

אמיל נולדה, דיוקן עצמי, 1908
Emil Nolde, Self-Portrait, 1908



קרל שמידט־רוטלוף, דיוקן ס., 1909
Karl Schmidt-Rottluff, Portrait of S., 1909



↑ 74
 ארנסט לודוויג קירכנר, אשה מול מראה, 1910
 Ernst-Ludwig Kirchner, *Woman in front of a Mirror*, 1910



↓ 74
 קרל שמידט־רוטלוף, עירומה, 1911
 Karl Schmidt-Rottluff, *Nude*, 1911



↑ 75
 מקס פכשטיין, על הבמה, 1911
 Max Pechstein, *On the Stage*, 1911



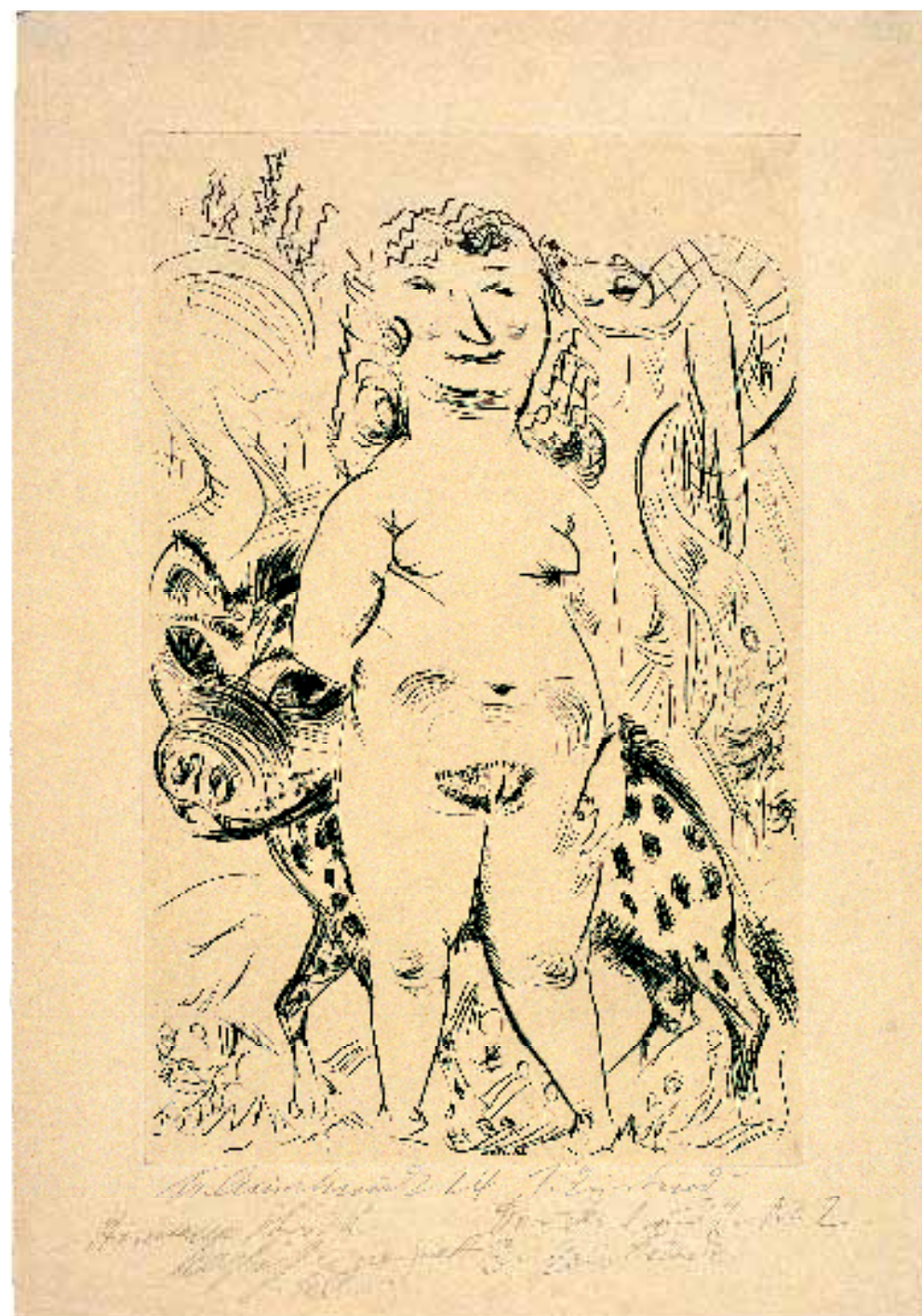
← 75
 מקס פכשטיין, רוכבי אופניים, 1910
 Max Pechstein, *Cyclists*, 1910

↓ 75
 קרל שמידט־רוטלוף, עגבניות, 1921
 Karl Schmidt-Rottluff, *Tomatoes*, 1921





פאול קליינשמידט, הבן האובד, 1920
Paul Kleinschmidt, The Lost Son, 1920



פאול קליינשמידט, חוה, 1924
Paul Kleinschmidt, Eve, 1924



לודוויג מיידנר, פיצוץ, 1913
Ludwig Meidner, *Explosion*, 1913

Jakob van Hoddis

יעקב ון־הודיס

End of the World

סוף העולם

His hat flies off the bourgeois' pointed head.
Everywhere the air rings like cries.
Slaters fall off roofs and break in two.
And on the coasts – one reads – the tide is rising.

מקודקוד האזרח הכובע עף.
צעקות מתנסרות בכל העברים.
רעפים עפים מגגות נשברים.
הים, אומרים, את החופים שטף.

The storm has come,
Wild seas bound ashore to crush thick dams.
Most people have a cold.
Trains fall off bridges.

סופה קצפה ומשקרים יציפו
יבשה, למחוץ את הסכרים.
צינה וכפור עצמות ירחיפו.
רכבות נופלות מן הגשרים.

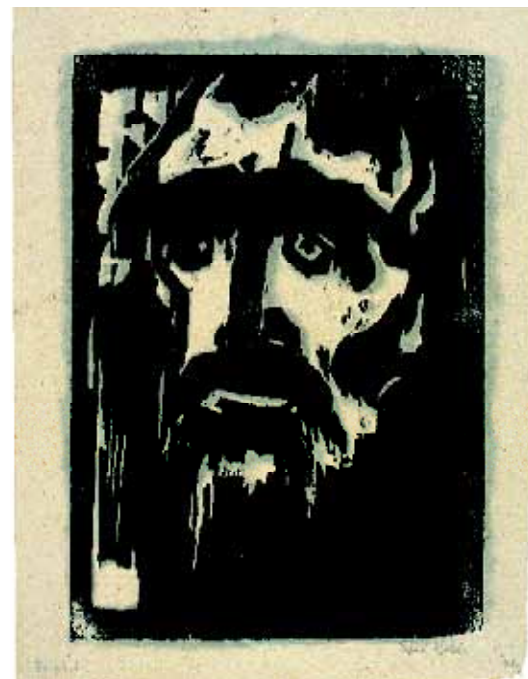
מגרמנית: אשר רייך

See: Lothar Lang, *Expressionist Book*
Illustration in Germany, 1907-1927
(London: Thames & Hudson, 1976), p. 10.

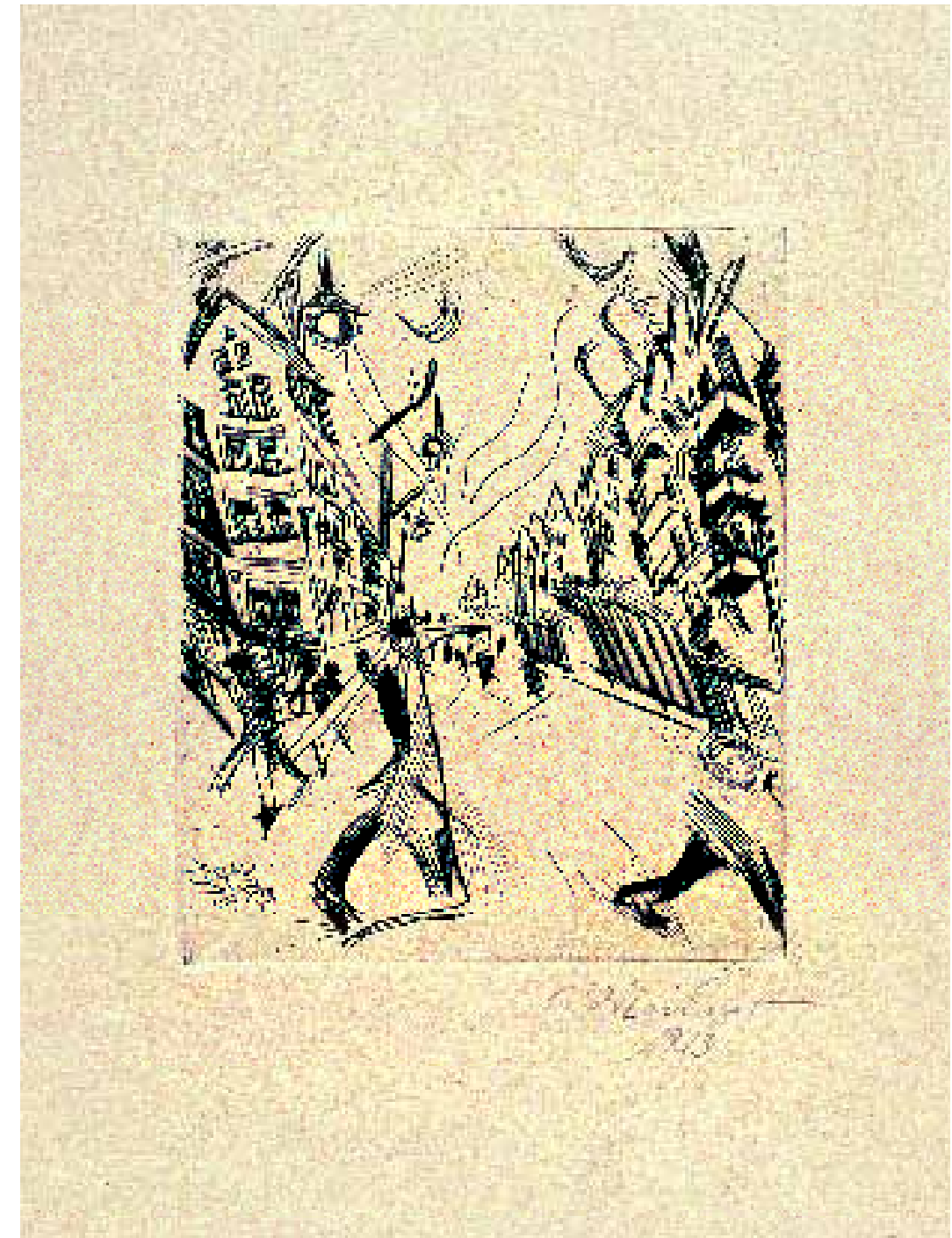
מתוך: מבחר השירה האקספרסיוניסטית הגרמנית,
תרגום וערך: אשר רייך (תל־אביב: הקיבוץ המאוחד,
עתיד לראות אור בימים אלה).



לודוויג מיידנר, דיוקן עצמי IV, 1920
Ludwig Meidner, Self-Portrait IV, 1920



אמיל נולדה, נביא, 1912
Emil Nolde, Prophet, 1912



לודוויג מיידנר, רחוב בוילמרסדורף, 1913
Ludwig Meidner, Street in Wilmersdorf, 1913

שעון החיים עוצר את פעמתו; דומייה עוטפת את ההולך על חבל ואת משאו המטאפורי ברגע עירום: גוף אדם וחבל דק, תלוי בין שמיים וארץ, ההולך על חבל מיטלטל בין הנעלה לרגיל. אפשר שהפאתוס הרטורי שכמו נכפה על מי שמבקש לתאר את הרגע המרוכז הזה, מאיר את ההולך על חבל כמטאפורה ייחודית, שחרגה מהגדרתה הבסיסית והפכה מפיגורה לשוניית פואטית המאירה את האדם ואת מקומו בעולם – להצבעה על טבע הפעילות התיאורטית כשלעצמה ועל תהליכי ההבנה של האדם.¹

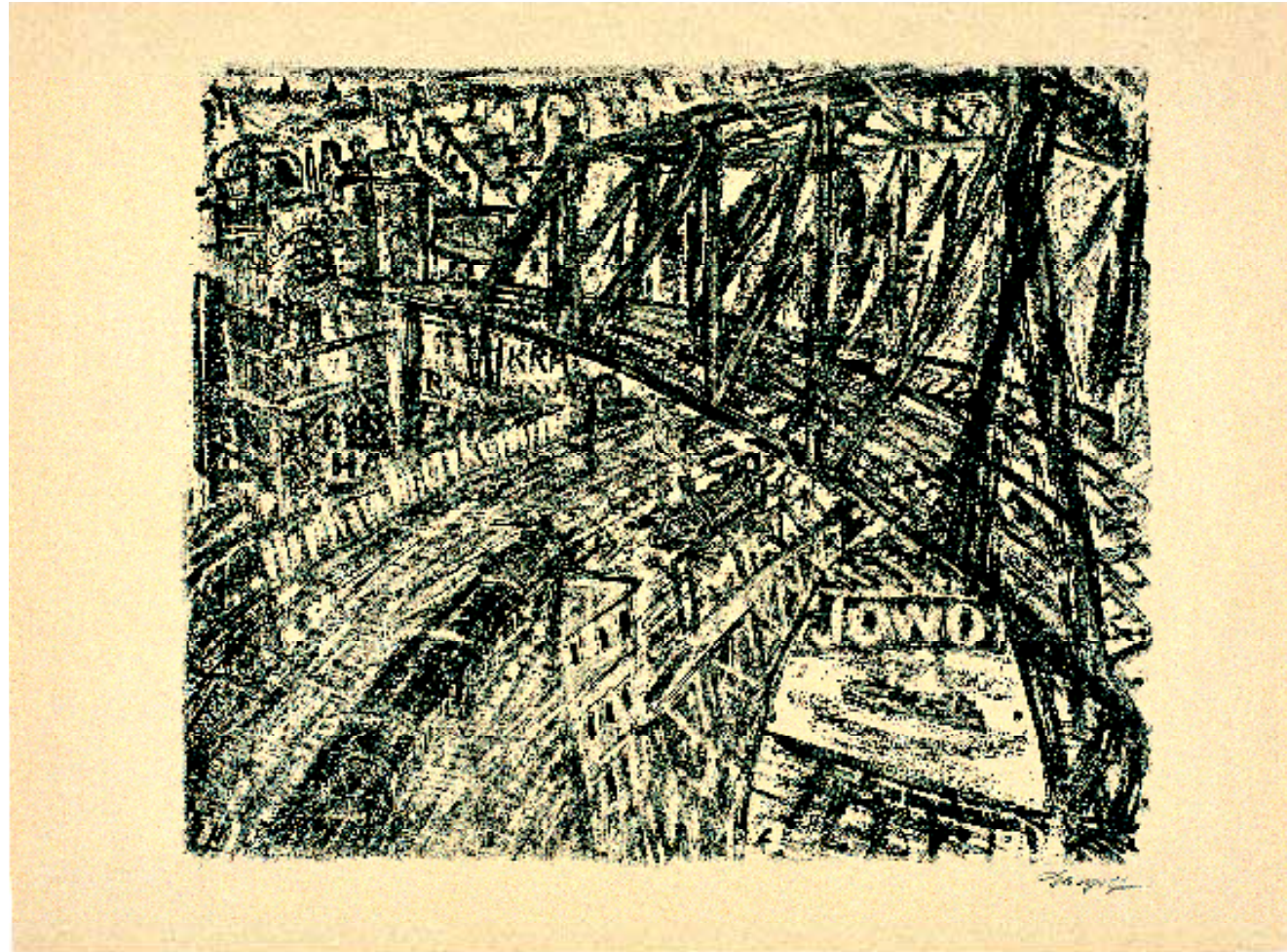
מציאותן של מלים נרדפות רבות לתיאורו – למשל אקרובט (יוונית: הולך על נקודות או במקומות גבוהים), או פונאמבולוס (Funambulus) – מעידה על שגשוגה של ההליכה על חבל בעת העתיקה. ביוון וברומי הודרה ההליכה על חבל מן המשחקים האולימפיים ומשאר תחרויות הספורט, כך שמראשיתה מוקמה פעילות זו במרחב ביניים שאינו ספורט ואינו בידור, אינו אמנות ואינו ראווה, כהפרעה גבולית המבקשת להוקיר את התווך יותר מאשר להבחין בין שני צדדיו. זהותו הדה-רטיטוריאלי והתלושה של ההולך על החבל עשויה אפוא לייצג התרסה כלפי הסדר הבורגני, כמי שאינו אזרח הגון כי אם טיפוס חריג, שהחבל המתוח מעל בימה מאולתרת הוא משכנו הקבוע. סופרים כמו קפקא, גתה, היינריך פון קלייסט ותומס מאן אימצו בכתביהם דמויות של שחקנים ולוליינים, בזכות החריגה מן החוק והסדר האזרחי המתגלמת בתלישותם. בהדפס שלפנינו, תמונת רחוב (הולך על חבל), פאול גנגולף "מנצל" את הניתוק מן הקרקע הן לכריחה מן ההמולה שתוארה באלבומו מטרופוליס [עמ' 85-87], והן ליצירת פרספקטיבה אווירית, המציגה פנים נוספות של הרקמה העירונית ומרמזת על משחק המבטים המגדיר את העיר, שהאדם המהלך בה אינו רק מביט אלא גם ניבט.

בימי הביניים ואחריהם התגלגלה ההליכה על חבל בריקוד על חבל מתוח, כהוראתו המילולית של המונח הגרמני Seiltänz. המחול, שנתפס ברומנטיקה כביטוי של אמת אינטואיטיבית ושל אחדות בין האני לעולם, קסם לאמנים האקספרסיוניסטים שראו בו "חיים בפעולה" יותר מאשר חוויה אסתטית. ב-1895 כתב הוגו פון הופמנסטל (von Hofmannsthal): "אנשים עייפו מהקשבה לדיבורים, [...] כי המלים דחפו את עצמן לקדמת הדברים. [...] עייפות זו הולידה אהבה נואשת לאמנויות המבוצעות ללא מלים – [...] למוזיקה, למחול, ולכישוריהם של אקרובטים ולהטוטנים".² הלולין נתפס כווירטואוז, בגופו המפגין גמישות ושיווי משקל נדירים. בספרו הפצע של קפקא מתאר גילי שחר את הלולין כמודל לגוף הבריא, העומד בסתירה לגופו המנוון של קפקא; יתרה מזו, שחר מראה כיצד ההולך על חבל היה לסימן ממש, הירוגליף של כל אותן מחשבות "חסרות יסוד" שהורתן ב"אמצע", ושל מרחב ההזיה הספרותי הנפרש ברשימות החלום של קפקא: "היום המצאתי בחלומי אמצעי תחבורה חדש לפארק משופע. אתה נוטל ענף, שאינו מוכרח להיות חזק במיוחד, מעמיד אותו נטוי על הארץ, קצה אחד אתה מחזיק בידך ומתיישב עליו ככל האפשר ברכות, כמו על אוכף רכיבה של נשים".³

דימוי ההליכה על פי תהום משמש גם את ביאליק לייצוג המתח, שאובחן במסתו "גילוי וכיסוי בלשון", בין קיבעון לשוני בתבניות לבין החיפוש אחר כל "החי והמתנועע" שבשפה. מחויבותו של הכותב ל"סגולתם העצמית של הדברים" גוזרת עליו חוויה דומה לזו של ההולך על חבל. הוא מחויב לשאוף לאיזון, כאשר "בין הפרצים מהבהבת התהום, הרגל מתמוטטת, הסכנה קרובה".⁴ ההולך על חבל מגלם אפוא את ההתחייבות ההירואית והטוטלית של האמן



פאול גנגולף, תמונת רחוב (הולך על חבל), 1922 בקירוב
Paul Gangolf, Street Scene (Tightrope Walker), ca. 1922



פאול גנגולף, גשר, מתוך האלבום מטרופוליס, 1922
Paul Gangolf, Bridge, from the album Metropolis, 1922

לתנועה פנימית ולגמישות מחשבתית. "רק בריקוד אני יודע לדבר בדימויים על הרברים העליונים",⁵ מתוודה זרטוטרה, גיבורו של ניטשה, שמתחיל את מסעו אל בני האדם בכיכר שוק שבה נאסף קהל לחזות בהולך על חבל: "האדם הוא חבל, קשור בין החיה ובין העל-אדם – חבל על פי תהום".⁶

בדימוי הניטשיאני, ההולך הוא בה-בעת גם החבל עצמו. מצגו הניצב, בשילוב עם החבל המסמן את האופק, מצייר את סימן הצלב המשמש גם את גנגולף בתיאור לוליינו. הצלב ההולך על חבל מעלה על הדעת את תפיסתו העצמית של ניטשה באחרית ימיו כדיוניסוס צלוב,⁷ זהות שנוצקה במתח ששטח כבר בספרו הראשון, הולדת הטרגדיה, בין דיוניסוס לצלב ובין אמירת "כן" לחיים (הממומשת על-ידי זרטוטרה השיכור והמפוז) לבין האיבה היהודי-נוצרית לחיים ולגוף.

דומה כי רוחו של ניטשה השורה על המהפכה האנטי-רציונליסטית, ותפיסת היצירה הגמישה והמשחררת שלו, הובילו בין השאר לאימוצו של ההולך על חבל כדימוי אקספרסיוניסטי מובהק. ה"על-אדם" הניטשיאני, המותח את גבולות יכולתו ומייצג בכך את ההתעלות והטרנסצנדנציה, נעשה מודל לאמן המבקש לאזן בין הרציו לרגש בחתירתו אל המחוזות שמעבר. ברם, אותה חירות שבעצמאות מוחלטת, אותה פריצת גבולות רדיקלית, מתגלה יותר כאשליה שכולה ראוה: "גם כן חירות אנושית", מוחה הקוף של קפקא בסיפורו "דין וחשבון לאקדמיה", בהבינו כי סגולותיו של ההולך על החבל מעידות על גוף שנכבש – גוף המבקש לשווא, כאמני "הגשר", את החזרה לחירות טבעית, "חיייתית", בעוד להוטטיו מתבררים כ"פרפראזות מלנכוליות על שקיעת האדם בעידן המכונה".⁸

1 הקריאה בדימוי זה של ההולך על חבל ברוח המטאפורולוגיה של הנס בלומנברג (Blumenberg), מפנה מבט למקצת הסיבות שבינן היה לפיגורת יסוד בקרב האמנים האקספרסיוניסטים; ראו הנס בלומנברג, אנטייה טרופה וצופה: פרדיגמה למטאפורה של ההווה, תרגום מגרמנית: גדי גולדברג (ירושלים: מרכז שלם, 2005).

2 ראו אצל: Janice McCullagh, "The Tightrope Walker: An Expressionist Image", *The Art Bulletin*, 66:4 (December 1984), p. 633

3 גילי שחר, הפצע של קפקא (ירושלים: כרמל, 2008), עמ' 62.

4 חיים נחמן ביאליק, "גילוי וכיסוי בלשון"; ראו: benyehuda.org/bialik/article02.html

5 פרידריך ניטשה, מתוך "שיר הקבר", כה אמר זרטוטרה: ספר לכל אחד ולאף אחד, תרגום מגרמנית:

אילנה המרמן (תל-אביב: עם עובד, 2010), עמ' 187.

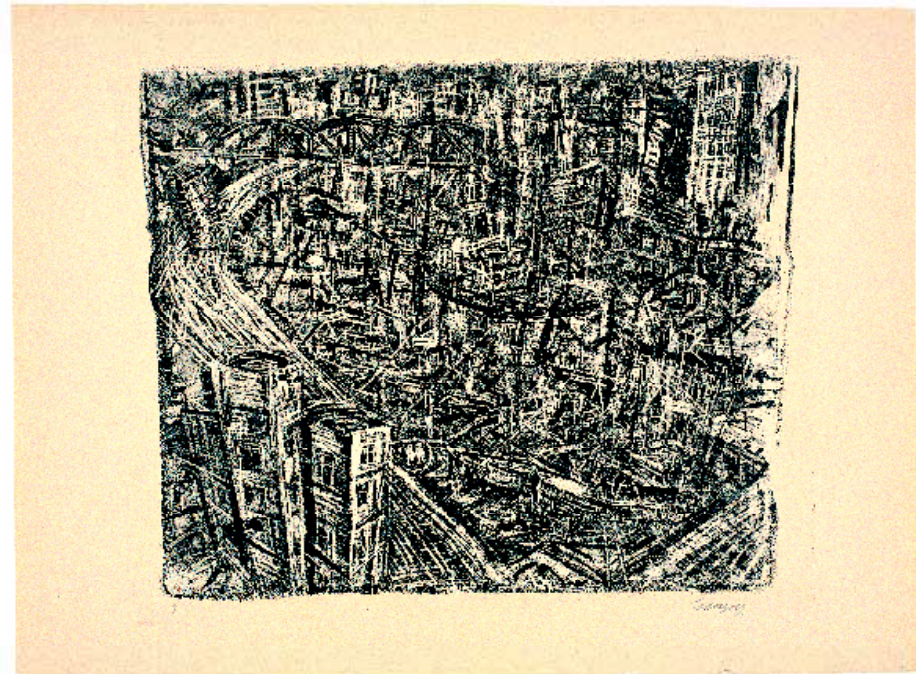
6 מתוך דברי הפתיחה של זרטוטרה, שם, עמ' 60.

7 ראו יורגן ניראד, "דיוניסוס הצלב: מסה", שם, עמ' 443.

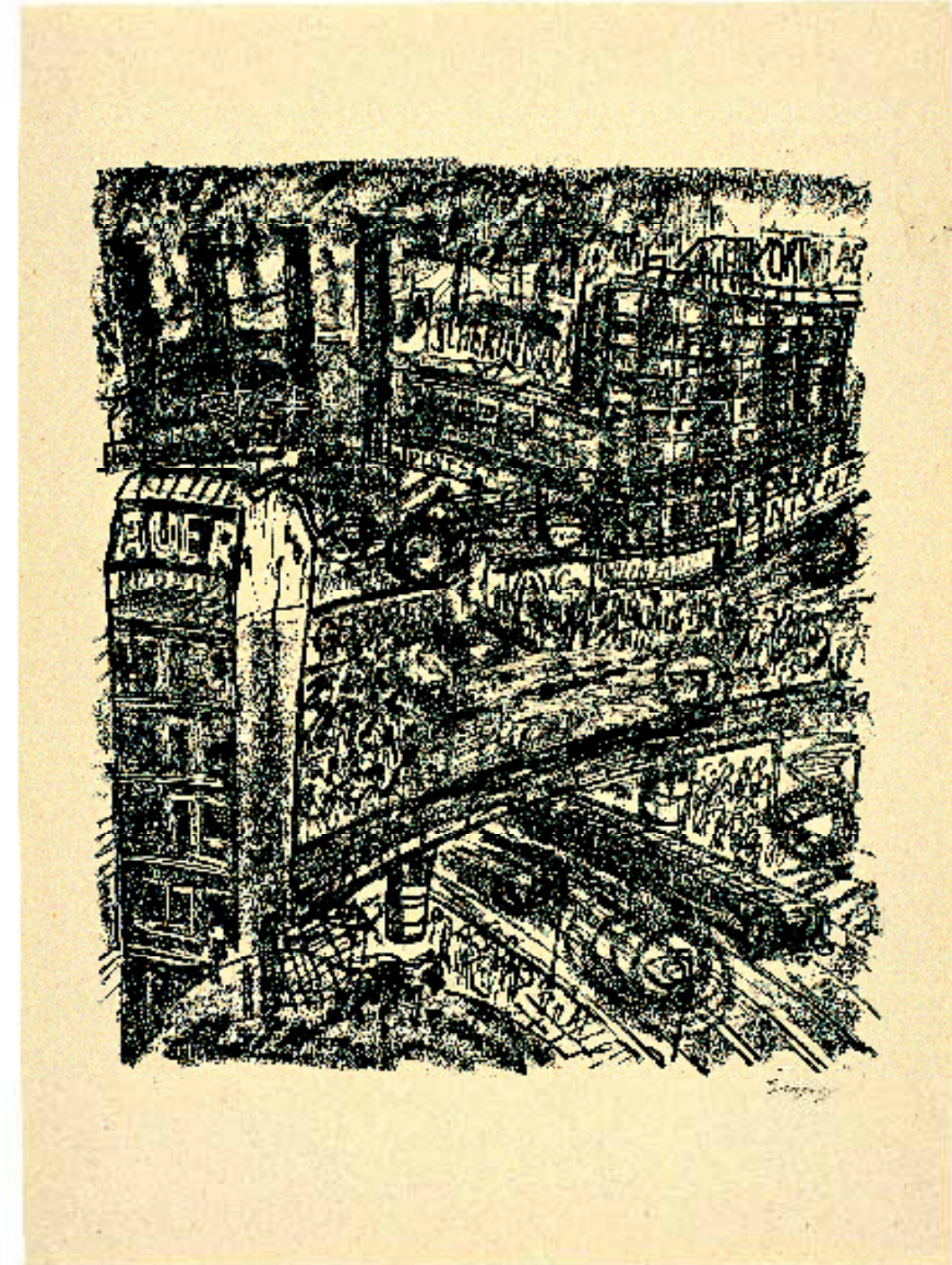
8 ראו גילי שחר, לעיל הערה 3, שם עמ' 67.



פאול גנגולף, קפה, מתוך האלבום מטרופוליס, 1922
Paul Gangolf, Café, from the album Metropolis, 1922



פאול גנגולף, נמל, מתוך האלבום מטרופוליס, 1922
Paul Gangolf, Port, from the album Metropolis, 1922



פאול גנגולף, בוקר, מתוך האלבום מטרופוליס, 1922
Paul Gangolf, Morning, from the album Metropolis, 1922



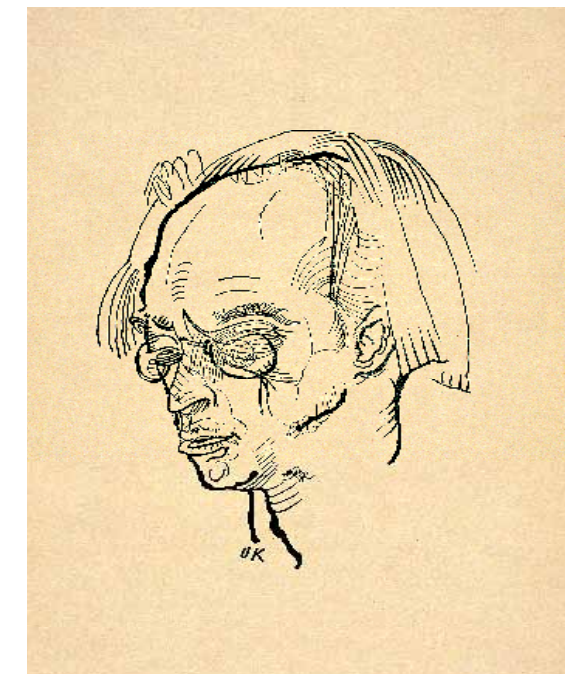
לודוויג מיידנר, דיוקן עצמי בקפה קניג, דרזדן, 1918
Ludwig Meidner, Self-Portrait in Café König, Dresden, 1918



לודוויג מיידנר, קפה וולקנברוך, אחר הצהריים, 1918
Ludwig Meidner, Café Wolkenbruch, Afternoon, 1918



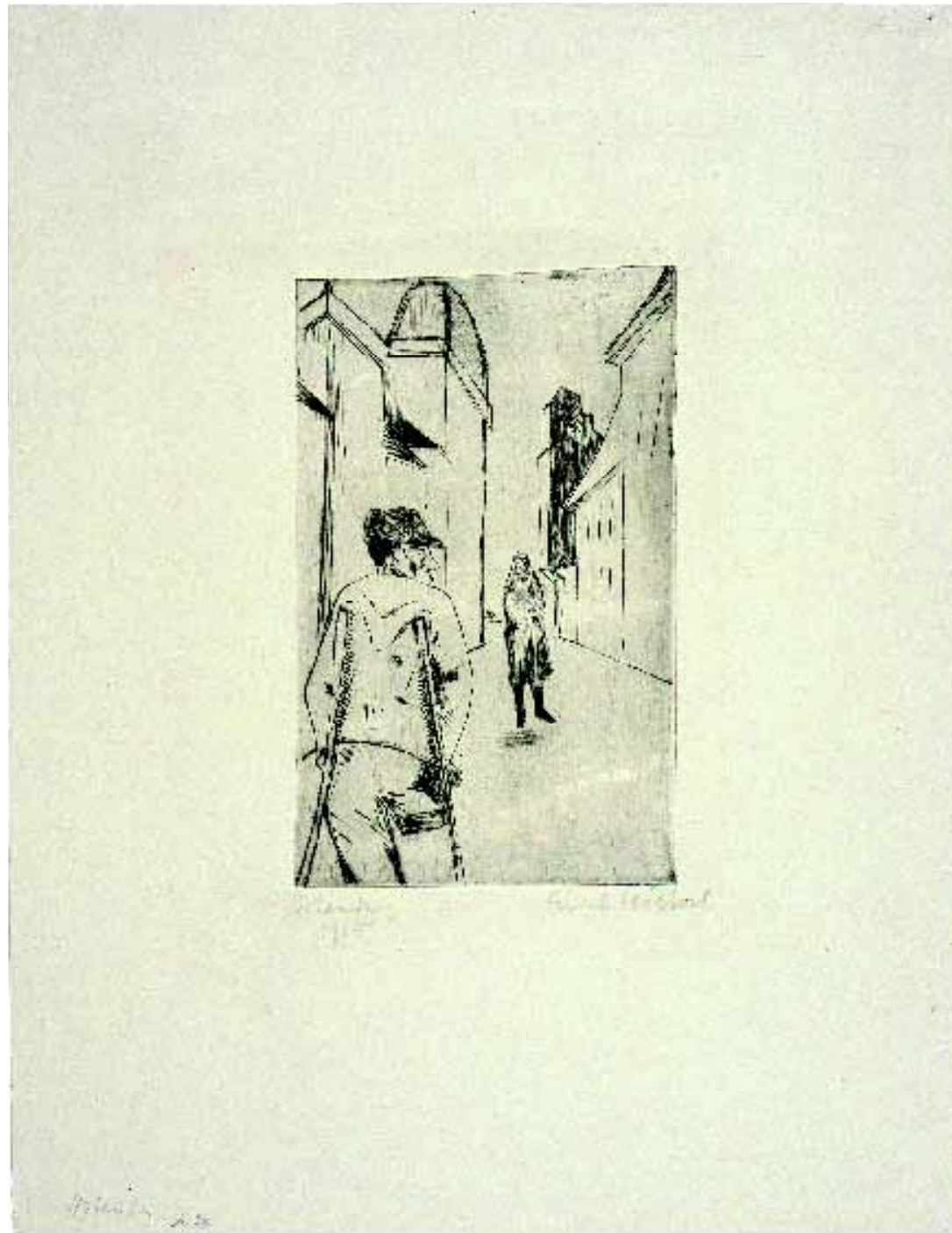
אוסקר קוקושקה, דיוקן עצמי, 1910
Oskar Kokoschka, Self-Portrait, 1910



אוסקר קוקושקה, דיוקן הרורת ואלדן, 1911
Oskar Kokoschka, Portrait of Herwarth Walden, 1911



אוסקר קוקושקה, דיוקן קרל קראוס, 1911
Oskar Kokoschka, Portrait of Karl Kraus, 1911



אריך הקל, רחוב באוסטנדה, 1915
Erich Heckel, Street in Ostende, 1915



אריך הקל, חייל בחיל החימוש, 1916
Erich Heckel, Armament Soldier, 1916



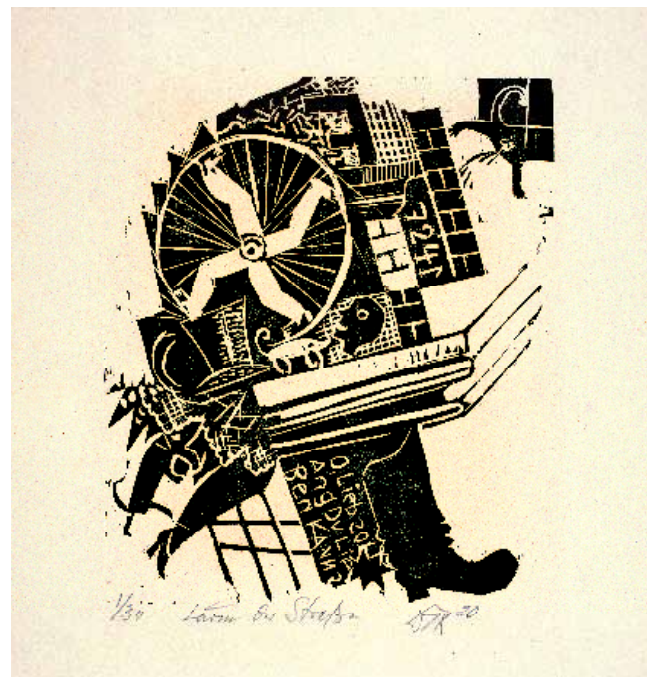
לודוויג מיידנר, ראש חייל, 1916
Ludwig Meidner, Head of a Soldier, 1916



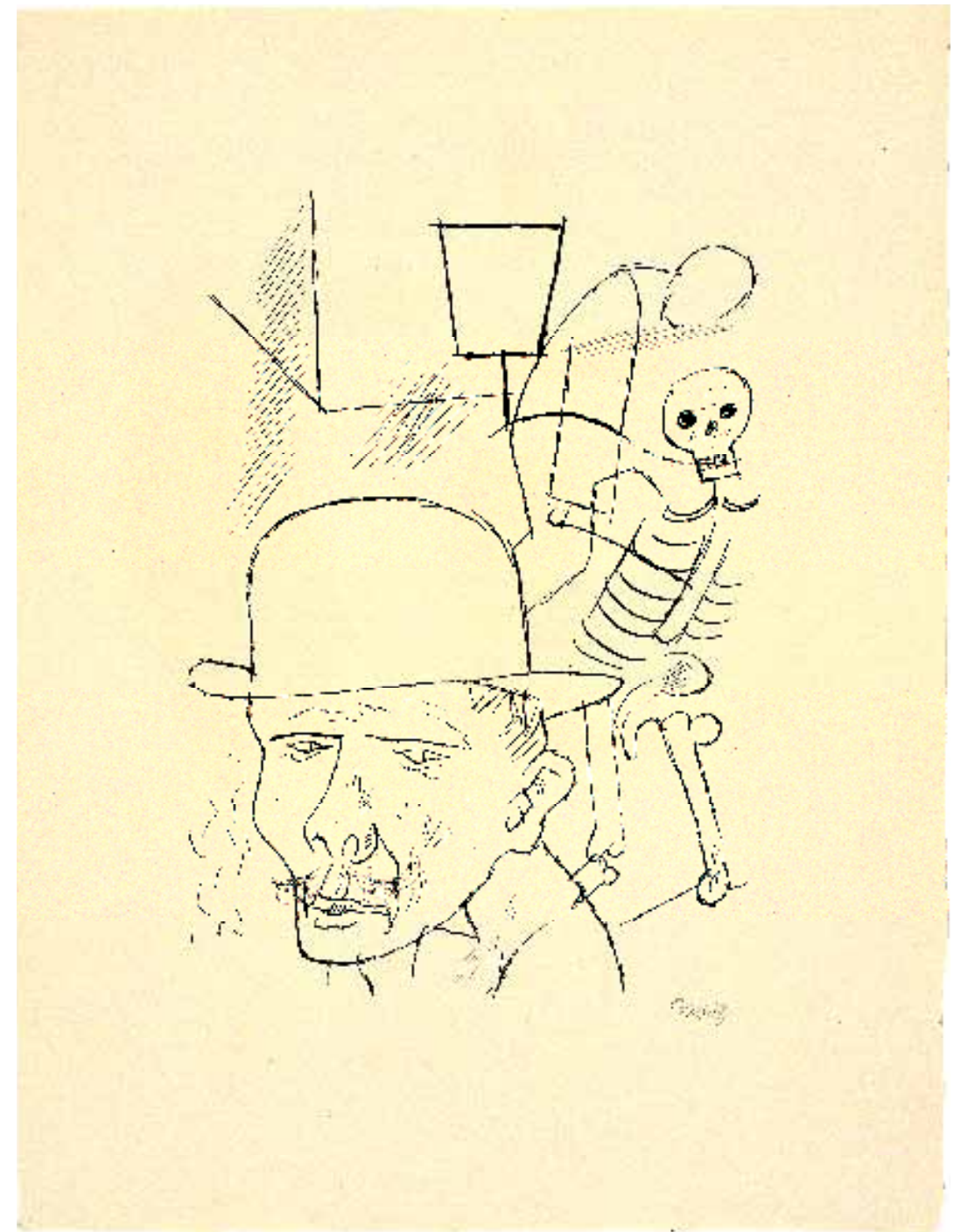
אריך הקל, שני פצועים, 1914
Erich Heckel, Two Wounded Men, 1914



אוטו דיקס, חשמלית, 1920
 Otto Dix, Tramcar, 1920



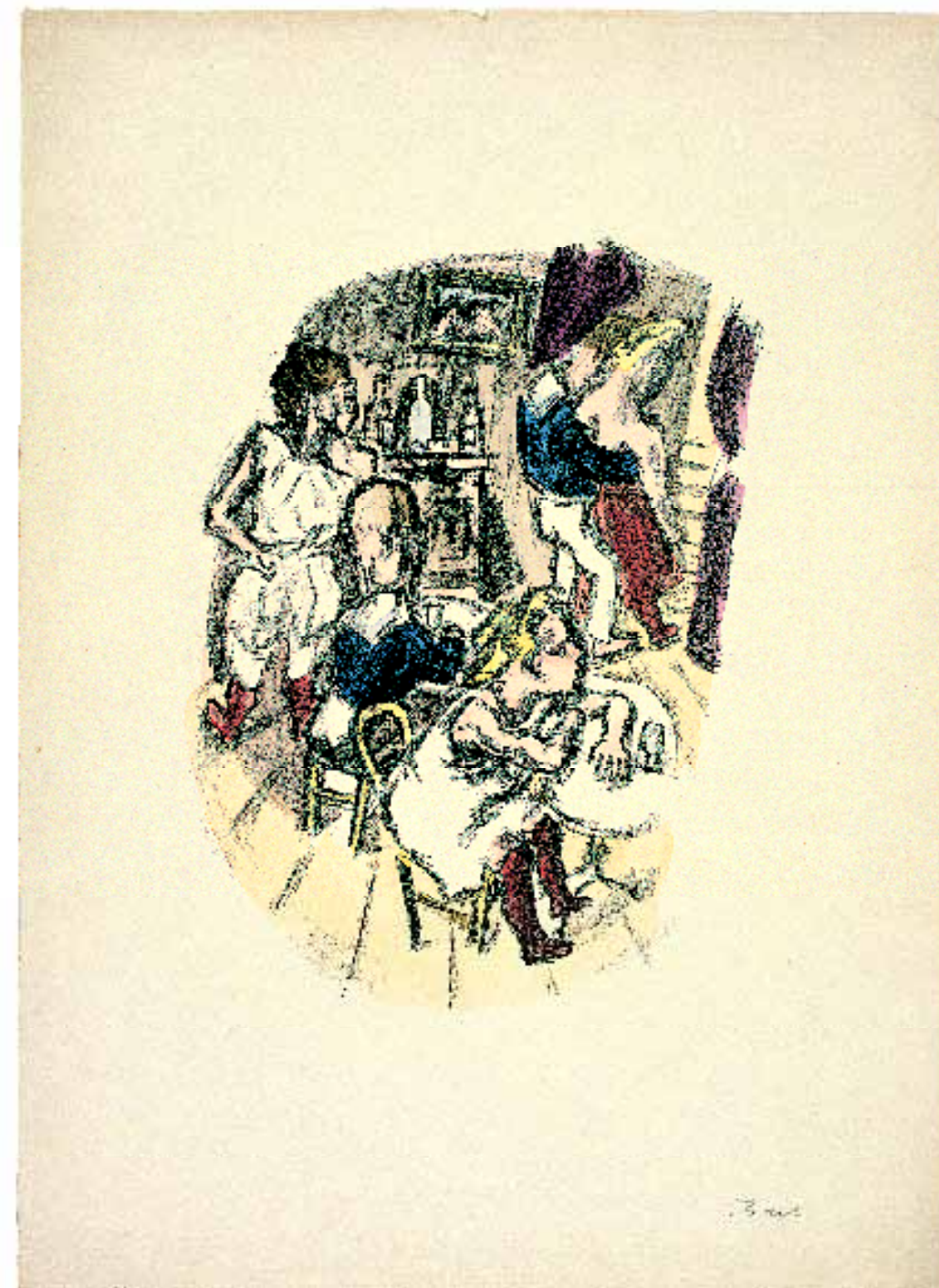
אוטו דיקס, רעשי רחוב, 1920
 Otto Dix, Street Noise, 1920



ג'ורג' גרוס, מוות ברחוב, 1920-21
 George Grosz, Death on the Street, 1920-21



יעקב שטיינהרדט, בית קפה, 1922
Jakob Steinhardt, Café, 1922



רנה בה, פנים של קפה-בר, 1920 בקירוב
René Beeh, Interior of a Café-Bar, ca. 1920

במחצית הדרך של חייו מצא עצמו אוגוסט סטרינדברג באפלת היער.¹ הסופר, המחזאי והמסאי השוודי נודע במגוון הקודר וב"נפש קרועה שסתירות פנימיות עמוקות מטלטלות אותה בין קטבים של אהבה ושנאה".² על יחסו המורכב לעצמו ולעולם אפשר ללמוד משורה של רומנים אוטוביוגרפיים שכתב בשנים 1886-1903, שבהם מצטיירת דמות של בן למשפחה בורגנית דלת-אמצעים, שהיה למורד ולאתאיסט, נפתח אל הסוציאליזם ונגרר אל פתחו של "העולם שמעבר" – עולם רוחני שרקח מאמונות מיסטיות, נטיות פראנואידיות והתעמקות בכתביו של התיאולוג עמנואל סוודנבורג (Swedenborg).³

ספרו גיהנום (נכתב בפריז, 1896-97) שוטח בפני הקורא תקופת משבר בחיי סטרינדברג, שבה סבל מהתקפים פסיכויים של הזיות פראנואידיות בהשפעת צריכה לא מבוקרת של אבסינת. לצורך הכתיבה זנח את הניסויים הפארא-מדעיים שהעסיקו אותו (דוגמת הטבעת אור כוכבים על נייר צילום) לטובת המשימה הנשגבת של שידוד מערכות בתחום האוקולט ("זולא של האוקולט") – גיבוש נטורליזם מאגי, שיעמיד "אני מאשים" סטרינדברגי נגד החברה השוודית, נגד ארגון נשים בינלאומי ש"רדף" אותו, ונגד מצב העניינים בעולם ככלל.

המספר, בן-דמותו של סטרינדברג, שוהה בפריז כשהוא מבודד מאשתו ומילדיו. אפילו חבריו האמנים – ביניהם פול גוגן ואדוארד מונק – נדמים בעיניו כמי שרודפים אותו ולועגים לו. בבידודו הוא משתקע בחקר האלכימיה ואף מפרסם מאמרים בנושא. הפחד מחשיפת סודות מחקריו גורר הסתתרות מפני אויביו (שבסיוטיו מתקיפים אותו ב"מכונות גיהנום") ופנייה למאגיה שחורה, שסופה הטלת כישוף על בתו הרחוקה. לאורך הרומן המספר רואה את עצמו כישות המודרכת בידי כוחות מסתוריים וכאדם שגורלו נגזר מראש לגיהנום עלי אדמות.

דומה שהחוויה הקלטרופובית של סטרינדברג זכתה למקבילה חזותית הולמת בקסם השחור שטווה רנה בֶּה בדפי אלבומו. התנועה החופשית בין היצמדות לתיאוריו של סטרינדברג לבין מרחב הפרשנות האישי מיטיבה לייצג את ייחודו של האיור האקספרסיוניסטי, שפשה כגידול פרא בשדה איור הספרים בגרמניה בשלושת העשורים הראשונים למאה ה-20. החדירה האקספרסיוניסטית למרחב המעודן והמהודר של אמנות הספר נתפסה כהתקפה על הטעם הבורגני, שבאותם ימים היה מקובע בנוסחי האימפרסיוניזם והיוגנדשטיל. הקו האקספרסיבי נחוה על-ידי החך האליטיסטי כאלים וברברי, והחירות הצורנית נחשבה כמאיימת על שלמות העמוד. אלא שאמנים כלודוויג מיידנר, ארנסט-לודוויג קירכנר וג'ורג' גרוס ראו באיור יצירה עצמאית וסירבו לצמצמו למדרגת בן לוויה לטקסט הספרותי. וגם בֶּה, שנותר אמנם נאמן לעלילה הנפרשת ברומן, בחר מלכתחילה ביצירה פרגמנטרית המקבצת קטעים עצמאיים לרקמה הטרוגנית, שבה קרא מבעד למשקפי החוויה האנושית בעיר הגדולה. גיהנום של סטרינדברג, כסחף אל תהומות הנפש, מתורגם אצל בֶּה לבידודות שבעיר ול"כל אותם מאמצים שאדם אנוס לעשותם כדי להישאר עומד על רגליו בתוך זרימת הרחוב".⁵

הקווים שהתווה בֶּה בגיר שמנוני על גבי לוח האבן נפסקים בהעלם בהותירם שוליים פרומים, שנדמים כקריעה בנייר עצמו וכקריסת הדימוי המצויר פנימה. בֶּה מאפיין אפוא את הקיום העירוני – ואולי, בעקבות סטרינדברג, את החיים ככלל – כשדה של "בולענים" המאיים לשאוב אותנו אל התהום.

