אבידב ליפסקר

המוזה העשירית

מושג פרוגרמטי לשילוב שירה, פובליציסטיקה ואמנות חזותית באַלבאַטראָס

תשע מוזות יש לעמים הלועזיים — העשירית נעלמה
אצ"ג: **כלפי תשעים ותשעה**

א. כינונו של מושג פרוגרמטי

אין ספק כי הישגו הבולט ביותר של אורי צבי גרינברג בתחום המיוחד של שילוב שירה, פובליציסטיקה ומוצגים חזותיים, גראפיים וטיפוגראפיים, הינו כתב־העת **אַלבאַטראָס**.[1]

בכתב־עת זה, אשר רק ארבע חוברות שלו ראו אור, שתיים בוורשה (ספטמבר, נובמבר 1922) ושתיים בחוברת אחת בברלין (1923), מרוכזים לא רק מירב האמצעים של תקשורת עיתונאית, אשר כתב־עת מסוג זה יכול היה לזמן בעת ההיא, אלא יש בו מידה רבה של עירות חריפה ורפלקטיביות רבה לייחוד שלו עצמו בענינים הקשורים לשילוב המיוחד שהוזכר כאן.

ובכל־זאת ראוי לאמוד את עומק ההכרה הפואטית, שעורך העיתון ומשתתפיו מגיעים אליה, דווקא מתוך פרספקטיבה מאוחרת מעט, שעה שאצ"ג, מייסדו ועורכו של כתב־העת, מגבש את תפיסתו הספרותית־פובליציסטית בלשון העברית ובארץ־ישראל במסת המניפסט **כלפי תשעים ותשעה** — חמש שנים לאחר שחוברת **אַלבאַטראָס** האחרונה ראתה אור בברלין (גרינברג תרפ"ח).

אמנם כן, יש טעם לפגם בחריגה זו מסדר הדיון הדיאכרוני, הנחוץ כל כך להבנת ענינים מסוג זה, אולם, כאמור, גיבוש המושגים העבריים בתקופה שבה מנסה אצ"ג לחזור על הישגיו בעיתונו העברי החדש **סדן**, מעלה אפשרות להשוות את שיטות הפעולה המנחות אותו הן **באַלבאַטראָס** והן **בסדן**, כאילו היו מקרה בוחן אחד, למעט ההסתייגויות הנחוצות לשם העמדת הבדלים על דיוקם.

מכל האמור בתשעת פרקי המסה **כלפי תשעים ותשע**, שהינם חטיבות הגותיות ספרותיות, המתקשרות זו לזו, אך גם בנות עמידה עצמאית, ראוי לתשומת לב מיוחדת ביטוי העובר כחוט הַשָּׁנִי בפרקי המסה — **המוזה העשירית**. כדרכו של אצ"ג בטביעת מושגים, יש טישטוש גבולות מכוון בין הביטוי השירי־המטאפורי להשגה הפילוסופית ויישומה הפואטי.

כך גם הצירוף המיוחד 'המוזה העשירית', המופיע לראשונה בפרק הפתיחה 'נוסח האתמול ונוסח היום': '[...] אבל הוי על המתגעגעים **אצלנו** עם־האקספרסיוניסמוס

במלוא מובן המלה לְפַלַס־אתונא, לאולימפוס ותשע מוזות! [...] אלמלי היה אולימפוס באמת, יודע אני, הייתי בורח למטה, אל העובדים בקטנות הימים הישראליים, אל ההמונים **המצייתים לחזון הגדול**, ומתוכם הייתי בוקע, כמעין מתוך חלמיש ענקי — — כי **הם** היסוד. **אצלם** המפוח בשביל הנפח היוצר. **והם**, כפי המושג המודרני: **המוזה העשירית** — — [...]' (שם: ח).

בתוך פיסקה קטנה זו מקופלות שלוש הנחות־יסוד חשובות, העתידות להתפתח בפרקים הבאים.

א. פניית עורף למגמה האליטיסטית של 'האיש המוזי', משורר הפרנסוס, כפי שאצ"ג מכנה אותו במסתו.

ב. ברית המשורר עם ההמונים, ובמיוחד עם האירגון החברתי, הנרתם למילוי החזון הלאומי, שליח ההמון שנתכנה במטבע הלשון האקספרסיוניסטי־וויטְמָנִי 'Masse-Mensch'.[2] כינוי זה נרמז כבר ב'פּראָקלאַמירונג' של **אַלבאַטראָס:** 'דאָ פּראָקלאַמירט זיך דער מיליאָנען־קאָפּ', שהוא מקבילה יידית ל'אחד המיליוני' שב**כלפי תשעים ותשעה**, ואשר ביטויים מקבילים לו מפוזרים לרוב בחוברות **אַלבאַטראָס.**

ג. פנייה אל היסוד ה'הֶפֵיסטוֹסִי' (הנפח היוצר), אולי 'וולקאני', אם לנטות אחר טעמו הלשוני של אצ"ג, שאינה רק ענין שבהתפרצות הרגש מול האיפוק האסתטי של המוזות, אלא גם, ואולי בעיקר, שיעבודה של אנרגית הנפחות המודרנית־המכאנית למעשה היצירה הספרותית.

על זה האחרון ייאמר, כי העקביות שבה נוקט אצ"ג בשימוש בציור מטאפורי אופוזיציוני זה, של פלס־אתנה, פטרונית המוזות הגאה, מול הפיסטוס השוכן במעמקים ומחשל את חזיזיו של זאוס, מוציאה מכלל אפשרות דיון בציור הנפח ללא ההקשר המוקדם שהוצג כאן, גם בקבצים הנטולים, כביכול, יסוד זה של התפרצות וולקאנית — כמו בשיר 'עם אלי הנפח' שב**אנקראון על קוטב העצבון** (תרפ"ח), שאינו מתיישב אצל חוקרים מסויימים עם כתיבתו האקספרסיוניסטית של אצ"ג.[3]

פרקי **כלפי תשעים ותשעה** מצביעים על השלכות מעשיות של מושג ה'מוזה העשירית' על שלוש השתמעויותיו אלה. השלכה ראשונה היא ההכרח בשילובו האורגאני של היסוד הפובליציסטי במעשה היצירה, כמין רגולאטור פנימי של היסוד האסתטי עם היסוד החברתי: '[...] ועין זו, בסיום **הסתכלותה הרנטגנית** בכל המעמקים, מצוה ביצירה, שבספר ושבעיתון: את ההתאמה המוחלטת של ביטויי־הסופר לכל הריפלכסים של האגואיזמוס העממי, הרוחני, הגשמי. [...]' (שם, יא). ייאמר שוב, כי מה שמוצג כאן בתכנית, או בתביעה כלפי הספרות הארץ־ישראלית, הושג כבר חלקית ב**אַלבאַטראָס**. אין כאן הצגת פרוגרמה חדשה, אלא תביעה להעברת הישגים מתקופת הגיבוש שלהם באירופה ליצירה הספרותית החדשה בארץ־ישראל.

התביעה לאורגאניות של הביטוי הרוחני במישור הפואטי והביטוי ה'חומרי' בעיצוב הז'ורנאליסטי היא נשמת אפו של כתב־העת **אַלבאַטראָס.**

במידה שהופעלה רגישות אסתטית, ודפי כתב־עת זה מעידים עליה דף אחר דף, לא היה זה לשם הפגנת 'הרגש היפה', כדרך שיטען אחר־כך אצ"ג ב**כלפי תשעים**

ותשעה, אלא כדי לרתום את הקו הגראפי, את הטיפוגראפיה השירית וְהַמִּלָּה, למה שאצ"ג מכנה הכרה פיוטית – 'צווי ההכרה של הפיוט הפוליטי' (שם, י').

הכרה פיוטית זו הפכה זה מכבר לתו־היכר מובהק של עשייתו הספרותית של אצ"ג. על יסוד מטא־פואיטי זה עומד בהרחבה אברהם נוברשטרן כהלוך מחשבה טלאולוגי, דהיינו כהצבעה על 'תכלית ספרותית' בקונטקסט היסטורי בו היא נכתבת (נוברשטרן 1986: 132), וכן גם בנימין הרושובסקי – 18 שנים לפני כן, במבוא למאמרו על אופיו של היסוד הריתמי בשירת אצ"ג (הרושובסקי 1968: 176–177). על בסיס עיקרון זה עומד **אַלבאַטראָס**, אולם לידי סיכומו העיוני הוא מגיע **בכלפי תשעים ותשעה**, באותה אמירה מודגשת בטקסט: 'אין **חלקי בספרות לחוד**, אלא: חלק בחיים הכלליים, ההולכים ומתיצרים והכוללים כל מיני יצירות העם והמדינה יחד' (שם, ל').

היציאה כנגד ה־L'art pour l'art מסבירה את ההתקפה על 'תשע המוזות שיש לעמים הלועזיים', וקובעת את העשירית, 'הנעלמה' בלשונו של גרינברג, דווקא במה שהוא גלוי כל־כך ב'[...] צירוף כל הניואנסים והמאוויים שבחייו הפנימיים: לצורה ממלכתית מגובשת, הניתנת למימוש ולמבחן – להנאת היד והעין [...]' (שם, לד').

ב. ה'אַלבאַטראָס' החדש

הדיון באספקטים החומריים של עיצוב עיתונו של אצ"ג ביידיש נשען, איפוא, על היבט אבולוציוני בתפיסתו האסתטית. הַחֲזרה אל היד הממששת והעין הנהנית מאירה באור רטרוספקטיבי את מה שעשוי היה להיראות כאיסטניסיות סימבו־ליסטית בכתב־העת היידי, במיוחד משום הבחירה בשם הבּוֹדְלֵירִי **אַלבאַטראָס**.

כאן ראוי היה להעיז ולהניח הנחה, הטעונה עדיין בדיקה מבחינות רבות, כי לא רק שירו הידוע של בּוֹדְלֵיר היווה גירוי ראשוני לבחירת השם, אם כי משמעויותיו היו וודאי מוכרות לאצ"ג, אלא מה שעשוי היה להגיע אליו דרך הגרמנית, שספרותה היתה קרובה לו יותר בעת ההיא – דרך תרגום כתביו של בודליר לגרמנית בידי המשורר סטיפן גיאורגה.

כאן יכולה היתה לפעול את פעולתה המיוחדת לא רק מלאכת התרגום כשלעצמה, שהיא מנדבכי היסוד בעבודתו הספרותית של גיאורגה, אלא באמת אותה אובסיה יוצאת־דופן בהיקפה ועומק פעולתה של הסימבוליסט הגרמני, בתחום שאצ"ג וודאי הבחין בו מייד – תחום העיצוב החזותי של הטקסט הספרותי.

גיאוֹרְגֶה עיצב מחדש את כתב ה'מינוסקולה הקַרולינגית' בגראפיקה דפוסית מודרנית, שצויירה בעצם ידו בצמוד לכתביו, נוסף על החידושים שהנהיג בייצור אותיות הדפוס, בהשמטת סימני פיסוק ובציון הנומינטיבים באות גדולה, כנהוג בכתיבה הגרמנית.

עושר זה של המצאות דפוסיות גראפיות לא יכול היה לחמוק מחושו המחודד של גרינברג הצעיר, במיוחד אם נביא בחשבון כי גם *Blätter für die Kunst* וגם דפי השירה הנראים כאן נשלמה הופעתם עד 1919.[4]

BAUDELAIRE

DIE BLUMEN
DES BÖSEN

UMDICHTUNGEN

ERSCHIENEN BEI GEORG BONDI BERLIN

II

DER ALBATROS

Oft kommt es dass das schiffsvolk zum vergnügen
Die albatros· die grossen vögel· fängt
Die sorglos folgen wenn auf seinen zügen
Das schiff sich durch die schlimmen klippen zwängt.

Kaum sind sie unten auf des deckes gängen
Als sie· die herrn im azur· ungeschickt
Die grossen weissen flügel traurig hängen
Und an der seite schleifen wie geknickt.

Er sonst so flink ist nun der matte steife.
Der lüfte könig duldet spott und schmach:
Der eine neckt ihn mit der tabakspfeife·
Ein andrer ahmt den flug des armen nach.

Der dichter ist wie jener fürst der wolke·
Er haust im sturm· er lacht dem bogenstrang.
Doch hindern drunten zwischen frechem volke
Die riesenhaften flügel ihn am gang.

מפליאה עוד יותר ההקבלה בין הצורה בה מנמק גיאורגה את השיבה לכתב הקדום בצורתו המינימליסטית, כפנייה אל תכני הרוח הקדומים של הנפש הלאומית, לבין ההנמקה המופיעה מאוחר יותר אצל גרינברג כלווי לתרגום שירה של אֶלְזֶה לאַסְקֶר שִׁילֶר במסתו 'דבורה בשביה': '[...] אני מעלה שיר אחד בכתב שלנו ובשפת תרגומים – לשם הפלאה כפסוקי לשון קודש בכל המובנים וע"פ משקל: בלי סימני־שאלה ובלי סימני־קריאה, כנהוג אצלנו ממש בכתבי־הקודש, הכלולים ממילא בהבנת המלים [...]' (גרינברג 1926).

אם אכן היתה השראה מעין זו על אצ"ג בבחירת שמו של כתב־העת, הרי שהצד הקובע בבחירת השם הונחה, יותר מכפי המקובל לחשוב, על־ידי מסורת תרבותית, מתוך רצון להתייחס אליה ולרעננה.

גם בשיר 'אַלבאַטראָס' של אסתר שומיאַצֶ'ר, שנדפס בחוברת הראשונה, נודד היסעור בעקבות אניות הפלדה, החופים והיבשות הזרות במסע אל האכזוטי, כדי לשוב אל האינטימי, ההופך את הנסיכה המאורית, ואת ההוטנטוטים בשיריה מאותו מחזור, לאחים ולאחיות.

המגמה הקובעת הינה, איפוא, להציג את האַלבאַטראָס – היסעור המלכותי – בשליט בקרקע לא פחות מאשר בשמיה המרוחקים של השירה הסימבוליסטית. הבחירה בשם **אַלבאַטראָס** הינה נסיון להוריד את ציפור הימים מטה אל המציאות היומיומית. כיוון הראייה מצטייר בהכבדת האותיות התחתונות של כותרתו הגראפית של כתב־העת באמצעות החיתוך של זאב ויינטראוב לשער החוברת הראשונה.

ואמנם ספק, אם מתכונת הטיפוגראפיה של החוברת הראשונה נועזת כל־כך, כפי שהוצג הדבר בביקורת.

גם הדוגמה של טיפוגראפיית הצלב, שמביא דוד ויינפלד במאמרו, החשוב לכשעצמו, על 'אורי צבי גרינברג והפוטוריזם', כדוגמה ל'העזה טיפוגראפית קיצונית'[5] בלשונו, הינה למעשה הישענות מדעת על מסורת עיצוב שירית קונקרטית מוכרת היטב זה עשרים שנה ויותר מאז כריסטיאן מורגנשטרן וגיום אַפּוֹלִינֶר, כפי שעולה בשיר הצלב של טאדיאוש מיצ'ינסקי (1873–1919).[6]

אף זו איננה תופעה חדשה, עקרונית, אלא שאיבה ממסורות אירופיות ותיקות (מאז המצאת הדפוס) של שירי ההלל לישו הנדפסים בטיפוגראפיה מוצלבת.

Ach! diese Stätt
das Sterbe-Bett
von JEsu war /
der Creutz-Altar.
Hier er das Opfer ward für unsre Sünden.
Sein heiligs Haupt die Dornen must empfinden.
Die treue Händ' und Arme voll Erbarmen
Er breitet aus / uns Arme zu umarmen.
Es schreibt uns ein
den Händen sein /
der Nägel Stich.
Hier öffnet sich
das Herz / die Seit:
ist groß und weit
zur Zuflucht-Höl /
für deine Seel.
Hier briet das Lamm
am Creutzes-Stamm
in Liebes-Glut /
betrieft mit Blut:
es lädt uns ein
zu Brod und Wein.
Die schwache Knie
sich beugen hie:
weil sein Gebet
für dich abgeht.
Umfang die Füß /
die gehn gewiß
den Weg dir vor /
zum Himmels-Thor:
durch Creutz und Leid
zur Himmels Freud.

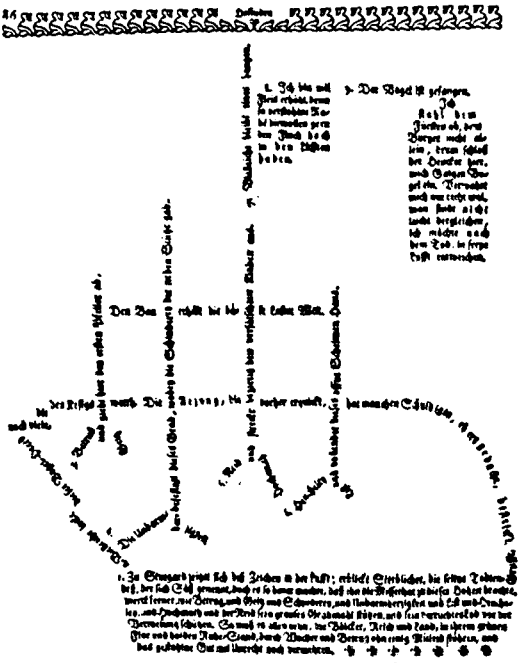
Tu znamiona
światów obu:
Ciemność kona,
Aniol globu
wchodzi z grobu.
Już kry pękają w czarnej wodzie,
róże mistyczne w mym ogrodzie,
róże — gwiazdy —
w sercu mym dźwięczy chór aniołów,
w sercu się kruszy rdza i ołów —
miej łzy! miej łzy!
Z ofiarnych czasz!
dymi się krew —
ach, Ojcze nasz,
słyszysz ten śpiew?
Przez mroków lan
wrzyna się pług —
z czerwonych pian
ognisty Bóg.
I runął grom
w mogilny tyn
i zadrżał dom —
wstał Boży Syn.
Na tęczach łąk
lilije w krąg —
na głębiach mórz
królestwo zórz...
Ziemia się wznosi
jak wonna tuja
w niebiosach buja —
skrzydła me rosi
łez Alleluja...

Niewiasta klęcząca:
Czemu duchy płaczą,
błądząc pod jodłami?
niebiosa obaczą.
Boga z aniołami —
Alleluja...

Śmierć z kosą:
Postawił mię Pan
na szmaragdzie łąk
i do jasnych wód
wiedzie mój lud —
Alleluja...

תופעה זו נחקרה בכמה הקשרים (במיוחד בשירי הציור של יוהאן הלוויג מאמצע המאה ה־17) בכתב־עת המוקדש כולו לאספקטים חזותיים של הטקסט, *Visible Language*.[7]

הרצון ליצור אפקטים דתיים־רגשיים באמצעות טיפוגראפיה מעין זו הוליד לעיתים מזומנות עיצובים בעלי מגמה אנטישמית כמו העיבוד הגראפי לסיפור 'היהודי זיס' המעוצב בצורת גרדום,[8] לצד שפע דוגמאות של איקונוגראפיה, שנתבססה על ידיעת העוצמה של ההיבט החזותי שיש לטקסט נדפס.



היהודי זיס על הגרדום, מיקרוגראפיה, נירנברג 1738

במידה שניתן להבחין בתשומת לב מיוחדת לטיפוגראפיה חיצונית בשערי **אַלבאַטראָס** או בדפיו, הרי זו באה להחיות את מה שהספיק כבר להישכח עד לשנת 1922. גם הצד המהותי ביותר באַלבאַטראָס, שילובו של האקספרסיוניזם בספרות יידיש, הוצג ב'הכרזה' ('פּראָקלאַמירונג') הפותחת אותו, לא כחידוש ספרותי, אלא כיציאה נגד הגמגום הנערותי של אמנים מודרניים צעירים וכנגד האקספרימנטאליזם הנהוג באמנות: '[...] ס'איז נישט די צײַט פֿון ליטעראַרישע פּרוּוון [...]' (שם, עמ' 3). ובעיקר כמחאה נגד זיופו של האקספרסיוניזם וחיקויו, שהם בבחינת חילול הקודש בעיני שליחיו המסורים: '[...] און אַזוי ווײַטער, ווײַטער. אימיטאַציע. פּסיידאָ עקספּרעסיאָניזם. חילול־הקודשדיקע פֿאַר אונדזער איינעם [...]' (שם, עמ' 4). זוהי יציאה '[...] אַקעגן דער שונד־אימיטאַציע: פּסיידאָ־עקספּרעסיאָניזם [...]', או אווירת ה'הפקרות' הנוהגת באינטליגנציה החדשה.

מעשה המירמה של המודרנה ניכר לא רק בהעדר הזיקה לאידאה הברורה: להתקדשות לסבלו של האדם ולמכאובו, אלא גם ב'העדר הכישרון' — 'טאַלאַנטלאָזיקייט' — שהוא ביטוי של העדר רציפות תרבותית ויחס של כבוד למסורתה.

גרינברג מתחבר במפתיע למושגי היסוד של ט.ס. אליוט 'Tradition' ו'Talent', במסתו הידועה מ־1917, בכתב־העת *Egoist*: 'Tradition and the Individual Talent', אולם מתוך כיוון הפוך לזה של אליוט: דווקא כמנוגד לתביעת הא־פרסונאליות והבריחה מן האישי, לטובת מעורבות אישית והטבעת הנפש היוצרת והמיוסרת במוצר האמנות.

בענין זה, כמו בהבטים נוספים, צועד גרינברג דווקא בעקבות מניפסטים מוכרים,

אשר עד 1922 הפכו מכבר ל'קלאסיקה' בתחום האקספרסיוניזם, כדברי ק. אדשמיד (אדוארד שמידט) משנת 1918, המדבר על השקריות שבהצגת האקספרסיוניזם כתנועה אמנותית אפנתית: 'Es ist eine Lüge, dass das, was mit verbrauchtem Abwort das Expressionistische genannt wird, neu sei. Schändung, es umfasse eine Mode. Verleumdung, es sei eine nur künstlerische Bewegung'. ('שקר הוא, שהנקרא במלה המשומשת "אקספר־סיוניזם", הוא דבר חדש. עלבון לומר, שהוא מקיף אופנה שלמה. עלילה שזוהי רק תנועה אמנותית'.)[9]

ברור משום כך מפני מה לא יכול היה כותב ה'פּראָקלאַמירונג' להצטרף למגמותיהם הנסיוניות של עורכי ה־GGA, הפוטוריסטים היהודים־פולנים, שטֶרן וואַט, שהכריזו כבר מן האלמנך הראשון ב־1920 על התייחסות הומוריסטית, קלילה ושובבנית בביטוי האמנותי החדש,[10] יסודות הבולטים מאוד בגראפיקה הפשטנית והצעקנית של האלמנך.

pierwszy polski almanach
poezji futurystycznej. dwumiesiecznik prymitywistów.
warszawa. grudzien 1920.

anatol stern
— muza na czworakach. -
aleksander wat
— fruwajace kiecki. -

GGA — האלמנך הראשון לפוטוריזם, ורשה 1920

היפוכו של דבר, גרינברג משתלב בביטוי המסורתי של המחאה נגד אובדן האותנטיות של המבע האקספרסיוניסטי, על היותו 'באריקדה עזובה שאזלה תחמושתה', 'ספסר מלחמה שפשט את רגלו', כדרך שמבטא זאת שנה אחת לפני הופעת **אַלבאַטראָס** המשורר הפואטיקן היהודי־גרמני איון גול (אייזיק לאנג) במסתו משנת 1921 'המלה כשהיא לעצמה' (הרושובסקי תשל"ג: 103. תרגום: ראובן קריץ). אולי דווקא משום כך, ראוי היה לחדש את ברק המבע הזה, שעומעם בידי מחוסרי־כישרון וחקיינים, כדבריו (השווה: נוברשטרן 1986: 132).

נמצא, איפוא, כי כל דיון באספקטים מיוחדים, המופעלים על־ידי מה שאצ"ג מכנה 'המוזה העשירית', חייב להביא בחשבון את ידיעת המסורת האסטראטגית של פואטיקה זו, מתוך הנחה, שניתן לבסס אותה על מימצאים רבים, כי שנת 1922 הינה מאוחרת דיה כדי להוות לגבי אצ"ג מועד מתאים להפעלת אמצעים ידועים ומובהרים, ולטרוח פחות בנסיונות להמצאתם.

על האופן שבו מפעיל אצ"ג אסטראטגיה משולבת של טקסט, תמונה ומסר אידאי אפשר ללמוד בעיקר משלושת דפי השער של ארבע חוברות עיתונו החדש.

ג. מה'אַלבאַטראָס' של זאב ויינטראוב לפאתטיות של מארק שוורץ

המתבונן בשער החוברת הראשונה של **האַלבאַטראָס** יבחין בשני איפיונים בולטים לעין באופי הגראפי המיוחד של העיצוב הציורי, שאינו דומה לעיצובים גראפיים רגילים בכתבי־עת אקספרסיוניסטיים גרמניים, אך מצוי במידה רבה במזרח־אירופה דווקא, ענין שניתן לעמוד עליו מהשוואתו לספר השירים של פרץ מאַרקיש **די קופּע**, שיצא לאור שנה קודם לכן (ב־1921) בוורשה. היסוד השני הוא העדרו, הכמעט מוחלט, של טקסט על גבי העטיפה, למעט השם המעוצב באותיות מסוגננות בדמות כנפי־היסעור המעופף על פני הים, ובכותרת ברורה יותר, המשולבת בקו אופקי במרכז הגליון.

ויינטראוב (יליד 1891), מעצב תמונת־כתב ומשקף טעם דומה לזה של מעצב השער של **די קופּע** — הנריק בַּרלֶוי. שניהם יוצרים אקספרסיוניזם מסוגנן, הניזון כבר מהשפעות של אמני 'יונג־יידיש', בעיקר אלה שנטבעה בהם ההשפעה המיוחדת של הכיוון הרוסי.[11]

הבחירה בצורת עיצוב, המקדמת את התמונה לנכתב בשער הפנימי, הינה צורת גילום פשוטה יחסית בהשוואה לשני השערים האחרים באַלבאַטראָס. חסר מאוד בשער ציון המשנה של כתב־העת: 'זשורנאַל פֿאַר דעם ניַיעם דיכטער־ און קינ־סטלער־אויסדרוק' (כתב־עת להבעה החדשה בשירה ובאמנות), והוא המסר המילולי המשקף את חידושו של כתב־העת ותחומו המיוחד. לעומת זאת בולטת התנועתיות העצבנית של הקווים השבורים, תנועת מעופו של היסעור וריצודם של הגלים.

בחלק זה של עיצוב הדינאמיות, ורק בחלק זה, אפשר בהחלט להעלות על הדעת את השפעתו של הפוטוריזם. כל האפקטים האחרים של הדינאמיות הפוטוריסטית, במיוחד הצבעוניות החדשה שלו, והתנועתיות שפותחה באופן כה בולט אצל Umberto Boccioni ו־Carlo Carra, כשגעון החומר הנע (Fisicofollia), לא הועברו לעבודותיהם של בַּרְלֶוִי ווויינטראוב.

הנטייה למינימאליזם בתחום זה, למה שקרוי בלשון האקספרסיוניזם לענפיו 'ישירות המבע', גובר על הצד האקספרימנטלי והאפשרויות שיכול היה נושא המעוף של האַלבאַטראָס להציע, יתר־על־כן, במסה 'מײַנע אויסבליקן אין דער קונסט' (השקפתי באמנות) (שם, עמ' 18, 19) מקפיד ויינטראוב לבטא את סלידתו מחיצוניותו של ה'פֿאַרבן־שפּילער' ותובע מסירת עצמותה של הרוח — 'די "עצם" פֿון אַלע כּוחות'. בכמה מעקרונות היסוד שלו מתחבר ויינטראוב לעקרונות היסוד של הציור האָקספּרֶסיוניסטי, כמו למשל: השלכת תכניה של האינטרוספקציה החוצה, ביטוי אדקווטי של ה'תרעיד הנפשי', כפי שהוא מכנה זאת, לקו הדינאמי, ובמיוחד פעולה אמנותית שתעלה מסורת חדשה ('די נײַע טראַדיציע'), כמושגו האוקסימורוני, מסורת שתחייה את 'הסגנון המודרני ואת הקולקטיב הגרנדיוזי'. גם המסה האנליטית, עתירת הבחנות תיאורטיות מצויינות, של הנריק ברלוי: "וויקינג עגגעלינג און זײַן אַבסטראַקט־דינאַמישער פֿילם' הינה ביקורת סמוייה על הפורמיסטים (כינוי־גג לפוטוריסטים, קוביסטים ואקספרסיוניסטים בפולין).

הפוטוריזם מוצג במסתו כחיפוש אמנותי, שהיה חייב למצוא את פתרונו בהעברת התפיסה הציורית אל פס הצלוויד, ולמעשה, טוען ברלוי, רק המימד האמיתי של התנועה — הסרט הדינאמי — יכול היה להגיע לאדקוואציה נכונה של הרעיונות הפוטוריסטיים באמנות.

בַּרלֶוִי, שהשראתו על עיצוב כתב־העת ניכרת גם בעבודתו של ויינטראוב וגם במרכזיות מסתו באַלבאַטראָס 1, היה מצוי כבר בתוך מהלך מכריע של עיצוב השלב השני בתפיסתו האמנותית, במעבר מציור פיגוראטיבי לתפיסה קונסטרוקטיביסטית. מאז פגישתו ב־1920 עם אֶל ליסיצקי, הדמות המרכזית החשובה בקונסטרוקטיביזם הרוסי, ואחר־כך (מ־1922) בברלין, נמצא ברלוי בזיקה הדוקה אליו, תוך נטייה להתרחק מכל צורה של אמנות פיגוראטיבית.

האפשרויות שהציע הזרם הפוטוריסטי קסמו אולי לאנאטול שטרן ואלכסנדר וואט, אך עובדה היא, כי שנתיים לאחר הוצאת האלמנך הראשון של GGA אין לתפיסתם הד רציני אצל אמני אַלבאַטראָס;[12] בוודאי לא אצל ברלוי, שעבודתו מאותה שנה רחוקה מאוד מהדינאמיות של הפוטוריזם, היא סכימתית מאוד, ובנוייה על קומפוזיציות שטחים וקווים גיאומטריים צבעוניים כמודגם כאן:

הנריק ברלוי: שתי עבודות ל'מכאנו פאקטורה', 1922 (אדום/שחור/לבן)

אם היה כתב־עת כלשהו פתוח לזרמים אמנותיים שונים ומגוונים, שיכול היה להשפיע על העיתונות בפולין, הרי זה, כפי שמצביע על כך ספנסר, *Der Sturm* של הרוארט ואלדן (גיאורג לוין). בקרב קבוצת ה־Zdrój הפולנית, שפעלה מאז 1917–1919, הידהדו רעיונותיו של ואלדן, שעיתונו החל הופיע ב־3.3.1910, והוא נקט בהפצתו המאסיבית בדרך, שלמד בעת היכרות אישית עם מארינטי, באמצעות פעולה משולבת של תערוכות הצמודות לנושאי גליונות *Der Sturm*.[13] גליונות שבועונו זה הודפסו באותיות לאטיניות, בניגוד לאלה הראשונים של *Die Aktion*, בעריכת פראנץ פפמפרט, שנדפסו באותיות גוטיות.

קוקושקה: Mörder Hoffnung der Frauen (1907)

אילו שאב אצ"ג רעיונות פוטוריסטיים מכתבי־עת בני תקופתו, כמו אלה שנתגלגלו לתוך ה־*Der Sturm*, ספק אם חוברת **אַלבאַטראָס** הראשונה היתה לובשת צורה כפי שלבשה. לאמיתו של דבר, החל מן החוברת השנייה של **אַלבאַטראָס** ניכרת הנטייה לחזק את חזותו האקספרסיוניסטית של השער ושל הדפים הפנימיים, כמו גם את תכניו התיאורטיים של אספקט זה, כפי שבא לידי ביטוי במסתו של מאַקס עריק 'די שפּראַך פֿון יידישן עקספּרעסיאָניזם'.

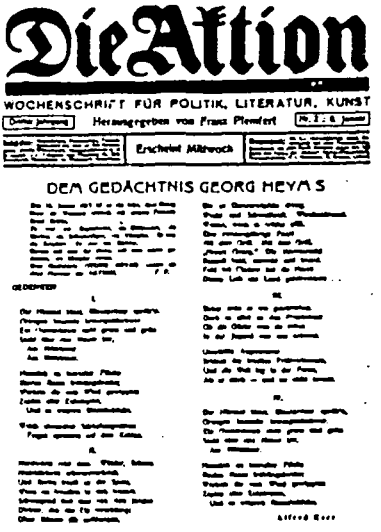
החוברת השנייה מאויירת בארבעה חיתוכי לינוליאום של מארק שוורץ בנושאי 'חסידות', (ללא ציון כותרותיהם), כולם עשויים בסגנון האקספרסיוניסטים של הגֶל הראשון, בנוסח של Die Brücke, עם דמיון בולט לחידודי הקווים ולחלוקה חסרת־המנוחה של השטחים בקומפוזיציה הכוללת, כבחיתוכי העץ של קארל שמידט, רוטלוף ואריך הקל, שחיתוך העץ שלו 'אשה כורעת ליד אבן' (1913) הובא כאן לשם השוואה עם שער **האַלבאַטראָס**.

על חיזוק מגמת ההתקרבות של אצ"ג לחוגי האקספרסיוניסטים עומדים שלום לינדנבאום (במיוחד על הקירבה ל'יונג יידיש') ואברהם נוברשטרן.

זו היתה קבוצה, שעמדה בקשרים עם האקספרסיוניסטים הפולנים מחוג 'Zdrój', כדרך שמוכיח זאת שלום לינדנבאום. כתב־עת זה היתה לו זיקה מיוחדת ל־*Die Aktion* של פּפמפּרט. גליון מיוחד של כתב־עת זה הוקדש **ליֶז'י הולביץ'** (Jerzy Hulewicz) עורך ה־'Zdrój'. עיתונו של פּפמפּרט, שנוסד שנה לאחר זה של ואלדן, מהווה מקור משיכה במיוחד למי שרוצה לעצב כתב־עת שצירו האידיאולוגי יציב וברור, בניגוד לגמישות המופגנת של *Der Sturm*.[14]

הכנסת כתב־הפירוט לשער **האַלבאַטראָס** והבלטת יעדיו כמבשר הביטוי החדש לשירה ולאמנות בשער החוברת הינם מסממני הכיתוב האופיניים של ה'אקציון'.

בשעה שה'שטורם' של ואלדן נטה להדפיס בשער החוברת רק אלמנט ציורי, הופיעו חוברות ה'אקציון' כשבשעריהן מצוי כיתוב בלבד. מלכתחילה הציג עצמו ה'אקציון' ככתב־עת לפוליטיקה ליבראלית ולספרות, אולם מ־1913 החל להגדיר עצמו ככתב־עת לפוליטיקה, ספרות ואמנות.


Die Aktion

WOCHENSCHRIFT FÜR POLITIK, LITERATUR, KUNST

Herausgegeben von Franz Pfemfert

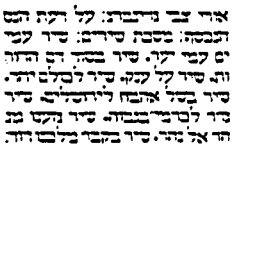
Erscheint Mittwoch

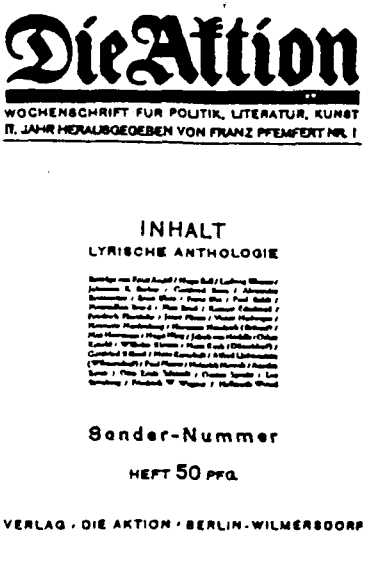
DEM GEDÄCHTNIS GEORG HEYM'S

תפנית זו חייבה את ה'אקציון' ליצור שילובים מורכבים של טקסטים, כיתובים ואלמנטים גראפיים בשער חוברותיו. לשם כך גייס פפמפרט את מאקס אופנהיימר (MOP), מעצב אותיות ה'אקציון', כדי שיעמד את שעריו.

בחוברת השנייה של אַלבאַטראָס ניכרות כמה מצורות העיצוב של אופנהיימר, כמו למשל צורת הכיתוב הממורכז של התוכן בשער כתב־העת.

אורי צבי גרינברג / הגברות העולה




Die Aktion

WOCHENSCHRIFT FÜR POLITIK, LITERATUR, KUNST

II. JAHR HERAUSGEGEBEN VON FRANZ PFEMFERT NR. 1

לתג ההתגלות / בארץ
הנביאים / אתערותא /
שלשה המנונים ושלשה
פיוטים / משא אל אי־
רוסה / המנוס האחרון

INHALT

LYRISCHE ANTHOLOGIE

Sonder-Nummer

HEFT 50 PFG.

VERLAG · DIE AKTION · BERLIN-WILMERSDORF

כיתוב זה היה שמור לחוברות האנתולוגיה לשירה, אשר חמש מהן ראו אור במרוצת 1913–1914, מחוץ למיספור השוטף של השבועון. האלמנטים הגראפיים הללו של חוברת **אַלבאַטראָס** השנייה נקלטו אצל אצ"ג ועברו מודיפיקאציה מיוחדת, שמבחינות מסויימות מציגה מורכבות רבה ועושר טיפוגראפי רב יותר מאשר במקור.

לשני היסודות הטיפוגראפיים הללו, לכיתוב הממורכז של התוכן ולחיתוך הלינוליאום של מארק שוורץ, עתיד אצ"ג לחזור בעיצוב כתביו בארץ־ישראל. חיתוך עץ של מארק שוורץ ('ערטילאים') יופיע כאיור **באימה גדולה וירח** (תרפ"ה), לאחר שנמסר כפי הנראה למערכת בוורשה ולא נדפס, ויופיע מאוחר יותר בגב החוברת **סדנא דארעא** (טבת, תרפ"ה).

התוכן הממורכז שימש את אצ"ג מספר פעמים בעיקר ב**הגברות העולה** (תרפ"ו) ומאוחר יותר גם בחוברות שיצאו במהדורות מצומצמות כמו **על דעת הנס הנכסף** (תש"י).

עד למעבר לברלין מצטיירת, מתוך התפיסה הגראפית של שערי **אַלבאַטראָס**, נטייה להשתמש בשיטות מוכרות של כתבי־העת האקספרסיוניסטיים ואמנותם, נטייה העתידה להשתנות באורח פאראדוקסאלי דווקא במגעו האישי־פיסי של גרינברג עם המרכז החשוב ביותר של האקספרסיוניזם האירופי – חוגי האמנות החדשה בברלין.

ד. ברלין – האמנות החדשה והטקטיקה של ה'מוזה העשירית'

הנמקת המעבר של א"צ גרינברג מוורשה לברלין, בתביעה שהוגשה נגדו בנובמבר 1922 על־ידי הקומיסר לעניני תרבות בגין פגיעה בקאתוליות, עשוייה אולי לספק רקע עובדתי נאות לאירוע זה, אך ספק אם יש בה הסבר מלא להיבט התרבותי, שהתחייב ממהלך זה.

יש לזכור, כי בשנים שלאחר מהפכת אוקטובר היה לרבים מן האינטלקטואלים, ובמיוחד לאמנים, המסלול רוסיה־וורשה־ברלין בבחינת תוואי ביוגראפי, אך גם פורמאטיבי מרכזי בעיצוב תפיסתם האמנותית.

כך למשל, שנת 1921 היא השנה בה מגיע אֶל ליסיצקי (אליעזר מרקוביץ ליסיצקי) לוורשה, בעיצומה של תסיסה אמנותית המרוכזת סביב חוגי ה'יונג יידיש'. ליסיצקי מגיע לוורשה לאחר מיצוי אפשרות הביטוי לחיים היהודיים ברוסיה, לאחר איורי 'חד־גדיא' המפורסמים שלו, איור ה'שיחת חולין' של משה בראָדערזאָן (מוסקבה 1917) והתנסות חשובה במשלחת האתנוגראפית של ש. אנ־סקי. שלוש שנים לפני שהגיע לוורשה (1919) מונה ליסיצקי על־ידי מנהל בית־הספר לאמנויות של ויטבסק, הצייר מארק שאגאל, כפרופסור לארכיטקטורה. שם התרחשה התפנית של ליסיצקי לכיוון הסופרמטיזם בהשראת קאזימיר מאלביץ', ממנחי הדרך הראשיים לסגנון הקונסטרוקטיביסטי 'Proun'.[15]

שהותו בוורשה ב־1921 הינה בעלת חשיבות מכריעה לגבי הבנת התהליכים

העתידים לחלחל לתוך כתב־העת **אַלבאַטראָס**, דרך מי שראה עצמו במידה רבה כתלמידו של ליסיצקי – הנריק ברלוי. בעצם אותם החודשים נתחבר בוורשה מאמרו של ליסיצקי על הקונסטרוקטיביזם, ונדפס בגליון העשירי של **רינגען** (ליסיצקי 1922).[16] השפעתו המכרעת של ליסיצקי על ברלוי בן ה־26 ניכרת בעבודותיו, והיא מתועדת במאמר רטרוספקטיבי, שפורסם בדצמבר 1965 בשפה הגרמנית, בו מתאר ברלוי את הפגישות, ה'אקסטאטיות' כלשונו, עם ליסיצקי בוורשה ומקץ שנה בברלין.

חשיבותו של מאמר זה בהארה המיוחדת שלו על עולמם של האינטלקטואלים היהודים, אמנים, סופרים ומשוררים, המתייסרים במחיר היקר של ויתור על עולם סימבולי פיגוראטיבי יהודי בעבור עיצוב האוונגרד המודרני האירופי, אשר כמו בתחומים רבים אחרים, הם היו חלוציו. ברלוי עצמו היה ממעצבי התפאורה **להדיבוק** של ש. אנ־סקי בהצגת הבכורה בוורשה, לציון שלושים למות המחבר, והסימבוליקה הפיגוראטיבית היהודית, היתה קרובה לו ביותר.

זהו אטביזם נורא, בלשונו של בֶּרֶלֶוִי, שאליו קשורים האמנים באלפי חוטים, ואשר ממנו הושלכו אל הקוסמופוליטיות של ה'רומאנישס קפה', מקום המפגש של שאגאל, ליסיצקי, ריבאק, צ'יקוב, אלטמן, ברוך ארונסון, ינקל אדלר, והסופרים: ברגלסון, נומברג, בעל־מחשבות ואורי צבי גרינברג.

תעודה רבת־חשיבות זו, אם כי מאוחרת בזמן, מציירת חוג אמנים, שחלקו עתיד להשתתף **באַלבאַטראָס**, כחבורה פעילה, חווה נסיונות תרבותיים דינאמיים, מחליפה דעות ומתלבטת בשאלות יסוד של הזיקה שבין האמנות היהודית המסורתית והאוונגרד האירופי.

גם בשעה שפנו אל המודרניזם האירופי, זה הנטול מימד לאומי־פולקלוריסטי, לא נטש איש מהם את הזיקה הבסיסית לאביזרי התרבות היהודית ומסורתה האמנותית. ברלוי היה מעורה בעיצובו של **אַלבאַטראָס** בברלין, אך יתר־על־כן הוא תרם מידיעותיו התיאורטיות בקונסטרוקטיביזם ל'מאסף עתי לאמנות ולספרות' הדו־לשוני (בעברית וביידיש) – **רימון/מילגרוים** – בעריכת מ. וישניצר, מ. קליינמן ור. וישניצר, שיצא לאור בעצם אותן השנים בברלין.

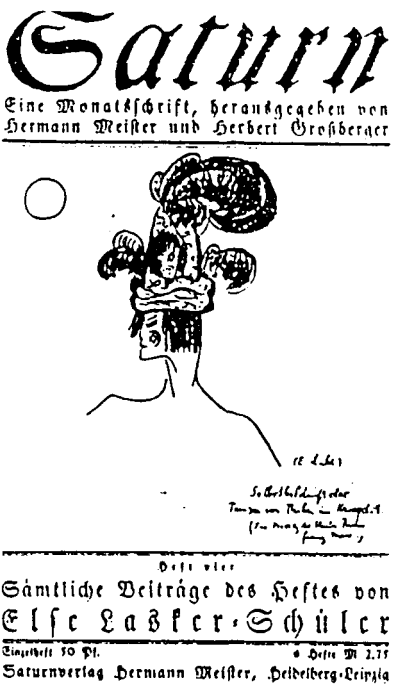
במאמרו 'היהודים באמנות הרוסית החדישה', שנתחבר על־ידו (קרוב לוודאי ביידיש) ונדפס ב־1922 **ברימון** לרגל התערוכה האמנותית הרוסית בברלין, אשר בה היה מקום מרכזי, כמעט בלעדי, לאמנים יהודים (שאגאל, ליסיצקי, אלטמן, שטרנברג, צ'יקוב ואחרים), הוא משבח את שאגאל: '[...] החשוב והיותר מצוין בהשגה אמנותית זו [...] הוא גם אולי האמן היחידי, שהצליח באמת לחבר שני עולמות נפרדים לגמרי ולזווגם זיווג שלם. הרי שני היסודות הפורמאליים, שמהם נבראו מפעליו, צפים ועולים לעינינו מתוכם באופן בולט לגמרי: "הלובוק" הרוסי, ציור־הכותל העתיק של היהודים והקוביזם [...]' (ברלוי תרפ"ג: 17). והנה דווקא הוא, ברלוי, שפנה כל־כולו לקונסטרוקטיביזם הרוסי, שראה עצמו כמשרת המהפכה האמנותית, הוא – תלמידו של אל ליסיצקי – מסיים את מאמרו בטון מקונן, ומבקר את המגמה הזו: '[...] בזמן האחרון התחילו השמאליים לזלזל במלה "ציור". גרם לזה מה שהאמנות החדשה ברובה מבוססת רק על האקספרימנטים

בלבד[...]' (שם: 17). דברים המהדהדים כעין חזרה על ה'פראָקלאַמירונג' של **אַלבאַטראָס** הראשון.

בפרק הזמן שבין נובמבר 1922 ליולי 1923, עת נדפסו שתי החוברות הבאות של **אַלבאַטראָס** בברלין, חלף הזמן הנחוץ לקליטתם, סינונם ועיבודם של רעיונות שפרחו וחלחלו ב'רומאנישס קפה'. כאן נוצרו ונתחזקו קשרים, שהיוו רקע לאותה פתיחות אמנותית בלתי־רגילה של **אַלבאַטראָס**, אשר יכול היה בעת ובעונה אחת לשמש אכסניה לאמן אבסטרקטי כל־כך כברלוי, לאקספרסיוניסט כמארק שוורץ, לפסל קונסטרוקטיביסטי צ'יקוב, ולסימבוליזם יהודי מעובד בסגנון קוביסטי של יששכר בֶּר ריבאק.[17]

בחושו הער והמפותח תפס א"צ גרינברג הצעיר את טיבו של חוסר המנוחה הגרוי אצל אמני הדור היהודיים, אשר בכל פניותיהם הסגנוניות גילו אותו צד של פינומן יהודי מסוער וקדחתני.

ובכל זאת, מעבר לרב־גוניות של כתב־העת מבחינה אמנותית, אם באים לברר מהי הדומינאנציה הגראפית של **אַלבאַטראָס** הברלינאי, אי אפשר שלא לחוש במגע ידו של ברלוי בעריכה הטיפוגראפית. כאן, למרות אופיים האקספרסיוניסטי של הטקסטים, ביניהם כמה מן המזעזעים בכוח הסתכלותם הנבואי, שכתב אצ"ג מעודו, בחר העורך בקו גראפי חדשני, שאין לו אח ורע בפריודיקה הגרמנית האקספרסיוניסטית של התקופה. זוהי עיתונות ליבראלית, קומוניסטית וסאטירית, הצועדת בנתיבו של קו גראפי שמרני, שהכתיבו *Die Aktion, Der Sturm*, *Revolution* ו*Saturn*, אם למנות מעט מן המרכזיים מתוך מאות עיתונים שיצאו במתכונת זו באותה תקופה, חלקם רק פעמים ספורות.



בכולם חוזרים מרכיבים בסיסיים של: כותרת בעיצוב חופשי יחסית בחלק העליון של השער, ציון טיבו, תאריכו ושם עורכו בשורה אופקית תחתונה, תוכן ממורכז וחלל גדול מאוייר בידי אמן מרכזי, שהגליון עוסק בו. על רקעה של שמרנות זו, ואולי אף מידה רבה של חקיינות, שאין משתחררים ממנה גם בשנים שלאחר המלחמה ועד לשנת 1923, מעוררת הגראפיקה של **אַלבאַטראָס** השתאות.

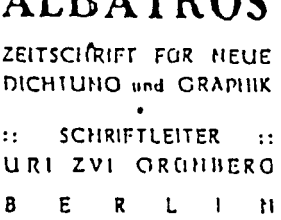
נראה, כי אצ"ג ויתר מדעת על החזות האקספרסיוניסטית של השער, אליה היה צמוד בשני הגליונות הוורשאיים של **אַלבאַטראָס**, ואשר אופיה העיקרי נקבע על־ידי חיתוכי העץ והלינוליאום של זאב ויינטראוב ומארק שוורץ. במקום זאת עוצב שער, שהאלמנטים הגראפיים שלו אבסטרקטיים לחלוטין.

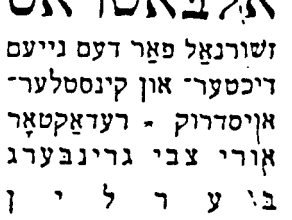
אַלבאַטראָס לעומת עבודותיו של ברלוי ל'רקלמה מכאנו'
ו'מכאנו פאקטורה', 1922–1923

בעיצוב השער מובחנים אלמנטים שישמשו את ברלוי בעבודותיו שנה לאחר מכן בסוכנות הפירסום הוורשאית 'Reklama Mechano', בה יישם את הקו החדש של ה־'Mechano Faktura'.

שליטתו הבלתי רגילה בעיצוב האות העברית, כדרך שהראה כבר בעיצוב השער של **די קופּע** לפרץ מאַרקיש, ההצבה האלכסונית של הכותרת, שילוב הטקסט בין הצורות ההנדסיות הבסיסיות: הקו, הריבוע והעיגול – כל אלה יש בהם 'טביעת אצבע' של בַּרְלֶוִי, גם אם, למרבה הצער, שם מעצב השער של **אַלבאַטראָס** לא צויין במפורש. חידוש נוסף שהוכנס לשער הגליון הוא בניסוח הכותרת הגרמנית. כאן העדיף גרינברג את הכינוי הספציפי 'Graphik', השמור במסורת האקספרסיוניזם לקו הציורי החדש, ולא תירגם במדויק את ה'קינסטלער' לאמנותי, כדרך שנהג בגליון האחרון בוורשה, שם תורגמה המילה בגב החוברת במדויק לפולנית (Artystyczny).

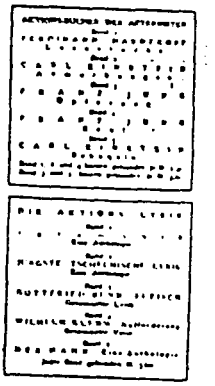
הקליטה של השפה החדשה, המיועדת לפנייה משוכללת אל קהלו היהודי, התבטאה בעשרות פרטים, צדדיים כביכול, שאינם אלא כלים אסטראטגיים בהפעלת מה שיכונה על־ידי א"צ גרינברג להלן כ'המוזה העשירית', כחלק מתפיסה כוללת יותר של חיים במישור קיומי־חומרי (מעבר לאסתטי־אמנותי), המגשים את עצמו בעיקר בחיים הלאומיים. חלקם של כלים אלה הופעלו מיד בשנת 1923, שנת השהייה בברלין, כגון השימוש בתכתובת ערה מתוך מערכת העיתון על־גבי נייר מערכת רשמי.





הייתכן כי עם תחילת העבודה על חוברות 3–4 של **אַלבאַטראָס** עדיין סבר אצ"ג, כי יהיה זה בסיס פעולתו לטווח ארוך יותר? אפשר שהקמת המערכת והדפסת נייר המכתבים מצביעות על אפשרות כזו, ואפשר כי ההחלטה לעלות ארצה לקראת נובמבר–דצמבר 1923 היתה דראמטית יותר מכפי שנראה לעין, פרי גיבושי רעיונות העולים ב'אין מלכות פון צלם' וב'בײַם שלוס'.

כך או אחרת, שנה זו צריכה להחשב כשנת ההכנה המכריעה להבנת אופי הפעולה של א"צ גרינברג בארץ־ישראל עד תחילת שנות השלושים, בתחום העריכה והעתונאות. כאן בברלין יכול היה לקלוט את מלוא עומק האורגניות של פעולת העיתון, האמנות, הוצאת הספרים והרעיון הפוליטי כמשולבים זה בזה בתכנון מדוקדק של אמצעים חומריים חזותיים.



DIE AKTION

Kunstsalon Paul Cassirer

Viktoria-Strasse 35

Sonnabend, den 1. März 8½ Uhr

Autoren - Abend

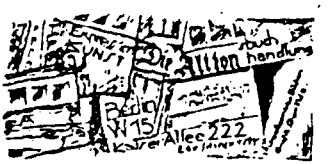
der Zeitschrift DIE AKTION

Es werden lesen aus ihren Werken:

Gottfried Benn, Paul Boldt, Alfred Lichtenstein, Richard Oehring, Hellmuth Wetzel, Alfr. Wolfenstein

Es sprechen:

Erich Oesterheld: Kino und Bühne
Max Oppenheimer: Politik u. Kunst
Franz Pfemfert: Die Notwendigkeit des Dreiklassenwahlrechts



כתב העת *Die Aktion* ואגפיו

בעניין זה פעלה כל העיתונות המרכזית בטכניקות דומות, שניתן להדגימן במו מרכז המפעיל שלוחות תרבות מגוונות, כפי שנהג פפמפרט ב־*Die Aktion*, הקרוב מבחינות רבות לדרכי הפעולה של א"צ גרינברג מאוחר יותר, או אף ואלדן ב־*Der Sturm*. לצד העיתון פעלה הוצאת ספרים בפרוזה, בהגות ובשירה, אורגנו ערבי

קריאה, תערוכות אמנים, כנסים פוליטיים, ולעתים גם תיאטרון כפי שנהג ואלדן. אצ"ג לא ראה את עצמו מחוייב לצורת הפעלה זו או אחרת, אך מדרך פעולתו סמוך לעלייתו לארץ־ישראל ניכר, כי שילב כמה מהאפשרויות שלמד והכיר בתקופה הברלינאית.

ניתן לאשר עובדה זו על־פי האופן בו שולבה מערכת סדן עם ההוצאה של **הגברות העולה וכלפי תשעים ותשעה**, ובנסיון להיצמד לקו גראפי אחיד פחות או יותר של קבוצות ספרים מסויימות.

כך למשל, הקו הגראפי האחיד של **כלפי תשעים ותשעה**, **כלב בית**, **חזון אחד הלגיונות**, עשוי על־פי מתכונת הספרייה המיוחדת לכתבים אקספרסיוניסטים של Kurt Wolf Verlag, שסידרתה *Der Jüngste Tag* (יום הדין) נדפסה כבר החל מ־1914 בלייפציג.

אורי צבי גרינברג

כלפי תשעים ותשעה

הוצאת „סדן" תל־אביב
תרפ"ח

KASIMIR EDSCMMID

DAS
RASENDE LEBEN

ZWEI NOVELLEN

KURT WOLFF VERLAG
DER JÜNGSTE TAG
20

אורי צבי גרינברג

כלב בית

תל־אביב תרפ"ח

אורי צבי גרינברג

חזון אחד הלגיונות

הוצאת סדן שלהר"תרפ"ח תל־אביב.

הבחירה בכריכה גסה ופשוטה, והפיתקית המודבקת אליה, איפשרו לחזור על הקוד החזותי של ההוצאה האקספרסיוניסטית, תוך שימוש באמצעים פשוטים וזולים יחסית.

לכל מי שמכיר את התנאים הדחוקים בהם היה אצ"ג שרוי בשנות העשרים והשלושים, מעוררת המגמה להעמיד פעולה ספרותית סידרתית, רציפה ועקיבה במישורי פעולה שונים, הערצה של ממש. היקף הרצון, ויתר־על־כן – היכולת הרבה לגייס מאגרי־ידע תרבותיים בפרקי זמן קצרים כל־כך, שהרי לא חלפו אלא שנים מעטות מאז **אַלבאַטראָס**, ולהעבירם בתהליך הסתגלות מורכב כל־כך, כל אלה מעידים על אישיות בעלת תפיסה אירגונית־ספרותית בלתי־רגילה, גם אם היא חסרה לעתים שותפים שווי־ערך, בעלי־יכולת ועמדה רוחנית מתאימה להגשמת הרעינות הללו.

באיזו מידה שאף אורי צבי גרינברג, או יכול היה להעמיד גוף מעין זה בתקופה הארץ־ישראלית שלו, על כך צריך להשיב המחקר תוך תשומת־לב למימצאים הכרוכים בהפעלת מערכת **סדן** והפעילות הסובבת כתב־עת זה.

הערות

1 גרינבערג, אורי צבי, (רעדאַקטאָר), אַלבאַטראָס, זשורנאַל פֿאַר דעם נײַעם דיכטער און קינסטלער אויסדרוק, I העפֿט, וואַרשע (סעפּטעמבער, 1922); II העפֿט, וואַרשע (נאָוועמבער, 1922); III-IV העפֿט, בערלין (1923). קטעים מ**אַלבאַטראָס** תורגמו לעברית על־ידי ה. בנימין, ראה: **סימן קריאה 9**, (מאי 1979), עמ' 103–117.
תשומת לב מיוחדת לאספקט הטיפוגראפי הופנתה על־ידי חנא שמרוק עם הדפסתו הפאקסימילית של **אַלבאַטראָס** ב־300 עותקים. בדף נספח מעיר שמרוק: '– – ברוב הביטאונים של המשוררים הצעירים ניכרת השאיפה להידור חיצוני. הם פתחו ביטאוניהם לפני אמנים חדשניים, שסיפקו להם איורים התואמים את רוח התקופה בשירה ובאמנות. גם מבחינה זו הצטיין **אַלבאַטראָס**, כי אורי צבי גרינברג המשורר ידע לדאוג לעיצוב גראפי נאה של פרסומיו – –'. הדפסה מחודשת של **אַלבאַטראָס** משתלבת במפעלי ההוצאה הפאקסימיליים של ספרות יידיש בשנות העשרים בעריכת חנא שמרוק ויש בה, בצד מחקריו באיורים לספרות יידיש לדורותיה, משום תרומה עקרונית להבנת ההתפתחות של הטיפוגראפיה בספרות היהודית המודרנית. ראה: שמרוק 1986.

2 ב'פּראָקלאַמירונג' נזכר הביטוי פעם נוספת: 'אַ מיליאָנען־קעפּעדיקער, אויפֿגעברילט' (בעל מיליון הראשים נשתאג). כאן מקפיד אצ"ג להקנות לציור המטאפורי הזה את מובנו הפיגוראטיבי האקספרסיוניסטי של הצייר גרוס (Georg Grosz 1893-1959), ומוסיף בסוגריים 'לפי גרוס: נשתאג כמכונה. תקופת הטכניקה!' (תרגם ה. בנימין). האמת חייבת להיאמר, כי נטייתו של גרוס לטכנולוגיה בנוסחה הפוטוריסטי קלושה מאוד. הוא היה ביסודו בעל נטיות חברתיות חזקות הן בתפיסתו הפוליטית, כאיש השמאל בגרמניה, וכמשתתף ב־*Die Aktion* של פרנץ פפמפרט, והן בעיצוב התימות הציוריות שלו בצבע וברישום. ראה על כך: Elgar, Dietmar 1988: *Expressionism, A Revolution in German Art*, Taschen, Köln, pp. 219-221.

את מושג ה־Masse-Mensch יש לקשור, כפי הנראה, לשירתו של ו. ויטמן, במיוחד לטורי הפתיחה של *Leaves of Grass*, במחזור Inscriptions, בשיר שיצאו לו מוניטין 'One's-Self I Sing':

One's-Self I sing, a simple separate person,
Yet utter the word Democratic, the word En-Masse.

מוטיב זה של יסוד עוצמתי שבקיום האנושי הכללי, יש לו מהלכים בכמה משירי ויטמן (ראה, למשל, שיר 23 במחזור זה, ובהקשר מוטיב הערטילאיות, ה־Unfolding, החישוף וההפשטה הן מהמעטה המזויף). שירתו של ויטמן תורגמה לגרמנית עוד טרם מלחמת העולם הראשונה. מהדורות מודרניות של תירגום מחודש היו פופולאריות במיוחד ב־Insel Verlag שבלייפציג.

3 הקשרים הפנימיים בין **אנקְרֶאון על קוטב העיצבון** לבין **אַלבאַטראָס** רבים. די אם נצביע על ה'רויטע עפּל פון וויי־ביימער' (העפּט II: 8) 'תַּפּוּחִים אֲדוּמִים שֶׁל עֵצֵי־הַדְּוָוי' וגלגוליהם למוטו של 'אנקְרֶאון': (**כל כתביו**, כרך א', 108). 'אֲנִי מְדַבֵּר עַל הַיָּגוֹן יַעַן אָנוּ אִילְנוֹתָיו / וְהַשִּׂמְחָה אֵינָהּ אֶלָּא אוֹדֶם־לֶחִי בְּפֵרוֹתָיו'. כמו כן גם הדימוי הוולקאני 'אונטער יעדע פּאָר יידישע פּיס ליגט אַן עטנאַ' (מתחת לכל זוג רגליים יהודיות מונח הר־געש אטנה), שב **אַלבאַטראָס** IV-III ('בּיִם שלוס' חלק I: 26), ושהמשך לו נמצא גם בשיר 'לאלי בארנון': 'אִם כְּאֶטְנָה הָהָר יְלָדַתְנִי אִמִּי / וַתְּקִימֵנִי בָּעָם הַר־וּפָז־בְּשִׁיאוֹ?/' (**רחובות הנהר**: טז). עם כל השוני באווירה ובלשון, ההתמקדות בנושא המוות מהווה בסיס רחב להשוואת **אַלבאַטראָס לאנקְרֶאון על קוטב העיצבון**.

4 George, Stefan, Baudelaire: *Die Blumen des Bösen, Umdichtungen*, Gesamt-Ausgabe, Band XIII-XIV, Georg Bondi, Berlin, 1930-2 (1901-1), p. 14. דוגמאות טיפוגראפיות שנעשו על־ידי גיאורגה בכרך החמישי במהדורת 1930, עמ' 98–120. ה־Karolingisch Minuscule הינו כתב־אותיות־מחובר שפותח במאה ה־7 מכתב האותיות הלאטיניות הגדולות שנדחק מפניו. הנוסח הקארולינגי הוא בעל אופי מיוחד, ותעודותיו מכילות צורות כתיב שונות מן הנהוג כיום בשפה הגרמנית, ויש בו ניבים צרפתיים רבים. טיפוגראפיה זו הינה אצל גיאורגה ביטוי לסוג מסויים של התכת הרוח הגרמנית עם יסוד אוניברסאלי־אירופי, שגיאורגה ראה את עצמו כנביאו. בכנס שהוקדש לחקר שירת אצ"ג (האוניברסיטה העברית, אפריל 1991), העירה עליזה גרינברג, אלמנת המשורר, כי שמעה מפיו, שבימי נערותו למד צרפתית וקרא בכתבי בודליר. היכרות עם הטקסט הצרפתי במקורו היא, איפוא, וודאית.

5 וינפלד: 346. כאן מדבר וינפלד על 'טיפוגראפיה נועזת של שערי הספרים מבחינת האות, צבעי השער והקומפוזיציה הדראמטית, המעלים כהד רחוק ותו־לא אפקטים פוטוריסטיים' [...]. מסקנה שאפשר לאשרה, אך לא על מימצאים אלה, שכן אצ"ג לא השתמש מעולם בצבע כיסוד טיפוגראפי־קומפוזיציוני. גם **באימה גדולה וירח** החזות הכללית היא מונוכרומאטית והצבע האדום של הכוכב המחומש ענינו **תימאטי** ולא צבעוניות ציורית.

6 Miciński Tadeusz 1957: W Mroku Gwiazd. תודתי נתונה לשלום לינדנבאום, שהפנה את תשומת לבי לקיומו של שיר־צלב זה ומקבילו הגרמני. בשני שירי־צלב אלה — של מיצ'ינסקי ושל אצ"ג — ניכרת תחושת הזדהות עמוקה עם הצלוב. אולם בעוד שאצל מיצ'ינסקי השיר מורכב מתחביר סימבוליסטי של תמונות מיסטיות־פולחניות: 'גלדי קרח מתבקעים במים השחורים/ פרחי ורדים מלאי רזים בגני/ מגביעי קרבנות דם מתמר/', הרי אצל אצ"ג בולט יותר היסוד הריטורי כדרך לביטוי הזהות בין סבל האח המוקע על הכלונס וסבל 'יום־עולם־שוקע'. מעניין, כי במקום מרוחק מאות מילין, בלונדון, מציג הפסל היהודי יעקב אפשטין את פיסלו 'הנוצרי' (1920) ומעורר שערוריה אמנותית, עליה נחלקו סופרים, כמרים ואנשי אמנות. לימים יוצג פיסלו 'מרים', שנוצר אחרי מלחמת העולם השנייה, בכנסייה בלונדון. ראה: קניג תשכ"ב: 129. קניג היה מקורב

לאנשי ה'יונג־יידיש' בלודז' וספרו מכיל עדויות חשובות על חוג האמנים היהודיים בלודז' ובברלין.

7 ראה, למשל, על המסורת הטיפוגראפית של עיצוב שירי הפאסטורלה הגרמניים של יוהאן הלוויג בספר *Die Nymphe Noris*, שראה אור בנירנברג 1650. Jeremy Adler: 'Pastoral Typography: Sigmund Von Birken and the "Picture-Rhymes" of Johann Helwig', *Visible Language*, XX, (1986), p. 372. אספקט זה של מסורת טיפוגראפית בשירה נדון בהיקף רחב רק פעם אחת: המרמן 1976: 223-235. למרבה הצער לוקה המאמר בהבחנות אסתטיות חשובות, כמו למשל, ביחס לשירת הבארוק, שהמחברת רואה בטיפוגראפיה שלה 'שעשוע בלבד' (עמ' 225). גם הנחת היסוד של מאמר זה, כאילו שירה קונקרטית שואפת להגיע לביטוי ציורי תוך סילוק היסוד הסובייקטיבי, אינה עומדת במיבחן הדוגמאות המובאות כאן — של מיצ'ינסקי וגרינברג — והיא ראוייה לבחינה נוספת גם ביחס לכמה מן הדוגמאות שהמחברת מביאה במאמרה.

8 סיפור־ציור 'מעשה היהודי זיס' נדפס בנירנברג 1738. כאן על־פי ה'אנציקלופריה' האנטישמית, בכרך המוקדש ליהדות. Lieber, Georg: *Das Judentum, Monographien zur deutschen Kulturgeschichte*, Band II, Leipzig, 1903.

9 ראה: Raabe Paul: *Expressionismus, Der Kampf um eine literarische Bewegung*, München, 1965 p. 102. תרגום חלקי של מאניפסט זה ראה: הרושובסקי תשל"ג: 84 (תרגום: יצחק קליין).

10 ראה על המאניפסט באלמנך הראשון של אנאטול שטרן ואלכסנדר וואט בערך המסכם את התערוכה הרטרוספקטיבית של פוטוריזם (ונציה 1986), עמ' 579: Hulten, Pontus (introd. edit.) 1986: *Futurismo & Futurismi*, Bompiani, Milano.

11 בתערוכת ה'יונג־יידיש' בוורשה (3.4.1921) הציגו ברלוי וווייינטראוב מיצירותיהם. התערוכה נקראה 'סאלון הקוביסטים, הפוטוריסטים והפרימיטיביסטים'. ליאו קניג כתב מקץ ימים רבים את זכרונותיו על חוג אמנים מיוחד זה, אם כי מתוך התרכזות ביאנקל אדלר, יליד לודז' (1895). כמרק שוורץ, שנולד שנה לפניו, נסע אדלר ללימודים בדיסלדורף כבר ב־1916 ופיתח סגנון עצמאי משלו, אם כי נהג להציג בתערוכות אלו, ולאחר מכן גם בתערוכות משותפות עם ברלוי, ריבאק ואחרים בברלין. בסקירתו המימוארית של קניג יש עדות חשובה על אופיין של חוברות יונג־יידיש ומקומן הייחודי בתוך שאר הז'ורנאליסטיקה היידית באותן שנים. ראה: קניג תשכ"ב: 133-148. קניג עומד גם על אופיים החסידי של יצירות שוורץ ואדלר, והשתלבותן באופיו האקסטאטי של כתב־העת.

12 ראה סקירה חשובה על ברלוי כמעצב טיפוגראפי ביחד עם ליסיצקי בספר: Spencer 1966: 41-54. בוודאי שאין לראות בו פוטוריסט, כדרך שמציגו וינפלד במסתו 'אצ"ג והפוטוריזם', לא כל שכן בשנים בהן השתתף באופן פעיל בניסוח המצע הקונסטרוקטיביסטי ביחד עם אל ליסיצקי.

13 מארינֶטי החל את פעולתו המאסיבית ממשרדו במילנו מיד לאחר הדפסת המאניפסט הפוטוריסטי שלו בפברואר 1909 ב־*Le Figaro* הפריזאי. מלכתחילה נקט מארינטי פעולה שיווקית אגרסיבית של רעיונותיו באמצעות עיתון, תערוכות, תיאטרון ותיכתובת ענפה, מללנית ומייגעת עם כל מי שמוכן היה להאזין לו. על תיכתובת טרחנית וארכנית זו ענה לו המוזיקאי הצרפתי סין־סאנס (Saint-Saens): 'הנח לי כבר למות בשקט'. ואלדן, שקיים קשרים הדוקים עם הפוטוריסטים האיטלקים ואירגן כבר ב־1912 תערוכה פוטוריסטית בברלין (במיוחד ל־Boccioni, שציורו הופיע בשער הגליון), למד מן הטקטיקה הזו וניסה אף הוא לבנות קומפלקס משולב של עיתון, גלריה לאמנות והוצאת ספרים, ומיד לאחר מלחמת העולם הראשונה גם תיאטרון שפעל שנתיים.

14 קבוצת ה'זְדרוי' (Zdrój) פעלה בדומה ל'שטורם' וה'אקציון' ואירגנה תערוכות אמנים

הקרובות לעמדותיה המודרניסטיות. ההשראה לפעולותיהם באה מכיוונו של פשיבישבסקי, והוא היטה אותם, כפי הנראה, לכיוון המיוחד של העיתונות האידיאולוגית, התרבותית־אמנותית נוסח *Die Aktion*. קבוצת האמנים הזו תכננה תערוכה משותפת עם אנשי ה'יונג־יידיש' תחת הכינוי 'Bunt', כמין רצון להשמיע כקול ובת־קול שתי משמעויות בעת ובעונה אחת: מרד (פולנית) ורב־גוניות (גרמנית). ראה על כך בפרק החשוב 'שינוי סגנון וגורמיו' בספרו של לינדנבאום (לינדנבאום 1984: 114–122). פעילות החוגים המודרניסטיים בפולין היתה כבר בשנים אלו ערה ביותר. ב־1919 כבר הוצא קטלוג של תערוכת הפורמיסטים בוורשה: Wystawy Formistów Polskich. שנה אחר כך נדפס כתב־העת הפורמיסטי Formiści הכולל דברי שירה, פרוזה ואמנות.

15 סקירה חשובה של עבודותיו הטיפוגראפיות של אל ליסיצקי ראה: Spencer 1960: 66-96. כבר בתקופת ההשפעה הסופרמטיסטית החל ליסיצקי לעצב פלקטים בעלי אופי קונסטרוקטיביסטי, חלקם בשרות המהפכה הקומוניסטית. כאן נתן לראשונה לסגנונו את השם 'Proun', כפי שהיטיב להגדיר זאת מאוחר יותר תלמידו, הנריק ברלוי: 'במלה "פראון" אנו מציינים קונסטרוקציה בצורה גיאומטרית מדויקה, שלעצמה אין לה אמנם תכלית שימושית, אבל היא מכילה אנרגיה קונסטרוקטיבית בשביל קונסטרוקציות מונומנטאליות שתעלינה באמצעותה. את הכינוי הזה יצר ליסיצקי בעצמו בשביל מפעליו' (ברלוי תרפ"ג: יג-יח). ב־1920 הוכן בוויטבסק הסיפור הסופרמטיסטי 'מעשה בשני ריבועים', שנדפס מאוחר יותר במהדורה גרמנית בברלין, ובמהדורה הולנדית ב־De Stijl. סופרמטיזם הינו כיוון אמנותי־תיאורטי שצמח מאסכולתו של קאזימיר מאלביץ' (Kazimir Malevich, 1878-1935), שאצלו למד ליסיצקי את עקרונות הגראפיקה ההנדסית המופשטת ב־1920 בוויטבסק. מן הרישום הביוגראפי המעודכן ביותר עולה, כי כבר ב־1921 נתגלעו חילוקי דעות חמורים בין מאלביץ' ושאגאל, שמילא תפקיד של קומיסר תרבות ומנהל האקדמיה במקום. בקבוצת הסופרמטיסטים בולטים כמה שמות יהודיים, לבד מאלה שהזכרנו, כמו: מ.ס. וקסלר ולאזאר חידקל. האחרון ליווה את מאלביץ' כמעט עד לימיו האחרונים בלנינגרד ובמוסקבה. לימים יגדיר מאלביץ' את טיבה של המחלוקת מימי ויטבסק כהבדל שבין הגישה הסופרמטיסטית, שהיא תיאורטית־מופשטת לחלוטין, לבין זו הקונסטרוקטיביסטית, הנרתמת לעיצובו של חומר פרודוקטיבי כמוצרי תעשייה, חומרי תעמולה ופירסום. המאמר הפרוגרמטי 'ציור ובעיית הארכיטקטורה' של מאלביץ' נדפס באוקראינית מאוחר יותר, ב־1927. תרגומו האנגלי מצוי בקטלוג הרטרוספקטיבי החשוב ביותר על יצירתו (280 עמ'): *Kazimir Malevich, Leningrad, Moscow*, Amsterdam, 1989, pp. 126-131. בשלהי 1921 הגיע ליסיצקי לברלין, ונתחבר לקבוצה גדולה של אמנים רוסים, רובם יהודים: פסטרנק, ארכיפנקו, פבזנר, אלטמן וארנבורג. ביחד עם ארנבורג כבר הספיק להוציא כתב־עת תלת־לשוני בשם *Vesch / Gegenstand / Object*. בסיום אותה שנה כבר החל בתכנון הספר לקריאה בקול עם מאיקובסקי, ששהה אף הוא בברלין. על 'מפגש ורשה' ראה במאמרו הרטרוספקטיבי של ברלוי: Henryk Berlewi: 'El Lissitzky in Warschau', in: (edit. Leering J., Rudlinger A., Spengel B.), *Steeliyk van Abbemmuseum* / Eindhoven, Kunsthalle/Basel, Kestner-Gesellschaft/Hanover, 1966, pp. 61-63. על הרצאת ליסיצקי בוורשה, והמפגש עם ברלוי ראה: Spencer 1966: 41. על־פי גירסתו העניק מפגש זה את הדחיפה למעבר לברלין ולגיבוש הצורות הגראפיות הראשונות של ה־'Mechano-Factura'. התיעוד המלא והחשוב ביותר, לפי שעה, של עבודות אל ליסיצקי בתחומים השונים, נמצא בקטלוג התערוכה שנערכה באיינדהובן (הולנד), במאדריד ובפאריס ב־1990. קטלוג זה מביא שפע של ציורים ואיורים נדירים מתקופת ויטבסק, שיש בהם עניין מיוחד לחוקרי ספרות יידיש ואיוריה. חלקים נכבדים בקטלוג זה, המקיף 216 עמ', עוסקים באספקטים התיאורטיים

של הקונסטרוקטיביזם ושל ה'פראון', המיוחד לאל ליסיצקי. ראה: *El Lissitzky 1890-1941, Architect, Painter, Photographer*, Eindhoven, Madrid, Paris, 1990.

16 תרגום מלא של המאמר ודיון מפורט בקשריו של ליסיצקי עם האינטלקטואלים בוורשה ראה בספרו של שלום לינדנבאום **ה'אַלבאַטראָס' על רקע מקביליו ה'כאַליאַסטרע' ו'די וואָג', ויובליו**, הוצ' משה, תל־אביב, 1992.

17 לעניין זה חשובה הסקירה של ב.מ.: 'קבוצת נובימירי בתערוכה הגדולה בברלין', **רמון**, חוברת חמישית (1923), עמ' מ'. הסקירה מונה את האמנים היהודים ודרכה מצטיירים היקפה ואופיה של קבוצת האמנים היהודים בברלין באותה שעה: '- - בתערוכה מופיעים היהודים האלה: האקספרסיוניסטן יעקב אדלר, הפוטוריסטן והקונסטרוקטיביסטן ברלוי, הקוביסטים אהרונסון, ריבאק, מינצ'ין, שצמן, קונסטנטינובסקה, הפסל צ'יקוב, הקונסטרוקטיביסטים ליסיצקי, קוזניצובה, ארנבורג ואחרים - -'. אין ספק, כי מדובר בהתכנסות החורגת מגדר הצגה בתערוכה, אלא מדובר בחוג אינ־ טלקטואלי ער ופועל בחיוניות רבה, שאצ"ג בוודאי היה מודע לה והכירה היטב. באותה סקירה ניכרת תשומת לב מיוחדת לכיוון הסופרמטיסטי המוצג כעיקר חידושה של התערוכה. דהיינו, הפניית תשומת לב מיוחדת לעבודותיהם של ליסיצקי וברלוי.

מראי מקום

בְּרְלִוִי הנריק תרפ"ג: 'היהודים באמנות הרוסית החדישה', לתערוכה האמנותית בברלין 1922, **רמון** 3, ברלין, יג-יח.

גרינברג אורי צבי 1926: 'דבורה בשביה', **דבר**, מוסף לשבתות ולמועדים, 20.2.26.

- - תרפ"ח: **כלפי תשעים ותשעה**, הוצאת 'סדן'.

- - 1968: **רחובות הנהר**, הוצאת שוקן, ירושלים ותל־אביב.

הַמֶרְמָן אילנה 1976: '"שירה קונקרטית" — כתיבה נסיונית במחצית השנייה של המאה ה־20', **סימן קריאה** 5, 223-235.

הרושובסקי בנימין 1968: 'ריתמוס הרחבות', **הספרות** א', 176-205.

- - (עורך) תשל"ג: **יורשי הסימבוליזם בשירה**, תל־אביב.

וינפלד דוד 1983: 'אורי צבי גרינברג והפוטוריזם', **סימן קריאה** 16-17, 344-358.

לינדנבאום שלום 1984: **שירת אורי צבי גרינברג, קווי מתאר**, 'הדר', ת"א.

- - 1992: **ה'אַלבאַטראָס' על רקע מקביליו ה'כאַליאַסטרע' ו'די וואָג' ויובליו**, הוצאת משה, תל־אביב.

ליסיצקי אליעזר 1922: 'דאָס גוּבֶר זײַן קונסט', **רינגען** 10, 32-34.

נוברשטרן אברהם 1986: 'המעבר אל האקספרסיוניזם ביצירת אורי צבי גרינברג והפואימה "מעפיסטאָ": גלגולי עמדות ודוברים', **הספרות** 35-36, 122-140.

עריק מאַקס 1922: 'די שפּראַך פֿון ייִדישן עקספּרעסיאָניזם', **אַלבאַטראָס** 2, 17.

קניג ליאו תשכ"ב: **יהודים באמנות החדשה**, דביר, תל־אביב.

שמרוק חנא 1986: **האיורים לספרי יידיש במאת הט"ז-הי"ז, הטקסטים, התמונות ונמעניהם**, הוצאת אקדמון, ירושלים.

Spencer Herbert 1966: *Pioneers of Modern Typography*, Lund Humphries, London.