

9



# מוזות

ISSN 0334 - 1925

בעריכת דורית קדר

מכללת בית ברל ■ המדרשה להכשרת מורים לאמנות, רח' בית גוברין 7, רמת השרון ■ 1992



# על יחסי אמנות ושירה בישראל

מאת גדעון עפרת

בלייק, הרומנטיקן האנגלי, היה מאשר קביעה זו. וגם לגבי ויקטור הוגו וגיתה איננו משוכנעים.

ומכיוון הפוך: לא מעט ציירים נמשכים אל השירה, כלומר, כותבים שירה. יחד עם זאת, לא נוכל להציע רשימת ציירים-משוררים המשתווה בחשיבותה לרשימת המשוררים-ציירים, גם אם ראובן (רובין) כתב שירה באידיש (חזיונית-מיסטית-סימבולית נוסח אצ"ג) סביב שנת 1920. דומה, שהשירה מושכת אל הרישום יותר משהציור מושך אל השירה. כאילו נזקק המשורר לקונקרטיים ולחושניות, שעליהן דיברה לאה גולדברג, ואילו הצייר יכול להגשים הפשטה וכלליות גם בדרכי הציור. המושג והתופעה הציורית – "הפשטה לירית" – מוכיחים את אפשרות המפגש הנדון בתחומי הציור. לעומת זאת, מה שקרוי "שירה קונקרטית" (במסורת הפוסט-דאאיסטית והפוסט-סוריאליסטית) מעיד על הזדקקותו של המשורר לקונקרטיים חזותיים, אף כי יש להודות, ברוב המקרים פתרו המשוררים את צרכיהם "הפלטטיים" בתוככי המדיום השירי עצמו (במסגרת מה שקרוי "מיבנה השיר"). השירה האימאג'יסטית היא דוגמה מובהקת לפתרון ציורי במונחים שיריים. כאילו הוכיחה השירה, זו המהלכת בדרך-המלך יותר מאשר בשבילים הצדדיים של שירה קונקרטית וכדו', את טענתו של פרידריך שלגל, שכתב: "השירה היא מוזיקה לאוון הפנימית וציור לעין הפנימית; אבל מוזיקה עמומה, אבל ציור נמוג".

דהיינו, כמבוא לדיונו ההיסטורי והמקומי בשאלת יחסי אמנות ושירה, אנו רשאים לקבוע שתי קביעות-מבוא, בלתי-מסעירות אך בכל-זאת משמעותיות: א. הציור והשירה הם שני מדיה אוטונומיים. ב. הציור והשירה נמשכים זה לזה ורשאים לבוא זה אל זה. במקום אחר, תיארונו את היחסים כ"דיאלקטיקה של האמנויות". (2)

ב.

סיפור התרבות הישראלית הוא אכן (ובין-השאר) סיפור ה"דיאלקטיקה" של סתירות ומיצוע ביחסי אמנות ושירה. נראה, שתורה-זהב, גן-העדן האבוד, של אהבת המשוררים והציירים בארץ, נמשך בין 1948-1920, מימי העלייה השלישית ועד הקמת המדינה. זו התקופה בה שליטה עדיין האידאה הסימבוליסטית בדבר היות השירה השראתו הברוכה של הצייר, ואולי גם הכנעה בפני מסורת יהודית-גלותית של יתרון המילה על פני הדימוי החזותי.

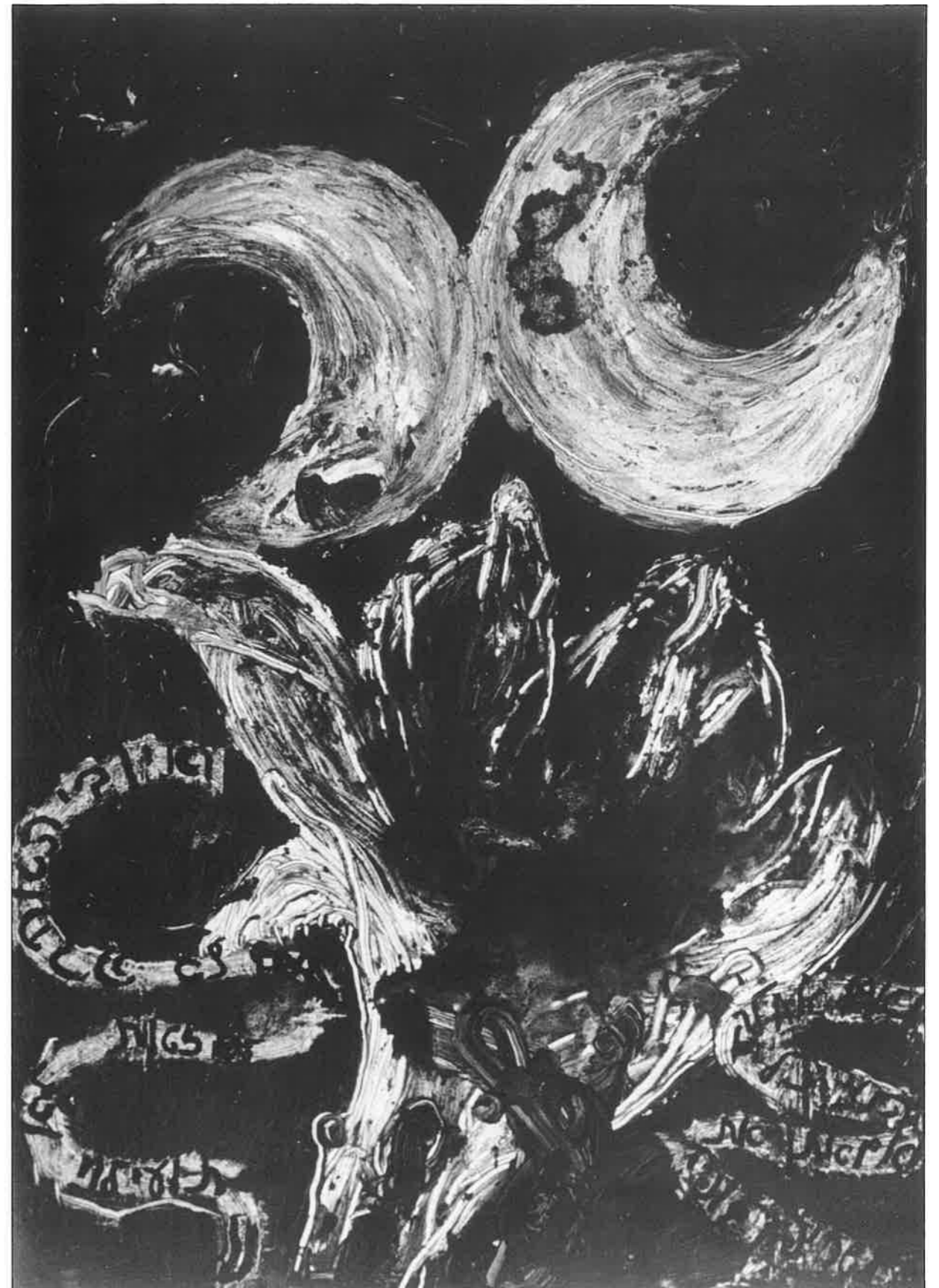
בתקופה זאת, בולט ביותר מעמד שירתו של ח.ג. ביאליק

בגלריה "גורדון" מציג יעקב דורצ'ין "מחווה לויזלטר", פסל-קיר המנסח מחדש ובחומרים קשים (מכל בחינה שהיא) את "מוצא אל הים", שירו של המשורר התל-אביבי. מוזיאון תל-אביב מציג את איוריו של משה גרשוני לשירים של ח.ג. ביאליק. סדנת-ההדפס הירושלמית מפגישה תשעה משוררים עם תשעה ציירים. בסידרת תחריטים מינאטוריים.

מה קורה כאן? מה פתאום הגל הפיוטי הזה, כך, לפתע-פתאום, בשלהי שנות השמונים? מקריות גרידא? התרחשות נטולת-משמעות, אשר רק "חולה-משמעויות", יחברה עם, למשל, פנייתו ההפוכה של המשורר-סופר, ישראל אלירז, לציורי "יחיעם" של זריצקי (בפואמה מרכזית בספר שיריו החדש, "קצה קשה")?

הורגלו מדי להפרדת הכוחות. היסכנו מדי לפיצול, כפי שנוסח לראשונה על-ידי לסינג ב"לאוקון": אמנות השירה כאמנות-זמן, לעומת אמנות הציור והפיסול כאמנות-חלל. השירה היא תנועה; הציור והפיסול עניינים ברגע. השירה – אידיאליזציה של הכללי; האמנות הפלטטית – אידיאליזציה של הפרטי. קשקוש. ב-1989 לא נקבל עוד את ההבחנות הללו. לא אחרי האמנות המושגית (ה"כללי"), האמנות האקספרסיוניסטית-המופשטת (תנועה), ועוד. לא, ב-1989 מותר לנו להשליך את חרב הפיצול שהתנופפה זמן ארוך מדי מעל יחסי הציור והשירה בארץ ובעולם. מספיק. מה שהיה מתאים לזמנה של לאה גולדברג (משוררת וציירת בעצמה, אך גם מי שהפרידה בין הקונקרטיים והישירות של הציור לבין ההפשטה והעקיפין של השירה) לא מתאים עוד לזמננו: את ההפשטה והעקיפין יודעות גם האמנויות הפלטטיות, ועוד איך. הרי גם ידענו את המפגש שברמת איורי-שירה או ברמת הציור הפיוטי או ברמת השירה האימאג'יסטית (ה"ציורית"). "קאדוק", אנחנו אומרים. לתיאורטיקן אין עוד מנדט לפצל את השירה והאמנות.

עובדה מעניינת היא, שמשוררים רבים, בארץ ובעולם, נמשכים אל הציור, דהיינו, אל רישום בעיקר. תערוכה קבוצתית בנושא זה נערכה לפני כשנתיים בגלריה "קלישר 5" בתל-אביב, ודי אם נזכיר את א.צ. גרינברג, ולדה, פ. שדה, ל. גולדברג, מ. ויזלטר. הרשימה ארוכה. הגם, שניתן להודות ביתרון כשרון השירה של המשוררים הללו על כשרונם בציור. כאילו נחה עליהם "קללתו" של אנרי ברגסון, שקבע שהאמן הוא אדם ה"משותר" באחד מחושיו בלבד. במחשבה נוספת, ספק אם משורר-צייר כוויליאם



משה גרשוני, "במראה ובחידות", 1986, מדיה מעורבים



(תביעה"), להן היה נשוי בפרקי זמן שונים. אך, בולט יותר יהודה עמיחי, המשורר הירושלמי הנודע, אשר שירתו השתדכה שוב ושוב עם אמנים: לציורו "סידרת הזהב" של יצחק פוגץ' חיבר עמיחי שירים, והללו הופיעו באלבום מהודר (בהוצאת "מוסד ביאליק" ובעיצובו של הצייר, יוסף הירש). לימים, ב-1973, חיבר עמיחי שירים לציוריו האוטוביוגרפיים של איבן שוויבל (הללו ראו אור במשותף בחוברת הלועזית של משרד החוץ, "אריאל"), "מי אתה איבן שוויבל", שם. היה זה גם יהודה עמיחי, שיצר ביחד עם קבוצת "משקוף" הירושלמית בין 1968 ל-1969. כאן כתבו משוררים (דניס סילק, הארולד שימל, אורי אורלב, יוסי אופק, עמיחי ועוד) שיריהם על אותה האבן, אשר צוירה בידי ציירי ירושלים (טולקובסקי, גיטלין, ד.בן-שואל, ש.ש"ק, א.אופק, רוזוב, שוויבל ועוד). אגב, רוב הציירים הללו הם בוגרי "בצלאל", ומכאן המשך המסורת שעליה עמדנו. ועוד יצויין, שהמפעל הליתוגרפי המשותף של "משקוף" רחוק היה מלהיות מקרי. הוא המשיך בעקביות קו אוונגרדיירושלמי של חיפוש מגעים בין-אמנותיים, כגון בחוברת "גרופית", שראתה אור ב-1964 ובה חברו יחדיו שישה ציירים (בהם דדי בן-שואל ורפי לביא) עם שישה משוררים (בהם גרשון בן-דוד ויוסי אופק). לכן, אם תרבות ירושלים חושפת בדרו האחרון מספר מרשים למדי של משוררים שהם גם ציירים, או ציירים שהם גם משוררים, (חדווה הרכבי, שאול ש"ק, אסף בן-מנחם, מיכאל לביטוב, משה הופמן ועוד) – הרי שיכולים אנו להבין מהי הקרקע הדשנה שהצמיחה את ההכלאות הללו. אפשר גם שנבין, כיצד זה מוציאה סדנת-ההדפס הירושלמית ב-1989 את תשע סדרות תחריטי-השירים, עליהם דיווחנו בראשית מסענו (כמחצית מהציירים של סדרות אלו הוזכרו כבר בפעולות הירושלמיות הנ"ל).

אלא, ששנות השמונים הן כבר פרק בפני עצמו, אשר ההסבר לו חורג מהגחמה הירושלמית. כי שנות השמונים נשאו בחובן את בשורת ההרמוניה המחודשת.

ה.

שנות השמונים איחו את הקרע. פוסטמודרניזם סוחף ניתק את הבריחים שנעלו את הפורמליזם המודרניסטי ופתח מחדש את שער האמנות אל התכנים הסמליים, הספרותיים, המיתיים. אמנים, באירופה בעיקר, חשו עתה חופשיים לשוב ולפנות אל מקורות ספרותיים, ובלט ביותר בכיוון זה אנסלם קיפר, הגרמני, אשר מצא השראה לציוריו הקודרים באופרות של ואגנר ובשירתו של פאול צלן. מי שקלט בארץ, יותר מאחרים ולפניהם, את האופציה הפוסטמודרנית והקיפריה, היה משה גרשוני, אשר עשה תפנית קיצונית ב-1980, מעשייה מושגית-מינימליסטית לציור אוטוביוגרפי חושני מאד, ועתיר יסודות ספרותיים-פיוטיים.

דוקא על רקע הנתק התל-אביבי בין שירה לבין אמנות, בלט מאד גרשוני בהליכתו אל השירה העברית, ואפילו היתה זו זמר עממי בקצה האחד (שירי היילים, שירי מלחמת-השחרור, ועוד) ושירת תפילה יהודית בקצה השני (פסוקי "תהלים", למשל). השראה עקיפה מהדרמה הפיוטית של גיאורג ביכנר, "וויצק", הפרתה סביבה ציורית "אופראית", עתירת דמים, שהציג גרשוני ב-1980 בבינאלה בוונציה. אך, לאחר מכן, התמקד גרשוני יותר ויותר בזיווגים של צבעוניות אנלית, דימויי ארוס ומוות ושורות פיוטיות, ישראליות ויהודיות. פרויקט ביאליק של גרשוני (1988) מחבר, איפוא, את המיפנה הנדון עם המסורת הירושלמית של הפרק הקודם (באשר סדנת-ההדפס הירושלמית היא שנתנה חסותה לזיווג זה של הצייר והמשורר הלאומי, זיווג פרי יוזמתו של דן מירון).

עליו שיר. ובעודה מהלכת ברחובות ירושלים בשלהי שנות השלושים, תמהונית ומדובבת יונים, פסע בעקבותיה בחשאי הצייר מירון סימה, שעקר מתל-אביב ב-1938 (שלוש שנים לאחר עלייתו מגרמניה) והירבה לרשום את דיוקנאותיה של המשוררת. עמיתו לאותה חצר מגורים, יעקב שטיינהרט, חותך-העץ הנודע, התיישב בעיר-הקודש כבר ב-1935, וכרבים מחבריו לעלייה הגרמנית עתירת-התרבות תר אחר מגעים בין-אמנותיים. במוקדם, עיצב חיתוכי-עץ ליליים לפואמה של ש.שלום – "ירושלים טירה נמה" (1937). מעבר לכותל חצרם של שטיינהרט וסימה, ניהל יוסף בודקו (אף הוא עלה מגרמניה ב-1935) את "בצלאל החדש" כמין באוהאוס ציוני. בין שאר מטרותיו של בית-ספרו קבע בודקו את טיפוח התודעה וכושר האיוור לספרים, פרוזה ושירה כאחד. בודקו, בעצמו מעצב אותיות חשוב (ראו את "כתב בודקו") ומאייר שירתו של ביאליק, מינה את מרדכי ארדון כאחראי למגמה זו. (6). זהו הבסיס לסידרת ספרים מאויירים בידי בוגרי "בצלאל החדש" שראו אור בהוצאת "שוקן" (איורים בחיתוכי עץ של יוסי שטרן, לדוגמא). מסורת האיוור של בצלאל החדש תסביר (איוריו הרישומיים של שלום ריזור, לדוגמא) או "מסדה" (איורים בחיתוכי עץ של יוסי שטרן, לדוגמא). מסורת האיוור של בצלאל החדש תסביר לטווח ארוך מאד בריתות שונות ומשונות בירושלים בין ציירים למשוררים.

המגמה הייקית הבין-אמנותית שלחה שורשים עמוקים בתרבות ירושלים. טיפוגרף חשוב כד"ר משה שפיצר, מהבולטים שבאישי העלייה הייקית הירושלמית, הקים את הוצאת "תרשיש" כמפעל אמנותי, המספק למשוררים ולסופרים שרותי דפוס, עיצוב ואיוור ברמה אמנותית גבוהה ביותר. כך, בסוף שנות הארבעים וראשית החמישים, ראו אור ב"תרשיש" הירושלמי ספרי שירה רבים, שזכו לשיתוף פעולה של אמנים ירושלמיים, כמעט כולם יוצאי "בצלאל החדש". כאן ראה אור מפעלם המשותף, המוזכר קודם, של חיים גורי ומשה טמיר. כאן הופיעו (ב-1947) שיריו של יהודה יערי, מלווים בחיתוכי-עץ של יעקב פינס, לימים מורה מרכזי ב"בצלאל". אך, הצייר הבולט ביותר ב"תרשיש" היה בוגר "בצלאל החדש", אביגדור אריכא, אשר רישומי העט שלו, החדים והמסוגגנים בהחלטיות, איירו, בנוסף לסיפורו של ביאליק "ספיח", גם את שירי "נחש הנחשת" של ט.כרמי ואת "הקורנט" המפורסם של רילקה (1951). שלא בהקשר ה"תרשישי", עסק אריכא גם באיוור שיר של רמבו (1950), שיר של לורקה (1951) ועוד. ללמדנו, שעסקינן באמן ירושלמי (כך עד עקירתו לפאריס ב-1954) הרואה באיוור שירה יעוד אמנותי.

אלא, שירושלים המתפייטת חרגה מהחצרות הייקיות. עלייתו של יונה פישר בבית-הנכות "בצלאל" מאז ראשית שנות השישים, סימנה נתיב ירושלמי נוסף של חיבור אמנות ושירה, וזאת בגין נטיותיו האינטרדיסציפלינריות של האוצר הצעיר ובעל המזג התרבותי הפרנקופילי. כבר ב-1963, כשאצר בבית-הנכות הלאומי את תערוכת "צורה היום" בה בקש להציג את פני תרבותנו הצעירה דאז, הוא כלל, לצד נציגי הציור, הפיסול, הארכיטקטורה והצורפות, גם את שירתו של נתן זך, שהיה אז בשורה הראשונה של האוונגרד השירי בתל-אביב. בין זאת לבין תערוכה לדוד אבידן ב-1968 עומדות חוברות "קו", שבעריכתן החל פישר ב-1965 (למשך חמש שנים) ביחד עם הסופר דן עומר והמשוררת רחל שפירא. שוב הוכח, שירושלים של אמנות מעוניינת גם בירושלים של שירה, גם אם רבים מהשירים בחוברות היו "תוצרת חוץ". משוררי ירושלים בקשו אף הם אחר האמנים. ט.כרמי הוציא את ספריו מאויירים ביצירות של שושנה היימן ("שלג בירושלים"), או תמרה ריקמן



אביגדור אריכא, "דיוקן עצמי עם בד הציור", 1976 שמן על בד, 46x55



אביגדור אריכא, "ד"ר שפיצר", 1966, דיוקן על נייר, 17.3x24.3.

# קלו סילרד

## רישומים מהונגריה

קלו סילרד הוזמנה להציג בהונגריה. מסיוורה ברחבי מולדתה הישנה הביאה עמה עשרות סקיצות – רישומים ממראות מלח הארץ. בחרנו להציג שלוש דמויות נשים על זקנתן, הבלייה, וקשוי היומיום שקובצו בפניהן.



דומה, שאנו נמצאים רק לפתחו של שלב נוסף בסיפור הדיאלקטי של יחסי האמנות והשירה בישראל: רוח-הזמן, שנשאה עמה את גלי החום המפשירים, עדיין לא ראתה את הפירות בשיא הבשלתם. המשוררים עודם מחכים לציירים. הציירים עודם מחכים למשוררים. ■

אלא, שמפגשו של גרשוני עם השירה מורכב ועמוק יותר מהמתואר לעיל. בחינה של צורות ותכנים המאפיינים את המיפנה הנדון של גרשוני תעלה, שמבלי-דעת, עלה הצייר על מסלול פיוטי שנסלל קודם לכן בשירתו של אהרון שבתאי ובמחזותיו הפיוטיים של חנוך לוין. השוואת שפתו של גרשוני, כפי שפותחה לאורך שנות השמונים, עם, לדוגמא, מחזהו של חנוך לוין מ-1982 "הזונה הגדולה מבבל", תעלה שורה ארוכה של הקבלות. גם פה וגם שם נגלה דתיות שבחילול הקודש, דימויי דם ואנליות, את מוטיב העקידה של האב השוחט את בנו, את הארוס האנלי, מתובל באלמות ומוות.

אמבטיית-הדם ממחזהו ה"דתי" של לוין כאילו צובעת גם את ציורי הדם ה"דתיים" של גרשוני. הבן, כצואת אביו וכקורבנו, גם הוא "גיבור" משותף לצייר ולמחזאי-המשורר. השוואה מקבילה עם הפואמות של אהרון שבתאי מסוף שנות השבעים – "הפואמה הביתית" (1976) ו"חרא/מוות" (1979) – אף היא תעלה תמונה פיוטית הנראית כקרקע לצמיחת יצירתו של גרשוני (רשימת השורות שלהלן, מתוך "חרא/מוות" עשויה לספק מפתחות ל"קריאת" ציוריו של גרשוני: "אני מתנער/לחיים/מתוך החרא/מתוך/המעני הגס'". "הספר כמה/ לפי הטבעת/". "צואה/ היא מעין/ קדוש טמא/". "וחרא/ הוא המגור/ המגי/ של המוות/". "הפה/ מלא רפש/ דם ונולת/". "הדלק של/ האדם/ הוא הדם/ או/ אולי הלכלוך/". "מכל מקום/ תחייה/ היא חרא/". "כיצד/ אני מגדיר/ את/ 'חרא, מוות?/ אורגיה/". דואליות טיהור הצואה והפרשת המטפיוז היא תוכן משותף למשוררים ולצייר הגדונים כאן, כמו גם הרגרסיה כמיבנה דרמטי אצל ח. לוין (7) ואצל גרשוני (8).

הטמעת השירה והפרחתה מחדש מתוך הציור ביצירת גרשוני שחורה פק באמנות הישראלית. בבת אחת, שבה השירה ותפסה את מקומה כהשראה לאמנים ולאוצרים גם יחד. ב-1983 השתמשה שרה ברייטברג-סמל בשירה של יונה וולך ככלי לפירוש ציוריה של מיכל נאמן (בתערוכתה במוזיאון תל-אביב). ארבע שנים מאוחר יותר, נזקק יגאל צלמונה לשירת וולך כדי להאיר את ציוריה של דורית יעקובי (בתערוכתה במוזיאון ישראל). ב-1984 שיתפה יונה וולך פעולה עם האמנית עופרה צימבליסט והשתתף הציגו ציורים-שירים בגלריה "שרה לוי" בתל-אביב. אברהם אופק החל את ציורי-הקיר שלו באוניברסיטת חיפה (87-1986) ביציאתו מקטע שיר של ישראל פנקס. מכל כיוון שהוא מוכחת ההפשרה שבקפאון היחסים בין השירה והציור בארץ: מנשה קדישמן מפרסם רישומי משוררים בחוברת השירה "חדרים"; יהושע גוישטיין מוצא תימוכין לציורי המפות או ה"תלישות" שלו בשירתו של גבריאל פרייל; המשורר מרדכי גלדמן מפרסם ביקורות אמנות וכותב מבוא לקטלוג תערוכת שטרייכמן במוזיאון תל-אביב, 1989 (כאן גם מביאה האוצרת, אלן גינתון, שני שירים של אבות ישורון); המשורר רוני סומק מפרסם ב"קו" מס' 9 מאמר על צילומיו של בארי פרידלנדר; אהרון שבתאי כותב מאמר לקטלוג תערוכת ציור ישראלי הנשלחת לארה"ב (מטעם גלריה "נעמי גבעון") ואף משמש כמבקר אמנות לתלמידי "בצלאל"; לרשימת עובדות זו יצטרפו אירועים שהבאנו בפתח מאמרנו: הפסל שיצר יעקב דורצ'ין בעקבות ויולטיר, או הפואמה שכתב ישראל אלירז בעקבות "יחיעם" של זריצקי. אנו מצביעים איפוא על תופעה רבת-היקף. לא במקרה התרככו מדורי הספרות בעתונות הישראלית ופתחו לאחרונה שערים רחבים ונכבדים מתמיד בפני מבקרי האמנות. גם לא במקרה הרחיבו מאוד כמה כתבי-עת ספרותיים את מדורי האמנות שלהם (ראו "פרוזה" או "עתון 77"). לא, לא עוד גחמה ירושלמית, לא עוד מוזרות עיקשת של סדנת-הדפס הירושלמית עם כמה משוגעים-לדבר.

### הערות:

- (1) דברים שנאמרו במסגרת "שבוע-השירה", שנערך בגלריה "בוגרשוב", תל-אביב, 3 באפריל, 1989.
- (2) ראה ספרי "המדיום האמנותי", הפרק: "האמנויות – כולן ביחד או כל אחת לחוד", תל-אביב, 1986, עמ' 12-5.
- (3) ראה מאמרי "החיים כמועדון תרבות", "הארץ", 1980.12.4. בין השאר, ימצא כאן הקורא פרטים אודות יחסם של ביאליק וטשרניחובסקי לאמנים תל-אביביים בראשית שנות השלושים.
- (4) על זיקת תבורת "לקראת" לאמנות ישראל של סוף שנות החמישים, ראה מאמרי – "לקראת מודרניזם אחר באמנות ישראל", "מאזניים", גליון 7-8, כרך ס"א, נובמבר-דצמבר, 1987, עמ' 91-94.
- (5) ראה חוברת "פרוזה" מס' 11, 1976 (מוקדשת לנושא: "מילה: אמנות-מילה"), בעריכתני.
- (6) פירוט נוסף בספרי "בצלאל החדש 1935-1955", ירושלים, 1987, עמ' 112-122.
- (7) "The Archetypal Structure of Hanoach Levin's Plays", Modern Hebrew Literature, 1-2, Vol. 11, 1985, pp. 34-38.
- (8) ראה קטלוג תערוכת משה גרשוני, מוזיאון ישראל, 1986 (מאמרים: איתמר לוי, יגאל צלמונה).