

תחת כפות הנמר (עם נחום גוטמן)

איתן בר־יוסף

מכון ון ליר בירושלים; המחלקה לספרויות זרות ובלשנות, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב

.א.

כשהייתי קטן אהבתי מאוד את ארצנו וגם את הספר יפה את, ארצנו (1948). עד היום אני זוכר את הכריכה הירקרקת שעליה התנוססו איורים של שועל, פרפר, ולטאה ארוכת לשון, וכשהזמנתי לאחרונה את הספר מחנות ספרים משומשים באינטרנט (אימי נשבעה שאין לה מושג להיכן התגלגל העותק הישן שלנו) שמחתי לגלות שהם עדיין ניצבים שם, כולם, על העטיפה, בינות לענפי האורן ולקוצי הדרדר. הספר הוא אנתולוגיה של "סיפורים על החי והצומח" בארצנו היפה, טקסטים פיוטיים מאת המחנך הוותיק אליעזר שמאלי, שחלקם נכתבו בלשון עתיד נמלצת, שכבר אז נשמעה לי משונה: "כל היום יתרוצץ הנחליאלי הלבן על פני האדמה, יניע את זנבו הארוך ויצוד זכובים ויתושים" (שמאלי 1963 [1948], 15). לצד ה"סיפורים" (שרק לעיתים נדירות אכן גוללו איזו דרמה של ממש), נכללו בספר איורי צבע של האמן צבי לבני – ודומה שהם, ולא הטקסטים, סיפקו לי את מרבית שעות העונג. ואמנם, אהבתי מאוד להתבונן באיוריו של לבני, שקוויהם היו חדים וברורים וצבעיהם עזים. האיורים, באופן מסתורי מעט, זיווגו תמיד בין בעל חיים לבין צמח. בחלק מהמקרים, למשל הצפעוני והקוף או חיפושית־פרעה וחבצלת החוף, השידוך היה הגיוני; אבל מדוע לזמן לאיור אחד דווקא את השקנאי והנרקיס? השועל וההרדוף? הארנבת והענבים? ומדוע חלק מהצמחים, כמו הכלנית והצבר, זכו לככב גם בסיפורים משל עצמם, אבל אחרים –

* תודתי נתונה ליואב קני ולאילת בן־ישי על עצותיהם הטובות. המסה מוקדשת באהבה לבנותיי – תמר, טליה ורות – שבזכותן, בקטנותן, חוויתי שוב את פלא הפגישה עם בעלי חיים (גם אם אחר כך נראה היה ששכחתי, שוב).

כמו הלופית, למשל, שאוירה לצד הנחליאלי – הודרו מהטקסט? אפשר היה ממש לדמיין כיצד תרעיד הלופית כל היום את עליה בתוגה על כי לא זכתה, האומללה, לעמוד במרכזו של סיפור שישמח את ילדי ישראל.

אבל קסמם המוזר של האיורים היה נעוץ בראש ובראשונה באותה איכות סטטית, חגיגית, שאפיינה את נוכחותם של בעלי החיים. גם כשהנשר פרש כנפיים כדי להתעופף בשמי ארצנו ("שלום עליך מלך העופות, פרש עלינו את כנפיך הרחבות!", שם, 8), או כשהדרבן הסתער על גזר שמנמן בגינת הירק ("ובלילה, כאשר תכסה האפלה את העולם, יצא ממחבואו וילך לבקש-לו אכל", שם, 19), גופם של בעלי החיים נפרש באיור בצורה תיאטרלית, טקסית, כאילו הבהבו בקודקודיהם עיני זכוכית. להוטים לשרת את חזונו הצינוני של שמאלי, בעלי החיים כמו קפאו, עצרו את נשימתם, מתחו את שריריהם ונוצותיהם וזקפו את ראשם בגאון כדי להבליט את צדודיתם המחמיאה ביותר, לתפארת ארצנו.

ב.

עוד כשהייתי ילד, ידעתי לעמוד על ההבדל העצום שבין יפה את, ארצנו לבין ספר אחר שאהבתי מאוד: בארץ לובנגולו מלך זולו של נחום גוטמן (ת"ש)¹. בניגוד למשמעת הנוקשה שהנהיגו שמאלי ולבני – טקסט ואחריו איור; בעל חיים ולצידו צומח – אצל גוטמן שררה אנדרלמוסיה גמורה: ציורי צבע בצד איורים בשחור-לבן, מעל הסיפור ובצדדיו, עם שורות של טקסט המתפתלות בינות לדימויים, והכי חשוב – איזושהי חיות פראית, דינמית, רוטטת, שונה כל כך מהיציבה הפוחלצית, האווילית כמעט, של הירגזי והצבי והגמל אצל שמאלי ולבני.

אני שב ובוחר, ממרחק השנים, את דימויי הקופים שגוטמן פגש ואייר בג'ונגל הדרום אפריקני – סדרת קווים חטופים המשרטטים קורפוס של גפיים, שכמות וראשים שבהם מתנוצצים שני חרוזים שחורים, עיניים, ושני עיגולים עדינים, נחיריים. בטקסט ירקרק, בגופן זעיר, שעוטף את האיור הזה, כותב גוטמן, "אני עצמי יודע כי הציור הזה אינו מצלח, אבל קשה מאד לצייר קופים. הם תמיד מתנועעים. הציור הוא גם מקמט ומלכלך קצת. לא אשמתי היא" – שהרי הקופים חטפו את מחברת הציורים, קרעו אותה לגזרים, והשיבוה לו אותה דפים דפים (גוטמן 1999 [ת"ש], 23-24). אבל הציור דווקא מוצלח, מוצלח מאוד, משום שגוטמן יודע ללכוד על הדף את אותה איכות חמקמקה, היולית: חיים.

1 המהדורה הראשונה של בארץ לובנגולו (בהוצאת דבר) ראתה אור בשנת ת"ש. קטלוג הספרייה הלאומית קובע שמדובר בשנת 1940, אבל פרסומים מהימנים אחרים – ובהם הספר זולו: מסע והרפתקה באמנות הישראלית בהוצאת מוזיאון נחום גוטמן לאמנות (תמיר 2009) – גורסים שמדובר ב-1939.

גם כשהוא מצייר חיה מתה, גוטמן משכיל להטעין את הגוף הדומם בנפח ובעוצמה שחסרים כל כך באיורי יפה את, ארצנו. הנה, למשל, גופת הלבאייה לולו בגן החיות של פריז המתוארת ומצוירת בספר ביאטריצה'ה (גוטמן 1998 [1942]). בעודו מתעד במכחולו את "ערת הגוף הנהדר הזה, המחטב כל כך יפה", גוטמן גם מצליח להיכנס לנעליה – כלומר לכפותיה – של הלבאייה ולדובב את גופה המת:

הנה קמטים אלה שבמצחי – אותות התאמצותי להרחיק ולהביט למרחבים גדולים; ודבר זה אהבתי מאד. הנה קמטים אלה בערפי המרפד בשכבת שומן – עדים הם כי חייתי חיי שבֵּע ורָוָה. כפות הרגלים שלי שסיומן צֶפְרָנִים חדות – מערכת מכשירים מרכבה מאד ויפה מאד. כפותי החזקות גרמו לי תענוגות לא רק בשעה שהביאו לי תועלת, ובשעות הפנאי הייתי אוהבת להתבונן בהן (שם, 58-59).

המונולוג המרתק הזה, המאפשר לנו לשמוע את קולה ואת מחשבותיה של הלבאייה המתה, הוא אלמנט נועז אבל לא בלתי אופייני לספר כולו, העסוק ללא הרף בטשטוש גבולות ובניסיון לחשוף את הזיקות הנסתרות בין עולמות מרוחקים לכאורה. "וזאת היא ההתחלה", כותב גוטמן בפתח ביאטריצה'ה: "ביום בהיר אחד חבשתי את חמורי ורכבתי אל רופא הבהמות שבמושבה. החמור שלנו חש כאב בשן. היה מרגז ועצבני" (שם, 5). התמיהה שעשויה להתעורר כאן (מה פירוש, "חמורי"? האם לגוטמן באמת היה חמור?) מתמסמסת חיש מהר כשמבינים שקו ישר מחבר בין כאב השיניים של החמור הארץ-ישראלי לבין סיפוריה של הכלבה הפריזאית ביאטריצה'ה, ההופכת – בזכות התערבותו של גוטמן – לאימו המאמצת של גור האריות היתום, בנה של לולו ("מעשה שתחילתו חמור וסופו ארי דורס", מזהירה כותרת המשנה של הספר).

גוטמן, שכבר לימד את קוראיו הצעירים כי "מנמל חיפה אפשר להגיע לכל מקום שבעולם" (גוטמן 1999 [ת"ש, 7]), קושר בספר ביאטריצה'ה בין האלסטיות הגיאוגרפית, זו שמאפשרת דילוג קליל מ"המושבה" (הגנרית) אל פריז (האחת והיחידה), לבין אלסטיות זואולוגית, המעמעמת את ההבדלים בין חיות-בית לחיות-טרף – וכיניהן לבין בעלי החיים האחרים שממלאים את פריז. ואמנם, כשגוטמן מתאר כיצד נכנס בפעם הראשונה לבית קפה פריזאי, הומה אדם, הוא נזכר כי "אותה שעה היה בית-הקפה דומה בעיני לגן-חיות של המין האנושי" (גוטמן 1998 [1942], 22). ניסיונו של גוטמן לטשטש את הגבולות הללו – בין מינים חייתיים שונים, אבל גם בין האנושי לחייתי – עומד במרכז המסה הזאת, המתבוננת בגוטמן המתבונן בבעלי החיים ומבקשת להבין מתי, ובאילו תנאים, הוא מוכן להפליג מההתבוננות – למגע.²

2 הדיון שלי כאן פוסע במידה רבה בעקבות סקירותיהם של רגב (1994) ויצחקי (2006).

ג.

אלו שמכירים את ציורי נחום גוטמן וכתביו יודעים שעבוד האיש הטוב, גוטמן, אין אדם נחות או פשוט מדי, ממש כשם שאין בעל חיים קטן מדי: גוטמן מקדיש תשומת לב זהה להתבוננות בכל היצורים, גדולים כקטנים; הסקרנות המחויכת שהוא מפגין כלפי הפילון הלבן באפריקה בספר בארץ לובנגולו אינה שונה מיחסו לשבלול הזעיר עם הקו האדום שמתגלה כאחד מגיבורי הספר שתי אבנים שהן אחת (1968).³ יכולת ההתבוננות הזאת, בחיים בכלל ובבעליהם בפרט, היא חלק בלתי נפרד מהפרסונה הגוטמנית שעיצב במשך השנים, בתהליך אישי-אמנותי שהגיעו למיצויו המובהק ביותר בספרו האחרון, בין חולות וכחול שמיים (1980), שנכתב בשיתוף אהוד בן עזר.

כאחד מהרגעים הנפלאים בספר, נזכר גוטמן כיצד, כשעוד התגוררו באודסה, התיישב על ברכיו של המשורר ביאליק, ידיד המשפחה, ששאל אותו מה ירצה לעשות כשיגדל: "עפעפתי בעיני ועניתי לו: 'חודוֹן־ניקִי אֵילִי אוֹחוֹטְנִיק!' כלומר – צייר או צייד" (גוטמן ובן עזר 1980, 19). על הקשר בין ההצהרה הזו לבין עלילת בארץ לובנגולו מלך זולו כבר כתבתי באכסניה הזו ממש (בר־יוסף 2002); אבל אז, ממוקד כל-כולי בשאלת ההקשר הקולוניאלי של הציור והציור, לא שמתי לב לרגעים אחרים בספר, שמציבים אף הם את ההתבוננות בבעלי החיים כשלב מרכזי בצמיחת האמן הצעיר והתפתחות תודעתו: למשל, כשסבתו של גוטמן נזכרת כיצד התמודדה עם הבכי המתמשך של נכדה בן השנתיים-שלוש, שנותר בהשגחתה בחנות המשפחתית ולא הפסיק לייבב:

"[...] ובחנות היה לנו לול גדול של תרנגולים ותרנגולות למכירה. מה עשיתי? פתחתי את דלת הלול והכנסתי אותך פנימה. שם הושבתי אותך על סמרטוט וסגרתי עליך. אתה ישבת במבוכה כמה רגעים, הפסקת לבכות, וכשאתה שוכב על בטנך התחלת להסתכל בדרכי-החיים של התרנגולות. ומאז נהגתי להאכיל ולהשכיב אותך בלול-התרנגולות, והסיסטמה של החינוך שלך השתנתה לגמרי" (גוטמן ובן עזר 1980, 11).

"אינני יכול להגיד שאני זוכר את השעות האלה", כותב גוטמן, "אבל דמות תרנגולת שדוגרת על ביציה, יושבת דוממת, מנפחת נוצותיה, מבליטה עיניה ומביטה בעיון רב על סביבותיה – שמורה בזכרוני, ובעיתות מבוכה בחיי אני תמיד מעלה אותה ברמיוני" (שם).

3 ואפילו מכבד בכותרת המשנה: "מדרף המתחיל בשבלול ומספר על הדוטורה שמחפש את החלק השני והוא סיפור מיוחד ממלחמת העצמאות".

.ד

תרומתו הייחודית של גוטמן לספרות הילדים העברית נעוצה, כאמור, בהקשרים הבינלאומיים או האקזוטיים שבהם נטע את סיפוריו, הרחק כל כך ממחוזות הנחליאלי והצבר – בין אם מדובר במסעו לדרום אפריקה ובין אם מדובר בחוויותיו בגן החיות בפריז (ואם ממש אין ברירה, אזי גם בגן החיות בתל אביב, שאת כרזותיו עיצב בשנות הארבעים והחמישים). אבל גוטמן הרבה גם לתאר ולאיייר באהבה את בעלי החיים שחלקו עימו את המרחב הארץ-ישראלי: שבלול, כפי שראינו, אבל גם גמלים, חמורים ושאר חיות המשק, שתוארו בשנים ההן בכתבי לאה גולדברג, פניה ברגשטיין או אנדה עמיר-פינקרפלד כמשרתות נאמנות של החזון הלאומי: תרנגולות חרוצות (כמו בכלוב אצל סבתא), כבשים שוחרות-טוב, כלבי שמירה נאמנים – ומעל כולם, כמובן, פרות מניבות חלב.⁴

עם זאת, בעלי החיים הארץ-ישראליים של גוטמן אינם מפגינים, בדרך כלל, תודעה ציונית במיוחד; ולפחות במקרה אחד, בעל החיים כמו מממש את תשוקתו של גוטמן עצמו, להתרחק קצת מאור השמש העזה ומהמחויבות הלאומית. החמור בספר הרפתקאות חמור שפלו תכלת (1944), שנמלט מביתו במושבה, מוצא עצמו ניצב באמצע הכביש: נער מהמושבה אוזח בזנבו ומנסה לגרור אותו בחזרה לשדות הקוצים, ואילו הנציב העליון בכבודו ובעצמו, שמכוניתו המפוארת בלמה כרי לא לדרוס את החמור, אוזח באוזניו של חמורנו "בידיים עטויות כסיות-עור לבנות" ומנסה למשוך אותו לכיוון ההפוך, אל עבר "כבוד וחיים נפלאים". לאן ילך החמור? במה יבחר? "הגורל צלצל! החמור בחר ללכת אחרי אושר וכבוד. לאחר חיכוך-דעת ממושך בחר ללכת אחרי אוזניו ולא אחר זנבו. הוא פסע אל עבר פניו של הנציב העליון שחייכו אליו בהנאה, כפי שמחייך כל מושל כשמצייתים לו בהכנעה" (גוטמן 2001 [1944], 17). ואמנם, החמור, שהעדיף להתמסר להדר הקולוניאלי, מוצא עצמו מעורב בסדרת הרפתקאות מסעירות וחובקות-תבל, עד שהוא שב בסופו של דבר הביתה.

החמור הזה חריג מאוד בקורפוס הגוטמני, משום שבחלקו האחרון של הספר – כשהחמור נקלע לעיר הכחולה, שבה אפשר להשקיף במשקפת העתיד – מתברר לפתע פתאום ש"החמור שלנו הולך על שתיים! על כתפיו אדרת-קטיפה אדומה ותחרי זהב סביבה, על קווצת שערו זרויה אבקת פודרה. החלק התחתון של גופו נתון בתוך מכנסי משי, וסרטים ירוקים לו על בטנו. על חזהו מתנוצצים אותות-הצטיינות. הילוכו מלא חן ונועם, ריחות של מיני בשמים נודפים ממנו, וכולו – הפלא ופלא!" (שם, 140). החמור איננו מדבר ואפילו איננו נוער; אבל דווקא שתיקתו הארוכה היא שמעוררת סקרנות עצומה בעיר הכחולה, ובעיקר בקרב חוגי האמנים שלה: "לשתיקה עקשנית יש קסם רב: היא מביאה לידי מתיחות בקהל. היו הבריות מנחשים ומשערים ומחשבים: מה הם הטעמים ומה הן הכוונות של

4 חלב לגבינה, כמובן – לא לקצפת (כפי שהסבירה הפרה ברפת מגידו לכלב פלוטו). וראו נא גם מאמרה של תמר נוביק, בגיליון זה, על הפרה סתוית.

שתיקה זאת, ואיש־איש פירשה פירושים סודיים וחשובים על פי דרכו" (שם, 153–154). בשלב הזה של הסיפור, העלילה כבר מקבלת ממד אלגורי־סאטירי מובהק, שונה מאוד מכל מה שגוטמן עשה לפני הספר הזה או אחריו.

החמור המהלך כאן על שתי רגליים מעלה על הדעת את איורי בעלי החיים שגוטמן תרם לכרך עב־הכרס של כל משלי קרילוב, בתרגומו של חנניה ריכמן (קרילוב 1949). החי ות המרצדת שאפינה את איורי בעלי החיים בספרים בארץ לובנגולו וביאטריצ'ה נמצאת, כמובן, גם כאן; אבל השועלים, הדובים, העכברים ושאר בעלי החיים המוזכרים במשלי קרילוב נראים כשהם הולכים על שתיים או מבצעים פעולות אנושיות אחרות, כמו נגינה על כינור או כמובן דיבור (בחרוזי המושלמים של ריכמן). עם זאת, צריך לומר שתהליך ההאנשה כאן הוא מוגבל מאוד. בניגוד, למשל, למאייר ארנסט שפרד – שאיוריו לספר הרוח בערבי הנחל של קנת גרהאם מראים את חפרפר, עכברוש וקרפד כשהם לבושים, מכף רגל ועד קודקוד, כרוקים אנגלים אנושיים⁵ – גוטמן איננו מלביש בבגדים את בעלי החיים המופיעים במשלים ומצמצם מאוד את היסוד האנושי: כאן בהחלט אין מכנסי משי או אדרת קטיפה מהסוג שלובש החמור.

במילים אחרות, אם גוטמן חורג מהרגלו, יוצא מגדרו ממש, כדי להציג חמור הולך על שתיים – צריכה להיות לכך סיבה טובה. ואמנם, מהר מאוד מתברר שבדימוי החמור המקושט והמטורזן, המהלך קסם על ראשי המוזיאון ואמני העיר, ביקש גוטמן להיפרע מקובעי הטעם החדשים, בעיקר אמני "אופקים חדשים", שקידמו ציור לירי־מופשט וסלדו מסגנונו הפיגורטיבי־אוריינטליסטי־פרובינציאלי של גוטמן (מילשטיין 2012, 3). כשהחמור שובר בסופו של דבר את שתיקתו הארוכה ונוער נערה אדירה (כי התיישב על מסמר), פרנסי המוזיאון והאמנים הנחשבים מבינים כי נפלו בפח – ממש כמו הקוראים – בחושבם שיש כאן משהו (או משהו?), שיכול להיות כאן משהו (או משהו!), יותר מסתם חמור פשוט, חמור נטו, חמור־חמור.

גוטמן מלביש אפוא את החמור ומעמידו על שתי רגליים כדי ללעוג לשימוש האינסטרומנטלי של ספרות הילדים או של הספרות האלגורית כבעלי החיים. אבל מאחורי הלעג ניצבת תמיהה עמוקה יותר הקשורה למידת הדמיון ביננו לבין בעלי החיים וליכולת שלנו להבין את תודעתם:

מן החלון העגול נפלה אלומת אור והאירה את ראשו של החמור. וכך זכיתי לראותו מואר היטב. הסתכלתי בו, עם כל שאר מעריציו, וחשבתי בלבי: הייתי נותן הרבה מאוד אילו יכולתי לדעת מה מסתתר שם, בתוך המוח שמאחורי המצח המסולסל הזה. [...] לפעמים נדמה לי שבעיניים תמיות אלה מנצנצת איזו ערמומיות חבויה – אך מה יכול אני להבין במחשבותיו של חמור? (גוטמן 2001 [1944], 91–92)

ה.

ומה, באמת, יכולים אנו להבין במחשבותיו של חמור? או של גמל?
 התהייה הזו העסיקה מאוד את גוטמן. בספר בין חולות וכחול שמיים – קצת אחרי
 סיפור שהותו בכלוב התרנגולות, ואחרי ההצהרה שיגדל להיות "צייר או צייד" – מתאר
 גוטמן אירוע מכונן שהתרחש בקונסטנטינופול בשנת 1905, כאשר משפחתו עצרה שם
 בדרכה מאודסה אל ארץ-ישראל. גוטמן היה אז בן שבע:

פתאום שמעתי מעלי חירחור. נשאתי עיני למעלה – ומה אני רואה? ראש משונה, ראש של גמל.
 זו היתה הפגישה הראשונה שלי עם חיה זו. תחילה ראיתי מעלי צוואר ארוך שמסתיים בזקנקן,
 ומשני צדדיו משקיף לעומתי זוג עיניים גדולות, עם עפעפיים ארוכים והן פקוחות ועצובות מאוד
 (גוטמן ובן עזר 1980, 26-27).

המפגש הזה עם הגמל, מספר גוטמן, עיצב במידה רבה את יצירתו העתידית: "זה היה השער
 המסתורי, המגע הראשון: החזקתי ביד אימי ואבי כשראשי מורם ועיני נשואות: נפתח בפני
 המזרח. ונרמה לי שהרגע ההוא היה פתח לכל מה שניסיתי לבטא בציוריי. [...] והכול התחיל
 מן הגמל ההוא, עם העיניים האגדתיות" (שם, 28). הסיפור הזה, כקודמיו, מדגיש את הזיקה
 בין התבוננות בבעלי חיים לבין מעשה האמנות; והוא אולי מסביר גם את יחסם המסויג
 של אנשי "אופקים חדשים" לאוריינטליזם של גוטמן. אבל מה שחשוב כאן לענייננו הוא
 הקביעה האגבית שעניו של הגמל היו עצובות. גוטמן הבוגר – בניגוד, אולי, לגוטמן בן
 השבע – ודאי מבין שגם אם עניו של הגמל נראו עצובות, אין פירושו של דבר שהגמל חש
 עצב; או לפחות לא עצב במובנו האנושי. אבל כתיבתו של גוטמן שופעת תיאורים דומים
 של רגשות חיתיים. כשלהקת הקופים מתקרבת אליו, בג'ונגל הדרום-אפריקני, מבטו של
 גוטמן מתמקד באמא: "עדינה, רזה וכמו כל אמא – קצת עצובה. אל בטנה צמוד קופיף
 קטן, תינוק" (גוטמן 1999 [ת"ש], 22). הפילון הלבן, לעומת זאת, זה שגוטמן מנסה ללכוד
 ולהוליך למחנה, "כאילו צוחק אלי ומגחך. עיניו טובות, פיו מעקם!" (שם, 17); וגם אימו
 של הפילון, שמצטרפת אליהם לאחר שגוטמן נכשל בניסיונו לגרור את הפילון למאהל,
 "מגחכת" כלפי בנה "כאילו עשה מעשה שובבות" (שם, 18). שנים רבות לפני שג'פרי
 מאסון וסוזן מקארתי פרסמו את ספרם המשפיע כשפילים בוכים: חיי הרגש של בעלי-
 החיים (1996), גוטמן ידע משהו על חיי הרגש של הפילים.

התיאורים העמוקים ביותר של רגשותיהם של בעלי החיים מופיעים בספר ביאטריצ'ה,
 שמתענג על הצבעוניות התוססת של גן החיות ובה בעת מתיישר קשות על הפגיעה בבעלי
 החיים המוחזקים בו ומבטא את תחושת האשמה הזאת, באופן מעט פרדוקסלי, באמצעות
 כפיית הרגשות האנושיים על גופם ועל תודעתם של בעלי החיים. הקנגורו הכלואה
 מביטה אל גוטמן "בתמיהה, כאומרת: - הא! הנה עוד אחד שאינו שבע רצון" (גוטמן
 1998 [1942], 32); ואילו "דב הציר הצפוני", הלכוד בחצרו העמוקה, "מהלך כמתאבל,

ראשו מורד ועיניו עצומות למחצה. [...] במצחו השטוח היתה הבעה של מי שהפסיד בגורל" (שם, 33). אפשר לראות שבחלק מהמקרים הללו גוטמן עושה שימוש רטורי מודע בדימוי או בהשוואה; אבל במקרים אחרים הוא מתעקש, ללא שום סייגים, לפענח את רגשותיו של בעל החיים.

ידידיה יצחקי מיטיב לעמוד על העניין הזה, למשל, בתיאור שיירת החמורים בספרו של גוטמן עיר קטנה ואנשים בה מעט (1959): "החמורים מתוארים ללא האנשה כלשהי, אבל באמפטיה גמורה עם רגשותיהם, כאילו מצוי המספר בתוכם וביניהם" (יצחקי 2006, 47). האפיוזודות המעניינות ביותר מתרחשות כשהתיאור עצמו מבטא את חוסר היכולת של גוטמן להכריע בשאלת חיי הרגש והמחשבה של בעלי החיים. כך למשל, כאשר נדמה שגור האריות הקטן מבחין בפעם הראשונה בכלבה המיניקה אותו, גוטמן מנסח את התהייה – האם הכלבה הרגישה בשינוי הזה – כדיאלוג פנימי שהוא מנהל בינו לבין עצמו:

מכפות רגליו עבר מבטו לראש ביאטריצ'ה, שהתחילה ללקק את בטנו. מבטו של הגור הראה הפעם אותות הכרה.

- האם הרגישה ביאטריצ'ה במבט הזה?

- ולמה לא תרגיש? קדקדה הקטן אוצר ושומר בתוכו דמיות ומחשבות מרכבות יותר.

אני אומר כי ביאטריצ'ה הבינה למבט. לבה רחב מנחת, והיא הוסיפה ללקק בשמחה את הבטן הזהובה של הגור (גוטמן 1998 [1942], 62).

אבל גוטמן לא לגמרי שלם עם התשובה שהוא נותן לעצמו, והוא מפנה את השאלה הזו, "איך אפשר לדעת מה חושב האריה?" (שהיא גם תת-כותרת של אחד הפרקים), אל שומר גן החיות, פרנסואה מנורביה, המדריך אותו בהלכות בעלי חיים:

- פרנסואה ידידי – שאלתי – אתה הן ידעת את כל דרכי חיותך. אמור נא לי: מה חושב הלבאי הצעיר?

- ידידי הסקרן, אני שמח שאתה נותן לי הזדמנות לדבר. אולם על שאלתך איני יודע ואיני רוצה לענות לך. מעטים הם האנשים המסגלים להבין ללבו של חברם, כל שכן קשה לו לאדם להבין ללבו של בעל-חיים. זה קשה משום שאנו משוללים כמה חושים המצויים אצל החיות. מה יכול אני לענות לך על שאלתך? אנחנו, בני האדם, נוהגים ליחס לחיות את הרגשותינו אנו. זהו אות ליחסנו הטוב לחיה. אולם אין ספק כי שונה היא הרגשת החיה מהרגשתנו. תרגיש את החיה כפי שאתה מסגל לך. אהבת החיות, ידידי, היא הראי הטוב ביותר לנפש האוהב אותן (שם, 89).

גוטמן נבוך למשמע התשובה: "תמיד כשמשמיעים באזני דברי חכמה טובים ונכוחים אין הם מעמידים אותי על פתרון ברור" (שם). מעניין כיצד היה מגיב אילו התבשר שהניתוח

של פרנסואה מקדים בשלושה עשורים את מאמרו המכונן של תומאס נייגל, "איך זה להיות עטלף?" (Nagel 1974).⁶ "לתודעה שלנו יש מבנה מסוים, שאיננו מסוגלים לחרוג ממנו", מסבירה נעמה הראל את המהלך של נייגל: "אנחנו יכולים לדעת לא מעט על עטלפים על סמך הכרת תכונותיהם הביולוגיות והתבוננות בהתנהגותם, אך היבטים מסוימים בעולמם יישארו חבויים מאתנו. בקיצור, מה נשאר מהשאלה 'איך זה להיות עטלף?' לאחר שוויתרנו על נקודת המבט של העטלף?" (הראל 2003).

1.

בלילה, בפריז, ניצב גוטמן ליד חלון חדרו ומביט בעיר השוקקת הנשקפת ממנו, בעוד הרוח הקלילה מלטפת את פניו: "לטיפת הרוח היתה לי כמגע-היד בעטין המלא של הפרה", הוא כותב (גוטמן 1998 [1942], 26). זהו דימוי נפלא – אבל רק דימוי: כשהוא מספר, כמה עמודים אחר כך, כיצר הביא את ביאטריצה'ה לגן החיות כדי שתשמש אמא לגור האריות היתום, גוטמן איננו מכביר מילים על המגע הפיזי בינו לבין בעל החיים, אלא מסתפק בתיאור לקוני מאוד: "נטלתי אותה בזרועותיי והלכתי עמה למקום היחידי שרוצים בה" (שם, 41).

גוטמן, כאמור, מתבונן בבעלי חיים ביסודיות, בסקרנות ובאמפתיה, והתיאורים הללו – ממש כמו האיוורים – גודשים את ספריו. אבל קשה הרבה יותר לאתר רגעים שבהם הוא עובר מהתבוננות למגע – בחיות מבויתות, קל וחומר בחיות פרא. קרבה פיזית נדירה כזו מתוארת, למשל, כשלהקת הקופים מקיפה אותו בג'ונגל. "בבת-אחת שלחו אלי כמה ידים לקבל את הבטנים. ידים קטנות, ורודות מבפנים, עם קמטים, בדיוק כמו ידי אדם קטנות", כותב גוטמן (גוטמן 1999 [ת"ש], 22). יד של אדם מגישה בוטן ליד של קוף, אבל טרם תואר כאן, או התרחש, מגע בין שתי הידיים. לשם כך נדרשת נוכחותו של הקופיף הקטן:

התינוק עזב את חיק אמו. התקרב אלי והעמיד עלי זוג עיניים גדולות, נוצצות, שאישוניהן רחבים מאד כמו אצל כל הקופים. והעיניים סמוכות מאד זו לזו, מלאות פחד ועצבות. כשהבטתי לתוכן ראיתי בהן את העצים, את העננים וגם את אפי (שם, 23).

גוטמן מביט אל תוך עיני הקוף הקטן ורואה בהן את העולם, וגם את עצמו. או אז מתרחש פלא המגע הישיר:

קלפתי בננה ונתתי לתינוק. הוא נעץ בה שיניים קטנות, ואגב לעיסה הביט לכל צד. לשם בטחון שהבננה לא תברח, שם את אצבעותיו הקטנות והחמימות על אצבעותי המחזיקות בפרי" (שם).

זהו רגע מענג במיוחד, דווקא בשל נדירותו. רוב הזמן, גוטמן אינו נוגע אלא מפלרטט עם המגע באמצעות האמנות. הייצוג המילולי והוויזואלי של בעלי החיים מקרב, אבל גם מרחיק ומגונן. ואמנם, גוטמן ממעט לגעת בבעלי החיים, אבל מחברת הציורים שלו, שמלווה אותו בכל מסעותיו באפריקה, נבטשת, נמעכת ונדרסת תחת רגליהם של בעלי החיים – תחליף לגופו של גוטמן, או שלוחה של הגוף הזה, ולכן גם תזכורת לסכנה הכרוכה במפגש ישיר בין אדם לחיה.

באחד משיאי ההרפתקה האפריקנית בספר **בארץ לובנגולו** גוטמן מחליט "להתחפש כבת-יענה, לבוא ביניהן ולראות כיצד הן מסתירות ראשן בחול. קשרתי לגבי קרש שבו תקועות נוצות בנות יענה, ולצוארי – ראש בת-יענה עשוי כרטון" (שם, 19). באיור אפשר לראות את גוטמן מחופש ליען – רגליו פסוקות, ראשו רכון קדימה, ומתוך כובע השעם הקולוניאלי מבליח צווארה הארוך של הציפור. זהו דימוי מרתק, לא רק משום שהצייד-צייר מתחפש כאן לצייד-ניצוד, אלא משום שהוא מבטא את אותה אלסטיות זיאולוגית שכבר פגשנו קודם, אבל ממסגר אותה במעשה היצירה: היען הגוטמנית אוהזת במחברת הציורים (שעטיפתה כאן שחורה, כמו הנוצות המחוברות לעכוזו).⁷ כך, כשהוא מגלם יצירה האוהזת במחברת יצירות, גוטמן יוצא לפנות ערב ומתחבא ליד המעיין:

הנה הופיעו בנות-היענה. התקרבו. שתו מן המים. נענעו בראשיהן, כאילו הן מדברות ביניהן – ופסעו אחור. זאת היתה להקה של חמשה-עשר עופות. יצאתי ממחבואי והתקרבתי אליהן. אחד מהם, שחור (השחורים הם הזכרים והנקבות – חומות) הפנה את ראשו אלי. ראיתי אפילו את חריץ-הנחירים שלו כשהוא נפתח ונסגר, כאילו מתוך כונה להבחין דבר-מה – אך היען חזר ללכת עם פֶלֶן בלי כל דאגה. [...]

עתה הנה הן מהלכות לפני בשקט ומקרקרות בצניעות. נכנסתי לי ביניהן – ואני נהנה הנאה רבה (שם, 20-21).

"כאילו מצוי המספר בתוכם וביניהם", כתב יצחקי על ייצוג החמורים אצל גוטמן – והנה, התיאור הזה מתאים לגמרי גם למקומו של גוטמן בלהקת היענים, בתוכן וביניהן. כשהוא מבהיל אותן, כדי לראות אם יטמנו את ראשן בחול, הן מתחילות להידחק סביבו ומפנות אליו את גבן. גוטמן נבעת: "אני רואה היטב את שוקיהן החשופות והחזקות, ואת שני הטלפים הגדולים בקצה כל רגל. רגל אחת כזו דיה להשכיב אריה – ואני ביניהן, רך ויחיד בלי רובה" (שם, 21). אבל גם אז, למרות הקרבה, לא מתואר מגע ישיר, אפילו לא רפרוף נוצות.

7 ואמנם, הדימוי הנהדר הזה מתנוסס על כריכת הקטלוג זולו: מסע והרפתקה באמנות הישראלית (תמיר 2009), לצד איור הכנה של האמן גל בן-נר לעבודת הווידיאו "אליה – סיפורה של בת יענה" (2003), שמתכתבת, בידועין או שלא, עם יצירתו של גוטמן.

.I

גוטמן מעדיף אפוא להתבונן, לכל היותר להתקרב; לא לגעת. אבל יש בכל זאת פרק אחד, בלתי נשכח, בספר בארץ לובנגולו מלך זולו, שבו מתואר מפגש פיזי אינטימי מאוד ולא צפוי בין האדם לבין בעל החיים. הפרק, הנקרא "תחת כפות הנמר", נפתח כך:

כך היה המעשה:

שכבתי לנוח תחת אחד העצים ליד כפר של כושים. עיף הייתי ונרדמתי מיד. תוך שנה הרגשתי כאילו מברשת חמה נוגעת בלחיי. פעם ופעמים. נבהלתי.

מתוך נסיוני ידעתי, כי אין לקפץ בבהלה מתוך שנה בשעת סכנה. צריך לחשב תחלה יפה על כל תנועה, אם כדאי לעשותה ואיך לעשותה. שכבתי בלי להתנועע. פקחתי קצה עין אחת.

לא האמנתי למראה עיני!

פקחתי קצה עין שניה, להנחך אם הראשונה לא טעתה.

לא! אין כאן טעות. לא יאמן! עלי עמד נמר.

נמר גדול עומד עלי ונושף על פני (שם, 51).

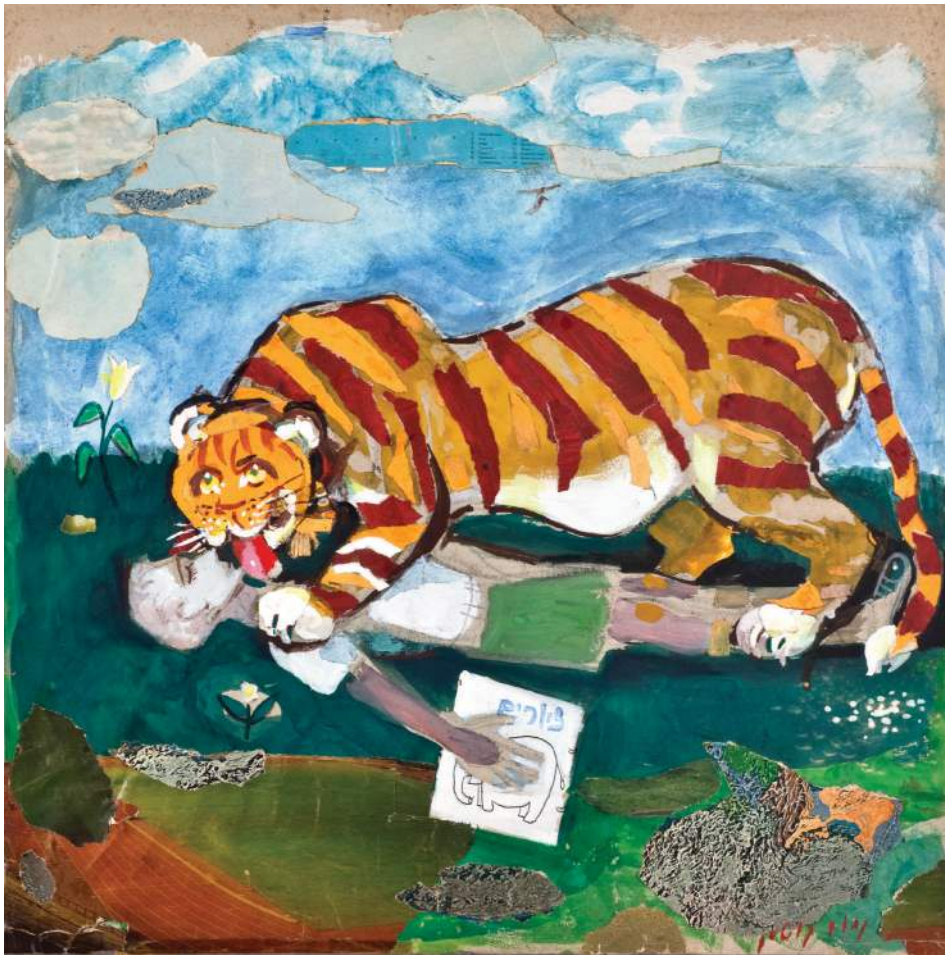
גוטמן, בהשראת סיפור שקרא פעם בכית ספר, מנסה לא לנשום ולא להניע שום איבר, בתקווה שהנמר יחשוב אותו למת:

עבר רק רגע אחד אשר היה בעיני כשנה. הנמר פסע מעל לגופי, שפשף את גופו באדמה כדי לפנות את האבנים הקטנות, הצרורות, ורביץ תחתיו. הוא הוציא את לשונו החוצה, כי היה צמא. היה חם. זבובים זמזמו מסביב (שם, 51).

וקצת אחר כך:

פקחתי שוב עין וראיתי את צדו הימני של אפי. את קצות נעלי, שמים כחלים – ובאמצע: את הנמר, חברבר פלו: צהב וחום. בין כפותיו הרכות והגדולות מטלת הבטן הלבנה. היא היתה מלאה ונפוחה! זה היה רעיון הנחמה הראשון והיחיד: נמר שבע איננו מסכן כל כך (שם, 52).

אבל הנמר נמלט לפתע פתאום, וחלק הארי של הפרק מוקדש לניסיונו של גוטמן להבין מה הבהיל את הנמר: העיטוש הכביר שזעזע את גופו של גוטמן, או אולי בעצם הרעש שהקים הצייד האמריקני וריח הבנזין שעלה ממכוניתו. הארכנות הטרחנית שמאפיינת את החלק הזה כמו מבקשת לחפות על הטראומה שבשכיבה תחת כפות הנמר, טראומה המתוערת היטב בציור צבע מפואר – אחד מכמה איורים מושקעים, בצבעי גואש או מים, שנוספו למהדורת 1969.



1. נחום גוטמן, איור צבע לפרק "תחת כפות הנמר", בארץ לובנגולו מלך זולו, מהדורת 1969.

בפעם הראשונה שבה כתבתי על גוטמן וחזרתי אל הציור הנפלא הזה, ציינתי – כמו כמה קוראים לפניי (דור 1984; שלו 1995, 23) – כי הטקסט אמנם מתאר נמר אפריקני, "חברבר כלו: צהב וחום", אבל הציור מראה במפורש טיגריס בנגלי מפוספס, מהסוג שפשוט איננו חי באפריקה אלא רק בתת-היבשת ההודית. המגע הפיזי בין גוטמן לנמר – שמלכתחילה דורש מהקוראים להשעות את ספקנותם – הופך מופרך עוד יותר. משה דור, שעימת את גוטמן עם העובדה הזואולוגית החותכת הזו, תהה באוזני הצייר כיצד עלינו להבין את הטעות הגסה. גוטמן, סיפר דור לימים, האזין לביקורת "כשחיוך דק מרחף על שפתיו", ואז הצביע על ציור הנמר בספר ואמר, בפשטות, "זה – הנמר ש ל י" (דור 1984).

כאמור, כשהתייחסתי בשעתו לגוטמן ולנמר, חשבתי בעיקר על ההקשרים הקולוניאליים של בארץ לובנגולו בפרט ושל היצירה הגוטמנית בכלל: העובדה שגוטמן צייר כאן טיגריס בנגלי הסגירה, כך גרסתי, את קיומה של פנטזיה אוריינטליסטית-אסייתית קלאסית (כלומר, יותר וויליאם ג'ונס מאשר לורנס איש ערב), שאיננה קשורה לכאורה למסע האפריקני, הנטוע בהקשר קולוניאלי שונה ומאוחר יותר (ברייסוף 2002, 122). אישוש נוסף לטענתי מצאתי בדמיון המובהק בין הדימוי של גוטמן, תחת כפות הטיגריס, לבין "הנמר של טיפו" (Tipu's Tiger), מעין צעצוע מכני בצורת טיגריס הגוהר מעל חייל בריטי.



2. אמן לא ידוע, "הנמר של טיפו". מייסור, הודו, שנות התשעים של המאה השמונה-עשרה. מוזיאון ויקטוריה ואלברט, לונדון.

המתקן המשוכלל, שגודלו כמעט כגודל אדם, נבנה בעשור האחרון של המאה השמונה-עשרה עבור טיפו סולטן (1750-1799), אחד מנסיכי דרום הודו שנודע בזכות עמידתו האמיצה כנגד כוחותיה של חברת הודו המזרחית, ולכן גם לכינוי "הנמר של מייסור": כשמסובבים ירית המפעילה את המנגנון, הנמר הכביר נוהם ואילו החייל האומלל מניף

את זרועו בייאוש ומשמיע קול יבבה.⁸ טיפו סולטן הוכרע בסופו של דבר על ידי הכוחות האימפריאליים: הוא נהרג בקרב וארמונו נכבש בידי הבריטים, שגילו את המתקן ושלחו אותו לבריטניה. כבר שנים רבות שהוא מוצג במוזיאון ויקטוריה ואלברט בלונדון (Stronge 2009). "הנמר של טיפו" הפך סמל להתנגדות אנטי־קולוניאלית שנכשלה; גם אם גוטמן לא הכיר את הדימוי, סברתי אז, העובדה שהוא מאמץ את תנוחתו של החייל הבריטי, תחת כפות הנמר, ממקמת את הפנטזיה הקולוניאלית (או, אם לדייק, האנטי־קולוניאלית) שלו בהקשר אסייתי ולא דווקא אפריקני.⁹

עכשיו, במבט לאחור, אני קצת פחות מתפעל מהגילוי הזה (שבסופו של דבר גם קוצץ מהמאמר, שהיה ארוך מאוד גם כך); לא רק משום שהקריאה הקולוניאלית קצת מאולצת (האם גוטמן באמת מאמץ כאן את תנוחת החייל הבריטי הכובש?), אלא מפני שהיחסים בין גוטמן לבין הטיגריס – כלומר, "הנמר שלו" – הם הרבה פחות אלימים ובעיקר הרבה יותר מעניינים מהמפגש שדמיין טיפו סולטן. הטיגריס ההודי, שנשלף מההקשר הזואולוגי המקורי שלו, מגלם במיקומו הגיאוגרפי החדש תפקיד מורכב בפנטזיה עשירה במיוחד.

ח.

קריאה חוזרת בספר בארץ לובנגולו מגלה שלצד ציור הצבע המוכר מופיע, בראש העמוד הסמוך, איור קטן בשחור־לבן המתאר את אותה האפיזודה ממש, גוטמן תחת כפות הנמר; לצידו מתפתל כיתוב עקלתוני בכתב ידו של גוטמן: "את הציור הזה, צירתי פעמים רבות – לא כל פעם קורה לאדם נס כזה" (גוטמן 1999 [ת"ש], 51). עיון קפדני בשני הדימויים, ציור הצבע הגדול והאיור הקטן, מלמד שהקומפוזיציה הבסיסית דומה אמנם – בשניהם, הנמר גוהר מעל גוטמן כשכפו השמאלית הקדמית מונחת על כתפו הימנית של הצייר – אבל גם ההבדלים משמעותיים. בציור, הנמר גדול הרבה יותר מגוטמן, וצבעיה העזים של פרוותו – פסים חומים על רקע כתום־צהבהב – בולטים על רקע גווני החיבורים־חולניים של גוטמן; לובן חולצתו, הירקרקות של מכנסיו הקצרים, ובעיקר גוון האפר של פניו. הנמר והאדם כמו מחוברים בשני הקצוות: לשונו האדומה של הנמר נוגעת בסנטרו של גוטמן ואילו רגל שמאל האחורית של הטורף ניצבת על שוק ימין האנושית; אבל הכרס הגדולה של הנמר

8 יש הסבורים כי החייל האומלל הוא הקטור סאת'רלנד מונרו, בנו של סר הקטור מונרו, שהיה המפקד העליון של הצבא הבריטי בהודו: האב הנחית מכה קשה על טיפו ב־1781; הבן נטרף על ידי טיגריס סמוך לכלכותה ב־1792. המתקן מגלם אפוא את המשטמה שרחש טיפו לאויבו.

9 מריית בן־ישראל (2010) מאתרת דמיון בין הדימוי הזה של גוטמן לבין הציור "הצוענייה הנמה" של אנרי רוסו (1897), המתאר אריה רכון מעל אישה ישנה, כשלצידה מנדולינה. מפגש סוריאליסטי אחר, הפעם בין גבר ונמר, מתואר באיור סיני מהמאה השלוש־עשרה או הארבע־עשרה (העתק של ציור מראשית המאה העשירית, המיוחס לשייקו), המראה איש ישן, מחובק עם נמר: "חיבוק של הרמוניה שלוה, מתוך שינה עמוקה", כותב עליו דרור בורשטיין בספרו היפה תמונות של בשר (2014, 65).

מרוחקת מגופו של גוטמן כך שנותר ביניהם מרווח גדול שדרכו אפשר לראות בבידור את הקרקע וגם את רגל ימין האחורית של הנמר. האיור, בשחור-לבן, הרבה פחות ספקטקולרי מהציור הצבעוני; ואולי דווקא בשל כך, גוטמן והנמר דומים הרבה יותר: הנמר גדול מגוטמן, אבל איננו עצום ממדים כמו בציור; תנוחתם של השניים דומה: גוטמן שרוע פרקדן, אבל גם גוו של הנמר מיושר (בציור שכמותיו מוגבהות); ולבסוף, גם צבעיהם תואמים: הנמר מפוספס, כמובן, אבל לא בחום-צהוב אלא בשחור-לבן; ואילו דמותו המאוירת של גוטמן כמו משכפלת את הבינאריות הזו משום שגופו הלבן מוטל על קרקע שחורה.



3. נחום גוטמן, איור לפרק "תחת כפות הנמר", בארץ לובנגולו מלך זולו, מהדורת ת"ש.

הקרבה בין האדם לבין בעל החיים באה לידי ביטוי גם בסמיכות הפיזית: בדימוי המאויר בדיו, לשונו של הנמר איננה נוגעת ישירות בפניו של גוטמן וגם רגלו האחורית מתוחה לאחור, הרחק מרגליו של גוטמן. אבל תחתית כרסו של הנמר מתחככת בגופו של הצייר, והיות שהתחתית הזו נמצאת בדיוק במחצית גופו של הנמר, נדמה שהיא נוגעת בחלציו של האמן (אף שלמעשה מדובר בכרכיו). בציור, הלשון האדומה מלקקת את הסנטר; באיור נראה שהנמר מחייך קלות, כאילו הוא חוכך בדעתו אם לנשק את גוטמן. הצייר, מצידו, נראה הרבה פחות חיזור ומבוהל מאשר בציור, כאילו הוא בעצם עוצם את עיניו כדי להתמסר לחוויה – בעוד לבו הולם בציפייה.¹⁰

10 את מה שגוטמן לא מנסח כאן במילים אפשר למצוא, אולי, ביומנו של ג'ונתן הארקר, אחד מגיבורי הרומן דרקולה (1897): "העור של גרוני החל לעקצץ [...] חשתי במגען הרך, הרוטט של השפתיים על עורו הרגיש כל כך של גרוני, ואת הקצוות הקשים של שתי שיניי חדות, שרק נגעו והשתהו שם. עצמתי עיניי בעונג נרפה וחיכיתי – חיכיתי בלב הולם" (Stoker 1997 [1899], 43). תודתי ליניב פרקש על העזרה בתרגום.

שהרי יש כאן ללא כל ספק אינטימיות. זוהי איננה רק הכרס המתחככת או הראשים שכמעט נוגעים זה בזה או אפילו הזנב המזדקר קלות, אלא גם וידויו המפותל של גוטמן על כך שהוא חזר וצייר את המפגש הזה – כמו נער שחורט על גזע עץ בג'ונגל לכבות המשלבים את שמו ושם אהובתו או אהובו, כי הרי "לא כל פעם קורה לאדם נס כזה". מהו בדיוק הנס? כשקוראים את מאמרו של אלפונסו לינגיס, "כמו חיות" (או במקור, "Bestiality"), שפותח את הגיליון הזה של תיאוריה וביקורת, ברור שהנס האמיתי איננו אי־טריפתו של גוטמן אלא דווקא נס הקרבה בין שני היונקים הללו שכמעט מתאחדים כאן, באיור, לבשר אחד.¹¹ ייתכן אפוא שהטרונות הארכנית שבאה בהמשך ("ובאמת, למה ברח?") לא נועדה לחפות על הטראומה אלא דווקא על ההשתוקקות האסורה; ממש כשם שהציור המפואר בצבע מבקש אולי למחוק, למחות, את חרפת המגע שתוארה באיור בשחור־לבן, שלושים שנה קודם לכן. אין פלא שבציור, זרועו של גוטמן נטויה הצידה וכף ידו פרושה על מחברת הציורים – ספק מגוננת עליה, ספק סופגת ממנה כוח והשראה. באיור, לעומת זאת, ידו של גוטמן צמודה לגופו, כאילו הוא מרוכז במגעו של הנמר, ואילו מחברת הציורים נותרת זנוחה בצד. בציור הוא צייר; באיור – ניצוד. צבי, או עֶפֶר איילים. עד שיפוח היום וינוסו הצללים.

ובהקשר זה אני מוכרח לצטט את מה שאמרה לי, ממש לאחרונה, אישה צעירה שישבה בקהל, תינוקה צמוד לגופה, והאזינה להרצאתי על בארץ לובנגולו מלך זולו. כשהסברתי שעלילת הספר מוחקת לגמרי את נוכחותה של דורה גוטמן, שנסעה עם בעלה לדרום אפריקה – שהרי ההרפתקה האפריקנית היא כידוע עניין גברי בתכלית – ביקשה ממני האישה לחזור לאחור במצגת לדימוי של גוטמן תחת כפות הנמר, ואז אמרה בנחת, נו, ברור, לשם מה בכלל הוא היה צריך את דורה?...

קריאה פרועה כזאת, חייתית, במפגש בין גוטמן והטיגריס מאירה באור חדש את יכולתו של גוטמן להיכנס בצורה כה מפעימה אל עורה ואל תודעתה של הלבאיה המתה, לולו, בספר ביאטריצ'ה; אבל היא גם מדגישה את הפער בין המגע הפיזי המתואר כאן לבין תחושת הריחוק המאפיינת בדרך כלל את כתיבתו של גוטמן. וכך, יותר משהיא מסגירה פנטזיה אוריינטליסטית או אפילו קולוניאלית, פרוותו המפוספסת של הטיגריס הבנגלי הניצב בלב הג'ונגל האפריקני חושפת הזיה עמוקה לאין חקר. הצייר המתבונן עוצם הפעם, רק הפעם, את עיניו ושוקע בחלום על נמר שפרוותו הכתומה כמו בוערת ביערות הלילה של הזיכרון האנושי־חייתי: הנמר ש ל ו.

11 ואמנם, כשהופכים את העמוד מגלים איור נוסף (גוטמן 1999 |ת"ש|, 52), שמתאר מה קרה אחרי שהנמר פסע מעל גופו של גוטמן. כאן, השניים כבר שרועים זה לצד זה. גוטמן שכוב על גבו, חרטומי נעליו לכיווננו, ראשו זקוף קלות, עינו האחת פקוחה בסקרנות מיוחדת, כף ידו מונחת על המחברת. הנמר, לעומת זאת, רובץ על בטנו, ראשו קדימה, זוח; זנבו מיטלטל הנה והנה; חסרה לו, כמדומה, רק הסיגריה שאחרי.

ביבליוגרפיה

- בורשטיין, דרור, 2014. **תמונות של בשר**, בני ברק: הקיבוץ המאוחד.
- בן-ישראל, מרית, 2010. "הרהורים על איורים", בלוג עיר-האוויר, 14.6.2010 (מקוון).
- בריינסוף, איתן, 2002. "צייר או צייד: נחום גוטמן, לובנגולו מלך זולו והספר הדרום אפריקאי", **תיאוריה וביקורת** 20, עמ' 113-136.
- גוטמן, נחום, 1999 [ת"ש]. **בארץ לובנגולו מלך זולו, אבי עם המטבולו אשר בהרי בולוויה**, בן-שמן: מורדן.
- _____, 1998 [1942]. **ביאטריצה, או מעשה שתחילתו חמור וסופו ארי דורס**, תל אביב: עם עובד.
- _____, 2001 [1944]. **הרפתקאות חמור שכלו תכלת**, רמת גן: מסדה.
- _____, 1959. **עיר קטנה ואנשים בה מעט**. תל אביב: דביר ועם עובד.
- _____, 1968. **שתי אבנים שהן אחת**, תל אביב: מערכות.
- גוטמן, נחום, ואהוד בן עזר, 1980. **בין חולות וכחול שמיים**, תל אביב: יבנה.
- דור, משה, 1984. "הנמר של נחום גוטמן", **מעריב**, 8.6.1984.
- הראל, נעמה, 2003. "על אנתרופומורפיזם והאנשה של בעלי-חיים", **זכויות בעלי חיים השבוע: שבועון אינטרנט לזכויות בעלי-חיים** 81, 18.1.2003 (מקוון).
- יצחקי, ידידה, 2006. "חמור חמורתיים: על חמורים ובני מינם בספרות העברית וגם בצירוריו של נחום גוטמן", **גג** 13, עמ' 36-51.
- מאסון, ג'פרי, וסוזן מקארתי, 1996. **כשפילים בוכים: חיי הרגש של בעלי-החיים**, בתרגום גבי פלג, תל אביב: מחברות לספרות.
- מילשטיין, דלית, 2012. "הרפתקאות חמור שכלו תכלת: הכרזה על שלוש התמות של הספר", **הרצאה**, החוג לתיאטרון, אוניברסיטת תל אביב (מקוון).
- קרילוב, איוון אנדריביץ', 1949. **כל משלי קרילוב**, בתרגום חנניה ריכמן, איורים: נחום גוטמן, תל אביב: נ' טברסקי.
- רגב, מנחם, 1994. "עינו הבוחנת של נחום גוטמן", **העלון למורי הביולוגיה**, חוברת ג, 138 (מקוון).
- שלו, מאיר, 1995. **בעיקר על אהבה**, תל אביב: עם עובד.
- שמאלי, אליעזר, 1963 [1948]. **יפה את, ארצנו**, איורים: צבי לבני, תל אביב: יבנה.
- תמיר, טלי (עורכת), 2009. **זולו: מסע והרפתקה באמנות הישראלית**, ירושלים: כתר.
- Nagel, Thomas, 1974. "What Is It Like to Be a Bat?" *Philosophical Review* 83(4), pp. 435-450.
- Stoker, Bram, 1997 [1897]. *Dracula*, ed. Nina Auerbach, New York: Norton & Norton.
- Stronge, Susan, 2009. *Tipu's Tiger*, London: Victoria & Albert Museum.

