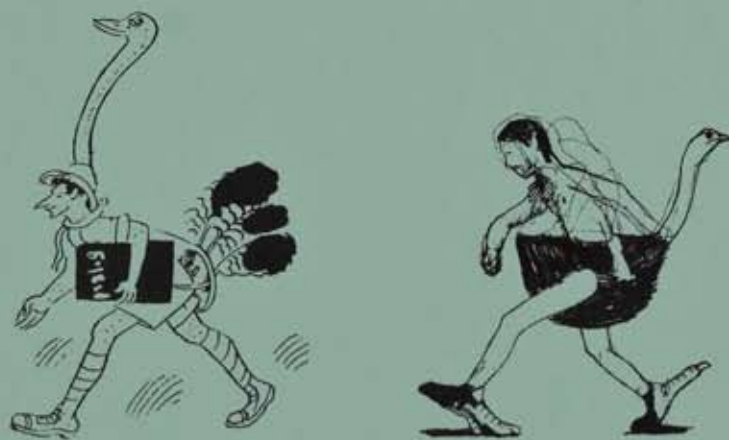


צ'אקו

מסע והרפתקה באמנות ישראלית

בעקבות נחום גוטמן ו"לובנגולו מלך זולו"



מחיאון נחום גוטמן לאמנות
כתר ספרים



בין חיות=פרא קאפא

אין חיות=פרא קאפא



אחת נחום קוטמן

אחת נחום קוטמן



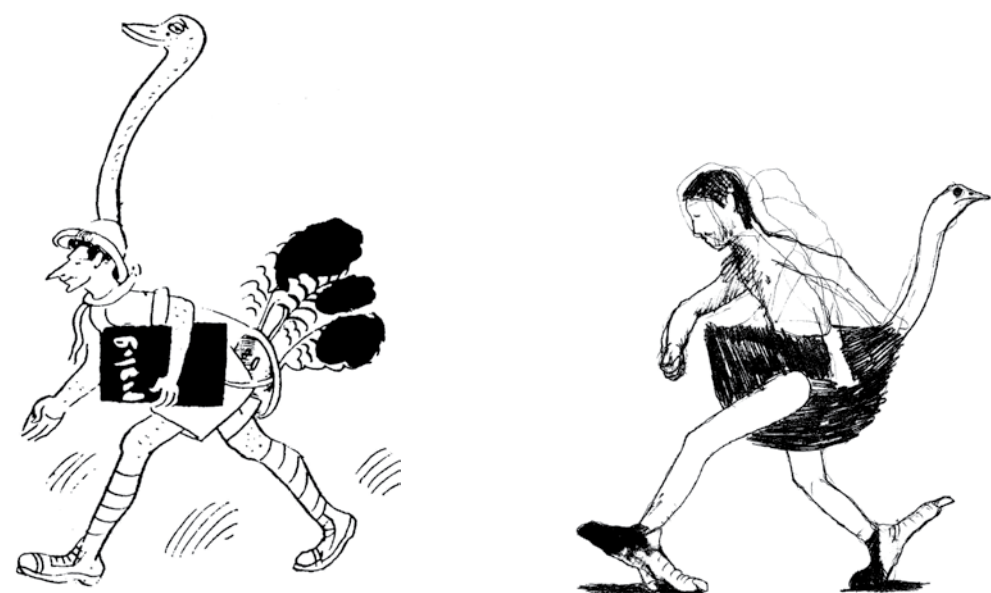
1967 P/N



צ'אקו

מסע ודהרפתקה באמנות ישראלית

בעקבות נחום גוטמן ו"לובנגולו מלך זולו"



מוזיאון נחום גוטמן לאמנות
כתר ספרים

פתח דבר

האם מוזיאון קטן יכול לחשוב בגדול?

רוני דיסנצ'יק

מנכ"ל המוזיאון

15 / 12

בראשית העשור השני לקיומו, ועם פתיחתו של אגף חדש, המרחיב את חללי התצוגה, מתמודד מוזיאון נחום גוטמן בנווה צדק עם שתי סוגיות עיקריות: מיקומו בדרום העיר – עובדה ההופכת אותו למוזיאון 'פריפרי' ביחס למוזיאונים בתל אביב – ועובדת היותו מוזיאון של אמן אחד. את שתי העובדות הללו הפכנו מחיסרון ליתרון.

את ה'דרום' – הגיאוגרפי והקונספטואלי – קיבלנו בירושה מנחום גוטמן עצמו: מרחב המחיה שלו, באותן שנים, היה בין סמטאות יפו לרחוב אחד־העם, כשבניהם – שכונת נווה צדק ו'אחוזת בית', היא רחוב הרצל וחלק משכנות פלורנטין של היום. חשנו מחויבים להמשיך ולהתבונן במרחב הזה בעיניים של גוטמן, אך לשקף, בו בזמן, את המציאות ההטרוגנית והרב־תרבותית הרוחשת בו היום. (התערוכה **דרום דרום**, מאי 2007).

ברי מזל אנחנו שנחום גוטמן, לצד היותו צייר, היה אמן רב תחומי ומגוון ביותר. אוסף האוירים הגדול החבוי במגרותיו של ארכיון המוזיאון ממתין לחשיפה הגדולה שלו לקהל וכתיבתו הספרותית מבקשת קריאות נוספות. מוזיאונים של אמן אחד יכולים להתמקד באוסף העבודות השמור בידיהם, טוב ככל שיהיה, ולהציגו דרך קבע בפני הציבור. אך הם יכולים גם למנף את גוף העבודות שברשותם למניפה שלמה של נושאים המתכתבים איתו באופן חופשי. גם מוזיאון קטן יכול לחשוב בגדול אם הוא מתבונן בסך כל הקשרים התרבותיים והרעיוניים שמייצר האמן שעל מורשתו הוא מופקד, לומד היטב את המקומות הפחות צפויים שבאוספיו ופותח את חלליו לאמירות ומפגשים בין ישן לחדש (תערוכת **דודו גבע: משמעות החיים**, 2006). לפיכך, אוסף הציורים והאוירים של נחום גוטמן ועיזבון כתבי היד שלו מאתגרים אותנו לצאת כל פעם למחקר חדש. (התערוכה **מי צייר את ארלוזורוב**, אוקטובר 2007).

קו מחשבה זה, הניב בשנתיים האחרונות סדרה של ארבע תערוכות מסע, שהוצגו ברצף והפגישו בין גוטמן לאמנות ישראלית בת־זמננו. את ההשראה לתערוכות שאבנו ממוטיב המסע וההרפתקה ביצירותיו של נחום גוטמן, שאחד מביטוייו היפים והמייצגים הוא ספר הילדים הראשון שלו – **בארץ לובנגולו מלך זולו**. בשנה זו מלאו 70 שנה להוצאתו לאור, והתערוכות הן גם מחווה לספר ולקוראיו הרבים בכל הדורות. התערוכה: **זולו – ציידים ופנטזיות אחרות** פותחת את הבניין החדש של 'מוזיאון נחום גוטמן לאמנות' בחגיגה של 30 אמנים עכשוויים, עבודות חדשות שנעשו במיוחד לתערוכה, ארכיון "לובנגולו" וספר מרתק ורחב יריעה המתייחס לארבע התערוכות.

ברצוני להודות לכל העושים במלאכה: ליגאל גוזמן, יו"ר הועד המנהל, שמאפשר את ביצוע ומימון הפיתוח המוזיאלי הזה, למרי ויינפלד, הדואגת לפרטים הקטנים ומניעה את כל המערכת, לצוות המדריכים המיומן המתווך בין התערוכות לקהל, לרשמת ועוזרת־האוצרת אורית גרוסמן, המעשירה אותנו בהיכרותה המעמיקה עם אוספי המוזיאון ולנועה רוזנברג שעזרתה בהפקת הקטלוג לא תסולא בפז.

זה המקום להודות לאוצרת המוזיאון, טלי תמיר, על יכולתה הייחודית לשלב ישן עם חדש, לייצר אסטטיקה חדשה ולהעלות לדיון נושאים חשובים. תודה למעין שלף אשר חברה לטלי בתערוכת ה**ניצודים** ותרמה מנסיונה. כמו כן אבקש להודות לחמישים האמנים שלקחו חלק בארבעת הפרקים של 'פרוייקט המסעות' והפכו את יצירתו של נחום גוטמן לחוליה בדיאלוג אמנותי.

תודה גדולה אני שולח למעצב משה אש ולתמנע בינימוב אשר איתו, שהיה להם חלק חשוב בהעמדתן של התערוכות ובמראן העכשווי והמרתק.

תודות חמות שלוחות לנועה שורץ וקובי ברחד שעיצבו בכישרון וביכולת מופלאה את הקטלוג יוצא הדופן שלפניכם. וכמובן, תודתי שלוחה לשותפינו המכובדים בהוצאת הקטלוג־ספר: הוצאת "כתר". תודה מיוחדת לאיריס מור, העורכת הראשית של כתר ספרים על הפתיחות ועל התמיכה, לעורכת תמי קרמר ולמפיקות נעמה פריד ועל בינייה.

תודה מיוחדת ואחרונה שמורה, בכל פעם מחדש, למשפחת גוטמן המורחבת ולחמי ורותי גוטמן במיוחד, על שהשכילו לתמוך בשינויים שעבר המוזיאון על־אף שלא תמיד היו לרוחם. כולנו – משפחת גוטמן, צוות המוזיאון ואני יכולים להסתכל היום על עתיד המוזיאון בתקווה ובגאווה.

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

הספר זולו: מסע והרפתקה באמנות ישראלית מסכם ארבע תערוכות הממשיכות זו את זו, שהוצגו במוזיאון נחום גוטמן לאמנות בין יולי 2008 לדצמבר 2009. לצד עבודותיו של גוטמן עצמו פורשים חמישים אמנים ישראליים מבט אקטואלי נרחב על נושא שהוא עצמו סימן והאיר: המסע וההרפתקה. כל תערוכה מדגישה היבט אחר של הנושא: ההיבט התיירותי, הצלייני, הצייד וההרפתקני:

- ציירתייר: יומני מסע ותנועה במרחב**
- צייר־צליין: מסעות מחקר וגעגוע**
- צייר־צייד: הניצודים**
- זולו: ציידים ופנטזיות אחרות**

ארבע התערוכות יצאו לדרך כשבתחתית מזוודתן מונחים – שמורים ואפופים – מסעותיו, כתביו, ציוריו ואיוריו של נחום גוטמן, שהיו נקודת מוצא והשראה לפרויקט כולו. הרעיון להתמקד במוטיב המסע וההרפתקה צמח מזיהויו כמוטיב מרכזי ביצירתו הספרותית של גוטמן, ומגילוי של קבוצת עבודות ורישומים שתמכו במוטיב גם מן הכיוון הציורי. חיזוק נוסף הגיע מקריאת מסמכים אישיים וכתבי יד לא מוכרים, שהתגלו בעיזבונו הפרטי.^[1] היו אלה מכתבים וגלויות ממסעותיו הרבים, סקיצות לסיפורי מסע ועלילות הרפתקה שלא הושלמו, איורים שנעשו בהשראת מסעות וטיולים, וציורים המתארים אתרים שונים בעולם. רוב החומרים הללו לא הוצג מעולם, אם מפני שעיזבון כתבי היד לא נחשף לקהל, ואם מפני שנופים שצייר בחוץ לארץ נשכחו בחשכת המחסנים, מאחר שלא תמכו בדימויו הציבורי של גוטמן כצייר ארץ־ישראלי. דימויו של גוטמן כצייר המצייר את הארץ הזאת ולא אחרת, הבליע את הצד ההרפתקני ביצירותיו, אך אירוע חגיגי – מלאת 70 שנה לספרו הראשון **בארץ לובנגולו מלך זולו** אבי עם המטבולו **אשר בהי בולויה** – חוזר ומאיר את 'המסע הגדול', כנושא־על דווקא ביצירתו של מי שנחשב למקומי מכולם. **בארץ לובנגולו מלך זולו**, שנכתב בהשראת מסעו של גוטמן לדרום אפריקה ב־1934–1935, ויצא לאור כספר ב־1939², הוא אולי האהוב והנקרא מבין ספריו עד היום הזה ממש, והוא ראוי למחווה עשירה זו.

[1]

שרית שפירא, מסלולי נדודים: הגירה, מסעות ומעברים באמנות ישראלית עכשווית (קטלוג התערוכה) (ירושלים: מוזיאון ישראל, 1991) עמ' 175.

[2]

אוסף ציורי ארץ ישראל מהמאה ה־19 שהוצגו בתערוכה הושאלו מאוסף עמוס מר חיים. ראה בטקסט המקדים את התערוכה צייר־צליין: מסעות מחקר וגעגוע.

17 / 14

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

מבוא

^[1] מסמכים אלה היו שמורים בארכיון המוזיאון ובארכיון גנים. תודה לרותי גוטמן ולאורית גרוסמן על הידע הרב ולדבורה סתיו, האחראית על המחלקה לכתבי יד בארכיון גנים, על החיפוש ועל הסיוע

^[2] על תולדותיו של הספר בארץ לובנגולו מלך זולו, ראה במאמרים בספר זה

איש מביט בתימהון או: הגירוש מגן העדן

על מוטיב המסע וההרפתקה
ביצירתו של נחום גוטמן

טלי תמיר



נחום גוטמן, איור לשיר על חורף ועל פיל שאינו קורא בספרינו מאת דוד אבידן, דיו על נייר, הודפס בדבר לילדים, כרך כ"ה, חוברת 10, 1 בדצמבר 1954

[1] כתב יד שנמצא בעיזבון האמן, אוסף מוזיאון נחום גוטמן לאמנות.

21 / 18

פעם אחת בבוקר בהיר נראתה נקודה קטנה על פני הנהר. היא הלכה והתקרבה, הלכה וגדלה.

זו הייתה סירה. היא נעצרה ומתוכה קפץ בן־אדם אחד, אשר הביט בתימהון לכל צד.

אותו בן־אדם הייתי אני.

נחום גוטמן, מתוך כתב יד שלא התפרסם, 1935¹

א. סימון המרחב החיצוני

הכול מתחיל מנהר ומנקודה קטנה שנעה בתוכו - וזה סיפור המסע כולו. זהו מסע המתרחש בלא־זמן ובאיך־מקום: "פעם אחת בבוקר בהיר" הוא הבקרים הבהירים כולם, ו"נקודה קטנה על־פני הנהר" מתארת סירה, הנושאת אתה אדם, היוצא אל העולם. זהו המפגש הגוטמני הגרעיני, שממנו הכול ניוון וזורם: מפגש בין אדם אחד תמָה לבין עולם מופלא. "האדם הזה הוא אני", אומר גוטמן. מן התיאור הזה, שבו צופה גוטמן בעצמו מבחוץ (נקודה שהופכת לאדם, אדם שהוא אני), ניכרת הזהות הספרותית הנאיבית שבה בחר לעצמו: פרסונה של אדם תמים, חסר ידע קודם, המגיע מאי־שם, נישא על פני המים, וקופץ נרגש אל גדת הנהר, כאילו דרכו רגליו בראשונה על־פני האדמה. על־אף שהנוסע המפליג בסירה מוגדר כ'בן־אדם', כלומר כאיש בוגר לכל דבר, מידת ה'יתימהון' שלו והתבוננותו האינטנסיבית בעולם שסביבו משמרים בו תמימות של ילד.

מאז שחוהה את המסע הגדול המכונן של ילדותו - מאודסה ליפו - והוטל באחת אל המרחב הפתוח שבין הים לחולות ובין הפרדסים למושבות, הוטמעה בנחום גוטמן פליאת המפגש עם הלא־מוכר והלא־ידוע. גם אז הגיע בסירה ונזרק במפתיע אל החוף הלא־מוכר, כולו ריגוש ותימהון. פליאה ראשונית זו הפכה לתבנית יסוד נפשית ששחזרה שוב ושוב, ונכחה בכל סיפורי המסע וההרפתקה שלו. בילדותו המוקדמת באודסה "נאלצתי רוב זמני לשבת סגור בבית", סיפר לאהוד בן עזר, "ליד החלון, ראשי דבוק לשמשה, צופה החוצה"². אך החיים החדשים בארץ החדשה טומנו מן הרגע הראשון כחיים בחוץ: באור, בחולות, בים, בפרדסים ובדרכים ללא חציצה. כמי שניחן בחוש ראייה מפותח במיוחד, שהטביע את חותמו העליין על סך התרשמויותיו מהעולם, היה נחום גוטמן,

[2] נחום גוטמן ואהוד בן עזר. בין חולות וכחול שמים (תל אביב: יבנה, 1986) עמ' 16.

כבר בילדותו המוקדמת, בעל רגישות מופרות לכל מה שאכלס את המרחב שסביבו - מבוהק האור וחילוף הצללים, דרך גוני הצבע ועד לתווי פנים, תנועה ומשקל. אך למעמד החוץ ביצירתו היו גם מרכיבים תרבותיים ומנטאליים. כשהגיע המשורר הלאומי, חיים נחמן ביאליק, לביקור בארץ־ישראל בקיץ 1909, והתארח בבית אביו של גוטמן, הסופר ש' בן ציון התרחש הדיאלוג הבא:

בוקר אחד, הכיר ביאליק בנוכחותי, ילד בן שבע, ופנה אליי: רב נוחם - מה אתה יכול לספר לי? מתוך מבוכה הבהבתי בעיניי ואמרתי: מכל מקום שאנו עומדים - יכולים לראות את הים. אם הוא כחול או ירוק - או סוער. או שהוא נוצף. מצמץ ביאליק בעיניו הירוקות אל בוהק החול שמסביבי ואמר: חול, לא ים.³

הדרישיח הקצר הזה בין הילד בן השבע, שזה לא מכבר הגיע לארץ והוקסם מהנוף החדש, לבין המשורר הנודע המבקר בה בראשונה, מתמצת את תחושתו של הילד נחום כלפי מקום מגוריו החדש: לא הבית הוא העיקר אלא מה שרואים מסביב, בחוץ. אך בעוד שגוטמן הילד ראה את הים, התרשם המשורר המבוגר מן החול. מן האנקדוטה הקצרה שהעלה גוטמן מנככי זיכרונו עולות שתי נקודות מבט על המרחב הציוני המדומיין: הכחול, הים־תיכוני, בעל האפיל המיתולוגי, המבקש טבילה,⁴ ולצדו - המרחב החולי, השומם, הריק, התובע פעולה. זה מבקש לחוש ולהתמוגג וזה מבקש להתמודד ולשנות. כך או כך, החול או הים (שניהם מושלכים על המרחב השלם ושניהם חסרים את המרכיב האנושי החי). מופנית תשומת הלב כולה אל פלא החוץ המואר ואל שינויי האור הבוהק: כחול־ירוק־נוצץ... גוטמן הילד, וכמוהו 'היהודי החדש', יציר כפיה של הציונות, עלו לארץ־ישראל על מנת לבנות בה 'בית לאומי',

^[3] נחום גוטמן, "הקיר הכחול",

^[4] כתב יד לא מתוארך, ארכיון מכון גנזים. גרסה דומה של הסיפור מופיעה בספר בין חולות וכחול שמים מאת אהוד בר־עזר.

^[4] תפיסת הים כמקום שממנו

^[5] מתחיל הכול מזכירה את משפט הפתיחה בספרו של משה שמיר על אחיו אליק, הצבר המיתולוגי, שנהרג במלחמת העצמאות: "אליק נולד מן הים", נאמר שם, וכל זהותו הטבעית, הבריאה והמשוחררת טמונה במשפט הזה. בשניהם קיימת מיתולוגיזציה של הים המוליד מתוכו אלים צעירים ויפים.

ארבעת האבות של ישראל: אברהם, יצחק, יעקב ומושיע. ציור מאת אברהם מלך, 1919.

אך ביתם שלהם - זה הבית הפרטי, המסוגר בין הקירות - נמהל כולו באור המסנוור, נסחף אל תוך מערבולת ההתרחשויות ההיסטוריות, ולא מצא את מקומו בתודעה ובתרבות.

כמאייר וכסופר לילדים חזר גוטמן והאדיר את מעמדו של החוץ. מיטב ספריו ואיריו ארוגים על ציר ההרפתקה המתרחשת מחוץ לבית: **שביל קליפות התפוזים**, הנקרא גם **הרפתקאות מראשית ימי תל אביב**, הוא כולו מסע בין פרדסי פתח תקווה והשרון והרפתקת בריחה מפני החיילים הטורקים. **הרפתקת החופש הגדול** מתגלגלת ברגע שווג חברים ("רם ואני") יצאו לקטוף ענבים בכרמים בחופשת הקיץ, **ביאטריצ'ה** הוא סיפור על מסע לפריז וביקור בגן החיות העירוני, ועלילת **אוניית הכושים**, שאינה קשורה כלל לאפריקה, מתרחשת על סיפון אונייה המפליגה לאיטליה. רעיון לספר מיוחד על מסעותיו לאיטליה התרקם בראשו של גוטמן, אך נשאר ברמה של סקיצות שלא הושלמו. ועל ספרו - "מסתדר לי ספר, מעין לובנגולו", כתב לדורה אשתו, "איני מוכשר [עוד] לכתוב אותו ממש, אך יש לי רשימות שמצטרפות".[[]^{5]}

עלילות ההרפתקה הללו מתחילות ברגע היציאה מן הבית. רק שם, בחוץ, מתעורר העניין, מתחילה התרחשות, מתרקמת הרפתקה. קירות הבית אינם אטומים לקולות מבחוץ אלא להפך: אלה הם קירות חדירים, הנפרצים בקלות אל המרחב שבחוץ ואל ההרפתקה שהוא מזמן ליוצאים אליו. תיאורי החוץ של גוטמן מלאים בקולות וברעשים העולים מן המרחב הפתוח: טרטור בתייהמשאבות, צליל פכפוך המים בבריכות שבפרדסים, ותשומת לב רבה לכל מה שנע ומציץ בשדה ראיתו. אך הם חסרים את הכיוון ההפוך, כלומר, את החזרה אל תוך הבית. פנימה: יש בהם שיבה הביתה, לארץ־ישראל, אך לא רגע של התרפקות בחללו החם והבטוח של הבית. כתיבתו של גוטמן מבקשת לעגן את שורשיותו של הצבר הישראלי במרחב טבעי ומשוחרר, כניגוד מוחלט לכתיבה של אביו, הכותב על חיי הילדים בגלות:

צר... צר לי בין הכותל המזיע והשולחן המזוהם, צר לי בין שני חבריי שכפפו אליי את ראשיהם משני צדדיי, להסתכל בגמרא שלפני שלושתנו, ומחנקים אותי בהבל פיהם - ורוח אין... מטעם הרבי אסור גם לנפנף בכובע שבראש, והכובע

ארבעת האבות של ישראל: אברהם, יצחק, יעקב ומושיע. ציור מאת אברהם מלך, 1919.

שלי - שארית החורף הוא ועשוי במוך - מטפח ומעלה עלי הבל גם הוא, וטיפות גדולות של זיעה זולגות משערות ראשי, וקווצות פאותיי זוחלות על פניי ועל גופי כזנבבים או כתולעים... תש גופי, חלוש ופולט זיעה, גם שערותיי גם כותנתי דבקו לבשרי, ואני כולי כאבטיח כבוש בציר מלוח...[[]^{6]}

לעומת העולם הצר והאפל, החמצמץ ונטול האוויר המתואר בסיפוריו של אביו, מתרחשים סיפוריו של גוטמן הבן במרחב הארץ־ישראלי המואר והבהיר שהפך, במידה רבה, לגיבור התרבות המרכזי. זהו גיבור תרבות בעל משמעות גורלית ברטוריקה הלאומית־ציונית ואליו נשואות עיני כולם על מנת לעבדו וללמדו: החוץ - המרחב הארץ־ישראלי, המכיל בתוכו את המפתח לתחושת החופש והבית של 'יהודי החדש' במולדתו הישנה־זרה. החוץ חוזר ומופיע בציורי הנוף של גוטמן, בסיפוריו ובאיריו והוא מעצבו כמודע ובכוונה רבה כטעון בתחושה פוּזיטיביסטית של "יש" קונקרטי. לפיכך, הוא שב ומתאר את אורחות חייו של ה'צבר' הילידי, כמי שבכל שעה ובכל מצב נענה לקריאה החוצה, אל מחוץ לקירות הבית, מחוץ לבועה המשפחתית, אחד ששורקים לו מלמטה והוא יורד אל החברה המצפים לו בחוץ, או, כמו גוטמן עצמו, ש"כמעט שלא סיים את ארוחת הבוקר", וכעבור רגעים אחדים כבר נמצא "בשביל צר, בין פרדסים".[[]^{7]} ה'צבר', בעיניו של גוטמן, הוא שוחר הרפתקה מובהק: זריו ורב־תושייה, נהנה ממרדפים, נסער מסכנה. החיבור שלו אל המרחב החדש נחווה בדמיונו כשריר וקיים עד כדי כך, שניתן גם לשתול בו הזיה על מרחבים אחרים, כמו אפריקה, למשל.[[]^{8]}

במאמר זה ארצה לבחון את מעמדו ומשמעותו של המרחב החיצוני ביצירתו של גוטמן וכיצד מבשרת הדמות הספרותית מלאת התימהון ותאבת ההרפתקה את אופי המפגש של הישראלי עם העולם שבחוץ. לא רק של הישראלי הנאיבי, החי בפרובינציה הזעירה שלפני קום המדינה, אלא גם של הישראלי העכשווי, הבוטח והידען, המשוטט בחופשיות על־פני הגלובוס. עוד אבקש להצביע על דמות האיש המשקף אל העולם בתימהון, ששמו 'נחום' והוא מספר על עצמו בגוף ראשון, כעל דמות ספרותית שנבראה על־ידי גוטמן הסופר, והיא שוטחת מרחק מסוים בינה לבין יוצרה. באמצעות ארבעה טקסטים בלתי מוכרים,

מתוך ש' בן־ציון. "מרד ומרדות". בתוך: נפש רצוצה. מורסם לראשונה ב־1902 בכתב העת שילוח, נכלל בקובץ סיפורים, הוצאת דביר, תש"ב, 1952.

[9] לגבי הקשר הכפול בין צייר לצייד ראו מאמרו של איתן בריוסף, "צייר או צייד: נחום גוטמן, לובנגולו מלך זולו והספר הדרום אפריקאי", בתוך: תיאוריה וביקורת (20). אביב 2002. עמ' 113–136. מאמר חשוב זה פתח את הדיון המחודש בספרו של גוטמן והציב אותו כמסמך תרבותי מכונן, החורג מן התחום המיידי של ספרות ילדים. מאמר המשך באותו דיון ועלידי אותו מחבר מופיע להלן בספר זה.

←
ראה עמ' 44

[10]

הנגראל יאן סמאטס, ממנהיגי הבורים בצעירותו, היה ראש ממשלת דרום אפריקה בשנים 1919–1924, ופעם שנייה בשנים 1939–1948. סמאטס הכיר את חיים וייצמן בעת שהותו בלונדון והפך לידידו האישי. הוא תמך בהצהרת בלפור, התנגד למדיניות הספרים הלבנים של ממשלת בריטניה, והצביע בעד הקמת מדינת ישראל באומות המאוחדות ב־1947. ב־1935, השנה שבה נחום גוטמן ביקר בביתו וצייר את דיוקנו, מנו אליו יהודי דרום אפריקה שיגן עליהם מפני ההסתה האנטישמית הנוברת בקרב האפריקורים ממוצא גרמני. אחרי פרישתו, ב־1948, הפכה מדיניות האפרטהייד לחוק מדינה.

[11]

 על־פי מאמרו של איתן בר־יוסף (2002), חלקים מעלילת **לובנגולו מלך זולו** מבוססים על נוסחה מוכרת של סיפורי אגורות אבודים, הלקוחים מספרות התקופה. גוטמן טווה מסביב להם את גרסתו העצמאית.

[12]

לגבי תפקידה ומשמעותה של מחברת הציורים ביצירתו של גוטמן - ראה מאמרו של אבישי איל בספר זה.

[13] סוזאן זונטאג. הצילום כראי התקופה. תרגם מאנגלית: יורם ברונובסקי (תל אביב: עם עובד, ספריית אופקים, 1979) עמ' 47.

הקשורים לספר **בארץ לובנגולו מלך זולו** שהתגלו באחרונה בארכיון המוזיאון, אבחן נקודות מבט נוספות של גוטמן על אפריקה ועל חוויית ביקורו ביבשת השחורה, הבונות פאול מורכב יותר של האיש גוטמן, מחשבותיו ועמדותיו.

ב. צייר או צייד?

כבר בספרו הראשון של נחום גוטמן, עוד לפני ששיער לעצמו קריירה מזהירה של סופר, הציב במרכז כתיבתו את המסע הגדול, המרהיב ומעורר התימהון מכולם: המסע לג'ונגלים של אפריקה. הספר **בארץ לובנגולו מלך זולו** - ספרו הראשון של גוטמן, שיצא לאור ב־1939 ונכתב ב־1935 אכן נולד ביבשת אפריקה עצמה בעקבות מסע אמיתי, אך כבר אז סימן את המרחק המפריד בין המציאות לבין חוויית האמנות. גוטמן יצא לדרכו בשליחות עיריית תל אביב, למטרת ציור דיוקנו של הגנראל יאן סמאטס, (1870–1950) ממנהיגי דרום אפריקה ומידידי הציונות.[[]^{9]} וחזר משם כשבידו עלילה בדיונית'[[]^{11]} על הרפתקה אפריקאית. במסווה של מכתבים ורשמי מסע שנשלחו לקוראי **דבר לילדים** היישר מאפריקה, טווה גוטמן עלילה המתבססת על יציאה אל מרחב לא מוכר ועתיר סכנות, מאוכלס בחיות פרא, בציידים, בילידים מקומיים ובאצרות אבודים; ההרפתקה הגדולה מתנהלת על־פי חוק אחוות הגברים, ללא נוכחות נשית, והיא מנציחה ברית לא כתובה בין חובכי ריגושים ורודפי סיכונים.

לא לבדו פוגש גוטמן את העולם שבחוץ: הוא מלווה תמיד במחברת הציורים שלו, ואליה הוא פורק את רשמיו וחוויותיו.[[]^{12]} יחד אתה הוא פוגש את כך־זוגו האולטימטיבי - הצייד האמריקאי, שהוא, למעשה, צלם. שניהם יחד יוצאים אל הג'ונגל לצוד בו - אם לא חיות - אז שלל של דימויים וחוויות: "הצלם הרי הוא תייר־על, בן מינו של האנתרופולוג העורך ביקור אצל הילידים ומדווח על מעשיהם האקזוטיים ועל לבושם וכליהם המשונים",[[]^{13]} כתבה סוזאן זונטאג. ואכן, הצלם האמריקאי מסרב לירות ומחליף רובה במצלמה, ויחד עם ידידו הישראלי הם מהווים צמד ציידים־אנתרופולוגים, החוקרים את מנהגיהם של הקרנפים והפילים, בנות היענה וה'כושים' הפראיים. 'הידיד האנגלי', לעומתו,

מייצג בספר את התועלת הפרגמטית, כראוי לנציג האימפריה השלטת. ברוח אותם ימים, שנות ה־30 של המאה העשרים, האמריקאים, שטרם טעמו את טעמה של מלחמה עולמית, יצגו רוח בדלנית, אידיאליסטית ושוחרת שלום, והבריטים גילמו את סמל התרבות והקדמה במופעם המעשי ביותר. 'החבר מארץ־ישראל', הצלע השלישית במשולש הגברי הזה, מגלם באישיותו את התום והצדק; הוא מסתבך תמיד, אך ניצל ברגע האחרון.

"חודוֹיִניק אילי אוחוטיניק", ענה ברוסית גוטמן בן החמש לביאליק, ידיד המשפחה, ששאל אותו מה הוא רוצה להיות כשיהיה גדול, ופירושו בעברית: "צייר או צייד".[[]^{14]} הקרבה בין שני המקצועות הללו מציגה את הצייר כמי שיוצא אל העולם, חמוש בסקרנות ובאומץ לִב לצוד בו דימויים, ללמוד על העולם ולשוב לשולחן עבודתו עם שלל הציד שהביא עמו. הצייד בספרו של גוטמן אינו מצליח ממש לצוד חיות, אך הוא מגלם כדמותו את הברית הלא כתובה בין האמן לבין הטבע, ברית 'גוגנית', שמדלגת מעל לפאזה התרבותית־בורגנית ומותירה את האמן כאאוטסיידר, כחוליית ביניים הנמצאת בין שני העולמות. **בלובנגולו** עיצב גוטמן את דמותו על־פי פנטזיית הילדות הכפולה שלו, ובוהותו הכפולה שיגר עצמו היישר אל דמיונם של ילדי ישראל: ביד ימינו - חץ וקשת (שהפכו, מאוחר יותר, לרובה ציידים ארוך־קנה) ומתחת לזרוע שמאלו - מחברת ציורים. מבחינת גוטמן, האמון על כפילויות כמו צייר־סופר, או ילד־מבוגר, השניות של צייר־צייד מגלמת את המפגש האולטימטיבי שלו עם העולם.

באמצע שנות החמישים, שנות דור אחרי שכתב את **לובנגולו**, חזר גוטמן להציג בפני קוראיו הצעירים **בדבר לילדים** דמות של צייד בערבות שוחר סכנות. הרפתקאותיו של צייד בערבות **אפריקה**[[]^{15]} היה מדור שבועי בצורת רצועת קומיקס צרה וארוכה שהכילה אירורים וטקסט מחורז. על המדור כתומים שניים: 'נחום ג' הצייר ומשה ב"ש' החרון (משה בן־שאל).[[]^{16]} בין שלל כתבות חינוכיות בעלות מסר ציוני ולאומי, צייר גוטמן את הצייד ההרפתקן שיוצא להלך - לא בשבילי ארץ־ישראל, גם לא בסמטאות ירושלים הקדושה - אלא דווקא בסבך יערותיה של אפריקה, ארץ ההרפתקאות הבלתי מוגבלות. הצייד של גוטמן בגרסתו הקומיקסאית המאוחרת הוא פחות צייר או צלם ויותר מדען. המאפיין שלו אינו רובה, לא

[5]

מתוך מכתב ממדייד לזורה ולחמי, 3.9.1951, עיזון האמן, ארכיון מוזיאון נחום גוטמן.

[14]

מתוך כתב יד של גוטמן, הכנה לספרו עם אהוד בן־עזר בן חולות וכחול שמים. מצוטט גם במאמרו של בריוסף, 2002.

→

ראה אזור בעמ' 56

[15]

 המדור "הרפתקאות צייד בערבות אפריקה" מורסם **בדבר לילדים**, כרך כ"ה. מאי - אוגוסט 1955.

[16]

 משה בן שאול (1930–2007), משורר, סופר לילדים ולמבוגרים, מתרגם ועיתונאי. קיבל פרסים בספרות ילדים. היה עורך **דבר לילדים**.

לליבו: הרפתקן אנטי-מציאוטי, שאין לו בעיה להרים את רגליו ולנטוש את שדה המערכה אם חייו בסכנה. יותר מזה, הוא גם לא מתעכב יותר מדיי על כישלונותיו, או, במילותיו של גוטמן "הוא לא נואש ממפלולותיו והיה תמיד מוכן להרפתקאות חדשות". סיפורי הרפתקאות רבים שמע גוטמן מפי ידידו חוקר הטבע באפריקה "ומהם למדתי כי אין להתייאש מאי-הצלחות ואין להתבייש בהן - כי יש לצעוד ברגל בטוחה, להתגבר על כולן ולראות עולם". המסר העיקרי של גוטמן - כמה מפתיע על רקע החינוך הציוני לגבורה ולהקרבה - הוא: העיקר ההרפתקה, בתנאי שחייך אינם בסכנה, ובתנאי שתשמור על פרופורציה ועל הומור: "כזה הכרתי", הוא מעיד על ידידו האפריקני, "אני אוהב אותך, אם כי, נודה, יש בו משהו מצחיק".

במבט בוחן ומצמצם עיניים המקשר בין תופעות רחוקות בזמן ובמרחב, ניתן לראות בדמות משולשת זו של צייר-צייד-חוקר היוצא להרפתקה במרחב אפריקאי מדומיין, הבהוב מבשר של התרמילאי הישראלי היוצא אל טריטוריה לא נודעת, ממתין להרפתקה שתודמן בדרכו. אתוס המסעות הישראלי, המלבלב עד עצם היום הזה, נבנה מתקדימיו הארכאיים והנאיביים שהותירו בו את חותמם. דמותו הספרותית של הצייר-צייד בגרסאותיו השונות, הנער הארץ-ישראלי היוצא אל הפרדס, ובן-דמותו המאוחר המטפס על הרי ההימלאיה - דמות אחת הם. האם ניתן, אם כן, להכתיר את הספר לובנגולו מלך זולו כטקסט חניכה ישראלי המנסח בראשונה את מיתוס היציאה אל ההרפתקה בעולם הגדול? האם אכן היה זה קונספט של אמן, ואכן היה זה ספר ילדים, שסימנו בראשונה את מפת המסע הציירי-נמרודי וירו את החץ לעבר המרחב שמעבר לגבול (כל עוד המולדת מספקת תמיכה גבית)?

ג. "הרפתקה באפריקה":
גרסה שנגנזה (אפריקה כגיהנום)

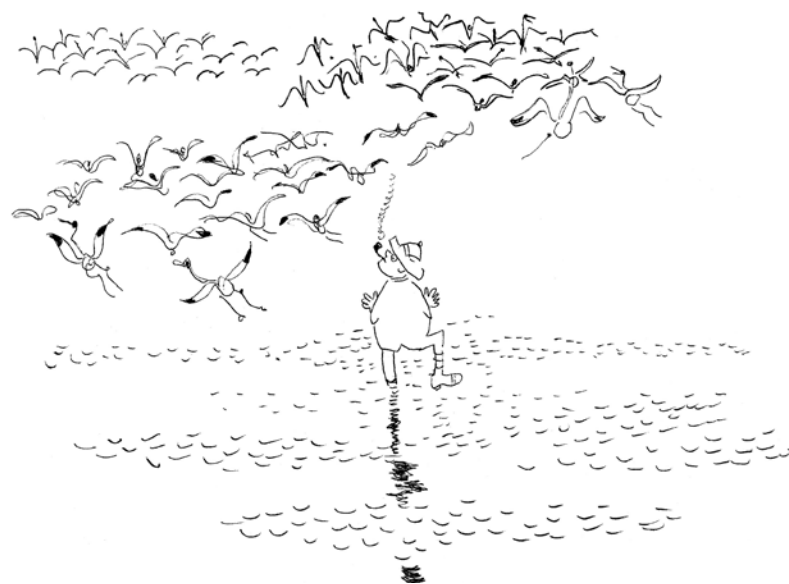
בין הניירות וכתבי היד שנותרו בעיבוננו של נחום גוטמן נמצאו כמה דפים מעוררי תהייה: בגרסת עבודה מלאת מחיקות, הערות ותיקונים בין השורות, מגולל המחבר סיפור קצר, המתרחש באפריקה הדרומית. גם הסיפור הזה מתברר כמרדף אחר אוצר אבוד, אך הפעם, שלא כמו

מצלמה, ואף לא מחברת ציורים, אלא זכוכית מגדלת, המכונה 'המגדילה', שממנה אינו נפרד לרגע. בעזרת 'המגדילה' פועל הצייד כעין מדען שטח, החוקר את המרחב. שלא כאנתרופולוג מובהק האמון על חקר מנהגיהם של 'הפראים', בני האדם, הצייד האפריקאי של דבר לילדים הוא יותר זואולוג המתעניין בכל תנועה, זחילה או מעוף של בני-כנף או בעל חיים כלשהו. כל חיה, קטנה כגדולה, עניינה אותו, אלא שהחיות שיטו בו שוב ושוב: נדמה לו שמצא תולעת מציצה מחור באדמה, וכשהוא מושך בה יוצא ראשו של הנחש מחור אחר ומכיש אותו באחוריו...

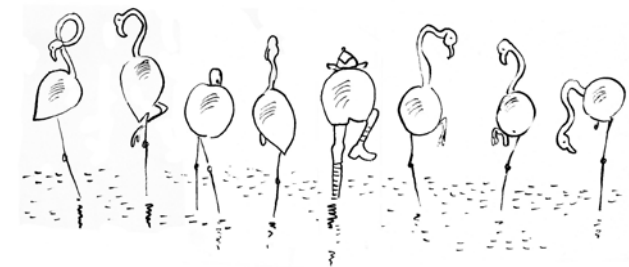
הוא שוכב לנוח על 'אי' בים, ולפתע האי-לוויתן מתהפך והצייד המנמנם נזרק למים... הוא מבשל לו ביצת יען גדולה, ולפתע היא מתבקעת ויוצא ממנה תנין-תינוק... למען ההרפתקה ניצב ציידו גם על רגל אחת בין "חיל פלמינגות צחצה ועדין". עשן המקטרת שלו הסגיר אותו, הפלמינגו "פרחו בצהלה והשיקו כנפיים/ והותירו אותו לבד במים"... וכך, חוקר 'ציידו התמים' את העולם, מועף לאוויר מרום צווארו של ג'ירף שעליו טיפס כשחיפש 'גשר' לעבור את הנהר, "וכתמיד, מובס אך גאוותן/ (זוכרים את מעשה הלוויתן?)! הלך משם ברגל, ממחר לצוד לו הרפתקה אחרת".¹⁷

ההרפתקה האחרת, אם כך, תמיד ממתנה בהמשך, מעבר לטיבוב, בקצה הדרך. כל שעליך לעשות הוא לצאת החוצה ו'לצוד' אותה אי שם. אולי היא אינה אלא חיה קטנה ומפפרת שיש לרדוף אחריה וללכוד אותה ברשתך. גם אם הצייד האפריקאי של גוטמן ובך-שאלו טועה בכל פעם בהבנת העולם ונופל בפח, הוא נשאר "מובס אך גאוותן", וממשיך להניף את דגל ההרפתקה התמימה.

ההשראה האפריקנית של גוטמן הניבה דמות נוספת: דמותו של חוקר הטבע באפריקה, כמו הצייד במדור המחורז של דבר לילדים, גם ידידי החוקר אוחו ב'מגדילה', אך הוא מוגדר כעין נגטיב של הצייד: "רובה לא היה לו" והוא "לא בא לערוך צייד על חיות, כי אם רק לחקור את דרכיהן". מאחר שהצייד הוא נקודת הסימוכין לכל הרפתקה אפריקנית כזו או אחרת, ממשיך גוטמן ומתאר את אופיו של גיבורו החדש כשלילה של קודמו: "ידידי לא התכוון למעשי גבורה ולכן לא חשש לברוח בעת סכנה". גוטמן, הפעם עם טקסט שכתב בעצמו, מציב מודל קרוב יותר



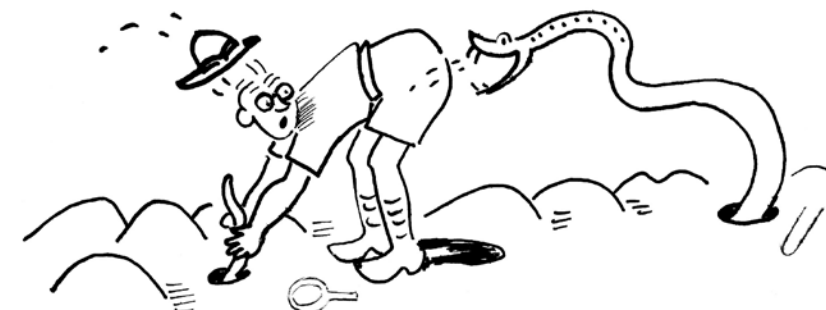
נחום גוטמן, איורים למדור הרפתקאות צייד בערבות אפריקה, דבר לילדים, יולי 1955. (פרק 7, לולא המקטרת, כרך כ"ה, חוברת 43)



[17] דבר לילדים, כרך כ"ה, חוברת 45 (אוגוסט 1955) עמ' 10.



נחום גוטמן, איור למדור הרפתקאות צייד בערבות אפריקה, דבר לילדים, מאי 1955. (פרק 2, הביצה המסתורית, כרך כ"ה, חוברת 34)



נחום גוטמן, איור למדור הרפתקאות צייד בערבות אפריקה, דבר לילדים, מאי 1955. (פרק 1, פגישה עם נחש, כרך כ"ה, חוברת 33)

רועי צאן בדרום ארץ ישראל

רועי צאן בדרום ארץ ישראל

בעלילות לובנגולו, כל הגיבורים נוטפי רוע ואכזריות והעלילה אפלה ומסתורית. אפריקה המצטיירת מתוך הסיפור הקצר הזה, היא ארץ ארורה ומקוללת, שכל המגיע אליה נלכד בעל כורחו בקוריה של תשוקה בלתי נשלטת לבצע כסף ויהלומים. מתוך התשוקה האפלה הזו, הניזונה מפנטזייה על עושר אנדי, מאבדים הגיבורים צלם אנוש ומוכנים לכול: מהתעללות באחרים ועד השפלה עצמית. גוטמן, המספר את סיפורו בגוף ראשון, נקלע לעלילת הרוע במקרה, מצויד, כהרגלו, בצבעיו ובמחברת הציורים שלו, ומתקשה לפענח את המניעים האמיתיים של שכניו קשוחי הלב.

"כמו בחלום התחיל אותו היום", מתחיל גוטמן את סיפורו, כשהוא יוצר אווירה אידילית ושלווה של יום חג נטול חשדות. והנה, בהדרגה ובאיטיות, נחשף קצהו של הרשע:

פעם אחת, בהיותי באפריקה הדרומית, נסעתי לבקר את שדות היהלומים. נכנסתי לסירה גדולה מקושטת בדגלים שעמדה בנהר המוביל לשדות היהלומים. הסירה הייתה מלאה בנוסעים. זה היה ביום חג. נשים מקושטות ותינוקות מצוחצחים ישבו לאורך הספסלים. מוכר כרטיסי הנסיעה קיבל את פני העולים בהלצה, והשמחה שרתה בסירה. הילדים ניגנו במפוחית וחיללו בחלילי נייר. נסענו זמן רב. כל פעם הייתה הסירה נעצרת וכמה נוסעים היו יורדים לחוף. כעבור שעות אחדות של נסיעה הסירה כמעט שנתרוקנה מנוסעיה – ועדיין לא הגענו לתחנה האחרונה. מראה עצוב היה כעת לסירה, שדמתה לשולחן בגמר יום הולדת. רק פיסות נייר, סוכריות וצעצועים שבורים העידו על נוסעיה הקודמים. נשארו לשבת בה רק ארבעה אנשים שישבו ושתקו. התחלתי להסתכל בסקרנות בפני שכניי – ונפל חשד בלבי, וגם הרגשתי בבשרי כי פתאום נפלתי למקום רע.

מכאן והלאה מקבלת העלילה תפנית מחורה, בעלת אפיונים כמעט סוריאליסטיים. הפרטים המאיימים מצטברים לסיטואציה אלימה, בעלת רמזים סדיסטיים:

האיש שישב מימיני דרך בכוח במגפו על רגליי. הבטתי אל פניו וחיכיתי כי יאמר "סליחה". אולם פניו לא זעו. הוא לא חלם להצטדק. האדישות

[איש מביט בתימהון]

[איש מביט בתימהון]

שלו ושל הקברניט הייתה כל כך מאיימת עד שלא מצאתי עוז בנפשי לחרפו. שכני משמאל הרים את רגלו השמאלית והעמיד אותה על ארגז הצבעים שלי ומעך אותו, לא משום שהיה כל כך חלש – אלא משום ששכני היה גדול כמכבש... שפורת הצבע האהוב עליי ביותר – ירוק אזמרגד – הקרפלק – נתבקעה וצבעה העשיר והשמח נמרח לחינם על רצפת הקרשים המצופה זפת. גם הוא לא ביקש סליחה. אבל יש כמובן גבול גם לסבלנותי. כחכחתי בגרוני כדי לפתוח את פי ולסדר את חשבוני אתם...

גוטמן לא מפרט בסיפורו האם הנוסעים קשי הלב בסירה המפליגה שחורים הם או לבנים. אך ללא ספק אישיותם הפלילית שונה ומנוגדת לדמויות החביבות המאכלסות את ספרו **לובנגולו מלך זולו** (מלבד המלך האפריקאי עצמו, המתואר, בניגוד לאמת ההיסטורית, כרשע מרושע). עיצוב הדמויות מכתיב לגוטמן סגנון כתיבה שונה, על גבול האבסורד, כמעט קפקאי. כתיבתו הקצבית והמצומצמת, צוברת עוצמה יחד עם הגברת מפלס הרוע של הנפשות הפועלות:

אז עלה בדעתי להביט אל פני השכן שישב מולי. אולם לא הוספתי להביט אליו יותר, לא רק משום שישב וחיטט באצבעו בחריצות בתוך נחיריו, אלא משום שעניניו היו קטנות וירוקות כמו שני שקיקי ארס הנחש.

אימצתי אליי את מחברת הציורים שלי ורציתי לשים על ראשי את כובעי. אך לא מצאתי אותו בתוך הסירה. עיני גילתה אותו כנקודה קטנה ששטה לה ומתנדנדת בקצב עליז על פני המים, הרחק ממני. מישהו הצליח להטילו המימה, כך שתם כדי להקניטני, כנראה כשרק נכנסתי לסירה. מכיוון שהרגשתי את עצמי לא כל כך נוח בחברה זו, אימצתי את גבות עיניי בהחלטה וקמתי להוציא מבין חפציי את הרובה שלי. סוף סוף, יש רגש של ביטחון כשהרובה ביד. לתמהוני נוכחתי, כי רוני נמצא בידי שכני מימין, אשר בתמימות של דוב קטן ישב ושפך מים לתוך לוע הרובה שלי. מים!! ריח של סכנה רצינית עלה בנחיריי.

בשלב זה של הסיפור מתפתח מונולוג פנימי, המשמיע את חרדותיו של הצייר הנוסע, שמרגיש

[איש מביט בתימהון]

[איש מביט בתימהון]

כי "ליפול למקום רע באמצע היום, לאור השמש, בתוך שקט הגבעות והשיחים – אפשר רק באפריקה", אפריקה חורשת רוע, אפריקה שהיא מעין סיוט של גדיהנום:

נחום, נחום, נפלת למקום רע. ואולי אתה חולם? ... איך הגעתי לכאן ולמה? ... כל כך הרבה הרפתקאות עברו עליי בסירה זו, שעוד עתה מסתובב לי הראש לזכרה. נכנסתי לתוכה ברגל שמאל והיא הובילה אותי לאבדון.

הסיוט הולך ומשתלט על תחושותיו של המספר בתאוצה מאיימת, המזכיר גיבור עלילת אימה אפריקאית אחרת, השט במעלה נהר – גיבור ספרו של ג'וזף קונרד, **לב המאפלייה**, המתאר לחבריו את זיכרונותיו מהיבשת האפלה: "לעיתים סבור הייתי שמשתייך אני עדיין אל עולם של עובדות שתוכו כברו; אבל הרגשה זו לא התקיימה זמן רב. תמיד התרחש משהו, להבעית אותה ולגרשה"‏[[]^{9]}. כך גם גוטמן עצמו, בעודו מתנער מפחדיו ומחששותיו ומחליט לסדר אחת ולתמיד את ענייניו עם שכניו – "לאנשים כאלה יש ללמד פרק ולא להרכין ראש בפניהם" – מוצא עצמו מול התרחשות מבעיתה:

פתאום שמעתי, כמעט מתחתיי עולה קול בן־אדם: לא אכפת לי אם תשים עליי אפילו את רגלך השנייה. לא אכפת לי אם תשבור עוד שתי צלעות! הבטתי מתחת לספסל – שם רבץ אדם אחד, כפות בידיו לאחוריו.

וכאשר אמרתי לקום ממקומי דרכה רגלי על האדם שהיה מתחת לספסל. איש משכניי לא שם לב לדברי האדם הכפות ולא הראה סימני הפתעה לשמע קולו. מצמצתי בעיניי ושאלתי אותו:

מדוע לא אכפת לך? משום שרק אני יודע היכן נמצא האדם אשר בידיו המחצית השנייה של היהלום... אתם לא תהרגו אותי. אני הפקרתי את גופי לסבול עוד קצת ייסורים. סופי הוא כי אני אזכה בו.

באיזה עולם אני נמצא? שאלתי את עצמי מלא תימהון.

גם בעלילה של גוטמן הרודפים מאבדים את שפיותם במרדף אחר היעד הנכסף, והאלימות הרוע מרקיעים שחקים:

[איש מביט בתימהון]

[איש מביט בתימהון]

הם היו כשתי טחנות אבנים עובדות כשאיך להן אבנים בלוען. כל מה שתכניס להן לגרונו באותה שעה הם ירסקו ויבלעו ללא שריד.

בנקודה זו מתברר הקשר בין סיפור הסירה המפליגה בנהר לבין עלילת **לובנגולו**: המרדף אחר האוצר. גם כאן, כמו בעלילת **לובנגולו**, ישנו אדם אחד בלבד היודע את סוד מקום האוצר האבוד וכולם מבקשים ללכת בעקבותיו. מדוע, אם כך, גנז גוטמן את העלילה יוצאת הדופן של סיפור האיש הכפות בסירה? האם נראתה לו קשוחה מדיי? מלאת רוע ואכזרית מדיי? האם עלילה זו לא תאמה את רוחו הטובה? רשימות בלתי גמורות אלה הן חלק מניסיונותיו המוקדמים של נחום גוטמן לשלוח ידו בכתיבה ספרותית, כך שניתן לראות בהן עדות לשלב המבטא את חיפושיו אחר דמות המספר הנכונה לו ומתאימה למודוס הכתיבה שאליו שאף.

עלילת הסירה המפליגה אל מכרות היהלומים וההתרחשות ההזויה שקרתה בה נטוו על רקע המציאות הקדחתנית שרחשה סביב מכרות היהלומים בדרום אפריקה ובהשראתו של מיתוס היהלום הגדול בתבל.‏[[]^{9]} "אפשר שפעם קראתם עליו בדבר **לילדים במדור "הידעת?",** מזכיר גוטמן לקוראיו, אזכור שמעיד שגם רשימה זו נועדה להתפרסם בעיתון הילדים שבו עבד. האם הייתה זו פסילת העורך או צנזורה עצמית של גוטמן? זאת לא נוכל לקבוע, אך המשך הסיפור מעניין בפני עצמו. גוטמן מתלכט בין שני סיומים. בסיום הראשון הוא מתפקד כגיבור אמיץ האומר ל'ירעים' בדיוק מה הוא חושב עליהם:

הוי אתם, פסלים אכזריים, שקי מלט, חיות טרף, גלמים בורים, חיות חסרות פנים – פתחו את לועכם והשמיעו קולות אדם ולא – חי אלוהים – אשליך אתכם אחד אחד למי הנהר, או אמסור אתכם למשטרה!

סיום זה, למרות תרועות הגבורה שלו, מस्תיים באופן יותר 'גוטמני':

(זה לא עשה על שומעי כל רושם, לכן הפסקתי מדיבורי כי הרגשתי שכל מילה שהוצאתי מפי יצאה תפלה, והיא

^[1]
^[2]
^[3]
^[4]
^[5]
^[6]
^[7]
^[8]
^[9]
^[10]
^[11]
^[12]
^[13]
^[14]
^[15]
^[16]
^[17]
^[18]
^[19]
^[20]
^[21]
^[22]

נפלה לארץ כמו זבוב המום־פֿליט)

... ישבתי חסר אונים. מסביב חופים שוממים ושקט, שרק נשיפות סוסי היאור גיוונו אותו. [...]. אחד השכנים נתן אות והסירה נעצרה. העמידו קרש כמעבורת וכל השיירה ירדה לחוף כשהיא סוחבת עמה את האדם הכפות. אני אחריהם.

שלא כמו בסיום האופטימי של **לובנגול**, מסיים גוטמן את סיפורו זה בנימה אדישה הנכנעת להלך הרוח האפריקאי המושחת. המציאות האפריקאית נידונה, אפוא, למחוות אכזריות כחלק מחוק המרדף האוניברסלי אחרי אוצרות אבודים. כך נידון הכפות להישאר כפות, השיירה ממשיכה לנוע – ו"אני אחריהם". הסיום השני כולל עימות ישיר בין הצייר הנוסע, הוא גוטמן, לבין האדם הכפות. כצפוי מאופיו ההומניסטי של גוטמן, הוא נחלץ לעזרת האסיר הקשור, אך נתקל, להפתעתו, באדישות צינית של המשוחרר, שמכנה אותו כבעס 'גיס חמישי':

לא יכולתי לשבת תחתי ולהקשיב לנשימתו הכבדה של הכפות, אשר החרישה באוזני את רעש מי הנהר והחשיכה עלי את אור השמש. הרכנתי ראשי אל מתחת לספסלי ואמרתי בקול רם ושקט כדי שכולם ישמעו אותי: אולי אתיר אותך? הוא לא עונה לי, אך שכני, זה בעל הגוף הגדול, אמר באדישות, לתמהוני הרב: אם יש לך תענוג בכך, עשה זאת!

הרמתי בשתי ידיי את רגלו האחת של שכני, זו שהייתה מונחת על הכפות, עד שהכפות יצא מתחתה. התרתי מעליו את החבלים. התנער ועמד במלוא קומתו – אדם גבוה ורזה – שלא עורר בי רגשות של אמון, ולא הייתי בטוח אם עשיתי טוב שהתערבתי לטובתו. טלטל את ידיו, חילץ את גופו והביט בחיוך אל שני עברי הנהר. כשראה אותי הביט אליי במבט פושר, לא כאל גואל כי אם כאל אדם מיותר. הוא אמר לי:

אין זו פעם ראשונה שהם עושים לי כך. נעים להם לראות את עצמם כעושי חסד עמדי. במידה ידועה כבר התרגלתי לשבת תמיד תחת רגלו. אפילו כשרגלו אינה על גופי אני חש אותה עלי. הם מחזיקים אותי כבן־ערובה, אך הם לא יצאו מידי. אבל למה? למה? שאלתי בקוצר רוח.

[איש מביט בתימהון]

הוא אפילו לא הטריח את עצמו לענות על שאלתי ולהסביר לי. הוציא חפיסת סיגריות ושאל אם יש לי אש. שמע נא, בחור, אם תספר משהו לצייר הזה, אנחנו נחזיק אותו אצלנו כמו שאנחנו עושים לך!...

בפרק הסיום הזה חוזר ומהדהד הרוע השולט לאורך הסיפור: עכשיו גם הצייר התמים עלול להפוך לקורבנו הישיר. אך גוטמן הסופר נמנע ממהלכים צפויים: האיש הטוב, המגולם בדמותו־שלו, כלל אינו זוכה לתודה ולא לגמול, והמדוכא כלל אינו מאושר עם שחרורו. העולם הרגשי והמוטרי שמצטייר מתוך הסיפור הקטן הזה של גוטמן, שמעולם לא יצא לאור, הוא עולם מושחת, אטום־רגש ואכזר, שרק עניין אחד מניע אותו: בצע־כסף. כפי שסיפר מרלו, גיבורו של קונרד, על אפריקה, "בעיניי חזיתי את שד האלימות ואת שד

החמדנות ואת שד היצר הלוהט".[[]^{20]} החבורה הקרימינלית שהתנחלה בסיפורו האפריקאי של גוטמן, נגנזה בעודה באיבה. נחום גוטמן לא שחרר אותה מתחת ידו. אולי, הרגיש שהרחיק לכת עם המציאות והוא הרי התכוון לדמיון... "ידוע כי לא האמת העובדתית חשובה בכתיבת סיפור", כתב פעם ברשימה המתייחסת ל**שביל קליפות התפוזים**, "הסיפור יש לו משאלות משלו..."[[]^{21]} אך עצם קיומה הסמוי של עלילה כזו, שיכולה להתפרש כעין גרסת צללים לסיפור המואר והמשעשע של לובנגול, מעידה על רגישותו החריפה של גוטמן למציאות האפריקאית הקשה ולהיותה מחוץ הויה של עולם קפיטליסטי, תאב הון, חמדן וחסר מצפון. הטקסט החריף הזה, המנוגד לחביבות החיננית והנאיבית של גוטמן המוכר, מעיד על דבר נוסף: גוטמן הסופר, כמו גוטמן הצייר והמאייר, גיבש לעצמו במודע סגנון שתאם למסרים שהיו חשובים לו ולזהותו כאמן ארץ־ישראלי. אך בו בזמן הבחבה מורכבותו האישית כאדם, וחשפה רבדים נוספים שאופיים אמביוולנטי, מפוכח ורב־משמעי הרבה יותר.

- ↑ **גוטמן מדבר על קולוניאליזם**

כנגד העלילה הבדיונית שטווה למען הקוראים הצעירים של **דבר לילדים** נמצא בעיזבונו האישי של גוטמן כתב יד בלתי מוכר, (ככל הנראה,

[22]

ניסיונות לאיתור הכתבה בדפוס נכשלו. כתב היד אינו מתוארך, אך יש לשער שנכתב סמוך לחזרתו מאפריקה, כלומר, בקיץ 1935.

← ראה כתב היד של גוטמן המתאר את הביקור אצל גנרל סמאטס בעמ' 44–47

← ראה כתב היד של גוטמן המתאר את הביקור אצל גנרל סמאטס בעמ' 44–47

[23]

עוד בהרחבה על תיאור הביקור בבית הגנרל סמאטס במאמרו של איתן בר־יוסף המופיע בספר זה.

[24]

בקטלוג התערוכה ביוהנסבורג (שבע ראשון של דצמבר, 1934), רישומים 7 ציורים של נופי ירושלים, 4 של נופי טבריה, חברון, יריחו, נצרת, כמה ציורי טבע דומם ופרחים ו־2 ציורים של תל אביב. הביקורת הדרום אפריקאית היללה את התערוכה שהציגה את "נופי פלסטנה ודמויותיה", וקיוותה שציוריו של הצייר מארץ־ישראל יתנו עידוד ודחיפה לציירי דרום אפריקה הצעירים. נראה שהאמנות הדרום אפריקאית הלבנה סבלה מאותה בעיה של האמנות הישראלית החדשה: העדר מסורת ציורית שיוכלו לשאוב ממנה ולהמשיכה, מאחר שהאמנות המקומית השחורה לא הייתה עבורם מקור שמיש ורלוונטי. מתוך גזיר עיתון דרום אפריקאי שנשמר עליידי האוהר בן עזר.

[25]

כשגוטמן הגיע לדרום אפריקה שלטה בה ממשלה לבנה, ששללה במפגיע זכויות בסיסיות מן האוכלוסייה השחורה, ומנעה ממנה תנועה חופשית וזכות בחירה. חוקי האפרטהייד המלאים, מדיניות ההפרדה הגזעית המפורטת, עוגנו בחוקת המדינה רק ב־1948, עם תבוסתה של ממשלת סמאטס בידי המפלגה הלאומית.

סקיצה לכתבה כלשהי^[22]), שבא ניסח גוטמן כמה התרשמויות ותובנות שצמחו בו לנוכח המפגש עם המציאות המורכבת במושבת הכתר הבריטית ביבשת השחורה. מעט ידוע לנו על קורותיו האמיתיות של גוטמן בדרום אפריקה, כיצד העביר את ימיו שם במשך שמונה חודשים, ומה באמת חש כלפי המציאות שפגש. שתי גרסאות שונות במעט זו מזו נמצאו בין כתביו, שתיארו את הביקור בביתו של הגנרל סמאטס. מרשימות אלו אנחנו יכולים לקבל מושג־מה על המפגש בין שני האישים ועל הקרבה המסוימת שגוטמן זיהה בין

הצניעות המסוגפת של צריף העץ של המנהיג הדרום אפריקאי לבין סגנון החיים החלוצי בארץ־ישראל.[[]^{23]} מקור אחר, המאפשר לנו להבין את מהות המסע הזה וכיצד הוא נתפס בעיניים מקומיות, הם המכתבים שכתב אליו לשם יצחק יציב, עורך **דבר לילדים**. יציב, שמנסה ללא הצלחה למצוא מחליף ראוי למאייר האהוב שלו, מייחל לשובו המהיר, ומתעניין במיוחד איך מרגיש גוטמן בחליפת הפראק, שככל הנראה רכש לכבוד מסעו, איך ה'ביזנס', והאם הוא אמנם צובר 'ערימות של זהב'... שאלות אלה מאירות את צדו הפחות ידוע של מסעו של גוטמן לדרום אפריקה: הביקור אצל הקהילות היהודיות והצגת שלוש תערוכות של ציוריו, במטרה למוכרם וליהנות מרווחי המכירה. גוטמן אף הכין במיוחד למען הקהילה היהודית בגולה קבוצת ציורי נוף ארץ־ישראליים, שמתמקדת בנופי ירושלים, טבריה וצפת - הערים היהודיות העתיקות, ומתעלמת כמעט לגמרי מתל אביב הצעירה, מקור השראתו.[[]^{24]}

"ובכן", כותב לו יציב, לא ממש בשפת התקינות הפוליטית, "אתה ודאי מסתובב שם ביערות אפריקה, לבוש פראק וכושים שחורים ותנינים מהנים את עיניך, ועשירי ישראל שומרים על כספם, ואתה בוודאי מתמרמר בלבך עליהם וממשיך להלך באולמותיהם כדרך האמן בימינו אלה במשטר הזה. מה לעשות? המשטר, המשטר, טוב היה למגר אותי".

כך, כאילו כבדרך אגב, כמטר ברור בין שני ידידים היודעים במה מדובר, מזכיר יציב בראשונה את ה'משטר' ש'טוב היה למגר אותו. האם רצה לומר שגם בגלל ה'משטר' מהלך גוטמן באולמותיו ומתמרמר עליו בליבו?^[25] לא נשמרה בידינו התכתובת המלאה בין יציב לגוטמן, ואין בידינו, כרגע, התבטאות ברורה יותר ביחס

29 / 26

לסוגיה זו. אך עדיין, ניתן ללמוד רבות על עמדותיו של גוטמן מתוך כתב היד הלא־שלם, שיתרונו הגדול הוא בכך, שנכתב למען קורא מבוגר ולא לעיניו של קורא־ילד. לרשימתו הקצרה קרא גוטמן **אפריקה התרבותית: דרום אפריקה**, שכן הוא כיוון את דבריו באופן מוחלט אל הקולוניה הבריטית, אל אפריקה הסמוכה לשולחנה של התרבות האנגלית, השונה מאפריקה השחורה והפראית. את המנגנון הקולוניאלי קורא גוטמן על בוריו:

אם חוקת אפריקה מנוסחת באופן כזה או אחר – זו עובדה: אפריקה היא קולוניה. קולוניה אנגלית. זוהי מכונה הנקראת קולוניה אנגלית. והמכונה משומנת בשמן עליידי מכונאים טובים ומנוסים והיא עובדת יפה וממלאה את תפקידיה בדיוק.

ניכר בדבריו של גוטמן שכמי שחי בפלסטנה הנתונה במנדט בריטי, ואף שירת בצבא האימפריאלי כחייל של הוד מלכותה במלחמת העולם הראשונה, הוא מכיר את מנגנוני השלטון ואף מזהה אותם בקלות, מתוך הערכה למעמדה המוגבה של התרבות הבריטית. האם חשב גם על תכונות השלטון הקולוניאלי מול הזכויות המנדטוריות בארצו?^[26] נראה ששאלת הקולוניאליזם תופסת את גוטמן דווקא בעניין המידתי, כשאלה תרבותית המעוררת תהיות על מינון ועל אימון. כתיבתו חדת העין אינה יכולה להתעלם מפרדוקס המלאכותיות וחוסר ההלימה בין מערכות תרבותיות זרות זו לזו, המתעקשות על הדמיון ביניהן. הוא אף נותן דוגמה שמתייחסת למראה חלונות הראווה בעיר דרום אפריקאית בימים של סוף חודש דצמבר – ראשית ינואר, ימי חג המולד:

היה חם. הרגלים טבעו באספלט הרחובות שהתמסמס מן החום. בחלונות הראווה זרקו על המוצגים פתיתים של צמר גפן לבן בכדי לתת רושם של שלג. בפתח החנויות הגדולות עמדו שחורים, לבושים בתלבושת הפרווה של 'סבא חורף' לילדים: זקן ארוך לבן מניצי פשתן מודבק לסנטרם. טיפות הזיעה נשרו מעליו. ילדים עם עיניים בהירות תמהים ושואלים את אימא: למה לובשים השחורים האלה בגדים חמים בקיץ ולמה הזקן הזה? האם יודעת את התשובה: באנגליה, ילדי, יש חורף עכשיו. יורד שם שלג ו'סבא חורף' יחלק מתנות...

>

ראה איור בעמ' 28

[26]

באמצע שנות ה־30 התעורר ויכוח בארץ־ישראל המנדטורית, אם לא כדאי יותר להפוך למושבת כתר בריטית, בדומה לדרום אפריקה, במקום החסות המנדטורית. זאת, בעיקר מסיבות כלכליות, והשגת יתרונות מסחריים כמו הורדת מיסים, שיפור היצוא וזיכיונות שונים. גוטמן, ככל הנראה, היה מודע לשאלות אלה כשביקר בדרום אפריקה וצפה בחייה הקולוניאליים.



גן האדן האפריקאי
אפריקה התרבותית: גן האדן האפריקאי.

הגליון הראשון של גן האדן האפריקאי יצא לאור ב-1935. זהו גליון ראשון של כתב-עת תרבותי-חברתי. מטרתו היא להעביר לקוראיו את הרוח והמחשבה של דרום אפריקה. כתב-עת זה יצא לאור באמצעות 'גן האדן' ו'החברה'.

גוטמן מתאר ילדים בהירי עיניים, המתבוננים בסנטה קלאוס שחור עור ("שחורים לבושים בתלבושת הפרווה של סבא חורף לילדים") כי ילדים בעלי עיניים כהות, ילדי השחורים, לא ראו כלל את החנויות הגדולות בחג המולד. אך גוטמן אינו מתעכב דווקא על התחפושת האבסורדית שבה נעטה האדם השחור לצורכי החג הנוצרי. באירוניה מסוימת הוא מציין כיצד דורש מנגנון החינוך והחברות מנתניו הדרום אפריקאיים לשנן בעל-פה את שמות הדוכסים האנגליים ולחגוג, ממרחק אלפי קילומטרים, את חתונת הכסף של מלכם. "אפריקה נעשתה קצת יותר אנגליה מאנגליה", הוא כותב:

[...] את הכול היא מביאה מאנגליה: את חומריה הגולמיים, את ספרי הלימוד ואת המורים. הרכבות והאוניות, הרומנים. פייב אוקלוקיטי, אדריכלים, עיתונים, פרחים וצמחים, פארוקים לבנים לגולגולות השופטים, סרטים, שירת "גוד סייב דה קינג" לאחר הסינימה, תמונות, ויסקי... הכול."

אך הלקח המרכזי שגוטמן ביקש להעביר לקוראיו היה דווקא לקח פוליטי-תרבותי, וכדי להבינו יש לשחזר את המפה הפוליטי-חברתית של דרום אפריקה כפי שנתפסה בשנות ה-30 של המאה שעברה. במציאות הדרום אפריקאית של אותה תקופה האוכלוסייה השחורה לא הייתה מרכיב פוליטי בעל השפעה: משוללי זכויות בחירה, משוללי רכוש ומעמד, היו השחורים סגורים באזורי המחיה שהוקצו להם. גוטמן מתאר דרמה תרבותית המתרחשת בין שתי האוכלוסיות הלכנות שאכלסו את דרום אפריקה של סוף המאה ה-19 וראשית המאה העשרים: הבריטים, המייצגים בעיניו את התרבות והיעילות המודרנית, והאיכרים הבורים - המתישבים האירופים הוותיקים ממוצא הולנדי, גרמני או צרפתי, שהיגרו לדרום אפריקה כבר במאות ה-17 וה-18. אלה האחרונים מגלמים בעיניו הלך רוח רומנטי ומיושן, המתרפק על אפריקה כעל גן עדן אבוד, ורואה בה מחוז חפץ להגשמת מאוויים דתיים. כנוצרים אדוקים המאמינים בתנ"ך, ראו הבורים באפריקה את דמותה של הארץ המובטחת, ותושביה השחורים גילמו בעיניהם את ה'גבעונים', חוטבי עצים ושואבי מים, שנועדו לשרתם. באיור שצירף לכתבתו נראה קצין בריטי

הניצב בשערי "גן העדן האפריקאי", ששוכנתו בו חיות מכונפות (כלומר, מתות) והוא מורה באצבעו כלפי חוץ לעבר דמותו של גוטמן המייצג את האדם האירופאי המגורש מגן העדן. בכתבתו מפרש גוטמן את האיור:

אין זה ציור המלאך המגרש את האדם מגן העדן. המלאך שבציור הוא נציג התרבות (אדם בריטי) אשר מגרש את האדם האירופי הבא בהזיות ישנות. יש אירופים החושבים כי אפריקה היא גן עדן. גן עדן של צמחים, חיות ושבטי אדם. שטויות אלה יש להוציא מן הלב. אחת ושתיים!

ובכן, גוטמן יוצר קשר ברור בין גישתם המיושנת של הבורים לאפריקה לבין אותם אירופים רומנטיקנים המתדפקים על שעריה של אפריקה כעל שעריו של גן העדן האבוד של הציוויליזציה האנושית. 'הויה' מכנה גוטמן את הלך הרוח המוטעה הזה, ומציין את מקורות הזנתו: הספרות הרומנטית שנכתבה על אפריקה באירופה במהלך המאה ה-19. בעקבות ספרות זאת, הוא טוען, צמחה אותה תשוקה אירופית לחוויה של פראות מצד אחד ולתחושה הממכרת של כוח, אילוף והטלת שררה מצד אחר. קביעת ההיררכיה וזיהוי הצד העליון במפגש הזה לא עמדו כלל בספק. בפנותו אל הקורא הבוגר שלו הוא מזהיר אותו ברורות:

אם אתה נתון דווקא להזיות כאלה, כתוצאה של חינוך רומנטי על-ידי קריאת ספרים יפים בימי ילדותך - לא יקל עליך ניתוח זה. עשה אותו ולך טען על ספרי ילדותך ועל החינוך הרומנטי אשר הטובים שבסופרי העולם הטיפו בספריהם, ועל אלה הדורשים תמיד לתת לילד את היפה ולהעלים את ה'נורא' והריאלי.

גוטמן עצמו הקפיד להביא בפני קוראי לובנגולו הצעירים גם את הנורא ואת הריאלי. אמנם, כמעט בסיום הספר ובמינון מבוקר ומצומצם, אך הטקסט ברור ונחוש: עמוד שלם המתאר את סחר העבדים השחורים באפריקה, כיצד עונו, הולקו ואף הוצאו להורג מתחת ל'עץ העבדים' הידוע לשמצה. גוטמן צייר את העץ ואת העבדים השחורים התלויים על ענפיו, וציין בצער שאפילו הרוח נושבת שם ביבבה. בניגוד לכך, יצרה הספרות הרומנטית, לדעתו,

ראה איור בעמ' 28

ראה איור בעמ' 143

נחום גוטמן, גן העדן האפריקאי, איור לכתבה "אפריקה התרבותית", כתב יד מארכיון המוזיאון, 1935

גלוריפיקציה ואידיאליזציה מוגזמת של המציאות האפריקאית, גישה שהוא מציע להיפרד ממנה במהירות:

גלוריפיקציה ואידיאליזציה מוגזמת של המציאות האפריקאית, גישה שהוא מציע להיפרד ממנה במהירות:

שלום לרומנים של 'כף התקווה הטובה', על כיבוש, התנפלויות הפראים, האריות, הפילים, העצים הממיתים, שחרור העבדים ומלחמת הבורים...

על־אף שגוטמן אינו מציין שמות של סופרים או ספרים ספציפיים, והוא מדבר על 'רומנים' באופן כללי, אפשר לשער שדבריו מכוונים למהלך ספרותי שהגיע לשיאו בשלהי המאה ה־19, שבו אפריקה, היבשת האפלה והמסתורית, היוותה מוקד טעון ומשמעותי.
כאתר הלא־מודע של הבורנגות האירופית – התגלמות הפנטזיה על מצב טרום־תרבותי, בדומה להווייה עוברית – היונה הכמיהה לאפריקה את הקולוניאליזם האירופי, ובאה לידי ביטוי גם בכתיבה ספרותית ענפה. בריטניה, כמי שמושבותיה היו פזורות בקצות העולם, הניבה סוגה ספרותית שלמה שרוחות הקולוניות נשבו בין דפיה. ברומן הידוע של ג'יין אוסטן, **פארק מאנספילד**, שב האב, סיר תומאס ברטראם, לביתו, לאחר היעדרות של שנתיים שבהן שהה באי אנטיגואה (אחד מהאיים הקריביים) וטיפל במטעים של המשפחה. כשהוא חוזר לחיק משפחתו, תשוש וטעון רגשית, הוא מגלה את מחיר הפער שבין שני העולמות. ישירים יותר היו רומנים או ספרי מסע שסיפרו את סיפוריהם של אישים אמיתיים, שהפכו לאגדה עוד בחייהם, כמו סיפור חייו של ד"ר ליווינגסטון, רופא וחוקר שנעלם בין נהרותיה ומפליה של אפריקה, או עלילותיו של סר הנרי מורטון סטנלי שנשלח לחלצו והפך לידידו. הקצין הבריטי המהולל לורנס איש ערב, שבילה את מיטב שנותיו בקרב שבטים ערבים סיפק חומר רב לרומנטיקה אוריינטליסטית, כמו גם דמותו המרתקת של פול גוגן, שפרש לאיי טהיטי, וסימל אף הוא את הפניית העורף לבורנגות האירופית. סוג אחר של ספרים שטיפחו את מיתוס אפריקה היו ספרים שנכתבו ילידים וטוו עלילות הרפתקה בלב הג'ונגלים:

החל מספרו הנודע של רודיארד קיפלינג – **ספר הג'ונגל** (1894), המתאר את חייו של מוגלי, תינוק שננטש בג'ונגל ההודי וגודל על־ידי להקת זאבים, ועד לדמותו המיתולוגית של טרזן, ממשיכו המבוגר

יותר של מוגלי, שנהגתה על־ידי אדגר רייז בורוז האמריקאי בראשית המאה העשרים (1912). איר אפשר שלא להזכיר בהקשר זה את ד"ר דוליטל, חובב החיות, שנכתב אף הוא בידי סופר בריטי – יו הפטינג – לאחר מלחמת העולם הראשונה. קבוצת ספרים נוספת התמקדה בעלילות ספק דמיוניות ספק מציאותיות של משלחות מסע ומחקר, כמו שני ספריו של פרידריך מדר (**אל הררי הסהר ואופיר**)

וספרו של הנריק סנקביץ', **בישימון ובערבה**, שיצא לאור ב־1911, וגם הוא מגולל סיפור מסע באפריקה. ספרים אלה ואחרים מסוגם האדירו את הג'ונגל האפריקאי והפכו אותו למרחב הרפתקה מסמר שיער, או, לחלופין, לרחם אימהי. גן עדני, המקבל אליו באהבה ובחמלה כל יצור חי. הם נטעו בקרב קוראיהם את התחושה שבבואך לאפריקה תפגוש מיד עדרי פילים ואריות הששים לקבל את פניך, כפי שקרה לגוטמן עצמו, או לדמות הספרותית הנושאת את שמו, בהגיעו לאפריקה:

מן האונייה לרכבת. סיגריה בפה – ואנו נוסעים. התיישבתי כאדם המתיישב בקולנוע ומחכה להצגה שתתחיל. הרכבת טסה כמטרופת. לחינם אימצתי את עיני והבטתי מבעד לחלון לתוך מרחבי המדבר. עשן הקטרים צרב את העיניים. כל חיה לא נראתה לעיניי. לא ארי ולא ברדלס, לא ענק ולא ננס.[[]^{דרוש מקור]}

בספר עצמו דואג שכנו לתא באונייה להחזירו אל המציאות, אך ברשימה שכתב מתאר גוטמן תמונה עגומה במיוחד:

הכול, הכול הפך כאן לחומר של אגדות... עלינו עתה לצייר לעצמנו את הפילים והגי'רפות עם כנפיים – כמו את אותם ילדים שמתו ועלו לגן עדן.

אזכור המוות ברשימתו של גוטמן מצביע על היכרותו עם ההיסטוריה העגומה של דרום אפריקה: קורבנותיה הרבים של מלחמת הבורים הראשונה (1881–1889), והשנייה (1899–1902), שגבתה את מותם של עשרות אלפי נשים וילדים; ומותם של ילדים, גברים ונשים, קורבנות העבדות, ממאמץ־יתר ומחוסר תזונה, קורבנות 'הבהלה לזהבי' שהחלה בסוף שנות השמונים של המאה ה־19, עם גילוי מרבצי הזהב ומכרות היהלומים

בדרום אפריקה והחיות ללא ספור שניצודו על מנת לספק לאדם הלבן את תשוקותיו לשנהב ולעורות מנומרים. כל אלה, כולל המלחמות שהאנגלים עצמם ניהלו נגד אנשי שבט זולו, יצרו שביל ארוך של מוות בהיסטוריה הדרום אפריקאית, בעיקר של מאתיים השנים האחרונות.

גוטמן האדם הפרטי, האורח הפוליטי, מזהיר מפני הכוז הרומנטי, המנצל את אפריקה למען מימוש הזיה חסרת בסיס מציאותי, ותומך בקולוניאליזם בנוסח הבריטי, המביא עמו רוחות חיוביות של תרבות וקדמה מעשית. על אף שהוא מוזעזע מהשפלת האדם השחור ומהסחר בעבדים, הוא אינו שופט בחומרה את המשטר הקולוניאליסטי. עיוורון זה להיבטיו הנצלניים והדכאניים של הקולוניאליזם, על כל צורותיו, נוסח וגולם על־ידי הפילוסוף הצרפתי דז'ורדאנו (1772–1842), שכתב בראשית המאה ה־18 ספר הדרכה ליוצאים לחקור את חייהם של 'הפראים'. דז'ורדאנו פונה אל אלה ה"מונקים אל מחוץ לגבולות העולם המתורבת" לבוא אליו כ"שוחרי שלום וכידידים" ולא כמו קולומבוס או "ההרפתקנים האכזריים של ספרד [ש] גרמו רק להרס [...] והביאו לעולם תשוקות לכיבושים ותו־לֵא". "אתם תפיצו רק מעשים טובים", כותב להם דז'ורדאנו, "ותשאפו רק לאושר הכלל ולהבאת תועלת!"[[]^{דרוש מקור]} רוח אנושית וחיובית כזו, שבאמצעותה משכנע עצמו הטייל שהוא יריד ולא אויב, בך־ברית ולא פולש, מובילה גם את חשיבתו של גוטמן, המוסיף עליה את אבקת הזהב של ההרפתקה וריגושיה, שבה משמש 'האדם הפראי' כשחקן מרכזי.

ה. השכן לתא – הקול האמיתי

העמדה האנטי־רומנטית, כביכול, שמציג גוטמן ברשימתו על 'אפריקה התרבותית' מוכירה קול אחר, המופיע בספרו **לובנגולו מלך זולו**: זהו קולו של שכנו לתא באונייה, האיש השמן, הנמנה עם תושביה הלבנים של דרום אפריקה, שבמהלך המסע מספר לשכנו הארץ־ישראלי את האמת העירומה על הארץ שבה הוא עומד לבקר:

אדוני הצעיר, איש תל אביב! עבור עברו הזמנים ההם, עת גושי הזהב וגרעיני היהלומים היו

30 / 33

האדם הפראי – האדם המודרני

מתגלגלים באפריקה בערוצי הנחלים. את זה תמצא כיום רק בספרים. בזמננו צריך להעמיק ולחפור את הזהב והיהלומים מבטן האדמה. אפריקה של היום היא ארץ המכרות, מכרות זהב!

ובפעם אחרת הוא חוזר ומוזעזע את התייר הנרגש מארץ־ישראל באמירה נחרצת שבאפריקה של היום אין החיות מסתובבות חופשי כלפנים, וכי רק בספרים אפשר עוד למצוא את אפריקה הישנה – ארץ הפילים והאריות.

לא עניתו לשכני דבר. ברגע זה שמחתי כי בעוד כמה שעות נרד מן הרכבת וניפרד איש מעל רעהו. כל דיבור ודיבור של שכני זה היה מקלקל ופוגם את חלומי היפה אשר חלמתי על אפריקה.

כמו בסיפור מתח טוב, שבו הדמות השולית והפחות צפויה היא זו שבסופו של דבר מתגלה כדמות מפתח, כך גם בלובנגולו, מסתבר שקולו של שכנו לתא באונייה הוא קולו האותנטי של גוטמן עצמו. דבריו ומסריו המטרידים, שאינם נעימים לאוזניו של המטייל מארץ־ישראל, מתגלים כזהים לעמדתו של גוטמן, כפי שניסח אותה ברשימתו על אפריקה התרבותית. ואילו קולו הספרותי של גוטמן, הקול המדבר בגוף ראשון ב**לובנגולו**, מתברר כקול מזויף, המייצג את הלך הרוח הנפוץ של האדם המערבי, שגוטמן מכנה אותו 'רומנטי' וספוג בספרות כוזבת. גוטמן התמים והטוב מתגלה, אם כך, כתחבולה ספרותית וכדמות פיקטיבית. מבלי להפר את שמחת ההרפתקה הוא שתל את השקפת עולמו האמיתית בפיה של השולית בדמויות הספר, שנעלמת מהבמה כבר בסיום הפרק הראשון.

ההשוואה בין גרסת **לובנגולו** הרשמית לגרסאות הספרותיות שנגנוו ולרשימות המתארות את התרשמותו האמיתית של גוטמן מן המציאות הדרום אפריקאית מעלה דמות מפוצלת: לא רק גוטמן של הילדים – האיש הפוגש את העולם בתימהון – אלא גם גוטמן של הבוגרים, המנתח בעין פקוחה את המציאות שסביבו.

מאחר שמדובר בכתיבה בגוף ראשון ובסגנון חביב וחינני שהתאים מאוד לדימוי הציבורי של נחום גוטמן, נוצר בלבול־ימה בין שתי הפרסונות. גוטמן הצייר והמאייר וגוטמן הסופר התמוגו

^[28] אמנון יובל, "כאילו נכתב

^[29] אתמול? רגישות, קולוניאליזם

^[30] והקשרים היסטוריים". תעודה: ג'וזף מארי דז'ורדו, "על התצפית בעמים הפראים", מתוך: זמנים, גיליון מס' 100

^[27] מתוך: נחום גוטמן, לובנגולו

^[31] מלך זולו (מודן הוצאה לאור,

^[32] 1969) עמ' 14



עם גוטמן האדם, ותודעת הקורא או המתבונן לא למדה להפריד בין הביטויים השונים של אישיותו. אך גילוי המסמכים החדשים מעיזבונו, והיכרות עם רעיונות ותכנונים שהגה ולא השלים, בונים בהדרגה דמות מורכבת ורב־ממדית. גוטמן במבט מחודש, מואר באור שונה: הולך ונחשף המאמץ המודע שהשקיע בבניית הפרסונה הארץ־ישראלית שלו – בהירה, צלולה, חביבה ואנושית; ילדית, אם לא לומר קרובה ברוחה לנפש הילד ומדברת אתו בגובה העין. גוטמן הבין בחוש את מקומה המרכזי של הילדות בתרבות הארץ־ישראלית החדשה. שכן, חברה שמבקשת



נחום גוטמן, איור לפרק "ספור בין שלושה שמות" מתוך אני נוסע לאפריקה הודפס במוסף הילדים של עתון דבר, 15 במרץ 1935

דף שער לדבר לילדים, כרך ל"ד, חוברת 25, 3 במרץ 1964
נחום גוטמן על רקע איור מתוך בארץ לובנגולו מלך זולו

פורמייא (Formiae) ביום חגו של פאלס (Pales) ב־21 באפריל. [יום היווסדה של

 העיר רומא] ... אעזוב את פורמיאי באחד במאי, כדי להגיע לאנטיום (Antium) בשלושה [בחודש]. יש [משחקין] גלדיאטורים באנטיום מארבעה עד שישה [בחודש], וטוליה [בתו של קיקרו] מעוניינת לראותם. אחר כך אני חושב ללכת לטוסקולום (Tusculum), משם לארפינום (Arpinum) ולהגיע לרומא באחד ביוני.[[]^{5]}

כמות יתרה עשירי רומא, קיקרו תכנן מסע הדומה למה שבימינו מכונה 'יציאה לחופשה' וביקור באתרי תיירות, על מנת לנפוש, לבקר קרובי משפחה, או לבצע שליחות עסקית או דיפלומטית כזו או אחרת. אך ברוב המקרים, הייתה היציאה לדרך בעולם העתיק, אל מחוץ לגבולותיו של העולם המוכר והידוע, כרוכה בתחוושה של סיכון והרפתקה.

מעקב לשוני אחר התפתחות המילים השונות הקשורות למושג המסע חושף את המובנים הסמויים שהוטמעו בהן. מקור המילה travel (מסע) זהה למילה הצרפתית - travail, ומשמעותה הוא לערוך מסע, כלומר לנוע ממקום למקום. אך משמעותה הנוספת היא גם 'עבודה'. מקור המילה הצרפתית voyager והמילים הגרמניות reisen, wandern הוא מוקדם יותר ומתייחס לאופיו של המסע, ומשמעותו גם 'לקום' ואף 'לצאת לקרב' (rise up in warfare).

כמו יתר עשירי רומא, קיקרו תכנן מסע הדומה למה שבימינו מכונה 'יציאה לחופשה' וביקור באתרי תיירות, על מנת לנפוש, לבקר קרובי משפחה, או לבצע שליחות עסקית או דיפלומטית כזו או אחרת. אך ברוב המקרים, הייתה היציאה לדרך בעולם העתיק, אל מחוץ לגבולותיו של העולם המוכר והידוע, כרוכה בתחוושה של סיכון והרפתקה.

מעקב לשוני אחר התפתחות המילים השונות הקשורות למושג המסע חושף את המובנים הסמויים שהוטמעו בהן. מקור המילה travel (מסע) זהה למילה הצרפתית - travail, ומשמעותה הוא לערוך מסע, כלומר לנוע ממקום למקום. אך משמעותה הנוספת היא גם 'עבודה'. מקור המילה הצרפתית voyager והמילים הגרמניות reisen, wandern הוא מוקדם יותר ומתייחס לאופיו של המסע, ומשמעותו גם 'לקום' ואף 'לצאת לקרב' (rise up in warfare).

באותו אופן ניתן לבחון את השורש ההינדרואירופי של המילה ניסיון (חווייה) per. שורש זה קיבל בשפות האירופיות משמעות של מבחן וסכנה, כפי שניתן לראות במילה האנגלית peril. בשפה הלטינית שורש זה מצא את מקומו במילה, experior. מובן זה משתקף גם בשפה הגותית (גרמנית עתיקה) שבה השורש, per הפך ל־fer, ומצא את ביטויו במילה הגרמנית erfahrung, שמשמעותה הוא ניסיון, והיא גזורה מפועל אחר בגרמנית עתיקה irfaran, שמשמעותו הוא לנסוע.

ניתוח לשוני קצר זה מצביע כיצד הבינו אנשי העת העתיקה וימי הביניים את מהות המסע: היה זה אירוע מתמשך שמשמעותו מבחן ועמידה בסכנה, מהלך אישי הכרוך בסבל ובהסתכנות. לפיכך, בניגוד למסעו של גוטמן ולמסעות רבים אחרים בני זמננו, המסע בעולם העתיק נעשה מתוך הכרח ולא לשם תענוג.

נהוג לזהות באפוס **האודיסיאה** מאת הומרוס את הראשונה בעלילות הנוסעים, אשר הרחיקו לנודד אל מעבר לגבולות העולם המוכר לבני זמנם. כמוהו העו גם יוליסס, אשר עבר בספינתו את עמודי הרקלס (מיצר גיברלטר), שסימנו בעולם העתיק את קצה העולם. אולם כאשר ברצוננו לדון במסעות שהתרחשו במציאות, להבדיל ממסעות ספרותיים, רבים רואים את הרודוטוס מהליקֶרְנֶסוס (אבי ההיסטוריה), כנוסע הראשון בתרבות המערבית. תרומתו הייתה חשובה בכתיבתו על העימות בין היוונים לפרסים ובאופן שבו עשה שימוש במונח 'כרברים':

הרודוטוס איש הליקרְנֶסוס מציג בספר זה את פרי מחקריו, כדי שלא יאבד זכרם של מעשי בני־אדם עם הזמן, וכן שלא תאבד תהילתם של מפעלים גדולים ומופלאים, הן של יוונים והן של ברברים...[[]^{6]}

מן הפתיחה לחיבורו של הרודוטוס עולה, כי בימיו המונח 'כרברי' נתפס בצורה נייטרלית. היה זה מונח אונומטופיאי שכוון למי שאיננו דובר את השפה היוונית, ושפתו נשמעת כ'כירבור'. אולם למן המאה החמישית לפני הספירה החל לשמש מונח זה ככינוי גנאי לאותם עמים ושבטים שחיו בעימות עם העולם היווני (בעיקר הפרסים). הרומאים, שנחשבו בעצמם לכרברים בעיני היוונים, אימצו את המונח לשימושם, וככל שהאימפריה הרומית הלכה והתפשטה, נהגו לכנות את העמים השונים שעָמם באו במגע במסעות כיבושיהם - 'כרברים'.

דימוי זה הוסיף להשפיע על תפיסתם של תושבי האימפריה הרומית גם בשלהי העת העתיקה ולאורך ימי הביניים, כפי שמעיד תְּמִיסְטִיוֹס, שחי במאה הרביעית לספירה בחלקה המזרחי של האימפריה הרומית. באחד מנאומיו, שנועד לשבח את ההסכם שהושג בין הקיסר וִלְגֶּס לְבִין הגותים בשנת 370, הוא אמר:

39 / 36

פורמייא (Formiae) ביום חגו של פאלס (Pales) ב־21 באפריל. [יום היווסדה של

 העיר רומא] ... אעזוב את פורמיאי באחד במאי, כדי להגיע לאנטיום (Antium) בשלושה [בחודש]. יש [משחקין] גלדיאטורים באנטיום מארבעה עד שישה [בחודש], וטוליה [בתו של קיקרו] מעוניינת לראותם. אחר כך אני חושב ללכת לטוסקולום (Tusculum), משם לארפינום (Arpinum) ולהגיע לרומא באחד ביוני.[[]^{5]}

כמות יתרה עשירי רומא, קיקרו תכנן מסע הדומה למה שבימינו מכונה 'יציאה לחופשה' וביקור באתרי תיירות, על מנת לנפוש, לבקר קרובי משפחה, או לבצע שליחות עסקית או דיפלומטית כזו או אחרת. אך ברוב המקרים, הייתה היציאה לדרך בעולם העתיק, אל מחוץ לגבולותיו של העולם המוכר והידוע, כרוכה בתחוושה של סיכון והרפתקה.

מעקב לשוני אחר התפתחות המילים השונות הקשורות למושג המסע חושף את המובנים הסמויים שהוטמעו בהן. מקור המילה travel (מסע) זהה למילה הצרפתית - travail, ומשמעותה הוא לערוך מסע, כלומר לנוע ממקום למקום. אך משמעותה הנוספת היא גם 'עבודה'. מקור המילה הצרפתית voyager והמילים הגרמניות reisen, wandern הוא מוקדם יותר ומתייחס לאופיו של המסע, ומשמעותו גם 'לקום' ואף 'לצאת לקרב' (rise up in warfare).

כמו יתר עשירי רומא, קיקרו תכנן מסע הדומה למה שבימינו מכונה 'יציאה לחופשה' וביקור באתרי תיירות, על מנת לנפוש, לבקר קרובי משפחה, או לבצע שליחות עסקית או דיפלומטית כזו או אחרת. אך ברוב המקרים, הייתה היציאה לדרך בעולם העתיק, אל מחוץ לגבולותיו של העולם המוכר והידוע, כרוכה בתחוושה של סיכון והרפתקה.

מעקב לשוני אחר התפתחות המילים השונות הקשורות למושג המסע חושף את המובנים הסמויים שהוטמעו בהן. מקור המילה travel (מסע) זהה למילה הצרפתית - travail, ומשמעותה הוא לערוך מסע, כלומר לנוע ממקום למקום. אך משמעותה הנוספת היא גם 'עבודה'. מקור המילה הצרפתית voyager והמילים הגרמניות reisen, wandern הוא מוקדם יותר ומתייחס לאופיו של המסע, ומשמעותו גם 'לקום' ואף 'לצאת לקרב' (rise up in warfare).

באותו אופן ניתן לבחון את השורש ההינדרואירופי של המילה ניסיון (חווייה) per. שורש זה קיבל בשפות האירופיות משמעות של מבחן וסכנה, כפי שניתן לראות במילה האנגלית peril. בשפה הלטינית שורש זה מצא את מקומו במילה, experior. מובן זה משתקף גם בשפה הגותית (גרמנית עתיקה) שבה השורש, per הפך ל־fer, ומצא את ביטויו במילה הגרמנית erfahrung, שמשמעותה הוא ניסיון, והיא גזורה מפועל אחר בגרמנית עתיקה irfaran, שמשמעותו הוא לנסוע.

ניתוח לשוני קצר זה מצביע כיצד הבינו אנשי העת העתיקה וימי הביניים את מהות המסע: היה זה אירוע מתמשך שמשמעותו מבחן ועמידה בסכנה, מהלך אישי הכרוך בסבל ובהסתכנות. לפיכך, בניגוד למסעו של גוטמן ולמסעות רבים אחרים בני זמננו, המסע בעולם העתיק נעשה מתוך הכרח ולא לשם תענוג.

ניתוח לשוני קצר זה מצביע כיצד הבינו אנשי העת העתיקה וימי הביניים את מהות המסע: היה זה אירוע מתמשך שמשמעותו מבחן ועמידה בסכנה, מהלך אישי הכרוך בסבל ובהסתכנות. לפיכך, בניגוד למסעו של גוטמן ולמסעות רבים אחרים בני זמננו, המסע בעולם העתיק נעשה מתוך הכרח ולא לשם תענוג.

עלידי הפחד שעורר מראם (ההונים) הטילו אימה גדולה בקרב אלו שכנראה עלו עליהם מבחינה צבאית. הם גרמו לאויביהם להימלט בבהלה בגלל פניהם הכהים המפחידים [...]. חוסנם בא לדי ביטוי במראה הפראי שלהם. הם יצורים המתאכזרים לילדיהם מיום היוולדם, שכן הם חותכים את לחיי הזכרים בחרב, כדי שעוד בטרם יינקו חלב ילמדו לסבול כאב. לכן הם גדלים ללא זקן, והצעירים ביניהם חסרי כל חן בגלל שפניהם חרושות בפצעי החרב, המצלקות את יופיו הטבעי של הזקן [מונע גדילת זקן]. קומתם נמוכה והם זריזים ונמרצים. הם רוכבים על סוסים במיומנות. כתפיהם רחבות והם מיטיבים להשתמש בחץ ובקשת. צווארם המוצק מתנשא בגאוה. על־אף שהם חיים כבני אדם, אכזריותם היא של חיות פרא.[[]^{9]}

יורדנס. נטיקֶה. XXIV, עמ' 121–128.

תיאור זה תאם ודאי את הדעות הקדומות של הרומאים כשכבשו את 'הכרברים' שהקיפו את גבולותיהם. אולם אנשי ימי הביניים השכילו להתקדם מעבר לקלישאות ולמסור, גם אם לעיתים נדירות, תיאורים שנסמכו על מראה עיניים ועל מפגש בלתי אמצעי עם עמים זרים. כך למשל בשנת 448 ליווה ההיסטוריון פְּרִיֶסְקוֹס את ידידו מְקְסִימִינֶוס בשליחותו אל אטילה ההוני. חיבורו של פריסקוס לא שרד, אך למזלנו נותר ממנו קטע המתאר את ניסיונו האישי ואת רשמיו:

בזמן שחייתי והלכתי לאורכו ולרוחבו של המאהל, הגיע איש אשר בגלל לבושו הסקיתי הנחתי שהוא כרברי, אך הוא פנה אליי ביוונית בברכת שלום [ביוונית, Xaipe]. הופתעתי לראות סקיתי מדבר יוונית, שכן הנתינים ההונים, אשר קובצו מארצות שונות, מדברים בשפתם הכרברית – הונית או גותית – או, כפי שנוהגים לדבר הסוחרים עם הרומאים המערביים – לטינית. איש מהם אינו מדבר יוונית בקלות, מלבד שבויים מתראקיה או מהחוף האילירי. את אלו ניתן לזהות בקלות הודות לבגדיהם הבלויים וראשם המלוכלך.[[]^{10]}

[7]

 Peter Heather, "The Barbarian in Late Antiquity: Image, Reality, and Transformation". in: Richard Miles (ed.). *Constructing Identities in Late Antiquity* (London: Routledge, 1999). p. 236.

 [8] E. A. Thompson (trans.) *A Roman Reformer and Inventor, being a new text of the treatise De Rebus Bellicis* (Oxford: Clarendon Press, 1952) p. 97.

[9] יורדנס. נטיקֶה. XXIV, עמ' 121–128.

 [10] J. B. Bury. *History of the Later Roman Empire*. vol. 1 (New York: Dover Publications, 1958). pp. 279-286.



חיבורו של פריקסוס, אשר רק קטע קצר שרד ממנו, מחדש דבר נוסף: הוא מעלה את שאלת הפער בין הציפיות הנבנות על בסיס דעות קדומות, לבין המציאות הנגלית לעין בשעת המסע: אדם סקיתי פנה אליו ביוונית וערער בו את משמעותו הבסיסית של המונח 'ברברי', כמי שדובר אך ורק שפות ברבריות שאינן מובנות.

נראה כי יתרונו של הנוסע, אשר ראה במו עיניו את הנופים והתופעות השונות תוך כדי מסעו, נבע, בין היתר, מן התרומה לעדכון הידע המקובל ולתיקון המידע שנמסר על־ידי המקורות הכתובים, על־אף שאלה נחשבו לסמכות שקשה לערער עליה. כך, למשל, נאלץ מרקו פולו – הנוסע הוונציאני יליד המאה ה־13, שהגיע עד סין – לתקן ולשכתב את האגדות שנפוצו באירופה בימי הביניים על מיתוס החד־קרן – בעל חיים עדין וצחור, דמוי גדי, שקרן אחת דקה צומחת במרכז מצחו. על־פי המיתוס, היה היצור המעודן גם תוקפני וחזק, וניתן היה ללוכדו רק בעזרת בתולות צעירות, שבפני קסמן לא עמד בפיתוי. אולם, החד־קרן שנגלה לעיניו של מרקו פולו במסעותיו למזרח הרחוק היה מעט שונה:

כשעוזבים את ממלכת פרֶלֶק [באי סומטרה] מגיעים לבאסקן [בסומטרה] יש להם פילים פראיים והרבה חדי־קרן, הקטנים רק במעט מפילים. שיערם שיער תאו ורגליהם רגלי פיל. במרכז מצחם יש להם קרן אחת גדולה ושחורה [...] ראשם כראש חזיר הבר והוא תמיד מורכן. הם מעדיפים לבלות את זמנם בהתפלשות בבוץ ובזוהמה. הם דוחים ומכוערים ביותר למראה, ואינם דומים כלל לחד־הקרן המתוארים אצלנו.[[]^{1]}

מבוכתו של הנוסע בשלהי ימי הביניים, המגלה שחיית הפלא המעודנת, הרקומה בגובלנים ושזורה באיורים של כתבי הקודש, דומה בעצם לחזיר בר שעיר ומוזהם המתפלש בבוץ, מוסברת בכך, שהוא תיאר למעשה את הקרנף, ככל הנראה תיאור ראשון של בעל חיים זה באירופה... חד־הקרן האפריקאי – הוא הקרנף – עורר פליאה גדולה גם בצייר־הצייד נחום גוטמן:

פתאום ראיתי בעשב דבר־מה כזה:

– מה זה?

– איני יודע. אולי תאו.

אני מתקרב אל התאו. העור מכוסה יבלות והוא שמן קצת יותר מדיי. וגם זאת: אין לו קרניים בולטות משני עברי מצחו. לא! אין זה תאו.

– שמא סוס היאור?

לא! אין זה סוס היאור. סוס היאור נפוח כחבית עד שאין לראות את העצמות היבשות שבגופו, וחיה זו גרומה היא, יש לה קפלים גדולים בעורה וזנבה מחודד וארוך (של סוס היאור הוא רבוע וקצר). עומדת לה החיה ומניעה את זנבה כמו מטוטלת ימין־שמאל, שמאלי־מין.

התקרבתי עוד מספר צעדים. ברייה משונה. מצחיקה קצת. אבל גדולה היא יותר מדיי שתעורר צחוק.

בכל אופן כדאי לצייר אותה.

כמעט שגמרתי לצייר אותה והנה –

– פרר!

והחיה מפנה אליי את ראשה: ראש כמו של צב. השפה העליונה מאורכת קצת,

כאילו לא הספיקה לגדול ולהיות לחדק של פיל. העיניים קטנות, כחפצות לישון.

איזו חיה משונה! והעיקר – מה שם בקצה אפה? קרן! ועוד קרן!

– לאיזו חיה יש קרן על האף?

– קרנף! קרנף! – צעקתי וברחתי.[[]^{2]}

^[1] נחום גוטמן, בארץ לובנוולו

^[2] מלך זולו (רמת־גן: מסדה, 1969) עמ' 27–28.

נחום גוטמן, מעשה בחיה משונה.

דף מתוך המוסף לילדים של עיתון דבר, 10 באוגוסט 1935

מן הספרים למדתי כי [...] בנות־היענה מסתירות ראשן בחול.

[...] כן ראיתי בספרים. אך הספרים טעו. זאת ראיתי בעיניי ממש [...] בת היענה

איונה מסתירה את ראשה בחול בשעת סכנה. היא עומדת על נפשה או בורחת כמו

 כל חיה נתקפת. זוהי האמת. הספרים טעו. זאת ראיתי בעיניי ממש.‏¹³

גם וילם מרבורק, מראשוני האירופים שיצאו במאה ה־13 אל האימפריה המונגולית, ניצל את ההזדמנות שנקרתה בידו, ובדיווחו הכתוב למלך צרפת, לואי התשיעי, על מסעו למונגוליה, תיקן את הידע הגיאוגרפי שהיה מקובל בזמנו בנוגע לים הכספי:

הגענו אל האטיליה [נהר הוולגה]. זהו נהר רחב ביותר, פי ארבעה מהסיין ועמוק מאוד [...] ים זה סגור משלושת צדדיו על־ידי רכסי הרים, אך חופו הצפוני נפתח לעבר אזור מישורי. האח אנדרו הקיף אותו משני צדדיו, הדרומי והמזרחי; ואילו אני עצמי הקפתי אותו משני [צדדיו] האחרים [...]. ניתן להקיף [את הים] במשך ארבעה חודשים. מה שאיזידור אומר, שזהו מפרץ לחופי האוקיינוס

 הצפוני, אינו נכון. בשום מקום הוא אינו נוגע באוקיינוס, שכן הוא מוקף מכל עבר ביבשה.‏¹⁴

לא תמיד היו הנוסעים שליחים של מלכים או של מדינות. עם עליית הדת הנוצרית נולדה דמותו של הנוסע המיסיונר, היוצא אל מחוזות רחוקים, מעבר לגבולות התרבות, על מנת להביא אליהם את בשורת הנצרות. הברברים לא היו עוד עמים שיש להדפס ולהרחיקם, אלא ההפך מכך: יש לקרבם ולהכניסם תחת כנפי הכנסייה. למען מטרה זו נקטו ראשי הכנסייה הנוצרית גישה סובלנית כלפי מנהגיהם האליליים

של הברברים, וביקשו לבצע את ההמרה באופן הדרגתי. בעצתו של האפיפיור גריגוריוס הראשון לְמִלְטוּס שיצא יחד עם אוגוּסטינוס הקדוש מקנטרברי לנצר את האנגלים בשנת 601, הוא הסביר כי:

אין צורך להרוס את מקדשי האלילים של אומה זו; יש להרוס את [צלמי] האלילים בלבד. [...] וכיוון שהם רגילים לטבוח שוורים רבים כקורבן לשדים, יש לשנות את החגיגה הזאת במידת־מה [...] לא לשטן יקריבו את החיות, אלא ישחטו אותן לתהילת האל [...] אין זה אפשרי לשרש בבת־אחת את הכול מנשמות קשות, שכן גם זה הרוצה לטפס לפסגה עולה צעד־צעד, או שלב־שלב ולא בקפיצות.‏¹⁵

אך תרומתה הממשית ביותר של הנצרות לספרות המסעות אל מחוזות רחוקים זורים התגלמה, ללא ספק, במסעות הצלב. ב־24 בנובמבר 1195 נשא האפיפיור אורבנוס השני את נאומו המפורסם שבו קרא למסע הצלב הראשון. האפיפיור כיוון את נאומו בקלירמון אל אנשי האצולה הלוחמת של אירופה, אולם המון של פשוטי העם וצליינים נסחפו בלהט מסעות הצלב. שנתפסו כדרך חדשה לגאולת הנפש. במקום לחכות לקץ העולם או להתפלל לחיי העולם הבא, ההמון החל לבקש את הגאולה 'כאן ועכשיו'. בראשונה אנשים רבים כל כך יכלו לנסוע למחוזות רחוקים כל כך וללמוד עליהם באופן בלתי אמצעי. כך למשל תאר זאת גיבר מנווין, אחד מהכרוניקאים של ראשית המאה ה־12:

אז יכולת לראות [דברים] משונים ואפילו מצחיקים. אנשים עניים, למשל, קשרו את הבקר לכרכרות דורגלגליות חמושות, כאילו היו סוסים שהועמסו ברכושם הדל יחד עם ילדיהם הקטנים בכרכרה. הילדים הקטנים, בכל פעם שהגיעו לטירה או לעיר, שאלו האם זוהי ירושלים שאליה מועדות פניהם.‏¹⁶

גולת הכותרת של המסע חוצה היבשות הייתה, כמובן, ירושלים ואתרי הקודש הפזורים בה ובסביבותיה. ירושלים לבדה זכתה לאיך־ספור תיאורים מפורטים. יוהנס מווירצבורג, שביקר בעיר הקדושה בסביבות שנת 1170, כתב:

הקדשתי תשומת לב מיוחדת לעיר הקדושה, ירושלים, כדי לתאר בפירוט את כל העובדות על אודותיה [...] אם אינך [...] עתיד לראות אותה בעצמך, אהבתך אליה ואל קדושתה תגבר על־ידי הקריאה בחיבור זה.‏¹⁷

נחום גוטמן. בארץ לובנגולו

מלך זולו (רמת־גן: מסדה, 1969) עם' 19-23.

[13]

נחום גוטמן. בארץ לובנגולו

מלך זולו (רמת־גן: מסדה, 1969) עם' 19-23.

[14]

העובדה שהים הכספי מוקף כולו ביבשה הייתה ידועה להרודוטוס (במאה החמישית לפנה"ס), אך דווקא דעותיהם המנוגדות של פליניוס וסטראבו (בני המאה הראשונה לספירה) נקלטו בתודעה, ודבריהם מצאו הד גם אצל מחברים מימי הביניים באירופה. אחד מאלה היה איזידור מסביליב, בן המאה השביעית, המזכר בדברי וילם. חיבוריו של איזידור סיכמו את הידע שהיה זמין בימיו באירופה, ועד המאה ה־13 הוא נחשב לסמכות בעניינים גיאוגרפיים. מופיע בהרחבה אצל: דן

גולדנברג. מונגוליה מני'גיס חאן עד מרקו פולו (תל אביב: מפה, 2005). עם' 86-87.

[15]

אביעד קליינברג. הנצרות מראשיתה ועד הרפורמציה (תל אביב: משרד הביטחון, ההוצאה לאור, 1995). עם' 66.

[16]

אביב: משרד הביטחון, ההוצאה לאור, 1995). עם' 66.

[17]

 Bernard Hamilton. "The impact of the crusades on western geographical knowledge". in: Rosamund Allen (ed.). *Eastward Bound – Travel and travelers, 1050 – 1550* (Manchester: Manchester University Press, 2004). p. 17.

43 / 40

התיאורים הכתובים הרבים שהותירו אחריהם הצליינים נקראו על־ידי הנוצרים שנותרו מאחור וביקשו

לקחת חלק בעבודת האל ובחזויית המפגש עם ארץ הקודש. כמובנים רבים היו אלה ספרי מסע לכל דבר,

על כל מרכיביהם וסממניהם, שהיו פופולריים במיוחד בין המאות ה־7 ל־12, על רקע חסימת הגישה

למקומות הקדושים בארץ הקודש בעקבות הכיבוש המוסלמי.

באודולינו בן המאה ה־12 – גיבורו הבדיוני של ספרו של אומברטו אקו – ביטא בצורה משעשעת ומעוררת השראה את העירוב בין אמת לפנטזיה בתיאור התמונה הגיאוגרפית של התקופה. יחד עם חבריו ללימודים בפריז ביקש באודולינו להפיץ בכל ארצות אירופה את האגדה על ממלכתו של המלך הנוצרי מן המזרח הרחוק, הכוהן יוחנן (פרסטר ג'ון), אשר עתיד לבוא לעזרת הכנסייה הנוצרית בשעתה הקשה ולטייע לה במלחמתה במוסלמים. באודולינו ביקש לכתוב מכתב בשמו של המלך האגדי במטרה לשכנע את קיסר גרמניה, פרידריך ברברוסה, שמדובר בממלכה אמיתית. יחד עם חבריו הוא שוקד על בריאת הממלכה הדמיונית ואכלוסה בפריטים רבי־צבע:

‘כעת תנו לי רעיונות לאכלוס הממלכה’, אמר באודולינו. ‘חייבים לחיות שם פילים, גמלים ח־דבשתיים, גמלים דודבשתיים, סוסי יאור, פנתרים, ערודים, אריות לבנים ואדומים, צרצרים אילמים, גריפונים, נמרים, מפלצות מוצצות דם של ילדים, צבועים, כל הדברים שלא רואים אצלנו אף פעם [...] אבל כאלה שכתוב עליהם בספרים על טבע הדברים והיקום...’
‘קנטאורים, אנשים בעלי קרניים, שעירים, סטירים, פיגמים, אנשים בעלי ראש כלב, ענקים בגובה ארבעים אמה, אנשים בעלי עין אחת’, הציע קיוט.

‘יפה, יפה, תכתוב, עבדול, תכתוב את זה’, אמר באודולינו.‏¹⁸

[18]

אומברטו אקו (תרגמה: מרים שוסטרמן־פדובאנו). באודולינו (תל אביב: כורת, 2005).

עמ' 137.

כמו באודולינו, נראה שגם נחום גוטמן נטה להעדיף את המציאות הבדויה על זו האמיתית. כמו

הגריפונים והגמלים הדר־דבשתיים של באודולינו, כך גם ספרו של גוטמן מאוכלס במפגשים מסעירים

עם אריות ונמרים, בניגוד גמור להצהרה המציאותית, היובשנית, שמושמעת בראשית העלילה מפיו של שכנו לאונייה תושב היבשת. עם התקרבותם לחופי קיפטאון, כתב גוטמן:

[19]

נחום גוטמן. בארץ לובנגולו

מלך זולו (רמת גן: מסדה, 1969) עם' 14.

[20]

נחום גוטמן. בארץ לובנגולו

מלך זולו (רמת גן: מסדה, 1969) עם' 14.

[21]

נחום גוטמן. בארץ לובנגולו

מלך זולו (רמת גן: מסדה, 1969) עם' 51.

אכן, הנועזים שבנוסעים חוו חזויות ונחשפו לפרטים שלא היו יכולים ללמוד עליהם ממקורות אחרים.

כזה היה מגע המברשת המחוספס של לשון הנמר שמתאר גוטמן. באופן דומה הכיר וילם מרבורק את טעמו של הקומיס – חלב הסוסות שהמונגולים נוהגים לשתות עד עצם היום הזה. למרות חששו הגדול מטעימת המשקה הלא מוכר, עד כדי הזעה 'מרוב פחד והפתעה', תיאר וילם לקוראיו את טעמו:

1

גנרל סמאטס

קולטת מכתב: הגנרל סמאטס ימאח לכתובת לרבות דקות
 ביום... זכור.

~~חכמת למכתב זה בקר באם ימאח ויבא כי תהי בקר
 משיחתו לאלה הקרה.~~

אני מלאך אידיעות, תסיפת שיה לטריג אלוין.

- קולטת הימנה מולת הקנה.
 - ~~אני יוצא קולטת הימנה~~ - תיכנס יום עתם טק" אולא - כי גר
 און אפיה וולת יום אולא. הקנה א"י, גנרל סמאטס. הימנה
 קולטת ארביט וולת אולא קולטת א"י, אולא וולת א"י ארביט אולא
 קולטת אולא וולת א"י - הימנה א"י, אולא וולת א"י ארביט אולא
 קולטת אולא וולת א"י - הימנה א"י, אולא וולת א"י ארביט אולא

~~הקנה א"י, אולא וולת א"י ארביט אולא~~

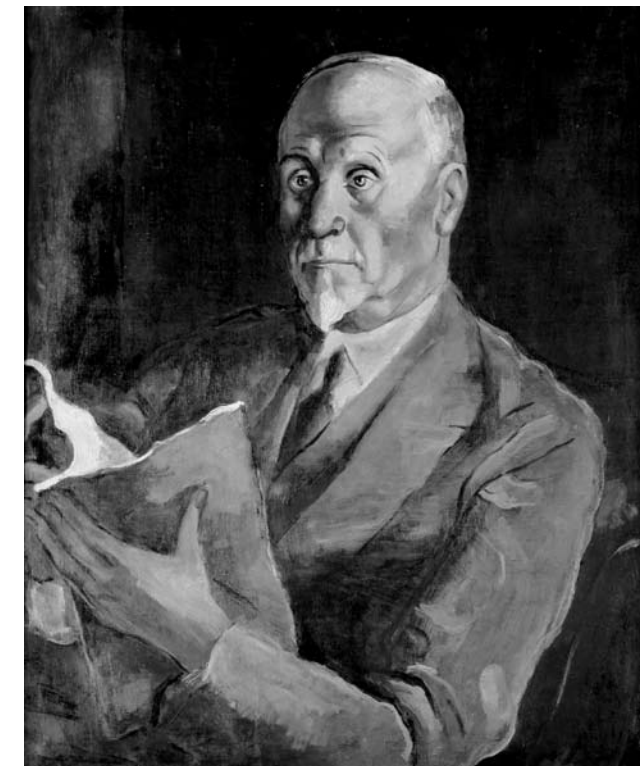
אני יוצא קולטת הימנה

[...]

הביקור אצל הגנרל סמאטס

קטעים מתוך כתב יד שלא פורסם

נחום גוטמן



נחום גוטמן, דיוקן הגנרל סמאטס, 1934, שמן על בד (אוסף מוזיאון תל אביב)

הכי רחוק שאפשר (או לא): הלקח הציוני של "בארץ לובנגולו מלך זולו"

איתן בריוסף



נחום גוטמן, איור לפרק "אחר מעשה האוצר", מתוך בארץ לובנגולו מלך זולו, 1939

א. בקו 5 לאפריקה

בשנת 2004 יצא בנק הפועלים במסע פרסום לעידוד הקריאה שכותרתו "תקרא - תצליח". באחד מתשדירי הטלוויזיה שהופקו לצורך הקמפיין, נראה העיתונאי יאיר לפיד כשהוא אוחז בספר בארץ לובנגולו מלך זולו ומקריא ממנו קטעים באוזניה של ילדה חייכנית. התשדיר, שצולם על רקע תפאורת ג'ונגל שהוקמה באולפן, מסתיים בהצהרתו של לפיד, כי ספרו של נחום גוטמן לימד אותו ש"אם אתה רוצה משהו תחפש אותו הכי רחוק שאפשר".

מה היה גוטמן חושב על מסע הפרסום הזה? כשנענה להצעתו של יצחק יציב, עורך המוסף לילדים של דבר, לשלוח לעיתון מכתבים מאוירים מדרום אפריקה - גוטמן נשלח על ידי עיריית תל אביב כדי לצייר את דיוקנו של הגנרל יאן סמאטס, שהפך לגיבור ציוני הודות לתפקיד שמילא בגיבושה של הצהרת בלפור - הוא ודאי לא שיער שמכתביו המאוירים יהפכו יום אחד לקלאסיקה ישראלית (ובוודאי לא תיאר לעצמו שבנק מסחרי יבקש לרתום את יצירתו כדי לעודד הישגיות בקרב זאטוטי ישראל). אבל אין ספק שהפופולריות העצומה של לובנגולו - שבעים שנה לאחר שיצא לאור ב-1939 הספר עדיין נמכר בהתמדה - מוכיחה, כי לפיד לא לגמרי טעה כשהצביע על קסמו האסקפיסטי של הספר, שאכן נשא את קוראיו "הכי רחוק שאפשר". בעידן של ספרות ילדים מגויסת, ששמה לה למטרה להנך את הדור הצעיר לבנות את הארץ ולהיבנות בה, לובנגולו בלט מיד באופיו השונה, המשחרר, הקוסמופוליטי. "פעם חלמתי והנה אני באפריקה", כתב גוטמן בפתח הספר: "עורך ציד על פילים פראים, אריות, קרנפים, תוכיים. הקיצותי וליבי דפק בחזקה: הלא אני יכול לנסוע לשם ממש!..."

הספר הוכיח לא רק שמותר לחלום על מחוות נידחים ואקזוטיים, אלא שהחלום עשוי להתממש, ואף בקלות יחסית: ולראיה, גוטמן אורז את חפציו, מתיישב "במכונית האדומה מספר 5" המביאה אותו עד קצה רחוב אלנבי, שם הוא עולה על הרכבת היוצאת לנמל חיפה שממנו "אפשר להגיע לכל מקום שבעולם".

המסע הנינוח הזה, הרצוף, מחדר השינה של דירתך אל כל נקודה ברחבי תבל, מסמל את מורכבותה של ההרפתקה האפריקאית

אצל גוטמן. מצד אחד, ארץ לובנגולו מלך זולו מוצגת כאן כמחוז כיסופים פלאי שנופיו הגיאוגרפיים, התרבותיים, והאנושיים שונים לגמרי מאלו של ארץ-ישראל. גוטמן, ששומע משכנו ברכבת הדוהרת מקייפטאון לקרוגר-פארק כי "רק בספרים תמצא עוד את אפריקה הישנה - ארץ הפילים והאריות", נחוש בדעתו להוכיח לקוראיו כי 'אפריקה הישנה' טרם נעלמה מן העולם (על-אף שבכך הוא מאשר, למרבה האירוניה, את דבריו של השכן: הרי גם ארץ זולו של לובנגולו קיימת למעשה 'רק בספרים' - במקרה זה, בספרו של גוטמן). המפגש עם חיות הפרא, הרפתקאות הציד, ובעיקר סיפור האוצר על גלגליו השונים - כל אלו סיפקו לילדי ישראל הזדמנות נדירה להימלט משגרת היומיום של המפעל הציוני. הקול כאן הוא אמנם קולו של גוטמן, אותו 'יליד' ארץ-ישראלי מובהק, ומוכן שגם הידיים הם ידיו של המאייר האהוב, אבל הפנורמה העלילתית כאילו נשאלה מספרי הרפתקה מתורגמים, כמו מכרות המלך שלמה של הנרי ריידר הגארד, או אפילו טרון של אדוארד רייס בורו. מצד אחר, חשוב להדגיש, כי האקזוטיקה הזו היא רק פן אחד של הסיפור. ילדים שגדלו על לובנגולו למדו שהעולם עגול ופתוח, כמו נמצא מעבר לפינה: הושט היד וגע בו, וכך, את מקומה של דיכטומיה מוחלטת בין 'כאן' ל'שם', בין הארץ ובין חוץ לארץ, תופסת אצל גוטמן גיאוגרפיה מדומיינת הרואה בחו"ל מעין שלוחה, הרחבה, של המקום הארץ-ישראלי. הקורא מפליג עם גוטמן 'הכי רחוק שאפשר' רק כדי למצוא את עצמו קרוב מאוד הביתה, אם לא בבית ממש.

ב. יהודי נודד

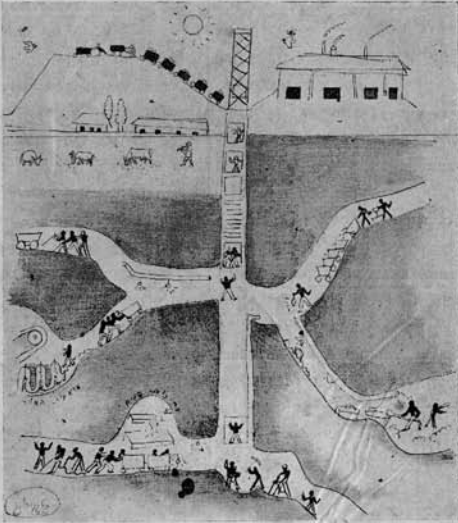
השניות הזו, שבה אפריקה היא סמל לאחרות גזעית וגיאוגרפית אבל גם לדמיון ולקרבה, באה לידי ביטוי ביחסים המורכבים בין נסיבות נסיעתו של גוטמן לאפריקה, בין הטקסטים שהתפרסמו במוסף לילדים של דבר מדצמבר 1934 ועד יוני 1936, לבין גרסתו הסופית של בארץ לובנגולו מלך זולו. יש, למשל, פער מטריד בין העובדה שגוטמן קיים במהלך נסיעתו קשרים הדוקים עם חברי הקהילה היהודית בקייפטאון וביהנסבורג (שם

<div></div>	<div>מכרות הזהב באפריקה</div>
<div>פיצוד מוצאים את הזהב</div>	
<div></div>	<div></div>
<p>שפסיון די קצאו ומוצאים באפריקה הרבה זהב. כך אפסיון וקב הנאמי. פסו השומר השחור-של בית הפילון הביטוני קנד - די אין לצאא חמיטית זקב קצקקים וקנרים בין האקנונים. לואת יש מכרות, מכרות וקב. נקסטי, נקסטי עד שראיתי הרים גבוהים של חול זקב וקנלות רחני סקוולקבות עליהן כחם חספס. החיל נקחב הנה. הקבירו לי. הוא פסקת ס א ק נ י מ ש ל ס נ ו כ די לוחיא סקן את הוקב. טיפון ראינו גם את סטטניה, וגם סחח ל מ ל י ת. ולא יותר. סקביב - קדות תרושים, קרות אקרות רושת קשתי. גצר קסלי. ולא יותר.</p>	<p>הפכיל נרגרי וקב. סוקנים את האקנים - ומסרישים מן החיל את הוקב. ססקרת ססקרבת של שקת של הרבת שפרות קילוקטריים. נקשניה היא ככה וקמה קומות שקט, שקט ורנקה. השיער סקחור של בית הפילון שלי - קנדי. אין מוצאים כיום וקב: וכדי להי- ציאו נחוצה עבונה לבח וקשה. הכרוכה כקנת נקשות.</p>
<p>פילי הקטן לא נולד בהדו אף לא באפריקה כמו אחיו הגדולים. אני אגלה לכם (פי סוד הוא) הוא נולד בבית הששת לפילימס.</p>	<p>יש לו שני זכוכית ואן רכה ונקטמו ארץ כמו אצבעה של אקא. את ונבו היטב הזקמי בטכה לכל יפל אחורנית או קדימה.</p>
<p>פילים חיים הוא לא ראה בכללי ועל זה מצטער מאד הוא. אך אני הבטחתי לוי קששנינו נגדל לקחתו בטפינה אל הדוי.</p>	<p>שם יפגש את אחיו ויגיד בלי בשת: ישלום לכם אחי הגדולים! אך סוקדת אני שבבית החולשת שקחו לקמדו את שפת הפילים.</p>
<p>נאה גורדנרג</p>	

נחום גוטמן, הפרק "מכרות הזהב באפריקה", המוסף לילדים של עתון **דבר**, 22 בפברואר 1935 (פרק שלא נכלל בספר)

מכרות הזהב באפריקה

פיצוד מוצאים את הזהב



שפסיון די קצאו ומוצאים באפריקה הרבה זהב. כך אפסיון וקב הנאמי. פסו השומר השחור-של בית הפילון הביטוני קנד - די אין לצאא חמיטית זקב קצקקים וקנרים בין האקנונים. לואת יש מכרות, מכרות וקב. נקסטי, נקסטי עד שראיתי הרים גבוהים של חול זקב וקנלות רחני סקוולקבות עליהן כחם חספס. החיל נקחב הנה. הקבירו לי. הוא פסקת ס א ק נ י מ ש ל ס נ ו כ די לוחיא סקן את הוקב. טיפון ראינו גם את סטטניה, וגם סחח ל מ ל י ת. ולא יותר. סקביב - קדות תרושים, קרות אקרות רושת קשתי. גצר קסלי. ולא יותר.

הפכיל נרגרי וקב. סוקנים את האקנים - ומסרישים מן החיל את הוקב. ססקרת ססקרבת של שקת של הרבת שפרות קילוקטריים. נקשניה היא ככה וקמה קומות שקט, שקט ורנקה.



פילי הקטן לא נולד בהדו

אף לא באפריקה כמו אחיו הגדולים

אני אגלה לכם (פי סוד הוא)

הוא נולד בבית הששת לפילימס.

יש לו שני זכוכית ואן רכה

ונקטמו ארץ כמו אצבעה של אקא.

את ונבו היטב הזקמי בטכה

לכל יפל אחורנית או קדימה.

פילים חיים הוא לא ראה בכללי

ועל זה מצטער מאד הוא.

אך אני הבטחתי לוי קששנינו נגדל

לקחתו בטפינה אל הדוי.

שם יפגש את אחיו ויגיד בלי בשת:

ישלום לכם אחי הגדולים!

אך סוקדת אני שבבית החולשת

שקחו לקמדו את שפת הפילים.

ואל הכושי אומלימו, שכבר כילו את זמנם וכספם בשלושה ניסיונות סרק למצוא את המטמון. בפעם הזאת, הרביעית והאחרונה, הם נחושים בדעתם לאתר סוף סוף את לימבוהו, שהיה פעם שומר ראשו של לובנגולו, ולכן ידע לכוון אותם אל הזהב.

אך

הראשון שמבין כי המסע חסר תוחלת. מול חלומו הראשון, על הציד באפריקה, אפשר להציב את החלום המוזר שחולם גוטמן במהלך החיפוש אחר לימבוהו. גם החלום הזה מתאר מפגש עם חיות פרא, אך במקרה הזה גוטמן איננו צד אותן

אלא מאוין להן, ושומע ש"דבר האוצר הוא גם משל". גוטמן מפנים, לפני כולם, את מה שחבריו למסע יבינו רק מאוחר יותר: "מיסטר וויליאמס ואומלימו יכלו לחרוש, לזרוע ולקצור ולא ללכת אחרי אוצרות שאחרים אספום ואז לא היה כל הרעש הזה". ואמנם, המסע נכשל כשלימבוהו

מתגלה לבסוף, ומתברר כי הוא זקן וחולה מכדי לסייע בחיפושים. הכושיית שמביאה את החבורה אליו מסבירה כי "כמה פעמים אמר ללכת לפתוח את האוצר ולהוציא את ארגוי הנחושת, עד אשר זקן ואמר, 'לא חשוב האוצר'. כי ציידים טובים אנו

ושרות התירס נותנים לנו את יבולם בשפע ואיש אינו מקנא בחברו". הלקח הזה, שבו מהדהדים דבריו של האריה בחלומו של גוטמן כי עדיף "לחרוש, לזרוע, ולקצור", הוא כמובן לקח ציוני טיפוסי (והעובדה שהוא מוזהה כאן עם בני שבטו השחורים של לימבוהו ולא עם מר וויליאמס הבורי מוסיפה עוד רובד מורכב לשאלת הקרבה בין הבורים לבין הציונים). על-אף שהוא מתרחש באפריקה, "הכי רחוק שאפשר", המסע אחר אוצרו של לובנגולו מזכיר לקוראים העבריים את חשיבותן של עבודת הכפיים, של הקרבה לאדמה ושל הנאמנות לקולקטיב. ולא רק לקוראים הצעירים. המסע בעקבות האוצר אמנם מסתיים בלא-כלום, אבל גם גוטמן עצמו מגיע למסקנה כי המולדת היא בעצם האוצר האמיתי. אין פלא שמיד לאחר "הדבריים הללו החלטתי לעזוב את אפריקה ולשוב הביתה, לארץ־ישראל".

ד. **דבר לילדים וביותה של ההרפתקה האפריקאית**

ההחלטה לשוב ארצה קיבלה משמעות מיוחדת כשהטקסט פורסם בראשונה בדבר לילדים. הפרק האחרון בסיפור האוצר הופיע בשבועון ב־1936.4.16; באותו שבוע פרץ המרד הערבי, ודפי **דבר לילדים** התמלאו בהמשך בדיווחים על מעשי רצח והתנכלויות. סיפור חזרתו של גוטמן לארץ שפורסם בשני חלקים, ב־11.6 וב־18.6, נפתח בהחלטתו לשוב הביתה, קיבל אפוא ממד נוסף של החיפות פטריוטית. האיור, שבו נראה גוטמן צועד קדימה (הכיתוב מדגיש כי ליבו נושא אותו בחזרה אל ארץ־ישראל) הודפס בגיליון מיד לאחר מאמר העוסק במעשי הרצח שאירעו כמה שבועות קודם לכן בירושלים. המסר ברור: ההרפתקה האמיתית היא הקרב על הבית.

בניגוד לסיפור הפלגתו לאפריקה, חזרתו של גוטמן ארצה אינה חפה ממשברים. האונייה עולה על שרטון ליד פורט סודן; "פניה נתמעכו כמו מסיכה לאחר פורים", כותב גוטמן, נאמן לטון הקרנבלי של הסיפור, המדגיש שוב ושוב את רעיון ההתחפשות וההתחזות. למרבה המזל, לפתע פתאום מגיחה סירת מפרש "ועליה מתנוסס דגל תכלת לבן". זוהי סירת 'הפועל' שעליה מפקד כתיאול יפה, גיסו של גוטמן: "נפליג, אח חביב, ישר לתל אביב", מבשר לו כתיאול. צירוף המקרים הזה שב וממחיש את מחיקת הגבולות בין 'כאן' ל'שם'. גוטמן הגיע הביתה הרבה לפני שסירת המפרש נחתה בתל אביב והובילה אותו אל האוטו האדום מספר 5.

גם בטרם פרוץ המאורעות, המכתבים מאפריקה קיימו דיאלוג מורכב עם הטקסטים שהופיעו לצידם בדבר לילדים.⁵ הפרק הראשון של סיפור האוצר, שהשתרע לאורך ארבעה טורים וחצי, הודפס רק על שני שלישים מהעמוד; ארבעה טורים וחצי, סיפור עלייתם ארצה של ילדי 'עליית הנוער' שנמלטו מגרמניה,⁶ "נלמדם עבודה ומלאכה. נכשירים לחיים-לחיי האומה המחודשים הנוצרים פה. נקרבם באהבה ונחנכם עד היותם חלוצים בוגרים ומוכנים לדרכם ותפקידם - דרך החיים בארץ־ישראל". הכותב (המזדהה רק בשם "גל") מתאר את מסעם של הילדים מחיפה אל תחנת הרכבת בתל אביב - בדיוק המסלול ההפוך לזה שעשה גוטמן בפתח סיפורו. שני הקטעים מסתיימים בראש העמוד, ומתחת להם מודפס שיר בשם "טרקטור יחל"י" המהלל את תרומתו של כלי העזר החקלאי לעבודת האדמה ("זרעים להוביל/ ולזרוע בגילי").

52 / 55

הפרק האחרון בסיפור האוצר הופיע בשבועון ב־1936.4.16; באותו שבוע פרץ המרד הערבי, ודפי **דבר לילדים** התמלאו בהמשך בדיווחים על מעשי רצח והתנכלויות. סיפור חזרתו של גוטמן לארץ שפורסם בשני חלקים, ב־11.6 וב־18.6, נפתח בהחלטתו לשוב הביתה, קיבל אפוא ממד נוסף של החיפות פטריוטית. האיור, שבו נראה גוטמן צועד קדימה (הכיתוב מדגיש כי ליבו נושא אותו בחזרה אל ארץ־ישראל) הודפס בגיליון מיד לאחר מאמר העוסק במעשי הרצח שאירעו כמה שבועות קודם לכן בירושלים. המסר ברור: ההרפתקה האמיתית היא הקרב על הבית.

בניגוד לסיפור הפלגתו לאפריקה, חזרתו של גוטמן ארצה אינה חפה ממשברים. האונייה עולה על שרטון ליד פורט סודן; "פניה נתמעכו כמו מסיכה לאחר פורים", כותב גוטמן, נאמן לטון הקרנבלי של הסיפור, המדגיש שוב ושוב את רעיון ההתחפשות וההתחזות. למרבה המזל, לפתע פתאום מגיחה סירת מפרש "ועליה מתנוסס דגל תכלת לבן". זוהי סירת 'הפועל' שעליה מפקד כתיאול יפה, גיסו של גוטמן: "נפליג, אח חביב, ישר לתל אביב", מבשר לו כתיאול. צירוף המקרים הזה שב וממחיש את מחיקת הגבולות בין 'כאן' ל'שם'. גוטמן הגיע הביתה הרבה לפני שסירת המפרש נחתה בתל אביב והובילה אותו אל האוטו האדום מספר 5.

גם בטרם פרוץ המאורעות, המכתבים מאפריקה קיימו דיאלוג מורכב עם הטקסטים שהופיעו לצידם בדבר לילדים.⁵ הפרק הראשון של סיפור האוצר, שהשתרע לאורך ארבעה טורים וחצי, הודפס רק על שני שלישים מהעמוד; ארבעה טורים וחצי, סיפור עלייתם ארצה של ילדי 'עליית הנוער' שנמלטו מגרמניה,⁶ "נלמדם עבודה ומלאכה. נכשירים לחיים-לחיי האומה המחודשים הנוצרים פה. נקרבם באהבה ונחנכם עד היותם חלוצים בוגרים ומוכנים לדרכם ותפקידם - דרך החיים בארץ־ישראל". הכותב (המזדהה רק בשם "גל") מתאר את מסעם של הילדים מחיפה אל תחנת הרכבת בתל אביב - בדיוק המסלול ההפוך לזה שעשה גוטמן בפתח סיפורו. שני הקטעים מסתיימים בראש העמוד, ומתחת להם מודפס שיר בשם "טרקטור יחל"י" המהלל את תרומתו של כלי העזר החקלאי לעבודת האדמה ("זרעים להוביל/ ולזרוע בגילי").

^[5] המכתב הראשון של גוטמן פורסם בגיליון חנוכה של המוסף לילדים של דבר (דצמבר 1934), ומכתבים דומים פורסמו כמעט מדי חודש, לאורך יותר משנה. כשנה וחצי לאחר פרסום המכתב הראשון הפך המוסף לילדים לשבועון דבר לילדים.

^[6] בחוברת הראשונה, מיום ד' אדר תרצ"ו (1936.2.27), החל להתפרסם החלק השני בסדרת המכתבים: לא עוד רשמי נוף וציוד, אלא תיאור מסע לגילוי אוצרו האגדי של לובנגולו מלך זולו. היה אפוא קשר מובלע בין השינוי בשמו של העיתון ובפורמט הופעתו לבין שינוי המהלך בכתיבתו של גוטמן, שעבר מכתובת אפיוודות אל נרטיב עלילתי.

^[7] התיצוב הגרפי של הכותרת "אלי חוף", המופיעה בצמידות לכותרת סיפורו של גוטמן ("אוצר מלך לובנגולו מלך זולו עם המטבולו בהרי בולויה"), מעצים את ההקבלה בין שני הטקסטים.

^[8] ראה איור בעמ' 55

הטקסט המגויס העוטף את לובנגולו מכל

צדדיו מהווה תזכורת תמידית לקוראיו הצעירים

של העיתון, שאף הם יגדלו יום אחד להיות 'חלוצים בוגרים ומוכנים לדרכם'. מתח ממשי שורר, למראית עין לפחות, בין סיפורם של הפליטים היהודיים לבין ההרפתקה האפריקאית של גוטמן, המספקת עונג לקוראים, דווקא משום שהיא מרחיקה אותם ממציאות החיים התובענית בארץ־ישראל. אולם מה שמצטייר במבט ראשון כקריאת תיגר על הנרטיב הציוני מתגלה בסופו של דבר כסוג של התחזות, מסיכת פורים - במיוחד אם נזכרים בלִקח הציוני של הסיפור (שנרמזו כבר בפרק הראשון, כשאשתו של מר וויליאמס שואלת, "אם תלך לחפש את האוצר מי יחרוש את השדות? ומי יזרע? וצאנך? ובקרך?"). יותר משהטקסט של גוטמן מערער על הטור המופיע לצידו, הוא מקיים אתו יחסים סבוכים של פרשנות, הדדיות ושיתוף ("איש אינו מקנא בחברו", כפי שאמרה האישה הכושית).

עם זאת, כדי להסיר את המסיכה מעל סיפורו של לובנגולו ולחשוף אותו כטקסט ארץ־ישראלי, אין צורך להשוות אותו דווקא אל אותם טקסטים ציוניים מפורשים: טרנספורמציה דומה מתרחשת

גם כשההרפתקה האפריקאית של גוטמן ניצבת בצמוד לשירי ילדים תמימים. אחד המכתבים מאפריקה, המתאר ביקור במכרות הזהב מתחת לאדמה,⁷ פורסם במוסף לילדים של **דבר** לצד שני שירים: "פילי הקטן", מאת לאה גולדברג, המתאר פיל ש"לא נולד בהודו, אף לא באפריקה כמו אחיו הגדולים", אלא "בבית־חרושת לפילים"; ואילו ב"הם הצטננו", מספרת אנדה עמיר כיצד "כושי, דובון, שפן, בובה/ ירדו מעל האצטבה" ויצאו לטייל בגשם. בשני המקרים, האובייקט האקזוטי - הפיל והכושי (בן־דמותו של אותו 'פועל שחור' המתואר בטור הסמוך, במאמרו של גוטמן) - מוגש לקוראים הצעירים בגרסה ממוזערת ומבויתת. אבל גם הטקסט של גוטמן הרי עובר תהליך דומה של ביות ומועור. המלך האפריקאי לובנגולה הופך לרודן בשם לובנגולו ששמו נישא בפי ילדי ישראל, הפילון הלבן מדומיין בצעדת פורים בתל אביב, והגינגל הפראי הופך לזירה שמיישימים בה פנטזיות ציוניות ומפיקים בה לקחים ציוניים.

ה. אוצרות ארץ־ישראלים

ב־1969 כתב גוטמן 'נאום' מיוחד לרגל ההוצאה החדשה (ובדיעבד גם האחרונה) של **בֶּאֱרֶץ לובנגולו מלך זולו**; הטקסט, שהעתק שלו שמור היום בארכיון **גנוים** בבית־הסופר בתל אביב, שב ומפגיש את שלישיית הגברים הלבנים:

והנה עתה, כשעומד אני להדפיס מהדורה חדשה לספר זה - קרה מאורע שאיני יכול שלא לספרו לקוראי הספר הזה. למה להרבות מילים, הסתכלו בציור: העץ הזה הוא עץ חרוב שאני עצמי העברתי אותו מעציץ ונטעתיו בחצר הבית שלי. ראו מה גודלו כיום. בצל עץ זה יושבים עמי שני ידידי, ידידי האנגלי והצייד מאמריקה. הזדקנו אמנם כולנו, אך העיניים - אותן עיניים ואותם נצנוצים כפי שהיו. תראה, אמר ידידי האנגלי, כשכתבת לפני [כך וכך] שנים כי כולנו נלך מאפריקה ורק אומלימו יישאר בה - איך זה צייר צעיר מארץ־ישראל מעז להתנבא כך בשעה שכל אפריקה הייתה של הבריטים ועמים אחרים?

גוטמן, כהרגלו, נבוך למשמע השאלה: "איני יודע אם מרוב חוכמה עשיתי כך, או, תסלחו לי, מטיפשות", הוא משיב. אולם חברו האמריקאי מזדרז להסביר, "נחום לא התנבא 'ולא בטיח' [...], פשוט כל אדם שייך למקומו". האנדקוטה או, אם לדייק, החלום בהקיץ - (הרי אין שום סימוכין לקיומם של שני החברים, וממילא גם לא לביקורם בישראל) - מחזירה אותנו אל יכולתו הנפלאה של גוטמן לנבא תחת עץ העבדים את בואו של העידן הפוסט־קולוניאלי. אמת, המציאות בוימבבווה, היא רודזיה, היא ארצו של המלך לובנגולה, לא תמיד נענתה לאופטימיות העולצת של גוטמן; אבל בעוד שאפריקה מדומיינת כאן כיבשת חופשית, הסצנה הזו, שבה שבים ומתאחדים שלושת החברים (ללא אומגבא), כאילו מחיה מחדש את טראומת ההיסטוריה האפריקאית, והפעם ברחוב אחד העם בתל אביב, שבו עץ חרוב צעיר יכול לגלם את תפקידו של עץ

הבאובב. כמו נסים אלוני, שתיאר במחזהו **הנסיכה האמריקאית** (1963) את פלשתינה כ'ארץ קטנה באפריקה המשתחררת' ("קנאים מאוד. הרבה פולקלור"), גם גוטמן נפרד מקוראיו בתזכורת שאפריקה, מהרבה בחינות, היא כאן.

ואמנם, אם **לובנגולו** מגלה את הלקח הציוני דווקא ב'יבשת השחורה', ספריו הבאים של גוטמן הסיטו את העלילה האפריקאית אל ארץ־ישראל. מסעות בעקבות אוצרות מופיעים ברבות מיצירותיו: לא ברור מה מכילים הארגזים בספר **החופש הגדול או תעלומת הארגזים** (1946), אבל ברור כי "אלמלא הם - היה היישוב נמחה". גם אוצר מטבעות הזהב בספר **שביל קליפות התפוזים** (1958) אמור להציל את היישוב מכליה. **בשתי אַבנים שהן אחת** לא מדובר באוצר כספי, אלא בחציה השני של אבן עתיקה, שעליה "חקוק בכתב עברי עתיק שקדם ליציאת מצרים - סיפור מלחמת דויד וגולית"; האוצר הזה יושיע את היישוב הודות לעדות ארכיאולוגית נחרצת שתוכיח, אחת ולתמיד, את זכותם של היהודים על הארץ.

57 / 54

בניגוד לחיפוש אחר זהבו של לובנגולו שמסתיים במפח נפש, בעלילות הארץ־ישראליות של גוטמן, ויהיו המקוטעות ביותר, האוצר תמיד מתגלה לבסוף: מתברר שדווקא במולדת אפשר לממש, והפעם עד תומה, את ההזיה האפריקאית שרוקמים בלילה במיטה. כשגוטמן מתאר **בשתי אבנים שהן אחת** מפגש עם חיילים צעירים בבאר־שבע בעת מלחמת השחרור, אפריקה מרחפת ללא הרף מעל לשיחה, לא רק כיוון שהחיילים שואלים את גוטמן על סיפור הנמר שליקק את פניו, אלא גם משום שגוטמן מנציח בהתלהבות את דמותם של החיילים, שאמנם מכונים 'חיות הנגב', אך למעשה הם ציידים; ההרפתקה האפריקאית הופכת למעין הקדמה לקראת ההרפתקה הציונית הגדולה. אם נסיעתו של גוטמן לצייר את דיוקנו של סמאטס בארץ זולו הפכה אותו לסופר ילדים (הנה רעיון לעוד קמפיין: "תכתוב - תצליח!"), אפריקה עצמה הפכה תחת ידיו של גוטמן למרחב מוכר ואינטימי להפליא. הכי קרוב שאפשר.



נחום גוטמן, איור לפרק "מעשה באריות", מתוך בארץ לובנגולו מלך זולו, 1939



נחום גוטמן, איור לפרק "סוף הדרך", מתוך בארץ לובנגולו מלך זולו, 1969

^[1]
^[2] הטקסט הזה, שפורסם במוסף לילדים ב־22.2.1935, מתאר חוויה מסויסת למדי, הנפתחת במעין ירידה סמלית לשאול ונמשכת במפגש עם השחורים המנוצלים: "חום ומחוק. בתי החזה של הפועלים הערומים למחצה עובדים כמו מפוחים". זו אולי הסיבה שהקטע הזה נעדר מהספר: "זה עתה נזכרתי כי שכחתי לספר על כך", מתוודה גוטמן כשהוא מודה למחברת הצירים שלו שליוותה אותו "במעמקי האדמה, ששת אלפים רגל לעומק, בין חופרי הזהב". השכחה הזו, הטראומטית, מתמזגת בספר עם תמונת הפרידה מאפריקה, המתרחשת מתחת לעץ העבדים. ההיסטוריה הטעונה של המקום מדכדכת את גוטמן; הוא מננה נחרצות את הסחר בבני אדם ("אדם צבצע עורו שחור לא היה אדם בעיניהם, כי אם חיה, בהמה"), אבל איננו מביע התנגדות כשידיו האנגלי, ש"אינו מחשב את העצבות", שולף בקבוק יין ופותח בדברי הפרידה, שבמהלכם שלושת החברים שוכחים את אומגבא (מלבד גוטמן, שזוכר ואז, בכל זאת שוכח).

צייר עברי חמוש ברובה ובמחברת ציורים

מגבעת שעם על ראשו, מקטרת מעלה עשן בפיו, ונעליים מסומרות לרגליו

אבישי איל



אבישי איל, ציור מ-1935

אבישי איל, ציור מ-1935

אבישי איל, ציור מ-1935

אבישי איל, ציור מ-1935

אבישי איל, ציור מ-1935

אבישי איל, ציור מ-1935

אבישי איל, ציור מ-1935

אבישי איל, ציור מ-1935

אבישי איל, ציור מ-1935

אבישי איל, ציור מ-1935

אבישי איל, ציור מ-1935

אבישי איל, ציור מ-1935

אבישי איל, ציור מ-1935

אבישי איל, ציור מ-1935

אבישי איל, ציור מ-1935

56 / 59

הגילוי של הספר **בארץ לובנגולו מלך זולו** אבי עם המטבולו אשר בהרי **בולויה** גרם לי אושר צרוף. הילד הצנום שהייתי, בן תשע או עשר, חולה ומרותק לבית, לבוש בחולצות ארוכות שרוולים ובמכנסיים ארוכים, רצה מאוד להיות גיבור. הילד הזה אהב מאוד תמונות, ומכיוון שלא היו אז מחשב, טלוויזיה או וידאו ולא מגוינים מצוירים, היה הילד הזה שוכב על בטנו ומדפדף בספרים. קודם כל למדתי להגיד ברצף את השם הארוך והמסובך. היה זה תרגיל מעניין בתורת ההגייה, והעמידה החוזרת באתגר של אמירתו ללא שגיאה ובקול רם, סיפקה לי הנאה ותחושה של הישג.

הצמא לתמונות גרם לי לגמוא ספרי אמנות ישנים מארון הספרים של הורי, לדפדף בכרכים האדומים של גיליונות **דבר השבוע** ולחפש ספרי הרפתקאות, אבל אך ורק מאוירים. הייתי הולך לספריית כפר ויתקין ועובר ספר אחר ספר על מדפי הילדים, בוחר את אלה המאוירים בלבד. את **לובנגולו** החלפתי כמה פעמים, עד שאימא התרצתה וקנתה לי עותק משלי.

רבות דובר בקסמו של הספר הזה עבור כמה דורות של ילדים: מאז אמצע שנות השלושים ועד לשנות השישים, היה זה ספר הרפתקאות הכתוב עברית מדוברת, עברית של צברים. להבדיל מהרבה ספרים מתורגמים שהיה צורך לתרגמם מחדש 'בראש' לעברית, ספרו של גוטמן כתוב בשפה קולחת ובחוש הומור אירוני, בעיקר כלפי עצמו. אין זה ספר חינוכי, אבל גם לא ספר הרפתקאות רגיל, אלא ספר שחלקו הראשון הוא סיפור של טיול, חלקו השני הוא סיפור בלשי עצוב וחלקו השלישי הוא פרידה וחזרה הביתה. יחד עם הקלות והאירוניה זהו ספר שמוטמעים בו גם תאוות בצע וכישלון, תיירות וקולוניאליזם, ובמרומו משתקפים בו עונייה של אפריקה וענותה.

מעל הכול זהו ספר הרפתקאות של צייר. העובדה שיש אדם בעולם הקורא לעצמו צייר באופן גלוי, ומרגיש בכך שלם עם עצמו, הייתה בעבור הילד החולמני שהייתי תגלית חשובה. כן, בארצנו הנבנית, הזקוקה כל כך לחקלאים ולחיילים, יש מקום גם לצייר. ולא סתם מקום: העובדה שהצייר הזה יוצא להרפתקה בחוץ לארץ, ועוד באפריקה, היוותה עבורי באופן אישי זריקת עידוד רצינית. השמעתם? יש עולם רחב ידיים, והציירים יוצאים באופן דחוף לצייר אותו ולשלוח את התמונות הביתה. והצייר הזה הוא גם צייד, וגם סופר וגם בלש לעת מצוא, מה עוד ניתן לבקש בעולם הפנטזיה של נער כפר שרצה להיות אמן. חמישים שנה אחרי שהתוודעתי ל**לובנגולו**, אני מסתכל על הספר משנות השלושים בעיניים של צייר פוסט־פוסט־מודרניסטי, ומתרשם מחדש מהאנרגיה החיובית השופעת ממנו. מכיוון שזה מסע באפריקה, אין זה (למעט הסוף) ספר ציוני־דיקטי, והוא משוחרר מעול המחויבות האידיאולוגית שאפיינה רבים מן האיורים שנאלץ גוטמן לספק מדי שבוע **לדבר לילדים**.

לובנגולו הוא קודם כל מסע ציד של צייר. הצייר יוצא לדרך עם בלוק ציור שכתוב עליו 'ציורים', רובה ארוך על הכתף, כובע שעם של אנגלים ומקטרת שסליל עשן ארוך מסתלסל ממנה. האיש הזה, בפרופיל, צועד צעד ענק במכנסיים קצרים, שוקיו מלופפים בפאטס, אותם גרביים ארוכים מקופלים מתחת לכרך, ורגליו נעולות בזוג נעליים מסומרות, הרוקעות באון על האדמה. לצערי הרב לא שרד בידי העותק הראשון של ימי ילדותי, השחור לבן כולו, ואני מעלעל עתה בספר שקניתי לבנותי (באמתלה שאסור למנוע מהן ספר כל כך מעצב תודעה, אך למעשה, מפני שרציתי שישוב להיות בידִי). במהדורה המהודרת של מסדה משנת 1969 נוספו לאיור המוקדם של הצייר־הצייד גם רקע כתום עז, וסדרה של שישה קווים דינמיים בפחם מעל המילים "אל אפריקה!" הדף הזה כבר מספיק להעמדת התזה על האיש הנמרץ הזה, שרואה באמנות ציד, ושיוצא לדרך בערצמה כזו ובאופטימיות שאין לה שיעור.

הדף השני הוא האנטיתזה של הראשון: שם ישן הצייר במיטתו השחורה, כלבו הקטן נם לרגליו, זוג אנפילאות מוצב יפה על השטיחון למרגלות המיטה, וכן ציור תלת־רגל, שעליו מצוירים בית וברוש, ניצב מולו. זוהי ממלכתו השנייה של הצייר, החלום, ובה דווקא הוא מצויר כזעיר בורגני מצוי. הצייר הישן חולם על אפריקה, ובחלומו הוא רואה את עצמו על גב פיל, יורה באריה מזנק ובקרנף שאנן. מתחתיו כתוב "שלום לך, תל אביב!" גוטמן, התייר־התרמילאי הראשון בספרותנו, היה גם ילד טוב תל אביב, וסיפור הרפתקאותיו הוא מסע בטוח למדיי, בורגני וקולוניאליסטי למופת.

ובכל זאת, הצייר הזה הוא גבר, המבלה בחברת גברים ללא שם ("חברי הצייד מאמריקה" ו"ידידי האנגלי"), הלבושים באותה חליפת מדים קולוניאליסטית, מעשנים מקטרת ועוברים חוויות 'גבריות'. "חברי

^[1] נחום גוטמן, איור לפרק "ספור בין שלושה שמות" מתוך אני נוסע לאפריקה, הודפס במוסף לילדים של עתון דבר, 15 במרץ 1935

הצייד מאמריקה" הוא למעשה צלם שאיננו נושא רובה מתוך עיקרון, ולאורך כל החלק הראשון הוא מתעמת עם "ידידי האנגלי", שהוא למעשה צייד מקצועי וסוחר עורות.

הצייד האנגלי: בכל זאת, קח אתך רובה.

חברי הצייד: לא. אין אני בא כרוצח אל החיות שברא אלוהים.

ידידי האנגלי: (מעשן מקטרת ושותק).

חברי הצייד: אני אינני הורג. להרוג חיות – אין זו גבורה. בימינו, אדם מסכן את

נפשו בשביל לצלם אותן. זוהי גבורה וגם מעשה טוב. כל מי שרואה את הצילומים,

נהנה מיפי החיות, כשהן חיות ממש. ומה יופי בפגרים מתים?

ידידי האנגלי: העיקר לא היופי כי אם התועלת! במקום החיות, שהן מעניינות

אותך ואינן מביאות לך תועלת – אני מחפש עורות, פרוות!

חברי הצייד: 'תועלת!' עד שאתה מחפש תועלת, אין עיניך רואות כמה יפה העולם.

ידידי האנגלי: ואני אומר: קח רובה ושים קץ.

ויכוח פילוסופי זה, שנכתב טרום מלחמת העולם השנייה, הקדים את זמנו בהתייחסותו למאבק הבלתי פתור בין שימור הסביבה לניצול המחפיר של משאבי הטבע. באפריקה, עד היום ניצחה השקפתו של "ידידי האנגלי". אולם חיבתנו הספרותית נתונה, כמובן, לצמד האמנים, הצייד מאמריקה, ה'צד' חיות במצלמתו, והצייר ה'צד' אותן כעטו. החברים הללו צדים (באמת!!) קרנף באמצעות בול עץ, ניצלים ממלתעותיו של תנין בנהר ומנמר ביבשה. בכל המפגשים עם החיות יוצאות הללו ללא פגע, כך שדם אמיתי לא נשפך. מסיבה זו אין זה ספר מלחמה או ציד של ממש, אלא הספר החינוכי שיצחק יציב, עורך **דבר לילדים** (שיום את כתיבתו) עומד מאחוריו.

אולם, לא ניתן לקרוא היום את הספר ללא המבט המפוכח המתבונן בטקסט ובדימויים ממרחק הזמן: הספר מאכלס גם אפריקאים הנקראים 'כושים', הלובשים שמלת רפיה סביב חלציהם, תמימים המדברים בידיים בשפה לא מובנת ומתנהגים באופן קצת ילדותי. שלא כמו לצמד החברים הציידים האנגל־רסקסים, לאפריקאים יש שמות, האחד אומגֶנְבָּדָה, השני אוּמְלִימו, ושניהם מגלמים דמות של משרת, מתורגמן ומעין גשש, המתאימים לסטריאוטיפים של ספרי אדוניס־משרתים. שתי דמויות המפתח בחיפוש האוצר האבוד הן מיסטר וויליאמס ולימבוהו. הזקן האחד, לבן, בורי, לשעבר 'חת האריות' והיום זקן אכול צער וממורמר, והשני, 'כושי', איש המפתח בחיפוש אחר האוצר. אולם, על־אף השמות שניתנו לאפריקאים ולתפקידי המפתח שלהם בעלילה, אין להם מקום כדמויות בפני עצמן. אין להן זהות, אישיות או קונפליקטים מלבד ביצוע תפקידן. היחס הקולוניאליסטי הוזה היה חלק נתון מרוח התקופה והיום, כמובן, נשמע מאוד לא תקין. דבר אחד הפתיע אותי, הקורא המבוגר: זהו ספר על גברים לבנים בוגרים, המתנהגים באופן קצת ילדותי, ומנסים להיות 'גיבורים על חיות' ולחפש אוצר אבוד. אבל מה שמוזר בסיפור הוא הזעדרן המוחלט של נשים, שלא לדבר על מיניות או, שומו שמיים, אהבה.

עובדה זו מפליאה אף יותר לנוכח העובדה שדורה גוטמן, אשת הצייר, יצאה אתו למסע הארוך לדרום אפריקה וליוותה אותו בנדודיו ביבשת, אולם איננה מופיעה כלל בטקסט של **לובנגולו**.! עובדה זו משנה לחלוטין את מבטנו על הספר: סיפור העלילה מובן עתה כסיפור שרובו דמיוני, ומה שמתחיל כטיול משפחתי סטנדרטי לכאורה, הופך להיות ספר ההרפתקאות המומצא, 'על טוהרת הגבריות', שלפנינו.

רמו לקיומה של דורה מתגלה באיור בעמוד 15 (במהדורת מסדה). כשדמותה המצוירת נראית יושבת לצד בעלה במכונית הסגורה בקרוגר פארק – פארק הספארי של דרום אפריקה. באיור נראים שלושה: נהג חייכן במדים, מקטרת מעשנת בפיו וכובע קסקט לראשו, נחום המאייר במחברתו ודורה המצביעה על משפחת אריות הרובצת על הכביש. כל מי שמכיר את איוריו של גוטמן יזהה בקלות את הפרופיל הקלאסי של דורה אשתו. האם נכנס האיור בטעות לספרי? האם ניטע בו בכוונה כדי להפיס את דעתה על שהושמטה מן העלילה? או שאולי מתוך התנצלות על כך שהספר יצא כמין שיר הלל גברי כשבמרכזו עומד האמן לבדו? למזלו של הספר ולמזלנו, סיפורם של גוטמן וחבריו רווי בהומור עצמי, בניסים ונפלאות שכולם אירוניה על חולשות גבריות, ועל החלום הגברי הנואל ליצוד ציד'. כך, למשל, מגלים שני הגברים, הצייר מארץ

61 / 58

הצייד וידידו הצייד האנגלי, שטיפסו על שני עצי קוקוס גבוהים על מנת לירות באריות שחלפו במחנה, כי הרובה נמצא בידיו של האחד והכדורים בידי חברו:

אני פותח את נרתיק הכדורים שלי ומביט אל ידידי האנגלי, והוא מחזיק את הרובה מוכן לטעון אותו ומביט אליי...

אני מביט אליו והוא מביט אליי – והאריות פוסעים להם בנחת בין שני עצי הקוקוס...

... בשקט החלקונו, ידידי האנגלי ואני, מעל עצי הקוקוס. כמה ימים לא דיברנו

בינינו. עוד עכשיו קשה לי להביט אל שני עצי הקוקוס האלה.

הגברים השלומיאליים הללו, בעזרתם הנאמנה של משרתיהם הכושים, מחמיצים את האריות כשם שאינם מצליחים לגלות את 'אוצר לובנגולו'. אבל לאורך המסע פיתחו כולם יחסי ידידות עמוקים שהתבטאו בסופו של דבר בטקס הפרידה הגברי, כולל הרמת כמה כוסיות, מתחת לעץ הבאובב.

בכל זאת, עיון מחדש בספר לכל אורכו מגלה את בת־הלוויה הכמוסה, את בת־השיח והשותפה הנאמנה של הצייר־הכותב לאורך המסע: מחברת הציורים של האמן, זו המלווה אותו לכל מקום, היא הפרסונה ה'נשית' היחידה בספר.

מחברת זו, שיצאה לדרך חדשה ונקייה, נושאת בחובה את כל הרשמים ואת כל העקבות של הרפתקאות האיש נחום. בעצם גופה טובלת המחברת מסכת של ייסורים, הנגרמים לה עקב משוגותיו: היא נחבלת, נקרעת, נתלשת, ומשוקעת בכוך, כפי שהוא מציין בהערכה:

הרבה סכנות עברו עלינו והרבה ניסיונות מרים נתנסית ודבריך תמיד דברי אמת. ברפש הביצות טיבע אותך חזיר הבר, כלה רצו לעשות בך בנות היענה, במרומי העצים כמעט כפרפר נדמית, ודפים דפים השיבך אליי הקוף. יחד עמי היית כאשר עפתי־הועפתי על־ידי הקרנף, עדה היית לפגישה הנוראה אשר ביני ובין הנמר. לידי היית כאשר רצה התנין לטרוף את ידידי, ואותך החזקתי כאשר הייתי על עץ הקוקוס מול פני האריות.

רשימת תלאות זו מגיעה לאקורד סיום הרואי עת נותרת המחברת בתחתית האונייה שעלתה על שרטון ונשברה בדרך הביתה (עוד נדברך של שלומיאליות גברית). במחווה אבירית נואשת, המתוארת לפתע בחרוזים, צולל גיבור הספר לבטן האונייה להציל את מחברתו ממעמקים:

לא קל היה הדבר. חציתי במים עד צוואר. תאי נמלא דגים ומים. צללתי פעם ופעמיים. בגבורה חיפשתיה, סוף־סוף מן המים משיתיה. כמובן, הייתה רטובה ועלובה, אך שלמה לי וחשובה.

לא לחינם רואה המחבר צורך להודות ולהקדיש לה את פרק הסיום של ספרו, שהוא כמו שיר הלל לאשת איש שהלכה עמו במדבר, בדרך לא זרועה:

חדשה ונקייה באת אליי, וכריכתך קשה והדוקה, ועתה הנה את מעוכה ומרופטת, ודפיך שהצהיבו כמעט נושרים מתוכך. מחברת ככל המחברות היית, אך מיום שחברת אליי – ידידה טובה היית לי בדרכי.

מחברת ציורים זו היא למעשה ה'עזר שכנגד' בסיפור המסעות הזה. היא כלי הציד הצמוד לגופו של האמן בכל מצב, היא השלל, ובה מגולמים כל זיכרונותיו ומעשיו. בניגוד לניסיונותיו הפתטיים לצוד ציד, גבורתו האמיתית של הצייר מתבטאת בהגנה הנחרצת שהוא מגונן על מחברת הציורים שלו, ובטיפול העמלני שהוא משקיע בשיקומה: הוא מחליק את דפיה, מקבץ ותופר אותם מחדש.

המחברת, היא אוצר לובנגולו מלך זולו. ללא הציורים שנשמרו בה, לא היה הספר בא לעולם ולא היה לו את אותו הקסם ששימר את הטעם האותנטי של המסע. המחברת היא הגברת, והיא ממש נהדרת.


^[1] תורה מייוחדת לטלי תמיר

^[2] על שהאירה את עיני לפרט ביוגרפי זה, ותרמה מידיעתה לכתוב

מכל קצווי העולם באים הנה תיירים לראות את המראה הנהדר, מראה חיות פרא בסביבתן הטבעית.

[...]

ידידי האנגלי: ואני אומר: קח רובה ושים קץ!

(נחום גוטמן, בארץ לובנגולו מלך זולו, עמ' 15, 30)

ראייה או הריגה: מחשבות על ציד ועל ציידים

עידן ירון ועמרי הרצוג

מבוא

עד כמה מנוגדות שתי הגישות העולות מחילופי הדברים בין שני הידידים? מדוע עיצב גוטמן את הצייד כצלם, ויצר מעין מיווג בין שתי הזהויות הללו? האם מדובר בשתי עמדות דיכוטומיות השוללות זו את זו, או אולי קיימים ביניהן מכנים משותפים רבי־משמעות? במאמר זה נטען כי קווי הדמיון וההמשכיות בין 'גישת הראייה' לבין 'גישת התועלת' ניכרים עד מאוד; הן ניוונות זו מזו, ואף נובעות ממקורות משותפים במבנה הנפש ובנבכי התרבות האנושית. האחת קשורה לדימוי ה'עין'; השנייה לדימוי ה'יד'. קשר אמיץ מתקיים בין הראייה לבין ההריגה, ובהתאמה בין העין לבין היד; ומערך היחסים בין שתי המערכות הללו יאפשר לקשור בין עולמו של הצייר או הצלם לבין עולמו של הצייד.

קשר עין־יד

העין נתפסת בדרך כלל כסבילה, היד - כפעילה. הדרמה הכרוכה בציד מתחילה במבט: בעוד שהעין מתמקדת באובייקט באמצעות הכוונת, היד אוחת ברובה ומפעילה את מנגנון הירייה. למראית עין, מדובר בשתי פעולות שונות ונבדלות; אבל כותבים רבים עמדו על משמעותו המורכבת של המבט כמבשר ומטרים את הפעולה המזוהה עם היד. היד עצמה משמשת ככלי, לעיתים אף קטלני; אבל בשילוב עם כלים חומריים אחרים - כדוגמת הרובה - היא מרחיבה את טווח הישגה. בהקשר זה יש לשים לב לעובדה, כי כלי נשק מכונים באנגלית arms, מכיוון שהם נתפסו ביסודם כהרחבה של הזרוע האנושית. היד המצוידת ברובה מסוגלת לתפוס מה שהעין משקפת; מבחינה זאת קו הראייה עשוי להתברר כקו ההריגה.

בספרו של נחום גוטמן בארץ לובנגולו מלך זולו מופיעות שתי גישות מנוגדות לכאורה כלפי הצייד, המיוצגות עליידי "הידיד האנגלי" מזה ועליידי "הצייד האמריקני" מזה. גישות אלה מתגלות בצורה המובהקת ביותר בחילופי הדברים הבאים:

ידידי האנגלי: בכל זאת, קח אתך רובה.

חברי הצייד: לא. אין אני בא כרוצח

אל החיות שברא אלוהים.

ידידי האנגלי: (מעשן המקטרת ושותק).

חברי הצייד: אני אינני הורג. להרוג חיות - אין

זו גבורה. בימינו, אדם מספן את נפשו בשביל

לצלם אותן. זוהי גבורה וגם מעשה טוב. כל

מי שרואה את הצילומים, נוהג מיפי החיות,

כשהן חיות ממש. ומה יופי בפגרים מתיים?

ידידי האנגלי: העיקר לא היופי, כי אם התועלת!

במקום החיות, שהן מעניינות אותך ואינן

מביאות לך תועלת - אני מחפש עורות, פרוות!

חברי הצייד: "תועלת!" עד שאתה מחפש

תועלת, אין ענין ראות כמה יפה העולם.¹

^[1] נחום גוטמן, לובנגולו מלך זולו, עמ' 30.

גוטמן עצמו מצמיד תגיות לכל אחת מגישות אלה: 'גישת הראייה', המתקשרת לנקודת מבט אסתטית, המכוונת להערכת יופיו של הטבע ולהתפעמות מהחזיונות שהוא מציע; לעומת 'גישת התועלת', המתקשרת לנקודת מבט פרגמטית המכוונת לניצולו של הטבע לצורכי האדם. הבדלי הגישות הללו מתבררים גם מחילופי הדברים הבאים על עתידו של קרנף הניצוד עליידי החבורה: "נסר את קרניו, תרתום אותו כשור לעגלתך ותהיה לך תועלת - אומר ידידי האנגלי. לא רוצה תועלת - קרא חברי הצייד - קרנף זה נועד לגן החיות".²

^[2] שם, עמ' 32.



נחום גוטמן, איור לפרק "סיפור שכולו שאלות", מתוך בארץ לובנגולו מלך זולו הודפס לראשונה במוסף לילדים של דבר, 1935

במבט חודר יותר, ההבחנה בין העין הסבילה לבין היד הפעילה מאבדת מתקפותה. היד מושווה לעיתים לעין - היא 'רואה', כשם שהעין לעיתים 'נוגעת'. כיום, המילה 'מגע' חורגת מן המישור הגופני ומורחבת אל טווח הישגם של הכלים ושל המכשירים המשמשים אותנו. העין המכפיפה לעצמה את היד אינה סבילה עוד, כפי שהדבר נתפס בדרך כלל. היא מחפשת, מגששת, בוחנת ונוקבת. היא גם נוגעת, שולטת ומפקחת. היא גם מזהמת את הרואה ואת הנראה, ואף עשויה להשחית אותם. היא עשויה אפילו להרוג.³

מרלר־פונטי מציין: "כל מה שאני רואה הוא בעיקרון בהישג ידי, או לפחות בהישג ראייתי, ומסומן על גבי המפה של 'אני יכול'". אולם, מרלר־פונטי ממשיך וקובע כי "הרֹאָה (see-er) אינו מפקיע את מה שהוא רואה; הוא רק פונה אליו באמצעות המבט, הוא פותח עצמו לעולם".⁴ הצייד עשוי לפתוח עצמו לעולם, להתבונן בעין סבילה בסביבתו; אולם מרגע שעינו מכפיפה לעצמה את היד הפעילה ומוֹרָה לה את הדרך אל המטרה, הוא יכול להשיגה, להפקיעה ואף 'לשלוח בה ידי' (קרי, להרוג).

גם ארנסט בלוך עומד על כוחה המצמית של היד, שהעין מכפיפה עצמה אליה: "אך לרצות לראות ותו לא - פירושו, עדיין, עמידה מן הצד. משמעו לקלוט את אשר מגיע אל העין ולקבלו כמו שהוא. אמנם גם המבט מסוגל לנרוד, אבל הוא אינו אוחו בְּדבר. המתבונן גרידא - שְׁקֵט, וככל שהוא מתמיד בשקט הזה, כך יכול הוא להתבונן באין מפריע, וגם מבלי להפריע. בכך נשאר הוא עם עצמו, אינו נוגע במאומה. ואילו המישוש, בכל עמימותו - תופס; ולא עוד אלא טבעו גם להזיז את מה שתפס. בכך מכפיפה העין לעצמה את היד, אותו יסוד של פעילות שבגופנו. באופן זה חורגת הראייה מעבר להתבוננות גרידא, כדי שתוכל להראות ליד התופסת את הדרך, ואף לעצבה. עשייה, התערבות, עיצוב, הופכים באור בהיר זה למשהו שונה מן ההזוה, ולא כל שכן מן ההפלגה המגושמת, כפי שקורה בעיוורון. הנה כי כן מתלווה העין אל הדרך: היא משקפת מה שהיד אינה מסוגלת כלל לתפסו".⁵

רבים מן הדימויים שלנו על הראייה ועל קרבתה למושג 'תפיסה' או 'הפקעה' חוזרים למקורות קדומים: פִּיתגוֹרְס (אמצע המאה השישית לפנה"ס), דיבר על קרינה הנובעת

^[1] ראייה או הריגה: מחשבות על ציד ועל ציידים

מן העין; אַאוּקְלִיִּדְס (תחילת המאה השלישית לפנה"ס), סבר שקרני הראייה הנובעות מן העין פוגעות בגופים שונים ו'תופסות' אותם, ואלה בלבד נראים על־ידנו.⁶ ההנחה של ראייה כמושתתת על 'תפיסה' בפועל של עצמים מצויה כמדומה בתת־ההכרה שלנו גם כיום. בארת' ציין, כי המדע מפרש את המבט, בין השאר, כמנוחים של 'קניין' - "באמצעות המבט אני נוגע, רוכש, תופס, נתפס".⁷ כך אנו 'לוכדים' מראות בעין המצלמה; 'תופסים' הבעות, תנוחות ויציבות.

הזיקה בין העין לבין היד באה לידי ביטוי בתרבויות שונות על־ידי האיקונון של 'העין ביד'. איקונון זה מרמוז על פעולת הגומלין המשולבת בין שני תפקודים אנושיים חיוניים: הראייה (העין) והעשייה (היד). יחדיו, השילוב מציג באופן ממצה ורבי־רושם את תפיסת השלמות של הקיום האנושי - 'כל־ידיעה' (omniscience) ו'כל־יכולות' (omnipotence).

קשר צילום־ציד

גוטמן פוגש את "הצייד האמריקני המפורסם, אשר עבר ברגל את כל אפריקה", בקרוגר פארק - שמורת טבע גדולה בדרום־אפריקה שבה הציֵד אסור. הוא מנהל עמו שיחה ערה, כשרגלי הצייד האמריקני מונחות באדנות גברית על השולחן ביניהם - שהרי "כל הציידים מחזיקים את רגליהם על השולחן בשעת ישיבה"⁸ - והיחסים ביניהם מתהדקים והולכים. מהר למדי התברר, כי הצייד עתיר הניסיון אינו צייד של ממש. הידיד האנגלי, איש התועלת, בו לעמיתו הצלם כשם שהוא בו לזה הצייר: "[בניגוד לציידים אמיתיים] אתם יושבים כילדי הגן ומתפעלים מכל דבר. אין עושים כלום. אחד מצלם, השני מצייר, והשלישי - לא כלום".⁹ הצייד האמריקני מתגלה אם כן כצלם; בדומה לגוטמן הצייר, גם הוא אינו נחשב כאיש מעשה.

הכלים שבהם האדם משתמש משתקפים בעצמי שלו ומבטאים היבטים מסוימים באישיותו. פעולות הגומלין המתרחשות בין האדם לבין כליו עשויות לעצב את אורח חייו, לא במוכן המיסטי או המטפורי, אלא ב'ממשות קרה ומעשית'.¹⁰ לטענת חוקר התרבות ויגוצקי, השימוש בכלים סייע לאדם להתייחס בצורה יעילה יותר לסביבתו

^[1] Lev S. Vygotsky, Mind in Society: The Development of Higher Psychological Processes. Cambridge: Harvard University Press, 1978, pp. 132-133.

^[2] מרי דגלאס, טוהר וסכנה: ניתוח של המושגים זיהום וטאבו. תל אביב: רסלינג, 2004, עמ' 146.

^[3] Michael Polanyi. Knowing and Being. Chicago: University of Chicago Press, 1969, p. 148.

^[4] Michael Polanyi, The Study of Man. Chicago: University of Chicago Press, 1959, p. 31.

^[5] Michael Polanyi. Knowing and Being. Chicago: University of Chicago Press, 1969, p. 148.

^[6] Michael Polanyi, The Study of Man. Chicago: University of Chicago Press, 1959, p. 31.

^[7] 16 סונטאג. הצילום כראי התקופת. תל אביב: עם עובד, 1998, עמ' 20.

החיצונית, אך גם השפיע מהותית על יחסים פנימיים בהכרתו.¹¹ מרי דגלס, המצטטת מקור הודי, מציינת כי "כאשר אדם משתמש בכלי, הכלי הופך לחלק ממנו, משתתף בו";¹² מיכאל פולני קובע כי "כאשר אנו לומדים להשתמש בכלי [...], אנו מפנימים אותו וגורמים לעצמנו לשכון בו";¹³ וכי "בכל עת שאנו מטמיעים כלי לגופנו והותנו עוברת שינוי כלשהו, אישיותנו מתרחבת לאורח קיום חדש".¹⁴ הצייד האמריקני מחליף אם כן את הרובה במצלמה, ובכך משנה במידת־מה את זהותו ואת אישיותו.

על חילופין מעין אלה כתבה המסאית האמריקנית סוזאן סונטאג: "הרובים עברו מטמורפוזה והיו למצלמות באותה קומדיה רצינית שהיא מסע ספארי אקולוגי [...] באפריקה המזרחית. לציידים מצלמות האסלבלאד במקום רובה וינציסטר; ובמקום להתבונן דרך הכוונת הטלסקופית לשם כיוון הרובה, הם מתבוננים דרך כוונת המצלמה לשם תיחום התמונה".¹⁵

ראוי להעיר, כי ההשוואה בין הצלם לבין הצייד מחמיאה בדרך כלל לציידים, אך הצלמים מקבלים אותה בחשדנות, אם לא מעבר לכך. צלמים מסוימים מבינים אינטואיטיבית את ההשוואה ומוכנים לבחון את היקפה ואת גבולותיה; אחרים מגלים התנגדות רגשית ראשונית, שמביאה אותם לעיתים לדחיית ההשוואה ולהרחקתה על הסף. עמדתם מתבהרת מן הדברים הבאים: "אני מסתייג מכל ניסיון למצוא הקבלה או זהות בין פעולת הצילום לבין פעולת הירי [...]... אני מודה כי קיים דמיון טכני בשיטת העבודה בשדה, ולעיתים גם בציוד עצמו, אבל בזה לדעתי מסתיים העניין. אכן, גם אני משתמש בשיטות הסוואה, באוהלי מסתור הצבועים בצבעי שדה, ברשתות הסוואה (חלקן נרכשו בחנויות ציידים בחוץ־לארץ). גם אני ממוקד בנושא (לא במטרה). קפוא ללא תנועה, עוצר נשימה וכדומה. אולם אני לוחץ בסוף על 'מתג ההפעלה' (בקיצור 'המתג' או 'הכפתור') ולא על 'ההדק'. בניגוד לצייד, אני לא לוכד ולא הורג אלא יוצר; המהות שונה בתכלית [...]. אני לא מחפש דם ואין בלִפִי תשוקה להרג. הצילום לא משמש בעבורי לביטוי יצרים כמוסים או אפלים כלשהם".¹⁶

סונטאג הצביעה על כך שהמצלמה מדומה לעיתים קרובות, במודע או שלא במודע, לרובה; פעולת הצילום מדומה לירייה. אנו מדברים

62 / 65

בהקשר זה כדבר שבשגרה על 'טעינה' (loading), 'כיוון' (aiming) ו'ירייה' (shooting).¹⁷ המונח המציין 'צילום חָתָף' (snapshot) הומצא ב־1860 על־ידי סר ג'ון הרשל (Herschel). מקור המילה בעולם הקליעה, במשמעות של 'יריית חֶתָף'. הסיבה לאימוצה אל שפת הצילום הייתה הדמיון בין כיוון ולחיצה על ההדק ברובה ציד לבין כיוון ופתיחה־הסגירה של תריסי המצלמה.¹⁸ ברגר מציין באותו עניין כי "המילה הדק (trigger), המיוחסת הן לרובה הן למצלמה, משקפת הקבלה שאינה מסתיימת במישור המְכַנֵּי הצרוף".¹⁹ כאשר מושגים אלה מיוחסים לצילום, הם מרמזים לכאורה על כך שבפעולת הצילום (taking pictures) מצוי יסוד תוקפני ואפילו אֲלִים.²⁰

מֶאֲרִי (Marey) הרחיק לכת ואימץ את המנגנון של אקדח תופי כדי ללכוד בעין המצלמה ציפורים במעופן. הוא עיצב ב־1882 רובה צילומי (Fusil Photographique – Photographic Gun) שכונן אל עבר הציפורים בדומה לרובה רגיל.²¹ הוסבר כי "ההדק עובד בדומה לזה של רובה, אך במקום להכות בפטיש הוא פועל על תריס מלבני שחלון מעגלי נוקב במרכזו".²²

למרות הדמיון הגלוי לעין בין המצלמה לבין הרובה, ראוי לשוב ולהזכיר את ההבדלים המהותיים בין הצילום לבין הציד. בעוד שהמצלמה היא 'מכשיר' (apparat) המדמה את החשיבה ומשמש לתכלית אפיסטמית (לשנות את משמעות העולם), רובה הציידים הוא 'כלי' (tool) המדמה את אברי הגוף (יד־עין), ומשמש גם לתכלית טרנספורמטיבית (לשנות את העולם).²³ רישומם של אלה על העולם שונה אם כן בתכלית: בעוד שבמקרה של הצילום אפשר להעלימו כלא היה; במקרה של הציֵד, המסתיים בהריגה, חותמו בל יימחה, שהרי הוא חודר או פולש ממשית אל האובייקט ופוגע בו בצורה בלתי הפיכה.

ההבדל בין צילום לבין ציד מתברר במובהק בסיפור על תצלום היסטורי אחד שצילם צלם האוונגרד הנועד טים גידל במינכן, בשנת 1932. גידל צילם אז את אדולף היטלר, כשישב עם כמה מידידיו בבית קפה במינכן ב־1932, טרם עלותו לשלטון. הוא ציין, כי זהו התצלום היחיד של היטלר שצולם ללא ידיעתו (ולא על־ידי הצלם הבלעדי שלו, היינריך הופמן) לפני 1933.²⁴ מה היה קורה אילו גִידֵל היה מצויד ברובה במקום במצלמה - בכלי שתכליתו טרנספורמטיבית

^[17] John Berger. "Photographs of Agony", in: Liz Wells (Ed.) The Photography Reader. London: Routledge, 2003, p. 289.

^[18] www.masoudsoheili.com/Research/z6-PegahReyhani/PegahReyhani.html, Aug 2009

^[19] John Berger. About Looking. New York: Pantheon Books, 1980, p. 43.

^[20] Mark Reinhardt, Holly Edwards and Erina Duganne (Eds.) Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain. Williamstown, MA: Williams College Museum of Art, 2007, After Plate 23.

^[21] www.acmi.net.au/AIC/fusil_photo.jpg, Aug 2009

^[22] La Nature, 22.3.1879, p. 246; blog.modernmechanix.com/mags/qf/c/PopularMechanics/10-1938/med_camera_gun.jpg, August 2009.

^[23] Vilém Flusser. Towards a Philosophy of Photography. Göttingen: European Photography, 1984, pp. 16-19, 60-61.

^[24] נחום טים גידל. נחום טים גידל: צילומים 1929–1991. תמן: המוזיאון הפתוח, 1992.

^[5] אריסטו בלוח. כתבים נבחרים.

^[6] תל אביב: ספריית הפועלים, 1987, עמ' 86.

היסטוריה והקשר לתצלום

במקום במכשיר שתכליתו אפיסטמית? כיצד היו פני ההיסטוריה עשויים להיראות? הצלם הוותיק דוד חריס מעיד, כי הָעיר לנידל לנוכח תצלום זה:

You should have shot him, not shoot him.²⁵

על אף התכלית האפיסטמית המובהקת של המכשיר הנודע כ'מצלמה', לא משתמע מכך בהכרח שמבטו של הצלם אינו פולש אל העולם ולעיתים אף משנה אותו. במובן הפשוט, פעולת הצילום היא 'טרנספורמטיבית' לפחות בכך שהיא 'משנה' את הממשות ואינה 'תופסת' אותה כפי שהיא. צלם הטבע יוסי אשכול מעיד: "אני מתבונן מן הצד בלי להפריע - איני כופה ואיני מאלץ".²⁶ עם זאת הוא מעיר: "אני נוהג להשתמש במצלמות המצוידות בעדשת רוחק. לדוגמה, בעדשת רוחק 800 מ"מ, שהיא בעלת עוצמה ואיכות אופטית גבוהות מאוד. היא פולשת בעוצמה רבה למרחב - כמו עין ענקית, חודרנית, חקרנית".²⁷

ספרו של ג'פרי וולף The Sightseer מציע מטפורה נרחבת שבה האני הכותב הוא בחוקת עדשה רחבה, והחיים מנקודת מבטו - סרט גדול המתגולל והולך. בלשון המחבר: "מצויד בעדשה כדי להחזירה אל העולם, ראיתי עצמי כברנש מעורר אימה וקטלני. אחרי הכול, סיגלתי את העולם כך שיתאים למְמדי הכוונת (view finder) שלי. חופשי בקרב ההמון, נושא את הלויקה שלי או את מצלמת הקולנוע, קר רוח, שקול [...]. יכולתי ליטול את מַזְכָּרות הניצחון שחפצתי בהן. מְצֵא, ירה, הקפא. הייתי טורף [...]. [אחין] ואני קיבלנו מאבינו הַקוֹיִיֵיקר מצלמות במקום רובים, באזור של אמריקה שבו גברים ירו ברובים. אחי לא חש בנוח עם המצלמה, ומעולם לא השתמש בה היטב. הוא האמין [...] שמצלמה היא נשק, רובה שהקפיא את החיים במקום לחסל אותם".²⁸

^[28] Geoffrey Wolff. The Sightseer. London: Hamish Featherstone (Ed.) Hamilton, 1974, pp. 37-38

צילום, **מִין ומוות** גרעין כוחני ואפילו אֱלִים טמון בפעולת הצילום. כפי שציין אחד המבקרים: "העדשה חסרת הרחמים מתנועעת כנשק, כאיבר מִין זְכִרִי: אין פלא ששבטים פרימיטיביים רואים בצילום (taking pictures) סוג של אונס".²⁹ אזולאי טוענת, שהמונח צילום מתאר מכלול של פעולות אשר בכל אחת מהן "מופעל כוח ישיר ועקיף שהיה יכול להפוך את המפגשים הקונקרטיים בין צלם למצולם או

^[29] ראייה או הריגה: מחשבות על ציד ועל ציידים]

בין צופה לתצלום לזירה של אלימות חשופה".³⁰ ניסוחים מרחיקי לכת גורסים כי בפעולה זו יש משום דימוי של אונס ואפילו של הריגה. מן הרגע שבו המגוֹפָה מתקתקת, מזה שצולם אינו מתקיים עוד.³¹

סונטאג מדגישה: "המצלמה אינה אונסת או אפילו בועלת, אף שהיא עשויה לדמיין זאת; לפלוש, להשיג גבול, לסלף, לנצל וכן גם - בְקִצְה גבולה של המטפורה - לרצוח". היא מזכירה בעניין זה את סרט האימה הפסיכולוגי **טוּם המציצן** (1960).³² הסרט עוסק בפסיכופט הרוצח נשים בנשק המוסתר במצלמת הקולנוע הניידת שלו שעד שהוא מצלם אותן. לעולם אין הוא נוגע בנושאי הצילום שלו. אין הוא משתוקק לגופן; הוא מבקש את נוכחותן אך ורק כדימויים מצולמים - המראים אותן כשהן חוות את תהליך מוֹתָן - אותם הוא מקרין אחר כך בביתו להנאתו הפרטית.³³ ציוין, כי רוצחים סדרתיים מצלמים לא פעם את קורבנותיהם כדי לתפוס לכאורה חזקה עליהם.³⁴

מתוך תחושה בסיסית דומה, ומנקודת המבט של הקורבן, ז'אן־פול סרטר מציג בפרק מפורסם, שכותרתו **המבט (Le Regard – The Look)** בספרו *Being and Nothingness*, חשש כמעט פרנואידי מפני הִיראות על־ידי האחר: "אני קורא את הנטייה הזאת שלי להימלט, השולטת בי, סוחפת אותי ושהנני, במבט האורב ובמבט האחר הזה: כלי נשק המכוון אלי".³⁵ סרטר מזהה כל מבט המתבונן בו כאילו כוון אליו דרך כוונת טלסקופית של רובה, במילים אחרות: כאילו ביקש להמיתו.³⁶

רולאן בארת' טען, כי בכל תצלום נמצא "את שובו של המת" [בצרפתית: spectre - רוח רפאים]. "כאשר מצלמים אותי", אומר בארת', "אני מתנסה בגרסה־זוטא של מוות (של סוגריים); אני אכן נעשה רוח רפאים. הצלָם מיטיב לדעת זאת, והוא עצמו חושש [...] מפני מוות זה שבו תחנוט אותי פעולתו".³⁷ הצלם האמריקני הנודע ריצ'רד אוודן דיבר על צילום כ"מוות של הרגע", והציע את תחושת המוות הזאת כמקור ליופי המלנכולי

של הצילומים.³⁸ גם אלכס ליבק מציין ש"הצלם הופך בעל כורחו להיות צייד של מוות [...]. ברגע שצילמת מישוה ניתקת אותו לגמרי מן המציאות, נתת לו חיי עולם, ומצד שני הרגת אותו. הוא לא יזוו יותר, הוא לא ישב, הוא לא ילך, היכן שהשארת אותו - שם הוא נשאר".³⁹

אם המצלמה היא עידון של הרובה, הרי

^[30] אריאלה אזולאי. האמנה האזרחית של הצילום. תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 95

^[31] Marjorie Perloff. "What Has Occurred Only Once", in: Liz Wells (Ed.) The Photography Reader. London: Routledge, 2003, p. 31

^[32] i9.photobucket.com/albums/a59/evenodd/Journal/57_1.jpg, August 2009

^[33] Jonathan Bayer. Reading Photographs: Understanding the Aesthetics of Photography. New York: Pantheon Books, 1977, p. 6

^[34] Lynn Hershman. "America's First", in: Hubertus Amelunxen, Stefan Iglhaut and Florian Rotzer (Eds.) Photography After Photography: Memory and representation in the Digital Age. G+B Arts, 1996, p. 203

^[35] ז'אן־פול סרטר. המבט. תל אביב: רסלינג, 2007, עמ' 57

^[36] Synnott, 1992, p. 625

^[37] רולאן בארת'. מחשבות על צילום. ירושלים: כתר, 1992, עמ' 14, 18-19

^[38] הארץ, 6.5.2009.

^[39] נחום גוטמן. בארץ לובנגולו מלך זולו (רמת גן: מסדה, 1969) עמ' 20

שְׁצַלָם מישוה משמעו לבצע רצח מעודן - רצח רך. כל התצלומים הם בבחינת 'חיקוי מוות' (memento mori). לצלם מישוה - פירושו להיות שותף לארעיותו של אדם אחר, לפגיעותו. סונטאג מעירה ש"מאז המצאת המצלמה [...], הצילום חָבַר למוות. תצלום הנוצר על־ידי המצלמה הוא, פשוטו כמשמעו, זְכָר למשהו שניצב לפני המצלמה".⁴⁰

^[40] סוזן סונטאג. להתבונן בסבלם של אחרים. בן שמן: מדון, 2003, עמ' 25-26

צלם בטבע

הצילום דורש אורך רוח ומשמעת לא פחות מאשר הצייד.⁴¹ 'צלם טבע', המתמחה בצילום של בעלי חיים - בדומה למיודענו האמריקני - מושווה לעיתים קרובות לצייד. בדומה לו, הוא ניחן בדבקות במטרה, בשקט נפשי, בהתמדה, בסבלנות ובסבילות. מבחינה זאת, הצילום הוא בראש ובראשונה מיקוד האישיות, ורק לאחר מכן מיקוד הכלי. בהקדמתו לספר צילומי הטבע של יוסי אשכול, כתב אדם ברוך: "רוב התיאוריות של מעשה הצילום אינן עוקפות את 'פעולת הצייד' הגלומה בצילום: צַיֵד, לכידה, ירייה. יש שפות שבהן מעשה הצילום מוגדר במילה ירייה. ובכל השפות הצלם לוכד דבר־מה, לעיתים לאחר כוונות או לאחר מארב, ובמהירות של צייד. יוסי אשכול יכול לירות בציפור, בדג, בשועל, בזאב, בלטאה. הוא נמצא במרחק של מטרים ספורים מהם, לעיתים במרחק אפס. ויש לו זמן לתכנן את הִירייה־הו. אשכול לא יורה בהם, וכן יורה בהם. שכן הצילום הוא אכן פעולת ציד, והירייה מתבטאת בפְרִיֵים הבודד בצילום".⁴²

בדומה לציידים, הצלמים מבקשים להתגנב ולהתקרב אל מושאי הצילום מבלי שהללו יבחינו בהם. אשכול מבהיר, כי הוא מעדיף את שיטת 'המצלמה הנסתרת': התמקמות באתר התרחשות צפוי והתקנת מחבוא נייד. כעדותו: "לאחר שהות מסוימת באתר אני הופך לעיתים קרובות לחלק מן הסיביבה הטבעית".⁴³ גם גוטמן מתחבל תחבולות שונות כדי להסוות עצמו ולשהות במחיצת בעלי החיים. כשהוא מחופש ליען, הוא מתהלך ביניהם בהנאה מרובה: "יצאתי ממחבואי והתקרבותי אליהם. אחד מהם [...] הפנה את ראשו אליי. ראיתי אפילו את חריץ־הנחיריים שלו כשהוא נפתח ונסגר, כאילו מתוך כוונה להבחין דבר־מה - אך היען חזר ללכת עם כולם בלי כל דאגה".⁴⁴

מצלמה והצלום

וּיְלָם פלוטר, פילוסוף של הצילום, טוען כי המצלמה (במובן של המילה apparatus הנובעת במקורה מן הפועל to prepare - להכין) "ממתינה בסבלנות למשהו. המצלמה מכינה עצמה לצלם תמונות (to take pictures); מנסה לארוב להן. יש להבין את המשמעות האטימולוגית של הסתתרות והקמתנה למשהו, את האופי הטורפני של המכשיר, כדי להגדיר אותו [...]. התבוננות בתנועות של אדם עם מצלמה (או של מצלמה עם אדם) כמזה כהתבוננות בתנועות הצייד".⁴⁵ הקרבה בין פעולת הצילום לבין פעולת הירייה ברובה מתבררת היטב מן האירוי של גוטמן, הנושא את הכותרת "חברי הצייד מאמריקה כשהוא נוסע באוטו ומצלם חיות שונות" (ראה עמוד 60).

התקווה הטובה - ומעבר לה

גוטמן הפליג מדְקָר דרומה לקַיפְטָאון, העומדת לרגלי ההר 'כֶּף התקווה הטובה'. מה מתרחש, אם כן, מעבר לְהַר 'מְלֵא ההוד' הזה, שהוא 'גבוה כל כך, עד שהוא חוסם את דרך העננים בשמים־לִי'⁴⁶ מסתבר, כי הצייד האמריקני המהולל שגוטמן פוגש שם - "אדם מופלא"⁴⁷ - מייצג עדיין את 'התקווה הטובה'. הוא עושה כל שלאל ידו כדי שלא להרוג. הוא אפילו מעדיף כלי פשוט כמו חץ וקשת על פני רובה משוכלל.⁴⁸ הוא מבכר בכל עת את המבט־הצילום או את העברת בעלי החיים לגן־החיות כדי שבני אדם רבים יוכלו לצפות בהם וליהנות מיופיים; זאת, בניגוד לידיד האנגלי שגורס כי "העיקר לא היופי, כי אם התועלת".⁴⁹ הקרנף שניצוד על־ידי החבורה "חי כיום הזה בגן־החיות ביוהנסבורג". גוטמן מדגיש במחווה של הרגעיה: "עֶרְב נסיעתי הביתה, לארץ־ישראל, באתי לבקר. מצאתי כי שם סידרו לו בְּיַצְה, והוא שוכב על צדו השמאלי וישן שנת ישרים".⁵⁰

הצייד האמריקני בספרו של גוטמן מבטא עמדה מוסרית מובהקת. הוא "אינו בא כרוצח אל החיות שברא אלוהים".⁵¹ אולם מה מתרחש מעבר ל'יתקווה הטובה'! הסכנה הגדולה הטמונה בתאוות צַיֵד מסוג זו המסומנת על־ידי הידיד האנגלי, היא - כדברי יצחק שבשיז־זינגר - השכנוע כי "האדם, המויק הגדול מכולם, הוא נור הבריאה. כל שאר היצורים לא נוצרו אלא כדי לספק לו מזון, עורות ופרוות; הם ערוכים לשימוש, והוא

^[45] Flusser, 1984, p. 15, 23

^[46] נחום גוטמן. בארץ לובנגולו מלך זולו (רמת גן: מסדה, 1969) עמ' 13

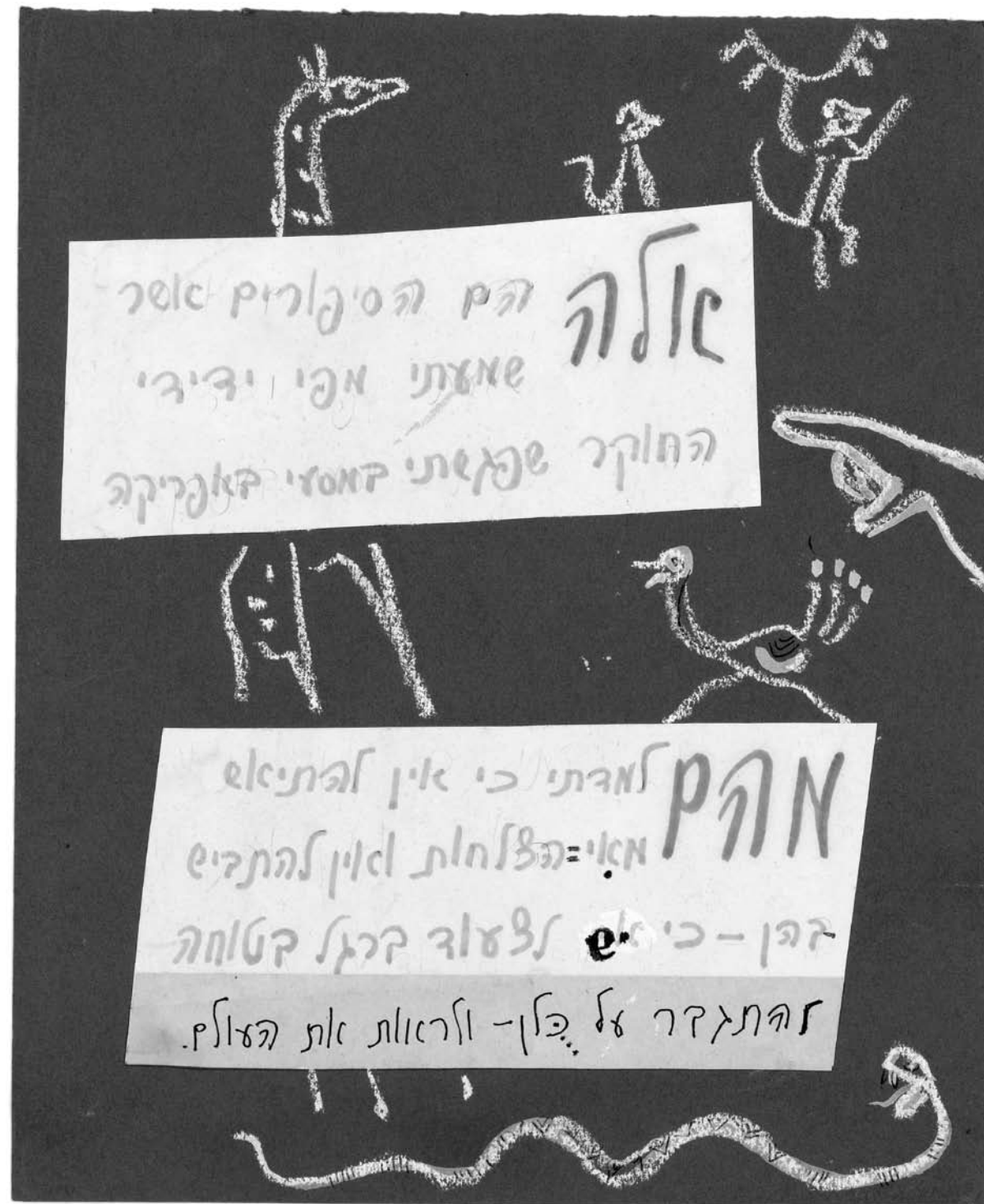
^[47] שם, עמ' 16

^[48] שם

^[49] שם, עמ' 30

^[50] שם, עמ' 32

^[51] שם, עמ' 30



[52] ראו: צ'רלס פאטרסון. כל יום הוא טריליניקה. חיפה: פרדס, 2006, עמ' 5.

[53] נחום גוטמן. בארץ לונגולו מלך זולו (רמת גן: מסדה, 1969) עמ' 44.

[54] שם, עמ' 15.

רשאי לענותם ולהשמידם ככל שיחפוץ.⁵² ואכן, בניסוחו של הידיד האנגלי: "חיות פרא - רודפים אחריהן בכלבים! מביאים הביתה עורות... מראים אותם לשכנים [...]".⁵³

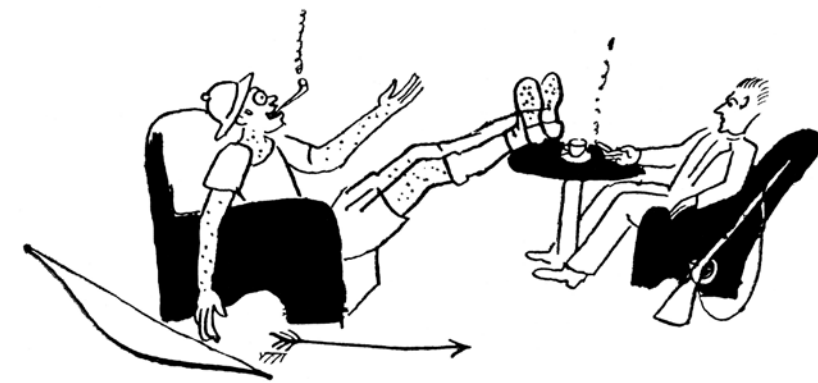
בכתב יד שלא פורסם, ככל הנראה פרק מתוך הספר, או רישום זיכרון מחוויית "הארץ האגדית קרוגר פֶּרְק"⁵⁴ - גוטמן מתאר תמונה של ציד אריות ברישיון על-ידי "קבוצת ציידים מלונדון" שהיה עד לה. תיאור המרדף אחר הלביאה ושלוש גוריה הפעוטים נוגע ללב במיוחד: "הופיעה הלביאה. נרגות ורעה. ראשה מוטה לאדמה. בפיה החזיקה גור קטן בן כמה ימים. היא נעצרה רגע כנמלכת בדעתה אם לפנות ימינה או שמאלה. זרקה מבט חיוור, לבן, על כולנו וכאשר ראתה כי היא מחכה לחינם, לאסון גדול שצריך להתרחש מיד, מיד פנתה ימינה. נדמה היה כאילו הייתה לה בטן גדולה, מתוחה מההיריון. אך זו עעות. עטיניה היו כבדים, מלאים חלב. מרוב התרגשותה נשמט הגור ונפל. היא נהמה בשקט וגחנה אליו והרימה אותו שוב בשיניה. איש מן הציידים עוד לא ההין לכוון אליה את הרובה. עלתה על הסלע ושם הניחה את הגור, והוא נשאר מוטל על בטנו כי עוד לא היה לו כוח לעמוד על רגליו. והלביאה, האם, חזרה לתוך המערה ויצאה משם עם גור שני בין שיניה. כנראה שהמסכנה חשבה כי רוצים שתפנה את המערה. ראיתי בחיי אימהות כאלה, בזמן המלחמה. גם הן בשעת סכנה גדולה נעשות חיוורות, קפדניות אל חלציהן ולועגות לסכנה.

כאשר ההיבט הפרגמטי גובר על האסתטי, מתוקף תשוקת השליטה בדימוי של המרחב, האדם עשוי להשאיר אחריו שובל ארוך של מוות, הרס וחורבן. רוברט ארדרי כתב, כי "האדם הוא טורף המצטיין באינסטינקט הטבעי להרוג בכלי נשק"⁵⁵ וקביעתו נטענת במשמעות מטרידה לנוכח מילותיה של סונטאג: "המצלמה המודרנית מנסה להיות רובה היורה קרניים [...] נשק טורפני - נשק שהמיוכן שלו מושכלל ככל האפשר, נכון ליונק [...] הרי זה כה פשוט כמו [...] לחיצה על ההדק".⁵⁷

[55] תודתנו נתונה לטלי תמיר, אוצרת מוזיאון נחום גוטמן לאמנות, על שהפנתה אותנו לכתב יד זה מתוך עיזבון הפרטי של גוטמן.

[56] ראו: אשלי מונטיגו. על התוקפנות האנושית. תל אביב: עם עובד, 1978, עמ' 112.

[57] סונטאג, 1998, עמ' 18-19.



נחום גוטמן, איור לפרק "ספור בין שלושה שמות" מתוך אני נוסע לאפריקה הורפס במוסף לילדים של עתון דבר, 15 במרץ 1935

I

ציור
תייר

רשמי מסע ותנועה במרחב

פיני צינוביץ

איתן קדמי

טל שושן

יוני בן שלום

נעה יערי

יוחנן סימון

אלדר פרבר

נחום גוטמן

לארי, יונתן, רוני ותמר אברמסון

מיכל בוננו

אליהו אריק בוקבזה

טלי תמיר

התערוכה ציירתייר: רשמי מסע ותנועה במרחב יצאה לדרך מתוך קבוצת ציורים ורישומים שצייר נחום גוטמן בהשראת מסעותיו בעולם, במיוחד בארצות אירופה, אך גם בדרום אפריקה ובארצות הברית. מי שמווהה כל-כך עם ארץ ישראל ועם נופיה המצוירים התגלה גם כצייר נלהב של קתרלת נוטרדאם בפריז ושל כיכר טרפלגר בלונדון. במרכז הכיכר הלונדונית המפורסמת, מול חזיתה של הגלריה הלאומית הבריטית, טובל באורות זוהרים, יושב לבדו על ספסל מאבן, כאילו היה פסל מפסלי הכיכר - התייר: לבוש במעיל שחור וארוך, מכונס בעצמו, הוא משקיף בהשתאות על המראה שסביבו. זהו ספק דיוקן עצמי, ספק דמות סמלית, המגלמת את מהות המסע, אם ללונדון ואם להודו הרחוקה: היותך זר ומשתאה, משקיף ומעורב, פתוח לרשמים וסופג את העולם.

לצד ציוריו של נחום גוטמן מוצגים יומני מסע ומכתבים מצוירים של אמנים שיצאו למסעות שונים: החל ב'סיבובים' קצרים מסביב לבית ועד למסע ארוך לדרום אמריקה או לקמבודיה; מטיל משפחתי לחופי סיני ועד למסע אישי אל ההיסטוריה התרבותית של אירופה; מסע החזור אל שורשים משפחתיים או מסע למקום לא-נודע.



פיני צינוביץ

נולד בקיבוץ דפנה 1943; חי ועבד בקיבוץ צובה, נפטר ב־2007

פיני צינוביץ, שנפטר לפני כשנתיים, נהג לצייר ולכתוב לאשתו עירית פתקי־ממו קטנים: "ירדתי למטה", כשירד לעבוד בסטודיו שלו הממוקם מתחת לבית, "יצאתי לסיבוב", כשיצא לשוטט מעט בשבילי הקיבוץ או לבקר את נכדיו, ו"יצאתי לאכול" כשהלך לחדר האוכל. למעלה מ־60 פתקים מוצגים בתערוכה כשכל אחד נושא עליו דימוי אחר למסע הקטן אליו יצא צינוביץ באותו יום. הסדרה יצאתי לסיבוב (פתקים לעירית) מציעה את עצם היציאה מהבית כמסע בזעיר־אנפין, היכול להתחרות בכל מסע אחר ל"עולם הגדול".

אך פיני צינוביץ יצא גם למסעות רחוקים יותר – ללונדון ולהודו. ספרי הסקיצות שלו ממסעותיו בחו"ל מוצגים בתערוכה כתבליט נוף מתמשך, כרצף זורם של דימויים הרשומים בעט פשוט או בעיפרון, בקו מהיר וחריף, המתאר רשמי מסע רעננים ומלאי תנועה ואווירה. לצד הרישומים כתב צינוביץ טקסטים קצרים לתזכורת, שמות מקומות, תיאורים קצרים ושמות אנשים, חברים למסע.

איתן קדמי

נולד בישראל, 1955; חי ויוצר בתל אביב

איתן קדמי יצא למסע קלאסי במזרח, בהודו, כשבתרמילו ספרי סקיצות. כרשם מיומן הוא החל לצבור חוויות ודמויות שפגש אל תוך דפי הספר, ובהדרגה צרף אליהם סמלים רוחניים של ההווה היהודית. המנדלה התגלתה לו כאמבלמה ציורית מרהיבה בעלת תכונות של מרכז וטיהור. השילוב של צבע, דגם ומקצב יצר תואם מושלם לציור. החוויה היהודית מתגלה תוך כדי דפדוף בפנקס: התנתקות מריאליזם מדויק אל תנועה וזרימה במרחב הדף, אל תוך הרמוניות צורניות וסימטריה רכה שהכל מתארגן על־פיה.

טל שושן

נולדה בחיפה, 1969; חיה ויוצרת ברמת גן

טל שושן מציגה סרט הבנוי כיומן מסע מצולם של תיירת ישראלית בעיר הקמבודית פנום פן. הסרט מכגיש נקודת מבט גיאוגרפית־יירונית עם נקודת מבט מיתולוגית: סיפורה של פנום פן



נחום גוטמן, איור מתוך מכתב לדורה גוטמן מנופליון, יוני, 1936



תייר בכיכר טרפלגר (לונדון), 1949

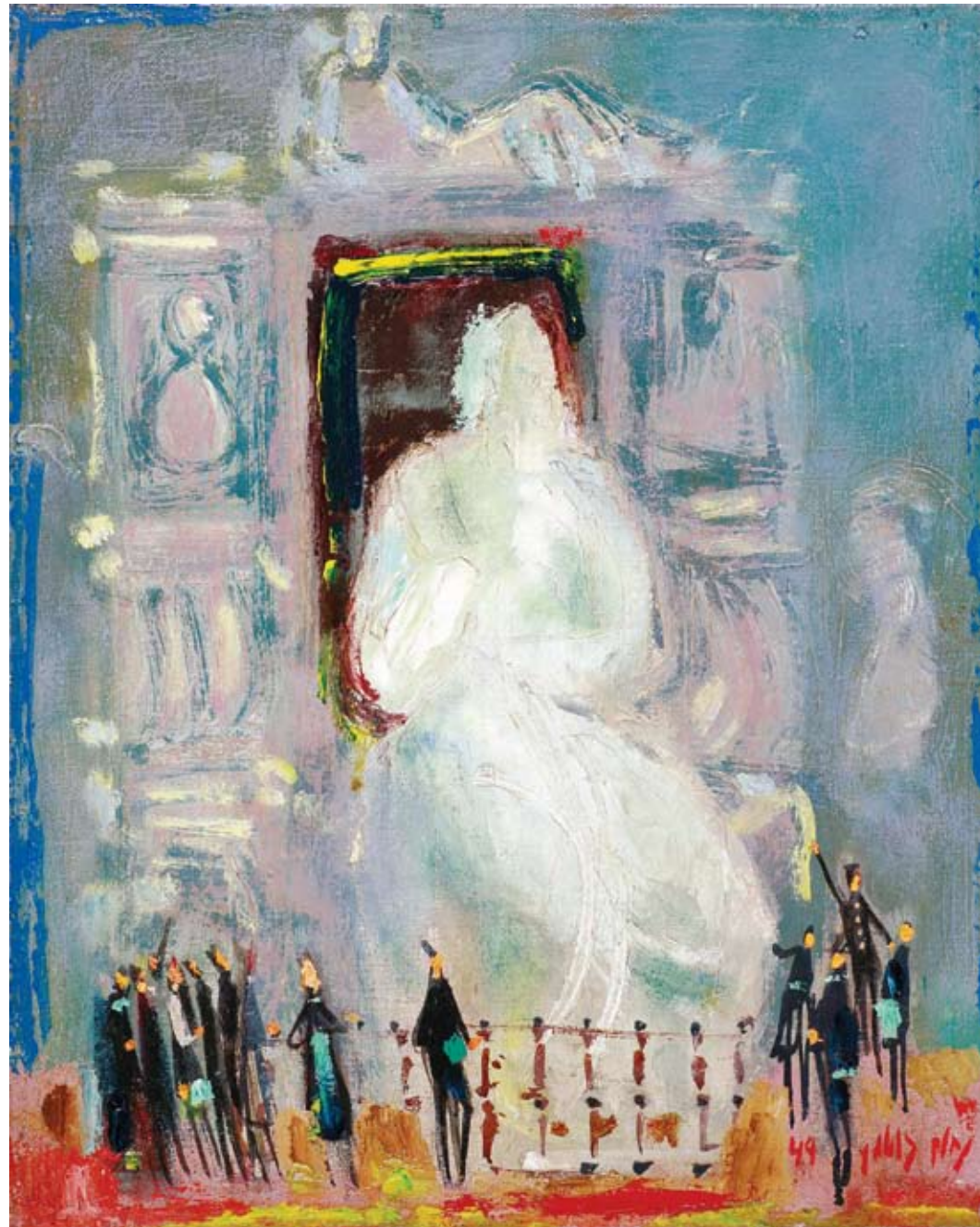


עמ' 74-80: נחום גוטמן
תייר בכיכר טרפלגר (לונדון), 1949



קתדרלת נוטרדאם בפריס, (מבט על איל דה-לה-סיטה), 1930

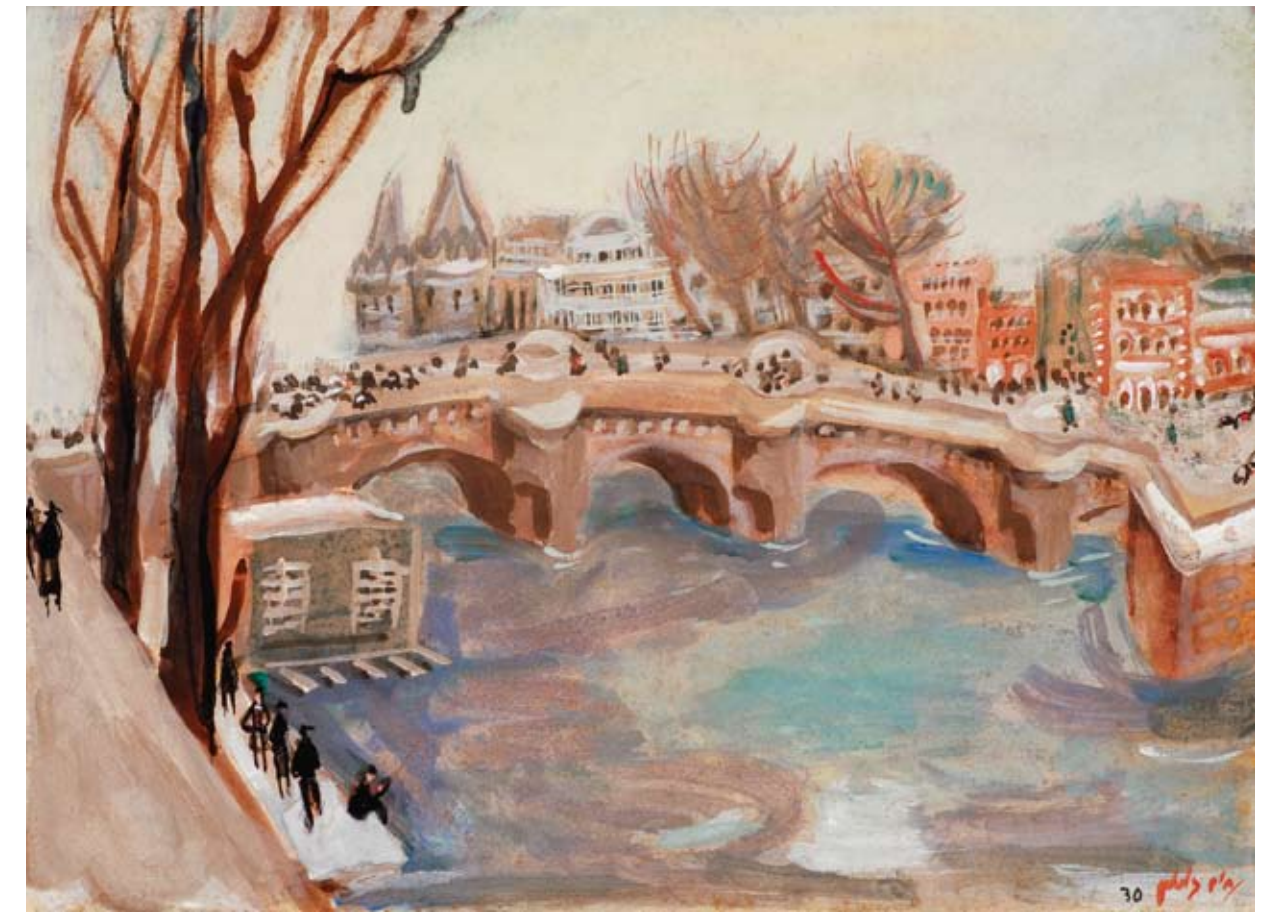
רחוב בלונדון, 1949



מול פסל "משדה" של מיכלאנג'לו (רומא), 1949



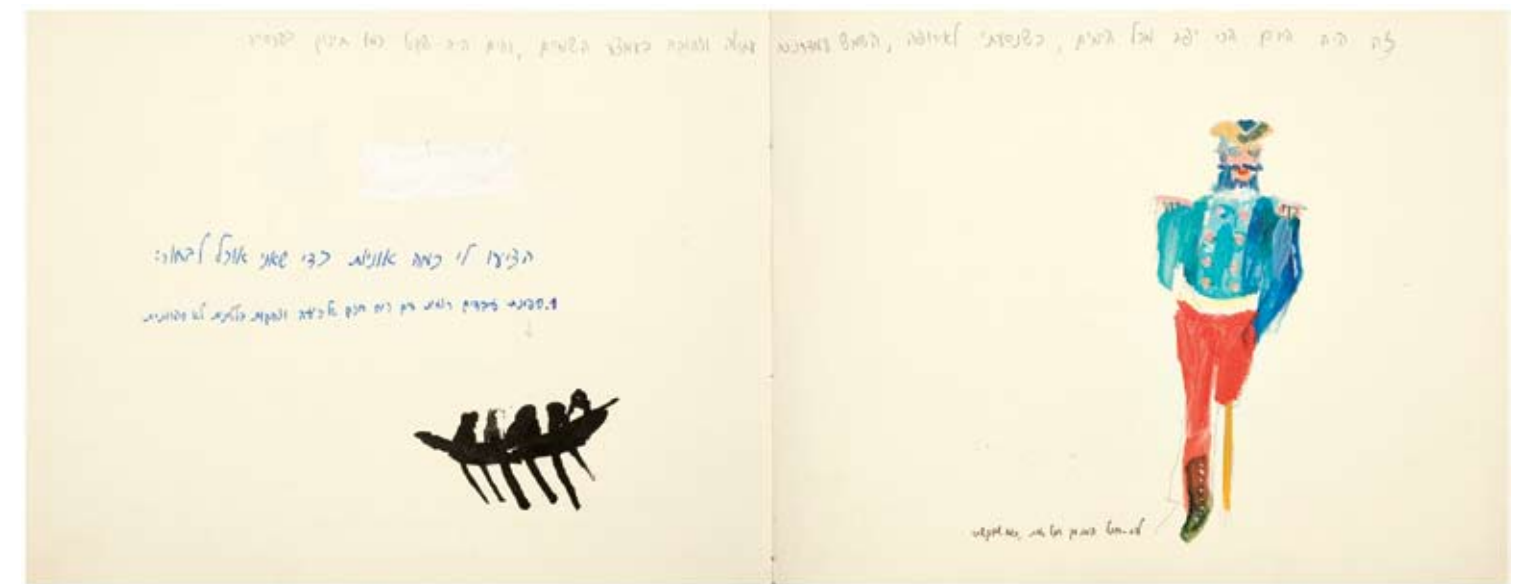
מול פסל במוזיאון הבריטי (לונדון), 1949

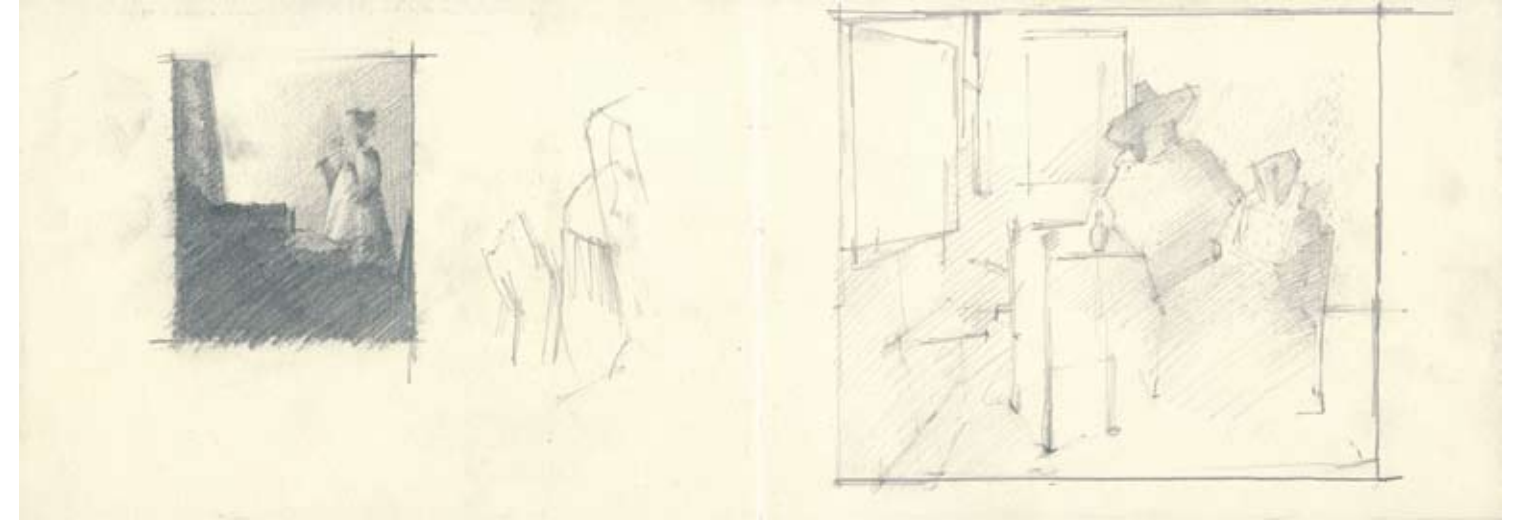


נועה יערי, העולם אש!, מראה הצבה (פרטים), 2007-2008
 בעמ' הבא: העולם אש!, 2007-2008

גשר על נהר הסיינה (פריס), 1930







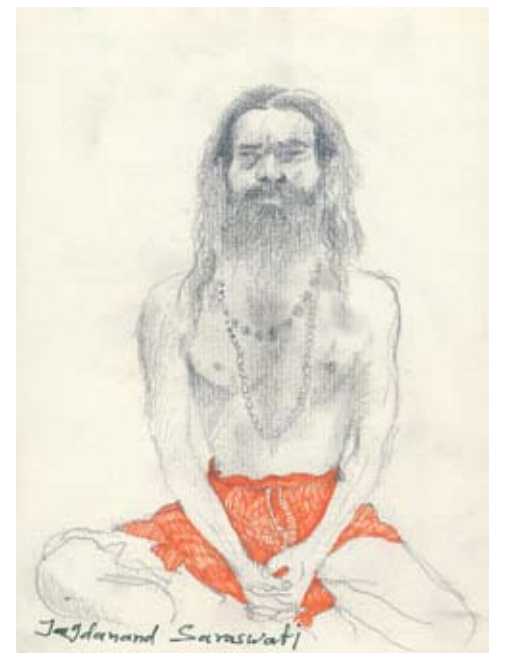
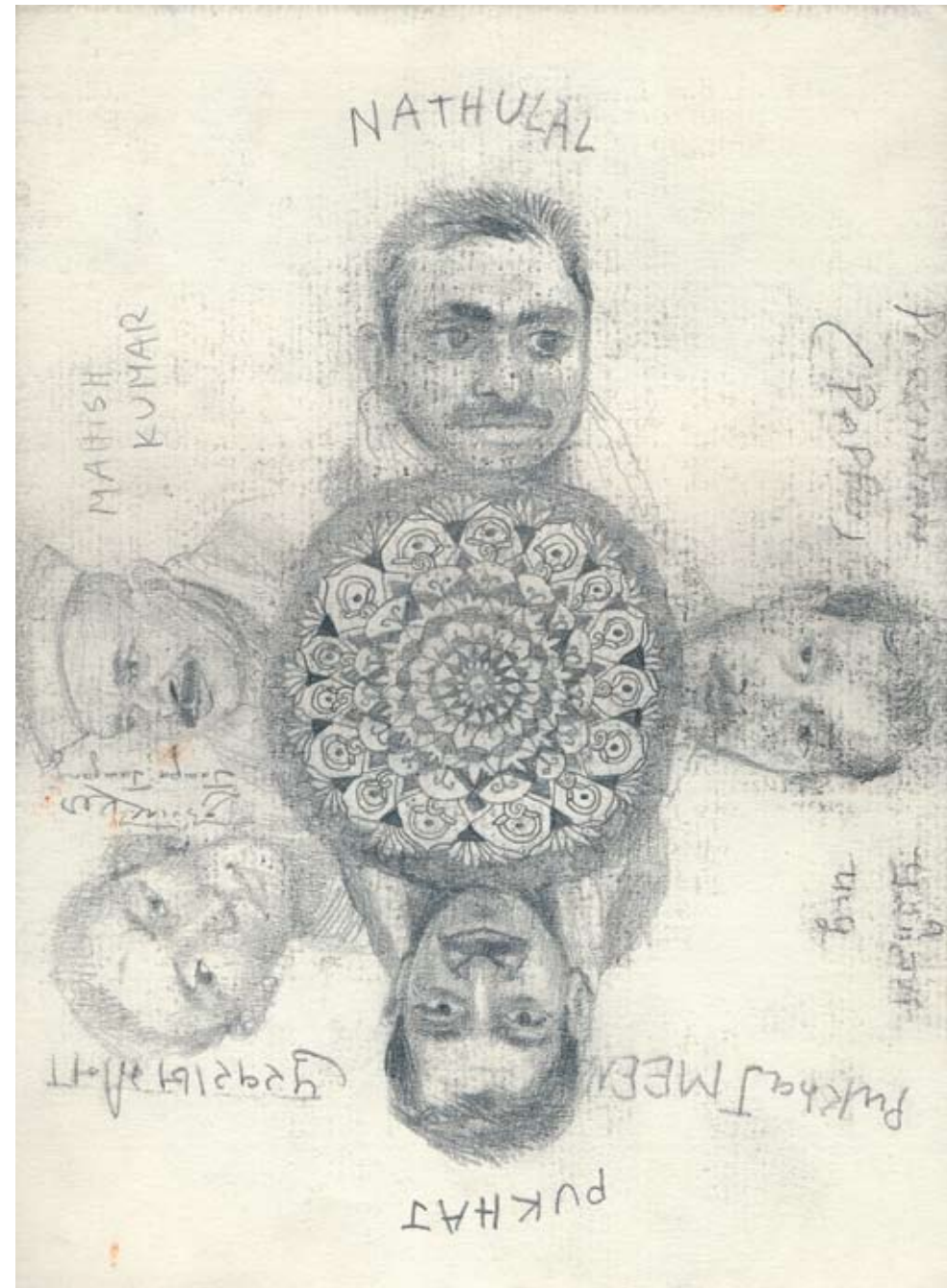


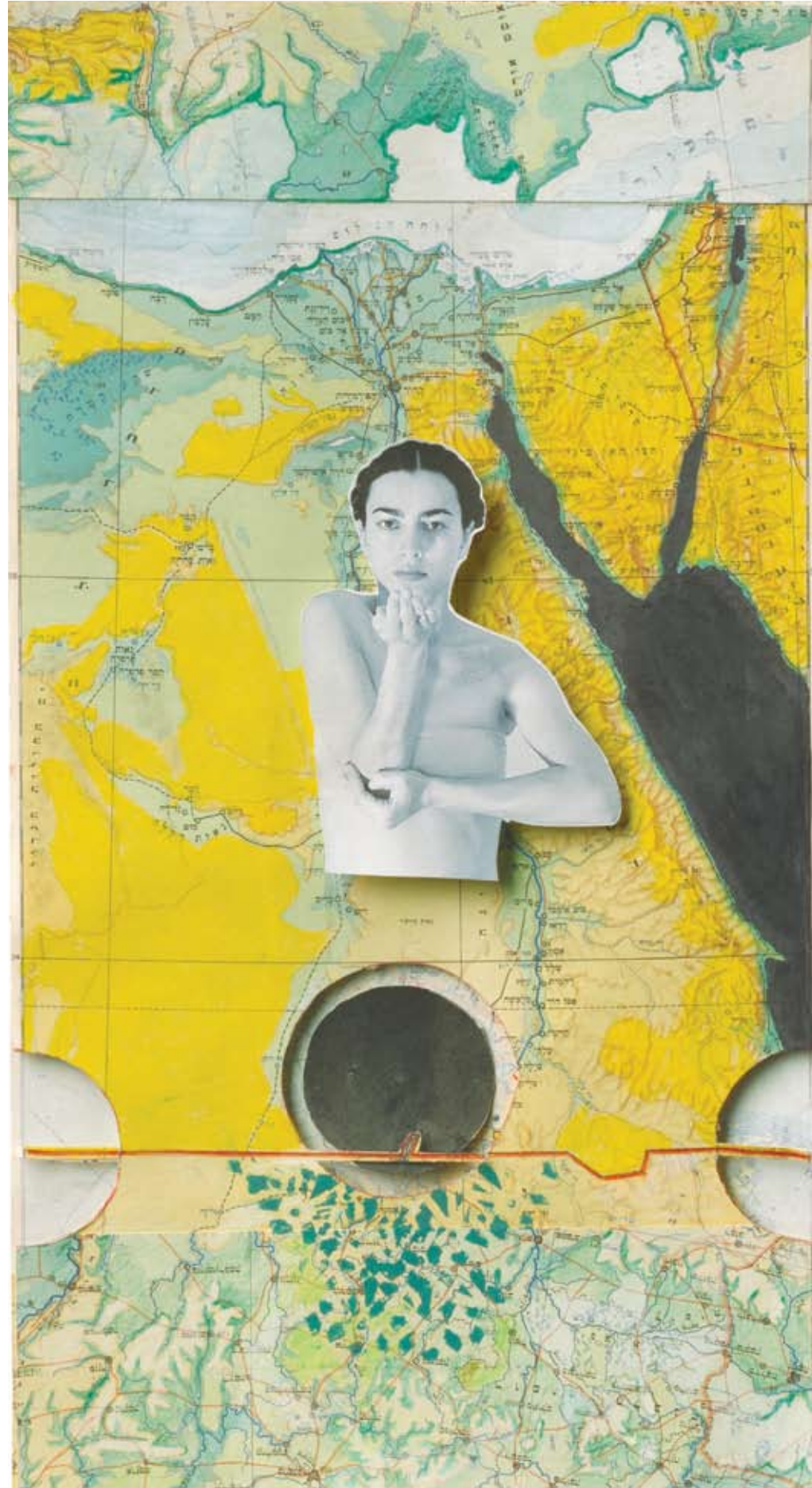
Flims 18. VII. 64

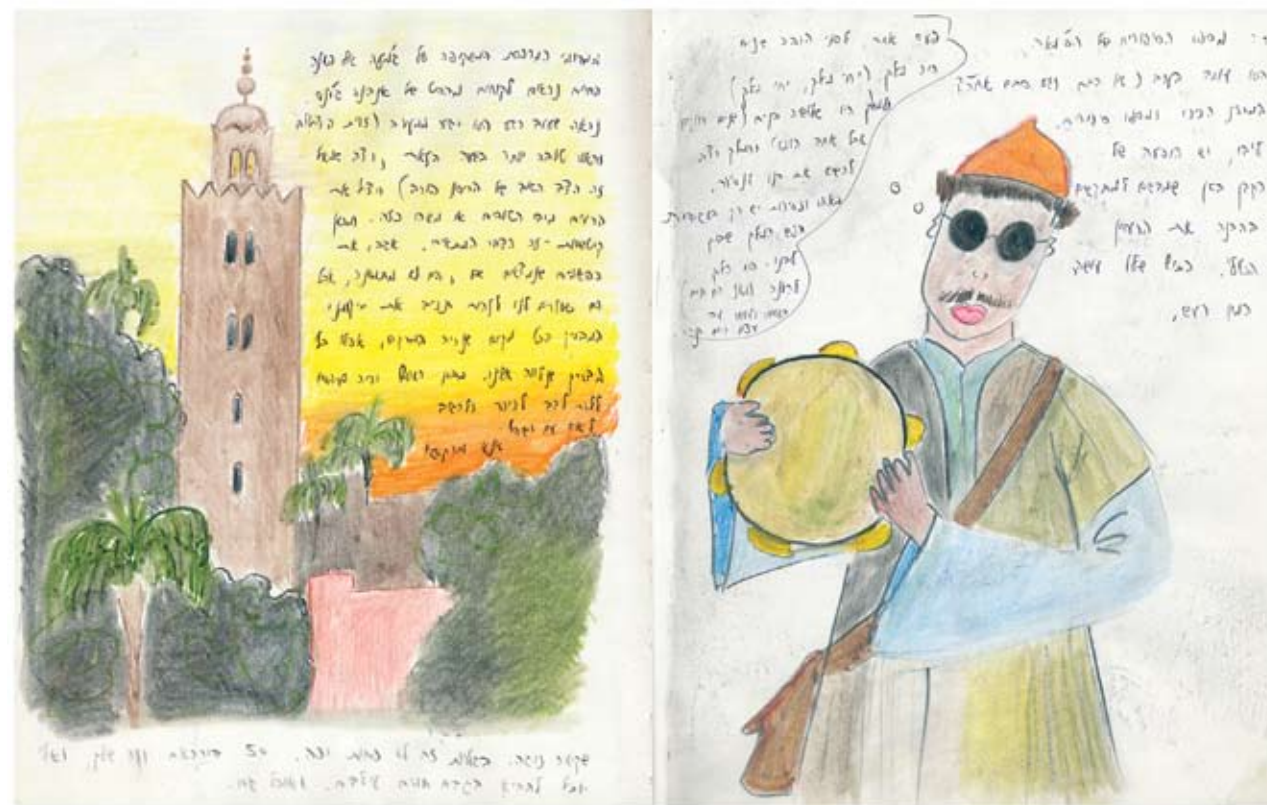
Mein geliebtes Hasentier!
 Dein süßer Brief, der gestern ankam, war eine echt finni'sche Performance: Zwei Wochen Schweigen, dann plötzlich ein Expressbrief, dessen Inhalt slightly muddled war. (Zum Beispiel ging nicht daraus hervor, ob Du die beiden checks von je 500 I.L. - einen für Dich, einen für den Supermarkt, die ich Dir vor mehr als zwei Wochen per Einschreiben schickte, bekommen hast; ich schickte den Brief nach Rothschild Blvd. und vielleicht hast Du den Post-Zettel, als irgendeinen hebräischen Zisch, weggeschmissen!?!?!)

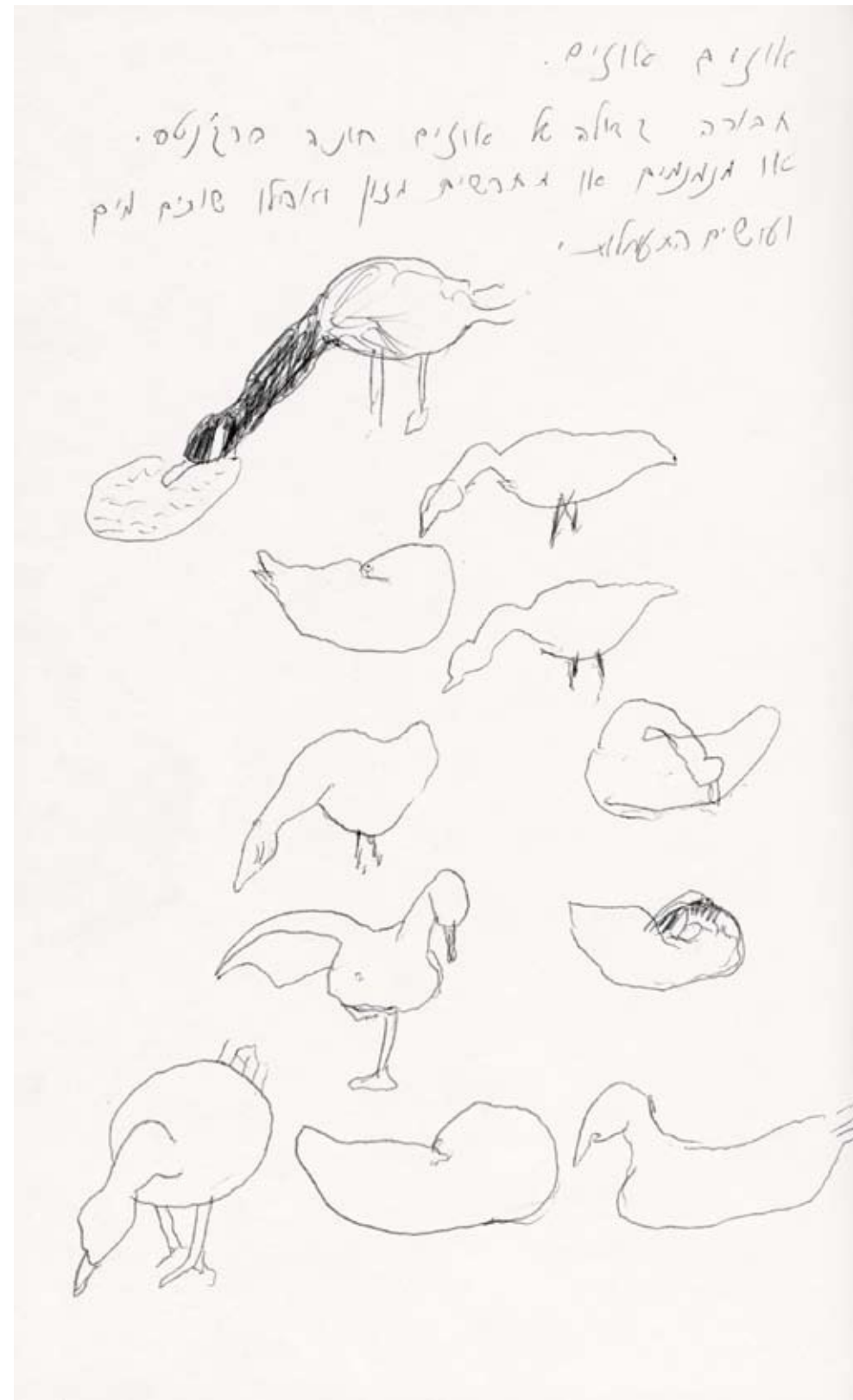


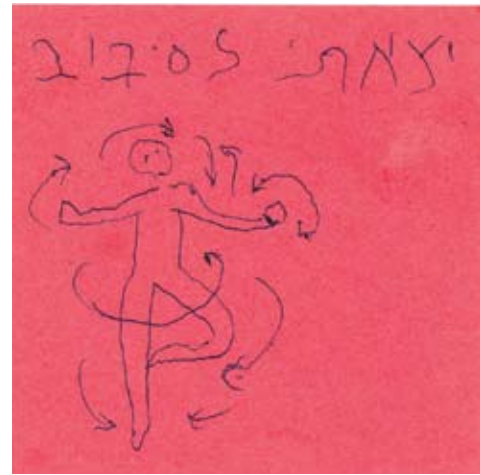
Mein unendlich Geliebtes!
 Deinen ersten sehnsüchtig erwarteten Brief fand ich gestern bei meiner Rückkehr von Amsterdam vor und den zweiten bekam ich heute Nachmittag. - Beide brachten Dich mir wenn irgendmöglich, noch näher und den Wunsch, Dich ganz schnell in meine Arme schlüpfen zu können. Glaube mir, daß ich stündlich und minutlich an Dich denke und wenn gute Wünsche etwas vermögen so wird die furchtbare Kugel nicht immer wieder und wieder aufgerissen von



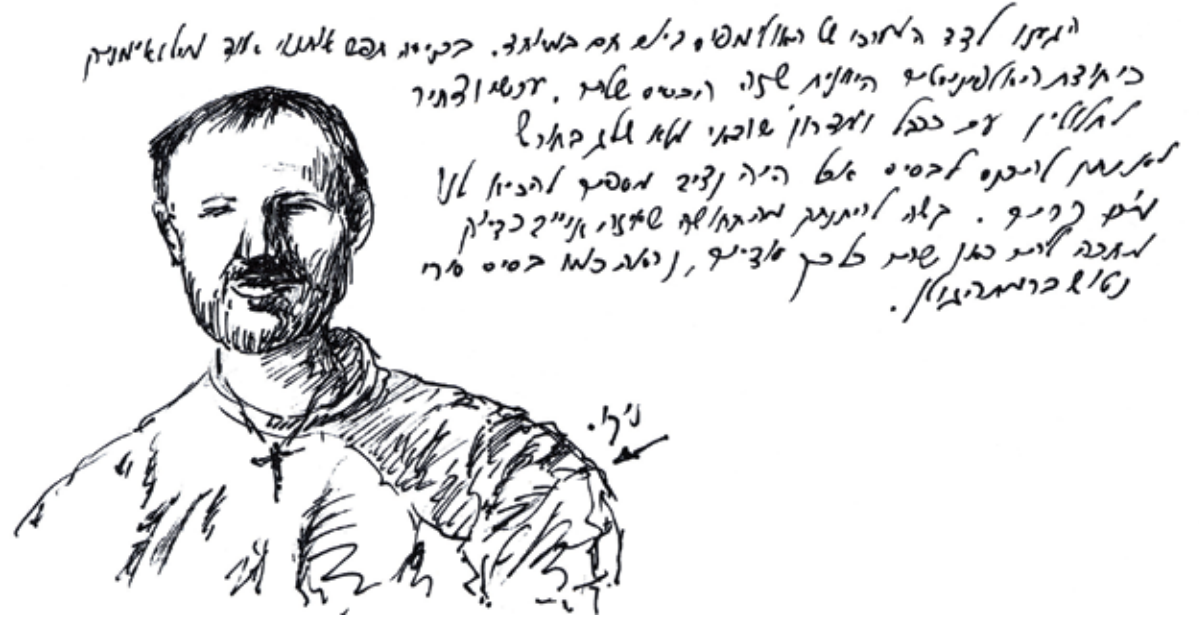
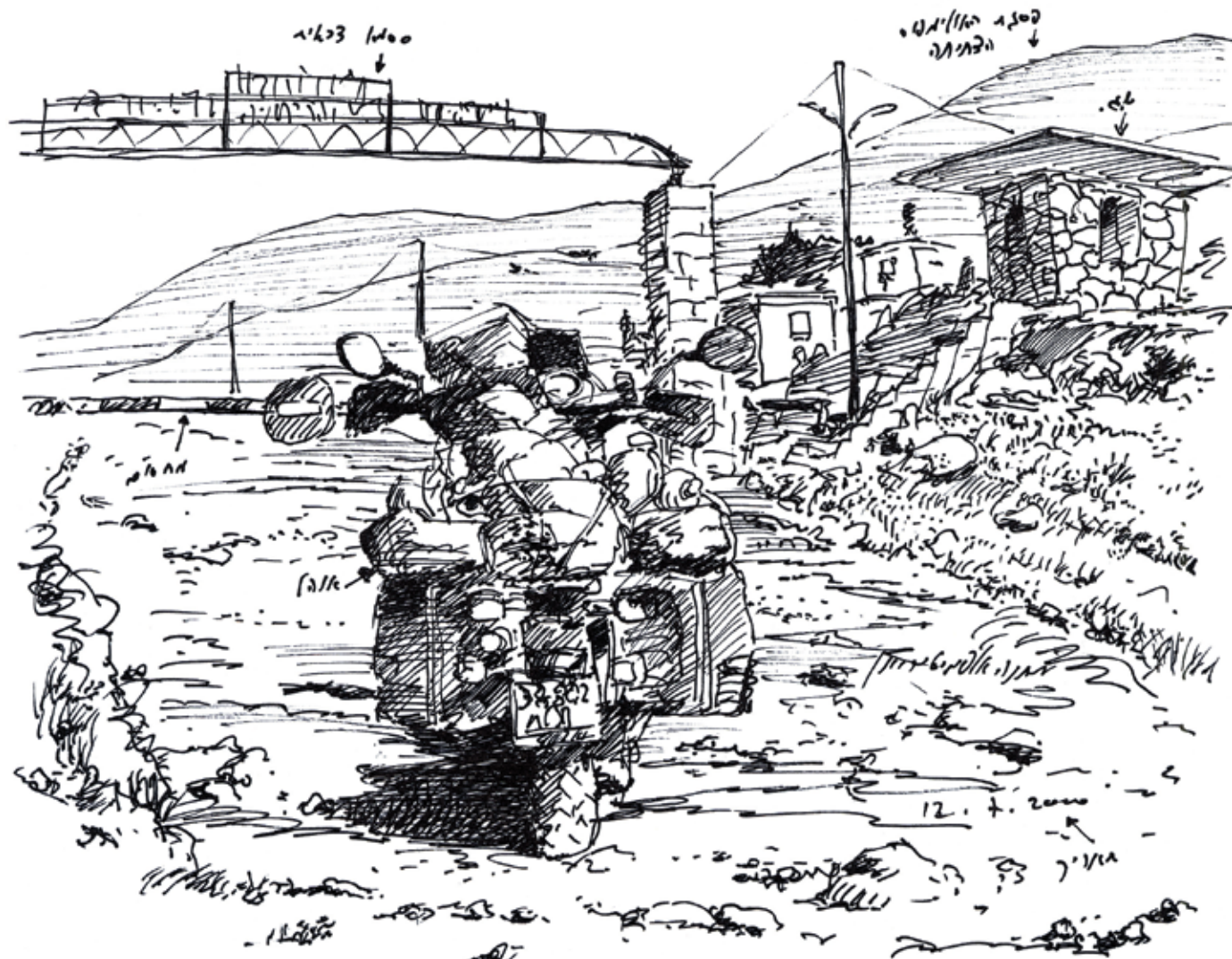












הגענו לבדד הרחוק והוא ממש קשה עם האנשים. קבוצתנו גם אטמו יחד לאנשינו
 כיוצא בניהול/מנהיג היחיד שלנו והבטנו את צרכנו וצרכי
 האנשים עם כבד ודבוקה טובה לא אף אחד
 איתנו והבטנו את כל מה שהיה נדרש והבטנו את
 עם כרעף. קודם איתנו היה אדם אחד שצוין אייזיק דיקין
 אהבנו אותו כמון שגם אבן אביר, והבטנו את כל מה שהיה
 (אשר ברומניה).

II

ציור צליין

מסעות מחקר וגעגוע

אורית סימנטוב

נעם רבינוביץ

זמיר שץ

אליעזר זוננשיין

פיטר יעקב מלץ

אוסף עמוס מר חיים

נחום גוטמן

שוקי בורקובסקי

גיא ברילר והדס עפרת

טלי תמיר

"עזוב את פריז ובוא אלינו" - כתב גוסטב פלובר לחברו, תיאופיל גוטייה, מירושלים, ב־13 לאוגוסט, 1850, "איזו שמש! אילו שמים, אילו אדמות, איזה הכל! אילו ידעת! צריך להספיק מהר. עוד מעט האוריינט לא יהיה קיים יותר. אנחנו אולי אחרוני המתבוננים בו..."

התערוכה "צייר־צליין: מסעות מחקר וגעגוע" צמחה סביב מבחר מראות של ארץ־ישראל במאה ה־19 מאוסף עמוס מר־חיים שצוירו על־ידי טובי המתבוננים באוריינט הרדום וההזוי, עשורים מעטים לפני שהתעורר אל הדרמה הפוליטית הגואה בו עד היום. אלה אותם אמנים־נוסעים שנטשו את בתיהם הבורגניים בלונדון ובפריז ואת "ימי א' הנפלאים" (פלובר) ויצאו אל 'המסע הגדול' - המסע אל האוריינט, או אל הלבנט. היה זה מסע שגבולותיו אינם ברורים, כשם שמטרותיו מעורפלות: הוא יכול היה להתפרש במרחבי האימפריה העותומאנית, בין קהיר לדמשק ולקונסטנטינופול, או להצטמצם לחבל ארץ מצומצם הנמצא ביניהן - ארץ הקודש וירושלים במרכזה. הוא יכול היה להיות מסע מחקר ארכיאולוגי, בוטאני או קרטוגרפי, או מימוש מסעיר של הפנטזיה האוריינטליסטית, כפי שפרחה בדמיון המערבי, בנוסח מסעו של פלובר. אחרים, חדורים ברגש נוצרי צרוף, יצאו אל המסע הזה כצליינים־מאמינים ועלו לרגל אל המקומות הקדושים.

מפת ארץ ישראל, 1914, המציינת את אזורי הארץ

מפת ארץ ישראל, 1914, המציינת את אזורי הארץ

הביקור בארץ הקדושה נע בין ריגוש עמוק לקושי ולאכזבה: "בירושלים שוררת עצבות עצומה", כתב פלובר

לאמו, "יש בזה קסם גדול. קללת אלוהים כמו רובצת על העיר הזאת שבה דורכים רק על גללים ורואים בה רק הריסות..." [..] "אוויר של קבר ושממה"...ומצד שני: "הארץ עצמה נראית לי אדירה: התנ"ך לא פס מן העולם... זו ארץ מפוארת, ארץ פראית וגדולה שמשתווה לכתבי הקודש. הרים, שמים, בגדים, הכול נראה בעיני עצום..."

גם נחום גוטמן חווה את המסע אל המזרח, אך לא כצליין עולה־לרגל, אלא כילד בן חמש, בנו של סופר ציוני דובר עברית, הבא להתיישב בארץ ישראל. המזרח הדהים אותו והמשיך להזין אותו כל חייו. לירושלים הגיע גוטמן כנער בן 16, בשנת 1914, כשהחל את לימודיו ב"בצלאל". רישומו מירושלים וסביבותיה באותה תקופה נושאים איתם את רוחה העוזבה של העיר, כפי שנחשפה לעיני הציירים במאה הקודמת. אך גם כשיצא אל האור ואל המודרניזם, המשיך גוטמן לסגוד לארץ ולנופיה, כצליינה־ציירה הנאמן.

בחלק העכשווי בתערוכה מציגים שמונה אמנים ישראלים פעולות צלייניות שונות, המתרחשות בדרכים ומתייחסות למרחב המקומי או הפרטי. כ"צליינים חילוניים" (יצחק אורבוך־אורפז, מרדכי עומר), ללא אתר מקודש וללא אמונה מנוסחת, יוצאים אמנים אלה למסעם מתוך תובנה ש"לא המקום עושה את הקדושה, כי אם ההליכה אליו". "צליינות לא אוהבת סופים", כתב י.א. אורפז, ואכן, התנועה אל, ההתכוונות, החיפוש והמחקר הם שמניעים את האמנים הללו. הארץ הנפרשת לפניהם - איננה עוד עובדה ומלאה ברוחות מהעבר, אלא מאוכלסת ושסועה, טעונה ברוחות כאב ומלחמה. האמנים העכשוויים מבקשים לפענח את מערכת הקואורדינטות היוצרת את קוד הקדושה והכוח ואף לפרום אותה בעבודתם: הם ממירים את המקום הקדוש בבית הפרטי, בסמטה רחוקה, באמון הדדי, או בפרח מקומי אחד הנפתח עם לילה לאורך החוף. כך או כך, הם ממשיכים לתפקד כצליינים חסרי־מנוח, לא רק בתנועתם ברחבי הארץ ובדרכיה כי אם גם בחיפושם אחר רגע של גילוי והארה.

<div></div>	<div>אוסף עמוס מ־רחיים</div>
—	

אוסף עמוס מ־חיים החל מהצורך להתמקד בציורים שמתארים את נופי ארץ ישראל במאה ה־19 ובמאה ה־20. האוסף מונה כ־500 עבודות נייר – תחריטים, ליתוגרפיות ורישומים בצבעי מים. רובן המכריע של העבודות נרכש באירופה החל משנות השבעים ואילך והן צוירו ע"י ציירים מגרמניה, אנגליה, איטליה וצרפת. קבוצת התחריטים בתערוכה נבחרה מבין 300 תחריטים של ציירים עולי רגל מהמאה ה־19.

<div></div>	<div>שוקי בורקובסקי</div>
נולד בראשון לציון, 1952; חי ויוצר בירושלים	
—	

עבודתו של שוקי בורקובסקי, המשכללת את ההתבוננות באבן הקעבה, מעבירה את הדיון הצלייני למושגים של עלייה־לרגל מוסלמית, ואת המבט הכללי מנופי ארץ־ישראל אל הסלע הקדוש בעיר מכה. אולם, הקעבה בעבודתו של בורקובסקי מנותקת מנוף, ממבנה ארכיטקטוני ואף מאמונה דתית ספציפית. בורקובסקי חוקר את הסמכותיות המופשטת של הצורה ואת המהלך המורכב ההופך מקום מסוים למקום קדוש. בדומה לאיקונות עתיקות, גם הקעבה של בורקובסקי איננה נזקקת לדגם האמיתי, אלא לקידודו הסכמאטי לסימן חזותי. ואכן, מקורותיו הרעיוניים של בורקובסקי אינם נובעים מעיסוק באיסלאם, אלא ממעקב מתמשך שערך באמצע שנות ה־70 אחר ציורי־קיר – גראפיטי, למעשה – שצוירו בערים ובמחנות הפליטים בשטחים על קירות בתיהם של עולי הרגל שחזרו ממכה. לאחרונה פרסם בורקובסקי שני קבצי צילומים שצילם במסעותיו בשטחים, מתוכם זיקק את האידיאה הגראפית של הקעבה: המצבור המינימליסטי של הקווים, שרק הזוויות ביניהם בונות את המתח הסמכותי המרמז על כוחו של הסימן. (הספר השני עוסק בארכיטקטורה של קברי־קדושים) קבוצת העבודות המוצגות כאן נוצרו בראשית הדרך, כניסיונות ניסוח ראשוניים וטריים שהוצגו ב־1979, ומאז לא נחשפו. אך גלגולה של הקעבה כבר ברור: מצבור של מתח המקרין אנרגיה אל הסביבה או קובייה דחוסה ומתומצתת, סגורה בתוך עצמה ומחזיקה את סודה.

<div></div>	<div>גיא ברילר והדס עפרת</div>
גיא נולד בבאר שבע, 1970; חי ויוצר בכליל ובירושלים הדס נולד בתל אביב, 1950; חי ויוצר בירושלים	
—	

הדס עפרת וגיא ברילר – מורה ותלמיד לשעבר – יצרו סדרה של פעולות משותפות, לכאורה נעדרות

109 / 106

מפת ארץ ישראל, 1914, המציינת את אזורי הארץ

מפת ארץ ישראל, 1914, המציינת את אזורי הארץ

מכנה משותף צורני, שהעמידו במבחן את יחסי האמון ביניהם. בזו שלפנינו התלמיד־לשעבר הפך להיות המנחה והמוביל ומורד־לשעבר – הטיל על עצמו סיטואציה של עיורון והפקיר את גורלו בידיו של התלמיד־החבר. אתיקה שבין אדם־לאדם המירה כאן יחסים שבין אדם למקום ונבנתה על למסע, יוצא הדס עפרת מעירו ירושלים ועולה על מטוס לברצלונה, על־מנת למצוא שם, בעיר הזרה, את Carrer de Jerusalem – רחוב ירושלים (סמטה קטנה ברובע הלטיני של העיר). מסע העלייה־לרגל הפך את כיוונו הגיאוגרפיים וההיסטוריים – מירושלים האמיתית, המועצמת על־ידי סמליותה ההיסטורית, שהיא בחזקת 'כל מקום', אל 'ירושלים' החבויה בין סמטאות העיר ברצלונה, שהיא מעין 'שומקום', ומארץ הקודש, ארץ העם היהודי – אל ספרד שגירשה בעבר את יהודיה. תיעוד המסע נעשה מתוך מצב העיורון: עפרת כסוי העיניים הוא זה שצילם את מרבית צילומי המסע, בעקבות קולות, רחשים, אינפורמציות חיצוניות ותחושות פיזיות של החלל. התוצאה העמומה מרמזת על משמעותו הסמלית של מסע הצליינות הזה: העלייה לרגל כמסע פנימי, עיוור לעולם החיצוני, המפלס את מסלולו בדרך מופשטת, ואינו קשור למאסה הקריטית של המקום הקדוש; מסע אל 'ירושלים' ארצית וברת־השגה, שאינה מסוחררת מהילה של קדושה; אך בר בזמן, התרחש כאן מסע של שניים: לא האל האחד המתין בקצה המסע, אלא שירטוט עדין וקריטי של מערכת יחסים הדדית, שיש בה שוויון ואי־שוויון, סכנה ואמון; באותה סדרת פעולות צולם גם מסע אחר: 'מסע רואה', שבו צעד גיא ברילר לאורך רחוב הוויה דולרוזה ["]דרך הייסורים", הדרך שבה צעד ישו הנוצרי, גורר אחריו את הצלב, בדרך אל אתר הצליבה.]. בירושלים העתיקה כשלכתפיו מנשא, ועליו – במרחק מה מהראש – מוצבת מצלמה. למצלמה חובר טיפ מנהלים שהשמיע שיחה מוקלטת בין שני האמנים. ההלך בודד בדרכו, נוכחותו של החבר/שותף מורחקת אל קולו המוקלט. במרכז הפריים נראה בברור ראש־עורפו של הצועד, קשוב לקולות השיחה המרחפים סביבו, ומודע לתפקידה של המצלמה: נוכחותה כ'תודעה' חיצונית, 'צלב העין הרואה' המרחף מעלינו, ומדווח על צמצומה ההולך ומתקדם של הדרך.

<div></div>	<div>פיטר יעקב מלץ</div>
נולד בלונדון, 1973; חי ויוצר בתל אביב	
—	

עבודתו של פיטר יעקב מלץ מחפשת את דרכה בין האישי והפרטי לבין התיאולוגי והטרנסצנדנטי. מלץ מתכתב עם יצירות דתיות מהעבר וניזון הן מאמנות גבוהה, של אולד מאסטרס, והן מאמנות עממית, כמו איקונות אתיופיות. מלץ פועל מתוך געגוע לעמדה הנפשית התמימה והנפעמת של התקופה הרומנטית, אך אין הוא יכול להימנע ממידה של פיכחון ותודעה הנובעים מהבנת תקופתו. כ'צליין חילוני', המבקש אחר תיקון לנפש ולעולם הרוחני, ושואף להירפא מהשבר הפוסט־מודרני, הוא מציע דימוי של 'עלייה לרגל', ושל טיפוס כלפי מעלה. אך ה'מקום הקדוש' שלו איננו המקדש או המזבח, כ־אם הבית הפרטי. הדומסטי מחליף את המיתי. מלץ יצק חלקים ופרטים של גרם המדרגות בבניין שבו הוא מתגורר עם אשתו ושני ילדיו. משפחת מלץ גרה בקומה השלישית של הבניין, עובדה התובעת טיפוס יומיומי במעלה המדרגות, עליה־רגלית מאמצת, שבסופה ממתין הבית: מישור יציב בקצה ה'הר', אתר של טכסים אישיים זוגיים, זירה של רגשות ומגעים, שדה של דיבור ושתיקה,

^[1] מלץ יצק חלקים ופרטים של גרם המדרגות בבניין שבו הוא מתגורר עם אשתו ושני ילדיו

מרחב של כמיהות ותשוקות, המזכה את הפרטיות

והאינטימיות בזר המרהיב של הולדת החלומות

ופשר היחסים.

מהפרטים היצוקים בגבס הרכיב מלץ תבליט קיר מונוכרומי שנע בין פיסול לבין ציור. תהליך היציקה בגבס, שינה את מעמדם של הפרטים הארכיטקטוניים מהעתק קונקרטי לאובייקט מוקפא וחנוט, בדומה לשימור ארכיוני. בעבודת התבליט ארגן מלץ את חלקיו של גרם המדרגות לא באופן לינארי, המציע מסלול ישיר ופשוט כלפי מעלה, אלא ברצף הבנוי על היגיון אחר: היגיון פיסולידקורטיבי, השואף להפשטה, אך משמר בתוכו את מפתחות הנרטיב האישי והכרוניקה הפרטית.

אורית סימן־טוב

נולדה בירושלים, 1971; חיה ויוצרת בחיפה

—

במרכז החלל העצום המכיל את רחבת הכותל המערבי ואת אזור החפירות הארכיאולוגיות הסמוך אליו, מתרוממת אל־על הזרוע הארוכה והצהובה של הדחפור, ככוח מארגן ומסדר. בעוד שציירי המאה ה־19, שעלו לרגל לירושלים, ציירו בדחילו ורחימו את זקני ירושלים וקבצניה מצטופפים בצילן של האבנים העתיקות, משמרים מסורת תפילה עתיקה ואינטימית, הצילום של אורית סימן־טוב חושף מנגנון שלטוני משוכלל שהתעבה מעבר למסורת התפילה האישית וטכס הטמנת הפתק בין סדקי האבנים העתיקות: רחבה גדולה ומלבינה, מערך בנוי של גדרות, חומות, מסלולי הליכה וחלוקות־שטח, מנגנון משטרתי של שמירה והגנה ונוכחות בולטת של הרובד הארכיאולוגי כסמן מובהק של ריבונות היסטורית. זהו מערך שלם המחבר בין היסטוריה ופוליטיקה, בין דת לבין מנגנוני כוח, בין אתר קדוש לבין מינפולציות שלטוניות, בין מדיניות פנים לבין רשות העתיקות. הצילום המונומנטאלי המוצג בתערוכה נבחר מתוך סדרה גדולה שעוסקת בכותל המערבי ובסביבתו והיא ממשיכה עניין נרחב של סימן־טוב בבדיקת הקשר שבין מהלכים מדיניים וכלכליים לבין אמונתו וצרכיו הרוחניים של הפרט. בשנים 1999–2000, לקראת סיומו של המילניום השני, עקבה סימן־טוב אחר קבוצות של צליינים נוצריים שטבלו בירדן וביקרו באתרים הקדושים לנצרות. סימן־טוב בחנה את המרחב הפיזי והאידיאי של האתרים הנוצריים וכיצד בנויים המנגנונים המפעילים אותם.

נועם רבינוביץ'

נולד בקיבוץ דפנה, 1950; חי ויוצר בקיבוץ בית השיטה

—

דמותו של הצייר־הצליין פוגשת את נועם רבינוביץ במסעותיו המחקריים־אמנותיים לאורכה ולרוחבה של הארץ, בעקבות הצמחייה הארץ־ישראלית. ”ביציאה למסעות ישנם יעדי מסע”, כתב רבינוביץ, “חלקם ידועים מראש וחלקם בחזקת סימני־כיוון”. יעדי המסע של רבינוביץ קשורים פעמים רבות בפעולות חקלאיות ובמחוות שתילה ונטיעה של שיחי גפנים, עצי זית ושיזף ופרחי נר הלילה החופי, מחוץ לבתי הגידול הטבעיים שלהם. בד־בבד, מצטברת בסטודיו שלו, בקיבוץ בית השיטה, עשייה אמנותית מורכבת, הכרוכה בתהליכי עיבוד ושירה של המוטיבים הצמחיים, באמצעות טכניקות של רישום, צריבה, חריטה ורקמה.

אל פרח נר הלילה החופי התודע רבינוביץ לראשונה בחולות קיסריה לפני שנים רבות. נפעם מקסמם הצהוב של הפרחים – הנפתחים לעת ערב ונסגרים עם עליית החמה לרום השמיים – החל לצאת למסעות לאורך החוף, על־מנת לרשום את הפרח, להתחקות אחר הרגליו ולנסות “לביית” אותו באזורים אחרים. הביוגרפיה הבוטאנית של נר הלילה החופי מספרת על מוצא זר – יבשת אמריקה – וכוללת מ־מסע לארץ הקודש: הפרח לא מוזכר בתנ”ך או במשנה, ואף לא בספרי הנוסעים מראשית המאה ה־19. זרעיו הגיעו באופן מקרי, ככל הנראה, בתוך שקי תבואה או ציוד שהביאו איתם עולי רגל או יורדי ים אמריקאיים, שהגיעו לחופי הארץ בשלהי אותה מאה. לראשונה נראו פרחיו הצהובים בחופי יפו, בסמוך לנמל אליו הגיעו הנוסעים, ומשם עברו לסביבות עכו ועזה. תוך תקופה קצרה הפך השיח הזר, חובב המליחות והים, לסמן טבעי של מישור החוף – תכונה הקושרת אותו לתמטיקה החקלאית־גיאוגרפית שעוסק בה רבינוביץ: זו מבקשת לעקוב אחר קווי המתאר הסמויים של הטבע, באמצעותם הוא משרטט לעצמו קווי תיחום והפרדה בין יבש לרטוב, בין חם לקר או בין מלוח למהול.

עיסוקו של רבינוביץ בפרח נר הלילה החופי ניזון משני מקורות ספרותיים־מדעיים: ספרי מסע של צליינים שטיילו בארץ הקודש במאה ה־19 והזכירו את הפרח בכתביהם, וספרו של פרופ' יעקב גליל, מאוניברסיטת תל אביב, שיצא לאור ב־1952 (הוצאת הקבוץ המאוחד), הדן בדרכי הרבייה המיוחדות של הפרח הלילי. האופן בו גרגר האבקה של נר הלילה מנביט מתוכו “חוט רבייה” הנשלח מראש העלי הגבוה אל השחלה הנמוכה, היושבת

בבסיס הפרח, בנוסף לערנותו בשעות החשיכה,

הפכו אותו לסמל לאוהבים הליליים והעניקו לו את תפקיד הנר המאיר...

זמיר שץ

נולד בקבוצת כנרת, 1969; חי ויוצר בתל אביב

—

סרט הוידאו הדרך היפה בוכה מפגיש בין שתי דרכים שונות: הדרך מתל אביב למחסום ארז – מסלול יומי של הובלת פועלים פלסטינים – ודרך החיים, כפי שהוסברה והודגמה על ידי האמן הגרמני המיתולוגי ג'וזף בויס בסרט תיעודי על חייו שהופק על־ידי ה־BBC. בעוד בויס מציע דרך חיים מופתית, הבנויה על פשטות, אנושיות ויצירתיות חופשית, הדרך מתל אביב לעזה, המלווה בפסי קול של שירת אום כולת'ום, מתארת מציאות קשה ובעייתית וחושפת מסלול מוקף גדרות ומחסומים. לצד הסרט של ה־BBC, שבו נראה בויס יושב במטבח ומקלף תפוחי אדמה כהכנה לארוחת הערב המשפחתית שזר שץ את דמותה של אמו, כשהיא מקלפת ערמה של סברסים... ועל־גבי מראות הדרך מתל אביב לעזה נשקף תינוק העושה את צעדיו הראשונים. המציאויות השונות מתערבבות זו בזו ומחבר ביניהן הטקסט הכתוב הרץ מתחת לתמונות. זהו דיאלוג בין שץ עצמו, המכונה בסרט “זעיר” לבין “יוסוף” – פועל בניין פלסטיני. שץ, אז עובד שכיר של קבלן בניין, הטיע, מידי פעם, את הפועלים למחסום ארז, משם חזרו לבתיהם בעזה. אום כולת'ום המתיקה להם את הדרך: “תן לי את חרותי, אשתחרר מכבליך”...

הדרך היפה בוכה, כמו ציורי הנופים של ארץ ישראל מהמאה ה־19, מתרפק על המראות הנשקפים בדרך ועל יופיין של הפריחות והשקיעות. אך המציאות השסועה שהפכה להיות גורלו של הנוף הזה אינה מרפה ונשזרת בשיחה: “סע מהר”, אומר יוסוף לשץ, “שהשמש לא תרד עלינו, שנגיע למחסום לפני החשכה... תיזהר, אופס, משטרה”. הנסיעה מציעה זרימה תמידית ושינוי של חומרים וצורות' אך ‘האמת הפצועה’ צצה וחוזרת אל התודעה. הדרך היפה בוכה בוחן את האכזבה הכפולה: הן מן הרומנטיקה והרוך העולים מן הטבע והנוף, והן מדמות האב הסמכותית של בויס, ומהצעתה לסדר היום האמנותי. התמונה האחרונה בסרט חוזרת לאחד מן האתרים הסמי־קדושים במיתוס הציוני – קיבוץ כנרת – ולרגע מהבהב מעגל של רוקדים בהורה סוערת: זיכרון פולחני של צלייני־אמונה תמימילב מימים רחוקים.





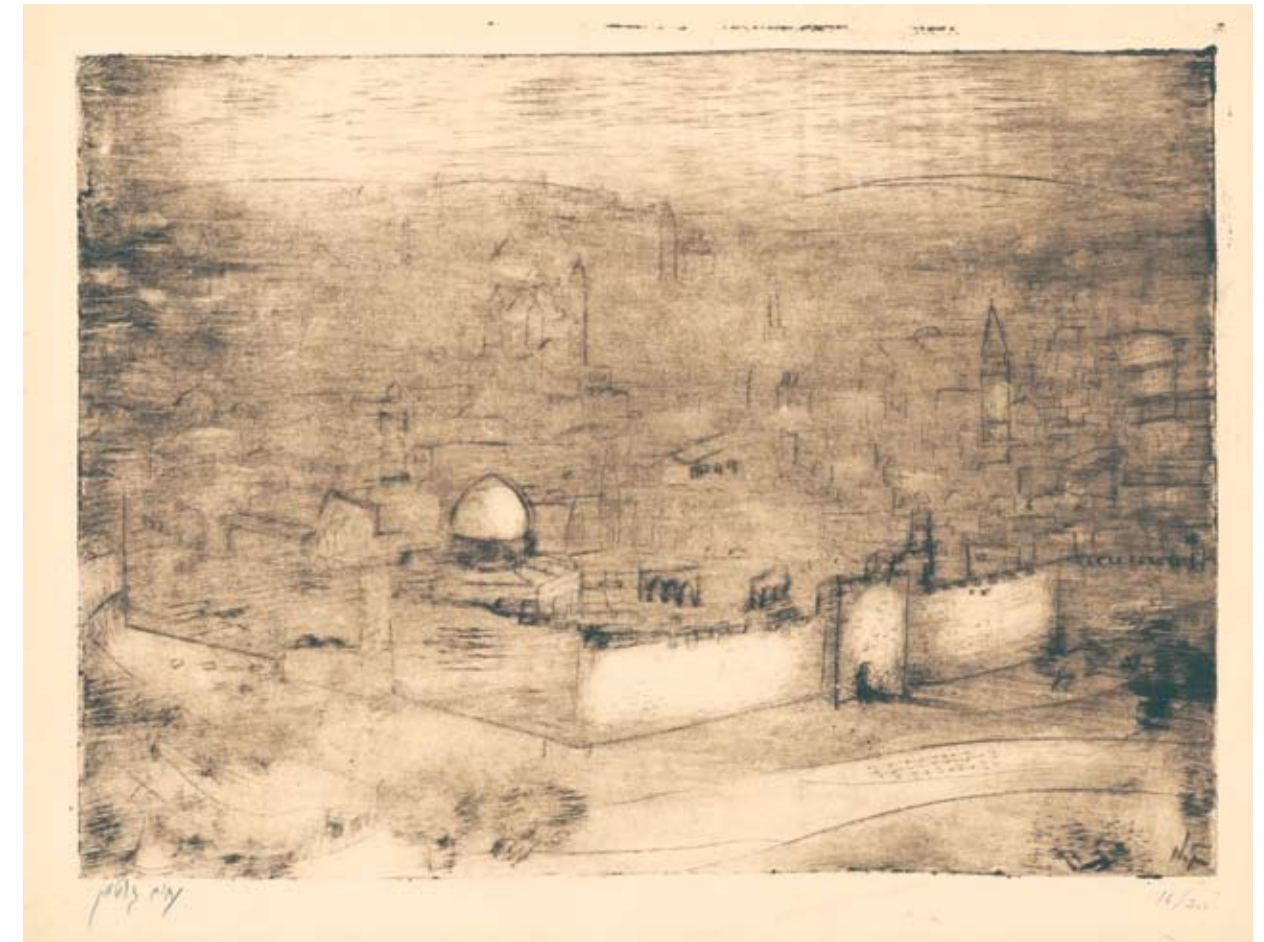
כפר בהרי חברון תחריט מתוך האלבום ארץ ישראל, 1920, 1920



עמ' 110-116: נחום גוטמן
 פרדסי פתח תקווה (גומות השקייה)
 כפר בהרים תחריטים מתוך האלבום ארץ ישראל, 1920, 1920



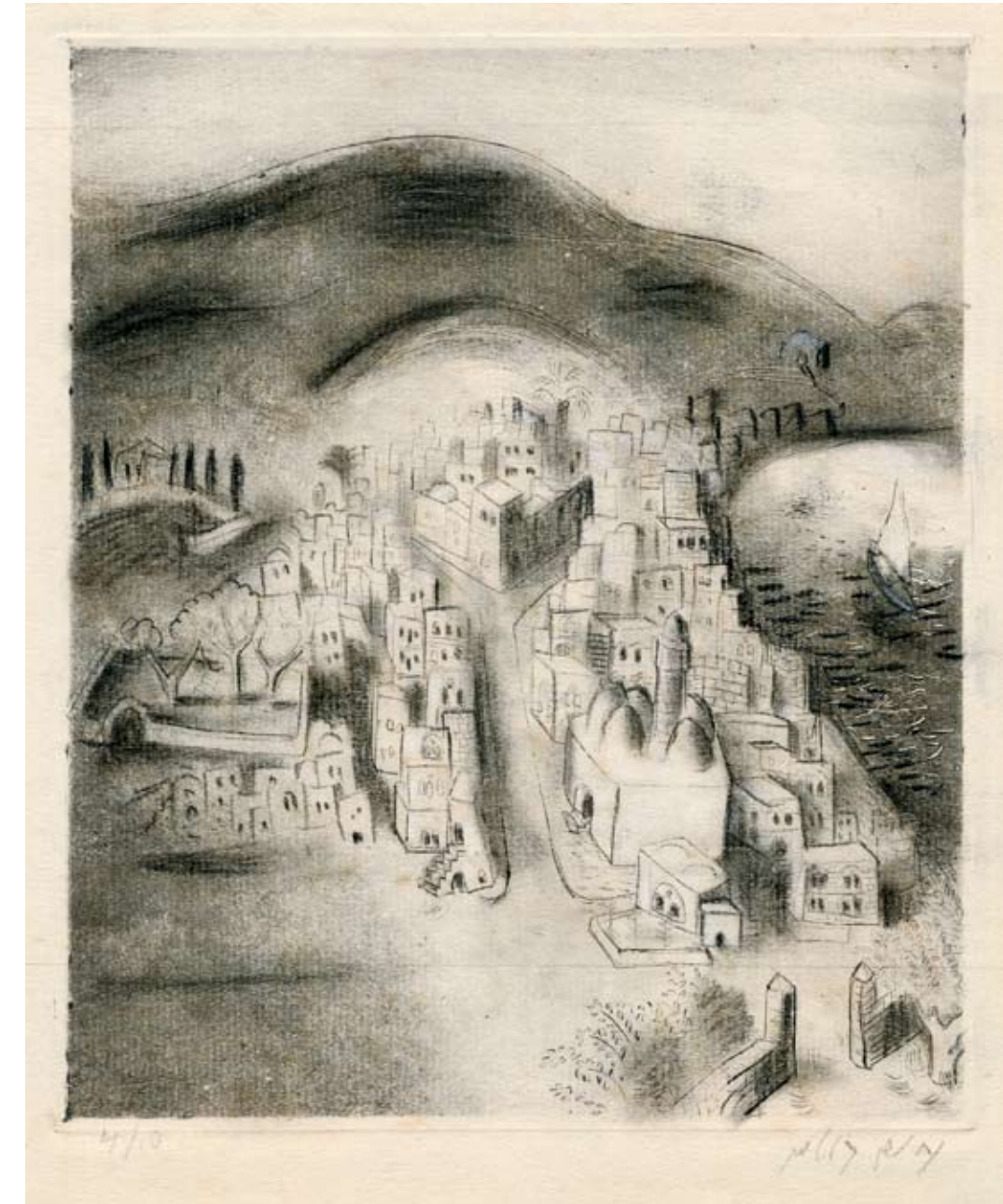
מתפללים ליד הכותל, שנות ה-30



ירושלים העיר העתיקה, שנות ה-30



נזיר בסמטאות ירושלים העתיקה, שנות ה־30



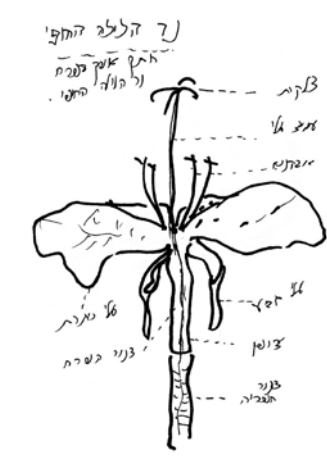
טבריה, שנות ה־30



גיא ברילר והדס עמרת, Carrer de Jerusalem, רחוב ירושלים (מסע עיוור, מסע רואה), 1998-2001, וידיאו

נוזירים בפתח כנסיית הקבר בירושלים, שנות ה-30

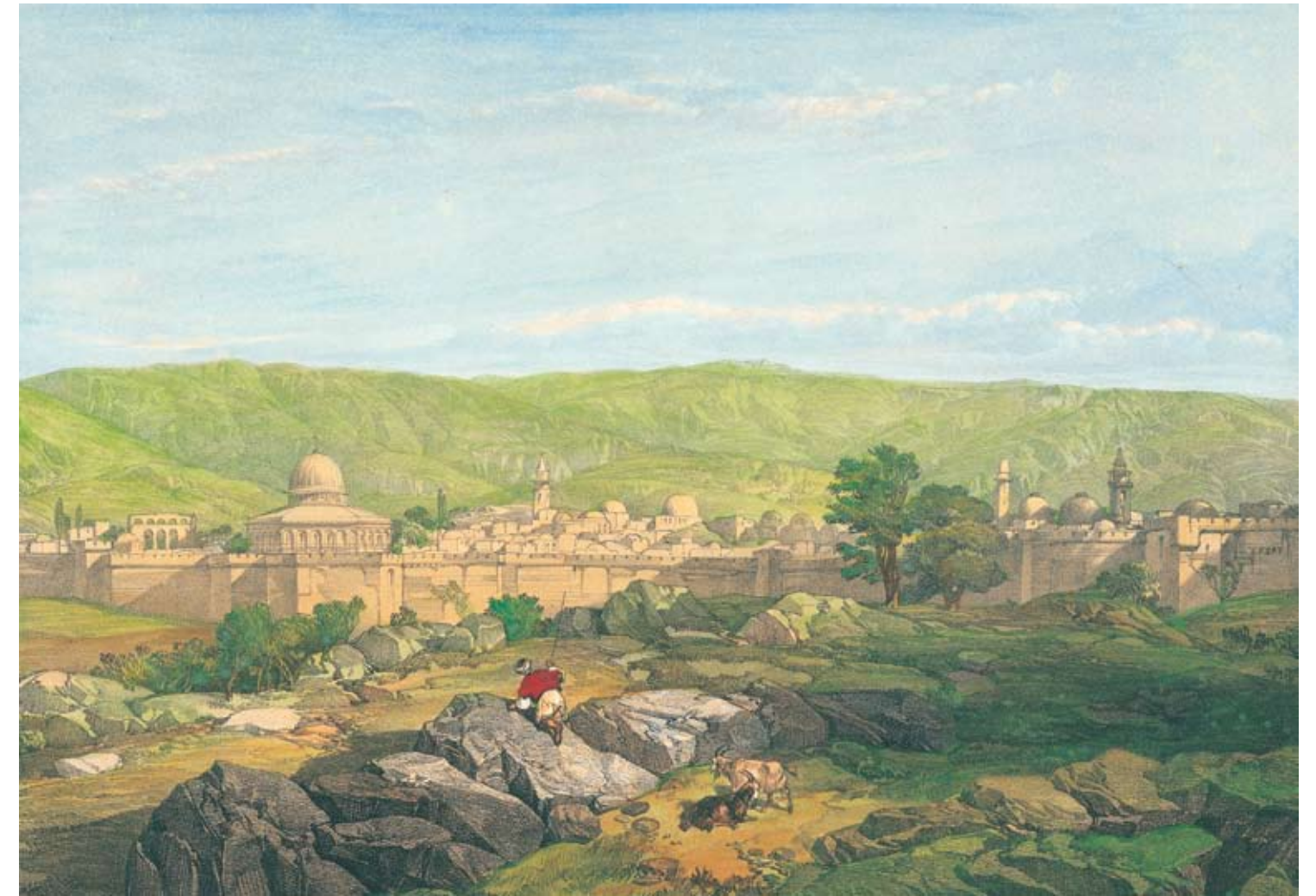






ברנסיס ברוקיל ספילסברי, הר תבור, 1803 (אוסף עמוס מרחיים)

קארל וילם מרדית ואן דה ולדה, נהר הירדן, 1857 (אוסף עמוס מרחיים)



לואיג'י מאייר, בריכת בית חסדא, ירושלים, 1803 (אוסף עמוס מר־חיים)

ויליאם סימפסון, ירושלים מצפון מערב, 1854 (אוסף עמוס מר־חיים)

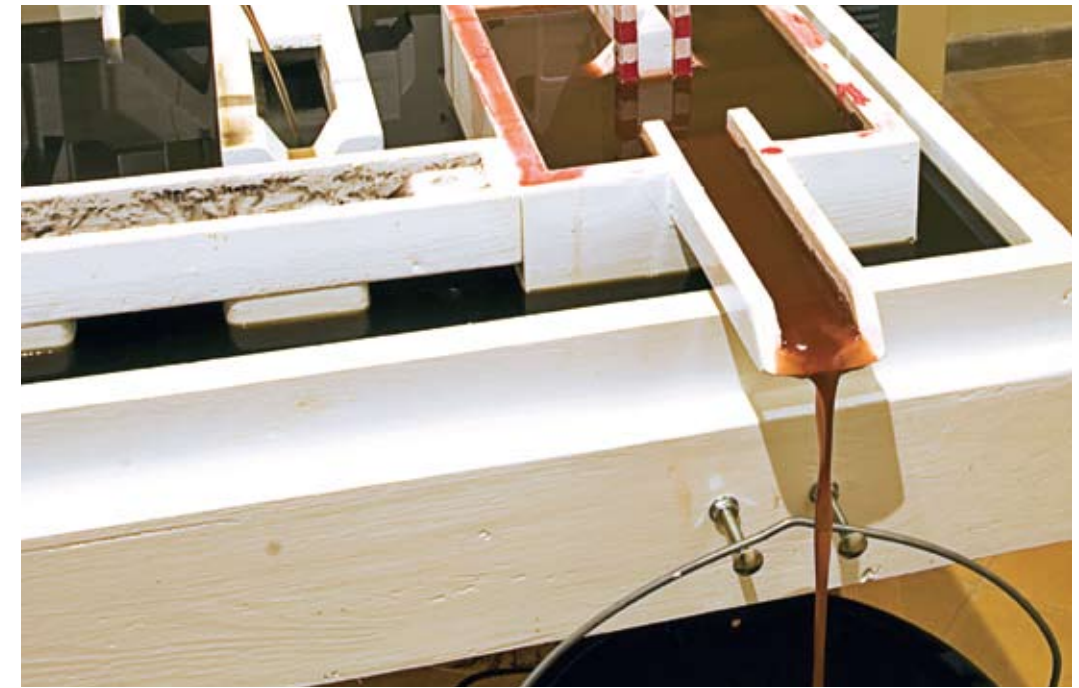
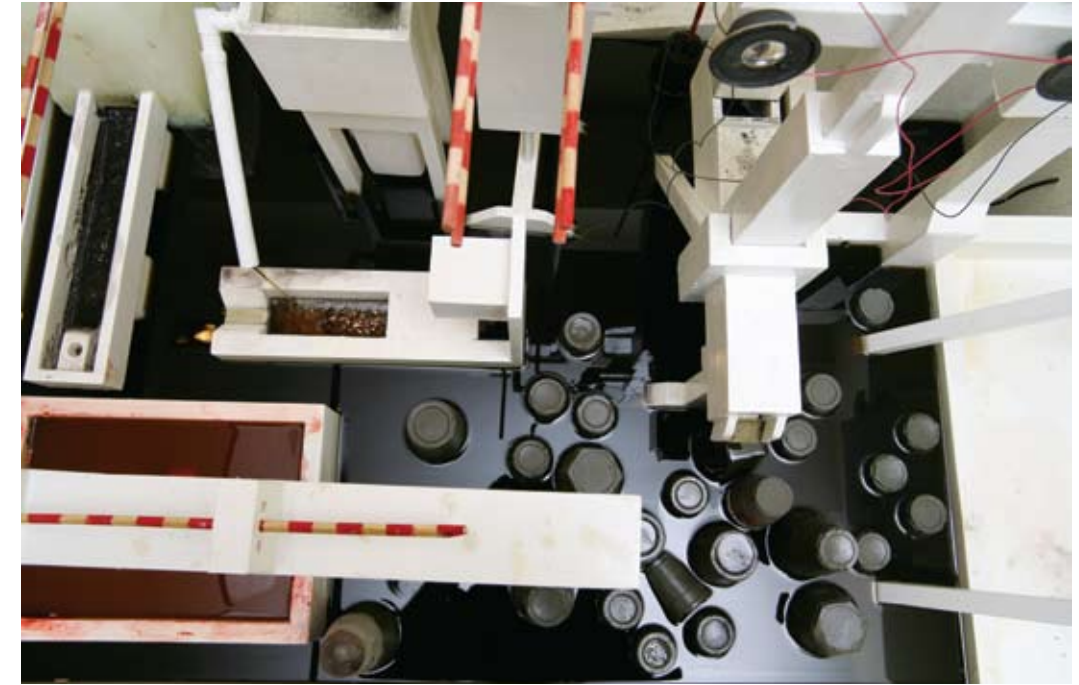
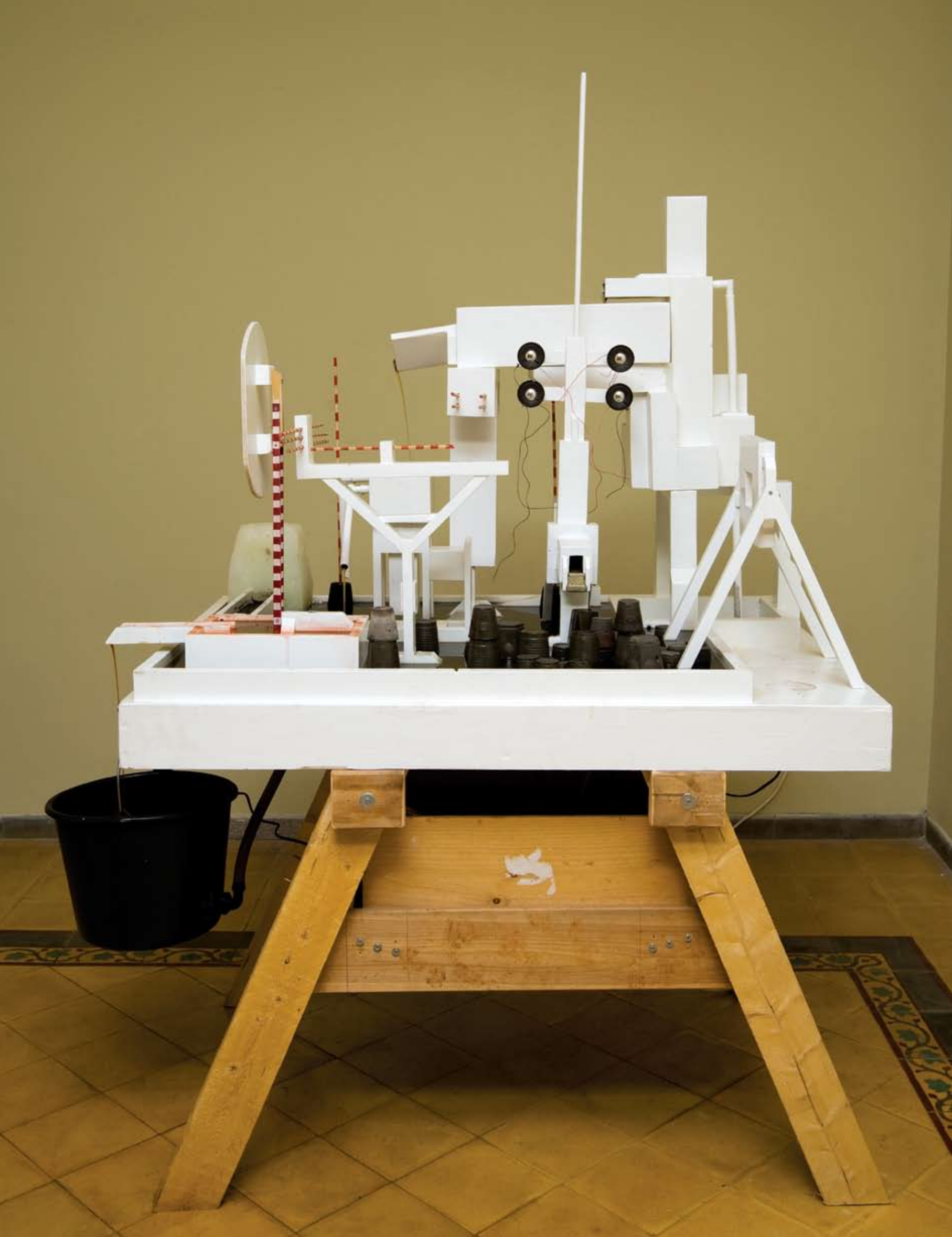


אלכסנדר בידא, חומת מערב, 1860 (אוסף עמוס מרחיים)
 בעמ' הבא: אורית שימן טוב, חפירה ארכיאולוגית, רחבת הכותל המערבי, 2007



דייוויד רוברטס, מסגד עומר, ירושלים, 1839 (אוסף עמוס מרחיים)







יהושע בורקובסקי, מימין: מקום־כעבה, 1979
עלייה לרגל - טריפטך, 1980



الكنية المنزلة



III

ציור צייד

הניצודים

מירה צדר	דינה כהנא גלר	נחום גוטמן
קבוצת אקטיוויז'ן	עדה עובדיה	רענן חרל"פ
	עמי פייצביץ'	דנה יואלי

טלי תמיר ומעין שלף

יבשת אפריקה, שנחום גוטמן נסע אליה באמצע שנות השלושים של המאה שעברה וכתב בהשראתה את ספרו בארץ לובנגולו מלך זולו (1934-1935), היא ארץ כפולת-פנים: ישנה אפריקה של הגיונגלים ושל הספארי, של הגברים ושל הציידים - ממלכה עתירת דמיון שגם בעידן הפוסט-קולוניאליסטי מעוררת עדיין פנטזיות תיירותיות רומנטיות על הרפתקאות קסומות, וישנה אפריקה האחרת: ארץ שדופה וענייה, שתושביה מופקרים לרעב, למגפות ולמלחמות פנימיות, יבשת שמשאביה מנוצלים עד תום על ידי המערב השבע. אפריקה שהיא סמל לכל מה שקרוי, במאזן הפוליטי הקר, "עולם שלישי".

התערוכה הניצודים מתמקדת בדמותו של האדם השחור, האפריקאי בן זמננו, שמצבה העגום של מולדתו מאלץ אותו להימלט ממנה ולחיות בעולם כפליט-גולה, לעתים קרובות נרדף וניצוד. זו אינה תערוכה אנתרופולוגית המנסה לייצג את "האפריקאי האקזוטי" ומבקשת להתבשם מפראותו של הפרימיטיביזם. האמנים הישראליים המציגים בתערוכה מאמצים את האדם השחור ואת ה"שחורות" כמטאפורה למצב קיומי: לכל אדם שחייו נתונים בצילם של ארעיות, עקירה ואיום, לכל מה שהוא "אחר", נשלל ומובס, במציאות הגלובלית בכלל ובוז המזרח תיכונית בפרט. כל זאת מיוצג בתערוכה על רקע מבטו האמפטי של נחום גוטמן, המתבונן ביבשת <

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

חתום על הסכם השלום עם ישראל, 1978, במוזיאון ארבעת הימים

השחורה מתוך כמיהה נאיבית אל גן העדן האבוד של הציביליזציה האנושית ובריתה עם הטבע. יחד עם זאת,

כשהוא יושב מתחת ל"עץ העבדים", מציין גוטמן בספרו: "אדם שצבע עורו שחור לא היה אדם בעיניהם, כי אם חיה, בהמה. [...] לא לחינם מנהמת פה הרוח ביבבה".

נחום גוטמן שהה בדרום אפריקה שמונה חודשים בתקופה בה השלטון הלבן היה בשיא כוחו. עשרים שנה מאוחר יותר התפרסם בצרפת ספרו פורץ הדרך של פרנץ פאנון, פסיכיאטר ופסיכואנליטיקן שחור־עור, יליד האיים האנטילים, הנקרא "עור שחור, מסכות לבנות" (1952). בטקסט נועז, הכתוב כשילוב של סגנון מדעי ווידוי אישי, הציב פאנון לראשונה את המונח 'שחור' או 'שחורות' לא רק כצבע־עור אלא כמצב פסיכולוגי קיומי שחלחל למערכות הנפש של האדם השחור באמצעות מנגנוני השליטה של האדם הלבן. "ה'שחור' הוא אדם שחור", כתב פאנון, "פירושו שבוכות סדרת טעויות רגשיות, הוא התמקם בלבו של יקום שממנו יהיה צריך להוציא אותו". את היקום הזה הגדיר פאנון, בעזרת לשונו הציורית של רנה מניל, כ"כינונה, בתודעת העבדים, של סמכות המסמלת את האדון, במקום הרוח ה'אפריקאית' המודחקת, סמכות המיוסדת במעמקי הקולקטיביות, והמפקחת עליה כמו חיל מצב על העיר הכבושה".

מעט יותר מחמישים שנה לפני שברק אובמה נבחר לנשיאה של ארצות הברית, תאר פאנון את מצבו הנפשי של האדם השחור המפלס את דרכו בחברה הלבנה כ"פחד, תסביך נחיתות, רעד, כריעה על ברך, ייאוש, נרצעות"... אך גם היום, כשנדמה שחיהם של קבוצת בני האדם השחורים השתנתה מקצה־אל קצה, לפחות של אלה מהם החיים בארצו של אובמה, עדיין רבים מהם החיים באפריקה ובארצות אחרות סובלים מרעב ומגנפות, נאלצים לברוח מארצותיהם, לחצות גבולות בחסות החשיכה, להיפרד מהורים, ילדים, שדות ורכוש. כשהם מגיעים לבטוף לארצות המקלט הם חוזרים ומגלים את היותם שחור־עור, מקוטלגים כורים ומופלים לרעה.

<div></div>	<div>רענן חרל"פ</div>
נולד בירושלים 1950; חי ויוצר בתל אביב	
—	

הרפסודה והמדורה שבנה רענן חרל"פ מעמוד טלפון זרוק שמצא ברחוב וניסר לחתיכות, נענות לחוקיות של שורדים: בדוק את המרחב שסביבך, קח את גורלך בידיך ומצא את האמצעי שיחלץ אותך, יניע אותך הלאה וישמור על חום גופך המינימלי. חרל"פ, יליד ירושלים ותושב תל אביב, מקצין תמטיקה מערבית בורגנית של צופיות והרפתקנות רומנטית עד לרמה של מציאות חיים אכזרית הקשורה בחוויות של פליטות ובריחה. הרפסודה – שאינה אלא משטח־ץ מעניקה אפשרות תנועה, חופשייה במרחב, מופקרת לגורל ולרוחות; המדורה – במיוחד מדורת־כוכב כזו שבנה חרל"פ – בנויה כך שתבער לאורך זמן ותספק בערה לבישול ולחימום בסיסי. שתיהן נושאות איתן משמעות כפולה: מצד אחד – מכשירי הימלטות והישרדות ומצד שני – כלי־מעבר לעולם הפנטזיה המאפשר לאדם המערבי להתחבר אל הטבע הפראי ולכנס לעצמו את כוחותיו המאגיים.

הפסלים של חרל"פ נראים כתבליטי קיר, היוצרים אשליה של עומק ותלת־מימד. יכולתו לשלב תחכום פרספקטיבירישומי עם פרקטיקות פיסוליות פשוטות, לכאורה, מערערת את מעמדו המעודן של החפץ האמנותי ומעניקה לו ישירות חושנית. אך בו־זמן, הקטנת החפץ ותלייתו על הקיר מחזירה אותו לתחום מוגבלותה של יצירת האמנות, שכוחה בפיוטנציאל המרמז שלה וביכולתה להאיר תחושות וקווי מחשבה. חרל"פ המיר אביזר־תקשורת (עמוד טלפון) בחפציהישרדות (רפסודה, מדורה) והחזיר לתודעה פאזה קיצונית של קיום אנושי, הנאלץ להתמודד עם איתני הטבע ועם מוראות החברה ואי הצדק השולט בה.

<div></div>	<div>דנה יואלי</div>
נולדה בסיאטל, 1979; חיה ויוצרת בתל אביב	
—	

דנה יואלי עוסקת במרחבים המדהדים שבין יופי לאלימות כשהיא נעה בין מערכות של ניגודים: משיכה ודחייה, הרמוניה וקטסטרופה. סדרת פסליה קטני המידות מבוססים על ז'אנר הפיגוריות מפורצלן באווארי, המקשט בתים אירופיים בורגניים. אחד מהמוטיבים הפופולריים בין פסלי הפורצלן הצבעוניים הוא סצנות ציד רנסאנסיות, המתארות את האציל וכלביו יוצאים ליער לציד חוגלות, שועלים או שפנים. יואלי שמרה על הפרופורציות המסורתיות של פסלי הפיגוריות, על הבסיס העגול ועל הפאטינה הפורצלנית, אך החליפה את זהות הדמויות ואת צבען: הצייד הפך לחיה טורפת והניצוד הוא אפריקאי. הצבע העוטף

141 / 138

<div></div>	<div>את הסצנות הללו הוא לבר־בוהק.</div>
רק מבט בוחן יבחין בפרטים האכזריים: האפריקאי המנוצח, מדמם וקטוע איברים, והחיה נוהמת לניצחונה. לכאורה, האדם הלבן יטעה לחשוב שהוא הוצא מחוץ למשוואה של הטבע והותיר מאחוריו את הפרא והחיה, נטושים לבדם במרחב הפורצלני הקריר. אך למרות שהשפה הפיסולית האלגנטית וקנה המידה המוקטן מאפשרים לו הקלה רגעית, הוא יגלה שהוא־עצמו הסוהר בכלא הזה, שבו האסירים כפויים להנציה את משוואת הטורף והנטרף, והאדם השחור הוא הקורבן.	

החיבור בין עידון הפורצלאן לבין אכזריות סצנת הטרף, כמרגם האופן בו הניחה יואלי דמות אדם (שחור) מת לרגלי קומפוזיציה קלאסית של טבע דומם, מעלה את הפרדוקס של האסתטיקה המערבית: המוות הכואב והבלתי נמנע של הקורבן מיוצג באמצעות עידון אריסטוקראטי־מיופייך. הכפילות השחורה־לבנה ספוגה ללא־התר בפקעת הרגשית הזו ומתכיבה את תנאיה, לפיכך הלבן ממשיך ועוטף את זירת הטרף של השחור.

<div></div>	<div>דינה כהנא־גלר</div>
נולדה בקיבוץ הבהות הבשן 1948; חיה ויוצרת בירושלים	
—	

פס הנוף האפריקאי של דינה כהנא־גלר נוצר בהשראת זיכרון רחוק: ב־1998 היא ביקרה בגאנה, שם קנתה מקבוצת ילדים ששיחקו על החוף סירת־צעצוע, עשויה מקליפת עץ בנהה. סירה זו הייתה לנקודת מוצא שחוללה את פסל הקיר "ים אפריקאי" – מרחב של נוף ימי, בעל אופק גלי ומסולסל. אל הזיכרון האפריקאי הזה – זיכרון תיירותי מובהק – הצטרף עיסוקה של כהנא־גלר בפיגמנט השחור. רגע של גילוי הוביל אותה לתובנה שכוחו של הפיגמנט השחור הוא ביכולת ההאחדה ובבוהק האלגנטי שלו. השחור הוא מונוליטי ומלכד, ויוצר פאטינה מתכתית, גם אם הבסיס הוא אובייקט עשוי גבס או עץ. דינה כהנא גלר מנצלת את הבוהק של הפיגמנט השחור באופן פתייני, בדומה לאופן שבו הצלם האמריקאי רוברט מייפלט'ורפ מדגיש את עורו הבוהק של המודל החי שחורה־עור שהפך באמצעות מצלמתו לפסל ברזנה נוצץ ודומם: הגוון השחור בשיא האדרתו, כמיוזג מושלם של האלגנטי, האקזוטי והארוטי.

אלא שהבוהק הכהה העולה מתוך האובייקטים של כהנא־גלר, בוהק של יהלום שחור, מופיע אצלה כחיפיו נופי־אורגאני, שמתפרר לכתמים ולנגיעות מפוחמות.

כהנא־גלר משרטטת גזרה צרה של נוף המסמנת את אופק האוקיאנוס. שם, על חופיו של האוקיאנוס האטלנטי, העלתה קליפת עץ הבננה שהפכה לסירה

בידיהם של הילדים הגנאיים תמונה עמומה של בדל־

חלום על מקום אחר, מעבר לים: נתיב בריחה וחילוץ.

<div></div>	<div>עדה עובדיה</div>
נולדה בקיבוץ מעגן מיכאל 1966; חיה ויוצרת במעגן מיכאל	
—	

עדה עובדיה עוסקת בהוויה השחורה בדרך שמנקבת את מסך המועקה: היא מאפשרת לשחורות לדמם את סבלה, והיא עושה זאת באמצעות דימויים יוקדים, החופרים בנשמה. היא מעולם לא הייתה באפריקה, אך אפריקה צובעת את עולמה. עבודותיה כמו מנסות להיכנס לנשמתו של האדם השחור ולחיות בתוך גופו. היא כולאת בו לא רק את עצמה, אלא גם את נשמתו של האדם הלבן: עיניו הכחולות מציאות בבעתה מתוך הפנים שנצבעו בשחור.

עובדיה מציירת ומפסלת אנשים שחורים, שתווי פניהם המוגזמים תואמים לדימוי הסטריאוטיפי של האדם השחור. דווקא ההצגה הבוטה של הדימוי הזה, שמזכירה את האופן הגזעני בו הוצגו וצוירו אפרו־אמריקאים בשנות ה־40 וה־50 בארצות הברית, מעלה את הפחדים אל פני השטח וחושפת אותם, כמשהו שלא נעלם גם בימינו, גם אם מנגנוניו סמויים לעין. בעולמה של עובדיה הכל נעטף בעור השחור: איש השלג הלבן – כולו שחור; דוגמניות זוהרות ממגאזין־אפנה, מתכסות בשחור; בובות ורודות משחירות, ואפילו בקטלוג הרהיטים של חברת איקאה התנחלו רוחות רפאים שחורות.

את בן היבשת האפריקאית פוגשת עובדיה לא בארץ מולדתו, אלא על מסלול נודדיו המפותל, נזרק למרחב הריק, נטול בית ומבוטעת לנוכח גורלו ההולך ונחשף לנגד עיניו. פעמים רבות מוצגים האנשים השחורים בעבודותיה כשהם פצועים ומדממים, לעיתים חסרי גפיים, ללא יכולת לנוע. פעמים אחרות הם מוצגים כהיברידיים של אדם ובעל־חיים, כחיה ניצודה העומדת חסרת אונים מול הצייד, מבטה מהופנט אל לוע הרובה שלו. האנטומיה ההיברידית – אילה המצמיחה ראש אדם שחור, עטור צמות, או ראש מסולסל של אפריקאי הממשיך בגוף של כלב – מעיד על תחושת המצוקה והנחיתות של מי שעשוי לחוש כי מעמדו בעולם, משתווה, לעיתים, למעמד של חיה, החורג מן המעגל האנושי. הצופה, הממוקם בנקודת המבט של הצייד, הופך לשותף בעל כורחו בהיררכיה הדואלית המוקצנת, בה מתקיימים, זה־מול־זה, בעלי הכוח מול הנרדפים והחלשים.

השחור, או ה'שחורות' מזוהים בעבודותיה של עובדיה לא רק עם מצב־חירום של נרדפות ופליטות פוליטית, אלא כייצוג דחוף של 'אלטר אגו', המבטא פליטות מערכיה הכלליים של תרבות המערב ובראשם תביעותיה לתפקוד, קדמה ויצרנות. אלה נספחים לסממני הצריכה והתשוקה של תרבות

מיררה צדר, 1971, חיי ויוצרת ברמת השרון

השפע השבעה, המופיעים בעבודות על עודפותם ומגוזמותם: הררי־קצפת ענקיים, מקושטים, גם הם מועמסים על סירת־פליטים, רגע לפני שיקרטו. כנגד סבלו של האדם השחור מצטייר הקפיטליזם המערבי כמצבור של חמדנות ונצלנות, כשפלאי הארכיטקטורה שלו – גשרים, כיכרות ומגדלים – הופכים למיטות־סדום המתוחות ומענות את הגוף האנושי עד־דק. מגדלי התאומים הזקורים, חבוקים בידי שחורים, מתמוטטים יחד איתם.

גורל העבדות והפליטות מהדהד בעבודות כצלקת רגשית חסרת ניחומים. כזהו גם הכתם השעיר־פרוותי שצמח על גב כף היד: צורתו היא כמפת אפריקה. זהו אינו אלא כתם הלידה הבלתי־ניתן למחיקה של האדם באשר־הוא, יהיה צבעו אשר יהיה, שנושא איתו, כחותמת, את גורלו האופצי־ונאלי להיות פליט, להיות שחור.

עמי פייצ'ביץ'

נולד בחולון 1971; חי ויוצר בתל אביב

—

ציוריו של עמי פייצ'ביץ' המתייחסים לאפריקה מתארים מרחב פתוח וחשוף, ללא מגן או מקלט. לחופיו – ים של כרישים; לאורכו – שבר או בקע; פה ושם עולים מתוכו ענני עשן ואבק שריפה וכולו מחורר כמסננת. חיות מדממות רועות בו ובני אדם חסרי אונים מהלכים בתוכו, מהופנטים ומלאי חרדה לנוכח המראה. יחד עם זאת המראה צבעוני ומלא־חיים, עגום וילדותי, חמור ותמים בעת ובעונה אחת.

פייצ'ביץ' ביקר באפריקה לפני כעשר שנים וחזר אליה בציוריו בשנה האחרונה. נופיה נטמעו בתוכו וחזרו ועלו בו בהקשר לעזובה של מחנות הפליטים של עזה ובהשראת הילדות חסרת הסיכוי של הילדים החיים בהם. אפריקה של פייצ'ביץ' – תערובת של זיכרון ותובנה פוליטית – היא "ארץ מקולפת מכוחה הטבעי, יבשת חשופה שעברה שינוי גנטי, שהפסולת הרעילה דבקה בה", כך כתב. הרעלים הם מצבור של פנטזיות מערביות על צרכנות מאסיבית, כלכלת שוק, קידמה ומותרות – מרכיבים שאין להם שורשים בקיום האפריקאי והם מתקיימים בתוכה כרוח רפאים, כצל וכשאריית עודפת. אפריקה לאחר חדירת העולם הראשון שיבשה את הנביעה הפנימית שלה והיא מנסה לאחות ללא הצלחה את צלקותיה. פייצ'ביץ' מבקש להעלות את יבשת אפריקה לתודעה כאתר מועד לפורענויות הכוח והניצול, הגורר עמו צבעוניות, שהייתה זוהרת והפכה לרדיו אקטיבית, של ילדות אבודה.

מיררה צדר

נולדה בתל אביב; חיה ויוצרת ברמת השרון

—

מיררה צדר, 1971, חיי ויוצרת ברמת השרון

—

ציור דיוקן היה אחד הנושאים המרכזיים בעבודתה של מיררה צדר בשנים האחרונות. היא ציירה את בני משפחתה וידידיה, וכנגדם התמקדה בציור של דמויות אנונימיות שצילומיהם התגלגלו לידיה באקראי. בחיפושיה אחר המפגש בין האנונימי למוכר, ובין האינטימי לזר, צילמה גם את פטריק, פליט שהגיע לישראל מקונגו, ולפני כשלוש שנים החל לנקות את ביתה. דיוקנו של פטריק התגלה בפניה, תוך כדי ציור, לא רק כמרתק ומרשים, אלא גם כנושא איתו כפילות מיוחדת: זו הספציפית של האדם שהכירה וזו הסטריאוטיפית שהתגנבה למכחולה. רצף של שלושה דיוקנאות שציירה בזה אחר זה, אפשר לה להמשיך מהדימוי הקולקטיבי אל התבוננות אינטימית יותר באדם שמולה, כשסיפוריו המטרידים על הארץ שממנה ברח, מהדהדים בה תוך־כדי ציור.

בהמשך התהליך החלה צדר לחפש דיוקנאות של עובדים זרים ופליטים באינטרנט, שם זיהתה צילום של קבוצת פליטי דרפור הצועדת עם חפציה, שהיווה השראה לציור נוסף. לקראת התערוכה ציירה צדר את דניאל מאריתריאה, בוגר אוניברסיטה, שברירתו ומעמדו כפליט הביאו אותו לעבודה כסבל בחברת הובלה תל אביבית. סדרת הדיוקנאות של צדר "שיחות עם פליטים", ככותרת ספרו של ברטולד ברכט, שואלת על הפער המנטאלי שבין התבוננות – גם אם מדויקת וסבלנית כמו זו של ציירת דיוקן – לבין התחושה הממשית לגורלו של ה'אחר' והזר, ועל המרחק המפריד בין התבוננות באינדיבידואל לבין עיסוק בדימוי קולקטיבי.

קבוצת אקטיוויז'ן

עיר מקלט - 8 סרטי וידיאו:

סאדיק א.פ. נולד בדארפור 1992; חי בתל אביב

יונס ר. נולד בדארפור 1991; חי בתל אביב

איסמעיל ע. נולד בדארפור 1991; חי בתל אביב

מובארק פ.מ.א נולד בדארפור 1991; חי בתל אביב

טס ג. נולדה בארתריאה 1989; חיה בתל אביב

סמואל ר. נולד בארתריאה 1989; חי בתל אביב

רים ת.ס. נולדה בארתריאה 1992; חיה בתל אביב

סולומון צ. נולד בארתריאה 1991; חי בתל אביב

פארוק מ.ג. נולד בארתריאה 1991; חי בתל אביב

—

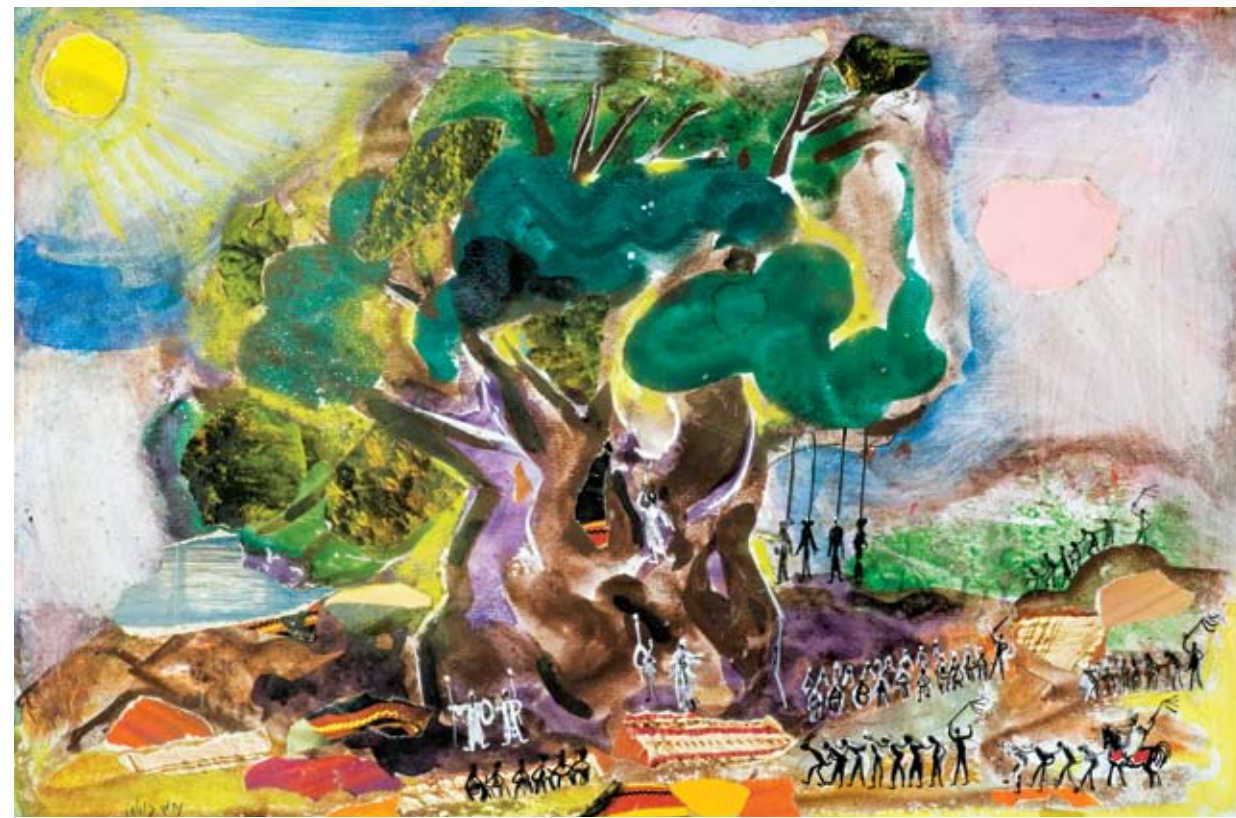
מיררה צדר, 1971, חיי ויוצרת ברמת השרון

קבוצת אקטיוויז'ן מביאה לתערוכה מקבץ של שמונה סרטי וידיאו קצרים שנעשו על ידי בני נוער השייכים לקהילת הפליטים מדרום־סודאן ומדארפור. הם הגיעו לארץ, בסיומו של מסע תלאות מפרך, בשלהי שנת 2006, יחד עם אלפי פליטים נוספים שברחו מביתם שבאפריקה לאחר שסבלו מרדיפות ומהתנכלויות של המשטר הצבאי השולט בארצותיהם.

בני הנוער המתגוררים בתל אביב, כולם בגילאים שבין 16 ל־18 שנים, הצטרפו לסדנת צילום־וידאו שנערכה בחצי השנה האחרונה במסגרת פעילותה של קבוצת אקטיוויז'ן. חברי הקבוצה מאמינים בכוחם של המצלמה ושל הדימוי היוזואלי לחולל תהליכים של מודעות ושינוי ולהוות כלי למעורבות חברתית. מטרתם להשמיע ולהנכיח את אלה המשתייכים, בדרך־כלל, לצד הסביל והנחבא בחברה ולאפשר להם לספר את סיפורם. במהלך הסדנה קיבלו בני הנוער מצלמת וידיאו לידיהם, למדו את שפתה, ויצאו לצלם ולתעד את מציאות חייהם בארץ החדשה אליה הגיעו. מתוך קובץ הסרטים בפרויקט "עיר מקלט" עולה תמונת מצב מורכבת וקשה. אך אל מול הברוקרטיה הסבוכה, הדעות הקדומות, תנאי המחייה הקשים, הזיכרונות מהמסע הארוך והגעגועים למשפחות שנשארו מאחור, עולה מבט מלא הומור ואהבת אדם ורצון עז להרגיש בבית בסביבה שממאנת לאפשר זאת. זהו מעין מבט מהופך מזה הבא לידי ביטוי בעיסוקם של האמנים הישראלים בדימוי "האחר": כאן אותו "אחר" מתבונן על החברה הישראלית ועל האופן שבו היא רואה אותו.

באחד מהרגעים החזקים בעבודות, מראיין איסמעיל, בן 17, מדארפור, אישה ברחוב, ושואל אותה אם היא מודעת לבעיית הפליטים. הימים היו ימי הקרבות בעזה והמרואינית עונה שדבר לא מעסיק אותה בימים אלה מלבד המלחמה והיא עסוקה מידי בדאגה הזו, מכדי להתמודד עם בעיות נוספות. איסמאיל עובר למרואיין הבא, אך הצופה לומד יחד איתו, באופן אירוני וכואב, על שיטתה של החברה הישראלית להשתמש בסיסמת הביטחון והמלחמה כמחסום, זמין תמיך, המונע דוחה כל פיתרון אמיתי של בעיות חברתיות.





עץ העבדים, איור לספר בארץ לובנגולו מלך זולו, מהדורת 1969



<

 עמ' 142-144: נחום גוטמן

 איור לשיר מתחת לארון מאת אנדה עמיר פינקרפלד, 1974



עדה עובדיה, מתוך כך התקווה הטובה, 2009-2000

"שני כושים", 1957













שלטר
סרטו של רים
בת 16, אריתראה



אני ואתה
סרטו של יונס
בן 17, דרפור



סאדיק
סרטו של סאדיק
בן 15, דרפור



שונים
סרטו של פארוק
בן 17, דרפור



הבית של סולומון
סרטו של סולומון
בן 15, אריתראה



משאל רחוב
סרטו של איסמעיל
בן 17, דרפור



עד מתי
סרטם של טס, רים וסמואל
בת 17, אריתראה
בת 16, אריתראה
בן 17, אריתראה



המסע מדרפור
סרטו של מובארוק
בן 17, דרפור



IV

זולו

ציידים ופנטזיות אחרות

טליה קינן	ליאת יניב	נחום גוטמן
גבי קריכלי	דינה כהנא-גלר	אוריאל אורלוב
יוסף קריספל	ליאב מזרחי	טל ארבל
מירב רביב	ענת מיכאליס-לוי	רימה ארסלנוב
רותי רביב	רועי מרדכי	זיו בן דב
דני רייזנר	שלום סבא	גיא בכנר
פיליפ רנצר	דורון סולומונס	בן בן רון
יובל שאול	ניר עברון	גיל ומוטי
שרית שני-חי	עדה עובדיה	דרורה דומיני
קרן שפילשר	דורית פיגוביץ-גודארד	אורית חסון
	צור קוצר	מאיר טאטי

טלי תמיר

70 שנה לבארץ לובנגולו מלך זולו:

נורית זרחי, הנפש היא אפריקה

<div></div>
<p></p> <div></div>
<p>נורית זרחי, הנפש היא אפריקה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2005</p>
<p></p>

[2]

נורית זרחי, הנפש היא אפריקה, הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2005

[1]

נחום גוטמן, בארץ לובנגולו מלך זולו, עמ' 11

[3]

זולו: **ציידים ופנטזיות אחרות** מפליגה לדרכה בעקבות ספינתו של גוטמן שיצאה מנמל חיפה בנובמבר 1934, וחוצה יחד איתה את קו המשווה, בדרכה ליבשת אפריקה. רוח קרידה נשבה כשהאנייה חלפה על־פני מחצית הכדור והשמים היו רק מעט מעורפלים – דיווח גוטמן לקוראים הצעירים של **לובנגולו מלך זולו**. הוא צייר להם שני ליויתנים חיכניים, המחזיקים את קצוות הקו בשיניהם, מעל גלי האוקיינוס המתנדנדים קלות. "את שני הליויתנים המחזיקים בקו המשווה לא ראיתי", כתב גוטמן בגוף האיור, "כך רק תיארתים לי בדמיוני בהיותי ילד".? **ללמדך**, שכשעוברים את קו המשווה – הדמיון מתערר. אך האם המציאות האפריקאית כפי שנחשפה לעולם בשבעים השנים מאז פרסום הספר מתירה לנו להמשיך ולדמיין?

זולו: **ציידים ופנטזיות אחרות** ממשיכה את קודמתה **צייר־צייד: הניצודים** ומשלימה אותה. גם היא מציעה קריאה מחדשת בספרו האפריקאי של גוטמן ועוסקת בפערים בין זיכרון הקריאה מימי הילדות לבין קריאה עכשווית ובוגרת. **זולו**: **ציידים ופנטזיות אחרות** מפנה את המבט ממצבם הקיומי הקשה של ה נ י צ ו ד י ם, ומן הגורל השחור של פליטות ונרדפות, אל ה צ י י ד ואל המנגנונים החברתיים שהטמיעו את פולחן הציד בריטואלים היומיומיים של החיים המודרניים. בהשראת חמשת הציידים המככבים בספר, מוארת כאן דמות הצייד כמוקד המנקז אליו שלל דימויים ויצרים: אהבת ההרפתקה, הריגוש והסכנה, תשוקת ההרג והמגע עם המוות, דחף המלחמה והצורך בניצחון, כוח ושליטה מול כניעה וקורבנות, קשיחות מול כאב וחמלה. התערוכה מעלה גם את אפריקה כפנטזיה על יופי מדהים ועל ארוס חריף, על טבע ועל חיות, אך אלה מוצגים כבר דרך המסנן התרבותי של טקסי התיירות ומסעות הספארי למיניהם.

"האינטליגנציה של האדם המודרני צריכה להיהפך לשחורה"³ הצהיר ראש הטקס בחגיגה האפריקאית (Fete Negre) שארגן פול ג'ואיום בפריז ב־1919, כשהציג לראשונה לפני הקהל הצרפתי אוסף של פסלים וחפצים מאפריקה ומאוקיאניה. האמנים המציגים בתל אביב, 2008, **זולו**: **ציידים ופנטזיות אחרות**, 75 שנים אחרי מסעו של גוטמן לדרום אפריקה, פועלים כשסאגת הגילוי המודרניסטי של הפיסול האפריקאי (החל מ־1905) הרחק מאחוריהם ועוצמתו המאגית של ה'פרימיטיביזם' נמהלת במבט ביקורתי של תום העידן הקולוניאלי. בעוד שגוטמן נסע לדרום אפריקה שנשלטה על־ידי המשטר הלבן, האמנים בתערוכה רואים את אפריקה השחורה, בפרספקטיבה עכשווית, המערבת תודעה פוליטית עם פן רומנטי, מציאות קונקרטית עם דמיון מועצם. אפריקה מכאן ולא משם: דיבור מתוך מרחק, הרהור על מקום שבו כוח וחולשה הם שני קטבים רחוקים, שבו טבע ותרבות מתגלים ככוחות קריטיים.

זאת 'אפריקה' המדומיינת, או לפחות זו הרוחשת במציאות הישראלית: מפוצלת ומפוזרת, מתורגמת לניבים מקומיים, עוברת כל הזמן מוטציות חברתיות ותרבותיות. אפריקה היא מקום להתבונן בו מכאן, דווקא כי היא מכנסת בתוכה יחסי כוח בעייתיים, דיאלקטיקה בין ילדות לבגרות, מתח בין חלום למציאות, קשר בין עבר עתיק להווה מסוכסך. אפריקה כפצע בתמונת העולם ההומניסטי, כאי־שקט פנימי, כמקום שמערב בין מוות ותום, בין כמיהה לרגש אשם.

משוחררים מהמקור, מפתחים האמנים בתערוכה שפה המתכתבת עם אפריקה באופן חופשי: לעיתים דרך דימויים, לעיתים דרך תחושות, ולעיתים דרך מלאכה ידנית, מאולתרת, המורכבת ממשקעים של חומריות גבוהה ונמוכה. "הנפש היא אפריקה", כתבה נורית זרחי, "לפי הקעקוע שחורט הזמן בגופים תוכל לנחש". אפריקה, על־פי זרחי, אינה מתנפלת עליך מיד בכניסה לדלת, כמו ניריורק, גיברלטר או לונדון. היא מרחפת אי־שם, מעבר לקו המשווה של התודעה, החוצה בין הרציו לבין החלום, וצפה – עתיקה ומקועקעת – באתר לא־מפוענח.

<div></div>
<p>נחום גוטמן</p>
<p></p> נולד בבטריביה, 1898; עלה ב־1905. חי בתל אביב נפטר ב־1980
—

בלב התערוכה ניצב **הארכיון** – אוסף של מסמכים ואיורים הקשורים לספר ולמוטיבים אפריקאיים ביצירתו של נחום גוטמן. הארכיון מהווה ליבה קונספטואלית לתערוכה כולה ובסיס מחקרי למארים המופיעים בספר זה. למרות שעיקר המוצגים בארכיון הם רישומים קטני־מידות בשחור־לבן, שחלקם הם במעמד של רישומי־הכנה, וכמה כתבי יד לא גמורים ומלאי מחיקות ותיקונים, הקורא העקשן ייטיב להבין שעולם הדימויים והמושגים שהתערוכה מתייחסת אליו מקופל בין הניירות וכתבי היד הללו. "כך, במיעון זה, במעצר בית זה", כפי שכותב ז'אק דרידה בספרו **מחלת הארכיב**, עוברים המסמכים הללו מטאמורפוזה, ו"מסמנים את המעבר המוסדי מן הפרט לציבורי". ואלה המוצגים בארכיון:

גיליונות מקוריים של המוסף לילדים של עיתון "דבר", מ־1934, בהם הודפסו הפרקים הראשונים של 'לובנגולו מלך זולו', תחת הכותרת: "אני נוסע לאפריקה"; המהדורה הראשונה של הספר שהייתה שייכת לגוטמן עצמו; רישומי מקור לאיורים המופיעים בספר; רישומים בנושא אפריקה שהודפסו ב"דבר לילדים" במשך השנים, כאיורים לשירים או לסיפורי עם אפריקאיים; רישומי הכנה למדור: "הרפתקאות הצייד באפריקה"; גיליונות "דבר לילדים" עם רצועות הקומיקס המחורז "הרפתקאות הצייד באפריקה" (בשיתוף עם משה בר־שאל); רישומי הכנה לספר "הרפתקאות חוקר הטבע באפריקה" (לא יצא לאור); כתב־יד של גוטמן המתאר את ביקורו אצל הגנראל סמאטס; כתב־יד של גוטמן המעלה גרסה של סיפור הרפתקה באפריקה שנגנזה; כתב־יד של מאמר/הרצאה: 'אפריקה התרבותית'; כתב־יד של תיאור ציד לביאה וגוריה עטיפת מחברת הציורים של גוטמן העשויה עור חום; חפצים אפריקאיים אותנטיים שגוטמן הביא איתו מאפריקה.

מבין המוצגים הקשורים ל'לובנגולו', ומוצגים כאן לראשונה, לאחר תהליך יסודי של שימור ורענון, בולטים בייחודם ארבע לוחות קרטון חומים שצוירו על־ידי נחום גוטמן בשיתוף עם בנו חמי בשנת 1951, כמחיצות־נוי בחדרו של הבן. על הלוחות הללו צייר גוטמן את החיות של לובנגולו – להקת פלמינגו, זברות, גורילות ועוד, ואת אנשי השבטים שחורי העור מרקדים או מסתערים עם כידוניהם וקשתות החיצים שלהם לקראת הציד.

162 / 165

<div></div>
<p>אוריאל אורלוב</p>
<p></p> נולד בציירן, 1973; חי ויוצר בלונדון
—

לצד מסעו של נחום גוטמן לדרום אפריקה ב־1934–1935, מציג האמן השוויצרי־ישראלי, המתגורר בלונדון, אוריאל אורלוב, תיעוד של מסע לאפריקה שנעשה בשנת 2005. אורלוב יצא מלונדון במטרה להגיע אל ממלכת בנין, השייכת טריטוריאלית לשטחה של ניגריה, ומשמרת עד היום את משרת המלך ואת אתר הארמון המלכותי. ממלכת בנין היא המקור ממנו הגיעו לאירופה אלפי חפצי אמנות עשויים ברונזה ועץ שנבזזו מארמון המלוכה על־ידי חברי 'משלחת הענישה' הבריטית בינואר 1897, אירוע טראומטי ומכונן בזיכרון הקולקטיבי של שתי התרבויות. השלל הרב שהובא לבריטניה, לאחר ההרג וההרס שהותירה המשלחת אחריה, נמכר במכירה פומבית על־מנת לממן את הוצאות המלחמה, והתפזר בעשרות מוזיאונים ואוספים פרטיים בעולם. כתושב לונדון הפוקד את המוזיאון הבריטי, הבחין אורלוב במספר הרב של החפצים המוצגים באוספיו שמוצאם מבנין ויצא למסעו במטרה לראות במו עיניו את המקום ממנו באו. בכוונתו היה לברר עם ההנהגה המסורתית של בנין כיצד התמודדה תרבותם עם אובדן גדול כל כך של חפצי פולחן ועיטור.

מאחר שנאסר עליו לצלם במצלמת וידיאו בארמון, הסרט בנוי מצילומי סטילס המלווים בקריינות באנגלית של קריין אפריקאי, יליד בנין. המבטא הזר של הקריין מדגיש את הסיפור הכפול – זה המסופר בידי הבריטים, המספר על קולוניאליזם ושליטה זה המסופר על־ידי האפריקאי, המדבר על כניעה וביזה.

ה'אורח' – אמן יהודי־שוויצרי־אנגלי, שמוצא משפחתו ממזרח אירופה, הוא הלבן היחידי בארמון, המארח באותו זמן גם משלחות של צ'יפים מרחבי הממלכה. הזרות שלו מתבטאת לא רק במראהו אלא גם בשפת דיבורו ובאופן שבו הוא מתקשה להבהיר בפני המלך ואורחיו את מטרת ביקורו. את הדיון על "הזיכרון הקולקטיבי", סיכם אחד הצי"פים שנכח בדיון המלכותי: "אם לראות את הצד החיובי שבדברים", אמר, "אנחנו כואבים מאוד את היעדר החפצים, אבל שמחים שבזכות החפצים הגנובים הללו שמה של בנין התפרסם בעולם ותיירים כמוך באים לראצנו".

<div></div>
<p>טל ארבל</p>
<p></p> נולדה בכפר סבא, 1982; חיה ויוצרת בירושלים
—

הפיסול המיניאטורי של טל ארבל – בוגרת המחלקה לצורפות בבצלאל, עשוי משני חומרים שמוצאם מאפריקה וההיסטוריה של הפקתם כרוכה במאות שנים של סבל ועבדות. נקודת המוצא שלה היו משקולות הזהב האפריקאיות ששימשו למסחר ולמידת כמויות. משקולות אלה הפכו תחת ידיה לאזיקי־עבדות מוזהבים שהוטבעו בתוך גופן של דמויות מיניאטוריות עשויות שוקולד טהור. 'אפריקאו', מלשון 'קקאו', מדבר על עבדות המשועבדת למנעמי העולם הלבן. השפה המיניאטורית, התואמת קנה מידה של תכשיט וגם של מעדן שוקולד, מתגלה כגרעין טעון ואקספרסיבי, כשעוקבים אחר קשת ההבעות של הדמויות, תנוחותיהן הגופניות השונות והמיקומים בהם מוטבע בגופן תבליט הזהב. קבוצת הדמויות של ארבל, כ־40 דמויות, מצטופפת באי־נוחות שאיננה אופיינית לתצוגה של תכשיטים. הפגיעות של הנוף השוקולדי ועצם היותו אכיל ולעיס, מערערים את תפיסת העולם האסתטית של התכשיט ומטילים אותו אל המרחב החשוף והמואר של חפץ אמנות פרובוקטיבי ומטריד.

<div></div>
<p>רימה ארסלנוב</p>
<p></p> נולדה בלנינבד (טג'יקיסטאן), 1978; חיה ויוצרת בתל אביב
—

עבודתה של רימה ארסלנוב יוצרת התכה מושלמת בין צעצועי ילדים לבין דימויי קרב ומלחמה שאובים מהמציאות הפוליטית העכשווית. ארסלנוב בנתה סביבה של "איים" המורכבים מפאזל של מגזרות מסוגננות המייצגות חיות־טרף שובלעות זו את זו. 'צינורות' מתרוממים מתוכם, ונושאים עליהם נופים מיניאטוריים של יער־עד סבוך. בתחומם של כל "אי" מיוער שכזה ניצבת דמות גולמית של לוחם, עשויה חימר שרוף ומעוטרת בעיטורים גיאומטריים. עבודת הרצפה של ארסלנוב מציבה את חוק הטרף של הג'ונגל האפריקאי כמפת־קרב של לוחמים עתיקים. צורתם האובלית של הלוחמים מזכירה דמויות לגו צעצועיות, אך החימר השרוף והמעוטר מכונן לפיסול עתיק, בדומה, למשל לפסלי הלוחמים הסיניים שנמצאו קבורים. ארסלנוב מכוונת את חיציה כנגד התפיסה הרומנטית והילדותית שבה מוצגת אפריקה בצעצועי ילדים, במשחקי מחשב ובסרטים מצוירים, המנצלת לטובתה מציאות היסטורית מתמשכת של מלחמה ו אלימות, אסתטיקה של עיטורי קרב וייצור עתיקי־ומין של כלי נשק.

^[1]
^[2]
^[3]

<div></div>	<div>זיו ברךב</div>
נולד בקיבוץ יזרעאל, 1969; חי ויוצר בתל אביב	
—	

'מסכות הנעלים' של זיו ברךב פועלות את פועלתן כסאטירה כפולה, השולחת חיצים חופשיים הן אל האמנות האפריקאית והן אל האמנות הסוריאליסטית. מאחר שהסטודיו של ברךב נמצא לאחרונה, במדרחוב של נחלת בנימין התל אביבי, הוא אוסף אליו זוגות נעליים שנפלטו מחנויות או ממשתמשים שונים, ומאלתר מהן מסכות בעלות 'קרניים', חורי עיניים ומגיני־לחיים: היבריד המתקיים בין מסכת־פולחן טקסיות לבין קסדת טייסים, בין מסכת ליצנים לבין שיריון־לוחמים. האלתור מחומרים טבעיים ומצויים בשטח, מזכיר פרקטיקה מסורתית של אמנים אפריקאיים והעוני המופגן של הנעליים הממוחזרות מקשר את עבודתו של ברךב לאסתטיקה הענייה של אפריקה העכשווית, החלשה מכדי לסגן את עצמה כבעבר.

העובדה שה'קרניים' אינן אלא עקבים מחודדים של זוג נעלי עקב נשיות, הופך את המסכות המאלותרות של ברךב לפרפראזה סאטירית על הסוריאליזם: האמנות האפריקאית הייתה לאמני הקבוצה הזו השראה חשובה בשנות העשרים של המאה שעברה ותפיסת הפטיש – שעקבי נעליים נשיים הם אחד מדימוייה המיציגים בתיאוריה הפרוידיאנית – הייתה להם מוקד לעניין ולמחקר אמנותי. ברךב אינו מתבונן במודל אפריקאי של מסכה קלאסית. הוא מסתפק באימוץ מושג המסכה כעמדה של התחפשות, הסתרת־פנים ושינוי זהות. ברךב עצמו הצטלם כשהוא חובש על ראשו את מסכות הנעלים שבנה והשתמש בצילומים הגזורים כמפרשים לסירות זעירות המורכבות מקופסאות גפרורים. הצי הזה, שבךב הוא המלח, הטייס הלוחם והרב־חובל שלו, עוקב אחר 'ספינה' גדולה יותר שעל חוד סיפונה הקדמי ניצב 'גורילה' המשקיף הרחק אל אופק הים.

<div></div>	<div>גיא כןרנ</div>
נולד ברמת גן, 1969; חי ויוצר בתל אביב	
—	

[...]” החלטתי להתחפש כבתייענה, לבוא ביניהן ולראות כיצד הן מסתירות ראשן בחול”, כתב נחום גוטמן ב"לובנגולו מלך זולו", "קשרתי לגבי קרש שבו תקועות נוצות בנות יענה, ולצוארי – ראש בתי יענה עשוי כרטון. הלכתי המדברה".

בסרטו "אליה" (2003), עיצב גיא כןרנ לבני משפחתו תחפשות של בנות־יענה, הניתנות להפעלה וצילם סרט על משפחת יענים המטיילת ביער. על־אף ההבדל בפרטי העיצוב בין התחפושות

של גוטמן לבין התחפושת של כןרנ, אי אפשר להתכחש לדיאלוג המעניין שנוצר בין האמן הוותיק לרעו הצעיר. כןרנ עוסק, כדרכו, בסיפור משפחתי ושולח את משפחת היענים לחפש לעצמה כרי מרעה מתאימים יותר לאחר שנולד לה ילד נוסף. "התעניינותו של כןרנ ביענים נובעת לא רק מממדיהן האנושיים ומן האפשרות לחקות את תנועותיהן", כתב סרג'ו אדלשטיין, "אלא גם מן העובדה שבניגוד למרבית בעלי החיים – לרבות המין האנושי – במשפחת היענים האב ממלא תפקיד חשוב בגידול הצאצאים".1 ואכן, כןרנ מצבי במרכז עבודתו את חוויית ההורות והחיים בתוך בית בורגני, אולם המטפורות שהוא מחדיר לתוך הבית, למטבח ולחדר הילדים – האי של רובינזון קרוזו, המסע של מובי דיק ואחרות – צומחות מתוך ז'אנר של ספרות הרפתקה, שגם ספרו האפריקאי של גוטמן נמנה עליהם במידה רבה.

כןרנ מכיר את ספרו של נחום גוטמן מימי ילדותו ומעיד שגם הקריא אותו לילדיו, אליה ואמיר. על־אף היכרותו ארוכת השנים עם הספר, האזור הספציפי של גוטמן המחופש לבתי־ענה לא חי בזיכרונו באופן פעיל ומודע ולא עמד לנגד עיניו, לטענתו, כשעבד על הסרט "אליה". חשוב לציין שבעוד שאיורו של גוטמן נותר כאיור בלבד, התחפושת של כןרנ נבחנה בפעולת־אמת ולכן היא תוכננה יחד עם מנגנוני הפעלה ותנועה. כך, למשל, טיפל כןרנ בפרט של הנעליים, והלביש עליהן 'רגלי יען', בעוד שגוטמן השאיר על רגליו את נעלי הצייד המסומרות. כןרנ תכנן מנגנון הזזה של הפה, לצורכי דיבור וגוטמן כלל לא התעניין בפרט שכזה. אך ההבדל העיקרי בחשיבה של שני האמנים מתבטא במיקום הראש והצואר: בעוד שגוטמן הלביש את הצוואר והראש של הציפור על ראשו ולמתניו חיבר זנב העשוי מנוצות שחורות, כןרנ חיבר את הצוואר והראש למותניים והפך את כיוון ההליכה, כך שיהיה מנוגד לכיוון ההליכה של לובש התחפושת. (מסיבות שונות סרטו של כןרנ צולם בהילוך לאחור).

בכל מקרה, מקיימים ביניהם האיור והסרט דמיון רב ברוח ה'מתילדת' שבה מיהרו האמנים להעטות על עצמם תחפושת של בת יענה 'ולצאת' אל היער, או אל המדבר האפריקאי. פעולת ההתחפשות של גוטמן אינה נוגעת רק לאקט פורימי, אלא לעובדה שנעשתה על־ידי אמן, המחזיק בידו את מחברת ציוריו. למעשה ההתחפשות, אם כך, ישנה משמעות אמנותית, פרפומית, שנותנת לגיטימציה ל'השתטות' הילדית.

<div></div>	<div>בן כןרנ</div>
נולד בחיפה, 1971; חי ויוצר בתל אביב	
—	

"מאז ומעולם היוותה האסתטיקה הציורית של הנוף מרחב של הזיה סובייקטיבית", כתבה מיכל בך נפתלי על ציוריו של בן כן־רון בקטלוג הגלויות שלו. נופיו של כן־רון מתארים מרחבים ארקדיים הזויים, עתירי צמחיה, בעלי צבעוניות זוהרת וחמה, נטולי היררכיה של זמן או מקום, המעלים נוכחות של יער, חיות ומצבי ביניים בין טבע ותרבות. הם אינם מזוהים כנופים אפריקאיים, אך מכונים "נופי צייד", בתוכם מתרחשות דרמות פזורות, קטסטרופות נקודתיות, שנוצרות ממפגשים בין בני אדם וחיות. תערובת רעילה ומחלחלת של חושניות ואלימות עוטפת ואופפת את מרחב הציור של בך רון, ואווירה של סיפור אגדה, ספק לילדים ספק למבוגרים שרויה עליו. מוגלי, ילד הטבע שגדל ביער ללא הורים וללא הגנת התרבות, מופיע באחד הציורים כמייצג של מציאות הביניים המעניינת את כן־רון. גברים, נשים, ילדים וחיות נעים במרחב המואר בשמש כתומה, מנותקים מכל הקשר. "החוץ הוא חוץ הוא חוץ", כתבה כן־נפתלי, "הוא דיוקן העולם כחסר בית". אפריקה של כן־רון, (אם אכן פסטורלת הציד הזו מרמזת אל המושג 'אפריקה') היא עולם של 'חוץ' פתוח, שנמצא על הסף, בין גן עדן פורח לגיהנום מופקר.

<div></div>	<div>גיל ומוטי</div>
גיל נולד בראשון לציון, 1968; חי ויוצר ברוטרדם	
מוטי נולד בגני יהודה, 1971; חי ויוצר ברוטרדם	
—	

במסגרת הפרויקט שהציגו והפיקו גיל ומוטי באגף הילדים של מוזיאון חיפה לאמנות עכשווית, שנקרא: "מה תרצה להיות כשתהיה גדול?" הם בנו אולפן וידיאו, ריכזו בו תלבושות, תפאורות וחפצים שונים, ובקשו מהילדים לומר מה הם חולמים להיות בעתיד. המרחב הפעיל, בסיוע מדריכי המוזיאון, אפשר לילדים לביים את עצמם בסרט וידיאו קצרצר שבו הגשימו לרנע את חלומם וגילמו את הדמות הנכספת. איתן בן ה־10 – ילד חיפאי מקסים – חולם להיות צייד. סרט הידיאו שלו מראה כיצד הוא לובש את אפודת הצייד, משיחז את חיציו ומותח את קשתו ויוצא אל היער לצוד לו ארנבת. הארנבת, העשויה מנייר כסף, מדלגת באחו, ואיתן הצייד יורה בה חץ מקשתו. מיד אחר הצייד המוצלח הוא מקושש זרדים, מדליק לו מדורה (רצועות בד כתומות מתנופפות בעזרת מאוורר) וצולה את הארנבת על האש. הסרט מסתיים כשהצייד הצעיר יושב ליד האש וזולל בכל פה את בשר הארנבת הצלוי.

גיל ומוטי השכילו לעצב שפה קולנועית פשוטה המדגישה את מידת הפיקטיביות של הסרט ולא מהנסה להציגו כאמיתי. למרות שהם מכלילים בתוך התחביר הקולנועי את מושג ה'כאילו', לגבי הילד איתן הסרט אכן מספק את טקטי החניכה הנבריים אליהם נכסף: ההרפתקה ביער, כלי הנשק הזמין, הארנבת הנכנעת לחיצו, המדורה וזלילת הבשר הצלוי ובעיקר – ההתמודדות עם המשימה וההישרדות לבד, ערכים שתכניות ההישרדות למיניהן הפכו לאבן־בוחן חברתית, אם לא לבידור זול המספק ריגושים לסלון.

<div></div>	<div>דרורה דומיני</div>
נולדה בקיבוץ מרחביה, 1950; חיה ויוצרת בתל אביב	
—	

הרעיון להפוך את נמרוד, הצייד התנ"כי, גיבור פסלו הקנוני של יצחק דנציגר, לדמות שחורה נובע כהמשך לוגי של הפנטזיה המדברית הגלומה בתוכו. נמרוד הדנציגרי, העשוי אבן חול נובית מדברית, נעשה בהשראה ישירה של הפיסול המצרי והאשורי והוא בן דמותו הקרוב ביותר של איש המזרח הקדום. עבודתה של דרורה דומיני קידמה את הפנטזיה הכנענית המגולמת בדמותו של נמרוד בצעד אחד נוסף, ויילדה אותו מחדש כגבר שחור. אם הוא צייד גמיש, עירום ושרירי, שציפור נחתה על כתפו ודיברה איתו בשפתה – האין עורו שחור? דומיני הכניסה את נמרוד התנ"כי לקהילה האפריקאית ולצדו יצרה סדרה גדולה של דימויים אפריקאיים: סלסלות קלועות, תוכיים צבעוניים על עצים, גולגולת שחורה עטויה כובע קלוע רחב־שוליים, בובת 'כושי סמבו' מחייכת ועוד. אפריקה חדרה אל גוף העבודות של דומיני באמצעות החומר החדש שבחרה לעבוד בו: האלומיניום. דק, מבריק, זול ועיניני, הסיט האלומניום את אינוונטר הדימויים של דומיני מהקשר של סוציאליזם, בטון ומקומיות אל דימויים הקשורים באקזוטיקה צבעונית ומבניקה. החומרה הסוציאליסטית הוחלפה בחגיגה אפריקאית – ענייה, אך נדיבה בצבע ובטקסטורה.

בשנה האחרונה צרפה דומיני לנמרוד בת זוג אפריקאית: מלכת שבא, שחצתה את המדבר, מאפריקה עד ירושלים, כדי לבקר את המלך שלמה, החכם באדם. הנוף המדברי והחולי עיצב את דמות המלכה האפריקאית בחומריות חדשה: דיונות של חול מצופות ומוקשות בשכבות של לכה. שלא כמו המלכה אסתר היהודיה, מלכת שבא של דומיני, לצד נמרוד השחור, משלימה הצעה מחתרתית לזהות אלטרנטיבית: שחורה ומדברית, קשוחה ושורדת, סגורה בתוך עצמה, מחוברת לנוף ולמקום.

164 / 167

אוריית חסון, 1962; חיה ויוצרת בתל אביב

מורגנה, כמו טעות אופטית. אדם הנח על ספסל בכיכר דיזנגוף יופתע למראה 'איש פרא מהג'ונגל' הדוהר מולו. הרחק מאפריקה, מרפרף 'איש הג'ונגל' העירום ברחובות תל אביב, המבהב לרגע וחוזר ונעלם.

<div></div>	<div>ליאת יניב</div>
נולדה בירושלים, 1977; חיה ויוצרת ברמת גן	
—	

בין שפע המבטים הבוגרים המרכיבים את התערוכה שימרה המאירת ליאת יניב את המקום הילדותי של הספר "לובנגולו מלך זולו" ויצרה בהשראתו סביבה של חיות ואנשים הפוגשים בידידות אלה את אלה: מבקרי הזרות לובשים חולצות מפוספסות וידידי הנמרים נראים עם נקודות מנומרות. יניב פיתחה טכניקת עבודה ייחודית, המבוססת על הדבקה של קטעי נייר הלקוחים באופן בלעדי מעיתון "הארץ". באופן מפתיע היא מצליחה לייצר צבעוניות עזה ומגוונת מתוך המודעות והצילומים המופיעים על דפי העיתון, שבתודעה הציבורית נתפס דווקא ככחות צבעוני במפת העיתונות המקומית. העובדה שנחום גוטמן היה קשור רוב שנותיו לעיתון "דבר" ומרבית איוריו הודפסו על דפי העיתון (גם אם בשחור־לבן), יוצרת חיבור נוסף בין המאיר הוותיק לקולגה הצעירה המתכתבת איתו.

באמצעות הפאזל העמלני העשוי קרעי נייר עיצבה יניב גירסה משלה לחיות המופיעות ב'לובנגולו', בעיקר לאלה המופיעות בפרק הראשון, המספר על הביקור בפרק קרוגר – שמורת הטבע הגדולה של דרום אפריקה. בנוסף לקיר החיות פיסלה יניב באותה טכניקה, בתלת ממד, את דמותו של נחום גוטמן, כפי שהוא אייר את עצמו בספר: לבוש בגדי צייד, נעול נעליים מסומרות, על כתפו האחת רובה ומתחת לזרועו השנייה – מחברת הציורים. לראשו כובע ספארי עשוי שעם ורגליו, גרובות הגרביים הארוכות, פותחות צעד מהיר ורחב. עבודתה של ליאת יניב מתכתבת באופן ישיר עם איוריו של גוטמן ומקיימת דיאלוג מעניין עם ארבעה הלוחות שצייר בשנת 1951, בהם נראות סצנות פתוחות עם להקות של חיות 'לובנגולו' ודמויות הלוחמים האפריקאיים.

<div></div>	<div>דינה כהנא־גלר</div>
נולדה בקיבוץ להבות הבשן 1948; חיה ויוצרת בירושלים	
—	

בנוסף למיצב "נוף אפריקאי" ("צייר־צייד: הניצודים"), שצמח מתוך הסירה העשויה מקליפת עץ בננה אפריקאי, מציגה דינה כהנא גלר בתערוכת "זולו" שתי עבודות נייר שאף הן נוצרו בהשראת מסעה הקצר לחופי היבשת השחורה. רישום

גודל על נייר פרגמנט, עשוי בעפרונות צבעוניים,

גדול על נייר פרגמנט, עשוי בעפרונות צבעוניים, מקבץ אל תוכו כמה קבוצות של דימויים מתוך תצלומים שצילמה במסע. מצלמתה של כהנא גלר הנציחה את תשוקת המצטלמים, קיפלה אל תוכה ריגוש וצחוק: ילדים שהצטופפו מולה, מחייכים ומתמתחים מול המצלמה, ילדות לבושות בשמלות צבעוניות ומנוקדות, נערים צעירים מתוחי־צוואר המשתוקקים להגביה עצמם לגובה הדרוש, תינוקות עגוליי־גולגולת, גבר צעיר מישיר מבט ופרופיל מחייך של אישה צעירה, ענוודת עגיל. דינה כהנא־גלר כינסה את כל אלה שליקטה בהרף עינית המצלמה והעבירה אותם אל המדיום האיטי והמוקפד של הרישום. במהלך עבודת הרישום העניקה למצולמים שעות רבות של התבוננות, תוך שימת לב לכל פרט זעיר, והעלתה אותם למעמד עקרונִי. יופיים המתריס, כמו גם שימחת המצלמה התמימה שלהם, אינם מודעים לתפקיד ה'קולוניאלי' של התייר המערבי המצויד במצלמתו ו'גונב' את דמותם. הפרופיל הכהה של האישה עם העגיל, מעין גרסה שחורה של ציור 'האישה עם עגיל הפנינה' של רומיר ההולנדי, בולט בתחריט אלגנטי, שכולו שחור זוהר.

<div></div>	<div>ליאב מורחי</div>
נולד בחיפה, 1977; חי ויוצר בתל אביב	
—	

דרמת הצייד לוכדת את עבודתו של ליאב מזרחי כמו עכביש את הזבוב. המתח הכרוך ברגע האלים הזה ובטקסי ההכנה אליו מטעין את הדימויים שלו בתחושת הכרחיות, כאילו העולם כולו נדחס אל תוך המפגש הזה שבין הצייד לבין קורבנו. ואכן, אם משמרת המארב של המוות מתארכת עד לרגע הקציר, ניתן לומר שליאב מזרחי עוקב אחר מסורת עתיקת־יומין שבה חיי אדם נמתחים מרגע הלידה עד לפטיוזם של המוות ואין בלתם. חיבור שני הקצוות הללו לנקודה אחת – אלימה ופראית – מניב אירוע גורלי וטראגי, עתיר אדרנלין, שבו חיים בשיא עוצמתם נקטפים ביריית חץ מהירה, שאחריה – דממה גדולה.

סצנת הצייד בעבודתו של מזרחי פולשת גם למחזות אחרים, לשדות בהם התשוקה הגופנית מולידה ציידים וניצודים והמרדף הוא חושי, אכזרי, אגרסיבי ואובדני. הצייד מרחרח אחר קורבנו והניצוד נענה לה בכניעה. הצייד יורה והניצוד נורה. מה שנשאר בשדה הקרב – הרליקים הקדושים – הם רובה הצייד, שק השינה, וציפורים המצייצות מסביב לגופה. צבי מת רוכן אל קרניו. הסצנות הנראות בעבודתו של מזרחי מרפררות לעלילות ציידים עליוזת המתרחשות בטבע הפתוח ומלוות

[ציידים ופנטזיות אחרות]

אפילו בתעתיק תווים של שיר ציידים גרמני. אך השפה החומרית שלו היא דוקרנית וקוצנית עד זוב דם. כמו היפהיפה הנרדמת שאצבעה נדקרה במחט, כך גם מזרחי רושם בעזרת סיכות אותן הוא דוקר אל תוך הבד, או יורה אותן באמצעות אקדח אל תוך הקיר. אצבעותיו, מן הסתם, מכירות את עוקצה של הדקירה. גם ענפי השרכים המשתרגים בחללי התצוגה שלו עשויים מחודים דקיקים של נייר מגולגל ושחור. אחרי הציד, נותרה קרחת היער הירוקה חרוכה ומפויחת.

<div></div>	<div>ענת מיכאליס־לוי</div>
נולדה בנת ים, 1959; חיה ויוצרת בתל אביב	
—	

ענת מיכאליס־לוי מנהלת דיאלוג ישיר עם הטקסט של "לובנגולו מלך זולו", ספר ילדות אוהב, שנוח ונקרא שוב. בקריאה החדשה צפו ועלו על פני השטח, במקום פרטי העלילה המוכרת והגיבורים הידועים, חלקי משפטים וצירופי מילים, שנדלו מתוך הכתוב והניבו רישום אסוציאטיבי לידם. עבודתה של מיכאליס־לוי מבוססת על שפה אישית־יומנית, הבנויה על תהליך של פירוק טקסט קיים והרכבתו מחדש בהקשרים אישיים. את החיבור החדש בין הטקסט לדימוי היא מעלה על פיסות נייר שקוף, לעיתים קרוע ולעיתים רבוע, אך תמיד נושא איתו אופי אסוציאטיבי ומורכב, הנובע מן הקשר הכפול שלה לספרות ולרישום. נדמה שגם הטקסט של 'לובנגולו, עבר'ס־ינון' במסנת דקה, ומה שנותר על־פני הרשת הם פירורי פחד ויראה, חושך וסבך: אתרים של חשש ואי־ביטחון, חרדות מחיות טרף, אובדן אוריינטציה ושיווי משקל. מיכאליס־לוי מסיטה את הטקסט האפריקאי של גוטמן מהמקום המואר, הגברי והמשועשע אל מקום מתעתע המעלה באוב פחדים אפלים וכאוטיים.

<div></div>	<div>רועי מרדכי</div>
נולד בחיפה, 1976; חי ויוצר בתל אביב	
—	

בסדרת הציורים הקרויה 'ספארי', שצייר רועי מרדכי, בעלי החיים מתמרדים כנגד השיטה, ומבצעים פעולות התאבדות. בתיענה טומנת את ראשה בתוך גזע עץ, או 'מרסקת' אותו אל תוך גבה של מכונית אדומה. מסביב האדמה כבר חרוכה ובעל־חי היברידי, בעל עיני משקפת ויד שבורה ומגובסת, יושב על ענף גבוה ומתבונן כזקיף במרחב שמולו, כשעל הגבס הלבן שלו כתוב: 21.7.08, fuck them. סולם העץ המאולתר שמוביל אל מקום מושבו בענפים העליונים מעיד על בחירתו – בריחתו אל המקום המבודד, המשקיף

אל החורבן. בציורים נוספים בסדרה, שאינם מוצגים בתערוכה, צייר מרדכי כלובים ריקים של דובים או של נמרים, כשקירותיהם מקולפים ומקושקשים ודייריהם נעלמו ואינם. מכוניות עצצוע מקרטעות בין השבילים והחלל מזכיר חדר ילדים שחיו בו פעם ילדים פרועים במיוחד.מרדכיפיתחכאןאפוקליפסה פיוטית המשמרת הד רחוק של התפרצות אלימה. חללים ריקים וזנוחים, ספק מגרשי משחקים, ספק מרחבים נטושים מאפיינים את עבודתו גם בעבר וניתן לשער שהיצור הגר בתוך הבית־על־העץ, אינו אלא ילד זועם וסרבן שבחר לבודד עצמו מהעולם, להשקיף עליו מרחוק ו־fuck them all.

<div></div>	<div>שלום סבא</div>
נולד בגרמניה, 1897; עלה לארץ בשנת 1936, נפטר ב־1975	
—	

בשנת 1924 יצא שלום סבא, בשליחות הוצאת הספרים של העיתון הגרמני פרנקפורטר צייטונג, למסע ארוך לאינדונזיה על־מנת לאייר את ספרו של מרטין אוגוסט בורמן, המתאר מסע לארץ האיים הרחוקה. שלא כמו גוטמן, ששלח לעיתונו בארץ ישראל עלילת הרפתקה בדויה ממסעו לאפריקה, עשור אחד מאוחר יותר, סבא פעל כשליח נאמן של הציביליזציה המערבית ותעד במכחולו את מציאות חייהם של תושבי יאווה, סומטרה, באלי ומלאיה. סבא דבק במשימתו. הוא חדר ליערות העד האינדונזיים והגיע לכפרים נידחים, הבנויים בלב הסבך, שרגל האדם הלבן לא דרכה בהם. ציוריו משקפים את המבט הטיפוסי לתקופתו: המבט המרוחק, המסוקרן, המתפעם מן ה'אחר' האקזוטי והשונה. נקודת המבט שלו מולם, ברורה. תושבי הכפרים יצאו מבקתותיהם ועמדו בפתחן, מתבוננים בצייר המתבונן בהם. חילופי המבטים הללו מעידים על הזרות משני הצדדים. לא רק המבט הקולוניאלי הסתיר חשש קל מהלא־נודע, אלא גם התושבים עצמם מתבוננים בחשדנות ובאי אמון באדם הזר שחדר לשטחם.

שלום סבא, הידוע בציורי הקיבוץ שלו ובניסיונותיו הקוביסטים שציירו בארץ בשנות ה־40 וה־50, צייר את האינדונזים הכפריים בסגנון ריאליסטי ובצבע גואש פשוט, רחוק מהמחקרים האוונגרדיים שהעסיקו אותו בשנותיו המאוחרות בישראל.

<div></div>	<div>דורון סלומונס</div>
נולד בלונדון, 1969; חי ויוצר ברמת גן ותל אביב	
—	

הספארי הישראלי, מעין מיני־אפריקה בלב רמת גן, היה לנושא מחקרו של אמן הוידאו דורון סלומונס. הוא צילם את הספארי ללא מבקרים, והתעלם

מייעודו האמיתי כאתר תיירותי לשעות הפנאי, לבילוי משפחתי מושלם עם הילדים. הספארי של סלומונס ריק ודומם והחיות נותרו בו לבדן. פה ושם הן פזורות במרחבים הריקים, עזובות לנפשן, ללא המבט האנושי. כמה אריות נראים על רקע גורדי השחקים הרמת גניים וקבוצת זברות מטיילת בשלווה אדישה לאורך גדר הבטון, מתחת לעמוד החשמל העירוני. הסממנים האורבניים מגחיכים מעט את קיומן הפסטורלי של החיות. הטבע הזנוח, נראה מודבק על רקע מגדלי העיר, גדר הבטון וכבלי החשמל המתוחים מעל. האשליה בולטת יותר מתמיד. אך לגבי סלומונס, מדובר בהתגלות של המקום: אתר נופי, המזכיר ארץ תנ"כית זנוחה, רגע אחרי המבול. בני האדם לא נראים בשטח והטבע, כאילו מאתחל את עצמו.

<div></div>	<div>ניר עברון</div>
נולד בהרצליה, 1974; חי ויוצר בתל אביב	
—	

סדרת הצילומים שצילם ניר עברון במוזיאונים לטבע ובמוזיאונים אתנוגרפיים שונים באירופה מדגישה את תהליכי הביות והקיבוע שכופה הפרקטיקה המוזיאלית המערבית על עולם חייתי ופראי. הויתרינה – כלוב הזכוכית – ותעשיית ההדמיות של הצמחייה 'הטבעית' שבתוכו, הפכו לגוף ידע משוכלל בקרב אנשי המוזיאונים הללו והן משקפות את מידת הוירטואוזיות שפיתחה תורת התצוגה המוזיאלית על־מנת לאפשר לאדם האירופאי ליהנות מחוויות הטבע הפראי, אך בריבזמן לבלום למענו את הסכנה והאיום הכרוכים במפגש הזה. המוזיאונים לטבע מגלמים בתכולתם ובסגנונם הארכיטקטוני והעיצובי את גרעין הקונפליקט שבין טבע לתרבות ובין מרחב פתוח למיניאטוריזציה מוגנת. מאיר עיניים במיוחד הוא הצילום של עברון המראה נשר פרוש־כנפיים על רקע תקרה מעוצבת ומצוירת בסגנון ברוקי. מרתק לא פחות הוא צילום חלל המעבדה במוזיאון אתנוגרפי בבלגיה, שבו נראית עובדת המוזיאון רכונה אל שולחנה, מתחת לעיגול האור של המנורה, מקרינה רצינות של אשת מדע שקדנית, ומאחוריה, ישובות בדממה סבלנית, שתי בובות אדם בגודל טבעי של דמויות אפריקאיות, לבושות בלבוש מסורתי. הצילום מראה חלל הידע הנאור של מעבדת המוזיאון ומשמשות בו כדגם כנוע ודומם.

לצד צילומים אלה מציג עברון סרט וידאו המעלה את פועלה רב השנים של "חברת הודו המזרחית" – חברת המסחר הבריטית שייסדה את קוו היבוא לתה ולתבלינים שנע בין בריטניה לבין

הודו ואפריקה. הסרט צולם מתוך סירת מנוע שהפליגה לנקודת החיבור בין נהר התמזה לבין האוקיינוס – משם הפליגו האניות בקו המסחר הבריטי. עברון משחזר את מסלול ההפלגה, מגיע למזח של ימאים, וחווה לא רק את האופק המסחרי שנפתח לאירופה במאה ה־17 אלא גם את תחושת הריגוש וההרפתקה שהמסע הזה עורר, בסמנו חץ אל עולם אחר.

<div></div>	<div>עדה עובדיה</div>
נולדה בקיבוץ מעגן מיכאל 1966; חיה ויוצרת במעגן מיכאל	
—	

הציורים של עדה עובדיה המוצגים בתערוכת 'זולו' ממשכיים את גוף העבודות הגדול שהציגה ב'הניצודים'. אך הפעם, בנוכחות מצומצמת יותר, מדגישה עובדיה את דימוי הנוף האפריקאי: פסגות הרים חומות־שוקולדיות, קרחות ומבודדות. על חודה של הפסגה הגבוהה ניצבת קערת פורצלן מעוטרת בסגנון עיטור מערבי, הקולטת אל תוכה את דמה המטפטף של אישה אפריקאית, שגופה הדקיק מתקשת מעליה. בציור נוסף מעמידה עובדיה בצבעים מלאים את בך־דמותו האפשרי של 'לובנגולו מלך זולו': כתר מלכותי על ראשו, והוא מתריס בצבעי רוד וצהוב את מלכותו האבודה. הצמות הקלועות של הדמות מעלים גם אופציה של היפוך המינים: עדה עובדיה מציגה את לובנגולה שהיה, למעשה, שמו המדויק של המלך לובנגולה ההיסטורי. (גוטמן שינה את שמו ל'לובנגולו' כדי שיתחרז עם 'זולו' ובשינוי הזה, מבחינת האוזן העברית, חרץ את הגורל הגברי של הסיפור)

<div></div>	<div>דורית פיגוביץ'־גודארד</div>
נולדה בניו ברק, 1958; חיה ויוצרת בתל אביב	
—	

דורית פיגוביץ'־גודארד עוסקת במוטיב המסע וההרפתקה באמצעות תבניות לשוניות וויזואליות. "איזה מראה! איזה הוד! קראתי בקול לעצמי, כשראיתי את ההר לראשונה מעל סיפון האנייה", כתב גוטמן בפאתוס על הרגע שבו ראה את הר השולחן, בהתקרב האנייה אל כיף התקווה הטובה. ואילו פיגוביץ'־גודארד רושמת בכתב ידה, בשולי כרטיסיה משרדית: – תראו: או: שימו לב – , ומפנה לרישום חיוור וקטן. הדימוי הויזואלי שלה אינו מרומם את הנפש בנשגבותו, אלא עובר תהליכי צמצום ותיווך לפאזה נמוכה יותר: פסגות הרים מצוירות בקו סכמאטי בצבע חום והסירה המפליגה בים מיוצגת על־ידי סיכת־דש בצורת סירת מפרש. פיגוביץ'־גודארד מתעקשת להפוך את סאגת המסע המרגשת לדידקטיקה מכורסתט, ואת ההתפעמות

מהמראה למונח מילוני. היא מכווצת את העולם למידותיו של המעמד הבינוני. לעיתים מילת ההפניה שלה מופנית אל "ילד רזה מידו" ואז, גם המראות הטראגיים נופלים אל אותה סכמה לשונית המוגבלת ביכולותיה. פיגוביץ'־גודארד משתמשת בסימן הנקודתיים כדי להעיד על מה שעתיד להתגלות: הנה ההפתעה, הריגוש, המסע, ההפלגה הגדולה, ההרפתקה הנועות – כל הנרטיבים הללו נרמזים כפוטנציאל של חוויה נשגבת, גם אם החוויה עצמה, כמו במחזות של חנוך לוין, מצטמצמת בסופו של דבר, לסימן חיוור, רחוק מאוד מן המקור. כך גם 'חווית השקיעה והזריחה באפריקה' (2008): סיכה זולה, נצנוץ מזויף, קנבס מצופה בבד צמר חום במקום משיכות מכחול, ומרחב פתוח. האם תיווצר החוויה הגדולה של הטבע?

<div></div>	<div>צור קוצר</div>
נולד בקיבוץ עין השופט, 1967; חי ויוצר ירושלים	
—	

צור קוצר משחזר בתערוכה סדרת עבודות שהציג לראשונה ב־1955–1996, שבוצעו בעזרת שבלוונות, בצבעי גלדת פונש־בננה. עולמו התוכני קשור לסיפורי הרפתקה או לעלילות חיילים וציידים, המסתבכות למצבי צרה ומבוכה. התרבות הגברית, המייצרת לעצמה מבחני גבורה וכוח, מהווה מטרה לחיצו המקבריים והוא נוהג להאדיר את כוחו של הגיבור הגברי שלו עד קצה היכולת, עד שבגבירותו קורסת והוא חושף את יגחוכו. כך הרפתן המוכפל, הנושא על גבו עגל דרראשי, בעבודה מוקדמת יותר, כך גם הקולוניאליסט השמנמן המשוכפל לשניים ונושא על גבו שני פילים, או מערכת כפולה של קרניים.

הסגנון הגרפי שפיתח קוצר מושך את עבודתו לסביבה איורית, דמוית־גרפיטי, ובאמת חלקים מעבודתו מסתמכים על טקסטים קצרים, כמו שיר מלחים נורווגי, שמצא כתוב על קיר כלשהו, המספר על מלח שרגלו נתקעה בתוך סיר... מודל היחסים בין הקולוניאליסט הלבן המגיע לאפריקה, תאב כוח ו שליטה, לבין הקניבל השחור, המקשט את ראשו בעצם חשופה, ומבשל את אורחו הלבן בסיר ענק לארוחת הערב, מאפיין את ההתרסה הכמו־ילדית של קוצר: שניהם נקלעו לצרה שאינם ידועים איך לצאת ממנה. לאירופאי קר בתוך הסיר, לאחר שהופשט מבגדיו לצורך הבישול והקניבל, מצדו, מוסיף עצים לאש...

<div></div>	<div>טליה קינן</div>
נולדה בכפר סבא, 1978; חיה ויוצרת בתל אביב	
—	

טליה קינן נוגעת בחוויה האפריקאית דרך חוויה של מרחב נופי חשוך, שבתוכו נלכדות קרני אור מרצדות. לאחר שצילמה את ריצוד האור על הקיר באמצעות מצלמת וידיאו, כלאה אותו קינן בתוך כלוב ששירטטה בניר לבן והקרינה את האור לתוכו. הניסיון ללכוד את קרני האור (מעין 'משימת־פוליאנה' – אתגר של אופטימיות), מבקש לשחרר רגע שולי, חמקמק ומהיר בתוך חוויה אפית של שהות בטבע. החוץ, היער, הג'ונגל, הסבך, האפלה שבין העלים ובין הצמרות, כל זה מתומצת להבהוב קל של הזיכרון היוזאלי, שקלט את משחק הקרניים, ורוצה להקפיא את הרגע הזה ולהמשיכו לנצח. קינן מנפה מתוך אפוס הצייידים את סממניו הגרנדיוזיים וממייכה אותו אל מפגש עיך־אור. ריצוד בסבך. הרף־שנייה. אפריקה שלה איננה זירה של קרבות בין טורפים וכובשים, כי אם מקום שצמא לחמלה וזקוק להחזיר לעצמו את חווית הבריאה הראשונית. ברישומיה ובעבודות הוידאו שלה קינן נמשכת לצייר עשב נמוך, שלוליות, בריכות מים ואלומת אור ירחית, הנפגשים פעמים רבות בנוכחות חולפת של חיה, רצה בטבע או מודפסת על חולצה. החיה בעבודתה של קינן היא זו שמציעה לה רוך ומקלט: הגורילה מחבקת את ראשה בחיקה השעיר, החמור נושא אותה על גבה, הנמר משעין עליו את גופה.

<div></div>	<div>גבי קריכלי</div>
נולד בירושלים, 1979; חי ויוצר בתל אביב	
—	

עבודת הרצפה הפיסולית של גבי קריכלי, העשויה משילוב של עבודת עץ עם פיסול בדאס (גבס) צבוע צמחה מתוך הפער בין זיכרון הקריאה ב**לובנגולו מלך זולו** בימי ילדותו, לבין חוויית הקריאה החוזרת בספר כאדם מבוגר. קריכלי ביקש לייצר פיסול היודע לגעת באופן גבישי בנרטיב ובריזמן להפליג לפנטזיות קסומות שחיו בדמיונו ובזיכרונו, אך נעדרו, להפתעתו, מהטקסט הכתוב בקריאה החדשה.

הפסל שיצר מאחה את זיכרון הילד עם מבט המבוגר: ספק מרחב של נוף כפרי, ספק סיפון של אנייה רחבת ידיים, מהווה הסביבה הפיסולית שבנה קריכלי מצע לצמיחה ולפריחה של מיני גידולים אריכטקטוניים־אורגניים המזכירים בקתות מגולפות, דמויות של שמאנים מעוטרים, צמחיה הזויה והריגעש פעורים. הרחק בקצה המרחב הזה, באזור השוליים של המרחב המסומן, הניח קריכלי

[ציידים ופנטזיות אחרות]

דמות זעירה של גבר השוכב על גבו וישן – אזכור לנקודת הפתיחה של הספר בה צייר גוטמן את עצמו במיטתו, חולם על אפריקה. קריכלי הניח על בטנו תינוק עירום – אולי התגלמות הגרעין הילדי בסאגה האפריקאית האפלולית הזו. המכלול כולו יכול להתפרש כמראה חלומי, כהזיה של אפריקה המיסטית, הרב־זמנית, במרכזה התיישבה חבורת קופים במעגל, מסביב למכונית ספארי. קריכלי פיתח שפה פיסולית מיוחדת הבנויה מניגודים לשוניים של שפת הפיסול: מהוקצעות נגרית ישרה ועניינית מצד אחד עם מלאכת עיטור וגילוף ידני מצד שני. שפת הקצוות הזאת מייצרת את הקסם שבו הילדות – כפירורים של זיכרון – מתעקשת לחיות בתוך עולם מופשט. אפריקה של קריכלי צפה בחלל כממלכה זעירה ופואטית, העשויה בחוכמה ידנית מופלאה.

<div></div>	<div>יוסף קריספל</div>
נולד במושב ורדון, 1974; חי ויוצר בתל אביב	
—	

ביכולת רישום וירטואוזית, בעיפרון שחור פשוט, רשם יוסי קריספל סדרה גדולה של ניירות המתבססים על צילומיה האפריקאיים של הבמאית והצלמת הגרמנייה לני ריפנשטל. קריספל רשם את הגברים הסודנים גבוהי הקומה וארוכי הרגליים שצילמה ריפנשטל במהלך 30 שנות שהותה באפריקה המערבית והתעכב במיוחד על צילומים תיעודיים ממשעה, בהם היא עצמה מצולמת לצד גברי השבט. קריספל רושם אותה צועדת לצד מאהב שחור, לבוש באזור־חלציים בלבד, נשענת על זרועו, רוקדת איתו או ישובה בין קבוצה שלמה של גברים שחורים, מבהיקה בלובנה ובחליפתה המחויטת. התרגום של קריספל מצילום סטילס תיעודי לרישום עיפרון אינטנסיבי מטעין את הסצנות האפריקאיות הללו מחדש בפנטזיה של רגש ותשוקה, חושף את ריפנשטל בניסיונה הנואל להיות אישה לבנה בתרבות שחורה. גם כשהוא רושם גבר שחור, חצי עירום, יושב בדירה פריסאית מסוגנת כשמכנסיו הנמתחים חושפים את זקפתו, (בעקבות צילום של דוד עדיקא), ממשיך קריספל ומאיר את המתח שאינו נפתר, בין הפנטזיה המינית על הגבר השחור, הפראי, כפי שהוא נרמז עליידי המסכה האפריקאית התלויה על הקיר מעל לראשו של המצולם, לבין הגבר השחור 'המתורבת', החי בדירה אירופאית מודרניסטית לכל דבר, שרק עציץ מטופח מייצג בה את הטבע.

הרישומים הללו מצטרפים לקבוצה גדולה של ציורי שמן של קריספל העוסקים בנושא של ציד וציידים. קריספל מרותק לרגע שאחרי הצייד, כשהצייד – כמו חייל אחרי הקרב – מצטלם עם השלל: החיה המתה. בעוד שניתן לראות בציורים הללו ביטוי לאינטימיות הרבה בין הצייד לבין החיה המתה, כפי שהבחין מרדכי עומר בקטלוג תערוכתו של קריספל במוזיאון תל אביב, ניתן גם להצביע על העובדה שראש החיה הגדול, המצויר בחזית התמונה, מחליף את ראשו של הציד, המחוור אל תוך הרקע. במטמורפוזה המתרחשת לנגד עינינו הצייד מחליף זהויות עם החיה, וכאילו מתמזג עימה. הרלבנטיות שמוצא קריספל בתרבות הציידים, בעקבות גוסטב קורבה, משקפת את המשיכה להקפאת האובייקט והנצחתו, המשותפת לו כצייר, 'צייד של דימויים'.

<div></div>	<div>מירב רביב</div>
נולדה בירושלים, 1980; חיה ויוצרת בירושלים ובנאות מרכזי	
—	

טכניקת הרישום של מירב רביב מתחילה מחומרי רישום רגילים ומתפתחת לחוטים, חרוזים וצלוטייפים למיניהם. השימוש בחוטים צבעוניים לא מוביל אותה לריקמה קלאסית, המעוצבת בתכי־קישוט, כי אם ליצירת כתמי צבע מלאים, בדומה לשימוש במכחול. באופן דומה היא משתמשת גם ברצועות הצלוטייפ, כתחליף למשיכות מכחול. עבודותיה של מירב רביב – אם אלה עבודות הנייר או האובייקטים הפיסוליים – מהדהדות בתוכן יסודות אפריקאיים מבלי להישען על רומנטיקה פרימיטיביסטית. בדומה לנורית דוד, שהכריזה על עצמה 'אני סינית', כפעולה שרירותית המבקשת אחר נקודת מוצא שונה לעסוק בעצמה, כך גם מירב רביב משתמשת ב'אפריקאיות' כדי לצייר דיוקנאות עצמיים או משפחתיים, כמין ראשית אחרת של סיפור מקומי. הסיפור הזה כולל אותה ואת בן־זוגה, אמהות וילדים, סירות מפליגות, קופים או פילים וחפצים ביתיים. כילידת ירושלים ובוגרת המחלקה לאמנות ב'בצלאל', צמחה מירב רביב מתוך הזרם המרכזי של האמנות הישראלית ומשם היא נעה על־פי תחביר שונה לחלוטין, המבקש לשקף מרקם תרבותי וסגנוני אחר, המתקיים בשוליים עירוניים לא מזההים.

<div></div>	<div>רותי רביב</div>
נולדה במושב בני עטרות, 1952; חיה ויוצרת ברמת השרון	
—	

מפתה להגדיר את רותי רביב כאמנית השייכת לז'אנר 'אמנות האאוטסידרים'. אך כמי שלמדה במדרשה למורים לאמנות והחלה דרכה כציירת ורשמת מודעת לעצמה, השויך הזה נושר מכתפיה ומתברר כלא רלבנטי. על־אף היותה מעורבת בשפת האמנות העכשווית, פיתחה רותי רביב שפה ייחודית שצמחה מחוץ לחללי האמנות התקניים וחרגה מעבר לכל אסתטיקה מוכרת. במהלך חמש השנים האחרונות העתיקה רותי רביב את מרכז הכובד של עשייתה האמנותית אל החצר האחורית של ביתה בשכונת 'מורשה' ברמת השרון ויצרה מיצבי ענק טוטאליים, שהשתרעו מקצות השבילים ועד צמרות העצים. ניתן לשייך את המיצבים הללו לסוגים שונים של אמנות אדמה, או 'אמנות־גינון'. אך ה'גינון' של רותי רביב אינו מתבסס רק על כל מה שצומח בחצרה או נושר אל חיקה, אלא מוסיף לו חומרים מתוך עולם של 'חוגים ומלאכות', כמו סריגה, שזירת חרוזים, חיתוך פחים, קשירת פרחים ועוד ועוד. לתוך 'רישום' בזרדים, עלים וגרגרים יבשים, המשתרע על האדמה ומטפס על הגדרות הוסיפה רביב מסכות סרוגות, בצבעים מרהיבים ויצרה מעין מעגל ריקוד פולחני על צמרות העצים בחצרה. לתערוכה **זולו: ציידים ופנטזיות אחרות** יצרה רביב קיר שלם, לראשונה בתוך חלל מוזיאלי נקי, המפתיע בשימוש שופע ומוקצן במוטיבים ה'אפריקאיים' והאורגניים שלו. הצורך האובססיבי שלה להשתמש בכל הבא ליד מקשרת אותה למסורת מפוארת של אמנות אפריקאית ענייה ודלת־חומרים, שמפיקה חפץ־אמנות מבו־ל־עץ, מפיסת בד או מפחית קוקה קולה.

<div></div>	<div>דני רייזנר</div>
נולד בחיפה, 1964; חי בתל אביב ויוצר ביפו	
—	

כבן למשפחה דרום אפריקאית קשור הספר **בַּאֶרץ לובנגולו מלך זולו** לביוגרפיה המשפחתית של דני רייזנר. אמו קבלה את הספר מאביה, חיים הדני, שנסע לביקור בארץ ישראל באמצע שנות ה־30 והביא לבנותיו (דוברות האנגלית) במתנה את ספרו העבר־אפריקאי של נחום גוטמן, שזה עתה יצא לאור. המהדורה הראשונה של הספר נמצאת עדיין ברשות האחיות, שלימים עלו לישראל ובנו בה את ביתן. רייזנר יצא מנקודת המוצא הזו אל טיפול רחב יותר בשאלת זיכרונות הילדות הדרום־אפריקאית של אמו וודתו ובחינת הקשר שלהן

לתרבות האפריקאית בכלל. עבודתו של רייזנר בתערוכה מורכבת מבקתה שבנה בחלל המוזיאון ומסרט וידיאו המוקרן בתוכה. הבקתה – צריך עץ מאולתר מחומרים שונים, כדימוי של 'בקתה בג'ונגל', מכיל בתוכו את הסרט שבו מרואיינות האם ואחותה, כשהן לבושות בבגדים אפריקאיים ועונדות בתכשיטים אותנטיים מאפריקה. נוקי ודבסי (נורית ודבורה) הדני, מספרות על ילדותן בבית ציוני (שכונה בפי בני המשפחה 'רחובות'), בלב דרום אפריקה השחורה. לתוך הסרט שזר רייזנר קטעים נוספים, בהם הוא עצמו מנהל דיאלוג עם המורשת האפריקאית של משפחתו. רייזנר מתמרן בין הזהויות השונות ומייצר דיבור על תרבות מורכבת, בתוך תפאורה של 'הרפתקה בג'ונגל'.

<div></div>	<div>פיליפ רנצר</div>
נולד בפלויישט (רומניה), 1956; חי ויוצר בתל אביב	
—	
בפסלו <i>"אפריקה"</i> , שהיה אחד מחמשת פסלי היבשות בתערוכה שהוצגה בגלריה 'גורדון' בתל אביב (2006), נוצר מפגש קרוב מידי, כמעט גופני בין גבר שחור, ספק אדם, ספק גורילה מאיים, הכורע על ברכיו על־גבי שריון של צב, לבין דמות גבר אירופאי, שיערו הלבן פרוע, לבוש בחליפה שחורה – דיוקנו של רנצר עצמו. פני הגבר מבועתים. רגליו יחפות ועטופות בסחבה קרועה. הוא מכוון את מבטו לא אל עיניו של האדם שמולו, אלא אל כתפו: שם ניצב ראש מוקטן, גולגולת מכווצת לוטשת עיניים.	
המפגש בין שניהם אינו מבטיח רבות: הגבר השחור פצוע וחרוך, הלבן – נודד ופליט. נראה שכל אחד מהם מבקש עזרה אצל השני. פיו של האדם הלבן פתוח: מה האדם הלבן מנסה לומר? כותב רנצר על בסיס הפסל. רנצר מציג את המפגש בין אפריקה לבין האדם הלבן כמפגש מבועת. אך לא ברור אם הבעתה היא מפני האדם השחור עצמו, או מפני הזוועות שנגרמו לו על־ידי האדם הלבן. האם רנצר הקפיא כאן רגע של תודעה, המעוררת צעקת בהלה?	
בפסל אחר יצר רנצר קבוצה של 'טוטמים' הניצבים על בסיס מוגבה: פסל אפריקאי של דמות אישה שחורה ולידה דמות מגולפת ומעוטרת בעץ של אישה אירופאית, עצומת עיניים, לבושה בשמלה צבעונית. שתי הנשים הניצבות חזיתית מוקפות אובייקטים אנכיים צבעוניים: רנצר, בעל תודעת המהגר המפותחת, המשמר בפסליו תובנה עמוקה של תנועה וארעיות, מתבונן באפריקה דרך המפגש הטראומטי שלה עם אירופה. הפיסול של רנצר,	

171 / 168

קרוב במובנים רבים לפיסול האפריקאי – אם בגלל היסוד המשחקי ואם בגלל יכולת האילתור ואיסוף החומרים, ואם בגלל נוכחות העבודה הידנית של גילוף ועיצוב – אך על אף הקירבה המנטלית הזו, יחסו לאפריקה שונה בתכלית: אפריקה שלו היא עוצמת המפגש בין שני הגזעים. היא העימות החזיתי, האינטימיות הכפויה, האימה בעיניים, הסטת המבט.

<div></div>	<div>יובל שאול</div>
נולד בקיבוץ כפר גלעדי, 1961; חי ויוצר בתל אביב	
—	

יובל שאול ידוע ומוכר בעיסוק האינטנסיבי שלו בנושא האפריקאי. עבודותיו מזוהות עם מגזרות של פרוות חומות־שעירות, מהן הוא גוזר וחותר את דימויו: דיוקנאות שלו ושל בנו, דמותו של האדם הקדמון, צלליות של צוללות קרב ונושאות מטוסים ומגזרות של חמשת היבשות. כשהוא מחתים את מגזרת הפרווה של יבשת אפריקה בחותמת: 'אירופה', מניע שאול את יסודותיו של הדיון בקולוניאליזם האירופי באפריקה מצד אחד ואת כמיהתה של אפריקה אל אירופה מן הצד האחר. כשהוא מחתים את מגזרת 'אמריקה' במילה: 'אפריקה' הוא מלהטט בין אינטרסים פוליטיים לבין יסודות תרבותיים המתערבלים ביניהם.

שאול משתמש בפרווה כסמן תרבותי של יצרים ותוקפנות הצובע את הציביליזציה האנושית מראשיתה. תרבות הציד מהדהדת בכל עבודותיו, מעצם השימוש שלו בפרוות חיות והאזכור החוזר של האדם הקדמון המחזיק כלי נשק בידו, בדרכו לצוד את מזונו. דימויים אלה ממשיכים ומתפתחים אל כלי הנשק הכבדים המתרגמים את דחף הציד לאנרגיה אגרסיבית המוציאה צבאות לשדות הקרב. הציד והמלחמה כיצר בסיסי של התרבות האנושית, ואיתו הדחף להרוג, התנסח לאחרונה בעבודתו של שאול באמצעות האיקוון הזכרי של קרני אייל מפותלות ומשורגות, אותן הוא הוסיף לדימוי של ספינות־קרב. בתערוכה מציג שאול רישום של צי־ספינות המפליג אל יעדו כשעל סיפונן מתנוססות הקרניים הגדולות, המובילות קדימה, כמו היצר את הגוף. את הרישום תרגם שאול למודלים מוקטנים של ספינות קרב, עליהם הרכיב קרני־איילים. הצילומים שיצר מהמודלים הללו מתארים צי אניות בשעת קרב ימי: ענני העשן הסמיך מאפילים על השמיים, אך הצל הברור של הקרניים עולה מתוכם בהירות מאימת.



עמ' 171-176: נחום גוטמן

עמוד פתיחה להרפתקאות חוקר טבע באפריקה, שנות ה־50 (לא הודפס)

קרן שפילשר

נולדה בקרית אונו, 1977; חיה ויוצרת ברמת חן ופלורנטין

מכונת משחק המופעלת בשקל, המתמרנת ילדים לצוד לעצמם בעזרת מלקחיים מכאניות בובתי בד או ממתק, הפכה לדימוי המרכזי בעבודתה של קרן שפילשר לתערוכה. אלא שהבובות המועדות לציד נתפרו עלידה והן מתייחסות לדימויים אמביוולנטיים בהקשר למציאות האפריקאית. שפילשר תפרה בובות וודו מרופטות, אובייקטים של עוני ודלות, ולצדם מיני חיות או דמויות שנראות לכאורה תמימות אך שולפות לפתע אברי מין זקופים או הזיות אחרות, פרובוקטיבית כדרכה, מערבלת בין זהויות, מתפרעת באיפיונים מתוך תרבות נמוכה וגבוהה גם יחד, מציבה שפילשר את מכונת הצידי שלה בלב התערוכה, כשצבתות המלקחיים מבהיקות בתוכה ומעוררות את הדחף לצוד, לתפוס, ללכוד. המכונה עובדת עד גבול מסוים: אפשר להפעיל בשקל את המלקחיים, אך לא ניתן לחלץ מהמכונה את הבובות. הודעה כתובה מודיעה למבקרים בתערוכה שמטבעות השקל שלהם נועדו להפעלה בלבד, וייתרמו למען מטרות צדקה.

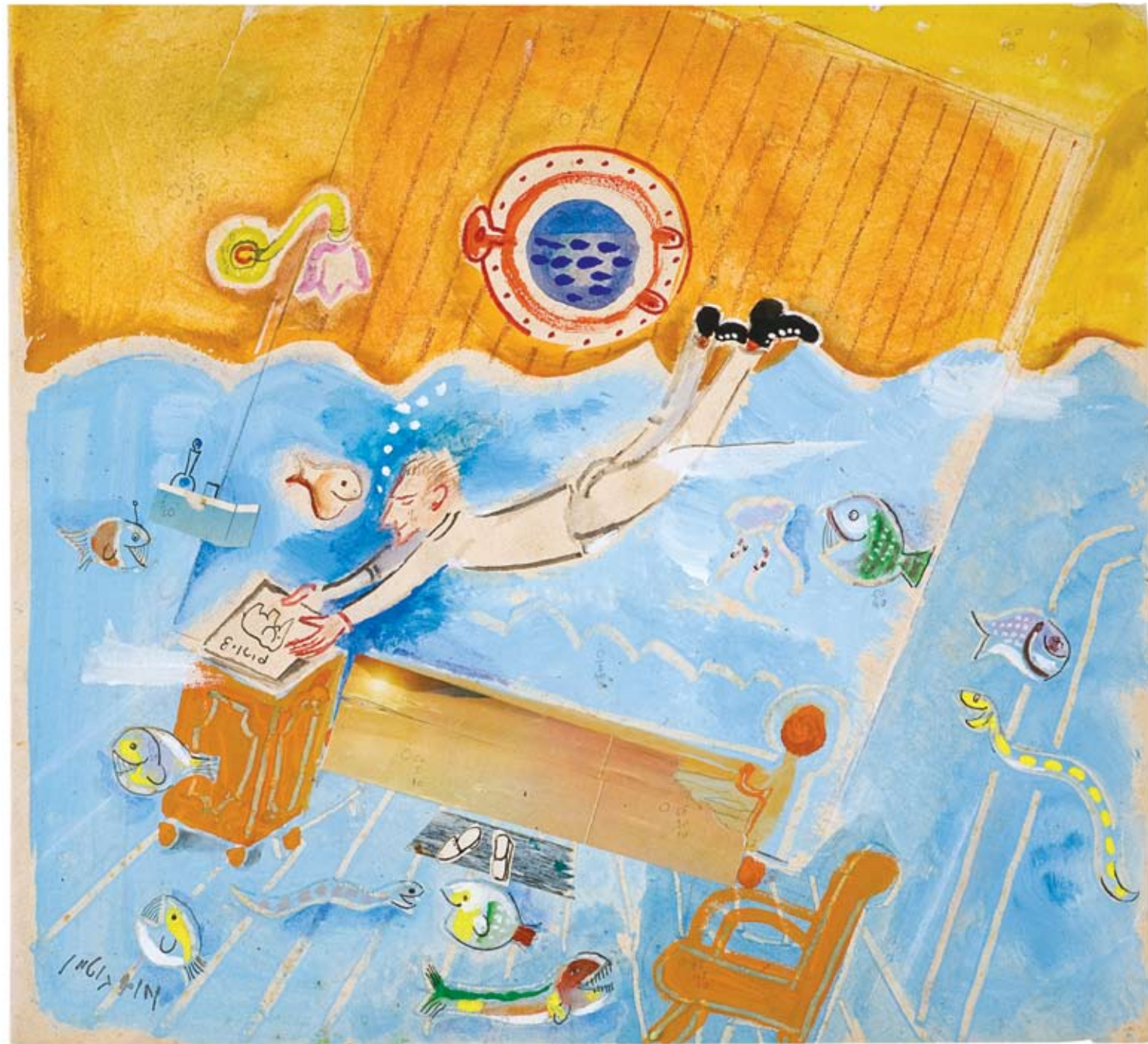
שרית שנייחי

נולדה בתל אביב, 1964; חיה ויוצרת בתל אביב

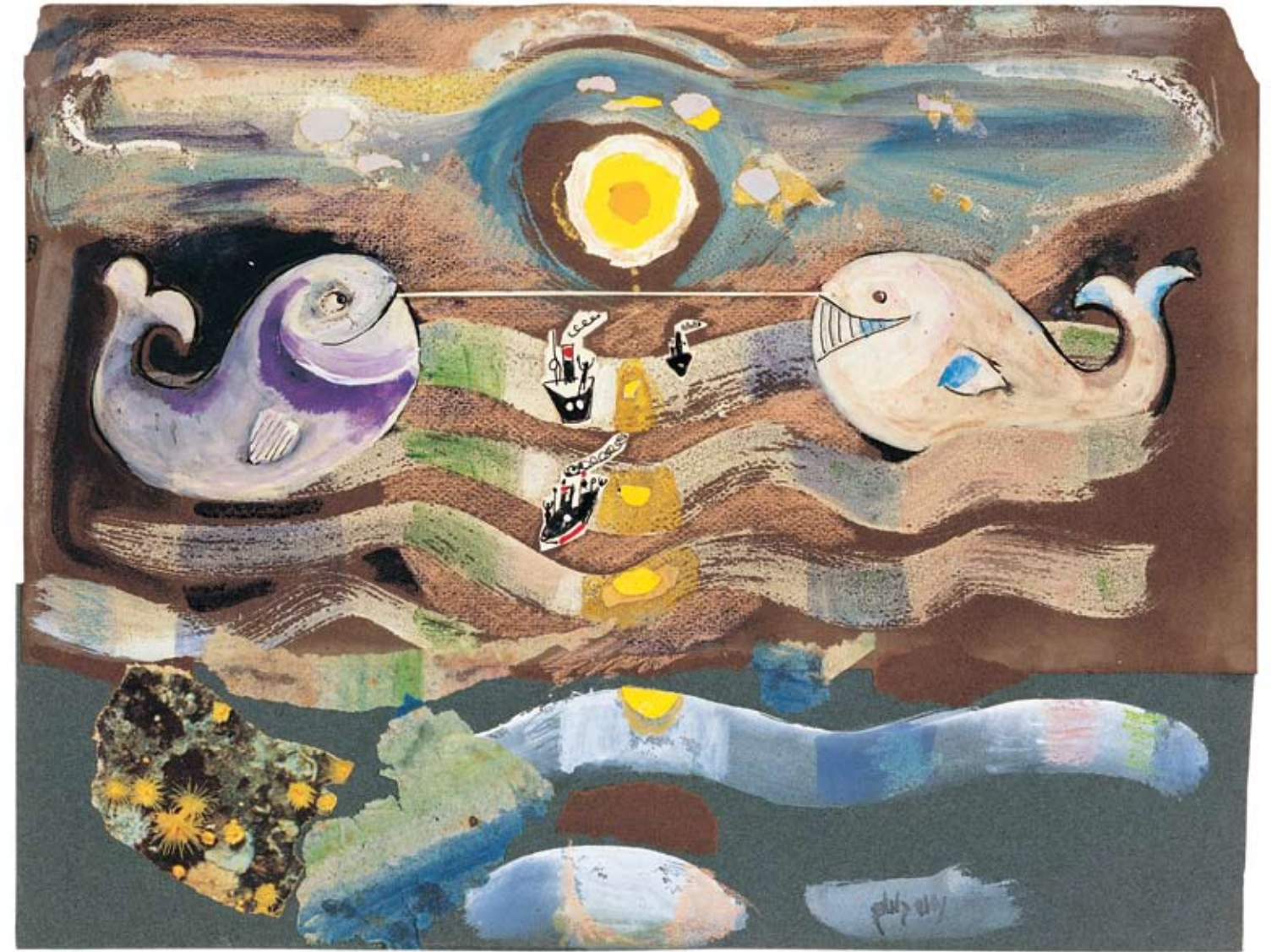
שרית שנייחי בנתה סצנה מלאת עוצמה של נוף אפריקאי, שבו סלעים שחורים וסירת קאנו שעונה מקיפים שדה־קטל של חיות: ארבעה איילים מתים, השוכבים פרוקי רגליים, קרניהם המשורגות שמוטות אל הרצפה. בניגוד להזדקפות הזכרית של קרני האייל על סיפונן של ספינות המלחמה של יובל שאול, מתארת שנייחי את קריסתו המחולטת של האיל, המסמך, יותר מכל, את הטראגיות והדרמה של הצידי. הקרניים השמוטות והגוף המפותל בעווית של מוות על הרצפה, במיצב של שנייחי מזכירים את האיל המת בצירוף של גוסטב קורבה, משנת 1857. הדרו של הגוף מעצים את קריסתו אל המוות. עבודת הפיסול של שנייחי קשורה בחומרים רכים: היא גוזרת בסקיי (תחליף עור) שחור או חום, תופרת את הקצוות וסוגרת אותם בריקמה. אך השימוש שלה בחומר, גם בעיצוב תך הריקמה, רחוק מאסתטיקה רכה של אמנות נשים, כפי שהיא מוכרת בעשורים האחרונים. שנייחי משתמשת בסקיי השחור כאילו חצבה בו באבן. הקווים שלה ברורים וחדים, והתפירה עניינית ונטולת ממד עיטורי. החדות העיצובית, והמונוכרומיות השחורה, מטעינים את הקריסה המחולטת אל המוות בחגיגות טראגיות.



נחום גוטמן, דמות אפריקאית, לא מתוארך, דיו על נייר



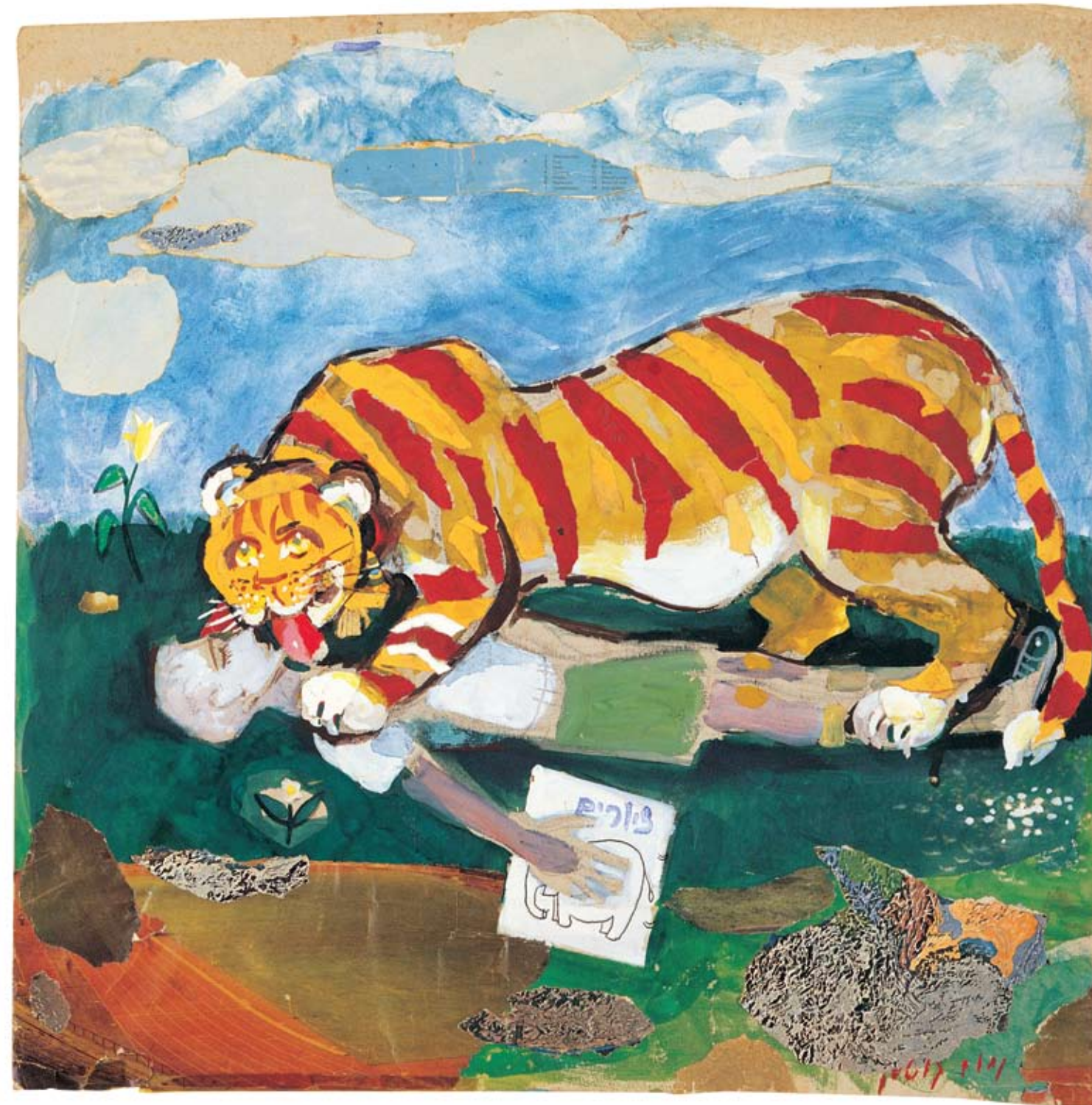
הצללת מחברת הציורים שלי, איור לספר בארץ לובנגולו מלך זולו, 1969



חציית קו המשווה, איור לספר בארץ לובנגולו מלך זולו, (לא הודפס), 1969



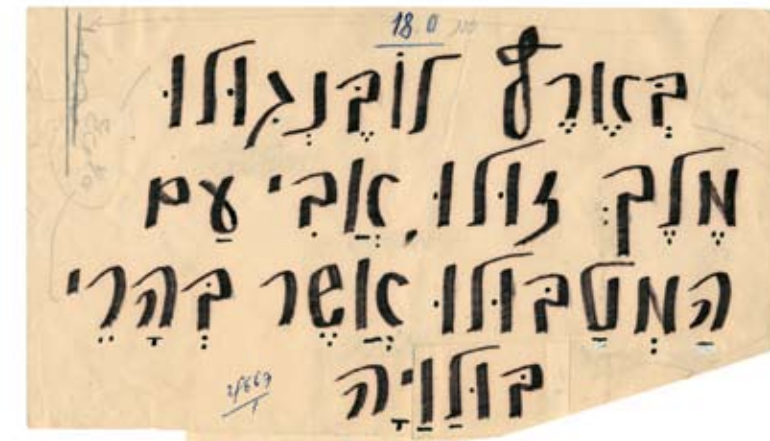
נחום ומנחם (חמו) גוטמן, החיות של לובנגולו, 1951



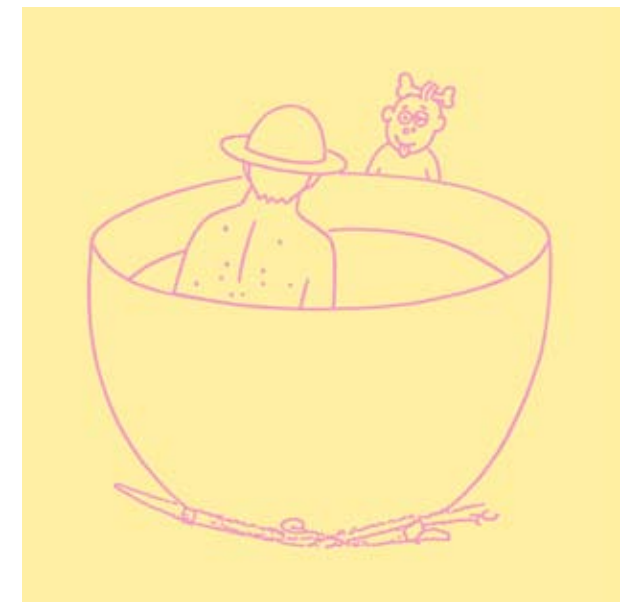
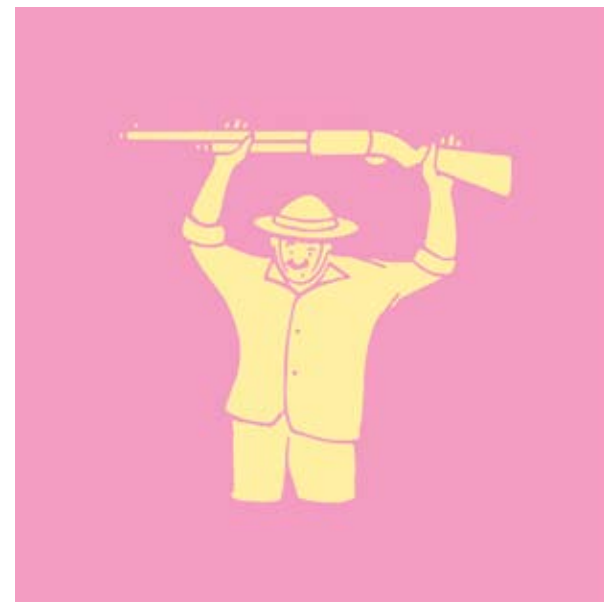
איור לפרק "תחת כפות הנמר", איור לספר בארץ לובנגולו מלך זולו, 1969



צור קוצר, סיפור בתוך סיפור בתוך סיר (א10), 1995-2009



מתווים לדרך הפתיח לספר בארץ לובנגולו מלך זולו אבי עם המטבולו אשר בהרי בולויה, 1939









בעמ' הבא: שרית שנייחי, ללא כותרת, 2009

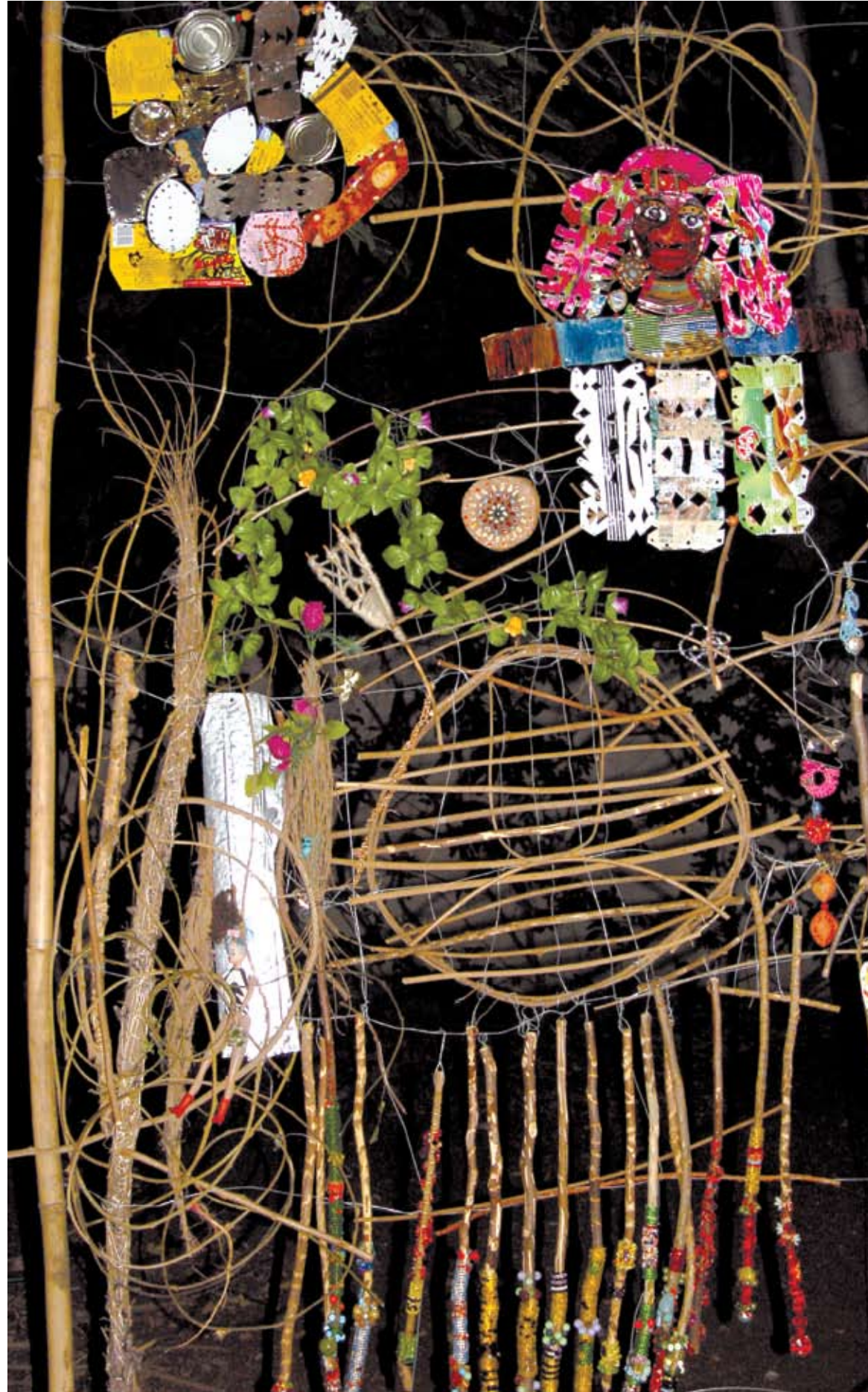


עדה עובדיה, ללא כותרת, 2007-2008



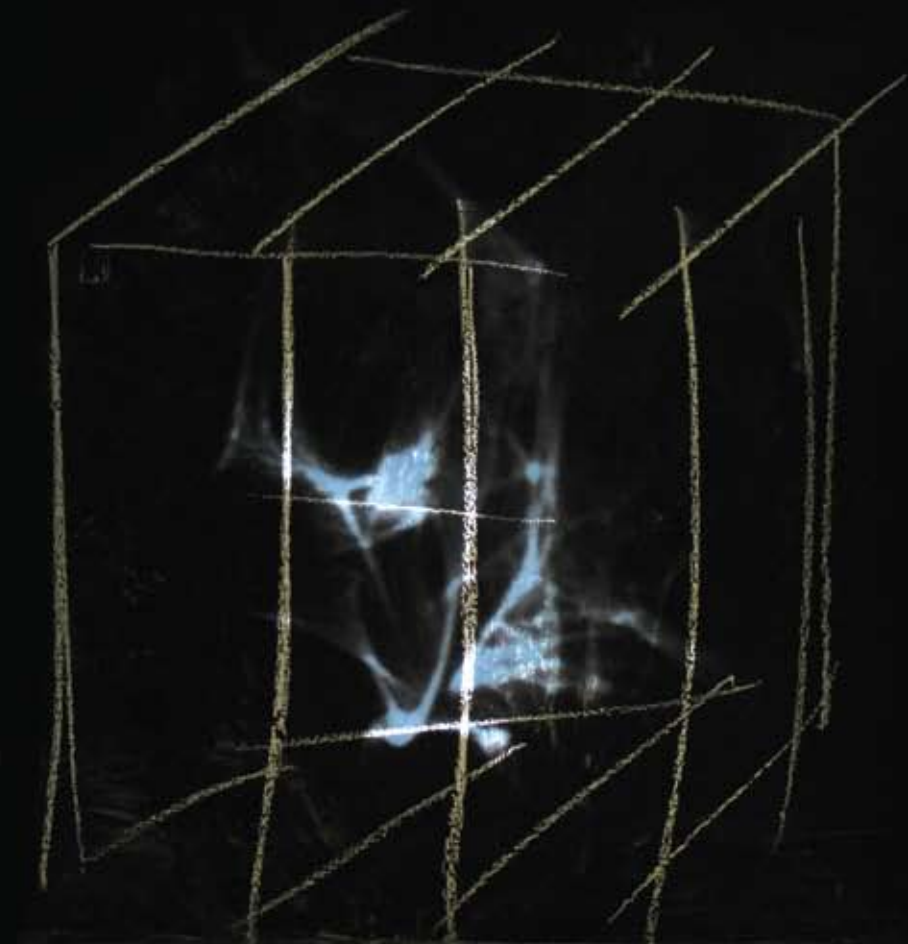








מימין: טליה קינן, ללא כותרת, 2009, וידיאו
ללא כותרת, 2002

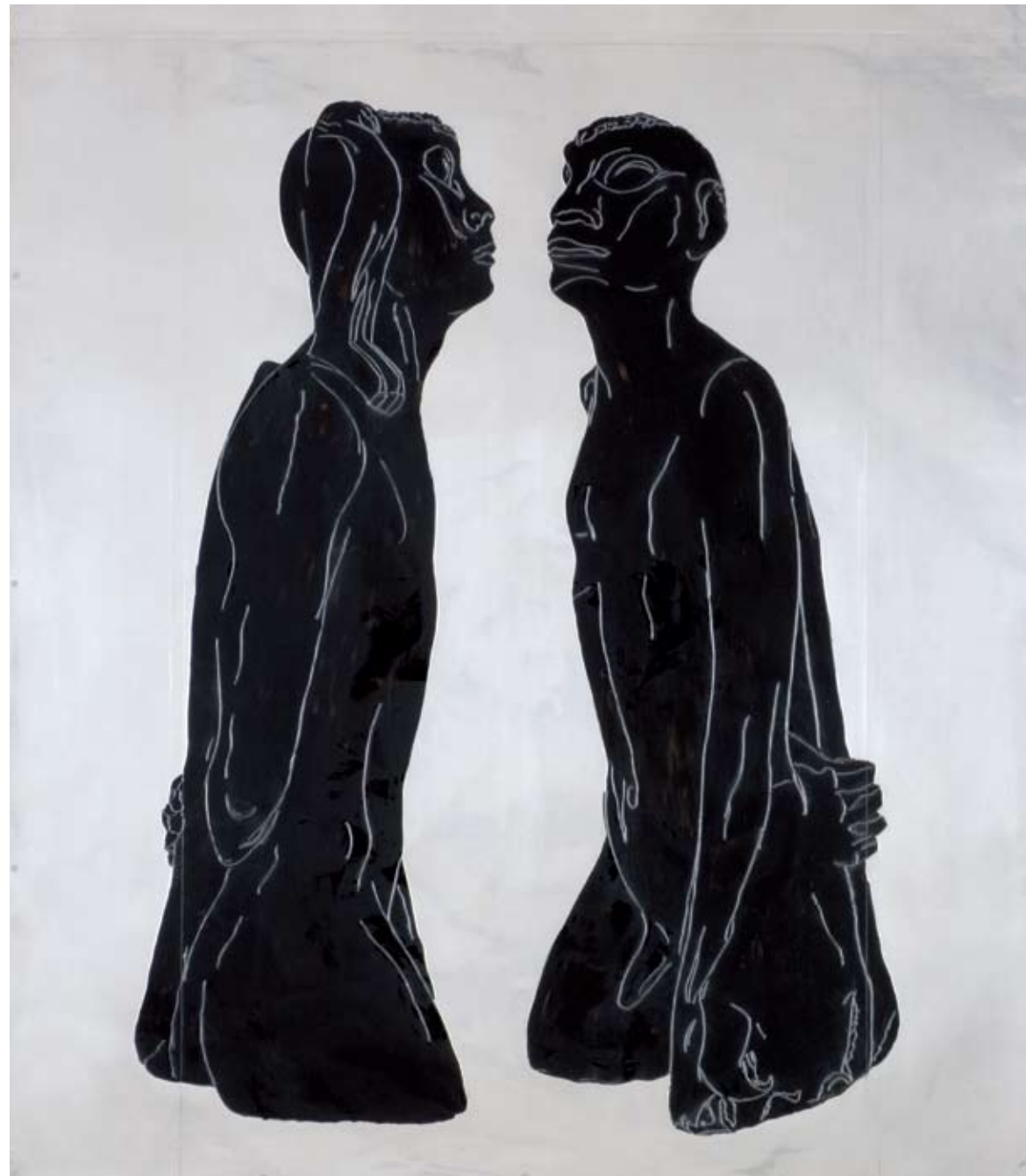








יובל שאול, Nuevo Mundo, 2009



דורה דומיני, מימין: מלכת שבא, 2009
נמרוד שחור, 2003





נשום עמוק, תן לאוויר להיכנס לאט לאט לריאותיך. האוויר החם חודר ועולה בנחיריך ועוטף את ראשך. השיער הגינגי שלך מתחמם ומתלהט. הריסים השקופים שלך הופכים כהים יותר ויותר, גבותיך הבהירות מתכהות ומתכסות אגלי זיעה. השיער שלך מתנפח וגדל, הולך ומתכהה. הנה הוא כבר שחור ומקורזל.

פתח את הלב ואת הראש ותן למילים לחדור לתוך רקמת העור העדין והמנומש שלך. אני אספור עכשיו עד חמש. עצלות נעימה תיפול עליך לאט לאט: אחת, שתיים, שלוש, ארבע, חמש. אתה מטושטש ועמום. מברשות לרחיצת מכוניות סובבות עכשיו סביב גופך. אתה נמרח בשמן ריחני ומבריק. המשחה השומנית מכסה כל שקע וכל בליטה בגוף. אתה יוצא מן המקרר המשרדי שלך ועובר במהירות האור למדבריות החמות של אפריקה אל אמא טבע... אתה שחור וחטוב. אתה נוכר בילדה הקטנה שאחזה בידה נוצה, שראית דרך שמשות הרכב כשהיית שם בפעם הקודמת. גופה השחור היה מכוסה כתמים לבנים ועורה נראה 'משובץ'. דמותה הצנומה התרחקה ונמוגה, עד שלבסוף נראתה כמו מאובן שזרח מרחוק. דגדוג הנוצה בגוף שלה הרעיד לך לשנייה את הלב והציף בך זיכרונות של מגע. היא הבהבה לך בלב כמו הבהובי פנס בחושך. באותו לילה חלמת שחברים שלך משתינים על האש ומכבים אותה. ביניהם עמדה גם היא פסוקת רגליים והשתינה.

אבל עכשיו זה לגמרי אחרת. נעלם הרעד בגופך, נעלמה הרגישות הגדולה.

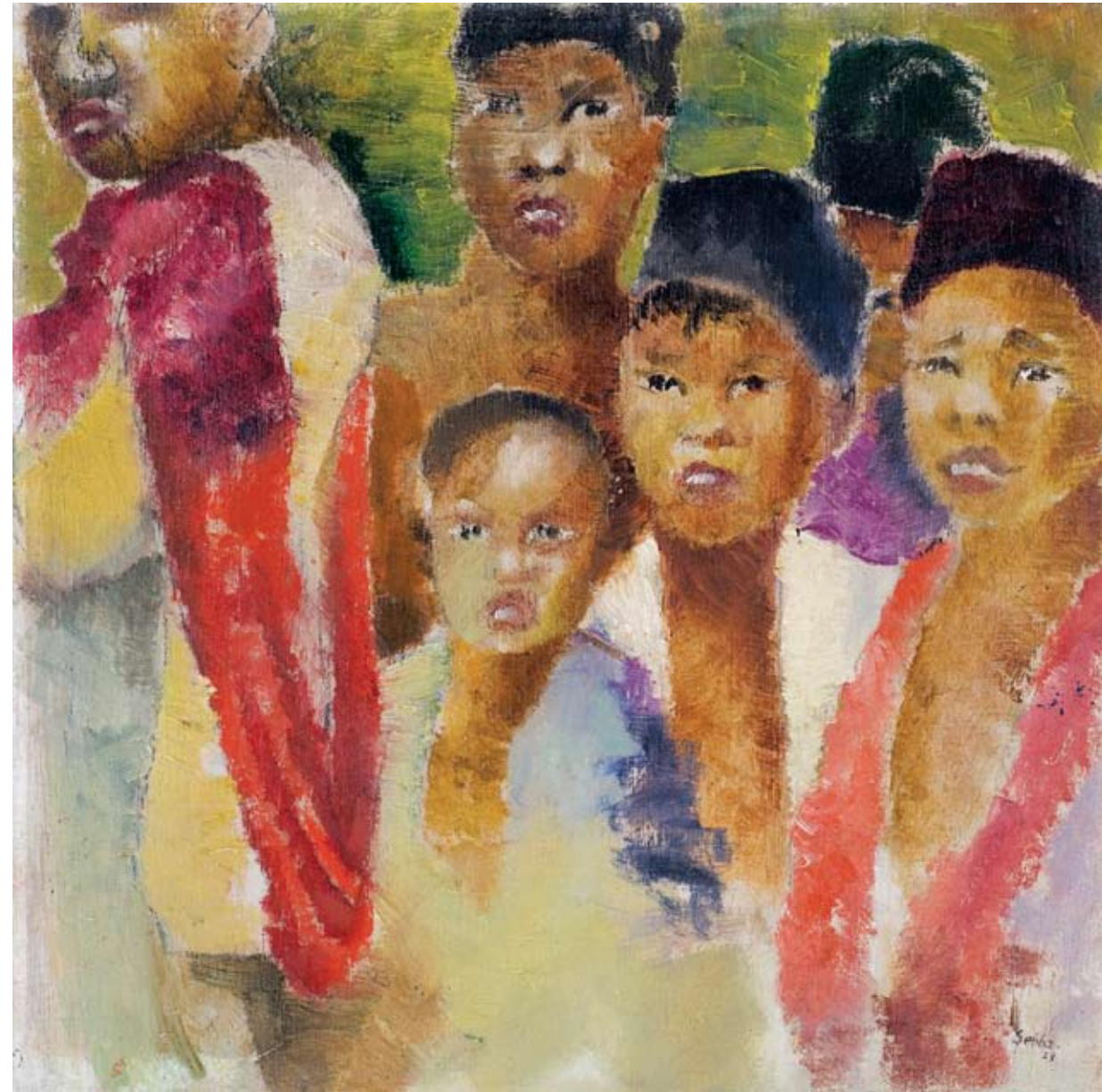
[...]

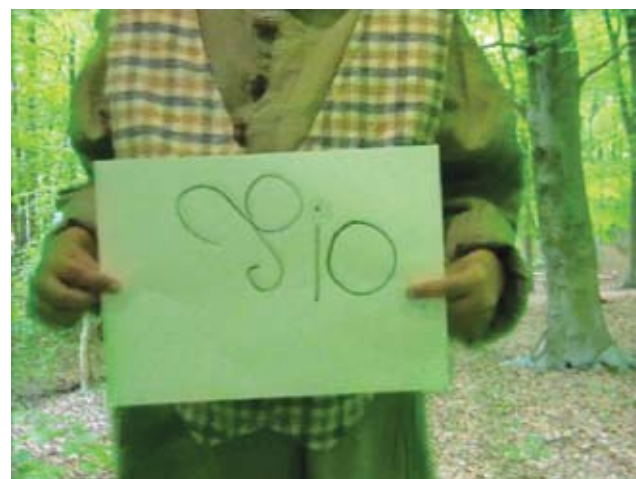




דינה כהנאגור, מימין: קבוצת אפריקאים, 2000
כרופיל אישה אפריקאית עם עגיל, 2009







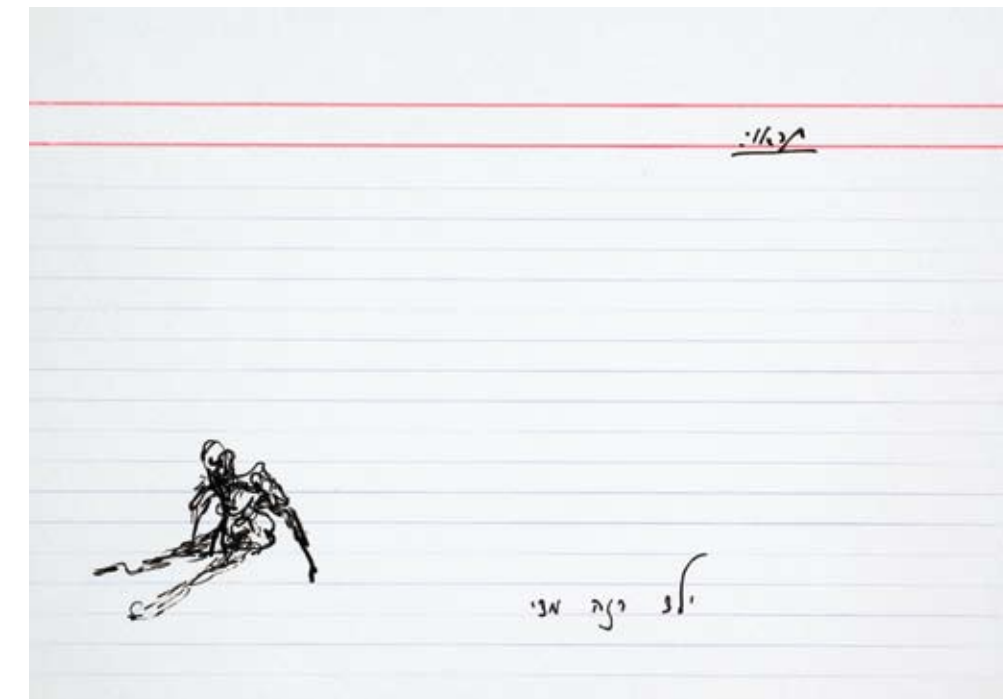
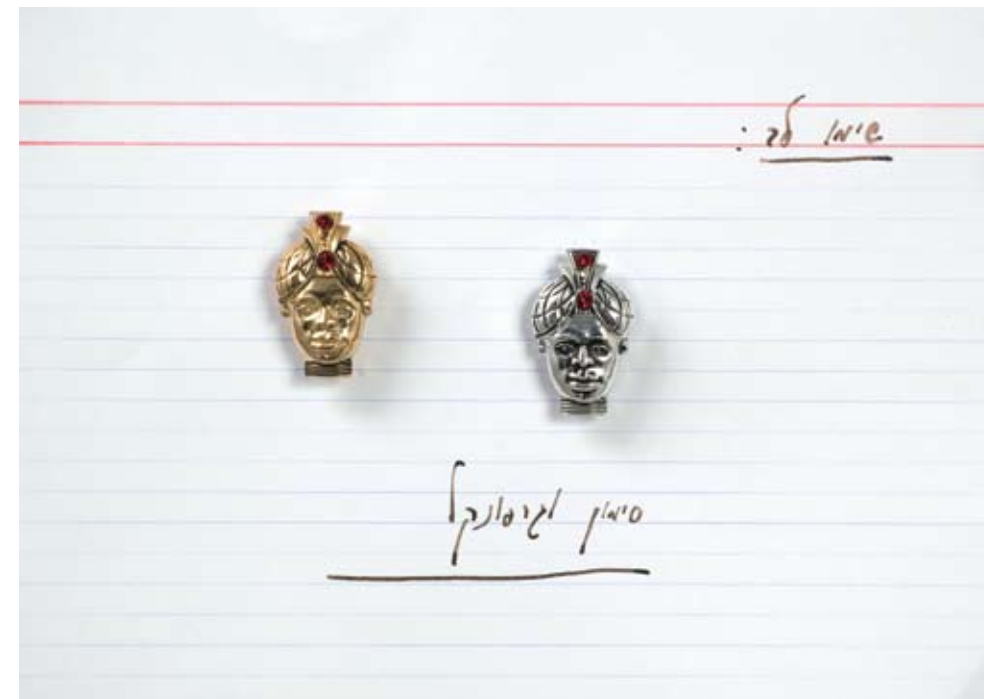
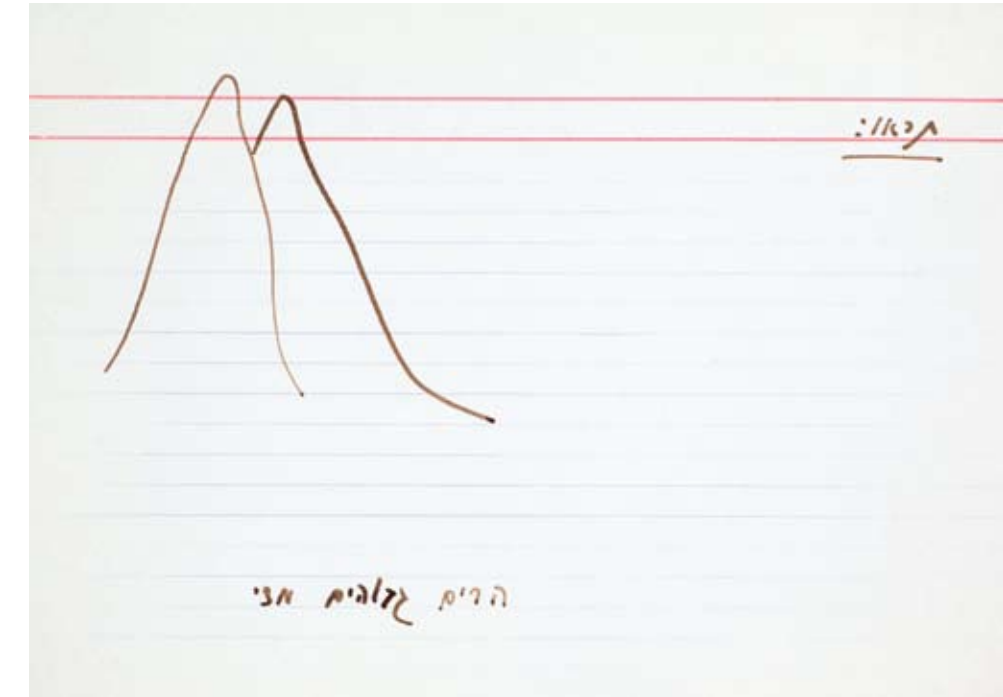


ליאת יניב, נחום גוטמן יוצא לאפריקה, 2009
 משמאל: הרגשה משונה היא להמצא קרוב, כל כך קרוב לחיות מופלאות. הכל נדמה אז מופלא ואחר, 2009





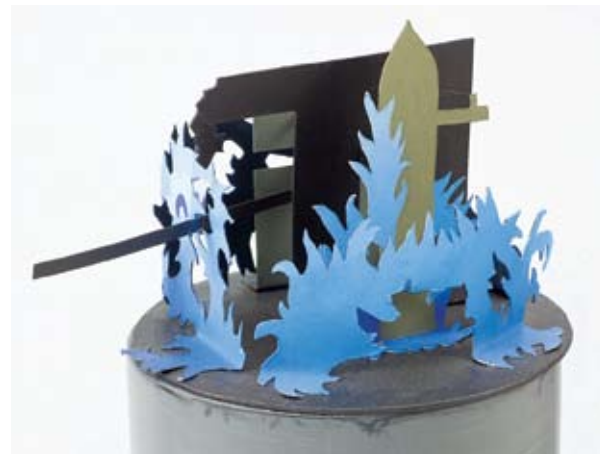
בן בן רון, מימין: טרזנס, 2009
סוף יום ציד, 2009



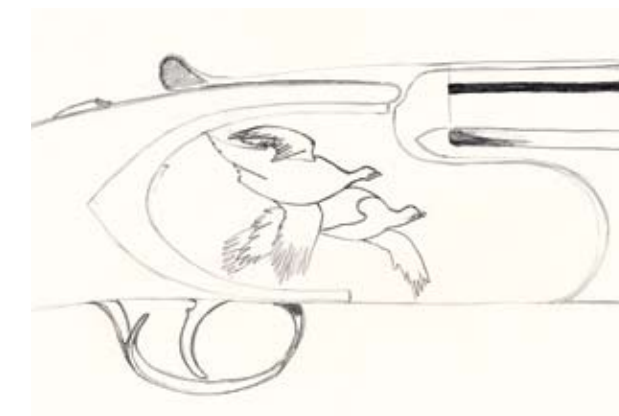
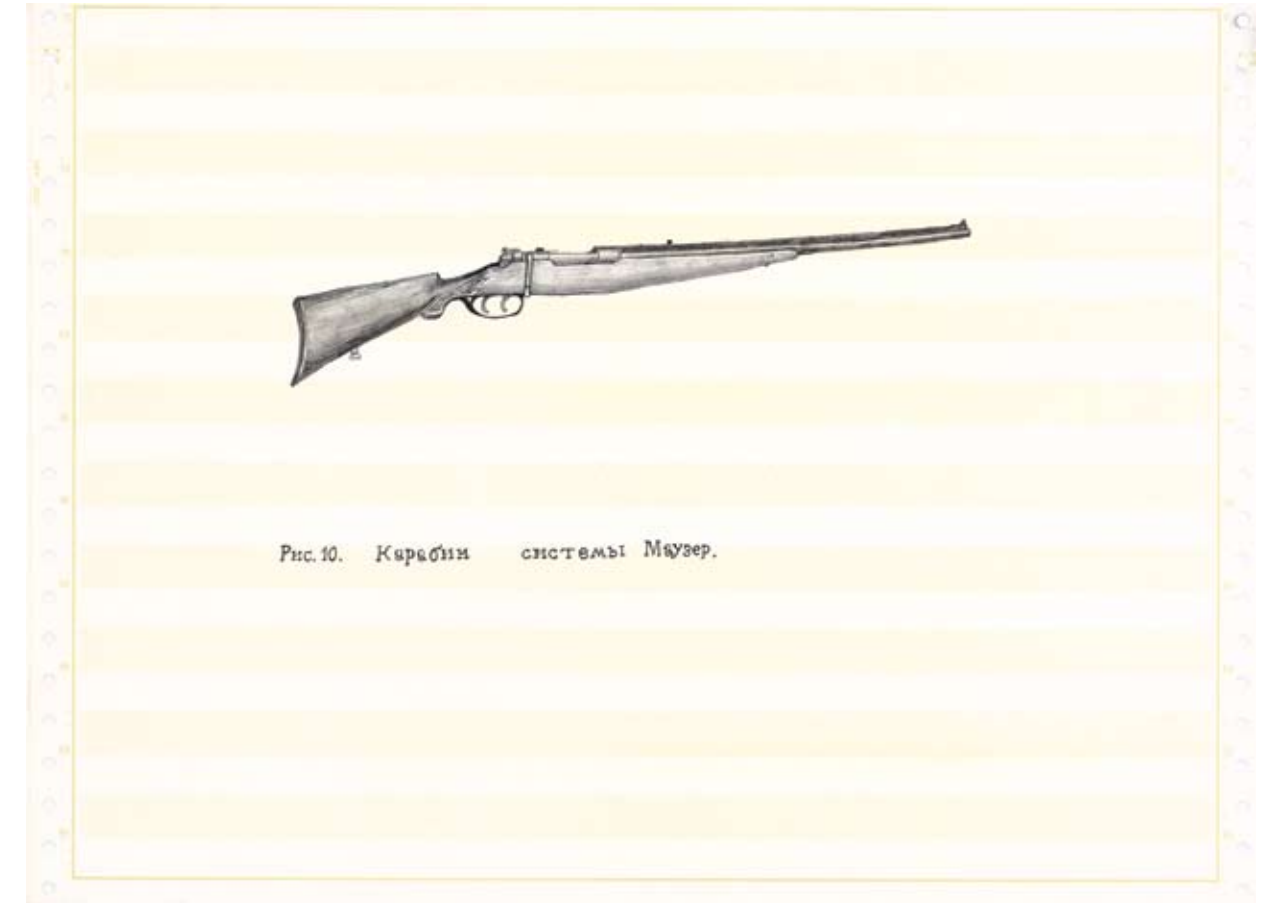
















תם ונשלם. שבח לאל בורא עולם, עולם יפה,
עולם נאה, זאת ראינו וידענו.
אמן

נחום גוטמן
בארץ לובנגולו מלך זול, עמוד אחרון

נחום גוטמן	עבודות נוספות של נחום גוטמן: שני כושים
–	1957, צבעי גואש על נייר, 50x65 (אוסף מוזיאון נחום גוטמן לאמנות)
–	1939, סקיצה לעטיפה, צבעי מים על נייר, 25x42 (אוסף מוזיאון נחום גוטמן לאמנות)
–	אני מספר על עצמי
–	איור לסיפור מאת נחום גוטמן, 1970, צייד אפריקאי
–	1969, צבע מים והדבקות על קרטון, 30.8x48.5 (אוסף מוזיאון נחום גוטמן לאמנות)
–	איור לשיר על חורף ועל פיל שאינו קורא בספרינו
–	מאת דוד אבידן, מתוך "דבר לילדים", דצמבר 1954, דיו על נייר פרגמנט, הדבקה, 20.5x14, הגדלה וביצוע בתערוכה: ענבל מטוס. (אוסף מוזיאון נחום גוטמן לאמנות)
–	איור לשיר מתחת לארון
–	מאת אנדה עמיר פינקרפלד (הודפס בדבר לילדים), 1934, דיו וצבעי פסטל על נייר, 25.5x19.5 (אוסף מוזיאון נחום גוטמן לאמנות)
–	הצלת מחברת הציורים שלי
–	1969, דיו וצבעי מים על נייר, 41.5x38 (אוסף מוזיאון נחום גוטמן לאמנות)
–	תחת כפות הנמר
–	1969, צבעי גואש והדבקות על נייר, 46.5x46 (אוסף מוזיאון נחום גוטמן לאמנות)
–	מעשה בפילון לבן
–	1969, צבעי גואש והדבקות על קרטון, 48x30.5 (אוסף מוזיאון נחום גוטמן לאמנות)
–	ים אפריקאי
–	2008, קליפת עץ בונה, עץ, טרקוטה, גבס, בחיפוי גרפיט ואמולסיה, 19x15x48 טבע דומם מלאכותי
–	2003, טרקוטה בחיפוי גרפיט ואמולסיה, (אוסף מוזיאון נחום גוטמן לאמנות) 48x15x19 (אוסף האמן)
–	עץ העבדים
–	1969, צבעי מים והדבקות על קרטון, 46x30.5 (אוסף מוזיאון נחום גוטמן לאמנות)
–	דנה יואלי
–	טל ועצמות
–	2008–2009, חימר וחומרים מרוכבים, 30x40x35 (אוסף האמנית)
–	טל ועצמות
–	2008–2009, חימר ושרף, 7 פסלים – מידות משתנות (אוסף האמנית)

הרפתקאות מסע באפריקה

מתווה פתיחה לסיפור, 1939

דיו על נייר, 23.4x26.8

(אוסף מוזיאון נחום גוטמן לאמנות)

עדה עובדיה

–

מתוך הסדרה **כף התקווה הטובה**

2000–2009, חימר לא שרוף, זיפי מברשת,

צבע שמן תעשייתי ולכה, 9x10.5x25

ללא כותרת

2000–2009, צבע שמן תעשייתי וצבעי

זכוכית על פילם פלסטי בציפוי מלחי כסף

ללא כותרת

2008, צבע אקרילי ולכה על נייר

ללא כותרת

2008, צבע אקרילי ולכה על נייר

ללא כותרת

2000–2009, מתוך דוד אבידן, מתוך "דבר לילדים",

דצמבר 1954, דיו על נייר פרגמנט, הדבקה, 20.5x14, הגדלה וביצוע בתערוכה: ענבל מטוס. (אוסף מוזיאון נחום גוטמן לאמנות)

–

איור לשיר מתחת לארון

2000–2009, צלחת מצוירת: שמן תעשייתי ולכה על עיסת נייר, 27x33x28.8

ללא כותרת

2007–2008, חימר, צבע אקרילי ולכה על רעף, 21x14x13.5

ללא כותרת

2006, שמן תעשייתי ולכה על עיסת נייר,

22x27

ללא כותרת

2005–2009, צמר, שמן תעשייתי ולכה על עיסת נייר, 5x27x141

ללא כותרת

בובות פלסטיקי, צבע שמן תעשייתי, סילקון, ולכה על עיסת נייר, 77.5x24x44.3

(אוסף האמנית)

עמי פייציביץ

–

ארץ מקולפת

2008, שמן על בד, 79x109

ארץ מקולפת

2008, שמן על בד, 60x89.5

ארץ מקולפת

2008, שמן על בד, 55x70

(אוסף האמן)

מירה צדר

–

מתוך הסדרה **שיחות עם פליטים**, 2009:

פטריק 3x

טושים זוהרים וצבעי שמן על נייר פרגמנט,

24.5x34

פטריק בבית

טושים זוהרים וצבעי שמן על נייר פרגמנט,

24.5x34

קבוצת פליטים מדארפור

פרגמנט, 24.5x34

טבל

טושים זוהרים וצבעי שמן על נייר פרגמנט,

24.5x34

דניאל

טושים זוהרים וצבעי שמן על נייר פרגמנט,

24.5x34

(אוסף האמנית)

קבוצת אקטיוויז'ן

–

עיר מקלט

2008–2009, וידיאו, 40 דק' – 8 סרטים.

בימוי: קבוצת נערים ונערות פליטים מדרפור

הדרכה והפקה: קבוצת אקטיוויז'ן

נחום גוטמן	מירה צדר
–	–
ארכיון הספר בארץ לובנגולו מלך זולו	מרתון הסדרה שיחות עם פליטים , 2009:
–	פטריק 3x
גוטמן לדרום אפריקה. נשלח כמכתב מצויר למערכת מוסף הילדים של עיתון דבר . עורך המוסף: יצחק יציב. 22.2.1935. (פרק שלא נכלל בספר)	טושים זוהרים וצבעי שמן על נייר פרגמנט, 24.5x34
–	פטריק בבית
רישומי מקור למדרו "הרפתקאות צייד בערבות אפריקה", המדור "הרפתקאות צייד בערבות אפריקה", חוברות מקוריות של דבר לילדים , 1955	טושים זוהרים וצבעי שמן על נייר פרגמנט, 24.5x34
–	קבוצת פליטים מדארפור
–	פרגמנט, 24.5x34
–	טבל
פסלי עץ אפריקאיים מעיזבון נחום גוטמן נקנו בדרום אפריקה, 1935	טושים זוהרים וצבעי שמן על נייר פרגמנט, 24.5x34
–	דניאל
"פעם אחת, בהיותי בדרום אפריקה, נסעתי לבקר את שדות היהלומים..."	טושים זוהרים וצבעי שמן על נייר פרגמנט, 24.5x34
–	סקיצה לסיפור מחפשי היהלומים וביאור למה לא זכיתי ביהלומים שגיליתי,
–	בתוך ספר סקיצות ויומן מסע של נחום גוטמן, 1935
–	רכיכת עור של מחברת הציורים של נחום גוטמן
–	ספר סקיצות של נחום גוטמן, המכיל רישומים של חיות. הרישומים נעשו בגן החיות של וינה, בגן החיות של פריז, בפארק קרוגר ועוד. שנות ה־20 וה־30
–	דף שער של דבר לילדים , עם איור לשיר אניות מאת ק. בראמס. 1958. 26.8
–	–
–	הזמרת ג'וזפיין בייקר בתלבושת אפריקאית. גלויות מעיזבון נחום גוטמן, שנות ה־20
–	–
–	צילום של נחום גוטמן ובנו מנחם (חמי) מציירים את חיות 'לובנגולו'. (4 לוחות קרטון שיצרו מחיצה בחדרו של חמי גוטמן), 1951
–	–
–	נחום גוטמן על רקע איור מתוך לובנגולו מלך זולו ("לקחתי את מחברת הציורים והלכתי לפגוש את בנות היענה")
–	שער דבר לילדים , 3.3.1964, גיליון מיוחד לרגל הענקת 'פרס יציב' בספרות ילדים לנחום גוטמן.
–	–
–	"אני נוסע לאפריקה". פרק ראשון בעלילות מסעו של נחום גוטמן לדרום אפריקה.
–	נשלח כמכתב מצויר למערכת מוסף הילדים של עיתון דבר . עורך המוסף: יצחק יציב. 30.11.1934

.JN זולו: ציידים ופנטזיות אחרות

נחום גוטמן	רעה העיזים
–	1926, שמן על בד על עץ, 72x54 (אוסף מוזיאון ישראל)
–	גיל ומוטי
–	2008, וידיאו, 3:08 דק' איתן הצייד
–	מתוך פרויקט: "מה תרצה להיות כשתהיה גדול?" שהתקיים במוזיאון חיפה
–	אוריאל אורלוב
–	האורח
–	2005, וידיאו, 15:20 דק' דורה דומיני
–	מלכת שבא ל. II
–	2009, 2 פסלים, חול מוקשה, מחרוזת, צבע, 15x40x100
–	טל ארבל
–	אפריקאו
–	2008, שוקולד (70% קקאו) וזהב 14 קאראט, כסף בציפוי זהב, גובה: 8–10 ס"מ (העבודה נעשה כפרויקט גמר במחלקה לצורפות ואופנה, בצלאל)
–	רימה ארסלוב
–	עמודים
–	2009, טכניקה מעורבת, מידות משתנות (אוסף האמנית)
–	הימנהו הזקן
–	איור מתוך בארץ לובנגולו מלך זולו , 1939
–	–
–	סקיצות ורישומי הכנה שונים לספר בארץ לובנגולו מלך זולו , 1939
–	–
–	בארץ לובנגולו מלך זולו, אבי עם המטבולו אשר בהרי בולויה
–	מהדורה ראשונה, 1939 (עיזבון נחום גוטמן)
–	–
–	בארץ לובנגולו מלך זולו
–	מהדורה שניה, 1960
–	–
–	סקיצות שונות לעטיפת בארץ לובנגולו מלך זולו
–	–
–	עבודות נוספות של נחום גוטמן:
–	שני כושים
–	1957, צבעי גואש על נייר, 50x65 (אוסף מוזיאון נחום גוטמן לאמנות)
–	–
–	נושאת האלומה
–	1926, שמן על קרטון, 73x54 (אוסף מוזיאון ישראל)

244 / 247

קבוצת אפריקאים, 2000

גרפיט ועפרונות צבעוניים על נייר, 2000

פרופיל אישה אפריקאית עם עגיל, 2000

תחריט אקוטיניטה, 45x50 (אוסף האמנית)

לייב מזרחי, 2009

Oh Dear, מיצב, טכניקה מעורבת: שק שינה, פנינה, ונאון, 112x140

(העבודה באדיבות האמן וגלריה דולינגר)

ללא כותרת, 2009

מיצב/עבודת קיר, סיכות שדכן על לוחות גבס, 120x260 (גודל כל לוח)

(אוסף האמן)

ענת מיכאליס-לוי, 2009

לילה אחד, לילה שחור, 2009

שקוף, מידות משתנות

(אוסף האמנית)

רועי מרדכי, 2009

פֶּאקֶדֶם, 2008, שמן על בד, 70x150

ספארי, 2008, שמן על בד, 80x100 (אוסף האמן)

שלום סבא, 2009

מסע לאינדונזיה, 1924, שמן על עץ, 31.5x31.5

(מאוסף יוסי ודניאלה ליפשיץ)

דורון סולומונס, 2009

שעות מתות, 2009, וידיאו, 7:00 דק'

מונומנט לחברת הודו המזרחית

ללא כותרת #12, 2007

במוזיאון המלכותי למרכז אפריקה, בריסל

2003, תצלום צבע בהדפסת למבדה, 50x60

ללא כותרת #7, 2003

במוזיאון המלכותי למרכז אפריקה, בריסל

2003, תצלום צבע בהדפסת למבדה, 50x60

במוזיאון המלכותי למרכז אפריקה, בריסל

2003, תצלום צבע בהדפסת למבדה, 50x60

ללא כותרת #21, 2003

במוזיאון המלכותי למרכז אפריקה, בריסל

2003, תצלום צבע בהדפסת למבדה, 50x60

ללא כותרת, 2004

במוזיאון פרדריק הורנימן, לונדון

2004, תצלום צבע בהדפסת למבדה, 80x100 (אוסף האמן)

יוסף קריספל, 2009

דמות גבר (בעקבות צילום של לני ריפנשטל)

ללא כותרת, 2009

גֶבֶר בדירה בפריז (בעקבות צילום של דוד עדיקא)

2009, עיפרון על נייר, 25x35 (אוסף האמן)

מירב רביב, 2009

ללא כותרת, 2009

קרן שפילשר, 2009

לוכד חלומות, 2009

רותי רביב, 2009

צור קוצר, 2009

סיפור בתוך סיפור בתוך סיר, 1995–2009

צילום, 50x50 (אוסף האמן)

דני רייזנר, 2009

Rehovot, Durban (נוקי ודבסי)

2009, מיצב (בקתת עץ), אוביקטים והקרנת

וידיאו , 4:24 דק', 240x280x230

דן גולדנברג הוא דוקטורנט בבית הספר להיסטוריה של אוניברסיטת תל אביב. מתמחה בספרות

מסעות ובכתיבה אתנוגרפית בימי הביניים. מחבר הספר "מג'ינג'ס חאן עד מרקו פולו" (2005),

בהוצאת "מפה".

אבישי איל הוא צייר ואוצר, מלמד רישום וציור בחוג לאמנות ויצירה באוניברסיטת חיפה.

איתן בר־יוסף הוא חוקר תרבות, מבקר תיאטרון ומרצה לספרות אנגלית באוניברסיטת בן גוריון.

עמרי הרצוג הוא חוקר ומבקר תרבות, מבקר ספרות בעיתון "הארץ", מלמד במכללת עלמא

לתרבות עברית ובמחלקה לתרבות, יצירה והפקה במכללת ספיר. עמית מחקר במרכז סכוליון

באוניברסיטה העברית.

ד"ר עידן ירון הוא סוציולוג, בוגר האוניברסיטה העברית. עוסק בחקר תרבות:

ספרות, קולנוע ואמנות. מכהן כמרצה בכיר בסוציולוגיה במכללה האקדמית באשקלון.

מעין שלף היא אוצרת פעילה המתמחה באוצרות חברתית. כיהנה כאוצרת גלריה "קו 16"

בנווה אליעזר בתל אביב, וכיום מכהנת כאוצרת בגלריה של המרכז לאמנות עכשווית (קלישר).

טלי תמיר היא אוצרת עצמאית, היסטוריונית של אמנות ישראלית ואוצרת מוזיאון נחום גוטמן

מאז שנת 2005.

פיליפ רנצר, 2005

אפריקה, 2005

לקריליק ופימו, 150x80x120

ללא כותרת, 2008, עץ וצבע אקרילי, 30x120x40 (אוסף האמן)

יובל שאול, 2009

נראה כמו ברווז, 2009

מיצב, גבס, דאס, קרמיקה, עץ אורן, 75x138

Nuevo Mundo, 2009

צילום מטופל (3 צילומים) (אוסף האמן)

שרית שניחי, 2009

ללא כותרת, 2009

גדלים משתנים, 2009

פיל, 2009

קוץ, 2005

(אוסף האמנית)

קרן שפילשר, 2009

לוכד חלומות, 2009

רותי רביב, 2009

צור קוצר, 2009

סיפור בתוך סיפור בתוך סיר, 1995–2009

צילום, 50x50 (אוסף האמן)

דני רייזנר, 2009

Rehovot, Durban (נוקי ודבסי)

2009, מיצב (בקתת עץ), אוביקטים והקרנת

וידיאו , 4:24 דק', 240x280x230

פיליפ רנצר, 2005

אפריקה, 2005

לקריליק ופימו, 150x80x120

ללא כותרת, 2008, עץ וצבע אקרילי, 30x120x40 (אוסף האמן)

יובל שאול, 2009

נראה כמו ברווז, 2009

מיצב, גבס, דאס, קרמיקה, עץ אורן, 75x138

Nuevo Mundo, 2009

צילום מטופל (3 צילומים) (אוסף האמן)

שרית שניחי, 2009

ללא כותרת, 2009

גדלים משתנים, 2009

פיל, 2009

קוץ, 2005

(אוסף האמנית)

קרן שפילשר, 2009

לוכד חלומות, 2009

רותי רביב, 2009

צור קוצר, 2009

סיפור בתוך סיפור בתוך סיר, 1995–2009

צילום, 50x50 (אוסף האמן)

דני רייזנר, 2009

Rehovot, Durban (נוקי ודבסי)

2009, מיצב (בקתת עץ), אוביקטים והקרנת

וידיאו , 4:24 דק', 240x280x230

פיליפ רנצר, 2005

אפריקה, 2005

לקריליק ופימו, 150x80x120

ללא כותרת, 2008, עץ וצבע אקרילי, 30x120x40 (אוסף האמן)

יובל שאול, 2009

נראה כמו ברווז, 2009

מיצב, גבס, דאס, קרמיקה, עץ אורן, 75x138

Nuevo Mundo, 2009

צילום מטופל (3 צילומים) (אוסף האמן)

שרית שניחי, 2009

ללא כותרת, 2009

גדלים משתנים, 2009

פיל, 2009

קוץ, 2005

(אוסף האמנית)

קרן שפילשר, 2009

לוכד חלומות, 2009

רותי רביב, 2009

צור קוצר, 2009

סיפור בתוך סיפור בתוך סיר, 1995–2009

צילום, 50x50 (אוסף האמן)

דני רייזנר, 2009

Rehovot, Durban (נוקי ודבסי)

2009, מיצב (בקתת עץ), אוביקטים והקרנת

וידיאו , 4:24 דק', 240x280x230

פיליפ רנצר, 2005

אפריקה, 2005

לקריליק ופימו, 150x80x120

ללא כותרת, 2008, עץ וצבע אקרילי, 30x120x40 (אוסף האמן)

יובל שאול, 2009

נראה כמו ברווז, 2009

מיצב, גבס, דאס, קרמיקה, עץ אורן, 75x138

Nuevo Mundo, 2009

צילום מטופל (3 צילומים) (אוסף האמן)

שרית שניחי, 2009

ללא כותרת, 2009

גדלים משתנים, 2009

פיל, 2009

קוץ, 2005

(אוסף האמנית)

קרן שפילשר, 2009

לוכד חלומות, 2009

רותי רביב, 2009

צור קוצר, 2009

סיפור בתוך סיפור בתוך סיר, 1995–2009

צילום, 50x50 (אוסף האמן)

דני רייזנר, 2009

Rehovot, Durban (נוקי ודבסי)

2009, מיצב (בקתת עץ), אוביקטים והקרנת

וידיאו , 4:24 דק', 240x280x230

פיליפ רנצר, 2005

אפריקה, 2005

לקריליק ופימו, 150x80x120

ללא כותרת, 2008, עץ וצבע אקרילי, 30x120x40 (אוסף האמן)

יובל שאול, 2009

נראה כמו ברווז, 2009

מיצב, גבס, דאס, קרמיקה, עץ אורן, 75x138

Nuevo Mundo, 2009

צילום מטופל (3 צילומים) (אוסף האמן)

שרית שניחי, 2009

ללא כותרת, 2009

גדלים משתנים, 2009

פיל, 2009

קוץ, 2005

(אוסף האמנית)

קרן שפילשר, 2009

לוכד חלומות, 2009

רותי רביב, 2009

צור קוצר, 2009

סיפור בתוך סיפור בתוך סיר, 1995–2009

צילום, 50x50 (אוסף האמן)

דני רייזנר, 2009

Rehovot, Durban (נוקי ודבסי)

2009, מיצב (בקתת עץ), אוביקטים והקרנת

וידיאו , 4:24 דק', 240x280x230

פיליפ רנצר, 2005

אפריקה, 2005

לקריליק ופימו, 150x80x120

ללא כותרת, 2008, עץ וצבע אקרילי, 30x120x40 (אוסף האמן)

יובל שאול, 2009

נראה כמו ברווז, 2009

מיצב, גבס, דאס, קרמיקה, עץ אורן, 75x138

Nuevo Mundo, 2009

צילום מטופל (3 צילומים) (אוסף האמן)

	פיליפ רנצר		טליה קינן		ניר עברון		דינה כהנא־גלר	
	–		–		–		–	
	אפריקה		ללא כותרת		מונומנט לחברת הודו המזרחית		קבוצת אפריקאים	
	2005, דס בד שרף גבס ברזל שיער סינטטי		2009, ציור קיר (גואש שחור, גיר זרחני, סופרלך שחור ועץ), ווידיאו, 500x260		2007, וידיאו, 6:15 דק', סטריאו		2000, גרפיט ועפרונות צבעוניים על נייר, 70x100	
	ללא כותרת		ללא כותרת		ללא כותרת #12		פרופיל אישה אפריקאית עם עגיל	
	2008, עץ וצבע אקרילי, 30x120x40 (אוסף האמן)		2002 עיפרון על נייר, 29.5x21 (אוסף האמנית)		2003, תצלום צבע בהדפסת למבדה, 50x60		2000, תחריט אקוטיניטה, 45x50 (אוסף האמנית)	
	יובל שאול		גבריאל קריכלי		ללא כותרת #21		ליאב מזרחי	
	–		–		–		–	
	Nuevo Mundo		נראה כמו ברווז		2003, תצלום צבע בהדפסת למבדה, 50x60		Oh Dear	
	2009, שמן על נייר, 75x138		מיצב, גבס, דאס, קרמיקה, עץ אורן ועץ בוק, 260x130x40 (אוסף האמן)		2003, תצלום צבע בהדפסת למבדה, 50x60		2009, מיצב, טכניקה מעורבת: שק שינה, פנינה, ונאון, 112x140 (העבודה באדיבות האמן וגלריה דולינגר)	
	Nuevo Mundo		ללא כותרת		ללא כותרת		ללא כותרת	
	2009, צילום מטופל (3 צילומים) (אוסף האמן)		יוסף קריספל		2004, תצלום צבע בהדפסת למבדה, 80x100 (אוסף האמן)		2009, מיצב/עבודת קיר, סיכות שדכן על לוחות גבס, 120x260 (גודל כל לוח) (אוסף האמן)	
	שרית שניחי		–		עדה עובדיה		–</	

