

בין כתיבה תמה לרישום אמנותי על אמנות ההעתקה של מיכאל סגן-כהן*

רפרודוקציה או רה־פרודוקציה?

שם רע יצא להעתקה בעידן המודרני. מעתיקי תמונות הם בעינינו תלמידים בבתי־ספר לציור, תמהונים באולמות המוזיאונים או זייפנים, אך בדרך־כלל – לא אמנים. מעתיקי טקסטים הפכו למיותרים מאז המצאת הדפוס, ועל אחת כמה וכמה מאז המצאת מכונת הצילום, המחשב והסורק האלקטרוני. כתיבה תמה, מיומנות שבימי ילדותו של מיכאל סגן-כהן עדיין נהנתה מהילה עמומה, היתה לפעילות אוטורית בעידן ההקלדה וההדפסה. אידאל המקוריות ששורשיו ברומנטיקה אומץ על־ידי התרבות המודרנית וקבע ערכים אמנותיים שאינם מתיישבים עם העתקה. ההעתקה נתפסת כיום כעניין ילדותי, כהונאה או כתרגיל שתועלתו מוטלת בספק. אף שהאמנות המודרנית משופעת בציטוטים ממילויים, ההעתקה השיטתית של טקסטים שלמים נדירה בה.

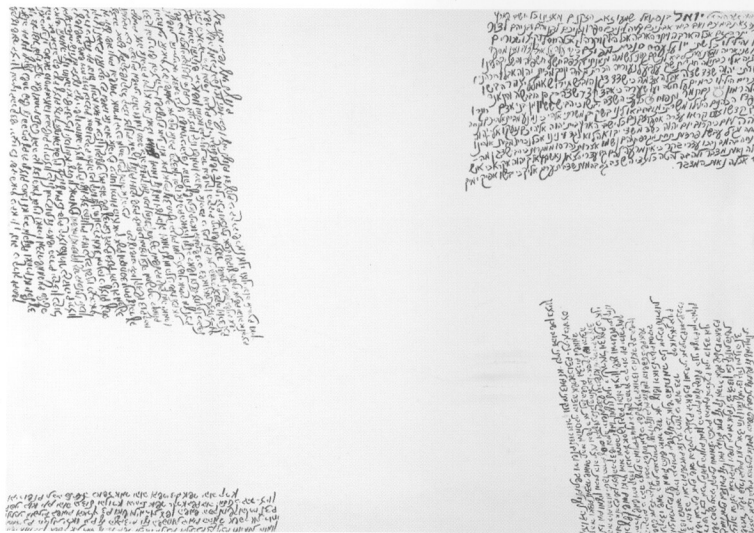
השנים 79–1977 היו שנות מפתח בהתפתחות אמנותו של סגן-כהן. באותה תקופה התגבשה תודעתו העצמית כאמן יוצר ועבודותיו הוצגו בראשונה בתערוכת־יחיד ובתערוכות קבוצתיות. המוטיב הבולט ביותר ביצירתו מאותה עת היה עבודות העתקה של פרקים שונים מן התנ"ך: מחזור שלם של תרי עשר, מזמורי תהילים רבים, קטעים מבראשית, דברים, מלכים א, ישעיהו וירמיהו. מספר ההעתקות הרב וההרהורים העיוניים שליוו אותן, כפי שמעידים יומניו, מלמדים על עיסוק נמרץ וכמעט כפייתי ברעיון של העתקת הטקסט התנכ"י. סגן-כהן התמסר, או אף התמכר, להעתקה מדויקת ונאמנה למקור של פרקים שלמים מהתנ"ך באופן מעורר השתאות. מה פשרה של מלאכה זו (אני סבור שסגן-כהן היה אוהב את המונח "מלאכה") שדומה כי אבד עליה כלל בעידן המודרני? האם יש בה אמירה אמנותית מעבר לרושם האסתטי של עיצוב האות וארגון הסימנים על הדף? ולמה התכוון האמן כשכתב "האפקטיביות של המילים והאותיות העבריות מפתיחה אותי" (13, עמ' 242)?

הכלי התאורטי הטבעי לניתוח אמנות של העתקה הוא מסתו הידועה והנבואית של ולטר בנימין, "יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני".¹ סגן-כהן הכיר חיבור זה, נחשף לאמנות הפופ בארצות הברית בשנות ה־60 וה־70 ומצא עניין מתמשך בטלוויזיה ובדימויה. כל אלה מפתים לנסות ולפרש את אמנות ההעתקות שלו במונחים של רעיון הרפרודוקציה. ואולם, השקפת עולמו האמנותית של סגן-כהן דחתה את רעיון ההילה (aura) הבנימיני ועמו את הסגידה למקוריות הייחודית של יצירת האמנות הפיזית על הפטישיזם הרובץ לפתחה. גישתו הקונצפטואלית לאמנותו לא התיישה עם אותה חד־פעמיות של יצירת האמנות שבנימין דיבר עליה, והיא פתחה פתח לאפשרות השיכפול. עם זה, העתקות התנ"ך שלו הן דווקא עבודות ייחודיות במובהק, תוצר חד־פעמי של פעילות לא מכנית במוצהר. הניסיון להבינן במונחי התאוריה של בנימין מחמיץ את עומקן, בהבליטו את היסוד הפופי

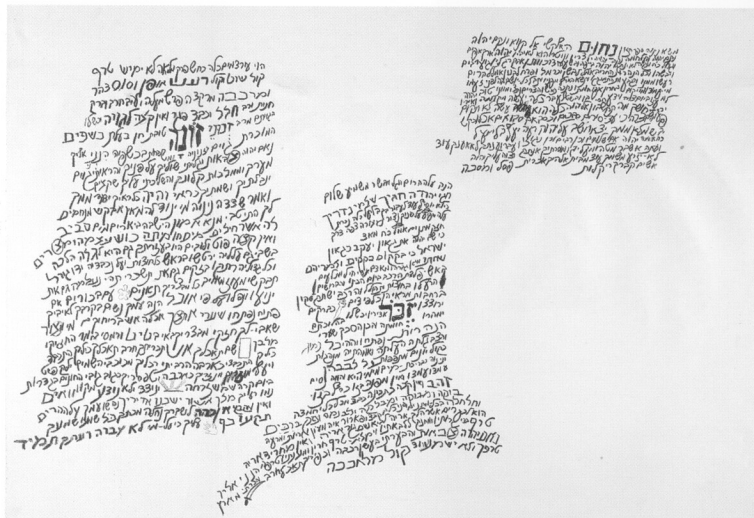
* תודתי המיוחדת נתונה לרעיית האמן, ליאורה לאור סגן-כהן, שסייעה לי רבות באיתור עבודות ההעתקה של מיכאל סגן-כהן והמקורות המילוליים המתועדים ביומניו.

1 כל הציטוטים של דברי האמן לקוחים מ"הספרים השחורים" – יומניו, שהם גם ספרי מתווים. המספר הראשון בסוגריים מציין את מספר הספר, והשני את מספר העמוד.

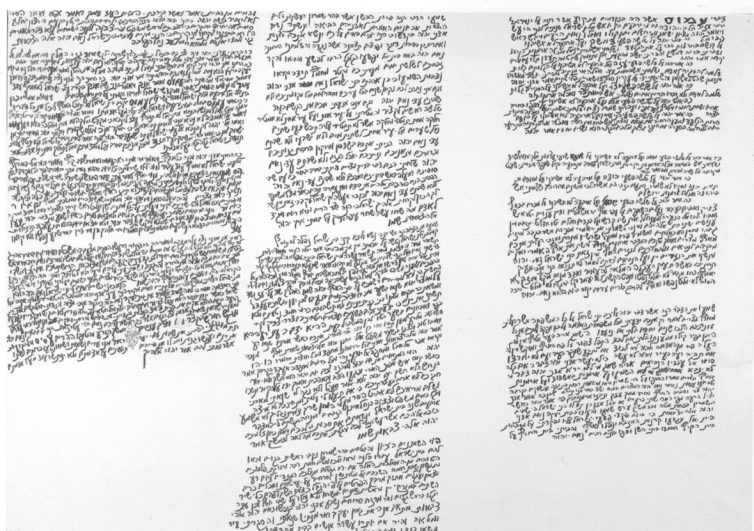
2 וולטר בנימין, יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני (המתרגם: שמעון ברמן), תל־אביב 1987.



יואל
עפרון שמן על נייר
100x67 ס"מ
Joel
1978



נחום
עפרון שמן על נייר
100x67 ס"מ
Nahum
1978



עמוס
עפרון שמן על נייר
100x67 ס"מ
Amos
1978

שהוא שולי בהן. העתקה, מתברר מעיון בעבודתו של סגן-כהן, אינה שעתוק. אולי יש לומר, היא היפוכו של שעתוק.

חלופה לוולטר בנימין ככלי תאורטי לניתוח המשמעות העמוקה של אמנות ההעתקה של סגן-כהן אני מוצא באחד הסיפורים הידועים של הסופר הארגנטיני חורחה לואיס בורחס ובוויכוחים הפילוסופיים שמצאו בו את מקור השראתם. ב־1938, שלושה עשורים תמימים לפני פרסום הרעיון של "מות המחבר" על ידי רולאן בארת ומישל פוקו, פרסם בורחס את הסיפור "פייר מנאר, מחבר דון קיחוטה". בסיפור זה מונה בורחס רשימה ארוכה של ספרים שכתב פייר מנאר, סופר צרפתי דמויני בן המאה ה־20. בסופה הוא מגיע לעיקר (וכאן, כראוי לנושא שלפנינו, רצוי שאעתיק את דברי בורחס כלשונם):

עכשיו אעבור ליצירתו האחרת [של פייר מנאר]: המחתרנית, ההירואית עד בלי די, שאין מושלה. כמו כן – הה, מוגבלותן של יכולות אנוש! – הלא־גמורה. יצירה זו, אולי החשובה ביותר בזמננו, מורכבת מפרקים ט ולח של החלק הראשון של 'דון קיחוטה', וחלק מפרק כב. יודע אני שאמירה זו נראית חסרת שחר; הצדקתו של "חוסר שחר" זה היא תכליתה הראשונה במעלה של רשימה זו.³ [ההדגשות שלי]

בורחס מזדרז להעיר שכוונתו של מנאר לא היתה בשום אופן "להעתיק" את ספרו של סרוונטס, כלומר ליצור "תעתוק מוכני של המקור". הוא רצה לכתוב־מחדש את דון קיחוטה או אולי אפילו את הדון קיחוטה, כלומר "ליצור דפים שיהיו חופפים – מלה במלה ושורה בשורה – לאלה של מיגל דה סרוונטס". שתי אפשרויות, מציין בורחס, עמדו בפני מנאר במשימה לכתוב מחדש את דון קיחוטה. האחת היתה להפוך לסרוונטס, כלומר להתעלם מזהותו הצרפתית המודרנית ולנסות לחשוב כספרדי בן המאה ה־17. אפשרות זו נדחתה כקלה מדי, או ליתר דיוק כבלתי מעניינת. האפשרות השנייה היתה להמשיך להיות פייר מנאר ולכתוב את הרומן דרך עולם החוויות של מנאר, משורר צרפתי בן המאה ה־20. אפשרות זו היא אמנם פרדוקסלית, אומר בורחס, אך לא יותר מן האפשרות הראשונה; לעומת זאת, היא מעניינת יותר.

מנאר, בתרגיל המחשבה המבריק של בורחס, נוטל על עצמו משימה של שחזור מדויק של דון קיחוטה, של כתיבתו מחדש, לא כהעתקה מכנית אלא כפעולה ספרותית הניזונה מן החוויה שלו כסופר מודרני, שאמנם מכיר היטב את סרוונטס, אך שואב מהקשר תרבותי והיסטורי אחר מזה של הסופר הספרדי. כך, למרות ששני הטקסטים זהים במילותיהם, משמעותם שונה. לדוגמה, אותם קטעים הנשמעים כשיר הלל ברומן האחד ייתפסו כאירונים ברומן השני. אפילו הסגנון של שני הרומנים "הזהים" יהיה שונה: הראשון בעל אופי קליל, השני בעל סגנון אנכרוניסטי שיש בו משום העמדת־פנים.

ניסוי המחשבה של בורחס הוא מהמם בעוצמתו. למרות האבסורדיות שבניסיונו של מנאר, לכתוב מחדש יצירת ספרות שכבר נכתבה מבלי להעתיקה סתם, הרעיון הבורחסי המיוחס לו מעורר את שאלות היסוד על מעמדה האונטולוגי של יצירת אמנות, על טיבה של מקוריות, על הזיקה בין היוצר ליצירתו ועל מידת ההבדל בין הכותב לקורא. שאלות אלה, מבלי שהזכיר את בורחס, הן בדיוק השאלות שסגן-כהן התחבט בהן במחשבתו וביצירתו. יתרה מזו, במעשי ההעתקה שלו צעד סגן-כהן צעד אחד מעבר לבורחס: הוא ביצע הלכה למעשה, לא רק כניסוי מחשבה דמויני, את הפרויקט של בורחס או לפחות משהו הדומה לו באופן מפתיע.

3 חורחה לואיס בורחס, בריוות (המתרגם: יורם ברונובסקי), תל־אביב 1998, עמ' 43–44.

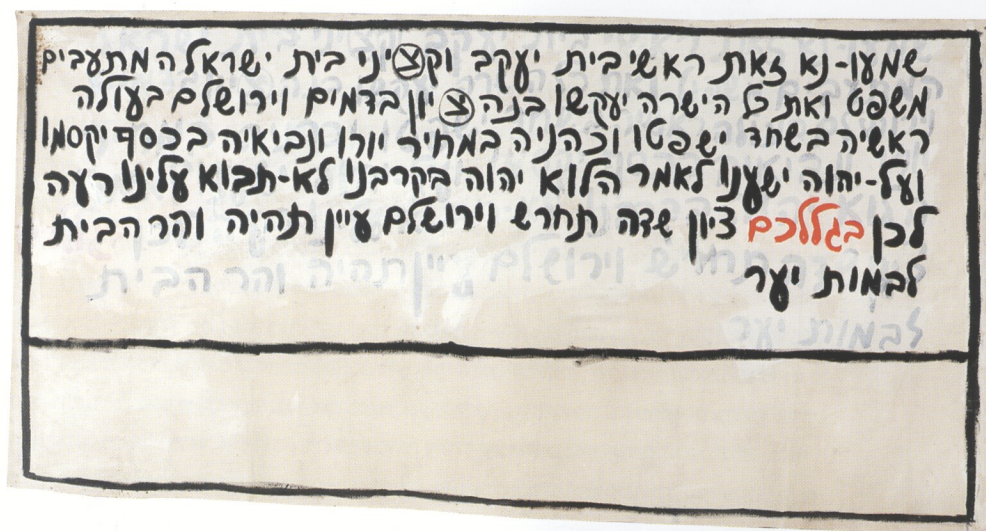
מעבד תמלילים

סגן-כהן העיד על עצמו, בהקשר של אמנות ההעתקה, שהוא עושה אמנות פשוטה, כזו ש"כל אחד יכול לעשות" (17, עמ' 120) ושאינה דורשת כישרון מיוחד. גם מנאר קובע "מפעלי אינו קשה במיוחד, במהותו". אך אצל שניהם מסתתרת מאחורי ההכרזות המיתממות הללו עמדה אירונית או למצער התחבטות של ממש על טיבה של האמנות. מנאר מסייג מייד את הקלות שהוא מייחס למפעל הכתיבה של דון קיחוטה באומרו: "די לו הייתי בן אלמוות להביאו לסיומו". סגן-כהן, שהעתיק פרקים כה רבים מן התנ"ך, ידע היטב שלעולם לא יוכל להעתיק את התנ"ך כולו במהלך חייו, שהרי גם הוא וגם מנאר אינם עסוקים בהעתקה מכנית גרידא – מלאכה המתמשכת זמן רב אך סופי – אלא בסוג מסוים של עיבוד הטקסט, בכתיבתו מתוך התנסות אישית אמיתית, בהקשר היסטורי ותרבותי משתנה: כתיבה כזו, עקרונית, אינה מלאכה העשויה להסתיים בזמן, שכן הזמן עצמו מזמן תדיר הקשרי הבנה חדשים של טקסט נתון. כך, למשל, העתקה של דון קיחוטה של סרוונטס כוללת לא רק את עבודתו של פייר מנאר אלא גם את זו של סופר עתידי שימצא לנכון להעתיק את גרסתו של פייר מנאר, וכך עד אינסוף. זוהי בדיוק ההנחה העומדת מאחורי עבודת ההעתקה של סגן-כהן. כשהוא מעתיק מזמורי תהילים, הוא מצטרף לשרשרת ארוכה, למעשה אינסופית, של מעתיקי תנ"ך וסופרי סת"ם במשך אלפיים וחמש מאות שנה, שרשרת המתמשכת גם אל העתיד.

כל העתקה דורשת הכרעה מקדימה שהיא עצמה אינה ניתנת להעתקה: מה להעתיק? בשביל בורחס, סופר לטינו-אמריקני, דון קיחוטה הוא הטקסט המעצב, המופתי, שהמסורת הספרותית הספרדית כולה בנויה עליו. בשביל סגן-כהן התנ"ך הוא הטקסט המכונן, ה־Urtext, שכל תרבותנו היהודית והישראלית מיוסדת עליו. כישראלי שגדל על תרבות ציונית-חילונית, קל יותר לסגן-כהן להתחבר אל התנ"ך מאל הספרות התלמודית ואל הוויית הגלות. התנ"ך מגלם את השורשים ההיסטוריים, הפוליטיים, התאולוגיים, הספרותיים, הלשוניים ואף הקליגרפיים, שלאורם אנו מעצבים את התרבות הישראלית כתרבות יהודית. סגן-כהן גם צייר את התנ"ך, את דמויותיהם של משה ושל יונה או את מראה ארץ ישראל הנשקף מהר נבו, אך התנ"ך הוא בעיניו בראש ובראשונה תמליל ולא מאגר של דימויים חזותיים. על מרכזיותה של המילה בעבודתו של סגן-כהן נכתב כבר לא מעט: "אמנותו של סגן-כהן היא אמנות השפה, והמילה היא הכלי שבאמצעותו הוא בוחר לייחד את גישתו לאמנות יהודית (וישראלית). עבודתו מלאה מילים מצוטטות, מושגים קבליים וסדרות של אלף-בית. אך ענייננו כאן הוא בשימוש יוצא הדופן בשפה ביצירת אמנות: העתקה רצופה של טקסטים שלמים. משנבחרה היצירה להעתקה, איזה חלק מעתיקים ממנה. כמו בבירית היצירה עצמה, גם בבחירה זו יש משום אמירה אמנותית. בורחס מספר, שפייר מנאר "העתיק" מתוך דון קיחוטה את הפרקים ט, לח וחלק מרכ. בחירה זו נראית שרירותית (כמו מעשה ההעתקה עצמו), אך כמובן אין היא כזו. עיון בפרקים אלה חושף את ההיגיון שבבחירתו של מנאר. כך, למשל, בפרק ט ממציא סרוונטס, בדיוק כמו בורחס/מנאר, מקור דמיוני (ערב) שעל פיו הוא מדווח את סיפור הרפתקאותיו של דון קיחוטה ואף עוסק בקושי בעיבודו לספרדית בעזרתו של מתרגם. בבחירה בפרק לח מתייחס סרוונטס לשורשי המשפחתיים הכפולים (הספרא והסייפא, סופרים וגנרלים). ופרק כב מזכיר רעיון בורחסי של ספר שכתבתו טרם הושלמה ושלעולם לא תושלם, שכן עניינו הוא "העתקה" של חיי המחבר שמעצם טבעם טרם נסתיימו.

בחירותיו של סגן-כהן בטקסטים להעתקה הן לא פחות משמעותיות, ושקולים צורניים ותוכניים מנחים אותן. תריעשר נבחרו להעתקה בגין היותם קצרים, קומפקטיים, ניתנים לשחזור על דף

4 ראו למשל זלי גורביץ', "מיכאל סגן-כהן: צייר אלף-בית", סטודיו 92, אפריל 1998, עמ' 39-50; דוד חד, "בין התייצבות להיענות: על 'הנני של מיכאל סגן-כהן'", סטודיו 122, מרץ-אפריל 2001, עמ' 42-49.



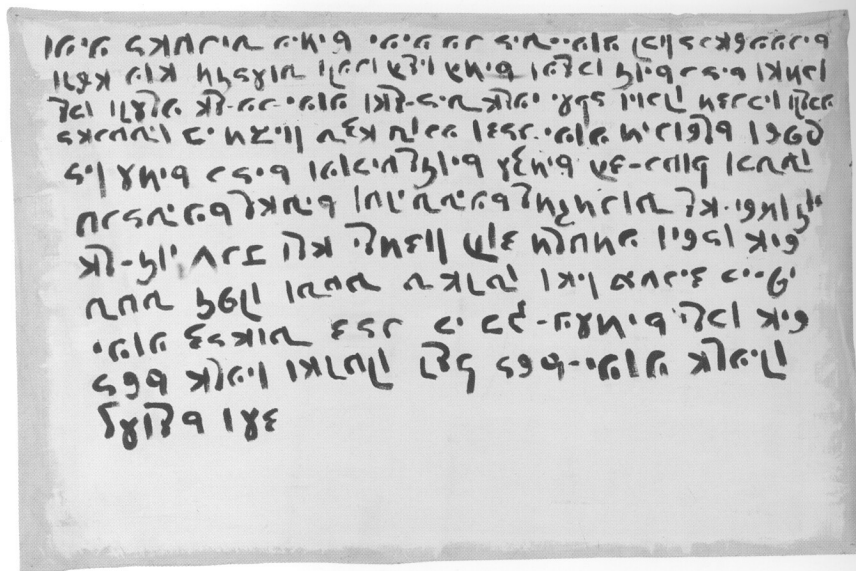
שמעורנא
אקריליק על בד
200x80 ס"מ
Hear, I Pray You
1978

אחד, כל אחד, "קבוצה סגורה וקבועה" כפי שכתב ביומנו (17, עמ' 116). כך יכול היה להציג בגלריית "הקייב" ב-1978 את העתקות התרי-עשר כסדרה, זו בצד זו, ולהציג צורות שונות של סידור הטקסט על הדף (עמ' 102). זוית העמדתם של הפרקים, חלוקתם לפסקאות, צפיפות הכתב, היחס בין הכתוב לבין חלל הדף הלבן – כל אלה יוצרים את המבנה האסתטי הכולל של רישום מופשט. שלא כמו פייר מנאר שעניינו בשחזור הרעיון של הרומן המקורי, סגן-כהן הוא צייר, ועל כן מבקש לעצב מחדש גם את אופן הצגתו של הטקסט המופתי. דווקא משום שהטקסט הוא מקודש ואינו סובל שינויים, אופן כתיבתו או הדפסתו הם זירת הביטוי האישי והווריאציה. סגן-כהן מתחבר לדורות של מעצבי האות והדף המקראיים בספרי תורה, בכתבייד, בדפוסים, במיקרוגרפיות ובמזוזות.

עם זה, הבחירה בטקסט המועתק נובעת בדרך-כלל מתוכנו יותר מאשר מתכונותיו הצורניות. פרקי נבואה תופסים מקום מרכזי בגין אופיו המוסרי של המסר שלהם. המעורבות הפוליטית של סגן-כהן באותה תקופה של שלהי שנות ה-70 ובמחצית הראשונה של שנות ה-80 ניכרת ביומניו, המשקפים את הדילמות של מלחמה ושלוש, חרדה ותקווה. בהעתיקו את נבואות ירמיהו, ישעיהו ומיכה נוטל האמן את תפקיד הנביא, כמוכיח בשער וכמנחם. הבולטת ב"עבודות נבואה" אלה היא בד גדול מ-1978 ובו הטקסט של מיכה, פרק ג, פסוקים ט-יב:

שמעורנא זאת ראשי בית יעקב וקציני בית ישראל המתעבים משפט ואת כלי-הישרה יעקשו. בונה ציון בדמים וירושלים בעוולה. ראשיה בשוחד ישפוטו וכהניה במחיר יורו ונביאיה בכסף יקסמו ועל ה' ישענו לאמור הלא ה' בקרבנו לא תבוא עלינו רעה. לכן בגללכם ציון שדה תיחרש וירושלים עיין תהיה והר הבית לבמות יער.

הטקסט מדבר בעד עצמו. האפשרות להעתיקו בלי שינוי כלשהו ולהותירו רלוונטי למציאות הפוליטית אלפיים וחמש מאות שנה לאחר שנכתב היא מקור העוצמה של ההעתיקה. כפי שאומר סגן-כהן ביומנו (16, עמ' 8): "זכריה מדבר על הנביאים הראשונים שכבר אמרו את אותו הדבר.

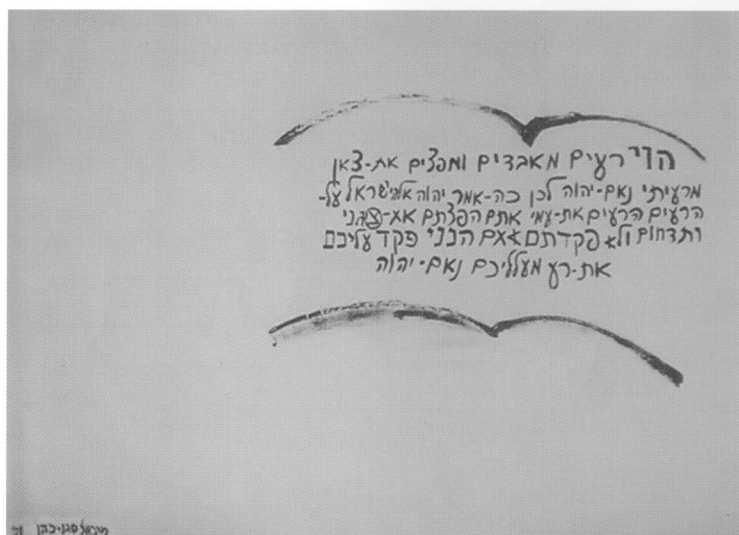


והיה באחרית הימים
אקריליק על בד
210x142 ס"מ
But in the Last Days
it Shall Come to Pass
1978

ההיסטוריה חוזרת על עצמה משום שהבעיה היא תמיד אותה הבעיה... מבחינת העיסוק בענין המוסרי הקשה, אין מושג של זמן היסטורי". ובמילים אחרות, העתקת דברי הנביאים אינה מפוגגת את תוקפם המוסרי, שכן הנביא יתירע תמיד וקהלו לעולם לא ישעה לו. אך אותו טקסט אל-זמני במהותו מקבל, כמו במקרה של דון קיחוטה, משמעות נוספת באמצעות מועד אמירתו או העתקתו. הקורא הישראלי של 1978 מוזמן לחשוב על שרי ממשלת ישראל, על קציני צה"ל, על נגע השחיתות הפושה במוסדות החברה ועל מחיר הדמים של הציונות שלאחר מלחמת-ששת-הימים ועל המפנה הדתי המזויף שלה. סגן-כהן אינו נרתע מלהאשים ישירות את מנהיגי העם וליחס להם אחריות לחורבן אפשרי של הפרויקט הציוני כולו ("בגללכם ציון תיחרש").

בהעתקתם של דברי הנבואה נוטל האמן לעצמו את תפקיד הנביא המודרני. דברי הזעם של מיכה אינם מצוטטים או מדווחים בציור של סגן-כהן אלא נאמרים על ידו ובשמו ממש, בלי מרכאות, בדיבור ישיר. בדור שבו פסו נביאים מישראל ואף אנשי הרוח משכו ידם מהנהגה מוסרית רואה סגן-כהן את האמן כקול המצפון, כמחויב באמירת אמיתות אפילו אין הן נעימות לאוזני קהלו. במקביל לאמצעים הרטוריים שהנביאים השתמשו בהם, מנצל האמן אמצעים חזותיים להעברת המסר הישיר שלו: הצבע האדום, הרמז לצה"ל בעיגול סביב האות צד, המסגור בשחור של פסוקי הנבואה. עם זאת, ארגון הטקסט על הדף ובעיקר השארת החלק התחתון של הבד ריק מרמזים על תקווה: אחרי נבואת הזעם נשאר מקום גם לנבואת נחמה. המרחב הלבן של הבד יוכל להכיל, בבוא היום, את הפסוקים הידועים בספר מיכה העוקבים אחר אלה שהועתקו: "והיה באחרית הימים... מציון תצא תורה... וכתתו חרבותיהם לאתים... וישבו איש תחת גפנו ותחת תאנתו".

ואכן, נבואת נחמה זו של מיכה מופיעה בנפרד באותה שנה. סגן-כהן מעתיק את הפסוקים א-ד בפרק ד של ספר מיכה בכתב ראן, פעם אחת על בד גדול, ופעם אחרת ביומנו (13, עמ' 268, 270). טכניקה זו של השתקפות בראי מדגישה את הנופך האישי של מעשה ההעתקה, אך גם מצביעה על יחסי ההיפוך



הוי רעים
אקרייליק על קיר
5x3.5 מ' בקירוב
O, Shepherds
1988

בין נבואת הזעם לבין נבואת הנחמה, היפוך שעלפי הנביא הוא השלמה סימטרית, תמונת־ראי. יש לזכור שלטקסט בספר מיכה יש מקבילה כמעט זהה בספר ישעיהו (ב: ב-ד), כלומר במובן מסוים הטקסט המקראי הוא עצמו מועתק; בכך מתפוגגת ההילה של ההבחנה בין מקור להעתק. חזון אחרית־הימים הוא טקסט אחד, שיש לו מופעים או ביטויים רבים. ואגב, עניינו של סגן-כהן בהיפוכים סימטריים במלאכת הכתיבה אינו מתבטא רק בשימוש בכתב ראי, אלא גם בניסיונותיו לכתוב ביד שמאל, כלומר ליצור תמונת־ראי לא בתוצר (הכתב) אלא במדיום (היד הכותבת). באופן טרגי, עמדה לאמן היכולת שקנה להשתמש ביד שמאל, כאשר שימוש זה נכפה עליו בשנת חייו האחרונה. כמו בנבואת הזעם של מיכה, גם ההעתקה של נבואת הזעם של ירמיהו נפסקת בדיוק לפני הפיכתה/השלמתה לנבואת נחמה: "הוי רועים מאבדים ומפיצים את צאן מרעיתי נאום ה'. לכן כה אמר ה' אלהי ישראל על הרועים הרועים את עמי, אתם הפיצתם את צאני ותדיחום ולא פקדתם אותם, הנני פוקד עליכם את רוע מעלליכם נאום ה'" (ירמיהו כג: א-ב). ושוב, זו התרסה בוטה על מנהיגי ישראל המפקירים את עמם בעת ההיא ובעת הזו. הטקסט חוזר על עצמו משום שההיסטוריה הפוליטית חוזרת על עצמה. אלא שמנקודת מבטו ההיסטורית של סגן-כהן, כנראה אין מקום "להעתיק" את חזון הנחמה שירמיהו ממשך בו את דבריו ("ואני אקבץ את שארית צאני מכל הארצות..."), שכן האדמנות זו כבר ניתנה ליהודים עם קיבוץ הגלויות במדינת ישראל כמילווה של הבטחה, ועתה הוחמצה. סגן-כהן משתמש באמצעי רטורי רב־עוצמה במלאכת ההעתקה/הטפה זו: הטקסט נרשם על הקיר של גלריה "איקה" ב־1988, וכך הפך להיות באופן מילולי "הכתובת על הקיר". כמו בעבודות אחרות שלו, הטקסט מצויר כאן על ספר פתוח, ספר־הספרים, אך גם ספר ההיסטוריה שבו ייזכר "רוע המעללים" של מנהיגי המדינה.

"בשבילי להעתיק זה כמו להתפלל. להתפלל ממש אני לא מסוגל, אבל אני מנסה להתבונן בעיון, עם סיגריה ביד" (17, עמ' 200).

זהו משפט מפתח להבנת תפקידה של ההעתקה באמנות של סגן-כהן. כישראלי חילוני אין הוא מסוגל להתפלל בבית-הכנסת, לבטא את עצמו באופן המסורתי באמצעות הגייתן של מילים. אך הוא מוצא חלופה מספקת בכתיבתו. ההעתקה היא צורת ביטוי שסגן-כהן מאפיין כ"שפלות רוח", "צניעות" (המקבילות לעמדתו של המתפלל בפני אלוהיו). וכך יכול הוא לומר שהעתקת התנ"ך היא אולי לא אמנות "לשמה" אבל אמנות "לשמו"! במעשה של מכוונות עצמית (self reference) משיב סגן-כהן על השאלה "מי ימלא גבורות ה'?", בהעתיקו באופן מילולי את מזמור קו בתהילים (17, עמ' 206). שוב נוכל לראות עד כמה רחוקה ההעתקה מן השכפול של בנימין. בהעתקה, בעיני סגן-כהן, נשמר בדיוק אותו יסוד פולחני שבנימין מקשר לאמנות המסורתית ושעל היעלמותו בעידן המכונה הוא מקונן (אף כי בנימין מכיר גם בסגולתה המשחררת של היעלמות זו). הסיגריה המוחזקת ביד המתבונן, שאני מפרש כמכחול שביד האמן, היא הביטוי המחויך להבדל שסגן-כהן מודע אליו בין עמדת המתפלל המעורבת לבין עמדת המעיין שיש בה בהכרח ניתוק-מה, חילון, אם כי לא חילול של הקדושה.

ל"תפילת ההעתקה" יש מבחינת סגן-כהן שני תפקידים. מצד אחד הוא מדבר על היסוד המדיטטיבי של פעילות ההעתקה ("העתקה היא צורה של מדיטציה"; היא עבודה "בלי חישובים רבים ומתודה"; 17, עמ' 116), על היסוד הלא מכוון, על שגרת התפילה שאינה מתווכת עלידי האינטלקט. הדיוק הגרפי שבעצם פעולת ההעתקה מתבטא בכך שהוא בוחר במוצהר להעתיק את ה"כתיב" ולא את ה"קרי" של הטקסט, כתיבה ולא הגייה. מצד אחר, ההעתקה, שאינה תפילה של ממש, היא "התבוננות בעיון", כלומר עיבוד הטקסט בתודעה של המעתיק והקורא. במקום אחר ביומנו מתלבט סגן-כהן, אם לצפות מן הצופה שיקרא את תמונות ההעתקה של תריעשר או רק יתבונן ברושם האסתטי הכולל שלהן (15, עמ' 158). הצופה בתערוכה אולי ירגיש מטופש לעמוד ולקרוא את הטקסט התנכ"י, אבל האמן מקווה שלפחות יעשה זאת בבית. היצירה כפי שהוא אומר באותו מקום ביומנו, היא "something to look at and think about". העיון, ולא ההבעה או העונג האסתטי, הוא בסופו של דבר העיקר.

בנקודה זו אנו מגיעים לצומת מרכזי בהבנת טיבה של אמנות ההעתקה של סגן-כהן. אמנות זו אינה אלא האמנות היהודית של ה"שְׁנִיָּה". השורש ש'נ'ה' פירושו כמובן גם חזרה וגם לימוד. אין הלימוד אפשרי אלא עלידי השינון, והעיון עלידי ההעתקה. אמנות ההעתקה היא, על כן, משנתו של סגן-כהן, והחזרה שבה היא הפעולה המאחדת את היסוד המדיטטיבי עם היסוד העיוני של מלאכת האמן, השינון והיצירה. לכן, הציור/עיון, שלדעת סגן-כהן הוא פעילות אחת, מתגלם באופן הטהור ביותר ביצירות ההעתקה שלו, "שניה בכתיבה" (17, עמ' 116).

אך ה"שניה" היא פעולתו של הצופה לא פחות מזו של האמן. הצופה הוא שותף פעיל ביצירה, שכן בדיוק כמו האמן-המעתיק הוא יוצר מחדש משמעות של טקסט קיים, ולעתים קרובות מוכר וידוע. האמן וגם הצופה הם במובן זה בראש ובראשונה קוראים. הקדימות של הקריאה לכתיבה מחזירה אותנו לבורחס:

מנאר (אולי מבלי שהתכוון לכך) העשיר את אמנות הקריאה, המפגרת והגולמית, באמצעות טכניקה חדשה: טכניקת האנכרוניזם המכוון והייחוס המוטעה. טכניקה זו, הניתנת ליישום אינסופי, מאיצה בנו להתייחס ל'אודיסיאה' כאילו נתחברה אחרי ה'איניאס'...⁶

הכתיבה מחדש של טקסט קלסי, יהא זה זון קיחוסה או תריעשר, אינה אלא צורה עשירה יותר של קריאתו ועיבודו בצורה שאינה מחויבת לכרונולוגיה היסטורית. האנכרוניזם המכוון של בורחס עולה בקנה אחד עם העיקרון היהודי של "אין מוקדם ומאוחר בתורה". בורחס עצמו מעיד על היותו בראש ובראשונה קורא ולא סופר. כקורא הוא יכול לקרוא הכול; ככותב הוא יכול לכתוב רק את מה שהוא מסוגל לו. לקורא יש קדימות על פני המחבר, שכן הוא זה המטעין את הטקסט במשמעות, באופן שאינו נשלט עלידי המחבר. קריאה היא, כפי שפייר מנאר מדגים, כתיבה מחדש של הטקסט. גם העתקה היא סוג של קריאה הכותבת מחדש. סגן-כהן, בדיוק כמו בורחס, לא רק אהב לקרוא, אלא לשוב ולקרוא אותם טקסטים, בבחינת "אין דומה שונה פרקו מאה פעמים לשונה פרקו מאה ואחד".

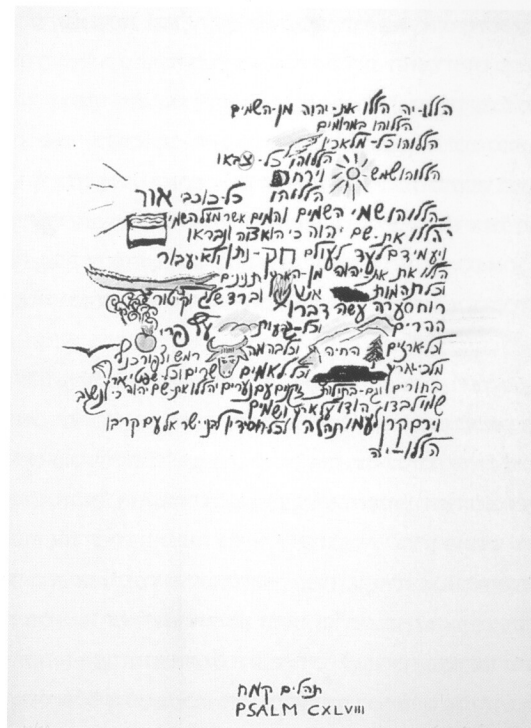
אמנות אלוגרפית ואוטוגרפית

מיכאל סגן-כהן הגיע לעשיית אמנות דרך העניין המתמשך שהיה לו לא רק בטיבה של האמנות היהודית ואפשרויותיה בתרבות החילונית הישראלית, אלא גם בטיבה של האמנות בכלל. ההשפעה של מרסל דושאן ושל האמנות המושגית על מחשבותיו על אמנות היתה בעלת אופי מעצב. לא כאן המקום לדון בתפיסתו את יצירת האמנות כביטוי ל"קונצפט", לרעיון מופשט שיש לו קיום נפרד מן הגילום החזותי. אך בהקשר הנוכחי חשוב להדגיש, כיצד נקשרה אמנות ההעתקה שלו לתפיסתו בדבר מעמדה האונטולוגי של יצירת האמנות החזותית. בורחס, כפי שראינו, עסק בשאלה המקבילה: האם יצירת הספרות היא ייחודית? האם יש מקום לדבר על יצירה מקורית? מה מכונן את זהותה? ניסוי המחשבה הדמיוני של פייר מנאר, כמו ניסויי ההעתקה הממשיים של סגן-כהן, מחדדים שאלות אלה, ועוצמתם טמונה בפרדוקסליות שלהם. אם אכן תיתכן אמנות העתקה, האם יוותר משהו מן היצירה הייחודית המקורית ואפילו מן היוצר עצמו?

בספרו הקלסי שפות האמנות בוחן הפילוסוף נלסון גודמן את שאלת ההבדל בין העתקה לזיוף.⁷ לטענתו, ציורים אפשר לזייף, אך סימפוניות ורומנים – לא. העתק של ציור או רישום הוא יצירה אחרת, שאינה היצירה האותנטית. לא כך העתק או שכפול של (התווים של) סימפוניה או של (האותיות של) רומן. הציור הוא הבד הפיזי וכתמי הצבע שהניח האמן עליו, ולכן העתקתו עשויה להיחשב לזיוף. הרומן לעומת זה, הוא הטקסט המופשט, לא הדף שהאותיות מודפסות עליו. לכן, הרומן ששוכפל אינו זיוף, כי זהותו היא "נוטאציונית". המסקנה של גודמן היא, ששני טקסטים השווים בכול בסדר אותיותיהם הם אותה יצירה. אם בציור או בפסל אופן היווצרותו של האובייקט הפיזי הוא הקובע את מקוריותו, הרי ביצירת הספרות אופן היווצרותו של האובייקט (הספר שביד הקורא) אינו קובע את זהותו. הציור והפסל משתייכים לקטגוריית האמנות האוטוגרפית (אוטו=אותו) לפי גודמן, ואילו הספרות – לאמנות האלוגרפית (אלו=אחר). לכן, את ציור ה"מונה לזה" ניתן לשרוף, ואילו את הרומן האחים קרפזוב לא ניתן לשרוף.

ארתור דנטו, הפילוסוף ומבקר האמנות, חולק על גודמן ונשען על "פייר מנאר" בוויכוחו עמו.⁸ אף כי גודמן צודק, ששני עותקים של האחים קרפזוב אינם שני רומנים שונים, ניסוי המחשבה של בורחס מצביע על האפשרות שלשתי יצירות ספרות שונות עשו להיות טקסט זהה לחלוטין. שלא כגודמן, דנטו גורס שמה שמכונן את זהות היצירה היא בין השאר כוונת המחבר, אופן עיצובו את הטקסט, והנסיבות ההיסטוריות והתרבותיות שבמסגרתן נכתבה היצירה. תאורטית אפשר להעלות על הדעת צירוף מקרים המביא שני מחברים שאינם מכירים זה את זה לכתוב אותו טקסט בדיוק, אך אפילו המחבר המאוחר מכיר את המוקדם, כמו במקרה של פייר מנאר וסרוונטס, אין להסיק מכך, שתוצרי

7 Nelson Goodman, *The Languages of Art* (Indianapolis, 1976), בעיקר עמ' 113 ואילך.
8 Arthur C. Danto, *The Transfiguration of the Commonplace* (Cambridge, 1981), עמ' 33-37.



תהלים קמח
הדפסית ועפרונות
צבעוניים
50x70 ס"מ
Psalms CXLVIII
1985

כתיבתם הם אותה יצירה. יתרה מזו, דון קיחוטה של פייר מנאר אינו לא זיוף, לא ציטוט ולא העתק גרידא של הרומן של סרוונטס. דנטו מערער על קלות ההכללה של סיווג האמנויות לאוטוגרפיות ולאולוגרפיות. ובמילים פשוטות, גודמן היה אומר שניסוי המחשבה של בורחס הוא אבסורדי ולא קוהרנטי; דנטו לעומתו, מצהיר עליו כתרומה חשובה לאונטולוגיה של יצירת האמנות.

דומה, שסגן-כהן היה מצטרף לביקורתו של דנטו על גודמן. האם הציור "תהלים קמח" הוא אותה יצירה כמו תהילים קמח? – לא בדיוק, אף שמדובר באותו טקסט ממש. ראשית, כפי שראינו, אף שמדובר בהעתקה של הפרק התנכ"י, אין לשניים אותה משמעות או אותו מסר, שכן אלה נקבעים עלידי כוונת המחבר, עלידי ההקשר התרבותי וההיסטורי של כתיבתם ועלידי האופן שבו תופס אותם הקורא (בין שמדובר בסגן-כהן הקורא או בסגן-כהן המעתיק, ובין שמדובר בצופה ביצירתו). אך מעבר להבדל הבורחסי בין השניים, מקור זהותה הייחודי של העבודה של סגן-כהן הוא בהיותה ציור, עבודת אמנות חזותית. חשוב לצטט את דברי האמן בענין זה:

הכתיבה היא צורה אישית מאוד של רישום. בשבילי להעתיק את התנ"ך זה כאילו לבצע אותו במוזיקה. לנגן את מה שמישוה אחר כתב. לתת אינטרפרטציה תרבותית יפה, או ביהדות לפרש אותו פירוש אקסיסטנציאלי בעל משמעות בהווה (17, עמ' 198).

מעבר לרעיון של עיבוד תמלילים אינטלקטואלי, ההעתקה היא צורה של רישום, כלומר למרות מרכזיותו של הטקסט, של הקונצפט, לבושו החזותי מעניק לו את ייחודו ("צורה אישית מאוד"). כך, הטקסט בעל המעמד האולוגרפי הופך את עצמו לציור בעל מעמד אוטוגרפי, כלומר נושא את חותמו האישי של מיכאל סגן-כהן. ההעתקה אינה רק תפילה, מדיטציה, או עיון אינטלקטואלי במשמעות הטקסט המועתק, אלא גם צורת ביטוי ציורית או רישומית. הכתיבה היא תמה אך לא תמימה.

אחת הדרכים האפשריות לפתור את הפרדוקס של פייר מנאר ואת הוויכוח בין גודמן לדנטו היא לראות בשתי הגרסאות של זון קיחוטה שתי הבנות אפשריות של אותו טקסט, שני "ביצועים" של אותה יצירה. בכך אנו מצילים את הזהות הנוטאציונית של היצירה על-פי גודמן ונותנים ביטוי לערך האמנותי המוסף של השונות בין הרומן של סרוונטס לזה של מנאר. סגן-כהן מנסה ללכת בדרך זו בדיוק, כאשר הוא מציג את רישומי התנ"ך המועתקים שלו כביצוע מוזיקלי.⁹ הטקסט הוא תנכ"י, אך הביצוע המודרני שלו הוא ישראלי. בהעתקה "מכנית" של טקסט, כמו זו למשל של סופר סת"ם, אין מרווח של חופש; בהעתקה הנתפסת כ"ביצוע" של הטקסט, לא רק בחירת הטקסט המועתק נתונה לאמן, אלא גם צורת עיצובו. "הכול צפוי והרשות נתונה – זו תהא שיטת ההעתקה", מכריז סגן-כהן (17, עמ' 214).

מאחר שה"ביצוע" של סגן-כהן לטקסט המקראי הוא רישומי או ציורי במובהק, מעשי ההעתקה שלו חורגים מעבר לאמנות האלוגרפית (הספרותית הטהורה, נוסח פייר מנאר) אל עבר האמנות האוטוגרפית (הציור, הרישום). ההעתקה אינה רק שחזור, יצירה מחדש של טקסט, אלא עיצובו האסתטי כתמונה. העוקץ באמנות ההעתקה של סגן-כהן טמון בדיוק בפסיחה המודעת שלו על שתי הסעיפים: יצירת אמנות אוטוגרפית החותרת לייצג אמנות אלוגרפית – פעולה שהיא בה'ענת העתקה וגם ציור של העתקה. ברוב ציורי ההעתקה שלו (אך לא באופן טיפוסי, ב"זירוקס של התנ"ך" ובליטוגרפיה "תהילים קמח", שהן יצירות "משוכפלות") אין חתימה של האמן, שכן אין הוא כביכול אלא מעתיק בלבד. ואולם חותמו האישי והייחודי מוטבע בכתב ידו גם בלא חתימה. אפשר לומר שסגן-כהן יוצר בהעתקותיו אמנות אוטוגרפית בלי אוטוגרף.

מדיום ההעתקה ועיצובה הפורמלי

העתקה, כפי שראינו, אינה שכפול. אבל ניתוח דרכי ההעתקה של סגן-כהן מגלה את העניין שהיה לו בעצם היחס בין העתקה לשכפול. אפשר לחלק את עבודות ההעתקה שלו לכמה קטגוריות: העתקה "סתם" (כתיבה חד-פעמית של טקסט על בד או על נייר); שכפול של העתקה (למשל, הליטוגרפיה "תהלים קמח", המבוססת על העתקה של הטקסט); העתקה של שכפול ("הנני", עמ' 61), שאינו אלא העתקה חד-פעמית של מילה מודפסת, משוכפלת; שכפול של שכפול ("תנ"ך זירוקס", עמ' 114), שהוא צילום מכני של ספר מודפס, כלומר משוכפל). גם את ציורי המפות של סגן-כהן, שנוצרו בתקופה מאוחרת יותר בחייו, יש לראות כהמשך של אמנות ההעתקה, שהרי בניגוד לאמנים רבים המשתמשים במפות מודפסות כמצע לציוריהם, סגן-כהן חוזר דרכם למלאכת התלמיד בבית-הספר היסודי המעתיק בידו מפות וצובע אותן.¹⁰ בעבודה מעניינת במיוחד, שהיא מעין שכפול וירטואלי של העתקה, מעתיק סגן-כהן על גיליון ריק של עיתון הארץ שיצא לאור בעת השביתה של עובדי הדפוס של העיתון ב-1978, את במדבר לג: א-לד: יט (עמ' 115). זהו קטע המתאר את מסעי ישראל מציאת מצרים ועד הגיעם לארץ המובטחת ואת חלוקתה של הארץ, קביעת גבולותיה והמאבקים עליה עם בני המקום. המדיום של עיתון יומי, ובמיוחד הארץ, יפה למסירת קטע זה שהוא בעל אופי מובהק של כרוניקה. עיצוב הטקסט בטורים של עמוד השער של עיתון יומי הוא הד לחלוקה המסורתית של ספר תורה או של מגילה לטורים. במגוון טכניקות אלה מתמודד סגן-כהן עם תרבות הרפרודוקציה המודרנית, הפופית, זו שהטרידה את ולטר בנימין אך גירתה את דמיונו של סגן-כהן, במיוחד כשנקשרה עם טקסט קדוש. מאבקו היה להראות שהמקרא אינו Brillo Box או Campbell's Soup, וכי

9 באופן דומה מתבטא סגן-כהן ביומנו, והפעם באנגלית: "This calligraphy is my drawing; it is my arbitrary composer and conductor" (עמ' 158). כלומר, העתקה היא גם יצירה (מחדש) של טקסט וגם ביצוע של טקסט קיים שאין לו "מקור".

10 על ציורי המפות, ראו דוד הד, "הראיתך בעיניך": על שני ציורי מפות של מיכאל סגן-כהן, סטודיו 99, דצמבר 1998-ינואר 1999, עמ' 20-25.



תנ"ך זירוקס
8x29.6x21 ס"מ
נייר צילום
Xerox Bible
1990-1980

מקומו גם בתרבות המודרנית קשור בעיון ולא בצריכה. מעשה ההעתקה הוא רסטורציה מתריסה של טכניקה מסורתית של העברת טקסט המוצבת כנגד, אם כי לא במקום, הרפרודוקציה המכנית. דווקא בשל העניין העמוק של סגן-כהן בהעתקה, חשוב לבחון את עבודת השכפול הטהורה שלו, "תנ"ך זירוקס" (1996-1988). עבודה זו היא הטרנספורמציה האולטימטיבית של עבודת ההעתקה המסורתית לשכפול מכני, המוני וזול: ערמה של מאות דפי צילום של ספר התנ"ך בשלמותו, בלא כל עיצוב, התערבות גרפית או הערה, חוץ מחתימת האמן בעמוד השער. בניגוד להעתקה שיש בה יסוד של עיון, התמסרות, שיקול דעת אסתטי, מיומנות אישית ואולי אף קדושה, צילום התנ"ך הוא תהליך מכני ואימפרסונלי, אבסורד גמור. בניגוד כמעט לכל ספר, התנ"ך, הן בגלל קדושתו הן בגלל תפוצתו הרחבה, אינו "נזקק" לצילום. כאן בדיוק טמונים ההפתעה והאפקט האסתטי של היצירה. כבר ב־1978 ערך סגן-כהן את ניסוי המחשבה הזה: "הדפס את התנ"ך במכונת כתיבה. אחר־כך, עשה לעצמך עותק קסרוקס אחד" (15, עמ' 216). במקרה זה הוא אמנם חרג מרעיון ההעתקה בכתב יד, אך עדיין שימר את תהליך שחזור הטקסט מילה במילה בהדפסה במכונת כתיבה. ב"תנ"ך זירוקס" הוא מימש את הרעיון אחרי שוויתר גם על שלב הביניים של ההדפסה. והנה, למרות שהוא עצמו דיבר על "התנ"ך, ללא ההילה, במונחים של בנימין", דומני שתנ"ך מצולם זה דווקא מאיר על דרך הניגוד האירוני את רצינותו של כל עבודות ההעתקה הלא מכניות של סגן-כהן.¹¹

גם אמצעי ההעתקה והמצעים שסגן-כהן בחר בהם רבים ומגוונים ומשקפים את הרעיון היסודי של קדימות הטקסט לאופן העתקתו: העתקה על בד (באקריליק), על נייר (בעיפרון שמון, בציינגרף, או בעט ובעיפרון ביומנו), ליתוגרפיה, שימוש חד־פעמי וזמני בקיר של גלריה, העתקה צבעונית על

11 ראו מיכאל סגן-כהן, "קול ענות אנכי שומע", קול ענות: מוטיבים תנ"כיים באמנות ישראלית 1978-1998 (קטלוג תערוכה), אגודת הציירים והפסלים בישראל, תל־אביב 1998, עמ' 14-16. סגן-כהן מדבר ברשימה קצרה זו על ניכוס התנ"ך באמצעות ההעתקה ועל הצורך להפריט את התנ"ך כדי למנוע את השתלטותה של סמכות פרשנית ריכוזית.

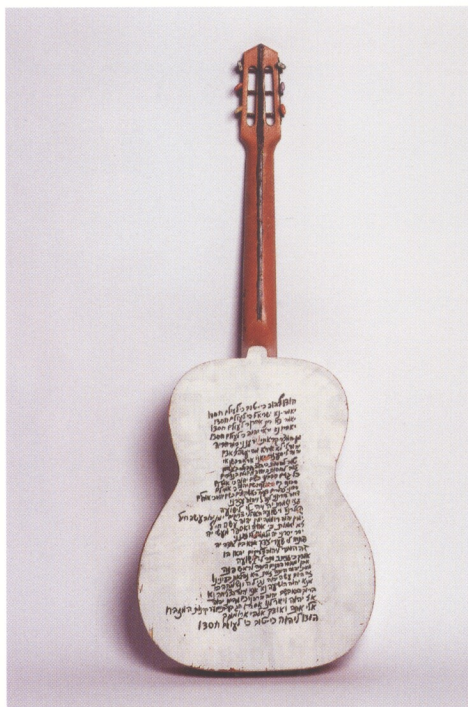


הארץ (2 דפים מתוך 3)
גוש על נייר עיתון
משפחת מנגס, ניריורק
42x58 ס"מ כל אחד
Ha'aretz (two out of
three pages)
1978

גיטרה (עץ), או על לוח עץ. השימוש המתוחכם באמצעים משלב לעיתים חומרים שונים, ממשיים או וירטואליים. כך, למשל, מזמור פב בתהילים (1982) מופיע כטקסט בתוך ספר, הנראה על מסך טלוויזיה המצויר על בד והמשמש משענת לכיסא. זו עבודה המשלבת "נייר", "זכוכית" (חומרים וירטואליים, מצוירים בלבד) וצבעי-שמן על בד ועץ; או, במקביל, דפוס, הקרנה וציור (עמ' 128).

אף כי נושא העבודות הוא תמיד הטקסט המועתק, מדיום ההעתקה הוא המשקף את אופן הקריאה של הטקסט עלידי האמן (והצופה): בד גדול וצבע חם מדיום יאה לאזהרה דרמטית, כמו במקרה של נבואת הזעם של מיכה; רישום על נייר הוא מדיום אינטימי יותר המתאים למדיטציה; העתקה על קיר היא, כפי שראינו, מעשה בוטה בחד-פעמיותו הדומה לכתובת גרפיטי של מחאה פוליטית על קיר חצות; מזמור תהילים קנ על גיטרה "הללויה" (עמ' 116) מתקשר לתפיסה "קרליבית" של המסורת (הלל מואיקלי לאלוהים, "הללו בנבל וכנור", המקביל לפיאור שמו במדיום ספרותי); ופסוקי תנ"ך על מסך הטלוויזיה הן הגרסה הסג-כהנית ל"פסוקי של יום" וניסיונות להשתמש בטלוויזיה ככלי להפצת מסורת דתית כתובה; ניצול של דף עיתון ריק כדי למלאו במסר מקראי, כמו בעבודה עם גיליון הארץ, משרת את האמן המבקש לעורר את אותו מתח של אנכרוניזם הכרוך בהצגת עלילות המקרא כאילו היו אירועי ההווה;¹² פרשת אליהו (מלכים א, יז: א ואילך) מוצגת כמגילת קרטון, שהכתוב בה מופיע ברציפות בטורים ממושטרים כבספר תורה (עמ' 117); ואילו נבואת ישעיהו (פרק מ) "נחמו, נחמו עמי" מופיעה מתחת לשלט רחוב "רחוב ישעיהו", שהוא חפץ-מך המוכן, במבנה, שמעבר להיותו מחווה לאריה ארוך, רומז לפשקוויל בשכונה חרדית בירושלים (עמ' 118).

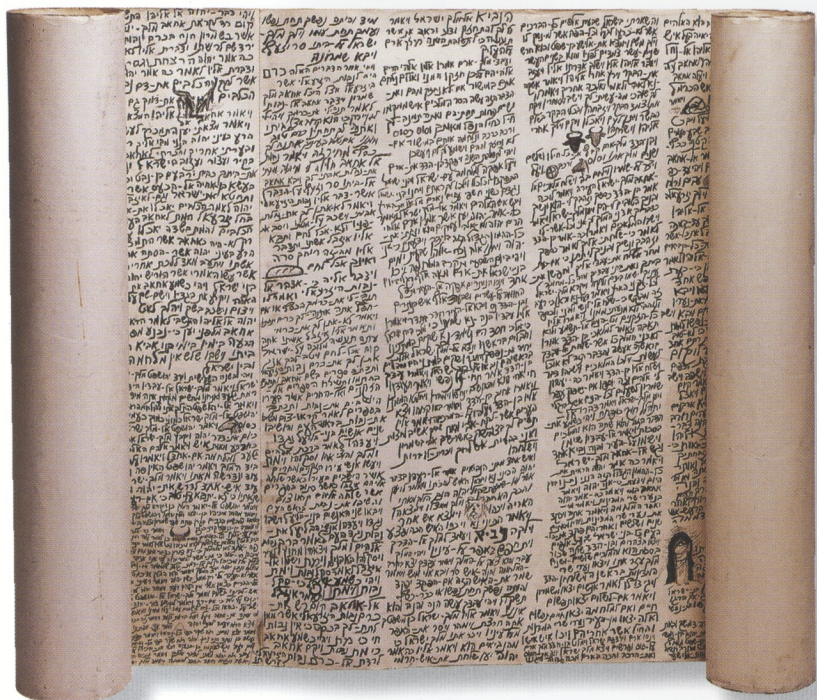
12 בשנות ה-50, תקופת ילדותו של סגן-כהן, יצא לאור בירושלים עיתון בשם "דברי הימים" (בעריכת ד"ר ישראל שייב) שהציג את אירועי המקרא בשפה עיתונאית מודרנית. עותק של העיתון התפרסם על לוח מודעות ברחביה, לא הרחק ממקום מגוריו של סגן-כהן, להנאתם של העוברים והשבים שקראו בו.



הללויה
אקריליק על גיטרה
7x35x96 ס"מ
Hallelujah
1978

שלא כמעתיק המסורתי, סופר הסת"ם שיש לו מרווח בחירה מזערי בכל הנוגע למדיום (קלף למשל), לעיצוב האות, לסידור הדף וכמובן לבחירה של הטקסט המועתק, סגן-כהן נהנה מחופש אמנותי ניכר. כך הוא יכול להטביע את חותמו האישי, ולהטמיע יסוד אוטוגרפי באמנות האלוגרפית. לא רק המדיום של ההעתקה והטקסט המועתק משתנים, אלא גם כתב היד, עיצוב האות וארגון הדף. הרושם האסתטי הכולל של הדף המועתק הופך לערך עצמאי. הטקסט, כפי שנרמז בקישור האיטימולוגי בין "טקסט" ל"טקסטורה", הופך למארג חזותי של קווים וחללים.¹³ סגן-כהן רואה בתנ"ך עצמו את מקור הרבגוניות של ציוריו במובן המילולי של המילה: "The Bible is my palette (one-color system) (14, עמ' 14). דהיינו, הצבע השחור של העיפרון או הציינגרף מעניק לציור טווח עשיר של גוונים הן בזכות איכויות השחור השונות הן בזכות הטקסט המועתק באמצעותו. חלק מעבודות ההעתקה מלווה איורים, בדרך-כלל קטנים, המשתלבים בתוך הטקסט עצמו. העובדה, שהאיורים מופיעים במהלך הטקסט, בגופו ולא בצדו, הופכת אותם לאובייקט של קריאה רציפה ולא של התבוננות נפרדת ממעשה הקריאה. למעשה, אין הם איורים במובן הרגיל של המילה, שכן אין הם מסבירים או מבחירים אירוע או סצנה, אלא משמשים מעין "איקונות" למושגים ולמילים (בדרך-כלל שמות-עצם), מקבילות חזותיות למילים בטקסט. מבחינה זו הם מזכירים את האיורים בספרי ילדים שבהם מופיע ציור של פיל ומתחתיו המילה "פיל"; אלא שכאן היחס מתהפך: האובייקט הראשוני הוא המילה, ואילו הציור רק נלווה אליה. אופן שילובם של הציורים בתוך הטקסט מבטא את ציפיותו של סגן-כהן, שהצופה יקרא את התמונות בדיוק כפי שהוא קורא את

¹³ מילי הד מביאה דוגמה יפה של העתקה של ספר יונה (1978), שבה סגן-כהן מחלק את הדף לארבע רצועות היצרות, בגין ההבדלים בגודל האות, תמונת נוף פרספקטיבית (עמ' 130). היא מצביעה גם על הרושם של שדה חרוש הנוצר בתמונה רוחבית זו וקושרת את מילת הסלנג של ילדי בית-הספר "חרישה" למלאכת ההעתקה התובעת מסירות וחריצות. ראו, מילי הד, "הלוייתן כסטודיו – ציורי ספר יונה של מיכאל סגן-כהן", אלפייס 19, 2000, עמ' 211–212.



מגילת אליהו
עיפרון שמן על נייר
200x80 ס"מ
Elijah's Scroll
בקיבוץ 1995

המילים. האמן מכוון את הקריאה שלנו בדרך אירונית, לעתים מחוככת, לעתים ביקורתית. הדימוי המאורז של הלימוזניות של מלכי הארץ דומה לתנינים התופסים חלק גדול מן השורה ב"תהלים קמח". המים שמעל לשמים מתוארים באותה עבודה כחלק מן הקס הסופית (של המילה "שמים"), אות עברית המעוצבת כמסגרת של תמונה, והתהומות מתוארים כחור שחור בטקסט עצמו. למי שאינו קורא עברית, הגבול בין האות לציר נראה מטושטש. שזירת הציר במילה היא הביטוי לתפיסה האיקונית של הכתב מצד אחד ולרעיון הקריאה של הציר מצד אחר – שתי פנים של רישום הכתב של סגן-כהן.¹⁴

לעתים רחוקות משתמש סגן-כהן גם בהערות מילוליות ישירות על הטקסט המועתק ומעמיד כך פרשנות מובהקת לטקסט. "והאדם ידע את חוה" (1978) היא דוגמה עשירה במיוחד להעתקה פרשנית (עמ' 119). הפרקים ד רה מספר בראשית המועתקים זה בצד זה מכוננים שנייה עמוקה, שהאמן מעיר עליה במפורש על היצירה עצמה: אדם/חוה, זכר/נקבה, אמות/חיים, חלל/זמן (או אופקי/אנכי בעיצוב הטקסט על הדף). פרק ד הוא זה העוסק בפרשת קין והבל, כלומר ברצח מצד אחד ובאמנות מצד שני. צאצאי קין הרוצח הם אבות האמנות על כל פניה: ארכיטקטורה ("בנה עיר"), מוזיקה ("תופש כינור ועוגב"), פיסול ועיצוב ("לוטש כל חורש נחושת וברזל") וכמובן שירה (שירת למך לנשותיו, המועתקת על ידי סגן-כהן כשיר מבחינה גרפית). האמנות היא הדרך הגברית לעיצוב החלל. לעומת זאת, פרק ה כולו "תולדות", כרוניקה של הולדה והעברת לפיד החיים בזמן, מדור לדור. אין מדובר כאן בעיצוב העולם (אמנות) אלא בהבטחת החיים עצמם. זו הפרספקטיבה

14 רעיון השילוב של כתב עם ציור כפתרון לשאלת אפשרותה של אמנות יהודית בימינו משך מאוד את סגן-כהן, שאמר למשל: "מכיוון שאין לנו מקורות ויזואליים שבביל לעשות את האמנות הפוסט-תורתית, צריך לחפש במילים, אולי בכלל להוציא ספר קטן של ציורים מודפסים באותיות קורן" (13, עמ' 258).

רח' ישעיהו

YESHA'AYAHU

ساع يشعيا

נחמו נחמו עמי

יֹאמֶר אֱלֹהִים כִּם צָרָה אָעָלָה יְרוּשָׁלַם
וְקִרְאוּ אֵלַי כִּי אֶתְּצֶנָּה כִּי נִרְצָה עֹנֶה
כִּי צָרָה מִיָּד הוּהָ כִּי יָסַם בְּכָל חַטָּאתֶיהָ
קוֹל קוֹדֵם בְּמִדְבָּר פֶּלֶא צֶדֶק יְהוָה
יִשְׁלַח כָּאֵר קֶה מִסֵּה לְאֵלֶיהָ נִזְכָּרִים

נִשְׁאָרֵינוּ יִבְעֵה יִשְׁפְּרוּ וְהָיָה
לְעֵקֶב לְאִשׁוֹר הַדָּבָר שֶׁיִּפְּסֹק עָלֶיהָ
וְנִגְלֶה כְּבֹד שְׁמוֹתֵינוּ וְנִזְכָּרֵנוּ
יְחִידוּכֵי פִי יְהוָה דְּבַר קוֹל

אִמְרָתָא וְאִמְרָתָא אִקְרָא
כִּלְהֵב שֶׁר חֲצִירוֹ כִּלְחָסְדוֹ
כְּצִיָּה שְׂדֵה יִבְשָׁה חֲצִיר נֶבֶל
כִּי יִרְחַח יְהוָה נִשְׁבֶּה בּוֹ אֵנָּה

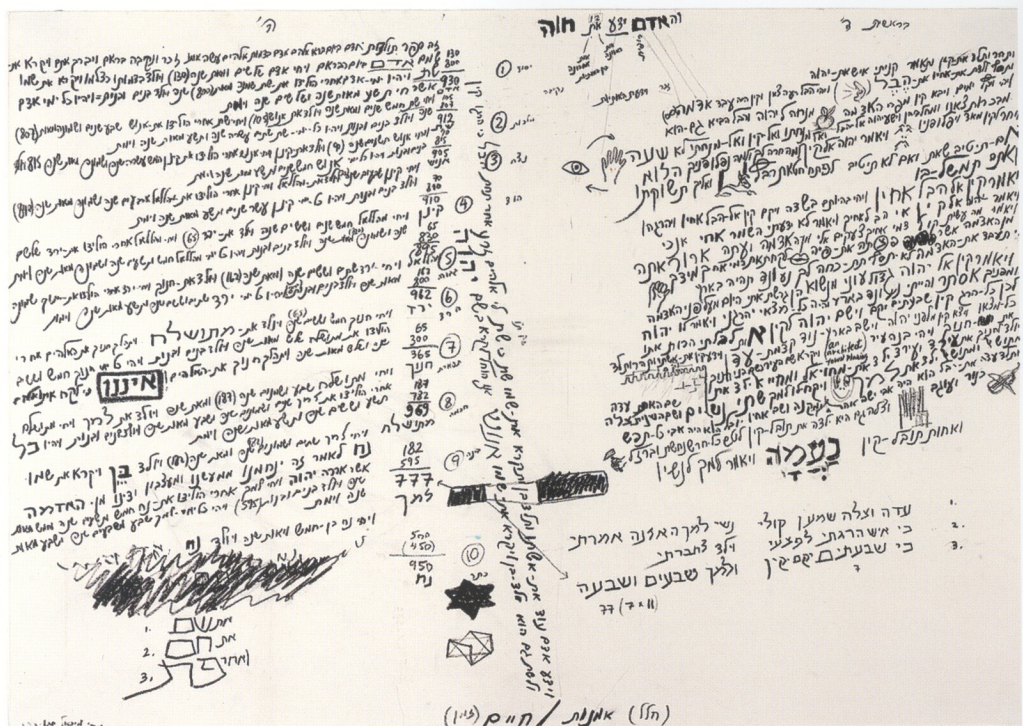
חֲצִיר הָעֵם יִבְשָׁתָהּ
נִבְלָצִי וְדָבַר אֱלֹהֵינוּ
יְקוֹם לְעוֹלָם עֲלֵהךָ

גְּבִהָה עַל יֶלֶךְ אֶתְשֵׁר חֲצִינוּ
הִרְמִיב בְּחִקוֹלךָ מִגִּשְׁתָּהּ
יְרוּשָׁלַם הִרְמִיב אֶלְתֵּירֵי
אֶמְרֵי לְעֵרֵי יְהוּדָה

הִנֵּה אֱלֹהֵינוּ הִנֵּה אֲדֹנֵינוּ
יְהוָה בְּחִקֵּי בּוֹאוֹ וְזִרְעוֹ
מִשְׁכַּח לִוְהָנָה שֶׁבְּרוֹ אֲתוֹ
וּפְעֵל תּוֹלַפְנוֹ כְּדֵעָה

עַד דְּוִידָהּ בְּזִדְעוֹ יִקְבֹּץ
טֵלֵאִים וּבִחְקוֹ שֶׁאֵעִלָּת
יְנַהֲלֵמִי מִדָּד בְּשֵׁעֵלָה

מִים וְשִׁמְיָם בְּזִרְתָּ
תִּכְוֹן לִבְשֵׁל שֶׁפֶר הָאֵדָה
וְשֶׁלֶבֶט לְסוֹגֵב עֵת בְּמֵאֵזָה



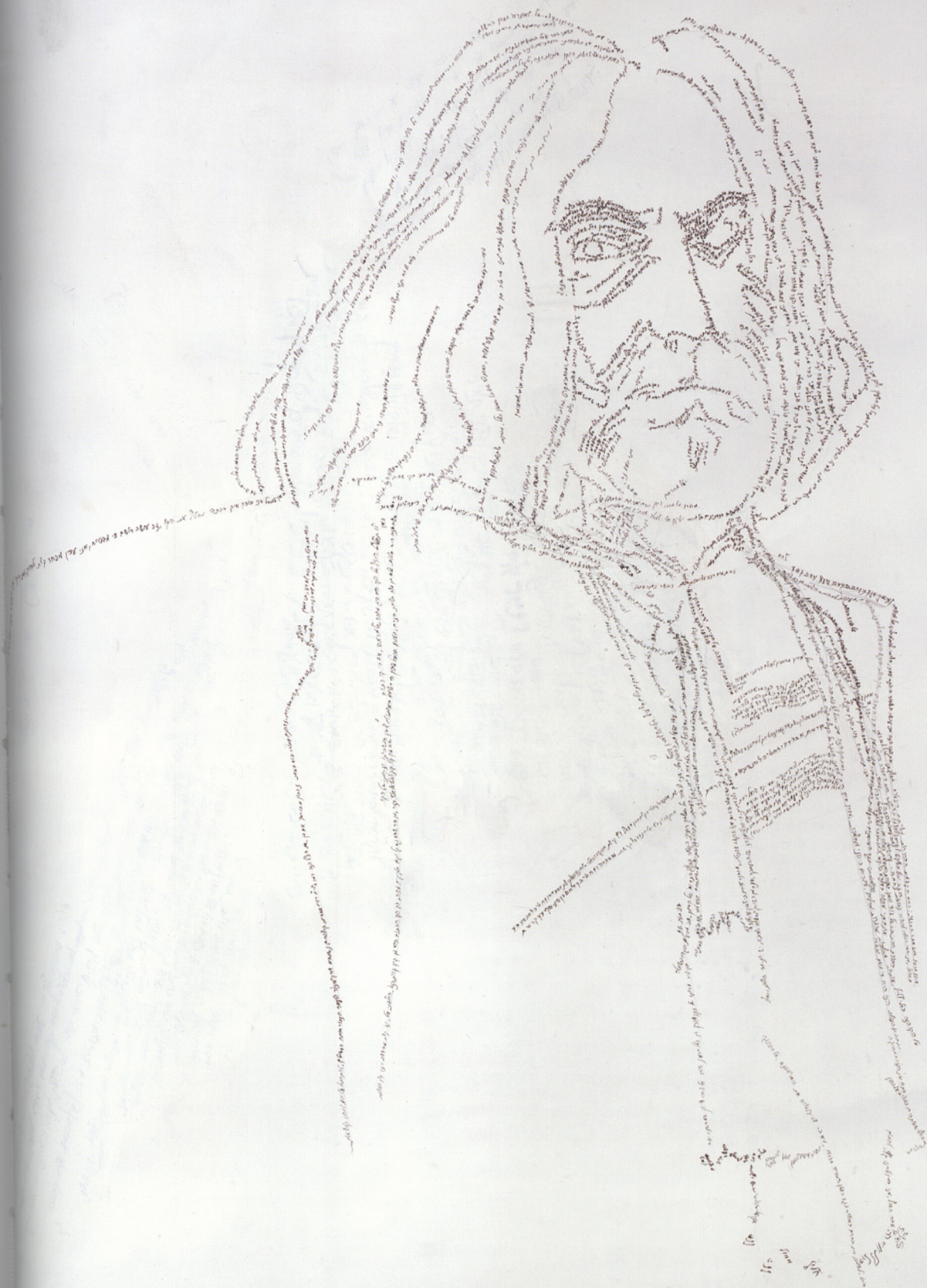
והאדם ידע את חוה
עופרון שמן על נייר
100x67 ס"מ
אוסף משפחת ברנרן, ירושלים
And Adam knew Eve
1978

ממול: נחמו נחמו עמי
(מחוזה לאריה ארוך)
אקריליק ועפרונות שמן על לוח עץ
ושלט רחוב
62x183 ס"מ
Opposite: Comfort Ye, Comfort Ye,
My People (Homage to Arie Aroch)
1978

הנשית: חיים כנגד שפיות דמים. עשרת הדורות בין אדם לנוח הם המקבילה של עשר הספירות המצוינות בטור האמצעי של הדרך. האובססיה הגינאלוגית של המחבר המקראי מקבלת ביטוי בחישוב האריתמטי היוצר באנכיתו דימוי של חשבון בחנות מכולת. אך שני הפרקים, מימין ומשמאל, הם אופנים שונים של ידיעה ("והאדם ידע את חוה"): יצירת אמונת ויצירת חיים. שני אופני ידיעה שהם ניסיון להתגבר על המוות של הפרט: ה"מס" הסופית של "אדם" והמוות של חנוך, המוכרז כמו במודעת אבל שחורה ("איננו"). איחודן של שתי צורות הידיעה, זו של יצר ההולדה וזו של התרבות, מתחילה "בבני אנוש", אלה המתחילים לקרוא בשם ה'. סיפור היוולדם מועתק, על כן, בטור מאונך המקשר בין שני הפרקים.

על כיסוי וגילוי בהעתקה

החירות הפואטית של סגן-כהן מתבטאת גם ביחסו לטעויות. שוב, בניגוד לסופר סת"ם, לאמן מותר לתקן את שגיאותיו. הטקסט, אף כי יש כבוד גמור לדיוק שבהעתקתו, אינו קדוש. יתרה מזו, שגיאות האמן, ובעיקר תיקונו, הן חלק מן היצירה, חותם אישי המוטבע בה. לעתים התיקון נעשה על-ידי מחיקה פשוטה בעזרת כתם שחור של העיפרון על הדרך. לעתים, כמו בעבודה "הנני", הפגם מוסתר בעזרת כתם של טיפקס, שלא רק שאין האמן מבקש להסתירו אלא שהוא אף משמש מעין חותם שעווה נוסרינוני, המצביע על ייחודיותה של עבודה שהיא עצמה העתקה! ולעתים התיקון נעשה בצורה הנושאת משמעות משל עצמה. בנבואת הזעם של מיכה, העבודה שבה פתחנו את הדיון, ובעבודות אחרות (כגון "הללויה", עמ' 116), אפשר להבחין בלי קושי בטקסט קודם המונח באופן מטושטש מתחת לטקסט הקיים. זהו אותו טקסט פחות או יותר, אך בשכבה קדומה יותר, והטקסט החדש מכסה אותו אך גם מתייחס אליו. אין בכתובה שכבתית זו משום תיקון טעות גרידא, אלא הצהרה על





דיוקן לאונרדו דה וינצ'י (פרט)
מתוך מודעת פרסום למדריך טלוויזיה,
ניו יורק טיימס
מיקרוגרפיה, הדפסה על עיתון
26.6x50 ס"מ
Self-portrait of Leonardo Da Vinci (detail)
Advertisement for TV Guide, New York Times
1985

ממול: דיוקן עצמי באותיות
מיקרוגרפיה, דיו על נייר
70x100 ס"מ
Opposite: Letter Self-portrait
1994/96

תפיסת ההמשכיות של עיבוד התמלילים היוצרת שרשרת בין דורית שבלעדית אין שפה ואין תרבות. בלשון הפליאוגרפים זהו פלימפססט (palimpsest), כתב־יד עתיק שנכתב על קלף ומתחתיו כתב־יד קודם שנמחק חלקית.¹⁵ הפלימפססט הוא במובן מסוים תמצית רעיון ההעתקה, שכן בניגוד ליצירה "חדשה", ההעתקה משאירה במכוון את עקבותיו של הטקסט המועתק שקדם לה, וחשיפה חלקית של טקסט זה היא בבחינת תזכורת לצופה, שלפניו "רק" העתקה.

"כתב השכבות" המעניין והאישי ביותר שעשה סגן-כהן הוא "דיוקן עצמי באותיות" (מיקרוגרפיה) שצייר בהשראת הדיוקן העצמי המפורסם של לאונרדו דה וינצ'י. ייתכן מאד, שסגן-כהן הכיר את הגרסה הדיגיטלית של דיוקן זה, שהתפרסמה ב־1985 על עמוד שלם של הגיוורק טיימס, ומול הדיגיטציה הממוספרת בחר להציב מיקרוגרפיה מתומללת. הטקסט המרכיב את המיקרוגרפיה, שהיא עצמה אמנות יהודית מסורתית, הוא לעתים אישי, אוטוביוגרפי ולעתים מכוון כלפי עצמו (כלומר מתאר את עצם הפעילות של הכתיבה הזעירה), אך יש בו גם מלאכת העתקה של שני מזמורי תהילים, היוצרים את שני הפסים על הצעיף המשתלשל מצווארו של האמן: מזמור קלג ומזמור קכט. בעבודה מאוחרת זו (1996) חזר סגן-כהן למעשה ההעתקה כחלק מהותי מן הדימוי העצמי כאדם וכאמן. פרק קלג ("הנה מה טוב ומה נעים שבת אחים גם יחד") הוא חלק מן הדימוי העצמי השעיר שלו: "כשמן הטוב על הראש יורד על הזקן, זקן אחרון שיורד על פי מידותיו". עד כאן הגלוי. ואולם, מתחת למיקרוגרפיה עתירת הטקסט מסתתר, מחוסל־למחצה, עוד טקסט דהוי, בכחול. הקורא הקפדן יזכה לסיועו של האמן ביזוי טקסט מטושטש זה. באחת משורותיו כתוב במפורש שאת הפורטרט העצמי שלו הוא מצייר על מזמור תהילים נ. עם רמז זה יכול המתבונן בעבודה לזהות את ההעתקה הרוחבית של המזמור ואף להיווכח שהוא הועתק פעמיים על אותו דף: בתחתית היצירה המחוקה מופיעים חתימתו של סגן-כהן והתאריך 1994, כלומר שנתיים לפני ביצועו של המיקרו-אוטופורטרט. מעל לחתימה מופיע כתם מחיקה המסתיר אולי הקדשה של האמן למאן דהוא. אפשר לנחש, שסוד התמונה המכוסה של תהילים נ קשור בגיל 50 שסגן-כהן (ואולי אחד מחבריו) הגיע אליו בשנת 1994. בטקסט הגלוי של המיקרוגרפיה בשנת 1996 מזכיר סגן-כהן מחשבות על המוות, עדות לתודעת הקץ שנחשף לה בעקבות מחלתו: "כשאני כבר גובל בחמישים ושתיים, ויש בי תחושת קץ. אסור לי לדחוק אותו כמובן, ולו במחשבה, שזה הדבר החשוב". מלאכת הפלימפססט העדינה הזו, שלא במקרה מופיעה בדיוקן עצמי שלו, עשויה לשמש מטפורה להתמודדותו של סגן-כהן עם השכבות העמוקות בתודעתו, ובמיוחד עם אלה שנטה להדחיק ולטשטש אך צלילות דעתו ואומץ לבו סירבו להעלימן.

את פתרון החידה של הפלימפססטים, של העתקותיו של סגן-כהן ובמיוחד של דיוקן עצמי מאוחר זה, מספק אותו בורחס לקראת סוף סיפורו על פייר מנאר הכותב מחדש את דון קישוטה: "העליתי בהרהורי כי מותר לראות בקישוטה ה'סופי' מעין פלימפססט, שמבעד לו חייבים להישקף – קלושים, אך ניתנים לפענוח – תווי כתיבתו ה'קודמת' של דידנו".¹⁶

15 הפלימפססט, כפי שהדגיש ז'אק דרידה שוב ושוב, הוא צורת כתיבה/מחיקה המשאירה עקבות ובכך מבטאת את דרמה שמעו של עצם פעולת הכתיבה, הריסה וכתיבה מחדש. העקבות שהכתב הקדום יותר מותיר אחריו הן בהכרח לא מודעות כשם שלוח התודעה של רוחנו כולל עקבות של תודעת העבר שהוחלפו על ידי תודעת ההווה והודחקו אך לא נמחקו על ידה. רולאן בארת עסק בפלימפססט בהקשר של האמנות הפלסטית, למשל אצל סיי טוומבלי. לא אכנס לדיון העשיר של השניים ברעיון המחיקה, שכן דומני שאצל סגן-כהן לא המחיקה עצמה היא העיקר אלא הרב־שכבותיות המתקשרת לתפיסתו המיוחדת את ההעתקה, אותה מלאכת חזרה ("שניה") שהיא מצטברת וממחזרת במהותה.

16 שם, עמ' 49.