

# אהוד בן עזר פפיטה האזרחי

[מתוך החוברת:]

## על פפיטה האזרחי ז"ל

דברים שנאמרו לזכרה ע"י:

יהושע פראוור, אהוד בן עזר ונתן רוטנשטרייך

ביום השלושים לפטירתה, ג' בתמוז תשכ"ג (25.6.1963)

באוניברסיטה העברית בירושלים.

הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית

ירושלים תשכ"ד

20 עמ'



פפיטה האזרחי

באחד משיעוריה האחרונים בסמינריון לפילוסופיה של הדת נתגלגלה לפתע השיחה על יכולת האדם לחיות מעבר לעצמו, והתעורר ויכוח על מעמד המיסטיקאי. עלתה השאלה אם במצב

אכסטאטי ומתוך דבקות מסוגל האדם לעלות ולהגיע לדרגה גבוהה יותר של מציאות מזו של חייו היומיומיים.

ניסינו לטעון נגדה, כי חריגה כזו לא תיתכן, אמרנו, כי העמידה ברגע של נצח, מחוץ לזמן, אינה אלא אילוזיה ופרי שיכרון, שניתן להסבירם באופן פסיכולוגי ופסיכולוגי, ואין בהם משום גילוי של אמת חיצונית לנו, בעלת ממשות משלה.

כאשר דיברנו בשעת הוויכוח על סוג זה של מציאות אחרת התכוונו לפגישה עם האלוהות ולמצב של נירוואנה, אשר אליהם אנו מגיעים רק בסיומה של דרך ארוכה. הוספנו וטענו כנגדה, כי הדרך אל האלוהי ואל המוחלט טמונה רק במה שאנו עצמנו, בכוחותינו המושגיים והרגשיים, מסוגלים להעלות בדעתנו, אך לעולם אין ביכולתנו לפגוש בישות ממשית ונצחית שמחוצה לנו, ולכן גם קריאתן של הישויות הנצחיות הללו אינה אלא תוצאה של הרהורי ליבנו, של קול המצפון, או של חוש-הסקרנות ותשוקת-הדעת שבתוכנו פנימה. כל אחד מאיתנו מכין לעצמו במרוצת-חייו כלים מושגיים – ברוח, בתמונות ובציורי-נפש – ובשעת התלהבותו ומתוך תחושת החריגה הוא זוכה לראות רק את המסכת הכוללת והמאירה ביותר מכל אשר צבר בתודעתו עד לאותה שעה, ולא יותר. המיסטיקאי תופס את העולם כסמליו, המשורר רואה אותו בתמונותיו, ואילו הפילוסוף אינו יכול לחרוג אל מעבר לגבול ההסבר המושגי.

ד"ר האזרחי חלקה על דברים אלה בתוקף רב, באמרה, כי לדעתה יש בחיים רגעים הנמצאים מחוץ לזמן וכי יש חוויות עמוקות ותחושות של ניסיון אנושי המביאות להכרת מציאות חדשה, אחרת ומלאה אור, מציאות שאינה פרי הדמיון והאשלייה בלבד; ורק דעה קדומה מצידנו היא לומר, כי לעולם לא יוכל אדם לפרוץ את מעגל-החיים הסגור ולהגיע אל מעבר למושגים שעליהם התחנך ואשר במסגרתם הוא שרוי. ודאי – טענה – כל היוצא מתוך הנחה ראשונית וסגורה זו של המחשבה לא יפגוש בדרכו דבר חוץ מעולמו הסגור. אולם על עצמה העידה, כי היא חושבת בקטגוריות אחרות ומאמינה, כי באותה נקודת-מוקד נפשית אפשר לפגוש באופן ממשי בישות אחרת, חיצונית לנו, שאינה רק בת הסבר פסיכולוגי, אלא גם מגע חובק-כול ודרך-קיום נעלה יותר ונצחית.

אותה שעה לא ידע איש מאיתנו, כי אחר שבועות מעטים בלבד נהיה בין מלוויה בדרכה האחרונה, ולא תיארנו לעצמנו, כי מתוך אותה אש אצורה ופנימית אשר בה לימדה את משנתה במשך שנים רבות נבע גם הרצון לפרוץ לעצמה דרך, ולהאמין, שאין מעגל-החיים נדלה ביש ובממשי אשר לחיי יום-יום בלבד, אלא שיש יכולת אמיתית חזקה יותר להישארות-הנפש ולהיצמדות לעולם, יכולת הנמצאת אף מעבר לגבול הקיום הגופני – זה המצר צעדים ואינו עומד במבחן של כל אדם אשר מטיל על עצמו לעשות – להשלים את פרשת-חייו ולסכם את מפעלו.

למדנו ממנה, במישרין ובעקיפין, במשנתה שבעל-פה ובדרך כתביה, שני גופי רעיונות. הראשון בהם – עיקרו הכמיהה אל המוחלט, באותה זיקה דתית שאינה מסתפקת בסגירותו של מעגל ההכרה, אלא חפצה תמיד למצוא לעצמה אספקט נוסף, הפורץ כלפי מימד הממשות העליונה, זו הממשות שאינה ניתנת להשגה בכלי-המחשבה הרגילים, ובכל-זאת בה, ורק בה, נמצאת הערובה לקיומו ולקיום העולם.

והשני – בלא הרף העמידה וחזרה והעמידה אותנו על ערכו הרב של המרחק, של ה"דיסטאנס", ושל ההכרה, כי ביסוד תפיסתנו נמצאים מעברי-משבר שאין לגשר עליהם. מטבעה של השאיפה לדעת, לאהוב, להזדהות ולהגיע – מטבעה של שאיפה זו שיהא עומד מולה קוטב מופרד ונבדל, המתמיד בזרותו כלפינו.

וכך – הכמיהה אל המוחלט ואל האלוהי, ולעומתה ידיעת ה"דיסטאנס" המונח ביסוד הווייתו וכלי-הכרתו של הקיום האנושי – שני עיקרים אלו היו קשורים זה בזה במשנתה ושימשו קצותיה של גישה מקפת אחת.

ביסוד משנתה האסתטית מונח ה"דיסטאנס" בין היוצר ליצירתו, ולאחר-מכן – בין הצופה ליצירה. הרחק והעמידה מנגד הם תנאי הכרחי למילוי השאיפה לבוא לידי הזדהות ולסגור את מעגל התחושה האמנותית. ואכן, לדידה לא היו היסחפות סתם, ריגוש והתפעלות – בלי היסוד הקודם של הבחנה והפרדה. האובייקט האמנותי חייב לעמוד לבדו, ולעולם מתקיימת ההפרדה המוחלטת בין הסובייקט – האדם – לבין האובייקט – המוצר האמנותי. ההנאה מושגת אך ורק שעה שהצופה חפץ לחזור ו"לבלוע" לתוכו את האובייקט, ובדרך זו להזדהות עימו, ואולם פעולה

זו מתרחשת תמיד רק לאחר שהיכרנו את האובייקט, לאחר שהודינו בקיומו ובחרנו בו מתוך עמדה חיצונית לו.

השקפתה בתורת-המוסר מושתתת אף היא על יסוד ה"דיסטאנס" וההתנגשות, בהעלותה את הדרישה, שנהיה מודעים בצורה אכזרית וגלויית-עיניים את העובדה המכרעת הטמונה בסיטואציה של קיומו האנושי. מחיר המוסריות מתבטא בטראגיות ובמשבר, אשר לתוכם אנו נקלעים במשך כל חיינו. מצד אחד מוכרח כל אחד מאיתנו – כאדם, כאזרח וכחייל – לשבור בסיטואציות מסוימות את החוק המוסרי; ומצד שני – תמיד אנו יודעים וזוכרים מתוך הרגשת אשמה את מעשינו. הטראגיות שבקיום האדם כקיום ללא מוצא נעוצה בכך, שאנו מודעים מה שעשינו, אך איננו מנסים להצדיק עצמנו ולהתאים את כללי המוסר לעובדות מפורקקות, או לפרש את העובדות לאור מוסר מעוות, שחדל להיות אמיתי ונהפך לשלט אידאי בלבד. המשבריות מתבטאת בכך, שאנו נוסף לפעול, ושהחוק המוסרי ימשיך להתקיים – ותוצאת ההתנגשות שבין פעולתנו לבין קיום המוסר היא המחיר שאנו משלמים בעד המוסריות.

אפלטון היה מורה ורבה ואותו העריצה על-פי דרכה האופיינית, אשר ראשיתה באפאראט מדעי ופרשני זהיר והמשכה בהתלהבות מיסטית ודתית, השואבת את השראתה מאותה תשוקה בלתי-נדלית להגיע אל המוחלט ואל האלוהי. ובאותה תחושת התלהבות הדביקה גם אותנו, תלמידיה, שהיתה לנו זו הפעם הראשונה לטעום ממסתרי יופיים הזר וטעם הבנתם של הדיאלוגים המאוחרים, טכסטים קשים וסבוכים, הניתנים לפירוש רב-משמעי ואשר רק בשנים האחרונות ראו לראשונה אור בתרגום עברי. כמה מן התפיסות המיוחדות להשקפת-עולמה הבליעה במחקרה על ה"קווים לדמותו של 'היש המושלם' במשנת אפלטון" [עיון, "כרך י"א, חוברת א'-ב', טבת-ניסן תש"ך, 1960] ובשיעוריה בתולדות הפילוסופיה היוונית, בציירה את הסכימה הסופית של "היש המושלם", זו תמונת הקוסמוס האפלטוני בסיכומה הבשל והסופי.

היא תיארה לפנינו את דרך ההכרה וההוויה, בלמדה אותן כהרפתקה מופלאה, שקציה האחד מתנשא אל-על, דרך מעגליו של עולם הנשמות ועולם האידאות, עד למרומי מנוחתה המוחלטת של אידאת-האידאות האפלטונית, ושוב העלתה והדגישה גם כאן את יסוד ה"דיסטאנס", את הרחק שבשניות, באחרות, בהבדל שבין אידאה לאידאה, בין נשמות לאידאות וביניהן לבין העולם הגשמי. וכך מצד אחד, הרחק, ומצד שני הכמיהה אל המוחלט, כמו אל השמש במשל-המערה ואל אידאת-האידאות שבדיאלוגים המאוחרים – שני אלו חזרו ושימשו גם כאן יסוד-מוסד לחלוקתה ולדרך תפיסתה את המציאות האלוהית והאנושית, על הוויותיהן ודרכי הידיעה ויכולת ההכרה הגנוזה בהן.

השקפתה בדבר הניגוד והמרחק שביסודו של עולם ואמונתה ביכולת לפרוץ ולהגיע לרגעי נצח והארה – מצאו תימוניהן בדרך המחשבה הפילוסופית והמיתית והחובקת-כול שבכתביו המאוחרים של אפלטון, באשר תמיד כמו מילאה אותה השאיפה להעפיל – ולעומתה ידיעת ה"דיסטאנס" והפסימיות, המסתפקת בהתבוננות ובידיעה בלבד.

תפיסתה היתה דתית בשורשיה, ואף-על-פי שביקשה ללכת אחר קאנט גם בניתוחיה ההכרתיים, הנה לא הסכימה להיות סגורה כולה ללא מוצא בתחום האנאליזה המושגיית ובמעגל ההכרה עצמה, כי-אם ראתה תמיד את האספקט הנוסף הפורץ מתחום ההכרה כלפי מימד הממשות האונטית, כפי שקורה אצל אפלטון שעה שהטבעת האידאות ועיצוב העולם הגשמי נעשים בתיווכה של נשמת האל. ובכך, באל, ובדרגה גבוהה יותר – במעמד המוחלט הניתן לאידאת-האידאות, ראתה גם היה את הערובה האחרונה והממשית לקיומה של הפילוסופיה, של ההכרה ושל העולם, על כל יתר בחינותיו.

ודומה, כי שעה שהיה עליה להכריע בין התפיסה הקאנטית, שמרכז האדם, לבין גישתו הדתית של אפלטון, שעיקרה ההודיה בקיומו של אל קוסמי בעל ממשות משלו, נטתה במפורש לצד הגישה האפלטונית שעה שכתבה:

"קיים הבדל מכריע בין שיטתו של קנט לשיטתו של אפלטון: התורה הביקורתית של קנט סגורה כולה ללא מוצא בתחום האנאליזה ההכרתי, במעגל ההכרה עצמה. אף אפלטון מבצע במובהק אנאליזה הכרתי קפדנית, אך לגבי דידו, ניחנה אנאליזה זו תמיד באספקט נוסף, הפורץ מתחום ההכרה כלפי מימד הממשות האונטית. נראה שמימד זה מוקנה לה בכך שהטבעת האידאות ועיצוב העולם הגשמי – מבוצעים ע"י נשמת האל. האל הבורא ובריאתו אינם אפוא

מיתוס ואינם יכולים להיות מיתוס. האל ובריאנו הם ערובה לגרעין ההגותי של הפילוסופיה האפלטונית: הדיאלקטיקה היא תחוקת ההכרה ותחוקת היש גם יחד. 'היש המושלם' כולל את כל אופני התפיסה, כל אופני הקיום וכל סוגי היש כאחת."

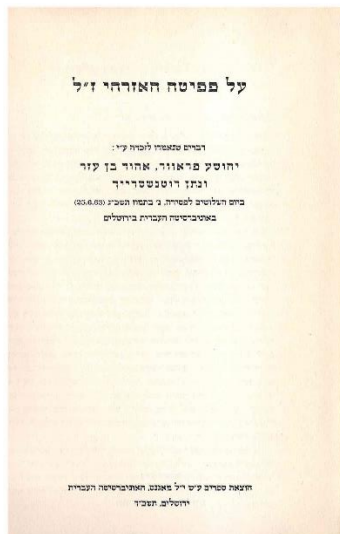
במשך השנים ששמענו את משנתה ידעה לנסוך בנו, בצד הרצון להוסיף דעת, גם את רגש ההנאה וההתעשרות בערכי-רוח ובזוויות-ראייה חדשות, וגם את הבנת הפילוסופיה כדרך-חיים כוללת, כאופן התייחסות וקביעת עמדה יום-יומית לעולם, ולא בתור הימצאות בנתיב המחקרי המדעי בלבד.

זכר דמותה יהיה טבוע בנו כהומאניסטית בשורשי נפשה, אשר מתוך עמדה חסרת-פשרות ניסתה לשמור בתקופה מהממת כשלנו על עמדה של ריאליזם מפוכח, חמור מאוד בנקודת-מוצאו ופסימי למדי במסקנותיו, אבל בלי להתכחש לצורך לחזור ולקנות כל יום מחדש את ירושת התרבות ואת תחושת ההערצה שביפה, כדי להיות ראוי לחיים ולחופש. זאת ועוד, היא ביקשה להמשיך באותה דרך בלי שתנסה להימלט מן ההודיה בתוקפם של צווי-המוסר ובחיוכם, ולו גם שעה שאין עוד בכוחנו להימנע מן הכורח לעבור עליהם.

שנותיה האחרונות בהוראה עמדו בסימן בשלות ושפע, ואילו זכתה והאריכה ימים – ודאי היה עולה בידה להמשיך ולהשלים ולעגל את מפעל חייה, כי נשים מעטות בתקופתנו, ועל אחת כמה וכמה בתחום הפילוסופיה, זכו להותיר אחריהן ירושה פורייה כעבודותיה. ואם אמנם יש ברוחו של עולם מקום להישארות-הנפש ולחריגה – כיאה לאלה החיים גם מעבר לעצמם, בכוח אישיותם הקורנת ובזכות חלקם בידיעה, בממשותה ובטהרתה – נמנית פפיטה האזרחי עם אותם מתי-מעט מאושרים ויחידים-סגולה.

**אהוד בן עזר**

האוניברסיטה העברית, ירושלים, יוני 1963.



\* \* \*

## אחרית דבר, 2022

בכתבה של שני ליטמן על הפילוסופית פפיטה אזרחי ובעלה הסופר יהודה אזרחי, במוסף "הארץ" מיום 25.2.2022, לרגל צאת ספרו של אילן אזרחי, אחיינו של יהודה, "פְּאָב תהומי ועונג עילאי, פפיטה ויהודה אזרחי", ספר המבוסס ברובו על חליפת מכתבים ביניהם בתקופות שונות, מספר אילן אזרחי לשני ליטמן:

"הדמות הבעייתית השנייה מבחינת פפיטה, טוען אזרחי, היה חוקר הקבלה פרופ' גרשם שלום. גם שלום לא היה מהחוג לפילוסופיה, אבל השפעתו באוניברסיטה היתה גדולה מאוד. אזרחי

אומר ששלום היה ידוע כאדם נוקשה ותככן, שהיה מאוד מעורב בענייני האוניברסיטה גם אחרי שפרש לגמלאות. 'הרבה אנשים נכוו מההתנהגות שלו'. הוא [אילן אזרחי] מצא דוח תצפית של שלום משיעור של פפיטה, ובו הוא מתח עליה ביקורת קשה וכתב שלא הבין מילה מהנאמר בהרצאה.

הייתי תלמיד של גרשם שלום בשנים 1959-1965, בחוג לפילוסופיה יהודית וקבלה. סיימתי ב"א והמשכתי ללימודי מ"א אך לא סיימתי אותם. אני ישבתי באולם הגדול בבניין מייזר בקמפוס של גבעת רם, בשיעור המבוא לפילוסופיה יוונית שאותו הרצתה ד"ר פפיטה האזרחי, ועדיין אני זוכר את הבעת פניו ופרישת ידיו של מורי גרשם שלום, שבא יום אחד לשמוע את ההרצאה שלה, והוא מביע בתנועותיו שאינו מבין את דבריה (וזה היתה הסיבה לכך שהוא התנגד בכוא הזמן להעניק לה את דרגת הפרופסורה) – ולא רק הוא לא הבין, איש מאיתנו, הסטודנטים, לא הבין אותה. אמנם בראיון עם אילן אזרחי נכתב עליה שידעה תשע שפות, אבל בעברית היא לא הצליחה להעביר לנו את החומר, שעליו היינו אמורים להיבחן בסוף השנה. היתה זו דומני שנת 1960.

למזלה, ולא במקרה, בעלה יהודה ליווה אותה לכל הרצאה שלה ונהג לשבת בשורה האחרונה למעלה באולם, ואחת הסטודנטיות, שזכתה להערצת כולנו, נגה מרון (או מירון, אבל לא הסופרת) רשמה את כל הרצאותיה של פפיטה, ובסוף השנה, למזלנו, בעזרת יהודה וכנראה גם פפיטה עצמה, נגה הצליחה להוציא חוברת של "מבוא לפילוסופיה יוונית" במפעל השכפול, ובחוברת נערכו וניתנו בבהירות הרצאותיה של פפיטה, שאז לראשונה הכנו אותן, והן גם שימשו, בין היתר, כבר לאחר מותה, להוצאת ספרה "על היש המושלם".

אבל פרופ' גרשם שלום לא ידע כל זאת, והיה רק תחת הרושם המוצדק במאה אחוז שלא היה אפשר להבין את הרצאתה של ד"ר פפיטה האזרחי.

והיה לכך פן נוסף. חבר שלי ללימודים בירושלים, גלעד שגיא, היה מסובך בכמה עלילות שלא כאן המקום לפרט אותן ואחת מהן נודעה לי רק שנים רבות מאוחר יותר. מכל מקום, הוא חש נרדף וסופו שהתאבד בריצה אל מול רובי הליגינרים שירו בו בגבול שחצה אז את ירושלים. אחת מטענותיו ההזויות היתה שפפיטה לקחה ממנו ושייכה לעצמה דברים שכתב על הדיאלוגים המאוחרים של אפלטון.

דמותו השפיעה עליי ולימים היתה אחד המרכיבים של פוליק שומרון – גיבור הרומאן שלי "לא לגיבורים המלחמה" (שיצא לאור רק בשנת 1971, אבל נוסחו הראשון נכתב כבר אחרי "המחצבה", 1963 – ולפני ספרי השני "אנשי סדום", 1968). בדמותו של פוליק יש כמובן גם הרבה מחיי שלי, שהייתי שקוע כל-כולי בלימודי הפילוסופיה בירושלים, אבל כל קיץ טירטרו אותי באימונים מפרכים בחטיבה קרבית במילואים, וכל זאת נוסף על אהבה נכזבת.

בסמינר האחרון שלה, בערב, בחדר קטן בבניין לאוטרמן, הסמינר שעליו כתבתי בהספד, עמדה פפיטה וטענה בהתרסה, בהסתכלה לעברי – שאדם יכול לקבוע את שעת מותו. אני מאוד התקוממתי בליבי על דבריה, כי הייתי בטוח שהתכוונה להתאבדותו של חברי גלעד, אבל מתברר שכבר אז היתה חולה מאוד, רזה מאוד, ולאחר זמן לא רב, באותה שנה, בחודש יוני 1963, היא שמה קץ לחייה.

אכן, היה לי מזל בלתי-רגיל ללמוד באוניברסיטה העברית בירושלים אצל טובי המורים: גרשם שלום, פפיטה האזרחי, נתן רוטנשטרייך, יעקב פליישמן, יהושע בר-הלל, ישעיהו תשבי, אפריים גוטליב, קלוד ויז'ה, וגם לפגוש פנים-אל-פנים את ש"י עגנון, מרטין בובר וש"ה ברגמן, שהיה בא לבניין מייזר בנעלי בית חמות של "המגפר" לשמוע את הרצאותיו של שלום, שאשתו הראשונה אָשה היתה אשתו השנייה של ברגמן וילדה לו שתי בנות.

בין הסטודנטים היו אז דמויות אשר לימים קנו להן שם: א"ב יהושע, עדי צמח, ירמיהו יובל, מנחם ברינקר, עמוס טברסקי, שלמה אבינרי, רות קרטון-בלום, קולט אביטל, עמוס עוז, יהושע קנז, יפה ברלוביץ, נילי פרידלנדר, ש. שפרה, מיכל גרי, מתי מגד, יוסף בר-יוסף, יוחנן ואן-הובן, יוסי זורעאלי. דן פגיס, אברהם נוריאל, צבי מינצור, דבורה דימנט, עוזי לוי, יגאל לוסין, יוסי גודארד, חנה קודש, רבקה מיכאלי, בן-עמי ולנה שילוני, שלמה אהרונסון, יגאל עילם, לוסיה-אליעזרה אייג-ז'קוב, אמנון ז'קוב, אברהם שפירא (פצ"י), מיכה שגריר, אדיר כהן, יהושפט גבעון, שמריהו ריבייה, יהואש ביבר, דוד שייץ, יהודה ג'אד נאמן, שאול הראל, זאב קליין-קינן, דני גור,

תמר ליבס, רחל חלפי, חיים תדמון, דן מירון ורבים אחרים, בהם הסטודנטים משה דיין ואורי זוהר.

**ברומאן שלי "שלוש אהבות" (2000) מניתי את רובם [במקור יש גם שמות בדויים]:**  
"ולא רק סטודנטים בגילי, גם אנשים מבוגרים באו ללמוד באוניברסיטה או רק לשמוע הרצאות מפי הפרופסורים הירושלמיים, שכל אחד מהם היה שם-דבר בתחומו – יצחק בער, יעקב טלמון, שמעון הלקין, חיים שירמן, א"א מנדילוב, לאה גולדברג, דן פטנקין, קלוד ויז'ה, חיים רבין, חירם פרי-פלאום, משה גושן-גוטשטיין, יונינה גרבר-טלמון, נתן רוטנשטרייך, יהושע בר-הלל, ישעיהו תשבי, בנימין אקצין, יגאל ידין, ישעיהו ליבוביץ, עקיבא ארנסט סימון, והדוקטורים יעקב פליישמן ופפיטה האזרחי.

"בהרצאות של פרופ' גרשם שלום בתולדות הקבלה ישבתי עם ח"כ אליעזר שוסטק, חתן חידון התנ"ך הראשון עמוס חכם, פרופ' הוגו ברגמן שהיה בא בנעלי-בית חמות, הסופרים מתי מגד ויוסף בר-יוסף, המשוררת ש. שפרה, החוקרים רבקה ש"ץ, אפריים גוטליב, יוסף בן-שלמה ואלי שביד, העיתונאית רבקה כצנלסון, הנזיר ההולנדי יוחנן ואן-הובן והרב הראשי לשעבר של דרום-אפריקה, משה חיים ויילר.

"כמעט כל צמרת הספרות העברית לעתיד ומבקריה, גם מתחילים שלא המשיכו, למדו או לפחות הסתובבו בקמפוס שבגבעת רם – משה זינגר-הנעמי, אהרון קומם, אורי אורלב, אריה זקס, עמוס עוז, אברהם שפירא (פצ'י), אברהם ב. יהושע, יהואש ביבר, ישעיהו קורן, יהושע קנז, יפה ברלוביץ, דן מירון, דן עומר, יוסף דן, דן פגיס, דליה רביקוביץ, שלמה צוקר, רינה ליטוויץ, ראובן קריץ, אשר רייך, ישראל אלירז, אלכס זהבי, אהרן אפלפלד, שמואל הופרט, רן סיגד, בת-שבע שריף, גדעון שונמי, יעל דיין, עדי צמח, רות קרטון-בלום, מלאכי בית-אריה, חמוטל בר-יוסף, יוסי זרעאלי, יוסי שריד, יגאל לוסין, גילי יעקבסון, חיים גיל, יונתן גורל, מנחם ברינקר, עזרא פליישר, רינה שני, שמאי וארנה גולן, הלית ישורון וגרשון שקד.

"יכולת לראותם במסעדה של אדון שטארק בבניין המינהלה או בקפטריה שבקומת הקרקע של בניין קפלן, יושבים סביב י"ד אברמסקי הממושקף, איש ירושלמי מלומד, תימהוני, חייכן ועגול פנים, שנהג 'להמתיק סוד באבקת רכילות' כשהוא לוגם מכוס התה – מגלה לשומעיו פרטים כמוסים מחיי הפרופסורים המפורסמים, עזי היצרים, ומקטין בכך את הערצת הסטודנטים ליושבים במרומי האולימפוס."

תפיסתו ההיסטורית המעמיקה של גרשם שלום, "הציונות: דיאלקטיקה של רציפות ומרד" – [מתוך "אין שאננים בציון", עם עובד, 1985] עיצבה את השקפת עולמי בתולדות העם היהודי וישראל, ואילו במשנתה הפילוסופית של פפיטה האזרחי בתורת האסתטיקה, "על הפעילות המתכוננת" [לימים בהוצאת מאגנס, 1965], אני מחזיק כל ימי, מאז התוודעתי אליה לראשונה.  
**אהוד בן עזר**

\* \* \*

## אהוד בן עזר יופיו של הפתרון

מתוך הספר "סדנת הפרוזה" מאת אהוד בן עזר  
בהשתתפות חיים באר ואורי שולביץ  
בהוצאת "אסטרולוג" 2000

תוך כדי קריאה חוזרת בספרו של אהרן קציר ז"ל "בכור המהפכה המדעית" נתקלתי בקטע מעניין על תהליך היצירה. קציר מספר כי הסתכלויות ראשונות בתהליכי-היצירה מצויות במחקר שערך על עצמו אנרי פואנקרה, מגדולי המתמטיקאים בדורות האחרונים. פואנקרה ניסה לפתור

בעייה מתמטית מסובכת, והדבר לא עלה בידו. הוא החליט לזנוח את הנושא והחל עוסק בבעיות אחרות ושכח את כל העניין. כעבור חודשים אחדים, כאשר יצא מביתו בדרכו לאוניברסיטה והציג רגלו על מדרגת כלי-הרכב, הבזיק במוחו הפתרון המלא לאותה בעייה. כאשר חזר לביתו רשם את תגליתו, שהיא אחת היצירות היפות של המתמטיקה המודרנית, תורת הפונקציות הפוכסיות. פואנקרה ניסה לעקוב אחר התהליך שבמהלכו הצליח למצוא את הפתרון בלי לעבוד עליו, והגיע למסקנות הבאות:

"תהליך היצירה הרוחנית מורכב מארבעה שלבים. שלב ראשון – החלטה על נושא-העבודה: בשלב זה אין נפקא מינא אם הנושא מוזמן על-ידי מישהו, או הוא פרי-יוזמתו של היוצר; העיקר הוא, שהבעייה נקלטת בהכרתו; שלב שני – היוצר מנסה לפתור את הבעייה באופן רצינולי, והוא מגייס לשם כך את כל נכסי-ההכרה שלו – המושגים, הידע, החוקים וכיוצא בהם. אם הבעייה ניתנת לפתרון בדרך זו – ניחא. אך אם היא מקורית מדי, ואין אפשרות לפותרה בכלי-המחשבה המקובלים, הבעייה מודחקת אל התת-מודע. ואזי מתחיל השלב השלישי – שלב היצירה ממש. עתה נתונה הבעייה בכור-ההיתוך של התת-מודע, ושם היא מבקשת, שלא בדיעעת היוצר, את המושגים המתאימים לפתרונה. אם המושג הנכון נמצא, מגיע רגע ה'התגלות': הבעייה חוזרת אל ההכרה, ולפתע יודע היוצר את הפתרון. בשלב הרביעי והאחרון מתרגם היוצר את מה שהתגלה לו לסמלים הניתנים לתקשורת, כלומר לסמלים שאפשר להעבירם לאנשים אחרים: אם הוא מתמטיקאי, הוא מתרגם את תגליתו לנוסחאות מתמטיות; אם הוא פיסיקאי, הוא מבצע את הניסוי הדרוש ומסכם תוצאותיו בביטויים מתאימים; אם הוא הוגה-דיעות – הריהו מעלה על הכתב את פרי-הגותו; ואם הוא אמן – הריהו מעצב בצורה משמעותית את חזון-רוחו." (שם, עמ' 104).

על יחס הגומלין המעניין שבין בעייה לפתרונה באמנות עמדה בשעתה פפיטה האזרחי ז"ל בספרה "על הפעילות המתבוננת". היא סבורה כי הנסיון לנסח את היצירה האמנותית במונחים של בעיות ופתרונות עשוי להוות דרך המקרבת אותנו ככל-האפשר אל עיקרה של הפעילות האסתטית. פעילותו של האמן מתוארת כעיצובו של משהו מתוך החומר הנתון לרשותו, מתוך רעיונותיו ורגשותיו, באמצעות יישום המומחיות של הטכניקה בתחום עבודתו.

"בעייתו של האמן, אומרת פפיטה האזרחי, היא לבטא במדיום שלו, יהיה אשר יהיה, משהו המוצע לו על-ידי רוחו-שלו או על-ידי הזמנתו של לקוח. הוא פותר את בעייתו על-ידי ציות לכללי אמנותו, כללי ההארמוניה והקונטראפונקט, תורת המשקל ומלאכת המכחול, כפי שלמדס ממוריו או כפי שהמציאם בעצמו למען צרכיו שלו. הפתרון הוא מוצרה-של-מלאכה, בניין כלשהו. זה אשר ניבנה על-ידי האמן הוא בבחינת יצירה אמנותית, בעלת מעלה אסתטית, אם הבעייה שהוצגה על-ידי המדיום, הרעיונות והטכניקה, נפתרה בהצלחה. או, ביתר דיוק, אם הפתרון הוא אלגאנטי. היינו, אם יש בו בפתרון מן ההברקה, מן החסכנות, מן הניראה-כקלות, המכזבות את פני קשיי הבעייה ומעניקות לפתרון זה מעמד בלעדי, שאי-אפשר לייחסו לפתרון אחר, כפתרון נכון, בלתי-נמנע ושלם. תכונתה האסתטית של יצירה אמנותית, יופייה של יצירה אמנותית, ניתן להגדירם כאלגאנטיות של פתרון. ובאשר אין בנמצא שני אמנים המתחבטים באותה בעייה, הרי שאין בנמצא שני פתרונות שהם זהים. ולפיכך יופייה של יצירה אמנותית יהיה לעולם מיוחד-במינו; המשותף לו וליופיין של יצירות אמנותיות אחרות יהיה מצוי אך באותן תכונות, שהן משותפות, למשל, לפתרונות האלגנטיים והמושלמים של שתי בעיות מתימטיות." (שם, עמ' 104-105).

ועוד היא אומרת בפרק זה, העוסק ב"מהי יצירה אמנותית וכיצד היא נשפטת?" – כי סימן ההיכר של יצירה אמנותית דגולה הוא בכך, שהיא השיגה את אשר הציבה לעצמה להשיג. האמן מעוניין בבעיות, ואילו הצופה מעוניין בתשובות, בתוצאות. הצופה מתבונן בפתרונות ונהנה מהם. ואילו האמן עוסק בפתירתן של בעיות ובהמצאת בעיות התובעות פתרון נוסף. האמן חדל להתעניין ביצירתו משעה שהושלמה, והוא מעסיק עצמו בחיפוש אחר מטרות ובעיות חדשות להתמודד עימן באמנותו. אסור גם להסיק מדברי האמן על יצירתו הגמורה, כי ייתכן מאוד שהוא יעיד על בעיות שאמנם העסיקו אותו בשעת יצירתה אך לא באו על ביטויין ביצירה המוגמרת ואין הן בכלל אותן מטרות פנימיות אשר היצירה הציבה לעצמה להשיג. מצד שני ייתכן מאוד כי ישנן בעיות מרכזיות עימן התמודד ואותן פתר האמן ביצירתו, אך במבט-לאחור קשה גם לו עצמו, מסיבות נפשיות, מתוך קשיי-ביטוי או חוסר מודעות עצמית – לספר עליהן; עניינו של המבקר-

המנתח הוא לעסוק בבדיקה, בביתור, בהשוואה ובמיון של הפתרונות השונים כדי להתאימם ולשבצם בגוש נרחב יותר של ידיעות, ומצד שני, לנתח ולהעריך פתרונות מסויימים תוך התייחסות לשאלה אם אמנם הם נאותים ומשביעים-רצון. בעוד אשר הצופה, כאמור, עניינו בעיקר בהתבוננות ובהנאה מהפתרונות. (שם, עמ' 106-107).

מעניין כי גם אהרן קציר וגם פפיטה האזרחי עמדו על כך שאין חשיבות אם היצירה מוזמנת או היא פרי יוזמתו של היוצר, וכן על כך שתכונות האלגאנטיות והתאימות דומות בעיקרן בפתרונות המתמטיים והאמנותיים.

דומני כי מרעיונות אלה אפשר להוציא כמה מסקנות והצעות אשר עשויות להועיל למי שמעסיק עצמו בתחומים אלה והדומים להם:

א. ללא בעייה אין יצירה. לכאורה זה משפט מיותר. אך כה רבות הן היצירות המעוררות רושם כי שום בעייה לא העסיקה את יוצרן חוץ מעצם הצורך האמורפי לעשות משהו, עד שכדאי לחזור על המובן מאליו.

ב. בעייה שאינה נפתרת ב"מכה ראשונה" עדיין אינה בעייה שפתרונה בלתי-אפשרי. נהפוך הוא, הפתרון הקל והמהיר-מדי מעורר חשד פן הוא פרי תהליך טכני חיצוני במידת-מה, וזאת מבלי שהבעייה נוצרה, או עברה תהליך של הטמעה ואינקובאציה, דגירה, בנפשו של היוצר.

ג. בעייה שראשיתה בהזמנה לבעייה (יצירה מוזמנת), אם היא רק מוטמעת באמת בנפשו של היוצר, וישנה בקירבו היענות לה, אינה נופלת בערכה מכל בעייה אחרת שהציב לעצמו.

ד. תהליך האינקובאציה, זה אשר קציר מכנה אותו בשם כור-ההיתוך של התת-מודע המניב את רגע ה"התגלות" – הוא תהליך פורה ובעל ריתמוס משלו. המסקנה היא שאל לו לאמן "להכריח" את עצמו ליצור, גם אם מבחינת דחפיו הנפשיים הוא נמצא בתקופה של לחץ שכמו דורשת התפרצות של הבעה אמנותית. כל זמן שלא הצליח האמן להציב בפני עצמו את הבעייה הנכונה, או למצוא את דרך פתרונה ההולם, עתידים התעקשותו ליצור ומאמציו שלא לחדול מיצירה – להגביר את תיסכולו ולהסיט אותו מדרך-המלך של היצירה.

ה. יתר-על-כן, בתהליך האינקובאציה וה"התגלות" יש ועולים יסודות, או פתרונות, אשר להם כלל לא נתכוון היוצר מלכתחילה, יסודות אלה כמו מסיטים את עצם הבעייה שהוצגה מכיוונה המקורי לכיוון אחר, מוסיפים יסודות "ממזריים" וכמו-שרירותיים ליצירה, ועם זאת דווקא בהם, ולא במחשבתו ההתחלתית של היוצר, מצוי הביטוי האמיתי לכוחות המעמקים הפורצים ועולים בתהליך היצירה.

ו. תוך כדי תהליך הפתרון או הפתירה יש ומשתנית לא במעט גם הבעייה עצמה. היצירה הגמורה הינה לרוב בגדר פתרון לא לבעייה המקורית שעמדה בפני היוצר, אלא לאותה בעייה אשר הפתרון שנמצא ביצירה הלם אותה. יש בכך משום ציור עיגולי המטרה לאחר הקליעה, אולם הצופה אינו מעוניין בתהליך הירייה אלא באלגאנטיות של ההתאמה בין הכוונה לתוצאה. ואז אין הבדל רב אם פגיעת ה"בול" נעשתה בירייה מרחוק למטרה, או צויירה היטב סביב לנקב של ירייה סתמית.

ז. כמה מן השלבים עשויים להתרחש בזה אחר זה. רגע של הארה הוא אחד מיני רבים המתרחשים בתוך תהליך היצירה כאשר הבעייה שהולידה אותו ותהליך האינקובאציה שלו הם כמעט בו-זמניים להימצאותו בתור פתרון הולם. זה שקוראים – "שעה של חסד".

ח. תהליכי הגימור של היצירה, הכתיבה-מחדש, התיקון, הקיצור, ההוספה, צריכים לעזור ליצירה לעמוד במבחן ההשגה של המטרה אשר היא הציבה לעצמה להשיג. ככל שהגימור מדגיש את האלגאנטיות, החסכוניות, התואמות הפנימית והיופי של מכלול הפתרונות שהיצירה מבטאת אותם, כן עולה ערכה של היצירה הגמורה. אין זה מבחן קל ליוצר, באשר לא פעם קופצים ובאים עליו שדים שמחוץ לספירה של היצירה הגמורה ומבקשים מקום בה; ואז, אם אין להם הצדקה פנימית עמוקה להימצא בה, הריהם מעמעמים את עיקרה ומושכים אותה לכיוונים שונים, כעגלה הרתומה לכמה סוסים מכיוונים שונים.

לדברים שנאמרו כאן חשוב להוסיף הבחנה, שאותה מביאה פפיטה האזרחי בעיוניה באסתטיקה בספרה "הפעילות המתבוננת". השיפוט שלנו על צליחותה של היצירה האמנותית,



בכל תחום שהוא, נקבע אך ורק לפי הביצוע ולא לפי הנושא, וקיימות ארבע אפשרויות לבחינת היחס בין הנושא לביצוע:

**1. נושא יפה (+) וביצוע יפה (+) = נותנים ציון חיובי (+)**

זוהי הספרות והאמנות הקלאסית במובנה הרחב. הנושא הוא הרמוני, על פי הכללים המקובלים בכל תחום ותחום, בדרמה, בשירה, בפיסול ובציור, וגם הביצוע מעולה ומושלם.

**2. נושא יפה (+) וביצוע מכוער (-) = נותנים ציון שלילי (-)**

זוהי אמנות הקיטש הקלאסי. לכאורה הנושא הוא יפה, אבל דרך ביצועו היא חיקוי, העתקה וחוסר מקוריות. למשל, העתקה או תמונת קיטש "מקורית" על נושא פאסטוראלי "יפה" ו"הרמוני".

**3. נושא מכוער (-) וביצוע יפה (+) = נותנים ציון חיובי (+)**

זוהי האמנות המודרנית ברוב גילוייה, או האמנויות הפרימיטיביות שהתגלו-מחדש. הנושא יכול להיות כל נושא, גם פרוע, גם מכוער, בראשית, דיס-הרמוני. למשל, בתמונות של פאול קליי או וסילי קאנדינסקי דומה שהמסגרת קוטעת את התפרצות של קווי הציור אל מחוצה לה, אך זוהי בדיוק התוצאה לה התכוון האמן. הציור מוקפא לנצח באותה הרמוניה דינאמית. ההבחנה הזו חשובה מאוד לעבודת הסדנה. היא מעניקה למשתתפים אומץ והעזה לכתוב על כל נושא, גם אישי מאוד, אירוטי או "מגעיל" – לכתוב ללא עכבות ומעצורים ובלי צנזורה פנימית. היא משחררת בהם כוחות גנוזים ומאפשרת להם להתגבר על פחדים של היחשפות או של היחשבות לכותבי "לא-ספרות". היא מראה להם שספרות אמיתית אינה מכירה בגבולות של מותר ואסור בנושא הכתיבה, כל נושא לגיטימי ובלבד שהביצוע יצלח.

**4. נושא מכוער (-) וביצוע מכוער (-) = נותנים ציון שלילי (-)**

זהו הקיטש המודרני. מאחר ולכאורה כל מתכונת כבר מותרת באמנויות הפלאסטיות, במוסיקה ובספרות, קורה שיוצרים חסרי יכולת מסתתרים מאחורי נושאי יצירתם המכוערים, הדיס-הרמוניים, העמומים, המעורפלים, המשעממים והפטפטיניים – בטענה שאלה הם ה"אמנות" וה"ספרות" האמיתיים והחדשניים, וכי הצופה, המאזין או הקורא אינו בקיא דיו כדי להבין אותם. בעצם אין לנו כאן עניין אלא עם מאחזי-עיניים, שספק אם הם עצמם יכולים לחיות בסביבת יצירותיהם או לשמוע ולקרוא אותן יותר מפעם אחת. את הקיטש המודרני קשה הרבה יותר לגלות מאשר את הקיטש הקלאסי, מאחר שהלגיטימיות הניתנת לכל נושא ולכל מתכונת, לא פעם בעזרת יחסי-ציבור ותקשורת-המונים – מחפים על היעדר הכישרון ועל דלות הביצוע של הצייר, הפסל, המוסיקאי או הסופר.

בעבודת הסדנה קורה לא פעם שהקבוצה נתקלת בסיפורים יומרניים, מבולבלים, בלתי-קריאים וחסרי כל ערך, סיפורים שהכותבים עצמם לא תמיד מבינים מה כתבו בהם או שנידמה להם שאכן הביעו בהם דברים בעלי חשיבות, כך הם באמת חווים ומרגישים – אך כל אלה לא הגיעו כלל בסיפור לכדי ביטוי מילולי הולם.

לעיתים הכותבים עצמם אינם מודעים עד כמה כתיבתם היא דלת-ביצוע, בוסר ואחזת-עיניים, והם מתעקשים להגן עליה בטענה שכך כותבים סופרים חשובים.

לא קל למנחה לשכנע אותם שהם אינם יכולים להרשות לעצמם את מותרות הכתיבה הגרועה והמשעממת של הסופרים החשובים, וכי אם הסיפור שלהם לא יהיה קריא, מושך ומקורי – יושלך כתב-היד לסל המערכת לאחר קריאת עמוד אחד או שניים בלבד.

מה עוד שלא פעם נכונה לגבי הסופר או הספר "החשוב" אימרתו הידועה של דוקטור סמיואל ג'ונסון: "אין בו דבר אחד חדש שהוא נכון, ולא דבר אחד נכון שהוא חדש."

עוד ראוי להזכיר את ההבחנות שעושה האזרחי בין שלושת סוגי החוויות: הדתית, האסתטית והסנטימטלית.

**בחזוייה הדתית** – הסובייקט, שהוא האדם, נבלע באובייקט, שהוא התפילה, הטקס הדתי, הפולחן. המתפלל לוקח חלק פעיל בטקס ובפולחן ומתמזג בהם תוך איבוד עצמיותו. תהליך ההיבלעות אינו מתרחש בחזוייה האסתטית. ככל שנהיה מרותקים למתרחש על הבמה, לא יעלה בדעתנו להתפרץ אליה ולקחת חלק בעלילה, ואם ננהג בפראות ונתפרץ, תיפסק החזוייה האסתטית. התיאור הגראפי הוא: סובייקט קטן ואובייקט גדול.

**בחזוייה האסתטית** – האדם, הסובייקט, עומד מול האובייקט – המוסיקה, התמונה, הפסל, התיאטרון, סרט הקולנוע או הספר, בוחר בו ומתכוון אליו תוך כדי הינתקות מכל שאר פעילויותיו, אך לעולם אינו מתמזג עם האובייקט. האזרחי מכנה זאת בשם – הפעילות המתכוננת. בחזוייה האסתטית קיים תמיד דיסטאנס, רחק – שאין לעבור אותו. ככל שההתכוונות או הפעילות המתכוננת חזקה יותר וממוקדת רק באובייקט, כן החזוייה האסתטית חזקה יותר, אבל תמיד נותר בה אותו שיווי-משקל, אותו גבול שקוף אך בלתי-עביר בין הצופה ליצירה הבידיונית, בין הקורא לסיפור. אי-אפשר להיכנס לתוך הספר או אל סרט הקולנוע, למעט וודי אלן ב"שושנת קהיר הסגולה". מרגע שההתכוונות הממוקדת פסקה, כאשר יש הפרעות חיצוניות או פנימיות כגון רעש, עייפות או שאתה מתנמנם – נפסקת החזוייה האסתטית.

מי שסבור שקריאת ספרות בידיונית באינטרנט תחליף את ההשתקעות הרגילה ברומאן הנדפס, כדאי לו לשים לב לכך שכמעט בלתי אפשרי להגיע בקריאה באינטרנט, שרובה דפדוף ואפקטים נילוויים, לאותה מידה של ריכוז התודעה באובייקט-בלבד, ושל שיכחת כל היתר – שהם תנאי הכרחי לכל חזוייה אסתטית של השתקעות בעלילת הספר. התיאור הגראפי: שיויון בין הסובייקט לאובייקט.

**החזוייה הסנטימנטלית**, הרגשנית – מתרחשת כאשר הצופה או הקורא אינו מרוכז באובייקט, ביצירה האמנותית או הספרותית, גם אינו נבלע בהן, אלא כל-כולו מלא בעצמו, והיצירה רק משמשת לו גירוי חיצוני לכך. רבים מערבבים בין חזוייה אסתטית לחזוייה סנטימנטלית ושופטים את היצירה האמנותית או את הספר לא לפי ערכם (כפתרון האלגנטי והצולח ביותר לבעייה או לנושא שהציב לעצמו היוצר) – אלא לפי התגובה הרגשנית שלהם-עצמם, לפי מצב-הרוח או הנוסטלגיה שהיא מעוררת בהם. היצירה שימשה להם רק מעין זרו, טריגר. חזוייה רגשנית עשויה להיות עזה מאוד אבל אין בה התייחסות לאובייקט האמנותי כשלעצמו אלא רק ל"מה הוא עושה לי". גם יצירות אמנות חסרות-ערך, קיטשיות ושטחיות, עשויות לעורר חוויות רגשניות עזות שדבר אין להן עם הערך האמנותי של היצירה. בחזוייה הסנטימנטלית אנו שופטים את היצירה לא לעצמה אלא כאילו אנחנו ה"מדחום" שלה. התיאור הגראפי: סובייקט גדול ואובייקט קטן.

### **ביבליוגרפיה:**

**אהרן קציר:** "בכור המהפכה המדעית", ספריית אופקים, הוצאת עם עובד, תל-אביב, תשל"ב, 1971.

**פפיטה האזרחי:** "הפעילות המתכוננת. עיונים באסתטיקה", הוצאת ספרים ע"ש י"ל מאגנס, האוניברסיטה העברית, ירושלים, תשכ"ה, 1965.

\*

**פפיטה האזרחי** (1921-1963) נולדה ברומניה ועלתה עם הוריה ארצה בשנת 1934. היא למדה פילוסופיה באוניברסיטה העברית בירושלים ובאוניברסיטת קיימברידג' בלונדון, היתה גם למרצה בקיימברידג', ובשנת 1957 נישאה לסופר יהודה האזרחי, איש ירושלים, והחלה ללמד פילוסופיה באוניברסיטה העברית אך במקביל שמרה על קשריה עם קיימברידג', לשם נסעה להרצות מדי פעם וגם הוציאה בחייה את שני ספריה החשובים באנגלית על מחיר המוסריות ועל האסתטיקה. בת 42 היתה במותה.

**אהוד בן עזר**