

משפחה ומסורת

(כל העבודות בספר זה הם של יצחק פרנקל פרנל אם לא צוין אחרת).

אבא

אבא היה השישי משבעת הילדים של הוריו: יוסף צבי פרנקל ויוכבד לבית כשר. תחילה נולדו שלוש בנות: נחומה (מאניה), קלרה ויוליה. בהמשך ארבעה בנים: משה, רפאל שנפטר בהיותו תינוק, אחרי אבא ולבסוף ישעיהו (שורה). אבא ראוי להוסיף נולד באודסה ולא ביפו כפי שמופיע בתעודת הלידה שלי ובמסמכים אחרים – נושא שאחזור אליו מאוחר יותר. באשר לבנות לא ידועים לי פרטים רבים למעט הבכורה מאניה שאבא הזכיר מספר פעמים בקשר למכתב ששלחה לסופר הרוסי הנודע ל"נ טלסטוי (Tolstoy 1828-1910) שגם ענה לה אלא שהתשובה הוחרמה על ידי הסובייטים, כאשר עלתה ארצה בדצמבר 1923, ביחד עם הוריה, אחיה הצעיר שורה, בעלה שמחה בלטר ובתה מינה (ילידת 1917) שהייתה גם הנכדה הראשונה. הקדימו אותם אבא ומשה, שהגיעו ביחד עם 868 עולים מאודסה ליפו על סיפון האונייה "רוסלאן", ביום ה-19 לדצמבר 1919. עם זאת עדיין נותרו ברוסיה שתי אחיות, קלרה ויוליה, שהקשר איתן נותק עד מחצית שנות ה-1950 כאשר הגיעה לתל-אביב מעטפה שעליה היה כתוב רק "לכ' מר פרנקל". למרבה הפלא המכתב הועבר לידי משה ששימש כפקיד בכיר בעירייה. כך התברר ששתי האחיות ביחד עם הבעלים והילדים שרדו את כל אותן השנים.

המסורת מייחסת את מוצא המשפחה של סבתי, מצד אבא, לרב לוי יצחק מברדיצ'ב (1740-1809), מגדולי הוגי תנועת החסידות. האיש זכור בין השאר כמי שהעז לפנות ישירות לאלוהים כדבר איש אל רעהו, ולעתים אפילו בגערה ותוכחה על סבלותיו של עם ישראל – פניות שהיו משמעותיות אפילו עבורי שאיני דתי, במיוחד בשנות ה-1940 כאשר התבררו ממדי השואה. על הייחוס לרבי מברדיצ'ב שמעתי מאביו של אבא, כלומר סבי. לעת זו אני הייתי כבן 14 והוא ישיש בן 84, שנפטר, לצערי, כשנה לאחר מכן. הרשים אותי ניסיונו לשכנע אותי בחשיבות היותי, נצר של הרבי, בזכות האמונה לפיה הגווייה של צאצאיו, שאני נמנה עליהם, נשארת שלמה בקבר עד לבוא המשיח ותחיית המתים – תפיסה שהדגישה, לא את חשיבות ההגות של אותו רבי אלא את תוצאתה המעשית. בזמנו הנחתי שהמדובר בהרהורים על המוות הקרב של ישיש מופלג, שישב לו מצומק וכמעט אוורירי, בכסא גדול מרופד בכריות. אבל מסתבר שהאיש היה כל חייו לא רק תכליתי ומעשי אלא גם רזה מאוד, בניגוד לאשתו ורוב ילדיו שהיו בעלי גוף, פנים ושפתיים רחבים, עיניים צרות כשל מונגולים ושער שחור וחלק, שנטה בצעירותם לאדום.

על פי סיפורי של אבא סברתי לתומי שסבי היה קשה יום עבד קשה למחיתו ועמד על כך שבניו, כלומר משה, אבא וישעיהו יעשו ככל יכולתם על מנת לסייע לקיומה של המשפחה. מתיאור זה ניתן היה להבין שהמדובר במשפחה בעלת אמצעים מוגבלים למדי. תרם לכך סגנון אכילה של איכר רוסי רעב שאבא אימץ לעצמו. כך למשל, הנטייה לערבב את כל האוכל למעין עיסה אחת, או הנהוג לנגוס בצל ולחם ביד שמאל ובו זמנית לאכול עם כף מהצלחת ביד ימין. מעל לכל אהבתו למרק שרוף "כמו של אימא" שהיה עבורו מעין מעדן ילדות אלא שאימא שלי לא גילתה כיצד שורפים מרק, למעט פעם אחת וגם זאת שלא במתכוון. סיפור אחר ביחס לקשיי הקיום בנערותו היה המאבק לזכות בהסכמת אביו ללמוד אמנות ולא מקצוע, כגון הנהלת חשבונות או פקידות, כפי שעשה אחיו משה. באותה רוח סיפר אבא, שוב להיסטוריון שלמה שבא, כיצד בשנות מלחמת העולם הראשונה הכין רישום דיוקן של ביאליק שנתן לו בתמורה מטבע. בהמשך הוא מוסיף שבאותם ימים לא היה לו, כלומר לאבא, מה לאכול ומטבע זה הספיק לארוחה טובה – סיפור שתאם את רצונו להציג את עצמו כמי שעלה בכוחות עצמו מהשפל; כדמות מספריו של מקסים גורקי (Gorky 1868-1936) או "סיפורי אודסה" של בן דורו ועירו אייזיק בבל (Babel 1894-1941). אבל, בו זמנית, באותה שיחה, תיאר את אביו כסוחר גלנטריה עשיר. במילים אחרות דבר והיפוכו.



סבתא.



סבא.



מאניה.



משה.



אבא, שנות ה-1970.



ישעיהו (שורה), שנות ה-1970.

כמובן שאיני יודע מה בדיוק קרה שם באותו יום שצייר את הדיוקן של ביאליק. מניסיוני עם "סיפורי אבא" אני מניח שהדברים שאמר הם אמת אלא שהרושם של מצוקה נוצר מדרך הצגת הדברים; במקרה זה: שילוב של מלחמה, נער שאין לו מה לאכול, מטבע וארוחה טובה. אבל אם בוחנים את הדברים בזהירות מסתבר שאבא מציין שמשפחתו גרה מעל לבית הדפוס ששימש את ביאליק. לכן סביר שיכול היה לעלות הביתה לאכול כפי שעשה בכל שאר הימים. עם זאת אפשר, שבגלל המלחמה והמחסור במזון לא הסתפק בארוחות שהכינה אמו ולכן היה רעב לארוחה טובה. באשר למנהגי האכילה של אבא איני חושב שאלו היו תוצאה של מחסור או חינוך אלא סוג של הפגנות שנועדו להדגיש את הפן הגשמי של אישיותו מול רוחניותו היתר של העיסוק באמנות החזרה לקרקע ולעבודה של השמאל הציוני.

מעדות בני משפחה אחרים עלה שהסבא אכן היה עשיר או לפחות אמיד במושגי אותם ימים. עם זאת סבר שבניו חייבים לעזור בקיום המשפחה. בנוסף גיליתי שבסופו של דבר איבד את מרבית כספו בסמוך לפני עלייתו ארצה בשנת 1923. אבל בגין אותה תפיסת עולם עמלנית רכש כאן עגלה קטנה שממנה מכר לקיומו דגים מלוחים בשוק בצלאל בתל-אביב, למרות שהיה כבר כבן 64 והעמידה בחוץ בקיץ ובחורף הייתה ללא ספק קשה עליו. יתרה מכך אבא ידע לספר שבאחד הימים התקשה לדחוף את העגלה חזרה הביתה. אי לכך ביקש את עזרתו של משה שעבד כמנהל מחלקה בעיריית תל-אביב, בסמוך לשוק. משה ניסה להתחמק מהבקשה ואביו, כלומר סבי, פירש זאת כהתנשאות והחטיף לו סתירת לחי. איני יודע כיצד נגמרה הפרשה. אבל אצלי סיפור זה התחבר לסיפור אחר של אבא לפיו ביקש מאחיו משה לסייע לו בקבלת עבודה כמנקה רחובות – עבודה שהתאימה לו מכיוון שבאותם ימים נהגו לטאטא את המדרכות השכם בבוקר כך שלאחר מכן היה יכול לצייר כל היום ללא דאגות פרנסה. אחיו כמובן התנגד בתוקף כי ראה בכך פחיתות כבוד; עבודה שאינה מתאימה למעמדו של אבא כאחיו של פקיד בכיר בעירייה.

לסיפורים אלה, כמו לכל השאר, הייתה בדרך כלל משמעות חינוכית ומוסרית, במקרה זה, שאין לבחול בשום עבודה וכולן מכובדות במידה שווה. בין סיפורי המוסר גם המקרה שבו עשה דבר מה בניגוד לרצונו של אביו וגם הוא, כמו משה, קיבל סתירת לחי ונאלץ, באותו ערב, לישון על המרפסת. מדובר במעשה שהיה, כנראה, בשנת 1934, לאחר מות אמו, כאשר אביו חלה וצריך היה לשמור עליו ברציפות במשך כמה ימים. אבא מכל מקום דיבר על המקרה בגאווה רבה וראה בכך ביטוי לכבוד שרכש להוריו. להפתעתי, לעומת זאת כמעט שלא דיבר על אמו, למעט אותה ערגה ל"מרק שרוף" שכבר ציינתי וכעבור שנים רבות הוסיף ואמר שעם מותה הרגיש לפתע שתמה תקופה בחייו; את תחילת היתמות, כי שוב אין לו לאן ללכת כאשר הוא רעב.

מאודסה ליפו (1919)

בזמנו נאמר לי, כי ציון מקום הלידה של אבא ביפו, ולא באודסה, כפי שהופיע במסמכים דוגמת תעודת הלידה שלי, נועד לאפשר לו ולאחיו משה להפליג לארץ. רוסיה הייתה לעת זו בעיצומה של מלחמת האזרחים שפרצה בעקבות מהפכת 1917. המהפכה עצמה התחילה עם התפטרות הצאר (סוף מרץ) והקמתה של ממשלה ליברלית זמנית, בגלל תבוסה מוחצת במלחמה כנגד גרמניה ואוסטריה. אולם, הממשלה החדשה הייתה חלשה מדי, בין השאר בגלל רצונה להמשיך במלחמה למעשה ללא צבא – לא בחזית ולא בעורף. כתוצאה מכך הצליחו המהפכנים השמאלנים להשתלט על מרכזי השלטון (סוף אוקטובר תחילת נובמבר). עד מהרה פרצו מרידות בכל רחבי הממלכה; מקצתן על ידי מהפכנים מקומיים, אבל רובן של פורשים לאומניים או מפקדי "הצבא הלבן" (נאמני המלוכה) שנתמכו על ידי חילות משלוח של מדינות ההסכמה (אנגליה, צרפת, יוון, רומניה, יפן וארה"ב). בנוסף, בשלבים

הראשונים בחשו בקדירה גם יחידות של צבא גרמני ואוסטרי, בכמה מהאזורים שהיו בשליטתם.

באשר לאודסה, העיר נתפסה על ידי כולם בזה אחר זה: תחילה המהפכנים המקומיים שסולקו (פברואר 1918) על ידי יחידות צבא גרמני-אוסטרי ששלטו כאן במקביל עם לאומנים אוקראינים עד בואם (נובמבר) של יחידות צבא מטעם כמה ממדינות ההסכמה (רומנים, יוונים וצרפתים). "הצבא האדום" הצליח שוב להשתלט על העיר (4 לאפריל 1919) אבל נאלץ לסגת פעם שנייה (23 לאוגוסט) ואת מקומם תפס "הצבא הלבן". גרועה מכל הייתה האנרכיה ששררה בעיר והגיוס בכוח של צעירים על ידי מפקדים שניסו לחזק את יחידותיהם. כתוצאה מכך היה חשש שאבא ואחיו משה ייתפסו גם הם. סכנה נוספת לחיי אבא נבעה מכך שהוא ותלמידים אחרים מבית הספר לאמנות, השתתפו בהכנת כרזות לחגיגות ה-1 במאי עבור "הצבא האדום" בתקופה שאלה שלטו בעיר – פעילות שהגבירה, כאמור, את הסכנה לחייו של אבא אם היה נתפס על ידי "הצבא הלבן", אבל במיוחד הלאומנים האוקראינים שממילא טבחו ביהודים ללא כל מעצור. לכל זאת הוסיף סוף כאשר "הצבא האדום" השתלט על העיר (פברואר 1920), אלא שלעת זכר עברו חודשיים מאז הפלגת ה"רוסלאן", כשעל סיפונה למעלה משש מאות יהודים, כולל אבא ואחיו משה, כולם לכאורה תושבי ארץ ישראל.

על המצב בעיר ידוע לי, לא רק מאבא אלא ממקורות שונים ביניהם זיכרונותיו של האדריכל יוחנן רטנר (1891-1965), לימים ממפקדי ההגנה ונשיא הטכניון. לדבריו אותם אמנים צעירים עבדו במחסן בחצר הבית של סבו, שהיה אחד מראשי הקהילה באודסה. בהקשר לאירוע זה אבא נהג לספר לי בנעורי, כלומר בשנות ה-1940, כי האחראית על המלאכה הייתה אישה קטנה ונלהבת, ששילבה בכרזות, בנוסף לסיסמאות, סדרה של קווים פתלתלים עם נקודה בסופם (•••). אלה היו אמורים לתת ביטוי לדינאמיות ולחיוניות או במקרה זה לרוחה של המהפכה. אבל הממונה מטעם הצבא האדום פירש את הצורה כסימן שאלה; כאילו מטילים ספק בצדקת הדרך ומיד כיוון את הרובה שבידו לעבר הקבוצה וציווה עליהם לשנות את הכרזה. להפתעתו של אבא כולם ברחו או נעלמו מתחת לשולחנות ורק הוא נותר לעשות כנדרש.

לאחרונה נאמר לי שדבר האירוע נודע לכל קהילת האמנים מאודסה באותם ימים והוא מופיע בזיכרונותיהם. לסיפור זה היה, כרגיל אצל אבא, גם מוסר השכל: הקושי בהבנת סימנים מופשטים וכפועל יוצא כל האמנות המופשטת, אבל גם את מורכבותם של חברי האמנים. ראוי להוסיף כי תפיסת צורת הקו הפתלתל כביטוי לדינאמיות או חיוניות אינה חדשה - תפיסה שהיא מרכזית בסגנון "האר-נובו"; סגנון שאבא היה מקורב אליו, כפי שנראה מכריכת כתב העת "ארץ" שאבא עיצב באודסה בשנת 1919. גם אם אבא לא היה מודע לתפיסה בצעירותו סביר להניח שלמד על כך בהמשך בפאריז. על כך מעידה תמונת עצי הזית שצייר בשלהי שנות ה-1920 שניכרת בה השפעתו של וינסנט ואן גוך אחד מרבים שאימצו את הקו הפתלתל כביטוי לרטט החיים. הפירוש של דבר הוא שאבא היה מודע לאותה תפיסה שנים רבות לפני השיחה בינינו ובהמשך הפכה למאפיין עיקרי של עבודתו.

מעט מאוד ידוע לי על אבא בשנים שלפני בואו לארץ וגם זאת רובו מסיפורים שלו על עצמו. אלה כצפוי השתנו מפעם לפעם במידה לא מבוטלת של חופש ספרותי. לדבריו גילה לראשונה את נטייתו לאמנות כאשר שכב בילדותו מתחת לשולחן האוכל שעמד על שטיח ומעליו מפה שהגיעה עד לרצפה. כאן באפולונית הפכו הצורות הצבעוניות של השטיח לכתמים ואלה לדמויות משונות, שהיו ברבות הימים ההשראה לסדרת ציורים שהציג לאחר היסוסים רבים בשנת 1953 – היסוסים שנבעו מהחשש שיחשפו פן סוררליסטי סמוי באישיותו. אבל מסתבר, ממאמר שפרסם גבריאל טלפיר (1901-1990) בכתב העת "גזית", שאבא כבר העלה את אותן דמויות, אבל כלוליינים היתוליים, ברקע לנשף פורים של "חבריה טראסק" שעיצב בשנת 1934, בתל-אביב. יתר על כן, בשיחה בינינו בשנת 1961 על

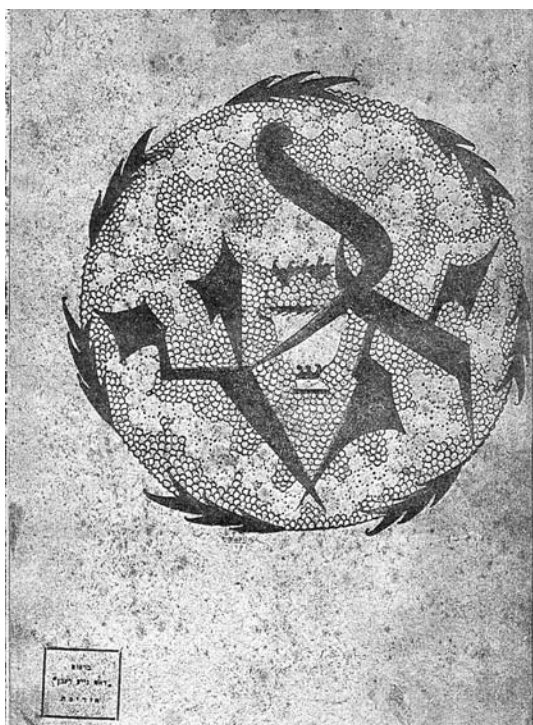
Do not go gentle into the night
 Old age should burn and rave at close of
 day
 Rage, rage against the dying of the light
 (Dylan Thomas 1914-53).

נושא האמנות המופשטת והתזת הצבע של ג'קסון פולוק (Pollock 1912-56), טען שגם הוא מתיז מדי פעם צבע על הבד. אבל בשונה מפולוק הוא משחזר במודע את תהליך המטמורפוזה הספונטאנית של ילדותו על מנת להעלות מהכתמים את נושא הציור. זמן קצר לאחר אותה שיחה קיבלתי מאבא ספר על פולוק המצוי אתי עד היום, בדומה לספרים אחרים שקיבלתי ממנו בהמשך לשיחותינו על אמנות אמנים.

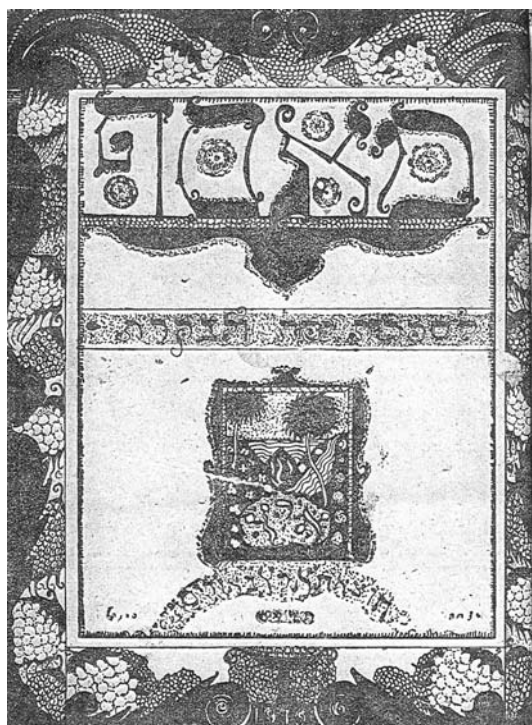
בשנותיו האחרונות באותה שיחה, שכבר הזכרתי, עם שלמה שבא, אבא העלה כמה פרטים נוספים מתקופת ילדותו. האחד שהכתמים על השטיח היו למעשה פרחים אדומים. השני שנהג להתבונן בעיטורי העץ והגבס בתקרת בית הוריו – עיטורים המופיעים על ארונות קודש ואשר לדעתו יצגו את "גן העדן". אותם עיטורים שביצע לימים בחצר ועל שער הבית בצפת ואשר היה אמור לעצב, לבקשתי, בצמוד לחלון גומחת ארון הקודש של "שיבת הכותל" שתכננתי, בעיר העתיקה בירושלים. אולם לצערי נפטר בטרם הסתיימה הבניה. זיכרון נוסף מילדותו בבית הוריו, היה תמונה רקומה של צבי מבוהל. איני יכול ליחס לזיכרון זה נושא מסוים בעבודתו למעט תחושה כללית של חרדה מפני המוות שליוותה אותו כל שנותיו. עם זאת בשנות ה-1950 צייר על קיר החצר בצפת את סיפור יעקב והמלאך, סמל הנכוונות להתמודד ולהצליח כנגד כוחות חזקים ממנו – נושא המופיע אצל אמנים כגון רמברנדט, דלאקרוא, גוגן ועוד רבים. במילים אחרות, הניגוד שבין החיה שענייה מביעות בהלה ואין אונים לעומת האדם הנאבק על חייו. אין ספק שאבא אכן נאבק בכל כוחו ומאודו כמו שאומר דילאן תומאס בשירו המפורסם, על הזיקנה.

את לימודיו הבסיסיים אבא השלים ב"חדר מתוקן" בניהולו של הסופר שכינה את עצמו מנדלי מוכר ספרים (שלום יעקב רבינוביץ 1835-1917). לדברי אבא האיש היה רזה וגבוה מעין כמוהו – אותו מראה שעמד לנגד עיניו כאשר צייר דמויות של "חסידים" למרות שלדבריו נוצרו על פי רישומים שהכין בעת שהיה מהלך בסמטאות הרובע היהודי בצפת. אפשר גם שציורים אלה מבוססים. על דמותו של אביו, כלומר סבי, שגם הוא היה רזה מאוד כפי שהכרתי אותו וכפי שהוא נראה ברישומי דיוקן של אבא. להפתעתי של אבא נאמר לו, בעת נסיעתו לדרום אפריקה בשנת 1954, שאותו מראה מזוהה אצלם עם יהודי ליטא. לעניין זה ראוי, אולי, להוסיף שעל פי המסורת יהודי צפת האשכנזים מוצאם אכן מליטה וגם סבא סיפר שמשפחתו הגיעה משם לפני דורות רבים. אבא על כל פנים קיבל ברצון את זיהוי הדמויות כליטאים מכיוון שהדבר סייע למכירת התמונות.

ביחס ללימודים באותו "חדר מתוקן" לא שמעתי מפי אבא ולו פרט אחד כאילו נשכחו ולא נותר מהם זכר. מצאתי אמנם הערה שפורסמה בעקבות אחד הראיונות איתו על לימודי גמרא אבל נדמה לי שהייתה זו הנחה של המראיין ולא דברים שהשמיע בעצמו. אני מציין דברים אלה בביטחון גמור מכיוון שאבא נהג להתייחס, לעתים קרובות, לדברים שלמד או קרא והרבה לצטט מהם. אבל כאמור לא על תקופת לימודיו באותו "חדר" ובדאי שלא על הגמרא, גם כאשר אני עצמי למדתי כמה דפי תלמוד בנעורי בתיכון. עם זאת אין לי ספק שאבא לא רק ידע את התפילות והמנהגים אלא שהייתה לו לגביהם דעה נחרצת: במיוחד על חשיבות מנהגי האבל ואמירת קדיש למרות שהיה חילוני לחלוטין – חשיבות שנבעה מהיותה מחווה מוחצנת ומשחררת של פרידה, בניגוד למסורות המפנימות את הכאב בדממה ולכן אינן מאפשרות את אותו שחרור נפשי. בסופו של דבר, נראה לי שאבא דחה את הפלפול התלמודי ולמעשה את רוב לימודיו באותו "חדר מתוקן". לעומת זאת כבר מגיל צעיר פנה לקריאת ספרים. נוהג שליווה אותו כל חייו. כך למשל, כמה ימים לפני מותו טלפן אלי בבקשה להביא לו ספר קריאה כלשהו, רצוי על אמנות, היות והיה מרותק למיטה בגלל הניתוח שבו כרתו את הזרת של כף רגלו. אפילו את מצבו תיאר במטאפורה לפיה האצבע הקטנה בקצה הרגל הוא שתכניע אותו, כפי שאכן קרה כעבור מספר ימים כתוצאה מסיבוכים שגופו לא עמד בהם.



חוברת "ארץ", כריכה אחורית, אודסה, תרפ"ט, 1919.



חוברת "ארץ", כריכה קדמית, אודסה, תרפ"ט, 1919.



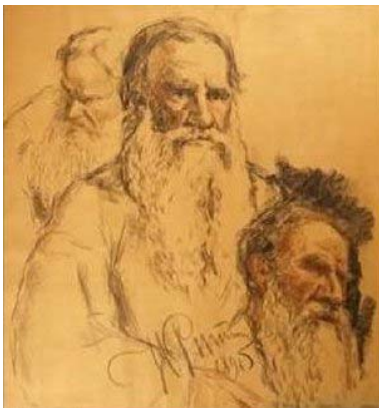
עצים ובתים, שער לספר ילדים, עיפרון על נייר, 16X20, 1919-20, אוסף חוה צ'רנוב-פרמון, תל-אביב.

אי אפשר להפריז בחשיבותה של הקריאה עבור אבא. לכן, אולי, המשקל שייחס לכך שמנהל בית הספר היה הסופר מנדלי מו"ס ולא עם שום פרט אחר מאותם לימודים. יש גם מקריות סמלית בכך שבתחילת דרכו של אבא בתיאטרון משתלבים כמה מהמרכיבים הקרובים ללבו החל מספרות ובמיוחד מנדלי מוכר ספרים, עבור דרך זיקתו למסורת ועד כמובן לאמנות החזותית. שילוב זה אירע בקיץ 1934. אבא חזר מבית הכנסת מקום בו התפלל לזכירה של אמו שנפטרה זמן קצר קודם לכן. בדרך פגש, לדבריו, את משה הלוי (1895-1974), מנהל תיאטרון "האהל" שהופתע לראותו לא מגולח לאות אבל עם תיק בד של תשמישי התפילה תחת בית השחי. מסתבר שאבא נחשב בעיני מכריו כגוי גמור. כתוצאה מפגישה זו הוזמן מיד לעצב תפאורה להצגה על נושא יהודי אלא שזו בוטלה משום מה במהלך החזרות. אבל כשנה שלאחריה הוזמן שוב על מנת לעצב את התפאורה והתלבושת להצגת "מסעות בנימין השלישי" על פי סיפור של מנדלי מו"ס – מחזה שהועלה בהצלחה רבה בעשרות השנים הבאות עם השחקן מאיר מרגלית (1906-74). באותו הקשר אבא נהג לציין את מזלו הטוב שבעת שהותו בפאריז, בתחילת שנות ה-1930, הזדמן לו לעבוד כצייר תפאורות רקע לסרטים. כתוצאה מכך רכש ניסיון בציור משטחים גדולים כפי שמעיד מסך הרקע לאותה הצגה אבל גם ציורי הקיר שביצע מספר שנים לאחר מכן.

חלומו של אבא להיות משורר גם הוא מופיע לראשונה אצל שלמה שבא, בספרו "לצייר ארץ כמולדת (1992)", המצטט מפיו את השורה הבאה בהברה אשכנזית "צחוק צנוע על שפתיך / מלאו חן פינך". לעניין זה אוסיף שהייתי מופתע שהופתעתי, שהרי יכולתי להקיש על כך מקטעי הפרוזה הפיוטית שפרסם פעם או פעמיים ביומון "דבר" במחצית שנות ה-1940 כמו כן ידעתי שחיבר כעבור עשרים שנה שירים בגרמנית לזכרה של אשתו אינגה: גרמניה צעירה שנישא לה לאחר מותה של אימא, אבל נפטרה בטרם עת, לאחר שנולדו להם שלושה בנים – נושא שבדאי אפרט בהמשך. עצם הכתיבה בגרמנית גם הוא אחד ממאפייניו של אבא שלימד את עצמו גם צרפתית ואנגלית, בנוסף ליידיש, עברית ורוסית, שלמד בילדות – בזכות יכולתו ללמוד בעל פה עמודים שלמים של המילון, למרות שלעיתים, בעיקר באנגלית, זכר רק משמעות אחת של המלה ולא תמיד את המתאימה למשפט המסוים.

על תהליך הקבלה של אבא לבית הספר לאמנות באודסה שמעתי רסיסי מידע לעתים סותרים ובמרחקי זמן גדולים, כך שקשה להרכיב מהם תמונה שלמה. המידע הראשון שקבלתי מאבא בעצמו בנעוריו היה קצר ופשוט. לדבריו התקבל בזכות תיק רישומים שהכין על פי תמונות של הצייר הרוסי הנודע איליה רפין (Repin 1844-1930). אמנם מטרתו הייתה ללמוד ציור, אבל בגין היותו נער חסון במיוחד הוחלט שמתאים לו יותר להתמחות בפיסול. לאחרונה התברר, ממסמכים שנשמרו באותו בית ספר באודסה שאבא התקבל בינואר 1916, במעמד של סטודנט שלא מן המניין, ללא ציון המגמה או הסבר למעמד זה. אבל אפשר שכך נהגו לגבי כל אלה שהתקבלו בינואר, כלומר באמצע השנה עד להרשמה הרגילה בתחילת שנת הלימודים הבאה.

למרות שאבא אמר לא פעם שקיבל את ההכוונה למגמה לפיסול בלית ברירה איני בטוח אם בסתר לבו לא נעתר לה ברצון. על כך מעידה נסיעתו מיפו לפאריז, בשלהי 1920, על מנת ללמוד אצל הפסל אנטואן בורדל (Bourdelle 1861-1929). חיזוק לאפשרות זו אני מגלה בסיפור נוסף, ששטח בפני שלמה שבא, על גוש חמר לתיקון התנור שמצא במרתף הבית של הוריו – גוש שממנו כייר שני ראשים עטורי זקן. האחד של הסופר ל"נ טולסטוי מושא הערצה של אחותו הבכירה מאניה, והשני של "רב פנים". אני מודה שסיפור זה כאילו צמח יש מאין. עם כי אפשר שאבא נזכר בו בעקבות פסלון דיוקן עצמי שכייר ויצק בשנות ה-1970 בכמה העתקים, מהם אחד המצוי אצלי. באשר לאותם פסלונים שכייר בילדותו אני מניח שתווי פניו של טולסטוי היו מוכרים לכל אחד ברוסיה. אבל ביחס למראהו של הרב



איליה רפין - דיוקן של טולסטוי, רישום, 1890.



פסל דיוקן עצמי, נחושת, 4X7X12 ס"מ, 1975.

השם "הבלתי תלויים" או "העצמאיים" הוא תרגום מצרפתית של Les Indépendants - אירגון שנוסד בפאריז בשנת 1884 על ידי קבוצת אמנים של השמאל הקיצוני ביניהם ג'ורג' סרה, אודיון רדון, פאול סניאק ואחרים, במטרה לאפשר לכל אמן להציג כרצונו בתמורה לתשלום הנדרש לכיסוי הוצאות אבל ללא ועדת מיון או חלוקת פרסים שהם למעשה שיטה סמויה לדירוג אמנים: Ni Jury Ni Récompense.

Odilon Redon 1840-1919
George Seurat 1859-91
Paul Signac 1863-1935

"יפה הפנים" אני יכול רק לנחש ששילב בו את הראש של סבי ושל מנדלי מוכר ספרים, כלומר פנים כחושות וזקן דליל – אותו שילוב של דמויות בלבוש יהודי מסורתי, שהופיעו בעבודותיו כבר בשנים 1926-28, אבל בעיקר בעשור האחרון לחייו.

מהסיפור על קבלתו לבית הספר לאמנות ניתן היה להבין שאבא פילס את דרכו בכוחות עצמו, כולל הכנת תיק העבודות. בדיעבד נאמר לי שהייתה זו אחותו הבכירה, מאניה, ששכנעה את ההורים לאפשר לאבא ללמוד אמנות. לשם כך שכרו את שירותיו של מורה פרטי לציור שסייע לו להכין את תיק העבודות הנדרש. התוכנית המקורית הייתה לשלוח את אבא לירושלים על מנת ללמוד ב"בצלאל", קרוב לודאי בעקבות תערוכת המוסד שהתקיימה באודסה בשנת 1911 בנוכחות בוריס ש"ץ (1868-1932). לא ברור מתי בדיוק אבא החל את לימודיו אצל אותו מורה פרטי. עם זאת אין לי ספק שאלה ארכו פרק זמן ארוך למדי המסביר כיצד הגיע למיומנות סבירה בסגנון "בצלאל", למעשה "אר נובו". אותו סגנון, כולל הכתב המיוחד, שבו עיצב, באודסה, את כריכת החוברת הספרותית "ארץ" בשנת 1919. על כל פנים המסע לירושלים התבטל עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה (1914-18), בנוסף גם לצורך להכין תיק עבודות חדש, כנראה שונה, לפי דרישות בית הספר המקומי לאמנות.

איני יודע מי היה האמן או האמנים שסייעו לאבא בהכנת תיקי העבודות. לפיכך אני רק יכול לנחש או להסתמך על דברים שקרו מאוחר יותר. כך למשל הזיקה הברורה בין תפיסת האמנות של אבא לקבוצת הציירים "הבלתי תלויים" שפעלה באודסה מאז 1906 ועד פרוץ המהפכה ב-1917: עשר שנים שבהם קיימו תערוכות שנתיות, הפעילו סדנאות חופשיות להוראות האמנות כולל חוגים לילדים ונוער. אי לכך לא מן הנמנע שלכאן אבא נשלח או שמכאן הגיע אותו מורה לציור. חיזוק לעניין זה אני מוצא בחפיפה, הכמעט מלאה, בין מעשיו של אבא ותפיסת עולמה של קבוצה זו, החל מפתחת סדנאות חופשיות לאמנות עם בואו לארץ ועד להזדהות עם "אסכולת פאריז". עם זאת אפשר שהקשר בין אבא לציירי ארגון "הבלתי תלויים"

נוצר רק בשנת 1919, כאשר למד אצל אלכסנדרה אקסטר (Exter 1882-1949) – נושא שאחזור אליו בהמשך. לשאלה האם קשר זה התחיל קודם לכן, כפי שאני סובר, אין לי תשובה חד משמעית אלא רק רמזים. כך למשל קשר אפשרי בין אבא ואדם בשם יעקב פרמן (1880-1960) שפתח חנות ספרים באודסה בשנת 1906. כשנה לאחר מכן יסד ביחד עם עוד שלושה ציירים, את ארגון "הבלתי תלויים" – ארגון שקיים עשר תערוכות שנתיות עד 1917. בנוסף גם סייע לאותם אמנים על ידי כך שקנה אצלם עשרות תמונות. בהמשך בשנת 1919 יסד באודסה את "הליגה הארצישראלית להפרכת האמנות" שכללה את שלמה צמח (1886-1974) – אחד מעורכי החוברת "ארץ" שאבא עיצב עבורם את הכריכה. במילים אחרות קרוב לודאי שרוב אנשי התרבות באודסה הכירו זה את זה ואת פרמן כמי שמגשר בין ספרות לאמנות. לכן סביר להניח שמאניה אחותו של אבא וחובבת ספרות, שגם העזה לכתוב לטולסטוי, נכנסה לחנות הספרים של פרמן כאשר חיפשה לאבא מורה לציור. יתרה מכך אני מניח שפרמן הוא שהמליץ לשלוח את אבא ל"בצלאל" בירושלים מאחר והתיידד עם בוריס ש"ץ, כאשר ביקר באודסה, כפי שכבר ציינתי, לרגל התערוכה שערך כאן בשנת 1911.

ההחלטה להעתיק רישומים של רפין עבור תיק העבודות התבססה, קרוב לודאי, על ההנחה שהאיש היה לא רק אמן מפורסם, אבל גם יליד חרקוב, כלומר אוקראיני, כפי שזיהו עצמם רבים מתושבי אודסה, כולל מורי בית הספר לאמנות – על אף שהעיר לא סופחה רשמית לאוקראינה אלא רק בשנות ה-1950. עצם הבחירה ברפין ולא באמן אחר, לא נעשתה לדעתי על ידי אבא אלא אותו מורה פרטי. היסטוריונית האמנות גילה בלס מצטטת את אבא כמי שאמר שבאודסה של אותם ימים התפרסמו עיתונים וכתבי עת שעסקו בענייני אמנות והיו גם הרצאות על אמנות. אבל בשלב זה של הכנת תיקי העבודות קרוב לודאי שאבא היה חסר ידע וניסיון מכדי להחליט בעצמו מה נדרש על מנת להתקבל ללימודים. בנוסף ספק



זייל דאלו, "האיכר", טרה-קוטה, 1897, מוזיאון
"פטי פאלה", פאריז. (אחד מקבוצת פסלים עבור
"אנדרטה לפועלים", 1889-98).

אם היו ברשותו שעותוקי תמונות של רפין או של כל אמן אחר. לשם כך הרי נשכר לאבא מורה לציור. עם זאת אפשר בהחלט שתהליך הבחירה התנהל כך שלאבא נדמה היה שעשה הכול לבדו – התנהלות המדברת בשבחו של אותו מורה.

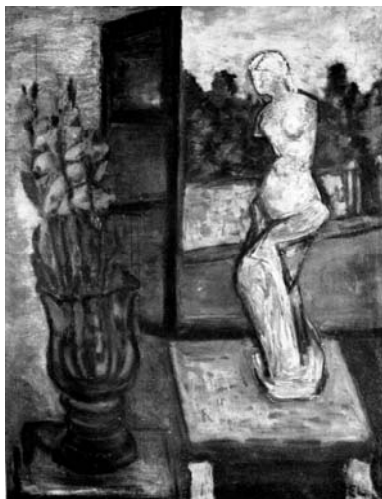
את הסכמת אביו, כלומר סבי, לממן את לימודי האמנות של אבא צריך להבין על רקע כלל ההתעוררות התרבותית של יהדות מזרח אירופה שהפכה גם את התחום החזותי לתכליתי במידה סבירה. לעניין זה היו כבר אז כמה דוגמאות, החל מהצלחתם של כמה אמנים יהודים שהתפרסמו ברוסיה ומחוצה לה ביניהם הפסל מרק אנטוקולבסקי (1843-1902) והצייר יצחק לויטן (1860-1900) שהתמחה בתחום הנוף, ליאוניד פסטרנק (1862-1941) שנודע בין השאר בזכות דיוקן של ל"נ טולסטוי ובנוסף גם יסוד בית הספר לאמנות "בצלאל" (1905) בראשות בוריס ש"ץ. מכל מקום אבא לא היה היהודי הראשון שלמד בביה"ס לאמנות באודסה. לעניין זה די אם אציין את נתן אלטמן (1885-1970) מעצב התפאורה להצגת "הדיבוק" של "הבימה" במוסקבה – האיש שאיתו עתיד אבא להיפגש בפאריז בתחילת שנות ה-1930 ואשר לדבריו השפיע על דרכו האמנותית מאותה פגישה ואילך. באותו בית ספר באודסה למד גם יוסף קונסטנט (1892-1969) שהגיע לארץ, עם אשתו אידה, כמעט בו זמנית עם אבא ונשארו ידידו לאורך כל השנים. כאן בתל אביב הקטנה פגשו את אברהם אלדמע (1884-1963) מורה לציור בגימנסיה "הרצליה" אף הוא מבוגרי אותו מוסד באודסה. תמונה בעיני ששלושת האמנים שהזכרתי, (אלטמן, קונסטנט ואלדמע) כולם מבוגרים מאבא ולא ידוע לי על אף אחד שלמד באותו מחזור ואפילו לא באותן שנים, כלומר מ-1916 עד 1919.

לכאורה ללימודי הפיסול של אבא לא הייתה משמעות רבה לדרכו כאמן, למעט כמה ניסיונות שלא מומשו: האחד בשנות ה-1920 כאשר, לדבריו, הציע לחצוב את דיוקנות אבות היישוב על כף הסלע הדרומי של הכרמל. את שני הניסיונות האחרים שעשה בשלהי שנות ה-1930 ראיתי במו עיניי והם זכורים לי היטב למרות שהייתי רק בן עשר: האחד הצעה לפסל "החלוץ" לביתן ארצישראל ביריד בין לאומי בניו יורק – פסל שבו נראית דמות גבר עם שרוולים מופשלים בסגנון המזכיר את "האיכר" של זייל-איימה דאלו (Dalu 1838-1902). במילים אחרות סגנון ריאליסטי אבל קצת יותר הרואי ברוח שנות ה-1930. הניסיון השני הוא הצעה לתבליט מעל לכניסה של בנק "ברקליס" ברחוב אלנבי בתל-אביב (היום ברקליס דיסקונט) – הצעה הדומה לתבליט שהוזמן אצל האמן הבריטי אריק גיל (Gill 1894-1961) והנמצא שם עד היום. בסופו של דבר הפסל היחיד שבוצע הוא ראש דיוקן עצמי משנות ה-1970 שכבר הזכרתי.

אפשר למצוא אצל אבא לא מעט סימנים נוספים לכך שהחל דרכו במגמה לפיסול – מגמה שכללה, כמקובל באותם ימים, רישום ויסודות האדריכלות. הרישום התמקד, בדרך כלל, בהעתקת פסלי גבס קלאסיים ואילו יסודות האדריכלות אמורים היו לאפשר לבוגרים להשתלב בעיטור בניינים בדמויות וצמחים. את ההתייחסות לפסלי הגבס ניתן לגלות בכך שקנה וצייר לפחות שני העתקים כאלה בשנות ה-1930, ששילב בציורי טבע דומם. והעתק נוסף בשנות ה-1940; כולם מהתקופה ההלניסטית וקטנים יחסית: אחד של ניובה ושניים של ונוס, ופסל נוסף של ונוס שרכש בשנות ה-1940. העתקי פסלים אלה יש בהם לדעתי רמז ברור על נטייתו באותם ימים לכיוון הקלאסיקה. מעין רצון להתחיל מבראשית, כולל לוח צבעים כזה במיוחד כפי שעשו אמנים מאז ליאונרדו ועד דלאקרוא, בנוסף להתמחות בטכניקות הציור המסורתיות. כל אלה בתקווה שיגלה דרך חדשה, שטרם נסללה ואשר תהיה מובנת ומקובלת מעבר לחוג המצומצם של "המבינים" המקורבים לאמנות.

ניובה: (Niobe): אשתו של מלך תבי הייתה גאה בשבעת בניה ושבע בנותיה ולכן לעגה לטיטאנית לטו שילדה לזאוס רק שני ילדים, את האלים אפולו וארטמיס, ילדים אלה החליטו לנקום את השפלת אמם והרגו בחצים את כל ילדיה של ניובה. בצורה ניובה הפכה לאבן אבל גם כך המשיכה לבכות את ילדיה האבודים.





טבע דומם, 1935.



תיאור Grisaille בוילה קלדונו של פלאדיו. (ציירי הפרסקאות הם: אנטוניו פאסולו, גיובאני בטיסטה, זלוטי וג'וליו קרפיוני), 1545.



ונוס, עט על נייר, 32.5X25 ס"מ, 1945.



שער ההגדה של פסח בגירסת גבעת ברנר, 16X21.5 ס"מ (כולל שוליים), 1941. לאיורים נוספים ראה פרק אבא, עיצובים ופרק ילדות, גבעת ברנר.

זכר ללימודי הפיסול אני מוצא גם בשער ההגדה של פסח תש"א (1941) שאייר עבור גבעת ברנר, נושא שאחזור אליו. אבל כאן בשלב זה אציין רק את שתי הדמויות הניצבות מימין ושמאל, צעיר וזקן, שניהם עם אלוט חטים ומגל בידם ושניהם בסגנון הפסלים המצוירים שהיו מקובלים בשלהי תקופת הרנסאנס, בדרך כלל, בצבע אפור ומכאן שמם (בצרפתית Grisaille). בנוסף גם הצמחייה בתחתית השער בסגנון של העיטור האדריכלי הקלאסי, כולל אפילו עלים הדומים לצמח הקוצץ (Acanthus) האופייני לסגנון העמודים הקורינתיים מהעת העתיקה ועד שנעלמו בתחילת המאה העשרים. עם זאת, עלי להודות שאלה יכלו להיות מעין חיקוי/מחווה לשער חוברות "הגדה" מסורתיות שעמדו לנגד עיניו ללא כל קשר ללימודיו. לתוצאה ארוכת הטווח של לימודי הפיסול יש ליחס גם את האכזבה של אבא כאשר הסגנון הקרוי מודרניזם באדריכלות דחה את השילוב המסורתי עם הפיסול והעיטור ובסופו של דבר גם את ציור הקיר ובמקומו הופיעה שפה גיאומטרית חדשה שהייתה בעיניו מכאנית וקרה מדי – סגנון שאבא זיהה עם עיצוב מוצרי חשמל או כדבריו "קופסת פטפון": קובייה מורבעת שניתן להעביר ממקום למקום כמוזודה בתוספת מגירות קטנות, שנשלפו מהפינות, לאחסנת הסיכות. הכול עשוי ניקל וחומרים סינתטיים מבריקים אבל גם שבירים, בקיצור לא הכובד של האדריכלות המסורתית אלא עכשוויות זמנית. מכאן אולי גם הנהיה של הציבור הרחב והאמנים אל השכונות עם הבתים הישנים שהם היפוכו של אותו מראה. רובם ככולם מעשי טלאים של תוספות בניה: לבנים, עץ, אבן, טיח, פח ושכבות שכבות של צבע מתקלף. ערבוביה שבה הזמן בוחש בסגנונות: רומנטיקה עם ריאליזם; אימפרסיוניזם עם

אלכסנדרה אקסטר הייתה, לעת פרוץ המהפכה בכת 35. בצעירותה למדה בבית הספר לאמנות בקייב לאחר מכן (1907) נסעה לפאריז וכאן למדה "גראנד שומיירה" (Grande Chaumière) שייסד הפסל אנטואן בורדל במונמארטס. כעבור שנה חזרה לקייב התיידד עם כמה מהצעירים העתידיים להיות אמני האוואנגארד הרוסי. בשנת 1913 שוב נסעה לפאריז והציגה בסלון "העצאיים" ובתערוכת הפוטוריסטים. עם פרוץ המלחמה (1914) חזרה לרוסיה והייתה חלק מחוג האמנים המקורבים לקאזימיר מאלביץ'. על פי הדוגמאות המעטות מצוירה ששרדו מתקופה זו אבל בעיקר מעיצובי התיאטרון ניכר שילוב בין סגנונו של המופשט של פרנאן לג'ה, שנודע בשם "טוביזם" (צנורות=Tubism) והציור "ללא עצמים" (Non-objective) של מאלביץ' – שילוב צפוי היות ומאלביץ' עצמו עבד תקופה מסוימת באותו סגנון של לג'ה. באשר לקשר בין אנשים אלה כלומר, אקסטר, לג'ה ומאלביץ' אני מוצא אותו בדמותה של סוניה טרק אמנית יהודיה, שנולדה ברוסיה, חיה בפאריז וכנראה יצרה את הקשר בין הצעירים שהגיעו מרוסיה והמקומיים, כגון בעלה לעתיד רובר דלני וידידו פרנאן לג'ה. שניהם יש להוסיף השתייכו לקבוצת הציירים שפנו בשנות ה-1910, לסגנון מופשט לחלוטין נודע בפאריז בשם "אורפיזם" (Orphism).

Robert Delaunay 1885-1941
Sonia Trek Delaunay 1855-1979



אלכסנדרה אקסטר- תלבושת לתיאטרון, 1916.

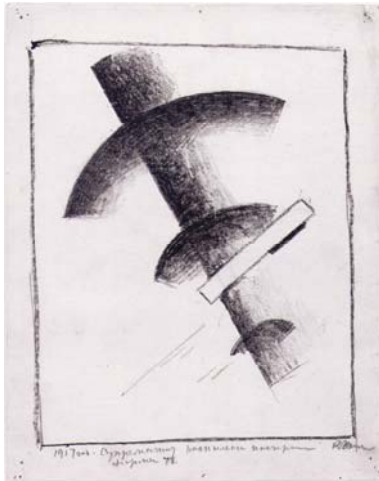


אלכסנדרה אקסטר- כחול, שחור, אדום, שמן על בד, 120X80 ס"מ, 1917-18, אוסף פרטי, מינכן.

אקספרסיוניזם וכל אלה יחד באמצעות מירקם וצבע – האמצעים שהיו חביבים על אבא מלכתחילה – שילוב, אולי בלתי מודע, של פיסול וציור. במילים אחרות, בניינים שראה בהם את אותם קווים מתפתלים של חיוניות ודינאמיות שזיהה עם רכות ונשיות לעומת הגבריות והקשיחות שמצא בגיאומטריה של הקווים הישרים. אותם דברים שנאמרו, בשיחה בינינו, ביחס לגיאומטריה של עבודתי כאדריכל.

כאמור אני יודע מי היה המורה לציור שעזר לאבא בהכנת תיקי העבודות ואולי היו שניים: האחד לקראת נסיעתו ל"בצלאל" והשני לבית הספר באודסה. אבא על כל פנים לא הזכיר אף אחד מהם וגם לא את המורים שאצלם למד לאחר שהתקבל ללימודים בבית הספר לאמנות. כולם כאילו פרחו מזיכרונם כלא היו למעט מקרה אחד שבו זיהה שם מוכר באחד מספרי האמנות שהגיעו לארץ מבריה"מ בתום מלחמת העולם השנייה – אמן שצייר בסגנון "הריאליזם הסוציאליסטי" הרשמי. אבל אפילו לגבי שם זה היו לו ספקות. אין ספק שאובדן הזיכרון במקרה זה היה בעיני, אפילו כנער, תמוה למדי לא כל שכן במבט לאחור, הן מניסיוני האישיו והן על פי המסורת בת השנים לפיה תלמיד לא רק זוכר אלא גם מציין את מי שלימדו אותו. יתרה מכך אבא עצמו הרגיש פגוע מכל אותם תלמידים שהתחמקו מלהזכיר שהתחילו את דרכם אצלו בסטודיו – תופעה שאבא ייחס אותה לעובדה שרבים מהם היו צעירים ממנו רק בשנים ספורות ואולי כתוצאה מכך גם נטייתו להתעלם הן מאלו שהודו והן מאלו שהכחישו שהיו תלמידיו. לפי כך הופתעתי כאשר בשיחה שהייתה לי עם אבא, בשנות ה-1970, ציין לפתע את שמה של אלכסנדרה אקסטר, אחת מראשי האוואנגארד הרוסי, כמי שלמד ממנה על ההפשטה באמנות. לתומי סברתי שהמדובר בהבזק שבו חיבר בין זיכרון נעוריו באודסה ושם של אמנית ידועה שאולי שמע עליה שנים רבות לאחר מכן. אבל, כעבור כשנתיים-שלוש כאשר נפגשנו בפאריז השיחה נסובה, פעם נוספת, על אמני האוואנגארד הרוסי. בהמשך, באותה הזדמנות, נכנסנו לחנות ספרים וכאן אבא קנה לי ספר על עבודתו של קאזימיר מאלביץ' (Malevich 1878-1935) שבו הוסיף הקדשה האומרת: "אני אודני היקר. ההמשך היחידי של אמן שם נחן לי רבה מחשבות בציור שלי. עכשיו נאם לי לחתום על [הספר] האמן אקסטר מאניס איתו." (10.10.78).

עלי להודות שהייתי שוב, מופתע לחלוטין – עוד שם שלא עלה ולו פעם אחת בכל שיחותינו. האם גם הוא צירוף של זיכרון נעורים ושם של אמן מפורסם ששמע עליו כעבור עשרות שנים? על פי החומר שאספתי גיליתי שאבא כבר ציין את שמה של אלכסנדרה אקסטר בשיחה עם ש. שריה (שריה שפירא) כתב היומון "הבוקר", בדצמבר 1944, אמנים שפגש באודסה וממנה "למד לראות את הציור כבעיה אבסטרקטית של צבע וקווים". מכאן עולה השאלה האם המדובר באותה אישה קטנה ונלהבת שהייתה אחראית לעיצוב הכרזות כאשר הצבא "האדום" שלט בעיר? על פי מידע עדכני, מסתבר שאקסטר נמלטה מקייב ביחד עם כמה מעוזריה והגיעה ביחד עם הצבא "האדום" לאודסה, כלומר ביום ה-4 לאפריל 1919. כאן לימדה אמנות ונתנה הרצאות בסדנאות שנוהלו על ידי אמנים מארגון "הבלתי תלויים". לעת זו כבר נודע שמה של אקסטר כמי שלקחה חלק בתערוכות אמני האוואנגארד ומעצבת תפאורות חדשניות עבור "התיאטרון הקאמרי" במוסקבה. בזכות אלה התקבצו אליה רבים מהאמנים הצעירים באודסה, ביניהם כנראה גם אבא, שהתנדבו לסייע בהכנת התפאורות והכרזות לחגיגות ה-1 במאי בחסות הצבא "האדום". אני מניח שבמסגרת זו היה האירוע שבו נדרשו אבא וחבריו באימוי רובה לשנות את הצורות המופשטות, שנראו כסימני שאלה למפקח מטעם הצבא.



מאלבין- סופרמטיזם. פיצול מבנה צורה 78, עיפרון גרפיט על נייר, 32.5X24.5 ס"מ, 1917-19, מוזיאון סטדליק, אמסטרדם.



נינה גנקה מלר, קומפוזיציה, טכניקה מעורבת, 24X30 ס"מ, 1917.



פרט- אדם מוביל חמור

למרות אותו מקרה אני מנחש שאבא וצעירים נוספים המשיכו ללמוד עם אקסטר, שנשארה באודסה גם לאחר נסיגת הצבא "האדום" עד ששבו והשתלטו סופית על העיר ב-7 לפברואר 1920. במילים אחרות אפשר שאבא למד עם אקסטר כשמונה חודשים מיום בואה בתחילת אפריל ועד להפלגתו של אבא ליפו על סיפון ה"רוסלאן" במחצית דצמבר 1919. עם זאת עדיין נותר אצלי פרט אחד לא מובן: מדוע לא הזכיר את שמה באותה שיחה, בנעורי, על הכנת הכרזות? במיוחד לאור העובדה שהיה בידו ספר שכלל הדפסי צבע של התפאורות שעיצבה עבור "התיאטרון הקאמרי" במוסקבה – ספר המצוי אצלי עד היום. הסבר אחד לעניין זה הוא שהמדובר בשתי נשים. כאמור אקסטר הגיעה לאודסה מקייב עם כמה מעוזריה ביניהם אמנית צעירה בת 26 בשם נינה גנקה או הנקה מלר (Genka-Meller 1893-1954). אישה זו החלה ללמוד אצל אקסטר סמוך לאחר פרוץ מלחמת העולם הראשונה והמשיכה כמנחה וכמפיקה של תפאורות לאירועים שונים ואפשר שהיא אותה אישה קטנה ונלהבת, כפי שתוארה על ידי אבא.

איני יודע עד כמה אבא הבין בצעירותו את אשר שמע מפי אקסטר באודסה. עם זאת אין לי ספק שהקשיב בתשומת לב רבה, כי אלה חזרו והופיעו בדברים שאמר ועשה בשלבים שונים של חייו. תחילה בעבודותיו הבודדות בסגנון מופשט "ללא עצמים", כולל שינוי שמו לאלכסנדר פרנקל בתחילת שנות ה-1920 בפאריז. בהמשך בתחילת ה-1950 עשה ניסיון לאמץ לעצמו סגנון יהודי עממי בנוסח "קישוטי סוכה" – ניסיון המקביל לפועלם של כמה מאמני האוואנגארד הרוסי בתחילת המאה ביניהם גם אקסטר ועוזריה. מאוחר יותר בסוף אותו עשור, כלומר בשלהי שנות ה-1950, שוב חזר לזמן קצר לסגנון המופשט. ואולי זו גם הסיבה שקרא לאחד משלושת הבנים שנולדו לו לעת זו אלכסנדר. בקשר לאותו נושא קשה לי להתאפק ולא לחבר גם את עצמי, בעקיפין, לסיפור של אקסטר. ראשית כאשר עזבה את רוסיה (1924) וחזרה לפאריז, גרה עד מותה בשכונת פונטניי או רוז – אותה שכונה שבה גרו הורי כאשר נולדתי. יתר על כן בפאריז אקסטר לימדה בסדנה של פרנאן לג'ה (Léger 1884-1955) עד מותה בשנת 1949. לג'ה עצמו היה ידידו של האדריכל פאול נלסון (Nelson 1891-1975) שגם תכנן את ביתו. התוכנית לא יצאה לפועל בגלל מותו של לג'ה. אבל בזכות ניסיון זה מונה נלסון כמנחה שלי כאשר הגשתי, בינואר 1958, את עבודת הגמר באדריכלות על נושא כפר האמנים עין הוד.



קישוטי סוכה, 41.5X54.5 ס"מ, נקנה בשנים 1947-50.



ציור קיר בחצר הבית בצפת, 1950-53.



תבליט בחצר הבית בצפת, 1950-53.



אבא בשער הבית בצפת, 1965.



אדם, חווה והנחש הקדמון, ציור קיר בחצר הבית בצפת, 1950-53.



יעקב נאבק במלאך, "יושרית עם אלהים", ציור קיר בבית בצפת, 1950-53, (הקיר סויד).

"התומר" (1920)

הגעתה של ה"רוסלאן" מאודסה לנמל יפו, ביום רביעי ה-19 בדצמבר 1919, הייתה למאורע מרכזי בחיי הישוב הקטן בזכות 686 הנוסעים שהיו על סיפונה – אירוע הזכור בהיסטוריה כתחילתה של העלייה השלישית מרוסיה לאחר תלאות המלחמה. עם זאת ראוי לדעת שחודשיים לפני כן הגיעו ליפו 105 עולים מפולין והיו בודדים שהגיעו אפילו מרוסיה בשנה שקדמה לה. בין נוסעי ה"רוסלאן", הייתה המשוררת רחל, היסטוריון הספרות הפרופ' יוסף קלוזנר, האדריכלים י"צ טבצ'ניק ויהודה מגידוביץ, פטרון ואספן האמנות יעקב פרמן שאחותו אסתר נישאה עד מהרה למשה אחיו של אבא. וכן כמה צעירים בנייהם ברוך אגדתי לימים רקדן וצייר, זאב רכטר לימים אדריכל; אריה נבון שלמד ציור אצל אבא והתפרסם כמאייר ומעצב תפאורות – שניהם, רכטר ונבון, מזוכי פרס ישראל. באותו מסע אבא התרשם, לדבריו, מקבוצה של יהודים מצפת שעוכבו ברוסיה מאז תחילת מלחמת העולם ועכשיו צורפו לאותה הפלגה. בזכות סיפוריהם החליט לבקר את העיר מוקדם ככל האפשר. קרוב לודאי מבלי שהיה מודע לכך שהמקום עתיד להיות נושא מרכזי ביצירתו מתחילת שנות ה-1940 ואילך.



אבא מצייר את בית הכנסת האר"י.

על מעשיו של אבא לאחר שהגיע לארץ ידוע לי בעיקר ממקורות חיצוניים וכרגיל מעט מאוד ממנו עצמו. כך למשל שהיה חלק מקואופרטיב 'התומר' שנוסד ביוזמתו ותמיכתו של פרמן ואשר כלל ביחד עם אבא חמישה חברים, כולם בשנות העשרים לחייהם: הזוג אידה ויוסף קונסטאנט – שהגיעו בסמוך לבואו של אבא אבל לא עם ה"רוסלאן"; מרים חד גדיא (1895-1981) תלמידת 'בצלאל', שנשארה בארץ במהלך כל המלחמה וכן ל"ב הלפרין שאיש אינו יודע במי מדובר אבל לפי שלמה שבא הייתה זו בתו של השומר האגדי מיכאל הילפרין. מדברים שנמצאו כתובים ביומניו של בוריס ש"ץ עולה שקונסטאנט וצעיר, שהוא מכנה אילוסטרטור (מאייר) ביקרו אצלו בירושלים. כנראה שאותו צעיר היה אבא והכינוי אילוסטרטור מתייחס לשתי עבודות שהביא עמו מאודסה: האחת שער חוברת "ארץ" שכבר הזכרתי והשניה הצעת שער לספר ילדים. למעשה רישום קטן של עצים ובתים (מצוי כיום אצל חוה צירנוב בתו של פרמן) אותן עבודות שאבא הציג בתערוכת "התומר" בתל-אביב, באביב 1920, מספר חודשים לאחר עלייתו. לפיכך סביר להניח שהביקור אצל ש"ץ התקיים לאחר התערוכה. אבא על כל פנים מעולם לא הזכיר דבר מכל אלה לא את "התומר" לא את התערוכה ולא את הפגישה עם ש"ץ.

על פי דבריו, ירושלים עצמה הייתה בעיני אבא "עיר של תוכחה". לעומת צפת שגם אותה ביקר באותה שנה, במטרה להגיע צפונה למושבות אצבע הגליל. ביקור זה, שוב לדבריו, נקטע כתוצאה מרצח יוסף טרומפלדור וחבריו (1.3.1920) על אף שהגיע בסופו של דבר לתל חי וצייר את החצר החרבה בטרם חזר לתל-אביב. מסיפורים מאוחרים יותר עולה שהתרשם בראש ובראשונה מהרי הגליל, שהיו בעיניו התגלמות האקזוטיקה של הקווקז שהם ההיפך הגמור מהמישורים האין סופיים של רוסיה ואוקראינה. לעומת זאת איני יודע האם כבר בשלב מוקדם זה התגבש אצלו הדימוי של צפת כמייצגת את השילוב של רגש והגיון, כפי שניסח זאת בלו פאסקאל, שהיה בו זמנית מדען והוגה דעות ומחבר הספרון "מחשבות" – ספרון שעותקים ממנו עתידים ללוות את אבא כל חייו במיוחד המשפט: "יש ללב הגיון שאינו מוכר להגיון" (277).

השאלה מתי התגבש אצל אבא הדימוי של צפת כשילוב של הגיון ורגש? כיום ידוע לי שביקר וצייר שם בין השנים 9-1926, כפי שאפרט בהמשך. עם זאת אין לי ספק שאותו שילוב היה תמיד מצוי אצלו מילדותו ועד לימו האחרון, כמו אצל אמנים רבים בני דורו; ולא כל שכן אלה שגדלו כמוהו על ברכי החסידות המחייבת "התלהבות" ואפילו "התעלות", בין אם המדובר בחקירה ודרישה או ריקוד וזימרה – את אותה התלהבות שאני מוצא ברבים מציוריו. יש

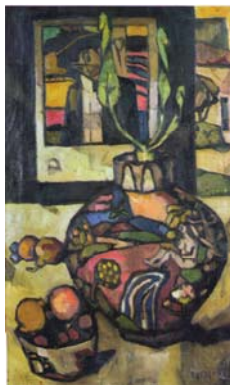
Le cœur a des raisons que la raison ne connaît point (277).

Blaise Pascal 1623-62.



בתי הכנסת האר"י בצפת, שמן על בד, 30X20 ס"מ, 1929.

האר"י - יצחק לוריא אשכנזי (1534-72) יוצר שיטת הקבלה הנפוצה ביותר. יליד ירושלים. גדל אצל דודו במצרים חזר לארץ בגיל 34 והתיישב בצפת. תורתו הועלתה על הכתב על ידי תלמידיו חיים ויטל (1620-1543).



תיאופיל פריירמן - טבע דומם עם אגרטל, שמן על בד, 56X94 ס"מ, 1918 (משוער), אוסף חווה צירנוב-פרמן, תל-אביב.

אבא הגיש, בשלהי שנות ה-1930, הצעה לציור קיר באולם קולנוע "היכל" בפתח-תקוה. לדבריו התכוון לגרסה עכשווית של הנושא "הזורעים בדמעה ברינה יקצורו". במילים אחרות, עבודת שדה ממוכנת: טרקטורים קובייניים וכו"ב. ההצעה התקבלה בתנאי שיחליף את המכונות בדמויות אנוש. איני יודע איך נראתה הגרסה המקורית אבל התוצאה הסופית הייתה ללא ספק ברוח אמנות שנות ה-1920 המוקדמות. מכל מקום, לצורך הציור נדרש משטח טיח חלק העשוי מסייד ישן במיוחד מחול לא מלח, כלומר לא חול ים. בקיצור טיח באיכות גבוהה אבל גם יותר יקר. בתום העבודה אבא גילה להפתעתו שקיבל את ההזמנה לא בזכות אמנותו אלא בגין המחיר שביקש עבור העבודה, כולל הטיח – מחיר שהיה נמוך מהצעתו של קבלן הבניין עבור גימור אותם קירות בטיח רגיל, ללא כל קשר לציור.

שקוראים לסגנון זה אקספרסיוניזם אבל למעשה הוא שונה מאוד מהאמנים האחרים המופיעים תחת כותרת זו. אין אני מוצא אצלו את הצעקה או הקנאה; את הכאב הגלוי והיאוש, אפילו לא בתמונות הכחות. נהפוך הוא תמיד מבצבץ הלהט שביטוי בצבע האדום. עד כדי כך שהוצע לו לאמץ את שם שֶׁשֶׁר כלומר אדום בהקשר לשנוי שמו. האקספרסיוניזם של אבא הוא על כן סוג של תאוה לחיים, בדומה לוינסנט ואן גוך (Van Gogh 1859-1890), שהיה ללא ספק אחד ממקורות השראתו.

בסופו של דבר אבא מצא בצפת מרכיב נוסף: את הדבקות למסורת של יהדות מזרח אירופה – היהדות שנספתה בשואה – כפי שציין בראיון ששודר ברדיו זמן קצר לפני מותו; למרות שלא היה חלק ממנה, אבל הכיר אותה ברחובות אודסה ובסמטאות של צפת וירושלים. בהקשר זה יש לחזור ולומר שאבא לא היה דתי. אבל כמו רבים סבר שראוי לתת ביטוי לערכים שקודשו על ידי הדורות. תפיסה זו הלכה והתחזקה אצלו ממחצית שנות ה-1960, אולי גם כמחווה לכל מכריו האמנים שהתמקדו בנושאים אלה והלכו לעולמם. בנוסף ניתן גם לומר שעם השנים דבק בו לא מעט מעולם המקובלים בצפת, חסידיו של האר"י הקדוש. תחילה היו אלה דמויות של נשים מזרחיות עטופות בגלימות כאילו מתוך בועה המנותקת ממציאות היומיום, ולבסוף תיאר את החסידים עצמם בכל שלבי החיים: חסידים שהם למעשה סוג של "בוהמה"; כפי שתיאר אותם אחד ממכריו שהיה בעצמו אדם דתי. במילים אחרות אנשים המקדישים חייהם למטרה רוחנית: אמונה או אמנות.

כאמור, אבא מיעט לדבר על מעשיו כאמן בארץ לאחר בואו מאודסה: לא על קואופרטיב "התומר" ואפילו לא על כך שלימד ציור או שעסק עם חבריו בעיטור כדים שהיו קונים ביפו ומוכרים בתל-אביב הקטנה כקישוטים לבית – ונראה בסגנון המופיע בציור של תיאופיל פריירמן. הסיבה לכך הייתה, כנראה, שצייר מעט מאוד, בתקופה הקצרה יחסית, בטרם המשיך לפאריז. אפשר גם ועבודותיו היו עדיין בוסר אפילו לטעמו. לכן גם לא טרח לשמור אותן – נושא שאחזור אליו בהמשך. רמז לכך אני מוצא בקטלוג שבה הציג באביב 1920 את שער חוברת "ארץ" ואת הצעת השער לספר ילדים. שמו של אבא מופיע בסוף רשימת המציגים, כנראה בגין היותו הכי צעיר, בעוד שעל כריכת אותו קטלוג מופיעים שמות מסדרי התערוכה כלומר יעקב פרמן ויוסף קונסטנטינובסקי; הגופים המשתתפים שהם "הליגה הארצישראלית להפרכת האמנות" וקבוצת האמנים "התומר" – זאת מבלי לציין מי הם חברי "הליגה" או "התומר". לכן אני סובר כי מבחינתו של אבא, מדובר היה בכוונות וחזיונות, שלא התממשו. לעומת זאת סיפר פעמים רבות על כך שחבריו באותם ימים, כנראה קבוצת "התומר", קיבלו על עצמם את עבודת הסיוד, כולל תיקוני טיח, של הגימנסיה 'הרצליה'. אבל, הטילו עליו את ביצוע המשימה. לצורך זה קנה אבני סיד על מנת לערבב אותם במים מבלי שידע שהמדובר בתהליך הגורם לרתיחת המים. אי לכך התעלם מאבק הסייד שכיסה את זרועותיו וידי. אבל, כאשר האבק התרטב נגרמו לו כוויות קשות שהשאירו צלקות אותן נשא כל חייו בגאווה רבה וכאות על נכונותו לעשות כל עבודה אולם גם על צורך ללמוד מאנשי מקצוע כיצד עושים את אותה עבודה.

שהותו של אבא בארץ לאחר הגעתו בשלהי 1919 הייתה קצרה יחסית. השאלה שנשארה פתוחה היא מתי בדיוק המשיך בדרכו לפאריז. אין ספק שהיה עדיין כאן ביום ה-6 לאוקטובר 1920, כעשרה חודשים לאחר הגעתו, כאשר הוציא מסמך, מעין תעודת לידה, ברבנות ביפו. אבל בעיצומו של אותו חורף כבר היה בפאריז, כפי שיתברר בהמשך. מכאן המסקנה שהמדובר כנראה בסוף ינואר או תחילת פברואר, וללא ספק לפני ה-1 במאי, כי לדבריו כבר לא היה כאן כאשר ערביי יפו התנפלו על היהודים והרגו בין השאר את הסופר יוסף חיים ברנר (1881-1921). על כל פנים אותו מסמך מהרבנות מעיד על כך שנולד ביום ה-17 ליולי 1899 (יוד באב תרנ"ט). איני יודע למה נועד



"הזורעים בדמעה, ברינה יקצורו",
קולנוע היכל, פתח-תקווה, ציור
קיר, 1938.
(לגודל מלא ראה גם פרק ילדות,
פרוג).

מסמך זה שאבא שמר עליו כל חייו, עד שהגיע אלי, שהרי לטענתו התאריך שגוי. ראשית, לדבריו, יש להוסיף 14 יום על מנת להתאים בין לוח השנה הרוסי הישן והלוח המקובל. פירושו של דבר שנולד ביום ה-31 ליוני, כלומר במזל אריה כפי שהאמין או רצה להאמין, כל חייו. שנית גם השנה שגויה, היות ולפניו, קרוב לודאי, בשנת 1898 נולד להוריו בן בשם רפאל שנפטר בהיותו תינוק. לפיכך לא יכול היה להיוולד אלא בשנת 1900. במבט לאחור לאחר שנים כה רבות "התיקונים" נראים קטנים וחסרי ערך אבל משמעותיים לאבא שאלמלא כן לא היה חוזר ומעלה אותם בפני מספר פעמים – אותה חשיבות שמייחסים רבים ליום ושנת לידתם. אבל, כנראה שאבא הוא זה ששגה: היות ומשה אחיו נולד ב-13 לינואר 1896 והוא עצמו, כאמור, ב-31 ליוני 1899, הרי שהפער ביניהם כ-40 חודש – די זמן ללדתו של עוד ילד בתווך, במיוחד אם נפטר כתינוק סמוך לאחר לדתו, כך שהאמא, כלומר סבתי, יכלה להיכנס שוב להריון תוך זמן קצר יחסית. במילים אחרות אפשר, למעשה כמעט בטוח, שלא נולד במזל אחר אלא מזל סרטן.

מיפו לפאריז (1920)

אפשר שכוונתו המקורית של אבא הייתה להגיע לפאריז ביחד עם הזוג קונסטנט אלא שהם החליטו להישאר במצרים על מנת להרוויח כסף להמשך הנסיעה – החלטה סבירה של אנשים בגילם, כלומר בסוף שנות העשרים לחייהם, בעוד שאבא נחפז להמשיך בדרכו. על הנסיעה עצמה שמעתי מאבא פרטים שונים, לעתים ללא קשר ביניהם ורובם לוקים בחסר. כתוצאה מכך קשה לחברם יחד למסכת אחת, במיוחד לאור העובדה שנע פעם נוספת, שוב בחיפזון, בשלהי 1929, ולעתים בבלב בין השניים. כך למשל סיפר את התרשמותו מהמוצגים במוזיאון הארכיאולוגי של קהיר אבל לא מילה על הפירמידות הסמוכות לעיר. בין הפרטים החסרים גם כיצד מימן את נסיעותיו. פעם סיפר שעבד זמן קצר כסוור בנמל פורט סעיד. האומנם? הרי לא חסרו שם ידיים עובדות וזולות. פעם אחרת סיפר שקיבל מלגה שנועדה להשתלמות בפיסול אלא שויתר עליה, כאשר התברר שעליו ללמוד אצל נחום אהרונסון (1870-1943) פסל דיוקנות שחי בפאריז, בעוד שהוא רצה ללמוד בסדנת "גראנד שומייר" של אנאואן בורדל.

כנראה שבשלב זה החליט, בלית ברירה, לוותר על הפיסול – תחום מחייב מקום עבודה וחומרים לעומת ציור שניתן לעשות כמעט בכל מקום ומצב ובהוצאות קטנות יחסית. למרות זאת כספו הלך ואזל ועד מהרה נאלץ להסתפק במוצרי חלב שהם מזינים ובצרפת גם זולים יחסית על אף שאלה גרמו לו ליציאות רכות כשל תינוק. לעת זו גם הרבה לבקר במוזיאונים כמסתור מהקור ולהפיג את תחושת הרעב. כתוצאה מכך למד, לדבריו, את ההבדל התהומי בין אותן תמונות שראה פעם בהיותו שבע ופעם בהיותו לא רק רעב אלא גם מודע לסכנה שמעט הכסף שבכיס ייגמר כפי שקרה לאחד ממכריו שתלה עצמו מרוב ייאוש. באותו הקשר תיאר גם את הניגוד הגמור בין סגנונו המיוסר של חיים סוטין (1894-1943) לעומת מראהו ולבושו האלגנטי; ניגוד שניתן לראותו גם בדיוקן, הכמעט ריאליסטי, שצייר אמדיאו מודליאני. באשר למודליאני עצמו, אבא סבר שהגיע כחודשיים לאחר מותו, בעוד שלמעשה המדובר בשנה ויותר. הטעות נובעת לדעתי ממעמדו של מודליאני (1884-1920) כנער הפלא וחביב קהילת האמנים היהודיים בפאריז. אפילו אני נתקלתי בתופעה כעבור שלושים שנה כאשר אמנים, שפגשתי בפאריז, דיברו עליו כאילו נפטר זה עתה ולעתים גם הראו לי את רישומי הדיוקן של עצמם שצייר ונתן כלאחר יד. התופעה אינה יוצאת דופן. אנשים מדברים על ידיים שנפטרו, לעתים כעבור שנים, כאילו הדבר קרה אתמול או במקרה זה שנה קודם לכן – במיוחד לאור העובדה שכאשר אבא הגיע לפאריז התקיימה שם תערוכת הזיכרון למודליאני, שערך אחד מידידיו, לציון יום השנה למותו.



בורדל- הקשת, 1909, ברונזה, מוזיאון ד'אורסיי, פאריז.



נחום אהרונסון- ילד בר-מצווה, שיש לבן, גובה: 34 ס"מ.



יצחק ויהודית.

בסופו של דבר, אבא נותר לדבריו, כמעט ללא פרוטה ונאלץ להצטרף לקבוצת חסרי בית שמצאו מסתור מתחת לאחד הגשרים. כעבור זמן קצר, כנראה בגלל הקור העז באותו חורף, מתו כמה מהלנים שם והמשטרה החלה לאסוף אותם על מנת למצוא להם מחסה זמני. בעת שנחקר על ידי המשטרה אבא סבר שחושדים בו שהוא מרגל רוסי. אבל, אפשרות זו נזנחה מכיוון שלא נראה סביר שאדם שנשלח למשימת ריגול ימצא מתחת לגשר בליל חורף. כנראה שאחד השוטרים ניסה לעזור לו והעביר אותו לחסותו של סוחר יהודי כלשהו.

בנקודה זו הסיפור מתפצל לגרסאות שונות, אם כי לא בהכרח מנוגדות, ביניהן אחת שפורסמה ביומון "הארץ" על ידי אורי קיסרי (1901-79) – גרסה המערבת את שני הסגנונות הרומנטיים של אבא ושל אורי קיסרי: "לילה אחד קרב אליו אח לצרה. יתכן אופטימיסטיקן". "בוא עמי" – אומר לי היחפן – "יש לי משכן נפלא" ושתי אנדרטאות הגורל העיוור, הרחוצות בגשם נעות ופונות אל מתחת לגשר מיראבו. כך הוא חי מתחת לגשרים חיי יחפן מבטן ומלידה; ובמי הסיכה הירקרקים הוא מונה את כוכביו העמומים, כוכבי שמים רחוקים ומכחול שגווע. לילה אחד מבצעת המשטרה מעצרים המוניים מתחת לגשרים. כאן מביים הגורל סצנה מתוככמת: קומיסאר הרובע החוקר את פרנקל הוא זאמארון המפורסם – חובב אמנות ואסתטיקן מובהק. "מה?" הוא זוקף אוזן ועין אחרי החיפוש בכיסיו של פרנקל – תעודת בית ספר לאמנות באודסה וספר "המחשבות" של פאסקאל! והוא שואל "מי אתה?" – "יהודי מארץ ישראל". הקומיסר מקבל התקפת צחוק. – "יהודי? יהודי מתחת לגשר" יהודי יחפן? – איזו מהתלה! יהודי נוטל מזוודה עם סדקית, מחזר על הבתים, מבקש "רחמים", מוכר וצובר כסף... והוא מטלפן לאחד יהודי מספסרי הבורסה ומצווה עליו לדאוג ליחפן. כך מלבשים אותו, רוחצים אותו והוא מתחיל עובד בלילות כסבל בתחנת מונפארנס. ובימים הוא מצייר בסדנת "גראנד שומייר".

גרסה זו נשמעת בדיעבד תמוהה במקצת: ראשית, ספק אם אבא כבר ידע מספיק צרפתי על מנת לקרוא את ספרו של פאסקאל. ושנית האם הסבלים האחרים היו מאפשרים לאזרח זר לעבוד שם אפילו לילה אחד? באשר לסיפורי הסבלות אלה חוזרים ומופיעים בהקשרים שונים. כך למשל בתל-אביב שבה לדבריו היה מעלה על גבו פסנתרים עד לקומה השלישית או כפי שכבר הזכרתי בנמל פורט סעיד ועתה שוב בהקשר של פאריז. עם זאת, מניסיוני עם הסיפורים של אבא בדרך כלל התברר שהדברים שאמר היו אמת, למרות שלעתים לקו בחסר על מנת להעצים את הרושם. כך למשל, במקרה זה, אפשר שהיה בכיסו הספר של פאסקאל אלא שטרם קרא אותו או שעבד כסבל מספר לילות עד שסולק משם. הזדמנות זו אוסיף שאורי קיסרי היה הבעלים של "העולם הזה" שבו הופיע סיפור קצר שחיברתי בשלהי שנות ה-1940. בנוסף אורי קיסרי עצמו עתיד לפרסם מאמר לא פחות רומנטי גם ביחס אלי, כאשר תכנתי את שכונת "נווה צדק" בתחילת שנות ה-1970.

לפי הגרסה השניה, שהיא היותר אמינה, אבא נשלח על ידי אותו סוחר יהודי למועדון הציוני בפאריז. כאן פגש והתחתן, עד מהרה, עם אישה בשם יהודית – אחת מתושבי ארץ ישראל שפנו לאלכסנדריה בשנות המלחמה ולאחר מכן הצטרפה לאחיה ואחותה שחיו בפאריז. יהודית, שהייתה מבוגרת מאבא בשבע שנים ואולי אף יותר, עבדה לעת זו באחת מחנויות הכל-בו הגדולות בעיר ואילו אבא קיבל כנראה מלגה נוספת מקרן רוטשילד שאפשרה לו ללמוד בסדנאות של אמנים שונים. הספק הן ביחס למלגה זו כמו לקודמת, נובע מכך שקשה לדעת אם קיבל אותה בשלב זה או בנסיעה השניה, כלומר בשנת 1929. מכל מקום, כעבור כשנה וחצי יהודית נכנסה להריון ממנו נולד בנו הראשון אליהו ביום ה-10 לנובמבר 1923. כנראה שבשלב זה או אפילו קודם לכן יהודית נאלצה לעזוב את עבודתה. לאחר מכן התקיימו שניהם, כמו חברי "התומר", בזמנו, מייצור ומכירת בדי בטיק ואביזרי נוי אחרים, עד נסיעתם חזרה לארץ בשלהי 1925.



יהודית, 1926.



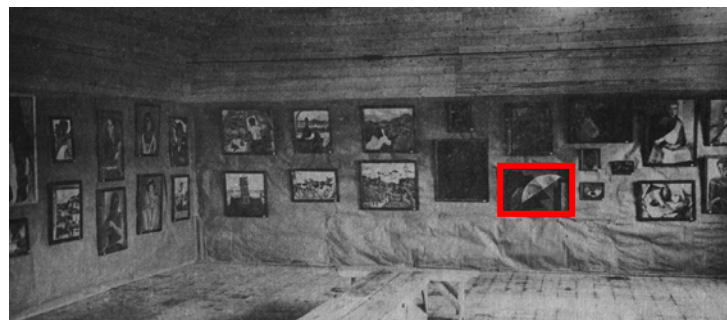
יהודית, 1926.



"הכינון", 1925 (חתום אלכסנדר פרניקל).



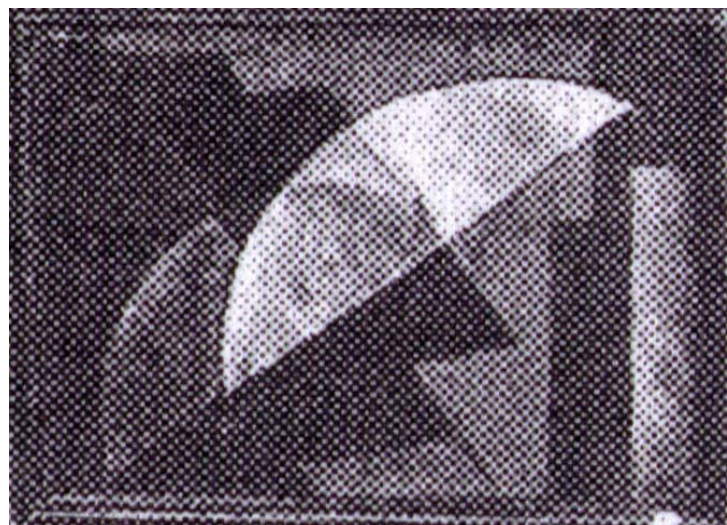
דיוקן עצמי ראשון, שמן על בד, 1926.



התערוכה בצריף מועדון "האהל", 1926.

"חיבור ללא עצמים" השימוש במונח נעשה כנראה לראשונה על ידי אלכסנדר רודצ'ניקו (1891-1950) על מנת לתאר תמונות מופשטות לחלוטין שביצע בעזרת סרגל ומחוגה. תמונות אלה, שהיו הופעתו הראשונה של רודצ'ניקו, הוצגו בשלהי השימוש 1916 במסגרת תערוכת "ניסיון המעויינים" שכללה את מרבית אמני האוואנגארד. רודצ'ניקו חזר על המונח כאשר הציג במוסקבה, בשנת 1918, תמונה עם הכותרת "חיבור ללא עצמים – שחור על שחור". יש סברה שצייר אותה כמענה או כהמשך לציור המפורסם ביותר של קאזימיר מאלב'יץ, "לבן על לבן" שהוצגה יום או יומיים לפני כן תאוצה תערוכה. המונח אומץ "רשמית" על ידי מאלב'יץ וחוג מקורביו החל מהתערוכה ה-10 שקיימו בשנת 1919, בעיצומה של מלחמת האזרחים, תחת הכותרת "חיבורים ללא עצמים וסופרמטיזם". הקבוצה קיימה באותה שנה עוד 8 תערוכות דומות ושלוש נוספות בשנה שלאחריה, כלומר בתחילת 1920. מהאמור ברור לי שאבא שמע על המונח עוד בהיותו באודסה כנראה מפי אלכסנדרה אקסטר או עוזריה – חבורה שהייתה מקורבת הן למאלב'יץ והן לרודצ'ניקו. אפשר שאבא שמע את המונח רק בהגיעו לפאריז מפי הרוסים שהגיעו לכאן מרוסיה כגון איבן פוני, אנטון פבזנר ואפילו אלכסנדרה אקסטר, שחזרה לכאן בשנת 1924, כלומר למעלה משנה לפני שובו של אבא לארץ.

Non Objective Art Gegenstandscope
Bespredmentnoe Tvorchestvo.



"חיבור ללא עצמים", 1925 (הגדלת צילום).

מפאריז לתל-אביב (1926)

איני יודע מה הניע את אבא לעזוב את פאריז, שהייתה ללא ספק המרכז של האמנות החזותית, עם מאות תערוכות ועשרות אלפי אמנים. יתר על כן, לדבריו, היו גם סימנים ראשוניים של התעניינות ביצירתו מצבו הכלכלי היה סביר יחסית למשפחה של אמן צעיר. אפשר שרצה לשוב ולפגוש את הוריו שהגיעו לארץ מרוסיה, בשלהי שנת 1923, ביחד עם אחיו הצעיר ישעיהו ואחותו הבכירה מאניה (נחמה) בעלה ובתה. אפשר גם שנגמל זמנית מפאריז או אולי הרגיש שתמה תקופת הלימודים והגיע העת להתחיל לפרוץ מסלול משלו – זאת למרות שאני בספק אם היה לתל-אביב מה להציע לאמן צעיר בשלהי שנת 1925. העיר אמנם הכפילה עצמה בחמש שנות היעדרותו מ-11 אלף ל-22 אלף נפש; למעשה עיירה שכל האוכלוסייה בה הייתה פחות ממחצית קהילת האמנים בפאריז. עם זאת הורגשה בארץ התפתחות שתהיה לה השפעה על כלל הישוב היהודי וכפועל יוצא על תל אביב ואפילו על החוג הקטן של אנשי תרבות שהחל להתגבש כאן. הכוונה לעליית כוחה של הסתדרות העובדים שהתבטא, בין השאר, בהופעתו לראשונה של העיתון "דבר"; בבחירתו של דוד בלוך-בלומפילד (1880-1947), נציג סיעת הפועלים, לראשות העירייה, עד 1928. אותו איש שהזמין את פטריק גדס (1854-1932) על מנת להכין תוכנית אב לתל-אביב – תוכנית שהמשיכה לשמש כבסיס להתפתחותה של העיר עד תחילת שנות ה-1960.

מרדכי לבנון 1901-1968
דוד הנדלר 1904-84
נחמיה שטנצל 1904-91
יצחק אמיתי 1907-84
שמעון הולצמן 1907-86
גיניה ברגר 1907-2000
יוסף קוסונוגי 1908-81
אביגדור סטמצקי 1908-89
אריה נבון 1909-96



פרנקל ותלמידיו, 1926, (מימין דבורה דוידסון, שלישי מימין הולצמן, שני משמאל לבנון, יושב משמאל שטנצל, במרכז פרנקל עם בנו אליהו על ברכיו).



נחמיה שטנצל- הסטודיו של פרנקל (בגן מאיר של היום), 1926.

הקשר בין אבא להסתדרות העובדים מתחיל מיד לאחר שובו, ב-8 לדצמבר, כאשר קיבל אישור להפעלתה של סדנת הציור, בשם "סטודיה" בצריף "הנוער העובד", שעמד על מגרש ריק במקום בו נמצא כיום גן מאיר – אישור שכלל את תשלום ההוצאות להדלקת מנורת חשמל, על מנת לאפשר לפועלים לצייר בשעות הערב. בסדנה זו של אבא למדו למעלה מ-20 צעירים שנמנו לימים על חשובי האמנים בארץ, ביניהם גיניה ברגר, שמעון הולצמן, דוד הנדלר, מרדכי לבנון, אריה נבון, יוסף קוסונוגי, נחמיה שטנצל ועוד כמה צעירים, מתלמידי "בצלאל" בירושלים – למרות שאבא הצהיר שלא יקבל את מי שהתחילו שם את לימודיהם. אבל לדברי אביגדור סטמצקי, שנמנה על קבוצה זו, נהגו הוא וחבריו לבוא בשבתות שבהם אבא נעדר מהמקום, מחשש שיגרש אותם. בהמשך גילו שאבא איפשר להם להשתתף בשיעורים גם בימי השבוע האחרים. במילים אחרות, אבא התעלם מהצהרה שנתן ביום הפתיחה לפיה לא יקבל את מי שהתחיל את לימודיו ב"בצלאל".

קשר נוסף של אבא עם ההסתדרות נוצר באמצעות מועדון "האהל", שפעל אף הוא בצריף, שהיה ממוקם בקצה רחוב בוגרשוב (היום מצפון לטן לונדון); מועדון זה, שממנו צמח תיאטרון פועלי ארץ ישראל, נוסד בחסות ההסתדרות, על ידי משה הלוי שעלה שנה קודם לכן לאחר שעזב את להקת "הבימה" במוסקבה. כאן התקיים חלק ניכר מפעילות התרבות של הדור הצעיר, ביניהם אבא שהשתתף במספר תערוכות קבוצתיות שנתיות תחת הכותרת "אמנים



קבלת שבת, 1926-8



חסידים, 1926-28

מודרניים" בין אלה: הראשונה, בינואר 1926, כלומר מספר שבועות לאחר שובו של אבא מפאריז, שבה הציג נוף, דיוקן (כנראה עצמי) ועוד שתי תמונות, בסגנון מופשט, תחת הכותרת "חיבור ללא עצמים". אותן תמונות הוצגו בהמשך בתערוכת "אגודת אמנים" שהתקיימה במגדל דוד בירושלים. בדיעבד קשה להבין מקצת התגובות, שהיו נסערות כאילו המדובר במעשה העשוי למוטט את מבנה האמנות כולה, ולא ניסיון של אמן צעיר ללכת במסלול שכבר נפרץ כ-15 שנה קודם לכן. איני יודע כמה תמונות צייר בסגנון זה. אבל, קרוב לודאי שמספרן היה מועט ביותר, אם לשפוט מהיקף עבודתו עד תחילת שנות ה-1940.

למיטב ידיעתי כמעט לא נשאר דבר מעבודותיו של אבא עד לשנת 1926: לא מאודסה, לא מהשנה שהיה כאן לראשונה ולא מפאריז או מהחודשים הראשונים לאחר שובו, כולל סדרת התמונות בשם "חיבור ללא עצמים". אפשר שהדבר אינו מקרי. במילים אחרות כנראה שלאבא לא היה בשעתו עניין לשמור על עבודות אלה, אלמלא כן היה בודאי משאיר אותן אצל משפחתו באודסה או בשנת 1920, אצל משה אחיו בארץ, או בבית אצל אשתו הראשונה כפי שעשה בטרם נסיעתו השנייה לפאריז בשנת 1929. יוצאי דופן לעניין זה הן שתי עבודות שעיצב באודסה בשנת 1919, סמוך לפני עלייתו לארץ: האחת, כריכת חוברת "ארץ" והשנייה, רישום של בתים ועצים, לכאורה שער ספר ילדים, שהציג בתערוכת "התומר" בתל אביב, באביב 1920. לאלה אני יכול להוסיף עוד כמה הידועות לי ביניהן: "חיבור ללא עצמים" שהציג בתל אביב ובירושלים מיד עם שובו לארץ בשלהי 1925. קרוב לודאי שהמדובר בסדרה בת שתיים או שלוש תמונות. את צורתה ניתן לראות מהגדלת צילום כללי של פנים התצוגה שהתקיימה בצריף מועדון "האהל". באותה תערוכה הציג גם דיוקן עצמי, הנמצא קיום באוסף בנו נחום בן-חורין בתל אביב, ועוד ציור נוף קטן שאיני יודע מהו. כנער הכרתי ציור נוסף, כנראה משנת 1925, המתאר "כינור" בסגנון קוביסטי – ציור שנמצא ונרכש על ידי אמא בשוק הכרמל בתל אביב אבל, לצערי הציור נעלם מאז כלא היה. לעומת זאת נמצא לאחרונה, כנראה בשנת 2007, ציור דומה הנושא את התאריך 1925 וחתום על ידי אבא בשם אלכסנדר פרנקל (A. Frenkel); אותו שם שאימץ לעצמו בפאריז בתחילת שנות ה-1920 אבל, זנח עם שובו לארץ – נושא שאחזור אליו בהמשך.

* *
*

העלמן של התמונות, מתקופה כה ארוכה יחסית, נשמע כתופעה מוזרה אבל למעשה אין היא יוצאת דופן. אמנים רבים נוהגים להשמיד או לשוב ולצייר על בדים שסר חיים בעיניהם. לפיכך אפשר שמקצת התמונות המופשטות מצויות מתחת לאלו ששרדו מהשנים הסמוכות לאחר מכן בשיחות בינינו אבא ציין לא פעם את שאיפתו למצוא איזון בין הציור החלק והטקסטורה ובין הפשטה לפיגוראציה. אותה שאיפה שיחזור אליה מספר פעמים במרוצת חייו, ואשר ביטויה ביחס שבין הנושא לרקע – עד להפשטה מלאה. כך עשה בשנות ה-20 לחייו ושוב בשלהי שנות ה-1950. למעשה מדובר בתפיסה שיסודה בתיאטרון כפי שהייתה אצל קאזימיר מאלביץ' ואמנים רוסיים אחרים כולל אלכסנדרה אקסטר. בנוסף אני סובר שצייר רק כמה תמונות מופשטות בודדות וגם אותן במקביל לציורים פיגוראטיביים כגון הדיוקן והנוף שהציג במועדון "האהל" בתל-אביב ולאחר מכן בתערוכת "מגדל דוד" בירושלים. עם זאת עדיין נשארת פתוחה השאלה לאן נעלמו הרישומים מאותן שנים? האם אלו אותם רישומים שאבא סיפר עליהם, כי שימשו להסקת הדירה באחד הלילות הקרים בפאריז? – שאלות שישארו כנראה ללא מענה. הכוונה לפרגודים גיאומטריים מופשטים המשמשים כרקע לחגיגה, הפגנה או הצגה. ניתן לבטל את האירוע, אבל אז קיים תמיד החשש, שהצופה יאבד עניין או יפרש לא נכון את כוונת האמן, כפי שכבר הזכרתי ביחס לסימנים שצוירו על הכרזות עבור הצבא האדום באודסה.



נווה צדק 1926



צפת, 1927



נוף, 1927



גאות צפת, 1926-7.



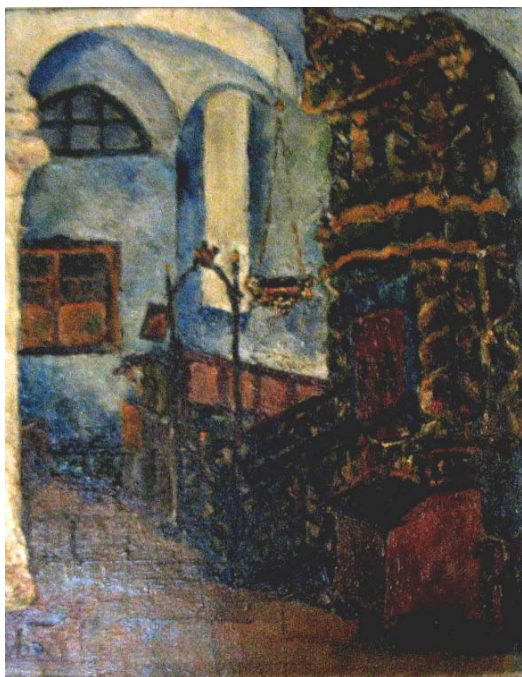
צפת, 1927



אגרטל עם פרחים, 1927.



קופסה כחולה ולחם, 1927.



בתי הכנסת הארזיים, צפת, 40X25 ס"מ, 1929.



חסידיים, 35X26 ס"מ, 1929.



פנים, פאריז, 22.5X33 ס"מ, 1929-33.



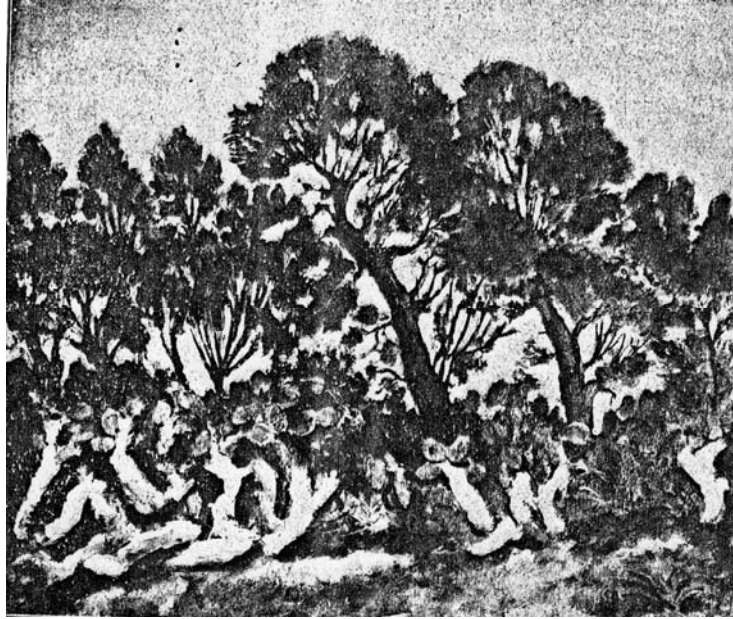
פנים, פאריז, 50X70 ס"מ, 1929-33.



נחום, רישום.



אליהו, רישום.



עצים, 1926-28 (פורסם באלבום מתנה לקוראים של "מסחר ותעשייה", 1929).

חזרה לפאריז (1929)

על הנסיבות שבהן נפגשו הורי שמעתי בשיחה שקיימתי עם אבא בשנות ה-1970, כ-15 שנה לאחר מותה של אימא. לעת זו סיפר לי שראה אותה לראשונה "צועדת מלאת חיים ותוססת", בהפגנה למען ארגון "עזרה אדומה" שקיימו התופרות בתל-אביב. באותה שיחה הוסיף ללא התנצלות ובנימה של מי שאין לו מה להסתיר, שאהב את אשתו הראשונה, אבל בחר לחיות עם אימא, כי "איתה לא יהיה לו משעמם". איני יודע למה בדיוק התכוון באותה אמירה. אולי שהבחין אצל אימא, כבר במבט ראשון, במרדנות אנרכיסטית כלומר אנטי ממסדיות, המאפיינת לאמנים כה רבים וללא ספק גם אותו אלא שאצלה מקור התופעה הייתה חלק מישותה ולא הצורך בחופש היצירה, שלב שהגיעה אליו מאוחר מאוד. מהמרחק שבו אני רואה את הדברים כיום אותו אנרכיזם התבטא בנכונות של שניהם להתנסויות לעתים קיצוניות שהפכו להרפתקאות של ממש. כך למשל מסעו הראשון של אבא לפאריז ושל אימא לארץ ואת שני מסעותיהם המשותפים לפאריז בשנת 1929 שבו אני נולדתי ובשנת 1954.

במסעות אלה יצאו לדרך מבלי שידעו כיצד יתקיימו ואכן סבלו כנראה לא מעט ממחסור ולעיתים אפילו רעב. אין לי תשובה לשאלה מתי בדיוק הייתה ההפגנה שבה אבא ראה לדבריו את אימא לראשונה, גם לא פרטים על הפגישות שבהן התגבשה החלטתו לעזוב את אשתו ובנו על מנת לחיות עם אימא. אפשר שנפגשו בצריף מועדון התרבות של פועלי ארץ ישראל (לימים מועדון תיאטרון "האהל") שהיה ממוקם ברחוב הירקון מול רחוב בוגרשוב ומכאן היו יורדים יחד לשפת הים. תרחיש זה התבסס על השתתפותו של אבא בפעילות המועדון, כולל התערוכה שהתקיימה כאן בתחילת 1926 ואשר בה הציג את שתי התמונות "מחבר ללא עצמים". בנוסף עומד לנגד עיני תצלום קבוצתי של חברי המועדון שבה נראית, בתחתית התמונה, אישה רכונה הדומה מאוד לאמא. אבל לא מזמן התברר לי שהפגישות יכלו להתקיים גם על הספסל בשדרה, ממש כמו שהיה עדיין נהוג בתל-אביב בהיותי צעיר, כי גם אימא וגם אבא גרו כאן, בסמוך זה לזו או כמו שנאמר לי "מרפסת מול מרפסת".

אבא, לדבריו, כבר גר עם אימא תקופה מסוימת כאשר הצטרף, כדרכו, לקבוצת מכרים לערב של "שתיית כוסית על זנב דג מלוח". באותו מפגש השתכר עד אובדן חושים וצריך היה לגרור אותו הביתה. למחרת גילה שלקחו אותו לביתה של יהודית אשתו

"עזרה אדומה": ארגון בין לאומי של מתנדבים שעסקו בגיוס אנשי ציבור וכספים על מנת לסייע, לעצירי התנועות לשחרור המושבות מהשלטון הקולוניאלי – החל מתשלום לעורכי דין עבור דרך מתן ערבויות לשחרור ממעצר, קניית מזונות ורפואות למשפחות שונתרו בחוסר כל ועד לחתימה על עצומות להעלאת שאלות בפרלמנטים.

הראשונה. כאשר חזר בבוקר לאמא נשבע לה שמכאן ואילך יתנזר משתיית אלכוהול כפי שאכן עשה עד סוף חייו. לכאורה בכך תמה הפרשה. אבל עד מהרה התברר שבאותו לילה לא רק שיהודית נכנסה להריון אלא שהייתה משוכנעת שכתוצאה מכך אבא יחזור אליה. גרסה זו שמעתי מאבא בגיל התיכון בשיחה "גבר לגבר" כאשר אחד הנערים בכיתתי טען שלמד עם בנו של הצייר פרנקל בבית הספר היסודי ולכן לא יתכן שגם אני בנו, כלומר שני בנים באותו גיל אלא אם היינו תאומים.

במחשבה שנייה הסיפור של אבא נשמע תמוה. אם אכן היה שיכור עד כדי כך שלא ידע לאן לוקחים אותו קרוב לודאי שהיה נרדם מיד. אפשר כמובן שהתעורר לאחר מכן והיה מבולבל וכך קרה שהאישה נכנסה להריון. במילים אחרות, השתייה הורידה את יכולתו לרסן את יצרו – יכולת שממילא לא אפיינה אותו, כפי שגיליתי שנים מאוחר יותר מנשים שהכירו את שנינו, והתלוננו על כך בפני. על תלונות אלו אמר בזמנו, בחיך רחב, שמקובל להתלונן אצל האב על דברים שעשה הבן, ולא להפך להתלונן בפני הבן על האב. יש כמובן אפשרות נוספת סבירה לא פחות ואולי אף יותר, שאכן השתכר וחבריו לקחו אותו לאשתו ושם נשאר לישון, בדיוק כפי שסיפר לי וכנראה גם לאמא בשעתו – גרסה שנועדה להסביר לאן נעלם לפתע עד הבוקר. אבל לסיפור זה לא היה בהכרח קשר להריון. במילים אחרות, אפשר שאבא שמר על קשר עם אשתו למרות שעבר לגור עם אימא. ראשית, היות ועדיין אהב גם אותה, כפי שגם אמר לי כעבור שנים רבות. שנית, שם היה בנו אליהו שגם אותו אהב למרות שאותו בן עתיד לדחות את אבא פעם אחר פעם ושלישית, החשוב מכל, עבור אבא, שם נמצאו רוב התמונות שצייר עד כה.

אין לדעת כיצד היו מתפתחים הדברים לולא המשיכה יהודית, אשתו הראשונה של אבא, בהריון שבסופו נולד נחום ביום ה-2 לפברואר 1929. לתסבוכת מסוג זה נמצאו פתרונות שונים אפילו בחוג התרבות הקטן של תל-אביב באותם ימים. לדעתי, המשך ההריון של אשתו הראשונה לא רק שלא החזיר אותו אליה כפי שציפתה או לטענתה כפי שביקש ממנה אלא גרמה לו להתפרצות של כעס. אותה תגובה שחזרה והופיעה אצלו לפחות ארבע פעמים הידועות לי במהלך חייו. אבל רק לעתים נדירות לאלמויות. בין אלה פעם אחת בפאריז בתחילת שנות ה-1920 כאשר הקניט אותו "רוסי לבן" – מעשה שבגללו הובא בפני שופט חוקר באשמת שימוש באגרופן ברזל. במקרה זה אבא שוחרר לאחר שהוכיח את עוצמת אגרופו על ידי מכה על השולחן שלפניו והיה מוכן לשוב ולהכות את אותו "רוסי לבן" בנוכחות השופט. בהקשר לאשתו הראשונה היו עוד שתי התפרצויות. האחת, כאשר הכה את הצייר ישראל פלדי (1892-1979), שלעג לו על שאינו יכול, לכאורה, לבחור בין שתי הנשים, כלומר יהודית ואמא. פעם שנייה כאשר פגש ברחוב את יהודית, שהייתה בהריון שהלכה עם בנם אליהו שהיה אז כבן 6. ולאחר חילופי דברים דחף את האישה שנפלה ארצה בעוד הילד המבוהל צועק "אל תכה את אימא". השניה, מספר שבועות לאחר שנולד בנו השני, נחום, כאשר החליט, על אפה וחמתה של משפחתו, לאפשר לאמא להמשיך בהריון שממנו נולדתי אני. הפעם הרביעית הייתה כאשר הכה בשלהי 1944, את הד"ר חיים גמזו מבקר האמנות של היומון "הארץ" – נושא שעוד אחזור אליו.

על היחסים בין אבא ליהודית אפשר ללמוד מסיפור נוסף של אליהו. לדבריו אבא הגיע אליהם לדירה לביקור סמוך לאחר שחזר מפאריז לתל-אביב. לעת זו היה כבר ילד בן 11 ומשום מה נשלח מהבית והשניים כלומר אמו ואבא הסתגרו שם לשעה ארוכה. לאחר מכן אבא יצא כשבידו מספר תמונות – תמונות שיהודית אמרה קודם לכן שלעולם לא תחזיר אותן. יתרה מכן מסתבר שבמשך שנים האמינה שאבא עשוי לחזור אליה. רק לאחר 25 שנה, ב-1954, בהיותה בת למעלה משישים, וערב נסיעתו לדרום אפריקה, החליטה שהגיע הזמן להתגרש. אבא מיהר להציע ואף נתן בתמורה מספר

תמונות, בניגוד לסירובו כעשר שנים קודם לכן, כאשר המשפחה ובמיוחד אביו, כלומר סבי, ניסו להפריד ביניהם. הסיבה להסכמתו הפעם הייתה החשש הסביר שיהודית תצליח לעכב את נסיעתו המתוכננת. עם כי אפשר שתרם לכך גם רצונה של אמא להתחתן עם אבא לאחר כעשרים ושש שנים של חיים משותפים. על כל פנים בהמשך, סמוך לאחר הגירושין יהודית התחתנה עם אחד ממכריה, אבל כאשר התאלמנה כעבור מספר שנים שבה וקראה לעצמה פרנקל, כשמו של אבא, עד מותה, בשנת 1984, כלומר שלוש שנים לאחר אבא, בהיותה כבת תשעים ושתיים.

על אותו נושא, כלומר היחסים בין אבא עם יהודית, אשתו הראשונה, אני למד לא רק מסיפורים אלא גם משיחת טלפון שהתקיימה, באחד הערבים, בדירתי בשנת 1963 לערך. לעת זו כבר פגשתי את שני בניו של אבא, ביוזמתו של נחום הבן השני. בזמנו נאמר לי כי היוזמה באה בעקבות פגישה מקרית בינו לבין אבא, בכיכר דיזינגוף, ואשר בה אבא לא רק דיבר איתו אלא גם חיבק ונישק אותו, לראשונה בחייו, כאשר נפרדו. מכל מקום, אבא היה אמור להיפגש עם נחום אצלי בבית. בעוד הוא מחכה הטלפון צלצל. אבא הרים את השפופרת ושמעתי אותו אומר שנחום טרם הגיע. לאחר מכן שמעתי אותו מצחקק וחוזר כמה פעמים על השאלה "את היית אהובתי?" כאילו אינו יודע את המובן מאליו שיהודית היא המדברת. כעבור כשנתיים פגשתי את האישה לראשונה כאשר יצאה ממכונית שהביאה אותה להלוויה של משה, אחיו של אבא. אני ונורה אשתי עמדנו סמוך למקום כאשר יצאה הסתכלה עלי ואמרה "אתה בודאי אליעזר. אני שמחה שנפגשנו סוף, סוף".

לימים שאלתי את אבא מדוע אימא לא עשתה הפלה ובכך הייתה נמנעת הרבה עגמת נפש למשפחתו אבל גם לעצמו ולאמא, כי כאשר אשתו הראשונה גילתה את דבר ההריון נעמדה מתחת לחלון ביתה של אימא עם הילד הקטן לידה והתינוק על זרועה ופרצה בצעקות שגרמו להתקהלויות ואיומים של עשיית לינץ'. את ההחלטה על המשך ההריון הסביר בכך שאימא כבר עשתה שתי הפלות וסירבה בתוקף לעשות את השלישית. אפשר שהאיומים על אימא הם שגרמו לאותם חילופי הדברים עם אשתו ברחוב שבסופם דחף או הכה אותה בנוכחות בנם. מכל מקום, באווירה שנוצרה תל-אביב הקטנה נראתה מסוכנת מדי ובסוף הקיץ אבא ואמא, שכבר הגיעה עד לסוף החודש השביעי, היו בדרכם מהארץ לפאריז. איני יודע למה התמהמהו כל כך. אפשר שהעייבוב נבע מהצורך של אימא להמשיך לעבוד כתופרת על מנת לקנות את כרטיסי הנסיעה. בזמנו אבא סיפר לי שכאשר הגיעו לטרייסט תקפו את אמא חבלי לידה. אולי גם כתוצאה ממראות העוני ונוכחות חיילי מוסוליני – חוויה שהזכירה באחד המכתבים ששלחה לי כאשר הייתי באיטליה בשנת 1953, כלומר כעבור עשרים וארבע שנים.

בדיעבד אפשר שהחשש מעשיית לינץ' נשמע מוגזם. עם זאת, אפילו לי ידוע לי על שני מקרים של מעשי אלימות, באותו "חוג תרבות תל אביב", למרות המאמץ לשמור על סוג של שלום בית לפחות כלפי חוץ. כך למשל אשתו של משורר שהיה בזמנו ידוע למדי אשר אשתו רצחה את אהובתו. מקרה שני, הפוך, שבו האהובה דקרה בסכין את אשתו של שחקן מפורסם – מקרה שבדרך נס נגמר "רק בפציעה". בנוסף היו כמה מקרים, באותו חוג תרבות, שהסתיימו, אמנם לא באלימות אבל בצורה טרגית למדי, למרות הניסיון לשמור על אותה מראית עין; הפעם שוב משורר שחילק את זמנו בין אשתו ובתו מחד ואהובתו מאידך. בסופו של דבר כאשר המשורר נפטר זכתה האישה בכל – כבוד, רכוש וזכויות יוצרים – והאהובה נותרה בלא כלום. מכל מקום, אף אחד מתרחישים אלה לא קרה.

במחשבה נוספת על אותה פרשה עולה בדעתי שהנסיעה של הורי לפאריז התאפשרה הודות להתערבותו של משה, אחיו של אבא שאולי נתן לאבא סכום כסף שסייע בקניית כרטיסי הנסיעה. כמובן

שלאפשרות זו אין לי הוכחות למעט ניתוח תצריך הידוע לי, כפי שעשיתי לא פעם גם במקרים אחרים: ראשית העזרה שנתן משה לבני משפחתו, שעבדו כולם בעירייה.. שנית, חמש-שש תמונות המצויות אצל בנותיו, כולן משלהי שנות ה-1920. בין אלה החשובה ביותר בהקשר זה נושאת את התאריך 1929 – אותה שנה שבה נולד נחום ואמא נכנסה להריון. שלישית, אני משוכנע שאותה שערורייה משפחתית הייתה בעיניו של משה מיותרת לחלוטין, במיוחד בהתחשב במעמדו כפקיד בכיר בעיריית תל-אביב וראוי להוסיף "תל-אביב הקטנה". הפתרון על כן היה לסייע לאבא לנסוע לפאריז עד יעבור זעם. כמובן שיתכן בהחלט שהתמונות הגיעו למשה מסיבות שונות לגמרי, כמו למשל עזרה ליהודית או כל סיבה אחרת. אפשר גם שאלה הן אותן התמונות שאבא לקח מיהודית – תמונות שיהודית לא רצתה לתת ללא הסכמתו של אבא. חיזוק מסוים לסברות אלה אני מוצא בשתי דיוקנות, האחת של סבתא והשניה של סבא המצויות אצל בנותיו של משה. שתיהן נאמר לי נעשו על פי צילומים לפחות זו של סבתא שצוירה, כנראה, לאחר מותה, כלומר בשנת 1934. בהכירי את אבא, קרוב לודאי שאלו ניתנו למשה בתמורה לעזרה כלשהי – אולי כספית ואולי אחרת או ליהודית או לאבא עצמו, שהגיע מפאריז, קרוב לודאי, ללא פרוטה. לאותה תקופה ואולי גם באותן נסיבות נוצר הדיוקן של שמחה בלטר בעלה של אחותו מאניה.

במקביל להתקשרות של אבא עם אמא ניכרים כמה שינויים שחלו בסגנון עבודתו. ראשית התבהרות ממשית של הצבע אולי בגין החומרים שהשתמש בהם כלומר צבעי עפרון, מים ודיו, על ניירות קטנים. שנית הנושא, לפחות ברישומים ששרדו, כמעט כולם, סקיצות מהירות שבהן צייר את אמא. אפשר שגם הנושא וגם החומר נבע תחילה מכורח הנסיבות: העדר מקום או צבע ובדים, לצורך תמונות שמן, בחדר שגרו בו שניהם בתחילת דרכם המשותפת. ראוי לציין שאלו גם הסקיצות המוקדמות ביותר ששרדו למעט הרישום לספר ילדים שהוצג סמוך לבואו לתל-אביב מאודסה – רישום הנמצא כיום אצל גבי צרנוב, בתו של יעקב פרמן. על מקום ומועד הכנת חלק מסקיצות אלה ניתן ללמוד לדעתי מהרקע: בכמה מהן, כנראה במוקדמות שנעשו בארץ, מופיעה דמותה של אמא בלבד. בהמשך מופיע רקע טיפוסי לדירות בפאריז כלומר קירות עם ניירות (טפטים) פרחוניים. מאוחר יותר נראים שטיחי פסים הזכורים לי מהדירות שגרנו בהן כאשר הגענו, אמא ואני לארץ בשנת 1935. לפיכך אני בוחר לדון בהם בהמשך. למעט הרישומים שבהם אבא מצייר את אמא, נראה כאילו עברה עליו תקופת יובש שאיני יכול לקבוע בוודאות את אורכה. אמנם בין הציורים מצויים שניים שבהם נראית חצובה לציור אבל איני מזהה תמונות התואמות סגנון זה, שהוא כאמור בהיר, אפילו אופטימי וללא ספק אינטימי – אינטימיות המאפיינת חלק ניכר מעבודתו. לעומת זאת מוכרות לי שלוש-ארבע תמונות שצייר בפאריז שהן כהות עד כהות מאוד ביניהן אישה מסתרקת מול הראי, מראה רחוב מבעד לחלון, ודיוקן שלי כאשר הייתי כבן שנתיים-שלוש. בקיצור יבול דל מאוד בהתחשב בכך שהמדובר בארבע שנים לערך אלא אם כן היו תמונות נוספות שנמכרו או אבדו במעבר חזרה לארץ. על כל פנים התמונות הכהות מסמנות סגנון חדש שהתמיד בו בחמש-שש השנים הבאות ובמידה לא מבוטלת גם הלאה בעיקר בציורי דיוקנות ודמויות ולעתים גם נופים. אותו סגנון שפנו אליו גם תלמידיו ואמנים אחרים אשר חלקם נסעו, אולי, בעקבותיו לפאריז.

השאלה המתבקשת היא מה מקורה של התפנית הסגנונית? שאלה שתישאר קרוב לודאי ללא מענה אלא אם כן המדובר באווירה כללית שמייחסים להשפעת "אסכולת פאריז" של אותן שנים על אבא ואולי דרכו על תלמידיו והלאה לאמנים האחרים שאימצו את אותו סגנון. החיסרון בייחוס זה הוא שקשה לאתר את אמני "אסכולת פאריז" שציירו בסגנון זה. המסקנה לדעתי שהמדובר בסגנון ארצישראלי, שנוצר במקביל לאותה נסיעה לפאריז. אפשר שאבא פתח את המגמה

וולדמאר-ג'ורג' הזכור כהיסטוריון אמני "אסכולת פאריז" ממזרח אירופה, הגיע לפאריז בהיותו כבן 20 על מנת ללמוד ספרות. במלחמת העולם הראשונה התנדב לצבא ובסיומה קיבל אזרחות צרפתית. בהמשך פרסם מאמרים בכתב העת "אספרי נובו" בראשות הצייר אוזאנפאן אבי ה"פוריזם" ולה קורבוזיה מאבות המודרניזם באדריכלות. בשנות ה-1930 חתם על עצומה כנגד אותו מודרניזם באדריכלות שביטל את השילוב המסורתי עם האמנות – תפיסה הדומה לזו של אבא. לאחר מלחמה ערך ספר על אמני פאריז שנשפו בשואה. בתחילת שנות ה-1950 חיבר את הפרק על אמני "אסכולת פאריז" בספר "האמנות היהודית" בעריכת פרופ' ססיל רות – פרק שבו כלל את אבא כאמן ארצישראלי מאסכולת פאריז.

Waldemar George (Jarocinsky), 1893-1970.
Amedee Ozenfant, 1886-1966.
Le Corbusier (Charles Jeanneret), 1887-1965.

נתן אלטמן 1888-1970. בוגר בית הספר לאמנות באודסה. מגדולי האמנים הרוסים. עיצב תפאורות מופשטות לחלוטין לאירועי המהפכה בלנינגרד עם זאת נשאר נאמן לסגנון הפיגוראטיבי – תפיסה הדומה, כנראה, לזו של אלכסנדרה אקסטר וללא ספק של אבא על היחס בין שני הסגנונות.

אבל בהמשך, לדעתי, הוא עצמו נלכד בה וקשה מאוד היה להשתחרר ממנה. בשעתו חשבתי שהשפעה מסוימת באותו כיוון "כהה" הייתה לפגישה של אבא עם הצייר נתן אלטמן שהגיע לעת זו מרוסיה לביקור ממושך בפאריז – פגישה שאבא הזכיר פעמים רבות. למרות שאיני יכול להצביע על קשר סגנוני ישיר, נראה לי שאחת הגרסאות על נושא "אישה מקדשת את הנרות" הושפעה מהתפאורה להצגת "הדיבוק" שאלטמן עיצב עבור תיאטרון "הבימה" במוסקבה. אותה תפאורה שהרבה לדבר עליה ואשר ראה קרוב לודאי בעת ביקור "הבימה" בתל-אביב כשנה שלפני נסיעתו עם אמא לפאריז.

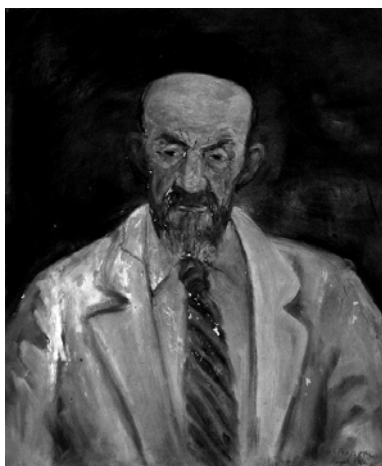
אדם אחר שהשפיע על אבא במסעו השני לפאריז, היה ז'ארוז'ינסקי, צרפתי ממוצא פולני (יליד לודז') ואחד ממבקרי האמנות החשובים שפרסם את מאמריו תחת השם וואלדמאר-ג'ורג'. בזמנו, במחצית שנות ה-1930, ניסה להשיק מספר אמנים צעירים תחת הכותרת "ריאליזם אסתטי" או "הומניזם", ביניהם את אבא, שהיה אמור להיות מעמודי התווך של הקבוצה. אבל, למרות ההפצרות, אבא החליט לחזור לארץ בתחילת 1934. עם זאת התפיסה המשלבת ריאליזם, הומניזם ואסתטיות תאפיין את עבודתו מכאן ואילך. אחת הסיבות שאבא לא נענה לבקשתו של וואלדמאר-ג'ורג' להישאר בפאריז הייתה, לדבריו של אבא, האווירה המתלהמת של חוגי הימין בעקבות עליית הנאצים לשלטון בגרמניה. ראוי להוסיף שבניגוד לאבא וואלדמאר-ג'ורג' לא דחה את הפאשיזם על הסף. אדרבא מבחינתו ראוי היה לאמץ את הדוגמא האיטלקית בכל הקשור לשמירת השילוב בין אמנות ובניה (בטרם אימצו שם את חוקי הגזע בשנת 1938).

חזרה לתל-אביב (1934)

כמו במסע הראשון לפאריז בשנת 1921, אפשר שגם השני בשלהי 1929, היה אמור להמשך כחמש שנים ואולי מאותן סיבות, כלומר הגבלת תוקף הדרכון על ידי שלטונות המנדט הבריטי, והחשש שלאחר מכן הוא עלול להיות מגורש מצרפת או להיחשב כפליט ללא אזרחות. אבל בסופו של דבר אימא אמנם חזרה בשנה החמישית ואילו אבא הקדים אותה בשנה, כלומר בתחילת 1934. לעניין זה, של הקדמת הנסיעה, יתכנו שתי סיבות: האחת, הצורך לבדוק באם התנאים בתל-אביב השתנו במידה מספקת על מנת לאפשר לאמא לחזור ללא חשש לשערוריות או אפילו לחייה. השניה, אולי העיקרית, הייתה כנראה מחלתה של אמא, כלומר סבתי, שבעקבותיה נפטרה באביב של אותה שנה – אירוע ששינה במידה מסוימת את מסלול חייו. הכוונה, כפי שהוא עצמו ניסח זאת, לתחושה של יתמות, ששוב אין לו לאן לפנות אם יהיה רעב. אפשר שאותה תחושה של יתמות מאם היא שיצרה אצלו את הדחף למצוא עבודות לפרנסתו. במילים אחרות, תום תקופת החיפושים שבה עיקר הנטל הכלכלי נפל על אשתו הראשונה ולאחר מכן על אימא.

לדבריו, אבל כעבור עשרות שנים, התלות באישה היא שעוכבה את התפתחותו וחבל שלא חדל מכך קודם לכן. לעניין זה ראוי לציין שלדעתי בחר מלכתחילה בנשים עצמאיות שיכלו לקיים גם אותו ואלמלא כן היה מוצא אחרות שיעשו כך. עם זאת, אין ספק שחל שינוי בהתנהגותו של אבא, כי מכאן ואילך הוא זה שקיים את המשפחה. למעשה מיד בהגיעו לארץ ועוד לפני מותה של אמא, קיבל שכר עבור כמה עבודות, שכבר דנתי בהן ולכן אין צורך לפרטן ביניהן עיסור הביתן הבלגי ביריד המזרח, נשפי פורים של חברה "טראסק" וקרוב לודאי אחרות שאיני יודע עליהן. יתרה מכך, על אף שאבא לא היה דתי ואפילו לא מסורתי, החליט לגדל זקן לאות אבל על מותה של אמא. בנוסף גם הלך יומיום לבית כנסת על מנת להתפלל לזכרה – התנהגות שהפתיעה לחלוטין את ידידיו מחוג התרבות, שראו בו עד כה גוי גמור. כתוצאה מכך הוזמן לעצב תפאורות תיאטרון רובם על נושאים יהודיים.

המעבר של אבא לירושלים בשלהי 1934 נעשה כנראה לפי בקשתה של אמא בטרם חזרה ביחד אתי מצרפת. אפשר שפעלו כאן שני



דיוקנות של סבא וסבתא (כנראה עפ"י צילומים), 1935.



סבא, רישום, 25X28 ס"מ, 1936.



סבא, דיו על נייר, 24.5X20.5, 1936.



דיוקן האב, שמן על בד, 100X81 ס"מ, 1944.

שיקולים, האחד החשש שלה לחזור הישר לתל-אביב, והשני התקווה של אבא שאולי יוזמן לשמש כמורה כאשר "בצלאל" יפתח מחדש. בסופו של דבר עברנו לתל-אביב כעבור שנה וחצי, כלומר בסוף קיץ 1937, כאשר התברר שתל-אביב השתנתה מקצה לקצה בעקבות הגידול מ-40 אלף ל-130 אלף נפש. באשר ל"בצלאל" כאן מונה צוות מורים שנולדו או למדו בגרמניה, כפי שקרה לפני כן בטכניון ובאוניברסיטה בירושלים ובהמשך במוזיאון תל-אביב. ללא ספק תופעה מוזרה למציאות התרבותית בארץ שהייתה ונשארה מעוגנת בתרבות היהודית של מזרח אירופה עד לחורבנה במלחמת העולם השנייה. על כל פנים את סיפורו של אבא מכאן ואילך, כלומר מאז בואי לארץ עם אמא בתחילת 1935 שלבתי במסכת החיים שלי, למעט כמה אירועים אחד יוצאי דופן שאפרט אותו כאן מיד.

כבר ציינתי את התקפות הכעס של אבא שחזרו מספר פעמים, אבל נדיר שהתדרדרו לאלימות. בין אלה אחת היותר מפורסמת הייתה בשלהי שנת 1944 כאשר הכה במכת אגרוף את ד"ר חיים גמזו (1910-82) מבקר האמנות של היומון "הארץ" לאחר מכן אבא נשפט, הודה וחויב לשלם קנס סמלי של לירה אחת על מעשה זה (כ-100 שקלים של היום). גמזו עוד עתיד לקבל מכות פעם נוספת אבל לא מאבא אלא משחקן כלשהו, בעוד שאפרים קישון אפילו המציא את הפועל לגמזו שפירושו כתיבה בכפל לשון: לשבח ולקטול בו זמנית. אין ספק שרבים ראו נחת מסגנון זה גם בקהילת האמנים או כמו שאומרים אין שמחה גדולה מהשמחה לאיד. בנוסף גמזו גילה מהר מאוד, כי מבחינה עיתונאית השלילה היא העיקר. יתר על כן, בעברית אפילו המילה ביקורת הפכה ממונח נטרלי (Review/Revue) להערכה שלילית בסגנון בוטה, שהטיח בכולם ציירים, פסלים, שחקנים ומחזאים – ציבור שהפך לשק חבטות מבלי שיוכל להגיב או שתגובתו העצימה עוד יותר את הנזק. אותו סגנון הסעיר את אבא במיוחד כאשר גמזו התייחס לתערוכה שערך במוזיאון תל אביב מקום בו הועמדה לרשותו כל הקומה השניה לציון היובל, כלומר השנה ה-25, לעלייתו ארצה.

אבא היה משוכנע שיש כוונה להעניק לו פעם נוספת את פרס דיזינגוף – הפרס היחידי שניתן בזמנו בתחום האמנות ואשר נועד לרכישת תמונה עבור המוזיאון ולכן רב משמעות יוקרתית וכספית. מסיבה זו נהוג היה להעביר רמז עבה למועמדים לקבלת הפרס על מנת שיציגו תמונה ראויה – רצוי כזו שהמליץ עליה מנהל המוזיאון הד"ר קרל שווארץ. לצורך זה האיש בא במיוחד אלינו הביתה על מנת לבחון את התמונות המיועדות לתערוכה ובטרם הלך ציין את דיוקן "האב", כלומר סבי, כראוי להיות במוזיאון. למעשה גם גמזו שיבח את אותה תמונה. אבל שאר המאמר כולו ארס, אפילו לקורא אותו היום לאחר עשרות שנים. להבנת סגנונו של גמזו יספיק להביא כמה ציטטות מאותו מאמר.

לאחר כמה דברי שבח מופיעים ביטויים כגון "משוב עצים אין רואים את היער", "הכישלון המאלף", "הדרך שבה דשדש ברגליו 25 שנה". את הדיוקנות הוא מכנה במילים "קפוא", "חסר הבעה", "דיספורציה", "קומפוזיציה מסוגנת" ולבסוף הוא מסכם את פועלו של אבא במילים: "טכנאי", "סכמאטי", "פורמאליסטי", "אקלקטי", "ללא ספונטאניות", "לא בשלה אישיותו האמנותית". השאלה העולה ממאמר זה היא מדוע טרח להקדיש לאבא אלפי מילים תחת הכותרת "לדמותו האמנותית של י. פרנקל". בקיצור, לא קשה להבין את כעסו של אבא כמו גם את החשד שהמדובר בשיתוף פעולה עם אמנים שראו עצמם כיריביו של אבא במטרה למנוע ממנו את קבלת פרס דיזינגוף בפעם השנייה (הראשונה הייתה בשנת 1940) ועל ידי כך מדרג אותו, לפחות זמנית, מעל לשאר אמני הארץ – במיוחד לאור הסכסוך שפרץ בינו לבין ועד אגודת הציירים כחצי שנה קודם לכן.

כאשר קרה אותו אירוע הייתי בן 14, כלומר בכיתה י' וצעיר מדי ועסוק מדי בעצמי מכדי להבין את כל הפרטים: אפילו את המאמר לא קראתי אלא עכשיו. אבל זכורה לי היטב השיחה בין אבא לאמא שבו עודדה אותו בדרכה הפסקנית להתעמת עם גמזו כמו גם את

ההתרגשות של אבא כאשר חזר וסיפר שפגש את גמזו בכיכר דיזינגוף ליד קפה "קנקן" וכיצד לאחר מילה או שתיים נתן לו מכת אגרוף בפרצוף. ראוי שאוסיף ואומר שלמרות חששותיו של אבא, התברר שעלתה קרנו בעיני רבים מעצם המעשה ועוד יותר בזכות הפרסום שניתן למשפט – פרסום שהפך אותו בבת אחת מאמן המוכר בעיקר בחוג התרבות לצייר ששמו ידוע לציבור הרחב. לתופעה עתידה להיות השפעה לא מבוטלת לפחות על חלק ממעשיו והחלטותיו של אבא, על משקל הפתגם: "לא חשוב מה אומרים העיקר שמפרסמים ומאייתים את שמי נכון".

לחברות באגודה היו גם משמעויות נוספות; כגון הקצבות של צבעים ובדים בשנות המלחמה, כאשר היה מחסור, כמו גם הזכות שניתנה לאמנים לבנות לעצמם חדר עבודה על גגות בניינים קיימים – זכות שנמכרה בדרך כלל לאחרים, כי ראיתי הרבה חדרים כאלה אבל לא הכרתי אף אמן שגר או עבד בהם.



חריש בגינוסר, 56X55 ס"מ, שמן על בד.



בית "הבימה", רח' תרס"ט 2, אדריכלים: אוסקר קאופמן ואיוון שטולצן, 1934.

גם היום איני יודע בדיוק את כל הפרטים כיצד התחיל ועל מה נסב הסכסוך בין אבא לוועד אגודת הציירים. בהקשר זה אני יכול רק לנחש שהמדובר היה באי תשלום דמי חבר מאז ספטמבר 1940 כאשר עברנו לגבעת ברנר ועד שובנו במאי 1943. כתוצאה מכך נתקל בסירוב כאשר ביקש להציג את עבודותיו באולם הכניסה של בית "הבימה" – בניין לא גמור, שהועמד לרשות האגודה על מנת לקיים בו תערוכות, ציור, פיסול ונושאים אחרים. אבא ראה מכך השתלטות מונופוליסטית של ועד האגודה על האולם – אולם שאפילו האביזרים והפרגודים, שבו ניתנו כתרומה למען האמנות. מבחינתו של אבא לא היה מדובר רק בדמי חבר אלא בתפיסת עולם שגרמה לו לפרוש מוועד האגודה עוד בשלהי שנות ה-1930 לאחר שהוחלט לקבל חברים חדשים רק לאחר אישור ועדת קבלה: ההפך הגמור מאמונתו של אבא במדיניות ארגון הציירים "העצמאיים" בפאריז, שפעלו ללא ועדות מיון וללא פרסים שהם סוג של דרוג ומיון. פירושו של דבר שכל אדם רשאי להציג בתמורה לתשלום הנדרש לכיסוי ההוצאות. אותה מדיניות של ארגון באותו שם שפעל באודסה – נושא שכבר עלה בקשר ללימודיו עם אלכסנדרה אקסטר.

הסכסוך שהיה בזמנו בין אבא לאגודת הציירים נראה כיום מוזר ורחוק, אבל באותם ימים לא היו בתל-אביב אולמות לתצוגה ואפילו לא גלריה אחת פרט לשתי חנויות למכירת מסגרות שבהן נערכו תערוכות קטנות. האחת של "באוס" בבן יהודה פינת פרישמן, והשנייה של "כ"ץ" ברחוב דיזינגוף אף הוא בפינת פרישמן ורק כעבור מספר שנים נוספו עוד שני חדרי תצוגה, האחד בחנות הספרים "מקרא סטודיו" ברחוב אלנבי והשני בחנות המסגרות של רוזנפלד ברחוב דיזינגוף. הפתרון לתערוכה נמצא בעזרת ידידים בהסתדרות שהעמידו לרשותו, לתקופה מוגבלת, את אולם "בית ארלוזורוב" ברחוב בן יהודה 19 (פינת טרומפלדור). המדובר בבניין בן קומה אחת ששימש תקופה קצרה כמסעדת פועלים אבל לעת זו נמכר ונועד להריסה. וכך בתחילת מאי 1943 נפתחה תערוכת "נופי הארץ" שזכתה להצלחה אמנותית וכלכלית. אבל זה כבר סיפור אחר המתחבר לסיפור חיי בשובנו לתל אביב. על כל פנים איני יודע כיצד ומתי הסתיים הסכסוך בין אבא לאגודת הציירים. אבל תפיסת עולמו של אבא לא השתנתה. כך למשל בשנות ה-1960 איים להחרים את אגודת ציירי צפת מכיוון שסירבו להציג באולם, שהועמד לרשותם על ידי העירייה, את התמונות של מרים חד גדיא בטענה שאינה מתאימה. אבל במקרה זה די היה באיום על מנת שהוועד ייסוג מהחלטתו.

עדות והסבר לעמדתו של אבא הוא המכתב ששלח לחברי ועדת פרס דיזינגוף ביום ה-9 לאפריל 1944, כלומר כ-6 חודשים לפני תערוכת היובל שלו במוזיאון ואולי באותו הקשר – מכתב שבו נאמר: *"הנה הנני רוצה להפנות את תשומת לבכם שפרס דיזינגוף צ"ל נועד לאמנות הציור והפיסול. ואילו הציירים והפסלים היא לא האכסניה היחידה יש להם ציורים שיצאו מן האולמה הנ"ל ויש להם לא משתתפים בתערוכה הכללית ומציגים את מיטת יצירותיהם בתערוכות באגודת והענקת הפרס הנה (או חלק מן הפרס) יהיה יותר מוצק מהחנה אמנותית אם יחולק להם לאמן התערוכה באגודת והפצלתה. הנה הנני רוצה להעיר שהמונופול לאמנות לאולמה אינו מוצק ואיננו רק נזק רב לאמנות הציור. אכן החלטתי לצאת ממנה אבל כמו כל אמן יש לי היכרות*

(באט און נאטורליזם) אפערן הילף שהוא פאר אאמנות הציונים ולא
 פאר אאמנות הציונים והשאלים. הכה' רב. הציונים יצחק
 פאפא. איני יודע מה הייתה התשובה הרשמית אבל בשולי אותו
 מכתב מופיעה הערה בכתב יד: "דעתי, זו שאיפה אינדיבידואליסטית
 מאוד שתוצאותיה דיאורגאניזציה ציבורית. חתום אל.פ. (אולי אליעזר
 פרלסון) ולידו עוד כמה סימנים כנראה ראשי תיבות של שאר חברי
 הועדה.

המכתב מדבר כמעט בעד עצמו ביחס לתפיסת העולם האנטי
 מונופוליסטית, של אבא ביחס לאמנות. החל מהמאבק כנגד
 המונופול של "בצלאל" עבור דרך המונופול של אגודת הציירים
 והניסיונות של נאמני הריאליזם הסוציאליסטי, שהתחלפו בהמשך
 עם חסידי המופשט הלירי או כל סגנון זה או אחר באמנות. את אותו
 סירוב לשפוט אחרים, כפי שכבר הצבעתי עליו בקשר לעבודתה של
 חד גדיא בצפת, קיים גם ביחס לעצמו: סירוב מוחלט למיין את
 עבודותיו או כפי שקראו לכך בזמנו "ביקורת עצמית" שהייתה
 למעשה כניעה לקונצנזוס הרווח בקהילת האמנים, המומחים
 והמבכנים. משעה שהשלים ציור ראה בו תוצר מוגמר, כאילו היו חלק
 מעצמו ובשרו, למרות שמותר אולי להעדיף זה או אחר בסתר לבו.
 דוגמא לתפיסה זו הן עשרות תמונות קטנות של נופי טבריה והגליל
 שהציג בתערוכת היובל: לכאורה ללא מיון ובשתי שורות זו מעל לזו.
 הטכניקה התבססה על שיטת התצוגה שהייתה נהוגה עד שלהי
 המאה ה-19, כמו גם תערוכות אמני האוואנגרד הרוסי ואחרים -
 לעתים בקיצוניות של תליית תמונות מגובה העין עד לתקרה. לדעתי
 המטרה של אבא הייתה להדגיש את הסדרתיות והספונטאניות של
 תמונות אלו לעומת התמונות הגדולות.

על תפיסת עולמו של אבא כבר ציינתי את הזיקה שמצא הוא
 עצמו בינו לבין בלו פאסקאל שהיה בו זמנית איש מדע, הוגה ואדם
 דתי ביותר. במילים אחרות המדובר בסוג של פשרנות – פשרנות
 שאימא בפסקנותה זיהתה כאופורטוניזם. ואכן איני זוכר שאבא
 הביע אי פעם דעה נחרצת: תמיד הייתה בו רתיעה מהנטייה המצויה
 לשיפוט כל אחד וכל דבר, במיוחד את השונה. היו מקרים בנעורי
 שבהם העלה בפני הסתייגות ביחס לדרכו או סגנונו של אמן זה או
 אחר, אבל אף פעם לא בצורה החלטית או בנוכחות אחרים. אין לי
 ספק שדחה לחלוטין את תופעת הסטליניזם באמנות, שהיא
 התגלמותה של הפסקנות הקיצונית ביותר. עם זאת היה מוכן לתת
 את תמיכתו הבלתי מסויגת מפועלה של "הליגה ליחסי ידידות עם
 בריה"מ" שאספה כספים לרכישה ולמשלוח אמבולנס לרוסיה –
 פעולה שראה בה, כנראה, מחווה אנושית לאומה שנשאה את מרבית
 הנטל של מלחמת העולם השנייה. לעומת זאת התנגד לא רק לעסקני
 האמנות שהשתלטו כאמור על פרס דיזינגוף אלא גם על הניסיון של
 קבוצה אחרת לגייס את "השומר הצעיר" ולמעשה את כל השמאל,
 לעגלת סגנון "הריאליזם החברתי" ברוח אמני מקסיקו ושליטי
 בריה"מ.

בו זמנית אני סובר שאבא עצמו השפיע על סגנונה של האמנות
 בארץ. אמנם לא במילים או ארגונים אלא באמצעות קבוצה לא
 מבוטלת של תלמידים שהלכו בדרכו למרות שרבים מהם לא היו
 מוכנים להודות בכך. המכנה המשותף בין אבא וציבור תלמידיו היה
 "הסגנון ארצישראלי" שהוא עצמו היה אחד מיוצרי החשובים –
 סגנון ששלט בארץ כעשרים שנים: משנת 1934 ועד 1954. היה בו
 בסגנון זה שילוב של ריאליזם, אקספרסיביות ואסתטיקה, בנוסף
 לשכבות עבות למדי של צבעים שהיו תחילה בהירים, אבל הפכו כהים
 ועמומים במחצית שנות ה-1930 וחזרו והתבהרו משנות ה-1940.
 אותה צבעוניות, על כל שלביה, מצביעה על הרצון לגשר בין האור
 הרך של אירופה והבהק של הארץ. חיזוק לעניין זה אני מוצא
 בדבריו של אבא לפיהם בחר לגור ולצייר במרתף ברחוב גוטליב שהיה
 מוצל רוב שעות היום. עם זאת יש להסתייג מדברים אלה היות ואבא
 כמו רבים מאז מחצית המאה ה-19 הרבה לצייר בחוץ, ישירות
 מהטבע, תחת שמש לוהטת ומסנוורת. יתרה מכך, כפי שכבר ציינתי
 בקטע קודם, אבא וההולכים באותה דרך מצאו עצמם לכודים באותו

סגנון ארצישראלי. כל ניסיון להיחלץ ממנו והיו רבים כאלה, נתקל בהתנגדות ספונטאנית של הציבור הרחב, למעט כאמור התבהרות הצבעים. כבר העליתי ניסיונות אלה של אבא, שחלקם הצליחו וחלקם נכשלו, ואין צורך לחזור עליהם. אולם, ראוי להוסיף שאותו גורל צפוי לכל סגנון שנקלט אלא שמבקרי האמנות, אוצרי המוזיאונים ושאר "המבינים", הם שמונעים את השינוי ולא הציבור או לעתים אפילו בניגוד לדעתו.

חוסר הנכונות של אבא לקבל ביקורת, כולל ביקורת עצמית, תאמו את אמונתו בדעת הקהל ביחס לאמנותו – אמונה שהלכה והתחזקה לאורך השנים מאז תערוכת "נופי הארץ" באביב 1943 כאשר חזרנו לתל-אביב. כאילו קיבל הלכה למעשה את האמרה הלטינית המפורסמת "קול הציבור הוא קול האל" (Vox Populi Vox Dei) שהיא גם ביסוד הדמוקרטיה, בעוד שכל השאר התנשאות והתנתקות. מאותה סיבה, כלומר האזנה לרצון הקהל שהעריץ אותו ועלה אליו לרגל לצפת תרתי משמע, באשר לאלה המכנים את עצמם "מבינים" ראוי לצטט את בנימין תמוז ממאמר מלא שבחים שהופיע ביומון "הארץ" באפריל 1948 – מאמר שבו הוא מתייחס אל אותה נטייה של אבא לקבל את דעת הציבור הרוכש את התמונות כאל שריד של תנועת "ההליכה לעם" שהייתה מעמודי התווך של האמנות הרוסית בספרות, במוסיקה ובציור: *האם שאלה שלא חשבו להגין – לא סלחו. פניקס אמר בכל אלה ובעיקר אמר מאבק הפנימי. הוא יצא את העליון בעצמות שכלל על סמך – כצ"ח וכאז – גם העקשות והאם את מחיר עקשות הכבד.* תמוז כותב כנראה על סידרת התמונות בנוסח קישוטי סוכה שאבא צייר בתקופה זו. לדברים אלה של תמוז אוסיף שאבא כמו כל אדם אינו מיקשה אחת. אדרבא נדמה כאילו ניסה הכול. אי לכך יש עבודות ותקופות שאני אוהב ויש שלא, אבל כך גם ביחס לכל אמן במיוחד אלה שהרבו לעבוד כמוהו ללא לאות ובגיוון רב, עד יומם האחרון.

לקשר בין האמן לקהל יש כמה היבטים נוספים המשתקפים הן מעבודתו של אבא והן משיחות שניהלנו לאורך השנים. למשל הפיצול, במיוחד משנת 1960 ואילך, בין תמונות שפנו לציבור הרחב לתמונות "פרטיות" שכללו את בנות זוגו וילדיו, עם או בלי דיוקן עצמי, מקצתם במידות קטנטנות ומקצתם במידות גדולות. באלה יש מעין המשך לטיפול בנושאים דומים משנות ה-1920 ועד לשנות ה-1940. לקבוצה זו הייתי מוסיף גם תמונות של "טבע דומם" לעתים גם תמונות נוף זה או אחר. זכור לי שכאשר התפעלתי מהן אמר לי שאלה התמונות שנשארות אצלו, בדרך כלל, שנים ארוכות, כי אין מי שמתעניין בהן, למעט "המבינים" ואלה לא רוצים או יכולים לרכוש אותן. לאותה קטגוריה של קשר עם הקהל הייתי מוסיף את ציורי הקיר ומאות ההדפסים בשחור לבן ורפרודוקציות הצבע שהפיק עד סוף חייו. אבל מעל לכל את התפאורות, הכרזות ואפילו ציורי הקיר – נושא המופיע בפרק "עיצובים".

בין תערוכת נופי הארץ באביב 1943 והמאמר של תמוז מתפרסות ארבעת שנות נעורי, כלומר מגיל שלושה עשר ועד לשמונה עשר – שנים של תיכון והתבגרות וניסיון ראשון בעבודה כשכיר. אלו גם השנים הראשונות שבהן אבא ואני קיימנו שיחות על תרבות ואמנות. לכן בחרתי לדון עליהן לא כאן אלא בסיפורי חיי שלי. על כל פנים כחודשיים לאחר אותו מאמר של תמוז כאשר התחלתי את השירות הצבאי בצה"ל, פירושו של דבר היה שכבר לא גרתי איתם באותה דירה. נהפוך הוא, למעט ביקורים חטופים מדי כמה חודשים, ונהגתי לנסוע בחופשות למקומות שונים בארץ. כתוצאה מכך את רוב הידוע לי מתקופה זו שמעתי באותם ביקורים קצרים או קראתי עליהם כעבור שנים רבות. למעשה המדובר בתחילתה של פרידה שהעמיקה כאשר נשאתי לראשונה לאחר השחרור מהצבא והפכה לנתק עם נסיעתי לפאריז במרץ 1953 – נתק שנמשך כשבע שנים עד שובי לארץ בקיץ 1960. את אמא אני עתיד לפגוש רק עוד פעם אחת בלונדון שנה

השאפה לקשר עם הקהל הרחב אינה ייחודית לאבא. סימניה הראשונים ניכרים כבר ממלאכת ההדפס שהתפתחה במקביל לדפוס משלהי המאה ה-15. במקביל גם העתקי תמונות, פסלים ופסלונים שנפוצו בכל המערב – תופעה דומה לזו שהייתה קיימת בתקופת האימפריה הרומית במשך כ-400 שנה: מהמאה הראשונה לפני הספירה ועד עליית הנצרות במאה הרביעית לספירה. מפנה חד באותו כיוון ניכר בשנות ה-1950 עם הופעת סדרות של הדפסים ופסלונים חתומים על ידי אמנים, כביטוי מובהק של "עידן המכונה" המאפיין את התרבות האנושית מאז שלהי המאה ה-19.

(Serial Art; Multiples)

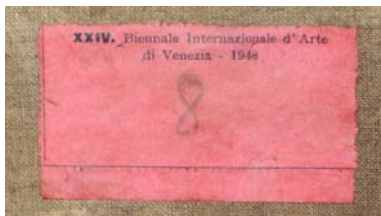
לאחר נסיעתי. מכאן ואילך הקשר בינינו היה כולו בחליפת מכתבים, עד מותה בשלהי 1959. אבא חזר לארץ ולצפת כשנתיים וחצי לאחר מכן – שבועות מספר לפני וכאן נפגשנו מדי קיץ במהלך השנים הבאות. אבל זה כמובן סיפור אחר, שלא כאן המקום להעלות אותו.

ושוב לפאריז (1954)

אפשר לראות את נסיעתם השנייה של אבא עם אמא לפאריז בשנת 1954 כאחת מהתקפות הכעס שכבר סיפרתי עליהן; כתגובה נזעמת על מעורבות המדינה, שזה עתה נוסדה, בענייני האמנות. התופעה מתחילה עם מותו של הד"ר קרל שווארץ המנהל האמנותי של מוזיאון תל-אביב, שהיה בזמנו גם המרכזי בארץ. במקומו נבחר ד"ר חיים גמזו, מינוי שבוטל תוך שנה מאחר ועורר קול צעקה גדולה של ציבור האמנים. אחריו מונה אויגן קולב, מבקר האמנות של "על המשמר" וידיד קבוצת אמנים חסידי הריאליזם הסוציאליסטי שראו עצמם כיריביו של אבא, משום שהיה איש השמאל אבל לא תמך בתפיסתם. במקביל מונו לתפקידים שונים אמנים שהיו מקורבים לממסד, מהם שלא ציירו מזה שנים, אבל כולם דעתנים. בקיצור, כמו בתחומים אחרים באותה תקופה גם באמנות נוצרה אווירה של "קומיסרים", שהחליפה את ההתנהלות, החופשית יחסית, של הציירים והפסלים עד קום המדינה. בנוסף בוטלו גם ההזמנות לשתי עבודות מרכזיות שעבד עליהם מאז 1948: האחת, "ישיבת הכנסת" והשנייה, "ישיבת המטה הכללי עם דוד בן גוריון" – עבודות שעבורן הכין עשרות דיוקנות המופיעים מדי פעם במכירות פומביות עד היום. חשובה עוד יותר הייתה המחאה שקמה סביב החלטתו של יוסף זריצקי לשלוח תמונות של מספר אמנים על מנת לייצג לראשונה את מדינת ישראל בביאנאלה של שנת 1948 בוונציה. בין הנבחרים היו כצפוי עבודות של אבא אבל גם של אמא שהחלה לצייר בסגנון "תמים" במקצת, וכבר הציגה בגליה כ"ץ שנה קודם לכן תחת השם מרים אניס. הטענה הייתה שהמדובר בציירת אלמונית – טענה פוגעת במיוחד מכיוון שבודאי זריצקי ולמעשה כמעט כל האמנים ידעו במי מדובר, יתר על כן עבודותיה גם זכו לביקורות יחסית חיוביות. פוגעת עוד יותר הייתה ההחלטה שאבא וגם אמא לא ייצגו את ישראל בביאנאלה בשנים הקרובות. לעניין זה אוסיף ששניהם שלחו לביאנאלה עבודות כעצמאיים, נוהג שהיה, כנראה, מקובל באותם ימים. בזמנו נאמר לי שאמא זכתה אפילו להערכה חיובית יותר מאשר אבא – נושא שהטריד את אבא וכפי שאמר לי כעבור עשרות שנים, לאחר שנפרדתי מנורה: קשה לשני אמנים לחיות באותו בית". אמא מכל מקום מיעטה לצייר, מכאן ואילך, אולי מחשש שאבא יעזוב אותה.



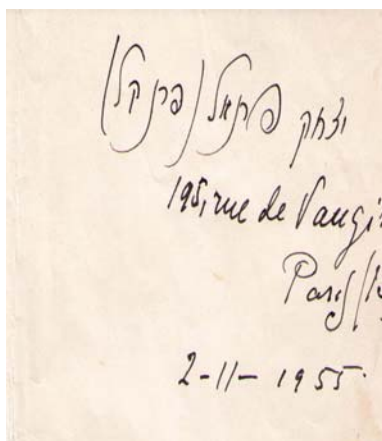
צפת, ציור עבור הביאנאלה בוונציה, 1948.



חותמת הביאנלה.

זמן מה לאחר שהגיעו לפאריז פשטה בארץ השמועה שהחליט לעזוב את הארץ ולכן שינה את שמו. שמועה זו שימשה כתואנה להפקעת ביתו בצפת, ובהמשך הסירוב להחזיר את הבית כאשר אמא באה במיוחד לשם כך לארץ בתחילת 1958 – מסע שבסופו נפטרה מהתקף לב על סיפון האוניה שהחזירה אותה לצרפת בדצמבר אותה שנה. הפרשה החלה כאשר צייר ידוע למדי הגיע באחד הקיצים לצפת. בשלב זה כבר נתפסו רוב הבתים הריקים על ידי אמנים אחרים. אי לכך החליט לפלוש לבית ששימש כבית ספר קטן בשולי הרובע, אבל עמד ריק בגין חופשת הקיץ. כאשר התבקש להתפנות סירב בתוקף והציע למקם את בית הספר בביתו של אבא על יסוד אותה שמועה שעזב את הארץ ואכן כך נעשה ללא כל ברור נוסף. אבא עצמו חזר לארץ בקיץ 1960. לאחר כמה ימים שבהם ניסה, ללא הצלחה, לקבל את הבית בצפת שוב נתקף באותו כעס ללא מעצור. הפעם נכנס למשרדו של ראש העיר וגרר אותו בכוח דרך סמטאות העיר עד הבית בעוד כמה מעוזריו רצים אחריהם. כאן לחץ אותו, תרתי משמע, כנגד השער, עד שהעוזרים פתחו את המנעול והחזירו לו את הבית. עצם הפקעת הבית בצפת עשויה לתת מושג על הלך הרוחות בארץ.

שינוי שם



מכתב ששלח להוצאת הספרים "מסדה" מפאריז, האחד ביום ה-2 לנובמבר 1955 והשני ביום ה-25 לאותו חודש עם החתימה פרנאל.

לדברי אבא אחת התמונות ברוח "חיבור ללא עצמים" שיצר בפאריז הוצגו באותה תקופה בתערוכות האוואנגרד בפאריז ובלונדון. על תמונות אלו חתם בזמנו בשם אלכסנדר פרנקל. בחירתו בשם אלכסנדר היא ללא ספק גחמה – שאיפה מודעת או לא מודעת להתנתק מהעבר ובו זמנית לחזור ולהתחבר אליו, כפי שעשו עשרות סופרים צעירים ואדריכלים עם או בלי שמצאו לכך תירוץ כלשהו. לדבריו הבחירה בשם זה נבעה משמו המלא יצחק אייזיק או בקיצור יצחק א' ולכן למה לא להפוך את ה-"א" לאלכסנדר – שם שמצא חן בעיניו, כי הוא גם לועזי וגם אומץ על ידי היהדות מאז ימי אלכסנדר הגדול, במאה ה-4 לפנה"ס. עם זאת יתכן, כפי שכבר ציינתי, שהיה זה גם מחווה לאלכסנדרה אקסטר שפתחה בפניו את הדלת לציור המופשט. אבא זנח בסופו של דבר את הסגנון המופשט ביחד עם השם אלכסנדר אלא שלימים בשנות ה-1950 התברר שאותו שם כלומר אלכסנדר פרנקל ממשיך להופיע באנציקלופדיות שונות כאחד מציירי האוואנגרד ממוצא רוסי שהציגו בפאריז בשנות ה-1920. על מנת להתחבר לאותו שם החליט שוב לאמץ אותו ומאז ציין את שני השמות, כלומר יצחק אלכסנדר פרנקל. היות והעליתי את שינוי השם הראשון של אבא מיצחק אייזיק ליצחק אלכסנדר ראוי אולי לנסות להסביר את השינוי השני שעשה בתחילת 1956 מ-פרנקל ל-פרנל.

לתופעת שינוי השם היסטוריה ארוכה וסיבות רבות. לעניין זה די אם אזכיר את מולייר וולטר, אוסקר ויילד, ג'ורג' אליוט, שלום עליכם ושיי עגנון. במקרה של אבא הדחף נבע מאי נחת משם שהיה לטעמו נפוץ מדי ומקרי, כלומר ללא קשר למסורת משפחתית כלשהי. על כל פנים אבא התייעץ בשנות ה-1940 עם ידידו המשורר אברהם שלונסקי (1900-73) שהציע לו השם "שֶׁשֶׁר", שפירושו אדום – צבע בעל משמעות כפולה. ראשית הנטייה החברתית של אבא ואמא אבל גם בגוון הבולט בעבודותיו. אבא דחה את ההצעה בגין הצליל של האותיות "שש" שנשמע לו כמעין פגם בדיבור. הצעה אחרת הייתה לקצר את פרנקל ל-פרן כשם המדבר בדרום הארץ אלא ששם דומה (ראי פרן 1921-2006) היה מזוהה באותן שנים עם קצין בריטי שנמלט מהארץ בחשד שרצח, במאי 1945, את אלכסנדר רובוביץ' – נער בן 17 שהדיק כרזות של הלח"י בירושלים.

בינתיים בנו הבכור, אליהו, שינה את שם משפחתו ל-פורת והשני, נחום, ל-בן חורין ואפילו אימא חתמה על תמונותיה בשם המקוצר אניס. הנטייה של אבא הייתה לשמר במקצת את המקור ומכיוון שפסל את הקיצור פרן החליט בשנת 1955 להשמיט את ה"ק", כלומר באותיות לטיניות Frenkel היה ל-Frenel ובעברית פרנאל. נוסח זה עדיין מופיע בהעתקי שני מכתבים ששלח להוצאת הספרים "מסדה" מפאריז, האחד ביום ה-2 לנובמבר 1955 והשני ביום ה-25 לאותו חודש – שניהם בקשר לפרסום שמו בספר על "אמנות יהודית", בעריכת ססיל רות – נושא שאחזור עליו בהמשך. אבל זמן מה לאחר מכן, השמיט את האות "א" ונשאר פרנל. הסיבה הייתה לדעתי הרתיעה הן של אבא והן של אימא לאמץ לעצמם, ללא כל הצדקה, שם חדש עם הסימיות "אל", הנוגדת לחלוטין את תפיסת עולמם החילונית. באותו הקשר סופר בשעתו ששלונסקי התלוצץ ואמר שאבא השמיט את האות "ק" משמו כסימן שכבר אינו מזדהה עם הקומוניסטים.

ראוי לציין, כי אבא הוא כנראה היחידי ששינוי שמו עורר תגובה כה נזעמת. ההסבר לכך הוא, קרוב לדואי, מעמדו כמורה וכאמן; החל מהמאבק הגלוי כנגד הרומנטיקה של "בצלאל", בראשות בוריס שיץ, עבור דרך תרומתו לציור הנוף בארץ בסגנון ריאליסטי אבל אסתטי ועד לקביעת מקומה של צפת בין המציאות החדשה והמשכיות המסורת היהודית – מיקום שהוביל אותו לכיוון ריאליזם אקספרסיבי ומיסטי. גורם נוסף לכעס נגדו הייתה אהבתו לפאריז כאדם ו"אסכולת פאריז" כאמן. במילים אחרות ישראל מ"אסכולת פאריז", הגדרה שאיפיינה גם את חנה אורלוב ועד רבים משלהי שנות ה-1940 ואילך. אולם, הגדרה כוללת גם כמה מגדולי האמנים במאה

ה-20 שאינם צרפתיים ביניהם ללא ספק המפורסם ביותר היה הספרדי פאבלו פיקאסו.

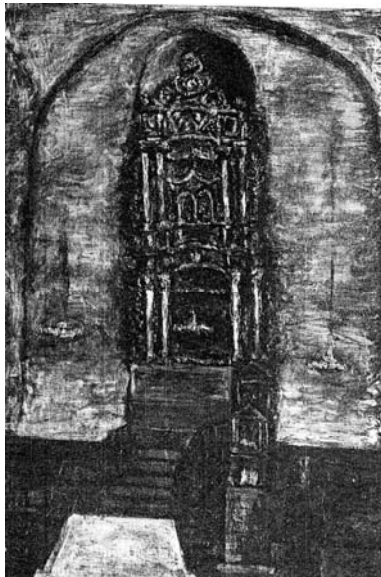


בית כנסת בצפת, (פאקטורה), 1936-38. (מוזיאון ישראל בירושלים).

לעניין זה של "אסכולת פאריז" היו, בשנות ה-1950, גם משמעותיות נוספות, כולן ללא קשר להיותו של אבא ישראלי. המדובר במעמד רשמי שאפשר קבלת פרסים כספיים, רכישת עבודות על ידי מוזיאונים ובנוסף גם תערוכות בגלריות ממלכתיות. כגון אולם הסנט של פאריז. לעומת זאת נתקל בארץ ביחס עוין שגרם להפקעת ביתו בצפת בנוסף לסירוב כאשר ביקש ממנהל המוזיאון אויגן קולב (נפטר 1959), בינואר 1957, לקבוע לו מועד לתערוכת יחיד – דחייה שהתבססה על כך שאבא כבר הציג במוזיאון 9 שנים קודם. אבל הוא מוסיף: "אם תרצה בעתיד להציג את עבודותיך במוזיאון ותודיע לי על כך במועד – ברצון אכלול אותך בתכנית התערוכות שלנו". אני מסופק אם אבא המשיך להתכתב עם קולב. ראשית מפני שלמעשה המדובר בדחייה בלא כלום שהרי לו רצה יכול היה לקבוע לאבא מועד כלשהו אפילו כעבור שנה או שנתיים. יתר על כן אותו קולב הוא האיש שהוסיף סמוך לפני כן הערה בספר על "אמנות יהודית", האומרת שאבא "המר את שמו בשם בעל צליל צרפתי מובהק – פרנל".

ניסויים ונושאים

בניגוד לאובדן עבודותיו המוקדמות, במיוחד הרישומים, עד 1926, אבא שמר כמעט על כל פיסת נייר שצייר עליה מכאן ואילך. באחת השיחות בינינו אף סיפר לי בצער שבאחד החורפים הקרים בפאריז לא היה לו כסף לקנות פחם להסקה ובלית ברירה נאלץ לחמם את הדירה בדפי רישום. כמו רבים אחרים גם לסיפור זה לא היה תאריך מסוים. אבל המדובר כנראה בחורף שבו נולדתי כלומר בסוף 1929 או תחילת השנה שלאחריה. סיפור זה מחזק את דעתי שהתייחס בצורה שונה מאוד לעבודות שעשה בצעירותו לעומת אלה שיצר בהמשך. בדיעבד אין לי ספק שהיה מופתע מאוד כאשר אימא גילתה את אותה תמונה מופשטת בשוק הכרמל. אבא אמנם הסכים לקנות אותה, אולי מפני שעלתה פרוטות. אבל ברור היה לי שראה בה חלק מתקופת הלימודים שקרא להם "עבודות מעבדה" או "ניסויים" ובחר שלא להראות אותה, לא אז ולא בהמשך ולמען האמת איני יודע מה עלה בגורלה.



בית כנסת, חורבת יהודה החסיד, ("החורבה"), 1936-38.

על יחסו של אבא לעבר שלו עצמו כאמן, אפשר ללמוד ממנהגו לתקן תמונות, שהיו עדיין ברשותו, לאחר עשרות שנים בגלל צבע שהתקלף או סדקים. בהקשר זה התנהל בינינו ויכוח: אני טענתי שתיקונים אלו צריכים להיעשות על ידי מומחים שמלאכתם להחזיר את התמונה למצבה המקורי. "התיקונים" של אבא לעומת זאת היו עשויים לגלוש לשינויים בתמונה המקורית בהנחה שהתמונה היא מעשי ידיו וגם רכושו ולכן הוא רשאי לעשות בה כרצונו, כפי שאכן עשה מספר פעמים. ויכוח זה הגיע לשיאו כאשר רצה לתת לי תמונת דיוקן של אימא עם כובע קש גדול. איני יודע מהיכן הגיעה תמונה זו שלא ראיתי אותה קודם לכן ואשר הייתה משום מה סדוקה ומתקלפת. אני ביקשתי לקבלה כמות שהיא. אבא עמד על כך שרצונו לתקן אותה ולבסוף בתור "עונש" החליט, לצערי, שלא לתת לי אותה וגם במקרה זה איני יודע מה עלה בגורלה.

"הניסויים" או כפי שקרא להם לעתים "עבודות מעבדה", אינם רק התמונות המופשטות של אבא מתחילת שנות ה-1920 אלא מרבית עבודותיו בהמשך, עד תחילת שנות ה-1940. כל אחת מהן, שמן על בד, צבעי מים על נייר או רישום, היא מעין תרגיל בפני עצמו, למרות שניכרת גם אחידות סגנונית עד סוף העשור. כך למשל טקסטורה וצבעי אדמה בשנות ה-1920 כולל התמונה המופשטת "חיבור ללא עצמים" כפי שניתן לראות בהגדלה מתצלום מטושטש למדי של תערוכת המודרניים בצריף "האהלי". בשלהי אותו עשור הצבעים מתבהרים וניכרים, לעתים, סימני רטט ב"נוסח ואן גוך". פירושו של דבר שהטקסטורה, כלומר מירקם הצבע, הופך



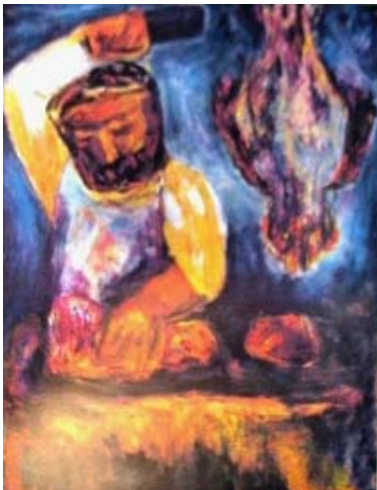
אלטמן-תפאורה להצגה "הדיבוק", 1923.



הדלקת נר, 1935, (התפרסמה בגזית).



הסנדלר, 35X27 ס"מ.



הקצב, 116X89 ס"מ.

ל"פאקטורה" (Factura) שהיא במילים אחרות תנועת המכחול. העשור הבא של שנות ה-1930 הצבעים נהיים כהים ועבים מעין שכבות לכאורה בנוסח רמברנדט. מהאמור ברור שהניסויים אינם בהכרח תמונה בודדת אלא לעתים סדרות קטנות: כך למשל קבוצת נופים, בהירים למדי, משלהי שנות ה-1920, שבהם כאילו מצא דרך שבה הוא עשוי להתמיד. אבל כאמור לא כך היה, כי פנה לכיוונים כהים יותר.

באותה תקופה, כלומר בין השנים 1926-29 אבא צייר שלוש תמונות, הידועות לי, לכאורה על נושאים דתיים – תמונות שצוירו אולי בצפת במקביל לתמונת נוף אף היא של צפת: האחת, אישה מדליקה נרות "קבלת שבת"; השניה, דמויות בלבוש מסורתי של "חסידים" והשלישית ארון ביהכ"נ על שם האר"י הקדוש בצפת. עלי להודות שעבודות אלו שלא ידעתי על קיומן עד לפני זמן קצר גרמו לי להפתעה לא קטנה, בגין הצהרות חוזרות ונשנות, עד מחצית שנות ה-1960, על התנגדותו לנושאים "יהודיים" ולא כל שכן דתיים. האמנות על פי תפיסתו היא אוניברסאלית: בין אם היא מופשטת ללא עצמים, כלומר רק צבע וצורה או מתארת את המציאות, כגון טבע דומם, נוף, פנים של חדר או דיוקן. לכן סירב לקבל את מי שהתחילו לימודים ב"בצלאל". אבל מסתבר שהתכוון בעיקר לסגנון שרווח שם שהיה בעיניו סנטימנטאלי ורומנטי מדי. מסתבר שאבא מצדו היה מוכן לצייר כל נושא שראה במו עיניו: חסידים, ארון קודש, קבלת שבת ובודאי כל נוף החל מנווה צדק עבור דרך ירושלים ועד לצפת. יתר על כן, כלומר בצפת, מצא, לדבריו, לראשונה גם את השילוב בין קוביזם מופשט וריאליזם כוונה למראה גגות הבתים במבט מלמעלה למטה, כפי שהוא קיים עד היום.

לאחר שובו של אבא לארץ בשנת 1934 מופיעות אצלו עוד שלוש תמונות על נושאים לכאורה דתיים: האחת, ארון הקודש של בית הכנסת "החורבה" בעיר העתיקה בירושלים. השניה, "פנים של בית כנסת", אף הוא לדעתי בירושלים, והשלישית גרסה נוספת של "הדלקת נרות" של שבת – הפעם במבט מלמעלה, בסגנון הזהה לתפאורת של נתן אלטמן למחזה "הדיבוק", כפי שהועלה על ידי "הבימה". איני יודע פרטים או מה עלה בגורלה של תמונה זו שהתפרסמה (1935) בכתב העת "גזית". כבר ציינתי שאבא הזכיר פעמים רבות את פגישותיו עם אלטמן בפאריז. אפשר שתמונה זו היא מעין מחווה לאותן פגישות. אפשר גם שהמדובר בסקיצה לתפאורה של אותו מחזה, כלומר "הדיבוק", שהלוי התכוון אולי להעלותו בתיאטרון "האהל" – אולי המחזה על "נושא יהודי" שהוזמן אצל אבא כאשר התאבל על מות אמו אבל לא הופק. ראוי להוסיף שהעלאת אותו מחזה, במקביל, על ידי "האהל" ו"הבימה" נעשתה מספר פעמים. משלוש תמונות אלו שרד רק "פנים בית הכנסת" שנרכש בשלהי שנות ה-1930 על ידי מוזיאון "בצלאל". "הדלקת הנרות" נעלמה לחלוטין ובית הכנסת "החורבה" נלקחה לייצג את אמנות הישוב הארצישראלי ביריד הבין לאומי בניו יורק (1939) ושם נרכשה כנראה על ידי אספן מקומי.

ניסוי שונה מאוד אני רואה בסדרה של רישומים קטנים יחסית, בדיו חום שהציג בשנת 1939 אלא שלרוע המזל כמעט ולא נותר מהם זכר, כי נמכרו או אבדו בשלב כלשהו. סידרה זו חותמת את הפרק שבה כל תמונה או קבוצה, הייתה ניסוי בפני עצמו. מכאן ואילך אבא עבד, בדרך כלל, בסדרות גדולות של נופים, לאחר מכן נופים עם דמויות ובהמשך, לעתים, רק דמויות בנושא בפני עצמו. אין להבין מכך שהניסויים נפסקו. נהפוך הוא, בכל שנה או כמעט כל שנה הציג לפחות סדרה אחת של ניסויים כמו למשל חמש תמונות שמן על נושא מלחמת העולם והשוואה, בשנת 1944. כעבור שנה או שנתיים, החל בסדרת ניסויים בטכניקה הידועה בשם מונוטיפ (Monotype) – לכאורה הדפס אבל למעשה תהליך שכולו חד פעמי, מתחילתו ועד סופו. יתרה מכך, אין מדובר בטכניקה אחת מסוימת אלא באין ספור ווריאציות. לפיכך ראוי אולי לפרט את זו של אבא: את הציור המקורי היה עושה על לוח זכוכית בצבע רטוב. מיד לאחר מכן מניח עליו את הנייר שגם הוא רטוב או לפחות לח. לאחר לחיצה מרים את הנייר ונותן לו

להתייבש. רק במקרים נדירים היה לוחץ או כאילו מדפיס נייר שני "התופס" את יתרת הצבע על מנת לקבל מירקם ערפילי דימוי פסטל. מטרת הטכניקה להגיע לצבע "רק" ללא קצות חדים. אבל אבא נהג להשלים את התמונה על ידי תוספת צבע ישירות על התמונה "המודפסת". על ידי כך התקבל מיזוג של צבע רך וקשה. לעתים גם צייר מלכתחילה על הנייר בצבעי עפרון שמנוני, בדרך כלל לבן, היוצר מעין שכבת יסוד של קווים חדים יחסית. למרות שהטכניקה נשמעת קשה לביצוע הרי שבפועל המדובר בתהליך מהיר ולכן גם התוצאה ספונטאנית מאוד – הכול על מנת שהצבע לא יתייבש.



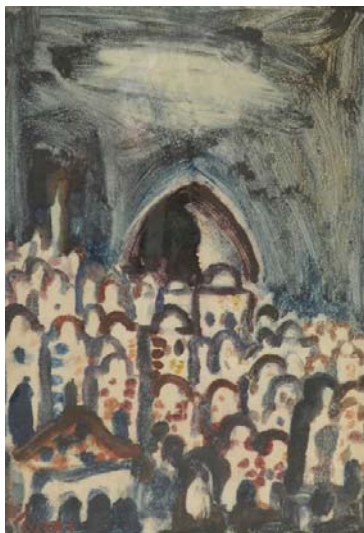
דג מלוח ולחם, שמן על עץ, 24X34 ס"מ, 1935-6.



סלסלת פירות, שמן על עץ, 23X19 ס"מ, 1933.



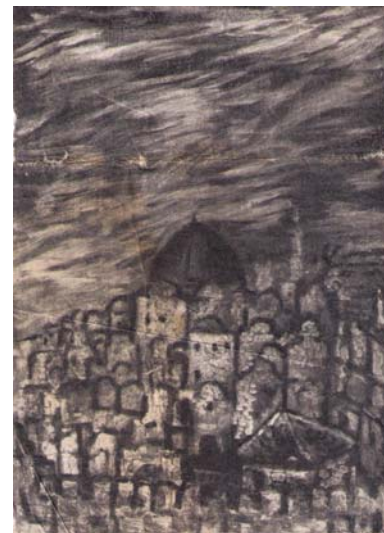
רימונים, שמן על בד, 22X33 ס"מ, 1945.



שער שכם, ירושלים, טכניקה מעורבת על נייר, 32X46 ס"מ.



שער שכם, ירושלים, 1937.



שער שכם, ירושלים, 1934-35.

בשנת 1947 הציג שלושה-ארבעה בדים בסגנון "תמים" על פי קישוטי סוכה עממיים שמצא בשוק בצפת ואשר הוצגו בשנת 1949. אותו סגנון שבו עיטר בזמנו את קירות החצר ושער הבית בצפת (היום מוזיאון פרנל). מונוטיפים, משנת 1953, המתארים "לוליינים" דמיוניים ומפלצתיים, ספק מאיימים וספק משעשעים שליוו אותו, כפי שכבר כתבתי, מאז ילדותו; במקביל צייר, בצבעי שמן, סידרה על לוחות זכוכית דבוקים לקרטון, בטכניקה הדומה מאוד למונוטיפ. התוצאה הייתה ההיפך הגמור מהרכות – במילים אחרות הצבע זוהר עד היום – כעבור עשרות שנים – בדומה לחלונות זכוכית. בהמשך עדיין בשנות ה-1950, כאשר ביקר לראשונה בוונציה חזר משם עם סידרת מחווה לצייר הבריטי ויליאם טרנר (Turner 1775-1851), ובסוף העשור פנה שוב לסגנון מופשט עם תמונה בשם "המנורה הבוררת" ועוד כמה עבודות "כמעט" מופשטות המרמזות על סירות בוונציה, בנמל דיפ בצרפת ואולי גם מעגני סירות אחרים. בתחילת שנות ה-1960 יצר עוד סדרה של תמונות קטנות על נייר רטוב במיוחד, כאילו "מונוטיפ"

שניכרים בהם סימני לוח העץ ששימש לו כשולחן עבודה בחצר ביתו בצפת.



אינגה ואיגור, פסטל על נייר, 10X12 ס"מ, 1959.

במקביל לכל אלה אחד הנושאים שליוו את חייו של אבא היה הדיוקן, שלו עצמו, של משפחתו ושל ידידיו מחוג התרבות של תל-אביב. כיוון זה משך אותו עד כדי כך שאפילו ניסה במחצית שנות ה-1940 לצייר שלושה-ארבעה בתמורה לתשלום. בין אלה האחד של שבתאי לוי ראש עיריית חיפה ושתי נשים: הגב' הילדה רוקח והגב' ורשוואר – אבל ללא הצלחה מרובה, בעיקר בגין נטייה להציג ללא רחמים את המסכה שבה אנו מציגים את עצמנו לזולת. בתפיסה זו לא פסח גם על עצמו כאשר היה צעיר הבטוח בעתידו או בגיל העמידה כדמות טראגית הנושאת את סבל העולם ולבסוף כגבר ההולך ומזדקן בחברת נשותיו הצעירות וילדיו הקטנים.



אינגה והבנים (איגור וסשה), 1961.



דיקון עצמי עם המשפחה (אילנה עם בתה ושלושת בניה של אינגה), 1973.

עיצובים

קבוצה שונה מאוד של עבודותיו הייתי מכנה בשם "עיצובים" המתאפיינים בצורך להתפשר בין רצונו כאמן והציפיות של המזמין והציבור – קבוצה שבוצעה, בדרך כלל, על פי הזמנה ובתשלום קבוע מראש. בין אלה כבר הזכרתי את הכריכה לכתב העת "ארץ" שעשה באודסה, עיטור כדים שעשה בתל-אביב ובדי בטיק בפאריז בשנות ה-1920, ציורי קיר, על נושא לא ידוע, קרוב לודאי, עבור הביתן הבלגי "ביריד המזרח" ועיטור האולם לנשף פורים של "חבריה טראסק" – שניהם בשנת 1934; תהלוכת העדלאידע בפורים של שנת 1935; "הזורעים בדמעה ברינה יקוצרו" בקולנוע "היכל" בפתח תקווה בשנת 1938 שעליו כבר דיברתי; "ארץ זבת חלב ודבש" למעשה בד ענק (3.5x13.5 מ') שהוצג ביריד הבין לאומי בניו יורק בשנת 1939; הגדה של פסח עבור קיבוץ גבעת ברנר משנת 1941, ושוב בד גדול על נושא "הצבא האדום" בתערוכת מחווה לבריה"מ, שהתקיימה באולם "הבימה" בשנת 1944. לקבוצה זו שייכים, תפאורות והתלבשויות שעיצב עבור הצגות לתיאטרון "האהל" ו"הבימה" משנת 1936 ועד 1941, בנוסף למועדון החיילים בתל-השומר שעיסר בהתנדבות בעיצומה של מלחמת העצמאות. אל קבוצה זו הייתי מצרף את הצעותיו ליצירת עבודות מונומנטאליות כגון חציבת דיוקנות בצלע הר הכרמל, ואת שתי התמונות להנצחת והקמת מדינת ישראל, האחת "דוד בן גוריון בישיבת המטכ"ל" והשניה "הכנסת הראשונה".

בדיעבד אני שואל את עצמי האם אבא ידע או לא ידע שקבוצה זו שקראתי לה עיצוב תאמה מגמה כלל עולמית שנועדה לשחרר את האמנות מהמעמד של אביזרים לקישוט הבית, בדרך כלל של לקוחות אמידים ויודעי דבר – מגמה שהופיעה כמעט בו זמנית במקומות שונים והיא מתחברת להתלבטות אנשי השמאל על תפקידו של האמן בחברה. הצהרה ברורה בעניין זה הושמעה, בשנת 1921, על ידי קבוצה שהמציאה את המונח "פרודוקטיביזם" בהעדר שם אחר למה



כרזה מאוירת לנשף "טרסק", פורים, 62X95 ס"מ, 1934.

"5x5=25" – קבוצה שכללה את אלכסנדר רודצ'ניקו האיש שטבע את המונח "חיבור ללא עצמים" ואשתו סטפאנובה, החיירת ליובובה פופבה, האדריכל אלכסנדר וסנין והחיירת אלכסנדרה אקסטר. בסוף התערוכה (נובמבר) הצהירו עוד 20 אמנים על החלטתם להורס את האמנות היצרנית, כלומר "פרודוקטיביות" או עיצוב. השאלה היא האם לא שמעו על תערוכה זו בפאריז? אולי מפי אלטמן ואולי אפילו אקסטר.

Jose Orozco, 1883-1949
Diego Rivera, 1886-1957
Pierre Puvis-de-Chavanne, 1824-98



אבא מצייר בביתן הבלגי, ביריד המזרח, 1934.



תלבושת למחזה "הקמצן", "אהל", צבעי מים, 35X25 ס"מ, 1937.



תלבושת למחזה "מסעות בנימין השלישי", "אהל", צבעי מים, 35X25 ס"מ, 1936.



תלבושת למחזה "מירלה אפרת", "האהל", צבעי מים, 35X25 ס"מ, 1939.



תלבושת למחזה "האנוסים", "הבימה", צבעי מים, 35X25 ס"מ, 1938.

שקרוי כיום עיצוב. הכוונה לכל אמנות המשמשת את הציבור כגון תפאורות, אדריכלות, צילום וכמובן עיצוב בגדים, כלי בית וכך הלאה, אבל גם הוראת האמנות על אף שהדבר לא נאמר במפורש. אותה הצהרה נעשתה בצורת תערוכה הפגנתית "אחרונה" ברחוב במוסקבה תחת השם "5x5=25". הכוונה הייתה לחמש התמונות האחרונות של חמישה אמנים שמכאן ואילך יעסקו רק בעיצוב המשרת את הציבור הרחב שהרי לכאורה הבורגנות והאצולה שהן צרכני האמנות המסורתיים ובעלי האמצעים, אמורים היו להעלים בחברה הסוציאליסטית העתידית.

כמעט בו זמנית לפרודוקטיביזם ברוסיה מופיעה מגמה דומה/שונה במקסימום מקום בו פועלים שלושה אמנים, אנשי שמאל מובהקים: חוזה אורוסקו (Orozco, 1883-1949), דיגו ריברה (Rivera, 1886-1957) ודוד סיקירוס (Siqueiros, 1896-1974) שהחיו, לאחר מאות שנים, את ציור הקיר לא כקישוט אלא כאמצעי לקשר עם הציבור. אותה מטרה שהחל בה פייר פובי דה שאוואן (Puvis-de-Chavanne, 1824-98) בצרפת בשלהי המאה ה-19. התפיסה של אמני מקסיקו מגיעה לשיאה בציור הגדול "גרניקה" של פיקאסו שהוצב, בשנת 1937, בביתן הספרדי של היריד הבין לאומי בפאריז. כאמור השאלה היא מה ידע אבא מכל זאת והאם הכיר את התפיסה שעמדה בבסיס התופעה. אין לי ספק באשר לידיעה לכשעצמה ללא התיאוריה. את עבודותיה של אקסטר הכיר, כפי שכבר הזכרתי, מספר התפאורות של "התיאטרון הקאמר" במוסקבה. גם על משנתם של המקסיקנים יכול היה ללמוד מספר שניתן לו על טכניקת ציורי הקיר של דיגו ריברה בסמוך לתחילת העבודה על קירות קולנוע "היכל" בפתח תקווה והבדל הגדול ליריד הבין לאומי בניו יורק. ספר זה לצערי אבד או הוחזר לבעליו. באשר ל"גרניקה" ככל הידוע לי ראה יחד אתי לאחר מלחמת העולם השנייה, בחוברת קטנה שתורגמה לעברית ופורסמה לעת ז. אפשר כמובן שאותה הנטייה קיננה בלבו של אבא מנעורו, כלומר מאז שהופנה ללימודי פסול במקום ציור – תחום שהוא מונומנטאלי ומתקשר לקהל הרחב.

אפשר גם שעיסוקו של אבא בעיצוב תפאורות והוראה, כפי שעשו גם אמנים אחרים היה לא רק אידיאולוגי אלא גם פועל יוצא של הפער החברתי בין חוג התרבות שהשתייך רובו ככולו לשמאל והציבור הקטן של בעלי אמצעים – ציבור שרובו היה ללא מסורת של רכישת תמונות. עם זאת היו אמנים בודדים שמצאו את הדרך אל אותו ציבור אפילו בשנות המשבר הכלכלי של שנות ה-1930. בשנות ה-1940 המצב השתנה כאשר גדל מספרם של בעלי האמצעים כתוצאה מרווחי הייצור לצבא הבריטי, כגון שקים לחול, מדים, סירים ושימורים. לאלה נוספו רווחים בזכות הביקוש למוצרים במדינות האזור בהעדר מקור אחר החל מליטוש יהלומים, עבור דרך עדשות למשקפיים ועד לשיניים תותבות. בתקופה זו אבא הגיע לשיא הצלחתו עם תמונות נוף קטנות של טבריה או צפת, שנמכרו כמעט תמיד במחירים נמוכים – ברוב המקרים, באמצעות מתווכים, כגון עורכי דין, מעצבי פנים וכמה גלריות שפעלו באותם ימים. אבל רק לעתים רחוקות לקונים שפנו אליו ישירות.

במילים אחרות, אבא היה ולמעשה גם נשאר כל חייו, מחוץ למעגל החברתי של אותו ציבור שרכש את תמונותיו. היות וכך פני הדברים, כמעט בכל העולם, איני סובר שאבא היה מודע לנתק שבינו לבין ציבור הקונים. על כל פנים המצב הכלכלי השתנה לרעה לאחר קום המדינה. רבים מאלה שהרוויחו קוד לכן גילו לפתע שערך הכסף צנח תוך זמן קצר ביחס של 1:25. כך למשל, אם בשנת 1947 אבא מכר לאחד המתעשרים תמונה אחת בסכום של 500 לירות שהספיק לקיומנו כשנה, הרי שכעבר כחמש שנים לא רק שפחת מספר הקונים אלא שצריך היה למכור עשרות תמונות באלפי לירות לאותה מטרה. במצב זה אין פלא שאבא הסכים לערוך מסע תערוכות בערי דרום אפריקה על פי הזמנת קרובי משפחה של אימא – מסע שזכה להצלחה לא מבוטלת, במידה רבה בזכות אותם קרובים, רובם סוחרים יהלומים ומראשי הקהילה היהודית. במילים אחרות שילוב

הצגות התיאטרון עבור פרנקל יצר תפאורות:
 21.7.1936, 'מסעות בנימין השלישי', מאת מו"ס, "האהלי".
 24.6.1937, 'יושה עגל', מאת א. רונדס, "האהלי".
 29.12.1937, 'היער', מאת אוסטרובסקי, "האהלי".
 24.8.1938, 'האחים אשכנזי', מאת: זינגר, "האהלי".
 8.11.1938, 'הקמצן', מאת מולייר, "האהלי".
 27.12.1938, 'האנוסים', מאת מקס צוויג, "הבימה".
 19.7.1939, 'מירלה אפרת', מאת גורדין, "הבימה".
 31.1.1940, 'בנות הנפח', מאת הירשביין, "הבימה".
 1.6.1940, 'יראובני שר היהודים', מאת מקס צוויג, "הבימה".
 21.1.1942, 'יוהילד איננו', מאת שקביקין, "האהלי".
 1.12.1948, 'שומרי החומות', מאת יהושע בר-יוסף, "האהלי".
 10.2.1949, 'בעקבות הנגב', מאת מוסינזון, "הבימה".



שמעון פינקל (1905-99) בתלבושת שעוצבה על ידי פרנקל עבור "האנוסים".



אדם יושב על ספסל, רישום, 35X25 ס"מ, 1945.



שלושה אנשים על ספסל, רישום, 35X25 ס"מ, 1945.

של ממון וסוג של מעורבות חברתית שתחזור על עצמה, שוב עם קרובי המשפחה של אימא שהזמינו לבלגיה וללונדון.

הקבוצה האחרונה ואולי הקשה ביותר להגדרה והערכה, נופלת בתווך בין אמנות, איור ועיצוב; המדובר בעיקר בדיוקנות שהוזמנו בתמורה לתשלום בין אלה שבתאי לוי ראש עיריית חיפה לעבר, גב' הילדה רוקח, וגב' ורשוואר – כולם בשנת 4-1943. בהמשך בתחילת שנות ה-1950 נמכרו עוד דיוקנות רבים של אנשי צבא וחברי הכנסת, כאשר התבטלו ההזמנות לתמונות ההיסטוריות, שקיווה לבצע עם קום המדינה. כל אלה הם סוג של מס שעל האמן לשלם על מנת להתקיים אבל גם החוט המקשר בינו כאדם הנוטה להסתגר ובין הצורך בקהל צופים. לקבוצה זו הייתי משייך גם את איורי "העלמה ניטוצ'קה" מאת דוסטויבסקי עבור הוצאת "עם עובד" שהוזמן אצלו במחצית שנות ה-1940, רישומים שמהם ניסה, לדעתי, לבטא את רגשותיו כאשר הוא עצמו קרא את דוסטויבסקי; את התחושה של מי שנע בין מציאות לחלום בלהות בצל החרדה מהמוות. אותן תחושות המצויות גם בשתי סדרות מתחילת שנות ה-1950: מחולות של ספק לוליניים ספק מפלצות ודמויות של נשים אבלות. את ציור הקיר בחצר ביתו בצפת מתחילת שנות ה-1950, כמו גם את חלון הזכוכית (ויטראז'), שכבר הזכרתי, בכנסיית העירייה ברה בנורמנדי. בהמשך לחלון זה אירע לי מקרה מביך כאשר ניסיתי, בשנת 1959, לשכנע את האדריכל יוסף נויפלד, שנמנה על מכרי באותם ימים, להזמין אצל אבא חלונות זכוכית עבור בית החולים "הדסה" – הרעיון אמנם התקבל אבל ההזמנה כידוע נמסרה למארק שאגאל. רגשות אלה התחזקו כעבור עשור בציור זכרונות ילדות של יהדות חסידית שאבדה ברובה בשואה. כך על פי דברים שאמר בראיון רדיו שהתקיים זמן קצר לפני מותו ואשר הקלטתי. (תמליל הראיון מובא בסוף קטע זה).

בטרם אפנה לנושאים אחרים ברצוני לחזור ולהרחיב מעט על הקשר שבין אבא להוראת האמנות – אחד התחומים המרכזיים בחייו בשלוש עשרה השנים שבין שובו לארץ מפאריז בהיותו בן 27 ועד לאחר פרוץ מלחמת העולם השנייה בהיותו בן 41. לדבריו הזהירו אותו לא פעם שהיה צעיר מדי, כמעט בגיל תלמידיו ולכן אלה עתידים להתכחש לו, כי יראו בו מתחרה, כפי שאכן קרה עם רבים מהם. אם אבא התעלם מאותן אזהרות היה זה בלית ברירה כי אלו היו האנשים שביקשו ללמוד והתמידו במסלול האמנות. אפשר שהיו גם אחרים צעירים יותר אלא ששמותיהם לא ידועים אולי מפני שפנו לתחומים אחרים. אין כל מידע על הדרך שבה התנהלו השיעורים. אני מניח שאלה היו דומים לסדנאות שקיים בבית בשנים 1938-41: כיתת רישום טבע דומם או מודל לא ערום כמקובל אלא התלמידים עצמם הם שהתחלפו בזה אחר זה, לעתים גם אבא ואפילו אני התבקשתי לשבת מדי פעם.

על הפן התיאורטי ידוע לי בעיקר משיחות שקיימתי עם אבא כאשר התחלתי בעצמי להתעניין באמנות בהיותי נער בתיכון. זכורים לי דיבורים על המישור (פלאן) הקדמי והאחורי; על מירקם הצבע חלק או מחוספס (טקסטורה); על שכבות הצבע והשימוש במכחול ובסכין (פאקטורה); על המעבר מרישום שחור לבן לצבע ולהפך מצבע לשחור לבן; על חשיבות הצבע למרות שאבא ותלמידיו ולמעשה רוב קהילת האמנים במיוחד בשנות ה-1930 פנו ללוח צבעים מצומצם וכהה מאוד. על הצורך לאזן את הקומפוזיציה. לשם כך הציגו להפוך את הציור למעלה למטה, על מנת להתנתק מהנושא כאילו הייתה זו תמונה מופשטת. בנוסף אבא נהג לחזור ולהדגיש, כי יסודה של כל אמנות המאה ה-20 בפאול סזאן (Cézanne 1839-1906) שלדבריו שילב את הנצח וה"קודאק". הנצח הוא המציאות הפיזית והקודאק (על שם המצלמה) חלקיק השניה החולפת. לאלה הוסיף את המשפט המעורפל ביותר "לא חשוב הסגנון; יש אמנות טובה ויש אמנות גרועה".



איורים מתוך הספר "העלמה ניטצ'קה", מאת דוסטויבסקי, 1947.



איורים מתוך ההגדה של פסח, גבעת ברנר, 1941. (ראה גם פרק ילדות, גבעת ברנר).



אברהם נירגד, 24.5X35 ס"מ, 1946.



גבר אלמוני.



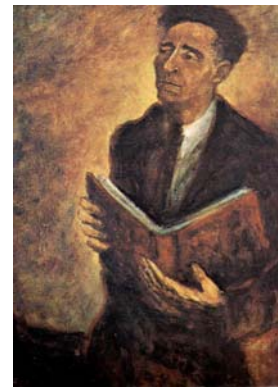
אישה אלמונית, רישום, 24.5X31.5 ס"מ.



ארנולד צווייג: שמן על קרטון, 20X28 ס"מ.



גבריאל טלפיר, שמן על בד, 46X55 ס"מ, 1968.



משה הלוי, שמן על בד, 81X100 ס"מ, 1946-47.



מסקין, 35X43 ס"מ.



מסקין.



אבידן, קצין צבא, 1949.



שבתאי לוי(ראש עיריית חיפה), שמן על בד, 70X90 ס"מ, 1945'.



הגברת עם הכסיות, גברת הילדה רוקח, שמן על בד, 60X73 ס"מ, 1944.



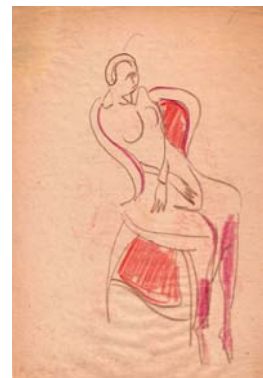
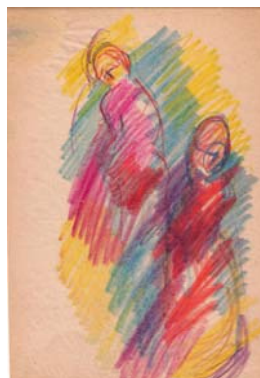
מתווה לזכוכית כנסיית רה קלבדוס נורמנדי, 43X53.3 ס"מ, 1957.
מימין רשימת הנושאים לויטראז'.



קומפוזיציה, שמן על נייר מודבק לזכוכית, 47X19 ס"מ, 1953.



מפלצות לוליינים, 21X20 ס"מ, 1950-53.



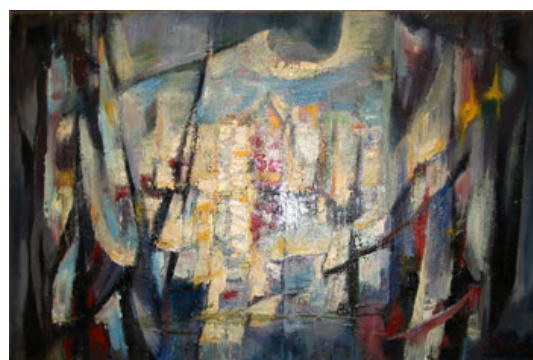
רישומים, 23.5X20.3 ס"מ.



מפרסיות בדייפ, 42X54.



ונציה, 48X62 ס"מ.



נור, שמן על בד,



אבא מצייר, 1958



סירות, שמן על בד, 76X63 ס"מ.



ונציה, הדפס, 24X40.5 ס"מ.



ציפור, שמן על מזוניט, 27X23 ס"מ.



המנורה הבוררת, שמן על בד,



מופשט.





מונטיפ, 1946-53



מונטיפ, 1946-53, 29.4X36.2 ס"מ.



מונטיפ, 1946-53, 29.4X36.2 ס"מ.



טבע דומם



מונטיפ, 1946-53, 36.2X29.4 ס"מ.



קומפוזיציה, שמן על בד, 55X46 ס"מ, 1958-60.



מונטיפ, 1946-53.



קומפוזיציה.



דיוקן עצמי, רישום, 34.6X25.3 ס"מ, 1940.



דיוקן עצמי, פחם על נייר, 26X20 ס"מ, 1941.



דיוקן עצמי, רישום, 32X36.5 ס"מ, 1936.



דיוקן עצמי, שמן על בד, 100X81 ס"מ, 1944.



דיוקן עצמי, רישום, 1944.



דיוקן עצמי, שמן על עץ, 21.8X17.8 ס"מ, 1943.



דיוקן עצמי, שמן על בד.



דיוקן עצמי, שמן על בד, שנות ה-1970.



דיוקן עצמי, שמן על בד, 116X116 ס"מ, שנות ה-1970.



דמות נשית, 39.5X55.5 ס"מ.



שתי דמויות נשיות, 57.8X72.5 ס"מ.



שתי דמויות נשיות, 36.2X55.5 ס"מ.



דמות נשית, 73.8X57.8 ס"מ.



דמויות נשים, תחריט, 12.5X10.5 ס"מ.



דמויות נשים, תחריט, 16.5X19.5 ס"מ.



דמויות נשים, תחריט, 29.5X18.5 ס"מ.



דייגים, תחריט, 18X27 ס"מ.



דייגים, 27.9X38.3 ס"מ.



דייגים



דייגים, תחריט, 20X14 ס"מ.



דייגים, תחריט, 20X14 ס"מ.



דייגים, תחריט, 14X20 ס"מ.



תחריט, הלהטוטן, 15X19.8
ס"מ, 1958.



נשים, 1958-60, הדפס, 24X30.5 ס"מ.



קרקס, הדפס, 22X27 ס"מ.



טבריה (העיר העתיקה), תחריט, 18.8X15 ס"מ.



סוסים, תחריט, 19.8X15 ס"מ, 1958.



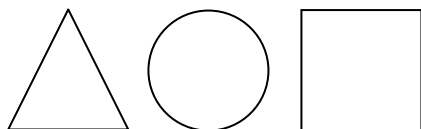
ציפורים, 1958, תחריט,
13.9X20.2 ס"מ.



ונציה, 1959, תחריט, 17.8X10 ס"מ.



ונציה, 1959, תחריט, 17.8X11.2 ס"מ.



אם אבא הרחיב את ההסבר על מונחים ואמרות אלה אני לא שמעתי אותם ולדעתי היו ונשארו עמומים גם לו וגם לתלמידיו. לי עצמי נדרשו עשרות שנים על מנת לפענח את הדברים. יספיק כאן אם אומר שאכן יש הרואים את סזאן כמי שעומד בתווך בין אמני האימפרסיוניזם שרצו לצייר את האוויר והאור המתחלף והקוביסטים שהתייחסו לאמירה של סזאן שניתן לצמצם את כל העצמים הנראים לשלושה גופים גיאומטריים הכדור החרוט והקובייה. באשר לשאר המונחים אלה מסתבר הם מרכיבי האמנות הבסיסיים שנותרו לאחר טיהור השפה החזותית מכל עצם מוכר או כפי שאבא קרא להם "חיבורים ללא עצמים". אותן תמונות שהציג בשונו מפאריז בשלהי 1925. על כל פנים, סזאן לא היה האמן היחיד שאבא התייחס אליו. אני יודע על כמה מהם דיבר בשנות ה-1920 והאם היו בידיו רפרודוקציות? יש לא מעט עדויות של אמנים שהטריחו עצמם במיוחד, באותן שנים, כאשר שמעו שלמישהו יש רפרודוקציה של אמן זה או אחר. לעומת זאת אין ספק שבהמשך ממחצית שנות ה-1930 כבר נמצאו בארץ עשרות ספרי אמנות מהם שנקנו על ידי אבא ואשר חלקם מצויים אצלי עד היום. בין אלה מיכלאנג'לו, טיציאן, טינטורטו, אל גרקו, ולאסקו, רובנס ורמברנדט, גויא ורבים אחרים מהמאות ה-19 וה-20.

ראיון רדיו (1980)

באחד ממשפטי המפתח בראיון הרדיו המובא כאן בהמשך, אבא אומר: "המדינה היא מכונה. יש שאתה מכניס את היד והיא מרסקת אותך" – משפט שאבא נהג לחזור עליו פעם אחר פעם. בפועל אבא דחף את ידו למכונה יותר מפעם. אחת התוצאות הייתה סיפור הבית בצפת. במקרה זה מדובר למעשה, בסדרה של דברים או כמו שהוא אומר דבר אחד גורר את השני. בראש ובראשונה ההתעקשות להגדיר את עצמו לא כצייר ישראלי אלא כשייך ל"אסכולת פאריז". אמנים רבים מכל הארצות, כולל ישראלים, עשו זאת לפניו אבל איש מהם לא הצהיר על כך בצורה כה בוטה, שגבלה בעלבון, במיוחד בשנים הראשונות לאחר קום המדינה. חיזוק לעניין זה מצאו כולם בשינוי שמו מיצחק פרנקל לאלכסנדר פרנקל, אבל גם השתהותו הארוכה יחסית, כשבע שנים, בפאריז מבלי שטרם לבוא לארץ אפילו פעם אחת. זאת למרות שבאותה תקופה ביקר וערך תערוכות בבריסל ובלונדון. באשר לבית בצפת ראוי אולי לפרט במעט את אשר קרה שם.

בזמנו נאמר שהבית נלקח בגלל הצייר אריה אלוויל שגם אבא מזכיר את שמו. אני יודע אם אכן היה לאותו איש קשר ישיר לעניין או שמדובר בניסיון, של פקיד כלשהו, להטיל את האשמה על מישו או אחר. על פי אותו סיפור אלוויל פלש באחד הקיצים לבית ישן שפעלו בו כמה כיתות בית ספר. כאשר נדרש, בתחילת שנת הלימודים, לבנות את המקום, הציע להעביר את הכיתות לביתו של אבא היות ולכאורה כבר עזב את הארץ. בהמשך בשנת 1958 אמא הגיעה לכאן מפאריז על מנת לנסות לקבל את הבית בחזרה. אבל ללא הצלחה. כנראה שהורי החליטו בשלב זה למכור את יתרת הרכוש שנותר להם בארץ: הדירה ברחוב גוטליב, ואת תכולתה, כלומר תמונות, רהיטים ואביזרי נוי, כמו גם מגרש קטן בצפון תל-אביב שנועד להיות שכונת אמנים (ליד בית הפסלים משה שטרנשוס ומשה ציפר).

כפי שכבר סיפרתי אמא נפטרה על סיפון האנייה כאשר הגיעה בחודש דצמבר למרסיי ואבא קבר את הגופה בפאריז ודבריו גם קנה לעצמו חלקה צמודה במטרה להיקבר לידה. אין לי ספק שלעת זו – לאחר שלושים שנים של חיים עם אמא וללא הבית בצפת או הדירה בתל-אביב – הרגיש בודד מאוד. עם זאת התאושש מהר למדי כפי שאפרט בהמשך. כאן מספיק לומר שכאשר שב לארץ כעבור שנה הוחזר לו הבית בצפת בזכות התערבות כמה ממכריו, ביניהם רחל ינאית, אשת הנשיא יצחק בן-צבי, ואחותה של הפסלת בתיה לישנסקי.

אחד ההיבטים המעניינים בדבריו של אבא הוא יחסו לאמנות מופשטת. מבחינתו נראה כאילו הוא מתכוון רק לצורות מופשטות לחלוטין או כפי שקרא להן בצעירותו "חיבור ללא עצמים" ועתה הוא קורא להם קריסטלים, כלומר גבישים. לעומת זאת הוא מתעלם מאותם צורות מופשטות שמקורן בסובב, כגון: מים, מפרשים ואורות, גם אם אלה לא היו ניתנים לזיהוי. ראוי אולי להוסיף שהגדרה זו אינה מקובלת ורבים האמנים שעבודתם מופשטת לכל הדעות על אף שנקודת המוצא של עבודתם מקורה במראה עיניים – כך גם כמה מעבודותיו של אבא, בעיקר אלא שיצר בשלהי שנות ה-1950.

בקריאה חוזרת של הראיון מתגלות לא מעט סטירות וסטיות בדבריו של אבא. כך למשל הסיפור על עזרתו של אברהם הכהן ראש עיריית צפת בהחזרת הבית בצפת. בגרסה קודמת מתחילת שנות ה-1960, שכבר הזכרתי בקטע על התפרצויות הכעס של אבא, סיפר לי שכאשר ניראה היה שהבית לא יוחזר, גם לאחר התערבות רחל ינאית ואחרים, נכנס למשרדו של הכהן וסחב אותו בכוח עד לבית ומעך אותו כנגד השער באמרו "אתה בגופך תפתח את הבית" רק אז מיהרו עוזרי ראש העיר למסור לו את המפתחות. באותו הזמן אבא נהג להוסיף בחיך שקיווה שתזעק המשטרה ואולי גם יובא למשפט – בקיצור, שערורייה קטנה שכתוצאה ממנה יתפרסם שחזר ארצה.

בראיון אבא כאילו מתנצל על הנושאים היהודים המופיעים בצירוף. למעשה אלה היו שם תמיד כפי שמעידות תמונות לא מעטות החל ממחצית שנות ה-1920 ואילך. בין אלה: קבלת שבת, דמויות של חסידים, פנים בת הכנסת "החורבה" בירושלים והאר"י בצפת, ונושאים תנ"כיים כגון: "הנביא", "יעקב והמלאך", עיטורי אריות על קירות הבית ושער הכניסה לבית בצפת. ולא להוסיף את האיורים שעשה ל"הגדה של פסח", תש"א עבור קיבוץ גבעת ברנר; עיצובי תפאורות ותלבושות להצגות תיאטרון על נושאים יהודיים, החל מ"מסעות בנימין השלישי" ועד "והילד איננו". אמנם, כפי שמציין זאת אבא, רוב חינוכו באודסה היה מבוסס על התרבות הרוסית מחד ועל "אסכולת פאריז" מאידך. עם זאת, אין להבין מכך שהיהדות הייתה זרה לו, במיוחד החסידות, על אף שיחסו לנושא היה כמי שמשקיף מבחוץ – אותו יחס שלמדתי ממנו ואשר בזכותו גיליתי חיבה לחזנות ומזמורי חסידות.

בחרתי להסתפק בהערות אלה ולא בנושאים האחרים כגון יחסי אבא עם ילדיו או "ארבע הנשים ועוד קצת" שהיו לו בחייו – נושאים שממילא יעלו בפירוט רב, אולי רב מדי, במסגרת סיפור חי, במיוחד בפרק הזמן ממותה של אמא ועד למותו של אבא כעבור עשרים ושתי שנים.

גלגל חיים, סיפורים ואנשים, אירועים ופרשיות. תוכניתו של דניאל כהן-שגיא.

שאלה: יצחק פרנל-פרנקל הוא צייר אקספרסיוניסטי בן 81 מאחורני ה-Ecole de Paris. אותו חוג מהגרים של ראשית המאה, שמצא בפאריז כר נרחב ליצירתו הציורית. קפה "דום" וקפה "רוטונד" מקומות שהם היסטוריה בביוגרפיה של הציור הצרפתי-יהודי שימשו לו, לסוטיין קרמן, קיקואין, אברדס ואחרים מקום של מפגש, שיחה ומחשבה. פרנל הוא מיזוג מעניין של בן השטעטל היהודי רוסי, האוניברסאליות הפאריזאית ואהבת ישראל. פרנל הוא צייר שזקנתו אמנם נראית עליו. אך אין זה כלל מפריע לו לחיות עם אישה צעירה ממנו בחמישים שנה. ומזה 25 שנים לגלגל את חייו בין המזרח והמערב. מחצית השנה בפאריז. מחצית השנה בצפת. ולרגע אינו יודע לאות. בתחילת שיחתנו שאלתי אותו היכן הוא מרגיש טוב יותר? היכן מכירים בו? היכן מבינים אותו?

תשובה: שאלה שקשה מאוד לענות לה. אבל בכל זאת אני מקובל – כן, ואני בטוח בזה שאני מתקבל ומבינים אותי יותר בארץ.

שאלה: ובכל זאת אתה עובד בערך אותו מספר חודשים בשנה בצרפת ובצפת.

תשובה: כן. אבל אני יכול להגיד: אף על פי שאני במערב נפשי במזרח.

שאלה: איך זה קרה, שמאמצע שנות החמישים גלגלת את עצמך. או יותר נכון, גלגלו אותך לצרפת?

תשובה: כן. הבט המדינה היא מכונה ויש שאתה מכניס יד והיא מרסקת אותך. המדינה זה משהו, לפעמים, מחריד ואתה לא יודע איך לצאת מזה. למרות שהגורם העיקרי היה משהו טיפשי מאוד. אבל כמו שמצווה גוררת מצווה גם עבירה גוררת עבירה. ודבר אחד גורר את השני. ההתחלה הייתה פשוטה מאוד, אני יצאתי לעשות תערוכות בחוץ לארץ. ב-1954, אחרי כמעט 20 שנה שלא יצאתי את הארץ. והנה קרה בצפת משהו. משהו מוזר. משהו טיפשי, שלקחו לי את הבית, למרות שאני צפתי. אני איש שכל הזמן מצייר ועובד בצפת, שהיא כמעט מולדת. מולדתי הרוחנית. אני שייך לצפת בכל; ברגשותי, במחשבותי ובאופן פיזי. והנה לקחו לי את הבית. מדוע? לא נעים לספר את הכול. היות וכמה מהאנשים [שהיו מעורבים] כבר מתו. כך למשל הצייר אלוויל ועוד, ועוד. קשה לי מאוד לספר את הדברים כי הם לא יכולים להגן על עצמם. מה שאמרתי אמרתי היות ואני חי. ובכן, לא נכנס לתוך ההיבטים המעשיים שגרמו לכך. עובדה היא שאני לא יכולתי לחזור אף על פי שרציתי. כאשר הייתי בחוץ לארץ, עברתי קורס לעשיית זכויות ויטראז'ים כדי לפתוח סדנא. היות שמצאתי, שבחורף בצפת יש מקום לבחורי ישיבות ללמוד לעשות את הויטראז'ים שהם קרובים לרוח המיסטית, המסתורין שיש – שמרחפת עוד בצפת. והנה פתאום אני מקבל טלגרמה שלקחו את הבית שלי והכניסו בו בית ספר. אבל כאמור, לא נעים לי ברגע זה להתלונן על דברים שקרו, וגרמו לכך.

שאלה: השאלה שלי לא נועדה להיכנס כל כך למה שקרה באותם ימים. אלא אולי להסביר את זה שאתה מצאת מקלט – בית אחר בפאריז. ומה בעצם קרה לך בתור אמן שם?

תשובה: הבט, קשה לי לענות היות ובאתי מישראל לפאריז הרבה לפני כן – עוד בשנת 1920.

שאלה: מישראל?

תשובה: לישראל באתי מרוסיה באונייה המפורסמת "רוסלאן". הייתי כמה חודשים בארץ ומצאתי שאני עדיין צריך ללמוד. ונסעתי לפאריז. נשארתי שם חמש שנים. כאשר חזרתי ארצה. כאן הצגתי ועבדתי ועוד הפעם נסעתי – מצאתי שאני לא די שולט באמצעים. ואני צריך עוד מהאווירה היוצרת של פאריז. נסעתי שוב לעוד חמש שנים. למרות שבאתי לכאן, בית הספר שלי. הלימוד שלי, האווירה והחיפושים שלי, כמו הציורים שלי, קרובים מאוד לרוח Ecole de Paris שאני הייתי שייך לה. אבל קרה פנצ'ר ולא יכולתי לחזור ארצה: אלף, לא הייתי עולה חדש. לא יכולתי לקבל דירה. לא יכולתי לקבל דבר. לקחו ממני הכול. אתה מתאר לך, בן אדם שהוא כבר בגיל 55 כפי שהייתי אז? לבוא בחזרה – צייר שהקים דור של ציירים. ופעל בארץ ועשה כל כך הרבה בשטח האמנות – לבוא ולבקש שיתנו לי בתור עולה חדש חדר או דירה. וכך הלאה. זו הייתה ממש, בשבילי, עגמת נפש וגם בושה. אבל קרה, קרה ככה וגם אשתי מתה.

שאלה: אשתך הראשונה?

תשובה: לא השנייה, ואני נשארתי ככה לבדי – ונפגשתי עם אישה אחרת. ונולד לי בן.

שאלה: שם? בפאריז?

תשובה: שם. זה היה לפני עשרים שנה. אז הרגשתי שהבן שלי לא יהיה לו שום Contact עם ישראל. אז באתי בחזרה ארצה ודיברתי על לבו של ראש העיר. אברהם הכהן באותו זמן, ובקושי רב אני מוכרח להגיד לך, בקושי רב, קיבלתי את הבית בחזרה.

שאלה: אתה הזכרת קודם את הבן שלך. ואולי להזכיר למאזינים אתה נשוי בפעם הרביעית.

תשובה: כן.

שאלה: באיזה מידה הקדשת את עצמך לילדים שלך. האם היצירה לא גזלה את מרבית הזמן שלך?

תשובה: אם להגיד את האמת אני הרגשתי את ההיפך. במקום לנסוע לאמריקה ולכל מיני מקומות, לעשות תערוכות ולהזניח את המשפחה. אני עשיתי את ההיפך הגמור. היות ואני, אולי, לא האיש המחפש את הפרסומות. ומצאתי שהדבר לא נחוץ לי. אני לא מוצא שהקריירה הדולרית – עם יכולים ככה להגדיר, היא כל כך חשובה בשביל צייר. אולי היא חשובה בשביל הקהל. אבל הצייר מתפתח וזהו העיקר, מתפתח מבפנים. הוא מחפש וחי. ואני חייתי עם הילדים שלי יחד. והם לא הפריעו לי לחפש את עצמי. לחפש בציור. אנחנו חילקנו את הלחם ולא חיפשתי, את הדבר הזה שאני רואה פה ושם, את הלהט לרוץ לאמריקה או לארץ אחרת, שידברו עליך. אני יכול להגיד בתמימות לב, שאני לא עשיתי את זה. מפני שאני גם לא מוצא צורך בכך. למרות שיש אנשים שאומרים "אה, הוא עשה קריירה", מפני שהם משלמים כל כך הרבה כסף עבור התמונות. אני מוצא שהתפתחות הצייר – אם נסתכל בהן, בתמונות שלו, אם אפילו לא מכירים אותו וגם אם אין להן ערך כספי כזה גדול – התפתחותו היא הדבר החשוב.

שאלה: כן. אז אם באמת נתייחס להתפתחות שלך. אתה בדרך כלל קשור מאוד לעיירה, להוואי היהודי ובנוסף, בציורים הראשונים שלך, יש דמויות של ליצנים, נשים, נופי צפת, נופי גליל. ובעצם אם דור זה עשרים שנה. אז אתה מאכלס בגיל 81 ארבעה דורות של ציור. האם אתה חושב שהיום אחרי ארבעה דורות – ואתה סיפרת לי שאתה עובד, ועובד קשה – אתה לא חוזר על עצמך? האם יש איזה שהוא חידוש בדברים? או בחזרה עצמה יש מן החידוש?

תשובה: אני אגיד לך. קודם כל, אני קיבלתי מכה איומה מהשוואה. כאשר באתי לארץ ובמיוחד לצפת מה שמשך אותי זה המסורת. אנשי הקבלה. את כל מה שיש אגדתי, יפה, וטהור מסביב לצפת – לצפת בעצם של מעלה. בלי התוכחה הירושלמית. האור הגלילי, עם מרחקים אין סופיים, זה מה שמשך אותי. ופתאום קרה אסון, אסון לאומי, אסון לעם ישראל, שנעלמו שישה מיליון יהודים. כל הגולה נעלמה. כל היהדות הזאת, שהיא הכי קרובה לי בעצם. ראיתי תמונה אחת, שזעזעה אותי – ערמה ענקית של טליתות. ואני יודע מה זה הטלית של אבא שלי.

תשובה: אתה מבין? זה החריד אותי. והאם אמרתי לעצמי, באמצעים שיש לי, בכוח הציור שלי, האם לא טוב לצייר את היהודי, שהיה פעם? היהודי המסורתי עם הפאות עם הבגד הארוך, שהוא בעצם, באיזה שהוא אופן, המשך המסורת מימי הביניים. למה לא? לשמור – ולתת את הדמויות האלה, שנעלמו? עוד ראיתי אותם בצפת בשנים האחרונות. כן. אני ראיתי אותם את הכליזמרים האלה כאילו הם עוד חיים לפני. ואני מספר עליהם ואני מצייר אותם כמו שהייתי מצייר כל דבר אחר. העובדה היא, שבצפת אני יכול לצייר דמויות של יהודים כאילו הם מסביבי. ואף פעם לא יכולתי לצייר וגם כיום אני לא מצייר בצרפת את אותו הנושא.

שאלה: מה אתה מצייר שם?

תשובה: שם אני מצייר דברים כלליים: טבע-דומם, עירומים, נופים ופנים הדירה שלי של אשתי. עם הילדים והילדות. כל אלה עוברים כחוש השני בתוך הציור שלי. אני איש בית. אני איש משפחה. אני אוהב ילדים. לכן אני גם יוצר תמונות על נושא זה. כמו היהודי הזה, שאני נותן אותו. ואני נותן את היהודים האלה שלמדו תורה. שהיו בסביבה שבה אני נולדתי. הם מזכירים לי תמיד את האבא. את הסבא. אני בא מתוך זה – ואני יושב ומצייר אותם. באמת. לעצמי. ואם אני מצייר את היהודי, יש פה בארץ אנשים שמוצאים, כי אם אתה מצייר יהודי, חלילה, אתה נופל בתור צייר. אתה לא. אני מצייר טבע דומם. אני מצייר פורטרט. האם אני לא יכול לצייר את היהודי הזה שהוא בפנים?

שאלה: האם אתה גם מגלם, במידה מסוימת, בציורים שלך, את היהודי הנווד? נולדת ברוסיה, הגעת לפלשתינה, היית בארץ וחזרת לצרפת. בעצם אינך מוצא שורשים גמורים, עמוקים בארץ ותמיד חוזר לאירופה. האם באיזה שהוא מקום, אתה בעצמך לא מגלם את היהודי הנווד?



אגרטל פרחים, שמן על בד.



פאריז, שמן על בד, 55X46 ס"מ, 1970.



פנים בית, פאריז, שמן על בד, 1970.

תשובה: יש לי תשובה. תשמע אותי, כשאני בא ארצה כל פעם, יש לי רושם שכל ישראל נמצאת בחוץ לארץ. ככה שאני לא יודע אם היהודי הנווד אינו הישראלי הנווד. זה כואב לי. אבל זאת היא עובדה. לכן השאלה לא שאלה.

שאלה: כן. אבל אתה בתור אדם, ובתור צייר, בסיבוב החיים שאתה חי אתה גם כן חצוי.

תשובה: טוב, אני רוצה לענות לך על זה, בדברים שהם בהרבה יותר מסובכים. קודם כל, אני נולדתי יהודי ברוסיה. למדתי בבית ספר רוסי. קיבלתי תרבות רוסית ועד עכשיו אולי יש מבטא רוסי בעברית שלי. קיבלתי את התרבות של טולסטוי ושל דוסטויבסקי וכל גדולי הסופרים המחשבה והרגש של התרבות הרוסית. עד שבאתי ארצה חייתי באוקראינה, שהיא מישור ורק חלמנו על הרי קווקז. מתוך הספרות הרוסית. פתאום ראיתי בארץ, בצפת, הרים, במיוחד בשקיעת השמש, בחנוכה כאשר התגלו לפני בפעם הראשונה. משה רבנו לא היה צריך לחפש את הר סיני בשביל לתת את עשרת הדברות. אתה מבין, מזה התרשמתי. מהטוהר הזה ביום שישי, הבתים שמסיידים אותם. בתי כנסת מלאים שירה ותפילה וכך הלאה. התרשמתי עמוקות. מה-Impact הזה הצפתי. יש מיסטיקה של נערות, שהיא ארוטית. סנסואלית של נילוס ושל פרת. יש מיסטיקה של מישורים. בצפת יש מיסטיקה של הרים, שהיא גבוהה וטהורה.

שאלה: מכאן נובעת ההשראה שלך?

תשובה: מכאן כמעט מאה אחוז מהדחף הזה ליצור ולחפש משהו יפה בתוך הציור ואולי גם בתוך החיים, היה ה-Impact הזה הצפתי עם הנוף מסביב. כמו שאמרתי לך האינסופיות הזאת, שבפעם הראשונה הרגשתי, במילה יותר פשוטה את הרומנטיקה הזאת. אולי נשארתי הרומנטיקן. האיש המחפש את הסערה ובתוך הסערה את השקט. אולי אני עם כל מה שיש לי בחיים – האופי של החיים שלי – לא הלכתי בדרך הקלה, הנוחה. אני דאגתי לחנך שמונה ילדים זאת היא לא דרך קלה. אם אתה יודע מה זה חיי צייר, שהוא רק חי מציור. לא הייתי מורה אף פעם. הייתי מורה של סטודיו לציור.

שאלה: אז איך עשית את זה?

תשובה: ציירתי. עבדתי, עשיתי הכול כדי שאוכל: רעבתי לחם. לא היה לי בגד ללבוש. אבל היה לי, חוננתי, בכוח. בבריאיות, לכן יכולתי להתגבר על הקשיים. הרבה חברים שלי בצרפת, שאני נזכר בהם, לא עמדו במלחמה הזאת.

שאלה: וזאת מלחמה?

תשובה: קשה – נשאר לי זכר מיהודי צייר, ששמו שבת, שתלה את עצמו ומתחת שם את התמונות והדליק אותן. זה היה מין מוות טראגי של איש חולם שהמציאות הורגת אותו, כי לא היה לו כוח נפשי, אף על פי שלא היו לו אישה וילדים. היה לי ויש לי אולי עד עכשיו את הכוח לעמוד נגד כל פורענות. אבל גם לעמוד נגד הטוב שיש: השם שיש לי. הפרסומת שיש לי. גם נגד זה מוכרחים לעמוד.

שאלה: מדוע?

תשובה: זה מכניס אותך לרופפות הרוח. לפעמים קשה מאוד להתגבר עליה. אבל אני משתדל גם על זה להתגבר. אתה מבין? זה אחד מהדברים אולי היותר קשים.

שאלה: אולי ניגע מעט בציורים הארוטיים שלך. יש לך כמה וכמה ציורים שעוסקים בגוף האישה.

תשובה: כן.

שאלה: איזה חלק בגוף האישה הוא זה שמדבר אליך הכי הרבה?

תשובה: קודם כל אין חלק. יש אישה. כולה. בעיני הגבר היצור היפה ביותר זאת האישה. בנוסף יש פה גם משהו מיוחד: אני התחלתי את הקריירה שלי בתוך פסל. ובתור פסל. הפסל היה רואה את עולמו – עכשיו זה אולי לא כל כך – בגוף האדם. ככה גם בתוך הציור שלי או בתוככי נשאר הרגש הזה המיוחד לגוף. אם כי רבים מציירים גם הם את הגוף. על כל פנים אני רואה את האישה כולה ולא החלקים המיוחדים שהם אולי הסנסואליים ביותר. אני עשיתי תערוכה לפני כמה שנים – על נושא גוף האישה. העירום. תערוכת עירום. ואני אומר לך שהמילים האלה סנסואליות, ארוטיות, וכל



יהודית, רישום, (אשתו הראשונה, 1921-29).



מרים, (אשתו השנייה, 1929-58).



אינגה ואיגור, רישום, (אשתו)
השלישית ובנו, 1959-64.

שאר המילים האלה, לא מגדירים באמת את הרגש של הגבר לאישה. הסנסואליות של הצייר היא כבר בצבע. אתה מבין, הצבע האדום הוא לפעמים יותר סנסואלי מכל האישה שאתה יכול לצייר. יש תמונות של אנגר, שצייר את האישה בעדינות כזאת שאני לא רואה שמה שום סנסואליות ואני רואה טבע דומם של צייר אחר באדום ואני מרגיש בו את כל הרגש הסנסואלי. אם תרצה הארוטי. יש שהקהל חושב שרק הערום הוא הסנסואלי. לא. אנחנו האמנים מסתכלים קצת אחרת.

שאלה: אתה מצליח להסביר לו לקהל את מה שאתה רוצה לומר?
תשובה: אני לא. אבל עוד לפני שהתחלתי לדבר פה בתור צייר רציתי להסביר את אחד מהדברים החשובים: כשמראיינים צייר הוא צריך תמיד לתרגם למילים את הרגשות הציוריות והפלאסטיות שלו. וזה לא תמיד ניתן.

שאלה: אתה היית מעדיף לצייר את תשובותיך על המשפטים שאתה משמיע?

תשובה: יכול להיות. לו הייתה לנו אפשרות ויזואלית. הייתי משתדל לצייר את זה.

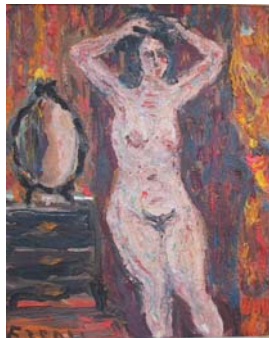
שאלה: אולי נחזור לרגע לאישה. גם משום שבחיים שלך האישה משחקת תפקיד חשוב. וגם משום שבציורים שלך יש הבעה, יש ביטוי לאישה כמשהו אנושי וחשוב בחיים שלך. אז השאלה שלי היא בעצם: האם באיזה שהוא זמן בחייך היית מצליח לצייר ללא אישה?

תשובה: בשטח זה אני מוכרח להגיד לך שהתקשרתי עם אישה כאשר הייתי כבר בן 20 וכל ימי חיי חייתי עם אישה. עם נשים. במקרה עברו ארבע נשים בחיי. אולי קצת יותר. ככה שאני תמיד כאילו הייתי נשוי. מפני שהאישה נתנה לי גם השראה: הגוף שלה, התנועות שלה. גם האישה המולידה את הילדים, והילדים מסביב. אני, באיזה שהוא אופן, צייר אינטימיסטי. אני מצייר הרבה את פנים החדר, הדירה. אני אוהב את הפנים. הפנים תמיד קשור עם האישה והיא תמיד קשורה עם הילדים. ואין לך אולי צייר שיהיה לו כל כך הרבה תמונות של אמהות כמו אצלי.

שאלה: וזה יסוד חשוב איך שאתה רואה את העולם ואת החיים. זו השקפת העולם שלך?

תשובה: יש ציירים שבונים להם תיאוריות. גם אני ניסיתי לעשות את התיאוריות האלה – הקוביזם, האבסטרקט וכך הלאה. אבל עזבתי אותן. מדוע? מפני שאני מצייר באופן אמיתי. אני מחפש את המילה. בצרפתית Sincere, כלומר אמיתיות הרגש שבו אני מצייר. אם אני מרגיש את זה אני יכול לצייר, ואם אני לא מרגיש איזה דבר אני לא יכול לצייר. אני לא מצליח. אני תמיד הצלחתי רק למסור על הבד את מה שאני הרגשתי, שאהבתי. ומתוך זה תשעים אחוז של התמונות שלי הן מלאות רגש אנושי. אני אוהב את היהודי הזה אני יכול לצייר אותו. אני לא מתבייש אפילו לצייר אותו רק מפני שזה פחות רציני. וזה כמעט מסחר בשביל המון אנשים וכך הלאה. אני לא אבוש. מה שאני אוהב אני יכול לצייר. מה שאני לא אוהב אני לא יכול לצייר.

אני לא בונה תיאוריות. לו רציתי גם יכולתי. יש לי מספיק כוח מחשבתי לבנות תיאוריות, ועל פי נוסח זה לצייר. ואני ראיתי שבשבילי זה טפל. אמנם הצגתי בפעם הראשונה בארץ תמונות אבסטרקטיות, הייתי צייר האבסטרקט הראשון עוד לפני שאחרים התחילו לחשוב שיש דבר כזה. אבל אני ניגשתי לאבסטרקט מתוך נקודה שונה מכולם. לא המשולש של סזאן, הוא שהכניס אותי לתוך זה. חיפשתי את האבסולוטי, את הגביש. את הקריסטליזציה של הדברים. אתה מבין? אני מצאתי שבתוך זה יש את המכסימום. שהקריסטליזציה הגבישית, היא הצורה הכי משוכללת בתוך הטבע. מתוך המחשבה הזאת של האבסטרקט אני אוכל לתת את הביטוי למשהו שנקרא: במילים סובלימציה של דברים. אבל ראיתי אחרי כמה ניסיונות שלא זאת היא הדרך שלי. אני איש הרגש. אני יכול ליצור רק מתוך רגש. ברגש יש גם מחשבה. אין לומר שהרגש הוא בלי מחשבה. יש רגש גם עם מחשבה. אולי מחשבה יותר עמוקה מהמחשבה האבסטרקטית, שאין לה יסודות רגשיים.



אילנה, שמן על בד, (אשתו הרביעית,
1972-81).



מפרסים (בהשראת טרנר), רישום, 1958.



שמחת תורה, סקיצה, 19.5X16 ס"מ.

שאלה: אלא שהוא ספונטאני יותר?

תשובה: כן. גם יותר ספונטאני. ושום תיאוריות לא נשארו בעולם. היו הרבה שיצרו מתוך הנחות כאלה ואחרות, אבל, הם לא נשארו. מפני שלא היה בהם את הרגש. לא היה להם את היסוד. ואנחנו רואים איך הקוביזם, באיזה שהוא אופן, הלך ונעשה דקורטיבי. רצינות הצורות נהייתה דקורציה בכמה אסכולות בעולם.

שאלה: אני רוצה לשאול אותך דבר אחר מר פרנל. איך אתה מסתכל היום על שלל היצירה שלך בגיל 81. אתה מרוצה? ממה שציירת? האם אתה חושב שבתנאים אחרים היית מצייר אחרת?

תשובה: זאת היא אחת מהשאלות שקשה ביותר לענות עליהן. יש אנשים, שאוהבים כאשר עושים להם יובל, 75, 70, 80, אני אף פעם לא התעניינתי בכבוד הזה. אם הבן אדם כשהוא בן 75 או 80 עשה מה שעשה, אז טורחים לבוא ולהגיד לו תודה. תשבחות וכך הלאה. אני בעצם אף פעם לא עשיתי בנקטים, לא שבעים, ולא שבעים וחמש. אפילו לא שמונים. אני חי יום, יום, ואני מצייר. ואני עובד. וכל פעם אני מחפש אולי ביטוי אחר. ביטוי חדש. באיזה שהוא אופן אם נשארת עוד צעיר בנפשי זה הודות לכך שאני מחפש תמיד עוד משהו. לעשות משהו עוד יותר טוב. ככה שאין לי צורך להגיד, שאני עברתי ועשיתי 70-80 שנה בעצם 60 שנה. אני לא עשיתי לעצמי מונומנט מזה.

שאלה: אבל אתה לא יכול להתכחש לזה שאתה בן 81?

תשובה: אני לא מתכחש אבל אני לא רוצה או מרוצה. אני אף פעם לא אהיה מרוצה ממה שאני עושה. לדאבוני הגדול זה אולי החלק הכי קשה שיש לי בחיים, שאני אף פעם לא מרוצה מאה אחוז. שאני מצייר תמונה עד שאני לא יכול לתת יותר. ואני חותם. אבל, אני מחפש כבר בתמונה אחרת, לעשות עוד. כמה שאפשר. אולי יותר טוב.

שאלה: כשאתה גומר תמונה אחת. אתה כבר חושב על השנייה?

תשובה: כן. כבר יש לי בבטן רעיונות על תמונות נוספות. הם באים מכל הצדדים. מפני שאני יוצא בציור שלי מתוך החיים. אני עושה את היהודי. אני מרגיש אותו, אני רואה אותו. הילדים עוברים על ידי לחדר עם הפאות. אני רואה אותם. אני רואה את היהודים האלה שהולכים לשבת. אתה מבין? להתפלל וחוזרים. אני הולך ומציץ לפעמים לבית הכנסת. ורואה שם דברים שאחרים לא יכולים לראות. מפני שהם קרובים לי.

שאלה: עם החיים שאתה מצייר אותם כל כך קוסמים לך כל הזמן – האם בחיים האלה אתה מגלם גם את המוות? אני מדבר על הציור. או שהחיים אצלך בציור אין למוות כמעט פנים?

תשובה: לדאבוני הגדול יש בתוך הציור שלי גם את המוות. יש לי כמה תמונות שציירתי בהרגשה שהוא הולך מתקרב, אולי גם אלי. יש לי תמונה גדולה "חיי הצדיק", שנוצרה כמה חודשים לפני מות אשתי. מתוך אותה הרגשה שהייתה לי כאשר ציירתי את האבא שלי הגוסס. את האימא שהולכת למוות. מפני שבתוך החיים כבר יש יסוד שאנחנו מתקרבים גם למוות. בתוך החיים לדאבוננו הגדול ישנם כבר כנפי המוות.

שאלה: הדבר הזה מטריד אותך?

תשובה: אגלך לך את האמת. דברים אלה לפעמים ממלאים אותי מחשבות נוגות ולא נוגות. קשה לי לענות. לא רציתי לענות לך. אחד המסתורין של האדם הוא המוות. אנחנו עוד לא יכולים לדבר כל כך בגלוי על הכול. זה סודו של האיש. הרגע האחרון שלו. או כמה סודות יש בהתאבדות של בן אדם, או המשהו ברגע שלפניך אדם מת. הכול משתנה. הוא כבר איש זר. הוא כבר משהו אחר לגמרי. קשה לי לדבר על הדברים האלה. בטח שגם אצלי מסתובבות מחשבות על המוות. אבל המוות הולך יחד עם החיים. עכשיו אני נזכר כאשר אשתי מתה ואני, עם הגופה שלה, עברתי את כל פאריז. וזה היה מחריד. אני עברתי את כל המקומות שהיא אהבה. והיא בתוך הארון. משהו מחריד משהו מחריד. משהו פתאום סודי. משהו זר. תראה, כשאתה יושב עם מישהו ועכשיו הוא מת. הוא נעשה זר. הוא הלך, אומרים לעולם אחר, אבל זה לא נכון. יש משהו מסתורי. בכל הרגשות



קבורה, 150X220 ס"מ.

העמוקים האלה המצויים אצלנו בתוך הבטן. בתוך הנשמה. אני יכול לומר לך, שאף אחד, לפי דעתי, אף אחד לא יכול לצאת מהמעגל הזה.

* *
*



עזריו (ריטה גולדברג), 1936, שמן על בד, 27X36 ס"מ.



דיקון נערה (ריטה גולדברג), 1937, שמן על בד, 55X74 ס"מ.

במבוא לראיון הרדיו עם אבא נמנעתי מלהסביר את ההערה שהשמיע כי היו לו "ארבע נשים ועוד קצת". עם זאת הוספתי שהנושא יעלה ממילא בפירוט רב, אולי רב מדי, בסיפור מהלך חייו. אבל כפי שקורה לעיתים בשלבים אחרונים של מחקר וכתובה – עשרים ושבע שנים לאחר מותו של אבא – הופיעו במכירות פומביות, כאילו יש מאין, שני ציורים של אישה שכלל לא ידעתי על קיומם: לא של האישה ולא של התמונות. האחת, בעירום והשניה בלבוש. העירום, החתום ונושא את התאריך 1936, צויר בחדר הנראה כסדנת עבודה של צייר; מסקנה שאני מגיע אליה על פי המראה הטיפוסי של הציורים התלויים על הקיר ברקע והאחרים העומדים מתחתם על הרצפה. הבעיה עם ציור זה היא שלאבא, ככל הזכור והידוע לי, לא היה לעת זו חדר עבודה: לא בתחילת השנה כאשר עדיין גרנו בירושלים, בצריף בחצר "בית החבשים", בעוד שהוא היה, רוב הזמן, בתל-אביב עסוק בהכנת התפאורה הראשונה שהוזמן לעצב עבור הצגת "מסעות בנימין השלישי" בתיאטרון "האהל" (נתיחה: 21.7.36), אבל גם לא בהמשך, עד אמצע החורף, כאשר עברנו לתל אביב וגרנו במרתף ברחוב בוגרשוב – מרתף שנאלצנו לברוח ממנו כאשר התמלא במי הגשמים. בקיצור המדובר בשני ציורים שעוררו את סקרנותי.

עד מהרה התברר, כי האישה המופיעה בציורים היא ריטה גולדברג (1905-92) שהחלה את דרכה כשחקנית בתיאטרון בהיותה בת 19. במסגרת זו פגשה השחקן והבמאי דויד דוידוב (1890-1975), שנהיה חברה לחיים למרות שכבר היה נשוי, אב לשני ילדים ומבוגר ממנה בחמש עשרה שנים. במחצית שנות השלושים פרשו שניהם מהתיאטרון. גולדברג פתחה משרד לתרגומים והדפסות ואילו דוידוב הקדיש את רוב זמנו לציור. על אף שאין לי הוכחה לכך אני סומר שהעירום צויר בחדר העבודה של דוידוב: חדר שהיה, כנראה, בדירתה של גולדברג. חיזוק לסברה זו אני מוצא בסדרה של רישומים נוספים המצויים אצל משפחת דוידוב, ביניהם כמה בעלי אופי ארוטי מובהק. יתכן שגם אבא לן באותו חדר של גולדברג, כאשר לא יכול היה לחזור לירושלים הן בגלל השעה המאוחרת והן בגלל פרוץ "מאורעות הדמים" תרצ"ו-תרצ"ח (אפריל 1936 עד אוקטובר 1939). אפשר גם שנסיבות אלה היו הסיבה שאמא נאלצה לעבור מירושלים לתל אביב למרות חששותיה ממשפחתו של אבא – נושא שאפרט בהמשך במסגרת סיפורה של אמא.



עירום (ריטה גולדברג), 1936, רישום, 22.5X28.5 ס"מ.



דיקון ריטה גולדברג, 1937, רישום, 25.5X31.5 ס"מ.



דיקון דויד דוידוב, 1937, רישום, 25.5X31.5 ס"מ.



עירום (ריטה גולדברג), 22.5X28.5 ס"מ.



עירום (ריטה גולדברג).



עירום (ריטה גולדברג), 33X21 ס"מ.



טינטורטו, "הבאת גופתו של הקדוש מרק לונציה", 1562-66, שמן על בד, 421X306 ס"מ, גלריית האקדמיה, ונציה.

בציור השני מופיעה אותה אישה בלבוש, ציור הנושא את התאריך 1937. לדעתי יש לראות בו חלק מסדרת דיוקנות שאבא החל בה עם שובו לארץ בפורים 1935. אבל אחד הבודדים שלא ראיתי עד כה: לא את הציור ולא את האישה, כפי שגם קרה לדיוקנות שבהם אבא צייר את הוריו – דיוקנות אשר נשארו חבויים אצל משפחתו מבלי שהוצגו ומבלי שראיתי אותם, עד לפני זמן לא רב, בגלל החרם שאלה הטילו עלי ועל אמא. מכל מקום הסיפור של ריטה גולדברג ודויד דוידוב, כלומר מחד גבר עם אישה וילדים מאידך חברה לחיים או כפי שאומרים כיום "הידועה בציבור", אינו יוצא דופן ובודאי שלא בחוגי התרבות, אפילו של תל אביב הקטנה וידועים לי אישית לא מעט מקרים דומים. אחת המטרות ביחסים מורכבים אלה, בדרך כלל, לתת לילדים תחושה של יציבות הודות לנוכחותו של האב או האם בבית. אין ספק שהדברים היו עשויים להסתבך אם לחברה ולגבר נולד ילד, כפי שעשו הורי – ילד שבמקרה זה הוא אני. אמנם גם תופעות אלה הן שכיחות למדי בערים הגדולות בעולם אבל לא בארץ, אולי בגלל ממדיו הקטנים של הישוב היהודי באותם ימים ואפילו כיום למרות שגדל פי מאה.

אם לדון על פי רישומי העירום אין לי ספק ביחסים האינטימיים של אבא עם ריטה. אלה מחזקים את טענותיה וסבלה של אמא שהייתה בטוחה שאבא מתמסר בקלות לכל אישה הרוצה בו – סבל שהלך והחמיר ככל שעברו השנים במיוחד בחודשים האחרונים של חייה כאשר הייתה בארץ לבדה, אבא בפאריז ואני בניו-יורק. עם זאת אני רואה גם הבדל גדול בין סיפורה של אמא מחד ושל ריטה מאידך. בעוד שאמא הרגישה יותר ויותר מבודדת ריטה שמרה כל חייה על קשרי ידידות לא רק עם דויד דוידוב אלא גם עם בני משפחתו. על כך מעידים הציורים והרישומים שהעבירה להם אחרי מותה והמתפרסמים כאן לראשונה, כמו גם קרן המלגות שיסדה על שמו של דויד דוידוב עבור סטודנטים הלומדים במגמה לתיאטרון של אוניברסיטת תל אביב, קרן המציינת את פועלם לחוד וביחד.

על המשך קשריה של ריטה עם אבא אני מקיש מרישום משנת 1942 החתום על ידו ואשר נמצא בעזבונו ושיר שחיבר על ונציה כאשר ביקר שם, ביחד עם גרמניה צעירה בשם אינגה שנישא לה לאחר מותה של אמא. השיר עצמו כתוב בגרמנית בדומה לשירים נוספים מאותה תקופה – שירים שראיתי אותם בכתב ידו אבל אני יודע היכן הם מצויים כיום. על כל פנים הדף של שיר זה שכנראה הודפס על ידי ריטה מכתב יד של אבא, כולל גם איור מקורי שהוסיף בציור. קרוב לודאי כמחווה של ידידות. להלן השיר בגרמנית עם תרגום חופשי לעברית והדף המקורי עם השיר והאיור:

Venedig – Unter Seufzer Bruecken/ Wie Seufzer/

Gondolen./ Schwarze schwäne/ Im grünen Wasser// Der Dogen bunte Fahnen/ Aus Brokanten/ Flattern schwer/ Und stolz/ Wie ihre Seelen/ Auf den Palazen/ Aus Gold und purpur/ Segeln in die Zeit/ Im Canal Grande// Einst Tizian, der Alte/ Zauberer, besiegte/ Mit Pracht der Farbe/ Den Tod mit tausend Augen// Im Gewitterhimmel/ Tintoretto's "St Markos Wunder"/ Im Licht der Blitze./ Auf den Säulen/ Mächtig brüllt/ Venedig's Löwe;/ Schreckt die Schwärme/ Schwarzer Tauben./ Im geheimnisvollen Lichte/ Der Laternen, flehet leise/ In die Nacht/ Das Lied der Gondoliere.

Frenl



הציור המופיע לצד השיר.

ונציה – מתחת לגשר הדמעות/ נאנחות גונדולות/ שחורות כברבור/ במים ירוקים// שם מונפים בגאון/ דגלי הדוגים/ כבדי הרקמה/ כנשמת הארמונות/ הגולשים עם הזמן/ בזהב ובארגמן, על פני/ הגראנד קאנאל// כאן טיציאן, הזקן/ והטהור, ניצח/ בהדר ובצבע/ את המוות בעל אלפי העיניים// הרקיע הסוער/ של טינטורטו ב"נס סנט מרק"// מאיר בברק. את העמודים הגדולים/ עליהם ניצבים אריות ונציה// המבהילים בשאגה/ את להקות היונים השחורות// באור המסתורי/ של פנסי הלילה/ נשמעת ערגת/ השיר של הגונדוליירים.



עירום (ריטה גולדברג), 22.5X28.5 ס"מ.



עירום (ריטה גולדברג), 22.5X28.5 ס"מ.



עירום (ריטה גולדברג), 22.5X28.5 ס"מ.



עירום (ריטה גולדברג), 33X21.5 ס"מ.



עירום (ריטה גולדברג), 33X21 ס"מ.



עירום (ריטה גולדברג), 22.5X28.5 ס"מ.