

הערה על בעין החתול לחביבה פדיה ועל הלא־אנושי הבדיוני*

נעם גל

חיות מעולם לא עזבו את שולי הכביש שבו דוהרות התרבויות המערבית, הישראלית והעברית. לא מכבר כתב מאיר ויזלטיר בעניין זה:

היו לך משוררים שחלמו
לכתב את המלה ציונות בשיר
ושתראה נכונה, ובמקומה.
אז עשיתי זאת,
ואפילו זוגתי לה תאר ופעל.
אך לא זה החלום שלי.

ברגע זה, אני שואל את עצמי,
איך מניחים בשיר
חתול דרוס על הכביש,
ושיראה נכון
לא פתטי,
לא מבכיא.¹

ויזלטיר אינו רק מסב את תשומת לבנו אל השולי ביותר, זה שאפילו אין בו חיים כדי להעיד על כך שמדובר בחיה; הסבת תשומת לב שכזו היא מעשה חשוב המרחיב את ההומניות שלנו, יסכימו קוראים ככותבים, והיא אכן מתרחשת לא פעם בשירה ובספרות. אך ויזלטיר עושה יותר מכך, הוא מזכיר לנו שחיות לא מופיעות כך סתם בתוך יצירת אמנות; מישהו שם אותן שם. להניח זו הפעולה המטרידה כל כך את המשורר בבואו לכתוב על החתול הדרוס, שכן הוא יודע שלא מדובר במשהו או במישהו שהוא יכול לכתוב עליו; את גופת החתול המעוכה, שאיש לא שם לבו אליה, יש להניח בתוך שיר כדי שאפשר יהיה להתחיל לדבר עליה, להצביע עליה. כל פעולה אחרת תהיה פתטית. כשאנו מדברים על החיה שבספרות ובאמנות, כך מזכיר לנו ויזלטיר, אנו קודם־כול מדברים על מה שהניחו ביצירה, כלומר על דמות, מעשה ידי אדם, מעשה אותן ידיים שלקחו והניחו,

* אני מבקש להודות למערכת מכאן ולקוראי הגרסאות הקודמות של מאמר זה על תרומתם הנכבדת לגיבושו ולפרסומו.

1 מאיר ויזלטיר, "עוד חתול", מרודים וסונטות, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2009, עמ' 15.

הניחו במקום. לשירו של ויזלטיר, ובמיוחד לשורות שעסקתי בהן כעת, יש בוודאי עוד צדדים רבים: הנחת הגווייה כקבורה; ההנחה "הנכונה" כמנוחה נכונה; התאונה שהתרחשה בעבר ושאלת המשורר הנשאלת ברגע הזה; הנקודה ההחלטית בסוף השיר – ולא סימן שאלה – כסגירת השאלה בפני הקורא והשאלתה למשורר לבדו; ההקבלה בין אירועים שונים שהתרחשו בזמן עבר – דריסת החתול והניסויים שבוצעו ביצור "ציונות"; והרשימה עוד ארוכה. את מחשבת החיה הכתובה כדמות ספרותית אבקש להשאיר תלויה ועומדת בבואי להתייחס אל אחת היצירות המעניינות והחשובות ביותר לטעמי שנכתבו בעברית בנושא החיה והגבול בינה ובין האדם.

ספרה של חביבה פדיה בעין החתול² מתאר בסדרה ארוכה של רשימות רשמים מחיי המחברת באחת מן השכונות העניות של באר שבע. הרשימות מוקדשות ברובן לתיאור חתולי הרחוב של השכונה והאופן שתופסות אותן דמויות אנושיות מן ההווה ומן העבר: מהוגי דעות יהודים מן הרנסנס ועד לוטרינר העירוני של באר שבע דהיום, דרך מבטה של פדיה עצמה על החתולים בביתה. בעין החתול הוא יצירה חשובה מכמה טעמים, שיש לפרטם ולהבחין ביניהם משום שמהות היצירה כולה טמונה בארגון־מחדש של סדרי חשיבות ובהבאת קריטריונים חדשים לקביעה "מהו חשוב". קודם־כול, בעין החתול מבקש להסב את תשומת לבם של קוראים וקוראות לחיה, ובמיוחד לחיית המחמד. אמנם חיות, או בעלי חיים כפי שאנו מכנים אותן בצביעות כמו היו חייהן קניינן, זוכות כבר זמן־מה למקום ולמחשבה בשיח הפילוסופי והספרותי המערבי, אולם בזירה התרבותית העברית אין הדברים כך. את החיה ואת הבעיה של החיה פוגשים קוראי העברית העכשווית לעתים נדירות יחסית (כוונתי לספרות מקור, כמובן).³ מצב זה אין הוא ייחודי לחיות; רשימת המושאים הנשכחים/המושכחים מן התרבות העברית העכשווית ארוכה יותר. השכונות הזו של החיה למושאים שוליים אחרים בשיח התרבותי העברי – כמו למשל מחוסר־הבית – היא אחד האלמנטים הבולטים בספרה של פדיה, וגם מכאן חשיבותו. הספר מפגיש, בין השאר, התבוננויות על עניי באר שבע עם מבטים על חתולי הרחוב שבה. המפגש הזה משייך את החתול ואת ההומלס אל אותם השוליים של המחשבה המודרנית בכלל ושל הכלכלה הקפיטליסטית בפרט; הוא ממקד את תשומת הלב בשותפות הגורל של החיה ושל קבוצות אדם מסוימות אשר מודחות ממשבצת האנושי־הלגיטימי, על רקע אותו נראטיב סיבתי שהועיד לכל אחד מן השחקנים המוחלשים הללו את מעמדו הנחות. זוהי למעשה גישתה הסביבתית המרתקת של מחברת בעין החתול, גישה שלפיה אין לתפוס

2 חביבה פדיה, בעין החתול, תל אביב: עם עובד, 2008. ציטוטים ללא ציון המקור לקוחים ממקור זה.

3 חיות הופיעו בסיפורת העברית בין השאר במרכז יצירותיהם של עפרה ריזנפלד (השומרים ברחו, 1992), של יעל הדיה (שלושה סיפורי אהבה, 1997), של משה יזרעאלי (איימוס ואחרים, 2001), ושל מאיר שלו (יונה ונער, 2006) – אך אלו הם מקרים בודדים. גם בתחום ביקורת הספרות נעשתה עבודה פרשנית מועטה ביותר על דמויות של חיות המופיעות בספרות העברית העכשווית (אלו שאחרי "בלק" של עגנון). ראו למשל רשימתה של אלאונורה לב על חתולים ביצירתו של עמוס עוז (קשת החדשה 2 [2002], עמ' 62–68). עם זאת, העניין בשאלת יחסי אדם־חיה בספרות (גם אם לא בזו המקומית) עולה לאחרונה בישראל ולכך הוקדש יום העיון השנתי של המגמה לספרות השוואתית באוניברסיטת חיפה שנערך במאי 2010. כמו כן, ראו את הכתבות המתפרסמות בנושא באתר אנונימוס – עמותת לקידום זכויות בעלי חיים: www.anonymous.org.il.

את החיה במנותק מן "החיות" האחרות המקיפות אותה או מן ה"טבע" המקיף אותה (מזבלה, כביש, אחורי בית כנסת).

כמובן שאין הספר פורש את כל הבעיות של החיה ושל הקטגוריה שלה במחשבה האנושית; אין הוא מתיימר לעשות זאת, בוודאי שלא לגבי החיות כולן, מכל זן ומין. החיות בבעין החתול הן קודם-כול חיות-מחמד, אלו המגודלות או נזנחות על ידי אנשים ומשתתפות באופן פעיל, פוזיטיבית או נגטיבית, בהרכבת המושג "בית" בתרבותנו. מבטה של פדיה על חייה התחתונים של העיר הדרומית נובע, באופן מוצהר, מסיפורה האישי ומגעיה עם החתולים והכלבים בביתה ובשכונתה. החשיבות של ספרה באה גם מכאן, מאותה תזכורת שהחיה היא חלון וראי שאפשר באמצעותם לראות-מחדש, לראות-יותר, את העולם הסובב אותנו. הרשימה הפותחת את בעין החתול מתחילה במילים: "שחורה לימדה אותי לראות חתולים" (7), ומספרת כיצד "מבט חודר ומרוכז" של חתולה שחורה בליל סערה שינה כליל את תפיסת עולמה של המחברת:

מאז אותו רגע ארוך של ראיית החיה פנים אל פנים התחלתי לראות חיות בכל מקום. ובכל מקום שבו היה נדמה לי ברפרוף שאולי עבר שם חתול אחד גיליתי עשרה, ובכל דממה של רעש העיר הבלתי פוסק התחלתי לשמוע צוויחות גורים קטנים, ובכל בית קפה או מסעדה גיליתי את מעמד התת-פועלים, חתולים חרוצים המשוחחים בדרכם עם הסועדים בנסותם להרוויח משהו לעצמם מן הארוחה הנאכלת לעיניהם. בכל שוק ראיתי אותם משוטטים שוקדים על איסוף מזונם. התחלתי לראות חתולים כפרטים, להבדיל ביניהם, לקרוא אותם בשם. לא חשבתי שאי פעם אכתוב עליהם או שיהיה לי דיבור אתם. תחילה לא הבנתי שעניי נפקחות אליהם. היו הם כניצוצות הרחוקים של ההילה שנלוותה לשחורה שלאט לאט הרחיבה את שדה הראייה שלי. התבוננתי בה בתמיהה ובהשתאות. מעולם לא צילמתי אותה. היא נשארה בתחום האגדה. סמויה בלתי-מתועדת פקחה את עיני לראות את הנעלם. (8-9)

בקטע קצר זה טמונים לא מעט מן המרכיבים המשמשים ביצירה כולה: הקריאה הפוליטית הברורה לדה-אובייקטיפיקציה של החיה כמכלול הניתן לקטלוג ("לראות חתולים כפרטים"); ההקבלה בין חתולי הרחוב לקבצניו באמצעות סימון הפעולות הבסיסיות של ההישרדות במרחב העירוני ובאמצעות השימוש בקטגוריות כלכליות ("מעמד הפועלים"); השפה הפונה סימולטנית אל פרקים שונים בהיסטוריה של העברית ("כניצוצות הרחוקים" לעומת "שיהיה לי דיבור אתם"); הביקורת הפנימית והבלתי-מתפשרת כנגד כתיבת היסטוריה כסימוכין וכטקסט שיש לו סימוכין ("בתחום האגדה"); והשאיפה לספר את סיפורם של אלה הנמצאים מתחת לרדאר של ההיסטוריה האנושית ("סמויה בלתי-מתועדת") בלי להנציחם, בלי לעשותם סימן. אולם, מעל לכל אלה נמצאת, בראש ובראשונה, השתנות מבטה של הכותבת. עוד אשוב אל הנושא של המבט על העולם ועל החיה.

כל אלה מוצגים בספרה של פדיה תחת החלטה פואטית מוצהרת: בתיאור דמויות של אנשים היא משתמשת בבדיון (fiction) ואילו בתיאור דמויות לא-אנושיות, קרי החתולים והכלבים של בעין החתול, משתמשת המחברת בתיאור תצלומים (לא בתצלומים עצמם), בעובדות בלבד שהן לדבריה פרי "מחקר והתבוננות". הבחנה פואטית זו תהיה נושא מאמרי. אבקש

לחקור את מקורותיה ואת השלכותיה של הבדלה זו, וכן להתחקות אחר החיכוך שנוצר בינה ובין הקוד האתי־הסביבתי של פדיה, שלפיו אין להפריד בין מצבם של חתולי הרחוב למצבם של שאר דרי הרחוב. באמצעות המפגש עם החיה פדיה מתארת עיר־נסתרת־מעין, שבה נמצאים כלבים משוטטים, גורי חתולים דרוסים והומלסים המחכים מאחורי אטליז לשאריות היום; שם נמצאים הנשי, המזרחי, ה"פסיכי", הדתי, המיסטי; שם מטושטש גבול מהותי, שאותו, כך ארצה לטעון, מניחה המחברת חזרה במרחב הפואטי – שם "האנושי" יהיה בדיוני וה"לא־אנושי" יהיה אמתי או טבעי, חד וחלק. את החיכוך הזה בין ההשוואה האתית להבדלה הפואטית אצל פדיה ארצה לבדוק באמצעות בחינת המכשיר הספרותי המשוכלל והמנוצל ביותר להבחנות בין יצורים אנושיים לאחרים, ואף להבחנה בין הספרות לחיים – האנשה. בדיקה־מחדש של הפרקטיקה הספרותית הזו תוכל אולי לשפוך אור על יצירתה של פדיה, ובפרט על המתח שמתקיים ביצירה זו בין אתיקה סביבתית לפואטיקה סביבתית.

באופן טבעי, הספר מזמין קריאה המתמקדת בתפקיד החיה בו, או לפחות קריאה של תפקידיה הנסתרים והגלויים של החיה בעולם האנושי שמציגה לפנינו פדיה. בסוג קריאה כזה לא קשה להיסחף אל קריאת החיה הספרותית של פדיה במסגרת השיח הנרחב על זכויות בעלי חיים. אני דווקא שואף לקרוא את בעין החתול כטקסט המאיר באור שונה את האדם של פדיה, או במילים אחרות, לקרוא את בעין החתול כטקסט שגלומה בו האפשרות לראות מחדש את האנושי דרך הלא־אנושי, לראות עד כמה רחבים יותר גבולותיה של הקטגוריה "אנושי", עד שהם מכילים כל יצור המתואר בספר. אני מכוון לכך שיצירה זו אינה משמעותית להבנה או להרחבה של שיח זכויות בעלי החיים; אולם דחוף לא פחות לשאול איזה אדם ואיזו ספרות יש לנו בסביבה עתירת חיות כספר זה, כלומר, כיצד תשומת הלב המיוחדת של פדיה לחתולי העיר תורמת להבנתו של "אנושי" סביבתי. פרשנות ספרותית המתמקדת ביחסי אדם־חיה מן הזווית של שיח זכויות בעלי חיים, מבקרת לא פעם את יחס האדם אל החיה על בסיס ההנחה כי יחס זה מעצב, ואף מייצר, את האפיסטמה הנחותה של החיה; זו הנחה נכונה וחשובה אשר הוכחה במחקרים רבים במהלך מחצית המאה האחרונה. אני מבקש, עם זאת, לקרוא את יצירתה של פדיה דווקא בעזרת ההנחה, הנודעת לא פחות, שהאדם גם הוא אפיסטמה מעוצבת ומיוצרת על ידי כוחות ושדות שיח שונים. בכך, למעשה, שותפים החיה והאדם לאותו גורל – שניהם, גם אם במידה משתנה, פרי יצירתם של בני אדם, ובמיוחד של סופרים, ולכן הם חולקים מרחבים טקסטואליים ותרבותיים חופפים. אם כן, כיצד מבחינה פדיה בין חתולים לאנשים והיכן היא אינה מבחינה ביניהם? מדוע זה כך, ומה ההשלכות של מצב כזה על הבנתנו את הספרות ועל הבנתנו או, נכון יותר, ראייתנו את הסביבה שלנו? והאם באמת קיים הבדל פואטי בין ההתייחסות לאנשים ובין ההתייחסות לחיות ביצירתה של פדיה? שאם לא כך, האם "השוואת המוכפפים" שנוקטת בה פדיה עודה מנוגדת להבחנה הפואטית בין חיות לדמויות בבעין החתול, או שמא האחדת־אחרויות כזו אינה אלא סימפטום של חוסר היכולת, בסופו של דבר, לכתוב ספרות על חיות ללא בדיון, כלומר לכתוב על חיות בלי להאנישן?

הספר בעין החתול, כאמור, אינו מספר רק על חתולים. עולות בו תמונות ודמויות רבות מחיי המעמדות הנמוכים של באר שבע דהיום, לצד קריאות וציטוטים מכתביהם של הוגים יהודים שונים אשר נגעו בסוגיית החיה הן בהלכה, הן במיסטיקה והן בהיסטוריה של יהדות התפוצות. עם זאת, שם הספר מכוון אל החתול – החתול יהיה מרכז הספר והספר יתבונן במרכז ("בעין") החתול. הספר, על אף שמו, לא נכתב מעיני חתול; בין החתול ובין האדם מפרידה כתיבתה של פדיה, והפואטיקה המבחינה בין חיות לאנשים מלווה את הקוראים לאורך היצירה כולה, עד שבסופה היא מופיעה במוצהר. את הספר חותמת רשימת תודות:

הספר הזה הוא פרי התבוננות ומחקר במשפחות רבות של חתולים ובדיקת הסביבה האורבנית כסביבה רעילה. המידע על החיות כרוך בהסתכלויות של שעות רבות ובמעקב אחרי חתולי רחוב החיים במשפחות ובקבוצות. אף על פי שבספר הזה נחתכים צירים של כמה מהלכי חשיבה והסתכלות וחלקם דמיוניים, הרי שצירים אחרים עוסקים בתיעוד לשמו. התייחסתי לסיפורים על חיות הרחוב במצב האורבני כאל סוג של עדות שאפשר לנתח אותה ולדון בה, אך לא לייצג אותה להמצאות דמיוניות. [...] הדמויות הנזכרות בספר חלקן אמיתיות וחלקן בדויות, וגם הדמויות שיש להן אחיזה במציאות, רבים בהן הדמיון והיצירה על המציאות, וכל המחפש קשר שכזה דינו להיכשל – שכן כולם תושבים בעולם הבדיה. (365)

פדיה מבהירה לקוראיה שהחתולים בספרה – שחורה, האפור המלך, עדינה, הפרעונית, פושקין, שדר, מורג'אן, בובה – הם עובדות, שמות אמתיים של חתולים אמתיים, בשר ודם, חלקם כבר אינם בחיים אבל לכולם רפרנס ברור במציאות, זו שמעידה עליה המחברת (וזו שמעידה על המחברת). מנגד – מרגול, ידידיה, רוזה, ויקי וד"ר סרגיי הם דמויות אנושיות בדיוניות. זו הבחנה משמעותית. זו הבחנה משמעותית משום שהיא גוזרת את ההבדל בין חיה לאדם מן ההבדל בין החיים לספרות. על חיות פדיה מעידה אך על אנשים פדיה מדמיינת; הן במציאות בעוד הם בטקסט לבדו. זו הפעלה חזקה ביותר של ההבחנה הלשונית בעברית בין חיות (מן החיים) ובין דמויות (מן הדמיון).

הבדלה זו באה לידי ביטוי גם באופן ההבעה המשתנה לאורך הספר. ברשימות המובלות על ידי דמויות אנושיות יש סיפור, עם פעולות אנושיות, רובן בזמן עבר, עם דיאלוגים חיים, עם אירוע של ממש – כל מרכיבי הבדיון (fiction). למשל, סדרת הרשימות המצמררות המתארות את העימות בין רוזה והמחברת ובין הוטרנר העירוני ועיריית באר שבע היא נראטיב שיש בו דמויות ופעולות עוקבות. לדוגמה, אחת מן הרשימות בסדרה זו, "הוטרנר העירוני", מתארת את נסיעתה של המחברת עם רוזה לתחנה הוטרנרית העירונית במטרה לנסות ולשחרר את כלביה של רוזה מהסגר. הרשימה נפתחת כסיפור פשוט – "בשעת צהריים מוקדמת הופיעה רוזה מדוכאת" – ונחתמת בזעקותיה של רוזה כלפי ד"ר סרגיי, הוטרנר העירוני: "למה אתה כל כך אכזרי? מה היית אומר אם היו פורצים לך לבית ולוקחים את הילדים שלך לבית סוהר?" (80-81). הבדיון מאציל רגש על פני הדמות – "הופיעה מדוכאת" – ונותן בפיה דיבור ישיר. מנגד, רשימות המתמקדות בחתול מסוים, או בתיאור מנהגיהם של חתולים, או אף בהרחבת הידע הכללי של הקוראים לגבי החתול

(כמו הרשימות המסבירות את הזיקה המיוחדת בין החתול למקום או אלה המסבירות את אופני האמהות של החתולות), אין הן מספרות דבר ודבר בהן אינו בדיון. כך, למשל, נפתחת הרשימה "צבעים": "צבעים הם אחד מסימני ההיכר החשובים של שושלות החתולים" – והיא ממשיכה עד סופה באותו סגנון. בעיני החתול הוא מעשה מרכבה של רשימות מזן זה ורשימות מן הזן האחר, וכן של רשימות שמעורבים בהן שני הזנים, אך ההבדלה עקבית. הבדיון מוקצה לטיפול של פדיה בבני אדם ואילו התיעוד מוקדש לחיות בלבד. אין צורך בהיכרות עם מאפייניהן של סוגות ספרותיות שונות כדי לחוש בהבדל חריף זה בין רשימות שמספרות סיפור ובין אחרות המתארות, מסבירות ומצטטות.

במבט ראשון סבורים אנו שהסופרת דווקא מבקשת לטשטש את ההבדל בין חתול רחוב להומלס באמצעות הצבעה על עול ההישרדות שמרעיפה כלכלת ישראל על אנשים מזן מסוים ועל חיות מזן מסוים. אולם בקריאה נוספת עולה שההבדל בין הצורות הספרותיות שפדיה בוחרת בהן להתייחס לחיות ולבני אדם צובע את היצירה כולה באור אחר. אפשר וסיבת ההבדלה נעוצה בעצם המחשבה על טבע ועל מושג "הטבעי" רק על דרך הניגוד: הטבעי אינו מלאכותי, טבע אינו עיר, חיה אינה אדם, חיה אינה מכונה וכיוצא באלה ניגודים, המרבים להופיע בבעיני החתול: הכלב, לדוגמה, מופיע בספר פעמים אינספור, וכמעט בכולן מטרתו להסביר מה החתול אינו עושה או מה אינו מאפיין את החתול (הרשימות "מקום ואדון", "מקום ודרך" ו"עור החתול", למשל, מפרטות את הניגודים בין תכונות הכלב לתכונות החתול אגב הסתמכות על תצפיות אישיות ועל דברי חכמים). אין ניגודים אלה נגזרים דווקא מהנחות ביולוגיות או אנתרופולוגיות לגבי השאלה "מהו אדם?" – הנחות שיש להן היסטוריה ודומיננטיות שלא כאן המקום לפרטן; אלו ניגודים שמוצאם בשפה, בתרבות, בפולקלור, ומכאן שהם גם עניינה של פרשנות ספרותית.

תפיסת הטבע והמשגתו על דרך הניגוד היתה מצויה כבר ביוון העתיקה, מאות רבות של שנים טרם הפיכת הטבע לדבר־מה הנתפס רק באמצעות שיטות של מדידה. כפי שמסביר סטנלי רוזן בקריאותיו את אפלטון: "בכל התקופות, כבר מאז העת העתיקה, טבע הוגדר על דרך הניגוד, כהפך של משהו".⁴ טבע, או *physis* (φύσις), הוגדר בקרב היוונים המוקדמים

Stanly Rosen, "Remarks on Human Nature in Plato", Robert S. Cohen and Alfred I. Tauber (eds.), 4 *Philosophies of Nature: The Human Dimension*, Boston: Kluwer Academic Publishers, 1998, p. 151. התרגומים במאמר הם שלי, אלא אם צוין אחרת, נ"ג. קיימות גם קריאות אחרות בהתפתחות מושג הטבע במחשבה היוונית; חוקר הספרות והתיאולוג סי. אס. לואיס טען כי להתייחסות אל הטבע כ"דבר" שחייב להיות לו "הפך" קדמה התייחסות אחרת אל הטבע כאל כוליות שדבר לא חורג ממנה. ראו: Neil Evernden, *The Social Creation of Nature*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992, pp. 18-21. חוקר אחר, ג'פרי לוי, אמנם מסכים עם הטענה כי תפיסת הטבע של היוונים החלה ממושג כללי המתייחס אל כל דבר קיים באשר הוא, אך מדגיש כי היה זה שלב מוקדם בהתפתחות היחס אל הטבע שנועד להנגיד בין הקיים ובין הלא־קיים, שהוא האל־טבעי של האלים וכוחותיהם. Geoffrey E. R. Lloyd, "Greek Antiquity: The Invention of Nature", David Inglis, John Bone and Rohda Wilkie (eds.), *Nature: Critical Concepts in the Social Sciences* 1, London: Routledge, 2005, pp. 29-46. כפי שמסביר ז'ראר נדאף, תפיסת מושג הטבע בעת העתיקה נחקרה רבות, וההיסטוריה של מחקר זה בפני עצמה מושפעת מאידיאולוגיות שונות כלפי סביבה וכלפי טבע, בנות זמנם של החוקרים. ראו: Gérard Naddaf, *The Greek Concept of Nature*, New York: SUNY Press, 2005.

כמה שנמצא תמיד, כמה שצומח וגדל בעצמו, כמה שעל ידי צמיחה הוא מופיע והופך לנראה בעולם. כבר כאן, בהגדרה מסוג זה, אפשר לראות את היחס המורכב שעשוי להיות בין הטבע לאדם ובין הטבעי לאנושי. מחד גיסא, הטבע נתון תמיד ולכן כל מה שהוא מעשה ידי־אדם הוא מניה וביה לא־טבעי. מאידך גיסא, האדם עצמו הוא מקרה פרטי של הטבעי משום שהוא מופיע וצומח, ויש לו חיים (האדם עצמו, אצל היוונים ומאוחר יותר גם אצל ההוגים הנוצריים, אינו מעשה ידי־אדם אלא מעשה הבריאה, מעשה ידי־האל/ים).⁵ כלומר, מושג שנתפס מראשיתו על דרך הניגוד כבר בעצמו מכיל מה שעשוי להיתפס כפרדוקס. הדואליות בהגדרת הקטגוריה של "הטבעי", זו שמצד אחד מכילה את האדם כחוליה בדימוי הרצף שהיא נסמכת עליו ומצד אחר מציבה את האדם מחוץ לה כמי שמתבונן בה ועושה בה שימוש – מאפיינת את המחשבה המערבית על מהות האדם משחר התרבות היוונית ועד ימינו אנו.⁶ אותה דואליות מקשה על חוקרי ההגות היוונית בני זמננו בבואם להציע הגדרה עקבית למושג הטבע בעת העתיקה,⁷ כפי שהיא מקשה על ההוגים בעת המודרנית לעדכן את מושג ה"טבעי" בלי שיילכדו במסקנה ש"טבע הוא הכול וכל דבר הוא טבעי". הקשיים הללו בהגדרת מושג הטבע מובילים רבים להיצמד למבנה המחשבתי הניגודי בבואם לשאול היכן ממוקמת החיה והיכן ממוקם האדם ביחס לעולם.⁸

5 במחשבה היוונית המאוחרת מופרד ה"טבעי" של הטבע – החי והצומח למשל – מן ה"טבעי" של האדם באמצעות מודל תהליכי: ה־*physis* חל על כל הדברים שצומחים ומתפתחים (עץ ועובר), אך לאחר הלידה (הן של חיה והן של אדם) נוספים ל־*physis* ערכים נוספים (כגון ה־*psyche*) שמשנים אותו, הגם שהם משמרים את תכונת ההתפתחות. ראו: A. A. Long, *Stoic Studies*, Berkeley: University of California Press, 1996, pp. 237-239.

6 Tim Ingold, "Introduction", *What is an Animal?*, Tim Ingold (ed.), London: Unwin Hyman, 1988, pp. 1-16. כפי שהראו חוקרים רבים, דארווין לא היה נקודת המפנה בתפיסת האדם כחוליה ברצף ביולוגי־סביבתי נתון, גם אם השפעת מוצא המינים על המחשבה והתרבות המערביות היא חסרת תקדים, במיוחד בכל הנוגע ליחסי אדם־חיה. לדיון נוסף בדואליות של יחסי האדם והטבע ובמיוחד באופן שבו דואליות זו מקשה על הפילוסופיה בת זמננו לנסח מושג מעודכן של "טבע" ושל "סביבה", ראו Wayne Ouderkirk, "The Very Idea of Wilderness", *Land, Value, Community: Callicott and Environmental Philosophy*, New York: SUNY Press, 2002, pp. 279-288.

7 Lloyd, הערה 4 לעיל, עמ' 44.

8 הפילוסופיה בת זמננו שעוסקת בקטגוריה של החיה וביחסי אדם־חיה גם היא אינה משוחררת לחלוטין ממבנה מחשבתי ניגודי בין האדם לטבע, אף בעבודות המבקרות את עצם הניגוד הזה. דוגמה הולמת למגמה זו היא עבודותיהם הבולטות של מרטין היידגר, ג'ורג'יו אגמבן וז'אק דרידה, המשמשות כסימוכין חוזרים ונשנים בטקסטים רבים כל כך הנכתבים באחרונה בשאלת החיה. מכיוון שאין ענייני כאן בפרישת ההיסטוריה של התפתחות מושג הטבע אלא רק בהפניה לאחד משלביו המוקדמים שיוכל להאיר את הקריאה בעבודתה של פדיה, אין זהו המקום להעמיק את הדיון בהישרדותה של מחשבת הניגוד בין אדם לטבע, במיוחד בפילוסופיה של שאלת החיה בעת הנוכחית. אפשר ודיון מעמיק יותר יתחיל בקריאת שני טקסטים שלטעמי מציעים כלים תיאורטיים חדשים לסוגיות כמו אלו שיועלו במאמרי, באופן שאינו משכפל את המחשבה הניגודית על הטבע אלא מעדכן אותה ביחס לתהליכים גלובליים של סיפוח המשאבים הטבעיים, תופעות הטבע, זנים בטבע וכיו"ב לתוך התרבות והכלכלה השליטות. כוונתי למאמרו של סלבוז' ז'יז'ק "Nature and Its Discontents", הממקם את מושג הטבע בתגובה לתיאוריה מרקסיסטית, לעבודתו של פרויד על התרבות ולמשברים הסביבתיים האחרונים (ראו Slavoj Žižek, "Nature and its Discontent", *Substance* 117, 37, 3 [2008], pp. 37-72). כמו כן, ראו מאמרו של דיפּש צ'קרברטי "The Climate of History: Four Theses", אשר בקריאה מקבילה

לבד מן הניגוד בין טבע לאדם, מקשרים חוטים נוספים בין המחשבה הקלאסית למחשבה הכותבת את בעין החתול. בעת העתיקה סומן הניגוד בין הטבע לאדם בגבול השליטה של האדם על עצמו ועל סביבתו, ועל כן היה הטבע נתון למאמצי האדם להסדירו, להתאימו לצרכיו ולהכפיפו לרצונותיו; גבול השליטה הזה היה גבולה של העיר, הפוליס. כפי שמסביר סטיבן סקאלי: "שם-התואר 'פראי' או 'בר' נגזר מן המילה *agros* שמשמעה 'שדה', כלומר השטח המובחן מן העיר, ה'חוץ' של העיר" (מכאן, לפי סקאלי, מן ה- *ἀγρός*, נבעו המילים *aggression* ו-*agriculture*).⁹ הפוליס היתה פסגת הישגיו של היווני בשליטה על הטבע ובהסדרתו של העולם וארגונו, ועל כן כל מה שצורתו אינה סדירה, צפויה וניתנת לשינוי או לשכפול הוגדר כ"חוץ" והודר מן התרבות. אין משמעו של כל זה שלא נמתחו בין אדם לטבע קווים מקשרים ולא נמצאו מכנים משותפים, אף בשלבים המוקדמים ביותר של רעיון הניגוד בין שתי צורות קיום אלה; אדרבה, בפילוסופיה היוונית העוסקת בניגוד זה נוכל למצוא טענות שמחשבה מערבית בת ימינו עודה דוחה ברוב המקרים (כמו תפיסת הסטואיקונים את כל היצורים החיים – אדם וחיה כאחד – כבעלי תפיסה עצמית או בעלות-עצמית, גישה שאינה רחוקה ממושג הסובייקטיביות המודרני).¹⁰ למכנים משותפים אלה מתלווים כידוע דימויים אינספור מן האמונות והאמנויות העתיקות המערבות אדם וחיה או אדם וצמח. אולם חוקרים רבים יסכימו כי רעיון הניגוד בין הטבע לאדם, על אף פיתוחיו (שרבו והלכו עם "התקדמותה" של התרבות הרחק מן הטבע), נותר בעינו באופן בסיסי ביותר במרבית התרבויות המערביות. אני סבור שחשוב לשים לב להתחלות של מחשבת הניגוד בין אדם לטבע כשאנו נפגשים עם מקרה אחד – טקסט אמנותי בן זמננו – המאשר את הישרדותו העיקשת של ניגוד זה בתרבות. פדיה אמנם מבקשת לכאורה להתרחק מן המחשבה המערבית כמקור לתפיסתה את מושג הטבע, ובוודאי שאינה שואבת את השראתה או את הסימוכין לרשימותיה רק מן המסורות האירופיות. אפשר כמובן לקרוא את בעין החתול בעזרת מסורות רעיוניות אחרות זולת זו היוונית הקדומה. אולם כבר בראשית הספר, נוכל לאתר את זיקתה למקורות הקלאסיים-המערביים של המושג "טבע":

לזו של ז'יז'ק מזכירנו כי כל התמודדות תיאורטית עם מושג הטבע כיום חייבת לעבור דרך שינוי התייחסותנו אל מושג ההיסטוריה או, ליתר דיוק, ניעור אמיץ של הצירוף הפרדוקסלי (כך מסתבר) "היסטוריה אנושית". ראו *Critical Inquiry* 35, 2 (2009), pp. 197-222.

9 Stephen Scully, "The Nature of the Gods and Early Greek Poetic Thought", Robert S. Cohen and Alfred I. Tauber (eds.), *Philosophies of Nature*, הערה 4 לעיל, עמ' 165.

10 ראו את דיונו של לונג בכתביו של היירוקלס על המושג: Long, "oikeiosis", הערה 5 לעיל, עמ' 250-263. חשוב לציין שלא מדובר בתפיסה נאיבית המאצילה את תחושת העצמי האנושית על בעלי חיים; היירוקלס, כפי שמראה לונג, התייחס באופן טכני למדי לאמצעים שבהם החיה מזהה את עצמה ואת כוחותיה ויכולותיה. אמצעים אלה אינם שונים באופן ניכר מאלה של האדם בבואו לזהות את עצמו. לדיון נוסף הממקם את רעיונותיו של היירוקלס במסורת הניגוד בין אדם לחיה, ראו הפרק הפותח את עבודתו של גיל: Christopher Gill, *The Structured Self in Hellenistic and Roman*, *Thought*, New York: Oxford University Press, 2006.

מרחק כמה רחובות מהבית מגיעים לגבול העיר והגבול עדיין מציע "טבע". אם כי טבע מיוסר, מוגבל ומושחת בחלקו. מלכתחילה טבע בעברית אינו תרגום דווקא של המילה Nature. טבע הוא אופי. הוא יצר. הוא מערכת התנהגות. (11)

אם זו הערבית ואם זו היוונית שמשפיעה על מושג הטבע של פדיה, בספרה משורטט גבול בין הטבעי לתרבותי ולמתורבת.¹¹ ההתמודדות של פדיה עם מושג הטבע לאורך הספר מעניינת במיוחד משום שלב לבה של היצירה הוא החתול, חיות העיר, חיות המחמד הכללית הזו, ולא חתול הבר ממגדירי החי והצומח הארץ-ישראלי. החתול, בכתובתה של פדיה, חוצה הלך ושוב את הגבול בין הטבעי לתרבותי או בין הטבעי לאנושי. פעמים היא מבקשת להשאירו בצד הפראי של המפה, שממנו נובעות התנהגויותיו הבלתי-ניתנות להבנה או לאילוף (33, 257, 285); פעמים היא ממקמת אותו במרכז ההווה האנושית, כבן עיר מאולף, מורגל לאדם, כבן-תרבות (39, 186, 206–207). אולם כפי שכבר צוין קודם לכן, ההבדל המסומן בייצוג, בין החתול התיעודי, העובדתי, ובין האדם הבדיוני, הדמות הספרותית – הוא מוצק ואינו מופרע לכל אורך היצירה.

ההבדלה הפואטית של פדיה בין דמויות לחיות טמונה באותה תפיסת "טבעי" כמנוגד ל"אנושי", כאשר הראשון הוא באופן אימננטי נתון וקודם למעשה ידי-אדם ואילו האחרון אינו נתון אלא נעשה ונשלט תמיד. ה"טבעי", בתפיסה קלאסית זו, הוא "פראי" ועל כן בלתי-צפוי ובלתי-סדיר; פראיותו מזמינה אילוף, שכן היא מוגדרת על-ידי היותו לא-מאולף.¹² פדיה, כאמור, מבקשת לעתים קרובות להניח את החתולים ביצירתה במרחב הפראי מתוך הסתייגות גלויה מהבעת בעלות ואדנות כלפי החיה. תפיסת ה"טבעי" כ"פראי", שבעיקרה, אני מניח, עודה זורמת בעורקי המחברת וקוראיה, מקנה ל"טבעי" תו היכר של מקור ומידה גבוהה של אמתיות; אמתיות זו אפשר שהיא נובעת מן ההסכמה שהחיה "אינה כבולה בהפעלת כוח במוסר מזויף [אלא כפופה] למערך של אסטרטגיות הישרדות במרחב הפיזי ובין החיות האחרות", כפי שמסביר אורי ש' כהן בהתייחסו לתפקיד החיה בתרבות העברית הציונית.¹³ ואפשר שאמתיות זו נובעת דווקא מהסכמה כללית עם הגישה האפלטונית שנגיעת

11 יש להזכיר כי גם באנגלית nature משמעו גם "אופי". עם זאת, כוונתה של פדיה להסתייג מעט מן המקורות ה"מערביים" של "טבע" ברורה. לפי תיאוריה אחרת על פשר מושג הטבע במחשבה היוונית, כזו הנראית קרובה יותר לכוונתה של פדיה בהזכירה את ה"טבעי" "השמי", הכוונה ב-*physis* היתה לטיבו של דבר, לאופיו או מאפייניו של דבר כלשהו. ראו: Evernden, הערה 4 לעיל. הישענות על מסורת רעיונית אנטי-מערבית, לפחות מן הפן האטימולוגי, אינה מבטיחה רבות בפירוש בעין החתול; אל מול ה-*physis* היווני או ה-*natura* הלטיני, הטבעי העברי והטבעי הערבי מציעים הקשר רעיוני הפוך מגדילה, צמיחה או היוולדות – הטבע כאופי הוא דפוס, הטבעה, תכונה נרכשת.

12 הלא-מאולף הוא ה-*ferus* בתרבות הרומית, מונח שנבע מהתמורות בהמשגה היוונית את הטבע ומן היחס האמביוולנטי שנוצר כלפי גבולות ה"מתורבת". בשלבים מאוחרים יותר נוסח ה-*Homo ferus* כמנוגד לא רק לנורמות של האנושי אלא גם לנורמות של הטבעי שניתן לשליטת האדם. מכאן נוצרו כלפי ה"פראי" הזה יחסים אמביוולנטיים של תשוקה ופחד.

13 אורי ש' כהן, "החיה הציונית", מחקרי ירושלים בספרות עברית יט (2003), עמ' 170. מאמרו של כהן, מבין העבודות הבודדות שנעשו על חיות בספרות העברית, מתחקה אחר השימוש שנעשה בגמל כדימוי מוסווה להפעלת כוח "טבעי" ו"נייטרלית" שבה נקטה הציונות כלפי היישוב הערבי בארץ-ישראל עד 1948.

האדם בדבר-מה מרחיקה את הדבר מהופעתו המקורית בעולם ו"מזהמת" אותו בייצוגים, בהעתקים, בשכפולים וכיוצא באלה מוצרים מסל התרבות.¹⁴ תפיסה כזו מנגידה למעשה בין הטבעי (natural) לבדיוני (fictional), או אף בין "בר" (wild, feral), זה שאין לו בעלים, או שאין עליו בעלות של סימן) ובין "בר" (בן, או בעל, כמו ב"בר-סמכא" או "בר-דעת", ה-able שניתן להוסיף באנגלית לסופן של מילים רבות כל כך כדי להביאן תחת שרביטם של הסימן ושל הסובייקט). אפשר, אם כן, להבין מדוע בתפיסה כזו ה"טבעי" אינו ניתן למעשה לשום ייצוג. לשון אחר, אם נציג את החתול באופן בדיוני, כחלק אינהרנטי מן ההתרחשות הספרותית (למשל, נעניק לו זכות דיבור, נקודת מבט, זרם תודעה, מוטיבציות ורגשות מפורשים), נגזול ממנו באחת את היותו לא-אנושי, נהפוך אותו מהופעה רגעית של ממשות ושל אמתיות לעוד הצגה, רק עוד הצגה של מעשה ידי-אדם, של ספרות ושל אדם. והלא את ההצגה הזו יכולה וצריכה לעשות הדמות הספרותית, ולא החיה. זו הדילמה המעניינת ביותר בבניין החתול לטעמי – הדילמה לגבי הכלי הספרותי המכונה "האנושה"; בכך יעסוק חלקו השני של המאמר.

ביצירתה זו של פדיה, מנגד לאמתיות החיה מוצבת בדיוניות האדם בספרות, כלומר, בדיוניותה של הדמות הספרותית. הדמות הספרותית מאפיינת יותר מכול את המרחב הבדיוני של הספרות, שכן קיומה מבוסס כולו על ההנחה שהיא אינה אדם בשר ודם ואינה נמצאת בטבע, אלא היא יצור עשוי-מילים בלבד הנמצא אך ורק על הדף (זהו דיון על אמתיות ולא על קיום או על נוכחות; הדמות הספרותית אכן נמצאת במקומות רבים – כגון דף הספר או תודעתנו; החתולים המשמשים את פדיה כמקור נמצאים במקום אחר – אשר לו מיוחסת אמתיות ולא רק קיום). לדוגמה, ברשימותיה של פדיה על רוזה או על פדרו, שני אנשי שוליים החיים הרחק מן הנורמה העירונית "בית", מרבה המחברת לערב את קולם בקולה על ידי מחיקת סימני הציטוט המפרידים בין דמות אחת לאחרת או בין דמות ובין המספרת. זהו מעשה נפוץ בספרות המודרנית והעכשווית, והוא בין המעשים המפגינים את חירותו של המחבר ביחס לדמויות הספרותיות שהוא ממציא או מעצב ביצירתו. מעשה זה מקרב את המחברת לדמויות הספרותיות, דורש מהקוראים להקשיב הקשבה יתרה לגבול בין אדם אחד לאחר ובעיקר מעצב את הדמויות הללו כאנושיות, כדומות למחברת באנושיותן זו. באופן ספציפי יותר לספרה של פדיה, מהילת קולה עם קול הדמויות שיצרה ממקמת גם אותה וגם את דמויותיה בשולי העיר ובשולי הנורמטיבי או הרציונלי; תמהיל הקולות הוא בעצמו אפיון עקבי של שפת המחברת, כפי שנראה למשל ברשימה "פדרו":

14 לא אכנס כאן לדיון האם גישה זו אכן הולמת את תפיסותיו של אפלטון. את התפיסה הזו, שמפרידה בין אידיאה לייצוג, מפרש ומבקר ז'אק דרידה בחיבורו הנודע בית המרקחת של אפלטון. פדיה יוצאת חוצץ נגד החיבור הזה, באופן גלוי דיו, והיא עושה זאת תחת מתקפה פמיניסטית על טענתו של דרידה לפירוק הגבול בין מקור להעתק ובין טקסט לדיבור. כך פדיה: "המלומדים הזכרים שביצורי אדם, וכיניהם פילוסופים פוסט-מודרניים נודעים הטוענים לקדימות הכתב על פני הבעל-פה, אינם מחדשים כלל וכלל, אין הם אלא מגבים את המבנה המנטלי שלהם עצמם כזכרים. לעומת זאת, אלו מביניהם שעסקו יותר במה שמכנים מדע האדם, הלכו להתבונן על בני אדם אחרים מעצמם באיים רחוקים ובארצות זרות כמו שמתבוננים חלקם עלינו החיות, והיטיבו לראות שביסוד התרבות האנושית קודם הבעל-פה לכתב והוא אף קשור לאותו רובד קדום של ממלכת הנשים והחיות" (124).

בתו של ראש העיר עושה עלי דוקטורט. אספה כל מיני כתובות של גרפיטי ברחבי העיר. מנתחת אמנות רחוב. לא קולטת שאדם אחד עומד מאחורי זה. לא מזהה את הסגנון שלי כי אני לא חותם. כמו בימי הביניים בשביל מה צריך לחתום. את הנשמה נתנו אז בתוך המזבחות כמוני בתוך הקיר וכל אחד זיהה את כתב הקדושה. חבלים נפלו לי בנעימים. חבלנית. גם לא קולטת שהכול חצים מורעלים נגד אביה. הרצחת וגם ירשת. עיר ההרס. כבר כמה שנים שפדרו חזר בתשובה והפך לברסלבר. כל הארץ היא קיר מוות. חומה ומגדל. [...] זה בעצם כל הסיפור של כולדם ושל המשיח. בגלל זה הוא יושב מכוון בקן ציפור. בתוך תיבה סתומה. אות אחת מרובעת שסוגרת עליו מכל הצדדים. מ"ם סופית. פעימה אחת ארוכה שמחכה שנגמור כבר את כל פעימות הרעש והרשע שלנו שאנחנו קוראים להם היסטוריה (254-255)

אנו נשבים בשפת הכשפים המיוחדת הזו, המאפיינת את פדיה ואת דמויותיה לאורך חלקים ניכרים בבעין החתול, ועם זאת ההתייחסות אליה כמתארת אמת או כאל אמתית היא התייחסות מורכבת, וודאי שאינה נטולת סייגים. העולם של בעין החתול עשוי ברובו לשון ייחודית, מסתורית, רציפה אך לא קוהרנטית, רווית לחשים, פיסות ציטוטים וסתירות המפנים זה אל זה כסימולקרות של סימוכין (כמו ברשימה הארוכה "לשון"). אם יש אמת בסיפורה של מרגול בן־זקן, מאמצת הכלבים ששרפה עצמה למוות לאחר שעיריית באר שבע החרימה חלק מכלביה מפאת מספרם הרב, הלא זו האמת שמייחסים הקוראים דרך קבע למרחב הספרותי; זו האמת שגבולותיה הם גבולות העולם של בעין החתול, הנגזרים באופן עקיף מגבולות "האפשרי" של הקורא.

החתולים בספר, לעומת זאת, נהנים ממעמד אחר של אמתיות, כזו המצויה מחוץ לבעין החתול, אמתיות שנגזרת מכך שהמחברת לא עשתה עם החתולים הללו דבר מלבד "התבוננות ומחקר" (365). מעמד זה של אמתיות נובע מן ההנחה שבניגוד לדמות הספרותית, החתולים בטקסט של פדיה אינם הרכבה של אוסף תכונות אפשריות; כל אחד מן החתולים האלה הוא עצמו הרפרנס הסינגולארי והאבסולוטי של דמותו בספר (ולכן אינו דמות כלל, אלא זהות). לפי תפיסה פואטית זו, הדמות של רוזה, למשל, נגזרת ממגוון אנשים ודמויות המצויים היכן־שהוא מחוץ לספר אך רוזה עצמה אינה, בשום אופן, זהה לאדם כמו רוזה החי כעת בבאר שבע. מה שעושה מרוזה דמות, לפי תפיסה זו, הוא התחושה של הקוראים כי יכול להיות אדם בעל תכונות כשל רוזה החי כרגע בבאר שבע – כך מושגים דרך קבע האפקטים הנודעים של הספרות הריאליסטית – אך עצם האפשריות של רוזה, ולא המוחלטות או הוודאות של קיומה, היא שחשובה כאן למרחב הספרותי.¹⁵ להבדלה

15 אין זה המקום להכביר בהגדרות מטושטשות ומטושטשות של ריאליזם. "ריאליזם היא מילה קשה", כפי שאמר ריימונד ויליאמס; די בהסכמה עם ההנחה שהריאליזם הספרותי, לפחות זה הממופה מאז אמצע המאה ה־19, משיג את סגנונו, את תכניו, את שפתו ואת האפקט שלו על הקוראים דרך הלימה מסוימת בין דבר־מה טקסטואלי בלבד, המופיע ביצירה עצמה, ובין דבר־מה אחר שאינו תלוי באותה היצירה ונמצא בתודעתם, בהכרתם או בחייהם של הקוראים טרם פגשו ביצירה המסוימת שהם מחזיקים בידיהם. אין הטקסט הריאליסטי חייב לשקף דבר־מה המצוי במציאות של הקוראים; די אם ישקף משהו שהקוראים מאמינים בקיומו מחוץ ליצירה המסוימת ("שרה הרפרור החיצוני", כפי שכינה זאת בנימין הרשב) כדי שייווצר אפקט של "מוכרות", ומכאן, של קריאת נראטיב ריאליסטי. טענה זו מועלית על ידי חוקרים רבים ומגוונים, ראו למשל: Lilian R. Furst, *All is True: The Claims and Strategies of Realist Fiction*, Durham: Duke University Press, 1995, pp. 73-94;

פואטית זו השלכות רבות ומעמיקות על הבנתנו לא רק את בעין החתול, ואף לא רק את הספרות בכלל, אלא גם את ההבדל בין חיות ובין אנשים מחוץ לספרות. מתוך ההבחנה הזו מצהירה פדיה על כך שאת החתולים בספרה היא אינה מעצבת, ממציאה, מדמיינת או מספרת; את החתולים שלה היא רק מצלמת:

החתלתי לצלם חתולים רק אחרי שהתחלתי לכתוב. לא צילמתי את לילה השחורה כי לא ידעתי אז שאני מתבוננת, שהדברים יהפכו לסיפור. כך נשארה לילה משהו אגדי, בלתי־נתפס. גם את דנדלובה לא צילמתי כגורה וגם לא את הוריה. צילמתי אותה רק שנעשתה למדאם ואני כבר כותבת. ולא את הג'ינג'י הזקן, ולא את מוסטפה. גם מווילד־עֶחֶה ואולי אפילו משרר אין לי תמונות שמתמקדות רק בהם ומנסות להעביר משהו מאישיותם. הם מרצדים איכשהו ברקע של תמונות אחרות. הם נשארו חתולי קדם. מקבילים לשכבה הקדומה שעל קרקע מתפתחת הראייה. לא חשבתי אז שזו התחלה, כמו שהשנה כשהתחלתי לכתוב לא חשבתי על סוף. הרי אני כותבת וממשיכה לכתוב. (346)

כלומר, הצורך של פדיה לצלם את החתולים המשתתפים בספרה נולד כריאקציה לפעולת הכתיבה ולהפיכת העולם של פדיה למסופר. מצב זה של עולם מסופר, שפדיה תופסת כעולם מילולי וטקסטואלי שיש לו צורה, שהוא עם התחלה וסוף ועם רשימות קצרות וכותרות וסימוכין – מצב זה דוחה את ייצוגם של חתולים כיצורים מדומיינים, והם מוגלים אל מחוץ לספרותי.

הטענה כי גם התייעודי והמצולם אינם נטולי פניות אנתרופוצנטריות או אתנוצנטריות מוכרת לרבים, ואף על פיה, אין ענייני כאן במידת הצלחתה של פדיה להעניק לנו דיווח מהימן על החתולים שדר או האפור המלך; אם בגלל ההנחה שבכלל קיים אמצעי ייצוג מהימן יותר מאמצעי אחר או למרות ההנחה הזו, פדיה שואפת "לצלם" את החתולים ברחובות באר שבע, כשהמצלמה הזו מכילה במוצהר פילם נשי־יהודי.¹⁶ אפשר והקצאת המדיום הצילומי לחיה – בניגוד לספרות המוקצית, כביכול, לאדם – קשורה באותו שינוי חריף בראייה שעליו מספרת המחברת ברגעים הראשונים של בעין החתול. נקודת המוצא לכתיבה, כפי שנרמז בשם הספר, נעוצה בשבירת השגרה של הראייה: הספר בעין החתול מתנה את עצם קיומו בכך שאירע אירוע מסוים – עיני המחברת נפקחו. המשורר לומד לראות, כך מתחילים טקסטים מודרניסטיים רבים, במיוחד אלה המתייחסים אל העיר

Benjamin Harshav, *Explorations in Poetics*, Stanford: Stanford University Press, 2007, pp. 133-139. בתוך הדיון המתמשך על צורתו (המשתנה) של הריאליזם הספרותי, יש מקום חשוב לדיון בהבדלות הקמות ונופלות בין דמויות ספרותיות לאנשים אמתיים. ראו: J. J. A. Mooij, *Fictional Realities: The Uses of Literary Imagination*, Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 1993 (ch. 3); James Wood, *How Fiction Works*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 2008 (ch. 5).

¹⁶ לצד זאת, אין השאלה האם היצירה כתובה ב"יהודית" קשורה לשאלות שהעליתי כאן לגבי החלוקה הפואטית בין דמויות לחיות, והוא הדין גם לגבי השאלה האם מוצג כאן יחס "יהודי" לחיות (מן הזן שמציע עמנואל לוינס במאמר שפדיה מתייחסת אליו בספרה). די לקרוא בסיפורי החיות שמביאה פדיה מן המסורות היהודיות, הכתובות והמדוברות, כדי לשפוט על נקלה כי אין כל נוהג יהודי־ייחודי להגלות את החיה מן הבדיוני.

המודרנית,¹⁷ באופן שקשור היסטורית ותרבותית להתפתחות ולהתפשטות הצילום.¹⁸ אחד המתבוננים המודרניסטיים הידועים, ריינר מריה רילקה, מספר מפיו של גיבורו המגיע לפריז:

אני לומד לראות. אינני יודע ממה זה נובע, הכול נכנס עמוק יותר לתוכי ואינו נעצר במקום שעד עכשיו תמיד הסתיים בו הכול. יש לי פנים שלא ידעתי על קיומו. עכשיו הכול הולך לשם. אין לי מושג מה מתרחש.¹⁹

במקום העמוק ההוא הנפקח עם שינוי הראייה נמצא אצל מלטה לאורידס בריגה, גיבור של רילקה, גם כלב; המהפכה של הראייה מתרחשת, בתחנות נודעות ביצירתו של רילקה, במפגש עם חיות.²⁰ בספרות המודרנית של ראשית המאה ה-20 לא מעטות היצירות הקושרות את ההתבוננות החדשה של הכותבים על המרחב העירוני במפגש עם חיותיו, ובין אלה אף יצירותיהם של גדולי המודרניזם הספרותי כפרנץ קפקא, ג'יימס ג'ויס או וירג'יניה וולף.²¹ כמו אצל רילקה, מרגע ששחורה פקחה את עיניה של פדיה "לראות את הנעלם", מתברר לקוראי בעין החתול כי מבט (בניגוד להאנשה, כפי שאסביר בהמשך) אינו פעולה חד-צדדית; אין מדובר בחישה המשוגרת מן העין של הסובייקט המדבר אל זה שעומד מולו, אלא במשהו אחר לגמרי, דו-כיווני. ה"נעלם" של פדיה נמצא בתוכה כשם שהוא נמצא מחוץ לה; היא אינה יודעת את עצמה כפי שאינה יודעת את סביבתה הממשית, האמתית יותר, המודחקת, ולכן עליה להתבונן פנימה והחוצה בו-זמנית (ממש כפי שרילקה שאף לראיית-תוך, אל המקום שבו מתחילה החיה ושובו יכול להתחיל מחדש גם האדם המתבונן

17 באמנות המודרנית, החל ביצירותיהם של בודלייר ורנאר, הפכה התצפית על המרחב העירוני לתמה עליונה בחשיבותה, ועצם ראייתו של האמן הוצגה כחוויה המכוננת וכמסר המרכזי שלו בדרכו לעצב את זהותו. העיר עצמה ולא תושביה, במיוחד בספרות המודרניסטית של המאה ה-19, היתה מושא התבוננות אובססיבי ותפקדה כגיבור ביצירה הספרותית. ראו למשל: Pericles Lewis, *The Cambridge Introduction to Modernism*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007, pp. 46, 50; Desmond Harding, *Writing the City*, New York and London: Routledge, 2003, pp. 11-12.

18 ראו, למשל, הפרקים השני והשישי בעבודתה החשובה של ארמסטרונג: Nancy Armstrong, *Fiction in the Age of Photography*, Cambridge: Harvard University Press, 1999.

19 ריינר מריה רילקה, רשימותיו של מלטה לאורידס בריגה, מגרמנית: עדה ברודסקי, ירושלים: כרמל, 2002, עמ' 12.

20 ראו את שיריו המוקדמים על הפנתר, הצבי והברבור, פרי ישיבות ממושכות ב-Jardin des Plantes בפריז (1903-1907) וכמובן את השמינית מבין אלגיות דואינו, המנסחת באופן המצוטט ביותר את היחס המורכב בין חיות לאנשים ככזה שנגזר לפני הכול ממוטת הראייה ומהתפיסה החזותית האנושית.

21 בכל אלה, כמו גם ביצירות של סופרים אחרים מראשית המאה ה-20, ניתן יחס מיוחד להתבוננות של המשורר או הסופר או הפילוסוף בעיני החיה. החלפת המבטים עם החיה, במיוחד עם חיית המחמד בחדרו של המשורר, כמוה כמבוע הכרחי של השראה ושל רפלקסיה עצמית; המפגש עם אילמות החיה, עם הקצה של השפה, הוא אירוע המחייב את המשורר לבחון מחדש את מוטת השליטה שלו בניתן-להיאמר ואת גבול יכולתו התקשורתית עם העולם ויכולת תיאורו את העולם. ראו למשל את החלפות המבטים בין המשוררת מיס בארט, גיבורת ספרה של וירג'יניה וולף פלאש (1933) ובין כלבה (עמ' 19, 26-27, 32). המבט אל החיה כאירוע של רפלקסיה עצמית ותיקון של הזדהות ממשיך להופיע כסיטואציה ספרותית ביצירות שונות במחצית השנייה של המאה ה-20, בהקשר הפוסט-קולוניאלי, כמו ביצירותיהם של ג'מ קוטזי, טוני מוריסון ולואיז ארדריך, ובהקשר הפמיניסטי, כמו ביצירותיהן של מארי דארייסק והלן סיקסו.

בה). המבט החדש אל עיני החיה הוא מיד גם התבוננות וגם הגדרת עצמיות, לכן הוא בונה לפחות שני סובייקטים מחדש – האדם המתבונן והחיה. את הסוג הזה של המבט משיגה המחברת בזכות חתולה המתבוננת אל תוכה. המבט הוא מיד משותף.²²

ואולם, בעין החתול נעדר כל תצלומים או דימויים חזותיים כלשהם; אין בו יותר ממילים. מילים הן גם המדיום שבאמצעותו מוכרז בסיום הספר ההבדל בין "מחקר והתבוננות" ובין "בדיון". גם אם הראייה היא המביאה את החתולים אל תוך הטקסט ואילו הדמיון מביא אל הטקסט את הדמויות האנושיות, אלה גם אלה זוכים למדיום ייצוג שווה. המבט החדש אל העולם באמצעות החיה אינו אלא הפניית מבט – שכבר היה קיים כלפי אנשים – לכיוון חדש, לכיוון לא־אנושים. עם המבט הזה, שאינו מבטו של חתול כמובן, כותבת פדיה את ספרה. ההבדל העמוק שפדיה מסמנת בין חיות לאנושים, שלפיו הטבעי נמצא כביכול מחוץ למעשה הספרותי־האנושי באופן שהולם את החלוקה בין *physis* למעשה־ידי־אדם, מוכיח לדעתי דווקא שמבטה של פדיה על העולם נותר מבט אנושי, מבטן של עיני־אדם. אחת ההנחות המוכרות מן התיאוריה הפוסט־מודרנית, שלפיה גם החיה היא קטגוריה הבנויה מרעיונות וממושגים אנושיים, אולי אינה הולמת את כוונותיה של פדיה, אך יש בה כדי להסביר מדוע חיות ודמויות חולקות את אותו מרחב טקסטואלי בבעין החתול:

חיות הן באופן משמעותי הבניות אנושיות. אין זה אומר שהן אינן יישויות גשמיות ממשיות החיות בעולם גשמי ממשי, אך יש להדגיש כי הן גם מעשה־ידי־אדם לפי שהן נתפסות על־ידינו, והחיות החשובות עבורנו בעולמנו הן דווקא אלה הנתפסות במחשבתנו ולא אלה הגשמיות. [...] האדם הוא המגדיר והמייצג אותן, והוא אינו יכול בשום אופן לטעון כי בידו לייצג ייצוג אמתי חיה כלשהי בלי שייצוג זה יהיה שיקוף של ענייניו הפרטיים.²³

22 הדדיות המבט הזו היא מוקד לפרשנות ולתיאוריה בשנים האחרונות. ראו למשל את המחקרים הספרותיים של קארי רומן בנושא סצנות הסוסים של ד"ה לורנס, Carrie Rohman, *Stalking the Subject: Modernism and the Animal*, New York: Columbia University Press, 2009; ואת מחקרה של יוטה אינטר על סצנות גן החיות אצל קלריס ליספקטור ובריג'יט קרונאוור, Jutta Ittner, "Who's Looking?", Mary Pollock and Catherine Rainwater (eds.), *Figuring Animals*, New York: Palgrave MacMillan, 2005, pp. 99-118.

23 זה שותפים הוגים רבים בפילוסופיה של הטבע, בביקורת המדע ובסוציולוגיה של יחסי אדם־חיה, וביניהם בולטת תרומתה הפמיניסטית של דונה האראווי שטוענת כי החיה, כחלק מעולם התופעות הטבעיות, מפוענחת בראש ובראשונה כדי לשמש מראה למבנה האנושי וכדי לתחזק נורמות חברתיות כמו גם גבולות פיזיונומיים כגון מין, מגדר, שפה, גוף בריא, רבייה וכיו"ב (ראו, למשל: Donna Haraway, *Simians*; לגבי חיות מחמד בפרט, נטען כי הן משמשות, אף בנראטיבים הרגישים והפתוחים ביותר, כשיקוף של בעליהן ושל מה שמעצב את תפיסתם העצמית כבני אדם (John Berger, *About Looking*, New York: Vintage, 1980, pp. 12-13). חשוב לזכור בהקשר הדיון המסוים בבעין החתול שעסקינן בחיה שהאדם מעורב מעורבות גבוהה ביצירתה הממשית ולא רק ביצירתה הסימבולית או הטקסטואלית, יותר ממעורבותו ביצירת זנים לא־אנושיים אחרים; החתולים שפדיה מספרת עליהם באו משולחנה של ההנדרסה הביולוגית בראשיתה, והם "חיות־בית" במלוא מובן המילה, קרי, ללא בית (עיר, רחוב, בניין, פח) הם כלל לא חיות. לתיאוריה המציבה את החיה כקטגוריה מומצאת אף בתוך השיח הביולוגי והטקסונומי, ראו Stephen R. L. Clark, "Is Humanity a Natural Kind?", Tim Ingold (ed.), *What is an animal?*, Unwin Hyman, 1988, pp. 17-33.

אפשר שטקסט הנולד מהחלטה מכרעת שכזו, להקצות את הבדיוני לדמות הספרותית ואת התיעודי לחיה, מנסח גישה אתית-פואטית מקורית ליחס בין חיות לאנשים במרחב הספרותי, שהביטוי המעשי המוחלט שלה יהיה להפסיק לכתוב על חיות בספרות, או אולי אף להפסיק לייצג חיות בכל מדיום שהוא, לראותן בלבד ולא להראותן לעולם. מובן שלכך תהיינה השלכות אתיות בעייתיות, ומובן אף יותר שבעין החתול רחוק מלשמש דוגמא לגישה קיצונית כזו. את הפעולה המסורתית של הספרות – הבדיית העולם (fictionalization), נכנה אותה – מותירה פדיה לבני אדם ואינה מרשה לעצמה, כמחברת, את התרת דמן של חיות כישויות ספרותיות. הפעולה הספרותית הידועה בשם "האנשה" אינה מקובלת על פדיה כשמדובר בחיות, לפחות לא ברובד הגלוי של יצירתה.

האנשה היא אחת מצורות האלגוריה הספרותית הנפוצות ביותר, והאנשת חיות בפרט נפוצה בספרות, אפשר לומר, מאז ומעולם – אם באמצעות הקניית תכונות אנושיות או תודעה אנושית לחיות, ואם באמצעות הצגת החיה כסמל לדבר-מה אנושי.²⁴ קשה לאסוף יצירות ספרותיות המתארות חיות ומותירות אותן בלתי-מפוענחות, בלתי-מובנות לאדם (לדמות הספרותית של אותה יצירה או לאדם הקורא בה); קשה לאסוף יצירות קאנוניות רבות על ההווה האנושית הנמנעות כליל משימוש בכלי האלגורי של האנשת אובייקטים או יצורים לא-אנושיים. בחקר הספרות, האנשה פורשה פעמים רבות כפעולה המתחזקת את עליונותם של האדם ושל התודעה האנושית בעולם, משום שהיא מעבירה לקוראים את המסר לפיו אין לחתול או לענן שום משמעות ללא המבט האנושי עליהם וללא פענוחם המילולי. בנוסף, האנשה נתפסה כצורת האלגוריה הספרותית המרכזית שדרכה מוצגת השפה עצמה ככלי למניפולציות בקטגוריות אפיסטמיות אשר בו-בזמן גם מתחזק את ההבדלים בין הקטגוריות הללו: האנשת חיה אינה אפשרית אם היא אינה נשענת על ההנחה שקיים תמיד הבדל חד-משמעי בין אדם לחיה. משום כך נהוג בתיאוריה הספרותית של זמננו, כמו בעבודותיו של פול דה מאן, לראות בהאנשה טקטיקה לשונית ותמטית של הסוואת הבדלים.²⁵ דה מאן, בהסבירו מהי האנשה, משתמש בצורה אמנותית מן העת

²⁴ מכורח גבולות מאמרי זה, אין באפשרותי אלא לגעת רק בכמה מאפיינים של סוגיית ההאנשה בספרות. לתכלית זו השתמשתי במונח העברי "האנשה", המתייחס לסדרת מושגים לא-לגמרי זהים, כגון personification, anthropomorphism, prosopopoeia, humanization וכיו"ב. כל הבדל בין מושג אחד למשנהו הוא עצמו נושא למחקר נרחב שנעשה, וממשיך להיעשות, בדיסציפלינות שונות כחקר הספרות, מדעי הדתות ופילוסופיה ומדע המדינה.

²⁵ Paul De Man, *Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke and Proust*, New Haven: Yale University Press, 1982, p. 16. התפקוד של ההאנשה (personification) בספרות נחקר רבות הן מן הפן הלשוני (ראו למשל: Maureen Quilligan, *The Language of Allegory*, Ithaca: Cornell University Press, 1992) והן מן הפן התמטי (ראו למשל: Robert J. Weber, *The Created Self: Reinventing Body, Person and Spirit*, New York: W. W. Norton and Co., 2001). קצרה היריעה מלהכיל סקירה מספקת של ההיסטוריה של ההאנשה (ראו למשל: Jon Whitman, *Allegory: The Dynamics of an Ancient and Medieval Technique*, Cambridge: Harvard University Press, 1987). סוגיה מרתקת זו. להיסטוריה של התיאוריה והמחקר על האנשה ראו James J. Paxson, *The Poetics of Personification*, Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

העתיקה – *prosopopoeia* – ומפעיל אותה על האופן שאנו קוראים ומבינים ספרות בכלל (וספרות אוטוביוגרפית ושירה לירית מן הרומנטיקה בפרט). לדבריו, האנשה היא צורה טקסטואלית המעניקה לכל חפץ או יצור נעדר, מת, או חסר־קול את האפשרות להתבטא, וכדי להעניק את אפשרות הביטוי הזו המכשיר הספרותי הזה "נותן פנים" לאותו יצור חסר קול; מתן־פנים זה טמון במקורותיו הלשוניים של המושג היווני – לתת, *poein*, פנים, *prosopon*.²⁶ במילותיו של דה מאן, האנשה היא ה־*master trope* של כל שיח פואטי, של כל יצירת ספרות.

לפי ג'יימס פאקסון, שחוקר את מקורותיה של ההאנשה בתרבות המערבית, מדובר באופן ביטויים המובהק ביותר של הדמיון האמנותי ושל המודעות האמנותית לעצם ההבדל בין המציאות ובין הטקסט.²⁷ ישנם כמובן חוקרי ספרות המתנגדים למעמד העליון הזה המוענק להאנשה ביקום הספרותי; אלה, כמו מישל ריפטר, יבקשו לתקן את הפרשנות הבלשנית של דה מאן על הצורה של ההאנשה (פרשנות המבוססת על ממצאיו של פרדיננד דה סוסיר) או שישתפקו בהצרת יישומיה של הצורה הספרותית לנושאים סיפוריים מסוימים, כמו שעושה ג'ון היליס מילר בעבודתו על סיפורי פיגמליון.²⁸ אלה גם אלה מגיבים על התחושה המטרידה־אולי שהאנשה היא אכן צורה בסיסית מאוד בהיסטוריה של הספרות, ועל כן יש זיקה בינה ובין בדיון באשר הוא. כל האנשה – של השמש כעין ענקית המתבוננת בעולם; של המצבה המדברת בקולו של המת; של מחוגי השעון כרגלי רקדנית ספרדייה – היא השוואה של משהו עם תכונה של בני אנוש שמטרתה להעניק צורה, היגיון, או אפשרות־הבנה, למה שאין לו את כל אלה. זוהי הספרות כמסכה, ככלי המאפשר לכסות על הלא־מובן באמצעות דבר אחר הנחשב מובן או לפחות ניתן להבנה, כמו פני אדם. דה מאן מזכיר לנו שלמילה היוונית *prosopon* יש למעשה שתי משמעויות – "פנים" ו"מסכה".

המסכה היא של פני אדם, או לפחות מעשה ידיו, ולכן פדיה מבקשת שלא להלבישה על יצורים אחרים, על החתולים שלה. עם זאת, בקריאת העבודה האינטנסיבית הנעשית בעשורים האחרונים על האנשה בספרות, עולה השאלה באיזו מידה אפשר בכלל להימנע מהאנשה בספרות. כבר מן השם שבחרה פדיה לספרה, מבהירה המחברת כי הטקסט שאנו הולכים לקרוא יהיה על פנים של חיה, או יתחיל מהם – "בעין החתול" – ומן הפנים האלה יוצג לנו העולם. אמנם אפשר בהחלט לקרוא את בעיני החתול כחלק מהמגמה של סופרים אשר נמנעו לא פעם מהאנשת חיות מתוך התנגדות כללית יותר להפגנת עליונות של המין האנושי בעולם,²⁹ אך סבורני שלא תהיה זו אלא היסטוריוגרפיה ספרותית שאינה

26 Paul De Man, "Autobiography as Defacement", *MLN* 94 (1979), p. 926

27 Paxson, *The Poetics of Personification*, הערה 25 לעיל, עמ' 175.

28 ראו את הוויכוח המרתק בין דה מאן לריפטר, שהחל במאמר הביקורת של הראשון, "Hypogram and Inscription" מ־1981 (*Diacritics* 11, pp. 17-35), ונמשך במאמר התגובה של האחרון "Prosopopoeia" מ־1985 (*Yale French Studies* 69, pp. 107-123), וגרר תגובות נוספות. לעבודה המקיפה ביותר שנערכה לאחרונה בנושא, למיטב ידיעתי, ראו ספרה של בטינה מנקה *Prosopopoiia*, המתמקד במוטיב מתן־הקול ליצור חסר קול (ובמיוחד לא־אנושי) ביצירותיהם של קפקא, קלייסט, הופמן וברטאנו (Bettine) (Menke, *Prosopopoiia*, München: Wilhelm Fink Verlag, 2000).

29 ראו למשל את התנועה המאסיבית של המשוררים האמריקאים בשנות ה־20 וראשית שנות ה־30 של

במקומה. למעשה, העולם של בעין החתול כולו הוא עולם מואנש, כבר מעצם העובדה שהחיה בו משולבת במסגרות התייחסותה של המחברת אל עניים ואל נשים ואל יהודים, כלומר, היא מצורפת אל כלל הדמויות ביצירה. הפגנה בהירה כל כך של דיכויין של שכבות "בלתי-נראות" בבאר שבע היא ההוכחה לכך שדמויות וחיות מואנשות בספרה של פדיה באותה מידה, גם אם באופנים שונים, על סמך ההבנה העמוקה של המחברת כי לאלה גם לאלה אין פנים ואין קול בתרבות שאותה היא מבקרת, ומכאן שהן זקוקות להנחה של פנים כאלה עליהן. זוהי הנחת-פנים בלתי-נמנעת משום שהיא נובעת מפרויקט אתי ברור.

החיה של בעין החתול מואנשת כחלק מבדיון, מטקסט שהוא ספרות, גם בגלל חלקה המרכזי כל כך בפרויקט האתי-סביבתי-ביקורתי המוצג בספר. חובותיה המוסריות של המחברת כלפי חיות, וכלפי חתולי רחוב בפרט, גודשות את הספר כולו: הצהרות רבות בספר אינן מופנות רק אל המחברת עצמה אלא מובאות בפני הקוראים ממש כמצוות-עשה: לדידה של פדיה גידול חיות הוא עבודת הקודש האמתית; זוהי הדרך להתגלגל חזרה בעולם ולהיגאל (64); חיית המחמד מגינה על הבית ומצילה חיי אדם (66); גידול החיות הוא חירוף נפש למען אוטופיה נעלמת והולכת (102); החיה מספקת שעשוע שהוא חיוני להבחנה בין העיסוק התכליתי בעבודת השם ובין כל העיסוקים האחרים (276). לפי אותו קוד אתי, מוצבים החתולים באותה קבוצת יצורים שהמחברת מפגינה כלפיהם מחויבות מוסרית ופוליטית מיידית. זוהי אמירה חזקה מבית מדרשו של הפמיניזם הסביבתי, זה המבקש להצביע על הזיקה בין עוולות הנגרמות לקבוצות שונות באוכלוסיה ובין נזקים מתמשכים לסביבה שקבוצות אלה חיות בה.

היצירה בעין החתול היא כול-כולה פרישת מפת האחרויות האורבניות של באר שבע בת זמננו ושל החברה הישראלית בכלל: אברהים נהג המונית מוואדי ג'וז; פדרו ההומלס צִיָּר כתובות הגרפיטי העלומות; ידידה הילד הנזרק מפנימייה אחת לאחרת. הפמיניזם של פדיה נסוב סביב הפניית תשומת הלב מן המרכז אל השוליים, מן הקונצנזוס בדבר "האדם הסביר" אל עבר שאריותיו או ניגודיו, ובראשם "האישה הלא-סבירה". רוזה, ויקי, מרגול בן-זקן, ואפילו המחברת עצמה, הן נשים המפנות את ביתן לחתולים ולכלבים, המשוטטות ברחובות באר שבע בחיפוש אחר גורים במצוקה או אחר שאריות מזון ליד פחי זבל, המדברות לא ברור, המערבות שפות, המביעות מחאה במילה הראשונה שיוצאת מפיהן. שיאו של המניפסט למאבק בנחיתותן המגדרית של הנשים מגיע ברשימה "ההיסטוריה של הנשים או נאומה של החתולה יוקסטרה", הנפתחת במילים: "בתי הקטנה ידעונית נועדת להיות. עתה אגלה לך את סוד הזמן". זהו גם הרגע המובהק ביותר של האנשה כפולה – מתן-פנים, סימולטנית, לחתולה יוקסטרה (שנושאת נאום) ולדמות אם ספרותית מסוימת המדברת אל בתה על עולמן של הנשים ועל החיים הצפויים לה בעולם הנשלט בידי גברים. ה"או" בכותרת הרשימה מגלם בתוכו את הפרויקט כולו, פרויקט הזיהוי בין

המאה הקודמת לקראת התייחסות אל הטבע, ובמיוחד אל חיות הבר, כאל מפלט מן התודעה האנושית ומן הפעולה הפרשנית האנושית. חיות בזרם זה מתוארות מרחוק, מן הצד, כמה שאין לו פשר ברור אך גם אינן מסמלות ערך מסוים עבור המתבונן, אלא רק את קצה יכולתו להבינן ומכאן את נחיתותן. למאמר המסכם מגמה זו, ראו Elizabeth Atkins, "Man and Animal in Recent Poetry", *PMLA* 51, 1, pp. 263-283 (1936).

צער בעלי חיים לצער הנשים. אומרת הדוברת/החתולה: "חכמת הנשים העתיקה הזאת בתי כללה את האחוה אתנו, החיות. אנו נבחרנו על ידי אלוהים להיות העדות לסבלן של בנות חווה בידי האדמים" (122). הרשימה אמנם מבקשת לקדם את האלטרנטיבה הנשית להיסטוריה הכתובה, הליניארית, זו שנשענת על אשליית ההתקדמות ומתוחזקת מאז ומעולם על ידי שפה והיגיון גבריים; הרשימה טוענת כי רק ההיסטוריה על-פה, שהיא לרוב חזקת הנשים, פותחת את הפתח לטשטוש הגבול בין אדם לחיה. אך בהקשר הרחב יותר של בעין החתול, יש להבין את הרשימה הזו כחלק מהדיון הפמיניסטי בזכויות בעלי חיים, וכן כאתגור עמדתה של פדיה כלפי גבולות אמנותיים (כמו זה שבין הניתן-להאנשה לאסור-בהאנשה).

התיאוריה הפמיניסטית על זכויות בעלי חיים, שנעשתה פופולארית במיוחד בשלושת העשורים האחרונים, מבקשת לראות את הדמיון שקיים בתרבות המודרנית בין דיכוי נשים ובין ניצול חיות, במיוחד בתחומי המדע, העבודה והפנאי. זהו פרויקט ששורשיו עוד בראשית המאה ה-19, עת החלו להתנסח באירופה המערבית המניפסטים הראשונים של המאבק לשחרור האישה. במחצית השנייה של המאה הקודמת אירעו תפניות מעניינות בהקשר זה, כאשר תיאוריות פמיניסטיות על זכויות בעלי חיים יצאו נגד התיאוריות המקובלות בנושא והציעו להן חלופות, בעיקר בהקשר של הביקורות על תעשיית המזון ועל המחקר הרפואי.³⁰ פדיה מתכתבת עם טיעונים רבים בשיח הפמיניסטי הנוכחי המשווה בין נשים וחיות:

1. בעין החתול מדגיש את הקווים המשותפים לסבל שנגרם, לאורך ההיסטוריה האנושית, לנשים ולחיות (במיוחד באופני שליטה שונים על גופן ותודעתן) – "הם משעבדים את נקבותיהם בדרכים רבות. רבים ביניהם מפצלים בין האימהות ובין הנשיות. אל תתפלאי, בתי, אבל הנשים עצמן מסייעות לזכרים בהעברת דימויין כחתולות מין. זוהי תת-דת החותרת תחת כל הדתות והתרבויות שבעולם ובה המדוכאות עדיין מעצימות את דיכויין ודיכוי רוח האדם." (196)

2. הספר מדגיש את זכויותיהן ואף את עצם קיומן של החיות כמבוססים, באופן אינהרנטי, על יכולתן להרגיש ולסבול (לעומת מודלים אחרים, "רציונליים" או מדידים יותר) – עדויות הילד ידידיה על התעללויות בגורי חתולים אינן מותרות שום צל של ספק, התיאור כה חד שאין הקוראים נזקקים לשום אמצעי אלגורי כדי לחוש בצורה בהירה בזוועת סבלם. 3. לעומת השיח הוותיק בדבר הרגשנות הנשית המיועדת למרחב הפרטי בלבד, בעין החתול מדגיש את הצד הציבורי שביחס הנשים לחיות. הצד הציבורי מופיע לפחות בשני מישורים: הציבוריות של מעשי דמות המחברת בספר (היחלצותה לעזרת רוזה במאבק בעיריית באר שבע) והציבוריות של גידול החתולים שלה כחלק מן השכונה במקום כחלק

30 Josephine Donovan, "Animal Rights and Feminist Theory", *Signs* 15, 21 (1990), pp. 350-355. לדיון נרחב בגישה הפמיניסטית בנושא זכויות בעלי חיים ראו: Josephine Donovan and Carol Adams, *Animals and Women: Feminist Theoretical Explorations*, Durham: Duke University Press, 1995. את השפעתו המכרעת של הפמיניזם הסביבתי על הדיסציפלינה הטרייה "לימודי חיות" אפשר למצוא באחד הגיליונות האחרונים של ה-*PMLA*, שהוקדש כולו לשאלות מתודולוגיות ופרשניות על חיות בספרות ובאמנות: (March 2009, 124, 2).

מן הבית. יש נזילות מתמדת של שייכות באשר לחתוליה של פדיה, הם "בבית" בכל מקום כאשר הם תחת טיפולה. במובן זה, מציגה פדיה יחס לא־שגרתי לחיות מחמד: תחת חיות המגודלות במרחב הביתי בלבד ונחשבות לקניין פרטי של בעלי הבית – קונספציה מרכזית בהתעצבותן של הבורגנויות האירופית ובמיוחד האמריקאית במהלך המאה ה־19 – ביחסה של פדיה אל החיות במרחב הביתי יש דאגה מתמדת אך לא טיפוח יחסי תלות, יש פיתוח קשר אמוציונלי שהוא מעבר ליחס התכליתי אל חיות אך לא הכפפת חיות לסדר הרגשי האנושי, ויש שיתוף חיות במרחב האנושי אך לא נטרולן והרחקתן ממרחבים אחרים, שבהם מתקיימים יחסים בין־חתוליים בלבד.

4. הספר של פדיה מדגיש את החשיבות בטשטוש סוגות טקסטואליות, "גבוהות" ו"פופולאריות", ובערפול המוסכמה לגבי הגדרתה של פרוזה.³¹ פדיה נעה בביטחון, אך בחמקמקות, בין כתיבה ההולמת מדריך פופולארי לגידול חתולים, כתיבת קונקורדנציה בנושא חתולים במקורות היהודיים וכתיבת אוטוביוגרפיה של מגדלת חתולים. הטקסט של פדיה חופשי לגמרי בצמצום החוויה עם החתול למרחב הפרטי־הביתי ("הנשי" לכאורה) ולאחריו הרחבה של החוויה עם החתול לדרשות של תיקון ושל מחאה פוליטית כנגד מנגנוני הדיכוי של המדינה. אפשר לומר שכתובתה של פדיה בבעין החתול שואפת לערב כתיבה "גבוהה" ב"נמוכה", ואף לחסל את עצם ההבחנה ביניהן.

האם הפמיניזם הסביבתי האמיץ והמקיף כל כך של בעין החתול מסכל למעשה את השאיפה הפואטית של פדיה להישמר מהאנשה ולהקצות את הבדיון רק לדמויות? אני חושב שכן. ההירתמות של המחברת לחשיפתם, באמצעים טקסטואליים משווים, של אחרים ואחרות במרחב העירוני, מחירה מגולם בכך שהחיות הן "אחר" כמו שהדמויות הספרותיות כאן הן "אחר". הצבעה על דיכוי היא בעצמה האנשה, ומכאן שאין ההאנשה "טרופ ספרותי" בהכרח, אלא פשוט צורה של ביטוי, של הצבעה על העולם. אחת המבקרות הפמיניסטיות הבולטות בשיח על זכויות בעלי חיים, ג'וזפין דונובן, טוענת כי יחס מחודש לבעלי חיים צריך דווקא לבוא מתוך חשיבה לא־היררכית, שאינה מארגנת מחדש את החיה כך שתתאים לפרדיגמת־על קיימת, אלא כזו שרואה ומקבלת את הסביבה, ואת החיה כחלק ממה שנמצא בסביבה.³² בעין החתול מכניס במידת־מה את חתוליו למשבצת "האחר", במיוחד לתחום המוקצה לנשים במשבצת זו; מהלך זה אמנם נראה טבעי, שכן ישנן הקבלות רבות בין תיאור הנשים בספר לתיאור החתולות בספר, אבל אין זה הכרחי שמחשבת־האחר תהלום באופן מדויק את הקטגוריה של החיה. אף פדיה עצמה מעירה כנגד לוינס:

בשנת 1945 בעל הפנים המחוקות שהכלב היה היחיד שראה אותו כבעל פנים של ממש התחיל לתרגם את הפילוסופיה של הכלב לפילוסופיה של האחר. המונח ה"אחר" היה רב־עצמה ותפס תאוצה במקום המילה השחוקה כל כך: כלב.³³(86)

31 אריאל הירשפלד הגדיר את בעין החתול כ"רצף פתוח המתמקד באירועים שבעולם הסיפור המקובל אינם ראויים להיכנס כלל אל הספרות, וברמויות, חייתיות ואנושיות, שאינן בגדר דמות ואינן רכיב בעלילה, אלא הן שותפות במרחב שבו משוטט הספר. הספר אינו סיפור אחד והוא אינו אחדותי. הוא רשימות – רשימות על מקום, והמקום שבו יוצר את מתארו". "על גבול האשפה", הארץ (09/01/2009).

32 Donovan, הערה 30 לעיל, עמ' 370.

33 סביב רשימתו הקצרה של עמנואל לוינס על בובי, הכלב שנקלע אל מחנה המעצר ליד האנובר שבו

בעקבות דונובן, אפשר היה לטעון שאם קטגוריה קיימת שיש לה השלכות אתיות מוצהרות קובעת את צורתו של הנכנס בשעריה (הפמיניסטיים, הפוסט-קולוניאליים וכיו"ב) לפי קווי המתאר האפיסטמיים של דלת הכניסה שלה, אז יש לנו כבר בעיה של עיוורון כלפי הבדלים ושל יחס בלתי-מפותח אל "הבעיה של החיה". אולם בעיני, האחדת אחרויות מן הזן שמציגה פדיה היא דווקא הצבעה על כך ש"אחר" אינו, ולעולם לא יהיה, קטגוריה מוחלטת. אם נכונים הקוראים לראות את החתולים של פדיה כמואנשים באותה מידה שבה מואנשים רוזה, ויקי וידידיה, נפתחת האפשרות להבין את "הבעיה של החיה" בהקשר סביבתי רחב יותר וללא הצורך לחפש עבודה קטגוריה חדשה; ועל אף שפדיה מצהירה כי אין כל בדיון בתיאור החיות ביצירתה, אבקש לטעון כי היא בכל זאת מאפשרת לנו להבין מהי פואטיקה סביבתית.

המושג "פואטיקה סביבתית", שאתו אבקש להשלים את ארגז הכלים שאני מציע לקריאת בעין החתול, לקוח מתוך דיון פילוסופי-ספרותי צעיר יחסית בשאלות כגון "מהו טקסט סביבתי?" או "האם קיימת פואטיקה סביבתית או כתיבה סביבתית?". אחת העבודות המעמיקות העוסקות בדיון זה נכתבה בידי לורנס בוול על יצירתו והשפעתו של המשורר והסופר האמריקאי הנרי דיוויד תורו. בוול מציע הגדרה מרובעת לטקסט סביבתי:

- (1) טקסט שהסביבה הלא-אנושית (nonhuman environment) אינה מהווה בו אמצעי מסגור בלבד אלא היא נוכחות של ממש, כזו המגלה עד כמה ההיסטוריה האנושית טבועה בהיסטוריה של הטבע.
- (2) טקסט המציג אינטרסים אחרים, שאינם אנושיים, כלגיטימיים.
- (3) טקסט המניח במרכזו את האחריות האנושית לסביבה.
- (4) טקסט התופס את הסביבה כתהליך ולא כנתון.³⁴

בעוד שלושת הרכיבים הראשונים בהגדרתו של בוול מצויים בשפע בבעין החתול, את הרכיב הרביעי, זה המייצג ניסיון לשבור את מסורת הניגוד בין הטבע כנתון ובין האדם העושה בו שימוש, פדיה לא אימצה, מתוך כוונה לשמור על קווי גבול מוסריים במרחב האפשרויות הפואטיות שלה. קל לראות, אפילו בתרגום הקצרני שהבאתי לתיאוריה של

נכלא לוינס כחייל צרפתי במלחמת העולם השנייה, נכתבו פירושים רבים וסוערים. יש הרואים את הבעיה של לוינס ברשימה זו בייחוד התיאוריה על "האחר" (כובי הוא עבור לוינס נצר ליציאת מצרים); אחרים רואים ברשימה עדות לאנתרופוצנטריות שהכותב אינו מצליח להיחלץ ממנה כנסותו להתייחס אל החיה; ואילו יש המתייחסים אל הרשימה כמאבק טיפוסי בין עדות לכתיבת פילוסופיה, כאשר אלגוריה היא הצורה המרכזית שלוינס מנסה להימנע ממנה, וללא הצלחה. ראו, למשל: David Clark, "On Being 'The Last Kantian in Nazi Germany': Dwelling with Animals after Levinas", Barbara Gabriel and Suzan Ilcan (eds.), *Post Modernism and the Ethical Subject*, Montreal: McGill-John Llewellyn, 2004, pp. 41-74; וכן מאמרו המוקדם יותר של לוולין: John Llewellyn, "Am I Obsessed by Bobby? (Humanism of the Other Animal)", Robert Bernasconin and Simon Critchley (eds.), *Re-reading Levinas*, Bloomington: Indiana University Press, 1991, pp. 234-246. כל אחת מן הפרשנויות הללו עשויה להעיב גם על הפרויקט של פדיה, ונדרשת קריאה נוספת של בעין החתול לאורן.

34 Lawrence Buell, *The Environmental Imagination*, Cambridge: Harvard University Press, 1995

בוול, כי המודל הזה אינו מעוניין בגבולות פואטיים אלא דווקא בטשטושם, ולכן בהיסטוריה הספרותית שמציג בוול, הוא מופעל בעיקר על טקסטים הנחשבים לא-בדיוניים או על כאלה המאתגרים הפרדות סוגתיות. סוגיית ההאנשה היא כמובן מרכזית לבדיקת פואטיקה סביבתית, ובוול אכן מקדיש לכך פרק נפרד המתחקה אחר עליותיו ומורדותיו של הטרופ הזה במסורות האתיות שליוו את הספרות המערבית המתייחסת לסביבה.

פואטיקה סביבתית מאפשרת האנשה רק כשזו נתפסת לא כמשהו שמפחית מאמתיותו של המוצג – וכאן המקום לשוב אל פדיה ואל הניסיון לקרוא את בעין החתול כטקסט סביבתי – אלא דווקא כמנגנון הפותח אופן חדש להבנת הסובייקט המוצג כחלק מן העולם, זה שבטקסט, אבל גם זה שמחוץ לטקסט. זו האנשה שונה מעט מזו המוסברת בדיון של התיאוריה הספרותית הפוסט-סטרוקטורלית; זו תפיסת האנשה שאין לה עניין בכיסוי הספרות כולה על כל הסובייקטים המוכלים בה, אבל שיש לה עניין עם הרובד האתי שעשוי להיות לכל האנשה; זו האנשה המשמשת את הכותב בכדי להציע השוואה בין יצורים אנושיים ולא-אנושיים החולקים את אותו מרחב, תוך כדי רפלקסיה ביקורתית של הכותב כמי שמצופה ממנו, ככלות הכול, לנסות ולשמר הבדלים פואטיים.

הסדרת החתולים ביצירתה של פדיה לפי טיעונים מוכרים לגבי משבצת "האחר" נובעת מקיומה של משבצת כזו לפני עיני המחברת, בזמן ובמקום: היתה כזו משבצת לפני אותו מפגש גורלי עם החתולה "שחורה", ומשבצת כזו נמצאת על שולחנה של פדיה בחושבה על דמויותיה הספרותיות. אך פדיה בפירוש אינה מציגה יחס אחד בתיאור חתוליה, ממש כפי שיחסה אל דמויות אנושיות ביצירה רחוק מאחדות. פדיה מקדישה מילים רבות להבדלים העמוקים בין חתול אחד למשנהו, ואף בין מצב אחד של חתול למצב אחר של אותו החתול. אחד החתולים המפוענחים ביותר בספר הוא שדר, חתול מתבודד "שהיה מלכותי בנוהגו ובעל מבט מהפנט", ונראה שחיפש בחצר ההומה חתולים "מרחב מינימלי שבו יחוש עצמו כסובייקט" (207). פדיה מבחינה בייחודו של שדר דרך חקירת יחסו לחתולים אחרים, למשל בשעת חלוקת המזון. היא מצלמת את שדר ועושה ממנו מובדל, סינגולארי, כסובייקט שיש לו פנימיות. האין זו הפעולה הטיפוסית ליצירתן של דמויות ספרותיות, כלומר, להאנשתם של אנשים? בפואטיקה הסביבתית של פדיה יש השוואה בין מוכפפים בלי לכופף את כולם תחת אותו כלל פילוסופי או לשוני. דייויד גליקרסט, אחד הראשונים להבחין בין אתיקה סביבתית לפואטיקה סביבתית, מגדיר את זו האחרונה כפתיחת מקום לאחרות לא-אנושית המתבטאת בהצבעה על האינסופיות שישנה בפעילות סימבולית כלשהי. במיטבה, פואטיקה סביבתית מחדשת את המבט שלנו בו־זמנית על טבע ועל שפה.³⁵ עם זאת, גליקרסט מבחין בין שני סוגים של פואטיקה סביבתית, האחת פרגמטית והאחרת סקפטית: בעוד הראשונה מתמקדת בשינוי הכלים הלשוניים הקיימים שבאמצעותם אפשר לבטא את מרחב האפשרויות והזהויות הקיים בטבע, השנייה מתמקדת בהצבעה על מגבלות השפה האנושית בהתייחסותה אל הסביבה. אני סבור שפדיה עובדת בשני המישורים הללו גם יחד; כדי לא "לעשות ספרות" מחתולים (גישה סקפטית כלפי בדיון) יש לשלב אותם בתוך צורות טקסטואליות לא-שגרתיות (גישה פרגמטית כלפי הרחבת גבולות הרומן). כך, בעין החתול מהווה דוגמה חשובה לבעיה שיש לפואטיקה סביבתית עם ה"טרופ" של ההאנשה.

א

אני סבור שהצהרתה של פדיה כי יש להבחין בין אמתיות החיה לבדיונה של הדמות הספרותית מאפשרת לנו דווקא לגלות שאין שחר להבחנה כזו בטקסט שהוא עשיר כל כך באופני ההתייחסות הסימולטניים שלו לאחרים. בעין החתול מאפשר לנו להבין מחדש את הסיבתיות שעומדת מאחורי דיכויין של קבוצות מסוימות במרחב האורבני הישראלי, אך יותר מכך, הוא מציע לנו לחשוב על טיב היחס בין סיבתיות ובין יצורים טקסטואליים, כלומר, מה גרם לדמות, אנושית או לא אנושית, להיות מוצגת כפי שהיא מוצגת. הסיבתיות הזו משותפת לחתולי הספר ולדמויותיו, ועל כן היא מנגנון של האנשה; הבנה שמנגנון כזה ניצב בבסיסן של דמויות אשר נכנסו אל הטקסט הספרותי רק מתוך תצלומים-כביכול היא הבנה של פואטיקה סביבתית כאופן ביטוי שמודע למרחב המשותף שחולקים מושאיו השונים מאוד זה מזה. הרובד האתי שנמצא בבסיס החתירה להבדל בייצוג חיות בתוך הספרות הוא עצמו זרז חיוני לפיתוחה של פואטיקה סביבתית מסוג זה.

כל מאמץ נוסף להצהיר על ספרות שיש בה גבול מוצק בין תיעודי לבדיוני, ממשיך לתחזק את הפיקציה האחדותית על איך ומה אנו רואים בסביבה המקיפה אותנו, על איך אנו מבינים מהי סביבה.³⁶ השאיפה לא לבדיין את החיה דוחקת אותה שוב ושוב לתוך קטגוריה אחדותית, כזו שכל מושאיה זהים זה לזה תחת התנאי "לראותם בלבד", או "לצלמם בלבד". שאיפה זו קורסת במהלך בעין החתול, ונראה שעצם הקריסה מטרידה את המחברת לא פעם, והיא ממהרת לשוב ולהשיב את חתוליה אל המישור העובדתי לבדו: כך וכך צבע הפרווה והעיניים, כך וכך נוהג האכילה והחזזור, כך וכך נוהג ההיעלמות והשיבה אל החצר. שאיפת התיעודי לא רק חושפת את ההנחה כי האנשה היא מה שסופרים יכולים לעשות רק לחיות (בעוד שזה בדיוק מה שהם עושים לאנשים, לדמויות אנושיות, הם מאנישים אותן); שאיפה זו מחלישה את הצורך להמשיך ולחפש אמצעי ייצוג של הלא-אנושי ודרכים להעמיק את המפגש בינו ובין האנושי. דווקא בניסיונות לבדיין את החיה – לעשותה בדיון – טמונה ההבנה כי רק על האדם מוטלת האחריות לכתוב את בדיונותיו כדי לאפשר למסגרות המחשבה שיצר להשתנות, וכי רק בדיון יכול לשקף אידיאולוגיה סביבתית במרחב הספרותי, כך שינהג באופן שווה במושאיו.

למעשה, לא נותר לנו אלא לבדיין, ולזנוח את האמונה כי הטבעי-הנראה זכאי להיות אמת בייצורה הספרותית. כלומר, אין לנו אלא לפתוח את תפיסת הטבע שלנו אל הדמות הספרותית, להמשיך ולדמיין כיצד החתול חושב וחי – אם זה נראה לנו אנושי ומוכר מדי וגורם לנו לחוש כי אנו מכופפים את כל יצורי העולם לזווית המבט ולשפה שלנו זה רק אומר שנכשלו הפעם ויש לנסות שוב – רק החיפוש הזה מהווה אתגור מתמיד של שתי

36 ביקורת הספרות הפונה בעשורים האחרונים לסוגיות סביבתיות החלה מבקשת לקשר בין התמות האקולוגיות העולות ביצירות רבות ופופולאריות, כגון אלו של קוטזי ודלילו, ובין אופני הייצוג הפוסטמודרניים ביצירות אלו. לסקירה חלקית של מגמה זו בביקורת הספרות ראו: Steven Rosendale (ed.), *The Greening of Literary Scholarship: Literature, Theory and the Environment*, Iowa City: University of Iowa Press, 2002; Serpil Oppermann, "Seeking Environmental Awareness in Postmodern Fiction", *Critique* 49(3), 2008, pp. 243-253.

השאלות שאינן זהות, אך אל להן להיפרד לעולם: "מהו אדם?" ו"מהו אנושי?". צריך להיזהר מביטול הלגיטימיות של הדמיון בבואנו לתאר את הטבע ואת הפראי באופן המדויק ביותר האפשרי, שכן ביטול כזה משגיב את המדעי ואת התיעודי כבעלי סמכות בלעדיים – והלא זה בדיוק מה שיוצרים רבים וחשובים כפדיה יוצאים כנגדו. האם לבדיין את החתול משמעו להסתכן בטביעה בתוך המקרה הפרטי, זה שמנוגד לתיאור התופעות הטבעיות בעולם ולסדרתיות מבנית? כן, התשובה היא כן. וההסתכנות הזו היא הדרך להגיע באמצעות הספרות חזרה אל האפשרויות לפתיחת קטגוריות כמו "האנושי", שלבטח אינה מספקת כרגע. דווקא האנשה נראית לי נקודת מוצא פורייה לפרויקטים של אתגור האנושי ושיפוצו, משום שהאנשה היא פעולה ספרותית המשקפת לא רק את מה שהאדם חושב על עצמו ועל תכונותיו, אלא גם, קודם-כול, את מה שהאדם מוכן למסור מעצמו לייצוגם של אחרים, להעביר מהפנים שלו לאחרים, למי שהם "אחר". ואמנם, זו פעולה חד-צדדית – האנשה היא מה שרק אנשים מסוגלים לעשות; אך היא אינה מנוגדת לאתיקה סביבתית, להיפך: היא הפיכת הגבול לפעולה. כל האנשה, בעיני, היא פתיחה של מצב, גם אם זמני וחולף, שנוצר בו אדם חדש, אדם-ביניים שכזה, פוטנציאל-אדם, כמו ה"אשה-או" של סיקסו,³⁷ אדם שקווי המתאר שלו בתנועה. האנשה אינה בהכרח אשור של אנתרופוצנטריות, היא יכולה להיות דווקא שבירה של המסורת הזו. גם מתודית, כדאי להתחיל לחשוב על החיה לא רק כעל מקרה פרטי של "הטבע" ולא רק כעל משהו שניתן לבחון אותו באמצעות המדע, הפילוסופיה של הטבע או האתיקה; צריך להתייחס אל החיה כיצור בעולם שקשריו עם האדם מסמנים את האדם, מסמנים כל הזמן ומחדשים את הסימון של גבולות האדם וגבולות האנושי. החיה, לפחות זו שאני קורא אצל פדיה, אינה דבר טבעי, אלא דבר אנושי, דבר השייך לסביבה שעודה מנוהלת בידי אנשים ומסופרת מפיהם.

מאי 2010, אוניברסיטת ייל

³⁷ "The Cat's Arrival" של הלן סיקסו, *Parallax* 12, 1, 1996, pp. 21-42, הוא אחד הטקסטים החשובים ביותר לטעמי המדגימים מה עשויה להיות פואטיקה סביבתית. בעקבות הופעת חתול בפתח ביתה, עוברת הדוברת בטקסט הזה תהליך של לקיחת הצד של החיה, בפני מה שהיא מכנה "מעמד האדם"; הטקסט מבקש להציג תמונה רחבה, רווית אפשרויות לפרשנות ולהבנה, שבה נשים וחתולים שותפים בעבודה קשה של הרכבה-מחדש של זהויות. קווים מקבילים רבים מזמינים למידה משווה של בעין החתול עם המסה הזו של סיקסו.