

מַאִיֹר לַפִּיסוֹל קֶרְמָנִי

דני קרמן לקראת תערוכתו המשותפת עם יוסל ברגנר
"רשומות ראשי צפרים"

בינינו יידידות עמוקה (ששליביה הראשונים, יש לציין, היו איטיים מאד). ויוסל דווקא ניסה ללחוץ עלי לכוון של ציור חופשי. לטענתו, הנסיון של עמידה מול לוח ריק מבלי לדעת מראש מהו הנושא המתבקש, זה נסיון שכל אמן חייב להתנסות בו.

בעיני, זו גישה רומנטית. אני מאמין שההבדל בין צייר למאיר הוא לא במישור האיכות האמנותית אלא במישור המבנה הנפשי. יש אמן שנהנה לקבל משימות ולהתמודד אתן. לקבל שאלות ולמצוא להן פתרונות ויש מי שאוהב להציג גם את השאלות. הציירים הם אלה שאוהבים להציג שאלות. המאירים הם יותר מגיבנים. גם בשטחי חיים אחרים, הם נוטים יותר לאינטרפרטציות על נושא, כך גם אני. קל לי יותר להגיב. כשאני צריך להתחיל מכלום, מאפס, אני מאבד כיוון.

חוץ מההבדל הפסיכולוגי האמור, אני לא רואה הבדל בעבודה, שעיקרה המוצר הסופי שיכול להיות טוב או רע לעצמו. ברור לי שאיור טוב, עומד מבחינה אמנותית, גם כשהוא לעצמו. גם ללא הטקסט. למרות שהוא בוודאי איננו עצמאי או בלתי-תלוי כמו הטקסט הספרותי. חוץ ממקרים מכוונים מראש של תלות הדדית. או מקרים כמו "הנסיך הקטן" בו נלקח בחשבון שהאקספוזיציה של הספר תינתן גם באופן צורני. אז כמוכן יש שלמות אחת.

בייחודמנות" זו הייתי רוצה לומר משהו כללי על תחום האיור בספרי-ילדים. משך שנים אני מתקומם נגד ניסיונם של "אנשי-חינוך" ואו אנשי מחקר בספרות-ילדים לנסות ולהדריך אותנו לגבי טוב ורע ביחס לילדים. מעולם לא נעשה ניסיון דומה בקשר לתחום כלשהו בספרות המבוגרים. יש כמוכן ביקורת שלאחר מעשה. אבל אף-פעם לא נאמר מראש שלאנשים עד גיל מסויים חשוב או כדאי או צריך לכתוב או לאייר כך או אחרת. ואני לא רואה שום סיבה המצדיקה גישה זו לגבי ספרי-ילדים. אלא אם מדובר בספר לימוד, אין גם שום הגיון לטעון ביחס למידת הבנתם כביכול של ילדים. האם כל המבוגרים מבינים את גיוסי? מי שמבין – מבין ומי שלא מבין – לא מבין. אותה גישה חייבת לתפוס לדעתי גם לגבי ילדים.

מכאן מובן מאליו שאני מתנגד בכלל למושג "ספרות-ילדים" כז'אנר. אני מוכן לקבל אותו במינוח מו"לי-שיווקי בלבד.

יוסל ברגנר והגדת ראשי-הצפרים

ולנושא שיחתנו – התערוכה שתיקרא עפ"י הצעתו של נסים אלוני – "רשומות ראשי צפרים". נקודת ההתחלה היתה בגילוי של יוסל ברגנר, לפני שנה ויותר, את הגדת ראשי-הצפרים.

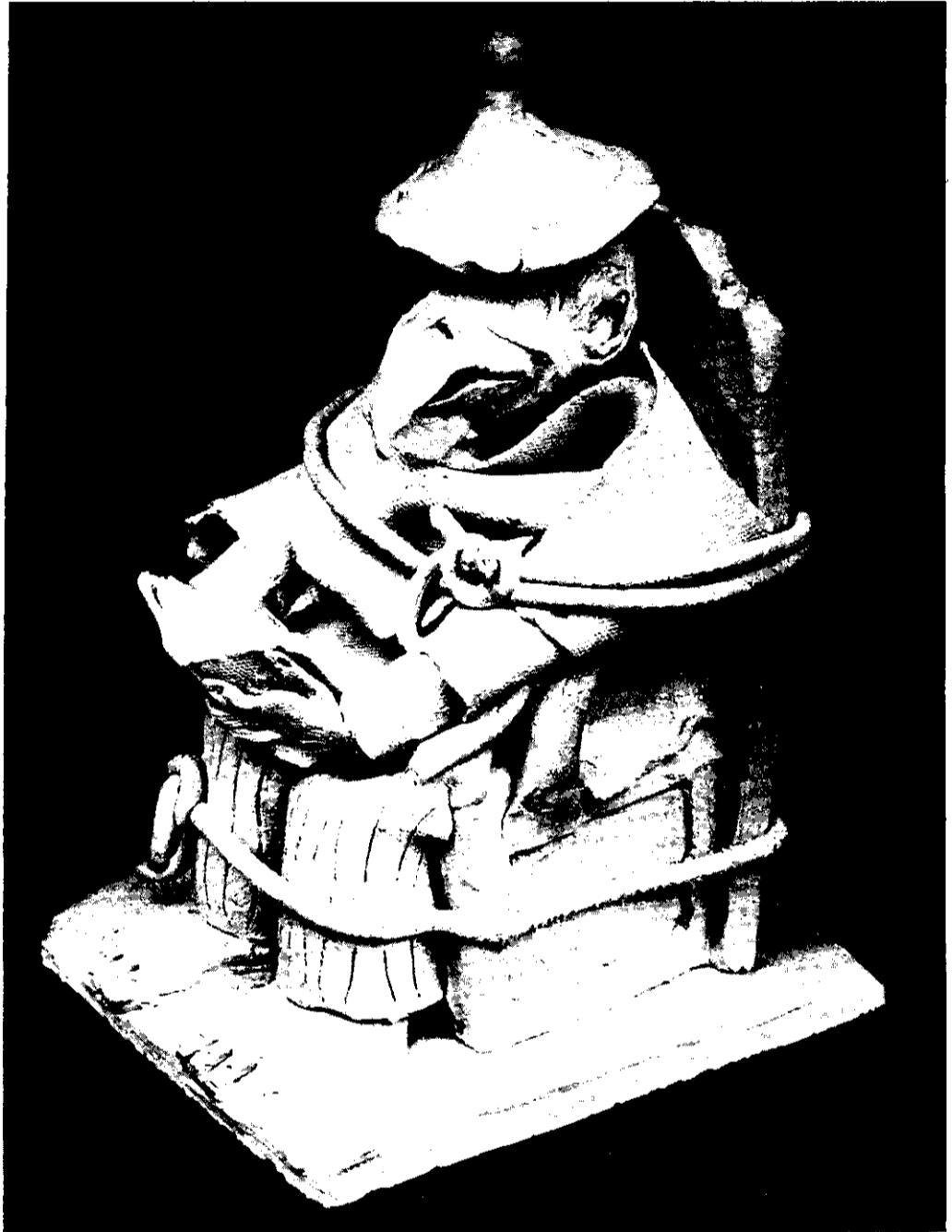
מצא חן אז בעיניו מאד הציור שבו ראש ציפור לבין גוף אנושי, ציור שתאם נקודות-מפתח בהשקפת-עולמו הכללית בדבר הקשרים האפשריים שבין יהודים – צפרים – עפים – נשחטים – חסרי-מקום וכו'. הרעיון קסם לו והוא התחיל לצייר בהשראתו. לאחר זמן הראה לי את ציוריו. ואני, לומר את האמת, התרגשתי מאד. בעיני היו אלה מן התמונות הטובות ביותר שלו. קיים בהן הכוח העולה מתמונות החלוצים שצייר ומהטיפול העשיר בציורי הפרחים שלו. מבחינה צורנית זו מעין קומבינציה בין שתי התקופות בערך. אז, ראה יוסל ברגנר אצלי את נסיונות פסלי הקרמיקה בהם התחלתי כמעט באופן מקרי, והחליט שאופי עבודתי אלה מתאים מאד ל"פילוגאלאן". הרעיון נראה לי ראשית משום הרעיון שנית – משום שבעבודתי בקרמיקה אני רואה מקבילה לעבודתי כמאייר. גם בכיסול חשוב לי מאד גרוי המפתח החיצוני שמעורר בי ניואנסים יצירתיים אישיים.

ובכל זאת, היו לי כמה בעיות: נתחיל מזה שיוסל הרבה יותר ידוע ממני. הוא כבר כמעט מוסד אמנותי. ובנוסף, זהו התחום העיקרי בו הוא עוסק. יש לי בנקודה זו ממש תסביך לגביו. ובדיעבד – באמת נראה שמלכתחילה לא יכול היה להיות שוויון בינינו בתערוכה זו. יוסל מציג תוצר של עבודה בסיסית משך שנה ויותר, ואילו ההשקעה שלי – בזמן ובתשומת-לב מרוכזת, קטנה בהרבה.

בעיות אחרות: – היו לנו חילוקי דעות ביחס לגודל הפסלים. מכיון שאני לא קרמיקאי, הקונסטרוקציות שלי אינן מוחלטות מראש. הדברים נקבעים תוך-כדי עשייה, ואז גם "מוכתב" לי הגודל. יוסל רצה מראש פסלים גדולים יותר מאלה שנהגתי לעצב אז. ואני התנגדתי. מה שמעניין שהתחלתי אמנם במידות קטנות, אלא שהן גדלו לאט לאט. כנראה גם מתוך הביטחון שצברתי בעבודה בחומר.

אני אוהב להמציא את הפנים

בעיה אחרת היתה לי בהתייחסות לנתון הקבוע – ראשי הצפרים. עיקר עיסוקי באיורים – פרצופי בני-אדם. כל השאר, יותר משהוא חשוב לי הוא מבחינת חיוב. שהרי אי-אפשר לצייר פרצוף ללא סביבה. פני אדם הם הנושא הרגיש ביותר מבחינה ציורית. המוכר לי. כל קו בהם משנה את היחס לנושא המצוייר. כל קמט קטן נותן אופי. לכן אני לא אוהב לצייר אנשים ידועים. אני אוהב להמציא את הפנים. ליצור אותם. ופה היה לי פתאום פרצוף קבוע – ראש של ציפור. ובכל זאת החלטתי להתמודד ולנסות לתת לראשים שונים אופי שונה מהסטריאוטיפ שניתן בהגדה.



– בתחום האמנותי – לחיתוכי-עץ והדפסים אמנותיים, ובתחום השימושי – לאיור.

אני לא רואה את דני קרמן

אחרי שהשתחררתי מהצבא, פתחתי, מכוון לעיצוב גראפי, עם בן-דודי אריה קרמן, שגם הוא גמר בינתים את "בצלאל". עבדתי אז בגרפיקה בבוקר ובהדפסים וחיתוכי-עץ אחרי הצהריים. פתחתי תערוכה ראשונה אז, והביקורות הפתיעו לטובה. בסמוך לכך נסעתי בפעם הראשונה לחו"ל ופגישתי עם אנשי אמנות ידועי שם, יצרו בי הרגשה שאני מפזר את עצמי בין שטחי יצירה רבים מדי. בעיקר השפיע עלי בנקודה זו ג'ורג' היס, גרפיקאי גדול בזכות עצמו, שהיה באותה תקופה הפטרון של כל הגרפיקה הישראלית. הוא אמר מצד אחד שאני מוכשר מאד, ומצד שני תקף וטען שהוא רואה בציורי רבים וטובים – את פיקאסו, גרוס, סטיינבק, אלא שמשום-מה אינו רואה דבר מודני קרמן.

אחרי ביקור זה שקעתי בחרדה גדולה – שמא לא קיימת בי באמת שום ייחודיות. שמא אני כאמון לא קיים כללי ואז החלטתי להתרכז רק באילוסטרציות. נראה היה לי שזה השטח המתאים לי ביותר. בתקופה זו (70-71) הכרתי את יוסל ברגנר והתפתחה

ולדתי בכרכור. אחרי ששית בתיכון-חקלאי בפרדס תנה (שם החזיקו אותי שנתיים משום שהייתי ספורטאי טוב), הציע מי שהציע שאלמד ב"בצלאל" ("הילד מוכשר בציור"). אז קיבלו ל"בצלאל" גם בוגרי ששית. לא כמו היום. ואגב, הרבה מהציירים המצליחים או לפחות הנחשבים בעיני יצאו ממחזורים אלה ולא דווקא מהמאזרחיים יותר שנבנו על בעלי תעודת-בגרות. ברור שזה יכול להיות מקרה, אבל אני מזכיר זאת משום ש"בצלאל" של היום הוא אקדמיה. בעלת דרישות. ואני לא לגמרי בטוח שהיה בשינוי מעמד זה משום רווח.

בזמני, עכ"פ, לא היתה זו אקדמיה, ובנוסף, לא היתה אז גם חלוקה למחלקות אמנות נפרדות ומוגדרות כמו היום. היתה מחלקה לגרפיקה, בה למדו גם אמנות חופשית. כך שאני למדתי גם ציור, גם את כל הטכניקות של ההדפסים וגם גרפיקה ואיור. ובעצם לא ידעתי עוד בדיוק אז מה יצא ממני.

היו כמה מורים שהשפיעו עלי מאד: יעקב שטיינהרד חותך-העץ שבעיני נחשב עד היום לאחד מהגדולים בעולם; ויוסי שטרן, מורי לאיור, שהוא יידידי עד היום הזה. מעניין שבסופו של דבר, פניתי באמת לשני כיוונים אלה

המפתח, קריית ספר, ירושלים, תשל"ו, עמ' 117. הצגה כוללת של עולמו של ביאליק כמבוסס על חיפוש גן העדן האבוד מצידה אצל שאן, היסטוריה של הספרות העברית החדשה לזרמה, מסדה, נבנתים, רמת-גן, כרך ג', לעומת זאת רואה קורצווייל כי "מתי מדבר" כמו ביצירות ביאליק בכלל ביטוי לכמיהה מוחזקת גדולה והולכת, בעל חרבן האמונה המיטאפיזית ותחליפיה האבודים. ההעמקה הסמלית אצל צמח, כמו אצל קורצווייל, היא מן האובייקטים החיצוניים לעולם הפנימי, שהחן משמש לו ככוכבה. הרחבה סמלית אולם כמעגלים חיצוניים, ולא דווקא נפשיים, מציעה מסתו של שלום קרמר: "מתי מדבר" — דמות או סמל? פנים ואופן, מסדה, רמת-גן, 1976. "אין 'מתי מדבר' שירה לאומית בלבד אלא גם שירה עולמית." עמ' 51. יסודות מיתיים אינם יוניים דווקא אלא קוסמיים.

אליעזר שביד ב"מיתוס הגלות והמרד" — עור על 'מתי מדבר' לחג. ביאליק: היצירה מציעה אפשרויות שונות של פירוש לסמלים המופיעים ב"כנוש והוצק". היצירה היא סמלית מובהקת ולא אליגורית, אבל אין למצוא בפואמה את מיתוס מרד הטיטאנים הלא-יהודי, אלא לברוק בראייה ההיסטורית שאותו מציעה הפואמה. ההתפרצות הנסערת של הציונות ההרצלית. ביאליק תאר "את השניות הטראגית של משמעות המרד הציוני בגזירת הגלות" "בקשת גאולה בהיפך גאולה". "המידבר וחיות המידבר אמנם מסמלים את הגלות". היצירה היא הגלמה מיתית של הרגשת המציאות היהודית על סף המציאות החדשה. הערנה למלאות ההווה, ספרית פועלים, מרחביה, תשכ"ח, עמ' 44-35.

הפואמה נתפסת כמציינה את גורלו של העם, נצחיותו וגדולתו, אצל אהרן מויא, ביאליק האחד, רשפים, תל-אביב, תשל"ח, עמ' 242-259. המרד אינו קשור בציונות אלא בגילויים שונים של היהדות ובסיכומו של דבר "בכחשון ההיסטוריה עם הפוגעים בעם ישראל". בהקבלה ל"מתי מדבר האחרונים", השיר שבו הציג ביאליק "עמדה מקטרגת של החיון ההיסטורי, הרי שבפואמה 'מתי מדבר' מפעיל המשורר אל ראייה כפולה מכפנים ומבחוץ כאחת, שהסובייקטיבי והאובייקטיבי מתאזנים ומתאפסים בו תהפוכים לשני צדדים של אהדת אחת". "אכן, שתי פנים למתי מידבר" יחיאל קרמי, בין שמה לוודאי ספרית פועלים, מרחביה, תל-אביב, תשמ"א, עמ' 24-12. פירוש מאוחר זה הוא "הפתוח" ביותר בהשוואה לקדמיו, אבל עדיין חוזר המפרש למסגרת ההיסטורית, האידיאית של היצירה.

4. יוסף האפרתי מגדיר את חפיסו כמנגינת לפרשנות האידיאית של 'מתי מדבר' המשוחפת גם לאלה שהדגישו את אופיה הפלאסטי (פיכמן) המיתולוגי (שקר), הסמלני (שביד), וכן נדחית תפיסת היצירה כפרוייקציה של עולמו הפנימי של המשורר (צמח, קורצווייל, סדן). האפרתי חוזר לפירוש המעמיד את המיתוס ואת המידבר במרכז ההתעניינות, ולא את העולמות הרעיוניים או הפסיכולוגיים שהם אמורים לייצג. האפרתי מוצא סמיכות בין ררכו לזו של כהט בלבד, (ראה להלן בהערות) שהקיש דברים לבחינת דרכה האמנותית של היצירה. "מתי מדבר" של חג. ביאליק — פואמה תאורית, המראות והלשון, מפעלים אוניברסיטאיים, תל-אביב, תשל"ז, עמ' 108-74.

5. יעקב כהט, "עיוני מקרא במתי מדבר", מאסף י, מסדה, רמת-גן, תשל"ה, עמ' 113-114. כהט מרכיב בפירוט המקורות המקראיים והתלמודיים, המחקר המקיף של מכלול המקורות של הפואמה נעשה על ידי פישל לחובר, במקורות היצירה עסקו גם אפרים אלימלך אורבך, ביאליק ואגדת חז"ל, מולד, יז, 131, יולי 1959, וכן מאיר כוסאק בשורת מאמרים (ראה בבבליוגרפיה של מ. אונגרפלד).

6. זושא שפירא, ביאליק ביצירותיו, שמעוני, תל-אביב, תשי"א, עמ' 46-47.

7. צבי לוח "תבנית יסוד במתי מדבר", מאזנים, נ"ה, 21, יוני-יולי, 1982.

8. כשם שהוקדשה השומת לב לטיפול בצורת הסיום של השיר הביאליקאי, במיוחד על ידי מנחם פרי, יש מקום לבחינה מפורטת של אופני הפתיחה. יש לראות במיספר רב של שירים פתיחות מכוונות למהות השיר ואופן קריאתו. "ידעת כי כביי — כבי נוס בין חרבות" בפתח "הרהורי לילה" לציון אופיו של השיר וכן בפתיחות של "דמעה נאמנה", "ילדות", "אין זאת כי רבת צרותנו", "ביום סתו", "למתנבאים בעם", ועוד. הפתיחה היא בעלת תפקיד מכוון לתפיסה של כל מהלך השיר, תוכנו, תכליתו ולעתים גם סוגו. "אחרי מתי ספורו ככה לי".

9. הצבת התכנית שביצירה על פי התהום אינה מונעת כתיבה באופן אליגורי והדבר תלוי בוודאי אותו מאמץ לו הסופר. אפשר מאד, למשל, כי הסיפור "עידו ועינים" של עגנון, אם אכן נכתב כדי להעיד על יעוד ומעין בחיי העם ולפי מפתח סמוי מזה, הוא יצירה אליגורית שבה התהומות המצויירים הם כיסוי לתכנים ברורים ומשמעויות חזומות. ראה תאור מלא אצל לחובר. הכוונה הייתה לכתוב יצירה לכני הנעורים בעלת אופי אגדי.

10. אונגרפלד מביא את מרכיב דברי ביאליק בחוברת הראשונה של א.ו. רבינוביץ, כאלו נכתבו בסוגיית סיפורי המקרא על ידי ביאליק, כך גם עולה מכריקה מפורטת על יסוד סימנים שעשה ביאליק בחוברת, שנעשתה על ידי לחובר, ממנה גם ברור כי הקטע העוסק במשה, והמכיל את תאור דור המדבר אכן נכתב על ידי ביאליק, ראה לחובר, ביאליק חייו ויצירותיו, כרך שני, עמ' 529-530; וכן איגרות, ב, עמ' יח, וכן גם איגרות א, עמ' רצז.

11. ראה גם ניסוח דברי החלמוד וחירגום בספר האגדה, ביאליק רבניצקי, עמ' תר"ז. האגדה מובאת ללא התייחסות להילכתית בתוך הפרק "שיחות עוכרי דרכים".

12. בעיבוד האגדה במקורה בספר האגדה נשמר פרט זה בדיוקו: "קיצצתי כנף חלת של אחד מהם". אומר רבה בר בר חנה.

13. "יודי חתת אלורים על הערים", בראשית, לה, ה.

14. קורצווייל מתייחס ל"מתי מדבר" בפירוט יחסי לפחות, פעמיים, באופן ישיר תוך הצגת הפואמה, ביאליק וטשרניחובסקי, שוקן ירושלים ותל-אביב, תשכ"ה, עמ' 89-82; ובאופן עקיף תוך כדי דיון במתח "בין השיר והממה", עמ' 207-188. ההתייחסות הראשונה מדגישה את מהות הרמזה: "נצח לא אנושי המאסף ובו לע את הכול". הדממה מזוהה עם האלוהות. בהתייחסות השנייה מתיישבת הדממה עם הוויות כלליות המצינות את האדם: שיגעון, אלם, מות.

15. עזי שביט, "לבטים התפתחות כשיטות משקל ונגינה ביצירת ביאליק", יוני, 1978, עבודת דוקטור, עמ' 38 ואילך; יצחק בקון, הפרוזה של שירת ביאליק, אוניברסיטת בן-גוריון, באר-שבע, תשמ"ג, עמ' 118-205.

16. על הקשר בין שתי היצירות עמר קורצווייל במסחו "שרשיו של היסוד האידילי", ומרחיב עליו את הדיבור עזי שביט בעבודת הדוקטור שלו הנ"ל, עמ' 70-73.

17. ראה בספרי, סיפורת עברית מיטראליסטית, מסדה, רמת-גן, תשל"ד, עמ' 11-43.

מבחינה זו יכולה היתה התערוכה להיקרא "קליפות", כפי שמישהו הציע.

בעבודתי יש רק אשליה של תלת-ממדיות. בעצם הן בנויות מיחידות דו-ממדיות מקופלות. מקומטות. חייטות פשוטה, כפי שאמרת.

ובאשר למוצא הסופי — התערוכה המשותפת. יש לה צידוק משתי סיבות: ראשית, משום שיוסל ואני חברים כבר הרבה מאד שנים, ותמיד רצינו לעשות משהו ביחד. שנית, מדובר באותו נושא, למרות שאין לנו לגביו כל חלוקת תפקידים. יש כמובן דברים זהים — צורת הצפרים והכובעים הלקוחים מתוך ההגדה עצמה. בנוסף, נראה לי שאין דמיון, אלא אם יגלוהו הצופים או המבקרים. כמובן שהיינו מעורבים מאד אחד בעבודתו של השני. אבל זה טוב בגלל הסיבה הראשונה — רצון לעשייה משותפת... ולקטלוג עליו יופיעו שמותינו ביחד, למען הנכדים והנצח.

שוחחה: עמלה עינת

