



# התלולית והבור

גדעון עפרת

**א.**

היה בית. ובבית – שמחות ויגון, חיים ומוות. וייסדוהו בנויו על חורבות קודמו, שזָכַר אף הוא אבות בעומק אדמתו. וגם אם לא ידע, נדבכים על נדבכים עָבְרוּ. היה בית. וברכות הימים ננטש, אולי נחרב, אפשר גורשו יושביו, אפשר נטבחו. וניצבו שרידיו בלהט ובקרה, עד כי קרסו חורבותיו ברוחות החלל והזמן, כוסו אבק וחול, ואך תלולית נותרה כסימן גבנוני צופן סוד. ובאו חוקרי עבר, נתנו סימנים בתלולית וחפרוה, והתלולית הייתה לבור, והבור היה גנוך של עקבות, שורה על שורה, רובד על רובד, עָבַר על פני עָבַר. וסך העקבות הן פרקים בסיפורו של בית. פרקי אבות.

תל הוא זיכרון ושכחה, והחופר בו תר אחר זיכרון ששקע תחת אבק הזמן. ובחפירתו יודע החופר את עצמו. ותל הוא קבר, והחופר בו תר אחר רוחות רפאים וגוויות אבותיו. כי רק בפגישה עם אבותיו ידע החופר את עצמו. ותל הוא פסיכה, והחופר בו יורד אל תהומות ההדחקה. כי כל נפש היא תלולית והיא בור. שאלו את נונה אורבך.

תל הוא פלימפסט, מסמנים הנכתבים עלי גוויל, שהחדש מתרבד בו על הקדום, על פני טקסט שנמחק או דהה. בדומה למזוזת הקיר שרשמה נונה אורבך ב-2003, ("כן תעשה לך..."), טקסט על טקסט, סביב "בור" שחצבה בקיר (או עבודת הווידיאו מ-2005, "מזוזה עיקשת", שבה תיעדה כתיבה כיוונית-כתיבה וחוזר חלילה של מזוזה). ובדומה לפרשנויות תלמודיות המצטברות בזמן, מתגודדות זו ליד זו סביב פסוקי משנה, ממתנינות לפרשן הבא, מחכות לנונה אורבך שתבוא ותרשום את מסמניה על הדף השקוף אשר על דף התלמוד הנלמד, שם ב"מדרשת אורנים". ואפשר שכאלה הם חיי אדם – סיפור תקומתו של בית וחפירת בור, בניית סיפור חייך ומותך, חייך שמתוך מותך, חייך כיישוב על תל, ואתה בו טיכלוג (לומד עתידך) וארכאולוג (לומד עברך).

ארכאולוגיה: לימוד האַרְכָּה. והאַרְכָּה הוא דבר האַרְכּוֹן, השליט. וקול הארכון הוא קול האב.<sup>1</sup> שלבקש את האַרְכָּה הוא לבקש אחר הראשוני, המקור:

*Arkhe*, הבה נזכור, מכנה בבת אחת את ההתחלה ואת הציווי. השם הזה מחבר לכאורה שני עקרונות

כאחד: [...] שם היכן שדברים מתחילים [...], שם היכן שבני אדם ואֵלִים מְצוּיִים.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> ז'אק דרידה, "מחלת ארכיב" (פאריז, 1995), רסלינג, תל-אביב, 2006, עמ' 10.  
<sup>2</sup> שם, עמ' 9.



נונה אורבך חופרת. אמנותה היא מעשה המיון, הסיווג, הריבוד. שלא כהבחנות המודרניסטיות בין פונקציה אסתטית (איכון) לפונקציה מדעית (טענה)<sup>3</sup>, אורבך מאשרת את אחדות האסתטי והמדעי בנוסח "החשיבה הפראית" של קלוד לוי-שטראוס, כאשר המדעי מובן במונחי מיון ואילו האסתטי מובן במונחים מאגיים.<sup>4</sup> כי אורבך כמוה כ"מתקיף-המאלתר" של לוי-שטראוס, והיא זו שתכולת אמצעיה –

"הצטברה באקראי לפי ההזדמנויות שנקרו למתקיף-שידור-בכול לחדש או להעשיר את המלאי, או לכלכלו משאריות של חומרי בנייה וגרוטאות [...] הוא חוקר את כל הערב-רב הזה של חפצים המהווים את אוצרו, כדי לעמוד על מה שכל אחד עשוי 'לסמן' ובכך לתרום להגדרתה של המערכת שברצונו לממש..."<sup>5</sup>

ומהם הסימנים שמלקט המתקיף-המאלתר?

"הסימן מקבל עליו, ואפילו תובע, לשקף מציאות שחותם אנושי מוטבע בה, כעדשה שכוסתה בשכבה של אנושיות. [...] שלגבי המתקיף-המאלתר מדובר בשדרים שכאילו שודרו כבר פעם והוא עוסק באיסופם בלבד."<sup>6</sup>

ראו אותה, אכן, את נונה אורבך מציגה ב-1998 (בתערוכת "טורסו לא שקט", טבעון), ספק כגאולוגית וספק כארכאולוגית, "מאובנים" שליקטה-כביכול (משמע, יצרה ועיבדה בטכניקה מעורבת) ואלה טבועים בסימני ה-Oikos, הבית: הגלגל, הסולם, השולחן, הכד, הסירה, הברוש (גבול הפרדס), העלה (הגן)... שרידי בית שלוקטו בידי הדיירת שגלתה ממנו. וראו אותה מציגה ב-2001 (בחיפה) וב-2008 (בבאר-שבע), והיא עודנה ה"ארכאולוגית", את "תל-נונה" ואת "מטמון אישה" ובאֵלה היא ממיינת ומסווגת בוויטרינות מוזאוליות ממצאים – אבנים, גרוטאות, ברזלים וקרשים, סיבים ישנים נושנים, אף כפתורים ועוד – ובונה "סיפור חיים", בונה את סיפור חייה ("אני מכניסה לפה את כל החיים שלי"; ובהזדמנות אחרת: "אני החופרת ואני הנחפרת"), או את סיפורה הבדיוני של אשת עסקים באגן הים התיכון העתיק.

נונה אורבך אוספת ומיינת. היא בונה ארכיבים. עוד מאז ביקוריה כילדה באגף הארכאולוגי של מוזאון ישראל היא מרותקת לאסתטיקה הארכיבית. זו המכושפת על ידי מילון הסימנים ה"הירוגליפיים" של

<sup>3</sup> Charles W. Morris, "Science, Art & Technology", **The Problems of Aesthetics**,  
(eds. E.Vivas & M.Krieger), New-York, 1953, pp. 105-115.

<sup>4</sup> קלוד לוי-שטראוס, "החשיבה הפראית", ספרית פועלים, תל-אביב, 1973, עמ' 25-26.

<sup>5</sup> שם, עמ' 30-31.

<sup>6</sup> שם, עמ' 33.



אברהם אופק<sup>7</sup> שבה ומבקשת להרכיב "מילונים" של צורות וחפצים, וב-2003 הציגה את "מילון כיס" ובו טיפלה במילונם הישן של א' אבן שושן וד' ירדן, בהדגישה מילות מפתח ובהשתילה לדפיו סימנים, דימויי "מקום" וצילומי ילדות שלה. והמילון כיומן אישי, והמילון כארכיון המאחד את הפרטי והקולקטיבי, את רגע ההווה ואת הארכאי. עתה, גם רוחו של יצחק דנציגר המוקדם נשורה באקט האמנותי של החפירה/ליקוט.

בכל מעשיה אלה מאשרת נונה אורבך את מעשה האמנות כעשייה סטרוקטורליסטית המקבצת יחד מערכות ידע, התנהגות, מיתוס וכו' ממקומות ומזמנים שונים ורחוקים, תוך חיפוש אחר הסטרוקטורה הגנטית האחת המשותפת. כי בעבודותיה משלבת האמנית פסוודו-מאובנים פרה-היסטוריים עם מושאים טכנולוגיים מודרניים, לצד פסידור-מצאים מתקופת האבן ומתקופת הברזל, לצד "צלמיות" כנעניות, שרידים "קלסיים" וכיו"ב. מאז 2007, לדוגמה, היא יוצרת "איקונות קפריסאיות" – לוחות עץ ישנים וחרושי זמן, שעליהם סימנה בזהב ובלבן סימני נצרות, איסלם ויהדות המשולבים בדימויים איקוניים של סירה, של ברוש, של בית (סימן ה"בית" ממילונו של אופק) ועוד. הגם שעניינה הקבוע באגן הים התיכון, קרי- במרחבה-מרחבנו התרבותי, היא בונה "סדר היסטורי" (מדומה, כאמור) אחד, נרטיב אחד. הריבוי של ממצאיה שב ומאשר פירוק של אני/אנחנו אישי וקולקטיבי, ואילו התצוגה הארכיבית הדפוסית-אחדותית היא המאמץ לאחות ולאשר אני. פירוק האני ואישורו מקביל לפירוק ואישור הבית. חפירת התל, שניות התלולית והבור. בסדרת ציורי שמן על נייר מהשנים האחרונות – "בית ארבעה המרחבים" (מושג ארכאולוגי המציין "בית ישראלי") – "הכתימה" מרחבים מופשטים, בהירים ושקופים, "מדבריים" ברוחם וסימנה בהם רישומים ושרטוטים ארכאולוגיים של שרידי בית. אמת ובדיון שימשו כאן בערבוביה, כאשר גם מתווה תל-קסילה, הארקה הפלשתי של תל אביב, משתרכב לסדרה.

ב.

ב-2009 יצרה נונה אורבך את סדרת "כלי תיקון": מעטפות קטנות "מוכתמות" בשמן פשתן ורשומות בדיו סינית. הרישומים מייצגים "כלים" פרה-היסטוריים לכאורה, מלווים בחלקם באותיות פיניקיות או (פעם נוספת) בתצורות למיניהן שבסימן "בית". אנו שמים לב כי הליקוט הארכאולוגי-כביכול של הכלים, כלי הבית, נושא עמו עתה את כותרת התיקון. אלה הם כלים לתיקון הבית, תיקונה העצמי של האמנית. כי זמן קצר לאחר מכן החלה אורבך בסדרת "מכשירי תיקון" ובטבורם "תיקון היחסים שלי עם אבא". כלים ארכאולוגיים פינו מקומם ל"ארכאולוגיה" אחרת ול"מכשור" אחר – לכרטיסיות הניקוב ששימשו פעם את אברהם פצ'ורניק, אבי-האמנית, לשעבר כימאי אורגני בכיר ב"מכון ויצמן".

<sup>7</sup> גדעון עפרת, "אברהם אופק: בית", ספריית הפועלים, תל-אביב, 1986, עמ' 158-159.



הכרטיסיות – שיטה קדם־מחשבתית לריכוז ידע ומיונו – מודפסות במקורן במכונת כתיבה וגדושות במידע מחקר כימי לסוגיו.

נונה אורבך עודנה מרותקת לארכיב. אך משבאה אליו ב-2010 היא באה אל נדבכי זיכרונה המודחקים ואל זיכרונה של איש קשיש המצוי במצב של שכחה גוברת. טיפולה של אורבך בכרטיסיות המדעיות של אביה הוא לכן טיפול בזיכרון ובשכחה. היא מוציאה מהטקסטים (ממבצר הזיכרון של הכרטסת) – מדגישה, מבודדת, מאגדת – מילים נבחרות. בדומה-כלשהו למעשי מנשה קדישמן בספרי הטלפונים בשלהי שנות השבעים, היא מוחקת בעט ו/או ממסגרת מילים (בצבע זהב), מפקיעה מילים מהקשרן ומולידה מערכים מילוליים חדשים "שעושים לי משהו".

נונה אורבך פוגשת באביה. מעשה הארכאולוגיה שלה מוביל למפגש האַרְכָּה עם הארכון. מעשה ה"חפירה" ב"תל" והירידה ל"בור" הזיכרון האפל הוא קריאתה המחודשת בתוך ולתוך "פרקי אבות" שלה. הבת שהתבגרה, שידעה עצמה ביצירה ובטיפול (בעצמה ובאחרים), פוגשת מחדש את אביה לאחר שנים ארוכות של רחק וניכור. בכרטיסיו שהיו לכרטיסיה היא מאחה מחדש את הבית ה"מפורק": היא מדביקה על הכרטיסיות קולאזים עם סימניה הסמי־מופשטים המוכרים של "בית" (כולל סימן הבית ממילונה של א' אופק); היא מנקבת, רושמת "צלחות פֶּטְרִי", מד־זווית ושבלונה – בבחינת סימני מעבדה, עקבות של אביה הכימאי. וכשהיא בוראת את משפטיה מהמילים המבודדות של האב – היא כמו מאשרת נרטיב ביתי של עקרת בית – "אמבט", "אש", "מים", "פחם", "שמן" ו"השארנו להתגבשות במשך הלילה". ואפשר – כפי שמעידה היא עצמה – שבמשפטיה היא מאשרת אלכימיה של בישול ניגודים על אש בתקווה לטוב. האב התהפך בבת (שגדלה והייתה לאם ולאשת משפחה, אם בית היא עצמה). הכימאי התהפך באלכימאית.

מעשי המחיקה, הניקוב, ההסתרה בקולאז' ובצבע וכיו"ב הם מעשי "השכחה" או "הכחשה", שתי מילים שכנות. זיכרון ושכחה פועלים במקביל בתוך עבודות הכרטיסיות, "מכשירי התיקון". זו שיצרה ב-1994 את מיצב השקופיות "בור זיכרון ושכחה" ובו חפרה בחול בורות (דימויים ארכאיים רשומים שולבו בהם) אשר מי ים שטפו אותם – שבה אל מפעל התלולית והבור, מפעל חייה, מפעל חייו כולנו: ה"בור" שהיא חופרת ב"תלולית" הכרטסת הוא בור התת־מודע שמתוכו באות ומגחות ההדחקות על מנת לאפשר את החיבוק המושהה, הדחוי שבין הבת לאב. מה"בור" שהיא חופרת, מהקבר הנפתח מחדש, בוקעת רוח הרפאים של האב־שלא־היה על מנת להבטיח את המפגש המיוחל שבין החי(ה) ל"מת", להחיותו, להחיותה.



הארכיבים של נונה אורבך נתונים בסכנה מתמדת. "מחלת הארכיב" קוראת עליהם תיגר ללא הרף: יצר ההרס, או יצר המוות, פועל להריסת הארכיב, למחיקתו, להשמדתו. מות הארכיב נוכח לא רק בשכחה, אלא גם במו דפוסיות החזרה שבמהות תחביר הסיווג:

"היגיון החזרה, אף הכפייה לחזרה, נותרת, לפי פרויד, כרוכה לבלתי התר ביצר המוות. משמע בהרס [...] בהציגו אפריורי את השכחה ואת הפרת הארכיב בלב המצבה."<sup>8</sup>

ועוד:

"הצו (הציווי הארכוני, ציווי האב: זכור!/ג.ע) אפילו כשהוא מזמן את הזיכרון או את שמירת הארכיב, נסב ללא עוררין לעבר העתיד-לבוא. הוא מצווה להבטיח, אך הוא גם מצווה על חזרה, ובראש ובראשונה חזרה עצמית, [...]. כדי להטביע כך את החזרה בלב העתיד-לבוא, יש לשאת לשם בד בבד את יצר המוות, את אלימות השכחה..."<sup>9</sup>

בהתייחסה למיצב השקופיות, "בור זיכרון ושכחה", כמו אישרה אורבך את האמור:  
 "...זיכרון ההליכה סביב בור, ויצירת חיבורים ומשמעויות לחיינו. [...] דימוי בא, דימוי הולך – הזיכרון הוא היפוכה של השכחה. מה שנשאר מצוי רק בתודעה. הדימויים אינם חד-משמעיים והם עולים מתוך זיכרון קולקטיבי של ציורי מערות, שרידי כתב יד קדמון, רישומים וחריטות על אבן, צלמיות, מעשי פולחן, מבלי לרמוז על אף אחת מן האפשרויות במפורש. המיצב עוסק במקום העמום שבין זיכרון לשכחה, בין ערות לשינה."<sup>10</sup>

ואנו נוסיף: בין חיים למוות.

המסע הארכיבי של הבת אל האב הארכוני, אל המקור הבראשיתי, נושא עמו אפוא את גרעין האנא-ארכון, דהיינו – האנרכיה. מול הכוח המסווג והממיינ נמצא, אכן, ביצירת נונה אורבך את הכוח הממיס, המפרק, המפשיט, המכלה. זהו פן ההפשטה הלירית ביצירת אורבך וזיקתה לציורי אריה ארוך. זהו פן הרגש, המלנכוליה והחרדה. כאלה הם השרבוטים החרוטים וכתמי הצבע האמורפיים (ה"הכתמות" המימיות) אשר, ככל שמבטאים רגישותה של נשמה, מערערים את יציבותם של סימני הבית הצפים בהם, עונים בחד-פעמיותם של יד ומכחול להסדרות הדפוסיות של ה"ארכיבים", וכמו סוללים את הדרך לאחזות החיים והמוות של העלה-סירה-סרקופג הענקיים שיצרה האמנית בתלת-ממד בין 1997-2000 (סדרת "שרידים גדולים"). לא מקרה הוא, שלא מעט הפשטות "ארוכיות" של אורבך נוצרו בעקבות מלחמת

<sup>8</sup> לעיל, הערה מס' 1, עמ' 20.

<sup>9</sup> שם, עמ' 90.

<sup>10</sup> מתוך מבוא לקטלוג "תל נונה", המוזיאון הימי הלאומי, חיפה, 2001 (אוצרת: דניאלה טלמור), עמ' 14.



לבנון השנייה ומאופיינים במבע של "נוף אהוב ומוכה", בלשון האמנית. כאן, חרדת האם לגורל הבנים – ערעור הבית – טובלת בסימני אובדן ואבל מופשטים.

המסעות - הארכיביים והציוריים - הם מסעות נשמה. "הלכה ושטה ובאה", מצטטת נונה אורבך מתוך מדרש ב"מסכת ברכות" (פרק ג', דף י"ח, ע"ב) ובו שיחה חוזרת של שתי רוחות בבית קברות, שאחת מהן יוצאת לשוט בעולם ולתור "מה פורענות בא לעולם". מסע הנשמה של האמנית הוא, לפיכך, מסע אל פורענות, או אל חרדת פורענות, והוא נערך ב"סירה" (רשומה, חרוטה, מפוסלת וכו' ביצירותיה השונות של האמנית – הארכיביות והציוריות גם יחד), הזוכרת את סירות הזיכרון של אריה ארוך ואת סירות המוות-חיים של אברהם אופק. לכן, זוהי סירה המתגלה, כזכור, גם כסרקופג, קרי – כארון קבורה, או כ"סירת מנחה" (עץ וברזל) - מיניאטורה בנוסח המצרי הקדום, ואפילו מתגלה בדואליות הדימויים של סירה וברוש, כשהברוש מסמל עתה בית קברות (והסירה היא מסע נוסף אל "אי המתים"). שמסע הרוח ש"הלכה ושטחה ובאה" מעולם המתים לעולם החיים ובחזרה כמוהו כמסעו של אל הנפש המצרי הלוח ושוב, הד לשלל מסעותיה של נונה אורבך בין התלולית לבין הבור, בין איווי החיים (הבית) לבין החפירה אל שרידיו במאמץ לפגוש באב הבית. אלה הם מסעות מסוכנים בנתיבי הזיכרון ובסערות השכחה, בין המודע לתת-מודע, בין ארונות הארכיב שהם גם ארונות מוות.

אלא, שאין מנוס מהמסע. שבאורח פרדוקסלי, הבית יעמוד על תלו רק אם בור גדול נחפר תחתיו.