

Fête Naïve

יצחק ירושלמי



מוסררה הוצאה לאור

Fête Naïve

מתוך ארכיון תצלומים
שכונת מורשה, רמת השרון
1970–1960

יצחק ירושלמי

על העטיפה: חמישה דורות במשפחת ירושלמי
מהגבר בגופייה בכיוון השעון: אבנר וטובה מכבי, קאפי, יצחק פור, סבתא גוהר, עליזה מכבי, אמא שושנה ירושלמי, סבתא מני,
דודה עמ'ו, אבא יהונתן ירושלמי, יפה ויעקב ירושלמי, דוד נסר



הגינה של משפחת אליהו, 1977



Fête Naïve: יצחק ירושלמי

במסגרת פוטופואטיקה 12

25.12.23–3.1.24

תערוכה

אוצר: אלברט סויסה

שירים: ארז ביטון, זמירה פורן ציון, ויקי שירן

עריכת וידיאו: תומר אזולאי

כל התצלומים בחוברת ובתערוכה

צולמו על ידי יצחק ירושלמי בסרט שחור-לבן

והומרו לקבצים דיגיטליים

הגלריה לאמנות מוסררה

רח' שבטי ישראל 22, בית קנדה, ירושלים

אוצר ראשי: אבי סבג

מנהלת הגלריה: איילת השחר כהן

חוברת

סקסטים: אלברט סויסה, אבי סבג

שירים: ארז ביטון, זמירה פורן ציון, ויקי שירן

עריכה והפקה: איילת השחר כהן

עיצוב: גנרייטה פטיק, טל עטרן – סטודיו פורמנטה

עריכת לשון (סויסה, סבג): דריה קסובסקי

תצלומי חלל: שלמה סרי

החוברת הופקה בסיוע קרן פלומס

© 2023

כל הזכויות שמורות ליצחק ירושלמי ולמוסררה הוצאה לאור

פוטופואטיקה
صورة شاعرية {#12}
PHOTOPOETICS

פלוּמס
بلومس
plumas

קמפוס רונן הררי
Ronnen Harary Campus

מוסררה
בית הספר לאמנות ולחברה ע"ש נגר

בית הספר פועל בשיתוף ובסיוע:



Marion and Guy
Naggar, London

Ben Schwartz
THE BERN SCHWARTZ
FAMILY FOUNDATION



הקרן לירושלים
فلسطين للقدس، القدس
THE JERUSALEM FOUNDATION



Perach Zahav
MATANEL



Dalia and Eli
HURVITZ FOUNDATION

קרן אהרון גוטוירט
Aaron Gutwirth Fund

KIRSH
FOUNDATION

בית מדרש
התרבות
והספרות

יצחק ירושלמי

מורשה שנות ה־60 וה־70

אלברט סויסה

מתוך פרויקט מחקר שטח של קרן פלומס לאמנות



מימין בכיוון השעון: שמואליקו, כרמלה ויעקוביקו אסאו מטורקיה

יצחק ירושלמי נולד בטהרן בספטמבר 1947 לאם ממוצא פרסי ולאב ממוצא פרסי־רוסי. בראשית שנת 1949 עלה עם משפחתו לישראל אל המעברה שנבנתה על אדמות אל־ח'אלצה (חלסה), לימים קריית שמונה. לאחר כשנה עברה המשפחה לנתיב השיירה, מושב לעולי אירן, כורדיסטן ועירק, שנבנה ממזרח לנהריה על אדמות הכפר הערבי הקדום, ר'באסיה. לאחר כשנתיים, עקב קשיים כלכליים, עקרה המשפחה לצריף במעברת רמת השרון (מורשה) וב־1961 עברו לדירה בבנייני השיכון, שנבנו בסמוך למעברה בשכונת מורשה. בגיל 9 נשלח ירושלמי לקיבוץ חוקוק במסגרת עליית הנוער וצורף לבני המשק כילד חוץ. בכיתת ילדי החוץ התוודע לעולם הצילום באמצעות מורה לטבע, שלימים הפך למומחה בעל שם עולמי בצילום תתימי. בעת יציאותיו לחופשות מן הקיבוץ לבית הוריו שבמורשה, עבד בקטיף פרי הדר ובעבודות בניין מזדמנות. בכסף שחסך קנה מצלמה יפנית, יאשיקה D, וכבר בגיל 13 החל לצלם את תושבי המעברה שבה חי, ובהמשך את קהילת שכונת מורשה. ב־1964 עזב את הקיבוץ והשלים את לימודי התיכון ברמת גן. שנה לאחר מכן התגייס לצבא וסיים קורס מ"כים. הוא השתחרר לאחר מלחמת ששת הימים, ועבד כעצמאי בתחום הבנייה. לאחר מלחמת יום כיפור החל לעבוד במשרד הביטחון כעוזר למנהל כוח אדם, תפקיד שהחזיק בו כעשרים שנה עד לפרישתו לפנסיה מוקדמת. בשני העשורים הבאים עבד בעיריית הרצליה, ובגיל 67 יצא לגמלאות. מאז ועד היום הוא עובד כנציג שירות בחברת יונדאי. לפני חמש שנים החל ירושלמי לפרסם בפייסבוק את התצלומים שצילם בצעירותו, "על מנת שהתושבים ייהנו ויתרשמו מן העבר של השכונה".

צלם נולד

יצחק ירושלמי, נער צלם, אוטודידקט, שהתנסה ולמד בעצמו את רזי הצילום, היה מסור בכל מאודו לדבר אחד בלבד: לצלם את קהילת העולים בשכונתו, שלהם היה שמור בלבו מקום יחיד ומיוחד, כפי שמעידים תצלומיו. ירושלמי לא צילם כמתעד מזדמן, ואף לא כלאחר יד, אלא בכוונת מכוון. חדור בתחושת שליחות, הוא תכנן בקפידה את חופשותיו וניהל את משאביו. בחופשות מן הקיבוץ עבד, כאמור, בעבודות מזדמנות על מנת לחסוך כסף לקנות סרטי צילום ולפתח את התמונות שכבר צולמו במעבדת חוץ, ואת כל מרצו וזמנו הקדיש לצילום בני השכונה והקרובים לו. מאוחר יותר אף רכש ציוד לפיתוח תמונות, הקים בביתו מעבדה, ובה פיתח את התצלומים בעצמו.

ירושלמי מודע היטב לתכונות המצלמה שלו, לרגישות סרט הצילום, לאור ולצל ולכיווני האור, למסגרת הצילום, לקומפוזיציה, למעמד החגיגי המיוחד וכן לבימוי, שלעתים הוא מאולתר, ולעתים מוקפד וסדור, ככל הנראה בהתאם למודלים, שהושפעו מן הקולנוע ומתרבות הפופ של שנות ה־60 של המאה ה־20. מצד אחר, התצלומים עצמם מעידים כי לעצם פעולת הצילום שמורה נוכחות חגיגית, וכי מצלמתו, המשפיעה על המצולמים ומחוללת אירוע, מודעת היטב לפעולת התיעוד, ובה בעת מעצימה ומכוננת. מטבע הדברים, הצילום של ירושלמי מתרחש בעיקר בעתות של פנאי קהילתי, בשבתות ובחגים, בחופשות הקיץ ובשמחות משפחתיות. הנוף של המצולמים וסביבתם חשובים לו, אך רק לעתים נדירות הם עומדים בפני עצמם. הרקע ונוף החוץ מתמזגים על־פירוב עם הדמויות המצולמות כמקום וכסביבה מיידית, הקשורה בהם לבלי הפרד, בעוד בתצלומי הפנים, לרוב בפינת המטבח או בסלון, ניכרת גם נוכחות מיוחדת של החלל ושל הרהיטים שבו. עם זאת, ככלל, ירושלמי אינו מצלם עצמים, מראות רחוב, בתים ומוסדות, ואף לא נוף ועצים או שבילים כשלעצמם, אלא אם מצויה שם דמות מבני השכונה, שבה יתמקד התצלום. תשומת לבו נתונה כל כולה לאנשים המצולמים.

המצלמה כמבט עצמי חוזר ומאשר

התבוננות במכלול התצלומים הכמעט־הרמטי מעלה על הדעת, כי המצלמה מתפקדת כאן כתחליף למבט האחר, מבטו של "האח הגדול", מבטה של התרבות, שהייתה שלטת מעבר לגבולות השכונה, מבט שהיה נעדר מחיי היומיום של אותם עולים מן המזרח, שחיו בשולי החברה. איש לא הביט בהם, ומבטם לא נשקף ולא הוחזר אליהם משום מראה "תרבותית" במרחב הייצוגי והפוליטי או התרבותי והקיומי של ישראל דאז, כגון פרסומים ממשלתיים, עיתונות, פרסומות, רדיו וטלוויזיה, אמנות ומוזיאונים. המצלמה של ירושלמי באה, אם כן, למלא את החסר באופן אינטואיטיבי וספונטני, ובדרך שמחה וטבעית. עין המצלמה של ירושלמי מלכדת ומכוננת חיים בקרב הקהילה המצולמת ומעצימה אותה, והיא עושה זאת, למרבה הפלא, ללא כל התרסה וללא מחאה פוליטית או חברתית נראית לעין. ואולם, אין מדובר במבט סתמי המוחזר ברגיל מן המצלמה כעין זרה או כמראה אל המצולם, אלא במעין מבט חי הנתון במעגל העיניים האנושיות, מבט המצולמים, החודר את העין המכנית של המצלמה ופוגש בעינו האנושית של הצלם, ממנה הוא מוחזר אל המצולמים כאישור, לרוב לשביעות רצון כולם.

לא זו בלבד שירושלמי אינו מצלם "אובייקטים", אלא הוא אף אינו מצלם אנשים כאובייקט לצילום, ולכן נדיר למצוא בין תצלומיו ולו אחד, שבו המצולם מופתע או אינו מודע להיותו מצולם. התצלומים כמו אומרים בפשטות: "הנה אנחנו, כפי שהננו", כעונים לשאלה, שלכאורה איש לא שאל או לשאלה שהודחקה ונדחקה הצידה.

כך הלכו תצלומיו של ירושלמי והצטברו משנה לשנה, מעונה לעונה, מאירוע לאירוע, מחבורה לחבורה, ממשפחה למשפחה, ושימשו גם כמבט כולל, החוזר ואוסף ומלכד את החיים שנחוו שם. כלומר, בראש ובראשונה מילאו התצלומים תפקיד חשוב וחגיגי לעצם החיים שרחשו במקום בזמן האמת של הצילום, אך בד בבד הם גם ייצרו הוויה משמעותית, "אוצרת" (מלשון אוצֵר) ומחברתת, לפחות בעיניי הקהילה, שנתפסה בעין המצלמה שלו בזמן הכללי של מעשה הצילום, עוד בטרם הפכו תצלומיו ל"עדות".

ילד חוץ

עם זאת, בהתבוננות חקרנית בכ־1,500 התצלומים של ירושלמי משנות ה־60 וה־70, דווקא לנוכח אופיים החיובי ללא רבב, עולות כמה שאלות ותמיהות. איננו יכולים להתעלם מכך, שבצד הדרמות הלאומיות הגדולות (מלחמות סיני, ששת הימים, ההתשה ויום כיפור) כבר אז רעשה הארץ באירועי מחאה קשים שפרצו במעברות עולים ובעיירות פיתוח אחדות, כגון מרד ואדי סאליב בחיפה ובעיקר מחאת הפנתרים השחורים. הדמויות בתצלומיו של ירושלמי דומות מאוד לדמויות שהופיעו למכביר בתצלומי עיתונות התקופה, אלא שהאחרונות הופיעו בהקשר שלילי של אנשי שוליים ומחוללי מהומות, של "הם לא נחמדים", כפי שסיכמה זאת ראש ממשלת ישראל דאז, גולדה מאיר. בקיצור נמרץ, "מורשה" של ירושלמי מצטלמת אחרת לגמרי מ"מוסררה" (מורשה) הירושלמית של אותם ימים.

מורשה של ירושלמי היא, ללא ספק, מקרה ייחודי, ועל השאלות שהיא מעוררת, לצד התשובות שהיא אכן נותנת, ניתן וראוי להתעכב. במאמר זה אתמקד בתשובה אחת בלבד של ירושלמי לשאלה זו, תשובה הבוקעת, אולי אף זועקת, מעצם פועלו המתבדל ומתצלומי המקום עצמם.

נאמר מיד, וללא כחל ושרק, התשובה באה לידי ביטוי כשתיקה רועמת מאוד. יש לזכור שירושלמי הנער והמתבגר בילה שנים משמעותיות מחייו בקיבוץ חוקוק, גם כשכבר היה לצלם פעיל, היודע את

מלאכתו. הקיבוץ, כידוע, נחשב לאחד ממנועי ההוויה והחיים העוצמתיים ביותר של ישראל באותם ימים, מבחינה חברתית, פוליטית ותרבותית גם יחד. יתרה מזאת, דווקא בתחום הצילום היה אז הקיבוץ אובייקט פופולרי ביותר ומייצג מובהק של תרבות ישראלית, שהכול שאפו להיות קשורים בה ולייצגה. לכן קשה שלא להשתומם על כך שאין לירושלמי ולו תצלום אחד מהקיבוץ, ואף לא מחיי החקלאים ואנשי הצבא של רמת השרון שמעבר ל"גדר" הסימבולית והמעמדית, שחצצה בינה לבין מורשה הצמודה לה. עובדה זו אומרת דרשני על אחת כמה וכמה, לאור העובדה, שהחיים בקיבוץ אכן היו פרק משמעותי מאוד בחייו של ירושלמי, חיים שעליהם הוא מדבר בחסכנות ובקרירות, כמי שנזהר מלהיכנס למקומות רגישים ובעייתיים, בלשון המעטה. ניכר, אם כן, שעל פני ילד החוץ של תקופת הקיבוץ מעדיף ירושלמי את היליד האתנטי של מורשה, אך להעדפה זו יש השלכות גם על עצם תפיסתו את הצילום כמדיום.

לא חובבן ולא מקצוען, אלא צלם "אחר"

מעברת מורשה, ומאחר יותר השכונה, היו, ללא ספק, פריפריה פוליטית וחברתית מובהקת של המרכז הישראלי בשנות ה־60 וה־70. תצלומי המורה לטבע, שבהם חזה ירושלמי הנער, היו לבטח מרשימים ומרהיבים במקצועיותם. היופי המושלם וההקפדה שבהם סימנו עבורו יעד ניטרלי של מיומנות ושל איכות, שבאופק שלהן ודאי התקיים "מרכז" מקצועי מדומיין כלשהו. בכל זאת, עיון בתצלומיו מגלה כי מה שהרשים את ירושלמי הצעיר ועניין אותו במדיום הצילום היה טמון בכלל במקום אחר לחלוטין, בחזון נפשי ורגשי, שאליו יש לחתור. לכן, אף שניכר בעליל כי הוא לומד וחוקר את מכמני הצילום ואף עושה ניסיונות מניסיונות שונים באפקטים בסיסיים של הצילום, הרי השאיפה המקצועית הייתה ממנו והלאה. ירושלמי לא התעניין כלל במדיום הצילום כשלעצמו, ואף לא בשדה הצילום של המרכז הישראלי. העניין העיקרי שלו בצילום היה אינסטרומנטלי, מחוץ לצילום כמדיום מובהק.

בעת ובעונה אחת, ירושלמי אינו בדיוק הצלם החובב שאנו מכירים, שכן "צילום חובבני" מתאפיין בשני תנאים מעמדיים מובהקים: פנאי ואמצעים כלכליים. לכן אמנות חובבים היא מאפיין מובהק של המעמד הבינוני ומעלה. את החובבנות החתרנית של ירושלמי יש לפרש מחוץ לגבולות ה"תחביב" או מחוץ לתפקידו של הצילום החובבני כמדיום תומך ומעבה תרבות בחברת המעמד הבינוני של אותם ימים. ירושלמי הצעיר אינו עוסק בתרבות הפנאי. אדרבא, הוא מִפְנה זמן רב ואנרגיה יקרה של ילדות עשוקה־ממילא על מנת לצלם את מה שיקר ללבו, עולם ההולך ונעלם, בעוד הוא משקיע זמן יקר על מנת לשמרו. בחופשותיו הנדירות מן העבודה הלא ממומנת בקיבוץ הוא יוצא לעבודה בשדות חקלאיים פרטיים על מנת להשתכר סכום כסף שיאפשר לו לרכוש את המצלמה ואת סרטי הצילום ולממן את עלויות הפיתוח, ש"יקנו" לו משהו שלא ניתן להגדירו כהנאה גרידא. כלומר, אם תרבות פנאי היא תגמול, הנובע מיבול יתר או מרווח נכבד של העבודה, הרי הפעולה שאליה חותר ירושלמי הפוכה: הוא עמל קשות לשם תכלית, שהיא לכאורה בזבז משווע של זמן העבודה שלו, ולא ערך היתר שלה. יש כאן ערך מוסף סמוי, הנובע מאיזשהו דחף עמוק, החורג בהרבה מן השכר שהתעניינות מעמיקה ו"מקצועית" יותר בצילום הייתה עשויה להביא עמה. לא שאין הוא מתעניין בשכר ובתמורה על עמל כלל, אלא שהעניין שלו במה שהוא עשוי להשיג בהפעלת המצלמה מסמא אותו כרגע אל מעבר ליתרונותיה או לאפשרויותיה של פעולה זו, לפי תפיסת המרכז. הפריפריאליות של הפעולה שלו אינה ביחס לאיזשהו מרכז, שממילא לא היה ידוע לו כלל, אלא ביחס לכוח ולסגולה המכשפת של הצילום לספק מאוויים ושאיפות, החורגות הרבה מעבר לכל התיאוריות של הצילום כמדיום אמנותי ואפילו מקצועי גרידא.

המרשתת כמקום ההתגלות של ירושלמי

לירושלמי הגעתי באמצעות אבי גנור, אמן־צלם רב־תחומי, איש העולם הגדול, מחלוצי הצילום הקונספטואלי באמנות הישראלית. גנור "פגש" את ירושלמי בעמוד הפייסבוק "זיכרונות ילדות רמת השרון" – אתר אינטרנט טיפוסי לנוסטלגיה, לזיכרונות של "מקום" ולמפגשים מחודשים בין שכנים וחברים מימים עברו. בין שלל התצלומים הביתיים והחובבניים, שנהוג להעלות לדף מעין זה, צדה עינו של גנור את סדרת תצלומיו האיכותיים והייחודיים של ירושלמי. גנור, אמן מוכר ומורה במחלקה לצילום של המדרשה לאמנות במכללת בית ברל, מבתי הספר החשובים לאמנות בארץ, מוסד שאף שכן בעבר בשכונת מורשה ברמת השרון, פסק נחרצות: "הוא פשוט לא ידע שהוא אמן".

המפגש בין גנור לירושלמי נושא בחובו מספר הבחנות מעניינות:

1] המקצוען הוא המבחין באיכות החובבן ורואה בו אמן שאינו מודע לעצמו, ולא להפך, באיחור של שנים רבות. הבחנה זו מאירה את יחסו האינטנסיבי והחד־פעמי של ירושלמי לחוויית הצילום שלו, שהרי מאז לא שב לצילום, ואף לא המשיך להתעניין במיוחד במדיום זה במובן המקובל של עניין. הפונקציה הנפשית הייחודית של פעולת הצילום, שנרמזה לעיל והייתה מכרעת כשהיה ירושלמי צעיר, לא חזרה על עצמה, ככל הנראה.

2] מקום המפגש בין השניים הוא "וירטואלי" במובהק. אתר האינטרנט מוקדש אמנם לאותו מקום סגולי, שבו חיו השניים במשך שנים רבות – רמת השרון, אך במציאות הם מעולם לא נפגשו ואף לא ידעו זה על קיומו של זה.

3] גנור מתגורר זה שנים ברמת השרון, בבית שבו גדל בילדותו ובימי נעוריו, בית שירש מהוריו והפך אותו לבית מידות מפואר. ביתו של גנור, על גלגוליו השונים, עובר כחוט השני לאורך כל יצירתו, נע בין ה"ביתי" ל"אל־ביתי" (Unheimliche), כמקום סגולי וכהוויה קונספטואלית מורחבת בתוך הצילום שלו. בתצלומיו של ירושלמי, לעומת זאת, אף ששאלת המגורים והמאיים (uncanny) הממשי שבהם הם כל מהותו של ניסיון המגור (פחד) והמגורים של הקהילה המצולמת (ההגירה, נדודי משפחתו בארץ, העוני והחיים הדחוקים במעברה, השיכון הצפוף, ולבסוף – הבית המיוחל), הרי שאסתטיקת האל־ביתי, הנפוצה מאוד בצילום בכלל ובצילום הקונספטואלי בפרט, נעדרת כליל מתצלומיו של ירושלמי.

4] מפאת השימוש רב־העוצמה והמתוחכם, שעושים משתמשים "מן היישוב" במדיום הצילום ברשת, יחסי מרכז־פריפריה בין הצילום החובבני לצילום כאמנות עומדים מזה זמן במתח ובסימן שאלה גדול. בעוד מקומו של הציור, למשל, נשמר במידת מה ברשת ומתחלק באופן יציב בין חובבנים, מקצוענים ואמנים, הרי הצילום מצוי ברשת בכל תחום שניתן להעלותו על הדעת, וברשתות מיוחדות, כגון אינסטגרם, הוא המדיום המובהק, שסביבו ודרכו סובב הכול בכול מכול כול. נשאלת השאלה: היכן עובר הגבול בין צילום כאמנות לצילום כמדיום, לצילום כתרבות המונים?

האמנם המרשתת מוחקת הבדלים ומעמדות?

התבוננות בדף הפייסבוק "זיכרונות ילדות רמת השרון" מלמדת, כי נשמרת חלוקה סמויה ולא מדוברת בין חברי הקבוצה: בין המייסדים, השייכים לאוכלוסייה הוותיקה והמבוססת של העיריה רמת השרון הישנה (מתיישבים ותיקים ומשפחות קציני קבע מן הדרג הגבוה והבינוני של צה"ל), לבין האוכלוסייה

שהגיעה מאוחר יותר אל המעברה שנבנתה בסמוך לה, ואחר כך אל השיכונים שנבנו בתחומה. חלוקה זו בדף הפייסבוק עצמו כמו משמרת את הסדר התרבותי הסימבולי שנחנך בעבר: הוותיקים הם שייסדו את הדף, ואט־אט הצטרפו אליהם בני מורשה כמשתתפים בזיכרון קולקטיבי של המושבה, שלימים הפכה לעיר. ולכן, על היחס שבין גנור, יליד המושבה שהיה לאמן מקצועי וידוע, שאף הוא צילם את סביבתו הקרובה בהיותו כבר מבוגר ובעל משפחה, לבין ירושלמי, שהיה צלם אנונימי לחלוטין, "חובבן" בהגדרה ובן למשפחת עולים/מהגרים, יש להוסיף את הבדלי המעמד והתרבות בין שכונת נווה מגן, שכונת האגודה השיתופית של משרד הביטחון לאנשי קבע ולקצינים בכירים, לבין שכונות העולים מורשה, שבפאתי המושבה בואכה צומת גהה ואזור התעשייה. מעבר להבדלים בסגנון סביבת המגורים, הלבוש וחיי התרבות, שעליהם מעידים התצלומים ממילא, הרי שתצלומי הילדים המתחפשים בפורים, למשל, המהווים חלק נכבד מתצלומיו של ירושלמי, מציגים היבט סוציו־חברתי ופוליטי אמביוולנטי מעניין בפני עצמו, כמחוות דו־משמעיות של זהות ושל התבדלות, פנימה והחוצה. תצלומיו של ירושלמי במרשתת מעלים, אם כן, את השאלה הידועה: האם המרשתת מוחקת הבדלי מעמדות (למשל, הערכתו הכנה של גנור לצילום של ירושלמי), או דווקא משכפלת ומנציחה אותם, כפי שהם אכן משתמרים באתר בין ותיקים לעולים חדשים? שאלה זו נותרת כאן פתוחה.

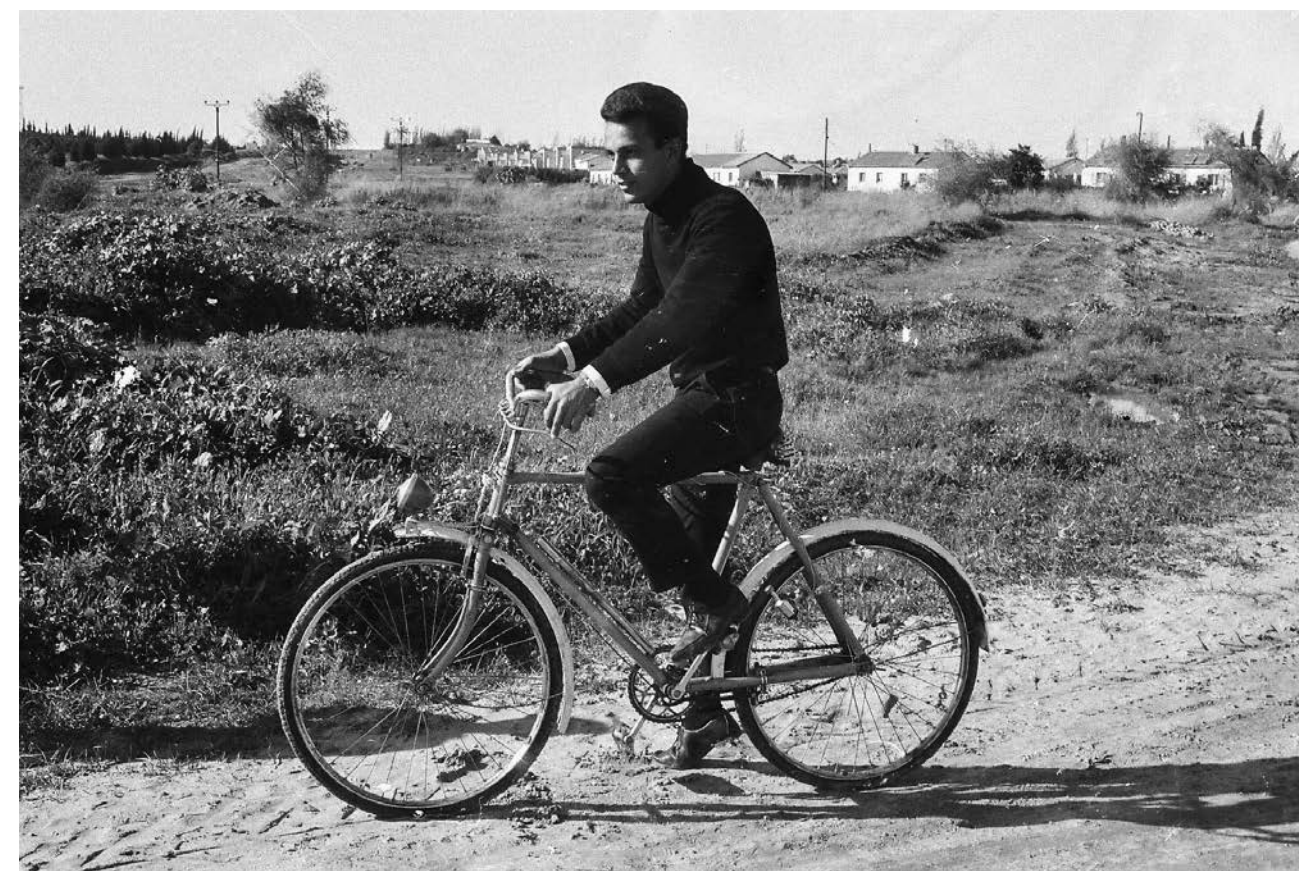
המרשתת כתשובה מורכבת מן העבר

לפני כחמש שנים התוודע ירושלמי לראשונה לפייסבוק דווקא באמצעות שמועות על כך שאנשים ברמת השרון מעלים תמונות לדף מיוחד שעניינו זיכרונות ונוסטלגיה. ירושלמי נכנס לאתר ולא התרשם מאיכות התצלומים שראה. הוא החליט להעלות את תצלומיו לדף ולשתף את תושבי רמת השרון באוצר העצום והנדיר שברשותו. בתחילה פרסם בקבוצה "זיכרונות ילדות מורשה רמת השרון", הבלעדית לתושבי שכונת מורשה, אך מאוחר יותר החל לפרסם גם בקבוצה הגדולה, "זיכרונות ילדות רמת השרון".

מיד כשהחל ירושלמי לפרסם את תצלומיו, חשו חברי הקבוצה באיכותם המיוחדת והנדירה, ועודדו אותו לפרסם עוד ועוד. מאז קיבל עשרות אלפי לייקים ותגובות נרגשות. אט־אט עוררו החדות הפרטנית והאיכות המיוחדת של התמונות דיאלוג ער ועתיר מידע באשר לזהות המצולמים, לאישיותם, לסגנונם, למשפחותיהם המורחבות, לקורות אותם ולמרחב הפרטי והציבורי, הנראים ברקע. העניין בתצלומים הביא לעוד ועוד מצטרפים משכונת מורשה עצמה או מדייריה לשעבר, שנפוצו ברחבי הארץ והעולם, ואף הם החלו לתרום מתצלומיהם ומזיכרונותיהם. פה ושם החלו התגובות לחרוג מן התצלום הקונקרטי לעבר סיפורים שונים ומשונים, הקשורים באנשים או במקומות שהופיעו בתמונות, ואלה, בתורם, זכו להתייחסויות ולאנקדוטות, שהרחיבו יותר ויותר את התמונה. המפה העכשווית של המרחב האורבני, על גלגוליו ועל הדרמות שהוא מכיל, מונחת כאן על מפת המרחב הראשוני והפתוח ומלווה בהרהורים פוליטיים ופילוסופיים שונים. פה ושם מופיעות גם צהלות שמחה בין אלו, שהצליחו לזהות חברים ומכרים נשכחים בין המגיבים, וכן בקשות לקבל מידע יקר על חברים ועל שכנים אחרים, שהתעוררו בעקבות זאת. לא אחת עלה אף הרצון להיפגש ולהתוועד. למשפחות לא מעטות מדיירי השכונה בעבר התברר, שתצלומיו של ירושלמי הם לעתים כמעט הזיכרון היחיד שנותר מיקיריהן, והן פנו אליו בתקווה למצוא עוד עדויות ליקיריהן האחרים בין אוצרותיו המצולמים. ירושלמי החל להעניק מתצלומיו לכל דורש, וכך קרה, שמשפחות יצאו מביתו עם אלבומים שלמים המתעדים את יקיריהן. אט־אט החלה עיר ומלואה לקרם עור וגידים מחדש, אבדות ומציאות נסרקו, ומידע שאבד שב ונמצא סביב התצלומים.

בהמשך למפעלו של ירושלמי כסוג של מעשה ופעולה פואטיים (אמנותיים) ספונטניים במרחב האזרחי והתרבותי בזמן אמת, ומחוץ לכל ההגדרות המוסכמות והמקובלות בשדה האמנות המרכזי ליצירה אמנותית, שיבתו לחיים של מפעל זה בנסיבות טכנולוגיות ותרבותיות חדשות לגמרי ראוי שתיחקר, לכל הפחות מבחינה היסטורית וסוציולוגית. לעניות דעתי, התעוררות מחודשת זו טומנת בחובה מידע רב ומעניין. מפאת קוצר היריעה אציין רק היבט אחד, המתכתב עם מספר שאלות שעלו לעיל:

כאמור, מלכתחילה נפתחה קבוצה נפרדת ליוצאי מורשה על ידי יוצאי מורשה עצמם, אך בהדרגה החלה זליגה של חברים אל הקבוצה הגדולה של תושבי רמת השרון לדורותיהם, בעוד הקבוצה המקורית ליוצאי מורשה נשמרה כשהייתה. גם ירושלמי עבר מן הקבוצה המקורית אל הקבוצה הגדולה והכוללת של רמת השרון רבתי, תוך שהוא מקפיד לפרסם גם כאן וגם כאן. בשתי הקבוצות הפך ירושלמי להיות החבר התורם מספר אחת, בעל מספר הנקודות הגבוה ביותר. תנועת מטוטלת זו של ירושלמי ושל חבריו בין שתי הקבוצות מיטיבה לבטא את המתח הקיים תמיד ברשת בין גלובליזם משתף אך מאחה ומטשטש תרבויות לבין התביעה והדאגה למקומיות מתבדלת ומשמרת ייחודיות. כלומר, נוצר כאן היפוך מעניין: המחאה השקטה והשתיקה הרועמת של מורשה של שנות ה־60 וה־70 כנגד בידודה ונידויה, מתהפכת עתה ברצון להתכנס בין מכרים ובחשש לאיבוד הייחוד. עם זאת, מסיבות שונות ומשונות – ואין זו אלא השערה – נראה כי דווקא הכוח המאחה והאינטגרטיבי יוצא כשידו על העליונה.



יצחק ירושלמי



מראות הצבה בתערוכה, הגלריה לאמנות מוסררה >>



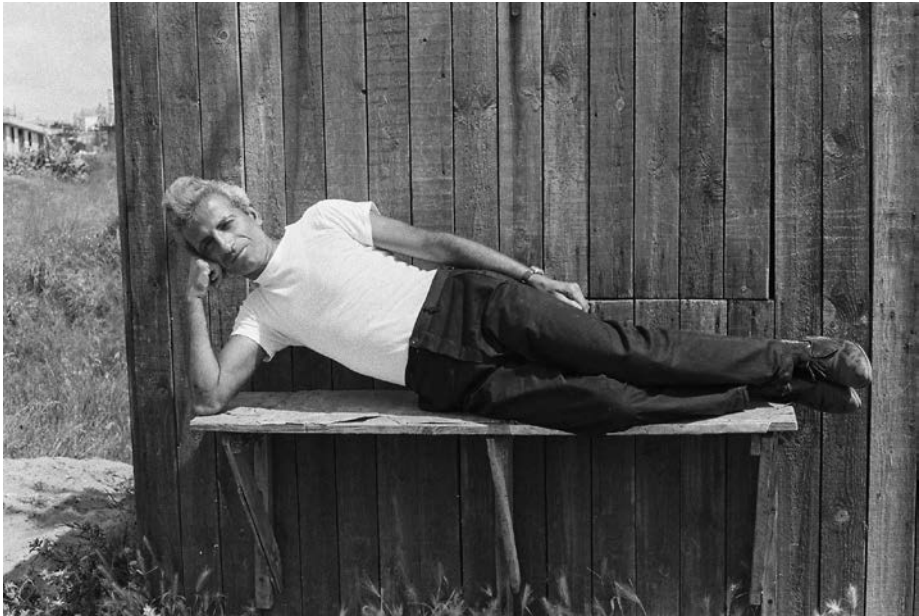




לבנה ורחל אליהו (מימין), אבי ואורי משה (משמאל)

Fête Naïve

אבי טבג



ששון

לצלם הרי זה להיות שותף בארעיותו של אדם אחר (או של חפץ), בפגיעותו, באייציבותו. דווקא מפני שהם שולפים ומקפיאים את הרגע הזה התצלומים הם עדות לטחינתו הבלתי־נלאית של הזמן.

^[1] סוזן סונטאג

תצלום דיוקן הוא המשכו של המבט, השהייתו, לכידתו, ובאותה נשימה – הנצחת אובדנו. המבט החוזר אלינו מאשרר את ודאות החיים ואת סיומם גם יחד. בתצלום, האחיזה ברגעי העכשיו והשליטה בהם לכאורה הופכת באחת את ההווה לעבר. כולנו מנציחים את עצמנו באירועים וברגעים חשובים, מביימים את עצמנו ואת האחרים אל מול המצלמה. הצילום מכונן עולם, הנמשך מן המציאות ומייצר עמדה חיצונית, אשר מאשרת, "כי מה שאני רואה אכן היה קיים", כדברי רולאן בארת.² בה בעת הוא מאפשר פרשנות, זיכרון וריפוי. דווקא משום כך הצילום תובע את מבטנו לאחור, גורם לנו לנסות להתחקות אחר התחושות המסתתרות מאחורי ההעמדות והחיוכים המבויימים, לרקום סיפורים ולדמיין את העמדות הפנים, את התקוות ואת האכזבות, את השמחות ואת הקשיים בזמן שקפא מלכת.

יצחק ירושלמי, צלם אוטודידקט, נולד באיראן בשנת 1947. ב־1949 עלה לארץ עם משפחתו לשכונת העולים מורשה שבפאתי רמת השרון, אך את מרב שנות ילדותו ונעוריו עד לגיוסו עשה, למעשה, כילד חוץ בקיבוץ חוקוק שבצפון הכנרת, לשם נשלח מפאת מצוקה כלכלית בביתו. אלא שבקיבוץ לא ניתן לו להשתלב. נאמר לו שם מפורשות, כי אינו שייך למקום מבחינה תרבותית, ולאחר שסיים את שירותו הצבאי, סירבו לקבלו כחבר מן המניין. במשך חמש עשרה שנים (1960–1975) היה שב לשכונת מורשה בשבתות, בחגים ובכל הזדמנות שבה קיבל אישור לצאת מהקיבוץ. הוא התגעגע לחבריו ולמכריו בשכונה, ולאחר שלמד בתיכון את מלאכת הצילום מפרופסור צבי דובינסקי, הגיע למורשה כדי לצלמם ולתעדם, והם חיכו לו בשקיקה. הוא צילם את דיוקנאותיהם של אנשי השכונה בלבד, ואילו מהקיבוץ אין לו ולו תצלום אחד.

1,500 התצלומים שברשותו מהווים ארכיון תיעודי של זמן, של מקום ושל אנשים. התצלומים הם ברובם בשחור־לבן, ובמרכזם ילדים, משפחות, נערים ונערות, צעירים בשנות העשרים־שלושים לחייהם וגם דמויות מבוגרות יותר – כולם אנשי מורשה. בחלק גדול מן התצלומים ירושלמי מביים אותם בדיוקנאות קבוצתיים, כמו מבקש ללכוד את החברותא, את הקהילתיות, את מהות ההיות־יחד בשכונה – עלמות ועלמים במיטב מחלצותיהם, בסצנות ברחובות השכונה, מחזפשים בפורים, מבלים בים, יושבים על הגדר. הוא אף מתעד את קבוצת הכדורגל השכונתית, "הפועל מורשה". לעתים הוא מצלם צמדי דמויות, ולעתים דיוקנאות יחידים – כולם מחזירים לירושלמי מבט ישיר, מלא מודעות, התרסה וגם הומור. רבות מן הדמויות חוזרות שוב ושוב בהרכבים שונים ובקומפוזיציות שונות, וכך הוא יוצר מהלך תיעודי מתמשך, חוקר ומתחקה באמצעות המצלמה ופעולת הצילום, המודעת לעצמה. בין הדיוקנאות בולט מעין אלבום של משפחה אחת – אם וארבעת ילדיה. ירושלמי מביים ומצלם אותם במצבים משתנים; לעתים מתמקד באם המשפחה ובתווי פניה העזים, המביעים יופי המשלב כאב ונחישות. נדמה, כי ההתעקשות הצילומית על משפחה זו, כמו "התעקשויות" אחרות על דמויות מסוימות השבות ומופיעות בתצלומיו, מייצרת סיפור אחד מסוים, המאיר את מהות מכלול הסיפורים שמאחורי שאר התצלומים. לצד אלה ישנם גם דיוקנאות של ירושלמי עצמו, שבהם הוא מופיע, למשל, על רקע שיח צבר נוקשה למראה, מבטו שואל וחוקר את מבט המצלמה. בתצלום נוסף הוא נראה יושב מאחורי שולחן, בתפאורת חדר קודרת. לאחר שסיים לצלמם, ירושלמי נהג לבקש ממצולמיו לצלם אותו, באותו מקום ובאותם תנאים, כחלק מפעולה מודעת: להפוך להיות חלק מסיפור השכונה, ובה בעת ליצור את הסיפור שלו – זה שאבד לו. וישנו דיוקן מצלמת היאשיקה שלו, שרכש בשנת 1963 ב־14 לירות, המלווה אותו – האובייקט שהוא אפראט (apparatus), ההופך לבן לוויה תיעודי, אסתטי, רגשי. המצלמה והאדם כישות אחת קיימת.

את הדמויות הוא מביים על רקע נוף השכונה, השיכונים שבבנייה, על מדרגות הגינה הציבורית, בבית הקפה המקומי. כלי תחבורה האופייניים לתקופה – מכוניות, משאיות, טרקטורים, קומביינים וטוסטוסים – מאכלסים את התצלומים בשכונה, מסמנים את התקיימותה בין עירוניות הנבנית ומשתלטת לבין כפריות

^[1] סוזן סונטאג, **הצילום כראי התקופה** [1973], תרגום: יורם ברונובסקי (תל אביב: עם עובד, 1995), עמ' 20.

^[2] רולאן בארת, **מחשבות על הצילום** [1980], תרגום: דוד ניב (ירושלים: כתר, 1988), עמ' 85.

ההולכת ונגנסת. ירושלמי אינו מוותר על הטבע המקומי, והמפגש בינו לבין הדמויות, שעה שהוא מצלם אותן רכובות על גב פרדה, כנגד השדות והפרדסים מסביב, בטיולים ובמחנות, בשפת הים, ובעיקר על רקע שיחים, עצים וצמחייה בקרבת הבתים והשיכונים שבבנייה. "התצלום איננו רק תוצאה של פגישה בין האירוע לבין הצלם; הצילום הוא מאורע לעצמו, מאורע שזכויותיו גדלות והולכות – להתערב, לפלוש או להתעלם מן המתרחש. עצם תחושת המצב שלנו מובעת עתה עלידי התערבויותיה של המצלמה", כך סונטאג.³

במקרה שלפנינו, נוצר משולש בין הצלם – ירושלמי, המצלמים – אנשי שכונת מורשה, והמתבוננים בהם – אנו, המבקרים בתערוכה, הרואים אותם מתוך ההווה אל העבר, מביטים בהם ללא ידיעתם, ומבטנו הופך את האינטימיות שלהם למסמך ציבורי של מציאות חברתית, לתיעוד ולזיכרון קולקטיבי, היסטורי, אנתרופולוגי. המבט הצילומי של ירושלמי מייצר מעין קולנוע נאוריאליסטי סטטי. האיכות הסדרתית וההמשכיות, אופן לבושן של הדמויות, הנע בין האופנתי לפרובינציאלי, וההעמדות, הנעות בין התיעודי לדרמטיירומנטי, מעניקות, מחד גיסא, הקשר חברתי מובהק, היסטורי אך גם עכשווי, באופן שבו התצלומים עוסקים בסוגיות של זהות ומחאה הנוגעות לכור ההיתוך הישראלי, להגירה ולהתיישבות, לתחושות של שייכות ושל תלישות. מאידך גיסא, ירושלמי מייצר אירוע מתמשך, המאפשר לנו להתבונן מבעד לאנונימיות ומחייב אותנו לרקום לכל דמות או קבוצת דמויות את הסיפור המיוחד לה, להתבונן בהן כסובייקטים.

גוף התצלומים של ירושלמי מאזכר מהלכים תיעודיים אישיים של צלמים, ובעיקר של צלמות, דוגמת סירקה־ליסה קונטינן (Konttinen) הפינית, הפועלת באנגליה מאז שנות ה־60 של המאה ה־20, שבמשך עשור צילמה ותייעדה את אנשי השכונה הלונדונית שבה התגוררה, עד שביתה שם נהרס, תוך שהיא יוצרת עדות אינטימית של דמויות שהכירה לאורך זמן כחלק מחייה. בהיבט התיעודי האוניברסלי, של המקומי המנכיח את הכלל־אנושי, התצלומים של ירושלמי מהדהדים את תצלומיה של מארי אלן מארק (Mark) האמריקנית, שתיעדה את השוליים החברתיים בסגנון צילום אינטימי, מתוך היכרות רבת שנים שרקמה עם מצולמיה, וכך פרשה את עולמם החיצוני וחשפה את זה הפנימי.

Fête champêtre (חגיגה כפרית) הוא סוגה בציור הצרפתי של המאה ה־18, שמקורו בתענוגות חצר המלוכה הצרפתית, היוצא אל הכפר, אל ה"טבע", למקום הראשוני, המשוחרר מכבלי החברה. *Fête Naïve* היא ההליכה של ירושלמי בכיוון ההפוך: מן הקיבוץ אל השכונה העירונית, לשכונת העולים, שאליה הוא שב. המבט הצילומי, הנאיבי לכאורה, הוא החגיגה הפרטית שלו, דרכו להשיב לעצמו קיום, שלמעשה חמק ממנו, ולמקם את עצמו בתוכו. המצלמה היא כלי המעבר בין ההווה שלו כילד חוץ בקיבוץ, השב לבית הוריו ולשכונת מורשה, שבה גדל עם משפחתו בסופי שבוע ובחגים. המצלמה והצילום הם עמודי התמך שלו, היסודות שעליהם הוא נשען רגשית ומעשית; הם כלי החבירה שלו לילדות ולנערות בשכונה, למשפחות ולחברים הקרובים. השכונה היא הסטודיו שלו, אך גם מגרש המשחקים של ילדותו האבודה, כאשר נדמה כי בין שבת לשבת ובין חג לחג, הזמן עבורו כמו עומד מלכת.

בעוד הסטודיום (studium) הוא המרחב החברתי־תרבותי שירושלמי מעלה בתצלומיו, במובן מסוים ניתן לומר שהפונקטום (punctum), המרחב הרגשי של התצלומים, מצוי מחוץ להם – בסביבת החיים של הקיבוץ, הנעדרת אך נוכחת כעדות אילמת. עבור הצלם, פעולת הצילום הופכת לכלי נפשי, תרפויטי, המאפשר את השייכות, את תחושת החיים שיכלו להיות לו, את החיים שאליהם היה רוצה להשתייך ולהרגיש בהם שייך. המצלמה ופעולת הצילום, לרבות כל ההתרחשויות סביב תהליך התיעוד הצילומי, ממלאות תפקיד כפול ושל ריפוי, ומאפשרות לו ללכוד את שברי הזיכרון שהלך ואבד, כשהוא נאחז בצילום על מנת להיאבק על ילדותו הפנימית, על ההווה המתרחקת ממנו. הצופים, מצדם, גם מבלי להכיר את סיפורו האישי של הצלם, יכולים לגעת בדמויות ולחוש את מציאות חייהן מקרוב. בתוך מרחב התערוכה נפתח צוהר לחיים שהיו, לזיכרון ההופך לזמן חי.



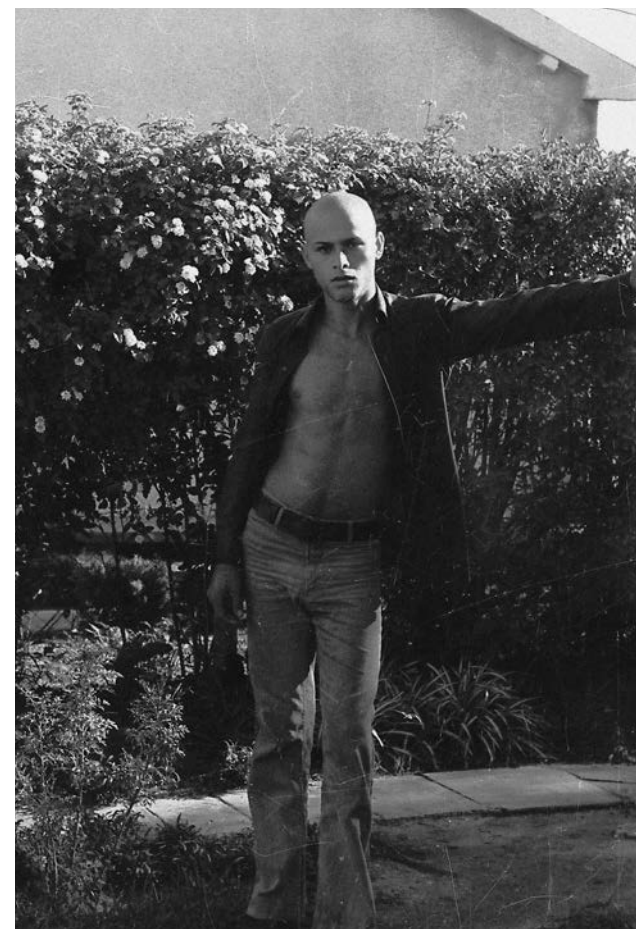
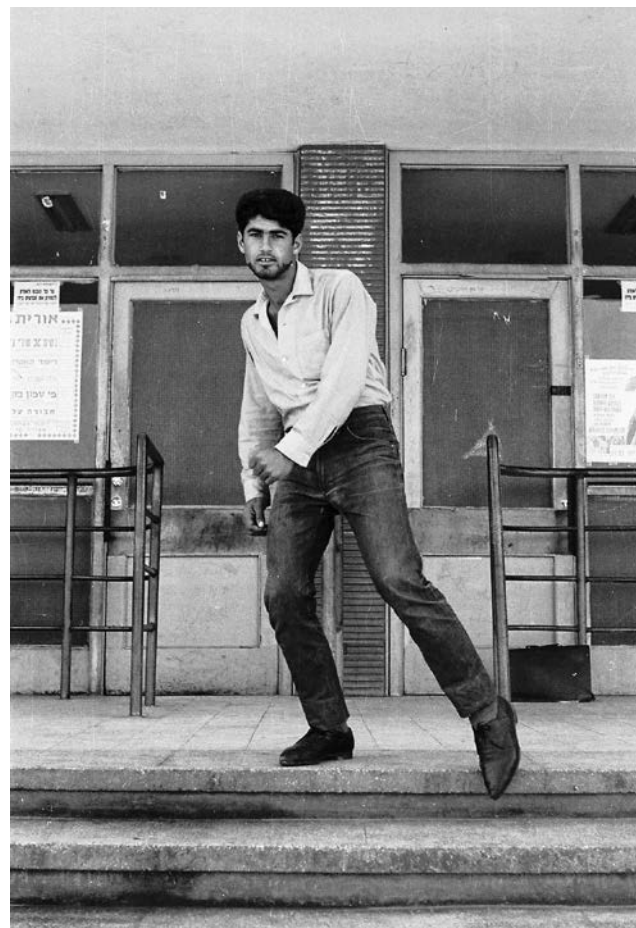
מימין לשמאל: עמי חבה, מוריס יוסף, חיים אליעזר



מימין בכיוון השעון: עמי חבה, יעקב (ג'קי) לוי, מוריס יוסף, דני דניאל

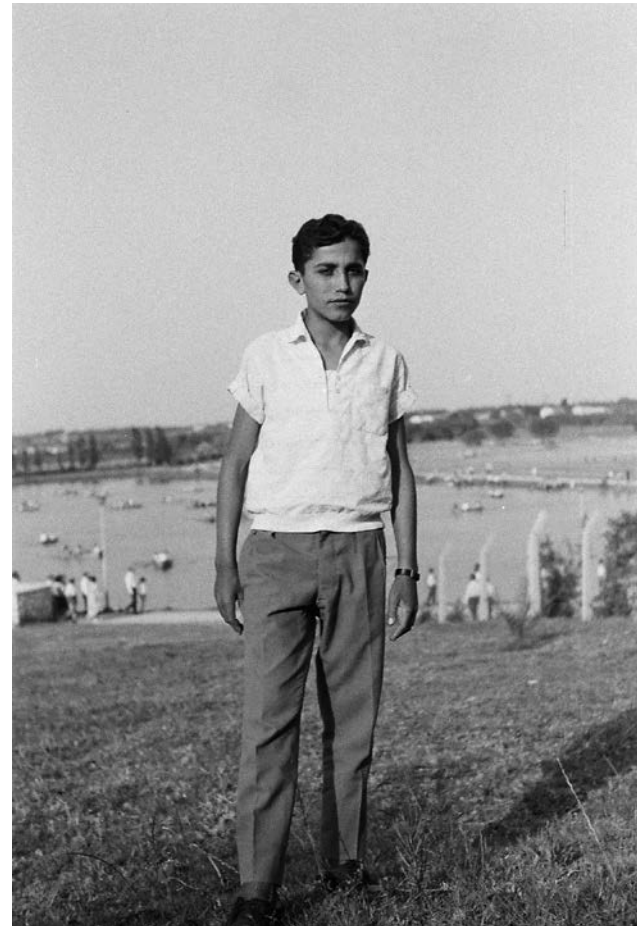
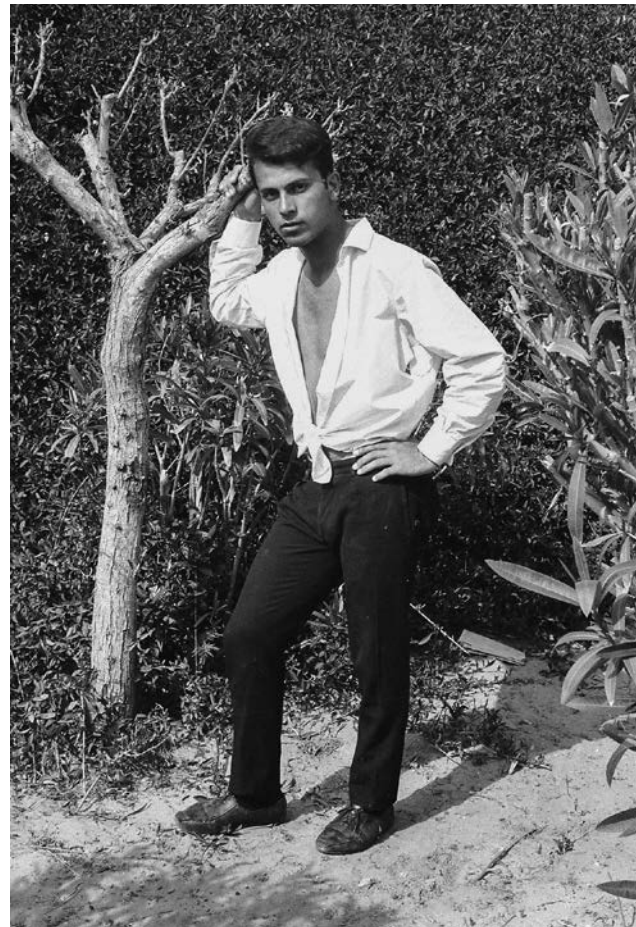


מימין לשמאל: עמי חבה, רובי שטדלר, יעקב לוי



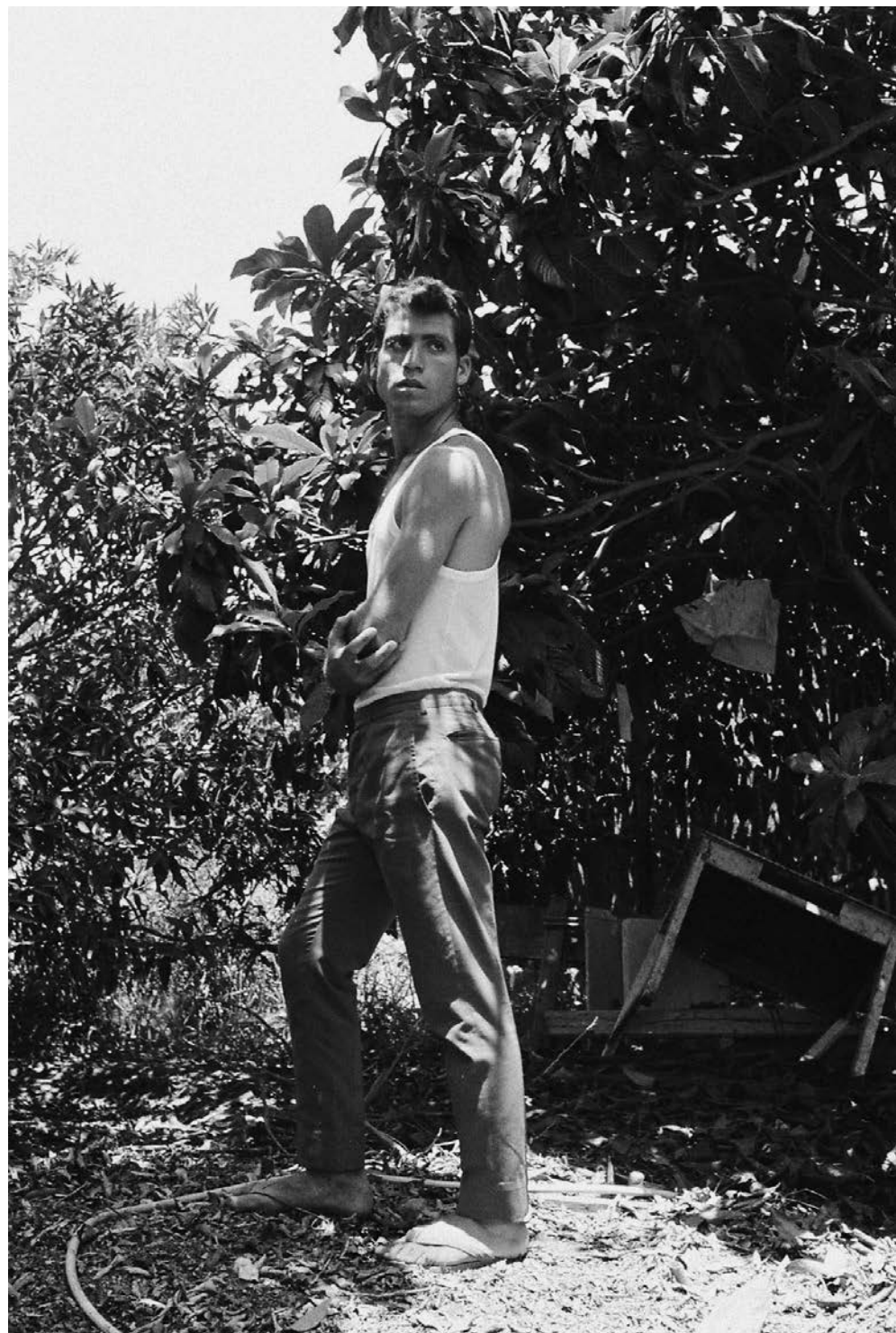
מימין למעלה בכיוון השעון: אברהם (בכי), גבר עם חבית, גבריאל בנימין, צבי אליעזר

מימין למעלה בכיוון השעון: לילה סידס, יעקב ירושלמי, תמר סוסה, יפה כהן (סמירה)



מימין למעלה בכיוון השעון: ילד בתחפושת, יצחק ירושלמי, סמי, יפה חדד (ירושלמי)

מימין למעלה בכיוון השעון: רבקה גלדמן, משה ירושלמי, יפה חדד (ירושלמי), יצחק ירושלמי



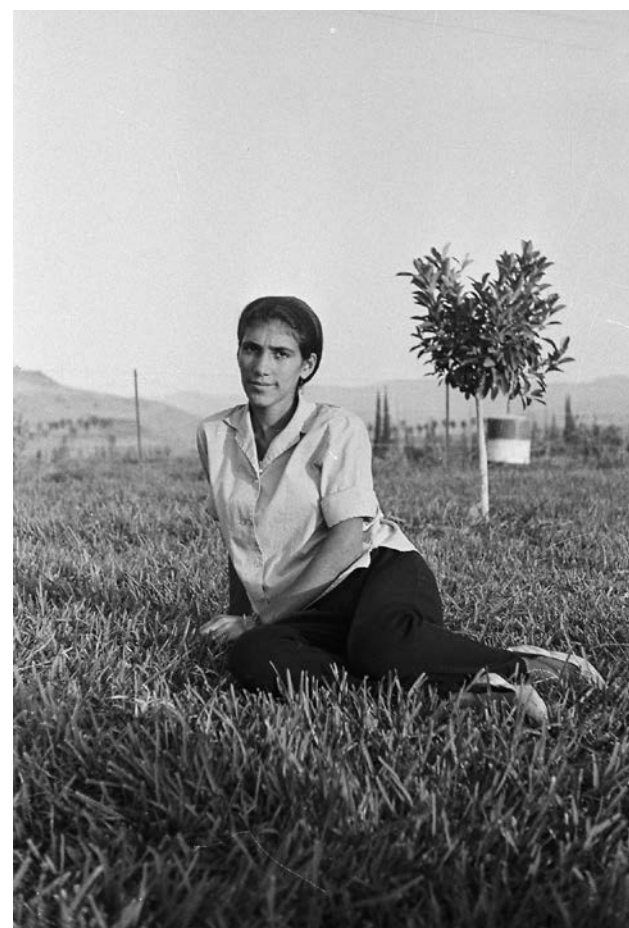
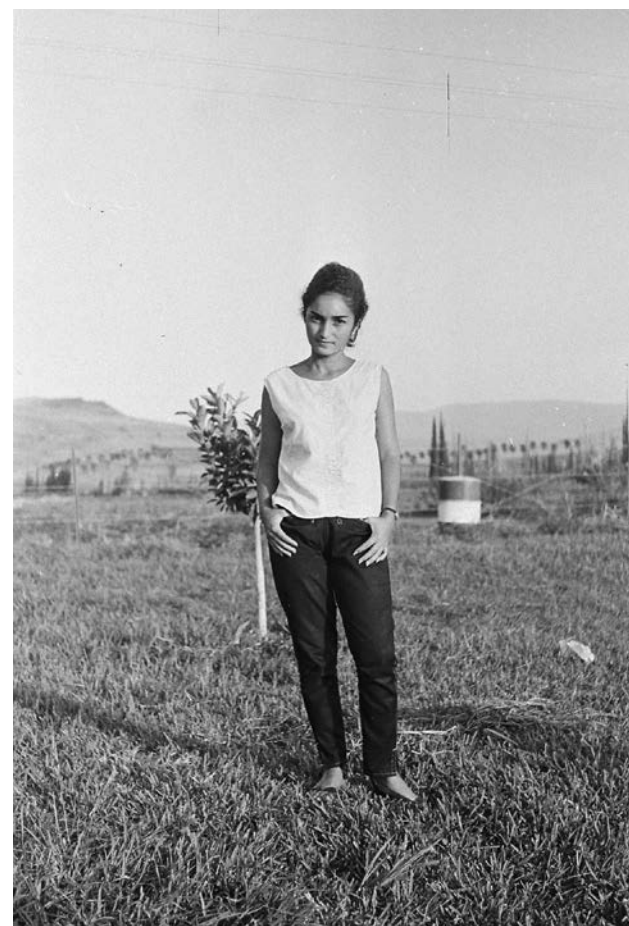
מוריס יוסף



רחל ירושלמי (אליהו)



יעקב לוי



מימין למעלה בכיוון השעון: נאדיה יצחקי, דליה מוכתר, תמר סוסה, לבנה שמושי

לְזַמֵּאן לְגִ'יתוּ מִנּוּ – הזמן ממנו באתי
זמירה פורן ציון

הַזְמַן מִמֶּנּוּ בָאתִי הִיָּה לִילָה.
תָּנִים מִלָּלִים בְּשָׁדוֹת כֶּפֶר עָנָא.
אִמָּא מְסַדֶּרֶת אֶת הַמָּטָה,
מוֹתֶחֶת אֶת הַסְּדִינִים הָרְקוּמִים,
מְכִינָה אֶת הַפִּיג'וֹת,
הַגּוֹפִיּוֹת, הַתַּחְתּוֹנִים,
מְדִלֶקֶה אֶת הַפְּרִימוֹס,
מְרַתִּיחָה מִים בְּקוּמְקוּם וּבִסְרִים,
מוֹצִיָּאָה מִתַּחַת לַמָּטָה אֶת הַטָּשֶׁת,
גִּיטִּית פַּח גְּדוּלָּה,
וּמְכִינֶסָה אוֹתָנוּ
אֶחָת־אַחַת,
רוֹחֶצֶת, מְשַׁפְּשֶׁת חֶזֶק,
שׁוֹטֶפֶת, מוֹנֶבֶת, מְלַבִּיֶּשָׁה,
קוֹלַעַת צִמָּה עִם סֶרֶט אָדָם,
מַתִּישֶׁבֶת לְצַדָּנוּ עַל הַמָּטָה,
וּמְסַפֶּרֶת לָנוּ עֶרֶב עֶרֶב
עַל שַׁחֲרָאָדָה, עַל־בָּאבָא וּמִרְג' אָנָּה.

וְאַנְחָנוּ מְעוֹפְפוֹת עַל סְפוּרִיָּה
כְּמוֹ עַל שְׁטִיח־קְסָמִים בְּאַרְצוֹת הַחִלּוּם.

וְהִנֵּה אָבָא חוֹזֵר מִהֶעֱבוּדָה
וּמִחֶבֶק אוֹתָנוּ חֶזֶק.
רִיחַ שֶׁל זָעָה וּבָטוֹן
אָבֶק דָּרָכִים וְעֶשֶׂן
מִתְעַרְבֵּל בְּרִיחַ
אוּ דֵּה קוֹלוֹן.
"הַקֵּטָנָה נִרְדָּמָה",
הוּא צוֹחֵק אֶל אִמָּא,
וְאֵלֵי הוּא מַחֲיֵךְ:
"עֵיוָנוּ לְבָאבָא".
הָעֵינַיִם שֶׁל אָבָא.

רָגַע לִפְנֵי שְׁאֵנִי עוֹצְמַת עֵינַיִם
הוּא לוֹחֵשׁ: "אֲנִי חִיָּאתוֹ לְבָאבָא
אֲנִי בַח'תוּ".
אֶת הַחַיִּים שֶׁל אָבָא,
אֶת גּוֹרְלוֹ.

עוֹד נִגִּיעַ אֶל הָאֶפֶק.
עוֹד נִתְרוֹמֵם מֵעַל לְגֶשֶׁר.
עוֹד נִרְחַף מֵעַל מָה שְׁאֵי אֶפְשָׁר.

תִּזְכֹּר בָּאבָא,

הַבְּטָחָתִּי.



משפחת חבה, ארוחת בוקר של שבת. מימין לשמאל: הרצל, פרח, האחות הקטנה, אלוויז ונעים

מרגריטה בכר

ויקני שירן

מרגריטה בכר

רוֹכֶנֶת על מְכוֹנֶת הַתְּפִירָה
נוֹצָה שְׁחוּרָה, בְּמִרְתֵּף דְּחוּס, מֵאֲבָק
שְׁעָרָה מְלֵא חוּטִים כִּגְרִי אֶרֶז
שְׁזָרְקָה אִמָּה בַּחֲפָתָה

מרגריטה בכר

תּוֹפֶרֶת לולָאוֹת לְמַעֲלִים
מִשְׁחָר עַד עָרֵב
עִם עוֹד חֶמֶשׁ מִחִבְרוֹתֶיהָ
נָשִׁים קְשׁוֹת
לְכָלֵן דְּמָעָה שְׁאִינָה נוֹשֶׁרֶת, אוֹ דִּלְקֶת
בְּזוּיֹת הָעֵין

בעל הבית שמנמן ועצבני

לֹא מְבִסוּט, לֹא מְבִסוּט
כִּכָּה זֶה בְּחַיִּים
בְּעֵלְבִית אֶף פֶּעַם לֹא מְבִסוּט

מרגריטה בכר אלמנה בת ארבעים

כָּל לַיְלָה חוֹלֶמֶת חֶלֶם מְתוּק
עַל הָעֵלְאָה בְּמִשְׁכָּרֶת
כֶּךָ תִּקְנֶה לָהּ שֶׁל וָרֵד
יִתְּנוּ לָהּ כְּבוֹד
בְּבֵית הַכִּנְסֹת בְּחַגִּים

מרגריטה בכר

רוֹכֶנֶת עַל מְכוֹנֶת הַתְּפִירָה
עֹשֶׂר שְׁעוֹת בְּיוֹם
בְּעֵלְבִית קוֹרָא לְמִרְגְּרִיטָה
בוֹאִי, תִּשְׁבִּי אֵתִי,
תֹּאכְלִי דָג מְלוּחַ וְנִקְנִיק

מרגריטה מתישבת מבישת

וְנִקְנִיק לֹא אוֹכֶלֶת, אוֹלִי לֹא כָּשֶׁר
דָּג מְלוּחַ בְּחַיִּים לֹא טַעְמָה
אוֹכֶלֶת קֶצֶת לֶחֶם
לֹא נָעִים לְהַעֲלִיב בְּעֵלְבִית
אִישׁ טוֹב

בְּעֵלְבִית אוֹלִי רוֹצָה מִהָאֵל שְׁלִי
מִרְגְּרִיטָה שׁוֹאֶלֶת בְּעֵינִים קוֹרְנוֹת
בְּנִילוֹן יֵשׁ לִי סִנְדוּיץ'
גְּבִינָה צָהָבָה וּמִלְפֹּפּוֹן יָרֵק.

בעל בית מחיך

יֵשׁ לָךְ שְׂדִים גְּדוֹלִים
תִּקְבְּלִי הָעֵלְאָה מִרְגְּרִיטָה
אֶת פּוֹעֵלֶת זְרִיזָה
תִּנִּי רַק לִגְעַת

בן זונה בעל בית בן זונה

מִרְגְּרִיטָה מְחַפֶּשֶׁת עֲבוּדָה
גַּם כְּבוֹד
לֹא יִהְיֶה לָהּ
בְּבֵית הַכִּנְסֹת בְּחַגִּים



דולי אהרון



גבי בקר

בית הקברות הישן בלוד ארז ביטון

וְהִנֵּה כָּאֵן כְּתֵף אֶל כְּתֵף
שְׁכֵנּוֹ הַטּוֹב אֶהְרֶן הַכֹּהֵן
הַמְכֻנָּה לְקוֹיֵדֵי זֵנְאִי
שְׁנַעֲשָׂה עֲגֻלּוֹן
שֶׁלֹא קָבְלוּ אוֹתוֹ לַשָּׂדֶה הַתְּעוּפָה
כִּי שָׁמַר שַׁבָּת
עָבֹרוּ הֵייוֹנוֹ גּוֹנְבִים חֲצִיר וְתֵבֶן
בִּימֵי שְׁשִׁי אַחֵר הַצִּהָרִים
הֵייוֹנוֹ מְסַבְּנִים אֶת גְּבוֹ
וְהוּא יוֹשֵׁב בְּתוֹךְ גִּיגִית
לְבִנוּי גָּאָה בְּלִבְנוּיֵיהֶם
שִׁבְתּוֹ הָאֲחֻת פְּרָחָה
הַשְׁתַּגֵּעָה בְּלִיל כְּלוּלוֹתֶיהָ
וּבִתּוֹ הָאֲחֵרֶת מְחָה יָפָה כִּירָח
שֶׁנִּקְרָאָה עֵינֵי הַפֶּרֶה עֵינֵין אֶלְבָּגְרָה
עַל שׁוֹם עֵינֶיהָ שִׁיכְלֹת לְטַבֵּעַ בָּהֵן



גאולה מוכסדר (מימין) ולאה ברן



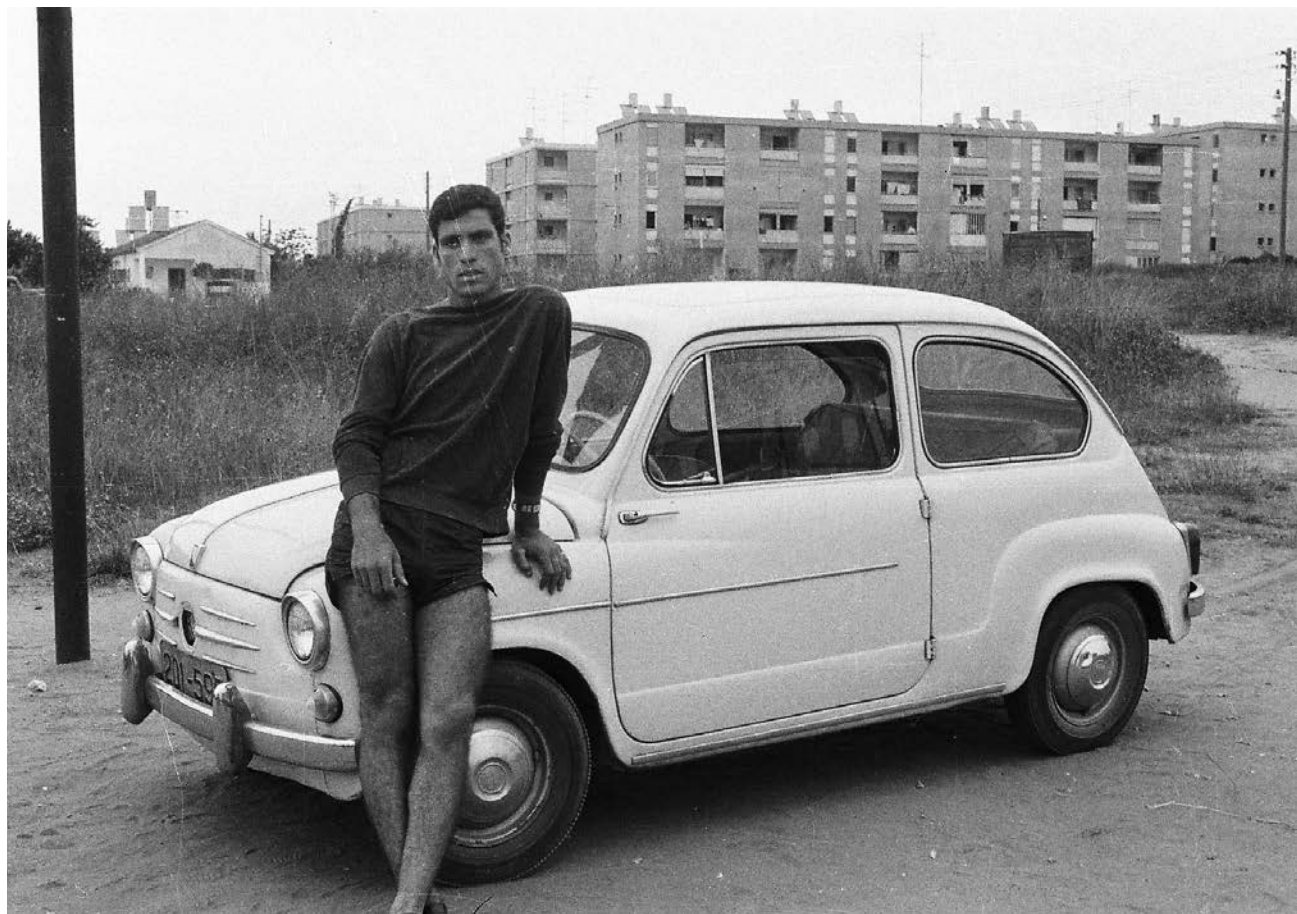
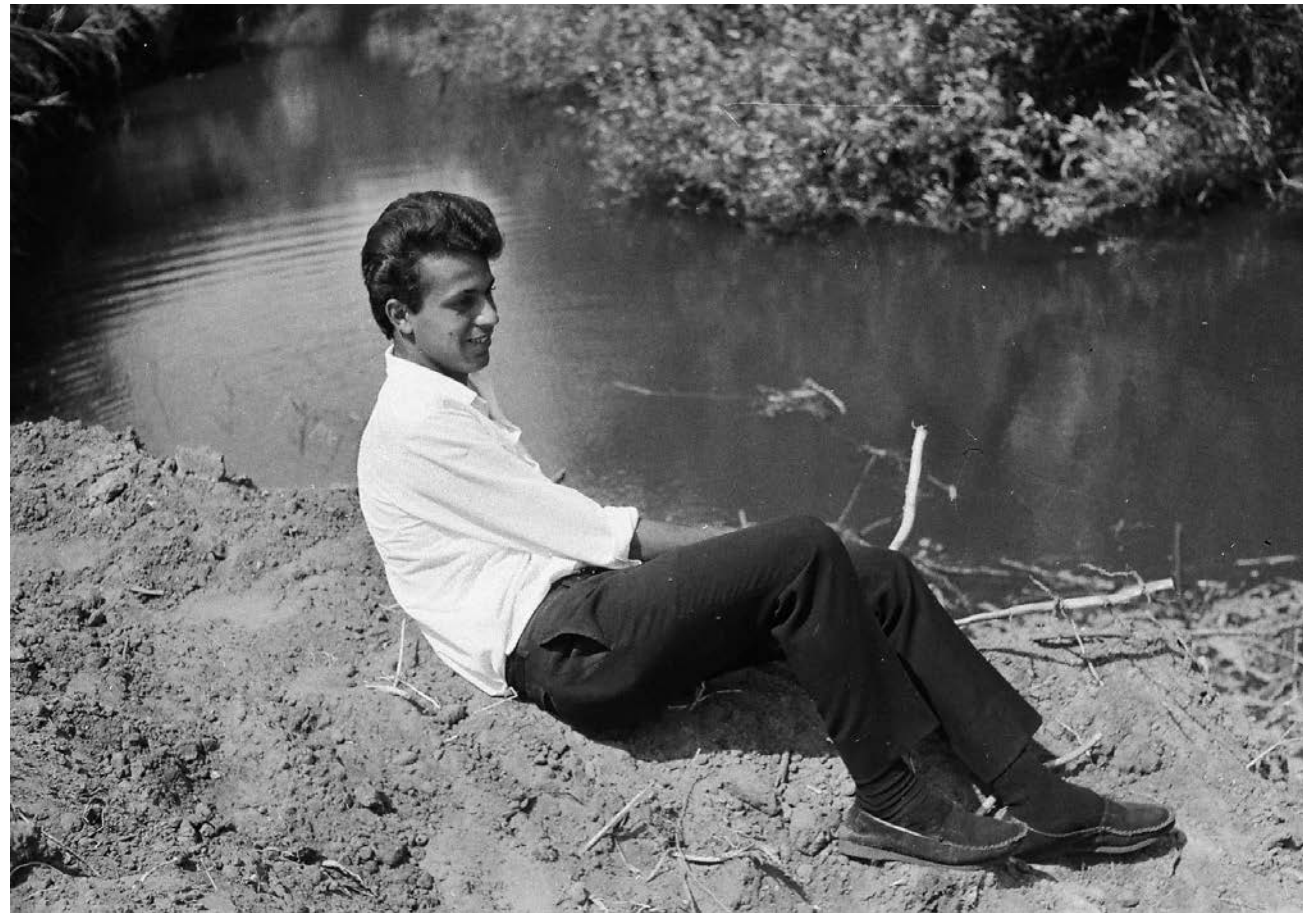
מוריס יוסף (מימין) ויעקב לוי (ג'קי)



מימין לשמאל: חנייך זלבסקי, אורי כהן, ממוקה, יצחק

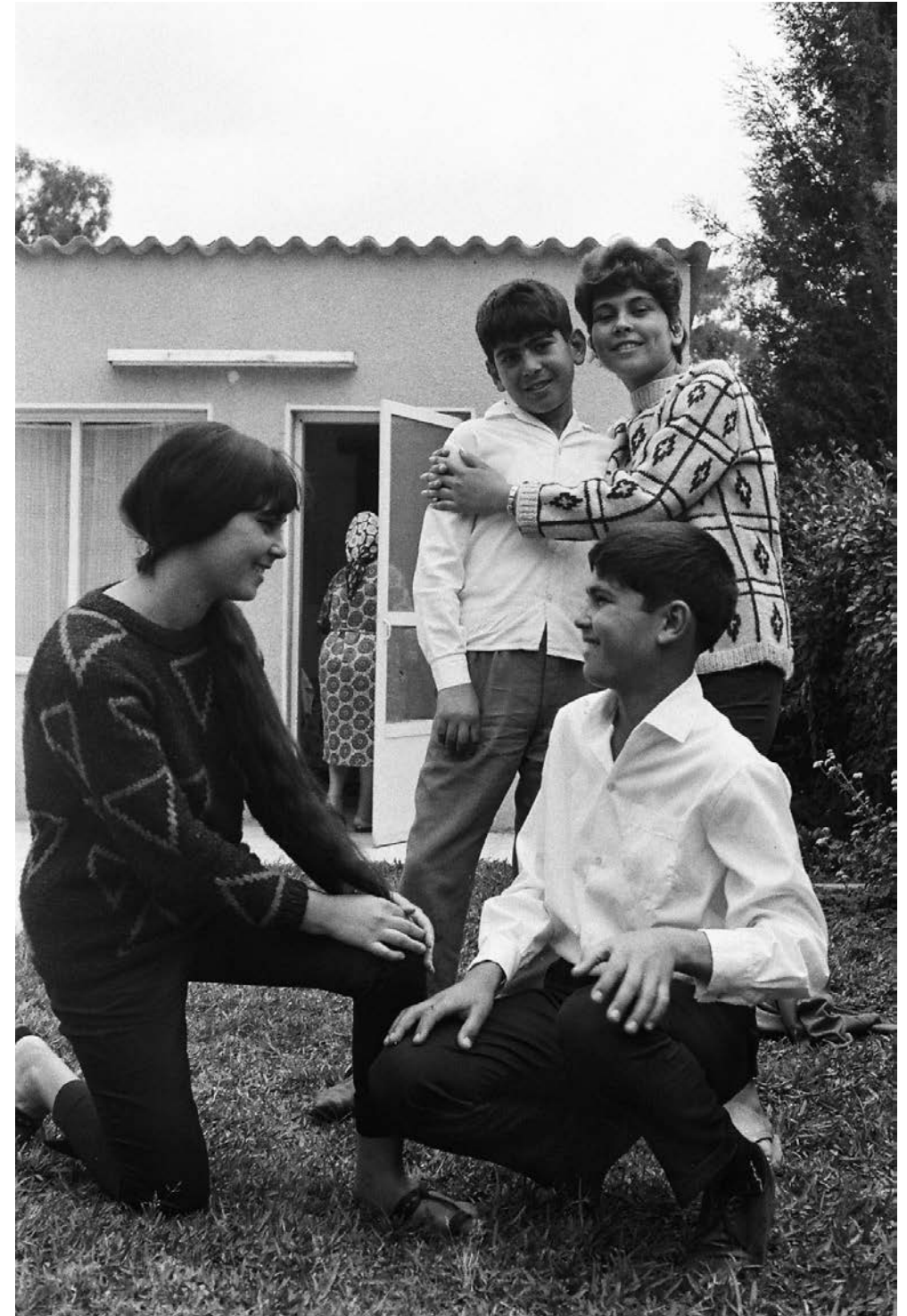


מימין לשמאל: יפה, שרה ותרצה



מימין למעלה בכיוון השעון: מאיר דלאל, מוריס יוסף, רחל ירושלמי (אליהו)

מלמעלה בכיוון השעון: יצחק ירושלמי, הילדה וחברה, אינדיאנים



משפחת צמח

