומיה בין המלים והדברים נתגלתה. בין מה שבאמת קיים לבין דימוי גרידא. דיכוטומיה בין הטבעי לבין המלאכותי. למעשה, כל ההיסטוריה של האמנות המודרנית הינה רצף ארוך של עמדות המתייחסות אל הניגוד הבלתי נמנע הזה. האמנות כיום חורה אל ההבנות הפרה־קונסטפואליות של האמנות, לציפייה הנושנה לענג את העין. האמנות העכשווית מחצינה את התת־מודע ומבטאת את הפחדים המשותפים לכול. באמצעות יצירה וריקון של סימבולים, ניגודים והכפלת סתירות, היא מנטרלת אותם ומשחררת אותנו מהם. והו עולם אשר בו הכול מתמוגג – ההווה עם העבר והעתיד, האוטוביוגרפי עם מה ששודר אתמול בטלוויזיה. האמנות, כמו המאבק הפרוידיאני בין ארוס ומוות, ניוונה מהסתירות שהיא מייצרת.

סיפורה של העין

המפגש הראשון של כהן לוי עם הציור היה בגיל שלושה-ארבע, כשישבה בדממה מול אמה, הציירת רינה לוי, וכן הציור, ואחרי זמן ניגשה לראות את דיוקנה על הברד.^(תמונה 23) את הרגע הזה, שבו נדמה לה כי זיהתה לראשונה את עצמה, לברד, ממלאת את כל הברד, נפרדת מגופה של האם, היא זוכרת כרגע צלול ומכושף. היא הביטה נדהמת בשני האגמים הכחולים שניבעו במקום שבו היו אמורות להיות העיניים, ולא ידעה את נפשה.¹⁴ יותר מעיניים יש שם מבט. מבט חקרני, מדהים בדיוקו, שעדיין קורן בעוצמה לא רגילה ושעדיין מספר את סיפורה של האמנות. במידה רבה זהו סיפורו של מבט ושל אתוס. המבט הראשון שהביטה מאיה כהן לוי בדיוקנה המצויר מזכיר כמובן את "שלב המראָה" שמתאר את התפתחות עצמיות הילד על פי לאקאן. בשיחות שניהלתי עם האמנית, ובהן ביקשתי ממנה להתעכב על אותו רגע משמעותי, לא הצלחתי לחלץ ממנה תיאור מילולי של אותו מפגש. עם זאת, היא חזרה ואמרה שזה היה "חוק", ולא היה לה ספק שזהו רגע מכונן ביחסיה עם הציור.

בית משפחת לוי, בית אנטי־דתי, היה ספוג באווירה הקדושה של הציור. עם זאת, מאיה העזה להתחיל לצייר רק כשהיתה כבר נערה, בת 12, לאחר מות אמה, כשהיא באמצע שנות השלושים לחייה. הציור מילא את עולמה של האם, וכשרונה הזדהר כבר כשלמדה בבית הספר הגבוה לציור ברח' קלישר בתל אביב, היכן שלימים גם בתה תבחר ללמוד. אלה היו ימיו הגדולים של אריה מרגושילסקי, המורה והמנהל האגדי של קלישר, שלא הרפה מתלמידתו המוכשרת גם אחרי שסיימה את לימודיה והקימה משפחה וחלתה במחלה חשוכת מרפא. הוא לא הרפה ממנה והיא לא הרפתה מהציור. בשוכבה גוועת, במשך חמש השנים האחרונות לחייה, היה בעלה נותן בידיה פאלטה וצבעים ואוחז מולה בברד חדש, מתוח על מסגרת, והיא היתה מציירת באקספרסיביות. על ערש דווי היה מגיע המורה המעריץ מרגושילסקי ומחליף את הבעל, עומד לצדה ואוחז בעבורה בברד הציור. עד יום מותה היתה טוטלית כמו פרידה קאלו, מחויבת כמו ון גוך, אדוקה כמו פנחס כהן גן. ביומן שהותירה הנציחה מחשבות על ציור ואמנות וגם כמה

פוקו עמד על כך שהן אוטופיה והן הטרוטופיה מתייחסות אל צורה של מקום ומיקום. אל שתיהן התייחס כאל סוג של "התנסות מעורבת ומשותפת בצורת מראָה". אני מוצאת לנכון להביא את דבריו אלה בהרחבה יחסית, מפני שיש בהם כדי להסביר את חוויית התעורר העצומה שמתלווה למבט הטרי, הראשוני, בדיוקן עצמי המשתקף ממול. "ככלות הכול", כותב מישל פוקו, "המראָה היא אוטופית מכיוון שהיא מקום ללא מקום. במראה אני רואה את עצמי במקום שבו אינני, במרחב לא ממש שבו אופן וירטואלי נפתח מאחורי פני השטח. אני שם, במקום שבו אינני, סוג של צל המעניק לי את נראותי שלי עצמי, או שמאפשר לי להסתכל בעצמי שם, היכן שאני נעדר: אוטופיה של מראה. אבל זוהי גם הטרוטופיה, במידה שבה המראה קיימת באופן ממש, והיכן שיש לי מעין אפקט של חזרה על המקום שאותו אני תופס; מתוך המראה אני מגלה את עצמי נעדר במקום שבו אני נמצא, מכיוון שאני רואה את עצמי שם ובמרחב שמעבר למראה. מתוך מבט זה, שבמובן מסוים מכונן אלי ממעמקי המרחב הוירטואלי מצדה השני של המראה, אני חוזר לעצמי ומתחיל מחדש לכוון את עיני לעבר עצמי ולשחזר את עצמי במקום שבו אני נמצא; במובן זה, המראה מתפקדת כהטרוטופיה ההופכת את המקום שאותו אני תופס ברגע שבו אני מביט בראי למקום שהוא בעת ובעונה אחת ממש, מצוי בקשר עם כל המרחב שמקיף אותו, ולחלוטין לא־ממשי, מכיוון שעל מנת להיות ניתן לתפיסה, הוא חייב לעבור דרך אותה נקודה וירטואלית המצויה שם" (מישל פוקו, הטרוטופיה, רסלינג, 2003, תרגום מצרפתית ואחרית דבר: אריאלה אוליא, עמ' 11-12).

עמודים בודדים המגוללים את סיפורה כילדה בשואה, שנאלצה להסתתר במרתף במשך שלוש שנים תמימות. אף מלה על המשפחה שהקימה. הציור היה חייה. נדמה כי חייתה ופעלה כמי ששמעה את "הקריאה" והשיבה "הנני". כמי שנכפה עליה להיענות ל"קריאה", להיעתר ל"שליחות". כידוע, כל "קריאה" באה על חשבון הסביבה הקרובה של ה"נקרא". בתנ"ך מסופר על לא מעט "נקראים", בהם כאלה שניסו לסרב ל"קריאה" ללא הועיל. משה ניסה לסרב, יונה ניסה לסרב, ירמיהו התחנן להיות פטור ממנה. ישו נעתר לה, ובשעה שדיבר אל המון העם, עמדו אמו ואחיו בחוץ ורצו לדבר אתו, אבל הוא השיב: "מי היא אמי ומי הם אחי?.. כי כל העושה את רצון אבי שבשמים הוא אחי ואחותי ואמי".¹⁵

מריקום ג: 31-35; לוקס ה: 21-19.

מאיה כהן לוי אמנם נשבתה בקסמי הציור כבר בגיל שלוש או ארבע, אך כאמור נמנעה מלצייר. ייתכן שהציור שנתגלה לה כנס, התברר גם כאויב, כמי ששדד ממנה את אמה. היא היתה יכולה להפוך את הציור לקרדום המפלס דרך אל לבה של האם, היא היתה יכולה להשתמש בציור כאמצעי חנופה או כאמצעי טקטי להתקרבות אל האם, אך היא לא עשתה כן. אולי משום שבמשפחה אשר לציור יש בה מעמד של מולך, די בכוהן גדול אחד.

כיום, על סף שנת החמישים לחייה וחצי יובל לאחר שסיימה את לימודי הציור והחלה להציג, מאיה כהן לוי היא ציירת נדירה ברצינותה, באדיקותה האמנותית ובמחויבותה חסרת הפניות. בקלות ניתן לחשוב עליה כעל אחת הכוהנות הגדולות של הציור הישראלי. האינסטינקטים האקספרסיוניסטיים שלה מאפשרים לספר את הציור שלה מזווית אוטוביוגרפית.

ציוריה ארוגים כתחרה של אור וצל. הצל הולך ומתברר אולי כצל של האם. זהו צל סוכך ומגונן, כפי שהוא מאיים. ויש אימה גדולה (וירח) בציור שלה. כאמור, כבר בהתחלה היא מציינת סצנות ליליות שבהן נראות דמויות ארכיטיפיות, אנדרוגניות, המוארות על ידי חרמש ירח וחוסות בצלם של עורבים שחורים. הצל חוזר בכל ציוריה כתמה עיקשת. הוא מופיע בעורב^(תמונה 24) או ככתם אפל ובקושי מובחן (של אשה טבועה) מתחת למים בסדרת הבריכות.

כי אך לשוא ישוטט, יתע כן המלך
 ויחפש ביערות ער, בציות חול ובקרקע ימים
 את פת המלכה האכרת –
 וחקמה גנוזה זו בנהרה הגדול
 הלא היא כמוסה פה עמה במצמקה –
 בלב הברכה הנרדמת.¹⁶

הצל הזה משנה את צורתו ומתגלגל כהליקופטר מסוג הרקולס המטיל צל על גורד שחקים. (תמונה 25) יש והצל הוא מין חור שחור המוטל על גבי הדימוי המצויר. (תמונה 26) כאילו היה כדור דחוס אנרגיה המאיים לפגוע בבניין או בעמוד החשמל ולמוטטם. ואולי אותם חורים שחורים המרבים להופיע בציוריה אינם אלא גלגול של אותם אגמים כחולים שציירה אמה במקום עיניים. בהקשר זה נכון להזכיר שוב את סדרת הדקולאז'ים הקטנים של כהן לוי, "עדת ראייה", שהוצגה בגלריה אלון שגב באוגוסט 2004, ובה צילומים של בובה שבורה מסרייבו המופצצת אשר במקום עיניים נפערים בה שני חורים שחורים. (תמונה 27) העיניים, צורות יסוד של כהן לוי, הן גם "העין הפנימית" של הציור, אותו אלמנט בסיסי שממנו "נסרגים" ציוריה, אותה עין שהחזרה האינסופית עליה מייצרת מבט מתוך ומבט על, ומקצב ולחן. נהמה.

המיתוס על מקור המיתוס

הפרויקט הפילוסופי של הדקונסטרוקציה מבית מדרשו של דרידה הלחל בשני העשורים האחרונים של המאה ה-20 לביקורת הספרות, לארכיטקטורה, לאמנות וללימודי התרבות. לפני עשר שנים היה אפשר כבר לקנות חליפה שמדגישה את כל התפרים ומרשה לעצמה דשים פרומים וקווים הססניים, שהמעצב הגדיר אותה כ"חליפה דקונסטרוקטיביסטית"... כמו אותו גיבור של מוליר במחזה "גם הוא באצילים", שרצה ללמוד הלכות אצילים וגילה כי כל חייו דיבר פרוזה ולא ידע זאת, כך כולנו

עושים דקונסטרוקציה גם אם איננו קוראים לילד בשמו. הדקונסטרוקציה בסך הכול מדווחת על האופן שבו מוחנו פועל בכל רגע ורגע.

השפה הפלסטית שמאיה כהן לוי פיתחה מצטיינת בנוילות ובריצוד תמידי: בין הקונקרטי והמופשט, בין אקט הציור לבין ההתבוננות שלה באקט הזה. אי אפשר להפריד בין פעולתה לבין ההתבוננות בה. כל דימוי שמופיע אצלה נדון לחזרתיות, וכל חזרתיות מחזקת את הדימוי ומבהירה אותו (וגם מלבינה אותו, שכן הדימוי מצטייר דווקא על דרך הריק, היכן ש"אין ציור"). אך בזו בזמן החזרתיות גם מערערת עליו. התמונה המתקבלת היא תמונה של דימוי מפורק שנמצא בסכנה של קריסה טוטאלית.

דרידה לא ביטא רק את התמוטטות האידיאולוגיות הפוליטיות בסוף המאה ה-20, אלא גם את האופן שבו להתפרקות עצמה מוענקת משמעות. כך הוא גם קורא את אקט הפירוק של מגדל בבל, אקט שחתר תחת השאיפה הטוטאליטרית ל"שפה אחת ודברים אחדים". לא רק שלמעשה הפירוק יש משמעות, אלא שהיא אפילו חיובית: "הדקונסטרוקציה היא בצד של ה'כן', של אשרור החיים", אמר דרידה בראיון בחודש אוגוסט 2004, חודשים ספורים לפני מותו, לעיתון הצרפתי *Le Monde*, במעין הד לקריאתו של ניטשה: "אמרו כן לחיים!"

המשמעות הקבועה של טקסט, טען דרידה, של כל טקסט (גם ציור הוא טקסט), מתפרקת עם כל ניסיון לחשוף אותו או לתרגם אותו. סתירה בלתי נמנעת זו משקפת בקיע עמוק בבסיס העולם המערבי. אין להבין את הצורך לפקפק באמת האבסולוטית כהמלצה להשליך מעל פנינו את הדת ואת הערכים החברתיים, אלא רק לברר אותם ולהביא בחשבון קיומו של מבט אחר, שונה. השפה אינה יכולה לספק מבט שאינו משתמע לשתי פנים; החד־משמעי, לשיטתו, נגוע מבחינה אתית ואסתטית.

אתית ואסתטית היא התמסרותה של כהן לוי למורכבות, בכלל זה למבט על החלל הלבן שסביב המשמעות. תנועת המוטטלת שלה בין דיכוטומיות שונות היא הרמונית להפליא. הרמונית וקוהרנטית. כך גם יחסה אל הצמד ההופכי טבע־תרבות והתנהלותה כבתוך נעלי בית בין מזרח ומערב. כהן לוי מחויבת למבט הכפול הזה כפי שהיא מחויבת לאמנות. זהו מין קוד גנטי. כבת לזוג הורים "מעורבים" הדברים סבוכים, כלומר ארוגים

זה בזה כסבכה, גריד או אורנמנט. שפתה האמנותית מתקיימת בתנועה בין הגריד ה"מערבי" לאורנמנט ה"מזרחי". בין האם שנולדה באשכנז והאב שנולד באפגניסטן. בין המטריאליזם הסוציאליסטי שספגה בבית הוריה ובין נטייתה אל הרוחני והטרנסצנדנטלי. בין לימודי האמנות (ובהמשך פילוסופיה של המזרח) בתל אביב לבין השתלמויותיה בהודו, סין ויפן, שם רכשה פרקטיקות קליגרפיה וציור מסורתי של הזן בודהיזם (סומיה). בין התעניינותה באָפן ערבי ובקואנים של הזן. בין אחיזתה במציאות ובין טווייתה את האשלייה. אל אפן ערבי כמקור השראה רוחנית ("אין אלוהים בלי עולם") נכון להוסיף מקור השראה מוסלמי אך קוטבי לו – ג'לאל-א-דין רומי, מיסטיקן ומשורר מן המאה ה-13, שבאחת משורותיו מפציר בקורא: "לא כתבתי את שורותי אלה כדי שאנשים ילכשו אותן או ישננו אותן, אלא על מנת שאנשים יניחו אותן מתחת לרגליהם ויעופו אתן".

חושניותו ומעופו של ג'לאל-א-דין רומי משיבים אותנו אל אופי טיפולה של כהן לוי בדימוי, שלא חדל להתגלגל ביצירתה ולפרדיגמה של הדקונסטרוקציה שהונחה לטענת ממציאיה כבר בפרשת מגדל בבל (בראשית י"א). בעבודותיה עם ועל מגדלי עזריאלי כסמל של פרויקט בנייה מונומנטלי יש מגע חם וחושני, שטוען את המבנים הללו באלקטרומגנטיות ובהבעה אופטית קינטית היוצרת האחדה בין הדימוי לטכניקה. עם זאת, אין להתעלם מחווייתם כטקסט ביקורתי. כאמור, הם מצוירים באמצעות מחווה מפרקת הבנייה ממשיכות מכחול קצרצרות ובודדות – כמו במרכיביה החומריים של כל כתיבה, המותירה בין האותיות ומסביבן חללים לבנים המאפשרים לנו לזהות את המלה או האות. הרווחים או הפערים בין משיכות המכחול הם המסמנים את הדימוי. כלומר, כהן לוי מציירת את ה"אין-מגדל", את הנגיב של המבנה. החזרה הנצחית על ה"אין-מגדל" מאששת את העדרו הפוטנציאלי ורומזת כי בעצם הבנייה של כל מגדל מתנשא, טמונה גם דרמת התמוטטותו. תנועת הציור שלה בכל אחת מעבודותיה על הנושא היא מחזורית: אותו הנושא, אותו הרעיון, בכל פעם מזווית אחרת, וכל "סיבוב" על הבד וכל שכבה מפרקת את הקודמת. כאמור, אקט הציור שלה עצמו הוא אקט דקונסטרוקטיבי שמפרק ובונה את המשמעות של הציור מתוך סך כל השכבות, הסימנים והחללים שביניהם.

17

ז'אק דרידה, **נפתולי בבל** (תרגום מצרפתית, מבוא וביאור: מיכל בן נפתלי), סדרה לתרגום בעריכת יצחק בנימיני ועידן צבעוני, הוצאת ליבידו, 2002, עמ' 17.

18

שם, עמ' 45.

19

שם, עמ' 18.

20

שם, עמ' 28.

פילוסופיית הדקונסטרוקציה מתממשת במרווח שבין מגדל בבל לבין התמוטטותו. המסה "נפתולי בבל" של דרידה, מסבירה לנו המתרגמת מיכל בן נפתלי בפתח דבר למאמר המתורגם, היא "מסה דקונסטרוקטיביסטית ייצוגית, פרדיגמטית ומופתית".¹⁷ יש לפילוסופיה זו מעמד ארס-פואטי שניתן ל"בבל המקום ולבבל הפיגורה". דרידה כותב כי הסיפור או המיתוס של מגדל בבל עשויים להיות "המיתוס על מקור המיתוס, המטפורה של המטפורה, הסיפור של הסיפור".¹⁸ בן נפתלי: "זוהי לכאורה הליכה של הדקונסטרוקציה אל המקורות, מקורותיה. אך כדי לגלות כי שורש האילן מסתיר את עצמו מעצמו, מציג לראווה מקום נעלם, אירוע שנאסר עליו להתקיים".¹⁹ מכאן פותח דרידה בדינמיקה דקונסטרוקטיביסטית הנשענת על אינספור קריאות של הטקסט המקראי הקצרצר, המקוטע והחידתי. הוא מפרק את הטקסט לשכבותיו ולקולותיו השונים ושב ואורג את הקולות בהותירו גם מקום לאניגמטי, לנפתל ולחמקמק. "עלינו להכיר בכך שהסובייקט אינו יכול להכיר את כל התנאים המכוננים אותו, את מחשבתו ואת נסיונו".²⁰

מציאות בקריסה

הנה כל פרשת בבל בכמה פסוקים: "ויהי כל הארץ שפה אחת ודברים אחדים: [...] ויאמרו איש אל רעהו הבה נלבנה לבנים ונשרפה לשרפה ותהי להם הלבנה לאבן והחמר היה להם לחמר: ואמרו הבה נבנה לנו עיר ומגדל וראשו בשמים ונעשה לנו שם פן נפוץ על פני כל הארץ: וירד יהוה לראות את העיר ואת המגדל אשר בנו בני האדם: ויאמר יהוה הן עם אחד ושפה אחת לכולם זה החלם לעשות ועתה לא יבצר מהם כל אשר יזמו לעשות: הבה נרדה ונבלה שם שפתם אשר לא ישמעו איש שפת רעהו: ויפץ יהוה אותם משם על פני כל הארץ ויחדלו לבנות העיר: על כן קרא שמה בבל כי שם בלל יהוה שפת כל הארץ ומשם הפיצם יהוה על פני כל הארץ".²¹

21

בראשית יא, פסוקים א-ט.

בפרשת מגדל בבל מסופר על תשוקתם של בני שם להקים לעצמם

עיר ומגדל שיגיע עד השמים ויבטל את הגבול בין האדמה והשמים. ואז, כאשר מימשו את החזון הגדול, בא אלוהים, ובניגוד סימטרי לחזון ולתשוקה, פירק את המגדל הפנטזמטי, הפיץ את בני שם, פיזר אותם על פני הארץ ופיצל את לשונם ללשונות רבות. מאז אנו זקוקים לתרגום ולפרשנות של כל מלה הנאמרת בשפה שאותה איננו דוברים עוד.

לכאורה מתואר כאן מעשה יצירה מופלא המבטא את כוחו היוצר של האדם, המבקש לנצל את כישוריו הטכנולוגיים כדי להמריא למרומים. מה היה חטאם הגדול של אנשי "דור הפלגה" שבא עליהם עונש כה קשה של הגליה לארבע כנפות הארץ? קריאה פשוטה של המשפט "ויהי כל הארץ שפה אחת ודברים אחדים" לבדו עשויה לראות באחידות ובאחדות שפשטה בכל הארץ מהלך חיובי. אלא שבאו המפרשים, פירקו את המשפט הזה וחילצו ממנו תפישות הומניסטיות נאורות הדוגלות דווקא בפלורליזם. ויותר מזה, מצביעות על כך שהחטא הנורא היה השלטת האחידות המונוליטית שאינה מותרת מקום ל"אחר", שמביאה לפסילת ה"אחר" רק בשל כך שאינו מיישר קו עם מחשבת השלטון. שנאמר "וכל התורה כולה נקראת שירה, ותפארת השיר הוא כשהקולות משונים זה מזה, וזהו עיקר הנעימות, ומי שמשוטט בים התלמוד יראה נעימות משונות בכל הקולות המשונות זה מזה" (שולחן ערוך).

אבל כדאי לזכור שלמשפט "והיתה כל הארץ שפה אחת ודברים אחדים" נעשו אינספור דקונסטרוקציות זמן רב לפני דרידה. למשל, אגב דיון בשאלת הסובלנות במסורת היהודית. במאמר מלומד ומרתק הדין בסוגיית הפלורליזם מול הפטרנליזם במקורות, מלקט אביעזר רביצקי²² לא מעט דברי חוכמה המצדדים ואף משבחים את הפלורליזם גם מבלי ששמעו על הפוסטמודרניזם. הנה דגימת טקסט קצרה מדבריו של רביצקי: " בשנות השבעים של המאה התשע-עשרה שירטט אחד ממורי ההוראה הגדולים בישראל, ר' נפתלי צבי יהודה ברלין (הנצי"ב) מוולוז'ין, דמות מיתולוגית, מאיימת, של חברה אנושית הומוגנית, עריצה ודורסנית, השואפת למחות מפניהם של בניה כל תוהיכר פרטי ולחנוק באיבה כל סטייה אפשרית מדרך-המלך הקיבוצית. הנצי"ב הדגיש בעיקר שחברה זו מדכאת בקירבה את חופש המחשבה והדיבור: 'באשר אין דעות בני-אדם שוים, חששו שלא

יצאו בני-אדם מדעה זו [המוסכמת] ויהיו במחשבה אחרת, ולכן 'החליטו להרוג את מי שלא יחשוב כדעתם!'"

"בתור ערובה לשמירתה של הקולקטיביות הרעיונית", מסביר רביצקי את דברי הנצי"ב, "הקהילה הזו גם שוללת מאזרחיה את חופש התנועה והמגורים – 'היו משגיחים שלא יצא איש מישוב שלהם' – ואינה מתירה לאיש להתרחק מטווח הבקרה של השלטון המרכזי. אופיה הטוטליטרי של החברה הזו מתגלם יותר מכול במגדל פיקוח ענק הניצב בטבורה של עיר, וכל היושב במרומי המגדל עינו פקוחה 'לצפות ממנו למרחוק אחר כל הישוב שלהם'. משם, מן המגדל, נשלחים לכל עבר 'אנשים משגיחים וממונים' המבטיחים את האחידות ואת הריכוזיות, ותחת פיקודם עומדים 'שרי צבא, לענוש את העובר' ולהשליכו לכבשן אש.

"הנצי"ב מוולוז'ין לא אמר את דברו על שנת 1984 או על דגם אפוקליפטי אחר, אף כי 'מיניסטריון האמת' בספרו של ג'ורג' אורוול, כמו גם 'משטרת המחשבות', 'פושעי המחשבה' ומוטיבים אחרים בספרו, הולמים יפה את דבריו. הנצי"ב לא עסק בדגם אפוקליפטי, אלא בדגם המיתי של מגדל בבל ודור הפלגה. בהתאמה לכך הוא גם לא קרא תגר על אידיאולוגיה רודנית מסוימת אלא על סכנתה של השאיפה האחידנית באשר היא: 'ויהי כל הארץ שפה אחת ודברים אחדים' – לא משום [תוכן] הדברים [שדיברו] התעורר הקב"ה [כנגדם], כי אם בשביל שהיו אחדים, יהיו מה שיהיו... היו 'דברים אחדים' שביניהם לרועץ, שהחליטו להרוג את מי שלא יחשוב כדעתם. אולם נראה שדבריו על החטא הטיפולוגי של בני דור-הפלגה הרחיקו לכת יותר מזה. שכן כאן אין מדובר עוד רק בטיעון שלילי – בגנות הרדיפה הנובעת מאי-סובלנות (ג'ון לוק), אלא גם בטיעון חיובי – בזכות הריבוי באשר הוא ריבוי (ג'ון סטיוארט מיל). החטא מייצג מרידה אלימה נגד טבע היצירה (נגד גיוון ההשקפות), ואילו העונש – ההפצה על פני כל הארץ – נועד להשיב את טבע היצירה על כנו. 'זרורך חכם הרזים יתברך-שמו, שאין הדעות שוות', כתב הנצי"ב פעמים אחדות גם בתשובותיו ההלכתיות".

רוקמת התחרה

דמותה הרצינית, התמסרותה הטוטלית, כתום-שערה ותכלת עיניה. ידיה האוחזות בסכין החיתוך היפנית כידיה המיומנות של רוקמת תחרים. סבלנותה. נוקדנותה. התעקשותה. חזרותיה. הניסיון לחדור מבעד לכל אלה הוליד כאמור עוד ועוד רגעים של אפוריה. זה היה תהליך ארוך. אולי אפילו מופרך. חסר שחר כמו לקלף שכבת אמולסיה מעל תצלום רק על מנת להגיע אל הנייר. "מדוע דווקא ואריאציות? מה פירוש הדבר?", מנסה האב בספר הצחוק והשכחה של מילן קונדרה להבין את אחת הצורות שבהן דבק בטוהובן בסוף ימיו. זכרון הספר ומבנהו – על שבעת חלקיו, שבהם הנושאים, הדמויות והאירועים חוזרים ונשזרים אלה באלה לכדי יצירת מוזיקה פוליפונית – שבו ועלו בתודעתי מול יצירתה של כהן לוי.

פעם קרא לי לחררו. על הפסנתר היו פתוחים התווים לסונטה מספר 111. 'הבט', אמר לי והצביע על התווים (גם לנגן על פסנתר כבר לא היה מסוגל). 'הבט', ועוד הצליח לומר אחר מאמץ עצום: 'עכשיו אני יודע!' הוא ניסה שוב ושוב להסביר לי משהו חשוב. אבל המשפטים היו מורכבים ממילים לא מובנות, וכשראה שאינני מבין אותו הביט בי בפליאה ואמר: 'זה מוזר'. אני יודע על מה רצה לדבר, משום ששאלה זו הטרידה אותו זמן רב. בשנים האחרונות לחייו של בטוהובן היו הואריאציות הצורה האהובה עליו. במבט ראשון נדמה, שמתוך כל הצורות המוסיקליות זוהי הצורה השטחית ביותר, רק תרגיל להפגנת טכניקה מוסיקלית, עבודה ההולמת עושה-חרים יותר מאשר את בטוהובן. אך הוא הפך אותן (כפעם הראשונה בתולדות המוסיקה) לאחת הצורות החשובות, וטמן בתוכן כמה ממחשבותיו היפות ביותר. כל זה ידוע היטב. אבל אבא ביקש לדעת, כיצד יש להבין את הדבר. מדוע דווקא ואריאציות? מה פירוש הדבר? לכן קרא לי אז לחררו, הצביע עלהתווים ואמר: 'עכשיו אני יודע'.²³

23

מילן קונדרה, ספר הצחוק והשכחה (מצ'כית: רות בונדי), הוצאת זמורה-ביתן, 1981, עמ' 144.

נעמי אביב

חורף 2005, תל אביב