



מובי דיק

שרון אתגר
יעל בורשטיין
איתן בן-משה
דוד גינתון
מירב היימן ויוסי בן-שושן
גל וינשטיין
יעל יודקוביק
שיבץ כהן
אנה לוקשבסקי
נגה לינצ'בסקי
נעמה מילר
רמי מימון
מיכל נאמן
אליזבת פייטון
מורן שוב
יעקב שטיינהרדט
הנרי שלזניאק



מוזיאון תל אביב לאמנות



גלריה לרישום והדפס
מתנת הידידים הגרמנים של מוזיאון תל אביב לאמנות
והמבואה ע"ש ברוס ורות רפפורט
הבניין ע"ש שמואל והרטה עמיר

תערוכה
אוצרת: דלית מתתיהו
רכז תיאום ובקרת פרויקטים: רפאל רדובן
שימור: חסיה רימון, רמי סלמה
התקנת עבודות למסגור: עמיר אזולאי; בין המסגרות; רע, בית מלאכה לצילום
מסגור: טיבי הירש; בין המסגרות; רע, בית מלאכה לצילום
תלייה: טיבי הירש
תאורה: נאור אגיאן, ליאור גבאי, אסף מנחם, חיים ברכה

קטלוג
עורכת: דלית מתתיהו
עיצוב והפקה: מגן חלוץ
עריכת טקסט: דפנה רו
תרגום לאנגלית: תמר פוקס
צילום: רן ארדה
סריקות: רע, בית מלאכה לצילום
גרפיקה: עלזה חלוץ

על העטיפה: יעל בורשטיין, L.A., 2008 [ראו עמ' 40]
בשער: אייזק וולטון טייבר, איור למובי דיק (פרט) בהוצאת צ'ארלס סקריבנר ובניו, 1899

המידות נתונות בסנטימטרים, עומק x רוחב x גובה
העבודות באדיבות האמנים, אלא אם צוין אחרת

© 2013, מוזיאון תל אביב לאמנות

קט. 4/2013

מסת"ב 9-059-539-965-978

תוכן העניינים

6

פתח דבר
סוזן לנדאו

9

תשומת לב משייטת
דלית מתתיהו

25

הפלגה אל האין
יהונתן דיין

37

עבודות

דלית מתתיהו על:

אליזבט פייטון / ניק קורא ב"מובי דיק" – 39

הנרי שלזניאק / ללא כותרת – 45

מיכל נאמן / The Wailing Wall – 49

דוד גינתון / צד אחורי של ציור: Ekphrasis – 53

יעל יודקוביק / ללא כותרת (מאחור) – 59

נגה לינצ'בסקי / ללא כותרת מתוך הסדרה לוייתן – 65

מורן שוב / כעלה נירף – 75

רמי מימון / ללא כותרת (אורפה, חפירה ארכיאולוגית) – 81

אז מה הטעם בספר זה, שאין בו תמונות? – תוהוה אליס, גיבורת ספרו של לואיס קרול, על טקסט ספרותי שאינו מלווה באיורים. האם דבריה יאים גם לנו, המעיינים זה שנים רבות בספרים משוללי תמונות אך בכל זאת, בחוויית הקריאה, עולים בעיני רוחנו דימויים חזותיים מדויקים ומלאי חיות – אנה קרנינה משליכה את עצמה מתחת לגלגלי הרכבת; אחאב שועט אל אוברנו על רקע יופיו הנשגב, האינסופי, של האוקיינוס?

התערוכה "מובי דיק" נוגעת בדיאלוג העתיק והמתמשך בין ספרות ואמנות; היא זונחת את מלחמת המדיומים ואת החתירה להבחנה היררכית ביניהם לטובת נקודות המגע וההתכוונות הוזהה, בניסיון לומר את שאינו ניתן לאמירה ולראות את שאינו ניתן לתיאור. העבודות בתערוכה, ברובן של אמנים ישראלים צעירים, מנכיחות את תהליך היצירה כמרדף עיקש אחר דימוי נעלם. העמדתן לצד יצירה ספרותית אינה נענית לבקשתה של אליס להצבת איור לטקסט (ואל לנו לשכוח כי הרומן מובי דיק זכה לאינספור איורים, שבין המפורסמים שבהם נמנה רק את חיתוכי העץ האלמותיים של רוקוול קנט, ולצאצאים לא מעטים באמנות החזותית, למשל אלה של פרנק סטלה, ג'קסון פולוק או ריצ'רד סרה) – אלא עוסקת ברצון של כל מדיום להדהד את נוכחותו של השני, לחלוק את איכויותיו של המבט המשייט, שהבין זה מכבר כי דרכה של היצירה היא התהוות מתמדת, ושכמו הלווייתן הלבן היא חומקת מכל אחיזה.

ראשית כל ברצוני להודות לאמנים המציגים בתערוכה – חלקם "מובי דיקים" מדעת וחלקם שאימצו הקשר זה בשמחה – על היענותם לחבור למסע. תודה לאמון יריב ולשלומית ברוייר מגלריה גורדון, תל-אביב, ולאספן שמשון אדלר, שהשאילו מהעבודות שברשותם לתערוכה. תודה מיוחדת למנדי וקליף אינשטיין ולמוזיאון לאמנות עכשווית בלוס-אנג'לס על נכונותם הנלהבת להשאיל את עבודתה של אליזבת פייטון, המתפקדת בתערוכה כמפתח לדיאלוג בין החזותי למילולי. תודה גדולה לאירית הדר, שהפיחה רוח במפרשים ושלחה אל האוקיינוס הגדול; וליהונתן דיין על מאמרו המרתק בקטלוג – אדווה לספרו אקווה-פואטיקה, המציע קריאה ייחודית ברומן מובי דיק.

תודה מקרב לב לדלית מתתיהו, אוצרת התערוכה, על הצלילה למעמקים שהולידה רגישות לפני השטח, ותודות חמות לכל השותפים לעשייה: למגן חלוץ על העיצוב המדויק של הקטלוג ולעלוה חלוץ על הביצוע הגרפי; לדפנה רז על העריכה

המנווטת מלים ליעדן; לתמר פוקס על התרגום המצויין לאנגלית; לצוות הספרייה יפה גולדפינגר, איימי דינרשטיין, דפנית מוסקוביץ', נועה דגן ויפעת קידר, על הקשב והעזרה הרבה לאוצרת באיתור מקורות למחקר; ולדפאל רדובן, שהסיר כל מכשול מדרכו הפתלתלה של הפרויקט. להקמת התערוכה התגייסו עוד רבים וטובים מצוות המוזיאון, ולכולם שלוחה תודה על השותפות המלאה.

סוזן לנדאו

מנכ"לית ואוצרת ראשית

תשומת לב משייטת

דלית מתתיהו

אני אוהב לפיתה הגונה. אני אוהב להרגיש כי יש בעולם החלקלק הזה משהו שיכול להחזיק.

– הרמן מלוויל, מובי דיק¹

התצהיר

עוד מעט אנסה לצייר לפניכם, ככל שיוכל אדם לצייר בלי בד², את הקו הדק החוצץ ומאחה בין מלה ודימוי חזותי. הם שרועים יחד במיטה אחת, לרגעים שומרים בקנאות טהרנית על טריטוריה מובחנת התוחמת ומבדלת את תוויו הייחודיים של כל מדיום, לרגעים עוסקים במאבקי שליטה מרים, ואז מתנים אהבים, חורגים זה אל מרחבו של השני לגעת בדומה, פבואת בדידותם ואזלת ידם המשותפת.

החזותי והמילולי, העין והאוזן, הם גיבורי תערוכה זו. זה לצד זה, זה עם זה, חיים ספרו של הרמן מלוויל ומבחר עבודות אמנות; חלקן ידעו שהן "כאלה", חלקן הוטבלו להקשר, אך כולן מבקשות (אילו יכלו לבקש) "קראו לי מובי דיק".

"קראו לי ישמעאל", המלים הפותחות את מסע הרומן, נוגעות בקצותיו הפרומים של סבך המפגש מלה-דימוי. ה־Call (צעקה-קול) נרשם כמה שקודם לדיבור ולמלה – ולענייננו, אותו רגע ראשוני רב-עוצמה של מבט בדבר עוד בטרם הנהיר את עצמו, או ברגע הגחתו כאנחה, כמה שחורג מהשפה, וכפי שנציע בהמשך: כלווייתן. והקול קורא "קראו בי כישמעאל", כמי שטבוע בתוך שפה המבקשת להישמע, להיקרא כספר פתוח, כמערכת סימנים הדורשת פיענוח.

1 הרמן מלוויל, מובי דיק, תרגם מאנגלית: אהרון אמיר (ירושלים: כתר, 1981), עמ' 454.

2 פראפראזה על הפתיחה לפרק 55 ("על תמונות הפלצות של לווייתנים"), שם, עמ' 256.

שאלת הקריאות של הדימוי החזותי, שעלתה בכותרת אחת ממסותיו הידועות של ארנסט גומברייך ("How to Read a Painting"),³ שטה באוקיינוס האֶקְפְּרָסִיס (Ekphrasis) הגדול, עתיק כתיאורו של מגן אכילס בידי הומרוס וככושרה של השפה להעניק קול לאובייקט האמנות. ג'יימס הפרנן, בדיונו באקפרסיס,⁴ מגדירו כייצוג מילולי של ייצוג גרפי, ומשוואה זו מקפלת בתוכה את האפשרות להצליב בין איבריה ולהציע כותרת-הד לזו של גומברייך: "כיצד לראות טקסט?". אלא שהמבנה הבינארי ששורטט כאן כדי להציג את "הנפשות הפועלות", זר לאורחות יורדי ימים המיטלטלים כה וכה בין זרמים משתרגים, אלה ששחו בספריות והפליגו במוזיאונים ודין ודברים להם עם העין הכותבת ועם הנראטיב השזור במבט. והרי לא תרגום או ייצוג הדדי מבקשות העבודות בתערוכה, כי אם נשיאה משותפת בעול רגעיו החסומים של הייצוג, בנושאים הבלתי נראים שעליהם מצביעים הדימוי הציווי והמילולי כאחד. הרמן מלוויל, מבעד לספרו מובי דיק, שלח את ידיו "אל בין יסודות העולם אשר לא יתוארו במלים",⁵ ולשם – אל מה שחומק – נשואות גם העבודות בתערוכה.

מראות תעתועים: הצעה למבט

הכרעתו הקיומית של ישמעאל לצאת אל הים כרוכה ביסוד חומרי, במבט ובמושאו. הפלגת האיווי אל חלקו המימי של העולם מובנת ומוסברת בראש ובראשונה כמסעה של העין ("אראה את חלקו המימי") וכזיווג בין ישות חומרית לפואטיקה שלה: "אמנם כן, כידוע לכל, הרהורים ומים מזווגים הם לעדי-עד".⁶ החומר בדמיון היוצר, כפי שהבחין גסטון בשלאר בספרו המים והחלומות, מתפקד כמוליך לפתיחתם של "דמיון הצורות" ו"דמיון המהויות".⁷ כך מתכוננת דמותו של ישמעאל כמספר-אמן, אך לא פחות מכך כקורא, כצופה ואף כמבקר אמנות.

3 הכותרת המקורית למאמר שפורסם לבסוף תחת הכותרת "Illusion and Visual Deadlock", וראו: Ernst H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art* (London: Phaidon, 1963)
4 James A.W. Heffernan, "Ekphrasis and Representation", *New Literary History*, 22:2 (Spring 1991), pp. 297-316
5 לעיל הערה 1, שם פרק 32 ("צ'טולוגיה"), עמ' 135.
6 שם, פרק 1 ("מראות תעתועים"), עמ' 20.

משנכנס ישמעאל לפונדק המזרקה (Spouter Inn), לוכדת את מבטו תמונת שמן גדולה מאוד, מעושנת "וכה מעובה בכל המובנים, עד שבאורות הצולבים הלא שווים שבהם הסתכלת בה, יכול היית לרדת לתכליתה רק מתוך עיון שקדני ושורה של ביקורים שיטתיים על-ידה, וחקירה ודרישה מדוקדקת אצל השכנים".⁸ קטע זה, בפתחו של הפרק השלישי ברומן, הוא אחד התיאורים המרתקים של מפגש בין צופה ליצירת אמנות חזותית; מפגש זה, מעבר לאופיו הטרגיספורמטיבי – המעיד כי משהו נעשה לציור, ונעשה באמצעות שפה – מכונן מעמד של צופה שבתשתיתו אופני תפיסה, המהות של היות צופה. ישמעאל מתבונן במה שנדמה כציור מופשט, "טרנרי" בסגנונו, ומבקש לחקור ולדרוש בשפע של "צללים ובנות-צל אין-פשר" – אך מה שנדמה תחילה כרצון לתאר את שראו עיניו, הופך לתיאור מצבו התודעתי במהלך ההתבוננות ופורש דחף פרשני, בלבול, כעס וספקות. ישמעאל נדרש לאור הבורא את הנראות, ופתיחת החלון האחורי בפונדק מבשרת את שפע התהיות בכבר אותו דבר-מה שחור, ארוך וגמיש המבקש לדידו הגדרה. הגעתו בסופו של תהליך ל"סברה אחרונה שסברתי, המבוססת בחלקה על הדעות המצוברות של קשישים רבים שעמהם שוחחתי בנדון", מכוננת את הדימוי כיציר מוחו של צופה, כסך-כל המחשבות על אודותיו. המחשבה על אודות הדימוי נגזרת מאופני תפקודו או מפעולתו ותוצאותיה.

מה ראה ישמעאל? כמדומה, ראה את תמציתו של מה שגוטהולד אפרים לסינג כינה – במסתו לאוקון – רגע פורה, "רגע שממנו אפשר להסיק רצף פעולות מסוים, אף על פי שרק חלק מהרצף מיוצג בציור".⁹ "התמונה מתארת ספינה המקיפה את כף הורן בסופת עלעול גדולה. הספינה הטבועה למחצה מתגוללת שם ורק שלושת תרניה החריבים נראים לעין, ולווייתן נזעם, המבקש פשוט לזנק על הספינה, מפליא לעשות בהוקיעו עצמו בפועל ממש על שלושת חודי התרנים".

הרגע הפורה החזותי הוא סגולתה של האמנות לפצות על מגבלותיה הטמפורליות, ומנגד ה"אקפרסיס" – כפי שמסבירה וונדי סטיינר בספרה צבעי הרטוריקה¹⁰ – הוא תחבולה ספרותית או טרופ רטורי הנשענים על ההריון החזותי הזה. השירה נדרשת,

7 גסטון בשלאר, המים והחלומות: מסה על הדמיון של החומר, תרגם מצרפתית: יותם ראובני (תל-אביב: נמרוד, 2006).
8 לעיל הערה 1, שם פרק 3 ("פונדק המזרקה"), עמ' 27.
9 ראו אפרת ביכרמן, סיפורי בדים: נראטיב ומבט בציור (אוניברסיטת בר-אילן, סדרת "פרשנות ותרבות" בעריכת אבי שגיא, 2009), עמ' 26.

מכאן, לחקות את האמנות החזותית באמצעות עצירת הזמן, וליתר דיוק, "בהתייחסות לפעולה מבעד לרגע דומם המרמז עליה".¹¹ בנקודת ציון זו, בתנודות אטיות על פני קו המשווה, תוכרע שאלת המבט ברומן במתח בין הדומם לנע ובין היבשה לים. מעמדו של ישמעאל כצופה עתיד להשתנות במעבר מקרקע המבטחים שעליה ניצב כאשר הביט בתמונת השמן בפונדק, אל הימים שבהם ייטלטל על פני גלים סוערים.

בספרו אונייה טרופה וצופה שוטח הנס בלומנברג נתיב אחד מבין מחקריו הרבים על אופני ההתהוות של מושג או מטאפורה, שבאמצעותם מבקש אדם להבין את עצמו ואת עולמו. בניתוח התבניות המטאפוריות השגורות בייצוג ההווה, הוא מזהה – אל מול סערה ואונייה טרופה בלב ים – "צופה מן היבשה שאינו משתתף בהפלגה".¹² עמדה זו של צופה המפגין אדישות לנוכח מצוקתם של אחרים, שכבר לוקרציוס תהה בדבר מוסריותה, מגלמת את המגבלה האנושית שאפילו פרויקט הנאורות התנפץ אל חופה: היחס הבלתי מעורב, הנגזר מצפייה במציאות ומבטל את אפשרות הפעולה בתוכה.¹³ לענייננו, מטאפורה זו נדרשת לדימוי הלווייתן, שיגיה כישות חיה התובעת מן הצופה דבר-מה; שכן "השאלה שיש לשאול בנוגע לתמונת, מנקודת מבט פואטית, אינה רק מה משמעותן או מה הן עושות (מה פעולתן), אלא מה הן רוצות".¹⁴ ישמעאל עתיד להיענות לתביעת ה"היות" של הלווייתן, התביעה של דימוי כישות חיה, רק כאשר תישמש הקרקע מתחת לרגליו.¹⁵

10 הרגע הפורה קרוי כפי שטיינר pregnant moment, דהיינו רגע הרה או הריוני, מונח שכשלעצמו מייצר תמונה חזותית מדויקת, וראו: Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting* (Chicago: University of Chicago Press, 1982)

11 שם, עמ' 14. את תמונת הלווייתן ב"פונדק המזרקה" אפשר לתפוס כרגע פורה חזותי וספרותי כאחד, שכן היא חווה את המסע ללכידת מובי דיק ואת אחריתה של הפיקוד.

12 הנס בלומנברג, אונייה טרופה וצופה: פרדיגמה למטאפורה של הווה, תרגם מגרמנית: גדי גולדברג (ירושלים: מכון שלם, ספריית לווייתן, 2005), עמ' 7.

13 מעניין להוסיף בהקשר זה, כי בעוד אחאב מייצג בדרכו את חזון הנאורות והקדמה בחפשו אחר אמיתות אמפיריות – ישמעאל נעזר בחוכמה שונה, פראית, המאמצת את שפת המיתוס ואת המסתורין שבטבע.

14 ראו: W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives And Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), p. xv

15 מובן כי ישמעאל צופה מראש התורן בלווייתן של ממש ולא בייצוגו, כזה שראה בפונדק המזרקה; אך דווקא בשל ההיענות ללווייתן החי, עמדתו בשאלת הייצוג משתנה ומכוננת (כפי שנראה בהמשך) את הבלתי ניתן לייצוג.

ברוב ספינות הלווייתנים, מספר ישמעאל, מוצבים אנשים בראשי התרנים מיד עם צאת הספינה מן הנמל. גם אם צפויה עוד דרך ארוכה עד שתגיע הספינה אל אזור השיט המיועד, ה"עין" ניצבת נכונה ממעל, כאילו כדי למלא אחר התנאים ההכרחיים לכינונו של מבט. תנאי ראשון: העיוורון, הדף הלבן הריק המאפשר את הופעתו של דימוי, או בלשון המרחב הימי – שקיעה ב"רצי האינסוף של הים" וב"רגילות חשוכת התרחשויות". הראייה תלויה בעפעוף, ברגעי הסכר הכולמים את שטף הדימויים לטובת פקחה מחודשת. תנאי שני: בניגוד לכורסתו הנוחה של מאטיס, על המקום המיועד למבט להיות משולל "שמץ של מגורים נוחים, או שמץ דבר העשוי לטפח הרגשה מקומית נוחה". בראש התורן, המקום "שם אתה ניצב על שני מוטות דקים מקבילים",¹⁶ מתכונן מבט המאפשר את חיותו של הניבט. מבט ער אינו בית, וממקום רעוע ופתוח זה מציע לנו ישמעאל לגשת אל הנראה ואל הנכתב.

אטימולוגיה: שפת הלווייתן

ההיענות ללווייתן כצללית אפלה המגיחה מתוך הים, כנפח עצום, נעלם מן העין, שאין יד אדם שתוכל "לשמר את כל תפיחותיו וריטוטיו האדירים",¹⁷ משנה את אופן התפיסה של ישמעאל כצופה. במרחב ההכתרה של דברים (צללים חסרי פשר) כסימנים קריאים (ספינה ולווייתן), נפערה תהום. הלווייתן הפך לשפה נודדת.

הקרבה בין לווייתן לשפה מתכוננת כבר בפתח הספר ("אטימולוגיה"), הגוזר את משמעותו של לווייתן מגלגולי שמו בשפות שונות. מובאה מדברי ריצ'רד הקלוויט מסמנת את גבולות/מגבלות השפה: "כאשר תקבל עליך להורות דעה לאחרים וללמדם איזה שם ייקרא לדג-לווייתן בלשוננו, ומתוך בורות תחסר האות H, שהיא לכרה קובעת כמעט את משמעות המלה, הרי אתה פוסק דבר שאינו אמת".¹⁸ ישמעאל, המורה והפרשן, מקבל על עצמו להורות דעה לאחרים, כאשר המידע (information) אמור לשרטט את תווי המתאר של הלווייתן לכלל צורה (form). "מבקש אני עכשיו להביא לפניכם הצגה שיטתית מעט של הלווייתן לסוגיו הכללים", פותח ישמעאל את הפרק "צ'טולוגיה", המבשר בדרכו את האירוניה הבורחיסית השורה על שיטות המיון

16 לעיל הערה 1, שם פרק 35 ("ראש התורן"), עמ' 155.

17 שם, פרק 55 ("על תמונות הפלצות של לווייתנים"), עמ' 259.

18 שם, "אטימולוגיה", עמ' 7.

באנציקלופדיה הסינית.¹⁹ הכוונה למיין את הלווייתנים ולסווגם בקטגוריות מובחנות נדרשת למדע מפותק שטרם קבע אם לווייתן הוא דג, ומצטמצמת למבחין הממיין המובהק לדידו של ישמעאל: הגלוי לעין.

לשיטתו, גופי הלווייתנים מתמינים על פי גודלם, בקטגוריות הקוחות מעולם הדפוס: לווייתן הפוליו, לווייתן האוקטבו ולווייתן הדואודסימו. האין זו התגלמות השפה הפואטית, שבכשרה לברוא את החזותי? לגלות באר חלב באמצע עיר?²⁰ הנה שטים להם לווייתנים כספרים פתוחים במרחבי האוקיינוס, ומובי דיק הוא הפוליו הלבן שעל גבו נכתבות האנלוגיות הכוזבות והמרחבים הבלתי ניתנים לקריאה.

"כמו... הוא..." — אחאב רותם את האנלוגיה כדי לתאר את קילוחו של מובי דיק כ"אלומת חטים שלמה" ואת לובנו כ"צמר בננטאקט". לשווא. מלוויל יצר לווייתן בן חורג לשפה; וזו, יותר משהיא מבקשת את האנלוגיה, רוצה לומר מה הלווייתן אינו. שפתו של מלוויל שזורה לאורכה ולרוחבה במוספיות (affix) השלילה: סכנות הלווייתן "שאינן לכנותן בשם", השגב "הבלתי מוגדר" שלו ואופיו ה"בל-יתואר". אפילו צבעו הלבן, לו מוקדש פרק נפרד ברומן, "יותר משהוא צבע הריהו היעדרו הנגלה של צבע".²¹ הצהרתו של ישמעאל בפרק 11 כי "אין בעולם הזה סגולה שאיננה מה שהינה מכוח ניגודה בלבד",²² מתווה את דרכו של הקורא לקשור כל שלילה לשונית ללווייתן.

האמת של הלווייתן היא השלילה (negation), אך אפילו זו אינה גורפת ונותרת כהפרעה גבולית. מלוויל — כמוהו כבארטלבי, גיבור הנובלה שלו²³ — "מעדיף שלא", וחורג ממסגרתו השונית כדי ליצור את מה שז'יל דלו מכנה "שפת הלווייתן".²⁴ דלו נדרש למלוויל כשם שנדרש (בשיתוף עם פליקס גואטרי) לקפקא, בבחינת סופרים שביקשו לסדוק את המערכות הספרותיות שבתוכן היו נתונים, סופרים שכתבתם

19 ראו הקדמה לספרו של מישל פוקו, המלים והדברים: ארכיאולוגיה של מדעי האדם, תרגום מצרפתית: אבנר להב (תל-אביב: רסלינג, 2011), עמ' 7-16.

20 ראו חזי לסקלי, באר חלב באמצע עיר: שירים, 1968-1992 (תל-אביב: עם עובד, 2009).

21 לעיל הערה 1, שם פרק 42 ("לובן הלווייתן"), עמ' 192.

22 שם, פרק 11 ("כתונת לילה"), עמ' 65.

23 הרמן מלוויל, בארטלבי, תרגום מאנגלית: דפנה לוי (תל-אביב: משרד הביטחון — ההוצאה לאור, ספריית תרמיל, 1988).

24 ז'יל דלו, "בארטלבי או מטבע הלשון", תרגום מצרפתית: איה ברזיר, המעורר, 2 (חורף 1997), עמ' 58.

מהווה גילום של "ספרות מינורית" או "מיעוטית", דהיינו השימוש ש"מיעוט עושה בשפה מאז'ורית", שפת הרוב והמרכז.²⁵

וכך כותב אהד זהבי על הספרות המינורית: "אין צורך להימנע מהמלה המורה. יש להכיר בה כדי לחמוק מהוראתה, כדי להימנע מגזר דין מוות שהיא טומנת בחובה, מהדיכוי שלה, ולנצל את הפוטנציאל המהפכני שאצור בה, את נתיבי המילוט שהיא פותחת. יש לנטרל את המובן המשותף ולייצר, על פני השטח, מובן חדש שיחמוק ממנו בתנועה מתמדת".²⁶ במתח שבין הולדתה של אמריקה (העולם החדש) לבין מותה של אירופה (העולם הישן), סבור יהונתן דיין, כותב אמריקאי כמלוויל נתבע להתמודד עם מורשתו הספרותית האירופית ובעיקר עם זו האנגלית, "לבצע אקט של 'כתיבה מוחקת', כתיבה על המים, פעולה שהיא בבחינת כתיבה ומחיקה של הדבר שאך נכתב, קונסטרוקט טקסטואלי שתנועתו הורסת את היסודות שעליהם הוא-עצמו נבנה".²⁷ הלשון השלטת במרחב הימי בוחרת בתנועה, בנוודות הישמעאלית, לטובת מובן חדש החומק מצלצלי הפיסוק הלשוני, לטובת לווייתן.

החוף החסוי מן העין והרוח

רגע לאחר שהפיקוד יוצאת למסעה ומפליגה כגורל אל מימי האוקיינוס, פורש ישמעאל (כמעט כמוצא אחרון של אחיזה, או שמא כרגע ההיזכרות בפחד) את המערכת הבינארית ים/יבשה, שעזימה מתפלמס מלוויל לאורך הרומן כולו. בפרק הקצר (23) "החוף החסוי מן הרוח", הוא שוטח את סיפורו של הספן הגבוה באלקינגטון, שזה עתה שב ממסע מסוכן אך ככל איש ים "דומה היה כאילו היבשה חורכת את רגליו" והוא חוזר אל האוקיינוס.²⁸ זה לצד זה נפרשות אפוא בפרק שתי "ציוויליזציות", שתי ישויות תרבותיות שלאורן מגדיר אדם את זהותו.

25 ראו ז'יל דלו ופליקס גואטרי, קפקא: לקראת ספרות מינורית, תרגום מצרפתית: רפאל זגורי-אורלי ויורם רון (תל-אביב: רסלינג, 2005), עמ' 46.

26 אהד זהבי, רומן לוגי: ז'יל דלו בין פילוסופיה וספרות (תל-אביב: רסלינג, 2005), עמ' 31.

27 יהונתן דיין, אקווה-פואטיקה: קריאה במובי דיק (תל-אביב: רסלינג, 2012), עמ' 19.

28 פרשנים מזהים בדמותו את הארי בולטון (Bolton), שתואר בספרו של מלוויל *Redburn: His First Voyage*, או את בן-דודו של מלוויל, תומס ווילסון (Wilson), שיצא לארבעה מסעות של ציד לווייתנים.

היבשה היא נמל הבית היציב והבטוח, המכיל את "כל המיטיב עם תכונותינו כבני תמותה", ואילו הים הוא "אינסוף מיליל" חסר מידה, שבלבו מתאפשרת הנסיקה אל המטאפיזי, או במילותיו של בלאנשו – "הטרנספורמציה שתובעת המלאות הריקה של המרחב הזה".²⁹ מותו של באלקנינגטון מתרחש בקו שבר של התנגשות הציוויליזציות, כאשר זיז יבשה שורט את שדרת ספינתו ומביא לאובדנה. קברו חשוך המצבה שקוע בתבנית הדיכוטומית (ים/יבשה), בעוד "קבר" אחר – ארון הקבורה של קוויקווג, שבו נאחו הניצול ישמעאל – מציף אל פני השטח את תחום הביניים, את מארג השתי-וערב השזור אלה באלה ממדים ומהויות (במקרה זה חיים ומוות).

זכור, ארונו של קוויקווג (פרק 110), שיועד למנוחה אחרונה, מהפך את משמעותו בשל סגולתו של הפרא לחזור בו מדעתו על המיתה. קוויקווג "פשוט אינו יכול למות עדיין". בחירתו הריבונית לחיות מוקנית לו מתוקפה של לשונו העתיקה, המכושפת, וכמעט בסמיכות לבחירה בחיים מתכוננת הבחירה באמנות. "בגחמנות פראית" הוא מתחיל בתהליך גילוף ומכסה את הארון בהעתקת הקעקועים – סימני הכאב החקוקים בגופו – אל משטח העץ. סימני החרטומים שחקק על עורו נביא בן האיים, מתווים תורה שלמה ומסתורית על אמנות השגת האמת; אך קוויקווג, שאינו יודע קרוא וכתוב ועל כן הוא חופשי מהכרת המסמן,³⁰ מקבל את עצמו כחידה "שאפילו הוא-עצמו לא היה יכול לקרוא את רזיה".

מסקנתו של ישמעאל מסיפורו של הספן באלקנינגטון, כי "באפס יבשה בלבד טמונה האמת הנעלה ביותר", נענית לחידתיות הטבועה במרחב הימי ומסתכמת באמירה שיש בה כדי להעיד על עמדתו בשאלת המבט בעולם וביצירת האמנות: "כל מחשבה עמוקה, רצינית, אינה אלא המאמץ העשוי לבלי חת של הנשמה לשמור על מרחב אי-התלות של הים שלה".³¹ מרחב זה אינו מתפרש, כפי שנציע, כמרחב אוטונומי מנותק, אלא כוויתור על בעלות והשתחררות מקבעונות בינאריים. הראייה והחשיבה כאחת נדרשות להשיל את בעלותן על שליטה וידע, לשמוט את הקרקע מתחת ורגליהן ולהתכונן בעולם מבעד לעיניהם של פראים.

29 מוריס בלאנשו, "שירת הסירנות: הפגישה עם המדומה", הספר העתיד לבוא: אסופה, תרגמה מצרפתית והוסיפה אחרית דבר: מיכל בן-נפתלי (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, "הצרפתים", 2011), עמ' 183.

30 כפי שמבחין בניארד קואן, וראו אצל יהונתן דייך, לעיל הערה 27, שם עמ' 185.
31 לעיל הערה 1, שם עמ' 112.

מוריס מרלו-פונטי, בלשון הפילוסופיה-פואטיקה הייחודית שלו,³² מוצא בציור לא רק את מדיום האמנות המועדף עליו אלא מרחב של רגישות הפונה אל העולם. הציור עשוי להוות דוגמא להשגת אותו מגע ראשוני-פראי בעולם שמבקשת הפנומנולוגיה, מגעה של "העין הפראית" המגלה נראות שאינה תלויה בשפה. "אנחנו מאלצים את הדברים לתוך מתכונות מבארות, שלא בהכרח מעניקות לנו את הבהירות הנכספת. בתוך כך אנחנו זונחים את דרכנו הקמאית ביותר לפגוש דברים בעולם. חזרה לדברים עצמם היא לפיכך שיקום המפגש הפרימיטיבי עם העולם".³³ בניגוד לאחאב, השונא את "אותו דבר עמוק מחקר"³⁴ ומבקש לכן לראות את העולם דרך מסגרת רציונלית, מרלו-פונטי תר אחר חידת הנראות שבלב הדברים: "כאשר אני רואה מבעד לסמיכות המים את הקרקעית המרוצפת של הבריכה, אינני רואה אותה למרות המים וההשתקפויות, אלא דווקא דרכם, באמצעותם".³⁵

פני השטח הרוטטים את עומקם החמקמק, הם הצעתם של מרלו-פונטי ושל ישמעאל כנגד אופני הראייה של אחאב. הלווייתן הלבן מסמן עבור אחאב מסך שיש להסירו – "הקיר ההוא, הדוחק וסוגר עלי"³⁶ – ואילו ישמעאל טווה את העין והרוח אל הלווייתן, כ"קווים ישרים, רבים מספור, המצטלבים וחוזרים ומצטלבים"³⁷ על גופו כתחרית. כ"תלמידו" של מרלו-פונטי, ישמעאל מציע לנו לראות את פעולת התחריט והסימן החזותי כגירוי מחשבתי המייצר "אידיאה של דבר שאינה באה מן הדימוי, שהדימוי הוא רק 'הזדמנות' להולדתה בנו".³⁸ לו יכול היה ישמעאל למשות את אחאב מן המצולות, היה ודאי מלמדו את דרכי הפרא של הגוף לשקע את עצמו בגופים אחרים בלי לצלול אל אובדנו.

32 ראו מוריס מרלו-פונטי, העין והרוח, תרגם מצרפתית: עירן דורפמן (תל-אביב: רסלינג, 2004).

33 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (New York: Routledge, 2002), p. vii

34 לעיל הערה 1, שם פרק 36 ("סיפון האחרה"), עמ' 162.

35 מרלו-פונטי, לעיל הערה 32, שם עמ' 67.

36 לעיל הערה 1, שם פרק 36, עמ' 162.

37 שם, פרק 68 ("השמיכה"), עמ' 304.

38 מרלו-פונטי, לעיל הערה 32, שם עמ' 49.

על תמונות הפלצות של לוויתנים: הבלתי ניתן לייצוג

מדוע, אם כן, הלווייתן הגדול "הוא היצור היחיד במלוא תבל שגזירה עליו כי לעולם לא תצויר תמונתו אמת?"

בשלושה פרקים שבטבורו של הרומן (55-57), פורש ישמעאל כרוניקה של הכישלון בייצוג הלווייתן – כרוניקה אשר לו-עצמו (ישמעאל), צריך לזכור, יש בה חלק. למען האמת, כרוניקה זו נטויה על-ידי מלוויל, כמעשה אמן, החל בדפיו הראשונים של הרומן. הליקוטים שממציא המשנה-למשנה-לספרן (בפרק "אטימולוגיה") לאחר שדלה כל רמז ללווייתן ממקורות טקסטואליים, מספקים מבט על "דברים שנאמרו, נהגו, נהו והושרו" אך מתברר כי אין בהם ערך של ממש. באירוגיה מלווילית טיפוסית מוצג עוזר-המורה השחפן, חוקר המקורות לשם הלווייתן, כשהוא מאבק ספרי דקדוק ישנים והאבק הוא הדבר היחיד שמזכיר לו את היותו בן-תמותה. הנבירה בדוכני הספרים – השוטטות במחוזות הייצוג – היא בבחינת הפניית גב לחיים.

טענה דומה עולה מהביקורת שמתח ישמעאל על ההיסטוריה של ייצוג לוויתנים באמנות הפלסטית. החל בדיוקן העתיק ביותר "המתיימר לתאר לוויתן" בפגודת המערה בהודו, ועד ציירי שלטים לחנויות של סוחרי שמן, האמנות הגבוהה והאמנות הנמוכה גם יחד כושלות במציאת הדרך להעביר חיזיון כפי שהוא נראה "בפועל ממש לעינו של צייד לוויתנים".³⁹ מודל ה"עין מול עין" העולה בהקשרים שונים ברומן, יותר משהוא מבקש את הקשר עין-יד האחוז במתודת הציור הריאליסטי, מצביע על אותה פליאה ראשונית שעליה כתב קלוד לפור בהקדמה לספרו של מרלו-פונטי: פליאה "הנולדת מעצם עובדת הראייה; [...] פליאה הנולדת מעובדת המפגש הכפול הזה, הן עם העולם והן עם הגוף, במקור כל הידע; פליאה החורגת מגבולות ההבנה".⁴⁰

הכשל המוצהר שעליו מצביע ישמעאל טווה את הקשר בין ייצוג למוות, שהרי רבים מייצוגיהם המופרים מבוססים על לוויתנים שנפלטו אל החוף; ייצוג כזה מצליח "בערך כדרך שציור של ספינה טרופה, שבורת גב, יתאר אל-נכון את החיה האצילית עצמה בכליל הדרה".⁴¹ ואם עולה כעת בלב הקורא תהייה בדבר הקשר בין

39 לעיל הערה 1, שם פרק 55 ("על תמונות הפלצות של לוויתנים"), עמ' 256.

40 מרלו-פונטי, לעיל הערה 32, שם עמ' 22.

המודל החי לאמן, אזי ישמעאל, המספר המלווילי, שזור גם אותו במסכת המקומות בשדה הייצוג שבהם "אין מה לראות".

יציבות הדברים כפי שהם נראים היא אחד מהעוגנים המשמעותיים בעולם, כאשר קביעותו של הנראה מהווה לא-פעם אמת-מידה לשיפוט, צורה נשלטת. לא בכדי הראייה משמשת מודל להבנה וחשיבה בעולם, ואילו האור, בן-בריתה, נתפס כ"אמצעי" המאפשר ללכוד את הבלתי נראה אל תוך תחומה. להבין, נאמר לא פעם, משמעו לראות בבהירות. אך בדיוק מתוך מה שבלאנשו כינה "האימפריאליזם של האור", הלווייתן מגיח כסטיית תקן. "הלווייתן החי מעולם לא צף ונגלה על פני המים ממש למען יציירוהו. [...] רק בים אפשר לראותו, ובמים העמוקים מחקר".⁴² פתיחת החלון בפונדק המזרקה, כזכור, איפשרה את הנראות המשוערת של ציור השמן – אך במרחב הימי הצללים שולטים, נמזגים באור עד לצלילה אל האופל. בלב האפלה הליטרלית והפראית, בין הופעה להיעלמות, מתרחשת ראיית הבלתי נראה.

כאחד ממאמריו על פרא-אנג'ליקו סודק ז'ורז' דידי-הוברמן את גבולות ההתבוננות באמנות, המכירה בשלוש קטגוריות בלבד: הנראה, הקריא והסמוי. "ובכל זאת יש חלופה לסמיולוגיה חלקית זו. היא נטועה בהנחה הכוללת שלפיה יעילותם (efficacité) של דימויים אינה כרוכה אך ורק בתמסורת (transmission) אחת ויחידה של מיני דעת – נראית, קריאה או סמויה – אלא להפך: הם יעילים דווקא מפני שהם פועלים כתנועה משתזרת ומשתלבת בדרכי עקלתון".⁴³ ה"לווייתן" של דידי-הוברמן – המבט העקלתוני – תובע את הוויתור על הנהרה מיידית של הדימוי לטובת מה שהוא מכנה (ומלוויל היה בוודאי מאמץ) "תשומת לב משייטת".⁴⁴

ובכל זאת נשתהה מעט, כיאה לתנועתה העיקשת של הפיקווד, על דברי ישמעאל המכווננים את הלווייתן כבלתי ניתן לייצוג. השאלה "מה נראה" או "מה ניתן לראייה" עומדת ביחס מעניין לשאלה "מה יכול להיאמר". ישמעאל צופה ורואה – אך לנו, כקוראים, נמסרת רק עדות בדבר הראייה. שהרי "הרומן מובי דיק", כפי שכותב

41 לעיל הערה 1, שם פרק 55, עמ' 259.

42 שם, שם.

43 ז'ורז' דידי-הוברמן, "לפני התמונה", תרגמה מצרפתית: לאה דובב, סטודיו, 162.

(אוקטובר-נובמבר 2005), עמ' 54.

44 שם, שם.

אייל פרץ, "מוצג כעדות של אחד ששמו ישמעאל, ניצול של אסון נורא שהתרחש בלב ים, שאין לו עדים אחרים. הבעיה של הטקסט הספרותי מוצגת כאן באופן אלגורי כבעיה של היגד המדווח על אסון – היגד שלא יכולה להיות לו שום ראיה חיצונית, שום סמכות חיצונית, למעט עצם התרחשותו".⁴⁵

אם נבחר לשייך את אייזנשטיין של הלווייתן לשאלת העדות, הרי שזו – לפי ז'אק רנסייר (Rancière) – אינה קשורה בכשלון הייצוג אלא במעבר ממה שהוא מכנה "משטר הייצוג" ל"משטר האסתטי". במאמר שכותרתו "האם דברים מסוימים הם בלתי ניתנים לייצוג", מצביע רנסייר על השימוש המופרז לטעמו ברעיון האי-ניתנות לייצוג.⁴⁶ רנסייר מזהה את משטר הייצוג כבר אצל אריסטו, והנחת היסוד העומדת בבסיסו היא שישנם נושאים שאפשר לטפל בהם בכלים אמנותיים וכאלה שאינם ניתנים לייצוג באופן גורף (זוהי גם טענתו של ישמעאל). המשטר האסתטי, שהחליף את משטר הייצוג, מערער על הבחנה זו לטובת טענה לאנטי-ייצוג, כלומר – מערכת המשוחררת ממגבלות הייצוג שהטיל עליה המשטר הקודם.

רנסייר מבקר את שני המשטרים הללו משום ששניהם דוברים – אמנם תחת גדלים שונים (פיתוח צורות הנשגב, הסינגולריות של תופעות) – את שיח האי-ייצוג, המניח את הייצוג בתשתיתו או נסמך עליו. אין זה המקום להרחיב בסוגיה מרתקת זו,⁴⁷ אך הצעתו של רנסייר עשויה להזכירנו כי חרף קביעתו של ישמעאל כי הלווייתן הגדול "הוא היצור היחיד במלוא תבל שגזירה עליו כי לעולם לא תצויר תמונתו אמת", הרי עדותו השלמה – הספר הגדול והצף מובי דיק – אינה משרטטת גבול בלתי עביר כי אם מרחב פתוח ונגיש לאותם אלו המתענים "בכמיהת נצח לדברים רחוקים".⁴⁸ המרחב, לפיכך, אינו בבחינת תהום בלתי ניתנת לגישור אלא תשתית "לדבר על האירוע בלי לבטל את התעלומה שהוא מהווה".⁴⁹

Eyal Peretz, *Literature, Disaster, and the Enigma of Power: A Reading of "Moby Dick"* 45

(Stanford, CA: Stanford University Press, 2003), p. 19; ראו גם דינום של שושנה פלמן ודורי לאוב בשואה כ"אירוע בלא עד" בספרם עדות: משבר העדים בספרות, בפסיכואנליזה ובהיסטוריה, תרגמה מאנגלית: דפנה רוז (תל-אביב: רסלינג, 2008).

46 וראו מאמרה של ענת אשר, "המימד הפוליטי של הבלתי ניתן לייצוג: רנסייר, ליוטאר ושתיקת הארכיון", בתוך: חיים דעואל לוסקי (עורך), *RealityTrauma* וההיגיון הפנימי של הצילום (תל-אביב: מכון שפילמן לצילום, 2012), עמ' 178.

47 וראו ז'אק רנסייר, חלוקת החושי: האסתטי והפוליטי, תרגם מצרפתית: שי רוז'נסקי (תל-אביב: רסלינג, 2008).

המפה: קווים ונתיבי ציד

"אילו ירדתם בעקבות הקברניט אחאב אל תאו לאחר הסערה שהתחוללה בלילה, [...] כי אז ראיתם איך הוא פונה אל מגירה שבעצה ומוציא גליל קמוט וגדול של מפות ים מזהיבות ופורשן לפניו על שולחנו המוברג אל הרצפה. אחרי כן הייתם רואים אותו מתיישב לפניו ובוחר בכוונת מכוון את הקווים ובנות הגוון השונים שנקרו שם לעינו ומתווה בעיפרון, אט-אט אך בבטחה, מסלולים נוספים על פני מרחבים שריקים היו קודם לכן".⁵⁰

הסירו לרגע מעיניכם את דמותו התקיפה של אחאב, מציע לנו ישמעאל בפתח הפרק "המפה". חשפו יחד איתי, כמספר כל-יודע, את הירידה אל החלל הכמוס בבטן הספינה, שבו מתגלה אחאב בכוחו ובחולשתו גם יחד במאבקו ללכידת דימוי ולהגחתו אל פני השטח. כמעשה זה, בירידה אל השכבות הנסתרות מעיניהם של צוות ציידיו, אחאב הופך לאמן הפועל בחסות הבטחה שהופרה. במקום לתהות על נשגבותו של הריק הקיומי, אחאב בוחר לראות בו מצע לקו ונתיב לציד. הבעלות על הדימוי, על הלווייתן, היא שתתקון את ההפרה ותכונן את הרחבת הגוף, את תיקון הגדרם. אלא שאחאב משרטט קווים על גבי קווים נושנים, המייצגים את מסלולי המרדף אחר הלווייתן במסעות קודמים. בחזרה עיקשת (אקספרסיבית בדרכה), שכמו מבקשת לייצר מעגל מאגי שואב-דימוי, אחאב חושף דווקא את אי-היתכנותה של החזרה למקור; וכך מותכת דמותו בזו של בארטלבי הבלבר, הנידון להעתיק העתקים. אך לא רק הדמויות אחאב ובארטלבי מתקפלות זו בזו; בעצם בחירתו ב"מפה" מלוויל פותח קריאה כמעט אינסופית בשאלות של ייצוג, שכאן נוכל לעמוד רק על חלקן.

האם קיים אובייקט שבכוחו לקפל לתוכו עולם? – זאת שואלת המפה המלווילית בהצביעה על הספר מובי דיק, שהיה לרשת מרחבית המבקשת את האמת כולה בניסיון "לכלול את כל מעגל המדעים, ואת כל דורות הלווייתנים ובני האדם והמסטודונים בעבר, בהווה ולעתיד לבוא, על כל הנופים המסתובבים של ממלכות הארץ והיקום כולו".⁵¹

48 לעיל הערה 1, שם פרק 1 ("מראות תועועים"), עמ' 23.

49 רנסייר מצוטט אצל ענת אשר, לעיל הערה 46, שם עמ' 188.

50 לעיל הערה 1, שם פרק 44 ("המפה"), עמ' 194.

בידיעה שפני השטח הממופים ששרטט מלוויל במילותיו אינם הטריטוריה⁵² (שכן טריטוריות של ממש אינן סובלות מיפוי), נשאלת השאלה כיצד מחזיקים פני השטח מעמקים שאין הם אלא ספם. הקרטוגרפיה הספרותית של מלוויל חובקת שני מרחבים, שנגללו על-ידי ז'יל דלז ופליקס גואטרי באמצעם את הגישה הנוודית של מובי דיק. בספרם אלף מישורים⁵³, דלז וגואטרי מבקשים לערער על דפוסים מסורתיים של כרונולוגיה ושל גיאומטריית המישור ותוקפים את היחסים הבינאריים בין טקסט מייצג לעולם מיוצג.⁵⁴ לשיטתם, המרחב של הנווד שונה מזה של המדינה, המפגינה בעלות על טריטוריה: "זהו מודל אנכי, הפועל במרחב פתוח שהדברים-זרמים נפרשים בכל שטחו, במקום לייצר חלקות של מרחבים סגורים המיועדים לדברים קווים ומוצקים. זה ההבדל בין מרחב חלק (וקטוריאלי, היטלי או טופולוגי) לבין מרחב מסורג (מטרי): במקרה הראשון, 'המרחב מיושב בלי חשבון', ובמקרה השני 'המרחב מחושב לתכלית יישובו'.⁵⁵ מלוויל שוזר חליפות את שני המרחבים – מרחב מסורג-אחאבי, ומרחב ריזומטי, ימי-לווייתני-ישמעאלי, נטול סורגים: "והנה כל מי שאין דרכי הלווייתנים נהירות לו כהלכה, אולי ידמה בנפשו כי משימה מופרכת וחסרת תקווה היא לחפש כך יצור אחד בודד באוקיינוסים נטולי החישוקים של כוכב לכת זה. אך לא כך נראה הדבר לאחאב, שידע את מערכות כל מועדי הים והזרמים והודות לכך חישב את מסחפות מאכלו של הראשתן, ומתוך שזכר את העונות הקבועות והבדוקות לצוד אותו כאן בקווי רוחב מסוימים, יכול היה גם להגיע לכלל סברות מתקבלות על הדעת, מתקרבות כמעט לוודאות, בנוגע ליום המתאים ביותר לחיפוש טרפו בשדה ציד זה או אחר".⁵⁶ אחאב, התגלמותו עלי אדמות של המרחב המסורג, נוטל מסתורין מן העולם בעזרת נוהל ענייני – טכניקה מאגית שאפיינה את הציור-צייד על קיר המערה. ציור הקווים על פני המפה הוא בבחינת הטרמה של תוצאה מיוחלת, קניית שליטה על הלווייתן. הפליאה המלווה את המעשה הזה למרות הכל, נובעת מכך שהמאניה האחאבית (שמושאה

51 שם, פרק 104 ("הלווייתן המאובן"), עמ' 440.

52 הר לאמירתו של המדען והפילוסוף אלפרד קוז'בסקי (Korzybski), "המפה אינה הטריטוריה".

53 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

54 ראו אריאלה אזולאי ועדי אופיר, "אנחנו לא שואלים 'מה זה אומר' אלא 'איך זה פועל':

הקדמה לאלף מישורים", תיאוריה וביקורת, 17 (סתיו 2000), עמ' 123-130.

55 דלז וגואטרי, לעיל הערה 53, שם עמ' 361-362.

56 לעיל הערה 1, שם פרק 44, עמ' 194.

לווייתן, דהיינו מסומן המתנגד לסימון) מבטלת את הפער בין ייצוג לממשות ורואה באחד את המשכו הישיר, הבלתי נבדל, של השני. באורח פלא, מספר ישמעאל, מעל ראשו של אחאב נעה (מתנודדת עם תנודת הגלים) מנורת נחושת כבדה, המטילה צללים על ראשו "עד שנדמה היה כמעט כי בעוד הוא-עצמו מסמן קווים ומסלולים על המפות הקמוטות, היה איזה עיפרון סמוי מן העין מתווה קווים ומסלולים על המפה חרושת התלמים של מצחו".⁵⁷ קווי הצייד המושלכים על מצחו של אחאב מציעים מפה שונה מזו (הסטטית) שצייר. קוויה של מפה זו, המצביעה על מודעות ביקורתית לגזילות המרחב דווקא, הופכים את גופו של אחאב – כמוהו כגוף הלווייתן – לטקסט בלתי קריא.

ומה בנוגע לקו? בפיתוליו המורכבים, בקצותיו החשופים, בכוחו לברוא ולהחריב. בפרק "חבל החכה" ("The Line")⁵⁸ מתאר ישמעאל את החבל המשמש את צייד הלווייתנים ללכידת הלווייתן. כמו בפרקים רבים ברומן, מלוויל משלב כאן תיאור פרטני (ומייגע לעתים) בנראטיב הגותי. חבל החכה – המתואר בחומריותו המשתנה, בעוביו, בצפיפותו, בפיתוליו המלהטטים כנחשים קטלניים – הוא אשליית השליטה המיוצגת בדמותו של הצייד. שהרי הקו, כפי שמבחין רוברט טאלי, הוא מטונימיה וייצוג של כוליות בלתי ניתנת לייצוג,⁵⁹ או במילותיו של מלוויל: דממה שאינה אלא "מעטה ומעטפת לסערה".⁶⁰

במאמרה היפה על הקו, מתארת אותו אביבה אורי כ"קרן שעדיין איננו יודעים את מהותה. כל מה שאנו עושים, מתווים חורטים, מעורר בכי באי-יכולתנו, באי-יכולתה של ידיעתנו. סוף קו. יש סוף?"⁶¹ כמו אביבה אורי, אחאב רואה בנייר את העולם, אלא שתהום פעורה ביניהם בשאלת הידע והשליטה. הקו היודע עתיד להיכרך סביב צווארו של אחאב ולגרור אותו אל המצולות. גורל אכזר זה, פוקח מלוויל את עינינו, אינו תולדת ההיבריס הייחודי לאחאב כי אם תשתית קיומית: "למה נכביר עוד מלים? כל בני האדם חיים את חייהם אפופים חבלי חכה של ציד לווייתנים, כולם עניבות חבל לצוואריהם".⁶²

57 שם, שם.

58 שם, פרק 60, עמ' 273.

59 Robert T. Tally Jr, *Melville, Mapping and Globalization: Literary Cartography in the American Baroque Writer* (London: Continuum, 2009), p. 132.

60 לעיל הערה 1, שם פרק 60, עמ' 275.

61 אביבה אורי, "הקו", נדפס מחדש בקט. היבטים באמנות הישראלית של שנות ה-70,

עורך: מרדכי עומר (מוזיאון תל-אביב לאמנות, 2008 / 1998), עמ' 18.

תשומת לב משייטת היא עדות ומבט. בעודו צף במרחב הים החרישי, ישמעאל טווה נתיב מילוט ושהייה גם יחד. ישמעאל נענה לתקתוק השעון הקוצב דקות, שעות וימים, לרצי האינסוף של הים הזורמים בתנועתם הלאה מעבר לעמדות פסקניות וחד־ממדיות, ומציע לנו את דרכה של היצירה, ה"מושכת את מי שמתמסר לה לעבר הנקודה שבה היא מתנסה בחוסר האפשרות".⁶³

אם ביקשנו במסענו מבט אל החומק, מה רואה הלווייתן בהביטו בנו? בשל המיקום הצדי של עיניו, הלווייתן חייב לראות תמונה ברורה בצד האחד ועוד תמונה אחת ברורה בצד השני, ואילו כל מה שבתוך נותר לגביו "חשכה עזה, אפס ואין".⁶⁴

הפלגה אל האין

יהונתן דיין

הַנְּהָר הוּא מְשׁוֹרֵר פִּילִי,
אֵינּוּ מְשָׁמֵעַ אֶת יַפְעַת שִׁירָיו
לְאִישׁ זוֹלַת הַיָּם.
— מרואן מח'ול, "הנהר"¹

היה זה השכם בבוקרו של יום שני, השלושה ביוני 1839, כאשר הרמן מלוויל הצעיר התקבל כמלח זוטר על סיפונה של ספינה תלת־תרנית קטנה בשם סנט־לורנס, שמירכתייה חזה לראשונה בים הפתוח. בעיצומו של המסע חווה לראשונה גם את התופעה המוזרה, המוכרת כל כך ליורדי ים: באין יבשה גלויה לעין מיטשטשים ואובדים קווי האופק, ובהעלם ענן וקצף גל משתלט הכחול על שאר הגוונים כולם, מים ושמים זולגים אלה לתוך אלה והעולם מתהפך על פיו.

בסופו של דבר טבעה הפיקווד ולקחה עימה את כל אנשיה — זולת אחד — אל המצולות חסרות הפשר. לשאלת מלחי הספינה שאספה אותו אל חיקה מתוך הים, שבמרחבי שממתו צף במשך ימים, ענה הפליט לאחר שתיקה ארוכה: "קראו לי ישמעאל". הוא הצטרף אליהם במסעם. את מטלותיו עשה בדממה עגומה, אך ברגעי הפנאי היה מרתק אותם בסיפורי עלילותיו, שאל תוכם נהג לרקום את הגיגיו המשונים. כשעגנו באחד מחופי פרו הנידחים כדי להצטייד במים חיים, נטש אותם בסתר ועלה על ספינה אחרת, שכיוונה את חרטומה אל הקוטב הדרומי. הוא מעולם לא חזר הביתה. לא היה דבר שיעניין אותו על החוף. כמנודה הוסיף לנדוד ולספר את סיפורו. הוא־עצמו נעשה — כך הבין יום אחד, כשישב בראש תורן — סיפור נודד. כעבור שנים, בנמל טומקומאי שביפן, רכש דפים, דיו וקולמוס מחודד (זה האחרון

1 מרואן מח'ול, "הנהר", ארץ הפסיפלורה העצובה ועוד שירים נבחרים, תרגמו מערבית: מאיה אנגלר־ספקטור ואחרים (תל־אביב: קשב לשירה, 2012).

62 לעיל הערה 1, שם פרק 60, עמ' 275-276.

63 מוריס בלאנשו, "ההשראה: החוץ, הלילה", לעיל הערה 29, שם עמ' 96.

64 לעיל הערה 1, שם פרק 74 ("ראשו של הראשתן: הפכים"), עמ' 324.

צד את עינו מאחר שהזכיר לו את החרט בעל שן הכריש, שבאמצעותו מציירים בני איי הדרום על עורם) והתיישב לכתוב את קורות עברו, אלא שעד אז כבר סיפר את סיפורו פעמים רבות כל כך, שהעובדות כולן הסתחררו בזכרונו כבאותה מערבולת שבה טבעה ספינתו; המראות זלגו אלה לתוך אלה, זהויות ומשמעויות התגלגלו זו בזו, מקרים הפכו לסימנים, התרחשויות פשוטות נדמו כסמלים הרי גורל, עד שלא היתה לו עוד כל ודאות בנוגע לחלקן של באותה דרמה: האם שיחק את תפקידו של מלח זוטרי, צלצלן מיומן המקועקע מכף רגל ועד ראש, או קברניט מצולק וקודר? על כן כתב כמו הים הפתוח שעל גליו נדד, נתן את עצמו בידי רוחות וזרמים משתנים ושזר את חוטי המציאות והדמיון אלה באלה, ללא רסן וללא הבחנה. לבסוף, כשתמה מלאכתו, גילה שצייר במילותיו לווייתן.

"כבר נרמז מה היה הלווייתן הלבן לאחאב; מה היה הוא לי לפרקים, דבר זה לא הוגר עדיין".² כך פותח ישמעאל את מדרש לובנו של הלווייתן (פרק 42), שבו יהפוך בצבע המייחד את עורו של מובי דיק. כדרכו בקודש יקשור כאן את הגיגיו ואת נסיון חייו לאוצר של דוגמאות מעולם הטבע, הספרות היפה, ההיסטוריה, האדריכלות, מנהגי העמים, תיאולוגיה, מיתולוגיה ואטימולוגיה, ויעלה השערה והשערה-שכנגד; מול ממד הקדושה שבלבן יציג את ממד הבעתה שבו, מול אצילותו את זוועתו, מול המשיכה אליו את הרתיעה ממנו; בתוך כך יגלה שהלבן כמחשבה אינו שונה מהלבן כצבע — גוון אל-כרומטי המכיל בעת ובעונה אחת את כל צבעי הקשת, קולט ובה-בעת פולט כל משמעות אפשרית.

ומה היה הלווייתן הלבן לישמעאל?

מובי דיק הוא רומן עלום. כוחו בעמימותו, באותו נסתר גדול, שחרף כל הנגלה בין דפיו כאילו לא הצליח לגלות ממנו דבר. בדומה לים הוא נותר פתוח. השאלות שעולות בו נותרות חסרות מענה ועל כן הן מוסיפות להדהד את עצמן, ממשיות ונשאלות ומזמינות קריאות רבות. והקריאות נקרות בקריאה. ישמעאל של מלוויל אינו הטרונים, קרי כפיל או דמות בדויה של המספר; הוא אינו כותב: הוא קורא. כמו האב מייפל הדורש בסיפור יונה המקראי (פרק 9), ישמעאל דורש בסיפור הלווייתן שלו, קורא אל תוך הדברים שהוא-עצמו כותב על אודות הדברים שהוא-עצמו חווה: קריאה אל תוך החוויה הופכת את העולם למעשה מרכבה סיפורי, הקיום נפתח כספר,

2 הרמן מלוויל, מובי דיק, תרגם מאנגלית: אהרון אמיר (ירושלים: כתר, 1981), עמ' 185.

ופרטי הממשות עוברים קידוד דרמטי ומטאפוריזציה; החיים מתחברים לספרות בנימים טקסטואליים, גופים נפגשים בגופים ותנועותיהם במרחב נשזרות זו בזו בזיקות מתכתבות; היסודות המיתור-פואטיים של המציאות נחשפים. זהו עולם גרוש ורוטט, שבו לכל נגלה יש משמעות נסתרת. אך מי חכם וידע לקרוא בכל אלה? כאן דרושים נביאים, מכשפים ושאמאנים, כי גם הכוכבים המתאזנים ברקיע ומסלוליהם המשיקים משרטטים אותיות לבנות על דפיו השחורים של הלילה; גם להקות ציפורים גוללות מגילות בין העננים הלוכשים ופושטים צורות; וגם האלבטרוס הבודד החג במעגליו, פקעת הדיונון הנפתחת ופורשת אט-אט את זרועותיה מן המרכז אל ההיקף, וקילוח הלווייתן הווקטורי המתנדף באופק באינספור ניצוצות של מים ואור — כל אלה הם הירוגליפים בכתב הסתרים המעטר את קירותיו של מבוך היקום.

כך נכתב מובי דיק כקריאה ביסודותיה הקדומים, הספרותיים, של ההווה האנושית. יש במבנה הרומן דבר-מה המזכיר פירמידה, או ספינקס, או כל מבנה קדמוני עצום אחר. הדמיון ביניהם איזומורפי, והתכונות הצורניות שהוא חולק עם פלאי העולם העתיק הן ההפרזה, המונומנטליות והאטימות. בדומה להם, גם מובי דיק הוא הבנה ארצית המבקשת לייצג את השמימי. את המבנים הללו תמיד בונה מלך-אל; והנה השאלות ממשיכות וזורמות, שוטפות ונשאלות. האם זהו רומן שנכתב למען אחאב, הקברניט המוגול, כדי שיעלה בין דפיו השמימה? האם מצולות האינסוף משולות בספר לרקיעים עליוניים? ואולי הוא נכתב למען מובי דיק, שר של ים? את שירתו של מי שר ישמעאל הפייטן?

הו, רב חובל! קברניט שלי! במי קידשת מלחמה בשם השד? רגע הגחתו של הלווייתן הלבן מן המצולות הוא אפיפניה. כך הוא נכתב, כך הוא נקרא. אך האם ישנה "התגלות" כלשהי בלווייתן השוחה בים? מה היה מובי דיק — בעל חיים או מפלצת?

"הקברניט אחאב", אמר טאשטגו, "הלווייתן הלבן ההוא ודאי הוא זה שאחדים קוראים לו מובי דיק".

"מובי דיק?" צעק אחאב, "אם כן מכיר אתה את הלווייתן הלבן, טאש?"

"האם הוא מנפנף בסנפיר בצורה קצת משונה, אדוני, קודם שיצלול?" אמר האיש מגייהד כשוקל בדעתו.

"וגם קילוח מוזר יש לו", אמר דאגו, "סמיך מאוד, אפילו בשביל ראשתן, ונורא

מהיר, הקברניט אחאב?"

"והוא יש לו ברזל אחד, שניים, שלושה – הו! הרבה-הרבה ברזלים גם כן בעור שלו, קברניט", טרף קוויקווג וקרא, "מסובכים ומסתובכים, כמו הוא, הוא" – בעודו מתאמץ למצוא מלים בפיו, הופך בידו כמי שחולץ פקק מבקבוק – "כמו הוא... הוא..."

"מחלץ!" קרא אחאב, "אמנם כן, קוויקווג, הצלצלים שבתוכו מעוקמים ומפותלים לגמרי; אמנם כן, דאגו, הקילווח שלו גדול, כאלומת חיטים שלמה, ולבן הוא כצמר שלנו בננטאקט אחרי ג־הכבשים השנתי הגדול; אמנם כן, טאשטגו, והוא מנפנף בסנפירו כמו תורן שנבקע בסופה. שדי-שאול! אנשים, את מובי דיק ראייתם – את מובי דיק, מובי דיק!"³

לא, לא מדובר בלווייתן רגיל. האינדיאני, האפריקני והפולינזי, הקרובים לעולם החי ולעולם הרוחות, יודעים זאת היטב. כדבר שבקדושה או בכפירה, הוא הופרש מן הסדר הטוב. ללווייתן הזה יש שם, תנועותיו משונות, כל נסיונות העבר לצוד אותו עלו בתוהו, צבעו חריג, וגודלו, כוחו, זריזותו ופיקחותו עולים על אלה של כל בני מינו.

אבל גם סטארבאק, הקצין הראשון, אינו טירון ימי. "נקמה ביצור אילם!" קרא סטארבאק, "שלא היכה אותך אלא מתוך יצר עיוור מאין כמוהו!"⁴

כן, אחרי ככלות הכל, אין זה אלא יונק ימי, שבעבר הקדום דמה לכלב ים עצום, ומשכלו מזונותיו על היבשה, דחפו אותו סנפיריו מלאי השומן והדם אל המים העמוקים לאכול, להתרבות, לשרוד. ניתן דעתנו לתנועת המים, והמשכבות. השאלות ממשיכות וזורמות, שוטפות ונשאלות. מה היה מובי דיק? בעל חי או מפלצת? כעת נוספת שאלה: מה זו מפלצת?

מקורה האטימולוגי של המלה ב־monstrum הלטינית, שהוראתה אות מבשר רעות המודיע לבני האדם על כעסם של האלים. קיקרו ווארו הרומאים נחלקו בשאלת מוצאה: הראשון טען שמדובר בנגזרת של monstrare, שפירושה להראות; לפי האחרון מוצאה ב־monere, להזהיר. המפלצת תמיד נראית, אפשר להצביע עליה, ודמותה מעידה על חריגותה.

"הנה הוא מקליח! ... הנה הוא מקליח! ... גבנון כמו גבעת-שלג! זהו מובי דיק!"⁵

צלליתו הגיבנת והלבנה של מובי דיק מסמנת אותו כחריג במהותו. אולם כדי שיווצר חריג, עליו להשתייך קודם לכן לקבוצה או לסדר מסוים שמכלליהם יחרוג. הכללים שמפר מובי דיק הם כללי הציד, ואיתם גם מאזן הכוחות בין צייד לניצוד, בין אדם ללווייתן. כי להוציא את משפחת הקטלנים (או האורקה), הרי הלווייתנאים ככלל, לרבות הראשתניים (העשויים לענג את רודפיהם במרדף חתחתים) שעמם נמנה מובי דיק, מקטן הדולפינים ועד גדול הכחולים, הם יצורים שקטים ונוחי מזג.

כיצד נולד, אם כך, הלווייתן המפלצתי? מה מקורו?

ב־1839, עת יצא המלח הזוטר הרמן מלוויל להפלגתו הראשונה וחילק את זמנו – כדרכו ברומנים שיכתוב לימים – בין הרהורים פילוסופיים להרפתקאות ימיות, התפרסמה בירחון הניו-יורקי Knickerbocker רשימה מאת ג'רמיה ריינולדס, איש מסעות ותיק. ריינולדס – עיתונאי, מדען חובב וחוקר ארצות, אדם מרתק שהקיף בספינה את העולם כולו – היווה השראה לשניים מסיפורי הים האמריקאיים המפורסמים ביותר: עלילת ארתור גורדון פים (מננטאקט) לאדגר-אלן פו,⁶ שהוקסם מהרצאותיו של ריינולדס על כדור הארץ החלול (שאל תחתיות, היה מי ששיער באותם ימים, קיימת ממש מתחת לרגלינו), ומובי דיק להרמן מלוויל.

רשימתו של ריינולדס מ־1839 נקראה "מוצ'ה דיק, או הלווייתן הלבן מהאוקיינוס השקט: דף מיומן". מוצ'ה דיק היה לווייתן ממש, שנקרא על שם האי מוצ'ה שבקו רוחב 38° דרום על 28°, מול חופי צ'ילה. מאזור זה של האוקיינוס השקט החלו להגיע בראשית המאה ה־19 דיווחים של ציידים לווייתנים ויורדי ים על מפגשים עימו. עיקר הרשימה הוא ציטוט ישיר מדברי הקצין הראשון על ציידת הלווייתנים "פינגוויין", המתאר (בגאווה לא מסותרת) את השתתפותו בלכידת מוצ'ה דיק; אך כפי שכתב ריינולדס, "בטרם ניכנס אל פרטי מעשיית הגבורה, ראוי שנספר לקוראים מי ומה היה מוצ'ה דיק".⁷

5 שם, עמ' 523.

6 ראו אדגר-אלן פו, עלילת ארתור גורדון פים, תרגם מאנגלית: אהרון אמיר (תל-אביב: מחברות לספרות, 1965).

7 Jeremiah N. Reynolds, *Mocha Dick, the White Whale of the Pacific* (New York: Cameron & Ferguson, 1870; Scribner's Sons, 1932), p. 5

3 שם, עמ' 161.

4 שם, עמ' 162.

מוצ'ה דיק היה לווייתן ראשתן זקן, שהצליח לחמוק מיותר ממאה מרדפים. כוחו וגודלו – כ-22 מטרים אורכו – היו עצומים. את קילוחיו היה מתיז בצמד נדי מים שהדהדו בשאגה, כאילו פרצו ממנוע קיטור. על מצחו המחוספס הצטברו שלפוחיות, צדפות ושאר טפילים ימיים, ועל גבו נשא שלל צלצלים וחניתות – עדויות לתבוסות שהנחיל לרודפיו – שנתקעו בעורו הנוקשה ולא הצליחו להבקיע את שריונו. אולם הפרט החזותי שייחד אותו יותר מכל – וזאת, לדברי ריינולדס, על שום גילו המופלג או היותו חריג – היה צבעו ה"לבן כצמר, [...] עד שלצופים מראש התורן היה קשה לדעת אם גופו הכביר, הצף על פני המים, אינו אלא ענן המרחף באופק".⁸

אין ספק שמרשימתו של ריינולדס נדד מוצ'ה דיק אל הרומן של מלוויל, שם חזר לחיים בדמות מובי דיק. אך אין בכך מענה שלם לשאלת זהותו של הלווייתן הלבן. מוצ'ה דיק, כאמור, נקרא על שם האי מוצ'ה; ומובי דיק על שם מה? אין מקום הקרוי מובי, ובשמו כמס מקום שאינו בנמצא (אוטופיה?), דיק או אין הנפער בממשות. עלינו להמשיך אפוא לסרוק את אופק האפשרויות למוצ'ה של מובי דיק.

מחופי צ'ילה הרוחות מושכות מערבה לעבר איי פייטקון הטרופיים שבקרבת חוג הגדי, שבהם התיישבו מורדי הבאונטי, ומשם בכיוון צפון-מזרח אל איי גלאפגוס המכונים גם "האיים המכושפים", על שום ריבוא הזרמים והמערבולות הפראיות שיקדמו בסביבתם את פניך. שם, בעונות מסוימות, שוהים לווייתני הקשלוט המכונים גם ראשתניים. ומאחר שישנם צלצלנים המאמינים כי לווייתנים, בדומה למחצבי הכסף בפרו, מתרוצצים בעורקיו הסמויים של הים, עלינו לחצות את קו האורך של מובי דיק בקווי הרוחב הפואטיים של מלוויל.

מארדי והמסע לשם הוא הרומן השלישי שכתב הרמן מלוויל, ויצירתו הבריטית הראשונה. לדעת חוקרים רבים הוא מהווה מעין טיוטה ראשונה למובי דיק; המסעות שמנהלים גיבורי הרומן בין האיים האלגוריים של ארכיפלג מארדי, עוברים במי השפיר שבהם שחה כבר אז, חבוי מן העין, עוברו של הלווייתן הלבן. ניצני הפואטיקה והפילוסופיה הימיים של מלוויל, שנראו במארדי, הגיעו למלאתם העגולה במובי דיק. אבל היכן הלווייתן? שהרי מספרו וגיבורו חסר השם של מארדי ירד מספינתו מקץ שלוש שנות שיט באזור גלאפגוס, בלי שמצא אפילו זכר ללווייתן בודד אחד. אמת: להוציא הגחה אחת קסומה מתוך ים זרחני, הלווייתן נעדר ממארדי – אך ישמעאל ישנו.

מספרו וגיבורו חסר השם של מארדי, להלן טאג'י (שמו של אליל זוטרי בפולקלור של בני מארדי, שאימץ לעצמו), הוא פילוסוף ומדען חובב. בדומה לישמעאל, טאג'י מרבה להשהות את עלילת סיפורו לטובת הרהורים והפלגות רטוריות בנושאים שונים, כגון זרמי הים, טיב הרוחות השונות, ובעיקר יצורי האוקיינוס. תחת עינו החוקרת הופכים פני המים לתקרת הזכוכית של אקווריום אדיר ממדים, בעודו מספר על דג החרב האמיץ (המכונה בפיו "הקאווליר"), או על דג התריסנית האדנותי ודגי הגיטו משרתיו, המוצאים עבורו טרף בתמורה לפירורים הנושרים משיניו; הוא תולש את כנף גווייתו של דג מעופף, מיבשה ובוחר את גבישיה המתנוצצים כנגד אור השמש, ובפרק 13 של הרומן הוא אף "מזמין את סטודנט האיכתולוגיה [חקר הדגים] לסירה פתוחה אל אדמות הבור של האוקיינוס השקט".⁹ בפרק זה בנה מלוויל את התבנית שבאמצעותה ייצור ישמעאל את פרק הצטולוגיה או חקר מפלצות הים במובי דיק, ובו יסווג בנוסח אנציקלופדיסטי את מיני הלווייתנים הקיימים; אלא שטאג'י, לעומתו, מסווג כרישים: הוא נותן בהם שמות, צבעים, סימנים ותווי אופי, ואף בוחן אותם על פי האפקט, התחושה שיעוררו ביורד הים. בנוסח זה, הכריש הכחול מעורר התפעלות בחן תנועותיו; כריש הנמר מעורר איבה עזה, על שום מנהגו של אוכל נבלות זה לעקוב אחר ספינות ולארום לאשפה המושלכת הימה או למלה אומלל; ואילו העמלץ, הכריש הלבן, מעורר אימה.

צייד הלווייתנים אינו פוחד מן הלווייתן. זה הכלל שעל פיו חיים אלו המעיזים כנגד ענקי הים. ברשימתו על מוצ'ה דיק מזכיר ריינולדס מקרה בצלצלן שניסה להתאבד לאחר שהואשם בפחדנות. היחיד שמעז להפגין פחד במובי דיק הוא פיפ, נער הסיפון. אבל הכריש הלבן הוא כבר סיפור אחר! ממנו – מבקש טאג'י, צייד הלווייתנים – ישמור אותי האל.

ב-1833 העניק הזואולוג אנדרו סמית לכריש הלבן את שמו המדעי: קרחארודון (קרח לבנה). מן המלה היוונית קרחאריאס שהוראתה חר, מחוספס או משונן, והמלה odous, שהוראתה שן (דהיינו: שן משוננת). אורכו של הכריש הלבן עשוי להגיע לשישה מטרים, ומשקלו לשתי טונות. במלתעותיו שני צמדים של שורות שיניים, צמד עליון וצמד תחתון, סך הכל ארבע במספר; כל שורה מונה כשלושים שיניים; צאו וחשבו: כל שן גודלה ארבעה סנטימטרים, והיא מחודדת ומשוננת. במשך חייו

⁹ Herman Melville, *Mardi and a Voyage Thither* (New York: Library of America, 1982),

הוא משיר ומצמח כ-35 אלף שיניים, כך ששיניו תמיד רעננות ורעבות. כוח נשיכתו עשוי להגיע ל-18 אלף ניוטון (כמעט שתי טונות), כלומר: הוא דוחס לנגיסה את כל משקל גופו. לנשיכתו יסייע בטלטול פראי של הראש; ריח הדם הניגר מסעיר ומטמטם את חושיו, והוא ימשיך לנגוס בלי הרף, בעיוורון, לכאן ולכאן, עד יעבור זעם. לכריש הלבן אין שומן ציפה, ולכן אינו נח לעולם: הוא תמיד בתנועה, ואת תנועתו מכתוב אינסטינקט בן מיליוני שנים המתרגם את תנודות המים סביבו למוח הדג הפרימיטיבי שבראשו, תמיד אותו מידע: טרף. כי לכריש הלבן אין אויבים. הוא ניזון מדולפינים, כלבי ים, עופות מים, דגים, בני אדם. הוא תמיד השורד, החזק והמובחר בבני מינו, כי הכריש הלבן, כבר כשבקע מביצתו בגוף אמו, טורף את אחיו ואחיותיו. כן, ישמור האל ממטחנת הבשר החיה והנוראה הזאת. אך מובי דיק מלוויל מותיר את הכרישים מאחור ופונה אל מימי העמוקים של הלווייתן הראשתן. הכריש הלבן מודר אל המים הרדודים, להערת שוליים מאת המחבר:

אשר לכריש הלבן, רוגע הרפאים הלבן והמרחף שבאותו יצור, כשרואים אותו במצבי רוחו הרגילים, תואם במידה מוזרה את אותה תכונה עצמה [המסת אומץ הלב] בהולך על ארבע הקוטבי [הדוב הלבן]. הצרפתים מיטיבים ביותר לקלוע אל הייחוד הזה בשם שהם נותנים לדג זה. תפילת המיסה הקאתולית למתים פותחת ב"Requiem eternam" [מנוחת נצח], ומכאן המלה Requiem למיון תפילת המיסה עצמה וכל נגינת אבלות אחרת. והנה, על דרך הרמז לדומיית המוות הלבנה, השותקת, שבכריש זה ולקטלניות הכבושה שבכסותו, קוראים לו הצרפתים בשם Requiem.¹⁰

הערת השוליים הזאת נחבאת בפרק הרן בלובנו של הלווייתן, שבו מנסה ישמעאל לנתח את תחושת החלחלה והאימה הבלתי מוסברת שהעביר בו מובי דיק. התחושה זהה, אך הלוע הפעור והקטלני העלול לזנק במפתיע מבין הגלים, שיני הים, עברו תהליך התמרה במעבר ממארדי למובי דיק. במעברו, חדר כתיבתו, גלגל מלוויל – אלכימאי של ספרות וים – כריש בלווייתן.

ואכן, כשנותנים את הדעת לפעולותיו של מובי דיק בפרקי הרומן האחרונים, בימי המרדף, מגלים דפוסי התנהגות שאינם הולמים את הלווייתן הראשתן. מובי דיק

10 לעיל הערה 2, שם עמ' 186.

צולל תחת סירתו של אחאב ומסתער עליה אנכית מן המצולות במלתעות פעורות, וכשנפלים האנשים למים הוא סוגר עליהם במעגלים הולכים וקטנים. אלה הם אופני ההתקפה של הכריש.

בראשית המאה ה-19, בד בבד עם פרסומו של "מוצ'ה דיק", החלו ציידי לווייתנים לדרווח על שינוי באופיים של ראשתנים. ספינות ששבו מדרום-אמריקה, במקום להציג מצבורי שלל של שמן ושומן וסיפורי גבורה מסמרי שיער, תיארו מסעות אימים כנגד יצורים תוקפנים וקטלנים. מקרה שזכה לפרסום מיוחד הוא טביעתה של האסקס, שב-1820 פגשה בלווייתן ראשתן כביר, כ-26 מטרים אורכו, שצף על פני המים וראשו פונה אל חרטומה. הוא לא ניסה כלל להימלט למראה הספינה, ורק הוסיף לצוף ולאמוד אותה במבטו, בעוד הגלגלות מורידות לים את סירות הציד. לפתע שיגר את עצמו לכיוונה, ואנשי האסקס גילו לאימתם, רגע לפני שחרטום נוגח ונופץ, שהלווייתן הוא שצד אותם.

מובי דיק, המטביע את הפיקווד של הקברניט אחאב בדיוק באותה דרך, הוא קרוב משפחתם של מוצ'ה דיק ושל לווייתן זה מן האסקס. הוא עצמו אינו חריג, אלא שדמותו מהווה ביטוי להתרחשות חריגה שעליה עמד מלוויל. מדובר בתנודה אבולוציונית, גלגול שמקורו בתהליך ארוך שנים.

ההיסטוריה של ציד הלווייתנים עתיקה כתולדות הכתב. הנורווגים והיפנים הקדומים נהגו לצוד לווייתנים שנתקעו במים רדודים כבר באלף השלישי לפסה"ג. אולם במאה ה-17 החלו ממדי הציד תופחים במקביל לתיעוש ולהתפתחות הסחר הימי. תוך שתי מאות הביאה האצת הקטל את הלווייתן אל סף ההכחדה. דמותו המעוותת של הלווייתן הלבן היא אפוא אות מבשר רעות, כמנהגו של פוסידון להפגין את אי-שביעות רצונו ממעשי האדם; כפי ששם את כריבדיס על דרכו של אודיסאוס, שילח בבני האדם את מובי דיק כדי להודיעם כי עיוותו את הטבע וחרגו מסדרי בראשית. מובי דיק הוא מפלצת אקולוגית.

אפשר, אם כן, לקרוא את מובי דיק כמלחמת מינים: אחאב נגד מובי דיק, אדם נגד לווייתן. המאבק האבולוציוני נסוב על השגת יתרונות, והיתרונות הללו, כפי שכתב דארווין בפרק השלישי של מוצ'ה המינים, "מסייעים הם לשמירת בניו של מין אחד, [וזו] הישארות המסוגלים ביותר. [...] הברירה הטבעית היא כוח דרוך לפעולה בלא הפסק וגדולה לאין שיעור מיגיעתו החלושה של האדם, כשם שפעלי הטבע עולים על פעלי האמנויות. [...] כל היצורים האורגניים נתונים לתחרות חריפה, [שאינה כוללת רק

את] חיי גופו של היחיד בכלל זה, אלא גם את הצלחתו בהעמדת צאצאים".¹¹

הבה נוסיף ארוטיקה להרמנויטיקה. נעלה אל סיפון הפיקווד בפרק 95 של הרומן ונתבונן ב"חפץ אחד תמוה ומוזר עד מאוד. [...] החרוט התמהוני הזה", שמתאר ישמעאל, הוא איבר מינו של הראשתן הזכר:

הביטו נא במלח הקרוי הקצץ, הקרב עתה לגשת ובעזרתם של שני בעלי ברית הוא עומס על שכמו את כובד משקלו של אותו "גידלתי" [grandissimus], כמו שהוא קרוי בפי הספנים, והוא מטלטלו משם שחוח וכושל. [...] לאחר שהוא מטילו על סיפון בית הקדמה הוא מתחיל עכשיו להפשיט במגולל את עורו הכהה כהפשיט צייד אפריקאי את עורו של פתן.¹²

תיאורי הביתור השיטתי של הלווייתן הניצוד אינם פוסחים על הפרט החשוב הזה. כאן הופכת המלאכה לפעולה פולחנית: מדובר בטקס סירוס. אבל אין זה אלא הדהוד של טקס קודם שנערך בים, בפרק 41 שבו מתאר ישמעאל את מפגשם הראשון של אחאב והלווייתן הלבן: "ואז אירע הדבר שמובי דיק הניף תחתיו את מגל לסתו התחתונה וקצץ את רגלו של אחאב כאשר יקצץ הקוצר עלה דשא בשדה".¹³ ואם לא די במלים המנחות ובסמליות הפאלית המתיקה פין לרגל, נעמיק מבט לאיברו הכרות של אחאב בפרק 106:

זמן לא רב ביותר קודם הפלגתה של הפיקווד מננטאקט, מצאוהו [את אחאב] לילה אחד מוטל על הארץ מובס ונטול הכרה; עקב איזו תאונה נעלמה, ולכאורה סתומת פשר ומופלאה מכל דמיון, הוסטה רגל השנהב שלו ממקומה עד כדי כך שכמו יתד ננצעה במפשעתו וכמעט פילחטה, ורק בקושי גדול ביותר נרפא הפצע האנוש לגמרי.¹⁴

מובי דיק הופך לפתע למחזה אבסורד אקו־פואטי. המסך עולה, אל הבמה המכוסה גלי קרטון כחולים מתנועעים נכנס הלווייתן הלבן ושוחה כה וכה. אחריו נכנס מלך

שייקספירי מוכה טירוף ויגון; השניים נאבקים חבוקים: הלווייתן מקצץ את איבר מינו של המלך, והמלך שולף תער בצורת ספינה ורודף אחרי איברו של הלווייתן. ברקע משתלשל מן התקרה חבל המוריד ארון קבורה מעוטר בהירוגליפים, ועל הארון שוכב מלח מקועקע מכף רגל ועד ראש ופוצח במונולוג על אודות בעלי חיים בסכנת הכחדה. אך גם זרם הקריאה הזה משנה את כיוונו. המלחמה בין האדם ללווייתן על הזכות להיקרא טורף-על מטעינה את דמותו של אחאב בעוצמות חריגות. מנגר הספינה המתקן את רגלו הוא מבקש גפיים וחזה בשיעור קומה, גוף של נפיל, מפלצת. אחאב המסתער על מובי דיק משיל מעליו ממדי אנוש ונעשה דמיוג. הפיזיקה נמהלת במטאפיזיקה, ושילובן של השתיים מפזר ערפל מיתי. ומיהי המפלצת? מה היה מובי דיק, ומה אחאב? כבעלעול ים מגלה הרומן את תהומותיו ושב ומתכסה. "כתבתי ספר מרושע", יאמר עליו מלוויל עם סיום כתיבתו, כפייתן החוזר מן השאול אל ארצות החיים.

בדמותו הפארודית של בבלנג'ה, הפילוסוף בן האיים ממארדי הסולד ממוסד הכהונה וחוזר בתשובה לקראת סוף הרומן, מגלה מלוויל שפילוסוף בעיניו כמוהו כאדם דתי, שכן גם הוא מבקש לתפוס אמת נצחית ברוחו. ב-10 בנובמבר 1856, בעת מסע לאירופה ולארצות הלוואנט, ביקר מלוויל את ידידו הסופר נתנאל הותורן – מי שכתב את אות השני, ואשר לו הקדיש מלוויל את מובי דיק בהערצה לגאונותו – ששימש אז קונסול בשגרירות ארצות-הברית בליוורפול, וייתכן שישמעאל של מלוויל אינו מתכתב בשמו דווקא עם הבן המנודה מספר בראשית, אלא עם ישמעאל הפחות מופר מספר מלכים, בנו של המלך נתניה (נתנאל). באחד הערבים טיילו השניים ארוכות ולבסוף התיישבו בין גבעות חול, ומלוויל – כותב הותורן – החל כהרגלו לדבר בהשגחה העליונה, בעתידות ובכל מה שמעבר לתפיסת אנוש, ובישר לו כי החליט (פחות או יותר) לשקוע בניהיליזם ולכפור בכל, אלא שגם בכך אין לו ודאות מלאה. "מוזר", מסיים הותורן את הרשימה ביומנו,

כיצד הוא מוסיף ומתעקש, כשם שהתעקש מאז פגשתי בו לראשונה וסביר להניח שעוד הרבה קודם לכן, בתעיות רצוא־שוב בכל אותן מדבריות מאיימות וחסרות תנועה כגבעות החול שביניהן היינו ישובים. הוא אינו מסוגל להחזיק באמונה, וכן אין לו מנוחה באי־אמונתו; והוא ישר מדי ואמיץ מכדי שלא לנסות ולחתור אל שתייהן גם יחד. לו היה אדם דתי ודאי היה אחד מגדולי הדת האמיתיים; הוא בעל טבע אצילי ומרומם מאוד, וראוי יותר לחיי נצח מכולנו.¹⁵

11 צ'רלס דארווין, מוצא המינים, תרגם מאנגלית: שאול אדלר (ירושלים: מוסד ביאליק, 1997), עמ' 41.

12 לעיל הערה 2, שם עמ' 406.

13 שם, עמ' 180.

14 שם, עמ' 448.

עבודות Works

אפשר שבסיפא של דבריו, הותרון מתנבא. אפשר שב"כולנו" כוונתו לסופרים האמריקאים בני אותו זמן, עת דעך כוכבו של מלוויל ורק שנים לאחר מותו שב וזרח והיה למאור הגדול של תקופתו, לסופר שזכה כחיי נצח. אבל הוא גם נוגע בייחודיות הפואטיקה של מלוויל: התנועה המתמדת והברזומנית אל ובין שני מישורים מקבילים והניסיון העיקש להפגישם באינסוף. זוהי כתיבה אל האין. מלוויל הסופר הוא כנהר הזורם אל הים הגדול, בעוד הוא-עצמו מתכסה ומתאיין ככל שהסיפור נכתב ומתגלה. שגה אלבר קאמי שראה בו אקזיסטנציאליסט; מלוויל הוא יוצר מיתולוגי. הוויות שבמצב, תלויות זמן ומרחב, מתפרקות אצלו מיסודותיהן הפרטיקולריים הנקודתיים וחורגות אל הנצחי.

ישמעאל, המלח הזוטר המספר את מובי דיק, נמנה עם עוד דמויות מינוריות בעלות נטייה ספרותית בעולמו של מלוויל, דוגמת בארטלבי הכתבן, או העוזר-למורה בבית הספר העממי והמשנה-למשנה-לספרן הממציאים בשביל ישמעאל את האטימולוגיות והמקורות הספרותיים שבפתח הרומן; הנה, בכוחו של הספרן הקטן לפעור בהינף יד את עולמות הספרות כולם; הדמויות הננסיות הללו הן הנהרות הזורמים אל הים, יחידות זמן ומקום זעירות המתכנסות אל הנצח. האמצעי שבחר מלוויל להציג בו את הנושא הגדול ביותר, את המידה הגדולה ביותר – הלווייתן – הוא גם המידה הקטנה ביותר. אך כשנותנים על כך את הדעת, ברומן המימי הזה, המתהפך על פיו, מתערערים חוקי הפיזיקה: בשונה מיונה המקראי, ישמעאל של מלוויל הוא אדם שבולע לוויתן.

הים שעליו נכתב מובי דיק מוסיף לנוע. קריאות הולכות וקריאות באות והים לעולם עומד. לוויתנים וקברניטים, פליטים, מלחים ומנודים, כולם, כטבעות מים, נפליטים ושבים ומתכנסים לאותה נקודה, נזרקים למצולות ומגרדים עפר מקרקעית האינסוף וצפים בחזרה אל אותו בוקר יום שני, השלושה ביוני 1839, עת התקבל הרמן מלוויל הצעיר כמלח זוטר על סיפונה של ספינה תלת-תרינית קטנה בשם סנט-לורנס, שמירכתיה חזה לראשונה בים הפתוח.

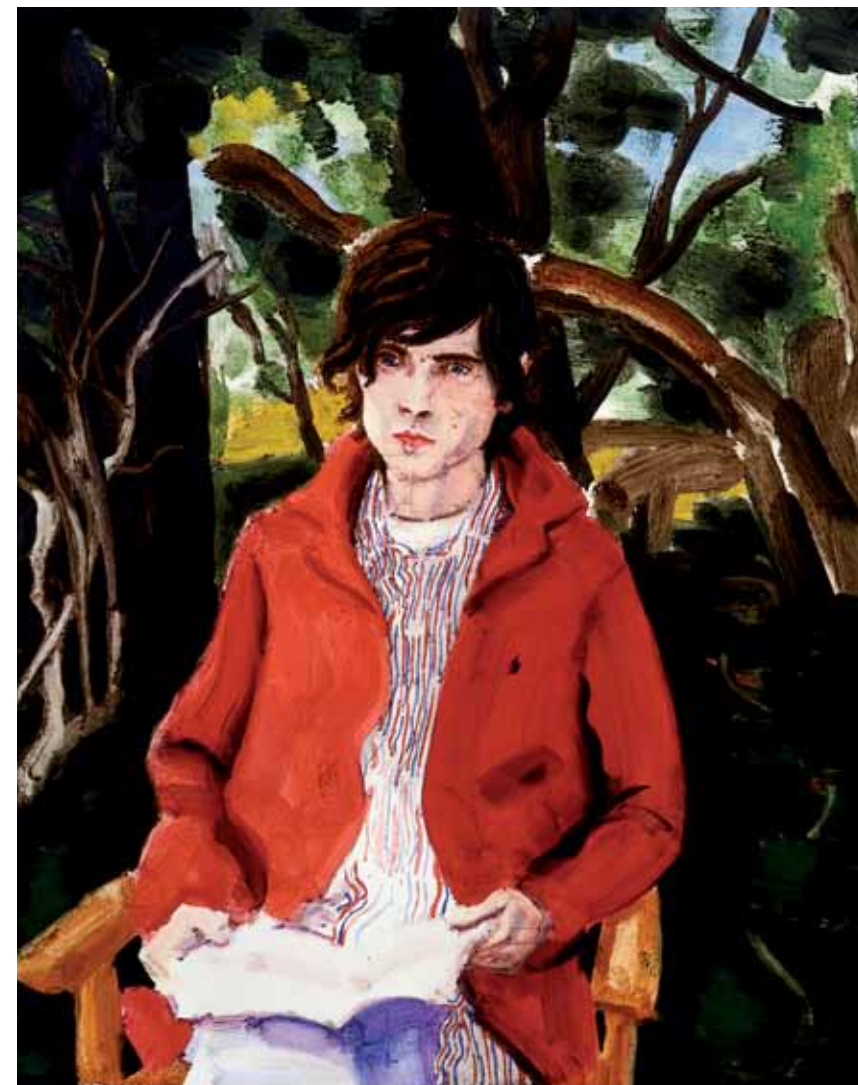
אליזבת פייטון, ניק קורא ב"מובי דיק", 2003

ידיו אוחזות בספר ומבטו פונה הלאה, אל מרחבים שאינם ניתנים לביטוי. כך קורא ניק במובי דיק. האם אפשר לקרוא אחרת את קסם ההזיה המקנן באוויר? את שעת אחר הצהריים המחניקה שבה ישב המודל מול הציירת והתמסר לשגרת הבהייה של הציור, כמלח על סיפון הפיקווד? אליזבת פייטון אוחזת במכחול המעוגן בהיסטוריה של ציור הדיוקן ובשולת ארוכה של ציורי קוראים. את הדמות המסורתית של אשה קוראת או אוחזת בספר מחליפים תווי פניו העדינים של ניק, ואת הצייר - זה שלמבטו נתונה עלמה קוראת - מחליפה ציירת. הספר, מרחבה המוצהר של השפה, נותר כשהיה: כתם צבע בלתי קריא.

פתיחת הספר במרחב הציורי מעלה את התשוקה הבלתי נראית אל פני השטח, מציעה בשתיקה את מה שאינו ניתן לראייה, את חוויית הקריאה. כותרת הציור, שלא כנהוג בציורי קוראים, מגלה את שם הספר הנקרא. מי מארח את מי: הציור את הספר? הספר את הציור? האם מובי דיק, בהתגלמותו ככתם לבן שהוא ציורי וממשי כאחד, מאציל את אופיו החמקמק של הגוון על פניו של ניק ונוסך בהן בהלה? ואולי בחגיגה החושנית של הצבע, בהינתנות המלאה של הטבע במשיכות המכחול (הזורמות על גופו של ניק ומאחורי גבו), מתכוונן הלבן כ"עקרון האור הגדול", כ"העדר הצבע" המגיה את אורו על העצמים. ניק קורא, מדהדה את כישוף ההעדר השׁוֹרָה על הציור באשר הוא ציור - מדיום האחוז בפני השטח. מבטו נענה לעלילות רבות שכתבו מלחים, לתיאור הניסיון הימי כאילו היה קריאה במרחבי האוקיינוס, המחייבת ראייה ייחודית. "עין היס" של ניק (מתנת הקריאה בספר) מפליגה בספר ונוטשת אותו לטובת רגעי הגות ותעייה-ההייה. אם "אין ספינה שיכולה כספר / לקחת אותנו הרחק" (כמילות שירה של אמילי דיקינסון), הרי הציור הוא כמובי דיק - שקוע בעצמיותו-שלו, הסמויה מן העין.

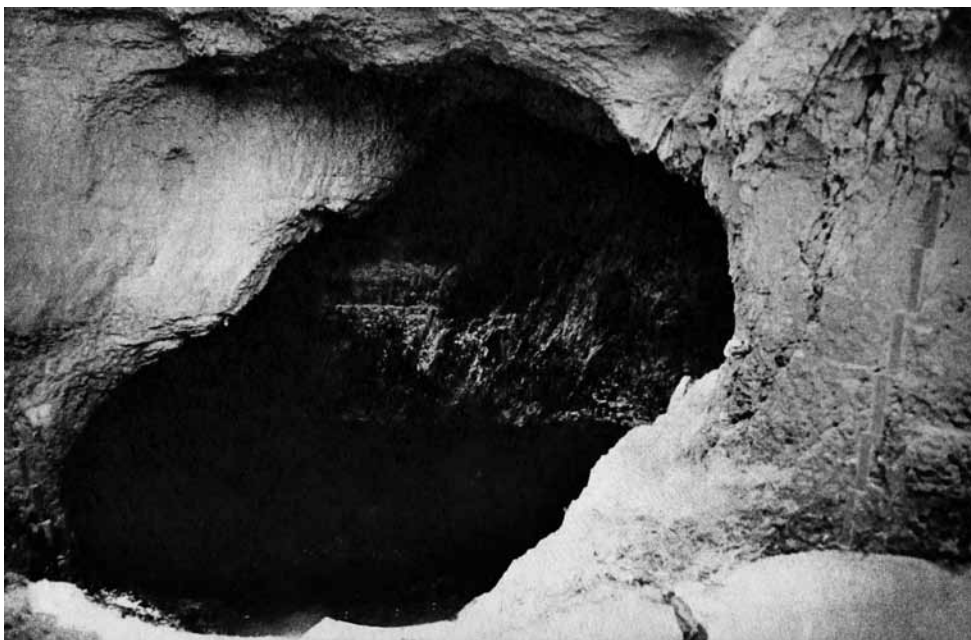
מקורות

- הרמן מלוויל, מובי דיק, תרגם מאנגלית: אהרון אמיר (ירושלים: כתר, 1981), פרק 42 ("לובן הלווייתן").
- Garrett Stewart, "The Mind's Sigh: Pictured Reading in Nineteenth-Century Painting", *Victorian Studies*, 46:2 (Winter 2004), pp. 217-230
- Hester Blum, *The View from the Masthead: Maritime Imagination and Antebellum American Sea Narratives* (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2008), part II, chapter 4 ("The Sea Eye"), pp. 109-132



אליזבת פייטון, ניק קורא ב"מובי דיק", 2003, שמן על לוח עץ, 38.1x30.5, אוסף מחיאון לאמנות עכשווית, לוס אנג'לס, מתנתם החלקית והמובטחת של מנדי וקליף אינשטיין; צילום © האמנית ורייגן פרוג'קטס, לוס אנג'לס

Elizabeth Peyton, **Nick Reading "Moby Dick"**, 2003, oil on wood panel, 38.1x30.5, collection of Museum of Contemporary Art, Los Angeles, partial and promised gift of Mandy and Cliff Einstein; photo © the artist and Regen Projects, LA



יעל בורשטיין, **ללא כותרת**, 2012, תצלום צבע, הדפס הזרקת דיו, 162x250,
באדיבות האמנית ועינגע גלריה לאמנות עכשווית, תל-אביב
Yael Burstein, **Untitled**, 2012, color photograph, injekt print, 162x250,
courtesy of the artist and Inga Gallery of Contemporary Art, Tel Aviv



יעל בורשטיין, **L.A.**, 2008, קולאז', 68x97,
באדיבות האמנית ועינגע גלריה לאמנות עכשווית, תל-אביב
Yael Burstein, **L.A.**, 2008, collage, 68x97,
courtesy of the artist and Inga Gallery of Contemporary Art, Tel Aviv



גל וינשטיין, **ללא כותרת**, מתוך הסדרה **סול בלייד**, 2003, לבד על קרטון, 35x35,
אוסף מוזיאון תל-אביב לאמנות, רכישה בתרומת קרן תרבות אמריקה-ישראל
Gal Weinstein, **Untitled**, from the series **Soul Blade**, 2003, felt on cardboard, 35x35,
collection of Tel Aviv Museum of Art, acquired through a contribution
from the America-Israel Cultural Foundation

הנרי שלזניאק, ללא כותרת, 1980

כמה נפשות מחפשות מחבר בעבודתו של הנרי שלזניאק? לכאורה נפש אחת, מבטה פונה הלאה אל חלל מדומיין, אוטופי. היד נסמכת על משענת הכורסה (המאזכרת באורח מוזר צורת ראש של לווייתן), כמו כדי להעיד כי חזון-אמת צומח על קרקעיתו המוצקה של העכשיו. הרגליים נמוגות בשל איכותו של תצלום הזירוקס, סוחפות את דימוי-העל של מנהיג שהיה למיתוס אל עולם הדימויים המשוכפלים, ה"מטופלים".

בקולאז'ים מן הסדרה לינקולן טיפל שלזניאק בדמות הנשיא האמריקאי (מופת ודגם לחיקוי בילדותו) ובזו של רוצחו, ג'ון ווילקס בות'. בקטלוג תערוכתו הרטרוספקטיבית של שלזניאק במשכן לאמנות עין-חרוד, מתמקדת גליה בר אור בכיתוב שהוצמד לתמונה הנדונה של לינקולן בספר שממנו נלקחה - "9 בפברואר 1864. תצלום שהתגלה זה עתה ומתפרסם לראשונה בספר זה" - ומוצאת ביחס בין התצלום והכיתוב מוקד משמעות, המטלטל את הצופה בין זמנים ומישורי התייחסות. כיצד משפיעה ידיעת מותו הקרב של המנהיג על המתבונן בתצלום המתוארך? וכיצד משפיעה ידיעת מותו הקרב של האמן על המתבונן ביצירתו המתוארכת? האם חשש לינקולן, ברגע התצלום, מן העתיד להתרחש, או שמה בטח בחותם שזה עתה הותיר בזמן?

דמות הנשיא הדבקה בנייר הצילום מעלה על הדעת את התיאולוגיה הפוליטית שרווחה באירופה הנוצרית בשלהי ימי-הביניים, האמונה כי הריבון המלכותי ניחן בשני גופים: האחד גשמי ומתכלה ומקורו בטבע, והאחר רוחני ונצחי ומקורו בחסד האלוהי. השליט מזהה אפוא עם הממלכה, ככוליות המהווה נקודת מפגש בין הארצי לשמימי. המבט בעבודתו של שלזניאק נוגע בגוף הנמוג בתצלום של לינקולן - ומבטנו-שלנו נגרר אל גופו החסר של מנהיג אחר, אחאב.

בפרק 33 של מובי דיק, "גוזר השומן", מתאר ישמעאל כיצד חומס אחאב, בדרכו ה"נימוסית", את השוויון החברתי הנהוג על ספינת צייד הלווייתנים ומשליט בה שלטון רודני. אחאב שואב את כוחו הריבוני-שמימי מגופו הארצי הפגוע, ומשעה את התוקף וההיררכיות של "חוקי הים" לטובת מה שאפשר לכוונתו "מצב חירום" (וליתר דיוק "יוצא מן הכלל" או *Ausnahmezustands*, במונחיו של קרל שמיט), כלומר - הסידור הפוליטי הננקט במצבי קיצון ומאפשר חריגה מן החוקים הקיימים, באופן הנותן ביטוי לאלמוות הפנימית הטבועה בכל חוק.

"צו השעה" האחאבי, כיאה למרחבי האוקיינוס שבהם שטה הפיקווד, מותח את תחולת הגבליו עד ללכידתו הנכספת של הלווייתן ו"השבת הסדר על כנו". כוחו הפוליטי של אחאב, טוען יהונתן דיון, מפגין בצורה כוחנית ובוטה את הפרדוקס הטבוע בדמוקרטיה האמריקאית, כפי שאיבחנו כבר אלקסיס דה-טוקוויל (Tocqueville): "בעקרון השוויון אני מזהה בבירור שתי מגמות - אחת המוליכה את רוחו של האדם אל מחשבות חדשות, ואחת שתנסה לאסור עליו לחשוב בכלל". הערך הדמוקרטי המניח שוויון רצונות לצד חירות מחשבה, מאפשר לאחאב להטמיע



הנרי שלזניאק, **ללא כותרת**, 1980, קולאז' ואקריליק על נייר, 50x35, אוסף מחיאון תל-אביב לאמנות, רכישה בתרומת קרן תרבות אמריקה-ישראל
Henry Shelesnyak, **Untitled**, 1980, collage and acrylic on paper, 50x35, collection of Tel Aviv Museum of Art, acquired through a contribution from the America-Israel Cultural Foundation



בצוות הפיקווד אחוס מופשט של מאבק הטוב ברע ואמונה בשותפות אינטרסים, בעוד שלהלכה נגזלה חירותם.

הנהגת הספינה המדינית בשם עקרון-על כלשהו, ויהא חיובי או שלילי, מעלה על הדעת את הצעדים שנקט הנשיא לינקולן ב-12 השבועות שבין נפילתו של מבצר סמטר (Fort Sumter) באפריל 1861 לבין כינוס הקונגרס האמריקאי לישיבה מיוחדת, שחוקיות החלטותיה עודנה שנויה במחלוקת בקרב משפטנים והיסטוריונים.

לינקולן אינו אחאב, אך תווי פניו מדמים את קו הלסת האחאבי כפי ששורטט באיוריו המפורסמים של רוקוול קנט לספרו של מלוויל. ייצוג הדמות הממשית נמזג בדמות הבדיינית וכורך אותן יחד בקו תקיף המאיים לאיינן. האם, בחתירתם למשמעות, נשמטה אחיזתם של לינקולן ושל אחאב במציאות? הקו הנמשך בעבודותיו של הנרי שלזניאק – כותב גדעון עפרת (ואני אוסיף ואמתח את החוט עוד אל גיבורו לינקולן ו"כפילו" אחאב) – מבטא מתח מתמיד בין דימויים של שלמות מבוקשת, כמעט אוטופית, לבין אובדנה המוחלט, אובדנם.

מקורות

- הרמן מלוויל, מובי דיק, תרגם מאנגלית: אהרון אמיר (ירושלים: כתר, 1981), פרק 33 ("גוזר השומן").
- גליה בר אור, "ציור שלי דורש", קט. הנרי שלזניאק (עין-חרוד: משכן לאמנות, 2005), עמ' 56.
- אסף שגיב, "מצב החירום ומצב החירות", תכלת, 27 (אביב 2007).
- קרל שמיט, תיאולוגיה פוליטית, תרגם מגרמנית: רן הכהן (תל-אביב: רסלינג, 2005).
- ג'ורג'ו אגמבן, "מצב החירום", תרגמו מאיטלקית: מנואלה קונסוני ודביר צור, בתוך: יהודה שנהב, כריסטוף שמידט ושמשון צלניקר (עורכים), לפנים משורת הדין: החריג ומצב החירום (ירושלים ותל-אביב: מכון ון-ליר והקיבוץ המאוחד, 2009), חלק ב', עמ' 129-215.
- ולטר בנימין, לביקורת הכוח, תרגמה מגרמנית: דנית דותן (תל-אביב: רסלינג, 2006).
- אורן גרוס, "חוקה וחירום: שימוש בסמכויות לשעת חירום בהיסטוריה האמריקאית", בתוך: ארנון גוטפלד (עורך), הדמוקרטיה האמריקאית: הממשי, המדומה והכוזב (תל-אביב: זמורה-ביתן, 2002), עמ' 196-208.
- יהונתן דיין, אקווה-פואטיקה: קריאה במובי דיק (תל-אביב: רסלינג, 2012), עמ' 133.
- גדעון עפרת, "הנרי שלזניאק: מלחמת היופי במוות", המחסן של גדעון עפרת: <http://gideonofrat.wordpress.com>
- דוד גינתון, "אהבה ממבט ראשון: הנרי שלזניאק והביוגרפיות של האחרים", המדרשה 8: אוטו/ביוגרפיה (יוני 2005), עמ' 215-264.

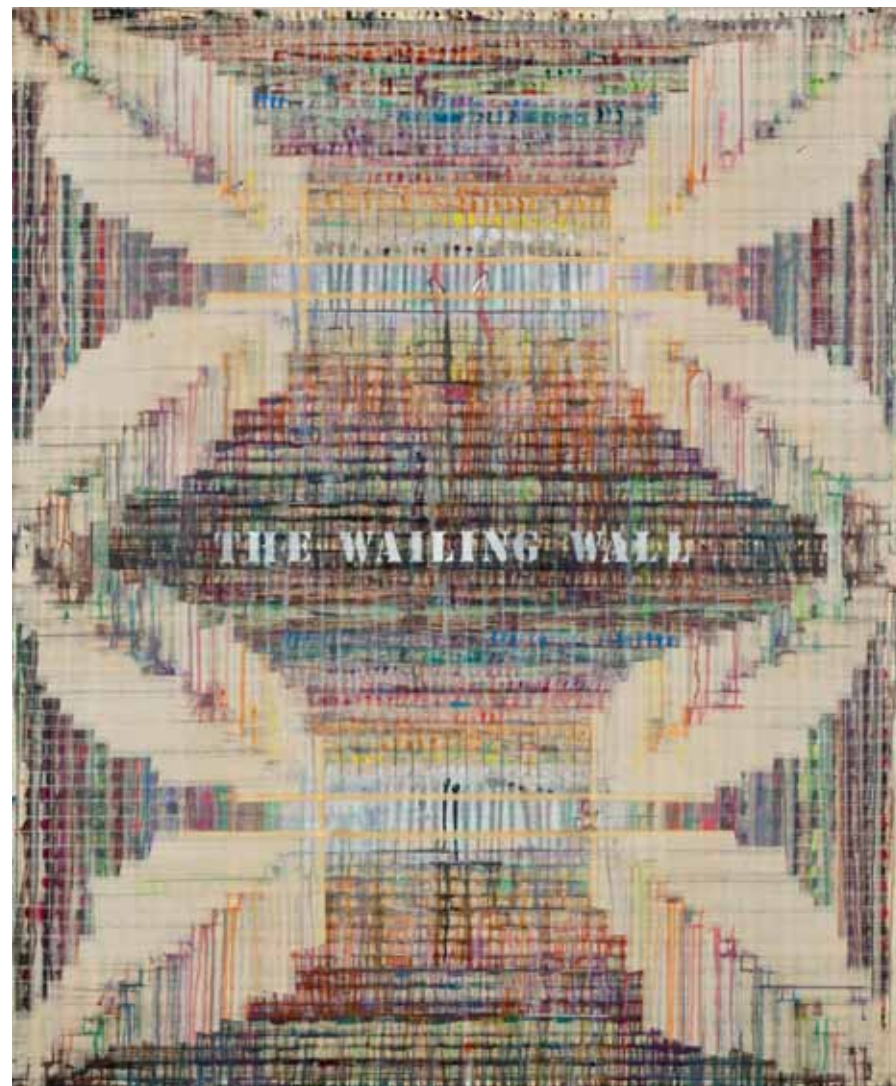
מיכל נאמן, **The Wailing Wall**, 1998

מחוך שירו של אמירי ברקה "Wailers"
כפי שבוצע בסרטו של רון מאן שירה בתנועה (1981);
מוקדש ללארי ניל (1981-1937) ולבוב מארלי (1981-1945)

Wailers are we.
We are Wailers. Don't get scared.
Nothing happening but out and way out.
Nothing happening but the positive.

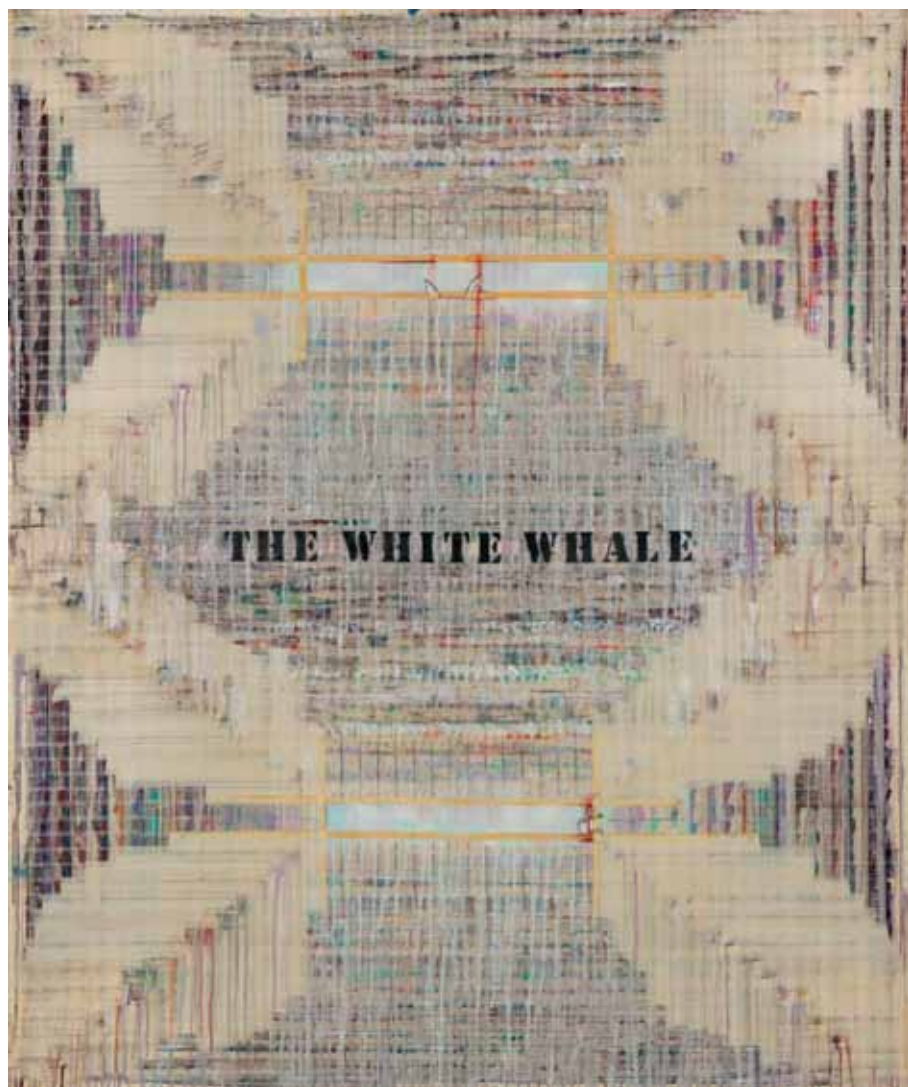
(Unless you the negative.)

Wailers. We wailers. Yeh, Wailers.
We wail, we wail.
We could dig Melville on his ship
confronting the huge white mad beast
speeding death cross the sea to we.
But we whalers. We can kill whales.
We could get on top of a whale
and wail. Wailers. Undersea defense hot folk
blues babies humming when we arrive.



מיכל נאמן, **The Wailing Wall**, 1998, שמן ומסקינגטייפ על בד, 180.5x150, אוסף מוזיאון
תל-אביב לאמנות, מתנת ורה וארטורו שוורץ, מילאנו

Michal Na'aman, **The Wailing Wall**, 1998, oil and masking tape on canvas, 180.5x150,
collection of Tel Aviv Museum of Art, gift of Vera and Arturo Schwarz, Milan



מיכל נאמן, **הלווייתן הלבן**, 1998, שמן ומסקינגטייפ על בד, 180.5x150,
אוסף מוזיאון תל-אביב לאמנות, מתנת ורה וארטורו שורץ, מילאנו

Michal Na'aman, **The White Whale**, 1998, oil and masking tape on canvas, 180.5x150,
collection of Tel Aviv Museum of Art, gift of Vera and Arturo Schwarz, Milan

דוד גינתון, צד אחורי של ציור: Ekphrasis, 2001

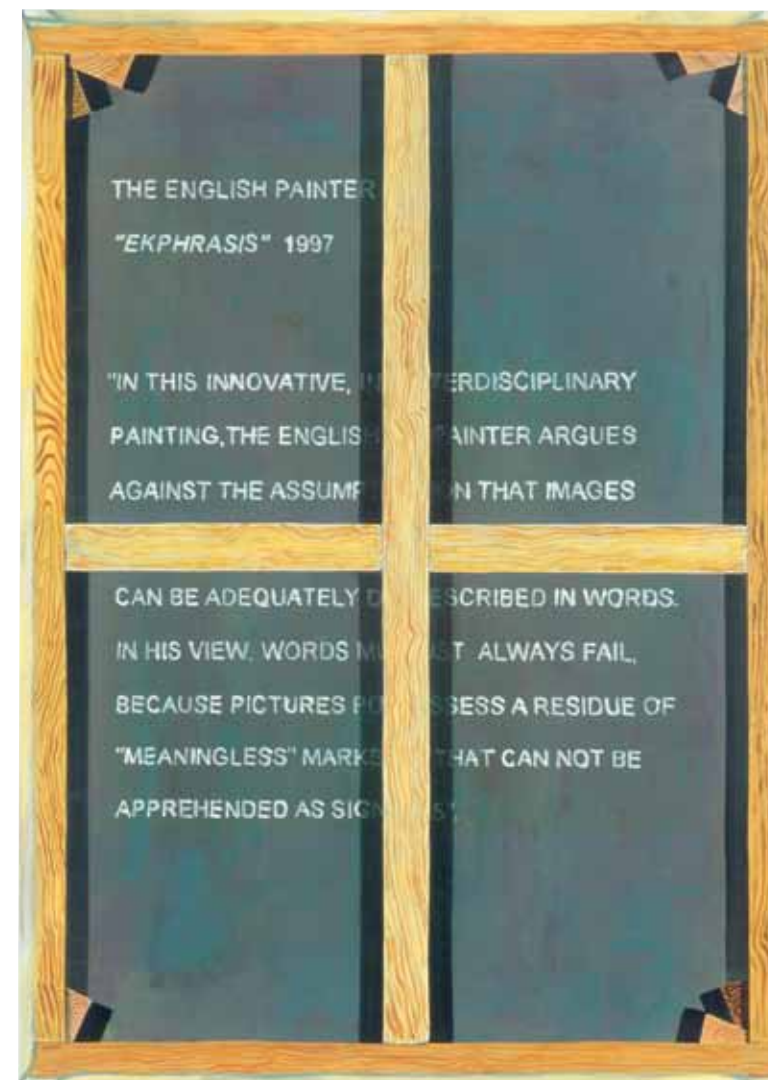
"בציור חדשני ובינתחומי זה, הצייר האנגלי יוצא נגד ההנחה שדימויים ניתנים לתיאור קטפיק במלים. להשקפתו המלים נכשלות תמיד, משום שהתמונות מחזיקות שארית של אותות 'חסרי פשר' שאין כל אפשרות להבינם כסימנים".

הציור מפנה את גבו, אך פניו אלינו. לוליינות גמישה מותחת ומסובבת את הנסתר על הגלוי, את השפה על הדימוי, ומכוננת טופולוגיה ייחודית של מחשבות-משטחים נוגדים המתקיימים על אותו מישור, כבדימוי הטופולוגי "לולאת מביוס" שהושאל מן המתמטיקה והאסטרונומיה אל ההגות הלקאניאנית ומשמש את אפרת ביברמן לניתוח עבודותיו של דוד גינתון. כיצד אפשר לדבר על ציור שהמלים המצוירות על "גבו" טוענות נגד מלים, ותוויו - הבוראים מימיזיס במסורת הציורית של הטעיית עין (trompe-l'oeil) - מצביעים דווקא על הפניית גב לאותה מסורת ממש?

אולי בעזרת סיפור ששמעה כותבת שורות אלה מפסיכולוג אנגלי: מטופל שלו, גבר בשנות החמישים לחייו, חווה תשוקה עזה לנשים רק כשצפה בהן מגבן. החזרה אל ילדותו בשיחה הטיפולית גללה את סיפורה של אמו, אשה קשת יום שנאלצה להיעדר מהבית שעות רבות, וכששהתה בו עסקה בעיקר בשטיפת כלים ובשאר עבודות הבית. גבה המופנה אליו בעודו מְשחק, היה לגב מְדבר. תזווה של השכמה, הרמת כתף, הפכו לשפה מזוהה ומוכרת. עם הזמן הפכה הפניית הגב לפנייה. גבה של האם היה לפנייה הבלתי ניתנת לשיעור.

דיאלוג הגב-פנים כביטוי של נוכחות חורגת ובלתי ניתנת להשגה, מגיע לשיאו בפרק "הזנב" במובי דיק. מלוויל ייחד פרק זה לאיבר המאפיין את המהות הלווייתנית: שורשו המעוגל המתפצל לשתי כפות רחבות ושטוחות, עוצמתו המרוכזת בגידים, תנועותיו היפות ומעוררות האימה כאחת. אין זו הפעם הראשונה ברומן שבה מבקש ישמעאל ללכוד במילותיו גמישות חלקקה, ובמובן זה מתגלם זנבו של הלווייתן כמטונימיה לשארית הלקאניאנית, כלומר לחלקי ההוויה שבמפגש עם השפה נותרים לצד מחוץ למערך הקטגוריות הלשוני. "ככל שאני מוסיף ונותן דעתי על הזנב הכביר הזה, כך אני מצטער שאין ביכולתי לבטאו", אומר ישמעאל. זנבו של הלווייתן סודק את ההנחה כי גב מסמן את מה שירחק מאתנו, ואילו פנים מסמנות את מה שקרָב. חזיתה וגבה של עוצמת נפילים זו היא המרחק; "צד אחורי" של ציור מארח את המרחק, את אחרותם של פני הציור.

ה"פנימגב" הגינתוני, כ"פנימדיבור" הלוניסי (כשם ספרו של חגי כנען), מציע נקודת מוצא לקריאתו של ישמעאל מצולות הסמוי מן העין: "איך אחפוס את הבעת פניו ופנים אין לו כלל? דומה כאילו הוא אומר: ראה תראה את אחורי, את זנבי, אך פני בל ייראו. אבל איני יכול לצפות אל-נכון באחוריו, וככל אשר ירמז על אודות פניו, חוזר אני ואומר שאין לו פנים".



דוד גינתון, צד אחורי של ציור: Ekphrasis, 2001, שמן על בד, 160x115.5,

באדיבות האמן וגלריה גורדון, תל-אביב

David Ginton, **Back of a Painting: Ekphrasis**, 2001, oil on canvas, 160x115.5, courtesy of the artist and Gordon Gallery, Tel Aviv



דוד גינתון, **לקפוץ למים סוערים**, 1974, תצלום שחור-לבן
(צילום: אלן גינתון), 26x39, אוסף גלריה גורדון, תל-אביב
David Ginton, **Jumping into a Stormy Sea**, 1974, black-and-white photograph
(photo: Ellen Ginton), 26x39, collection of Gordon Gallery, Tel Aviv

מקורות

- הרמן מלוויל, מובי דיק, תרגם מאנגלית: אהרון אמיר (ירושלים: כתר, 1981), פרק 86 ("הזנב"), עמ' 366-369.
- אפרת ביברמן, "עניבות ולולאות: הספרייה של דוד גינתון", קט. דוד גינתון: דוד ואני, אוצרת: נעמה חייקין (תל-חי: המוזיאון הפתוח לצילום, 2010), עמ' 82-111.
- חגי כנען, פנימדיבור: לראות אחרת בעקבות עמנואל לוינס (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008).
- "הכנסת אורחים אירופית: דרור פימנטל בשיחה עם דוד גינתון", הפרוטוקולים של בצלאל 24: זוג או פרד (כתב העת המקוון של היחידה להיסטוריה ותיאוריה, אביב 2012): <http://bezalel.secured.co.il/zope/home/he/1333557679>



שיבץ כהן, ראש אדם, 2003, גרפיט על נייר, 160x118, אוסף שמשון אדלר, תל־אביב

Shibetz Cohen, **Head**, 2003, graphite on paper, 160x118, collection of Shimshon Adler, Tel Aviv

יעל יודקוביק, **ללא כותרת (מאחור)**, 2005

מה טיב הרגש המתעורר בנו בקרבתו הפיזית של הפרא? הנוכחות ה"לא מנומסת" של גופו, שנפשנו מזהה כבשר מבשרנו, מושכת ודוחה כאחת. קשבו על זרועו הפגאנית של קוויקווג, החובקת את גופו של ישמעאל ומעוררת בו זכרון ילדות: אמו החורגת, שנהגה להתעלל בו, מותמרת בהזייתו ליד פלאית, מנחמת; מגע הפרא הוא מגעו של החורג.

מראת הפרא – הראה כבר מונטיין במסתו "על הפראים" – משמשת את הציוויליזציה עוד מימי היוונים להתבחנות משאר החברות, המכוננות ברבריות. הפרא ניצב בצדה האחד של התבנית הבינארית, שבצדה האחר בן התרבות. אך הלוא קוויקווג, מספר ישמעאל, "היה יצור ביניים – לא זחל ולא פרפר".

ראש הגבר של יעל יודקוביק משוטט במרחבי ביניים כאלה; היראותו "מאחור" מערערת על הוראתם של הפנים כמפתח למהותו הפנימית של האדם, ומאמצת את דרכם של זייל דלז ופליקס גואטרי להציג את הגוף האנושי כ"סוכן" של יחסי גומלין חושיים עם העולם, ולא כישות משקפת. בספרו על פרנסיס בייקון כותב דלז: "בייקון הוא צייר של ראשים, לא של פנים, ויש הבדל גדול בין השניים; מאחר שהפנים הן ארגון מובנה מרחבי שכומס את הראש, בעוד הראש תלוי בגוף חרף היותו פסגת הגוף, נקודת השיא שלו. אין זה שהראש חף מרוח, אבל הוא רוח שצורתה גופנית, משב גשמי ומלא חיים, רוח בבשר החי". קווי המגוז שמתווה ראש הגבר, קווי מילוט ממשטר החיברות של הפנים, מוליכים (במונחיו של דלז) אל ההיעשות חיה או ההתגלגלות בחיה, שהרי טבעה המשוער של החיה מצוי בתווך בין הדומם לאדם. מצב ביניים זה כרוך באיכות הנוודית, בתנועה מן הקבוע אל המשתנה, מן המז'ורי אל המינורי.

"מה זה?" שואלים המתבוננים בראש הגבר, ורק אחר כך מתפנים אל "מי זה?" – עמימות ששורשיה בגופניות השופעת של הדימוי. העור הבוהק המתוח על הגולגולת והצלקת החקוקה בעורף "נוגעים" בגוף החי של הצופה, הגוף שמוריס מרלו-פונטי הציבו כמצע התשחית של ההכרה. ארכיטיפ הגבר כצייד מתכונן בעבודתה של יודקוביק בהיפוך: הצייד חושף את בשרו כטרף פוטנציאלי, בעוד מבטו נישא אל מרחב ריק, חסר מושאים. הצייד כמו מגלם את כמיהתו האינסופית של החץ שלעולם לא יגיע ליעדו, כבאחד הפרדוקסים של זנון.

האם אפשר לדמיין סוף אחר לספרו של מלוויל, שבו הלווייתן הלבן ניצוד? הקיר נבקע? בניגוד למציאות הגלויה לעין, קרבתם הפיזית של הצייד והניצוד – עד כדי התמזגות, במקרה האחאבי (רגלו התוחבת של אחאב, יש לזכור, עשויה מעצם לווייתן) – כוננה מרחק שאין להשיגו, או לבייתו. הוא פרא.



יעל יודקוביק, **ללא כותרת (מאחור)**, 2005, תצלום צבע, הדפס הזרקת דיו, 80x63
Yael Yudkovik, **Untitled (Behind)**, 2005, color photograph, inkjet print, 80x63



יעל יודקוביק, מתוך **מועדון הקלון**, 2011, מיצב בטכניקה מעורבת
Yael Yudkovik, from **Infamy Club**, 2011, mixed media installation

מקורות

- הרמן מלוויל, מובי דיק, חרגם מאנגליה: אהרון אמיר (ירושלים: כתר, 1981), פרק 4 ("כיסוי המיטה"), עמ' 40-43.
- מישל דה־מונטייין, המסות, חרגמה מצרפחית: אביבה ברק (חל־אביב: שוקן, 2007-12).
- Gilles Deleuze, Francis Bacon: The Logic of Sensation (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005), p. 19
- Gilles Deleuze and Félix Guattari, A Thousand Plateaus: Capitalism & Schizophrenia (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), pp. 167-191
- מוריס מרלו־פונטי, העין והרוח, חרגם מצרפחית: עירן דורפמן (חל־אביב: רסלינג, 2004).



איתן בן־משה, **כריש פטיש פוגש פטיש**, 2013, גרפיט על הדפס דיגיטלי, 160x110

Eitan Ben-Moshe, **Hammer Meets a Hammerhead**, 2013, graphite on digital print, 160x110



איתן בן־משה, **מוח מיתרים**, 2013, גרפיט על הדפס דיגיטלי, 75x60

Eitan Ben-Moshe, **String Brain**, 2013, graphite on digital print, 75x60

נגה לינצ'בסקי, ללא כותרת, מתוך הסדרה לווייתן, 2006-08

בימי קדם של היקום, מים רבים הרוו את כוכבי הלכת מאדים, ארץ ונגה. פניו של נגה נוקדו באוקיינוסים עמוקים, בכמויות מים שדי בהן כדי לכסות את הכוכב כולו, אך עם הזמן נסוגו המים והותירו אחריהם רק ערוצים שחרצו הזרמים באדמה. כיצד חמק כדור הארץ מגורל דומה? האם תוכנן בהתאמה למין האנושי? הלכי מחשבה מעין אלה עומדים ביסוד מה שמכונה "העיקרון האנתרופי", שבעניינו מעלה נתן אביעזר תהיות בדבר הקשר השרירותי-תלתי-אמוני בין גוף האדם לבין העולם.

באקלים זה של תנאים חיוניים לקיומו של הגוף ("לא קר מדי ולא חם מדי, לא גדול מדי ולא קטן מדי, לא קשה מדי ולא רך מדי"), נרשמו רישומי הסדרה לווייתן של נגה לינצ'בסקי, שכמו מדגימים את מה שהמדענים מכנים "בעיית האקלים של זהבה" (הילדה מ"זהבה ושלושת הדובים"): בעיית שיווי המשקל העדין בין חיים ומוות.

נקודת המוצא לסדרה לווייתן היא "לווייתן התמזה", מעשה שהיה ב-19.1.2006: לווייתנית צפופית מסוג "אף בקבוק" איבדה את דרכה באוקיינוס ונצפתה כשהיא שוחה בנהר התמזה, חולפת על פני בנייני הפרלמנט ושעון הביג-בן שבמרכז לונדון וצובעת את מסלולה של גברת דאלוויי, גיבורת ספרה של וירג'יניה וולף, באורו המייתי של הים הקדמון בעודה נעה בבטחה לעבר אובדנה. אל נסיונות החילוץ ההירואיים, שתועדו בשידור חי, התלוו תהיות באשר לטעות הניווט הגורלית שגרמה ללווייתנית לסטות מן המים העמוקים לכיוון היבשה. מנופים כבירים "יצירי הקדמה" הניפו את הנפילה, ידיים עיסו את גופה ועיניים רבות צפו במתרחש במתח רב, כאילו קיומן מותנה בקיומה.

הדרמה העלתה אל פני השטח את זכר הדיאלוג הסבוך בין שופך דם החיה לבין מצילה, בין התרבות האנושית והטבע. דיאלוג כזה מתנהל גם במובי דיק של מלוויל, בתנועה שבין ביתור הלווייתן (ש"גופו המעונה לא במי ים התפלש כי אם בדם") לבין קריאתו של ישמעאל, המבקש לספר את סיפורו של הלווייתן הלבן במונחים ביקורתיים אקולוגיים, אקו-פואטיים (לפי פרשנותם של אייל פרץ ויהונתן דיין).

רישומיה של לינצ'בסקי פורשים שרשרת של תנועות-פעולות, המהדהדות את תהליך התפרקותו של הגוף הנאחז בקיום; הם נעים בין אמורפיות לנוקשות, בין מתח להרפיה. "איננו נמצאים בתוך העולם; אנחנו מתהווים בשעה שאנחנו מתבוננים בו. הכל חזיון, התהוות" - כותבים ז'יל דלז ופליקס גואטרי על תהליך ההתהוות, היעשות, הגלגול. תהליך כזה מתחולל במובי דיק ונוכח ברישומי הסדרה, המתבוננים באדם בעודו מתגלגל בלווייתן ויוצר את מה שדלז וגואטרי מכנים "תרכובת של תחושות שאינה זקוקה עוד לאיש: אוקיינוס".



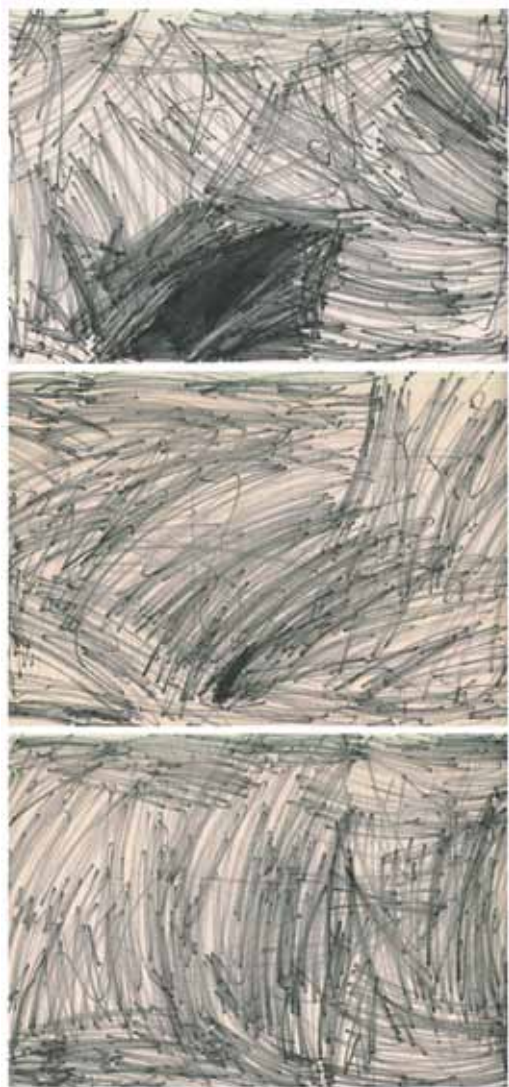
נגה לינצ'בסקי, ללא כותרת, מתוך הסדרה לווייתן, 2006-08, שמן על בד, 30x25
Noga Linchevsky, *Untitled*, from the series *Leviathan*, 2006-2008, oil on canvas, 30x25



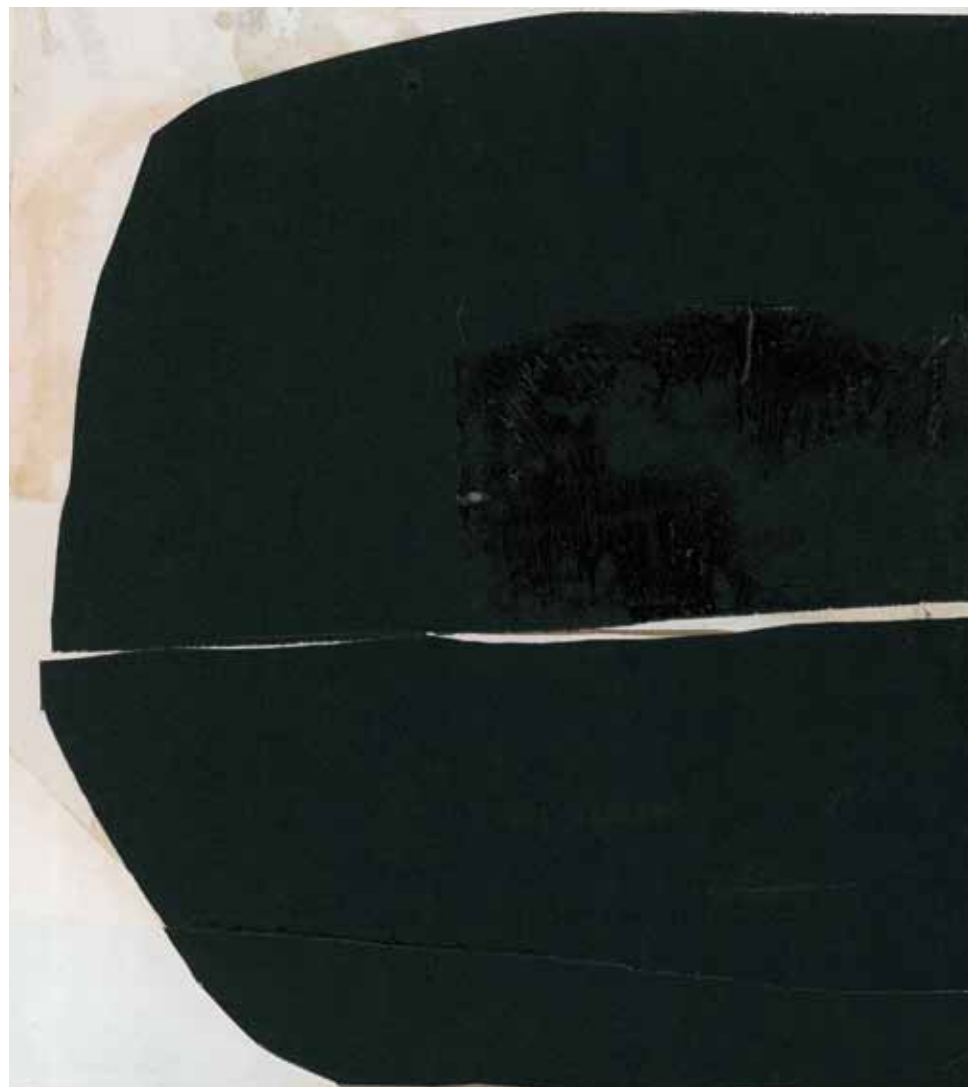
נגה לינצ'בסקי, **יום, לילה (הצד האפל של כדור הארץ)**, 2012, צבע תעשייתי ושמן על בד, 55x48
Noga Linchevsky, **Day, Night (the Dark Side of Earth)**, 2012, industrial paint and oil on canvas, 55x48

מקורות

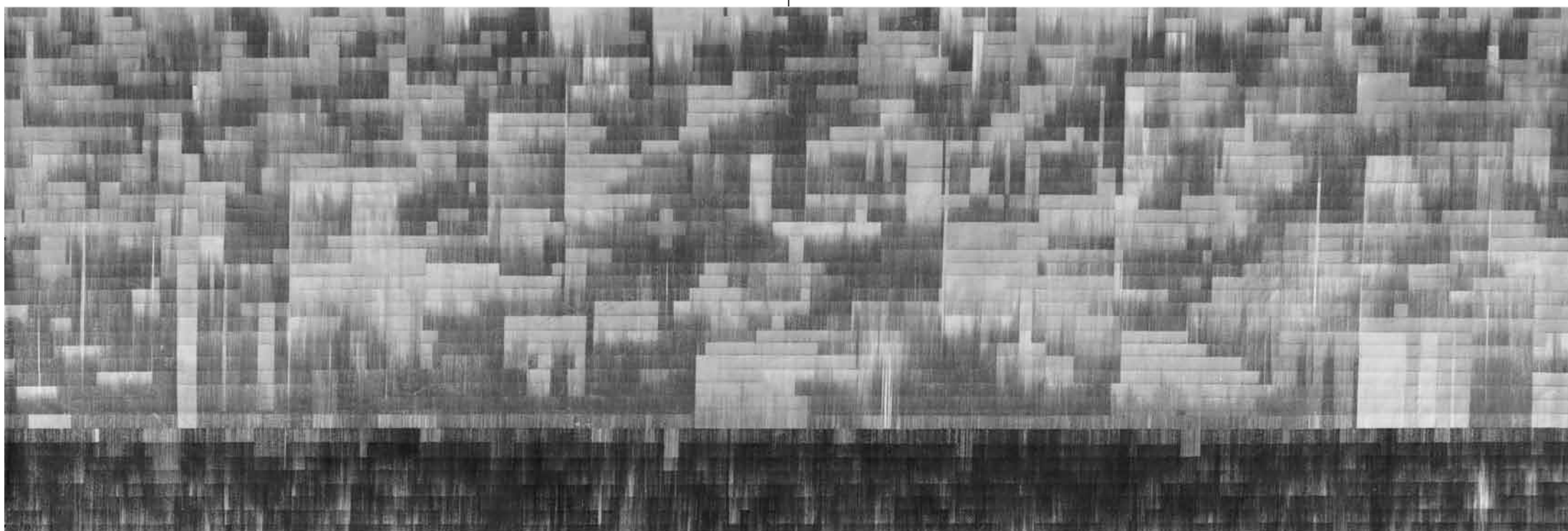
- הרמן מלוויל, מובי דיק, חרגם מאנגלית: אהרון אמיר (ירושלים: כתר, 1981), עמ' 280.
- נתן אביעזר, "העיקרון האנתרופי: יחסים בין אדם ועולם": www.afikim4u.co.il/node/362.
- www.thameswhale.info
- Eyal Peretz, Literature, Disaster, and the Enigma of Power: A Reading of Moby Dick (Stanford, CA: Stanford University Press, 2003)
- יהונתן דיין, אקווה-פואטיקה: קריאה במובי דיק (תל-אביב: רסלינג, 2012), עמ' 171-174.
- זייל דלז ופליקס גואטרי, מהי פילוסופיה?, חרגם מצרפחית: אבנר להב (תל-אביב: רסלינג, 2008), עמ' 187.

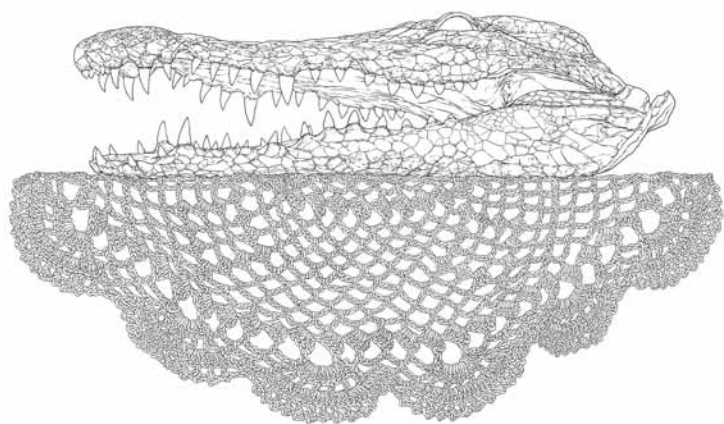


שרון אתגר, **ללא כותרת**, 1979, עט לבוד ועיפרון על נייר, 3 יחידות, 21x33 כ"א
Sharon Etgar, **Untitled**, 1979, felt pen and pencil on paper, 3 units, 21x33 each



שרון אתגר, **הלווייתן**, 2012, קולאז' על קרטון, 27x22
Sharon Etgar, **The Whale**, 2012, collage on cardboard, 27x22





אנה לוקשבסקי, **חיית מהמד**, 2008, רישום דיגיטלי, 70x70
Anna Lukashevsky, **Pet**, 2008, digital drawing, 70x70



אנה לוקשבסקי, **הגיבור 2**, 2007, רישום דיגיטלי, 42x29.7
Anna Lukashevsky, **The Hero 2**, 2007, digital drawing, 42x29.7

מורן שוב, **כעלה נידף: סיפורו של אלישע בן־אבויה מאת מילטון סטיינברג / מאנגלית: יוסף לוז (פסוודונים של יונתן רטוש) / תל־אביב: מ. ניומן, 1946**, מתוך הסדרה **טופוגרפיות בספרים**

ובמחברות, 2012

בתצלום ספר – אובייקט חבוט, קרוע, ששיני הזמן פצרו בו ערוץ, הפכוהו למפה טופוגרפית או לנוף. "כעלה נידף א" – כתוב על שדרתו, שכן מה שנמוג, מתפוגג ומתפשט הוא תמיד בתהליך של היעשות הלאה. אך יש דבר־מה נצחי דווקא בפגיעותו של הספר, בידיעה כי המלים הטבועות על דפיו הן סיפור, במקרה זה סיפור היסטורי, "היה היה" שלא ימוגר.

סיפורו של אלישע בן־אבויה שולח חוטים סמויים אל מובי דיק, כדרכם של רעיונות, "כהנדוף עשן" (תהלים סח, ג), לגשר על מרחקים. אלישע, מחכמי ישראל בדור השלישי לתנאים, כפר בתורה בעקבות כשלון מרד בר־כוכבא (135-135 לסה"נ). רציחתם בידי הרומאים של מנהיגי המרד, שקיימו את מצוות התורה למרות הגזירות והרדיפות, העלתה במלוא תוקפה את שאלת ההשגחה האלוהית, ועל רקע זה ביקש אלישע לזעזע ולכונן את קיומו כמי שפרש מקהילת המאמינים. אחרותו – הנגללת במסכת חגיגה בהכרזה כי "אחר הוא" בפי זונה שאליה הלך, בהופעתו "על סוסו בשבת" בסיפור בשם זה מאת משה שמיר (1947), ובספרו של מילטון סטיינברג המתועד בתצלום – נוגעת באחרותם של ישמעאל ושל אחאב גם יחד.

כישמעאל, גם אצל אלישע הפנייה לאלוהים נצרכת בשם כקריאה לשמע ולישועה. מעברם של אלישע ושל ישמעאל מעולם אחד לאחר מעוגנת בחיפוש רוחני, ששורשיו במצוקה נפשית ורצון לזעזע את אמות הספים, כפי שמעיד ישמעאל: "כל אימת שפחדתי המחלה שלי משתלטים עלי עד כדי כך שעיקרון מוסרי חזק דרוש כדי למנוע אותי מלצאת במחשבה תחילה אל הרחוב ולהפריח שיטתית את המגבעות מראשיהם של הבריות – אור־אז נראה לי כי אכן הגיעה שעת לצאת לימים".

כאחאב – שנשמתו ה"ניזונה מן הכפות הזעופות של יגונו" מתגלמת במרי באל, בלווייתן המוצג (בפרשנות לספר איוב) כסמל להתעמרות האל באדם – גם אלישע כופר בעיקר, במר לבו. כניסתו לפרדס היא אחת העדויות המוקדמות לקיומן של מגמות מיסטיות ביהדות, שעל פי המשנה היו אסורות באיסור חמור: "כל המסתכל בארבעה דברים, ראוי לו כאילו לא בא לעולם: מה למעלה, מה למטה, מה לפנים ומה לאחור" (חגיגה ב, א). כלום אין איסור זה מתווה במילותיו את האוקיינוס רב־הזרמים, המקום שבו הדברים מאבדים את ממדיהם המוכרים וגבולות התפיסה והתודעה משתנים?

כעלה נידף ומובי דיק מגוללים את קורותיו של תלוש, מי שנשט יבשה יציבה לטובת תנועה חסרת אחיזה על פני השטח ובין עולמות, מי שבבקשתו למיזוגם מתגלמת חירות המחשבה. דומה כי אמת אחת נוצר כל "אחר" בלבו: העדות על אחרותו, מילותיה של הבטחה שהופרה, גלילתו של סיפור.



מורן שוב, **כעלה נידף: סיפורו של אלישע בן־אבויה מאת מילטון סטיינברג / מאנגלית: יוסף לוז (פסוודונים של יונתן רטוש) / תל־אביב: מ. ניומן, 1946**, מתוך הסדרה **טופוגרפיות בספרים**

ובמחברות, 2012, הדפס הזרקת דיו על נייר Fine Art 36.5x55

Moran Shoub, **As a Driven Leaf: The Story of Elisha ben Abuya by Milton Steinberg / translated from English by Yosef Luz (pseudonym of Yonatan Ratosh) / Tel Aviv: M. Neuman, 1946,**

from the series **Topographies in Books and Notebooks**, 2012,

inkjet print on Fine Art paper, 36.5x55

מקורות

- הרמן מלוויל, מובי דיק, תרגום מאנגלית: אהרון אמיר (ירושלים: כתר, 1981), עמ' 19, 152.
- אורנה גולן, בין בדיון לממשות: סוגים בסיפור הישראלי, יחידה 4 (תל-אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 198), עמ' 21-40.



יעקב שטיינהרדט, **יונה III**, סוף שנות ה'20, תחריט יבש, 34.6x24.8; 39.9x29.3, אוסף מוזיאון תל-אביב לאמנות, מתנת משפחת גריץ, לונדון, לזכר אריך גריץ (1956)
Jakob Steinhardt, **Jonah III**, late 1920s, drypoint, 34.6x24.8; 39.9x29.3, collection of Tel Aviv Museum of Art, gift of the Goeritz Family, London, in memory of Erich Goeritz (1956)



<<

רמי מימון, **ללא כותרת (אסתטיקה דיפרנציאלית)**, 2013,
הדפס הזרקת דיו על אובייקט אלומיניום, 180x100x40
Rami Maymon, **Untitled (Differential Aesthetic)**, 2013,
inkjet print on aluminum object, 180x100x40

רמי מימון, **ללא כותרת (אורפה, חפירה ארכיאולוגית)**, 2009

משהו לא מניח את הדעת בתצלום הזה, או שמה הדעת נחה במקום היחיד שהתצלום מניח (לה), על המחצלת. מישהו שם אותה שם, באלתור מוקפד שאיפשרו תנאי השטח, אך לשם מה? להצל על שכבות גיאולוגיות-ארכיאולוגיות ש"ביקשו" לא להתגלות? להגן על ההולכים מפני בור שנפער באדמה? משענת קנה נמתחת בין קצות הבור, לתמוך במשטח פן יקרוס פנימה, מגביהה אותו קלות ליצירת צללית עדינה של פגודה, אוהל או בית, מה שאמור לכסות על גופנו אך במקרה זה נותר פעור.

משטחים רבים מייצרים כאן מתח בין ממדים, לרגע נדמים כנענים לנקודת המגוז ומחוללים את פרישת השטח לעומק, לרגע ניצבים כמגזרות נייר, כמסכים (בצדו השמאלי, צבעו השחור של הבור מאבד את עומקו עד שנדמה כי סירה לפנינו, וקנה העץ הוא המשוט המוליכה על פני המים).

משחק השכבות שבכותרת העבודה (אורפה, חפירה ארכיאולוגית) ובמרכיביה - בור במעמקי האדמה, פני שטח ומחצלת שגוניה מהדהדים את השחקים - מעלה על הדעת את שלושת הממדים הטופולוגיים שמציג ז'יל דלז בספרו *The Logic of Sense*. דלז מבחין בין שלושה ארכיטיפים של הפילוסוף, המייצגים שלושה כיווני חשיבה או שלושה ממדים. השאלה שצריכה להישאל, לדידו, היא מהם הכיוון או ההתכוונות בחשיבה, שכן החשיבה כשלעצמה מניחה מראש עוגנים שמהם ואליהם היא עתידה להתפתח. האנך (או הנסיקה מעלה) נענה לארכיטיפ האפלטוני, ופילוסוף זה שואף מעלה לגבהים, מטפס מן המערה אל האידיאות השמימיות. הצלילה מטה, אל מעמקי האדמה, היא הניסיון הניטשיאני להפוך את כיוון המחשבה האפלטונית ולהורידה מן השמים (גישה זו מיוצגת על-ידי סיפורו של אמפדוקלס, שבחר לאחוז בפטיש הגיאולוגיה והגניאלוגיה בדרך מטה, לתוך הלוע של הר הגעש). פני השטח - מקומה של המהפכה הדלזיאנית, הנשענת על הפילוסופיה הסטואית - מערערים על ההבחנות הדיכוטומיות בין תהומות לגבהים לטובת שיוט או התרוצצות על ספו של השטח, שם רוחשת הלוגיקה של המובן.

מהי, אם כן, התנועה הרוחשת על פני השטח של המחצלת? האין היא מזכירה את עושי המחצלות הסרוחים בעצלתיים על סיפונה של הפיקווד, טווים את חוט הזמן, השתי-וערב, המקרה והרצון החופשי, ש"בשום פנים ואופן אינם סותרים זה את זה אלא פועלים כולם יחד במשזור"? הריזום, כותב חיים דעואל לוסקי, "מבקש להעמיד מטאפורה אחרת לפעולת המחשבה, שבה כל ניס, רובד או ציר מחובר כל הזמן עם כל איבר אחר". המחצלת היא מערכת חסרת מרכז של הסתעפויות אופקיות, ולדברי יהונתן דיין כמוה כים שבו בוהה ישמעאל, היס הנתון לאינספור זרמים ומשתנים עלומים. זו תשובתו של התצלום לארכיאולוגיה, תשובתם של פני השטח למעמקים: מחצלת.



רמי מימון, **ללא כותרת (אורפה, חפירה ארכיאולוגית)**, 2009, תצלום צבע,

הדפס הזרקת דיו במסגרת עץ, 18.5x27.5; 38x57

Rami Maymon, **Untitled (Urfa, Archaeological Excavation)**, 2009, color photograph,

inkjet print in a wooden frame, 18.5x27.5; 38x57



מירב היימן ויוסי בן־שושן, **Moby Dick Still Wonders**, 2013, וידיאו, 6:30 דקות

מקורות

- הרמן מלוויל, מובי דיק, חרגם מאנגלית: אהרון אמיר (ירושלים: כתר, 1981), פרק 47 ("עושה המחצלות"), עמ' 210-212.
- Gilles Deleuze, The Logic of Sense (New York: Columbia University Press, 1990), pp. 127-133
- אהד זהבי, רומן לוגי: זיל דלו בין פילוסופיה וספרות (חל־אביב: רסלינג, 2005), עמ' 95-100.
- חיים דעואל לוסקי, "מחשבת הריזום", כחב־עת רסלינג, 8 (סחיו 2001), עמ' 11-24.
- יהונתן דרין, אקווה־פואטיקה: קריאה במובי דיק (חל־אביב: רסלינג, 2012), 142-161.

The Artists

Eitan Ben-Moshe

Born in Haifa, 1971
Lives and works in Tel Aviv

Yossi Ben-Shoshan

Born in Haifa, 1965
Lives and works in Tel Aviv

Yael Burstein

Born in Tel Aviv, 1974
Lives and works in Tel Aviv

Shibetz Cohen

Born in Rehovot, 1967
Lives and works in Tel Aviv and Europe

Sharon Etgar

Born in Jerusalem, 1975
Lives and works in Tel Aviv

David Ginton

Born in Tel Aviv, 1947
Lives and works in Tel Aviv

Meirav Heiman

Born in Jerusalem, 1972
Lives and works in Tel Aviv

Noga Linchevsky

Born in Kfar Sirkin, Israel, 1957
Lives and works in Tel Aviv

Anna Lukashevsky

Born in Vilnius, USSR, 1975
Lives and works in Tel Aviv and Haifa

Rami Maymon

Born in Tel Aviv, 1976
Lives and works in Tel Aviv

Naama Miller

Born in Tel Aviv, 1977
Lives and works in Tel Aviv

Michal Na'aman

Born in Kvutzat Kinneret, Israel, 1951
Lives and works in Tel Aviv

Elizabeth Peyton

Born in Danbury, CT, 1965
Lives and works in Long Island, NY and Berlin

Henry Shelesnyak

New York, 1938 – Tel Aviv, 1980

Moran Shoub

Born in Ganei-Am, Israel, 1968
Lives and works in Jaffa

Jakob Steinhardt

Żerków, Prussia, 1887 – Nahariya, 1968

Gal Weinstein

Born in Ramat-Gan, 1970
Lives and works in Tel Aviv

Yael Yudkovik

Born in Kfar Giladi
Lives and works in Tel Aviv

האמנים

שרון אתגר

נולדה בירושלים, 1975
חיה ועובדת בתל-אביב

יעל בורשטיין

נולדה בתל-אביב, 1974
חיה ועובדת בתל-אביב

איתן בן-משה

נולד בחיפה, 1971
חי ועובד בתל-אביב

יוסי בן-שושן

נולד בחיפה, 1965
חי ועובד בתל-אביב

דוד גינתון

נולד בתל-אביב, 1947
חי ועובד בתל-אביב

מירב היימן

נולדה בירושלים, 1972
חיה ועובדת בתל-אביב

גל וינשטיין

נולד ברמת-גן, 1970
חי ועובד בתל-אביב

יעל יודקוביק

נולדה בכפר גלעדי
חיה ועובדת בתל-אביב

שיבץ כהן

נולד ברחובות, 1967
חי ועובד בתל-אביב ובאירופה

אנה לוקשבסקי

נולדה בוויילנה, ליטא, 1975
חיה ועובדת בתל-אביב ובחיפה

נגה לינצ'בסקי

נולדה בכפר סירקין, 1957
חיה ועובדת בתל-אביב

נעמה מילר

נולדה בתל-אביב, 1977
חיה ועובדת בתל-אביב

רמי מימון

נולד בתל-אביב, 1976
חי ועובד בתל-אביב

מיכל נאמן

נולדה בקבוצת כינרת, 1951
חיה ועובדת בתל-אביב

אליזבת פייטון

נולדה בדנבורי, קונטיקט, 1965
חיה ועובדת בניו-יורק ובברלין

מורן שוב

נולדה בגני-עם, 1968
חיה ועובדת ביפו

יעקב שטיינהרדט

ז'רקוב, פרוסיה, 1887 – נהריה, 1968

הנרי שלזניאק

ניו-יורק, 1938 – תל-אביב, 1980

Rami Maymon, **Untitled (Urfa, Archaeological Excavation)**, 2009



Color photograph, inkjet print in a wooden frame, 18.5x27.5; 38x57 (see p. 80)

Something is not quite satisfactory in this photograph, or is it that the mind finds satisfaction in the only place that the photograph allows it, on the mat. Someone placed it there, with the careful improvisation allowed by the topography, but for what reason? To shade the geological-archeological strata that "asked" not to be discovered? To protect walkers from a hole that gaped in the ground? A staff of reed stretches between the edges of the hole, supporting the surface against caving in, slightly raising it to create a gentle silhouette of a pagoda, a tent or a house, that which is meant to cover our bodies yet remains gaping in this case.

Many surfaces create a tension between dimensions here, at times seemingly consenting to the vanishing point and spreading the surface downward, at times static like papercuts, like screens (on the left, the hole's blackness loses its depth until we seem to be facing a boat, and the reed is the oar leading it across the water).

The play of strata in the work's title (Urfa, Archeological Excavation) and its components - a hole in the earth, the surface and a mat whose hues echo the sky - brings to mind the three topological dimensions that Gilles Deleuze presents in The Logic of Sense. Deleuze distinguishes between three archetypes of a philosopher, presented by three directions of thought or three dimensions. For him, the question to be asked is the question of the direction or sense of direction, for thought in itself presupposes anchors from which and towards which it will develop. The vertical (or the ascent) responds to the Platonic archetype, the philosopher who aspires to the heights, climbing from the cave towards the heavenly ideas. The descent, into the depths of the earth, is the Nietzschean attempt to

reverse Platonic thought and lower it from the heavens (this approach is represented by the story of Empedocles, who chose to hold onto the hammer of the geologist and the speleologist on his descent into the volcano). The surface - the locus of the Deleuzian revolution, which leans on Stoic philosophy - undermines the dichotomous distinctions between abyss and elevation in favor of sailing or scurrying on the surface, where the logic of the lucid lurks.

What, then, is the movement lurking on the mat's surface? Is it not reminiscent of the mat-makers lazily lounging about the Pequod's decks, weaving the thread of time, warp and woof, chance and free will, "nowise incompatible - all interweavingly working together"? The rhizome, says Aïm Deüelle Lüski, seeks to present another metaphor for the act of thinking, in which every capillary, stratum or axis is forever connected with another limb. The mat is a centerless system of horizontal bifurcations; according to Yehonatan Dayan it is like the sea which Ishmael gazes at, the sea that is given to countless currents and variables. This is the photograph's answer to archaeology, the answer of the surface to the depths: a mat.

References

- Herman Melville, Moby-Dick [1851], Norton Critical Edition, edited by Harrison Hayford and Hershel Parker (New York: W.W. Norton, 1967), p. 185.
- Gilles Deleuze, The Logic of Sense (New York: Columbia University Press, 1990), pp. 127-133.
- Ohad Zehavi, A Logical Novel: Gilles Deleuze in-between Philosophy and Literature (Tel Aviv: Resling, 2005), pp. 95-100.
- Aïm Deüelle Lüski, "The Thought of the Rhizome," Resling 8 (Autumn 2001), pp. 11-24 [in Hebrew].
- Yehonatan Dayan, Aquapoetics: A Reading in Moby-Dick (Tel Aviv: Resling, 2012), pp. 142-161 [in Hebrew].

Moran Shoub, **As a Driven Leaf: The Story of Elisha ben Abuya by Milton Steinberg / translated from English by Yosef Luz (pseudonym of Yonatan Ratosh) / Tel Aviv: M. Neuman, 1946**, from the series **Topographies in Books and Notebooks**, 2012,



Inkjet print on Fine Art paper, 36.5x55
(see p. 74)

The photograph shows a book – a battered, torn object, which the teeth of time have clawed into, made into a topographic map or landscape. "As a Driven Leaf A" – declares its spine, for what has faded, dissipated and spread is always in a process of becoming further. Yet there is something eternal in the very vulnerability of the book, in the knowledge that the words imprinted in its pages are a story, a historical story in this case, a "once upon a time" that cannot be overthrown.

The story of Elisha ben Abuya sends invisible threads to Moby-Dick, in the manner of ideas, "as smoke is driven away" (Psalms 68:2), to bridge over distances. Ben Abuya, a Jewish sage from the third generation of *Tannaim*, became a heretic following the failure of the Bar Kokhba revolt (132–135 CE). The murder by the Romans of the rebel leaders, who continued to observe the Torah despite Roman edicts and persecutions, raised in full force the issue of divine providence. It was against this background that ben Abuya sought to scandalize and to establish himself as an apostate. His Otherness – recounted in tractate *Hagiga* with the announcement by a prostitute that "he is an other," his appearance "on a horse on the Sabbath", taken as the title of a 1947 novel by Moshe Shamir, and in Milton Steinberg's novel documented in the photograph – touches upon the otherness of both Ishmael and Ahab.

The Hebrew names of both Ishmael and Elisha bear the call unto God as a call for hearing and for salvation. Elisha's as well as Ishmael's move from one world to another is anchored in a spiritual search,

rooted in mental distress and a wish to shock, as Ishmael testifies: "whenever my hypos get such an upper hand of me, that it requires a strong moral principle to prevent me from deliberately stepping into the street, and methodically knocking people's hats off – then, I account it high time to get to sea as soon as I can."

Just as Ahab – whose soul, which "fed upon the sullen paws of its gloom," is embodied in rebelling against God, against a leviathan which is presented (in Christian commentaries to the Book of Job) as the symbol of God's cruelty to man – so does the bitter-hearted ben Abuya deny all. His entering into the Orchard (*Pardes*) is one of the earliest testimonies to mystical trends in Judaism, which according to the Mishna were strictly forbidden: "Every one who tries to know the following four things, it were better for him if he had never come into the world, viz.: what is above and what is beneath, what was before creation and what will be after all will be destroyed" (*Hagiga* 2, 1). Does this prohibition not delineate with its words the ocean and its many streams, the place where things lose their familiar dimensions and the borders of perception and consciousness change?

As a Driven Leaf and Moby-Dick both narrate the tales of the detached, one who has abandoned safe land in favor of a shaky fluctuation upon the surface and between worlds, one whose wish to merge them embodies the freedom of thought. It seems that each "Other" shields one truth in his heart: the testimony of his otherness, the words of a broken promise, the narration of a story.

References

- Herman Melville, Moby-Dick [1851], Norton Critical Edition, edited by Harrison Hayford and Hershel Parker (New York: W.W. Norton, 1967), pp. 12, 134.
- Orna Golan, Fiction and Reality: Genres in the Israeli Short Story, Unit 4: "On his Horse on the Sabbath" (Tel Aviv: Open University, 1984), pp. 21–40 [in Hebrew].

Noga Linchevsky, **Untitled**, from the series **Leviathan**, 2006–2008



Oil on canvas, 30x25
(see p. 64)

In the ancient days of the universe, many waters quenched the planets Mars, Earth and Venus. The surface of Venus was speckled with deep oceans, with waters enough to cover the whole planet; with time, however, the water receded, leaving behind only ravines, engraved in the ground by the currents. How did Earth escape a similar fate? Was it programmed in congruence with the human race? Such ideas are at the basis of what is termed the Anthropic Principle, which Nathan Aviezer discusses in the context of the arbitrary-dependent-religious relation between the human body and the world.

It is in this climate of conditions essential for the body's existence ("not too cold and not too hot, not too big and not too small, not too hard and not too soft") that the drawings of Noga Linchevsky's series Leviathan were made. They seem to demonstrate what scientists term the Goldilocks Principle: the problem of the gentle equilibrium between life and death.

The starting point for the series Leviathan is the River Thames Whale, an event that took place on 19 January 2006: a female Northern Bottlenose whale lost its way in the Ocean and was observed swimming upstream the Thames, passing along Parliament and Big Ben, projecting the course of Mrs. Dalloway, Virginia Woolf's protagonist, with the mythical light of the ancient sea, as it safely moved towards its destruction. The heroic rescue attempts, which were documented by live broadcasts, were accompanied by questions about the causes of the fateful navigational error that made the whale deviate from deep seas to the land. Huge cranes,

creatures of progression, lifted the whale, hands massaged its body and many eyes tensely followed the events, as if their own existence depended on its existence.

The drama brought to the surface the memory of the complex dialogue between the one who sheds the animal's blood and the one who saves it, between human civilization and nature. Such a dialogue takes place in Melville's Moby-Dick, too, in the movement between bisecting the whale (whose "tormented body rolled not in brine but in blood") and Ishmael's reading, who seeks to tell the story of the white whale in eco-poetical, ecological critical terms (as interpreted by Eyal Peretz and Yehonatan Dayan).

Linchevsky's drawings lay out a chain of movements-actions, which echo the disintegration of the body holding on to existence; they shift between amorphism and rigidity, between tension and relief. Deleuze and Guattari discuss the process of becoming, of metamorphosis, and conclude that as we observe the world, we become. Such a process takes place in Moby-Dick and is present in Linchevsky's series of drawings, which observe man as he is metamorphosed into a whale and creates what Deleuze and Guattari term a compound of sensations that requires nobody: an Ocean.

References

- Herman Melville, Moby-Dick [1851], Norton Critical Edition, edited by Harrison Hayford and Hershel Parker (New York: W.W. Norton, 1967), p. 244.
- Nathan Aviezer, "The Anthropic Principle: Relations between Man and World," at www.afikim4u.co.il/node/362 [in Hebrew]
- www.thameswhale.info
- Eyal Peretz, Literature, Disaster, and the Enigma of Power: A Reading of Moby Dick (Stanford, CA: Stanford University Press, 2003).
- Yehonatan Dayan, Aquapoetics: A Reading in Moby-Dick (Tel Aviv: Resling, 2012), pp. 171–174 [in Hebrew].
- Gilles Deleuze and Félix Guattari, What is Philosophy? translated by Graham Burchell and Hugh Tomlinson (New York: Verso, 1994).

Yael Yudkovik, **Untitled (Behind)**, 2005



Color photograph,
inkjet print, 80x63
(see p. 58)

What kind of sensation arises in us in the physical presence of the savage? The "loutish" presence of his body, which our soul identifies as flesh of our flesh, is both attractive and repulsive. Think of Queequeg's pagan arm hugging Ishmael's body, stirring in him a childhood memory: his stepmother, who abused him, is substituted in his hallucination with a magical, comforting hand; the savage's touch is the touch of the other.

The looking-glass of the savage - as shown by Montaigne in his essay "On the Cannibals" - has been used by civilizations since the ancient Greeks to differentiate themselves from other societies, deemed barbarous. The savage is placed on one end of the binary system, with the civilized man on the other. But Queequeg, Ishmael says, was "a creature in the transition stage - neither caterpillar nor butterfly."

Yael Yudkovik's male head wanders in such transitional zones; seen from "behind," it subverts the interpretation of the face as the key to man's inner essence, and adopts the method of Gilles Deleuze and Félix Guattari, who present the human body as an "agent" of reciprocal sensual relations with the world, rather than as a reflective being. In his book about Francis Bacon, Deleuze writes: "Bacon is a painter of heads, not faces, and there is a great difference between the two. For the face is a structured, spatial organization that conceals the head, whereas the head is dependent on the body, even if it is the point of the body, its culmination. It is not that the head lacks spirit; but it is a spirit in bodily form, a corporeal and vital breath, an animal spirit." The vanishing points delineated by the male head, the

escape routes from the face's socialization regime, lead (in Deleuze's terms) to becoming an animal or metamorphosing into an animal, for the animal's hypothetical nature is in the midst between inanimate and man. This transitional state is linked with the nomadic quality, with the motion from the constant to the changing, from the major to the minor.

"What is it?" ask the viewers facing the man's head, only later turning to "Who is it?" - a vagueness stemming from the image's abundant physicality. The luminous skin, taut around the skull, and the scar carved in the nape "touch" the viewer's living body, the same body that Maurice Merleau-Ponty posited as the foundation of consciousness. The male hunter archetype is constituted in Yudkovik's work in reverse: the hunter exposes his flesh as potential prey, while gazing towards an empty space devoid of objects. The hunter seems to embody the eternal yearning of the arrow that will never reach its destination, as in Zeno's paradox.

Can one imagine another end to Melville's novel, in which the white whale is hunted? The wall is torn asunder? In contrast to the visible reality, the physical proximity of hunter and hunted - to the point of merging in Ahab's case (his artificial leg, we remember, is made of whalebone) - constitutes a distance that cannot be achieved or domesticated. It is savage.

References

- Herman Melville, *Moby-Dick* [1851], Norton Critical Edition, edited by Harrison Hayford and Hershel Parker (New York: W.W. Norton, 1967), Chapter 4 ("The Counterpane"), p. 34.
- Michel de Montaigne, "On the Cannibals," in *The Complete Essays*, translated by M.A. Screech (London: Penguin, 1993).
- Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, translated by Daniel W. Smith (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2005), p. 19.
- Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, translated by Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), pp. 167-191.
- Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind," in *The Maurice Merleau-Ponty Reader*, edited by Ted Toadvine and Leonard Lawlor (Chicago: Northwestern University Press, 2007).

David Ginton, **Back of a Painting: Ekphrasis**, 2001



Oil on canvas, 160x115.5
(see p. 52)

"In this innovative, interdisciplinary painting, the English painter argues against the assumption that the image can be adequately described in words. In his view, words must always fail, because pictures possess a residue of 'meaningless' marks that can not be apprehended as signs."

The painting turns its back, but faces us. Flexible acrobatics stretch and turn the hidden over the manifest, language over image, and constitute a unique topology of contrasting thoughts-surfaces that co-exist on the same plane, as in the Möbius strip image, borrowed from mathematics and astronomy to Lacanian philosophy and used by Efrat Biberman to analyze David Ginton's works. How can one discuss a painting in which the words painted on its "back" argue against words, and its lines - which create mimesis in the painterly tradition of trompe-l'oeil - point to the rejection of that very tradition?

Maybe through a tale recounted to me by an English psychologist: one of his patients, a man in his fifties, experienced strong attraction to women only when he viewed them from their back. Delving into his childhood during therapy raised the tale of his mother, a hard-working woman who was often absent from home, and when at home was preoccupied mostly with washing up and doing housework. Her back turned to him as he played became a talking back. A movement of the shoulder blade, a raised shoulder, all became a familiar, recognized language. Ultimately, the turning of the back became a turning towards. The mother's back became her unimaginable face.

The back-face dialogue as an expression of deviant unachievable presence culminates in Chapter 86 of *Moby-Dick*, "The Tail." Melville devoted this chapter to the limb that characterizes leviathanic essence: its rounded stem that expands into two broad, flat palms, the strength embodied in its sinews, its graceful yet appalling gestures. It is not the first time in the novel where Ishmael seeks to capture elusive elasticity with his words, and in this sense, the whale's tail becomes a metonymy of Lacan's remainder, i.e. of the parts of the essence, which in meeting the language remain forever outside the linguistic category model. "The more I consider this mighty tail, the more do I deplore my inability to express it," says Ishmael. The whale's tail fractures the assumption that a back signifies that which moves away from us while a face signifies that which draws nearer. The front and back of this giant strength is the distance; the "back" of a painting hosts the distance, the otherness of the painting's face.

The Gintonian "backface," like Levinas' "language-face" (the Hebrew title of Hagi Kenaan's book on Levinas), offers a starting point for Ishmael's call from the depths of the invisible: "how [can I] comprehend his face, when face he has none? Thou shalt see my back parts, my tail, he seems to say, but my face shall not be seen. But I cannot completely make out his back parts; and hint what he will about his face, I say again he has no face."

References

- Herman Melville, *Moby-Dick* [1851], Norton Critical Edition, edited by Harrison Hayford and Hershel Parker (New York: W.W. Norton, 1967), Chapter 86 ("The Tail"), pp. 314-317.
- Efrat Biberman, "Ties and Loops: "David Ginton's Library," translated by Talya Halkin, cat. *David Ginton: David and I*, curator: Naama Haikin (Tel-Hai: The Open Museum of Photography, 2010), p. 222.
- Hagi Kenaan, *Emmanuel Levinas: Ethics as an Optics* (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 2008) [in Hebrew].
- "Ironic Hospitality: Dror Pimentel in Conversation with David Ginton," *History and Theory: the Protocols; Zug o Pered* (Bezalel online magazine, The Protocols of Bezalel's Young, Spring 2012): <http://bezalel.secured.co.il/zope/home/he/1333557679> [in Hebrew].

them together with a decisive line that threatens to nullify them. Could it be that, in striving to significance, Lincoln and Ahab both lost hold of reality? The line that stretches through Shelesnyak's work, says Gideon Ofrat (and I further stretch the line to his hero Lincoln and his "double" Ahab), expresses a constant tension between images of sought-after, almost utopian perfection, and its total loss, their loss.

References

- Herman Melville, *Moby-Dick* [1851], Norton Critical Edition, edited by Harrison Hayford and Hershel Parker (New York: W.W. Norton, 1967), Chapter 33 ("The Specksnyder").
- Galia Bar Or, "Henry Shelesnyak: My Painting Demands," cat. *Henry Shelesnyak: My Painting Demands*, translated by Richard Flantz (Ein Harod: Museum of Art, 2005), p. E47.
- Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, translated by Daniel Heller-Roazen (Stanford, CA: Stanford University Press, 1998).
- Yehonatan Dayan, *Aquapoetics: A Reading in Moby-Dick* (Tel Aviv: Resling, 2012), p. 133.
- Gideon Ofrat, "Henry Shelesnyak: Beauty's War against Death," January 2011 at www.gideonofrat.com [in Hebrew].

Michal Na'aman, *The Wailing Wall*, 1998



Oil and masking tape on canvas, 180.5x150
(see p. 48)

From Amiri Baraka's poem "Wailers"
as performed in Ron Mann's film "Poetry in Motion" (1981)
Dedicated to Larry Neal (1937-1981) and Bob Marley (1945-1981)

Wailers are we
We are Wailers. Don't get scared.
Nothing happening but out and way out.
Nothing happening but the positive.

(Unless you the negative.)

Wailers. We wailers. Yeh, Wailers.
We wail, we wail.
We could dig Melville on his ship
confronting the huge white mad beast
speeding death cross the sea to we.
But we whalers. We can kill whales.
We could get on top of a whale
and wail. Wailers. Undersea defense hot folk
Blues babies humming when we arrive.

Henry Shelesnyak, **Untitled**, 1980



Collage and acrylic on paper, 50x35
(see p. 44)

How many characters are in search of an author in Shelesnyak's work? Seemingly but one, its gaze turned forward to an imagined, utopian space. The hand leans on an armchair's rest (oddly reminiscent of a whale's head), as if attesting that true vision grows on the firm foundation of the now. The legs vanish due to the quality of the Xerox, washing the super-image of a leader who has become a myth onto the world of replicated, "handled" images.

In his collages from the series Lincoln, Shelesnyak dealt with the image of the American President (his childhood hero and role model) and of his assassin, John Wilkes Booth. In the catalogue of Shelesnyak's retrospective exhibition at the Museum of Art, Ein Harod, Galia Bar Or focuses on the caption attached to the aforesaid image of Lincoln in the book from which it was taken: "Feb. 9th 1864. A newly discovered photograph published for the first time in this book" - and finds in the relation between the caption and the photograph a meaning that shifts the viewer between times and planes of reference. How does knowledge of the leader's impending death influence the viewer observing the dated photograph? And how does knowledge of the artist's impending death influence the viewer of his dated work of art? Was Lincoln apprehensive, at the time of the photograph, of the approaching future, or was he confident of the imprint he had just left on time?

The image of the president adhering to the photography paper brings to mind the political theology prevalent in late-medieval Christian Europe, the belief that the royal sovereign is endowed with two bodies:

one corporeal and perishable whose source is nature, and the other spiritual and eternal, stemming from Divine grace. The ruler is thus identified with the kingdom, as a wholeness that serves as a meeting point between the worldly and the heavenly. The gaze in Shelesnyak's work touches the fading body in Lincoln's photograph - and our own gaze is drawn to the missing body of another leader, Ahab.

In Chapter 33 of Moby-Dick, "The Specksnyder," Ishmael describes how Ahab "politely" ransacks the social equality prevailing on whalers, and imposes an irresistible dictatorship on the Pequod. Ahab draws his sovereign-heavenly power from his damaged worldly body, and suspends the authority and hierarchy of the "paramount forms of the sea" with what may be termed "state of emergency" (or more specifically, "state of exception," in Carl Schmitt's terminology), that is - the political action taken in extreme cases, allowing for deviation from common laws in a way that gives expression to the innate violence inherent in every law.

Ahab's "present need," as befits the wide spaces of the ocean in which the Pequod was sailing, stretched the application of its limitations until the yearned-for capture of the whale and the return of order. According to Yehonatan Dayan, Ahab's political power aggressively and brutally demonstrates the paradox inherent in American democracy, diagnosed already by Alexis de Tocqueville, who saw two tendencies in the principle of equality: one leading to new thoughts, the other forbidding thought altogether. The democratic principle, which places equality of will alongside freedom of thought, enables Ahab to instill in the crew of the Pequod an abstract ethos of the struggle of good and evil and faith in common interests, when in fact they were stripped of their freedom.

Leading the political ship in the name of some high-principle, whether positive or negative, brings to mind the steps taken by President Lincoln in the 12 weeks between the surrender of Fort Sumter in April 1861 and his convening of Congress for a Special Session, whose resolutions' legality is still a matter of legal and historical controversy.

Lincoln is no Ahab, but his features resemble Ahab's jaw in Rockwell Kent's famous illustrations for Melville's novel. Representation of the real figure is merged into that of the fictional one, binding

Elizabeth Peyton, **Nick Reading "Moby Dick"**, 2003



Oil on wood panel, 38.1x30.5
(see p. 38)

His hands hold the book and his gaze is turned onward, to spaces that cannot be expressed. This is how Nick is reading *Moby-Dick*. Is there any other way to read the magical hallucination rife in the air? The stifling afternoon when the model sat for the painter, submitting to painting's routine staring, like a sailor aboard the Pequod? Elizabeth Peyton holds a brush anchored within the history of portraiture and a long dynasty of reader paintings. The traditional figure of a woman reading or holding a book is replaced with Nick's delicate features and the male painter - to whose gaze a reading maiden submits - is replaced with a female painter. The book, the declared space of language, remains as ever: an illegible patch of paint.

Opening the book in the painterly space raises the invisible passion to the surface, silently offering what cannot be seen, the experience of reading. The painting's title, unusually for reader paintings, reveals the title of the book being read. Who is hosting whom: the painting hosting the book? The book hosting the painting? Does *Moby-Dick*, embodied as a white patch which is both painterly and real, impart the hue's elusive character into Nick's face, infusing it with terror? Or is it that, in the sensuous celebration of color, in nature's full giving into the brush strokes (flowing over Nick's body and behind his back), the white is constituted as the "great principle of light," as the lack of color that shines its light on the objects?

Nick is reading, echoing the magic of the absent which imbues a painting as such: a medium held by the surface. His gaze responds to the many tales written by sailors, to the descriptions of the

marine experience as a reading through the ocean which necessitates a unique seeing. Nick's "sea-eye" (the gift of reading the book) sails in the book, deserting him for moments of contemplation and erring-wondering. If "there is no frigate like a book to take us lands away" (in the words of Emily Dickinson), then the painting is, like *Moby-Dick*, sunk in its own invisible identity.

References

- Herman Melville, *Moby-Dick* [1851], Norton Critical Edition, edited by Harrison Hayford and Hershel Parker (New York: W.W. Norton, 1967), Chapter 44 ("The Whiteness of the Whale").
- Garrett Stewart, "The Mind's Sigh: Pictured Reading in Nineteenth-Century Painting," *Victorian Studies*, 46:2 (Winter 2004), pp. 217-230.
- Hester Blum, *The View from the Masthead: Maritime Imagination and Antebellum American Sea Narratives* (Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 2008), part II, chapter 4 ("The Sea Eye"), pp. 109-132.
- There is no Frigate like a Book
To take us Lands away
Nor any Coursers like a Page
Of prancing Poetry -
This Traverse may the poorest take
Without oppress of Toll -
How frugal is the Chariot
That bears a Human soul.
(Emily Dickinson, "There is no Frigate like a Book").

In the parodical figure of Babbalanja, the Mardi island philosopher who shies away from the priesthood and repents towards the novel's end, Melville demonstrates his view that a philosopher is nothing but a religious man, for he too seeks to capture eternal truth with his spirit. On 10 November 1856, while touring Europe and the Levant, Melville visited his friend Nathaniel Hawthorne – author of *The Scarlet Letter*, to whom he dedicated *Moby-Dick* with admiration for his genius – who was then United States consul at Liverpool; it may be that Melville's Ishmael corresponds not with the name of the exiled son in Genesis, but rather with that of the lesser-known Ishmael son of Nethaniah [Nathaniel], of royal seed, from the Book of Kings. One evening, the two men went for a long walk, finally sitting down in a hollow among the sand hills. Melville, as he always did, began to reason of Providence and futurity, and of everything that lies beyond human ken, and informed Hawthorne that he had pretty much made up his mind to be annihilated but still did not seem to rest in that anticipation. "It is strange," Hawthorne concluded his diary entry,

"how he persists – and has persisted ever since I knew him, and probably long before – in wondering to-and-fro over these deserts, as dismal and monotonous as the sand hills amid which we were sitting. He can neither believe, nor be comfortable in his unbelief; and he is too honest and courageous not to try to do one or the other. If he were a religious man, he would be one of the most truly religious and reverential; he has a very high and noble nature, and better worth immortality than most of us."¹⁵

Hawthorne's conclusion might be prophetic. In referring to "most of us," he may mean their contemporary American writers, at a time when

15 Nathaniel Hawthorne, *The Portable Hawthorne* (New York: Viking Press, 1948), p. 588.

Melville's fame was declining, only to shine again after his death, making him an immortal author, the great light of his generation. He also touches upon the uniqueness of Melville's poetics: the constant, simultaneous movement towards two parallel plains and the persistent attempt to bring them together in infinity. This is writing towards the void. Melville the author is like a river flowing to the ocean, covering up and nullifying the more the story is written and exposed. Albert Camus was wrong to regard Melville as an existentialist: he is a mythological creator. Realistic existences that are time- and space-dependent are deconstructed in his writings from their specific particular foundations and deviate towards the eternal.

Ishmael, the ordinary seaman narrating *Moby-Dick*, is one of several of Melville's minor figures with literary leanings, such as Bartleby the Scrivener, or the Usher to a Grammar School or the Sub-Sub-Librarian, who supply for Ishmael the etymologies and literary sources at the beginning of the novel; here, with the wave of his hand, the minor librarian may open up all literary worlds; these tiny figures are the rivers flowing to the sea, minute units of time and space congregating into eternity. The means Melville chose to present the biggest topic, the biggest size – the whale – is the tiniest size. Yet, when one considers it, in this aquatic novel that turns around itself, the laws of physics are also subverted: unlike the biblical Jonah, Melville's Ishmael is a man who swallows a whale.

The sea about which *Moby-Dick* was written keeps moving. Readings pass and readings come and the sea abides for ever. Whales and captains, mariners, renegades and casatways all, like concentric rings in the water, are expelled and congregate again at the same point, thrown to the deep, scratch soil from the bottom of the abyss and float back onto the morning of that Monday, 3 June 1839, when the young Herman Melville was taken on as an ordinary seaman aboard the small three-masted St. Lawrence, from whose stern he first saw the open sea.

"tend to the preservation of that individual, and [...] its offspring. Natural Selection, as we shall hereafter see, is a power incessantly ready for action, and is as immeasurably superior to man's feeble efforts, as the works of Nature are to those of Art. [...] [A]ll organic beings are exposed to severe competition [...] including (which is more important) not only the life of the individual, but success in leaving progeny."¹¹

Let us add eroticism to hermeneutics. Let us step on board the Pequod in Chapter 95 and scan "a very strange, enigmatical object [...] an unaccountable cone," described by Ishmael, which is the sperm whale's penis:

Look at the sailor, called the mincer, who now comes along, and assisted by two allies, heavily backs the grandissimus, as the mariners call it, and with bowed shoulders, staggers off with it as [...] he now proceeds cylindrically to remove its dark pelt, as an African hunter the pelt of a boa.¹²

The description of the systematic dismemberment of the hunted whale does not skip this important detail. The action here becomes a ritual act: it is a castration ceremony. But it is no more than an echo of a ceremony held previously at sea, in Chapter 41, where Ishmael describes the first meeting of Ahab and the white whale: "And then it was, that suddenly sweeping his sickle-shaped lower jaw beneath him, Moby Dick had reaped away Ahab's leg, as a mower a blade of grass in the field."¹³ And if these leading words and phallic symbolism that transfers penis to leg are not enough, let us further examine Ahab's severed limb in Chapter 106:

11 Charles Darwin, *The Origin of Species by Means of Natural Selection, or The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life* (London: John Murray, 1859), pp. 61–62.

12 *Moby-Dick*, pp. 350–351.

For it had not been very long prior to the Pequod's sailing from Nantucket, that he [Ahab] had been found one night lying prone upon the ground, and insensible; by some unknown, and seemingly inexplicable, unimaginable casualty, his ivory limb having been so violently displaced, that it had stake-wise smitten, and all but pierced his groin; nor was it without extreme difficulty that the agonizing wound was entirely cured.¹⁴

Moby-Dick suddenly becomes an eco-poetic theater of the absurd. The curtain is raised; onto a stage covered with blue undulating cardboard waves enters the white whale, swimming about. A grief- and madness-stricken Shakespearean king follows him; they struggle, in a clinch. The whale reaps off the king's penis and the king extracts a boat-shaped sickle and chases the whale's penis. In the background, a rope hangs down from the ceiling, lowering a coffin decorated with hieroglyphics, upon which lies a tattoo-covered sailor who breaks into a monologue about endangered animals.

This stream of reading, however, also changes its current. The struggle between man and whale over the right to be called a supreme predator charges Ahab's character with exceptional intensity. From the ship's carpenter who mends his leg, he requests mighty limbs and shoulder blades, the body of a giant, a monster. As Ahab attacks Moby Dick, he sheds human dimensions and becomes a demiurge. Physics mingles into metaphysics, and their combination disperses a mythical haze. And who is the monster? What was Moby Dick and what was Ahab? Like an ocean whirlwind, the novel exposes its depths and covers up again. "I have written a wicked book," Melville would say, having finished writing it, like a poet returning to the land of the living from the netherworld.

13 *Moby Dick*, pp. 159–160.

14 *Moby-Dick*, p. 385.

Indeed, may God preserve us from this ferocious living meat grinder. Yet, in *Moby-Dick* Melville leaves the sharks behind and heads for the deep waters of the sperm whale. The white shark is excluded to shallow waters, to the author's footnote:

As for the white shark, the white gliding ghostliness of repose in that creature, when beheld in his ordinary moods, strangely tallies with the same quality in the Polar quadruped. This peculiarity is most vividly hit by the French in the name they bestow upon that fish. The Romish mass for the dead begins with "Requiem eternam" (eternal rest), whence REQUIEM denominating the mass itself, and any other funeral music. Now, in allusion to the white, silent stillness of death in this shark, and the mild deadliness of his habits, the French call him REQUIN.¹⁰

This footnote is hidden in the chapter dealing with the whiteness of the whale, where Ishmael attempts to analyze the sense of alarm and nameless horror which Moby Dick awakened in him. The feeling is similar, but the deadly, wide jaws that might suddenly leap from the waves, the teeth of the ocean, have undergone a conversion in the passage from *Mardi* to *Moby-Dick*. In his laboratory, his writing room, Melville, an alchemist of literature and sea, metamorphosed a shark into a whale.

Indeed, when examining Moby Dick's actions in the novel's final chapters, during the chase, a pattern of behavior is revealed that is not befitting a sperm whale. Moby Dick dives under Ahab's boat and shoots up perpendicularly with wide-open jaws; when the people fall into the water, he closes on them with ever-decreasing circles. This is a shark's attack mode.

In the early 19th century, simultaneously with the publication of "Mocha Dick," whalers began reporting a change in the behavior of sperm whales. Ships returning from South America, instead of presenting abundant bounty of spermaceti and blubber with hair-raising tales of bravery, described voyages of horror against deadly, aggressive creatures. One incident that became especially renowned was the sinking of the Essex: in 1820, it came upon an enormous sperm whale, some 85 feet in length, floating motionless on the surface with its head facing the ship. It made no attempt to flee at the sight of the ship, but went on floating and assessing it with its gaze, as the pulleys were lowering the whaling boat to sea. Suddenly, it hurled itself towards the ship, and the men of the Essex discovered to their horror, just as their bow was attacked and crashed, that it was they who had been hunted by the whale.

Moby Dick, drowning Captain Ahab's Pequod in exactly the same way, is a relative of Mocha Dick and the whale of the Essex. Although not anomalous, he expresses the anomalous event that Melville had touched upon. It was an evolutionary fluctuation, a metamorphosis stemming from an ongoing process.

The history of whaling is as ancient as the history of writing. The ancient Norwegians and Japanese hunted whales trapped in shallow waters already in the third millennium BCE. But in the 17th century, along with industrialization and the proliferation of maritime trade, the scale of whaling expanded. Within two centuries, the accelerated killing brought the whale to near-extinction. The distorted figure of the white whale is thus a portentous omen, like that used by Poseidon to demonstrate his dissatisfaction with human behavior; just as he placed Charybdis on Odysseus' way, so he set Moby Dick at humans, in order to let them know they had distorted nature and deviated from the set course. Moby Dick is an ecological monster.

One can read *Moby-Dick* as a war between species: Ahab against Moby Dick, man against whale. The struggle of evolution is about gaining advantages, which, as Darwin notes in Chapter 3 of *The Origin of Species*,

as sperm whales, abound. And since some harpooners believe that whales, like the silver ore in Peru, run in the veins through the ocean, we must traverse *Moby-Dick's* longitudes at Melville's poetical latitudes.

Mardi and a Voyage Thither is Melville's third novel and first work of fiction. Many scholars view it as a preliminary draft for *Moby-Dick*; the journeys undertaken by the novel's protagonists through the allegorical islands of the Mardi Archipelago travel within the amniotic fluid in which the white whale's embryo had already been swimming, hidden from the eye. The buds of Melville's marine poetics and philosophy, first seen in *Mardi*, reached their full blossom in *Moby-Dick*. But where is the whale? For *Mardi's* narrator and nameless hero departs from his ship after three years of navigating around the Galapagos, without finding even one whale. Indeed, except for one enchanted vision appearing from phosphorescent waves, the whale is absent from *Mardi* – but Ishmael is there.

Mardi's narrator and nameless hero, henceforth Taji (the name of an inferior demi-god in the Mardi islanders' folklore, which he had adopted), is a philosopher and amateur scientist. Like Ishmael, Taji often delays his plot for the sake of reflections and rhetorical sailings on various topics, such as the sea currents, the nature of the winds, and mostly the creatures of the ocean. Under his probing eye the face of the water becomes the glass ceiling of a gigantic aquarium, as he talks about the valiant sword fish (which he calls a "Chevalier"), the lordly shovel-nosed shark and its retinue of pilot fish that apprise his vicinity for prey in return for tidbits that fall from its fangs; he removes the wing of a dead flying fish, spreads it to dry and examines its transparent isinglass in the sun; and in Chapter XIII he even "commend[s] the student of Ichthyology to an open boat, and the ocean moors of the Pacific."⁹ In this chapter, Melville constructed the frame used by Ishmael for the "Cetology" chapter in *Moby-Dick*

(Chapter 32), in which he systematically classified the various genera of whales; Taji, in contrast, classifies sharks: he recounts their names, colors, signs and characteristics, even examining them by the effect they have upon the seaman. Thus the blue shark evokes wonder with his dandyish movements; the tiger shark stirs up deep loathing for its scavenging way, following ships to pick up garbage flung to sea, or a wretched sailor; whereas the white shark evokes horror.

The whaler does not fear the whale. This is the rule by which those who dare the ocean's giants live. Writing about Mocha Dick, Reynolds notes the case of a harpooner who tried to kill himself after being accused of cowardice. The only one who dares to exhibit fear in *Moby-Dick* is Pip, the bell-boy. But the white shark is a different story altogether. Of all sharks, asks Taji the whaler, may God save him from the white shark.

In 1833, zoologist Andrew Smith gave the white shark its generic name *Carcharodon*, derived from the Greek *karcharos*, sharp or jagged and *odous*, tooth. The white shark's length may reach 19 feet, its weight – 2 tons. Its jaws have two upper and lower rows of teeth, four in all; each row has 30 teeth; figure it: each sharp and jagged tooth measures 4 centimeters. Throughout its life, the white shark breaks off and replaces some 35-thousand teeth, thus maintaining ever-fresh and hungry teeth. Its bite force can reach 18,000 Newton (almost 2 tons): i.e., with each bite it compresses its body weight. When biting, it shakes its head wildly; the scent of blood excites and stupefies its senses, and it continues biting relentlessly, blindly, hither and thither, until it is all over. The white shark has no spermaceti and therefore never rests: it is forever in motion, a motion dictated by an instinct, dating back millions of years, that translates the water fluctuating around it for its primitive fish brain, always the same information: prey. For the white shark has no enemies. It feeds on dolphins, seals, water fowls, fishes, humans. It is always the survivor, the strongest and fittest of its species; already *in utero*, the white shark consumes its womb-mate brothers and sisters.

9 Herman Melville, *Mardi and a Voyage Thither* (New York: Library of America, 1982), p. 699.

The white silhouette of Moby Dick's hump signifies him as essentially irregular. Yet, in order to become irregular he must first belong to a certain group or order from whose rules he will deviate. The rules that Moby Dick breaks are the rules of hunting, along with the hunter-hunted power balance between man and whale. For, apart from the Orca whales, most Cetacea, including the sperm whales (or Physeterida, which may delight their chasers with a bumpy pursuit), with whom Moby Dick is classified, from the smallest dolphin to the largest blue whale, are quiet, gentle creatures.

How, then, was the monstrous whale born? What is its origin?

In 1839, at the time when ordinary seaman Melville set on his first voyage, dividing his time – as he would in the novels he would later write – between philosophical musings and marine adventures, the New York magazine *Knickerbocker* published an essay by Jeremiah N. Reynolds, a seasoned traveler. Reynolds – journalist, amateur scientist and geographer who had sailed the world – was the inspiration for two of the most famous American seafaring tales: *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* by Edgar Allan Poe,⁶ who was fascinated by Reynolds' lectures on hollow earth (hell, some believed in those days, was right under our feet), and Melville's *Moby-Dick*.

Reynolds' essay was titled "Mocha Dick: Or the White Whale of the Pacific: A Leaf from a Manuscript Journal." Mocha Dick was a real whale, named after the Mocha Island, at latitude 38°28' south, off the shores of Chile. In the early 19th century, tales of whalers and sailors encountering it began emerging from this area of the Pacific Ocean. Most of the essay is a direct quote from the first mate of the whaler Penguin, describing (with obvious pride) his part in the hunting of Mocha Dick. However, as Reynolds wrote, "Before we enter into the

6 Edgar Allan Poe, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* (New York: Harper & Brothers, 1838).

particulars of this triumph [...] it may be proper to inform the reader who and what Mocha Dick was."⁷

Mocha Dick was an old bull whale, who had come off victorious in a hundred fights with his pursuers. His ferocity and size – some 70 feet long – were enormous. He flung the water from his nose in lofty, perpendicular volumes, roaring like the vapor of a powerful steam engine. Barnacles, shells and other marine parasites had clustered on his head, and on his back he carried a mass of harpoons and irons stuck in his thick skin yet unable to pierce his armor, attesting to the defeats of his chasers. Yet, according to Reynolds, his most singular visual detail, stemming from his age or from being a freak of nature, was his color: "he was white as wool! [...] Viewed from a distance, the practiced eye of the sailor only could decide, that the moving mass, which constituted this enormous animal, was not a white cloud sailing along the horizon."⁸

Mocha Dick undoubtedly wandered from Reynolds' essay into Melville's novel, where he was resurrected as Moby Dick. However, this is not a complete answer to the white whale's identity. For Mocha Dick was named after the island of Mocha; what was Moby Dick named after? There is no place named Moby, thus his name conceals a non-existent place (utopia?), a void or an abyss that gapes in reality. We must continue, therefore, scanning the horizon of possibilities for Moby Dick's origin.

From the shores of Chile the winds pull west to the tropical Pitcairn Islands near the tropic of Capricorn, where the mutineers of the Bounty settled, and north-south to the Galapagos Islands, also called the Enchanted Islands, by reason of the many wild currents and eddies that encounter you there. There, at certain seasons, the Cachalots, also known

7 Jeremiah N. Reynolds, *Mocha Dick, the White Whale of the Pacific* (New York: Cameron & Ferguson, 1870; Scribner's Sons, 1932), p. 5.

8 *Ibid.*

structure reminiscent of a pyramid or a sphinx or some kind of colossal ancient structure. Their similarity is isomorphic, and the formal qualities it shares with the wonders of the ancient world are exaggeration, monumentality and imperviousness. Like them, *Moby-Dick* is a worldly construction seeking to represent the heavenly. Such structures are always built by a god-king; and the questions keep flowing, gushing, seeking. Is this a novel written for the sake of Ahab, the Mogul captain, in order to raise him to heaven through its pages? Are the boundless depths of the sea analogous to the heavenly firmaments? Or is it perhaps written for the sake of Moby Dick, the minister of the sea? Whose song is the poet Ishmael declaiming?

O Captain, my Captain! Against whom did you prepare war in the name of the devil? The moment the white whale emerges from the depths is an epiphany. So it is written, so it is read. But is there any "revelation" in a whale swimming the waters? What was Moby Dick – an animal or a monster?

"Captain Ahab," said Tashtego, "that white whale must be the same that some call Moby Dick."

"Moby Dick?" shouted Ahab. "Do ye know the white whale then, Tash?"

"Does he fan-tail a little curious, sir, before he goes down?" said the Gay-Header deliberately.

"And has he a curious spout, too," said Daggoo, "very bushy, even for a parmacetty, and mighty quick, Captain Ahab?"

"And he have one, two, three – oh! good many iron in him hide, too, Captain," cried Queequeg disjointedly, "all twiske-tee be-twisk, like Him – him –" faltering hard for a word, and screwing his hand round and round as though uncorking a bottle – "like him – him –"

"Corkscrew!" cried Ahab, "aye, Queequeg, the harpoons lie all twisted and wrenched in him; aye, Daggoo, his spout is a big one, like a whole shock of wheat, and white as a pile of our Nantucket wool after the great

annual sheep-shearing; aye, Tashtego, and he fan-tails like a split jib in a squall. Death and devils! men, it is Moby Dick ye have seen – Moby Dick – Moby Dick!"³

No, it is no regular whale. The Indian, the African and the Polynesian, who are familiar with the animal and spirit kingdoms, are well aware of this. Like a matter of holiness or of heresy, he has been removed from the proprietary form. This whale has a name, his movements are strange, all past attempts to hunt him have failed, his color is unusual and his size, power, agility and intelligence far exceed those of all his species.

However, Starbuck, the first mate, is no marine novice either. "Vengeance on a dumb brute!" cried Starbuck, 'that simply smote thee from blindest instinct!"⁴

Indeed, after all, it is nothing but a marine mammal that in ancient times resembled an enormous seal, and as its food on earth became scarce, its fins, packed with blubber and blood, forced him into the deep waters to eat, breed, survive. Let us consider the movement of the water, the thoughts. The questions keep flowing, gushing, seeking. What was Moby-Dick? An animal or a monster? A question is now added: what is monster?

The etymology of the word derives from the Latin *monstrum*, meaning a portentous sign announcing the wrath of the gods to humans. Cicero and Varo debated its origins: the former claimed it originated in *monstrare*, meaning to show, whereas the latter considered it derived from *monere*, i.e. to warn. The monster is always visible and can be pointed to; its form bears witness to its irregularity.

"There she blows! – there she blows! A hump like a snow-hill! It is Moby Dick!"⁵

3 *Moby-Dick*, pp. 142–143.

4 *Moby-Dick*, p. 144.

5 *Moby-Dick*, p. 446.

South Pole. He never returned home. There was nothing to interest him on land. As an exile, he kept wandering and telling his tale. He had become – so he realized one day, seated atop the mast – a wandering tale. Years later, in Tomakomai harbor in Japan, he bought paper, ink and a sharpened pen (which had caught his eye as it reminded him of the shark-tooth stylus used by the islanders of the South Seas to tattoo their skin) and settled to write down his past. However, he had told his tale so many times, that the facts all whirled in his memory as in the whirlpool that had sunk his ship; the images trickled into each other, identities and meanings metamorphosed into each other, events became signs, simple occurrences seemed like portentous symbols, until he was no longer certain of his own part in that drama: had he played the part of an ordinary seaman, an experienced harpooner tattooed all over, or a gloomy, scarred captain? Therefore he wrote like the open sea on whose waves he had wandered, submitting to the changing winds and currents, intertwining reality and imagination without let or hindrance. Finally, when his work was done, he discovered he had painted a whale with his words.

"What the white whale was to Ahab, has been hinted; what, at times, he was to me, as yet remains unsaid."² Thus Ishmael begins the sermon about the whiteness of the whale (Chapter 42), in which he discusses the color unique to Moby Dick's skin. In his usual manner, he ties in his reflections and experiences with examples from nature, literature, history, architecture, ethnic habits, theology, mythology and etymology, raising hypotheses and counter-hypotheses; against the holy dimension of whiteness he presents its horror, against its nobility – its terror, against its attraction – its repulsiveness; concurrently he will realize that white

2 Herman Melville, *Moby-Dick* [1851], Norton Critical Edition, edited by Harrison Hayford and Hershel Parker (New York: W.W. Norton, 1967), p. 163 (henceforth, *Moby-Dick*).

as a thought is no different from white as a color, as a non-chromatic hue that simultaneously embodies the colors of the rainbow, absorbing and exuding concomitantly every possible meaning.

And what was the white whale to Ishmael?

Moby-Dick is a mysterious novel. Its power is in its vagueness, in that great invisible, which despite all that is revealed within its pages seems to reveal nothing at all. Like the sea, it remains open. The questions it raises remain unanswered, and therefore continue echoing themselves, asked again and inviting many readings. And the readings turn up in reading. Melville's Ishmael is not a heteronym, i.e. a doppelganger or fictitious narrator; he does not write: he reads. Like Father Mapple sermonizing the biblical tale of Jonah (Chapter 9), Ishmael sermonizes the tale of his whale, reading into the things which he himself is writing about the things that he himself has experienced: reading into the experience makes the world into a narrative complex creation, existence opens up as a book, the details of reality undergo dramatic encoding and mataphorization; life joins literature through textual capillaries, bodies meet bodies and their movements in space are intertwined with corresponding affinities; the mythical-poetical foundations of reality are exposed. This is an engorged, vibrating world, where each revealed object has a hidden meaning. But who is wise enough to read all these? Prophets, sorcerers and shamans are required here, for even the stars balancing in the heavens and their touching courses outlining white letters on the night's black pages; even flocks of birds laying out scrolls among the ever-changing clouds; and even the forlorn albatross turning its circles, the squid's vast mass slowly radiating its long arms from the center, and the whale's vectorial spray that evaporates in the horizon with countless flickers of water and light – all these are the secret hieroglyphics that adorn the walls of the universe's maze.

Thus *Moby-Dick* was written as a reading of the ancient, literary foundations of human existence. There is something in the novel's

Epilogue

Suspended attention is a testimony and a gaze. As he drifts through the silent sea, Ishmael weaves a course of escape and suspense alike. Ishmael responds to the ticking of the clock that allots minutes, hours and days, to the infinite series of the sea as they flow along beyond one-dimensional and decisive stances, and offers us the way of creation, which, according to Blanchot, draws those who are devoted to it beyond the point where it experiences impossibility.

If we sought in our journey a gaze at the elusive, what does the whale see when it gazes at us? Because of the positioning of its eyes, the whale must see one distinct picture on one side and another distinct picture on the other side, while "all between must be profound darkness and nothingness."⁶³

Sailing into the Void

Yehonatan Dayan

The river is a miserly poet,
Bestowing its beautiful poems
Upon none but the sea
– Marwan Makhoul, "The River"¹

It was early on a Monday, 3 July 1839, when the young Herman Melville was taken on as an ordinary seaman aboard the small three-masted St. Lawrence, from whose stern he first saw the open sea. In the midst of the journey he first experienced the odd phenomenon, well-known to seafarers: in the absence of visible land, the horizon is blurred and lost, and as the clouds and the sea foam disappear, blue takes control of all hues, water and sky trickle into each other and the world turns over.

The Pequod eventually sank, taking all her men – bar one – into the unaccountable depths. Answering the sailors of the ship that picked him up into her bosom from the desolate sea upon which he had been floating, the castaway replied after a long silence: "Call me Ishmael." He joined them on their journey. He performed his chores with forlorn calm, but during moments of leisure he would fascinate them with tales of his adventures, into which he would weave his strange reflections. When they moored on one of Peru's desolate shores for fresh water, he secretly deserted them and boarded another ship, headed for the

1 Marwan Makhoul, "The River," in *Land of the Sad Passion Fruit* (Beirut: Al Jamal, 2011) [in Arabic].

out a closed space for linear and solid things. It is the difference between a smooth (vectorial, projective, or topological) space and a striated (metric) space: in the first case, 'space is occupied without being counted' and in the second case 'space is counted in order to be occupied'.⁵⁵

Melville intertwines the two spaces: a hooped-Ahabian space and a rhizomatic space that is a marine-leviathanic-Ishmaelite unhooped space: "to any one not fully acquainted with the ways of the leviathans, it might seem an absurdly hopeless task thus to seek out one solitary creature in the unhooped oceans of this planet. But not so did it seem to Ahab, who knew the sets of all tides and currents; and thereby calculating the driftings of the sperm whale's food; and, also, calling to mind the regular, ascertained seasons for hunting him in particular latitudes; could arrive at reasonable surmises, almost approaching to certainties, concerning the timeliest day to be upon this or that ground in search of his prey."⁵⁶

Ahab, the worldly embodiment of the hooped space, takes mystery from the world through a practical procedure – a magical technique characteristic of the hunt-painting on cave walls. Tracing lines on the chart is an anticipation of an awaited result, acquiring control of the whale. The awe attendant to this act despite everything stems from the fact that the Ahabian monomania (whose object is a whale, i.e. a signified objecting to signifying) abrogates the gap between representation and reality and views the one as the direct, inalienable continuation of the other. Miraculously, Ishmael relates, a heavy pewter lamp hangs over Ahab's head (rocking with the motion of the waves), casting shadows over his brow "till it almost seemed that while he himself was marking out lines and courses on the wrinkled charts, some invisible pencil was also tracing lines and courses upon the deeply marked chart of his forehead."⁵⁷ The hunting courses projected onto Ahab's brow offer a

55 Deleuze and Guattari, *supra*, note 53, p. 361–362.

56 *Moby-Dick*, Chapter 44 ("The Chart"), pp. 171–172.

57 *Moby-Dick*, Chapter 44 ("The Chart"), p. 171.

chart different from the (static) one he drafted. The lines of this chart, which points to a critical awareness of the space's liquidity, turn Ahab's body – like that of the whale – into an illegible text.

And what about the line? With its complex twists, with its exposed ends, it can create and destroy.

In the chapter "The Line"⁵⁸ Ishmael describes the line used by whalers to seize the whale. As in many other chapters in the novel, Melville combines here a detailed (at times exhausting) description with a philosophical narrative. The whale-line – with details of its varying materials, thickness, its coils twisting like deadly snakes – is the illusion of control represented in the form of the hunter. For the line, as Robert Tally notes, is a metonymy and a representation of an unrepresentable totality,⁵⁹ or in Melville's words: "the wrapper and envelope of the storm."⁶⁰

In her thoughtful essay on the line, Aviva Uri described it as "a ray we do not yet know the essence of. But I see it clearly; everything we do, outline or engrave brings us to tears with our incapacity, with our knowledge's incapacity, a line's end, is there an end?"⁶¹ Like Uri, Ahab sees the world in the paper, but a chasm lies between them regarding knowledge and control. The knowing line is about to be bound around Ahab's neck and drag him to the abyss. This cruel fate, Melville tells us, does not stem from Ahab's idiosyncratic hubris but rather from an existential foundation: "But why say more? All men live enveloped in whale-lines. All are born with halters round their necks."⁶²

58 *Moby-Dick*, Chapter 60, p. 238 ff.

59 Robert T. Tally Jr., *Melville, Mapping and Globalization: Literary Cartography in the American Baroque Writer* (London: Continuum, 2009), p. 132.

60 *Moby-Dick*, Chapter 60, p. 241.

61 Aviva Uri "The Line," *The Boundaries of Language: Perspective on Israeli Art of the Seventies*, translated by Richard Flantz, edited by Mordechai Omer (Tel Aviv Museum of Art, 1998/2008), p. 576.

62 *Moby-Dick*, Chapter 60, p. 241.

rather an accessible open space for those "tormented with an everlasting itch for things remote."⁴⁸ Thus, the space is not an unbridgeable abyss but a basis for discussing an event without abrogating its inherent mystery.⁴⁹

The Chart: Lines and Hunting Courses

"Had you followed Captain Ahab down into his cabin after the squall that took place on the night [...] you would have seen him go to a locker in the transom, and bringing out a large wrinkled roll of yellowish sea charts, spread them before him on his screwed-down table. Then seating himself before it, you would have seen him intently study the various lines and shadings which there met his eye; and with slow but steady pencil trace additional courses over spaces that before were blank."⁵⁰

Take your eyes off Ahab's resolute figure for a moment, Ishmael suggests at the opening of the chapter "The Chart." Uncover with me, the omniscient narrator, the descent to that hidden space in the belly of the ship, where Ahab is revealed in his strength and weakness alike, struggling to capture an image and bring it to the surface. In this act, in descending to the layers hidden from the eyes of his team of hunters, Ahab becomes an artist working under cover of a broken promise. Instead of wondering about the sublimity of the existential void, Ahab chooses to view it as a surface for a line and a course for hunting. The ownership of the image, of the whale, is what will repair the breach and constitute the expansion of the body, the restoration of the stump. However, Ahab traces courses over spaces that were blank before, representing former voyages of pursuit of the whale. With his stubborn (and idiosyncratically expressive) repetition, which seems to try to create a magical image-drawing circle, Ahab exposes

48 *Moby-Dick*, Chapter 1 ("Loomings"), p.16.

49 See Ascher, *supra*, note 46, p. 188.

50 *Moby-Dick*, Chapter 44 ("The Chart"), p. 171.

the impossibility of returning to the origin; thus his character is dissolved into that of Bartleby the Scrivener, doomed to make copies.

Yet, it is not just the characters of Ahab and Bartleby that merge into each other; in his very choice of a "chart," Melville opens an almost infinite reading of questions of representations, which we can touch upon only briefly here.

Is there an object that can fold a world into itself? – this is what the Melvillian chart asks, pointing at the novel *Moby-Dick*, which has become a spatial net seeking the whole truth in an attempt "to include the whole circle of the sciences, and all the generations of whales, and men, and mastodons, past, present, and to come, with all the revolving panoramas of empire on earth, and throughout the whole universe."⁵¹

Since the charted surfaces drafted by Melville's words are not the territory⁵² (for real territories refuse be charted), one may ask how the surface holds real depths whose threshold it is. Melville's literary cartography embraces two spaces, unfolded by Gilles Deleuze and Félix Guattari, adopting *Moby-Dick*'s nomadic approach. In *A Thousand Plateaus*,⁵³ Deleuze and Guattari seek to subvert traditional forms of chronology and Euclidean geometry, and attack the binary relation between representative text and represented world.⁵⁴ They regard the nomad's space as different from that of the state, which demonstrates ownership of territory: "The model is a vertical one; it operates in an open space throughout which things-flows are distributed, rather than plotting

51 *Moby-Dick*, Chapter 104 ("The Fossil Whale"), p. 51.

52 In an echo to philosopher and scientist Alfred Korzybski's statement that "the map is not the territory."

53 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, translated by Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987).

54 See Ariella Azoulay and Adi Ophir, "A Thousand Plateaus: Proposition XIV. Situation," *Theory and Criticism* 17 (Fall 200), pp. 123–130 [in Hebrew].

Inn, we recall, enabled the assumed visibility of the oil painting – but in the marine space the shadows prevail, blending in the light until they sink into darkness. At the heart of the savage literary darkness, between appearance and disappearance, seeing the invisible occurs.

In his book about the structure of images, Georges Didi-Huberman fractures the boundaries of gazing at art, which recognizes only three categories: the visible, the legible and the invisible. "There is, however, an alternative to this incomplete semiology. It is based on the general hypothesis that the efficacy of these images is not due solely to the transmission of knowledge – visible, legible, or invisible – but that, on the contrary, their efficacy operates constantly in the intertwining, even the imbroglio."⁴³ Didi-Huberman's "whale" – the intertwining gaze – demands the abstention from clarifying everything immediately in favor of what he terms (and Melville would probably have adopted) "suspended attention."⁴⁴

We will pause, nevertheless, as befits the Pequod's stubborn movement, over Ishmael's words that constitute the whale as unrepresentable. The question "what is seen" or "what is visible" is interesting in relation to the question "what can be said." Ishmael observes and sees – but we, the readers, are only provided with testimony of the seeing. For, as Eyal Perez writes, "the novel *Moby-Dick* is presented as the testimony of one Ishmael, a survivor to a terrible disaster at sea, for which there are no other witnesses. Here the problem of the literary text is allegorically presented as the problem of an utterance, an utterance telling of a disaster, an utterance that can have no external guarantee, no external authority, other than its actual taking place."⁴⁵

43 Georges Didi-Huberman, *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art*, translated by John Goodman (Pennsylvania, Pennsylvania University Press, 2005), p. 16.

44 *Ibid.*

If we choose to ascribe the unrepresentability of the whale to the question of testimony, it is not linked – according to Jacques Rancière – with the failure of representation, but with the transition from what he terms the politics of representation to the politics of aesthetics. In an essay titled "Are Some Things Unrepresentable?" Rancière points to what he considers the over-use of the idea of unrepresentability.⁴⁶ He identifies the politics of representation already in Aristotle's writings, with a premise that there are some topics that can be treated with artistic tools and others that are wholly unrepresentable (this is Ishmael's claim, too). The politics of aesthetics, which replaced the politics of representation, subverts this distinction in favor of a claim of counter-representation, i.e. a system liberated of the limitations of representation forced upon it by the preceding politics.

Rancière criticizes both these politics since they both use – though under different flags (development of sublime forms, the singularity of phenomena) – the discourse of non-representation, which is based on or adjacent to representation. This is not the place to expand on this fascinating question,⁴⁷ but Rancière's suggestion may remind us that, despite Ishmael's assertion that the whale is the "one creature in the world which must remain unpainted to the last," his full testimony – the huge floating novel *Moby-Dick* – does not outline an impassable boundary but

45 Eyal Peretz, *Literature, Disaster, and the Enigma of Power: A Reading of Moby-Dick* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2003), p. 19; see also Shoshana Felman and Dori Laub's discussion of the Holocaust as an "event without witness" in *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* (New York: Routledge, 1992).

46 See Anat Ascher's essay "The Political Dimension of the Unrepresentable: Rancière, Lyotard and the Silence of the Archive," in A.D. Lüschi, *Reality/Trauma and the Inner Grammar of Photography* (Tel Aviv: Shpilman Institute of Photography, 2012), p. 178 [in Hebrew].

47 See Jacques Rancière, *Dissensus: On Politics and Aesthetics*, edited and translated by Steven Corcoran (New York: Continuum, 2010).

like a fine engraving. As Merleau-Ponty's "disciple," Ishmael suggests that we view the act of engraving and the visual sign as an intellectual stimulus that creates an idea of the image, which the image is but a chance of its birth within us.³⁸ If Ishmael could have drawn Ahab from the deep waters, he would have taught him the body's savage modes of plunging itself in other bodies without sinking to oblivion.

Of the Monstrous Pictures of Whales: The Unrepresentable

Why, then, is the great leviathan "that one creature in the world which must remain unpainted to the last"?

In three chapters at the heart of the novel (Chapters 55–57), Ishmael recounts the chronicle of failure to represent the whale – a chronicle which, one should note, Ishmael himself is part of. In fact, this chronicle is artistically woven by Melville from the very first pages of the novel. The extracts supplied by the Sub-Sub-Librarian (in the chapter "Extracts"), having gone through all allusions to the whale in any book whatsoever, provide a view of "what has been promiscuously said, thought, fancied and sung," but turn out to be of no value. With typical Melvillian irony, the consumptive usher, researching the etymology of the whale, is presented dusting old lexicons and grammars and reminded of his mortality by the dust. Browsing through book stalls – like a vagrant in the realms of representation – is as good as turning one's back to life.

A similar claim is raised in Ishmael's criticism of the history of the representation of whales in plastic art. From the most ancient extant portrait "purporting to the whale's" in the cavern-pagoda in India, through signs over the shops of oil dealers, high and low art alike fail to find a way to present the true form of the whale "as he actually appears to the

37 *Moby-Dick*, Chapter 68 ("The Blanket"), p. 260.

38 Merleau-Ponty, *supra*, note 32.

eye of the whaleman."³⁹ The "eye against eye" model that arises in various contexts in the novel, more than seeking the eye–hand context within the realistic painting method, points at that primal wonder mentioned by Claude Lefort in his introduction to Merleau-Ponty's book, a wonder born from the fact of seeing, from the very double meeting of the world and the body with the source of all knowledge. Lefort maintains this wonder transcends the boundaries of understanding.⁴⁰

The total failure which Ishmael points at weaves the link between representation and death, for many of their familiar representations are based on stranded whales; such representations "are about as correct as a drawing of a wrecked ship, with broken back, would correctly represent the noble animal itself in all its undashed pride of hull and spars."⁴¹ Should the reader wonder about the relation between the living model and the artist, then Ishmael, the Melvillian narrator, intertwines it, too, within the fabric of loci in the field of representation, where there is "nothing to see."

The stability of things as they are seen is one of the most significant anchors in the world; the constancy of the visible often serves as a standard for judgment, a controlled form. It is for a good reason that seeing serves as a model for understanding and thinking, whereas the light, its ally, is perceived as a "means" allowing to capture the invisible into its realm. Understanding, it is often said, means seeing clearly. But it is exactly from that which Maurice Blanchot termed "the imperialism of the light" that the whale emerges as a standard deviation. "The living Leviathan has never yet fairly floated himself for his portrait. The living whale [...] is only to be seen at sea in unfathomable waters."⁴² Opening the window in the Spouter-

39 *Moby-Dick*, Chapter 55 ("On the Monstrous Pictures of Whales"), p. 224.

40 Claude Lefort, "Préface," in Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit* (Paris: Gallimard, 1964).

41 *Moby-Dick*, Chapter 55, p. 227.

42 *Ibid.*

describes as the "transformation which the empty fullness of this space demands."²⁹ Bulkington's death occurs on the fault line of the clash of civilizations, when a touch of land grazes the keel and makes his ship perish. His stoneless grave is sunk within a dichotomous frame (sea/land), whereas another "grave" – Queequeg's coffin, to which the castaway Ishmael holds on – raises onto the surface the interim zone, the delicate weave intertwining dimensions and essences (in this case, life and death).

Queequeg's coffin (Chapter 110), which was destined for a final repose, turns its meaning due to the savage's conceit about changing his mind about death. Queequeg "could not die yet." His sovereign choice to live is granted to him by force of his ancient, mysterious language, and the choice of life is constituted almost together with the choice of art. "With a wild whimsiness" he begins carving and covers the wooden surface of the coffin with copies of his tattoos – the marks of pain on his body. The hieroglyphics that the prophet and seer of his island had tattooed on Queequeg's body outline a mystical treatise on the art of attaining truth; but Queequeg, who cannot read or write and is thus free of recognizing the signifier,³⁰ accepts himself as a riddle "whose mysteries not even himself could read."

Ishmael's conclusion from the tale of the mariner Bulkington, that "in landlessness alone resides highest truth," responds to the inherent enigmaticism of the marine space and is summed up in a saying that can attest to his stance on the question of the gaze in the world and in art: "all deep, earnest thinking is but the intrepid effort of the soul to keep the open independence of her sea."³¹ This space is not interpreted, as I suggest, as

29 Maurice Blanchot, "The Song of the Sirens: Encountering the Imaginary," in *The Book to Come*, translated by Charlotte Mandel (Stanford, CA: Stanford University Press, 2003), p. 9.

30 As noted by Bainard Cowan, see Yehonatan Dayan, *supra*, note 27, p. 185.

31 *Moby-Dick*, p. 97.

an isolated autonomous space, but as the renunciation of ownership and liberation from binary fixations. Both sight and thought are required to give up their ownership of control and knowledge, to set sail and to view the world through the eyes of savages.

Maurice Merleau-Ponty, using his idiosyncratic philosophy-poetics language,³² considers painting not only his favored medium of art, but also a space of sensitivity facing the world. Painting could provide the example of attaining that primal worldly contact that phenomenology seeks, the contact of the "savage eye" that reveals a visibility independent of language. "We force things into explanatory schema that may not give us the clarity we desire. What we neglect is the most primordial way in which we encounter things in the world. Thus, returning to the things themselves is recovering the primitive encounter with the world."³³ Unlike Ahab, who hates "that inscrutable thing"³⁴ and therefore seeks to see the world through a rational frame, Merleau-Ponty seeks the riddle of the vision at the heart of things: "When through the water's thickness I see the tiled bottom of the pool, I do not see it *despite* the water and the reflections; I see it through them and because of them."³⁵

The surface shimmering its elusive depths is Merleau-Ponty and Ishmael's suggestion against Ahab's modes of vision. For Ahab, the white whale signifies a screen that must be removed – "that wall, shoved near me"³⁶ – whereas Ishmael weaves the eye and the wind towards the whale, "crossed and re-crossed with numberless straight marks in thick array"³⁷

32 Maurice Merleau-Ponty, "Eye and Mind," in *The Maurice Merleau-Ponty Reader*, edited by Ted Toadvine and Leonard Lawlor (Chicago: Northwestern University Press, 2007), pp. 351–378.

33 Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception* (New York, Routledge, 2002), p. vii.

34 *Moby-Dick*, Chapter 36 ("The Quarter-Deck"), p. 162.

35 Merleau-Ponty, *supra*, note 32, p. 371.

36 *Moby-Dick*, p. 144.

Melville's language is intertwined throughout the work with affixes of negation: the "nameless perils of the whale," the awe which one "cannot describe" and his "incontestable character." Even his whiteness, to which a whole chapter is dedicated, "is not so much a color as the visible absence of color."²¹ Ishmael's assertion in Chapter 11 that "there is no quality in this world that is not what it is merely by contrast"²² outlines the reader's course to associate all linguistic negations with the whale.

The whale's truth is negation, but even that is not inclusive and remains as a borderline disorder. Melville – like his hero Bartleby²³ – "would prefer not to," and deviates from his linguistic frame to create what Gilles Deleuze terms the "language of the whale."²⁴ Deleuze interprets Melville as he interprets (with Félix Guattari) Kafka, as authors who sought to fracture the literary systems within which they lived, authors whose writing embodies "minor" or "minority" literature, i.e. that which "a minority constructs with a major language," the language of majority and mainstream.²⁵

Ohad Zehavi discussed minor literature, saying: "One need not avoid the order word. It should be acknowledged in order to avoid its order, to avoid the death verdict it carries, its oppression, to utilize its revolutionary potential, the escape routes it opens. The common meaning must be neutralized and a new meaning must be created, on the surface, which will continuously escape it."²⁶ In the tension between

21 *Moby-Dick*, Chapter 42 ("The Whiteness of the Whale"), p. 169.

22 *Moby-Dick*, Chapter 11 ("Nightgown"), p. 55.

23 Herman Melville, *Bartleby, the Scrivener: A Story of Wall Street* (Brooklyn, NY: Melville House Publishing, 2010).

24 Gilles Deleuze, "Bartleby; Or, The Formula," in *Essays Critical and Clinical*, translated by Daniel W. Smith and Michael A. Greco (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997), pp. 69–90.

25 Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Kafka: Toward a Minor Literature*, translated by Dana Polan (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), p. 16.

the birth of America (the New World) and the death of Europe (the Old World), Yehonatan Dayan opines, an American writer like Melville must confront his European literary – and especially English – heritage, "and perform and act of 'erasing writing,' writing on water, an act which is like writing and erasing what has just been written, a textual construct whose movement destroys the very foundations upon which it has been built."²⁷ The language prevailing in the marine spaces chooses movement, Ishmaelite nomadism, in favor of a new meaning that escapes the harpoons of punctuation, in favor of a whale.

The Lee Shore

Just after the Pequod sails off like fate on her journey to the ocean, Ishmael unfolds (almost like a last means of holding on, or as the moment of remembering fear) the sea/dry land binary system with which Melville debates throughout the novel. In the short chapter (Chapter 23) titled "The Lee Shore," he tells the story of the tall mariner Bulkington, just landed from a dangerous voyage, but like all mariners "the land seemed scorching to his feet" and now returning to sea.²⁸ Thus, two "civilizations" are unfolded alongside each other, two cultural entities against which man defines his identity.

Dry land is the safe and stable home port, that holds "all that's kind to our mortalities," whereas the sea is an incalculable "howling infinite" in whose center the takeoff to the metaphysical is enabled, which Blanchot

26 Ohad Zehavi, *A Logical Novel: Gilles Deleuze in-between Philosophy and Literature* (Tel Aviv: Resling, 2005), p. 31 [in Hebrew].

27 Yehonatan Dayan, *Aquapoetics: A Reading in Moby-Dick* (Tel Aviv: Resling, 2012), p. 19 [in Hebrew].

28 Scholars have identified him as Harry Bolton, described in Melville's *Redburn: His First Voyage*, or Melville's cousin Thomas Wilson Melvill, a veteran of four whaling voyages.

In most whalers, Ishmael says, the mast-heads are manned almost simultaneously with the vessel's leaving her port. Even though the ship may have a long journey before reaching her cruising ground, the "eye" stands above, as if to fulfill the stipulations for constituting a gaze. First stipulation: blindness, the empty white page that enables the appearance of an image, or in the terminology of marine space: sunset in the "infinite series of the sea" and "sublime uneventfulness." Seeing depends on blinking, on the floodgate moments that block the flood of images to allow the eyes to open again. Second stipulation: in contrast to Matisse's good armchair, the place intended for gaze must be destitute "of anything approaching to a cosy inhabitiveness, or adapted to breed a comfortable localness of feeling." At the head of the mast, where "you stand upon two thin parallel sticks,"¹⁶ the constituted gaze enables the vitality of the gazed. An active gaze is not a house, and from this rickety open place, Ishmael invites us to the seen and the written.

Etymology: The Language of the Whale

The response to the whale as to a dark silhouette emerging from the sea, a vast invisible bulk which no mortal man can "preserve all his mighty swells and undulations,"¹⁷ changes Ishmael's perception as a spectator. In the space where things (unaccountable shades) are crowned as legible signs (ship and whale), a chasm gaped. The whale became a wandering language.

The relationship between whale and language is constituted already in the novel's opening ("Etymology"), which derives the meaning of the whale from its transformations in various languages. A quote from Hackluyt delineates the boundaries/limitations of the

16 *Moby-Dick*, Chapter 35 ("The Mast-Head"), p. 137.

17 *Moby-Dick*, Chapter 55 ("On the Monstrous Pictures of Whales"), p. 228.

language: "While you take in hand to school others, and to teach them by what name a whale-fish is to be called in our tongue leaving out, through ignorance, the letter H, which almost alone maketh the signification of the word, you deliver that which is not true."¹⁸ Ishmael, the teacher and interpreter, takes it upon himself to teach others, and the information is intended to outline the whale's form. "It is some systematized exhibition of the whale in his broad genera, that I would now fain put before you," thus Ishmael opens the chapter "Cetology," which idiosyncratically announces the Borgesian irony prevailing in the classification system of a certain Chinese encyclopedia.¹⁹ The intention to sort whales and classify them under distinct categories depends on a dubious science that has not determined whether a whale is a fish, and is limited to Ishmael's clear-cut classifying assessment: the visible.

In his system, the bodies of whales are classified according to their size, in categories derived from the world of printing: the folio whale, the octavo whale and the duodecimo whale. Is this not the very embodiment of poetic language, that can create the visual? Discovering a well of milk in the middle of a city?²⁰ The whales sail along like open books through the wide ocean, and *Moby Dick* is the white folio upon which the false analogies and illegible open spaces are written.

"Like... as ..." – Ahab reigns in the simile to describe *Moby Dick*'s spout "like a shock of wheat" and his whiteness "as a pile of Nantucket wool." In vain. Melville created a whale that is a stepson to language; which, rather than seeking the simile, wishes to state what the whale is not.

18 *Moby-Dick*, "Etymology" (p. 1).

19 See the introduction to Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, translated by anon. (New York: Pantheon Books, 1971), p. xv.

20 See Hezi Leskali, *A Well of Milk in the Middle of the City: Poems, 1968–1992* (Tel Aviv: Am Oved, 1992) [in Hebrew].

interpretive impulse, confusion, anger and doubts. Ishmael is in need of a light that creates visibility and the opening of the Inn's back window announces the plethora of wonders about that long, agile black mass in need of definition. His arrival at "a final theory of my own, partly based upon the aggregated opinions of many aged persons with whom I conversed upon the subject," constitutes the image as the viewer's imagination, the sum of his thoughts about it. The thought about the image is derived from its modes of function or from its actions and their consequences.

What did Ishmael see? It seems that he saw the essence of what Lessing – in his *Laocoön: or, The Limits of Poetry and Painting* – termed a pregnant moment, from which a sequence of actions may be inferred, although only part of that sequence may be depicted in the painting:⁹ "The picture represents a Cape-Horner in a great hurricane; the half-foundered ship weltering there with its three dismantled masts alone visible; and an exasperated whale, purposing to spring clean over the craft, is in the enormous act of impaling himself upon the three mast-heads."

The visual pregnant moment is art's unique way of compensating for its temporal limitations, whereas ekphrasis – as Wendy Steiner points in *The Colors of Rhetoric*¹⁰ – is a literary ruse or rhetorical trope based on this visual pregnancy. Thus poetry must imitate visual art by making time stand still, or more precisely: "by referring to an action through a still moment that implies it."¹¹ At this datum point, slowly undulating along the equator, the question of the novel's gaze is to be determined, in the

9 See Efrat Biberman, *Visual Text(a)lies: Narrative and Gaze in Painting* (Ramat-Gan: Bar-Ilan University Press, "Interpretation and Culture" series, edited by Avi Sagi, 2009), p. 26 [in Hebrew].

10 The term "pregnant" in itself creates a clear visual image; see Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting* (Chicago: University of Chicago Press, 1982).

11 *Ibid.*, p. 14. The painting of the whale at the Spouter-Inn may be perceived as a pregnant moment that is both visual and literary.

tension between the still and the moving, between dry land and the sea. Ishmael's status as a spectator is about to change in the passage from the safe land he is treading as he observes the oil painting at the Inn to the days when he will be drifting upon stormy seas.

Hans Blumenberg, in *Shipwreck with Spectator*, lays out one course among his many studies of the creation of concept or metaphor, through which man seeks to understand himself and his world. In analyzing the common metaphoric paradigms for representation of existence, he identifies – against a storm and a ship wrecked at sea – an "uninvolved spectator on dry land."¹² This stance of a spectator calmly gazing at the plight of another, first raised by Lucretius, embodies the human limitation against whose shores even the project of enlightenment crashed: the uninvolved stance, derived from watching reality and negating the possibility of acting within it.¹³ In the matter at hand, this metaphoricalness is essential for the image of the whale, which will emerge as a living being demanding something of the spectator; for "the question to ask of pictures from the standpoint of poetics is not just what they mean or do, but what they want."¹⁴ Ishmael will be answering the whale's "being" demand, the demand of an image as a living being, only when the rug is pulled under his feet.¹⁵

12 Hans Blumenberg, *Shipwreck with Spectator: Paradigm of a Metaphor for Existence*, translated by Steven Rendall (Chicago: MIT Press, 1997), p. 10.

13 It is interesting to add in this context that while Ahab represents in his way the vision of enlightenment and progress in his search for empirical truths – Ishmael uses a different, savage wisdom, which adopts the language of myth and nature's mystery.

14 W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images* (Chicago: University of Chicago Press, 2005), p. xv.

15 Obviously, Ishmael views a real whale from atop the mast, and not a representation of one, as he did at the Spouter-Inn; but it is due to his response to the living whale that his stance about representation changes, and constitutes (as we later see) the unrepresentable.

The "call" is registered as preceding talk and words – and, for us, that powerful primal moment of looking at a thing before it elucidates itself, or at the moment when it emerges as a sigh, as deviating from language, and, as we later suggest: as a whale. And the call cries "Read me as Ishmael," like one submerged in a language seeking to be heard, to be read as an open book, as a system of signs that demands deciphering.

The question of the visual image's readability, raised in the title of Ernst Gombrich's famous essay "How to Read a Painting,"³ drifts along the great Ekphrasis ocean, as ancient as the shield of Achilles described by Homer and as language's talent to provide the object of art with a voice. James Heffernan, in his discussion of ekphrasis,⁴ defines it as the verbal representation of graphic representation, an equation that embodies the possibility of cross-referring its limbs and offering an echoing title to Gombrich's: "How to See a Text." However, the binary structure drafted here to present the *dramatis personae* is alien to seafarers, who wander along coiling currents, who have swum through libraries and sailed museums and hold a dialogue with the writing eye and with the narrative intertwined in the gaze. For the works in the exhibitions do not seek translation or reciprocal representation, but rather a mutual bearing of the yoke of representation's blocked moments, of the invisible topics indicated by the visual and verbal image alike. Herman Melville, beyond his novel *Moby-Dick*, sent his hands "among the unspeakable foundations [...] of the world,"⁵ and it is there – towards the elusive – that the works in the exhibition turn.

3 The original title of the essay eventually published as "Illusion and Visual Deadlock." See Ernst H. Gombrich, *Meditations on a Hobby Horse and Other Essays on the Theory of Art* (London: Phaidon, 1963).

4 James A.W. Heffernan, "Ekphrasis and Representation," *New Literary History*, 22:2 (Spring 1991), pp. 297–316.

5 *Moby-Dick*, Chapter 32 ("Cetology"), p. 135.

Loomings: A Suggested Gaze

Ishmael's existential decision to get to sea is tied in with a material basis, with the gaze and its object. The yearning sailing to the watery part of the world is perceived and explained firstly as the eye's journey ("I would [...] see the watery part of the world") and as a marriage between a material being and its poetics: "Yes, as every one knows, meditation and water are wedded for ever."⁶ As Gaston Bachelard noted in *Water and Dreams*, in the creator's imagination matter functions as the conductor opening up the "imagination of forms" and "imagination of essence."⁷ Thus Ishmael's character is adjusted as a master-storyteller but no less so as a reader, a viewer and even an art critic.

When Ishmael enters the Spouter-Inn, his eye is averted to a very large oil-painting so thoroughly besmoked "and every way defaced, that in the unequal cross-lights by which you viewed it, it was only by diligent study and a series of systematic visits to it, and careful inquiry of the neighbors, that you could any way arrive at an understanding of its purpose."⁸ This section, opening the novel's third chapter, is a fascinating description of an encounter between a viewer and a work of art; this encounter, beyond its transformative character – testimony to the fact that something had been done to the painting, through language – constitutes a status of a spectator based on modes of perception, the essence of being a spectator. Ishmael views what seems like an abstract Turner-esque painting, and seeks to research and examine the "unaccountable masses of shades and shadows" – but what first seems like an attempt to describe what he sees becomes a description of his state of consciousness and sets out an

6 *Moby-Dick*, Chapter 1 ("Loomings"), p. 13.

7 Gaston Bachelard, *Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter*, translated by Edith R. Farrell (Dallas Institute of Humanities and Culture, 1999).

8 *Moby-Dick*, Chapter 3 ("The Spouter-Inn"), p. 20.

Suspended Attention

Dalit Matatyahu

I like a good grip; I like to feel something in this slippery world
that can hold

– Herman Melville, *Moby-Dick*¹

The Affidavit

I shall ere long paint to you as well as one can without canvas² the thin line that divides and stitches together words and visual images. They lie together in bed, at times maintaining with purist jealousy a distinct territory that delineates and differentiates the unique characteristics of each medium, at times conducting bitter power struggles, then making love, deviating into each other's space in order to touch the similar, the reflection of their loneliness and their mutual helplessness.

The visual and the verbal, the eye and the ear, are the protagonists of this exhibition. Alongside each other and together live Herman Melville's novel and a selection of works of art; some are aware of their identity, others have been baptized for the context, but all ask (if they could ask) "Call me Moby Dick."

"Call me Ishmael," the words that open the novel's journey, touch upon the unraveled ends of the entangled meetings of word and image.

1 Herman Melville, *Moby-Dick* [1851], Norton Critical Edition, edited by Harrison Hayford and Hershel Parker (New York: W.W. Norton, 1967), p. 390 (henceforth, *Moby-Dick*).

2 To paraphrase the opening of Chapter 55 ("Of the Monstrous Pictures of Whales"), *Moby-Dick*, p. 224.

Foreword

What is the use of a book without pictures? – thus Lewis Carroll's Alice wonders as she looks at a literary text with no illustrations. Is her thought relevant for us, too? We spend years perusing books devoid of pictures, yet while reading we conjure up accurate and animated visual images: Anna Karenina throwing herself under the carriage of a train, or Ahab shooting into his death against the ocean's exalted, infinite beauty.

The exhibition "Moby Dick" touches upon the ancient ongoing dialogue between literature and art; it abandons the media wars and the striving for hierarchical differentiation between them in favor of contact points and identical meaning, in an attempt to say the unsayable and see the indescribable. The works in the exhibition, mostly by young Israeli artists, assert the process of creation as a persistent pursuit of an elusive image. Placing them alongside a literary work does not pander to Alice's request for illustrated texts (one should remember that the novel *Moby-Dick* has had countless illustrations, including, most famously, Rockwell Kent's immortal woodcuts, as well as quite a few descendants within visual art, such as works by Frank Stella, Jackson Pollock or Richard Serra) – but deals with each medium's wish to echo the presence of the other, to share the qualities of the sailing gaze which has long realized that the path of creation is a perpetual formation and that, like the white whale, it eludes being grasped.

I would like to extend thanks, firstly to the participating artists – some consciously "Moby Dickian" and some who happily embraced this context – for agreeing to join the voyage. Thanks to Amon Yariv and Shlomit Breuer from Gordon Gallery, Tel Aviv and to collector Shimshon Adler, for lending works to the exhibition. Special thanks are due to Mandy and Cliff Einstein and the Museum of Contemporary Art, Los Angeles, for their enthusiastic willingness to lend Elizabeth Peyton's work, which serves as a key to the visual-verbal dialogue in the

exhibition. Deep thanks to Irith Hadar who set wind in the sails and sent on to the great ocean; and to Yehonatan Dayan, for his fascinating essay in the catalogue, a ripple from his book *Aquapoetics*, which offers a unique reading of *Moby-Dick*.

Heartfelt thanks to Dalit Matatyahu, curator of the exhibition, for delving into the depths and raising sensitivity to the surface, and warm thanks to all who participated in the work: to Magen Halutz, for the accurate design of the catalogue and to Alva Halutz for the graphic production; to Daphna Raz, for the editing that navigates words to their destination; to Tamar Fox, for the translation into English; to the staff of the Museum Library: Yaffa Goldfinger, Amy Dinnerstein, Dafnit Moskovich, Noa Dagan and Yifat Keidar, for their attention and help to the curator in locating references; and to Raphael Radovan, who removed all obstacles from the project's meandering path. Grateful thanks are due to many others of the Museum's staff, who fully collaborated in bringing about the exhibition.

Suzanne Landau
Director and Chief Curator



Tel Aviv Museum of Art

Moby Dick

30 May – 5 October 2013

Prints and Drawings Gallery, the Gallery of the
German Friends of Tel Aviv Museum of Art and
Bruce and Ruth Rappaport Foyer
Herta and Paul Amir Building

Exhibition

Curator: Dalit Matatyahu

Project Management Officer: Raphael Radovan

Conservation: Hassia Rimon, Rami Salameh

Preparation for framing: Amir Azoulai; Bein Hamisgarot; REA, Photography House

Framing: Tibi Hirsch, Bein Hamisgarot; REA, Photography House

Hanging: Tibi Hirsch

Lighting: Naor Agayan, Lior Gabai, Assaf Menahem, Haim Beracha

Catalogue

Editor: Dalit Matatyahu

Design and Production: Magen Halutz

Text editing: Daphna Raz

English version: Tamar Fox

Photography: Ran Erde

Scanning: REA, Photography House

Graphics: Alva Halutz

On the cover: Yael Burstein, **L.A.**, 2008 [see p. 40]

Frontispiece: Izaak Walton Taber, illustration for *Moby-Dick* (detail), published by
Charles Scribner's Sons, 1899

Measurements are in centimeters, height × width × depth
Works are courtesy of the artists, unless otherwise indicated

© 2013 Tel Aviv Museum of Art

Cat. 4/2013

ISBN 978-965-539-059-9

Contents

139

Foreword

Suzanne Landau

136

Suspended Attention

Dalit Matatyahu

116

Sailing into the Void

Yehonatan Dayan

37

Works

Dalit Matatyahu on:

Elizabeth Peyton / **Nick Reading "Moby Dick"** – 101

Henry Shelesnyak / **Untitled** – 99

Michal Na'aman / **The Wailing Wall** – 96

David Ginton / **Back of a Painting: Ekphrasis** – 95

Yael Yudkovik / **Untitled (Behind)** – 93

Noga Linchevsky / **Untitled**, from the series **Leviathan** – 91

Moran Shoub / **As a Driven Leaf** – 89

Rami Maymon / **Untitled (Urfa, Archaeological Excavation)** – 87

Pagination runs from right to left, following the Hebrew reading direction.

Moby Dick

Eitan Ben-Moshe

Yael Burstein

Shibetz Cohen

Sharon Etgar

David Ginton

Meirav Heiman and Yossi Ben-Shoshan

Noga Linchevsky

Anna Lukashevsky

Rami Maymon

Naama Miller

Michal Na'aman

Elizabeth Peyton

Henry Shelesnyak

Moran Shoub

Jakob Steinhardt

Gal Weinstein

Yael Yudkovik



Tel Aviv Museum of Art

