

דרור אֵיֶדֶר שומרי הסף

על ה'הדרה': הפוליטיזציה של האסתטי בשיח האמנות בישראל

לזכרו של אדם ברוך

א

באוקטובר 2003 פרסם האוצר וחוקר האמנות גדעון עפרת מאמר בכתב העת **כיוונים**, שבו שלל את אפשרות קיומם של "אמנים משמעותיים" בקרב מה שכינה "הימין הישראלי". אמן "משמעותי" אליבא דעפרת הוא כזה ה"שמור לו מקום של כבוד בזיכרון של האמנות הישראלית".¹ בדרכו, ניסח עפרת שתי 'גנטיקות' קוטביות של השמאל הפוליטי (אני, אוניברסליות, ביקורת, חופש, ריבוי) לעומת הימין הפוליטי (עם, ארץ, מסורת, דטרמיניזם, אחדות). טענתו:

דגילה בכרית בין עם-ארץ-תורה סותרת את כל עקרונות האמנות הטובה, בהיות העם קודם לאני, בהיות הארץ שלילתה של אמירה אוניברסלית ובהיות התורה אישוש עליונותם של חוק ומסורת על פני חירות ואנרכיזם יוצר. השילוש הימני הקדוש של עם-ארץ-תורה מניח את האחד – אחד אלוהינו, אחת תורתנו, אחת היא ארצנו, אחד (ונבחר) הוא עמנו. אלו הן אחדות ואחידות

* המאמר ראה אור ב"הפרוטוקולים", כתב העת המקוון של האקדמיה לאמנות ועיצוב 'בצלאל', ירושלים, גיליון 10 (אוקטובר 2008)

<http://bezalel.secured.co.il/zope/home/he/1220527665>

כתיבת המאמר התאפשרה הודות למלגה של קרן 'אודיס', מיסודו של התעשיין מאיר אלי.

אני מודה לידידי: חגי סרי, ד"ר דנה אריאלי-הורוביץ, תמר בוקסבוים-חזנוביץ (שאף ערכה את המאמר), דוד שפרבר, אבנר בר-חמא, על קריאת המאמר ועל הערותיהם המחכימות. תודה גם לעורכי כתב העת על הערותיהם הבונות.

גדעון עפרת, "האם תיתכן אצלנו אמנות של הימין?", **כיוונים חדשים**, 9 (אוקטובר 2003), עמ' 139-150.

המחייבות צנטרליזם של אלוה-אב-רב-מנהיג. השמאל, לעומת זאת, מסתכן באנרכיה ובהפקרות, אך זוכה בהומניזם של המרד ובאותנטיות של הספק והחיפוש. כל אלה הן ערכים של אמנות טובה (ושל חיים המבקשים להפוך לאמנות).

עוד בקריאה ראשונה, דבריו של עפרת אינם מחזיקים את עצמם, שכן אם כדבריו הרי שרוב התרבות האנושית לא הייתה באה לעולם. האם יוצריהם של ספרי התנ"ך לא דגלו ב"ברית בין עם-ארץ-תורה"? ומנגד האם יוצרי התלמוד או מדרש רבה שללו "אמירה אוניברסאלית"? האם אמונתו של מחבר ספר 'הזוהר' בתורה, שהיא בבחינת "אישוש עליונותם של חוק ומסורת על פני חירות ואנרכיזם יוצר", מנעה ממנו את חירות היצירה של אחד המיתוסים המופלאים של המין האנושי באלפיים השנים האחרונות? האם המונותיאזם ה"מניח את האחד" – אלהים, ארץ ועם נבחר – הוא "שילוש ימני" כאמירתו של עפרת? ובכלל, האם צנטרליזם של אלוה-אב-רב-מנהיג – מונח בעייתי כשלעצמו כפי שהוא יוצא מפיו של עפרת – אינו מזכה את האוחזים בו "בהומניזם של המרד ובאותנטיות של הספק והחיפוש"? אם כדבריו, כיצד יסביר עפרת את דמויותיהם של ירמיהו, ר' עקיבא, ר' שמעון בר יוחאי, ר' משה מן מימון, ר' שלמה אבן גבירול, ר' יהודה הלוי, דון יצחק אברבנאל, ר' משה מנדלסון, ר' אברהם יצחק קוק, ר' ישעיהו קרליץ (ה'חזון איש'), ישעיהו ליבוביץ, ועוד רבים וטובים בהיסטוריה הדתית של התרבות היהודית?

מאמר זה אינו מתכוון לעסוק באפולוגטיקה עקרה, שכן דבריו של עפרת ראויים להתייחסות, לא רק בשל תפקידו כאוצר וכהיסטוריון של האמנות או בשל מעמדו כפיגורה מרכזית בשיח האמנות הישראלי בעשורים האחרונים. בעיקר יש לדון בדבריו, משום שהם משקפים דעה רווחת בזרם ההגמוני העכשווי של האמנות והממסד האמנותי הישראלי.

*

באופן אירוני, מסתבר כי שלושים שנה קודם לכן, עוד באמצע שנות השבעים, פרסם עפרת מאמר בחוברת 'מושג' שבה קבל על 'רדיפתם' כלשונו של אמנים המזוהים עם הקו הציוני-לאומי. בתגובה למאמרו דאז, שאל עפרת במאמר הנוכחי: "האם נדחה [נפתלי] בזם מחמת 'מתנחלים' ומתנחלות' חרדיים שצייר בראשית שנות השמונים [...] כלום נדחה אופק [...] מהמוזיאונים

הראשיים שלנו מחמת חטא ציורי 'שיבת ציון' בשנות השבעים? וענה: "מנקודת התצפית והידע של גילי וניסיוני המופלגים, אני קובע בביטחון: לא היו דברים מעולם. אוצרי המוזיאונים הראשיים שלנו דחו (ודוחים) את אמני 'הציור הציוני' אך ורק משום הסתייגותם הערכית משפתם האמנותית. זו הסיבה היחידה". להלן תיבדקנה קביעותיו של עפרת.

ב

בינואר 2006 פרסמה דנה אריאלי-הורוביץ ריאיון עם האמן אבנר בר-חמא, שבו, בין השאר, קבל האמן על הדרתם של אמנים 'ימנים' מבמות התצוגה הקנוניות. כדוגמה, הוא הזכיר את אוצרת מוזיאון תל-אביב, אלן גינתון, שהתראיינה בנושא אמנות והתנתקות ואמרה שהיא לא מכירה אמן ימני דתי רציני ולכן אינה מציגה אמן כזה אצלה במוזיאון.

בתגובה לדבריו של בר-חמא, טענה גינתון כי לעולם אינה מדברת על אמנות ימנית או אמנות שמאלנית אלא על אמנות, ושהטלת חרם על אמנים "שהשקפתם, מסריהם, אמנותם, הזדהותם הפוליטית, זהותם המינית, או, לצורך העניין מקום מגוריהם, לא נוחים לנו מסיבה זו או אחרת היא צדקנית ומגוחכת בעיני".²

אלא, שגינתון לא דייקה, בלשון המעטה. כשנה קודם לכן, בריאיון ליונתן אמיר, שפורסם בעיתון הירושלמי **כל העיר**, אמרה גינתון: "מעולם לא נתקלתי באמנות שנוצרת מעבר לקו הירוק ומצדיקה כניסה למוזיאון [...] למתנחלים אמנם יש בתים גדולים וכסף – תנאים מצוינים ליצירה – אבל הם עסוקים בהרג ובדיכוי של האוכלוסייה הערבית".³

לשאלת המראיין: "אצרת השנה תערוכה שמציגה מבטים שונים על הנוף באמנות הישראלית. האם בתערוכה כזו לא מתבקש להציג גם את זווית הראייה של הצד השני?" ענתה גינתון: "אותי יותר מעניין להציג את נקודת המבט של

² **נחיב**, 108 (ינואר 2006), עמ' 84.

³ יונתן אמיר, "אל תתנו להם מכחולים", **כל העיר** (22.10.2004). המאמר זמין גם באינטרנט תחת הכותרת "הירוק היום ירוק מאוד" (מומלץ לקרוא את התגובות למאמר באינטרנט).

אמנים פלסטינים". "ומה עם אמנים מתנחלים שמציירים, למשל, מחסומים בשטחים?", הוסיף המראיין להקשות. על כך השיבה גינתון: "השאלה אם השטחים הם חלק ממדינת ישראל היא עניין של הגדרה. האמן המתנחל היחיד שאני מכירה, למשל, גר בגילה. בכל מקרה, אין כרגע כל שיתוף פעולה בין אמנים תושבי ההתנחלויות לבין המוזיאון".

בספרה **יוצרים בעומס יתר**, ראינה דנה אריאלי-הורוביץ את האמן גרי גולדשטיין וחילצה ממנו תובנות משמעותיות ביחס לנושא הנדון כאן:⁴

עולם האמנות על פי רוב שמאלני מאוד מאוד. הממסד האמנותי עוד יותר שמאלני, הייתי אומר רדיקלי שמאלני [...] השיח האמנותי בישראל מאז שנות הארבעים והחמישים של 'אופקים חודשים' היה נטול 'אני', כלומר נטול מגדר, נטול מקום, נטול לוקאליות. האני, היהדות, הפה – זה הכול תופעה של העשר חמש עשרה שנים אחרונות. זה חדש באמנות הישראלית.

ברוב האקדמיות בעולם, באוניברסיטאות – זה המצב. הן תפקדו כמאחז של שמאל ושל מרכסיזם, ובהמשך כמעוז של השיח הביקורתי של הפוסט-מודרניזם, ושל התקינות הפוליטית. יש שם סוג מסוים של שליטת מוחות שהוא קצת כמו ריאליזם סוציאליסטי, גישה שעל פיה הפוליטיקה היא יצירת אמנות שיש לפענח אותה. הדברים קשורים זה לזה.

יש תערוכה של דוד וקשטיין, שמוצגת כעת במוזיאון תל-אביב [פיצוץ', 2003], אני לא יודע אם ראית. מכל מקום שם זה מוצג בצורה מרתקת. זו תערוכה מצוינת בכל המובנים, פרובלמטית בכל המובנים, היא מקבלת את הטיעונים של הקריקטורות האנטישמיות, תכנים אנטישמיים. היא מעניינת גם ברמה הפסיכואנליטית, כי הוא מדבר על הדברים בצורה החיצונית, הפוליטית, אבל מה שעולה משם זה התיעוב העצמי של היהודי. אני חושב שהתערוכה הזאת ראוייה בכל המובנים להיות מוצגת במוזיאון ישראלי. אבל לעניין הממסד: זה ברור, לעבודה כזאת

⁴ דנה אריאלי-הורוביץ, **יוצרים בעומס יתר: רצח רבין, אמנות ופוליטיקה**, מאגנס, ירושלים תשס"ו, עמ' 213-214 (הדגשים הם שלי. ד"א).

**יש סיכויים הרבה יותר גדולים להיות מוצגת מאשר עבודה ימנית
שמחקיפה את העמדות של השמאל.⁵**

אכן, אמירות נוקבות מפי אמן המעורה היטב בשיח התרבות בישראל ובמערב. גולדשטיין לא ציין כי אוצרת התערוכה שדיבר עליה הייתה אלן גינתון. ועוד מספרה של אריאלי-הורוביץ, מתוך ריאיון שלה עם האמן ציבי גבע:⁶

אני בכלל לא מכיר אמנים ימנים [...] היה לי רעיון בזמנו ולא ביצעתי אותו. חשבתי לפני שנתיים שלוש לאצור תערוכה של אמנים ימניים מהמגזר הדתי-לאומי. אפילו היה לי שם לתערוכה. אני הרי לא אוצר תערוכות, רק לעתים נדירות של אמנים צעירים. רציתי להקדיש לזה זמן. בכל הרצינות, לא להלעיג, אלא לעשות מחקר שטח, לבחור אנשים. רציתי לקרוא לזה 'האחר האחר'. סיפרתי את זה לשרה ברייטברג-סמל [לשעבר עורכת 'סטודיו']. ניסיתי להסביר לה למה זה חשוב לי. זה היה חשוב לי לא כדי לתת להם מיקרופון, **אלא מכיוון שזה אגף מסוים בתוכי שהוא מוכחש, לא קיים. אני מנוכר אליו לגמרי**, ורציתי לבדוק את האופוזיציה הזאת [...] יש לנו הנחה שאין שם אמנות, ואם יש אז היא פלקטית, פולקלורית וכו'. זו הנחה שקיימת באליטה התרבותית הישראלית, ולכן רציתי לחפש אמנות ימנית בצורה הכי הוגנת שניתן, תוך הפעלת כללי משחק הוגנים. לא להגיע למסקנה המבוקשת שאומרת שאין או יש דבר כזה. לא להגיד שהיא נראית כך או כך, אלא לראות מה יש וכך לבצע תהליך למידה. אני לא רוצה לקבל את ההנחות של מישהו אחר.

ומה קרה?

לא עשיתי את זה משום שזה מצריך התגייסות. היה לי אז קשר עם בחורה דתייה שעבדה לפרנסתה בצילום חתונות של חרדים, וגם

⁵ ועוד מדבריו של גולדשטיין בריאיון ההוא: "הפתיחות הפתאומית הזאת לנושאים יהודיים, אחרי כל האוניברסליזם של 'אופקים חדשים', אחרי כל הדחייה של המוטיבים היהודיים, כל זה בעיניי תולדה של המצב, מכיוון שבסוף היום לא משנה מה קורה – בעולם אתה 'יהודון'". שם.

⁶ שם, עמ' 224-225 (הדגשים הם שלי. ד"א).

למדה ב'בצלאל'. היא סיפרה לי על ביקורות מאוד לא הוגנות שקיבלה מהמורים שלה כשעסקה בנושאים האלה [...] לא אהבתי את ההתנכרות, וחשבתי שיש בה משהו גזעני מאוד. ואז חשבתי על הרעיון הזה. חבריי אולי היו מאשפוזים אותי על זה. אבל היה צריך להקדיש הרבה אנרגיה, נסיעות וכדומה, וזה לא יצא.

ניתן להמשיך ולמנות כרוכל התבטאויות נוספות של אמנים וגם של מבקרים, המכירים היטב את הסצנה האמנותית הישראלית כדי להראות שקביעתו הנחרצת של גדעון עפרת - לפיה עקרון הברירה האמנותי בשיח האמנות הישראלי נמדד רק על פי איכותה האמנותי של היצירה - היא בעייתית ואפילו מיתממת.

ג

עפרת התעלם מן העובדה שגם הסתייגות משפה אמנותית אחת ותמיכה באחרת קשורה בעבותות אל השיח התרבותי והפוליטי שמוליד שפה כזו, ומשום כך אי אפשר לפטור מדיניות ניהול מוזיאלית כהתייחסות לשפה אמנותית בלבד. כך יש לראות, בין השאר, את הוויכוח והמאבק בין אנשי 'המופשט הלירי', ה'אוניברסלי' בראשות יוסף זריצקי (יחזקאל שטרייכמן ואביגדור סטימצקי) ותומכיו לבין אנשי הציור 'היהודי', 'לאומי', 'מיסטי' שיוצג, למשל, על ידי אמנים כמרדכי ארדון או שמואל בק.

עפרת ניסה לתרץ את דחייתם של אמני 'הציור הציוני' ב'כניעה לאופנות הזמן ולא-אלה אמנים כריזמטיים המושלים בכיפה". וביתר פירוט: "בתקופה שבה קסמו לאוצרינו ההפשטה, ה'פופ', או המושגיות – קשה היה להם לאשר פיגורטיביות אפית וסמלים". "דבר אחד ברור", הוא קובע, "לא בצנזורה פוליטית עסקינן".

שלא כעפרת, ראה האוצר ומבקר האמנות (בין עיסוקיו הרבים) אדם ברוך, את דחיקתם של שמואל בק ומרדכי ארדון ממרחב האמנות הישראלי כפועל יוצא של הפוליטיזציה של האסתטי, בעיקר כשהוא מגיע מהצד השמאלי של המפה:

הציור של ארדון היה בעיקרו מתאר, עתיר סמלים ורמזים, טבול

בחוויות יסוד יהודיות. נוסח ארדון ונוסח זריצקי היו מקוטבים, ועל קו המתח ביניהם נוהלו גם מסעות יצריים וגם מסעות אינטלקטואליים. ארדון כריאקציה, זריצקי כקדמה. לימים הגלה עצמו ארדון המבוגר מישראל, שנשלטה, מבחינתו, על ידי האפראטצ'יקים של "המופשט הלירי", שנהפך לקנון מחייב, נקמני וחסר סובלנות, ושלט במוזיאונים, בגלריות ובביקורת. סיפורו הקווי של מודרניזם שנעשה קנון, שנעשה ארגון כוחני [...]

שמואל בק פעל כאן כאשר כבר מלאו כעשרים שנה ל"מופשט הלירי", ומה שנותר לאמתו של דבר מ"המופשט הלירי" היה המשטרה שלו [כלומר] הפוליטיקה והפובליציסטיקה שלעולם מתקיימות לאחר שהפנומן סיים את חייו הטבעיים והאמיתיים, והוא עדיין משתרר על הסביבה מתוך אינרציה, מתוך צורך לחנוק כוחות חדשים.

משטרה זו (אוצרים, מבקרים, אמנים, בעלי גלריות פלוס האספסוף האוטומטי הנצבר בעקבות הופעת הכוח של הקנון המחייב) בידלה את שמואל בק [..] **יהודי בין ישראלים** (לא "סוריאליסט" אלא "יהודי").⁷

ועוד הערה עקרונית: עפרת טוען שלא צנוורה פוליטית דחתה את אמני 'הציור הציוני' אלא העובדה שהם השתמשו בפיגורטיביות אפית ובסמלים, בעוד שלאוצרים באותה תקופה קסמו יותר ההפשטה, ה'פופ' או המושגיות. גם כאן יש היתממות: המאבק נגד הפיגורטיביות והסמליות בשדה האמנות הפלסטית דמה מאוד למאבק מקביל בשדה הספרות בין חבורת 'לקראת' (נתן זך, יהודה עמיחי, דליה רביקוביץ, דוד אבידן ועוד) לבין דור שלונסקי-אלתרמן. גם שם נטענו טענות חריפות נגד הפיגורטיביות והסמליות המרוכות בשירי אלתרמן, למשל,⁸ אבל מתחת לפני השטח התקיים מאבק פוליטי לכל דבר ועניין.

⁷ ראו דיונו של אדם ברוך בשמואל בק, בספרו **חינו**, כתר, ירושלים 2002, עמ' 77-81 (הדגשים הם שלי. ד"א).

⁸ ראו, למשל, מאמרו המפורסם של נתן זך, "הרהורים על שירת נתן אלתרמן", **עכשיו**, חוברות 3-4 (1959), עמ' 109-122. וראו גם ספרו, **זמן וריתמוס אצל ברגזון ובשירה המודרנית**, אלף, תל-אביב 1966.

ממרחק השנים, בולט, למשל, שירו של יהודה עמיחי "אני רוצה למות על מיטתי"⁹ לא רק כאנטי-תזה להרואיות המלחמתית והציבורית של דור תש"ח, אלא כאופציה מורדת לאפוס הגדול שחיבר אתרמן למלחמת השחרור בספרו **עיר היונה** (1957). הויכוח על השפה הגדושה רבדים היסטוריים, בניגוד לשפה המינימליסטית, ה'ישראלית'; הויכוח על מעמדו של היחיד מול הכלל; על אופי הדיאלוג עם מכמניה של התרבות היהודית הדתית ועוד, בקיצור: הויכוח הגדול בין אתרמן ודרור, ואפילו דור תש"ח, לבין דור המדינה, כלומר נתן זך וחוגו, לא היה ויכוח אסתטי או פילוסופי בלבד; שורשיו היו פוליטיים לכל דבר ועניין.

וויכוח זה קיבל את ביטויו החריף ביותר מייד לאחר מלחמת ששת הימים, עת קם כמעט כל דור הנפילים של הספרות העברית דאז והצטרף לתנועה למען ארץ ישראל השלמה, שאתרמן היה אחד ממנסחיה ומעצבי זהותה. מול דור הנפילים הזה ניצב כעת דור חדש שלא ידע את מלחמת השחרור, ואחז במשנה פוליטית הפוכה לגמרי. תוך כמה שנים נעלמו כמעט כל אנשי התנועה למען ארץ ישראל השלמה, שרובם הגיע ממפא"י ההיסטורית ושלוחותיה, ושמאל ישראלי חדש תפס את ההנהגה התרבותית ואת ההגמוניה הפוליטית. ממרחק השנים, גם אם התרחשו מהפכים כלשהם בזירה המפלגתית והשלטונית, הרי שבשאר תחומי החברה: באקדמיה, בכלכלה, במערכות המשפט והביטחון, בתקשורת ובתרבות לשלוחותיה, הוסיף השמאל הישראלי לשמור על ההגמוניה וכפועל יוצא מכך, בין השאר, גם על השליטה בקנוניזציה של האמנות הישראלית.

מבחינה זאת, כאשר עפרת קובע ביחס לדחייתם של אנשי 'הציור הציוני' כי "לא בצנזורה פוליטית עסקינן", האם כוונתו לוועדה מטעם הבוחנת את התאמתן של היצירות לקו המפלגה השלטת, בנוסח המשטרים הטוטליטאריים? במקרה הזה, ברור שלא הייתה צנזורה כזאת. אבל לצנזורה פוליטית יש דרכים משונות משלה לומר שהיא לא אוהבת. אולי כאן שורש הדבר, בהגדרת ה'פוליטי' לא כוויכוח בין מפלגות אלא בין השקפות עולם שיש להן גם ביטוי פוליטי. האם מקרה הוא שאותם אוצרים או אוצרות כמוזיאונים השונים מחזיקים בעמדות פוליטיות דומות? וכיצד קשורות עמדותיהם הפוליטיות עם תמיכתם (או הסתייגותם) בשפה אמנותית זו או אחרת?

⁹ יהודה עמיחי, **שירים 1948-1962**, שוקן, ירושלים תשכ"ג, עמ' 82-83. השיר הופיע לראשונה בקובץ **במרחק שתי תקוות: שירים**, הקיבוץ המאוחד, תל אביב תשי"ח.

האמת ניתנת להיאמר, כי האמנות הישראלית מדירה דרך קבע אמנים בעלי השקפת עולם שניתן לכנותה בהכללה 'יהודית', 'מסורתית', 'שמרנית', 'לאומית', 'ימנית'. לעניין זה שורשים רבים. נזכיר רק את אנשי 'אפקים חדשים' ו'משטרת האמנות' שהקימו (כהגדרתו של אדם ברוך), במסגרתה נדחקו לצד אמנים כמרדכי ארדון, שמואל בק ועוד. מהדרה זו סובלים גם אמנים המתגוררים בהתנחלויות או שמזוהים אתן, אבל לא רק הם.

ד

כדי להבין את שורש ההדרה יש להרחיק עדות אל ראשית ההתגבשות הלאומית החדשה של העם היהודי בעיקר במהלך המאה התשע-עשרה ולאחריה.¹⁰ בתקופה הרת גורל זו בוצע אחד הניסיונות המרתקים והבעייתיים ביותר בהיסטוריה של העמים: האליטה המובילה של העם סילקה את מה שהיה משך דורות ארוכים עילת הקיום של הקולקטיב היהודי: האלהים. יובהר כאן: האלהים המדובר כאן הוא כפי שנתפס במסורת הדתית ובתודעה היהודית, כלומר אלהי ישראל – לא אל מופשט, דאיסטי, וגם לא 'הנשגב', או 'ריליגיוז' או 'מטאפיזי' ושלל ביטויי תחליף חלולים.

יחד עם האלהים היהודי סולקו אלמנטים מכריעים נוספים בתודעה הרוחנית של העם, שלכולם היה קשר הדוק עם העיקרון המכוון הראשוני. כך התמססו מושגים קמאיים כמו קשר דם, אדמה ומשפחה, וכן מושגים תרבותיים עתיקים כמו הלכה, משפט עברי, ספרות דתית ועוד. עשור אחר עשור הלך הקולקטיב היהודי והתנתק מכל מה שסומן אצלו כאשם העיקרי במצבו המדיני והחברתי העלוב: ההוויה הדתית של העם היהודי על מסמניה המובהקים ובראשם, כאמור, האלהים, אותו אב קדמון שניצב כמעט מאז ומתמיד בראש המשפחה. במונחיה של תורת הנפש, מה שאירע בספרות ובתרבות היהודית במאה התשע-עשרה היה 'רצח אב'. זהו השורש ממנו צמחה התרבות העברית החדשה,

¹⁰ כמה פסקאות כאן נדונות בהרחבה רבה במסתי "אם כל ההתנתקויות: על הדחקתו של המטאפיזי ועל האסתטיזציה של השלום בשיח התרבותי בישראל", **אקדמות**, כא (בדפוס).

וכל שאר הגרסאות ביחס לראשיתה הן אך פועל יוצא מאירוע קולוסאלי זה. לראשונה זה זמן רב מאוד, אולי אלפי שנים, הונהג העם היהודי, על ספרותו ומורשתו התרבותית, בידי אליטה שהתכחשה למה שנחשב משך אלפי שנים כ- *raison d'être* שלו.

"מקום מנוחתנו אינו 'רק באלהים', ובכלל לא נדע מקום מנוחה ואף לא נבקשהו", כתב אז י"ח ברנר באחת ממסותיו.¹¹ במסה אחרת כרך כדרכו את תנאיו החומריים של העם עם השאלה הדתית: "שאלת חייו היהודית היא לא שאלת הדת היהודית [...] אנחנו היהודים החופשיים, אין לנו וליהדות כלום [...] שאלת חייו היא שאלת מקום עבודה פרודוקטיבי בשבילנו היהודים".¹² את מסתו זו סיים ברנר במשפט המפורסם "אין משיח לישראל - הבה נגבר חיילים לחיות בלי משיח". "אין משיח" היה תרגומו הפוליטי של "אין אלוהים", שכן מאז הגלות האחרונה דבקו שני המושגים זה לזה כשני פניו של יאנוס.

בעקבו של רצח האב האדיפלי שביצעה האליטה התרבותית המובילה של העם כלפי אביה הקדמון, ניתן להסביר אירועים רבים במאתיים השנים האחרונות ובעיקר בעשרות השנים מאז הקמת המדינה. ויובהר היטב, אין כאן ניסיון לדבר תיאולוגיה, אבל עובדה היסטורית היא שכך התנהל העם הזה עם אלהים בראשו, שהיה המקור לכל הכיסופים האישיים והקולקטיביים, התרבותיים והפוליטיים, לשאיפה לחרוג אל המטאפיזי, אל המרחב שמעבר לניסיון המוחשי הרציונלי. אכן, בכל הקשור לאבן הראשה, כלומר הקמתה של מדינה יהודית בארץ ישראל, אפשר לומר שהניסיון ההיסטורי חסר התקדים הזה הצליח מעל לכל שיעור; יחד עם זאת הוליד הניסיון המרתק הזה קולקטיב מודרני נכה מבחינה נפשית, מעין *corpus sine capite* (גוף-בלי-ראש), שכניסתו אל ההיסטוריה הנורמלית כאומה בין אומות חיפתה על האנומליה העקרונתית שארבה כל העת לפתחו בנסותו להצמיח ראש תחליפי.

אם לתרגם את הדברים הללו לסימנים ומסומנים אפשר לתאר את התהליך המדובר כמאבק בין ה'יהודי החדש' ל'יהודי הישן', בין ה'עברי' ל'יהודי', בין

¹¹ י"ח ברנר, "ביבליוגרפיה", **האחדות**, שנה חמישית, גיל' 9 (י"ג כסלו תרע"ד), עמ' 14 – 16. (הופיע תחת הפסיכודונים 'בן שלמה'). כונס **בכל כתבי י.ח. ברנר**, כרך שני, הקבוץ המאוחד-דביר, תל-אביב תשכ"א, עמ' 395-396.

¹² בעתונות ובספרות, יוסף חבר (חיים ברנר), **הפועל הצעיר**, שנה רביעית, 3 (כ"ב חשוון תרע"א), עמ' 6-8.

ה'צבר' ל'יהודי', ובין ה'ישראלי' ל'יהודי'. המאבק הזה מתחולל בין קבוצות בחברה, אבל פעמים רבות הוא מתחולל בתוך כל יהודי בחברה הישראלית, במתח הנפשי והאידיאי המתקיים בין הרצון להשתייך לקולקטיב, לארץ, לדת ולמסורת ובין השאיפה האינדיבידואליסטית לפרק הכול ולצאת למרחב, לעולם, לתת ביטוי לאישי, לאדם שבתוכו וכולי. זהו המתח שבין ערכים לוקליים, פטריוטים, שבטיים, לבין ערכים אוניברסליים. כלומר המתח שבין היהודי לאוניברסלי. ניתן למנות אופוזיציות חברתיות ונפשיות נוספות, שלכולן דפוס עומק דומה.

נתן אלתרמן התייחס לסוגיה כבדה זאת ביצירתו החשובה **שמחת עניים** (1940)¹³ שבה, על פי פרשנותו המבריקה של מבקר הספרות מרדכי שלו, הציג את מיתוס הלידה הנועז של הצבר, ובמרכזו האם הישראלית-ציונית, שהיא גם הבת, הרעיה, האחות והכלה של אביה, הלא הוא המת החי היהודי, האנוס אותה בחמת רצח ובאהבה אין קץ, וממשיך לאנוס אותה, לפי הרגשתה כמובן, גם היום. הבת אינה מצליחה להימלט מצלו המאיים של אביה המת. לכל מקום שהיא הולכת, הוא רודף אחריה.¹⁴

הישראלי אינו מצליח להשתחרר מן היהודי שבו. זה ה'אחר' האמיתי של החברה הישראלית - הסטרא אחרא, הצד האחר של פניה של הארץ הזאת: האלהים שסולק על שאר מרכיביו הקשורים במסורת, אדמה, קולקטיב, דת ועוד – כל מי שנתפס כנציגו או כנושא חלק מהערכים הללו. זאת גם הסיבה העמוקה להדרה של היהודי הדתי, הימני, המתנחל, הנאו-שמרן (היום נוסף לרשימה גם ה'ציוני'). זו גם הסיבה לנוכחות הכמעט מוחלטת של אנשים בעלי אג'נדה פוליטית זהה להבהיל באמנות, במוזיאונים, בגלריות, בביקורת ובוועדות הפרסים למיניהן. רק באטמוספירה כזאת יכול היה גדעון עפרת לשחרר את אמירותיו, שכן הן נחו על מצע רך להפליא של אחדות דעים פוליטית במסווה של שיפוט אמנותי.

הנה התבטאות מעניינת של האמנית מיכל נאמן. לשאלתה של המראיינת, מניין ההיכרות שלה עם התנ"ך, עונה נאמן: "אני לא פנימית לתנ"ך, למרות

¹³ ראו בתוך **שירים משכבר**, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1972.

¹⁴ מרדכי שלו, "הולדת הטרגדיה מתוך רוח המוזיקה – מאוסלו עד זנבה דרך 'שמחת עניים', 'שיר לשלום' ו'סיפור על אהבה וחושך'", **דימוי – כתב עת לספרות, אמנות, ביקורת ותרבות יהודית**, גיליון 23 (חורף תשס"ד), עמ' 10-34.

שאבי היה חוקר תנ"ך. 'גדי בחלב אמו' הוא ביטוי שאני משתמשת בו, אך הוא זר לי. הזר הזה הוא פנימי. זה הזר מבפנים".¹⁵ גם אם מדובר בפליטת פה, ואולי דווקא בשל כך, דבריה קשורים לדיון כאן.

ה

כך הסביר אדם ברוך את המאבק בראשית שנות השבעים על האנדרטה לזכר השואה של יגאל תומרקין מול עריית תל-אביב-יפו:¹⁶

האנדרטה נולדה מתוך פוליטיקת כוח של מודרניזם מקומי. מתוך תאוות מודרניזם להנכיח עצמו במרחב הציבורי. מתוך התנגדותו לנוכחות אחרת, שונה, במרחב הציבורי. מתוך אימפריאליזם קרתני וההכרח להבטיח הגמוניה. מתוך כמיהה נואלת לאירופה (ולמערב). מתוך מנטליות ילידית, נתינית [...] האנדרטה ייצגה קריאה אחת של "זיכרון השואה". קריאה מודרניסטית מקומית, אגב ניסיון להכתיב סדר ישראלי חדש. הקריאות "המסורתית", "הלאומית", "היהודית" ו"הסיפורית" נדחו וגורשו [...]

מי היינו? "ישראלים חדשים" שנולדו מהים, כלומר ללא עבר, ללא היסטוריה? "ישראלים חדשים" שהמליכו על עצמם מודרניזם מערבי, מבלי לרדת לעומק? שלא הבינו עד הסוף את המתח שבין אוניברסליזם ללאומיות? שלא הבינו שלא כל לאומיות הינה לאומנות? שמודרניזם כפוי בכוח סותר את עצם רוחו של המודרניזם? שמודרניזם כפוי כמוהו כלאומנות כפויה?"

שאוניברסליזם מודרניסטי בכל מחיר הוא סוג של אדיקות סותרת נאורות, כוחנית סתם, טיפשה? [...] "ישראלים חדשים" שאמנם בחרו להנציח את השואה, אך שיבשו את הדברים והכפיפו בכוח את ההנצחה למתכונת מודרניסטית מופשטת, תוך סילוק כל סממן ריאליסטי, פיגורטיבי, סיפורי, עלילתי, רגשי.

¹⁵ אריאלי-הורוביץ, שם, עמ' 243.

¹⁶ "אחרי אושוויץ: חיינו השוממים עם אנדרטת השואה והתקומה", אדם ברוך, **חיינו**, כתר, ירושלים 2002, עמ' 255-269. המובאות המצוטטות כאן נמצאות בעמ' 256, 258. עיינו בהרחבה בפרק כולו.

תופעת האנדרטה הייתה חלק בלתי נפרד מתקנון הכוח (והפעלתו) של אליטה תל אביבית בשנות ה-60 וה-70, ששאפה למערב אירופה בתל-אביב. "היהודים" גורשו אז מעולם האמנות המקומי [...]

האנדרטה לשואה ולתקומה (תומרקין) הוצבה בכיכר העירייה. המקום המרכזי ביותר בתל-אביב. המלחמה על "המקום" (מיקום) הינה ערך בפוליטיקה של האמנות. אין לאמנות הישגים רבים במלחמה זו. לאנדרטת תומרקין היה הישג שיא: כיכר העירייה. המודרניזם המקומי הנכיח עצמו בכיכר המרכזית, באמצעות האנדרטה. הכיכר לא נפלה בידי הריאקציה, בידי השמרנים, בידי הימין, בידי האומיים, בידי הלאומנים, בידי "היהודים".

דומה, שדבריו של אדם ברוך אינם עוסקים רק בכיבוש כיכר העירייה, אלא בכיבוש רוב שטחי הממסד האמנותי בישראל בידי השמאל, ובכללו מוזיאונים, מבקרים, ועדות פרסים למיניהן ועוד, והדרתם של כל מי שהשקפת עולמו, מקום מגוריו ולעתים קרובות אף חזותו החיצונית ה"יהודית", אינם עולים בקנה אחד עם סדר היום השליט במערכת הרמטית זו.

בחזרה למאמרו של עפרת. כך הוא מסתיים: "יכולים בעלי ממון ימניים ליזום ולממן בימות 'תכלת' ומרכזי 'שלם', שבהם תקודם מחשבת הימין, ברם, שום כסף ושום יזמה לא יצמיחו אמן ימני איכותי".

הדברים דומים ברוחם לאלה של אלן גינתון על הבתים הגדולים והכסף שיש למתנחלים. בשני הטעונונים הללו, של עפרת ושל גינתון, כדאי להחליף את המילה "מתנחלים" ו"ימניים" ב"יהודים" ולקבל משפטים שהיו עשויים להשתבץ בקלות במחזהו של שייקספיר **הסוחר מוונציה**. בכל אופן, בחירתו של עפרת לסיים את מאמרו בדברים דומים לאלו של גינתון מעידה על מה שלא נאמר במאמר, כלומר על המוטיבציה הפוליטית שניצבה בתשתית דבריו של עפרת, תשתית הסותרת לחלוטין את כל טיעונו בדבר חירות וחופש, ומשיבה לזירה את הדיון בדבר הפוליטיזציה של האמנות הישראלית. פוליטיזציה זו, שעפרת אחראי לה לא פחות מאחרים, במסגרתה מושקעים בשיח האמנותי הישראלי קולות איכותיים המזוהים עם היריב הפוליטי, ומנגד מועצמים קולות חלשים עד גרועים מבחינה איכותית המשתייכים ל'מחנה הנכון'.

ן

לבד מהנאמר כאן, העלה עפרת עצמו את אחת הסתירות הזועקות ביותר נגד טיעוניו והיא העובדה שבקוטב ה"ימני", "שמרני", "יהודי", "מסורתי" (והיום גם "ציוני") נמצאים הסופרים והמשוררים העבריים החשובים ביותר במאה העשרים: ש"י עגנון, נתן אלתרמן, אורי צבי גרינברג, חיים הזז, משה שמיר ועוד (עמ' 148-149 במאמרו). כיצד מתיישב הדבר עם קביעתו "או ימין לאומי, או אמנות טובה"?

לכך נדרש עפרת ללולינות לשונית בחלקו את הביוגרפיה-ליטרריה של היוצרים הללו לשניים: "הפרק הקדם-ימני" שהוא "הפרק היצירתי והמכריע באיכותו ובמשקלו בתולדותיהם" של יוצרים אלו, אל מול הפרק הימני שבחייהם שפגע קשות באיכות יצירתם (שם).

במחי קולמוס ביטל עפרת מחקרים שלמים בספרות המראים כיצד שכנו האמתות הפוליטיות של היוצרים הללו עוד בביכורי כתיבתם, זו שעפרת מכנה "הפרק הקדם-ימני" ואשר לא התקיים מעולם אלא רק בדמיונו שלו. שלא כדבריו, התייצבותם של בכירי סופרי ומשוררי ישראל בתנועה למען ארץ ישראל השלמה לא הייתה גחמה אלא המשך יציב ורציף לעמדות ברורות שבוטאו לא רק במאמרים ובמסות אלא גם בין דפי היצירות עצמן.¹⁷

רק לאחרונה הלך לעולמו אהרן אמיר, אחד מאנשי הספרות והתרבות המזהירים שידעה החברה הישראלית מאז הקמת המדינה. לבד מהיותו עורך אמן שטיפח כמה דורות של סופרים ומשוררים עבריים, היה אמיר משורר מצוין וסופר מוכשר, וכמה מוזר, איש ימין, שבמשך חמישים שנה ניצב בצמתי תרבות וחברה מרכזיים והשפיע השפעה מכריעה על התפתחותה הרוחנית של ישראל.

ממש לפני מותו, והוא כמעט בן 85 שנה, הוסיף לדבר על הדרתו הפוליטית מהמרכז ההגמוני, שלולא קם ועשה מעשה, והקים את רבעון הספרות החשוב 'קשת', לא הייתה לו תקומה בקריית ספר.¹⁸ צנזורה פוליטית במסווה של שיפוט איכותי או אמנותי? אכן ואכן.

¹⁷ ראו גם: דרור אֵיכָר, **אלתרמן-בודלר, פריס-תל אביב: אורבניות ומיתוס בשירי 'פרחי הרע' ו'כוכבים בחוץ'**, כרמל, ירושלים 2003, עמ' 203-229.

¹⁸ הדברים נמצאים בריאיון מצולם שערכתי עם אמיר בתאריך 21.2.2008, שבוע בדיוק לפני פטירתו. ד"א.

הטענה האחרונה, כלומר נוכחותם של גדולי הספרות העברית גם בצד ה"ימני" של המפה הפוליטית בישראל שומטת את הבסיס מתחת לטיעוניו של עפרת, אבל מותירה את שאלת האטמוספירה החברתית והתרבותית שבחללה יכול היה המבקר וההיסטוריון החשוב הזה לטעון טענות כאלה. למעשה, טיעוניו של עפרת עשויים להציב סימן שאלה משמעותי ביחס לכלל מפעלו הביקורתי, שכן בדבר שעפרת ניסה לברוח ממנו לאורך כל המאמר – בו הוא נכשל. מסתבר כי הפריזמה שדרכה בחן עפרת את עולם האמנות הישראלי לא הייתה אמנותית 'טהורה', או 'אקדמית', ובטח שלא 'מדעית', אם יש מושג כזה בתחום האמנות, אלא פריזמה פוליטית; ולא פוליטית ביקורתית, אלא מפלגתית צרה.

ז

מכיוונם של אי אלו אמנים דתיים (אלו המכונים 'ימניים') נשמעו בשנים האחרונות קולות כאילו חזר בו עפרת מקביעותיו אלה. והנה, חמש שנים לאחר פרסום מאמרו, פרסם עפרת מאמר נוסף שבו חזר ואישר את טענותיו הראשונות.¹⁹

כמו במאמרו הקודם, לקח עפרת צֶבֶר נתונים הנראים עובדתיים (לא ממש אמפיריים, אבל כאלה המסתובבים בחללה של החברה הישראלית) ביחס לציבור הדתי, אולם במקום להישאר בתחום הביקורת העובדתית הוא ביכר לקבוע במסמרות כיצד יוצרים אמנות טובה, וכל החורג מקביעותיו אחת דינו: להיכלל בתחום האמנות ה'נמוכה', ה'בינונית' או למצער ה'נאיבית'.

מלבד רצונו של עפרת לכלול בביקורתו את כל תחומי האמנות, גם אלה שאין הוא מומחה להם (בחלק מהתחומים, כמו למשל, במוזיקה, הוא מציג קביעות תמוהות) ולהציג את נכותו האמנותית של הציבור הדתי כדטרמיניסטית כמעט, עיקר טענתו מתמקד בדיכוטומיה הטהרנית שהופיעה כבר במאמרו הקודם:

האם ההפרדה שהצליח [הרמן שטרוק] להפריד בין אמונתו לבין אמנותו הצילה את יצירתו? וכלום לא זו הנוסחה הגואלת את

¹⁹ גדעון עפרת, "האם מתחוללת 'מהפכת תרבות' אמנותית בקרב חובשי 'הכיפות הסרוגות', **כיוונים חדשים**, 17 (2008), עמ' 164-176.

ציוריו הריאליסטיים המרשימים של ישראל הרשברג הירושלמי (ראו את ציור ירושלים שלו מ-1991, נוף אורבאני נטול כל קורטוב של קודש)? והאם לא נכון להכיר בעובדה, שהאמנות היהודית החדשה נולדה ברגע הסרת הכיפה, הוא רגע ה"השכלה" במחצית המאה ה-19? לא, אין לי – חלילה – שום עניין בהסרת כיפה בפועל, אלא רק בהסרה המושגית, ולו הזמנית ולו החלקית, ברגע בו אתה נכנס לסטודיו. בבחינת: של כפתך מעל ראשך כי המקום אשר אתה עומד עליו לא אדמת קודש הוא!²⁰

כמו גם במקומות נוספים במאמרו, עפרת אחוז כאן בהפרדה מודרניסטית בינארית על פיה נחלקת המציאות למאמינים וללא מאמינים (או בגרסתו: למאשרי אמונה ולשולליה), אבל בעיקר דומה, שקו ההפרדה העמוק יותר נמצא על-פי עפרת בחלוקה הפוליטית המדומה שהאליטה הישראלית בתחומיה השונים מחלקת את החברה הישראלית: היא וה'אחר' שלה, כלומר הימני-מזרחי-דתי-חרדי-מתנחל (לא תמיד בסדר הזה). כך מזכה עפרת את בני חוגו בתשעה קבין של סקרנות, ספק, ביקורת, תחכום ומורכבות אידיאית, בעוד השאר נותרים בפשטנותם הנלעגת, באשר האמנות שלהם מתעניינת רק באישור ("אזור, ייצוג, אנלוגיה, שידול, קילוס" וכולי) התכנים, החומרים, הדימויים, המושאים והצורות הדתיים-יהודיים.

החלוקה הזאת משקפת את דעת הרוב בחוגים שבצלם מסתופף עפרת והנמנים על חברי 'הקהילה המפרשת' הישירה שלו.²¹ משום כך הקלות הבלתי נסבלת של הפרחת השקפותיו שלו היה מחילן על התרבות הערבית או האפרו-אמריקאית היה מואשם בגזענות.

הפרויקט הטהרני של עפרת מאשר בדרכו את התזה שהציג הסוציולוג והאנתרופולוג ברונו לאטור בספרו **מעולם לא היינו מודרניים**.²² על פי לאטור,

²⁰ שם, עמ' 172.

²¹ 'הקהילה המפרשת' מורכבת מ"כל אלה שיש להם אותן אסטרטגיות פרשניות, המשמשות בסיס לכתיבה [...] אסטרטגיות אלה קיימות עוד לפני פעולת הקריאה ומשום כך הן קובעות את צורתן של מה שנקרא". ראו: Stanley Fish, *Is there A Text in This Class?*, Harvard University Press, Cambridge, Mass 1980, p. 171

²² Bruno Latour, *We have never been Modern*, Harvard University Press, Cambridge 1993. ראו תרגום מבחר פרקים מספרו זה בגיליון **תיאוריה וביקורת**, 26 (אביב 2005), עמ' 43-73.

ההבחנה בין טבע לתרבות (ובין דת לחילון, על-פי הבחנתו של יהודה שנהב)²³ היא הבחנה מודרניסטית מובהקת בעוד שבפועל המציאות נחוות כהיברידית. בני האדם נעים על סקאלה תרבותית המערבת בין טבע ותרבות, בין דת לחילון, בין מסורת למודרנה. גם בישראל, אפילו במחוזות הנראים אולטרה-דתיים, קיים עירוב מתמיד בין קודש לחול, בין ספק לאמת מוחלטת.

משום כך, אומר לאטור, "האדם המודרני יכול היה להיות אתיאסיס ולהישאר דתי בו בזמן. הוא יכול היה לפלוש אל העולם החומרי, ליצור מחדש באופן חופשי את העולם החברתי, בלי לחוות את עצמו בשל כך כיתום בורא-כל שכולם נטשוהו".²⁴ גם אם נדמה הפרדוקס שלאטור מציג כבלתי אפשרי, כל המכיר הכרות בלתי אמצעית את החברה הדתית-חרדית, עשוי לאשר הבחנה זו. לא כך אצל עפרת.

הנה למשל שאלה שמעלה עפרת ("שאלה מטרידה" כלשונו), "מדוע ציור של רפי לביא, משה גרשוני וכיו"ב לא ייתלה בבית דתי יהודי?"²⁵ כל התשובות שעפרת נותן לשאלה זו רק מחזקות את מגמת הטיהור התרבותי שלו לפיה יהודי דתי אינו שייך למודרניזם (וגם לפוסט-מודרניזם) של האמנות והתרבות. עפרת אינו מייחס למושאי חקירתו יכולת שיפוט כלשהי ביחס ליצירות אלה. עבורו הם סטטיסטים בלבד אל מול ערכיה המוחלטים של האמנות כפי שהוא רואה אותם. אבל, ייתכן שיצירותיהם של לביא וגרשוני אינן נמצאות בדרך כלל בכתיים דתיים בשל העובדה הפרוזאית שדיירי בתים אלה לא נחשפו לתיווכם של מבקרים מסוגו של עפרת ולכן הם חופשיים מהטבעותיהם התרבותיות שעה שהם שופטים את האמנות של לביא וגרשוני. בקצרה, האם ייתכן שהדתי הממוצע רואה את יצירות לביא וגרשוני כפי שהן: ציורים ילדותיים (במובן הרע של המילה), חסרי תכום, שמרכיב האומנות שבהם אבד לטובת אמירה מעורפלת הזקוקה לגדוד מתווכים?

על רקע המציאות של החברה הישראלית המקיימת הכלאה קבועה בין דת לחילון, בולט הניסיון של עפרת לטהר את המציאות ולהציג אופוזיציות בינאריות שההיגיון היחיד לקיומן הוא החלוקה הפוליטית. עפרת מסמן את

²³ יהודה שנהב, "מעולם לא היתה הלאומיות מודרנית (וחילונית): על הכלאה וטיהור אצל ברוננו לאטור", שם, עמ' 75-88.

²⁴ שם, עמ' 59.

²⁵ שם.

הדתי-ימני-מתנחל כלא מודרני, פרמורדיאלי, ואילו את בני דמותו כמתקדמים ואונגרדיסטים. עבודתו של לאטור מראה כיצד חלוקתו של עפרת מתקיימת רק במאמרו.

*

הדברים הללו דורשים עוד הרחבה, שכן אל מול מנגנון ההדרה שצוין כאן פועל מנגנון הפוך, מנגנון ההאדרה, שתשתיתו משותפת למנגנון הראשון. אל מול ההדרה של אמנים ניאו-שמרניים ('ימניים' בעגה התקשורתית השטוחה) טובים ומצוינים, מתקיימת האדרה של אמנים בינוניים עד גרועים, שזכותם היחידה היא השתייכותם הפוליטית-חברתית לממסד המסוים. כאמור, זה נושא למאמר אחר.

ח

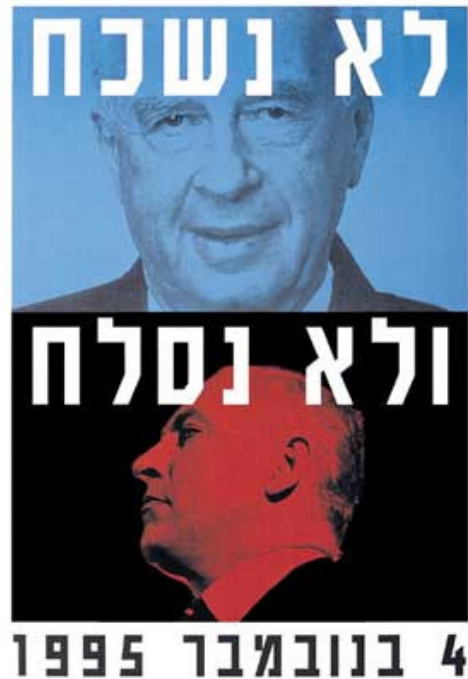
להלן תיערך השוואה בין שני אמנים בעלי תמות דומות ואולי גם סגנון דומה. האחד הוא דוד טרטקובר, והאחר הוא אהרן שבו. האחד הוא חתן פרס ישראל, אישיות מרכזית בסצנה האמנותית הישראלית, והאחר נמצא בשולי התודעה הישראלית, ומככב רק בדפיה של ישראל השנייה, המתנחלית, הדתית.

על-פי כלל הזהב שטבע גדעון עפרת, זהו סדר הדברים ה'טבעי', שכן טרטקובר הוא בשר מבשרו של השמאל הפוליטי ולכן אמנותו ראויה להיקרא 'פורצת דרך', 'הומנית' ומשובחת לעילא. לעומתו, משתייך אהרן שבו לימין הפוליטי, ואשר על כן, אך 'טבעי' הוא שאמנותו לא הצליחה להבקיע אל לב הממסד האמנותי, לא כל שכן להיות מסוקרת באחד המוספים הנחשבים או להציג במוזיאון כלשהו, לא בשל השתייכותו למחנה הלא נכון, אלא מכיוון שמדובר באמן שהשקפת עולמו הדתית סותרת את כל "עקרונות האמנות הטובה" כלשונו של עפרת. ואכן, מעניין לבדוק, האם קביעתו ביחס לאמנות מן המחנה היריב לו, תהיה תקפה גם ביחס לזו של אהרן שבו.

הדמיון בין שני האמנים מעניין אף הוא. אהרן שבו הוא בוגר 'בצלאל'. הוא למד במוסד בין 1961 ל-1964. שנת לימודיו האחרונה הייתה שנת לימודיו הראשונה של דוד טרטקובר במוסד. בעוד שטרטקובר השתלם לאחר לימודיו ב-London College of Printing, השתלם שבו בניו-יורק ב-School of Visual Arts. ההשוואה בין היצירות של שני האמנים תיעשה על בסיס התייחסותם

לטראומות לאומיות. בחינת אופן ההתמודדות של אמנים עם טראומות כאלה עשויה לספק חרך שדרכו נחשפת השפה האמנותית ועמה קשת שלמה של תפיסות חברתיות ופוליטיות ועולמות תרבותיים. לא לחינם סובלת המילה "משבר" דבר והיפוכו, התפרקות והתמוטטות מחד גיסא, לידה והתחלה חדשה מאידך גיסא. שעת המשבר היא שעת הניסיון שבו עלינו לבחור בין תנועה מעלה לבין מנוסה מטה, בחינת "נכנס יין – יצא סוד". שעת המשבר היא שעתן של הדעות הקדומות לצאת ממחבואן, של ההתנשאות והגזענות ושאר מרעין בישין; אבל גם של העמידה בפרץ, של אי-ההיכנעות לזרם, לעתים גם במחיר עמידה מול קבוצת ההשתייכות שלך עצמך.

*



דוד טרטקובר: "לא נשכח ולא נסלח"

ביום השנה הראשון לרצח ראש הממשלה יצחק רבין, פרסם דוד טרטקובר כרזה בינארית. בחלקה העליון תמונתו של יצחק רבין מתחת לכותרת "לא נשכח",

ובחלק התחתון תמונתו של ראש הממשלה המכהן בנימין נתניהו מתחת לכותרת "לא נסלח". את הכרזה כולה חותמת הכותרת "4 בנובמבר 1995", תאריך הרצח. הכרזה הייתה המשך לכרזה קודמת בשם "המנצחים", שיצר טרטקובר ערב הבחירות ב-96', שבה הופיעו בחציה האחד יצחק רבין ושמעון פרס, ובחציה השני בנימין נתניהו ויגאל עמיר.²⁶

ובכן מה בכרזה: חלקה העליון צבוע בכחול לבן, צבעי הדגל הלאומי, ועליה תמונתו של יצחק רבין (בצילום של אלכס ליבק) מחייך כדרכו בביישנות, הקמטים בזוויות העיניים והפה משוות לו מראה ספּאִי משהו. מתחתיו, על רקע שחור מופיע נתניהו (בצילום של חן מיקא), וצדודיתו מצולמת מלמטה כלפי מעלה. בולט בצילום נחיר האף המורחב, השפתיים הקפוצות, העורף הקצר. טרטקובר אמר כי בחר בתמונה עקב דמיונה לתמונות "בסגנון מוסוליני".²⁷ התקווה הדמוקרטית לשלום הוצגה כאן מול הדיקטטור שתפס את כס השלטון במרמה והשחיר את חזון השלום.

עיון נוסף בכרזה מגלה שהצבעים שטרטקובר בחר לצורך האופוזיציה הבינארית שלו בין האישים, מעמטים בין תפיסות פוליטיות ולמעשה בין השקפות עולם: אל מול הכחול-לבן (המייצגים בצד צבעי הלאום גם תקווה ורוחניות יתרה ושאר אסוציאציות הנקשרות בהם) הציב טרטקובר שלושה צבעים בחלק התחתון: אדום, שחור ולבן – צבעיו של דגל הרייך השני, שהוחלף בדגל אחר ברפובליקת ויימאר בין מלחמות העולם, והוחזר כדגלה הרשמי של גרמניה הנאצית עד לנפילתה ב-1945. ואכן, במבט נוסף מְשֹׁה לו צדודיתו של נתניהו מראה ארי טיפוס.

ההיררכיה שבתמונה ברורה ואוצרת בחובה ארסנל של סטיגמות וסטריאוטיפים: מלאך מול שטן, עולם עליון מול עולם תחתון, גן עדן מול גיהנום, סופר-אגו מול איד, אינטלקט אנושי מול יצרים חייתיים, רוחניות מול פגאניות, מחנה השלום והתקווה מול מחנה הדם והמלחמה.

טרטקובר דיבר אמנם על איטליה הפשיסטית, אבל כיוון בהחלט לגרמניה הנאצית. הנה כי כן, ישראל השנייה, זו שבחרה בנתניהו למרות (ושמא: בגלל) מסע השיסוי וההסתה נגדו, ולא זכתה ליהנות מחסדיו של טרטקובר, נצבעה

²⁶ ניתן לראות את כרזותיו של טרטקובר באתרו: <http://www.tartakover.co.il>.

²⁷ ראו ריאיון עמו בספרה של דנה אריאלי-הורוביץ, שם, עמ' 148.

כולה בצבעי הדגל הנאצי ומנהיגה הוכתר כפיהרר יהודי. למחנהו שלו, הותיר טרטקובר את כבשת הרש: כחול ולבן, דגלי הלאום, שמים וטוהר נצחי.²⁸ אם הייתה אמת בהאשמתו של טרטקובר – תשפוט ההיסטוריה, אבל מה היה בכרזתו של טרטקובר במונחים היסטוריים תרבותיים, איזו שפת שיח נכחה בה? בשעת המשבר החריפה הזאת פנה טרטקובר אל העבר הקרוב ביותר במושגים היסטוריים, זה של המאה העשרים, אל אירופה הפשיסטית, אל גרמניה הנאצית. השפה שבה רצה האמן להוכיח את חברתו הייתה שפה אוניברסלית, כזו שיכלה להופיע בכל מדינה, ובכל חברת לאום אחרת: האזהרה נגד הטוטליטריזם.

במונחים ישראלים טרטקובר לא יצר שפה חדשה אלא קלישאה שכמותה ניתן לשמוע בכל הפגנת שמאל מצויה, ושנועדה לחזק את המחנה הפוליטי המובס, נכון לאותה שעה. יתרה מזו, הדבקת תו הקלון הפשיסטי על היריב הפוליטי אופיינית לשמאל האירופי באשר הוא ואינה מיוחדת לישראל, ומשום כך אין בכרזה התייחסות למורכבות השונה והייחודית של ישראל אלא שימוש פשטני בדה-לגיטימציה של האחר הפוליטי – במקרה זה: נתניהו, נציגה של ישראל השנייה, היהודית, המזרחית, הליכודניקית, הימנית,

ט

עשר שנים מאוחר יותר, באוגוסט 2005, החלה ממשלת ישראל לפנות את כל רצועת עזה מנוכחות יהודית. 32 יישובים הוחרבו ותושביהם פונו ליישובי

²⁸ בהערה ממוסגרת כדאי להתייחס גם אל בת דמותה ההפוכה של כרזתו של טרטקובר, הלא היא הכרזה המפורסמת שבה הופיע יצחק רבין במדי S.S. היה זה פוטומונטאז' שבו שובצו פניו של רבין בדמותו של היינריך הימלר, שהיה בין השאר מפקד הס"ס הנאצי. קיתונות של רותחין נשפכו ועדיין מוסיפים להישפך על יריביו הפוליטיים של רבין, לא מעט פעמים הואשם בנימין נתניהו בהסתה, שבהיותו מנהיג אופוזיציה, נאם בהפגנה בכיכר ציון בירושלים בעוד אנשים בהמון מתחת מנופפים בכרזה האיומה הזאת, הגם שנתניהו כלל לא ידע עליה. כעת ניתן להשוות בין הכרזה ההיא של רבין, שהודפסה על ידי שני קטינים, לבין הכרזה של טרטקובר שזכתה להבלטה בעיתונות ובמקומות ציבוריים נוספים והציבה אף היא מנהיג פוליטי כפאשיסט וכנאצי. לא ההשוואה חשובה כאן, אלא ההד השונה שכל אחת מהן ייצרה. למותר לציין שטרטקובר זכה לכבוד רב בקרב אלה שבנשימה אחת הוסיפו להאשים את נתניהו בכרזה שלא היה שותף לה.

ארעיים עד ליישובם מחדש. האמוציות הלאומיות שנלוו למעשה הפינוי שכונה בפי המתנחלים גירוש ועקירה, העלו בזיכרון את השנה הראשונה לאחר רצח רבין.

ערב הפינוי הודבקה כרזה של אהרן שבו על לוחות המודעות ובמקומות נוספים באלפי עותקים ברחבי הארץ. בתחילה הופיעה הכרזה בעילום שם, ורק לאחר זמן שב האמן והוסיף עליה את שמו בגלוי.

הכרזה מחולקת לשניים, בחלקה העליון מופיע התבליט המפורסם משער טיטוס ברומא, שבו נראים השבויים היהודים מובלים בתהלכות הניצחון לאחר חורבן ירושלים ודיכוי המרד הגדול, כשהם נושאים כמה מכלי המקדש ובראשם המנורה (ניתן גם לראות את מזבח הזהב, מחתות לפינוי האפר וכן את חצוצרות התרועה). בחלק התחתון של התמונה מופיעים רגליים של חיילי צה"ל (שמונה חיילים בסה"כ), אצל כמה ניתן גם לראות את הנשק מבצבץ.



אתיקה

ט' באב תשס"ה

אהרן שבו: "ט' באב תשס"ה"

המעבר בין החלק העליון לתחתון של התמונה אינו חלק כמו אצל טרטקובר, ואין כאן השוואה פשוטה של שני חצאים. החלק העליון, ההיסטורי, מוצג כיריעה מתכתית, או שמא מסך, העולה וחושף תחתיו את המציאות הפוליטית כפי שנראתה בעיני האמן ב-2005. כך יוצר המסך הנגלל אירוניה היסטורית

חריפה, קיצונית לא פחות מזו שבכרזתו של טרטקובר, שכן על-פי שָׁבוּ, ההיסטוריה חוזרת על עצמה במין מצעד איולת מתמיד, רק הדמויות משתנות. ההשוואה הבינרית שבכרזה אינה חד משמעית. היא כוללת רבדים מספר: ראשית, השבויים היהודים שחורבנם הונצח בתבליט משער טיטוס היו נציגיו של העם היהודי שנוצח בידי רומא, אשר הייתה אז בשיא עוצמתה אל מול יהודה החרבה. התבליט הרומי מסמן לפיכך גם את תהליך פרידתו של העם היהודי מארצו. מבחינה זאת, הופעתם של חיילי צבא ההגנה לישראל על בימת ההיסטוריה מוצגת כאן כתשובה ניצחת להשפלה ההיסטורית: שבויים יהודיים העתידים להיות מושלכים אולי לפני ההמון בקולוסיאום, וכנגדם, כאלפיים שנה מאוחר יותר, חיילים ישראלים במדינה יהודית חופשית; השוואה מעלה את התהייה הבלתי נמנעת, היכן האימפריה הרומית כעת והיכן העם היהודי? אבל אז מגיעה הכתובת בתחתית הכרזה והופכת את העניין על פיו. הכותרת "תשעה באב תשס"ה" ממקמת את הכרזה בהקשר הפוליטי האקטואלי: מעשה פינוי היישובים מחבל עזה נתפס כאן כמעשה גירוש והגליה המקביל להגליית יהודים ממולדתם אלפיים שנה קודם. התאריך העברי טעון במשמעויות יהודיות מובהקות: עצם השימוש בתאריך עברי אינו מובן מאליו בשיח הישראלי. ספק אם רוב הישראלים יודעים מהו התאריך העברי היום. נוסף על כך, תשעה באב הוא יום אבל יהודי על חורבן בית המקדש בעל משקעים היסטוריים כבדים, אבל כזה שכמעט ולא התקבל בציבור הישראלי (מסיבות שונות). התאריך העברי ככותרת הכרזה מציג אפוא את הדיכוטומיה הידועה שהוזכרה לעיל – זו שהציבה זה מול זה במסגרת שיח שלילת הגלות את היהודי מול העברי, שהפך ל'צבר' ומאוחר יותר, עם הקמת המדינה היה לישראלי. היהודי והישראלי מסמנים שתי אידיאות מרכזיות בתולדות הרוח והפוליטיקה של העם היהודי מאז המקרא ועד היום: האידיאה הדתית והאידיאה הלאומית. סילוק האידיאה הדתית מהשיח הישראלי המרכזי הביא לסילוק המסמנים היהודיים במקומות רבים, ביניהם גם בשיח האמנות. כך אפשר לראות את המאבק של קבוצת 'אפקים חדשים' ו'המופשט הלירי' באמנים כמרדכי ארדון ושמואל בק שנתפסו כיהודיים מדיי; אפשר להוסיף גם את הוויכוח המפורסם על האנדרטה לזכר השואה שהקים תומרקין בשנות השבעים בכיכר מלכי ישראל שהיום היא כיכר רבין, וכן, גם הדרתם של אמנים ימנים, או מתנחלים כיום.

כך ניתן להבין גם את פרשנותו של מרדכי שלו ל'שמחת עניים' של אלתרמן (לעיל), על פיה הבת – המייצגת את הציונות, הישראליות של היום – אינה יכולה לברוח מאביה המת-החי, ה'יהודי', והיא מרגישה נאנסת על ידו. בכרזתו של שבו מתהפכת התמונה: ה'ישראלים' 'אונסים' את ה'יהודים' לעזוב את בתיהם ומחזירים אותם למצב של גלות.²⁹

מטאפורת האונס הייתה נפוצה בשיח ההתנתקות. דוגמה מרתקת לשימוש בה נתן לא אחר מאשר יונתן בשיא, שהיה יו"ר מנהלת ההתנתקות בזמן הפינוי ולאחריו, בריאיון שהעניק לעיתונאי ארי שביט:

יש הרבה גילויים של אהדה ואמפטיה. יש הרבה רצון טוב. אבל מצד שני יש ביטויים של התנכרות. קוממה אותי במיוחד אמירה של עיתונאי בכיר שכתב שהוא לא מבין מה כל העניין הגדול. הרי סך הכול מדובר על מעבר דירה והוא עצמו כבר עבר דירה פעמיים-שלוש וזה לא נורא.

מדוע דווקא האמירה הזאת כל כך קוממה אותך?

"מפני שזה כמו לא להבין את ההבדל בין נישואים לאונס. האקט הוא אותו אקט. אבל אם הוא מרצון משמעותו אחת, אם הוא בכפייה משמעותו הפוכה. לא להבין שפינוי גוש קטיף שונה לחלוטין ממעבר דירה בתל אביב זה לגלות חוסר רגישות נורא. חוסר הרגישות הזה מקומם אותי. כשקראתי את הדברים בעיתון הם ממש הוציאו אותי מדעתי".

לא לך להתקומם. במשל שלך עצמך אתה האנס.

"לא. בשום פנים ואופן לא. האנס הוא עם ישראל. כנסת ישראל, ממשלת ישראל. התפקיד שלי הוא להיות העובד הסוציאלי הנמצא ליד הנאנסת ביום שאחרי ובשנה שאחרי עד שתתאושש. והתפקיד שלי הוא לזכור שלמרות שהמהלך הוא נכון והכרחי, תושבי גוש קטיף הם קורבנותיו. הם הקורבנות של ההחלטות הסותרות של ממשלת ישראל בשנות השבעים ובשנות האלפיים".

לכד ממטאפורת האונס, שבו רומז בסמוי למסורת המדרשית שראתה ביהודים

²⁹ ארי שביט, "ב-16 באוגוסט תשתרר דממה גדולה", **הארץ** (8.7.2005).

עצמם אשמים בחורבן הבית הלאומי. אגדות חז"ל כמו "קמצא ובר-קמצא" וסיפורים נוספים, התולים את סיבת החורבן בריקבון המוסרי והחברתי של החברה היהודית. כך, למשל, מספר התלמוד, שכאשר נכנס נבוזראדן, מפקד הצבא הבבלי, לבית המקדש והצית את ההיכל, זחה עליו דעתו. יצאה בת קול ואמרה לו "עם הרוג הרגת, היכל שרוף שרפת, קמח טחון טחנת".³⁰

הנה כיוון פרשני שלא נמצא בכרזתו של טרטקובר, המאשימה אך ורק את המחנה האידיאולוגי היריב בעוד שמחנהו שלו יוצא חף מאשמה. אצל אהרן שבו, לעומת זאת, נמצאת בכרזה גם ביקורת כלפי המחנה שלו – להשקפתו, גם הוא אשם במצב שהגיעה אליו החברה הישראלית, גם הוא אשם בחורבן יישוביו שכן המסורת היהודית שיתפה מאז ומתמיד את כל רובדי החברה באחריות להצלחות ולאסונות ההיסטוריים. גם חכמי הדור שבזמן חורבן הבית הואשמו במדרש ובספרות הפרשנית שלאחריו באחריות למצבה הרוחני הירוד של החברה היהודית. שבו הולך בעקבותיהם ומכוון חלק מחיצי הביקורת גם כלפי מחנהו שלו.

זאת ועוד, מטבע הדברים הכרזה פורסמה לפני הפינוי, ולא בדיעבד כמו במקרה של טרטקובר שלא יכול היה לחזות את הרצח: שבו ביקש להזהיר את חיילי צה"ל מפני ההשלכות ההיסטוריות של המעשה שהם עומדים לעשות: חיילים יהודים עומדים להחריב ולהגלות קהילות יהודיות פורחות. גם כאן בולט הבדל מכריע בין שני האמנים ביחס לשאלת התיקון החברתי: לעומת טרטקובר שהרושם שהתקבל מכרזתו היה הטלת בוץ והכתמת מחנה שלם בציבור היהודי בעוד שהתיקון היחיד שכרזתו ביקשה היה הקצנת הפעולה הפוליטית של מחנהו שלו, ביקש שבו להזהיר ואולי אף להביא לתיקון של המחנה היריב באמצעות המחשת המשמעות ההיסטורית הטראגית של מעשיו.

ל

עבודה נוספת לקוחה מסדרה בשם "אני כאן", שבה שילב דוד טרטקובר את דמותו לובשת אפוד זוהר ועליו הכיתוב 'אמן' בכמה אירועים היסטוריים,

³⁰ "קא זיחא דעתיה. נפקא בת קלא ואמרה ליה: עמא קטילא קטלת, היכלא קליא קלית, קימחא טחינא טחינת". בבלי, סנהדרין צ"ו ע"ב ובמקומות נוספים.

וביניהם רצח אמיל גרינצווייג וכן שחזור הרצח של יצחק רבין בידי יגאל עמיר. בהתייחסו לכך אמר, שתפקידו כאמן הוא להיות עד ראייה למה שקורה לחברה הישראלית.³¹ שלא כבכרזה הקודמת, ייתכן שבכרזה זו יש גם ביקורת עצמית עליו ועל מחנהו הפוליטי שלא היו שם בעת האירוע, שלא מנעו אותו.



דוד טרטקובר: "I'm here 041195"

הכיתוב על העבודה הוא מעניין: "I'm here 041195". ראשית, הכיתוב באנגלית ולא בעברית, ושנית התאריך הוא לועזי. טרטקובר מודע היטב לבחירותיו. האם מבטו מופנה אל העולם ולא אל הקהילייה המיידית שלו, או שמא בתוך הקהילייה המפרשת שלו הולך וגובר יותר מעמדה של האנגלית על פני זו של העברית. כך, למשל הסבירה מיכל נאמן את מעברה מעברית לאנגלית, בשל ראיתה את העברית כשפה משיחית, שפתו של יגאל עמיר:³²

בתהליך היצירה שלך, מה פירקת קודם – את העברית, האנגלית או את שתיהן?

התחלתי באמת בהקשבה לעברית. יש עבודה מוקדמת שלי

³¹ אריאלי-הורוביץ, שם, עמ' 149.

³² שם, עמ' 240.

שנמצאת אצל רפי לביא ששמה 'ויי-אי-א'י'. שלוש אנחות, y, e ו-o. את מוסיפה רק את הרי"ש וזה נשמע כמו מילות הבריאה, 'ויהי אור', לא פחות.

הייתה סיבה לכך שהתחלת לפרק אנגלית?

המאמר שכתב עירד קמחי על האמנות שלי מדבר בדיוק על המעבר לאנגלית. יש לו שם טיעון מעניין. לטענתו, העברית היא שפה שהחולין והקדושה כל כך קרובים בה, עד שבעצם אין אפשרות לדבר עברית, ולכן עובדים לחיות את האנגלית, אלא אם אתה יגאל עמיר. הוא מדבר בעברית בלי בעיות, מכיוון שזאת השפה שבה יבוא המשיח. השפה הזאת חשובה לי באופן בלתי רגיל. אני מקשיבה לשפה הזאת, אבל היה איזה שלב שהפירוק עבר לאנגלית על מנת להתרחק מהעברית.

לצד הכיתוב הלועזי מופיע תאריך הרצח בספרות המזכירות מספר בתעודת זהות. כמו היה תאריך זה תעודת הזהות של החברה. כידוע, תאריך האבל הרשמי שקבעה מדינת ישראל לרצח ראש הממשלה יצחק רבין צמוד לתאריך העברי, שהוא יום הזיכרון למותו של אדם יהודי, יום הקדיש עליו. מדי שנה עדה החברה הישראלית למחלוקת סביב עניין זה: מצד אחד הטקס הרשמי בי"א חשוון, ומצד שני הטקס שעורך השמאל הישראלי ב-4 בנובמבר. הנה בתמצית המתח שבין היהודי לישראלי. התאריך שטרטקובר מציין בגוף עבודתו אינו אפוא ציון זמן בלבד; ההקשרים החברתיים והתרבותיים סביבו הופכים אותו לאמירה פוליטית לכל דבר ועניין.

כמו בכרזה הקודמת, גם כאן, ניתן לומר שטרטקובר הוא עד ראייה מיידית למה שמתרחש ברגע זה, עכשיו, בחברה הישראלית. הפרספקטיבה ההיסטורית הניתנת לדברים היא קצרת ימים ומוותרת על הניסיון להראות את מורכבות הסיטואציה (המחסומים מוצגים בלי סיבה [Qalqilya 170502], הלוויות הן לוויית ללא ציון הרוצחים [Beer Sheva 020904] וכו').³³ המבט הזה על המציאות הישראלית משותף לרוב העולם המערבי, בעיקר בדרך הצגתו

³³ לכרזות אלו ונוספות, ראו באתרו של טרטקובר <http://www.tartakover.co.il>.

בתקשורת העולמית: המחסומים נולדו משרירות לב השלטון, הלוויות הן באשמת הישראלים וכך הלאה. במושגיו של ז'וליאן בנדה, המדבר על "התשוקה אל הפוליטי",³⁴ ניתן לומר, שהפוליטי השתלט כאן על מרחב התודעה, והציב את טרטקובר כער ראיה אמנם, אבל כזה שראיתו היא חיצונית לסיטואציה האקטואלית, עד המגויס לטובת השקפת עולם אוניברסלית הדוחה (או שמא: בזה) לכל ניסיון לבחון את המציאות מנקודת מבט פרטיקולרית.

יא

בכרזה של שבו, בצדה השמאלי העליון, על אחד הכלים או שמא השלטים שנשאו השבויים, מצוין כיתוב כלשהו, הנראה אינטגרלי לכלים עצמם. התעכבות על הכיתוב מגלה את האותיות 'א' ו-'ש'. מתברר כמובן, שלא כתובת מקורית כאן, אלא ראשי התיבות של שם האמן, אהרן שבו.

גם אהרן שבו הוא אפוא עד ראיה, אבל מבטו מבקש להתבונן על הוויכוח הישראלי כעל וויכוח פנימי של היהודים עם עברם התרבותי, הדתי וההיסטורי. לעומת טרטקובר, בחר אהרן שבו לשבץ את שמו לא באקטואליה הבוערת אלא בסיפור ההיסטורי של חורבן יהודה, ותהלוכת השבויים היהודים ברומא עם מטענם המקודש. עדות הראיה של שבו מבקשת מהצופה להתבונן על הסיטואציה האקטואלית בפרספקטיבה היסטורית ארוכת טווח, על-פיה הימצאותם של היהודים בחלק זה של העולם היא סיבוב גלגל הזמן לאחור, והשבתם הסמלית של השבויים הגולים מן המאה הראשונה בחזרה הביתה.

אחד הצילומים הזכורים ביותר מאירועי ההתנתקות היה פינוי בית הכנסת בנצרים, שעה שהמפונים נשאו על גבם את מנורת בית הכנסת באותו האופן שנשאו השבויים מיהודה 2,000 שנה קודם לכן את מנורת המקדש. האם הייתה זאת כרזתו של שבו שהשפיעה על המהלך? סביר להניח שהמקור ההיסטורי שהדהד היה משותף למפונים ולאמן גם יחד.

³⁴ Julien Benda, *The Treason of the Intellectuals* ("La trahison des Clercs," 1927), translated by Richard Aldington; William Morrow & Company, New York; 1928. ראו גם ספרו של אלחנן יקירה, **פוסט-ציונות, פוסט-שואה: שלושה פרקים על הכחשה, השכחה ושליטת ישראל**, עם עובד, תל-אביב 2006, עמ' 190-184.



אהרן שבו: ט' באב התשס"ה, בית הכנסת וישיבת ההסדר בנווה דקלים, מדינת ישראל

אגב פינוי בית כנסת, בכרזה אחרת שתל שבו בדגל המדינה בניין חָרֵב בצורת מגן דוד. היישוב המרכזי בגוש קטיף, נווה דקלים, כלל ישיבת הסדר שנקראה 'ימית' ונשאה את שם העיר ההיא מסיני, שהוחרבה אף היא בעקבות הסכם השלום עם מצרים. ישיבת ההסדר ששכנה בימית, עברה לנווה דקלים. אירועי גוש קטיף הביאו לפינויה השני תוך פחות מחצי יובל. מבנה הישיבה בנווה דקלים עוצב בצורת מגן דוד. לאורך שנותיה, שימשה הישיבה מוקד תרבותי וחינוכי מרכזי ליישובי גוש קטיף, וחורבנה היה לסמל שתייה של פינוי היישובים. חורבן בית הכנסת בידי באי כוחה של המדינה הוצג בידי שבו כמאבקה של ישראל החילונית בישראל הדתית. הכרזה מצהירה אפוא כי חורבנו של נווה דקלים הוא מבוא לחורבנה של מדינת ישראל ושל החזון הציוני.

כדאי להזכיר כרזה נוספת של שבו המתכתבת עם "לא נשכח, לא נסלח" של טרטקובר שנדונה לעיל. הכרזה מעוצבת בסגנון בול רשמי של מדינת ישראל (שבו במקצועו מעצב בולים). בחלק העליון מופיע דימוי דומה לתהלוכת פינוי בית הכנסת בנצרים, בעוד קני המנורה הנישאת משמשים כאות 'ש' בצירוף המילים "לא נשכח". בחלק התחתון של הכרזה מופיעים שמות היישובים היהודיים שפוננו ונחרבו ועליהם הכיתוב "ולא נסלח". בין שני חלקי הכרזה

מופיע הכיתוב "ישראל 2005". מעבר לאזכור ההפוך של טרטקובר, ביטא שבו דעה רווחת בקרב המפונים שהחרבת היישובים היהודיים בחבל עזה הייתה גמול ששילם השמאל לימין הישראלי, ובעיקר לחלק המתנחלי שבו, על רצח יצחק רבין.



אהרן שבו: לא נשכח ולא נסלח, ישראל 2005

אלו רק דוגמאות קטנות לכר ההשוואתי הפורה שניתן לקיים בין אמנים משני עברי המתרס הפוליטי בישראל, כמו גם לאפשרות ההיחשפות, או שמא: הפתיחות, של הממסד האמנותי בישראל לאמנים בעלי סדר יום פוליטי אחר לגמרי מזה הנחשב למקובל אצלו.

לבד משלל הטענות הפולמוסיות, מאמר זה טוען שהתעלמות הממסד האמנותי הישראלי מאמנים מן המחנה היריב והדרתם גורמים לדלדולה של הרוח ולדרדורה של האמנות גם בתוך הממסד ההגמוני עצמו, הנותר הומוגני. כדי להבין זאת צריך לתאר את הספרות העברית ללא הכוחות היצירתיים

המנוגדים הנאבקים בתוכה משך שנות דור: כיצד היה עולם הרוח הישראלי נראה לו רק צד פוליטי אחד היה מצליח להכתיב את סדר יומו גם בתחום הספרות?

שלא כטענתו של עפרת, האמנות הטובה עשויה להיולד גם מפתיחות ישרה כלפי האפשרויות הרוחניות הלגיטימיות השונות של עולם הרוח, ומדיאלוג בוגר בין ה'יהודי' ל'ישראלי', בין מסורת למודרנה, בין אוונגרד לשמרנות.

יב

בסיומה של 'שמחת עניים', מדברר האב – המת-החי, אל בתו החובקת בסודרה את הבן שנולד מליל האהבים האכזר, מגילוי העריות הנורא, ומעודד אותה: "עורי, עורי, חזקי, בתי [...]. כי גדולה ישועה, בתי". האב מבחין בכך שהצליחה האם להציל למרות הקטסטרופה ואומר לה: "את גורך, את החי, בתי. / בשניך מלטת ממענינו". ואז הוא פונה אל הבן, זה הצבר שאמור להיולד מהזיווג הבלתי אפשרי שבין שתי האופוזיציות הנצחיות שבעם היהודי: הדתי והלאומי, הלוקלי והאוניברסלי, המסורת והמודרנה – במונחים קבליים אפשר להוסיף גם את האלהים וכנסת ישראל; אל הבן הזה, תקוות הדורות, קורא האב המת: "קום החי בן המת! קרא אתי! / וחייתה הורתך לעינינו".