

התלוש

התלוש

אסף אבוטבול
רעיה ברוקנטל
גל וינשטיין
דנה יואלי
שי יחזקאלי
רפי לביא
פיטר יעקב מלץ
מיכל נאמן
אמיר נוה
אבי סבח
שחר סריג
שרון פדידה ואסף מגל
אורי רדובן
רותם רוזנבוים



מוזיאון תל אביב לאמנות

המחשבה – היא שעושה אותנו פחדנים כולנו;
וכך הצבע הטבעי של הנחישות
מחליד, נדלח, דוהה ממחשבות,
ועלילות גדולות של עוז ושל תנופה
סוטות מהמסלול ומאבדות לנצח את
התואר פעולה.
– שייקספיר, **המלט** (מערכה 3, תמונה 1; תרגום: דורי פרנס)



מוזיאון תל אביב לאמנות

התלוש

גלריה לרישום והדפס
מתנת הידידים הגרמנים של מוזיאון תל-אביב לאמנות
הבניין ע"ש שמואל והרטה עמיר
2 באוגוסט – 5 בנובמבר 2016

תערוכה

אוצרת: דלית מתתיהו
ראש אגף שירותי אוצרות: רפאל רדובן
עוזרת לראש אגף שירותי אוצרות: איריס ירושלמי
שימור: חסיה רימון, רמי סלמה, מאיה דרסנר, נגה שוסטרמן, שריתה מרקוס
סריקות והתקנת עבודות למסגור: בית מלאכה לצילום; ברומייד הדפסות
מסגור: טיבי הירש; בית מלאכה לצילום; ברומייד הדפסות
תלייה: יעקב גואטה
תאורה: ליאור גבאי, אסף מנחם, חיים ברכה, שרון לביא
רישום: עליזה פרידמן-פדובנו, שושי פרנקל, הדר אורן, סיון בלוך

קטלוג

עורכת: דלית מתתיהו
עיצוב והפקה: מגן חלוץ
עריכת טקסט: דפנה רז
תרגום לאנגלית: דריה קטובסקי
צילום: אלעד שריג
גרפיקה: עלזה חלוץ

על העטיפה: שרון פדידה ואסף מגל, מתוך הסרט היי פדידה, 2013

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

© 2016, מוזיאון תל-אביב לאמנות

קט. 13/2016

מסת"ב 978-965-539-135-0



תודה מיוחדת לגברת אינגריד פליק, שבלעדי תמיכתה לא היו
התערוכה והקטלוג יוצאים אל הפועל

תוכן העניינים

6

פתח דבר

סוזן לנדאו

9

מסביב לנקודה

דלית מתתיהו

23

המקום הבא אינו בשבילי

מחשבה על הספרות היהודית המודרנית במפנה המאה ה-20

לילך נתנאל

32

התלושים: גוף העבודות

דלית מתתיהו

60

עבודות

"והבינותי שכל עסקו של עניין הכתיבה בכלל אינו אלא מין החלפת מכתבים בין אנשים-אחים מועטים, מפורדים ומפורדים על פני תבל, שרובם אינם מכירים זה את זה"¹. כך בחר גרשון שופמן, סופר עברי וצייר בן דור התחייה, לתאר את יצירתם של בני דורו. המבט במעשה האמנות כאיגרת שלוחה אל המרחב והזמן, נושא קריאה להחלפת רשמים בלא גבולות פיזיים או מדיומליים, תוך הכרה בדמיון ובמכנה המשותף המהותי לחוויה האנושית ולרצון ללכוד.

תערוכת "התלוש" נענית לקריאה זו ומבקשת לגעת בחוויית הבית השוקע, כפי שהשתקפה בכתיבתם של סופרי דור התחייה והתגלמה בדמותו התועה והכושלת של "התלוש העברי". העבודות בתערוכה, רובן של אמנים ישראלים צעירים, פרושות לאורה של דמות ספרותית זו, שבקורותיה ובקווי המתאר שלה ייצגה וניסחה את בעיות השעה של אותם ימים. הצעיר היהודי הבודד, שנטש את כור מחצבתו בשאיפה להגשמה עצמית, כשל בנסיונו להכות שורש ולהתערות בעולם החדש ונותר לשוטט במרחב ביניים מנטלי ופיזי כאחד. דומה כי הוויית המשבר העמוק, של חיים בלא נקודת משען, שלוחה בתערוכה כאיגרת חברתית-פוליטית ואמנותית לעת הזאת, ומזמנת מבט נוסף ביחסי הספרות והתרבות החזותית.

ברצוני להודות לאמנים המציגים בתערוכה, על היענותם לקריאה הפרשנית ואימוצו של התלוש כחבר לעט או למכחול. תודה לעודד שתיל מגלריה ג'ולי מ., לאמון יריב מגלריה גורדון, לנורית ונעמי גבעון מגבעון גלריה לאמנות, וכן לתרזה בן-פורת, מעין שלף, אורית מילבאור-אייל, מאירה פרי-להמן ועפרה חרנם, שהשאילו מהעבודות שברשותם לתערוכה. תודה לרונית שורק ונירית שרון-דבל, על שיתוף הפעולה בהשאלת יצירות מאוסף המחלקה לרישום והדפס של מוזיאון ישראל, ירושלים. תודה מיוחדת לאספנים ניר פולונסקי וקרלוס דה-וילה-אמיל

1 כל כתבי גרשון שופמן (תל-אביב: עם עובד, תש"ו), כרך ד, עמ' 52.

מקונטיקט ולעירית זומר מגלריה זומר לאמנות עכשווית, תל-אביב, על המאמצים והנכונות הנלהבת להשאלת עבודותיו של אמיר נוה.

תודה מקרב לב לגברת אינגריד פליק, שתמיכתה בתערוכות המחלקה לרישום והדפס איפשרה גם הפעם את מימושם של התערוכה והקטלוג.

תודה לדלית מתתיהו, אוצרת התערוכה, על הקשרים שטוותה ב"פזורת התלושים"; לד"ר לילך נתנאל על מאמרה המרתק בקטלוג, שכמוהו כאדווה לעיסוקה האקדמי בספרות העברית החדשה ולכתיבתה הספרותית; ולאירית הדר על האמון וברכת הדרך. תודות חמות לכל השותפים לעשייה: למגן חלוץ על העיצוב המדויק של הקטלוג ולעלוה חלוץ על הביצוע הגרפי; לדפנה רוז על העריכה וניתובן של המלים התועות; לדריה קסובסקי על התרגום הקשוב לאנגלית; לאלעד שריג על צילום העבודות לקטלוג; ולרפאל רדובן ואיריס ירושלמי על עזרתם הרבה והסרת המכשולים שבדרך. להקמת התערוכה התגייסו עוד רבים וטובים מצוות המוזיאון, ולכולם שלוחה תודה על השותפות המלאה.

סוזן לנדאו

מנכ"לית ואוצרת ראשית

מסביב לנקודה

הגבר צעד הלאה, לא הרים את ראשו, לא הסב את פניו לאחור או לצדי הדרך. אם היתה תנועה כזו, היא נטבעה בספר הפתוח שאחו בידיו. אנשי ירושלים הכירוהו, אך איש מאלו ששאלתים על אודותיו לא ידע מאין הגיע ולאן פניו מועדות. פניו נועדו לספר; הן כיוונו מטה כשורשי אוויר וציירו את דמותו כקו שבור בקצותיו. המראה טרד את המביטים: מה הוא קורא? מה מחזיק בתוכו עולם המייתר את זה שמחוצה לו, זה שהוא מתכחש לו ואולי בתוך כך לומד אותו על בוריו? ואיך הוא הולך, חוצה כבישים כחוק, באור ירוק, בלי להפנות את מבטו אל האור? חולף על פני אנשים, רגלי נשים, ודבר לא מושך את מבטו? איזו ראייה מרחבית מאפשרת לנוע כך בהתמסרות פנימית עיוורת, בלי להיתקל בדבר?

“אתה בירושלים, לא על כביש הערבה”, הפטיר לעברו עובר אורח בלעג שכבש בתוכו את שאלת המקום, את ההכרה שישנם מרחבים שהחיכוך ממהותם והוא תובע את חובו – מגע באבני הבניין, באבות הבונים. הפרישות השקטה של הגבר הצועד, ההיבדלות בתוך מרחב התובע שייכות, היתה לצעקה מהדהדת שכמותה אפשר לצעוק רק על כביש הערבה.

דמותו של הגבר ההוא עלתה באוב בביקורי סטודיו ובמחשבות כלליות יותר על זהות האמנות הנוצרת כאן – “ישראלית”, “עברית”, “מחוברת” – שגם אם ריח טחב עולה מהן, אין בכך אלא כדי להצביע על מקום הסגור בפני קרני השמש, שבתוכו מחלחלים ומוריקים תהליכי יצירה הדורשים עיון. על בדים, ניירות ומסכים הצטיירה דמות גברית כפופת קומה, חסרת און, הוד או דר, שהווייתה ניוונה מן החסר, דמות שהמקום המאכלס אותה (הרקע להופעתה, במונחים הקלאסיים של דמות ורקע) עלום. הדמות החולה והכושלת, תוהה ותועה גם בזהותה המגדרית מרובת הסתירות, לא חמקה מזיהויה כצאצאית חוקית ומאומצת (בשל מעבר המדיומים) של “התלוש העברי”, שהופיע במאה ה-19 במרחבי הספרות העברית החדשה ומשוטט בהם מאז, במחלצות שונות, עד היום.

זיהויה של הדמות הגברית שברוב העבודות כדיוקן עצמי של האמנים האיר את מקורותיה באקט וידויי, המסתכן בהתכת דמות היוצר ביצירתו ובביטול

הפער הפורה ביניהם. פער זה מהותי להבנת רבדיה הרבים של היצירה, ולענייננו בתערוכה הוא נתפס כמרווח התהייה שבין הגדרת האמנים המציגים בה כ"תלושים", לבין ההצבעה על הדמות התלושה המשוטטת ביצירתם כחידה המבקשת להתפענח. סוגיית השייכות למקום ולנראטיבים שכוננו אותו – שבהקשר היהודי והישראלי מהולה בהיפוכה הגמור, כלומר ברתיעה ובזרות מן המקום – מהדהדת בערב־רב של קולות המתלכדים סביב השאלה הניצחת בדבר אחריותו החברתית של האמן. "התלוש" נכח בספרות של דור התחייה כמי שבו ובהווייתו מתגלמת אימת המציאות. האם אפשר לאמץ מאפיין מרכזי זה של דמות ספרותית לנטייה תרבותית ואמנותית של אימה מפני המציאות?

התשוקה שבבסיס התערוכה רוחשת על פני שטח זרועי בולענים. אף שנרשם בשפה בקווים פלסטיים מובהקים ואחידים באופיים, "התלוש העברי" שוטט במרחבי הסיפור כמסורת של שיח פואטי בין סופרים, ואימוצו לעולם שאין לו לשון טבעית הוא כבר מעשה של עריקה – מעשה המתענג על הופעתה החזותית של דמות ספרותית בשדותיו, מעשה אמנות הנטען בשאלות הנוגעות לעצם קיומו, כשדה או כבית.

"הבורח אל עצמו" ו"הבורח מעצמו", כהבחנתו היפה של דב סדן בניתוח יצירתו של י"ח ברנר,¹ ייבחנו כאן (אין)־מוצא אפשרי, אולי היחיד, לסדק הנפער בין אדם ועולמו ולגילומה של תנועה פנימית זו, תנועה שראשיתה בהליכה הלאה – "אגדל זקן, אעבור לעיר זרה" – בעבודתו של שי יחזקאלי, ואחריתה בנסיגה מתמשכת אל ריקוד המרתף בסרטם של שרון פדידה ואסף מגל.

חיים ולטרמאן, "בחור כבן עשרים־ושמונה, גבה־קומה, אשר זקן עוטר את פניו המודאגים תמיד ועיניו כחולות וכשרות כעיני ילד", ומיכאל, "תלמיד עברי שעזב את ארץ מולדתו ובית אבותיו וגלה למקום חוכמה"², הם אחדים, ספורים, מבין שלל הדמויות התועות ששרטטה הספרות העברית החל בסוף המאה ה־19 ועד היום. מושג "התלוש", המרכזי בתולדותיה, נלקח מסיפורו של י"ד ברקוביץ' "תלוש" (1904), אך זכה בקרב סופרי דור "התחייה והתהייה"³ לכינויים נוספים –

1 דב סדן, "בדרך לענווי עולם", מדרש פסיכואנליטי: פרקים בפסיכולוגיה של י"ח ברנר (ירושלים: מאגנס, 1996), עמ' 159-162.
2 הציטוטים לקוחים, לפי סדר הופעתם, מתוך: זלמן־יצחק אנכי, "חיים ולטרמאן", בין שמים וארץ (תל־אביב: עם עובד, תש"ה), עמ' 105-114; מיכה־יוסף ברדיצ'בסקי, מחניים (ירושל: תרשיה, תר"ס), עמ' 57-89.

אקסטרן, אינטליגנט, הצעיר הבודד, איש המרתף – המצביעים על פניה הרבים של הדמות הספרותית ועל הקווים הנמתחים בין דרכי עיצובה בספרות העברית לבין מקבילותיה בספרות האירופית בכלל והרוסית בפרט.⁴

סיפור המסגרת ידוע וראשיתו בתהליכים כלכליים, חברתיים ורוחניים שעברה הקהילה היהודית במזרח אירופה. ביניהם נמנה את כרסומה של התקווה לקיום יהודי עצמאי בגולה ברוח התנועות הלאומיות שהתפשטו אז באירופה; פרעות שהאיצו את דלדולה של העיירה היהודית הגרעינית; היחלשות כוחה של המסורת ואובדן האמונה בעולם הרוחני מלא התקווה שהפיהו הוגי תקופת ההשכלה; ושלל "בעיות השעה", שנתנו את אותותן גם בדורות הבאים. דמות התלוש נתפסה אפוא ככרוכה בגלות, בגזירת הגורל הנוודי, בכשלון המעבר מחיים של תלמיד ואיש ספר לאקטיביות של חלוץ ועובד אדמה. הדמות "מופיעה באופן פרדוקסלי ואוקסימורוני גם כתלישות ילידית"⁵, היא נוכחת בחיי הצבר מאז ראשית הספרות של "דור הארץ" ועד שנות ה־70 למאה ה־20, ואף שבה ומפציעה בשנים האחרונות, בספרות ובאמנות.⁶

לדיוננו דרושה הבחנה עקרונית בין תלושי דור התחייה לבין תלושי ימינו. הראשונים היו בחורי ישיבה שהתפקרו; הענף שבחרו לשבור צמח מאילן שורשי ומבוסס של סידור התפילה וארון הספרים היהודי, ועל כן זהותם – על לבטיה הרבים: בחירתם בחילוניות, הווייתם האֶתית – מהווה עמדה פועלת (גם אם, ממהותה, סרבנית ומתנגדת). מולם ניצב דור עכשווי פסיבי, "נפעל", שרובו ככולו הוטבל בלידתו למקום אחד, שפה אחת, חילוניות אחת, "צברית" ומסוכסכת אך גם מובנת מאליה; ומחשבה אופקית (אחת מרבות) השוללת את היחס האנכי־שושלתי בין עץ ושורשיו ומבכרת על פניו את המטאפורה הבוטאנית של ה"ריזום"⁷ "שורש אוויר" חלול ומרושת השוזר את חסרי הפקעת, חסרי המרכז. בצמחייה סבוכה זו,

3 הגדרה המיוחסת לחוקר הספרות שמעון הלמן.
4 ראו רשימה ביבליוגרפית של כמה מן המחקרים הרבים על דמות "התלוש", במאמרה של לילך נתנאל, כאן.
5 ראו הדי שייט, לפניך דרכיים: מתלישות בגולה לתלישות ילידית בספרות העברית במאה ה־20 (רמת־גן: אוניברסיטת בר־אילן, 2015), עמ' 11.
6 ראו למשל יובל שמעוני, חדר (תל־אביב: עם עובד, 1999); לילך נתנאל, המולדת הישנה (ירושלים: כתר, 2014); סמי ברדוגו, סיפור הווה על פני הארץ (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד, הספרייה החדשה, 2014); עילי ראונר, עריק (תל־אביב: ידיעות אחרונות, ספרי חמד, 2015); עמיחי שלו, על החתרנות (תל־אביב: אפיק, 2014).

תלוש ומזוקן

קריאת הגבר חלושה, אין בה כדי להודיע על בוקרו של יום, כאילו כבר בקריאתו ביקש להתנער מהפאתוס המעורר ולכן אינה מגעת. הוא בוחר בכסות הלילה, ועם עלות הבוקר יגיף את תריסיו מפניו ויתמסר ל"עצבים"¹³ לנפשו הרוטטת והחרדה. גופו פרוק איברים, מתמוסס, מצוייר בקווים ההכרחיים לנשיאת הראש, ומבטו חורך את מראה המציאות ויפי כזביה. בבקרים עתיקים מזה נענו אבותיו לצו "יתגבר כארי" לעבודת הבורא, לאדמה, להכשרה, למלאכה; ללמ"ד השימוש המוליכה אל החוץ ומשרטטת קו ארוך אל האופק. כוח ארי נדרש למאמץ. שרירים, ניבים, טלפיים, שיאים של גופניות וגבריות תועלו כולם להתגברות על תנועתה הנסוגה של השינה, והוא שרוע. עיניו נעוצות בקיר המדפים שמולו, נעות על פני שדרות הספרים כמו תרות את הארץ: מעלות, כינרת, כרמל, הקיבוץ המאוחד, ביאליק, סדרת עם עובד שנתגלגלה לו בירושה, עין-עין. שעות שעניו נחות על סמל ההוצאה, באותיות הכתב המתערסלות זו בחיקה של זו, עד שאלו הופכות לסמל פרטי – עולם בתוך עולם. אצבעו המיומנת תשרטט באוויר את הקו המסתלסל, אחיד בעוביו ובאופיו, שבאורח כמעט בלתי מורגש נעשה צר ונקטע, מותיר אחריו זנב קטום ונפול. זה הוא שם, הוא והמקום, הוא והעע שלו, עבודת העין. כי היה שם, כך נדמה לו, קו רציף סלול ומתפתל, שיצר במסלולו לפחות ארבעה צמתים של זהות: יהודי, ציוני, כנעני, צברי; והוא, אמן ישראלי, גורף את כוחו של הקו במרוצתו אך נמצא כבר מעברו האחר של השבר, הרחק ממה שהותיר אחריו. אין, אין, לוחש הבד הלבן, ממתין בפנינת החדר לקו, כחלל המבקש את גבולותיו, להיעשות מקום, להיעשות זהות. אך מה לו לקו הזה, שזקן הוא מנעוריו ותנועתו חתומה כבר בשם אחר, אנוסה למזוג יין ישן מקנקנים חדשים? תמיד היה כך, יאמר לעצמו; קום התנערה! בקריאתו ביקש את הפאתוס, אך המקום נשמט תחתיו וידו אינה מגעת.

עיני עם עובד מביטות. סיפורן הגרפי המוצהר הוא קנוקנת הגפן המטפסת ובזנבה אשכול ענבים. הנה התנאי שנתגלגל לו בירושה: אם עם עובד – אזי גפן מלבבת, כפשוטה. עליה יתרחבו ויפרצו, שריגייה יתעצו ויהיו לזמורות. העיניים המתערסלות בחיקן ילדו שריגים ובני שריגים וכך הלאה. אבל נפשו יוצאת לקנוקנת, לענף המנוון שהגפן נאחזת בו ומטפסת עליו. הכרת תודה פושטת בעורקיו – תודה לטבע

13 כשם אחד מסיפוריו של ברנר.

בין כרי דשא עולי ימים ועצים שבעי ימים, משוטטת דמותו של התלוש כמטאפורה חקלאית נוספת: בהקשרה התלמודי היא נוגעת ליבול שכבר נתלש לעומת זה המחובר עדיין לקרקע, ובהקשרה הלאומי היא מסמנת "מצב רעוע ומשברי, אולי אף חסר תקנה"⁸, כמתואר אצל ביאליק: "לאמור: חציר תלוש העם – ואם יש לתלוש תקווה?"⁹

הפצעתו של התלוש כדמות ציורית מרתקת בשל בחירתם של אמנים שונים ליצור דיוקן "סדרתי" בעל משך, בדומה להכנייה ספרותית הפועלת בזמן על פני המרחב, וביתר שאת בשל האימוץ של מאפיינים ייחודיים למקום וזמן רחוקים כל כך. "העת הזאת" ארחיק עדות ואפליג דווקא אל זמן ומרחב אחר, אל תקופה "נבונה, רפלקטיבית, חסרת תשוקה, המתעוררת רק בהתלהבות מלאכותית קצרת מועד ומתרווחת לה בזהירות בתוך עצלות"¹⁰. אתגר שיבתו של התלוש הוא לכן הפצעה כפצע בזמן. מי שנולד לעולם שורשי, אידיאולוגי, מי שנח בחיקו של סיפור-על מכונן ומי שחניכתו היתה מן המובנה והבהיר, סימן בפרישה ממנו את הליכתו אל עתיד מפורק ומבוזר, אל ההווה שלנו. הופעתו המחודשת לא יכולה להיות הכללה חדשה אלא העמדה של רעים מקבילים משני עברי הזמן. שפתם מפנה גב למקום ומנסחת את דרכו של אדם לדבר את עצמו, עם עצמו, בלשון מרוסקת, אישית ו"כנה"¹¹. שיחתם מפעילה זה את מטעניו של זה – על תשוקתם הקיימת או הכבויה, על הרצון לשנות או הסירוב להכיר בהיתכנותו של שינוי – ונעה כך או כך, כגיבורי ברנר, "באהבה כמו בכל ענייני החיים, רק מסביב לנקודה"¹².

7 "הריוזום" הוא מושג פילוסופי שפיתחו ז'יל דלז ופליקס גואטרי. המחשבה הריוזומטית רוחשת על פני השטח ומנוגדת למבנה מחשבתי מדרגי הנשען על שורש ומקור, וראו חיים דעואל לוסקי, "מחשבת הריוזום", רסלינג, 8 (סתיו 2001), עמ' 11-24.

8 שם, עמ' 24.

9 ח"נ ביאליק, "בעיר ההריגה": "ופניית ללכת מעם קברות המתים, ועפכה / רגע אָחַד אֶת־ עיניך רפידת הדשא מסביב, / והדשא רך וְרַטֵב, כְּאִשֶׁר יִהְיֶה בְּתַחֲלַת הָאָבִיב; / נִצְנִי הַמִּוֶּת וְחֲצִיר קְבָרִים אֶתָּה רוֹאֶה בְּעֵינֶיךָ; / וְתִלְשֶׁת מֵהֶם מְלֵא הַפֶּף וְהִשְׁלַכְתָּם לְאַחֲרֶיךָ, / לְאִמּוֹ: חֲצִיר תְּלוּשׁ הָעֵם – נְאֻם־יְיָ לְתִלוּשׁ תִּקְנֶה?"

10 סרן קירקגור, העת הזאת; חזרה; ההבדל בין גאון לשליח, תרגמה מדנית: מרים איתן (ירושלים: כרמל, 2008), עמ' 41.

11 על משקל "רטוריקה של כנות" – מונח שטבע מנחם ברינקר, עד הסמטה הטבריינית: מאמר על סיפור ומחשבה ביצירת ברנר (תל-אביב: עם עובד, אופקים, 1990).

12 ד"א פרידמן, י"ח ברנר, אישיותו ויצירתו (ברלין: יודישער פערלאג, תרפ"ג), עמ' 14.

החובק אל תוכו את המנוון, את זה שהתעכב וחדל להתפתח, זה שלשונו הקטועה והמגמגמת שבה וחוזרת ושואלת: לאן? גם זו דרך לספר את סיפורה של האמנות: כשולת ניוונית, כאוקסימורון המצהיר על אי-האפשרות ורואה בכישלון נתון מהותי למחשבה וליצירה. רק כך נפרש מרחב הניגודים לפרי שנשל, לזלזל שצנח ולכל אלה שצומת-עצב בחייהם השבית בהם את "פוטנציאל הפעולה" ועיצב את דמותם היושבת תמיד בשולי שולחן החג.¹⁴

קווי השארות ייפרשו כמפה על השולחן, ודמיון משפחתי יוגש כמנה עיקרית. זו – עיניה כעיני האם; וזה – משבגר היה להעתק של סבו, "שתי טיפות מים", כמו היתה הזהות כשמה, סך היבטי הדומות והתורשה ותנאי הכרחי לירושה. ומה על מי שאינו מן הממשיכים, שנעורו בו זנבות קטומים? מבט התוכחה צרוב בו על עודפות האין, על הָעֵבָה מרצון, על פליטות מתפנקת, ומשנאלץ להסכים הוא עונה ביושב, בינו לבינו, שזה לא הולך אצלו,¹⁵ שהארץ חומקת לו וכך גם התשוקה, ולא בגללו, בגללה. הנוף לא בא לקראתו ואופקים חדשים מאחוריו ומראה דמותו נרשם, תלוש ומזוקן.

הבית

"בית לאמנות ישראלית"¹⁶ – השם שבה את לבי כריח תבשיל מנחם המתפשט ברחוב בערב שבת. כוחו הנישא באוויר נטען ממקור הנביעה, מן הקדרה המבעבעת, והזליגה החוצה היא דרכו החתרנית לשרטט קו מובהק פנימה, אל המקום שבו ראוי להיות ברגע זה ממש. עד כאן לדרך הקופירייטינג והשיווק, אך הניחוח הביתי בטבור הרחוב לא מרפה. הוא כופה געגוע עז למקום מדומיין או ממשי,

14 מחווה לספרה המפעים של מיכל בן-נפתלי, על הפרישות, כשם מסה מתוכו הנוגעת בחוויות התלישות ובאפשרות היצירה והמעורבות במקום (תל-אביב: רסלינג, 2009), עמ' 9-43.

15 הצירוף "זה לא הולך אצלי" לקוח מגילוי החולשה הגופנית של ברנר בנסיונו להתמסר לעבודה פיזית בחפירת בורות: תוך כדי חפירת הבורות נושא חברו של ברנר את עיניו ורואה אותו רבוץ בלב הבור השני שחפר בחייו, "וכולו שקוע בהגות כבדה"; ראו אצל מיכאל גלזמן, הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, מגדרים, 2007), עמ' 146-147.

16 "בית לאמנות ישראלית", מסלול ללימודי היצירה הישראלית במכללה האקדמית תל-אביב-יפו, הוקם באוקטובר 2013, פרי יוזמתם של גדעון עפרת ורודי בינט, ומשמש מקום של לימוד ומחקר ומפגש בין אמנים, אוצרים וחוקרים.

ובזמן מלבישך כהרף עין בבגדיו המרופטים של חסר הבית. יש הסולדים מן הפליטות הכפויה הזאת ואצים לביתם באנחת רווחה, ויש שנושאים עימם את החופש מן הפואמה הביתית שנקרה להם ואישש שוב את מהותם עוברת האורח. הגעגוע נותר, עומד וקיים.

ריבוע ומשולש, הבית בה"א הידיעה, סוחף עימו רטוריקה מטאפורית וסנטימנטלית ונקשר בסמיכות מהודקת לתוכנו. הבית הלאומי, הבית האישי, הבית האמנותי, על אף הקריאה הנחרצת הכרויה ב"בית", מזמנים להוגים בו את פירוק תכניו המוסכמים, קרי אופיו המגן, התוחם, המגדיר והמבדל של הבית מסביבתו, לטובת המבט בשאלת הבדיון הכרוכה בו. אם נתבקש לשרטט את אידיאת הבית של האמנות ישראלית – הקו שיידרש למאמץ ינוע בתזויות, יימחק וייכתב מחדש וישנה את אופיו בטווח הרחב של מרכיביו.

ספרים עבי כרס נכתבו וייכתבו בשאלת הבית, האמנות והישראליות, כמושגים נפרדים זה מזה וכרוכים זה בזה; אך להכללה ולהפשטה נדרשת עדיין אידיאה במובנה האפלטוני – דגם יציב ולא משתנה שביכולתו להבנות מהות, להגדיר או לקנות את קבוצת הדברים החוסים תחת משכנו. לדיונו, המבט באידיאת הבית כרוך בהבנת אלה שתלישותם נאמדת מולה, מפניה, אל פניה.

האמנות הישראלית לא הגדירה את עצמה במוצהר כבית. מהלכיה, תכניה, שאלות בדבר זהותה, שושלות ואילנות יוחסין, חניכה והפניית עורף, מודרים ודרים, הם שאיששו את אופיה הביתי הממשי, על חומו וחמתו, על משחקי חדר הילדים ורודנות האב. רוחות המקום ואלו הזורמות אליו, ימה וקדמה, מנשבות בה תדיר ומתוות את אידיאת הבית המרחפת תמיד מעל: איפה אתה גר? היכן ביתך? אין זה חידוש ששאלת המקום מצויה בבסיס האידיאה הביתית, מלטפת במעופה או כופה את נוכחותה הבלתי רצויה, הודפת תמיד אל שולי השיח את האין: מי בעל הבית? מאילו חומרים נעשה? ובעיקר, כלום ביקשנו לנו, מעולם, אמנות כבית?

רוחה, כאמור, שורה גם על תערוכה זו, אך מבקשת לזמן אל קרבה רוחות רפאים נוספות, שבדרכם הסותרת והסוערת נעצו סיכה בבלון של אידיאת הבית, תמיד מתוך מעורבות עמוקה ודבקות בקיומה ובקיומו. ברנר, ברדיצ'בסקי, ברקוביץ, ברשדסקי, גנסי, רשמו בבהילות ובתחושת חירום את קורות הדור המשוטט בפער בין בית ממשי, שוקע, שאותו נטשו ועליו שורה "חוק האב" ו"חוק הרב" – לבין הבית שראו בעיני רוחם ונותר מרחף ברוח. זוהי מפלתם, מכאן תלישותם; תקומתם, אם נרצה, היא הצעת המבט הנובעת ממנה, מבט שאינו נסוב על המקום או בתוך המקום אלא "הצדה", "בטרם" ו"בינותיים".¹⁷

**"דלות החומר" ואביזריה, או מדוע
חטוורת המקום היא לקות יציבה ומתעתעת**

ב־1911 פרסם ברנר, הסופר העברי הבולט של העלייה השנייה, את מאמרו "הז'אנר הארצישראלי ואביזריהו" בעיתון הפועל הצעיר. קריאה ביקורתית במאמר והסיפור מלא התשוקה והצער הנמסך בו מובאים על־ידי חנן חבר בספרו הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפור העברית. "הסיפור הוא ברובו מופר למדי", פותח חבר את מאמרו בהיגד מרובד המכנס את הפשט – היותו של המאמר והסיפור שנקשר אליו מופרים לחברי הקהילה הספרותית – ואת הדרש – קרי, היות ה"מופך למדי" הזה לב־לבה של הטענה הברנרית.¹⁸

הסיפור המופר נפתח בתגובות הזועמות לספרו של ברנר מכאן ומכאן, ובייחוד לאחת הסצנות ברומן, המתרחשת במערכת כתב־עת המכונה המחרשה ומגוללת באורח סאטירי ונוקב את יחסי העורך הראשי ואשתו הסופרת. באותם ימים, שתוארו בפני עגנון כ"ימי תקווה למצוא בספר בבואה של הארץ", הסופרים שבה – הוסיף עגנון באירוניה מושחזת – "יותר ממה שראו את הארץ, ראו לנפשם מה שביקשו מן הארץ שתיראה להם".¹⁹ יוסף אהרונוביץ', עורך הפועל הצעיר, ואשתו הסופרת דבורה בארון, מצאו את בבואתם בסצנה המתוארת ונעלבו עד עמקי נשמתם. אהרונוביץ' אף ראה בכתיבתו של ברנר כפיות טובה ובגידה בבית הספרותי שניתן לו. לא עזרה מחאתו של ברנר בשם חירות הבדין והקשר המקרי בהחלט בין הדמויות והאירועים לבין המציאות. הוא שקע במרה שחורה, וכדרכו הקים את עצמו ממנה במאמר. המאמר, שכותרתו כוללת את ההערה ("ממכתב פרטי"), מציג את טיעונו המרכזי כבר בפסקה הפותחת:

האם זוכר אתה, חביבי, ממה שנדברנו כמה פעמים על דבר מקומו של היישוב הארצישראלי הנוכחי בספרותנו היפה? – אני מחזיק בדעת: אני שבעיקר איני ז'אנריסט, אני שבכלל איני בא מעולם לספר אלא להביע, כפי יכולתי ובכל האמצעים שברשותי, ה"מותרים" ושאינם "מותרים", את הלך רוחי ואת

17 שמות סיפורים של אורי־ניסן גנסיין.
18 חנן חבר, "שארית החזון: הז'אנר הארצישראלי ואביזריהו מאת י"ח ברנר", הסיפור והלאום: קריאות ביקורתיות בקאנון הסיפור העברית (תל־אביב: רסלינג, 2007), עמ' 47-60.
19 עגנון מצוטט אצל חבר, שם, עמ' 47.

וידווי נפשי – אני, כמדומני, יכול להתייחס לשאלה ספרותית זו של הז'אנר הארצישראלי כאיש מן הצד. והנני מודה לפניך: כמה פעמים, כשאני שומע סופר אחד מחברינו אומר לשני "יצירתך החדשה היא מחיי ארץ־ישראל?" מתעוררת איזו הרגשה מלגלגת בתוכי: כאילו הכתיבה זהו איזה דבר חיצוני, כביכול, וכותבים מחיי היהודים בלודז', מחיי בני גליציה, מחיי הקראים, [...] מחיי ארץ־ישראל, [...] ולא דבר פנימי, גילוי החיים הפנימיים והמהות שלהם בתוך יחסי וגוני זמן ידוע וסביבה ידועה.²⁰

בחירתו של ברנר לשזור בכותרת מאמרו את הביטוי התלמודי "אביזריהו", כלומר דינים הנמשכים מאיסורים ושייכים אליהם, חוברת לטון החריף בפסקה הפותחת ומעניקה תוקף מוסרי־תיאולוגי לגינויו של הז'אנר הארצישראלי. ברנר משרטט אפוא, כבר בפתח המאמר, חלוקה ערכית־קטגורית בין ספרות הז'אנר – זו המשרטטת סוג או טיפוס ופורשת מטרייה מושגית והכללה מאפיינת – לבין ספרות אֶל־ז'אנרית שאליה משייך ברנר את כתיבתו, המתרכזת בחד־פעמי ומפנה זרקור דווקא אל הפרט הלא יציב.

למקרא מאמריהם של ברנר ושל חבר צף ועלה בזכרוני מאמרה של שרה בריטברג־סמל בקטלוג התערוכה דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית.²¹ זהירות נדרשת לטיפול בקווי הדמיון והשוני ביניהם, בשל הדיון הענף והמחלוקות שיצרו שלושתם בשדה הספרות ובשדה האמנות, ובשל הזמן שחלף והמבט שהשתנה. ברנר נקרא על־ידי חוקרים כנורית גוברין כמי שהתנגד לז'אנר הארצישראלי אך למעשה (בהיותו סופר קאנוני) טיפח אותו,²² ואילו כמה מנמעני מאמרה של בריטברג־סמל, שגם היא הרחיקה מאז למחזות קריאה שונים, השילו זה מכבר את הפרשנות שהציעה. ועדיין, שאלת המקום וייצוגו מסתמנת בעיני כחיונית לדיון בתלישות, וכמוה גם העובדה שכתובת־הבית האחרונה שנראתה באמנות הישראלית היא "יונה הנביא 42", ביתו המיתולוגי של רפי לביא.

20 י"ח ברנר, "הז'אנר הארצישראלי ואביזריהו", כתבים, ב (תל־אביב: דביר, תשכ"א), עמ' 268-270 [ההדגשות שלי].
21 שרה בריטברג־סמל, קט. כי קרוב אליך הדבר מאוד: דלות החומר כאיכות באמנות הישראלית (מוזיאון תל־אביב לאמנות, 1986), עמ' 9-24.
22 נורית גוברין, "בשבחי הז'אנר: י"ח ברנר, מטפחו של הז'אנר הארצישראלי למעשה ומתנגדו להלכה", דפים למחקר בספרות, 3 (1986), עמ' 97-116.

במאמרה פורשת בריטברג-סמל את מבעי האיכות הדלה כמקור כוח ביצירת הדור הנדון, ועל אף ניסוחה המדייק והמסייג את ההכללה הפרשנית ("עולמות שלמים הוצנעו כאן כדי להבליט רצף של מכנים משותפים"),²³ מצטיירים "התל-אביבים" (ורפי לביא בראשם, כמי שבעבודתו "אין פער בין העולם שבתמונה לעולם שמחוצה לה")²⁴ כ"ציירי ז'אנר" לשיטתו של ברנר. כלומר, על אף הסתייגותם מאידיאליזציה, על אף הפניית הגב לאתוס הציוני, על אף הקרעים והטלאים – ולמעשה דווקא בגללם – אמני "דלות החומר" מקיימים את הנחת היסוד של ז'אנר הפסטורלה, ש"גורל האדם מוסבר על-ידי הטבע שהקיף את ילדותו ואת חייו, המקיימים זיקה של נביעה עם הנוף האופף אותו".²⁵

טקסט נוסף שייגרף אל מסענו הוא מאמרו של גדעון עפרת "ברנר והאמנות הישראלית: מה עשתה האמנות הישראלית עם הכפפה של ברנר".²⁶ עפרת נע על פני נקודות ציון בדרכה של האמנות הישראלית ומצביע על האירועים הרבים שבהם לא החמיצה את ההזדמנות להחמיץ את הקריאה הברנרית: "אפשר לומר שיותר משהורמה הכפפה הברנרית באמנות הארצישראלית, הורמה בה כפפה אנטי-ברנרית". הוא פורש את הקיתונות הארסיים של ברנר לנוכח הזיוף והניפוח של בוריס שץ ובצלאל, שכמובן הדירו את דמותו מדיוקנאות אישי התרבות היהודית והציונית שנוצרו אז במוסד הירושלמי; את לעגו של ברנר לאורינטליזם לנוכח האידיאליזציה של המזרח באמנות הארצישראלית של שנות ה-20; את כזבי כיבוש האדמה ("אנחנו עם בלתי עובד") לנוכח הצרנת הנוף כגן עדן אבוד, ועוד. בין יוצאי הדופן שכרו און למטענו הרוחני, אם בקשב מחויב ואמיתי לדרכו ואם כדיוקן השלכתי-אישי, מונה עפרת את אברהם אופק, נחום גוטמן, אורי ליפשיץ, בתיה לישנסקי, צבי שור ויגאל תומרקין.

קריאתה המכוננת של בריטברג-סמל בחומריה הדלים של האמנות, העמידה דלת פתוחה להופעת המחשבה הברנרית (בעיקר אצל אמניה המובהקים, "התל-אביבים") – אך חטוורת המקום, על יופיו המרופט הזרוע חבלי כביסה רופסים, שבה והזדקפה והפכה את פעירת הקרע לפעולת היתוך. התמוגותם במאמר

23 בריטברג-סמל, לעיל הערה 21, שם עמ' 10.

24 שם, עמ' 12.

25 אריאל הירשפלד, מצוטט אצל חבר, לעיל הערה 18, שם עמ' 50.

26 המאמר נכתב לרגל הופעת ספרה של נורית גוברין, ברנר: "אובד עצות" ומורה דרך (תל-אביב: משרד הביטחון – ההוצאה לאור, 1991). הוא הוצג ביום עיון באוניברסיטת תל-אביב ומופיע בארכיון הטקסטים המקוון המחוסן של גדעון עפרת.

של רפי לביא ושל מאיר, גיבור סוף דבר של יעקב שבתאי, החווים שניהם את תל-אביב כהסתעפויות של העצמי, מערפלת את ההבדל בין הגבר התלוש, המדובב באימה את מותו הקרב בעודו פוסע על אדמת סוף דבר – לבין זה המהלך ברחובות העיר בנעלי בית, כבעל-בית. ייתכן שמתוך הסתירות המחלחלות בדמותו וביצירתו של רפי לביא נכרכה הדומות בין השניים בלבוש המקום, שתוויו המופרים, מופרים מדי, מאינים אותו "עד שכאילו לא התקיים כלל בפועל אלא נאצל מתוך נפשו, אשר שם ורק שם התקיים במלוא ממשותו".²⁷

פעולתו של ברנר, אליבא דחבר, היא לתבוע "את הבנייתה של תמונת מציאות ארעית ולא יציבה [...] ולהעמיד אדם אוניברסלי, שמקיים מרחק קבוע ובלתי מגושר עם החברה".²⁸ השאלה שהוא מעלה איננה מהי המציאות שראוי לייצג – אלא האם הייצוג אמיתי או שקרי ובאיזו דרך מיוצרת באמצעות תמונת המציאות. ההתנגדות לקביעות, כל עוד האדמה רועדת, היא המכוונת את האמנות האל-ז'אנרית לבכר את "כי רחוק ממך" על פני הציטוט מספר דברים, "כי קרוב אליך הדבר מאוד", שאומץ כמוטו ל"דלות החומר".

והיכן התלוש בכל זה

גם קריאה פרשנית היא בית, בדרכה להניף קירות האחוזים זה בזה בטיט הרעיון וביציקת תבנית הכלולים והחורגים ממנו. מאמרה של בריטברג-סמל הציב בית באמנות הישראלית, קיים את הבטחת המקום. ממשכנו האוטופי של בצלאל אל שדות שבעמק, דרך ההפשטה הדה-טריטוריאליזציה והמושגית, הפך הבית הנחלם לממשי. אביזריו המחולנים – דיקט, טיח מתפורר ותריסול – העמידו מקום מפולס בחדרים משלה ומשלו: דלתות, חלונות אל החוץ ומגוון מנגנונים ממסכים.

היחס אליו, מורכב כתמיד, הסתחרר בשלל הקולות הרמים של הדורים והמודרים, שכך ואז שב ונזעק בהפניות המבט אל "מסלולי נדודים"²⁹ ואל מי שגלות שוכנת בלבו. והתלושים? אלה סובבים בין חדריו, מתוכו ואל תוכו, כרוחות חסרות זמן, כהולוגרמות

27 יעקב שבתאי, סוף דבר; הציטוט מופיע אצל בריטברג-סמל, לעיל הערה 21, שם עמ' 11 [ההדגשה שלי].

28 חבר, לעיל הערה 18, שם עמ' 51.

29 התערוכה "מסלולי נדודים: הגירה, מסעות ומעברים באמנות ישראלית עכשווית", שאצרה שרית שפירא במוזיאון ישראל, ירושלים, 1991.

אנושיות שהנוף חולף על פניהם, דרכם, ולא מותיר את חותמו ביצירה אלא על דרך השלילה וההעדר. הם מתקיימים בפער בין הבית-עולם הממשי והאידיאלי, אך חסרים חומרים ממרכיבי היסוד של שניהם גם יחד, כאילו לא נאפו עד תום; גופם או נפשם חסרים את ממד החינוך, או שזה נחוה אצלם כבערה עזה מלהכיל.

כיצד למלל שושלת ניוונית, גניאלוגיה של תלישות, שבמהותה אינה מעמידה צאצאים אלא מתפרשת כפזורה של יחידים? יחסי השארות הנרקמים בין התלושים נבדלים זה מזה במנעד הרחב של נסיבות היתלשותם ודומים בכאב הפנטום, בקטר המוחש. גדם השייכות טמון בגרעין זהותם, ובניגוד לנתק המסמן קטיעה מוחלטת, הם מקיימים בגופם את העבר וההווה גם יחד. ההיתלשות כבר טבעה את אופיים הסביל, הנפעל, וכוננה את יחסי החוץ-פנים הסבוכים שהם מקיימים.

אין די ברוחב היריעה של תערוכה זו לפרישה של תולדות התלושים באמנות הישראלית, "קבוץ של גבוליים" השייכים ונמנעים משייכות בעת ובעונה אחת. הבחירה היתה אפוא בהפניית מבט לרגע עכשווי-מקומי ולמבחר של אמנים, שבחזרתם אל הבית שסומן מתמקמים כנכדים וכנינים של דייריו או מודריו. הדילוג הדורי הכרחי לאתיקה של התלישות, כי רק הוא מאפשר את הדיאלקטיקה בין אנטיזה מוחלטת לבית האמנותי לבין נגיעות בנחלת האבות והאמהות. אך דומה כי השאלות העקרוניות אינן מסתכמות בכך. שיבתו של התלוש מסמנת רגע נוסף בצומת העצבי המסועף של יחיד ומקום. אחד מן העורקים המוליכים אליה וממנה מתפלש בחוויית היחיד, בהיצמדות לאינן ובניסיון לראות דרך המבט המצועף, המתנסח בעבודות כרטוריקה של כנות. במובן זה הן "מתמסרות" לוודיו הנרקיסטי, דקדנטי ורומנטי כאחד, הממלל את חוסר האונים שלו לא פעם, עד לזרא. עורק אחר, עקרוני ביחס לקודמו, מביט הצדה אל אופיו הפארודי, המודע לעצמו, של המהלך, כמבטם הדו-משמעי של סופרי דור התחייה בגיבורים שהיטיבו לרשום.

מבט זה מעורר או מבקש לשקף את העת הזאת, את אלה שהפצעתם האמנותית נעשתה בלי חניכה מסורתית, אלה שהבית האמנותי שאליו (וממנו) נשואות עיניהם כבר רחוק. תלישותם מתייחדת במימד הסגור והמאוגף. בניגוד לתוואי הנדודים שעברו תלושי דור התחייה, "תלושי התערוכה" ניצבים כמי שכפאם קיפאון, בעוד המקום הוא שהחל לנוע במסלול נדודיו ונשמט מתחת לרגליהם. אין הם זרים במקום; המקום הוא שנעשה זר עבורם. כגיבור סיפורו של עמיחי שלו,³⁰ הם

30 עמיחי שלו, "חדר נטול דלת", על החתרנות (תל-אביב: אפיק, 2014), עמ' 9-72.

מקפידים לקיים סדר קופסתי וליצור מתוך "חדר נטול דלת". המלנכוליה מוקצנת עד שלא-פעם היא נהפכת על פיה ושורה בעבודות כ"יחס ביש-מזל למרחב" – הבחנתו של חוקר הרפואה ז'אן סטרובינסקי המצוטט בספרו היפה של ניצן ליבוביץ', **ציונות ומלנכוליה**: "התודעה כאן סגורה בין קירות כלא שהולכים ומצטמצמים, או מושלכת למרחב לא מוגדר".³¹ במובן זה, המרחק שתבע ברנר מיוצר החי במציאות ארעית, אינו עוד בבחינת בחירה רצונית, אסתטית או אתית, אלא כמעט מה שנכפה על כל החולקים את תחושת היסחפותו הבלתי נשלטת של המקום. הדמיון בין דור התחייה ובין ימינו נוגע בתחושה הספית או הסופית התלויה מעל כל צעד שיינקט. לא בכדי חוזרות כעת שאלות היסוד שגעשו בכתיבתם של ברנר, ביאליק, א"ד גורדון ואחרים, המנוסחות במאמרו של אסף ענברי "דור הקריסה":

הלידה האמיתית קורית עכשיו, לא בתש"ח. השאלות הבסיסיות על קיומנו באזור, על זהותה היהודית או ה"עברית" – או, יש אומרים, ה"אזרחית" – של מדינה אמורפית זו, השאלות על הליבה הממלכתית (באין חוקה), השאלות על הליבה החינוכית (באין מרכז), השאלות, שימיהן כבר כימיו של בצלאל, על מיקומה של תרבותנו בין מזרח למערב, השאלות על הזיקה בין יהדות לרווחה, השאלות השבטיות-עדתיות-מְהַגְרִיּוֹת – השאלות הבסיסיות שטואטאו יובל-שנים מתרוממות עכשיו, מכות בפרצופנו. טוב שכך.³²

השוני המהותי נוגע לעמדת האמן ולמקומו בתוך מציאות מתהווה (אם נתעקש), או קורסת. ברנר פעל בתוך קורפוס ספרותי שהיה לו תפקיד מרכזי בכינון המציאות. קריאתו להבניית ספרות מרוחקת ממנה טעונה במימד אקטואלי ואוטופי כאחד. הביקורת שמתח נגד זיהוי מיידי בין העולם המיוצג והממשי נוגעת, לשיטתו, בכוחו של הייצוג הפגום להבליט חסר כדי לעורר את הצורך בהשלמתו. זה ייעודו האוטופי. בניגוד לעמדה זו, עולם האמנות הישראלי מעולם לא אייש או תבע תפקיד כזה; הוא הצטרף ככוח מאסף אל התוויית הפרויקט הציוני בראשית הדרך וביכה את שברו בהמשכה.

31 ניצן ליבוביץ', **ציונות ומלנכוליה: החיים הקצרים של ישראל זרחי** (ירושלים: כרמל, 2015), עמ' 49.

32 אסף ענברי, "דור הקריסה": <http://inbari.co.il/krisa1.htm>

דומה כי ההצעה שדוברות דמויות המרכז בספרות דור התחייה, קרי הבריחה אל עצמן, נוגעת למרחב העצום של פעולה בתוך ריק הנוגעת בלב תהליך היצירה. על רקע זה, אתגר שיבתו של התלוש לא נח במלנכוליה הנוסטלגית, הרפה, המכונה בספרו של ניצן ליבוביץ' "מלנכוליה של השמאל" – זו המופנית כמבט מקובע בעבר ומנוסחת בכלים אידיאליסטיים שאיבדו כל קשר למציאות – אלא באימוץ אופיו האל-ריבוני של התלוש כבר ליצירה. השהייה מחוץ למקום, ה"אין-בית", עשויים לפרוש מרחב משחקי, ניסויי, על היבטי הקיצון מלאי התשוקה הטמונים בו. על הדעת אפשר להעלות חזרה לעיסוק בשאלות חברתיות וב"הערכת עצמנו", מנקודת האפס שאליה הגיעה האמנות; חזרה לעיסוק בשורשים מתוך מצבם התלוי באוויר, המספר את העבר בפרכוכסי ההווה; או הקצנה של ההוויה הפנימית והשאלות הקיומיות העולות ממנה. לא בכדי חזר התלוש לצעוד בשדותינו, לגלם את הכוח הטמון בכישלון, ואולי לבשר הכרה אמיתית בנידחות. הראייה הפריפריאלית (eccentric viewing) מתחדדת בשעות החשכה.

לילך נתנאל

המקום הבא אינו בשבילי

מחשבה על הספרות היהודית המודרנית במפנה המאה ה-20

כתבתי לו בפירוש – זה אני זוכר – לא בשבילך המקום, אך אם אינך מחכה כבר לכלום ואין לך מה להפסיד – בוא!
והוא ענה: איני מחכה לכלום. המקום הבא אינו בשבילי. ואי המקום אשר הוא בשבילי? אני נוסע. מה אפסיד?
– י"ח ברנר על א"נ גנסי¹

דברים אלה מתייחסים להתכתבות בין יוסף-חיים ברנר לידידו ואהובו אורי-ניסן גנסי. הם מרמזים על הקרע העתידי בין השניים: בשנים שבהן נכתבו הדברים, באמצע העשור הראשון למאה ה-20, התגורר ברנר בלונדון והיה טרוד בעריכתו של כתב העת הספרותי המעורר, שאותו יסד. גנסי, שחיפש אף הוא להימלט ולו לזמן-מה מרוסיה הצארית שלאחר מהפכת 1905, ביקש להצטרף אל ברנר בלונדון. כפי שאפשר להתרשם מן השורות המובאות כאן, ברנר חשש מבואו של גנסי ואף ניסה לשכנע אותו לוותר, אך בלא הצלחה. זמן לא רב לאחר הגיעו ללונדון התגשם מה שלבו של ברנר ניבא לו, וגנסי עזב במהרה את העיר חולה ונמוך רוח. השניים לא התראו שוב עד מותו.

מותו של גנסי אינו נזכר כאן בדרך מקרה, שכן ההתכתבות המצוטטת למעלה לקוחה, ליתר דיוק, מן ההספד שכתב ברנר לגנסי. אלה הם דברים המשוחזרים מזכרונו של האבּל. אין זו התכתבות הנמסרת בשניים, אלא הספד שנמסר במעמד של צד אחד. זו כתיבה שההעדר, כלומר המוות, מדבר בעדה. בניגוד רב-משמעי לתכתובת הענפה ביניהם, עם "כתב-ידו הצפוף-הספירי" של גנסי, הציטוט שמביא ברנר חלקי בלבד. והרי זה טיבו של הספד, שהוא ציטוט חלקי בפני עצמו, כתיבה על אודות ריק, נעלם שמבקש להתמלא מחדש. הנמען של ההספד נדרש אפוא להשלים

1 יוסף-חיים ברנר, "אורי-ניסן (מלים אחדות)", כתבים (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד ודביר, תשל"ח-תשמ"ה).

את החסר. ואכן, הקורא הבקיא בסיפורת של ברנר, גנסיין ובני דורם יודע שתקופת לוונדון הנזכרת כאן משובצת בתוך מהלך חיים שלם, הכולל, לרוב, עקירה מבית, נדודים בין מרכזי התרבות של אירופה, בדידות, כתיבה, מחלה, ניסיון חוזר להיאחז, ביקור בבית ההורים המזדקנים, שוב מחלה, ואחר כך מוות, ואחר כך, כאמור, הספד. ההספד הוא חתימה ספרותית למהלך חיים, המסגיר את הכפילות שבבדיון הספרותי המודרני: הוא חושף את הקשר בין הסופרים והדמות הבדייונית שאותה הם כותבים. ואכן, הסיפורת שנכתבה בעברית וביידיש במפנה המאה ה-20, עשויה להיקרא דרך הכפילות המתעתעת של "אוטוביוגרפיה בדיונית" – מונח שהציע מנחם ברינקר. במרכז דמות אחת, המזכירה בכל מופעה את דמותם של הכותבים עצמם: כך הוא מיכאל של ברדיצ'בסקי, "תלמיד עברי בעיר זרה"; כך הוא יחזקאל חפץ של ברנר, שנסע לארץ-ישראל וחלה; וכך הוא אוריאל אפרת של גנסיין, ששט בנהר הדנייפר מקייב בחזרה אל בית הוריו, אל "אלוני המולדת". אלו הן הכפילות בדיוניות של מהלך חיים היסטורי, שנשבה במקסם הרע של הנדודים, העקירה מבית, וגם בגלגולה המודרני של שאלת השיבה אל המקור.

ביסוד ההכפלות הללו ניצבת, כאמור, דמות מרכזית אחת, המכונה בשיח על הספרות העברית, ולעתים אף בספרות זו עצמה, בשם "תלוש"². דמות זו ניוונה ממשולש של השפעות: הנווד הפיקרסקי בספרות הקדם-מודרנית, הסטודנט השב

2 לראשונה נזכר המונח "תלוש" בסיפור קצר בשם זה משנת 1904 מאת י"ד ברקוביץ'. ראשית עיצובה במסות על הספרות העברית המודרנית מאת ברנר ושלמה צמח: י"ח ברנר, "מהרהורי סופר" [רביבים, קובץ ב, תרס"ט], כתבים, ב (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד ודביר, תשכ"א), עמ' 241-246; שלמה צמח, "בעבותות ההווה" [מאסף ארץ, אודסה תרע"ט], מסות ורשימות (תל-אביב: אגודת הסופרים ומסדה, 1968), עמ' 38-61. מאז שיעוריו של שמעון הלקין בחוג לספרות עברית באוניברסיטה העברית בשנות ה-50, הפך "התלוש" למונח שגור בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית החדשה. ראו למשל החיבורים הבאים (רשימה חלקית בלבד): עינת ברעם-אשל, בין המשעול לדרך המלך: לפריחתה של הנובלה בספרות העברית בראשית המאה ה-20 (ירושלים: מאגנס, 2001); אורציון ברטנא, תלושים וחלוצים: התגבשות המגמה הניאו-רומנטית בסיפורת העברית (ירושלים ותל-אביב: דביר, 1984); נורית גוברין, תלישות והתחדשות: הסיפורת העברית בראשית המאה ה-20 בגולה ובארץ-ישראל (תל-אביב: משרד הביטחון – ההוצאה לאור, 1985); אבנר הולצמן, אנטומיה של תלישות: על סיפורו של ברקוביץ' מלפפונים, בתוך ממרכזים למרכז: ספר נורית גוברין, בעריכת אבנר הולצמן (אוניברסיטת תל-אביב, 2005), עמ' 218-233; שמעון הלקין, מבוא לסיפורת העברית: רשימות לפי הרצאותיו של פרופ' ש. הלקין בשנת תשי"ב, מאת צופיה הלל (ירושלים: מפעל השכפול, 1958); הדי שייט, לפניך דרכיים: מתלישות בגולה לתלישות ילידית בספרות העברית במאה ה-20 (רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2015).

לביקור מולדת בשירה הרומנטית, והמשוטט האורבני. התלוש הוא בן-דמותם של המהגרים היהודים ילידי סוף המאה ה-19, אלה שעזבו את ביתם בתחום המושב ובערי מזרח אירופה, ולא השתמשו במקומות החדשים שאליהם היגרו: ערי המסחר והתרבות של מרכז אירופה ומערבה, סדנאות היזע של ניו-יורק, השכונות היהודיות בלונדון, מונטריאול ובואנוס-אייירס, או ההתיישבות היהודית בנווה-צדק, בעמק ובשפלת החוף. מפת הספרות היהודית במפנה המאה משופעת ביעדי הגירה, תחנות יישוב לשעה, אתרים מתחלפים. אל כל אלה נושאים המהגרים, הפועלים והחלוצים הספרותיים הללו גוף כחוש, דל, ירא כוח:

"בעל גוף קטן וכפוף, מצח גדול ומשופע וזקן צהוב קטן. עיניו נראות תמיד כמכוסות אד קל"; "גבה קומה, אשר זקן עוטר את פניו המודאגים תמיד ועיניו כחולות וכשרות כעיני ילד"; "גבה קומה, רגליו הגבוהות והדקות לא עצרו כוח לשאת גווייתו"; "בדמיונו מאיזו סיבה הצטיירו לו עתה פניו הכחוסים והחיוורים, שיערו הפרוע והמגבעת החבושה באלכסון"; "לבו דפק דפיקה נבהלה, ופניו החיוורים והפרועים, עיניו הכחלחלות שנוצצו עתה בדמע וכל מראהו המדוכא עוררו רחמים וגועל נפש באחת"; "באמצע קודקודו קרחת – שערותיו נושרות ככל בוקר. וידיים לו צנומות, וחזהו נופל ומעורר רחמים, וכולו פעוט, וזקנו קלוש ועיניו כלות, מייחל לתעודה, לתעודת הבגרות"³.

"התלושים" של הספרות היהודית המודרנית הם ראשים מהלכים. הפנים הם משטח הרישום של דמותם: המצח, העיניים, הקמטים, שער-הפנים. אלה הם ראשים ערופי גוף, שכמו ניטל מהם כושר המעשה. ובכל זאת יש בהם גשמיות מכבידה, מעיקה בחולניותה; גשמיות קטועת גפיים, משוללת איברי מין, ובכל זאת גברית במובהק. אלה הם מבעים ולא דמויות, ראשים ולא גופים, כמו תמונות הסטודיו שצולמו

3 הציטוטים לקוחים מן הסיפורים הבאים: הירש-דוד נומברג, "פליגלמן", סיפורים (ירושלים: מוסד ביאליק, תשכ"ט), עמ' 133-144; ולמן-יצחק אנכי, "חיים ולטרמאן", בין שמים וארץ (תל-אביב: עם עובד, תש"ה), עמ' 105-114; ראובן בריינין, "בר חלפתא", כתבים נבחרים (ניו-יורק: אסף, תרע"ז), כרך ראשון, עמ' 151-168; גרשון שופמן, "רפאל", סיפורים וציורים (ורשה: תושייה, 1902), עמ' 11-19; גרשון שופמן, "מחיצה", שם, עמ' 35-41; דבורה בארון, "שוקולד", פרשיות מוקדמות: סיפורים, ההדיר והוסיף הערות: אבנר הולצמן (ירושלים: מוסד ביאליק, 1988), עמ' 562-568.

בראשית המאה ה-20 בוורשה, באודסה, בוויילנה וביפו, ומהן ניבטות פניהם של גנסין, ברנר ובני דורם. לקט התיאורים הספרותיים המובא כאן למעלה תקף גם לתצלומים של הסופרים עצמם.

הכתפיים הצרות של גנסין חנוטות בחליפת קיץ מעונבת. הצווארון הקשיח סוגר על הצוואר הצר. ההיקף הצר של הצוואר ממשיך אל קו הלסת התחתונה, צרה אף היא, והשפתיים המהודקות, האילמות, נבלעות מתחת לשפם הבהיר. חיוורון המוות בפניו של גנסין – בסך הכל הרי לפנינו דימוי של אור על רקע, ובכל זאת ניבט כאן חיוורון מוות. והבד הבהיר בבגדיו של ברנר, תווים דהים של מקטורן ועניבה על הרקע המעונן שמאחוריו. הכתפיים הרחבות נמוכות, שמוטות, כמעט קורסות תחת הראש הגדול והשחור שבמרכז התמונה. ראש מרחף. הצוואר נעלם כולו מתחת לזקן העבות. ההיקפים הכהים של ראשו הפרוע של ברנר נראים כאן כמו היפוכה של ההילה הקדושה, הנחושתית, בציורים של ג'וטו. אלה הם תצלומי דיוקן: הגוף התחתון נחתך, והחזה, כך נדמה, משמש כאן רק בתור פן שעליו מניחים את ציור הראש. כאילו הנדודים של ברנר וגנסין הם נדודים רעיוניים, נפשיים, ולא גיאוגרפיים; כאילו אין זו מפה של טריטוריות אלא של זהויות, מפה שבה מהלכים מהגרים בלי רגליים.

וכבר כמעט נאמר הדבר, שנעשה עתה כמעט מובן מאליה: "התלוש" או "התלישות" הן מלים שמבעד להן נחשף מילון שלם. המלה התלמודית "תלוש" משמשת בספרות העברית המודרנית לציון הנשא הטרגי של התקופה הלאומית. התלוש הוא מייצג "התהייה" בתקופת "התחייה", כפי שתיאר זאת בסלחנות-מה חוקר הספרות שמעון הלקין בשנות ה-50. התלוש, דמות ספרותית ופוליטית גם יחד, הוא מי שנותר ללא מקום, מי שכשל ולא השלים את ייעודו. שכן בשונה מן הנווד הפיקרסקי ומן המשוטט האורבני, שהם דמויות חסרות יעד, לתלוש יש יחס מורכב לשאלת השיבה הלאומית. המונח "תלוש" הומצא בשיח הלאומי על המקום, שבמרכזו שאלת השיבה, וההסתרה, החמקמקות והגמישות המסוכנת של המקור. התלוש נהגה מתוך מחשבה על המקום וביחס אליה: אם המקום הוא מייסד של זהות, אזי התלוש הוא הסדק, הפרעה, הזרה של מחשבת המקום הלאומית. דווקא בתור שכזה (סדק, הפרעה, הזרה), התלוש הוא שאיפשר לספרות היהודית להפוך לספרות חדשה ולהשתתף בכור המצרף המודרני.

בהספד על מות גנסין נזכר המקום במעין דיבור מלנכולי של שלילה. זוהי, כך נדמה, שלילה מוסכמת, חרישית, לאה, כמו חזרה על מוסכמה ידועה. ברנר כותב לגנסין: "לא בשבילך המקום", וגנסין מודה: "המקום הבא אינו בשבילי", ומוסיף: "אי המקום אשר הוא בשבילי?" רק אחרי מותו משיב על כך ברנר בהספד, שהוא



יוסף־חיים ברנר
Yosef Haim Brenner



אורי־ניסן גנסין
Uri Nissan Gnessin

מעין נוסח נחמה חילוני המבקש לומר דבר אחד עיקרי: המקום לא ינחם. זהו נוסח נחמה מתמרד, שניצב כנגד הפסוק הנאמר לאבלים: "המקום ינחם אתכם בתוך שאר אבלי ציון וירושלים". זהו נוסח של כפירה, משום שהמקום הוא האל, ומשום שהמקום האל, בגלגולו המודרני, הוא יסוד של רצף, של זהות ושל דומות בעידן של תמורות. נוסח הנחמה של ברנר – שהמקום לא ינחם – נהגה דווקא בעידן של שיבה, עידן הלאומיות היהודית המודרנית, ולנוכח אותה הבטחה מחודשת של חזרה אל המקור. כפי שהראה יוחאי אופנהיימר בספרו האחרון, הכפירה בעיקר של הלאומיות היהודית המודרנית – ואולי יותר מכך, הפקפוק המודרניסטי בעצם היתכנותה של שיבה – לא נמצאת בשוליים הנידחים של הספרות העברית, אלא מתנסחת בקרב סופריה הקאנוניים ביותר.⁴

הלאומיות המודרנית מתייחסת למקום בלשון עתיד: "המקום הבא". אבל עבור התלוש, העתיד הזה נושא תמיד הבטחה כוזבת. "המקום הבא" הוא מאפיין כמו-פיקרסקי של נדודים שאינם מסתיימים לעולם, נדודים משוללי יעד, והוא מטה את השיח המלנכולי של ההספד שבו פתחנו אל הקוטב הפארודי. כמו בהמשך לדבריו של גנסין יש לקרוא את הפתיחה לסיפור "חיים ולטרמאן" – סיפור דו-לשוני מ-1909 מאת זלמן יצחק אנכי:

חיים ולטרמאן, בחור כבן עשרים ושמונה, גבה-קומה, אשר זקן עוטר את פניו המודאגים תמיד ועיניו כחולות וכשרות כעיני ילד – כבר בחודש השלישי לבואו לעיר ק. התחיל לחשוב על עזיבתה. כאשר בשבתו בעיר ח. לפני בואו לעיר ק., וכן בשבתו בעיר א. לפני בואו לעיר ח., כאז כן עתה התחיל להיות לא מרוצה מחיים אלה שהוא חי פה. לא לשם כך בא הנה ולא לשם כך כדאי להישאר פה.⁵

"המקום הבא" אמור להיות, מוכרח להיות, הפרק האחרון במסלול הנדודים של מי שעקר מביתו – אך הוא מתגלה תמיד כתחנה נוספת בדרך, אחת מני רבות, כמו מפה מגולגלת שמנסים ליישר לשווא כך שמתגלים בה שוב ושוב פני שטח נוספים.

4 יוחאי אופנהיימר, שם מאחורי לי קוראה יבשת: זכרון הגלות בספרות העברית (ירושלים: מוסד ביאליק, 2015).

5 זלמן יצחק אנכי, "חיים ולטרמאן", בין שמים וארץ (תל-אביב: עם עובד, תש"ה), עמ' 105.

המחשבה על המקום הבא היא מחשבתו של מי שעקר מביתו, כלומר של מי שהיה לו, אי-אז-אי-פעם, בית. המחשבה על המקום הבא היא אפוא מחשבתם של (מי שהיו בעבר) בני-בית. להיות בן-בית – זוהי ליבת הזהות של המהגרים הוותיקים, הטרודים כל ימיהם באפשרות השיבה; זוהי נקודת המוצא של הכתיבה הרומנטית והניאו-רומנטית (הלדרלין, היינה, ניטשה, וגם מאנה, שולמן, ביאליק). ולבסוף, זהו גם ההסבר לעוצמות הפוליטיות האדירות של הלאומיות המודרנית: הלאומיות פנתה אמנם אל הנוודים, פליטי המלחמה והמהגרים, אבל היא דיברה אל זכרון הבית שלהם, אל היותם בני-בית ובעלי-בית לשעבר. גם התלושים העבריים אינם אלא בני-בית לשעבר, אחרת לא היו חשים בצער, בעוול, באי-הנחת שבמצבם.

זהו מקור השותפות המוזרה שבין "תהייה" ל"תחייה" ובין הפקפוק המודרניסטי לחיוב האלים של הלאומיות. זהו גם ההסבר לשימוש המגמתי במונח "תלושים" בעברית המודרנית. "תלוש" הוא מי שכבר עזב בית והוא מבקש עתה השלמה, התרה של סיפור הנדודים שלו באמצעות שיבה, חידוש הבעלות, ולימים הריבונות, על בית. הפוליטיקה של המקום פונה אפוא אל המהגרים בלשון של בני-בית לשעבר. היא מזכירה, אולי גם מדגישה, את אי-הנחת שמעורר אי-המקום של ההגירה. היא נבנית מתוך העייפות והרעב, האובדן והשכול של המהגר הזוכר את ביתו. נקודת ההתחלה שלה היא מעמד הפרידה מן הבית הישן, וההתרה המתחייבת שלה תהיה ההשתרשות בבית חדש-ישן. הפרידה מן הבית היא אפוא נקודת האפס של הגעגועים, הרגע שבו נחצה העולם בין הנמצאים והנעדרים. זוהי אפוא הסצנה המחוללת של התלישות:

הכלל, איטשייזשעלע, מיין קינד, פֶּאָר געזונטערהייט! כ'הָאָב דיר דאָ איינגעפֶּאָקט צוקערלעקעכלעך, און אַ קישעלע האָסטו דאָ אויך. אַז דיר וועט ציען דאָס האַרץ אין דער פֶּרעמד, וועסטו דאָס קישעלע ע... מיין איך אויף דעם קישעלע וועסטו עסן... ניין, פֶּאָרקערט. כ'מיין די צוקערלעקעכלעך וועסטו לעגן צו קאָפּ... כ'הָאָב געוואָלט זאָגן דאָס קישעלע... אוי, דער קאָפּ דרייט זיך מיר! וועסטו, מיין קינד, דאס קישעלע... מיין איך די בורא-מיני-מוזונתלעך עסן און דאָס קי... קי... קישעלע הייסט דאָס...⁶

6 זלמן שניאור, פֶּעטער זשאָמע (וילנע-ואַרשע: פֶּערלאַג ב. קלעצקי, ללא ציון שנה), ז' 79; מיידיש: לילך נתנאל.

[העיקר, איצ'לה, בן שלי, סע בשלום! ארזתי בשבילך עוגיות מתוקות, וגם כרית יש לך. כשהלב יכאב לך שם במרחק, אתה את הכרית הזאת תאכ... התכוונתי על הכרית הזאת תאכ... לא, הפוך. התכוונתי שאת העוגיות תניח מתחת לראש... רציתי לומר את הכרית... אוי, הראש מסתובב לי! אתה, ילד שלי, את הכרית הזאת... כלומר את הבורא־מיני־מזונות המתוקים האלה תאכל ואת הכר... הכר... הכרית רציתי לומר...]

מעמד הפרידה הזה, שישנם רבים כמותו בספרות היהודית המודרנית, לקוח מתוך רומן מאוחר של זלמן שניאור בשם **פֶּטְעֵר זְשָׁמֶע** (יידיש: הדוד זשומי). זהו דיבור המדגיש את הכשל של הלשון בהצבעה על המסומן הגדול שאליו היא מתייחסת: הפרידה מן הבן. זהו דיבור חולה מרוב צער ובלבול. וכמו כל דיבור חולה, לוקה באפאזיה, כמו כל חולי, לקות, נכות נראית לעין, הדיבור הזה גם מעורר לעג. הדיבור החולה של האם מבלבל בין הכרית לעוגיות, בין ראשו של הבן לפיו ובין עייפות לרעב, שני מצבי היסוד המרכיבים את אי־הנחת של מי שרחוק מביתו. אי־הנחת, חוסר המנוחה, התשישות – אלה הם המאפיינים המובהקים של העוזבים והמהגרים, הנוודים והפליטים; היא ביטוי לאותו "אי־מקום" שבו הם מצויים: אין, וכמדומה כבר לא יהיה להם מקום להניח את הראש, לבשל, לרחוץ. שלוש החירויות הללו – מנוחה, מזון וניקיון – נשללות מהם באחת.

הדיבור החולה של האם מעצב דימוי מעוות של גוף הבן, משום שהגוף הזה מתרחק והולך, ומבטה של האם לא ירחיק לראות אותו בעיקולי הדרך שנכונה לו. הדימוי הזה, של הגוף המטושטש, שממדיו מצטמקים במרחק, כמו מכתוב את התיאורים הספרותיים של התלויים כחושי הגוף, ושל הראשים המגודלים והמזוקנים הניבטים מתמונות התצלום. אלה הם גופים מתרחקים הפונים הלאה מעיניה של האם, פנים צפודות בהבעת פרידה אחרונה. מאפייניו של הגוף הזה נקבעים אפוא עוד לפני התלאות של הדרך ולפני הנדנדוד של הבדידות, כבר עם הפרידה מן הבית הישן. מעמד הפרידה, שהוא סצנה מכוננת בספרות התלויים ובמטען האוטוביוגרפי שהיא נושאת עימה, מראה עד כמה "תלישות" היא מונח מטעה: היא מסווה את העובדה שהתלויים הללו הם, ביסודם, בני־בית. ודווקא מתוקף זה הם אלה המיועדים להיות יורשיה של המהפכה הלאומית; שכן הם אלה שבכוחם, בכוח אובדנם, לתבוע חזקה על הבית הקדום, על "המקור" של כל הבתים כולם.

המבע העברי המודרני היה חלק מן המהפכה הלאומית. הוא נשא אליה את הספק, את ההיסוס, את הזהירות הגמלונית של מי שאין לו רגליים נטועות בקרקע,

שאינו לו ידיים ללפות, של מי שאינו לו יתר כוח. התלישות היא מורשת מרכזית של תרבות הלאום העברית; מורשת נידחת כעת, במציאות ריבונית אלימה המגלגלת את אובדן הבית אל פתחם של אחרים ומולידה עקורים חדשים, פליטים חדשים, מגורשים חדשים, ובוודאי גם תלויים שונים בתכלית.

התלושים: גוף העבודות

ומי לנו גדול מרב אמנון? אותו רב אמנון שעשה פיוט ונתנה תוקף
והיה גידם בלא ידיים וקיטע בלא רגלים ובלא גוף, אלא ראש בלבד.
- ש"י עגנון, "יתום ואלמנה"¹

סרטם של **שרון פדידה ואסף מגל** [ראו גם עמ' 59], באופיו השוליי-אגבי, טווה במובנים רבים את סיפור המסגרת של התערוכה. הופעתו מפוצלת: בחלקו האחד מתאפשרת צפייה בסרט במלואו, בעוד החלק השני דוגם קטע מתוכו, המוקרן במרכז החלל וקוצב את השהייה בו כמהלך מחזורי, חסר הכרעה. הסרט, מוקומנטרי באופניו,² עוקב אחר דמותו של אמן (שרון פדידה) השרוי במשבר קיומי ומקצועי. הוא מתחיל בדפיקה על דלת ביתו ובפתיחתה למבטם של הצלם והצופה, שמרגע זה עתידים לעקוב אחר חייו האישיים ולנבור בהם. האמן, "גמור מעייפות", מוליך אותנו לאורך הפרוזדור אל עבר הסלון, אך עוד בטרם סכגנו שמץ מן הארומה הביתית - נשמעים קולות מן החוץ הממלמלים בדאגה אסון שהתרחש. אשת האמן (אמנית

1 שמואל-יוסף עגנון, "יתום ואלמנה", כל סיפוריו, ב: אלו ואלו (ירושלים: שוקן, תשכ"ב), עמ' קסו. מעשה היצירה על סף החידלון, כהוויה חסרת גוף, מתגלמת בדמותו של רב אמנון ממגנצא, משוררו האגדי של הפיוט "ונתנה תוקף", שחזרה והופיעה בכתבי עגנון. במאמרה "המופת של רב אמנון ממגנצא", דנה מיכל ארבל בהעתקת המוטיב האמוני של קידוש השם אצל המעונה הגדול, שבחר להכרית את גופו כדי להימנע ממעשה כפירה, אל ייעודו של האמן. ב"יתום ואלמנה" היא קוראת את הכרתת הגוף כתימה ארס-פואטית רומנטית, בצוותא עם הפרישות מעולם החיים המאפשרת לאמן להיפתח לעולם היצירה. לדיוננו כאן יש להדגיש דווקא קווים של שוני בין רב אמנון, דמות-אב ציבורית מהוללת הדוברת את שירה בפני הקהילה, לבין דמות-המשנה החלושה והתלושה של יעקב, ששירתו מתקיימת בהעדר אב ובהעדר גוף. יעקב מעניק את קולו לחסרי הגוף הפרטי והציבורי שבשולי החברה ומצביע על האוטונומיה המתגלעת בשממה; ראו מיכל ארבל, "המופת של רב אמנון ממגנצא: התפתחותו של איקון תרבותי ביצירת עגנון", בתוך: אבידר ליפסקר ורלה קושלבסקי (עורכים), מעשה סיפור: מחקרים בסיפורת היהודית (רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2009), כרך ב, עמ' 325-361.

2 המוקומנטרי מתחזה לז'אנר הדוקומנטרי ולועג לו.



שרון פדידה ואסף מגל, מתוך היי פדידה, 2013, וידיאו, 15 דקות
סיפור מסגרת: שרון פדידה; צילום ועריכה: אסף מגל; מוזיקה: יהונדב גילת, שרון פדידה
Sharon Fadida and Assaf Magal, from *Hi Fadida*, 2013, video, 15 min

Frame story: Sharon Fadida; camera and editing: Assaf Magal; music: Yehonadav Gilat, Sharon Fadida



רותם רוזנבוים, שלא אתעורר בודד זר בין כותלי ביתי שבדמי בניתי, 2014-16,
רישום דיגיטלי, הזרקת דיו על נייר, 21x30
Rotem Rozenboim, May I Never Awaken a Stranger in My Own Home,
Built with My Bare Hands, 2014-16, digital drawing, inkjet print on paper, 21x30

מוכרת בעצמה) ואשה נוספת, אמה, צמודות לכלאפונים בניסיון לפענח את הדי האירוע, המתנסח עד מהרה כמוות נוסף בדרכים, הפעם בצומת מורשה. אופיה המקרי של ההתרחשות הבלתי מבוימת מעצים את הפורענות החיצונית, הפורצת פנימה דרך דלתות אחרות ותמיד בהקשר "שלנו", באינטנסיביות האלימה של מוות מוקדם מדי, מיותר מדי, בלתי נסבל.

קפה? נלך אחר כך לסטודיו? שואל האמן; אין דרך להגיב להדים שחלחו זה עתה; רק ריבוי של סימני שאלה נוכח בדיבור, ואלה יוחלפו בהמשך בסימני קריאה הנוגעים לשיפוט האמנותי של יצירתו.

רחובות העיר המוליכים מהבית אל הסטודיו מציגים את דרומה המרופט, והדלות נמשכת, בחוט המחשבה, מכלכלת השארות - מוות במורשה, משכנה ההיסטורי של המדרשה לאמנות - אל כלכלת הבית, המתקשה להחזיק את עצמו ואת מקום המפלט ממנו. במדרגות העולות אל הסטודיו כתבה יד עלומה: "פעם היתה לי מחשבה על פוטוריזם, אך היא נעלמה".

ראש

מהלך הסרט מנוקד, כמקובל, ברצף של "ראשים מדברים", המבקשים לשפוך אור על חייו של אדם לא נוכח. פרקטיקה זו מזוהה ברוב עבודות התערוכה, המכונסות אל המוסכמות הידועות של ציור הדיוקן. הבחירה בו - כדגם של העמדת נושא מופשט, לשוני (כלומר, כזה שנוסח בשפה) - נוגעת בפרדוקס המהותי לייצוג ככלל, שבדרכו לייצג סובייקט שמחוץ לשדה האמנות, מתנסח כיצירה אוטונומית המבקשת להישפט בלי קשר אליו. הדי פרדוקס זה נשמעו תדיר בשיפוט של ספרות דור התחייה, שעשויה להיקרא - כפי שמראה כאן לילך נתנאל - "דרך הכפילות המתעתעת של 'אוטוביוגרפיה בדיונית': [...] במרכז דמות אחת, המזכירה בכל מופעיה את דמותם של הכותבים עצמם".³ עקרוניים אף יותר בתערוכה הם מופעי הראש, הכורכים את החסר המהותי לחוויית התלישות בחסר הפיזי-מדיומלי של הפרוטומה, כלומר: היכן הגוף? או, מה טיבו של גוף המחזיק ראש כזה?

בעבודותיו של **רותם רוזנבוים** [ראו גם עמ' 61-65, 106-107] נרשמים גברים בקו תזזיתי המורה על סתירה מובנית: הופעתן הבהולה של דמויות המבקשות להימחק. הריק העוטף אותן מתגלה כישות עצמאית, שאיתה אפשר להתווכח, לזעוק, להתחכך בהתרסה מינית חלושה, לכרוע תחתיה (בכמה רישומים ניכר דמיון לאיורו המוכר של נחום גוטמן, זכות הצעקה, השמורה לסופר י"ח ברנר).



שחר סריג, הגדם החדש, 2014-15, רישום דיגיטלי, הזרקת דיו על נייר, 45x55
Shahar Sarig, The New Stump, 2014-15, digital drawing, inkjet print on paper, 45x55

משא ומתן עם הריק מתנהל גם בעבודותיו של אמיר נוה^[עמ' 82-85]: ציוריו, שקריאה מרתקת בהם הוצעה על-ידי שאול סתר, מתעקשים "שוב ושוב על מופעי ראש". [...] הדמות אצל נוה היא אתר של היפרדות והיבדלות. היא אינה יחידה צרופה, צביר של איברים המתחשל ומתכנס לכדי גוף אחד, אלא פריסות ומקטעים המצוירים בטכניקות שונות ובעוצמות מתחלפות.⁴ בעבודתו מתקיימת זרות עקרונית בין גוף נודד לראש זר, גזיר בד או חתיכת קרטון שנקרעו מגוף אחר וחוברו אליו. הראש, הממלל את סיפור הגוף שחרב, מגלם הוויה רומנטית במהותה, נחשקת, של חסר - מלאות טוטאלית של ריק שנידונה לשוב, מובסת, אל קווי המתאר של הגוף המתכלה.

עבודותיו של שחר סריג^[ראו גם עמ' 76-81] מוצגות בתערוכה בשתי סדרות רישומים נפרדות. בסדרה הגדם החדש מופיעה דמות האמן, המגלם - באופן מוקצן ופארודי - את מלאכת החיים כמשימה אינדיווידואלית. הדמות, גברית בתווים ונשית במחוות הגוף, ניצבת במרבית הרישומים במישור התמונה הקדמי כשהיא אוחזת בידה טלפון סלולרי, בנוסח המוסכמה הציורית של אחיזה במראה. בבואת השתקפות הכמוסה בנתונים הטכניים של המכשיר, מעלה על הדעת שהדמות מפנה גב לכל הרוחש מאחוריה על מנת לתעד את הצופה בה ולהנציח את מבטו, מבט המאשר את הופעתה ומחזק את ממדיה הרפלקסיביים - או כדי להתמסר ל"סלפי", בבואת העצמי כמקור הסבל והעונג. ה"היחלצות" מקפאון ההצבה במרחב מתאפשרת בסדרה של רישומים המוצגים בקופסאות אור, שם נידונה הדמות הגברית - או ראשה בלבד - לנדוד ממקום למקום בתקווה לשינוי המיחול. היפוש המרחב האישי במרחב הגיאוגרפי, ולמעשה המרתם זה בזה, גוזר את בדידותה ואת אובדנם של אופקי פעולה רחבים יותר בעבורה. משטח הרישום הדיגיטלי, שעליו שוטטה יד האמן להתוויית הדמויות בשתי הסדרות, מהדהד את הופעתן כסימנים נטולי חותם ממשי על המצע, כישויות מחיקות. ומה על דמות-הסב או ה"ראש" של האמנות הישראלית, רפי לביא^[עמ' 71]? דמותו ויצירתו מתקיימות בתערוכה בנושא ומושא כאחד. בתצלומה האיכוני של מיכל היימן רפי לביא, תל-אביב 1992, מונצחת דמותו כפי שנחקקה באמנות המקומית (ובדרכו המאגית של הצילום), רפי כפי שהוא כיום, בגבו אלינו. דומה שמבטנו בתצלום נפרט לנימים הדקים שמהם נטווה המיתוס. חולצתו המשובצת מרשתת את המרחב כולו, על הקווים הארוגים שתי-וערב במדרכה ונמתחים אל עמודי התמרורים ובתי העיר המודרניסטיים. ראשו, נוטה מעט שמאלה, מצביע על ראשיתו של מבט בדבר-מה או על מודעות דקה למי שהיתה שם, מאחור.

4 שאול סתר, "Caput", טקסט ל"עד אפס מקום" - תערוכת אמיר נוה במוזיאון הרצליה לאמנות עכשווית, ינואר 2016.

המעקב השורה בתצלום ומעניק לו את כוחו נגרף אל עבודתו של אסף אבוטבול

[ראו גם עמ' 43, 74-75] משא כבד, שבה "פוסע" האמן בעקבות רפי לביא בתצלומה של מיכל היימן ומותיר בו סימן משלו. אבוטבול משעתק, כופל ומדביק את השקית שנשא רפי בידו, שקית לצד שקית, שיבוש קל המבקש לסטות לרגע מן הסיפור המוכר ולחשוב אותו מהתחלה. אין, כביכול, פער גדול יותר מזה שבין "רפי לביא", כפרסונה שהתקבעה בתודעתנו והיא מושא המעקב - לבין דמות הנווד הנושא את מיטלטליו, או "התלוש" הספרותי. יתרה מזו, הכפלת השקית פוגמת באיכות התצלום המקורי ומשליטה בו איזון מקומם, המהדהד את "גברת עם סלים" הפוסעת מולו ולולא היא נדמה היה שתל-אביב כולה נפרשת לרגליו. הסדר החדש פורע את התחביר הידוע כאשר בחלקו התחתון של התצלום מסתמנת קומפוזיציה פירמידלית, שבסיסה נמתח בין קצות השקיות והקדקוד נעוץ בעקב הרגל. השיבוש מתגלה כהשלטת כוח הכבידה על ההתרחשות המתועדת: השוטטות ברחוב התל-אביבי הולבשה בתכליתיות של העברת משא הנישא בידי האמן, והמבט שעד אותו רגע ננעץ בחלקה העליון של התמונה - ראשו של רפי - נשמט מטה ומגלה "ראש" שהיה לעקב: חשוף, פגיע, נגוע ביגונו של אכילס.⁵

מופרזת ככל שתהיה, חשיפת הפגיעות מבקשת להצביע על הסתירה בין הדמות "רפי לביא" - דמות של אב חומל ומסרס, חומס ומעניק - לבין יצירתו, "בשלה וטהורה", כדבריו המאירים של חיים דעואל לוסקי במאמרו "פנימיות".⁶ יצירתו, על הקשריה השונים והניגודים שבה וכפי שנקראה עליידי רבים ורבות (המרכזיות בהן שרה בריטברג-סמל ושרית שפירא), מחזיקה תווים מובהקים של תלישות: הראש הלשוני או הפיזי המרחף חסר גוף על גבי המשטח הריק; הציור הילדי, המסמן את נקודת ההתחלה ומאשר את הפן הטקסטואלי של העבודות; דימויי השמש השחורה, המלנכולית, בעבודות המוקדמות; קרעי הדימויים מן-המוכן, שכמו בפתח מכאן ומכאן של ברנר מתווים את עיצובה של היצירה בריאליזם שאינו ממין "הנטורליות הרחבה", שהרי הוא בנוי מ"קווים דלים, קלושים, כחויים, כלי כל חלב ודשן של אמנות!" וב"ריאליות פשוטה, זוחלת, פוטוגרפית".⁷

קשירת יצירתו של רפי לביא לספרות של דור התחייה (וברנר במרכז) דורשת מאמר נפרד. הזיקה שעלתה מחומרי המחקר הפתיעה אך בה-בעת גם איששה את ייחודה של



5 השם אכילס הוא הלחם של המלים "אַכִּיִס" (ἄχος) שהוראתה "יגון", ו"לָאוֹס" (λαός), שהוראתה "אומה" או "שבט", כך שמבחינה אטימולוגית מובן השם הוא "תוגת-עמו".
6 חיים דעואל לוסקי, "פנימיות", המדרשה 2: בקשר לרפי (מאי 1999), עמ' 92-99.
7 י"ח ברנר, כתבים, ב: מכאן ומכאן (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד וספריית פועלים, 1978), עמ' 1265, 1267.

אסף אבוטבול, משא כבד [בעקבות רפי לביא, תל-אביב 1992, של מיכל היימן], 2014, תצלום מטובל, 20x30
Assaf Abutbul, Heavy Load [after Raffi Lavie, Tel Aviv 1992 by Michal Heiman], 2014,
manipulated photograph, 20x30



מיכל נאמן, הגברות העולה, 1976, קולאז' על נייר, 21x50.5,
באדיבות האמנית וגלריה גורדון, תל-אביב

Michal Na'aman, *Ha'gavrut Ha'olar*, 1976, collage on paper, 21x50.5,
courtesy of the artist and Gordon Gallery, Tel Aviv

Play on words alluding to Uri Zvi Greenberg's poem "Manhood on the Rise" (*Ha'Gavrut Ha'Ola*),
replacing the Hebrew word for rise, *ola*, which also denotes sacrifice, with the word *olar*, penknife,
misspelled, which is also an anagram of the Hebrew word for foreskin, *orla*

התלישות המתגלעת בהליכה מעם ההורים ובשיבה אליהם, אל הבית. אין זו שיבה מלאה, אך לא חלקית, אלא "דרישת שלום", אולי קשר עין המבליח להרף אל העבר ומוצא את התלוש נכרך לרגע בעלילה שממנה פרש. חזרתו של רפי לביא בדמות מושא יצירתו של אסף אבוטובול והצגתו בתערוכה מצטיירת כהופעת אורה - של מי שהגיע לרגע ומיד עתיד לעזוב - לצד הופעות הוריות נוספות.

פה

מיכל נאמן [ראו גם עמ' 72-73] היתה לאחת האמהות המשפיעות במשפחה המבוזרת. יצירתה נוגעת לסוגיה מרכזית בספרות התלושים, שנכתבה בדרך כלל על-ידי גברים והעמידה במרכז דמויות גברים (לפחות בהגדרתם הביולוגית; מבחינה מגדרית, אולי, הם אופיינו ונתפסו כ"נשיים").⁸ בעבודתה הגברות העולה⁹ נאמן מטביעה חותם, קוטעת ומוסיפה פרטים לכפולת העמודים הפותחת את ספרו של אורי-צבי גרינברג הגברות העולה.¹⁰ המלים "ברית מילה" הוטבעו כחותמת במעלה היצירה, הכותרת נקטמה כך שהאות ה"א הפכה לרי"ש, ופעולת הסירוס הושלמה בכיתוב שאליו צורף סימן שאלה "מעשה באולר?" (כותרת סיפור של שלום עליכם בעיבודו של אוריאל אופק). גדעון עפרת ואורית מיטל הציעו קריאות מרתקות בעבודה זו: מיטל מצביעה על הסירוס בפועל שיצרה נאמן כמצוי בכוח בספר, בבחינת אובייקט פיזי שכריכה הדוקה מצמידה את דפיו, מבליעה את סופי השורות ומסרסת אותן - וכן במהות הסותרנית הנוכחת בשירתו של אצ"ג, שהיתה נתונה בסמיכות המהודקת בין גבריות ולאומיות ונחלצה ממנה בהידרשות

8 לאורך שנים רבות עסק המחקר הספרותי בגברים והתעלם מייחודן ומשונותן של הנשים והווייתן. בסוף שנות ה-80 למאה ה-20 החלו להסתמן מגמות חדשות במחקר המגדרי והפמיניסטי, ואלו באו לידי ביטוי גם בהיסטוריוגרפיה של הספרות העברית, בשחזור תחנות חייהן של סופרות שהודרו מתולדות הרוח והדור; ראו, למשל, רונית גז, "הטרילוגיה 'בחינות' (1909), 'שוקולד' (1910) ו'קצו של סנדר ז'ור' (1929) מאת דבורה בארון: הגרסה הנשית לסיפור התלוש", *ישראלים*, 4 (סתיו 2012), עמ' 44-67; הדי שייט, "התלוש והתלושה העברית", *לפניך דרכיים: מתלישות בגולה לתלישות ילידית בספרות העברית במאה ה-20* (רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן, 2015), עמ' 225-237.

9 חלק מגוף עבודות המתייחסות לאורי-צבי גרינברג ונדונות במאמרו של גדעון עפרת "אצ"ג והאמנות הישראלית"; ראו ארכיון הטקסטים המקוון *המחסן של גדעון עפרת*.

10 *הגברות העולה*, ספרו הארצישראלי השני של אצ"ג, ראה אור בהוצאת סדן בסיון תרפ"ו (1926). קודם לכן נדפסו שירי הספר במוסף לשבתות ומועדים של העיתון *דבר* ובגליונות הספרותיים של *הפועל הצעיר*.



לגוף הפגום: "אך אנוכי כה נחתכתי, איבר איבר מלא פחדים. לא פיללתי להיות ספוג ואספקלריה לכל פחדים!"¹¹ ואילו גדעון עפרת מוצא את פעולת הקיטום כחריגה מדרמת המגדר בשיריו של אצ"ג תוך הפניית המבט למחוללה העיקרי, האל היהודי: "בניגוד לאצ"ג, המציע את גופו המסורס והחלל לשירותו של האל, נאמן מסרסת את המסרס עצמו, שהרי הקיטום שהיא מבצעת באות ה"א 'מורידה חתיכה' מן האות המייצגת את האל היהודי".¹² הברית שכרתה נאמן עם המלה בקורפוס הרחב של עבודתה וביצירה הנדונה שוכנת במרחבי הספר, הכר הקיומי של היהודי, "באשר יהדות וכתובה אינן אלא אותה ציפייה, אותה תקווה, אותו צמצום".¹³ שפת גיבוריו של ברנר, כמוה כשפה שפיתחה נאמן ביצירתה, מדגישה את כשל הלשון, את הדיבור המתהווה מבלי משים ובשוגג – כלומר, את מנגנון פליטות הפה או הטעויות הלשוניות – כצאצאי הרעיונות המוסחים. כך מפציע הדיבור החולה, הנוירוטי, של ההווה התלושה.¹⁴

סירוס לשוני נוסף המגלה את כוחה הטרנספורמטיבי של המלה, מעובד בכאב אב של אסף אבוטבול, הקוזמן את דוד גינתון כדמות-אב נוספת בתערוכה. אבוטבול מקפד את ראשה של המלה "כאב" בעבודתו של גינתון כאב (רגליים) מ-1974 – תצלום אחד מתוך גוף עבודות שיצר בשנים 1973-1974 בתגובה למלחמת יום הכיפורים, ובו (כפי שמתאר גינתון עצמו) "נחלץ הגוף מבדידותו דרך הכאב".¹⁵ הדי הצליבה בגוף הנדון מעלים על הדעת את "הוויית הקוצים" שניסח ברנר, הרוחשת גם בספרו של יובל שמעוני חדר. ספר עשיר ומרובד זה מחזיק שלושה חלקים, שבשניים הראשונים בהם – "המנורה" ו"המגירה" – פועלים במאי וצייר שעונים שניהם לשם "שכטר". התבוסה המשותפת בפועל האמנותי נוטעת כל אנטי-גיבור כזה במרחב הכאב של ניכור לסביבה: "והשכטר שכאן, שעפעפיו כבדים, שגופו רופס, שכל-כולו מפקפק לא רק בצילומי הסרטון הזה ובסרטונים שעליו לעשות לפרנסתו, אלא גם בכל שנותיו הבאות: לעתים נראו בעיניו כמסדרון ארוך ריק, שאין איש הולך בו מלבדו".¹⁶

11 אורית מיטל, "הגברות העולר: אצ"ג אפרופו מיכל נאמן", מטעם, 21 (מרץ 2010), עמ' 38-42.
 12 גדעון עפרת, לעיל הערה 9.
 13 ז'אק דרידה, מצוטט אצל גדעון עפרת, הברית והמילה של ז'אק דרידה (תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008), עמ' 47.
 14 וראו דב סדן, מדרש פסיכואנליטי: פרקים בפסיכולוגיה של י"ח ברנר (ירושלים: מאגנס, 1996), עמ' 25-80; ולילך נתנאל, כאן.
 15 דוד גינתון, "ללמד בני יהודה אמנות, או סדרה של זינוקי נפל", סטודיו, 40 (ינואר 1993), עמ' 42-43.
 16 יובל שמעוני, חדר (תל-אביב: עם עובד, 1999), עמ' 173.

אסף אבוטבול, כאב אב, 2014 [בעקבות כאב (רגליים), 1974, של דוד גינתון], תצלום מטופל, 16.5x21
 Assaf Abutbul, Pater Pain, 2014 [after Pain (Feet), 1974, by David Ginton], manipulated photograph, 16.5x21

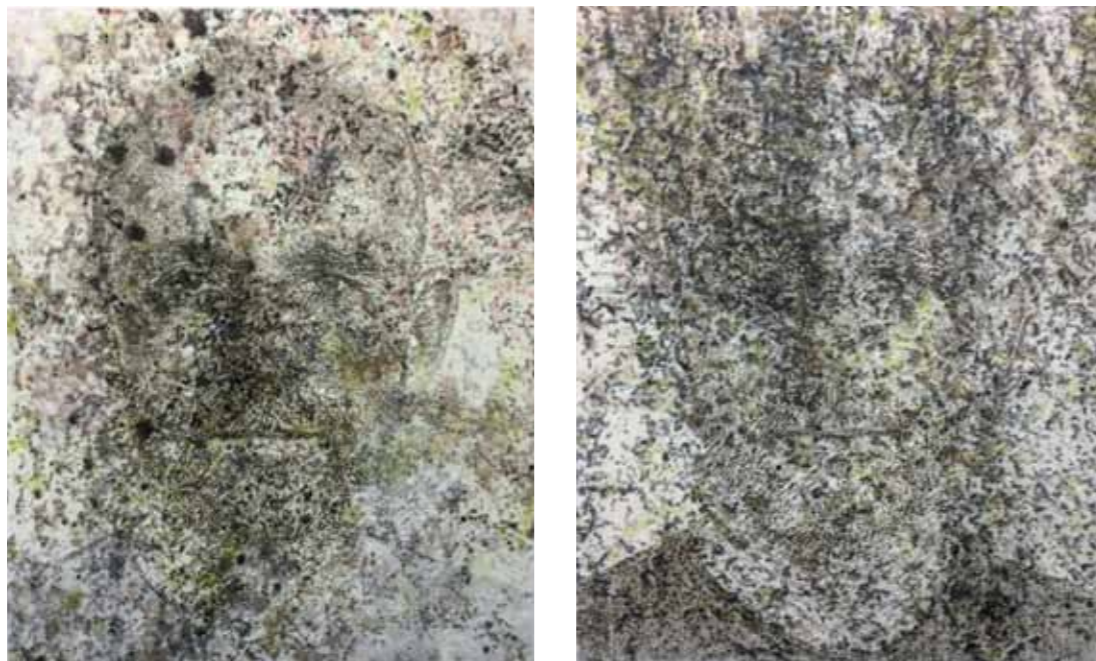
שכטר חי - נגיבורו של ברנר בסיפורו "בחורף" - ב"הווייה שקית": "השק כיסה את ראשו של שכטר, וכבר הכיר בתוכו כל סיב וסיב והתוודע אל ריח היוטה ואל ריחותיו שלו".¹⁷ אלא שהברדס, המנוסח בשפה כחווייה פיזית-ממשית, הוא מטאפורה הנטוויית מאוויר החדר הספוג בסיפור של נפש דואבת. שכטר הנוסף, הצייר גיבור "המגירה" (ייתכן שזו אותה דמות בזמנים שונים בחייה), חי בפריז כסטודנט לאמנות, המבקש לצייר מחוזה לצלוב של אנדריאה מנטנייה (Mantegna). כפות רגליו של גינתון, המצולמות מנקודת מבט של מי שסוקר וחושף את גופו הפגוע, כמו נענות להווייה ה"שכטרית" ומדהדות את כפות רגלי הצלוב של מנטנייה, שצוירו במישור הקדמי כאילו היו דיוקנו. נקודת המגוז בפרספקטיבה הייחודית למנטנייה היא המקום של היעלמות הזמן במרחב. היא המכוננת את דמותו האלמותית של ישו, והיא התובעת את הקורבן הנצחי בשם האב. כאב אב של אסף אבוטבול גורף את כוחה של האמנות לגאול את העולם (הנתונה בפנייה של גינתון אל דמות האב שלו, יוזף בויס), אך מוליך אל הכאב חסר המענה שהורישו האבות.

זקן

נחזור לחבריו ומכריו של האמן הדוברים את שברונו בסרטם של שרון פדידה ואסף מגל. אוריאל הרטוב, בעל ההוצאה "גולם" שבה החל האמן להדפיס את ספרו, מגולל את הספקות שכרסמו בו בנוגע לעשיית האמנות ולצורך בה. דבריו הנכוחים, הנאמרים בחלל שבו נשמרת מכונת הדפוס ההיסטורית Original Heidelberg, מבליעים את עברה העשיר של אומנות הדפוס, "האומנות השחורה" (Die Schwarze Kunst) - את בתי ההוצאה הרבים שבהם הודפסו כתיב-עת ספרותיים דוגמת המעורר בלונדון והפועל הצעיר בארץ - ומורים על קריסתה בהלימה עם הריקנות שפשתה באמן. ספרו של עילי ראונר עריק, הנוגע בחווייה דומה, נפתח כך: "אין צורך בספרות היום, אין צורך, אין עוד צורך בספרות כשהזמן נעשה זקנה נצחית. אני רוצה לומר שמהו מטביע את התרבות שלנו, שפתאום זקנה גדולה מדי אוחזת בנו ומתפשטת בכל מקום. התחושה הזאת, איזו ודאות עמוקה שהסוף קרב, שזה הולך וסוגר עלינו, אפילו עכשיו, זה הולך ומתארע - האסון העתידי שלנו".¹⁸

17 שם, עמ' 15.

18 עילי ראונר, עריק (תל-אביב: ידיעות אחרונות, חמד, משכל, 2015), עמ' 9.



גל וינשטיין, ללא כותרת, 2016, צמר פלדה, לבד צבעוני, קולה ודיאט-קולה על עץ לבוד, 120x100 כל יחידה, באדיבות האמן וגלריה גורדון, תל-אביב
Gal Weinstein, Untitled, 2016, steel wool, colored felt, coke and diet-coke on plywood, 120x100 each unit, courtesy of the artist and Gordon Gallery, Tel Aviv



שי יחזקאלי, ללא כותרת, 2009, אקריליק על אריח קרמי, 20x25, אוסף תרזה בן-פורת, תל-אביב
Shai Yehezkeili, Untitled, 2009, acrylic on ceramic tile, 20x25, collection of Tirza Ben-Porat, Tel Aviv

הפתרון שבוחר האמן ה"זקן" היא לדבוק בזקנו. הוא צועד לעבר מספרת "היי פדידה", כדי לסמן את יומה הראשון של שארית חייו. במהלך משעשע בעל נופך פארודי מתגלם עולם האמנות, על חוקיו ושגיונותיו, בשגרת המספרה. גבר ארוך שיער מונה את שלבי חפיפת הראש ברצינות תהומית המאזכרת את השיח הפרשני. מעצבי שיער מנוסים כמייסטרס רנסנסיים חונכים את האמן ומונים את מעלותיו היצירתיות בעוד הוא ניצב כשוליה תועה, זר למקום ונבוך לנוכח ראשה רוחש הכינים של הלקוחה הראשונה שלו. הנימה המבודחת כופה על הצופה אתנחתא קומית ואוויר לנשימה. הנה עולם, שבו אפשר להשתרע על הגב ולתהות על מידת הטמפרטורה הרצויה לקרקפת. אך מתברר שגם בעולם השיער המתבדר (לא לאורך זמן), רוחשים טפילי התהייה. הדעת מרחיקה אל שער הפנים המעטר את פני האמן – כמו את פני הדיוקנאות הרבים בתערוכה – כמוטיב הטעון לעיפה בסמליות.

דומה כי הופעת הזקן, מעבר להקשרי ה"טרנד" העכשוויים, אוחזת בקצותיה של הוויית התלישות: מחד גיסא ההסתגרות, הזנחת המימד הגופני והבריחה אל אחורי מעטה ה"אני" – ומאידך גיסא השאיפה להיאחז בדבר-מה ממשי, במה שיש לו עבר ושורש ולכן גם פוטנציאל צמיחה. שער הפנים, כתותב לגוף וכמרחבו של היצר, נשלח כמסר שנמענו גוף האב. בשונה מגוף האם, הנחוה כמשך נראטיבי שראשיתו ברחם והמשכו בגעגוע אל הווייתה המכנסת – גוף האב הוא עדות לאבחת ברק גנרטיבי שהטביע בה את חותמו. במובן זה מתקיימת בעבודות איכות של כליא ברק, הסופח אל קרבו את העוצמה הראשונית שהועברה אליו אך בה-בעת גם תורם להחלשתה.

בעבודותיו של **גל וינשטיין** [עמ' 45] מתפרש שער הפנים כטפיל על מצע הציור, שכמו כופה עליו הפשטה בנוסח הציור מקצה-אל-קצה (all over) – אך דומה שעיקר כוחו טמון ברווח הנפער בין מישורי העבודה ובניסוח פני השטח כמאבק בין עבר והווה: בין דיוקן העבר הבראשיתי מחליד בדיאט-קולה (2011), מתוך סדרת הדיוקנאות נראה אותו דבר – לבין ההווה ללא כותרת הנכנע לתשתית הווייתית שונה. צמר הפלדה, החומר האלגי שעיצב את תחושת החורבן בפרויקט עמק החולה (2005) בהדגשת סוף עידן התמימות של הפרויקט הציוני המודרניסטי, קם כגולם על יוצרו ומאיים להפוך את עיצוב הצורה במעשה האמנות (molding) לנבגי עובש (mold), שאופיים הנפיץ מאיים למסך את המצע (פני האמן) ולאכלו עד תום.

גידול זקן מתפרש גם כאקט חניכה למצב הנוודי. בללא כותרת מ-2009 של **שי יחזקאלי** [ראו גם עמ' 66-70, 93, 109] נכתב: "אגדל זקן, אעבור לעיר זרה". מוטיב ההתחכשות, המטרים מעבר למקום אחר, נוטל את העוקץ מהזרות הכפויה ממילא על העוזב מקום מוצר ומאפיין את הצמחת הזקן עצמה כמעשה של עקירה. המופע המתעתע בין מה ש"מולבש" בתווים של סבל לבין סבל אותנטי, מתקיים ברבות מעבודותיו ומהדהד את המודע הפארודי

המדריך את ההתנסחות של דמויות התלושים, במרווח שבין תודעה מיוסרת (המטילה את רשמייה במסירה ישירה) לבין ניסוח ערוך ומחושב מראש של העתיד להיקרא "ביטוי אישי". פער זה נדון בקריאתו של מנחם ברינקר בברנר, עת טבע את המונח "רטוריקה של כנות" כמפתח להתכוונות הפואטית שמאחורי הדחף הוידויי.¹⁹ עד שנות ה-50 הוליכה רטוריקה זו שולל רבים מן הפרשנים, שייחסו לסיפוריו של ברנר איכות יומנאית, נאמנה לחיים, ועל כן לוקה מבחינה ספרותית.

עבודותיו של יחזקאלי שזורות באזכורים תרבותיים ואמנותיים ומתפרשות על פני מנעד רחב של מבעים וגדלים – החל בשרבוטים מהירים וציורים שכמו נעשו בחטף, וכלה בעבודות מונומנטליות. אם נתבקש לציין מאפיין בולט אחד המייחד את עבודתו כולה, נוכל לבחור באמירה קצרה וחדה, לשונית או ציורית, המהפכת את תוכן הציור וכמו תובעת את שיוכו לשנינה היהודית. דוגמא טיפוסית נמצא בללא כותרת מ-2007, שבה נכתב הציור "שמע בני מוסר אביך ואל תיטוש תורת אמך" בתעתיק גרמני לידיש, בינות למזרקים נוטפים המסמנים מחלה או ריפוי – אלא ששיבוש במלה אחת הופך את המשפט ל"שמע בני זיון אביך ואל תיטוש תורת אמך": ציווי השושלות הומר בפנייה ליצר, ומזרקי הפאלוס הנוטפים מצביעים בחזרה אל פרי הזיווג ההורי, הלוא הוא האמן, המצווה להלכות הקשב העצמי.

בסדרת הרישומים שחור החזה של אבי סבח [ראו גם עמ' 94-99], גדלים בעציצים שפמים וזקנים בבחינת הצעה פרדוקסלית להשרשתה והצמחתה של נוודות. הגנום של הזן הנדיר נושא את שרשרו של דימוי הצמח המבוית בתולדות האמנות, כמו גם את ניסוחו המקומי ביצירתם של ציבי גבע ועאסם אבו-שקרה; אך דומה ששאלת השייכות למקום וסימני העקירה או ההיתלות ממנו לא נוכחת בעבודות כפצע אלא יותר כהשלמה, כניעה מתוקה הבאה לידי ביטוי בחזרה אל ראשית הסיפור על "שני מזוקנים שהיו בעירנו, וחברו זה לזה בשיח המרה השחורה". מזגם המלנכולי מתגלם באונות הריאה השחורות, המשתקפות בסימטריה הצורנית של צמח מוזר שמפיק אוויר של מחנק.

בעבודת הוידויאו אני יפה? של רעיה ברוקנטל [עמ' 51] נראית דמותו של אורי זוהר – שחקן ובדרן, במאי קולנוע וסמל הבוהמה התל-אביבית בשנות ה-70 – רגע לפני חזרתו בתשובה והפיכתו לרב חרדי. ההקרנה מאצילה על דמותו אשליה של נוכחות ממשית בחלל, בעודו מעביר את ידו בשערו ונדרש למשפט שבו נהג לפתוח את מופעיו הטלוויזיוניים: "אני יפה?" הנימה המתילדת ועם זאת ישירה ומתריסה מנפשה את כבואת ה"צבר" בדמותו

19 מנחם ברינקר, עד הסמטה הטבריינית: מאמר על סיפור ומחשבה ביצירת ברנר (תל-אביב: עם עובד, אופקים, 1990).



אבי סבח, שחור החזה, 2016, שמן על נייר, 76x56
Avi Sabah, Black Breasted, 2016, oil on paper, 76x56



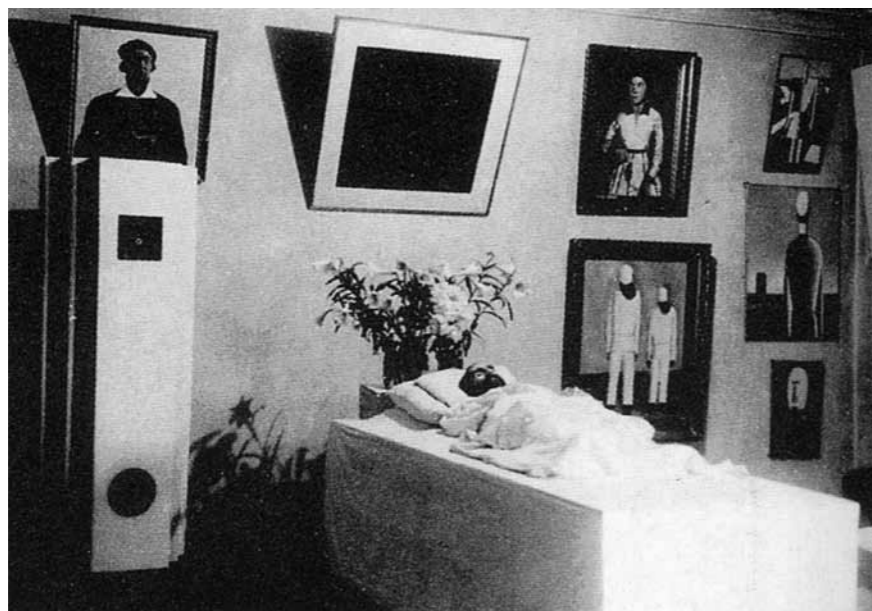
רעיה ברוקנטל, מתוך אני יפה? מן הסדרה הוא חזר, 2016,
 וידיאו, 3 דקות; after effects: רועי צורף; עיצוב סאונד: בניה רכס
 Raya Bruckenthal, from Am I Beautiful? in the series He's Back, 2016,
 video, 3 min; after effects: Roi Zoref; sound design: Binya Reches

השקועה בשאלת היופי, כתשובה ניצחת לכיעור היהודי הגלותי. זוהר הוא מייצגה הקולנועי של "דלות החומר"²⁰ כבמאי שהיטיב "לתפוס" את יופיה של תל-אביב המרופטת, או - כפי שהבחין רנן שור - מי שהצטיין בתיעוד נטול כל ביקורת חברתית "של האנשים הנטועים בסביבתם, המתהלכים בה כשריפים מקומיים, השולטים בקודים ההתנהגותיים במרחב המחיה שלהם; אנשים שההיזון החוזר בינם לבין סביבתם מקנה לה ולהם את יופיים"²¹. אלא שהבמאי לבש שחורים, ולכן הופעתו מחדש בעבודה, הרחק מן החזות הרבנית השלמה, בוחנת את המצב הספי של תהליך החזרה, כקיפאון בין עולמות וכמושלכות למרחבים לימינליים המנוגדים ברוחם לציווי האורתודוקסיה.

בשל ערבול הזמנים המושלך על קורותיה של הדמות, הופך זקנה העבות, העתידי, ל"נעדר נוכח" הגורף בחסרונו את הממדים שחסרו בהווייתה המוקדמת. אודיה כהן-רז מגדירה חיסרון זה כצמא לישות מחייבת, קנה-מידה קיומי שמעמיד תפקידו החברתי-מוסרי של האמן.²² כהן-רז קוראת את יצירתו של זוהר, אף בטרם ההחלטה לאמץ את קנה-המידה המוחלט של המוסר הדתי-חרדי, כניסיון לגיבוש עמדה אתית במסגרת ההיסטורית של חברה המצויה בפשיטת רגל מוסרית, חברה שנידונה לנוע במעגלי הרס ויצירה התלויים זה בזה. קריאתה בסרטים כמו הבמאי, הסרט והנח"ל וחור בלבנה מאתרת בהם רפלקסיביות מודרניסטית (סרט בתוך סרט) ואירוניה ביחס לפאתוס הציוני. הדיאלקטיקה הציונית בין הרס ויצירה מעגלת את גיבורי סרטיו של זוהר ומסמנת את תלישותם ואת הבריחה אל עצמם כהכרעה אתית ואסתטית נגד המקום - בדומה לבחירתו לימים של אורי זוהר עצמו לדבוק ב"מקום", "כי הוא מקומו של עולם ואין עולם מקומו"²³.

המיצב מאלביץ' של אורי רדובן^[עמ' 54, 108] הוא זקן הדובר כוח עליון מטאפיזי אך גם את שחור ההוויה הגשמית. ראש העשוי מצורות הנדסיות, שפורקו למקטעים והורכבו מחדש בנוסח סופרמטיסטי, מונח על פנים לבנים המשמשים תחליף לגוף ומהדהדים את תצלומו של מאלביץ' על ערש דווי ותצלומים ידועים אחרים של גופתו השרועה בארון הקבורה. צוואתו להיקבר בתוך הריבוע השחור, יצירתו האלמותית, קבעה את עיצובו

20 בקטלוג התערוכה דלות החומר כאיכות באמנות ישראלית, נדרשה שרה בריטברג-סמל לדמותו של זוהר, שטרטו מציעים אף הוקרן במהלך הצגתה; ראו גם אריאל שווייצר, "מי אתה, אורי זוהר?", טקסט הרצאה שנישאה בסינמטק הצרפתי, פריז, אוקטובר 2012, באתר מקוון של מכללת ספיר לרגל פסטיבל קולנוע "דרום".
 21 רנן שור, "הבבואה הצברית בסרטיו של אורי זוהר", קולנוע, 8 (1975), עמ' 38.
 22 אודיה כהן-רז, "אתיקה ואסתטיקה ביצירתו של אורי זוהר", לעיל הערה 20, שם עמ' 74-89.
 23 מדרש בראשית רבה סח, ט; מצוטט אצל זלי גורביץ, על המקום (תל-אביב: עם עובד, 2007), עמ' 7.



קזימיר מאלביץ' על ארון הקבורה שלו, 1935
Kazimir Malevich on his deathbed, 1935

הייחודי של הארון ואת היצירה שנתלתה בטקס האשכבה, מעל ראשו עטור הזקן. "משהו קרה למאלביץ', שעליו ידע כי לא יוכל לכתוב", הבחין מל בכנר וטבע את השתיקה ההכרחית בנדון ואת ניסוחה כ"הליכה אל השממה של הרגש הטהור".²⁴

רדובן גורף את פני השטח השחורים שפער מאלביץ' במרחב ההיסטורי של הציור, אל דיוקנו העצמי (המופיע בעבודת הווידיאו שבמיצב) כגבר אחוז הזיות, השוקע לאטו אל הריק המוחלט ושב להכרה רגעית לשמע רעש קדיחה טורדני ופרוזאי כאחד. הבשורה המהפכנית ביצירתו של מאלביץ', ההשלמה עם אזלת ידה של האמנות להציב דימוי המתנגד לזמן ולשינויים היסטוריים, תבעה התכנסות בדימוי היחידי שישורד את ההרס החומרי: ההרס עצמו, הרדוקציה הקיצונית ביותר של הנראה.

ברוח ספרות דור התחייה, יצירתו של רדובן תיכרך אולי בשאלה המהותית שהעסיקה את ברנר ובני זמנו: שאלת הזיקה בין מהפכה אמנותית ופוליטית ושאלת יכולתה של האמנות לנסח את "האפס השחור" כהתנגדות לחורבן. התצלום הפוצע של גופת ברנר לאחר הירצחו – הנראה באחת מעבודותיה של רעיה ברוקנטל^[עמ' 90-91] כראש נטול גוף המשמר את עוצמתו, כראשו של הולופרנס – מתיך זה בזה אישים, מרחבים וזמנים.

על הדעת עולה סיפורו היפה של אוריניסן גנסין "סעודה מפסקת", שצירו התימטי נעוץ באפקט ההרסני של מות אדם קרוב ושל המוות כמציאות חיים מוחשית. ניתוח הסיפור על-ידי דן מירון משלח את הדיון השגור במעברה של החברה היהודית ממסורת למודרניות אל מעמקי הוויית האבל, אל "ההשפעה המהממת של המוות".²⁵ הסיפור מגולל יחסי אב ובת דרך תבנית – אבות ובנים – שנוסחה כבר בדור ההשכלה, וממיר את דמות הצעיר התלוש, שנשש את חוק האב, בנערה מורדת בת 16, המסרבת להסב עם אביה האלמן לסעודה מפסקת שלפני יום הכיפורים. ההידרשות לרעיון הצמחונות, שאותו ספגה ככל הנראה מכתביו של טולסטוי והוא מוצג כסיבת הסירוב, נקרא על-ידי מירון כרגע המטלטל שבו נמהל במוחה מותה של האם, חודשים ספורים לפני יום הכיפורים, במותו העתידי של האב. הרגע שבו גיטל רואה לנגד עיניה אדם חי שהוא כבר מת, מתנסח בסיפור במבט המופנה אל חלון חדר האבלות שבו כלאה את עצמה.

גיטל צופה בחלון כבריבוע השחור של מאלביץ', המוגדר לנוכח רקעו הלבן. במעמד זה משורטטים גבולות העצמי שלה ושל אביה האהוב כשלילת העולם, וכצלילה אל כל השוכן

24 "מל בכנר על מאלביץ': קטעים מראיון עם ג'ין קופלנס, ארטפורום, יוני 1974", קו, כתב-עת לאמנות, 1, בעריכת יונה פישר ונילי נוימן (1980), עמ' 16-17.

25 דן מירון, "מרובע שחור בכותל הלבן: הערות לסעודה מפסקת" מאת אוריניסן גנסין, מאזניים (אוקטובר 1995), עמ' 20-25, 39-45.

מן העבר השני ומחשיך את עולמה: "כמכת שמש קרעה את מוחה מחשבה שחורה אחת ותהומנה. החלון אשר נגדה נדמה לה לרגע למרובע שחור בכותל הלבן".²⁶

אי־מקום כמשכנו של אי־גוף

מעשה היצירה על סף החידלון הובא לעיל במוטו מסיפורו של עגנון, המוצא פיוט וייעוד ארס־פורטי בהווייה חסרת גוף. אך אם בכתביו של עגנון חסרונו של הגוף גוזר ניתוק ובידוד מן העולם, הרי שבעבודות התערוכה מסתמן האי־מקום או "המטבע הקשה של המקום"²⁷ כסיבה להכרתת הגוף.

בסדרת הרישומים הרובינזון האחרון מתחקה **דנה יואלי** [עמ' 57, 86-89] אחר איורים לספרו הידוע של דניאל דפו. קורותיו של רובינזון קרוזו – אנגלי שנפלט לאי בודד מאונייה טרופה וחי בו עשרות שנים – משורטטות בספרו של זלי גורביץ על המקום כמהפכים שאפשר להשליט במקום. באמצעות גיבור ספרו הפך דפו את האי למקום ואת המקום לאי: "דפו משחק בין מקום לאי מקום, בין מחשבה עולמית מקומית שבלבה בית לבין מחשבה 'איית' הזורקת מהבית, הופכת את העולם כולו וכל מקום בו לארכיפלג צף".²⁸ ברישומיה מפעילה יואלי את עקרון ההיעלמות (שבספרו של דפו מיוחס לציוויליזציה המערבית) על המגע האנושי המועט המתקיים באי, ובמחיקת דמותו של ששת גזרת על רובינזון ציפה בחלל נטול כל נקודת אחיזה והתייחסות.

דמות התלוש העברי, שהווייתו משיקה תמיד למצבים לימינליים, עולה על הדעת בקריאת שיחתו של רובינזון קרוזו עם אביו בתמונה הדרמטית הראשונה בספר: "הוא [האב] שאלני מאיזה טעם, מלבד יצר הנדודים לשמם, עומד אני לעזוב את בית אבי ואת ארץ מולדתי, בה אני עשוי לקנות לי אחיזה יפה. [...] כי דרך ביניים דרכי, [...] ומעמד הביניים אסונותיו מועטים ביותר, ואין הוא מופקר לתהפוכות כה רבות כמעמד הגבוה והנמוך".²⁹ סיפורו של דפו מראה את היפוכה של מורשת האב בגזירת האסון או הברכה הצפויה לשוהים במצבי הביניים.

26 אורי־ניסן גנסיק, כל כתבי, בעריכת ישראל זמורה ודן מירון (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד וספריית פועלים, 1982), כרך א, עמ' 513-540.
27 ראו אצל זלי גורביץ, לעיל הערה 23, שם עמ' 22, 74-80.
28 שם, עמ' 134.
29 דניאל דפו, *רובינזון קרוזו*, תרגם מאנגלית: צבי ארד (תל־אביב: מחברות לספרות, זמורה, 1990), עמ' 9.



אורי רדובן, מתוך **מאלביץ**, 2015, מיצב: קרטון, עץ לבד, שיער ווידיאו, 3 דקות, באדיבות האמן וגלריה חזי כהן, תל־אביב
Uri Radovan, from **Malevich**, 2015, installation: cardboard, plywood, hair, and video, 3 min, courtesy of the artist and Hezi Cohen Gallery, Tel Aviv

רישומיה של יואלי, הנסמכים על גרסה גרמנית לספרו של דפו, מאזכרים עיבוד לידידיש שעשה לו המשכיל הגליציאני יוסף ויטלין.³⁰ בספרו רובינזון: קורותיו של אלטר־לב,³¹ מייחד ויטלין את רובינזון והופך אותו ל"רבי אלטר לב" ואת בן חינוכו ששת ל"שבת". עיקרי דור ההשכלה של ויטלין – הכנסת תכנים חילוניים לחברה הדתית מתוך חשיבה בדלנית ואסימילטיבית כאחת – מתקפלים בבלי־דעת על מחוזות ההתפשטות הטריטוריאלית של האימפריה הבריטית בספרו של דפו. האי הבודד כמסמן הגלות, וההיחלצות ממנו במאמצי הקמת הבית בתוככי אירופה, נהפכים על פיהם ומרמזים על ההיסטוריה העתידית, שטעמה מכוחה של התפשטות זו בהקמה של אי כא"י.

מסע קיומי בארץ הוא נושא רישומיו של פיטר־יעקב מלץ בסדרה שורש[עמ' 100-105] – מסע להר סמוך לירושלים, הנתפס כ"מסע אל שורשי האני, העם והאדם".³² מלץ חוזר אל השורשים המיתולוגיים של הציונות ושל האמנות הארצישראלית באימוץ השפה החזותית שפיתח אפרים־משה לילין באירוי. גיבורו (בסדרה המקורית מופיעים הרישומים כמהלך של "סטורי־בורד" המשלב איור ומלל) הוא צייר ומורה לאמנות, החוזר מירושלים למישור החוף לאחר יום עבודה בבצלאל, ומכוניתו (כמו הווייתו הפנימית) "נתקעת" בסיבוב שורש. העצירה הכפויה במקום משרתת את תחילתו של מפנה רוחני, כן ופארודי כאחד. האמן פוגש ב"נזיר יעקב", הלוא הוא האמן פסח סלבוסקי (מי שפרסם ב־1989 את הספר ההשראה חוזרת לתיקונה, ודמותו ויצירתו עשויות לשייכו למחוזות "האבות התלושים"), הפורש לפניו את תורתו ולפיה שלושה נתיבים פתוחים בפני אדם – אמן ואומה גם יחד: קורבנות, מגלומניה וכוח הנשמה. הבחירה באפשרות האחרונה מסמנת שיבה אל השורש ומכוננת מצב דואלי וחתרני, המשמר את האידיאל האוטופי בתוך המלנכוליה של המציאות.

דומה שבחירה זו שונה מהותית מזו שאליה הגיע מסעו של האמן בסיום סרטם של פדידה ומגל. מהלכו הנראטיבי של הסרט נקטע באבחה, ורק הפסקול המלווה מעביר את הצופה משגרת המספרה אל החניון החשוך. האמן רוקד, רוקע ברגליו ונענה להדים שמחוללים צעדיו. ריקוד המרתף שמור לנפש המתלקחת, שכל פסיעה ופסיעה מכלה את כוחותיה תוך משא־ומתן עם הקירות ומפניהם. הפאתוס הדוסטויבסקאי־ברנרי נטען

30 ראו: Leah Garrett, "The Jewish Robinson Crusoe," *Comparative Literature*, 54:3 (Summer 2002), pp. 215–228

31 Yoysef Vitlin, *Robinson di geshikhte fun Alter Leb* (Vilnius: Mats, 1880)

32 ראו גרעון עפרת, "אלטר־נוי־קונסט", בתוך: פיטר־יעקב מלץ, שורש (ספר־אמן לתערוכה "שורש", ירושלים: בית האמנים, 2011). על בסיס מאמר זה נכתבה הקריאה שכאן.



דנה יואלי, מתוך הרובינזון האחרון, 2015–16, גרפיט על דפי מחברת נייר מעשה ידי האמנית, תשע כפולות, 29x42 כ"א
Dana Yoeli, from *The Last Robinson*, 2015–16, graphite on hand-made notebook pages, nine double-spreads, 29x42 each

במצלמה הניצבת על חצובה, עדות שתוקה לכפרורמטיביות של המהלך, לשרטוט המודע של אנטי-גיבור שהמרתף בתוכו. עמדת ההתכנסות היא דחף של נסיגה, תשוקה למקלט והצעה למחתרת שכונן הסבל.



ברומן צריך גיבור, ואילו כאן קובצו בכוונה כל תכונות האנטי-גיבור, והעיקר, כל זה יעורר רושם דוחה ביותר, כי הרי כולנו התנתקנו מהחיים, מי פחות ומי יותר. התנתקנו עד כדי כך, שלפעמים אנחנו חשים מין סלידה כלפי "החיים האמיתיים", וגם איננו יכולים לסבול שמזכירים לנו אותם. הרי הידרדרנו עד כדי כך, שאנו מחשיבים את "החיים האמיתיים" למין טרחה, לחובה כמעט, וכולנו מסכימים בינינו לבין עצמנו שמוטב לחיות על פי הספר.

– פיודור דוסטויבסקי, כתבים מן המחתרת³³

שרון פדידה ואסף מגל, מתוך היי פדידה, 2013, וידיאו, 15 דקות
טיפור מסגרת: שרון פדידה; צילום ועריכה: אסף מגל; מוזיקה: יהונדב גילת, שרון פדידה
Sharon Fadida and Assaf Magal, from *Hi Fadida*, 2013, video, 15 min

Frame story: Sharon Fadida; camera and editing: Assaf Magal; music: Yehonadav Gilat, Sharon Fadida

33 פיודור דוסטויבסקי, כתבים מן המחתרת, תרגום מרוסית: גרשון חזנוב (ירושלים: כרמל, 1996), עמ' 135-167.



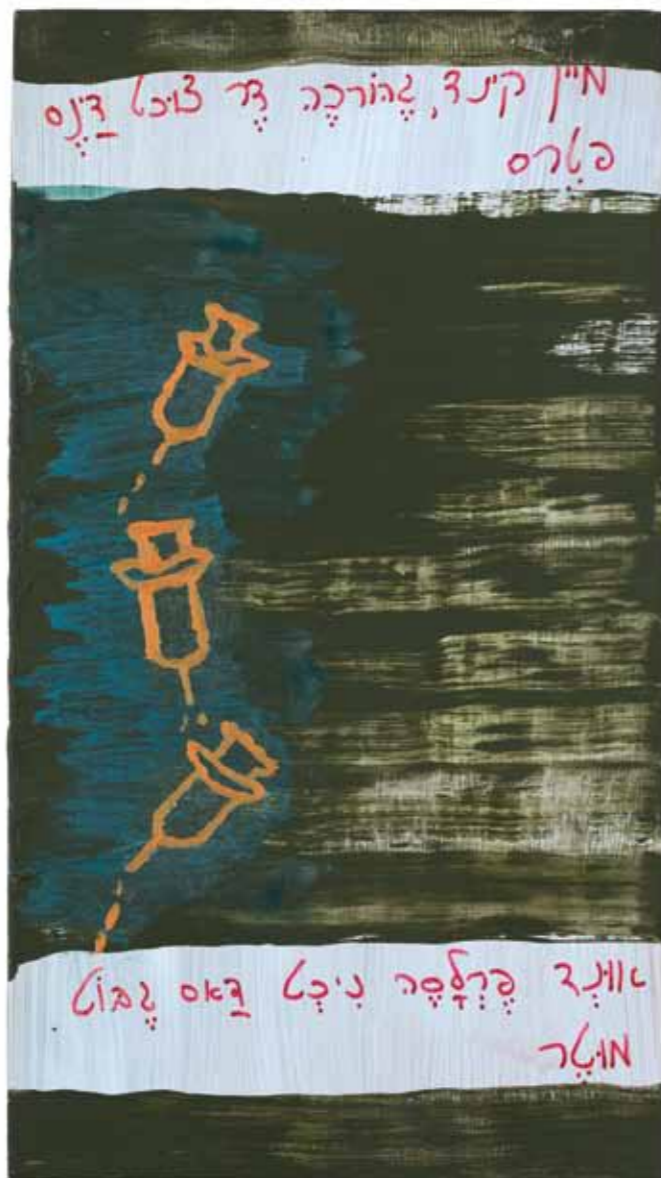
<< 65-61

רותם רוזנבוים, שלא אתעורר בודד וזר בין כותלי ביתי שבדמי בניתי, 2014-16,
רישום דיגיטלי, הזרקת דיו על נייר, 21x30 כ"א

Rotem Rozenboim, *May I Never Awaken a Stranger in My Own Home,*
Built with My Bare Hands, 2014-16, digital drawing, inkjet print on paper, 21x30 each







שי יחזקאלי, ללא כותרת, 2007, אקריליק ועט לבד על עץ לבוד, 32x18.5,
 באדיבות האמן וגלריה ג'ולי מ. תל-אביב
 Shai Yehezkeili, *Untitled*, 2007, acrylic and felt-tip pen on plywood, 32x18.5,
 courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv



שי יחזקאלי, דיוקן עצמי עם ארנב, 2012, שמן ועיפרון על לוח עץ, 55x40,
 באדיבות האמן וגלריה ג'ולי מ. תל-אביב
 Shai Yehezkeili, *Self-Portrait with a Rabbit*, 2012, oil and pencil on wood panel, 55x40,
 courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv



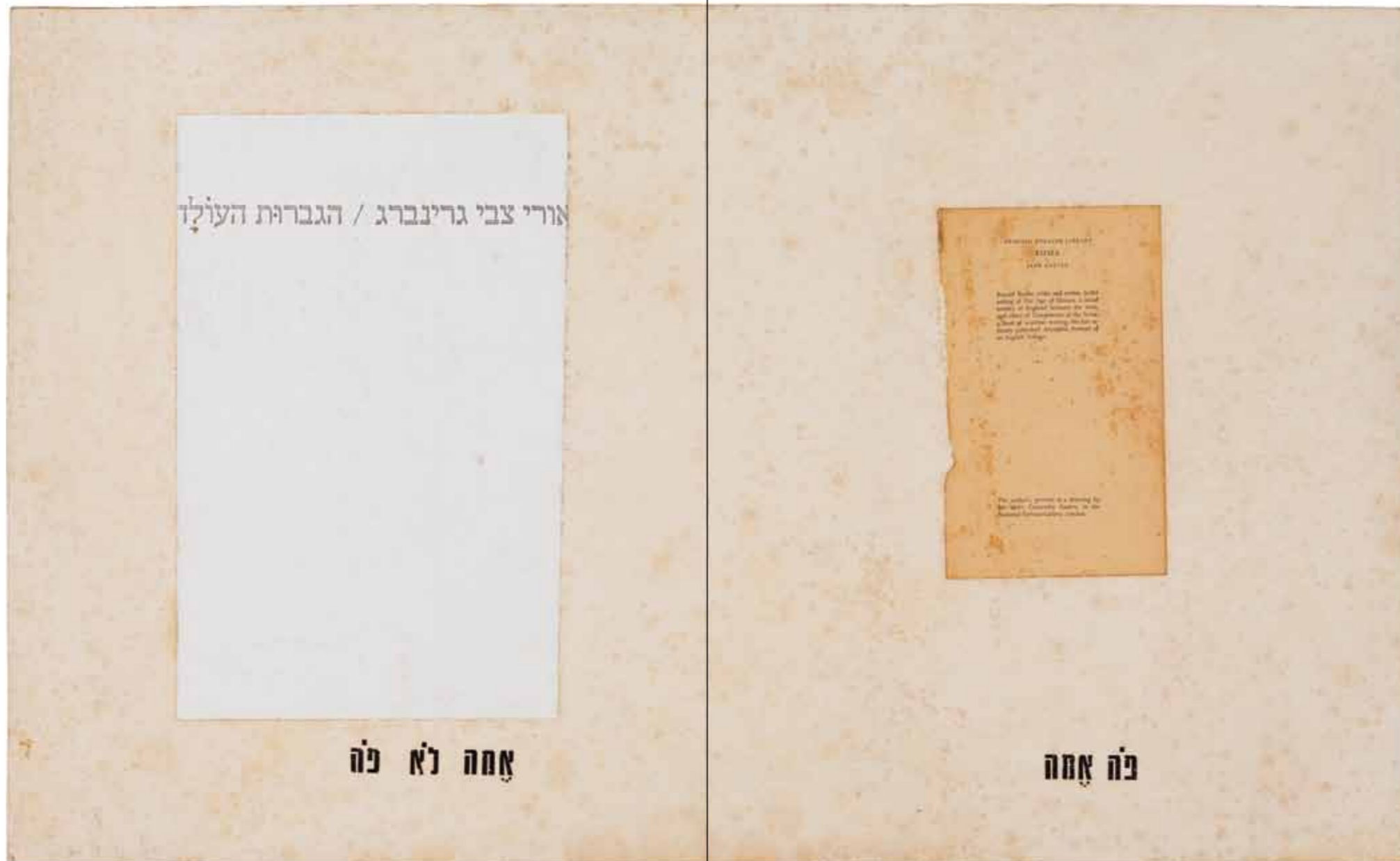
שי יחזקאלי, דיוקן עצמי בטבע, 2006, שמן ואקריליק על לוח עץ, 40x55,
אוסף מעין שלף, תל־אביב
Shai Yehezkeili, *Self-Portrait in Nature*, 2006, oil and acrylic on wood panel, 40x55,
collection of Maayan Sheleff, Tel Aviv



רפי לביא, **ללא כותרת**, 2004, טכניקה מעורבת על דיקט, 122x122,
 באדיבות גבעון גלריה לאמנות, תל-אביב
 Raffi Lavie, **Untitled**, 2004, mixed media on plywood, 122x122,
 courtesy of Givon Art Gallery, Tel Aviv



שי יחזקאלי, **דיוקן עצמי נבוך מן העולם**, 2016, שמן על לוח עץ, 32x25,
 באדיבות האמן וגלריה ג'ולי מ. תל-אביב
 Shai Yehezkeili, **Self-Portrait Perplexed by the World**, 2016, oil on wood panel, 32x25,
 courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv



מיכל נאמן, אמה לא פה, 1976, קולאז' על נייר, 42x69.5, באדיבות האמנית וגלריה גורדון, תל־אביב
Michal Na'aman, *Emma Isn't Here*, 1976, collage on paper, 42x69.5,
courtesy of the artist and Gordon Gallery, Tel Aviv







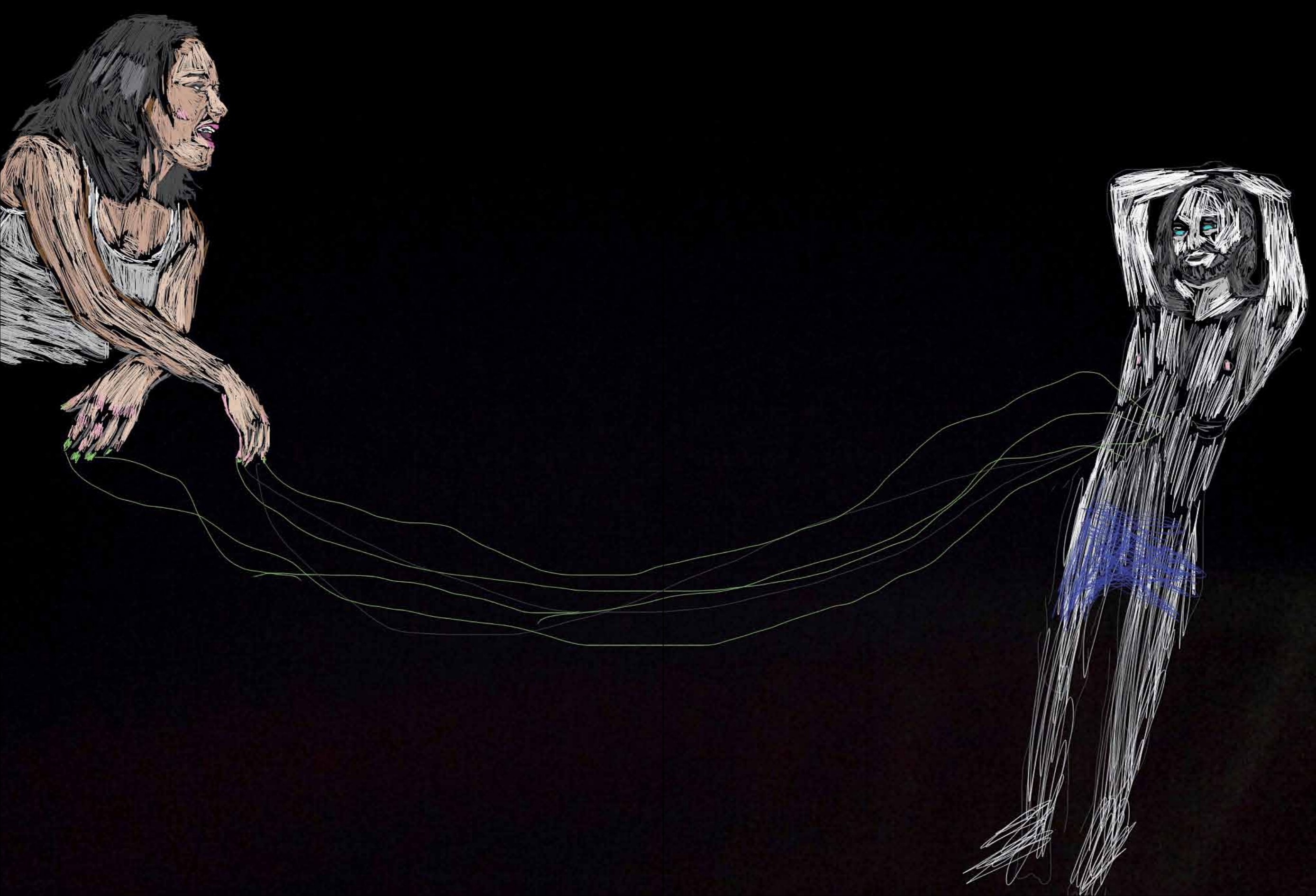
שחר סריג, לוינסקי, השבוע שבו הואשמו הגרבילים בהפצת הדבר, 2014-15,
 רישום דיגיטלי, הזרקת דיו על נייר בקופסת אור, 30x40
 Shahar Sarig, *Levinsky, the Week the Gerbils were Blamed for the Bubonic Plague*, 2014-15,
 digital drawing, inkjet print on paper in light box, 30x40

<<

שחר סריג, חוטים, 2014-15, רישום דיגיטלי, הזרקת דיו על נייר בקופסת אור, 30x40
 Shahar Sarig, *Strings*, 2014-15, digital drawing, inkjet print on paper in light box, 30x40



שחר סריג, איזיס, אנוביס והעזרה, 2014-15, רישום דיגיטלי, הזרקת דיו על נייר בקופסת אור, 30x40
 Shahar Sarig, *Isis, Anubis, and the Help*, 2014-15, digital drawing, inkjet print on paper in light box, 30x40

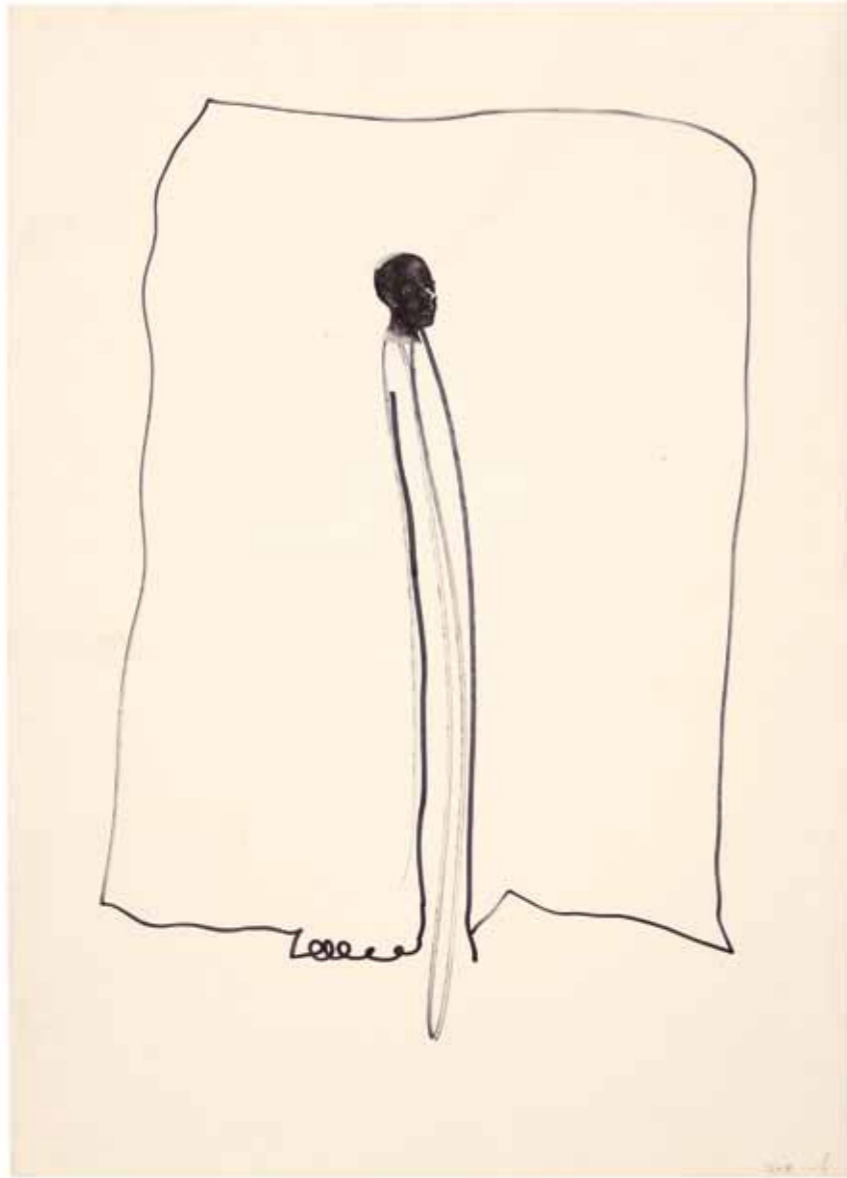




אמיר נוה, **משא ומתן**, 2015, קולאז' ושמן על בד, 182.5x147,
 אוסף ניר פולונסקי וקרלוס דה-וילה-אמיל, קונטיקט
 Amir Nave, **Negotiations**, 2015, collage and oil on canvas, 182.5x147,
 collection of Nir Polonsky and Carlos de Villa-Amil, Connecticut



אמיר נוה, **זבח שלמים**, 2016, שמן על בד, 182.5x147,
 באדיבות האמן וגלריה זומר לאמנות עכשווית, תל-אביב
 Amir Nave, **Sacrifice of Peace Offerings**, 2016, oil on canvas, 182.5x147,
 courtesy of the artist and Sommer Contemporary Art, Tel Aviv



אמיר נוה, **מרחוק זה נראה כמו בית**, 2014, עט לבד וקולאז' על נייר, 102x72,
 באדיבות האמן וגלריה זומר לאמנות עכשווית, תל-אביב
 Amir Nave, **From a Distance it Looks like Home**, 2014, felt-tip pen and collage on paper, 102x72,
 courtesy of the artist and Sommer Contemporary Art, Tel Aviv



אמיר נוה, **חצי-חצי**, 2016, עיפרון, עט לבד ודיו על נייר, 25x62.5, אוסף פרטי
 Amir Nave, **Going Halves**, 2016, pencil, felt-tip pen, and ink on paper, 25x62.5, private collection



<< 89-86
דנה יואלי, מתוך הרובינסון האחרון, 2015-16,
גרפיט על דפי מחברת נייר מעשה ידי האמנית, תשע כפולות, 29x42 כ"א
Dana Yoeli, from *The Last Robinson*, 2015-16,
graphite on hand-made notebook pages, nine double-spreads, 29x42 each



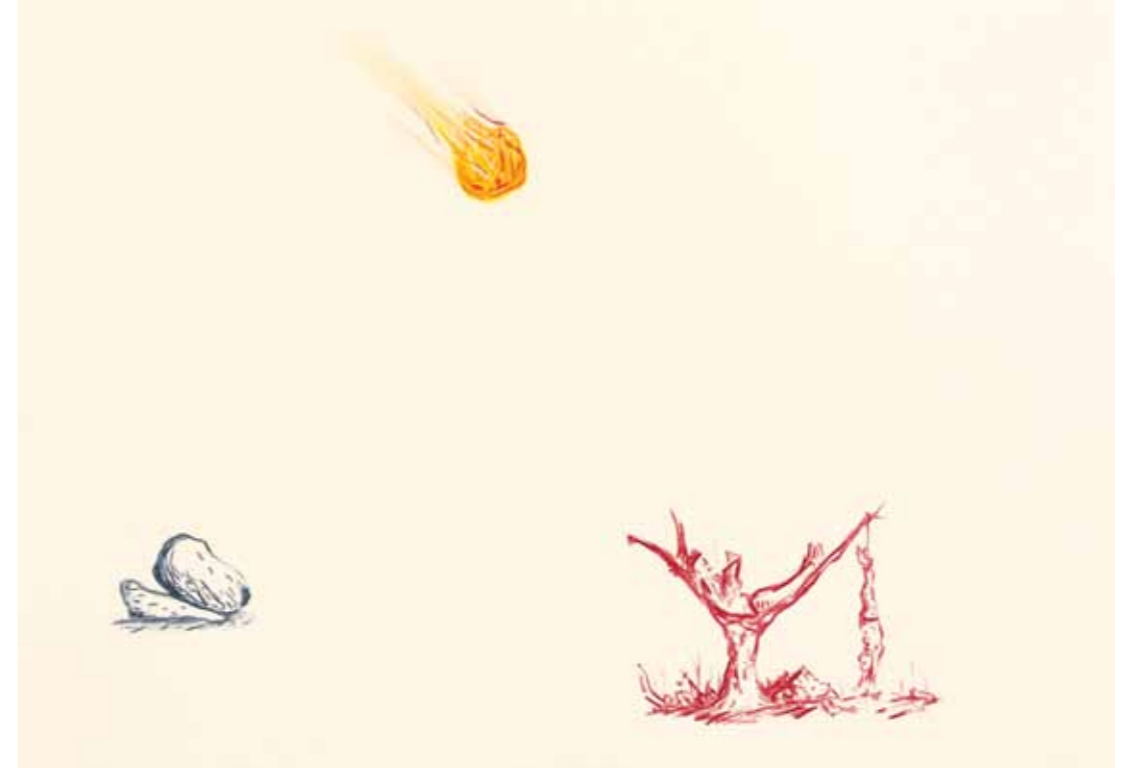
<<

רעיה ברוקנטל, ברנר, דיוקן, נוף, 2016, עפרונות צבעוניים על נייר, 91x150
Raya Bruckenthal, Brenner, Portrait, Landscape, 2016, colored pencils on paper, 91x150





שי יחזקאלי, ברנר ואני, 2007, שמן ואקריליק על בד, 70x140,
אוסף אורית מילבאור-אייל ועדי אייל, תל-אביב
Shai Yehezkeili, **Brenner and Me**, 2007, oil and acrylic on canvas, 70x140,
collection of Orit Muhlbauer-Eyal and Adi Eyal, Tel Aviv



<< 97-94
אבי סבח, עונשין, 2016, עפרונות צבעוניים על נייר, 21x30 כ"א
Avi Sabah, Penalties, 2016, colored pencils on paper, 21x30 each





<< 105-100

פיטריעקב מלץ, מתוך שורש, 2011, סדרת רישומים ודפי טקסט,
 דיו על נייר, 12 יחידות, 29.7x21 / 21x42 כ"א, אוסף מוזיאון ישראל, ירושלים

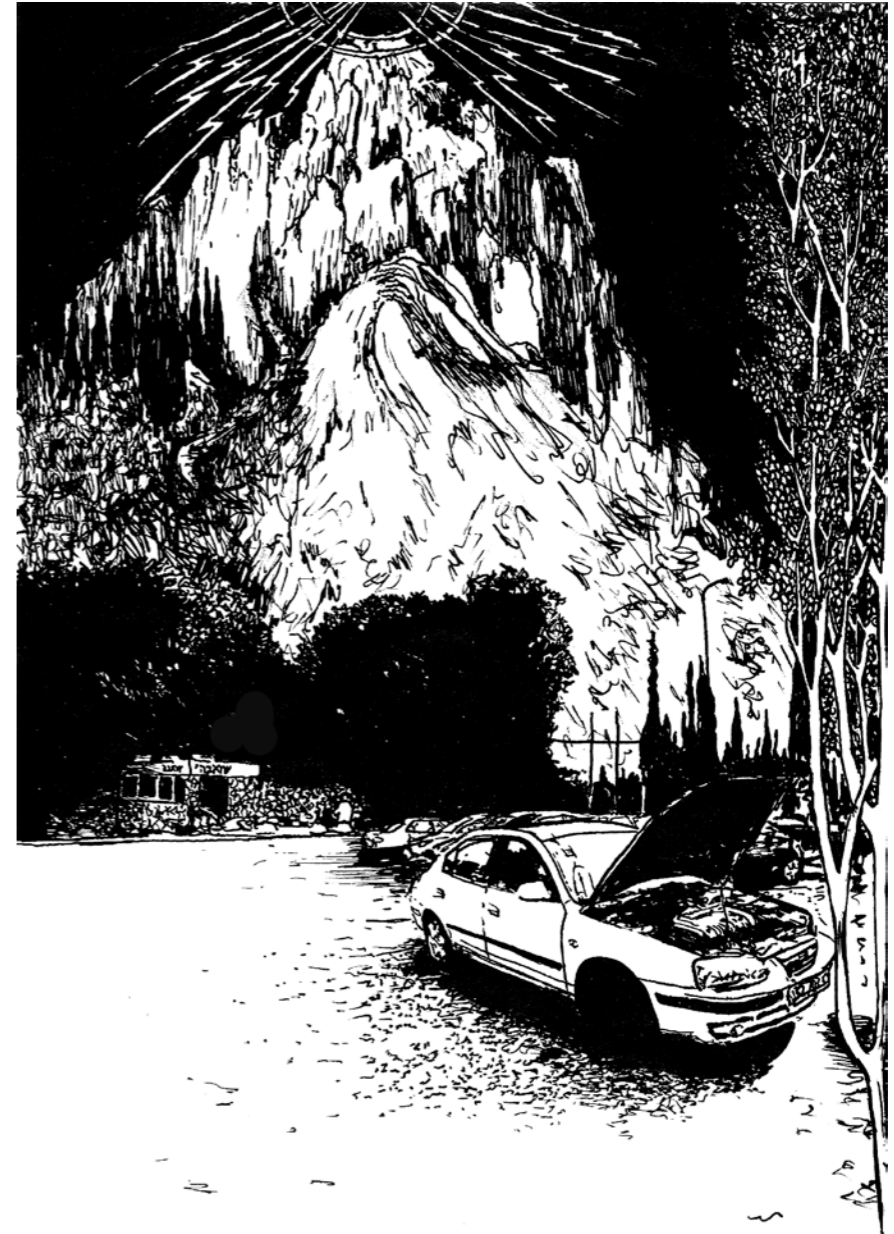
Peter Jacob Maltz, From Root, 2011, series of drawings and texts,

ink on paper, 12 units, 29.7x21 / 21x42 each, collection of the Israel Museum, Jerusalem

<< 99-98

אבי סבח, שחור החזה, 2016, שמן על נייר, 76x56 כ"א
 Avi Sabah, Black Breasted, 2016, oil on paper, 76x56 each









רותם רוזנבוים, **רחצה לילית**, 2016, אקריליק על בד, 150x160
Rotem Rozenboim, **Night Swim**, 2016, acrylic on canvas, 150x160



רותם רוזנבוים, **ללא כותרת**, 2014, אקריליק על בד, 70x60
Rotem Rozenboim, **Untitled**, 2014, acrylic on canvas, 70x60



שי יחזקאלי, כמו צמח בר, 2012, שמן על לוח עץ, 39x36,
 באדיבות האמן וגלריה ג'ולי מ. תל-אביב
 Shai Yehezkeili, *Like a Wild Flower*, 2012, oil on wood panel, 39x36,
 courtesy of the artist and Julie M. Gallery, Tel Aviv



אורי רדובן, מתוך מאלביץ', 2015, מיצב: קרטון, עץ לבוד, שיער ווידיאו, 3 דקות,
 באדיבות האמן וגלריה חזי כהן, תל-אביב
 Uri Radovan, from *Malevich*, 2015, installation: cardboard, plywood, hair, and video, 3 min,
 courtesy of the artist and Hezi Cohen Gallery, Tel Aviv

The Artists

Assaf Abutbul

Born in Lod, Israel, 1972
Lives and works in Tel Aviv

Raya Bruckenthal

Born in Tel Aviv, 1975
Lives and works in Jerusalem

Sharon Fadida and Assaf Magal

Fadida: Born in Bat Yam, Israel, 1976
Lives in Hod Hasharon and works in Tel Aviv

Magal: Born in Haifa, 1977

Lives and works in Tel Aviv

Raffi Lavie

1937, Ramat Gan, Israel – 2007, Tel Aviv

Peter Jacob Maltz

Born in London, 1973
Lives in Kadima, Israel, and works in Tel Aviv

Michal Na'aman

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

Amir Nave

Born in Beer Sheva, Israel, 1974
Lives and works in Tel Aviv

Uri Radovan

Born in Jerusalem, 1971
Lives and works in Tel Aviv

Rotem Rozenboim

Born in Kibbutz Ein Gedi, Israel, 1980
Lives and works in Tel Aviv

Avi Sabah

Born in Ma'alot Tarshiha, Israel, 1977
Lives and works in Tel Aviv

Shahar Sarig

Born in Rehovot, Israel, 1980
Lives and works in Tel Aviv

Gal Weinstein

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

Shai Yehezkelli

Born in Jerusalem, 1979
Lives and works in Tel Aviv

Dana Yoeli

Born in Seattle, Washington, 1979
Lives and works in Tel Aviv

האמנים

אסף אבוטבול

נולד בלוד, 1972
חי ועובד בגבעתיים

רעיה ברוקנטל

נולדה בתל-אביב, 1975
חיה ועובדת בירושלים

גל וינשטיין

נולד ברמת-גן, 1970
חי ועובד בתל-אביב

דנה יואלי

נולדה בסיאטל, ושינגטון, 1979
חיה ועובדת בתל-אביב

שי יחזקאלי

נולד בירושלים, 1979
חי ועובד בתל-אביב

רפי לביא

1937, רמת-גן – 2007, תל-אביב

פיטר-יעקב מלץ

נולד בלונדון, 1973
חי בקדימה ועובד בתל-אביב

מיכל נאמן

נולדה בקבוצת כינרת, 1951
חיה ועובדת בתל-אביב

אמיר נוה

נולד בבאר-שבע, 1974
חי ועובד בתל-אביב

אבי סבח

נולד במעלות-תרשיחא, 1977
חי ועובד בתל-אביב

שחר סריג

נולד ברחובות, 1980
חי ועובד בתל-אביב

שרון פדידה ואסף מגל

שרון פדידה נולד בבת-ים, 1976
חי בהוד-השרון ועובד בתל-אביב
אסף מגל נולד בחיפה, 1977
חי ועובד בתל-אביב

אורי רדובן

נולד בירושלים, 1971
חי ועובד בתל-אביב

רותם רוזנבוים

נולד בעין-גדי, 1980
חי ועובד בתל-אביב

a pioneer who tills the land. This character "manifests itself paradoxically and oxymoronicly also as a native rootlessness;"⁴ it was present in the life of the Sabra from the early literature of the "Statehood generation" to the 1970s, and has reemerged in literature and art in recent years too.⁵

In our context, a distinction is required between the rootless characters of the Revival generation and contemporary rootless prototypes. The former were *yeshiva* students who left the fold of religion; the branch they chose to cut off grew out of the deeply-rooted, established tree of Jewish texts and prayers, hence their identity—with its many deliberations: their choice of secularism and their ethical code-forms an active (albeit defiant and resisting in essence) stance. They are confronted by a passive, "operated" current generation, largely "baptized" at birth into one place, one language, one—"Sabraesque" and conflicted, but also unequivocal—secularism, and by a horizontal (one of many) way of thinking which negated the vertical-genealogical relation between the tree and its roots, opting for the botanical metaphor of the rhizome:⁶ reticulated, hollow aerial root which brings together the acentric and tuber-less. In this thick vegetation, amidst ancient meadows and age-old trees, the character of the *talush* roves as yet another agricultural metaphor: in the Talmudic context, it pertains to crops already pulled out, as opposed to crops still attached to the ground; in its national context, it signifies a "flimsy condition of crisis, possibly irredeemable,"⁷ as described by Bialik: "as if to say: 'Uprooted grass this race—and do the uprooted have hope?'"⁸

4 Heddy Shait, *The Evolution of Rootlessness in Twentieth Century Hebrew Literature* (Ramat Gan: Bar Ilan UP, 2015), p. 11 [Hebrew].

5 E.g.: Youval Shimoni, *A Room* (1999), trans. Michael Sharp (Victoria, Texas: Dalkey Archive Press, 2016); Lilach Nethanel, *The Old Homeland* (Jerusalem: Keter, 2014) [Hebrew]; Sami Berdugo, *An Ongoing Tale on Land* (Tel Aviv: Hakibbutz Hameuchad, 2014) [Hebrew]; Ilai Rowner, *A Deserter* (Tel Aviv: Yedioth Ahronoth, 2015) [Hebrew]; Amichai Shalev, *On Subersion* (Tel Aviv: Afik, 2014) [Hebrew].

6 "Rhizome" is a philosophical concept developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari. Rhizomatic thinking transpires on the surface and negates a hierarchical structure of thought based on root and origin; see Aïm Deüelle Lüski, "Rhizome Philosophy," *Resling* 8 (Fall 2001), pp. 11–24 [Hebrew].

7 Ibid., p. 24.

The advent of the *talush* as a painterly figure is fascinating due to the choice of different artists to craft a "serial," durational portrait, much like a literary construction which operates in time over space, and more forcefully—due to the adoption of features unique to such a distant time and place. "Our age is," if I may steer away, and sail into a different time and space, "essentially one of understanding and reflection, without passion, momentarily bursting into enthusiasm, and shrewdly relapsing into repose."⁹ The challenge of the return of the *talush* is, thus, an eruption, like a rupture in time. The one born into a deeply-rooted, ideological world, raised in the lap of a formative meta-narrative, and initiated through the structured and lucid, signified, in his retirement from all these, his proceeding towards a deconstructed and decentralized future, our present. His reappearance cannot be a new generalization, but rather a placement of two parallel peers on either side of time. Their language turns its back on the place, formulating a person's manner of speaking out himself, conversing with himself, in shattered, personal, "frank" language.¹⁰ The dialogue between them activates each other's baggage—complete with their existing or extinguished passion, with the desire to change or the refusal to acknowledge the feasibility of change; it moves this way or that, like Brenner's protagonists, "in love, as in all matters of life, around one point only."¹¹

8 H.N. Bialik, "City of the Killings", in *Songs from Bialik: Selected Poems of Hayim Nahman Bialik*, ed. and trans. Atar Hadari (Syracuse, New York: Syracuse UP, 2000), p. 6: "And you'll turn to go from the graves of the dead and you will linger / your eyes a moment on the spread of grass around them. / And the grass is lush and dewy; as it will be at start of Spring / buds of death and the rolling grass of graves you see with your eyes; / and you will pluck from it a handful and throw it on behind, / as if to say: 'Uprooted grass this race – and do the uprooted have hope?'"

9 Søren Kierkegaard, *The Present Age: And Two Minor Ethico-Religious Treatises*, trans. Alexander Dru and Walter Lowrie (London and New York: Oxford UP, 1940), p. 3

10 An allusion to a "rhetoric of honesty"—a notion coined by Menachem Brinker in *Up to the Tiberian Alley: Narrative Art and Social Thought in Brenner's Work* (Tel Aviv: Am Oved/Ofakim, 1990) [Hebrew].

11 D.A. Friedman, *Y.H. Brenner: His Character and Work* (Berlin: Yiddisher Verlag, 1923), p. 14 [Hebrew].

sense of figure and background) being vague and obscure. The sickly, stumbling figure—perplexed and straying, also in terms of its conflicted gender identity—did not escape its identification as an offspring, both legitimate and adopted (due to the transition between media), of the rootless character in Hebrew literature, *HaTalush*, who emerged in the sphere of modern Hebrew literature in the 19th century, and has roamed it since, under different guises.

Identification of the male figure in most of the works as a self-portrait of the artist colored its origins with a confessional hue, at the risk of fusing the figure of the artist with his work and eliminating the fertile gap between them. Crucial to comprehension of the work's multiple layers, that disparity, in the context of the exhibition, is perceived as the space of hesitancy between defining the participating artists themselves as "rootless" and indicating the rootless figure traversing their work as an enigma waiting to be solved. The issue of belonging to the place and to its formative narratives—which is intertwined, in the Jewish and Israeli context, with its diametric opposite: recoiling and estrangement from the place—echoes with a myriad voices that unite around the ultimate question regarding the artist's social responsibility. The uprooted protagonist was presented in the literature of the Revival (or Hebrew Renaissance) generation as one whose figure and being embodied the horror of reality. Is it possible to borrow this key trait of a literary character to a cultural and artistic fear-of-reality mindset?

The passion underlying the exhibition rustles on a surface strewn with sinkholes. While literally sketched with quintessential, uniform lines, the Hebrew rootless character materialized in the realms of prose as a tradition of poetic discourse among writers; his adoption into a world devoid of a natural language is a-priori an act of apostasy—one which revels in the visual appearance of a literary character in its fields; a work of art charged with questions pertaining to its very existence, as a field or as a home.

"The one escaping into oneself" and "the one escaping from oneself," as Dov Sadan nicely defined him in his analysis of Y.H. Brenner's work,¹ will be examined here as a possible (dead-) end, perhaps the only one, for the rift gaped between a man and his world, and for the embodiment of this internal movement, which commences with a decision to move on—"I shall grow a beard, move to a foreign

city"—in Shai Yehezkeli's work, and concludes with continuous withdrawal onto the basement dance in Sharon Fadida and Assaf Magal's film.

Haim Walterman, "a 28-year old young man with a beard on his ever-worried face and eyes blue and unblemished like a child's," and Michael, "a Jewish student who left his fatherland and family, and immigrated to a place of wisdom,"² are but two of the myriad straying figures introduced by Hebrew literature since the late 19th century to this day. A key concept in its development, this archetype was derived from Y.D. Berkowitz's eponymous story "Talush" (1904), but was given additional appellations by the "Revival and Perplexity" generation writers³: e.g. extern, intelligent, the lone youth, the basement man—attesting to the multifaceted nature of the literary character, and the lines extending between its modes of characterization in Hebrew literature and its parallels in European literature in general, and in Russian literature in particular.

The frame story is well known. It originates in economic, social, and spiritual processes undergone by the Jewish community in Eastern Europe, among them: the gnawed-away hope for autonomous Jewish existence in the Diaspora in the spirit of the national movements which spread through Europe at the time; riots which accelerated the depletion of the nucleus Jewish *shtetl*; the weakening power of tradition, and the loss of faith in the hopeful, spiritual world brought to life by the thinkers of the Haskala (Jewish Enlightenment) movement; and the various problems of the time, which also left their imprint on the following generations. The rootless character was thus perceived as being associated with the Diaspora, with the nomadic fate, with the failure of the transition from the life of a scholar and man of letters to an active life as

1 Dov Sadan, "Toward the Meek of the World," in *A Psychoanalytic Midrash: Studies in Y.H. Brenner's Psychology* (Jerusalem: The Hebrew University Magnes Press, 1996), pp. 159–162 [Hebrew].

2 The quotes, according to their order of appearance, were extracted from: Zalman Isaac Aronsohn (pseud. Anokhi/Onochi), "Haim Walterman," *Between Heaven and Earth* (Tel Aviv: Am Oved, 1945), pp. 105–114 [Hebrew]; Micha Josef Berdyczewski, *Two Camps (Mahanayim)* (Warsaw: Tushiyah, 1899), pp. 57–89 [Hebrew].

3 This definition is ascribed to literary scholar Simon Halkin.

and Noemi Givon of Givon Art Gallery, as well as to Tirza Ben-Porat, Maayan Sheleff, Orit Muhlbauer-Eyal, Meira Perry-Lehmann, and Ofra Harnam for lending works to the exhibition. Thanks to Ronit Sorek and Nirit Sharon-Debel of the Israel Museum, Jerusalem, for their assistance in the loan of works from their Department of Drawings and Prints collection. Special thanks to the Nir Polonsky and Carlos de Villa-Amil collection, Connecticut, and to Irit Sommer of Sommer Contemporary Art, Tel Aviv, for their efforts and readiness to loan Amir Nave's work.

Heartfelt thanks to Ms. Ingrid Flick whose ongoing support of the exhibitions organized by the Department of Prints and Drawings has made the realization of the exhibition and catalogue possible.

Thanks to Dalit Matatyahu, the curator of the exhibition, for establishing a network of connections in the "rootless Diaspora"; to Lilach Nethanel, PhD, for her engaging catalogue essay, a mere ripple in her vast academic research of modern Hebrew literature and her literary writing; to Irith Hadar for giving her blessing and for the vote of confidence. Warm thanks to all those who took part in the realization of the exhibition and catalogue: to Magen Halutz for the meticulous design of the catalogue and to Alva Halutz for the graphics; to Daphna Raz for editing the text and re-locating straying words; to Daria Kassovsky for the attentive translation into English; to Elad Sarig for photographing the works for the catalogue; and to Raphael Radovan and Iris Yerushalmi for their great help in removing obstacles along the way. The realization of the exhibition was aided by many members of the Museum staff. My sincere thanks to them all for their partnership.

Suzanne Landau
Director and Chief Curator

Dalit Matatyahu

Around the Point

The man walked on, neither lifting his head nor turning his face back or sideways. If such a movement did occur, it was imprinted in the open book he held in his hand. The people of Jerusalem knew him, but none of those I asked could tell from where he came and where he was heading. His face was buried in a book; it was directed downward like aerial roots, sketching his figure as a line broken at the edges. The sight was unsettling to onlookers: What is he reading? What can possibly hold an entire universe to such an extent that it redundifies the one external to it, the world which the man denies and possibly, in passing, studies inside and out? How does he walk on, abiding by the law, crossing the street on a green light, without turning his gaze to the light? Passersby, women's legs—nothing draws his gaze. What kind of spatial vision enables one to move this way, with blind inner devotion, without stumbling upon anything?

"You are in Jerusalem, not on the Arava Road," a passerby hurled at him with mockery which concealed the question of the place, the awareness that there are spaces whose essence involves coming into contact—with the building blocks, with the ancestral masons—and that this contact takes its toll. The quiet asceticism of the walking man, his differentiation in a space that demands belonging, arose as a reverberating scream which can only be voiced on a never-ending highway such as the Arava Road (Route 90).

The figure of that man was conjured up during studio visits, and in more general reflections on the identity of the art being created here—"Israeli," "Hebrew," "rooted"—thoughts which may reek of mildew, but this merely indicates a place shut to sunlight, a place where processes of creation, which require scrutiny, bubble and bud. A bent, helpless, inglorious male figure took shape on canvas, paper, and screen, its entire being informed by lack, and the place accommodating it (the background for its emergence, in the classical

Foreword

"And I realized that the whole business of writing is nothing but a type of correspondence between a few people-brethren, scattered and dispersed around the world, unacquainted with one another for the most part."¹ With these words Gershon Shofman, a Hebrew writer and artist of the Revival generation, chose to describe the work of his peers. Such a view of the work of art as a letter sent into space and time, carries a call to exchange impressions beyond physical or medium boundaries, while acknowledging the fundamental oneness of the human experience and the desire to capture it.

The exhibition "Talush (Rootless)" obeys that call, striving to touch upon the experience of the sinking home as reflected in the work of the Revival generation writers and as embodied in the straying, failing figure of the rootless character (*HaTalush*) in Hebrew literature. The featured works, mostly by young Israeli artists, unfold in the light of this literary figure whose chronicles and contours encapsulated and formulated the topical issues of those times. The solitary Jewish youth who left his home, aspiring for self-realization, failed in his attempt to strike roots and assimilate in the new world, and was left wandering in an intermediate space, both mental and physical. The essence of a deep rift, of a life devoid of footing, is transmitted in the exhibition as a social-political and artistic message, a letter to the present, calling for reconsideration of the interrelations between literature and visual culture.

I would like to extend my thanks to the participating artists for responding to the exegetic reading and embracing the *talush* as a pen pal or brush-pal. Thanks to Oded Shatil of Julie M. Gallery, Amon Yariv of Gordon Gallery, and Nurit

1 Gershon Shofman: *Collected Works* (Tel Aviv: Am Oved, 1946), vol. 4, p. 52 [Hebrew].



Tel Aviv Museum of Art

Talush (Rootless)

Prints and Drawings Gallery

The Gallery of the German Friends of Tel Aviv Museum of Art

Herta and Paul Amir Building

2 August – 5 November 2016

Exhibition

Curator: Dalit Matatyahu

Head of Curatorial Wing: Raphael Radovan

Assistant to the Head of Curatorial Wing: Iris Yerushalmi

Conservation: Hassia Rimon, Rami Salameh, Maya Dresner, Noga Schusterman, Sarita Marcus

Scans and preparation for framing: The Print House; Bromide Fine Art Printing

Framing: Tibi Hirsch; the Print House; Bromide Fine Art Printing

Hanging: Yaakov Gueta

Lighting: Lior Gabai, Asaf Menachem, Haim Bracha, Sharon Lavi

Registration: Alisa Friedman-Padovano, Shoshana Frankel, Hadar Oren, Sivan Bloch

Catalogue

Editor: Dalit Matatyahu

Design and production: Magen Halutz

Text editing: Daphna Raz

English translation: Daria Kassovsky

Photographs: Elad Sarig

Graphics: Alva Halutz

On the cover: Sharon Fadida and Assaf Magal, from the film **Hi Fadida**, 2013

Measurements are given in centimeters, height x width

All works courtesy of the artists unless indicated otherwise

© 2016, Tel Aviv Museum of Art

Cat. 13/2016

ISBN 978-965-539-135-0



With heartfelt thanks to Ms. Ingrid Flick, whose support
has made the exhibition and catalogue possible

Contents

122

Foreword

Suzanne Landau

120

Around the Point (abstract)

Dalit Matatyahu

60

Works

Pagination of the catalogue runs from right to left, according to the
Hebrew reading direction

Thus conscience does make cowards of us all;
And thus the native hue of resolution
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,
And enterprises of great pith and moment,
With this regard their currents turn awry,
And lose the name of action.

– William Shakespeare, *Hamlet*, act 3, scene 1

Talush (Rootless)

Assaf Abutbul

Raya Bruckenthal

Sharon Fadida and Assaf Magal

Raffi Lavie

Peter Jacob Maltz

Michal Na'aman

Amir Nave

Uri Radovan

Rotem Rozenboim

Avi Sabah

Shahar Sarig

Gal Weinstein

Shai Yehezkeili

Dana Yoeli



Tel Aviv Museum of Art

Talush (Rootless)