

*מאתר שטוביה ריבנר מכנה בשירו את הצייר בשם ברכל, במקום בשם הנהוג אצלנו על-פי רוב – ברויגל, וזאת בהתאם להיגוי המקורי, אשתמש אף אני בשם ברכל.

"הנפילה של איקרוס" על-פי

ברכל, * שאגאל וריבנר:

מסה על שיר בעקבות תמונה

שחר ברם

המסה שלהלן מוקדשת לשיר "הנפילה" מאת טוביה ריבנר, השיר הפותח את ספרו פסל ומסכה שראה אור בשנת 1983. עם זאת, המסה נוגעת ביחסי שירה וציור בכלל, שכן השיר מתאר בפירוט שתי יצירות אמנות. ספרו של ריבנר הוא ספר ייחודי: כל שיריו הם שירים אקפרסטיים, שירים המוקדשים ליצירות אמנות. מאחר שלא כל הקוראים מכירים מונח זה ואת גלגוליה של המסורת האקפרסטית בשירה, הקדשתי לנושא מספר פסקות בפתחה. אני גם מניח שלא כל הקוראים מכירים את ספרו של ריבנר, אך המסה אינה מחייבת היכרות כזאת. אציין רק שהספר פסל ומסכה לוקח את הקורא למעין מסע במוזאון של מילים, וששני השירים הראשונים בספר מדריכים את הקורא לקראת חוויית קריאה אחרת. בשיר הראשון, "הנפילה", בעקבות ציוריהם של מארק שאגאל ופיטר ברכל הנושאים שניהם את השם נפילתו של איקרוס, "מפיל" המשורר את הקורא אל העולם הדומם והאילם של יצירות האמנות; בשיר השני, "השגרירים", בעקבות ציור בשם זה של הנס הולביין, מקבלים דיוקנאות העבר תפקיד שגרירים של עולם המתים ומזמינים את הקורא אל עולמם.

בדברים הבאים, כאמור, הגבלתי את עצמי לקריאת השיר הפותח: "הנפילה". הציורים והשירים שעסקו במיתוס של איקרוס הם רבים מספור, אבל בתוך המסורת האקפרסטית זכה המיתוס למעמד מיוחד, ודווקא כפי שהוא מעוצב בציורו של ברכל; משוררים רבים בחרו לכתוב שירים דווקא בעקבות ציור זה. כדי לעמוד על ייחודו של השיר מאת ריבנר הבאתי שלושה שירים נוספים, בתרגומי, של משוררים שכתבו (בשפה האנגלית) בעקבות הציור הנפילה של איקרוס של ברכל. הקריאה הצמודה בשירו של ריבנר ובשירים אלה מובילה לדיון רחב ביחסים שבין הציור והשירה ומציגה היבט מסוים של המסורת האקפרסטית בתקופתנו.

אקפריסיס

הוראתו המקורית של המונח היווני "אֶקְפְּרִיִּסִיס" הייתה "תיאור", אבל מחברים שונים ושיטות שונות הרחיבו או צמצמו את חלותו של המונח בתקופות שונות. כאמצעי וכתרגיל במסגרת הרטוריקה העתיקה היה על האקפריסיס – תיאור של אובייקט כלשהו – להצטיין בחיותו, כלומר בבחירות ובחדות, כדי כך שהמאזין "יראה" בעיני רוחו את האובייקט המתואר כאילו הוא ניצב מולו ממש.¹ דרישות אלה, בין היתר, הביאו לכך שהאובייקט הנבחר היה לעתים תכופות יצירת אמנות. נוצרה אפוא, לפחות בדיעבד, מסורת בעלת מאפיינים מסוימים – הדעות חלוקות כיצד ומתי נוצרה ובעצם האם יש לראות כל עיקר באקפריסיס ז'אנר או אפילו מסורת.² יש המתארים את האקפריסיס כז'אנר המתמקד בתיאור ייחודי של יצירות אמנות ("שירים על יצירות אמנות" הוא ניסוח רווח לציון ז'אנר זה), אך אחרים טוענים שראייה ז'אנרית זאת אינה אלא המצאה מודרנית מהמחצית השנייה של המאה ה-19.³ כך או כך, העניין הגובר בשאלות של ייצוג במאה ה-20 משתקף היטב בדיון הער שהתפתח סביב המונח והמסורת שנקשרה בו. האקפריסיס אצל מחברים בני זמננו אינו נתפס עוד בהקשרו הקלסי העתיק, ואפילו לא רק כמסורת של "שירים על יצירות אמנות". יותר ויותר חוקרים נוטים לבחון את האקפריסיס בהקשר בין-אמנותי כללי, ואגב כך מחדשים (או ממציאים, לדעת אחרים) את המסורת של הדיון ההשוואתי ביחסי האמנות המילולית והאמנות הפלסטית.⁴ ביודעין או שלא ביודעין, אצל רובם האקפריסיס ממשיך לגלם את רוחה של המימרה המפורסמת Ut Pictura Poesis: "כמו הציור כך השירה".

מימרה זו של הורטיוס הוצאה מהקשרה המקורי כדי להביע את רוח הקרבה בין הציור והשירה – הלא הן "האמנויות האחיות" כביטוי הנודע של ג'ון דריידן, שמסתו על ההקבלה בין הציור והשירה (משנת 1695) אף היא חלק מאותה מסורת.⁵ על דרך ההכללה אפשר לומר שמאז הרנסנס, המגמה הבולטת הייתה להדגיש את הדמיון בין שתי האמנויות, לבסס את הקשר בין השירה והציור על יסוד תכונות משותפות.⁶ זאת, בין היתר בגלל שאיפתם של ציירים (ופסלים) להשתחרר ממעמדם הנחות בימי הביניים כבעלי מלאכה ולהעניק לאמנותם מעמד זהה למעמדה של השירה כאמנות יפה. את ההיסטוריה של היחסים בין "האמנויות האחיות" אפשר אפוא להציג כתהליך שהחל במאות ה-14 וה-15 והגיע לשיאו במאה ה-18, שאז התבסס המושג "האמנויות היפות" (הכולל את הציור והפיסול), והחיפוש הנאו-קלסי אחר תכונות משותפות אוניברסליות של האמנויות היה בעיצומו.⁷ תהליך זה עצמו זכה לרנסנס במחצית השנייה של המאה ה-20.⁸ הדיון העירני באקפריסיס אצל הוגים בני זמננו שב ומדגיש את הדמיון בין "האמנויות האחיות", אך את אלה יש להבין עתה בהרחבה כאמנות החזותית ואמנות המילה. האקפריסיס נתפס עתה כ"ייצוג מילולי

1. ראו: Ruth Webb, "Ekphrasis ancient and modern: The invention of a genre", *Word and Image* 15 (1999), p. 13. על האקפריסיס כתרגיל רטורי ועל הגדרתו אז, ראו גם: Andrew Sprague, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham, MD: Rowman and Littlefield Publishers, 1995

2. כמסגרת מאמר זה לא אדון בעניינים אלה. סקירה היסטורית סדורה של המונח "אקפריסיס", תיאור כרונולוגי של מסורת אקפריסטית ודיון בפולמוס סביב המונח והמסורת ימצא הקורא, בין השאר, במקורות הבאים: Murray Krieger, *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1992. הספר הוא הבגה היסטורית תאורטית של המונח אצל ההוגים המרכזיים בתחום בתקופות שונות.

James A. W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago: University of Chicago Press, 1993

Peter Wagner (ed.), *Icons, Texts, Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin and New York: Walter de Gruyter, 1996

מסכם וגנר את התפתחות הדיון באקפריסיס אצל הוגים בני זמננו ונוקט עמדה עקרונית בעד הרחבה תחום חלותר.

– *Word & Image* 15 (1999) – גיליון מיוחד שהוקדש לדיון

של ייצוג חזותי",⁹ וככזה הוא שב ומניע את הדיון בשאלת היחס שבין האמנויות. ברוחן של גישות סמיוטיות מתברר שגם הציור הוא סוג של טקסט, ולא רק הציור: גם המרחב עצמו נתפס כטקסט שאנו קוראים, ועל כן האדריכלות, הפיסול ושאר האמנויות המתקיימות במרחב, נתפסות אף הן כאמנויות שבהן מתקיים תהליך קריאה. המגמה הביקורתית השלטת במחצית השנייה של המאה ה-20 הדגישה שאנו שבוים במערכות של סימנים, וגם אם יש הבדלים בין סוגי הסימנים המשמשים בהן, בעיקרו של דבר כולן קונבנציונליות. מכאן שרוחה של מסורת ה-Ut Pictura Poesis שבה לפעם בכוחות מחדשים: היום מוסכם בדרך כלל על החוקרים שהזהות בין מערכות סימנים מסוגים שונים חזקה מן ההבדלים ביניהן. ההגדרה המחודשת, המרחיבה, של האקפריסיס כ"ייצוג מילולי של ייצוג חזותי" הופכת את ההבדלים בין ז'אנרים וסוגי מדיה למשניים.

אלא שבין שיאה של מסורת "האמנויות האחיות" לבין המאה ה-20 המחודשת את רוחה של מסורת זו, בכל זאת נפל דבר. ג"א לסינג, בחיבורו המפורסם לאוקואון (משנת 1766),¹⁰ קרא תיגר על המגמה השלטת אצל בני זמנו וניסח קביעות נחרצות המבדילות בין הציור והשירה. אף כי בסופו של דבר השתלטה שוב רוחה של המסורת שנגדה יצא, קביעותיו של לסינג עדיין מרחפות מעל התאוריות בנות זמננו, וההוגים הכותבים על אקפריסיס נדרשים אליהן. לסינג הפריד חד-משמעית בין האמנויות על-פי סוגי המדיה שהן פועלות במסגרתם. לפי לסינג, הציור, כאמנות במרחב, משתמש בצבעים ובצורות שהם סימנים במרחב, והללו עשויים לבטא רק מושאים הקיימים זה בצד זה; ואילו השירה, כאמנות בזמן, משתמשת בצלילים שהם סימנים הגויים עוקבים בזמן, והללו עשויים לבטא רק מושאים הבאים בזה אחר זה. על-פי לסינג, מסמן שקיים במרחב, יכול לסמן רק מסומן שקיים במרחב, ואילו מסמן שמתפרש בזמן יכול לסמן רק מסומן שמתפרש בזמן. במילים אחרות, ציור פירושו מרחב, פירושו גופים (אובייקטים ודמויות), ושירה פירושה זמן, פירושה עלילות. המאה ה-20 לא קיבלה את דעתו של לסינג שהציור מוגבל לתיאור של העולם הפיזי ושהשירה מוגבלת לתיאור עלילות (סיפורי מעשה המתפרשים בזמן), אלא שבה ומצאה את הדמיון שבין האמנויות מתוך חיפוש אחר המקומות שבהם כל אמנות פורצת את הגבולות שתחם לה לסינג. האקפריסיס, כתופעה של ייצוג כפול, ייצוג מילולי של ייצוג חזותי, מאפשר להתבונן מקרוב ביחס שבין שתי מערכות סימנים מייצגות – שונות אך דומות. מתחולל בו מאבק על גבולות ושליטה בין מעשה הייצוג המילולי ומעשה הייצוג החזותי. בשל מעשה הייצוג הכפול הטמון בו, הפך האקפריסיס בידי חוקרים בני זמננו למקרה פרדיגמטי, המדגים את שלל בעיות הייצוג בכלל: מה פירושו של מעשה הייצוג? מה זאת אומרת "לייצג" ו"לייצג מציאות"? אלו תכונות מתבררות בעקבות כך כמאפיינות את היצירה האמנותית? מה היחס שבין שני סוגי הייצוג

באקפריסיס. ראוי לציון במיוחד מאמרה של רות ווב, "אקפריסיס עתיק": Webb, "Ekphrasis Ancient and Modern", pp. 7-18, שבו מבחינה החוקרת בין אקפריסיס בעולם העתיק והמדרני ואף קובעת שהז'אנר האקפריסטי שעליו מדברים חוקרים בני זמנה הוא המצאה מודרנית; כמו כן ראו Becker, *The Shield of Achilles*. בעברית, ראו הפרק התמציתי והבהיר "השיר והמרחב: השיר האקפריסטי" בספרו של שמעון זנרבנק (מחשיר: מדרוך לשירה, ירושלים: כתר, 2002, עמ' 225-238). הפרק ממחיש היטב, בעזרת דוגמאות קונקרטיות, את טיבו של השיר האקפריסטי ואת השאלות שהוא מעורר.

3. Webb, "Ekphrasis Ancient and Modern", pp. 7-18

4. על כך ראו במיהוד: W. J. T. Mitchell (ed.), *The Language of Images*, Chicago: University of Chicago Press, 1980

W. J. T. Mitchell (ed.), *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1986

W. J. T. Mitchell, (ed.), *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago and London: University of Chicago Press, 1994

הוא אחד החוקרים הבולטים שהרחיב בהדרגה את תחומי הדיון מאקפריסיס לפיתוח תאוריה בין-אמנותית כוללת. דוגמאות אחרות של דיון, שבו האקפריסיס הוא

כלי לפיתוח חשיבה בין-אמנותית רחבה יותר, ימצא הקורא אצל: Grant F. Scott, *The Sculpted Word: Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*, Hanover and London: University Press of New England, 1994

Stephen Bann, *The True Vine: On Visual Representation and the Western Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989

John Dryden, "A Parallel .5 of Poetry and Painting", W. P. Ker (ed.) *Essays of John Dryden*, New York: Russell and Russell, 1961, pp. 115-153

Henryk Markiewicz, .6 "Ut Pictura Poesis... A History of the Topos and the Problem", *New Literary History* 18 (1987), p. 537

7. על נרטיב כזה, המקובל בדרך כלל על החוקרים בתחום, ראו: אבנר הולצמן, ספרות ואמנות פלסטית (סדרת מושג), תל-אביב: הקיבוץ המאוחד וקרן יהושע רבינוביץ לאמנויות, 1997, עמ' 12-32. הקורא ימצא כאן דיון המסכם את ההיסטוריה של היחסים בין "האמנויות האחרות"

באופן בהיר, יעיל ותמציתי. הספר מהווה מבוא מצוין למי שמעוניין להכיר את ההיסטוריה של היחסים בין האמנויות ואת המסורת של ה-Ut Pictura Poesis. באנגלית קיימים עוד ספרים רבים המרחיבים את היריעה. רשימה כיביליגורפית רלוונטית ימצא הקורא המתעניין בספרו של הולצמן.

8. "משהו כמו המושג הרנסאנסי של Ut Pictura Poesis ושל

השונים, המופיעים כשתי רמות בשיר האקפרסטי – של הייצוג הפיזי והמרחבי של אובייקט אמנותי כגון מגן, פסל או תמונה, ושל הייצוג המילולי הזמני של אובייקט אמנותי-ספרותי? כיצד שיר מייצג תמונה? אלו טכניקות משרתות אותו במלאכת הייצוג של מעשה הייצוג? האם הוא משועבד לתמונה, האם הוא מבקש דווקא להשתחרר ממנה? מה מעמד של שני מעשי הייצוג הללו זה ביחס לזה?

בשל סיבות שלא אעמוד עליהן כאן, התרבות העברית אינה משופעת בשירה אקפרסטית, לא כל שכן בספר המוקדש כולו לשירים כאלה.¹¹ הדברים הבאים יוקדשו אפוא לשיר אחד, "הנפילה", הפותח כאמור את ספרו של ריבנר פסל ומסכה, ספר שהוא מחרוזת של שירים מן הסוג הזה.

הנפילה

אַצֵּל שְׂאגָאֵל מְשִׁמֵי-שְׁמַיִם
הוא נוֹפֵל. כְּנִפְיוֹ כְּלֶהְבוֹת כְּהוֹת
סוּמְרוֹת מְעַל גְּבוֹ לְלֵא הוֹעִיל.
הוא כְּמוֹ עֶבֶר שְׁמוֹט מְרָחֵם.
כְּאִיזוֹ מְהִירוֹת
הַכֵּל חוֹלֵף, הוֹפֵךְ אֲוִיר, בִּיעֵף
הַנְּנָסִים הַלָּלוּ, כֵּל הַעִירָה
שֶׁהִתְאַסְּפָה לְקִרְאָת הַמְחִזָּה, הַפְּחַד
הוֹתִיר בְּתוֹךְ שֵׁטַח רִימָה,
זְרוּעוֹת שְׁלוּחוֹת, נְשִׁים כּוֹרְעוֹת לְלֶדְת, אֲחֵרִים
מֵתִים מִצְחוֹק – כְּכֹר עֲצוּמִים כְּמוֹ עֶנָן
וּמְכֻסִּים חִירוֹ שְׁעוֹד לְהִרְף־עֵין
שֶׁם מְעַל, מְזַל מוֹרָר,
תוֹעִים בְּמִבּוֹךְ נְפִילָתוֹ.

לא כְּכֹה אֲצֵל בְּרִכָּל. כָּאֵן
רַק רָגַל זְעִירָה עוֹד מְזַדְקֶרֶת מְעַלָּה
בְּעוֹד שֶׁהִשְׁנִיָּה כְּכֹר שְׁטוּפָה גְּלִים קְטָנִים.
דִּיג עֲסוּק בְּחֶכְתּוֹ.
בְּמִפְרָשִׁים גְּדוֹלִים נוֹסְעַת אֲנִיָּה.
רוֹעָה, גְּבוֹ לֵים, מְכִיט בְּעֵץ כְּבִפְלֵא מְשִׁמֵם.
אֶכֶר מְמַשֵּׁךְ בְּחִרְשׁוֹ, כִּי אֵין לְהִשְׁתַּמֵּט
מְעַצְבוֹנָה שֶׁל אֲדָמָה וּמִטְרַחַת הַיּוֹם.
אִיקְרוֹס? מִי?
הַשְּׁמֶשׁ כְּכֹר נוֹטָה. הַחֲשֶׁכָה קְרוֹכָה.¹²

"אַצֵּל שְׂאגָאֵל מְשִׁמֵי-שְׁמַיִם / הוא נוֹפֵל כְּנִפְיוֹ כְּלֶהְבוֹת כְּהוֹת / סוּמְרוֹת מְעַל גְּבוֹ לְלֵא הוֹעִיל". גבו של מי? מי זה "הוא"? המשורר אינו מסביר: "הנפילה" מתאר ואינו מפרש: "בְּאִיזוֹ מְהִירוֹת / הַכֵּל חוֹלֵף", אומר המשורר ומוסיף פרטים על הנופל: "הוא כְּמוֹ עֶבֶר שְׁמוֹט מְרָחֵם", אבל אינו נוקב בשמו. מהי הנפילה אפוא? מיהי הדמות הנופלת? השאלות הללו נותרות בעינן גם בבית השני: "לא כְּכֹה אֲצֵל בְּרִכָּל. כָּאֵן / רַק רָגַל זְעִירָה עוֹד מְזַדְקֶרֶת מְעַלָּה". למי שייכת הרגל הזאת? עד השורה שלפני האחרונה מוסיף המשורר לדבר על מישהו בלי לכנותו בשם. לעומת זאת, מציין המשורר שני שמות אחרים: אלה הם כמובן שמות הציירים (שאגאל, ברכל). השיר כולו הוא תיאור של הנפילה "אַצֵּל שְׂאגָאֵל" ו"אַצֵּל בְּרִכָּל". הללו אמורים לתת לדמות פנים ולמקם את הסיטואציה. אבל מה אם הקורא אינו בקיא דיו בתולדות האמנות? אם אין עומדים לנגד עיניו הציורים הנושאים את הכותרת הנפילה של איקרוס?

משוררים בני זמננו הכותבים שירים אקפרסטיים, מתייחסים בדרך כלל ליצירות אמנות קונקרטריות. טוביה ריבנר מפנה את הקורא בסוף ספרו אל יצירות האמנות "שעמדו ברקע" שירי פסל ומסכה, אל "מארק שאגאל: נפילתו של איקרוס", פיטר ברכל: כנ"ל". אם לא זיהה הקורא את הציורים שאליהם התייחס השיר, ימצא בסוף הספר את שמותיהם ובדרך כלל גם את שם העיר שבה הם מוצגים. ישנן אנתולוגיות של שירים אקפרסטיים המלוות את השירים בציולומי היצירות.¹³ השאלה המתעוררת היא: איזה יחס מתקיים בין השיר והציור? האם אפשר לקרוא את השיר בלי להכיר כלל את התמונה? ומהו אפוא מעמדו של השיר מבחינת התלות ביצירת האמנות שהולידה אותו? האם השיר רק מתאר את התמונה? אלו יחסים יש ביניהם – של דמיון (בהיות שניהם אובייקטים מייצגים)? של מאבק (בין דרכי ייצוג שונות)? האם יש לחשוב על התמונה כמקור שהשיר מנסה להתמודד עמו ומבקש לייצגו, או כחומר גלם לשיר שהמשורר מעבד לצרכיו? באיזה יחס עומד מעשה הייצוג של המשורר (התמונה שהוא מתאר במילים) למעשה הייצוג של הצייר (התמונה התלויה במוזאון)?

שאלות אלה הן שאלות המאפיינות שירה אקפרסטית. רשימת התמונות בסוף הספר מזמינה את הקורא לערוך השוואה בין השירים לתמונות. למעשה, עצם הבחירה בתמונות מוכרות, של ציירים מפורסמים, היא כשלעצמה הזמנה כזאת: הנפילה של איקרוס של שאגאל, ועוד יותר הנפילה של איקרוס של ברכל, הן תמונות שהקורא מכיר, ואם אינו זוכר אותן הוא יכול בקלות לשוב ולהתבונן בהעתקים שלהן. הרשימה בסוף הספר, כמו כיתוב המופיע מתחת לתמונות בספר אמנות, מפרטת את שמן של התמונות ואת מיקומן. היא מעידה על מסע החורג מגבולות הספר, מסע אל הערים השונות ואל יצירות האמנות המסוימות הנמצאות בהן. היא שולחת את הקורא בעקבות המשורר למסע כזה ומעודדת אותו לראות

האמנויות האחרות נמצא עמנו תמיד, וההיסטוריה של התרבות היא בחלקה הסיפור של המאבק הממושך לשליטה בין הסימן הפיקטוריאלי והסימן הלשוני" (Mitchell, הערה 4 לעיל, עמ' 43 [כתרגומי, ש"ב]). למיטשל ולחוקרים אחרים בני זמננו, "סיפורו של האקפרסטיס" מייצג היסטוריה תרבותית זאת.

9. המחברים, Krieger, Wagner, Mitchell, Heffernan, Scott (הערות 2 ו-4 לעיל) מגדירים כולם את האקפרסטיס במילים אלה או ברמות להן.

10. גוטהולד אפרים לסינג, לאוקואון, או על גבולי הציור והשיר: עם הערות-אגב לעניינים שונים של תולדות האמנות השתיקה (סדרת טעמים), מגרמנית: דוד ארן, תל-אביב: ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, 1983.

11. הציורי האלוהי "לא תעשה לך פסל וכל תמונה" הוא ביסוד עניין זה. על יחסה של הספרות העברית לאמנות הפלסטית, ראו: אבנר הולצמן, מלאכת מחשבת – תחיית האומה: הספרות העברית לנוכח האמנות הפלסטית, חיפה ותל-אביב: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה וזמורה-ביתן, 1999.

12. טוביה ריבנר, "הנפילה", פסל ומסכה, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד, 1982, עמ' 5.

13. ראו למשל את האנתולוגיה היפה: Dannie and Joan Abse (eds.), *Voices in the Gallery*, London: The Tate Gallery, 1986. בשל שיקולים כלכליים (הנוגעים לזכויות יוצרים) אנתולוגיות מסוג זה הן דבר נדיר באופן יחסי.

את הקשר בין "האמנויות האחיות" ולהשוות בין השיר והציור: יצירת האמנות המילולית מתייחסת בדרך כלשהי לאובייקט ממשי בעולם, ליצירת אמנות חזותית התלויה במוזאון מסוים בעיר מסוימת. אם הקורא אינו מכיר את יצירת האמנות הזאת, הוא יכול לצאת למסע אמנותי בעקבות הקריאה בספר, תוך כדי הקריאה בספר.

"הנפילה", השיר הפותח את סול ומסכה, מחולק לשני בתים ומתוארים בו שני ציורים: בבית הראשון מתאר המשורר את ציורו של שאגאל הנפילה של איקרוס (משנת 1975) ובבית השני את ציורו של ברכל, בעל אותו שם (ככל הנראה מן השנים 1554–1555).¹⁴ חלוקת השיר לשניים מבדילה הבדל ברור בין שני הציורים: המשורר מציין בשורה הפותחת כל בית את שם הצייר ואחר כך פונה לתאר את ציורו. כך יוצר כל בית מסגרת מרחבית אנלוגית למרחב התמונה המתוארת. עינו של הקורא כמו עוברת מתמונה לתמונה בשעה שהוא עובר מבית לבית: חלל הדף מתפקד באופן מטפורי כקיר שעליו תלויות התמונות השונות. מאחר שכל השירים בספר סול ומסכה (למעט חריגה אחת או שתיים) הם שירים אקפרסטיים, כלומר שירים המתארים תמונות ופסלים, מתברר שהספר כולו עוטה מסכה ומציג את עצמו כמוזאון: בחלל המטפורי של פסל ומסכה, כל שיר הוא תמונה, או פסל, וכל עמוד הוא קיר לבן שעליו תלויה תמונה או שכנגדו ניצב פסל. חלוקת השיר הפותח לשני בתים בהתאמה לשני הציורים מטרימה את העיקרון השליט בספר השלם: אנלוגיה בין המסגרת השירית למסגרת הפלסטית. בשיר הראשון: כל בית הוא ציור; בספר השלם: כל שיר הוא אובייקט אמנותי (תמונה, פסל, מצבת קבר). אנלוגיה זאת פועלת בשני הכיוונים: מצד אחד היא מחזקת את הקרבה בין התמונה והשיר, אך מצד אחר היא דווקא מדגישה, בשל הקרבה לכאורה, את ההבדל בין אופני ייצוג שונים.

הבית, כמסגרת שירית, מעניק לקורא גבולות מושגיים ומרחביים כאחד. מסגרת הבית מתפקדת באופן מטפורי כמסגרת של תמונה: מבחינה מרחבית, הבית מעניק לתיאור הציור של שאגאל מסגרת חזותית במרחב העמוד; זאת תורמת ליכולתו של הקורא לראות בעיני רוחו מסגרת מרחבית חומרית של ציור. מהלך זה כרוך במהלך אחר, הפועל ברמה הלשונית והמתרחש בעת הקריאה, מהלך שעיקרו השלמה או מיצוי מושגיים-תמטיים: הבית פורש לפני הקורא תיאור המביא מהלך כלשהו לידי גמר, תיאור בעל פתיחה וסיום, מהלך הקשור באופן ספציפי לתמונה של שאגאל. תהליך הקריאה מספק אפוא מושג של גבול ברור בסיום הבית, והוא מתחבר למושג הגבול החזותי שהקורא רואה לנגד עיניו על הדף. מהלך זה אמנם אינו שלם לגמרי, שהרי תיאור התמונה של שאגאל הוא רק בית אחד בשיר השלם, אך "הסגירה" המתרחשת בו היא חדה וברורה. לבית אחדות תמטית, נפילת איקרוס "אצל שאגאל", הנשענת על מרכיבים הלקוחים

14. על הספקות בדבר ייחוס הציור לברכל ועל היחס בין הציור לגרסה שנייה שלו, קטנה יותר ושונה במספר פרטים, ראו: Ethan Matt Kavaler, *Pieter Bruegel: Parables of Order and Enterprise*, Cambridge: Cambridge University Press, 1999, pp. 58-60.

מתוך התמונה, כגון תיאור הדמות ("כַּנְפָיו כְּלֶהְבוֹת כְּהוֹת"), תיאור המרחב הבדיוני ("בְּתוֹךְ שֵׁטַח רֵיק") ותיאור הדמויות הנוספות המשתתפות באירוע ("כָּל הָעֵינָה שֶׁהִתְאַסְפָּה"). לאלה, כאמור, מצטרפת המסגרת החזותית של הבית במרחב העמוד, שנקשרת באחדות התמטית-לשונית גם משום שמן השורה החמישית ועד סיומו (שורה 14) הבית הוא משפט אחד. באופן כזה מתחזק מעשה הייצוג של תמונה ספציפית, הלא היא הציור של שאגאל, בעיני רוחו של הקורא. מתכון זה, כלומר האנלוגיה בין המסגרת השירית למסגרת הפלסטית, הוא בסיס לשירים אקפרסטיים מודרניים רבים: השיר מתמקד בתמונה אחת מסוימת, הוא מתאר פרטים שונים של יצירת אמנות קונקרטיית.

עם שהקורא מתחיל בתהליך הקריאה, מתחדד הניגוד בין השיר והציור. הבית הראשון מוגבל אמנם לתיאור ציורו של שאגאל, אך תיאור זה מתבדל מן הציור, פורץ את גבולות התמונה מבחינות שונות ומשתמש בה לצרכיו. הקורא מקבל את תיאור התמונה מפיו של המשורר, שאינו אלא צופה, ובעצם צופה "בעל אינטרס": שהרי הוא עצמו אמן המבקש להשפיע על הקורא. התיאור האובייקטיבי לכאורה מתברר כפרשנות, ולא רק במובן הראשוני הנכון לגבי כל מעשה תיווך, אלא במובן של תהליך מכוון הכולל בחירה, העצמה והטיה. דבר זה ברור כשבוחנים את התיאור לנוכח התמונה. כבר בשורה הראשונה של השיר, ריבנר הופך את גובה הנפילה הפיזי לגובה מטפורי על-ידי הביטוי "שמי שמים" הרומז, כמובן, לאלוהים ("שמי השמים וכל צבאם", נחמיה ט, ו). שינוי זה, המעניק פרשנות תמטית לציור והמדגיש את ההבדל בין האובייקט הפיזי המצויר לבין תיאורו במילים "שמי שמים", הוא מושג הגורר בעקבותיו רצף אידאי לשוני. האל זוכה למימוש לשוני מבריק בשיר: אין ציון ישיר של שמו, שכן פרשנות אחת של הנפילה היא היעדרו של האל, לפחות בכל הנוגע לחיי האדם, ועל כן אפשר להבין את התיאור "שמי שמים" כתיאור פיזי גרדא. עם זאת, כאמור, התיאור הפיזי מרמז לאל (הנעדר, המסתתר, המתעלם וכו') שמשכנו ב"שמי השמים".

האל הוא אפוא נוכח-נעדר (או להפך). מעמדו זה הוא תוצר של מאפייני השירה, של אמנות המילה, שמנכיחה את הנעדר, מביעה את מה שאיננו, מצרפת צירופים מטפוריים בעלי מעמד מיוחד. האם שירה היא אמנות אינטלקטואלית יותר מאמנות הציור משום שחומרית מופשטים מלכתחילה? לסימונים הלשוניים, משום שהם מהוות לא חומריות – סימן, כמו שניסח זאת הבלשן פרדיננד דה סוסיר,¹⁵ הוא החיבור השרירותי בין אידאה ואימז' אקוסטי, כלומר הוא ישות מנטלית – יש אופי מכליל: כשאני אומר "ורד" אני מציין דווקא את הוורד הנעדר מכל הזרים הקונקרטיים (פרפראזה על דברי המשורר הסימבוליסט סטפן מאלרמה). נראה שלשון יש תכונות שאינן מתיישבות עם האפשרות לתאר תיאור קונקרטי: המילה "ורד"

15. פרדיננד דה סוסיר, קורס בבלשנות כללית, מצרפתית: אבנר להב, תל-אביב: רסלינג, 2005, עמ' 117-121.

מצינת מושג, סוג, אידאה. כדי לנסות להתאים אותה לוורד הקונקרטי שאני רוצה לתאר, עלי להוסיף לה עוד ועוד איזכורים (גודל, צבע, אורך, עובי, יחסים בין חלקים וכו' וכו'). תמיד, כמדומה, ישאר ההבדל בין ורד קונקרטי, ואפילו מצויר, שהצבעים ומשיחות המכחול הופכים אותו לקונקרטי – לבין הסימן הכללי "ורד". יתר על כן: מי ערב שהסימן הלשוני "ורד" זה אצל כל אחד מן הדוברים המשתמשים בו? הקשר בין המסמן והמסומן הוא שרירותי, השפה היא מערכת סימנים שרירותיים: אין שום קשר הכרחי בין האידאה לבין האימז' האקוסטי המסמן אותה – לוורד אפשר היה לקרוא, באותה המידה, חוחית. העובדה שהוורד נקרא כך היא פשוט תוצר של הסכמה בין המשתמשים בשפה. הסימן "ורד" אינו נושא עמו שום דמיון לאיכות של הוורד הממשי, ובאמת גם אין שום דרך לדעת מה בדיוק "רואים בדמיונם" המשתמשים השונים בסימן. הדרך שבה הם מתרגמים את הסימן תלויה, מן הסתם, בהתנסותם האישית: מה מדמיון זה שלא ראה ורד מעולם? וזה שראה דווקא ורדים צהובים? נוסף לכל זה, הסימנים השרירותיים של השפה מצטרפים זה לזה על-פי כללים שמוסיפים ומשעבדים את הקונקרטי למערכות יחסים לוגיות (על-פי דקדוק ותחביר). האם גם לציור יש תחביר ודקדוק? תחביר ודקדוק מנוגדים לכאורה לקונקרטיות של הצבעים ומשיחות המכחול הנקלטים בעין המתבונן: נדמה שכאן הקשר בין המסמן למסומן הוא איקוני, ושיסודו הוא הדמיון בין צבעים וצורות. האם יש אפוא הבדל בין סימנים שרירותיים לסימנים "טבעיים" (שבבסיסם קיים דמיון באיכויות ותכונות)? אם מצויר ורד אדום – כך יראו אותו כל המתבוננים בציור.

אולי מוטב אם כן ששירה, כלומר אמנות המילה, תימנע ככל האפשר מתיאורים, כפי שחשב לסינג' או אולי, על אף ההבדלים, ייתכן שגם הצבעים והצורות, חומרי הציור, גוררים אחריהם רצף אידאי מושגי? האם נוצרות אסוציאציות מושגיות גם בעקבות השימוש בצורות ובצבעים מסוימים בגלל הבחירה באוצר מילים מסוים? ציורו של שאגאל, כמדומה, אינו מדגיש את "גובה הנפילה" למרות הכנפיים הכמעט-ניצבות וצורת הגוף המעידים על נפילה: שמי-השמים אינם נפרשים גבוה ממעל והאדמה אינה רחוקה-רחוקה למטה. אבל את המשחק בפרספקטיבות, כדי לייצג מרחק וגודל ראיסטיים, מחליף כאן משחק בצבעים ובקומפוזיציה המדגישים את הדמות הנופלת במרכז התמונה כנגד שטח חשוף, חום-אדמדם, שבין שני גושי האנשים הכהים. בשמאל התמונה מופיעה שמש מוזרה: בגלל השימוש בקווים ישרים ומשולשים החוצים את עיגולה, ובגלל הקווים העגולים המקיפים אותה, היא יוצרת אסוציאציות סמליות שונות. המתבונן בה ייזכר אולי במסורת ארוכה של רישומי לימוד פרופורציות שתבניתם עשויה בדומה לציורו המפורסם של לאונרדו דה-וינצ'י האדם הוויטרובי (המציג אדם שידיו ורגליו כפולות ופרושות לצדדים במרכזו של עיגול) על שם האדריכל הרומאי ויטרוביוס, שהמחיש בכתביו כיצד אפשר לתאר את

גוף האדם כמערכת של יחסי גדלים ומידות. מבט נוסף בציור של שאגאל אכן יגלה רישום של ראש, אלא שזה כמו נדחק ממקומו במרכז והתגלגל אל בין קווי המעגל המקיפים את השמש: כעת, לאחר שרצף אסוציאטיבי התעורר בדעתו של המתבונן, ברור שהראש מוצג ביחס לשמש, עיגול קטן ביחס לעיגול הגדול על הטבעת שמקיפה את השמש; אולי כמו אחד מכוכבי הלווין המקיפים את הכוכב הגדול על-פי תבנית ייצוגית אחרת שיכול לעורר המראה. כמובן, אפשרות זאת עולה מאחר שהיא מתקשרת לנושא הציור. התבנית הסמלית של השמש (שמש היא הזיהוי הראשוני של הצורה הסמלית במסגרת התוכן הראליסטי שהתמונה מציגה) מאפשרת מרחב אסוציאטיבי עשיר. היא יכולה להתקשר גם למסורת של עיגולי ההילה סביב ראשו של ישו הנוצרי, או, כפי שאולי התקשרה, באופן מטפורי, בראשו של המשורר עם רישומי לימוד אנטומיים שנושאים העובר בתוך הרחם (ראו שוב אצל לאונרדו). כך לובש איקרוס פנים שונות. גם "אצל שאגאל": הוא יכול להתקשר עם הנפילה של ישו, הוא יכול להיות "עֶבֶר שְׁמוֹט מִרְחָם" המותיר את עיגול השמש כרחם ריק.

מתברר אם כן שגם הציור מעורר אסוציאציות אידאיות, למשל בעזרת צורותיו. אבל האם קורה הדבר משום שאנו מתרגמים את הצורות והצבעים לשפה של סימנים או משום שאנו ממשיגים אותם בלשון? בחלקה התחתון של התמונה ביקע הצייר את ים האנשים לשניים כך שאיקרוס נופל אל החרבה החשופה מתחתיו: ניסוח זה, למשל, מתרגם תבנית צורנית אל עולם רעיוני שמקורו בשפה הכתובה. גושי הצבע מחלקים את התמונה באופן ברור, וניתן לדמות את אנשי העיירה לים כהה שנפער כדי לקבל את הנופל. הצבע החום-אדמדם של החרבה מתקשר לצבע האדמדם המעטר את פלג גופו העליון של איקרוס וכך "מקרב" את הנופל אל ייעודו: גם כאן, מסיק אפוא הקורא, צפויים לשוב ולכסות על החרבה, להטביע את איקרוס. גורלו אם כן נחרץ. הציור מקפיא את איקרוס באמצע מעופו, אך גם מרמז בה-בעת על העתיד שאותו הוא אינו יכול להביע באופן ישיר: זאת דרכו לפרוץ את מגבלות המדיום המרחבי חסר המָשך. אסוציאציות לשוניות המוטמעות בקורא מלכתחילה ("וישם את הים לחרבה ויבקעו המים", שמות יד, כא) ונדמות לו מתאימות (אולי מתוך היכרות עם "עולמו היהודי" של שאגאל) נקשרות כאן עם תבנית צורנית מרחבית – שהוטמעה גם היא אצל הקורא בזכות ציורים שונים. נוצרה אם כן תבנית מורכבת, רעיונית וצורנית גם יחד, בעלת פנים לשוניות וציוריות, שמעניקה הקשר תמטי רחב לתמונה: האל שביקע את המים למען בני ישראל במדבר מסתיר עתה את פניו; בני העיירה הרחוקים עד מאוד מאותו עולם אלוהי, מתבוננים בפלא המוזר, כמוהו "תוֹעִים בְּמַבּוֹךְ נְפִילָתוֹ". הנפילה מקבלת מובנים שונים הנשענים על אסוציאציות שהקורא חושף בציור, חשיפה התלויה כמובן בהשלכות הסמליות שהוא יכול להשליך על הציור ושיאין זרות, לדעתו, לעולמו של הציור. ייצוג המציאות באמנות, כפי

16. כל ספרו של א"ה גומבריק אמנות ואשליה: הפסיכולוגיה של הייצוג התמונתי (מאנגלית: דפנה לוי, ירושלים: כתר, 1988), מנסה למעשה לבסס טיעון זה. על הפולמוס שהספר עורר, ראו: מנחם כרינקר, "אשליה אסתטית: היש לתורתו של גומבריק על אמנות אשלייתית השלכות פילוסופיות?", סובב ספרות: מאמרים על גבול הפילוסופיה ותורת הספרות והאמנות, ירושלים: מאגנס, 2000, עמ' 3-34. הדעה שמביע שם כרינקר ביחס לכוונתו של גומבריק היא הדעה שאני מצדד בה כאן.

שטען א"ה גומבריק, טבעי ככל שייראה, נעשה במסגרת של סוגי היצג קונבנציונליים.¹⁶ גם אמנות הציור היא אמנות הנשענת על אסוציאציות אידאיות ומושגיות שנרקמו במסורת הייצוג שלה. יתר על כן: האם לא ניתן לומר שאידאה היא בעצם צורה מילולית?

המתח בין השיר והציור ניזון מן התנועה בין הדמיון והשוני שהקורא מוצא ביניהם, מה שמעצים את הנאתו. הדמות הנופלת, שתופסת ראשונה את מבטו של הצופה בתמונה בגלל מיקומה וגודלה, נדחקת בשיר לשורה השנייה: קודמים לה שמי-השמים. מסתבר שהענקת הבכורה לאיקרוס, כפי שקורה למעשה בציור (מיקומו במרכז התמונה), מנוגדת לטיבה של הנפילה כפי שתופס אותה המשורר: שהרי פירושה של הנפילה הוא דחיקת הנופל מן המרכז, מן הבכורה. עם זאת, נפילת איקרוס היא כמובן הנושא של השיר, ומבחינה זאת היא חייבת להיות במרכזו. הפתרון שמציג השיר הוא כפול: (א) הקדמת שם-השמים ודחיקת הנופל אחריהם, מתחתם, ורק אז התמקדות בו. בעניין זה יש להעיר, שעצמתם של השמים, לעומת מקומו המשני של האדם, נובעת לא רק מן האלוזיה המקראית, אלא גם מהתפרשותם על פני השורה והשתלטותם עליה: ההכפלה "שמי-שמים" מתפרשת לאחור אל השי"ן בשמו של הצייר שאגאל. הפסיחה, אחרי "מְשִׁי-שָׁמַיִם", ממחישה אפוא את הנפילה מטה, הדחיקה של הנופל משמי-השמים; (ב) בשיר נותר איקרוס חסר שם עד השורה שלפני האחרונה. הדבר מנוגד לטבעו של המעשה השירי כמעשה לשוני משום היות הלשון מעשה של קריאה בשם. יתר על כן, כשהמשורר נוקב סוף-סוף בשם איקרוס, הוא מקבל כמדומה את העמדה של האיכר, הדייג והרועה, שלא שמעו מעודם על איקרוס והם אדישים לנפילתו. בכך המשורר כמו מערער על תוקפה של התשובה בה-בשעה שהוא מציע אותה: "אִיקְרוֹס? מִי? מלגלג המשורר על התשובה שהוא עצמו מציע. אם זיהה הקורא את התמונה והוא מכיר את תכניה, הוא מקשר את הנימה האירונית לעמדה שמציג ברכל בציורו, כפי שאכן עולה מן התיאור בשורות המסיימות את השיר: "דִּיג עָסוּק בְּחֶכְתּוֹ", "רוֹעֵה, גָּבוּ לַיִם, מִבֵּיט בְּעֵץ כְּבִפְלֵא מְשִׁמִּים", "אֶפְרַיִם מְשִׁיב בְּחַרְשׁוֹ" – עולם כמנהגו נוהג בשעה שאיקרוס, הוא-הוא "הפלא משמים", טובע. ייתכן אף שהקורא מקשר את הנימה האירונית לא רק לציור אלא לשיר אחר, מפורסם, שקיבע במידה רבה את הפרשנות הזאת לציור: שירו של ריבנר מתייחס כאן לא רק לציור אלא גם לשירו של ו"ה אודן על הציור, שיר ידוע משנת 1939 ששמו Musè des Beaux Arts והוא אחד השירים המפורסמים ביותר במסורת האקפרסטית. כפי שאראה להלן, ההשוואה בין שירים שונים המוקדשים לאותה תמונה היא בעת ובעונה אחת מאלפת ומאירה את פניה השונים של היצירה ואת פניהם השונות של המשוררים המתארים אותה. אכן, אודן מדגיש בשירו את האדישות כלפי גורלו של איקרוס הטובע ואת ההתעלמות הנוחה מן האסון, נושא שזוכה לעיצוב מחודש אצל ריבנר. אך גם אם זיהה

הקורא את התמונה, ואף אם נזכר בשירו של אודן על התמונה על רקע השאלה שהציג לו השיר של ריבנר בעקיפין החל מן השורה הראשונה (מיהו הנופל?), לובשת האירוניה רובד נוסף. הקורא רוצה לפתור את תעלומת זהותו של "ההוא" על-ידי ייחוס הנפילה לאחד, "איקרוס", רחוק בזמן ובמקום, אך המשורר רומז לו שגם אם זיהה את התמונות, גם אם היטיב לסמן את "ההוא" בשם איקרוס, מוטב שיחשוב שנית על פשרה של התשובה, מוטב שיחשוב על משמעו של השם ואת מי הוא מייצג. גם אם זיהה הקורא את שתי הנפילות, "אֶפְרַיִם מְשִׁיב בְּחַרְשׁוֹ", ואולי אפילו את השלישית, הנפילה אצל אודן, מתבררת לו עתה נפילה אחרת, התלויה באחרות אך גם נבדלת מהן: הנפילה אצל ריבנר.

איקרוס, או "הנופל", נדחק אפוא מן המרכז למרות שהוא עדיין המרכז, ודחיקתו היא גם דחיקתו של הקורא, אם הלה מבין את איקרוס כייצוג לאדם בכלל, כלומר כמייצג גם אותו וגם, מן הסתם, את המשורר שבחר להעמיד אותו במרכז. השיר דוחף את איקרוס אל השורה השנייה, נוטל ממנו את שמו ורומז לקורא השיר כי מאחורי המסומן "הנפילה" מסתתרת יותר מנפילה אחת ויותר מדמות אחת. השיר מתייחס אל הציור, אבל הציור מצדו מתייחס אל יצירת אמנות אחרת, מילולית, אל המיתוס של איקרוס. השיר פותח בשאלה מרומזת – מיהו הנופל, על איזו נפילה מדובר כאן – שהאקפרסיס מעצים: ריבוי הייצוגים מצד אחד, וההשמטה של השם מצד אחר, מעוררים לא רק את השאלה מיהו הנופל, אלא מיהו בעצם איקרוס? מתברר שהזהות נזילה ושהיא תלויה, בין היתר, באופיו של אקט הסימון. השיר מציג את השאלה האקפרסטית עצמה, אמנם באופן המשרת את צרכיו: שאלת הזהות היא שאלת הסימון. על מה מצביע המסומן "איקרוס"? ועל מה "הנפילה של איקרוס"? האם לפנינו נפילה אחת, איקרוס אחד, מסומן אחד?

חזרנו אם כן אל פתיחת הדיון, אלא שעתה הצטלבו שתי השאלות: השאלה מיהו הנופל (ומהי הנפילה) התבררה כשאלה האקפרסטית: מיהו המיוצג בשיר? האומנם זה איקרוס של שאגאל (או של ברכל)? האומנם זאת התמונה או שהשיר יוצר "תמונה" אחרת? ברגע שמתחילים לבחון את השיר מול הציור מתברר עד כמה היחס בין השניים מורכב. מה שנדמה כתיאור אינו רק פרשנות, אלא מהלך של יצירת משמעות חדשה, של יצירת זהות חדשה (לנפילת איקרוס, לאיקרוס עצמו). המשורר בוחר מה יתאר מבין שלל פרטי התמונה, הוא בורר מילה מסוימת מתוך שלל האפשרויות כדי לתאר את שרואות עיניו, הוא מדמה את הפרטים בציור על-פי עולמו הפנימי ופורש את פרטי הציור בפני הקורא בסדר שהוא מארגן לצרכיו, וכן הלאה. לפי ריבנר, כנפיו של איקרוס (חסר השם) "סוֹמְרוֹת מַעַל גָּבוּ לְלֹא הוֹעִיל". סומרות היא מילה טעונה, וברור שאינה מקרית. היא מעלה על הדעת אסוציאציות שונות, שהבולטת מביניהן

היא של פחד. אנו אומרים "שערותיו סמרו" לציין שאדם מפחד. האם אנו מזהים פחד בדמותו של איקרוס בתמונה? קשה לקבוע שמבע פניו מבטא פחד, אבל כעת קורה משהו מוזר ומעניין: מכיוון שאני מתבונן בתמונה לאחר שקראתי את ביטויו של ריבנר "כנפיו סומרות", נדמה לי שמשוחות המכחול האדומות מצד ימין של הדמות ולאורך הכנף אכן מביעות פחד ואינן מציינות סתם את הלהבות של הכנף הבווערת. מצד אחד, הציור מעמיד מולי תווי פנים של ממש, שלא כמו השיר, ששם עלי לדמיין פנים (במקרה שלפנינו השיר נמנע מלתאר את פניו של איקרוס). אבל מצד שני, לא רק שתווי הפנים הנעדרים בשיר עולים באופן עקיף בדעתו של הקורא (באופן מטונימי וסינקדוכי) בגלל שתיאור הכנפיים מעיד על פחד, אלא שהתווים הנעדרים בשיר "צובעים" מחדש את הפנים המצוירות בציור: פתאום הכנפיים הבווערות נראות לי סומרות והפנים מפוחדות. נקודה אחרונה זאת היא דוגמה לטענתם של חוקרים בני זמננו, ששום מדיום אמנותי אינו פועל בבידוד וכל מדיום הוא תמיד מעורב: בשעת ההתבוננות בציור, או הקריאה בשיר, משתלבים הצפנים של החזותי והטקסטואלי בראשו של הצופה (כפי שאכן קורה בשיח הפרשני שבמהלכו אנו נתונים כאן); "הקטגוריות המסורתיות להבחנה – האוזן מול העין, סימנים שרירותיים מול סימנים טבעיים, קיום בזמן מול קיום במרחב וכו' – עשויות להתקיים בתוך כל אחת מן האמנויות, ולא כתכונות אקסקלוסיביות המבדילות ביניהן".¹⁷

17. הולצמן, הערה 7 לעיל, עמ' 30.

המטפורה "כנפיו סומרות" פועלת בדרך נוספת, כמעט לא מורגשת: מכיוון שהיא מבוססת על האסוציאציה "שערותיו סומרות", ההחלפה בין כנפיים לשערותיו של אדם משיבה את איקרוס אל חיק האנושיות בלי לנתק אותו מן ההקשר המלאכי – הכנפיים, שאמנם על-פי המיתוס עשויות נוצות, מעניקות לאיקרוס איכות מלאכית. הדבר נובע משילוב בין כמה גורמים: ההשמטה של שמו האנושי, הקונוטציה של "שמי-השמים" שמהם הוא נופל והניסוח הלשוני "כנפיו": ניסוח זה מניח (ועל כן קובע בדעתו של הקורא) את הכנפיים כאיבר אינהרנטי לגוף, בנוסח "רגליו" (כפי שנאמר בבית השני), ללא ערעור ובלי להזכיר ממה הן עשויות וכיצד הן מחוברות אל הגוף. לרגע אחד, בשעת הקריאה, הקורא שוכח את הפרטים הנוספים הללו, בייחוד אם עדיין לא מיקם כהלכה את דמות הנופל במסגרת נרטיבית קשוחה (בשל היעדר שמה). השיר אינו מצייין את זהותו של הנופל ופועל בדרכים עקיפות שמרחיבות את האפשרויות לגביה: "הנופל", "הנפילה", מתקשרים לנפילה המיתית, או הנוצרית, מעולם הטוהר המלאכי אל האנושי. המילה "סומרות" מעלה על הדעת מסמור, כלומר חיבור במסמרים, ומתקשרת לדמותו של ישו הצלוב. הקריאה בשיר מעוררת לחיים את הקונוטציות החזותיות שהוזכרו לעיל (ביחס לעיגול השמש) ומעודדת את הקורא לראות את הציור בפרספקטיבה חדשה. מעל איקרוס הנופל, בצד שמאל, מרחפת בציור דמות ערטילאית

הנמזגת כמעט לחלוטין בשמים: אולי אין זה דידלוס, כפי שחשב הצופה בהסתמך על מה שמציע המיתוס? אולי זה מלאך הרואה בנפילת אחיו האדם אל הארץ, אל העולם האנושי?

כאשר מדובר בתיאור של משורר, שמטרתו ליצור יצירת אמנות משל עצמו, התיאור הופך לרקמה לשונית מורכבת שמתפקדת באופן מתוחכם במיוחד. בין הציור והשיר מתפתחת מערכת יחסי גומלין. במשפט "כְּנָפָיו כְּלֶהְבוֹת כְּהוֹת / סוּמְרוֹת מְעַל גְּבוֹ לְלֹא הוֹעִיל" מעמעם הדימוי הגלוי (כנפיו כלהבות כהות) את המהלך המטפורי (כנפיו סומרות). הדימוי, שהוא פיגורה לשונית המצהירה על עצמה בגלוי (כף המדמה), מציע פרשנות חזותית שדווקא נראית מתקבלת על הדעת ביחס לציור, למרות האוקסימורון הנרמז בה: הכנפיים אכן כהות, אבל גם מצוירות כך שהן נראות כלהבות בווערות הן מבחינת צורתן ומשיחות המכחול שסביבן, הן מבחינת מערכת הצבעים הכוללת בהיר וכהה, חם וקר. המורכבות הציורית הזאת באה לידי ביטוי במתח הלשוני-מצלולי שמתפרש, למעשה, אל מעבר לדימוי, אחורה, על השורה כולה: "הוא נוֹפֵל. כְּנָפָיו כְּלֶהְבוֹת כְּהוֹת". המצלול החוזר (נופל, כנפיו) עומד במתח עם הנקודה, העוצרת את תנועת הנופל מבחינה תחבירית. בהמשך השורה קושר המצלול החוזר את האלמנטים המנותקים והמנוגדים לאיכות אחת, אולי בדומה לציור שבו קשה להפריד בין הכנף הכהה והלהבה שצומחת ממנה. זאת דרכו של ריבנר לחבר ולמזג בין מילים שבדרך כלל, משום שהן נבדלות זו מזו, מנתקות את המסומנים שלהן זה מזה: כנפיים ולהבות יהיו בלשון תמיד שני איברים שונים, בעוד הציור יכול לצייר תבנית אחת, צורה אחת, שתסמן את שתייהן כיוון שהיא משותפת להן. דרך אחרת של השיר לסמן מספר דברים בזמנית היא כמובן המטפורה, וכבר ראינו לעיל את מספר האסוציאציות שמתערבבות בביטוי "כנפיו סומרות". מאחר שהמטפורה אינה מבנה המצהיר בגלוי על המהלך שהוא מבצע, כמו הדימוי, האסוציאציות השונות מתגנבות בהיסח הדעת אל העולם שבונה השיר והמיזוג ביניהן חזק עוד יותר.

בסופו של דבר, כפי שכבר אפשר לראות, הבחירות והבְּרָרוֹת יוצרות הטיה מתוכננת: אם איקרוס של שאגאל נראה לריבנר "כְּמוֹ עֶבֶר שְׂמוֹט מְרָחֵם", אין להתפלא שקהל העיירה מורכב עבורו "[מ]נְשִׁים כּוֹרְעוֹת לְלֶדֶת, אֲחֵרִים / מְתִים מְצָחוֹק" – הנפילה של איקרוס "אצל שאגאל" מתבררת בשיר כמהלך חיים שלם. הציור הקפיא את איקרוס הנופל באמצע התהליך הנפילה, אך השיר מחייה את התהליך הזה בהכרת. למרות שהמשורר מתאר את כל הפעולות בהווה ("נוֹפֵל", "סוּמְרוֹת", "חוֹלֵף", "הוֹפֵךְ", "שְׁלוּחוֹת", "כוֹרְעוֹת", "מְתִים מְצָחוֹק", "עֲצוּמִים", "מְכִסִּים", "תוֹעִים"), רצף הקריאה מעניק לנפילה ממד זמני של הווה מתמשך. ציור, כפי שניסח זאת לסינג בספרו לאוקואן, משתמש בצבעים ובצורות שהם סימנים במרחב, ואילו השירה משתמשת בצלילים שהם סימנים הגויים עוקבים

בזמן¹⁸ אבל חוקרים בני זמננו חוזרים ומדגישים שאלה ואלה יכולים לשמש בשתי האמנויות כאחת. לדעתם אין הבדל עקרוני בין האמנויות ביחס לקטגוריות של הזמן והמרחב. אבל כיצד יכול השיר הזורם לתאר דבר סימולטני כשהלשון מתקיימת בזמן? מרגע שמתחיל הקורא לקרוא, הנפילה לובשת חיים כרצף אירועים בזמן: איקרוס "נופל. כְּנִפְיוּ כְּלֶהְבוֹת פְּהוֹת/ סוּמְרוֹת [...] הַפֶּל חוֹלֵף, הוֹפֵךְ אֲוִיר [...] זְרוּעוֹת שְׁלוּחוֹת, נְשִׁים פּוֹרְעוֹת לְלֶדֶת". השורות הקצרות מוליכות את הקורא מלמעלה למטה, כחיקוי לתנועת הנפילה במרחב, אבל בהפיכת הרגע הקפוא – שתפס הצייר כדי לסמן את תהליך הנפילה – לחוויה מתמשכת בזמן, שמתארכת לכדי חיים שלמים. הקורא נע עם השורות: מחלקו העליון של העמוד כלפי מטה, מהבית הראשון אל הבית השני, מהתמונה הראשונה אל התמונה השנייה, [מ]שְׁמֵי־שָׁמַיִם" אל המים: "רַק רָגַל זְעִירָה עוֹד מְזַדְקֶרֶת מְעָלָה/ בְּעוֹד שְׁהִשְׁנִיָּה כְּבָר שְׁטוּפָה גְלִים קִטְנִים".

על-ידי הצמדת שתי התמונות זו לזו, תיאור הציור של שאגאל התופס רגע מתוך הנפילה עצמה, ואחר כך תיאור הציור של ברכל התופס את סיום הנפילה כאשר הדמות כבר שוקעת במים, המשורר מעצים את תחושת הנפילה במרחב. אבל המרחב בשיר נחווה באופן זמני, הוא מתורגם לזמן בשעת הקריאה, והנפילה המרחבית הופכת ל"נפילה זמנית": משך חיים שדינו נגזר. מסלול הנפילה טבוע בלשון עצמה, וכבר הבית הראשון, המתאר את ציורו של שאגאל, פורץ את גבולות הציור והופך את הרגע הקפוא לרצף זמני. במובן זה, אם כן, האקפרסיס הוא ייצוג של משהו שאינו קיים למרות שהוא לובש מסכה של צבעים וצורות. גם כאשר המשורר "רק מתאר" את הציור הוא יוצר דבר חדש, אובייקט מסוג שונה, בעל תכונות חדשות, שקיומו אינו מותנה בקיום האובייקט החזותי שהוא מושפע ממנו. הלשון אינה "מחקה" מציאות, וייצוג במילים אינו אלא יצירת מציאות מסדר חדש. הבית הראשון הוא דוגמה לעניין זה דווקא משום שלכאורה המשורר דבק כאן בתכונותיו של הציור ומתאר את הכול בהווה. הוא "מחקה" את הקפאת הזמן בציור, אך בגלל הממד הלינארי של הלשון גם ההווה זמני וזורם. הבית מתאר בעת ובעונה אחת הווה נצחי ותהליך רציף, בעל כיוון, מתמשך בזמן. הנפילה אצל ריבנר היא אירוע זמני, לא כמו "אצל שאגאל", שאצלו המסומן שעליו מצביע השיר אינו הנפילה המצוירת: זהו ייצוג אשלייתי שלה.

נדמה אפוא שבכל זאת מצאנו כאן הבדל בין הציור והשיר: תהליך הקריאה יוצר נפילה הקיימת בזמן. בשעת הקריאה מפעיל הקורא את הזמן האצור בממד הלשוני ונותן חיים לאיקרוס המת. אם מצד אחד מדגיש המשורר באמצעות חלוקת השיר את קיומו של השיר כאובייקט מילולי מרחבי, מן הצד האחר, בתוך גבולות המרחב הנתון, הוא מבליט את הממד הזמני שהלשון מעניקה לחומרי הציור הדוממים. מצד אחד, גבולות הבית הם

גבולות הציור: גורלו של איקרוס חתום, הוא מת עוד בטרם הגיע לארץ, הוא קפוא לנצח בין שמים וארץ. אבל מצד אחר, בתוך גבולות אלה יש עדיין חיים: הגורל כבר חתום אך הזמן עדיין לא תם; המציאות השירית מעניקה השעיה בטרם הכול יסתיים. המשורר מרחיק את הגורל הקבוע מראש, הוא עוצר את הזמן דווקא בשעה שהוא מנכיח את הזמן: כל זמן שהקורא קורא, איקרוס ממשיך ונופל. "בְּאִיזוֹ מְהִירוֹת" אומר המשורר וקוטע את המשפט כדי להמחיש את מהירות הנפילה, "הַפֶּל חוֹלֵף, הוֹפֵךְ אֲוִיר, בְּיַעֲף". אבל הטור האחרון, שאמור להסביר כמה מהר הכול חולף, דווקא מאט את קצב הנפילה: המשפט ארוך יותר, מתברר שגם "ביעף" פירושו משך, מתברר ש"ביעף" מכיל "הכול", מתברר שבמהלכו דברים משתנים. הקורא, כאיקרוס, מביט מלמעלה ורואה את "כָּל הָעִנְיָה/ שְׁהִתְאַסְפָּה לְקֶרֶת הַמְּחִזָּה", מבטו מתעכב על הפרטים, הוא רואה "זְרוּעוֹת שְׁלוּחוֹת, נְשִׁים פּוֹרְעוֹת לְלֶדֶת, אַחֲרֵים/ מְתִים מְצָחוֹק". כל זה הוא משך, זמן חיים שיוצר הטור השירי המרחיק את הקץ ככל שהוא מוסיף ומתאר את הנפילה. השיר מקפיא את הנפילה, אך עם זאת מעניק לה משך. כיצד ייתכן הדבר?

מסתבר שהזמן אינו חל על המרחב שבו מתרחשת הנפילה. במילים אחרות, מתברר שיש הפרדה בין זמן ומרחב שמתבטאת כאן בהפרדה בין הלשון והמרחב. במובן זה לפנינו ייצוג אשלייתי בלבד של התמונה: במרחב הציור אין תנועה בעוד שבלשון השיר יש תנועה. השיר מתאר כביכול את הציור, אך למעשה זאת מסכה: הייצוג לובש תחפושת של סימן טבעי, של צבעים וצורות, של התמונה של שאגאל, אך הללו אינם קיימים אלא כהיצג לשוני, אין להם קיום מרחבי חומרי מחוץ ללשון. זהו ייצוג של צבעים וצורות בלשון, בריאה של ישות נבדלת מן הציור, שמעמדה האונטולוגי אינו זהה למעמדו של הציור. השיר יוצר השעיה על-ידי יצירה של מרחב חדש, ייצוגי, מרחב שאינו זהה למרחב המקורי שהוא מייצג. אבל האם אין זה מה שמנסה לעשות גם הציור? האם אין זאת תכונה של כל אמנות בהיותה, כפי שטען אריסטו, מעשה של מימזיס? מדוע נבדל השיר מן הציור בעניין זה? האומנם נבדל השיר מן הציור ביכולת ליצור השעיה כזאת?

אם בהשעיה אנו מתכוונים לזמן, ואם ציור הוא אמנות המרחב ומעשה החיקוי הפלסטי אינו מתרחש בזמן, ניאלץ להודות שרק האמנות המילולית הזמנית מסוגלת ליצור את ההשעיה המימטית והציור לא. אבל מדוע שההשעיה המימטית תבוא לידי ביטוי רק בזמן? אנו אומרים: "הציור מנציח את הדמות" ומתכוונים בכך שאיקרוס יישאר לעד בין שמים וארץ, קפוא באותו רגע שהנציחה התמונה. אבל אמירות אלה מבוססות גם הן על הפרדה בין הזמן והמרחב, הפעם מן הפרספקטיבה ההפוכה, של הציור: מרחב ההתרחשות מנותק מן הזמן הזורם, החל עתה על התמונה

רק מבחינת קיומה כאובייקט בעולם הממשי (ולא על המרחב הבדיוני המיוצג בה). גם הציור, מסתבר, מציע לנו ייצוג אשלייתי, מציאות שבה המרחב מבודד ומנותק מן הזמן; גם הציור מציע השעיה, אלא שבמקום ”הפלגה” מן המציאות אל זמן אחר, כאן יש ”העתקה” אל מרחב אחר. מרחב זה קפוא ודומם אם בוחנים אותו ביחס לממד הזמן, אבל במרחב זה הדמות חיה לנצח שכן הזמן אינו חל עליה.

גם אם אנו מקבלים את דעתו של לסינג, שהשירה והציור נבדלים זו מזו משום שהראשונה היא אמנות בזמן והשני הוא אמנות במרחב, מסתבר ששניהם מציעים השעיה מימטית, כל אחד באמצעים העומדים לרשותו. אבל האומנם הציור אינו מתרחש כלל בזמן? קודם נאמר שלשיר יש ממד מרחבי, בהיותו סימנים גרפיים על העמוד. האם לציור אין כל ממד זמני? הבה נבחן שוב את האנלוגיה שעמה פתחנו את הדין, האנלוגיה בין המסגרת השירית למסגרת הפלסטית שיוצר ארגון השיר על-ידי החלוקה לבתים בהתאמה לתמונות. ההקבלה בין המרחב השירי למרחב התמונה מעצימה את הפן החומרי, הטקסטואלי, של השירים. היא מדגישה את הממד המרחבי של השירים, כלומר את אופן קיומם כאובייקט, שהוא אמנם מילולי אך גם מרחבי: סימנים כתובים הנתונים במסגרת על פני מרחב לבן שסורקת עינו של הקורא. אם כל ייצוג, מילולי או חזותי אינו אלא ייצוג אשלייתי, קריאה באובייקט מילולי מרחבי (השיר) אינה שונה מקריאה באובייקט מרחבי מסוג אחר, כגון ציור או פסל. אפשר אפוא להתייחס כטקסט גם לציור ולפסל. והרי כבר ראינו למעלה שבעקבות קריאת השיר ”קראנו” את הציור מחדש, ראינו שגם בציור נדרש זמן כדי לבחון את פרטיו, להבחין בכל חלקיו, לעבד את תבניתו. אם קריאה פירושה סריקה מרחבית ופענוח של סימנים, או קודים, המייצגים ייצוגים מסוימים בגבולות השפה שבתוכה הם פועלים, אפשר לומר ששתי האמנויות כאחת מייצגות ייצוג אשלייתי, מסכה, ואין ביניהן הבדל מהותי. אפשר לחשוב על ציור כעל טקסט, בדיוק כמו שיר, המופעל – כלומר המתרחש בזמן – בשעה שהצופה מביט בו. מדוע שיהיה הבדל בעניין זה בין השיר והציור? והלא גם השיר מופעל על-ידי הקורא בשעת הקריאה, שהרי כשלעצמו הוא אובייקט (טקסט) דומם.

לדעת רוב החוקרים בני זמננו ”כל אמנות היא בעצם אמנות ’מורכבת’ (כלומר עשויה שילוב של טקסט ואימאז’); כל מדיום הוא מדיום מעורב, המשלב בתוכו צפנים שונים, מוסכמות-מבע וערוצי-ביטוי חושיים וקוגניטיביים מגוונים”.¹⁹ אין הבדל עקרוני בין ציור ושיר, ואקפרסיס אינו אלא ”ייצוג מילולי של ייצוג חזותי”. בסופו של עניין לפנינו ”ייצוג של ייצוג”, כלומר שההבדלים בין שני סוגי הייצוג מצטמצמים להבדלים לא מהותיים ביחס לזהות העקרונית שביניהם; זה וזה אינם אלא מערכות סימנים, זה וזה אינם אלא, כפי שנהוג לומר היום, טקסטים, זה וזה פועלים על-פי

19. הולצמן, הערה 7 לעיל, עמ’

30.

עקרונית ייצוג קונבנציונליים. מתברר שלמרות ההתפתחות וההעמקה התאורטית שהעניקו חוקרים בני זמננו לדיון במסורת האקפרסטית, נראָה שהם מחזיקים בסופו של עניין בעמדה שמרנית, אותה עמדה שליוותה על-פי רוב את מערכת היחסים שבין ”האמנויות האחרות”. עמדה זו היא שבאה לידי ביטוי במימרה Ut Pictura Poesis (”כמו הציור כך השירה”), ולכן דווקא מימרה זאת הפכה למושג המציין את המסורת של היחסים בין האמנויות. חוקרים אלה שבים ומציגים דפוס חשיבה עקרוני שעל-פיו, כך מתברר, העיקרון המימטי פועל כאנלוגיה: מעשה הייצוג מתברר כתחבולה המכפיפה ומווסתת את השונות לסדר שכופה הדומות. ההבדלים שבין סוג ייצוג אחד לסוג ייצוג אחר מתבטלים בפני העיקרון שקובע ששניהם אמנויות מימטיות: ”כשם שיש מחקים דברים הרבה (אם באומנות ואם מתוך שגרה) על-ידי שעורכים את דמותם בצבעים או בצורות, ואילו אחרים – באמצעות הקול, כך האומנויות האמורות לעיל, כולן יוצרות את החיקוי במקצב, במלה ובניגון, או באחד מהם, או בציוריהם”.²⁰ אריסטו הוא שקובע את המימזיס כמושג מאחד, הכורך את ”האמנויות האחרות” יחד ומכפיף לעיקרון המימזיס את ההבדלים באמצעי החיקוי. גם אם הסיבות לביטול ההבדל העקרוני בין השירה והציור (שניסה לכוון לסינג) הן מורכבות ומעמיקות יותר היום, התוצאה חוזרת על הגרסה הנורמטיבית, המוצאת זהות עקרונית בין ”האמנויות האחרות”. ייצוג, על-פי גרסה זאת, הוא עיקרון מכליל, סוג של אנלוגיה שבה הדומות גוברת על השונות. בסופו של דבר, בשעה שאני קורא שיר או מתבונן בציור אני מפעיל אופרציות זהות זו לזו ביסודן. כך, על כל פנים, מקובל לראות את הדברים היום. ומדוע אנו ”קוראים תמונות”, אבל לא ”רואים טקסטים”? כנראה משום שאת העקרונית הבסיסית ביותר לתהליכי משמוע במערכות הסימנים השונות מעניקה מערכת הסימנים הדומיננטית והמובהקת ביותר, קרי הלשון: כפי שכבר ציין דה סוסיר, רק לאחר שהבלשנות הבינה מחדש את מושא המחקר שלה – השפה כמערכת סימנים, היחסים בין הסימנים בתוך המערכת הסינכרונית – התברר שהיא עצמה יכולה להיות חלק מתורה רחבה עוד יותר, העוסקת במערכות סימנים בכלל, כלומר רק אז נולדה תורת הסימנים הכללית (סמולוגיה בפני דה סוסיר).²¹ הבלשנות ביססה אפוא את תורת הסימנים ואחר כך השליכה אותה על שאר התחומים.

ניתן אם כן לדבר גם על ”זמן התמונה” ולא רק על זמן השיר בשעה שמבינים – כפי שחוקרים רבים מבינים היום – את התמונה כטקסט. בשעת ה”קריאה” של הציור סורקת העין את הבד – תהליך הנמשך בזמן – מפענחת צפנים, מצרפת אלמנטים ובונה משמעות. הצופה המתבונן בציורו של ברכל, המתואר בבית השני של השיר, קולט קליטה ראשונית רושם כללי של נוף ומיד לאחר מכן מתחילה התמקדות בפרטים שונים של הציור. העין משוטטת בין משטחים וצורות, והקורא מתרגם את היחסים

20. אריסטו, על אמנות הפיוס, תרגם והוסיף מכוא והערות: מרדכי הק, תל-אביב: מחברות לספרות והוצאת א’ לרין-אפשטיין, תשל”ב, עמ’ 7.

21. דה סוסיר, הערה 15 לעיל, עמ’ 16-17.

המרחביים ליחסי משמעות ותוכן. הוא מושפע מהצבעים (האדום החריג בבגדי האיכר), מגודל האובייקטים ומיקומם (האיכר הבולט בחזית), ומהתבנית הכללית של הקומפוזיציה (התנועה האלכסונית הנוצרת על-ידי דמות האיכר הצועדת לאורך קו החוף של משטח הים הגדול ביחס לקווים האחרים של האופק ושל המשך קו החוף הסלעי). ארגון התמונה מבוסס על מערכות יחסים של מרכז ושוליים, כהה ובהיר, חזית ורקע, גדול וקטן וכדומה; את הללו מפרש הקורא כדי ליצור מבני משמעות. מבטו המשוטט מגלה לו פרטים שונים שבמבט ראשון נעלמו מעיניו, ועליו לאיך שוב ושוב את מסקנותיו עם הממצאים שהתבוננותו המתמשכת מגלה: ”אצל ברכל” אפילו נושא התמונה, איקרוס, נעלם בתחילה מן העין, וכשהלה מתגלה, הקורא שואל את עצמו מדוע מוצב האיכר החורש בחזית הציור, באופן בולט מבחינת גודל, מיקום וצבע, בעוד איקרוס הזעיר מיוצג על-ידי רגליו בלבד, בשולי התמונה, בין הדייג והספינה המתרחקת; האם ההבדלים בגודל ובמיקום מרמזים על הבדלים במישור הערכי? האם לצד הרגליים הצופה רואה את אחת הכנפיים, בולטת עדיין מעל המים? ואשר לדיג – האומנם הוא אינו רואה את איקרוס או שמא הוא מתעלם ממנו במופגן? ליד הדייג יש שיח ועליו ציפור: לפי אחת הגרסאות, ראשיתו של הסיפור – שאת סופו מציג בפנינו הציור – בקנאה שקינא דידלוס, הממציא והארכיטקט, בכישרונו האמנותי של אחיינו הצעיר. דידלוס השליך את אחיינו מחומות האקרופוליס, אך אתנה הצילה את העלם והפכה אותו לציפור הנמנית עם העופות שאינם – כפי שמדגיש אובידיוס המספר את הסיפור – מגביהים במעופם ואינם בונים את קינם על צוקים. האחייני, אם כן, התגלגל בציפור, ואילו דידלוס נאלץ להימלט ומצא עצמו נתון לחסדי מינוס, שכלא אותו במבוך שהוא עצמו בנה עבור השליט וממנו, כידוע, נמלט עם איקרוס בנו, כציפור, בעזרת נוצות ושעווה.²² אלא שאיקרוס לא נזהר והגביה עוף, והנה הוא טובע, בסיומו של הסיפור שאותו מביא ברכל בפני הצופה: האם אפוא זהו האחייני, בדמות הציפור, המביט באיקרוס, בנו של דידלוס, טובע במקומו?

22. ראו Kavalier (הערה 14 לעיל, עמ' 60) המציין שסיפורו של אובידיוס סופר מחדש כמאה ה-16 ומציע מסגרת היסטורית למקורות התמונה ולפרטים כגון הדייג, הרועה והאיכר.

מתברר שברכל שותל בתוך הציור רמזים שיעוררו בצופה את הסיפור השלם, ובעזרתם הוא מאיר את המיתוס מבחינות שונות: אם האחייני אינו אלא כפילו של איקרוס, כפי שאפשר להבין מגרסה זו של המיתוס, כי אז מול הציפור שהגביהה אל השמש וטבעה (איקרוס) ניצבת ציפור צנועה היודעת את מקומה וניצלה (האחייני): התמונה – מפרש הצופה הבקיא בפרטי הסיפור – מייצגת מאבק בין כוחות פנימיים בנפשו של האדם, הקשור מצד אחד לאתוס קולקטיבי, אך נכסף מצד שני למימוש עצמי שחורג מגבולות האתוס החברתי ומאיים עליו. פרשנות כזאת, שמביאה בחשבון את המטמורפוזה של העלם לציפור, הולמת את כלל האקספוזיציה של הציור כפי שהבחין בה הקורא: ברכל בוחר להעמיד בחזית את דמות האיכר החורש, קונבנציה תקופתית המסמלת קבלה

מרצון של המבנה החברתי הגדול יותר, של עולם בעל היררכיה וסדר,²³ ושולח את איקרוס לטבוע בשולי התמונה כשרק רגליו עדיין מבצבצות מן המים. ההתבוננות בציור מתבררת גם היא כסוג של קריאה, צירוף סימנים והשלמת פערים לאורך זמן שיכולים ליצור נרטיב, ומכל מקום מכוננים מערכת של משמעויות: הקורא בציור יכול להגיע למסקנה שהציור שלפניו הוא ”אישור למחויבות קהילתית ודחייה של אמביציה אישית”.²⁴

מאפיינים ”שיריים” הולמים, חלקית לפחות, את סוג הפעילות המתבצעת בשעת ההתבוננות בתמונה. סוגי הפעילות הכרוכים בחוויה השירית והציורית אינם מנותקים זה מזה: כמעט לכל ציור, למשל, יש כותרת, שהיא טקסט, ומכאן שתמיד מעורבות אופרציות טקסטואליות במה שאנו מכנים התבוננות בתמונה. יתר על כן: במקרה של ”הנפילה”, היחס בין האמנויות השונות מורכב עוד יותר משום שהציורים עצמם, של שאגאל ושל ברכל, מתייחסים למיתוס. לפנינו אפוא ציורים המתייחסים לסיפור, סיפור המופיע אמנם כטקסט, אך לא רק כטקסט: הוא מתגלגל בגלגולים שונים והופך לתמה בתוך כל אחת מן המסורות של האמנויות הנפרדות. ההקשרים שבתוכם פועל השיר הולכים אפוא ומתרחבים. ציורים רבים מתייחסים אל נפילת איקרוס, ובמובן זה יש מקום להשוות בין הציור של שאגאל לציור המוקדם יותר של ברכל, מתוך הנחה שציורו של שאגאל כבר מתייחס (במובלע או בגלוי) לציורו של ברכל. ובאופן דומה: ברור שטקסטים רבים מתייחסים למיתוס על נפילת איקרוס, למיתוס עצמו יש גרסאות שונות, וככל שמתקדמים כרונולוגית מתרבים ייצוגי הטקסטואליים – ברמות שונות, גם הללו מתייחסים זה לזה. על כך יש להוסיף שהיצירה נפילת איקרוס של ברכל היא אחד הציורים המפורסמים ביותר במסורת של השירה האקפרסטית: משוררים רבים בחרו לכתוב דווקא על הציור המסוים הזה של נפילת איקרוס (ברכל הוא צייר מועדף במסורת האקפרסטית). מבחינה זאת מעניין להשוות את שירו של טוביה ריבנר לשירים של משוררים אחרים, וראשית כול, כאמור לעיל, לשירו המשפיע של ו”ה אודן *Wystan Hugh Auden: "Musée des Beaux Arts"*, 1939). שיר זה השפיע על משוררים רבים והללו, כמו ריבנר, מתייחסים בשיריהם האקפרסטיים לא רק לתמונה, אלא גם לפרשנות של אודן, כלומר לשירו:

בְּנוֹגֵעַ לְסֵכֶל הֵם לֹא טָעוּ מְעֻלָּם,
צִירֵי הָעֶבֶר הַגְּדֹלִים: כְּמָה הִטִּיבוּ לְהֵכִין
אֶת מְקוֹמוֹ בְּחַיֵּי אָדָם; כִּיצַד הוּא מֵתְרַחֵשׁ
שֶׁעַד שְׁמִישָׁהוּ אַחַר אוֹכֵל אוֹ פוֹתֵחַ חֲלוֹן אוֹ סֵתֵם הוֹלֵךְ בְּעֻצְלָתָם.
כִּיצַד בְּזִמְן שֶׁהִישִׁישִׁים מִמְתִּינִים בְּתִשְׁוֹקָה וּבִירְאָת שְׁמַיִם
לְלִידָה הַנְּסִית, תְּמִיד חִיבִים לְהִיּוֹת
יְלָדִים שְׁלֹא חֲפָצִים בָּהּ בְּמִיּוֹחַד, הַמְחַלְקִים

23. שם, עמ' 57.

24. שם, שם (בתרגומי, ש"ב).
בהמשך מציע קאבאלר אף לראות בדמויה של העלם שהפך לציפור ריוקן עצמי מטפורי של ברכל.

על אגם בקצה היער;
 הם לא שכחו מעולם
 שאפלו ענויי קדש אימים חייבים להתרחש
 איכשהו בצד, פנה מלכלכת
 בה הכלבים ממשיכים בחייהם הפלביים וסוסו של המענה
 מגדר את אחוריו התמימים בעץ.

למשל באיקרוס של ברכל: כיצד כלם מסכים את מבטם
 בנחת מהאסון; האפר אולי
 שמע את המים נמוזים, את הקריאה האבודה,
 אבל זה לא היה בשבילו פשלו חשוב; השמש זרחה
 כפי שהיתה צריכה על הרגלים הלכנות הנעלמות
 במים הירקים; והספינה העשירה, הקלה, שהיתה עדה וראי
 למשהו מדהים, נער נופל מן השמים,
 היה לה לאן להגיע והפליגה בשלונה לדרבה.²⁵

W. H. Auden, "Musée .25 des Beaux Arts", Edward Mendelson (ed.), *The English Auden: Poems, Essays and Dramatic Writings, 1927-1939*, London: Faber and Faber, 1977 (בתרגומי, ש"ב).

כפי שאפשר לראות, שירו של אודן אינו שיר אקפרסטי "טהור": המשורר מדבר על גדולתם של אמני הרנסנס בכלל, וציורו של ברכל, המתואר בסוף השיר, הוא דוגמה לעניין כללי (הילדים המחליקים על האגם מזכירים ציור מפורסם אחר של ברכל, למשל). אודן מעוניין בציור מבחינת האיקונוגרפיה של ציור הנוף, הנוף "בגילומו האנושי" כפי שהוא נקרא על רקע המסגרת הזמנית-מרחבית של שעת ההתבוננות בציור – במוזאון האמנות בבריסל, ערב מלחמת העולם השנייה. הציור של ברכל משמש אפוא דוגמה לעיקרון מוסרי החוזר ומתגלה בהיסטוריה, עיקרון בעל היבטים נוצריים מובהקים: שלא כמו בשירו של ריבנר, כאן הרמיזות הנוצריות גלויות וברורות (הלידה הנסית, עינויי הקדוש, הקריאה האבודה – באנגלית forsaken – cry – המרמזת לקריאת ישו על הצלב). איקרוס הנופל מתגלגל בישו: נדמה שהמשורר מרמז לאדישות אפילו כלפי הסבל וההקרבה של האל. הפרשנות של הציור וההתבוננות בו מוכתבות מראש על-ידי האידאה שמעסיקה את המשורר. המשורר מצהיר כבר בשורה הראשונה על נושא השיר ומעמיד את עצמו בשורה אחת עם האמנים הגדולים שהסבל, והיחס לסבל, מעסיק אותם. עמדתו של המשורר רחוקה ושיפוטית: נקודת התצפית חיצונית, הדובר אינו מנסה לתאר את הציור מבפנים, אלא מרבה בשיפוטיות ובקביעות היפותטיות ביחס לתמונה. לשון השיר נותרת מרוחקת מן הממד החזותי, הציור משרת במידה רבה את הרעיון, והפרשנות של הציור כפופה למחשבותיו המוקדמות של המשורר.

שירו של אודן הוא דוגמה אחת לדרך שבה מצטלבות האמנויות השונות: המשורר מציע התבוננות בציור וקובע לו פרשנות, וזו מתגלגלת ומשפיעה דרך שירו על משוררים אחרים: אין ספק שהתיאור של ריבנר בבית השני

מושפע משירו של אודן. הדבר מתבטא בפרטים שנבחרו מן הציור ובטון האדיש, שמאשש את פרשנותו הבסיסית של אודן גם אם הוא מרחיק אותה מן ההקשר הנוצרי וההיסטורי של השיר ונותן לה ממד אישי. המשורר האנגלי (יליד גרמניה) מייקל המבורגר (Michael Hamburger) בחר להדגיש פרטים אחרים בתמונה, ושירו "Lines on Breughel's Icarus" (1951) מציע דרך התבוננות שונה, המסיטה את הפרשנות לכיוונים אחרים:

החורש חורש, הדיג חולם על דגים;
 במרומים, דרך עולם של חבלים
 המלח מוליך הרהורים סבוכים, לוחטים
 מזכרון נערוט שזנח, יחולים
 לאחור חטוף, תגליות חדשות,
 רום עבר שלגם, רום שהבטח, רום שידע.
 ככשים רועות בדשא, מרימות ראשיהן ומביטות
 אל תוך הנה ככשי: המהות
 הבלתי נדלית של עסיסיות הדברים
 ירקים, צהבים או חומים זה מה שהן רואות.
 זועף וכבד איברים הרועה ששמע כנפים –
 אולי עיט? – פוער פיו, בודה;
 מאחר מדי. הנורא מפל קרה: אבוד לכני אנוש,
 המלאך, איקרוס, נכשל לעד.
 נשמט בכנפים מתכות באשר, ליד
 החמה בז לחקיה אף היא גברה עליו
 ועתה היא חומקת בלעג ותשוב ותנרח.
 אבל הוא – תכניתו שנזוקה מושכת אותו מטה –
 הרחק מדי מאחיו החורגים על החוף,
 כמעט לא נתפס, נעזב למצולות.²⁶

לעומת אודן, שמדגיש את האדישות לסבל, המבורגר מדגיש את הניגוד בין השגרה והחריגה ממנה: היצמדות לשגרה כרוכה בנקודת מבט שאינה מסוגלת להתנתק מכבלי העצמי ולהשתחרר ממגבלות היום-יום. שלא כמו אודן, המבורגר "נכנס" לתוך ראשיהן של הדמויות המצוירות, כלומר מנסה לאמץ נקודת ראות חיצונית לו (ופנימית לציור): הדבר יוצר אנלוגיה בין הדובר לאיקרוס ומגביר את הפרשנות שהשיר בונה סביב דמותו של איקרוס לא רק כמלאך, במובן הנוצרי, אלא כאמן – מי שמבקש לחרוג מכבלי היום-יום ורוחו מגביהה אל מציאות אחרת. למסגרת זאת שייכת גם דמותו של המלח, שבדמיונו הקודח נשזרים עבר ועתיד בניגוד להווה הצנוע של הצאן והרועה: גם המלח מבקש לפרוץ במסעות הרוח את גדר ההווה. כך, מצד אחד, כמו בשיר הקודם גם כאן המשורר מצביע

Michael Hamburger, .26 "Lines on Brueghel's Icarus", *Collected Poems, 1941-1994*, London: Anvil Press Poetry, 1995 (בתרגומי, ש"ב).

²⁶

באופן גלוי על איקרוס כעל מלאך, כלומר אף הוא מטיל על הציור (המתייחס בעצמו למיתוס) אסוציאציות מיתיות וספרותיות נוספות. אבל מצד אחר, שלא כמו אודן, המבורגר בוחר פרטים אחרים מן הציור ומטפל בהם באופן שונה: המלח, למשל (האם בכלל אפשר להבחין במלח בציור?), הופך לכפיל של איקרוס; המשורר מנצל את המעמד השולי של המלח בציור ומתרכז דווקא בו. כך הופך השולי למרכזי. השיר מספר על אבדנו של החולם, החריג, בעולם שבו כל אחד כבול לזהותו העצמית, כפי שמדגישות הטאטולוגיות המכוונות: החורש – חורש; הדייג – דג; כבשים – כבשי (המילה sheepish באנגלית מתארת את מי שהתנהגותו ביישנית או טיפשית כשל כבש). אבל בה־בשעה, השיר מעיד כמובן על החשיבות של החלום והחריגה מן השגרה בחיי אנוש, כלומר על האבדן שנושאת (באופן מטפורי) נפילת איקרוס עבור בני אנוש, אבדן שהם עצמם אחראים לו (באנגלית נאמר "lost to man" שמשמעותו כפולה: אבוד עבורם ונוצח על ידם). מצד אחד, המבנים הטאטולוגיים חוזרים על מבנה שהציע אודן בשירו, שם "הַכְּלָבִים מְמַשְׁיכִים בְּחַיִּיהֶם הַכְּלָבִים"; מצד אחר, השיר מסיט את המשמעות הטמונה במבנה זה בהתאם לפרשנות שהוא מבקש להעניק לציור.

השירים של אודן והמבורגר, שונים ככל שיהיו, דומים בעניין עקרוני: שניהם מוסרים באופן מוחצן וגלוי מסר שהם מוצאים בתמונה. עד כמה יכולות המילים, סימנים אינטלקטואליים טעוני משמעויות שגוררים רצפים אסוציאטיביים ואידאולוגיים, להחביא את המסר שהן מבקשות לעצב? שירו של המשורר האמריקני המשפיע ויליאם קארלוס ויליאמס (William Carlos Williams) על הציור "Landscape with the Fall of Icarus" הוא ניסיון להיצמד לציור, להיצמד לעין המשוטטת על פני התמונה ולעצב את המסר באופן צורני סמוי יותר – אולי כמו בציור:

לְפִי בְּרִכְל
כְּשֶׁנָּפַל אִיקְרוֹס
הָיָה אָכִיב

אֶכְר חוֹרֶשׁ
אֶת שָׂדֵהוּ
כָּל תְּהֵלֹכָתוֹ

הַשָּׂנֵה
עֵרָה וְנוֹצֵצָת
קְרוֹב

לְשֵׁפֶת הַיָּם

טְרוּרָה
בְּעֵינֶיהָ

מְזִיעָה בְּשִׁמְשׁ
שְׁהִמְסָה
אֶת הַשְּׂעֵנָה

בְּלִי מְשִׁים
מוֹל הַחוּף
הָיָה

שְׁכֶשֶׁךְ כְּמַעֲט לֹא מְרַגֵּשׁ
זֶה הָיָה
אִיקְרוֹס טוֹבֵעַ²⁷

שירו של ויליאמס הוא דוגמה לתהליך ההתקרבות המחודש בין השירה והציור במאה ה-20. הדבר בולט מיד מבחינה חזותית, מבחינת הפרישה הטיפוגרפית של השיר על פני העמוד – ממד חזוייתי שהוא חלק בלתי נפרד מחזויית הקריאה. הצמצום המילולי מעצים את התפקיד של הדף כחלק מן השיר (מהלך מודרניסטי מובהק שאפשר למצוא אצל משוררים שונים במאה ה-20). התנועה הריתמית החוזרת בבתי השיר מקבלת איכות חזותית, הקודמת לחוויה הריתמית הנוצרת בשעת הקריאה. יתר על כן: נראה שוויליאמס מנסה "לחקות" את דרכי הארגון המרחביות האופייניות לציור כדי ליצור אירוניה: הניגוד בין שוליים ומרכז, ניגוד שמתפקד באופן ברור בתמונה של ברכל, מתממש בשיר של ויליאמס באמצעים שונים – חלקם מרחביים, חלקם דקדוקיים וסמנטיים, אך נעזרים בממד הצורני־מרחבי.

וויליאמס מבטא את המתח בין מרכז ושוליים, שהוא המתח הערכי בין חשוב ולא חשוב, על־ידי הענקת ביטוי ב־זמני לשני הצדדים. הממד השולי של האירוע מתבטא, למשל, בהקדשת מחצית מ־21 שורות השיר לנוף ודחיקת איקרוס למשפטים טפלים או משועבדים. השעבוד משמש גם להדגשת הבור־זמניות (שאותה קל לציור לבטא): הוא עוצר את הזרימה הלינארית ומצמיד את האירועים זה לזה, את שגרת היום־יום ואת האסון. חשיבותו המרכזית של האירוע מתבטאת בכך שאיקרוס מוצב בראשית השיר ובסופו, מקומות בולטים בשיר, ועל־ידי כך נוצר מעגל שסוגר גם על הנוף. בחירה לשונית זו, בפתחה ובסיומה, היא גם בחירה מרחבית – "למעלה", "למטה" – וכך פועלת כנגד ההשעיה של הלינאריות. דווקא המרחב השירי, כאשר המשורר מנצל אותו בחכמה, פועל כדי להחיות את הסיפור הקפוא במרחב התמונה וליצור את הנפילה.

William Carlos Williams, .27
"Landscape with The Fall of Icarus", *Collected Poems, 1939-1962*, vol. 2, New York: Directions Publishing Corporation, 1962 (כתרגומי, ש"ב).

ויליאמס גם מפריד בין הזמן הפרוגרסיבי (היה חורש), שמתאר את הנוף, לאירוע החד-פעמי (איקרוס נפל; כמובן, העברית בעניין זה מוגבלת): כך אפוא, למרות שהנוף תופס נפח רב הוא חוזר והופך לרקע שכנגדו מוצב אירוע מרכזי. בניגוד אפוא לשירים של אודן והמבורגר, כאן ההיגדים הישירים של המשורר אינם מרכזיים ו"המסר", אם אפשר להצביע עליו, עובר באופן סמוי. הדבר מאפיין את הפואטיקה של ויליאמס: כמשורר הוא נמנע בדרך כלל מהשלכת משמעויות גלויות על מושא ההתבוננות ומעניק מקום לאופיו החללי של האובייקט (שבו עוסק השיר) בעזרת אופיו החללי של השיר עצמו. שלא כמו אודן והמבורגר, ויליאמס מנתק באופן יחסי את הציור משלל המיתוסים והאסוציאציות הספרותיות שהוא "גורר" עמו. מהלך זה הוא כמובן מכוון (ובלשון אחרת אידאולוגי): הוא רוצה להציע לקורא ולצופה מבט רענן, במידת האפשר, על האובייקט עצמו (הציור והשיר כאחד), לפני ששלל האסוציאציות הטבועות בלשון מכסות עליו.

שונים ככל שיהיו השירים שסקרתי בקצרה לעיל, כולם מתייחסים לאותו רגע מסוים ויחיד שהנציח הצייר בתמונה. הציור, המתייחס בעצמו לסיפור מיתי, מאפשר לצייר בחירה: איזה רגע להנציח כדי להביא לפני הצופה את הסיפור כפי שהוא תופס אותו. ההבחנה שהבחין לסינג בין אמנות בזמן ואמנות במרחב הובילה אותו למסקנות קונקרטיות גם באשר לדרך הפעולה הראויה לציירים ולא רק למשוררים. לפי לסינג, משום שגבולותיה החומריים של האמנות הפלסטית קושרים את חיקוייה אל רגע אחד ויחיד ואל נקודת ראות אחת ויחידה, יש חשיבות עליונה לבחירה ברגע הנכון ונקודת המבט הטובה ביותר כדי לייצג את הסיפור שבעקבותיו בא הציור. הללו, בלשונו של לסינג, צריכים להיות פוריים.²⁸ כדי להציג סיפור הנמשך בזמן על-ידי ציור המקפיא את הזמן בוחרים שאגאל וברכל "רגע פורה" בסיפור. אם אצל שאגאל מצויר איקרוס כמלאך באמצע הנפילה, אצל ברכל הוא כבר נעלם במים. הציירים השונים בחרו נקודות שונות מתוך הסיפור, ו"הרגע הפורה" שבו בוחר כל אחד מהם מציג אחרת את רוחו של המיתוס. עם זאת, שניהם מסתמכים על ההיכרות של הקורא עם המיתוס, כלומר על כך שהקורא ישרים את פרטי העלילה לפני או אחרי הרגע הנבחר. כל אחד מהם, בדרכו, מציע לקורא רמזים ונקודות התייחסות כדי לעצב את העלילה השלמה מתוך אותו רגע שהתמונה מתארת. נקודה זאת הדגמתי לעיל ביחס לעוף הקורא החבוי בציורו של ברכל, ועל כך אפשר להוסיף את הצוקים ואת המצודה בצדו השמאלי של הציור: הללו מתקשרים בדעתו של הקורא עם פרטי המיתוס ועוזרים לו במאמצו ליצור עבר לרגע ההווה שהציור מתאר.

* 28. לסינג, הערה 10 לעיל, עמ' 24.

הבחירה של ברכל היא, אם כן, להציג את המיתוס דרך נקודת הסיום של הסיפור. כך, בין היתר, זוכה להבלטה העימות בין הזמן המחזורי

של הסביבה לבין הזמן החד-פעמי של הנופל (של נפילתו). טביעתו של איקרוס מעומתת עם אירועי היום-יום הממשיכים בשגרה: כנגד עלילה שיש לה נקודת פתיחה קונקרטית בעבר ושתכליתה סיום ברור, כלומר עלילת חיים שתמה, בעלת עבר מדוד וללא עתיד, מוצגת עלילת היום-יום של האיכר, הדייג והרועה: זאת עלילת חיים רגילה, מחזורית, ללא נקודת התייחסות קונקרטית שהולידה אותה בעבר וללא נקודת סיום עתידית מסוימת. כך מעמת הציור בין תפיסות זמן שונות המייצגות תפיסות עולם שונות ומערכות ערכים נבדלות בשאלת ייעודו של אדם ומקומו ביחס לבריאה ולחברה שסביבו.

תיאור הנפילה "אצל ברכל" על-ידי המשורר מסיט את פרטי הציור לצרכיו. התיאור מעורר בקורא רגשי ניכור ואדישות גם בגלל שהמשורר מפריד זו מזו את ההתרחשויות השונות הקורות במקביל לטביעת איקרוס, התרחשויות, שכאמור, הציור מציג באופן בו-זמני כחלק מן המרחב האחד של הנוף בציור. שורה נפרדת ומשפט תחבירי נבדל מציינים בשיר אירועים שאין ביניהם בהכרח קשר: "דִּיגְ עֶסוּק בְּחֶפְתּוֹ. / בְּמִפְרָשִׁים גְּדוּלִים נֹסְעֵת אֲנִיָּה. / רֹעֵה, גָּבוּ לָיִם, מִבֵּיט בְּעֵץ כְּבִפְלֵא מְשָׁמִים". על רקע הציפייה להמשכיות שמעודד הזמן הלינארי של השיר, מעורר הארגון הפאראטקטי תחושה של נתק בין הדמויות השונות: בציור, קיומן המשותף במרחב אחד מעודד דווקא יצירת קשר ביניהן, כלומר הן נתפסות כחלק מאותו זמן מחזורי שהן מייצגות; בשיר נוצר מתח בין הרצף הזמני המתמשך של הקריאה, המעודד מחשבה נרטיבית, ובין האירועים הבו-זמניים שהמשורר מנתק זה מזה. שלוש השורות מתבררות כאנלוגיות זו לזו, הן חוזרות על תבנית יסוד תוכנית ותחבירית שמסמנת אדישות וניכור. זאת דוגמה מובהקת לתכונה עקרונית של השירה, הלא היא ההיסוס בין התקדמות וחזרה: הדיג, הרועה, האנייה (באופן מטונימי, כמייצגת את מי שבתוכה) והאיכר מסמנים, באופן עקרוני, אותו הדבר. ההתקדמות הלינארית ברמת הלשון אינה מציינת כאן התקדמות זמנית במסגרת עולם התוכן, והאובייקטים הקיימים זה בצד זה במרחב המתואר מתבררים כמקבילים זה לזה במרחב השיר. כל אחד מן המשפטים יוצר מסגרת משמעות אוטונומית, שאינה תלויה באחרים. בשירה, על-פי ניסוחו המפורסם של רומאן יאקובסון, פועל עקרון הציורוף על-פי הכלל של שוויון ערך,²⁹ כלומר שהסמכה (ציורוף) של יחידות זו לזו ברצף השירי יוצרת ביניהן ממילא דמיון; כאשר המשורר מבטל את הקשר הסיבתי או הכרונולוגי בין היחידות שהוא מסמך ברצף השירי, כמו במקרה שלנו, כאשר הוא חוצץ ביניהן בנקודות ובחלוקה לשורות נבדלות, בולט עוד יותר הדמיון ביניהן: הדייג, האנייה, האיכר והרועה כולם סמל לדבר אחד.

במקרה שלפנינו, אם כן, הניתוק הכרונולוגי-סיבתי בין האובייקטים (הדייג, האיכר, האנייה, הרועה) מעצים את היחס המטפורי הקיים

29. במושגיו של רומאן יאקובסון במאמרו המפורסם "בלשנות ושירה", בתרגומו של בנימין הרשב בספרו של האחרון: שדה ומסגרת: מסות בתיאוריה של ספרות ומשמעות, ירושלים ותל-אביב: כרמל ומכון פורטר - אוניברסיטת תל-אביב, 2000, עמ' 219-241.

ביניהם ממילא כיחידות משמעות סמוכות. אבל במרחב המתואר, בנוף המצויר בתמונה, היחס המטונומי, קרי המרחבי, בין האובייקטים הללו אינו מצביע על אפשרות החלפה ביניהם על סמך דמיון בתפקידם המסומן; כאן, במסגרת מרחב אחד, הם משלימים זה את זה כדי ליצור אתוס של פעילות קהילתית, מחזורית, כלומר הם פרטים בתוך קהילה שקיומה מותנה בשגרה של פעולות ב־זמניות, קולקטיב שזמנו ממושך (לעומת זמן היחיד) ובתוכו מתקיים יחס הדדי קבוע בין פרטיו, וביניהם לבין המרחב שבו הם חיים. גם אם ההחלפה בין הדמויות בשיר מרמזת בכל זאת לאפשרות של אחידות קהילתית, במובן זה שכולם כאחד ממשיכים למלא את תפקידם, אין ספק שהציור מבטא אחידות זאת באופן ברור יותר. הביטוי ”עולם כמנהגו נוהג” מתפרש בשיר יותר כמבטא אדישות, ואילו בציור הוא מצביע בבירור על עליונות האתוס הקולקטיבי על פני האתוס האינדיבידואלי: האיכר, הרועה והדייג ממשיכים למלא את תפקידם במסגרת מקומם ”הנכון” בסדר הנתון, בהיררכיה של עולם חברתי נתון, שלא כמו איקרוס, שמעופו מעלה מתפרש כהפרה של הסדר התקין, כמרד נגד הנורמות הקולקטיביות המסורתיות, ונפילתו מעידה על התוצאה הבלתי נמנעת של מרד כזה.³⁰ במסגרת הקריאה ההיסטורית של הציור, פרשנות זאת תתחזק בשל הקונבנציה המסורתית של הפרטים: מבטו של האיכר המכוון מטה הוא חלק מדמותו הסמלית המייצגת את האיש הפשוט, שיודע את מקומו ובוחר בדרך חיים של מתינות, עבודה ואתוס ראויים הזוכים לתמורה, שמהם לא סוטים גם כשאיקרוס נופל מהשמים; והכלי החד – סכין או פגיון – שהניח על החומה עם החגורה, לשמאלו, מרמזים גם הם שהאיכר אינו מהרהר במרידה אלא להפך – כלומר כאן לא יתרחש מרד כמו במלחמת האיכרים הגרמנית של 1524–1525, הקשר חברתי־פוליטי שהפך למוטיב חוזר ונקשר בתמה הכללית יותר של איקרוס בתוך המסורת שאליה מתייחס ציורו של ברכל.³¹

התמונה של ברכל היא דוגמה טובה לעובדה שאנו ”קוראים” ציור ביותר ממובן אחד: צופה שלא קרא את הכיתוב מתחת לתמונה יסיק, אולי, שנושא התמונה הוא האיכר העמל, עד שמבטו המשוטט יגלה את רגלי איקרוס, ואז ייאלץ לכוון מחדש את מערכת ההשתמעויות שייחס לפרטי הציור. אם קרא את שם הציור, מבטו יסרוק את משטחי התמונה, הוא יחפש רמזים לנושא האמור, עד שיאתר את הרגליים המבצבצות מן המים בצדו הימני של הציור ויסיק שזהו איקרוס הטובע. הנה כי כן, אפילו כדי להבין את נושא הציור הנפילה של איקרוס, נדרש תהליך זמני שבמהלכו מתבצעים סריקה, חיפוש אחר רמזים, פענוח תבניות והשלמת פערים. בחינת הציור בפרספקטיבה כזאת מאירה מחדש את השיר: הטכניקה שריבנר נוקט בשיר כאשר הוא משמיט את השם איקרוס מצד אחד ומפזר רמזים מצד שני, מתבררת עתה כמה שמוליד תהליך דומה במובנים רבים לתהליך שעובר הצופה המתבונן בציורו של ברכל. גם הצופה בציור נופל

3. לפי Kavalier (הערה 14 עיל, עמ' 2) זהו אחד הציורים בודדים של ברכל שבו יש הכרעה רורה במאבק שבין אתוס הפרט אתוס הקולקטיבי. בדרך כלל יוריו אמביוולנטיים, מעמתיים ין השאיפות הפרטיות ודרישות סדר (הטבעי, הציבורי) הטוב לא נקיסת עמדה מפורשת, או ולי בשם העמדה שאי־אפשר פשר בין הצדדים.
3. שם, עמ' 71–72.

בפח, כמו הקורא בשירו של ריבנר: מתחת למים מצוי מישוה שרק רגליו מבצבצות עוד באיתות נואש לעולם, מרמזות שנפל דבר בעולם; מיהו? מיהו זה חסר הפנים שרק הכיתוב מחוץ לתמונה מגלה לי את שמו? מיהו זה שכותרת הציור מכנה ”אי־קרוס”, אבל הוא יכול להיות כל אחד, אין לו פנים, אין לו שום ייחוד, אי־אפשר אפילו לדעת שהרגע נפל מלמעלה! עכשיו, אחרי שקראתי בשירו של ריבנר, אני מוצא שגם ציורו של ברכל מעדיף להסתיר את פניו של איקרוס ולרמז על זהות חמקמקה, פתוחה לפירושים. הדייג העסוק, האנייה הנוסעת לדרכה, הרועה שגבו לים, האיכר החורש – כל אלה מפנים את מבטם לא רק מאיקרוס הטובע במים, אלא גם מהצופה: איש מהם אינו פונה אלי, המתבונן בתמונה, כולם מפנים את מבטיהם גם ממני. האדישות הזאת כלפי איקרוס מתבררת גם כאדישותו של העולם הסגור בעצמו – שהוא עולמו של הציור אך גם העולם שהציור מייצג – כלפי המתבונן בו: האם ברכל בוחר לא לתת לאיש מן הדמויות מבט חזיתי, לכיוון הצופה העתידי, כדי להותיר את הצופה לבדו, מנותק מן הדמויות ועולמן, כדי להגביר את הזהות בין בדידותו של איקרוס, המייצג את האדם בכלל, לבדידותו של הצופה?³²

לאחר קריאת השיר נדמה שגם הציור מדגיש את מיקומו של הצופה מחוץ למציאות המתוארת כדי להגביר את תחושת הניכור. השורה המסיימת את השיר מדגישה את הניכור כמצב יסודי כללי, וככה הוא חל גם על הקורא שאיקרוס מייצג גם אותו: ”הַשְׁמֵשׁ כְּבָר נֹטָה. הַחֶשֶׁק קְרוֹבָה”. כמו איקרוס, גם הצופה/הקורא מגלה את בדידותו, כמו איקרוס גם גורלו נחתם, הוא לבדו, איש אינו פונה אליו, העולם נראה פתאום רחוק ומנותק, הוא לבדו בין הציורים והפסלים האילמים, השירים שאינם אלא מסכות, אובייקטים שלובשים חיים לרגע אחד בשעת הקריאה ואחר כך אובדת שוב נשימתם; איש לא יושיע אותו מן המצב היסודי, העמוק, של היות לבד – מול הציור, מול השיר, מול המציאות שבהם ושמוחוץ להם. השורה החותמת את השיר מתייחסת בעת ובעונה אחת למציאות המתוארת בציור, למציאות של המשורר הניצב מולו ולמציאות של הקורא הניצב מול השיר: ההפרדה של השורה משאר השורות המתארות את הציור, דחייתה לסיום התיאור שהוא גם סיום הבית וגם סיום השיר, ההצמדה של שני משפטי היגד. קצרים וחותכים – כל אלה הופכים את השמש הדועכת והחושך הנופל לרב־משמעיים, הם סוגרים על המציאות השייכת למשורר ולקורא השיר כאחד.

גורלו של איקרוס אינו גורל פרטי: זהו, מצד אחד, גורלו של האדם בכלל מבחינת השיר והציור כמשל קיומי; ומצד אחר, זהו גורלו של הקורא, העומד לבדו מול יצירת האמנות, הנופל לתוך עולמו של המשורר ומוצא את עצמו בתהליך נפילה שסופו שקיעה וחשכה קרובה; אכן, את עולמו החשוך, אפוף המוות, של המשורר יפגוש הקורא בהמשך הספר. מבחינה

32. ”ברכל אימץ לעתים תכופות החבולה שהעוזר לקורא לרמיין שהוא נכנס לתוך המרחב הכדורני של התמונה” (Kavalier), הערה 14 לעיל, עמ' 20 ובתרגומי, ש”כ).

זאת השיר "הנפילה" כשמו כן הוא: שיר נפילה אל עולם המתים שהספר מציג, עולם של פסלים, ציורים וקברים, מוזאון של אובייקטים קרים ובדידות גדולה. השיר הפותח את הספר, "הנפילה" אל העולם של פסל ומסכה, מכין את הקורא למסע אל ארץ המתים הזאת של אובייקטים יפים אך קרים וחסרי חיים: כפי שהמשורר הצופה בציור מוצא עצמו בתוך עולמו של הציור, מכונן את שירו ביחס לעולמו של הציור, כך הקורא מכונן את עולמו מחדש ביחס לשיר בתוך עולם המושגים ש"מכתיב" לו המשורר. מערך האנלוגיות שהאקפרסיס מעמיד מוכפל שוב ושוב: צייר/משורר/קורא/צופה עומדים לחלופין מול עולמות הייצוג השונים, שהם כולם סוג של אשליה, מסכה המציגה את הממשות בה בשעה שהיא מכסה את פניה.

אוניברסיטת חיפה