

התמונה שבתמונה*

תקציר

התמונה שבתוך הציור – דינה כתפאורה בתיאטרון. תופעה זו של שילוב תמונות בתוך ציורים החלה בחולנד כבר במאה החמש-עשרה. ציורים אלה נתפסים במבט ראשון כריאליסטים ודקורטיביים, ואולם בהתבוננות מעמיקה ומדוקדקת מתגלות משמעויות נסתרות ורמזים מתוחכמים על סודות המסתתרים בתוך הציורים, ובהם אף כאלה שהם בעלי מסר מוסרי. במאמר נבחנים התפקידים המגוונים שממלאות התמונות שבציורים המופיעות ברקע האחורי או במרחב הציורי בכללותו, כאמצעי פרשני עיקרי או תומך. לרוב יש קורלציה בין תוכן הציור ובין התמונה המשולבת בו.

סוגי התמונות המשולבות כוללים ציטוטים ישירים, פרפרזות או ואריאציות של הצייר עצמו או של צייר אחר. הדוגמאות המובאות במאמר חוצות תקופות, סגנונות ואומנים ומדגימות יצירות מגוונות שבהן השתמשו האומנים באמצעי פרשני זה.

מילות מפתח: אמצעי פרשני; תיאורי ז'אנר; מוסיקה; לקח מוסרי; מכתבים; ארס פואטיקה; פחדים; מציאות ואשליה.

מבוא

תמונה בתוך תמונה – דינה כתפאורה התיאטרלית. התפאורה בתיאטרון משמשת אמצעי המחשה תוכני וויזואלי עיקרי. כיוון שמהותה של הדרמה היא הדיאלוג, אין היא מרבה בתיאורים בדומה לרומן למשל, שיכניס את הקורא לכל נבכי הזמן והמקום שבהם מתרחשת העלילה:

תפקידה הראשוני של התפאורה הוא להביא לפני הצופים את מקום התרחשותה של הפעולה הדרמטית. תפאורה יכולה להדגיש את המקום הגיאוגרפי [...] את הסביבה החברתית [...] זמן משוער או מדויק של התרחשות על פי סגנון הבנייה או עיצוב הפנים [...] את העונה בשנה וכן את הזמן ביממה.¹

התמונה התלויה ברקע שבציור מפרשת לרוב, בדומה לתפאורה, את האירוע העיקרי מתוך הקבלה

* תודתי לנילי לאופרט על עריכת המאמר ותרגום המובאות.

1. ד' אוריין, 'התפאורה בדרמה ובתיאטרון', **עלי שית**, 9 (1980), עמ' 117.

או ניגוד.

האם חשב הצייר על הפרשנות שנותן הצופה לציורו? האם התכוון הצייר למשמעות זו או לאחרת? תשובה ודאית על שאלות אלו לא תינתן כנראה. בוודאות אפשר לומר כי כוונת האומן מקורה בשני תחומים: במודע ובלא מודע, כששאלת היחס בין השניים נשארת אף היא ללא מענה. למרות הנאמר לעיל, עומדים לרשותנו כמה אמצעים תוכניים וסגנוניים, כגון נושא, סממנים איקונוגרפיים, קומפוזיציה, צבע, טכניקה והתמונה שבתוך הציור, כמפתחות להבנת היצירה האומנותית ופענוחה.

מטרת מאמר זה היא לבחון את התפקידים המגוונים שממלאות התמונות שבציורים המופיעות ברקע האחורי או בכל מקום אחר במרחב הציורי, כאמצעי פרשני עיקרי או תומך. פענוח התמונה שעל הקיר הוא פענוח הציור עצמו. לרוב יש קורלציה חיובית בין תוכן הציור לתמונה המשולבת בו. סוגי התמונות המשולבות כוללים ציטוטים ישירים, פרפראזות או ואריאציות של הצייר עצמו או של אחר. הדוגמאות המובאות במאמר חוצות תקופות, סגנונות ומדגימות מגוון יצירות שבהן השתמשו האומנים באמצעי פרשני זה.

תקופת "תור הזהב" של הולנד שהייתה מעצמה צבאית, ימית וכלכלית, משתקפת גם בציורי הז'אנר בהולנד של המאה השבע-עשרה שבהם אפשר לפגוש בלא מעט ציורים המכילים תמונות רקע שמשמשות אמצעי פרשני. תופעה זו של שילוב תמונות בתוך ציורים החלה, לפי דבריה של דניאלה המר-טוגנדלהט (Daniela Hammer-Tugendhat),² בהולנד כבר במאה החמש-עשרה. ציורים אלה נתפסים במבט ראשון ריאליסטיים ודקורטיביים, ואולם בהתבוננות מעמיקה ומדוקדקת מתגלות משמעות נסתרות ורמזים מתוחכמים באשר לסודות המסתתרים בתוך הציורים ואף כאלה שהם בעלי מסר מוסרי. המדינה הקטנה שלחה את זרועותיה לכל מיני כיוונים ושלטה בימים, במסחר הגלובלי ובשטחים רבים שכונו ה"אימפריה ההולנדית". בהשפעת הפורטוגזים והספרדים, ייסדו ההולנדים אימפריה קולוניאלית מעבר לים. כישוריהם בספנות ובמסחר וגאוותם הלאומית והצבאית, סייעו להם במאבקם להשגת עצמאות מספרד. סוחרים וספנים הולנדיים השתתפו גם במסעות התגלית, שהיו בעיצומם במאות השש-עשרה והשבע-עשרה. גם "מלחמת שמונים השנים" הייתה השפעה על אופי הציור. המרד ההולנדי או אותה מלחמה שהתרחשה בין 1568 ל-1648 הוא כינוי להתקוממות שבע-עשרה הפרובינציות שב"ארצות הנמוכות" או "ארצות השפלה", נגד האימפריה הספרדית (בית הבסבורג) ששלטה באזור. "ארצות השפלה" הן למעשה אזור הפרובינציות המאוחדות שזכה בעצמאותו מספרד לאחר מרד זה.

מוסיקה

יאן ורמיר (Jan Vermeer, 1632-1675) הוא אומן הז'אנר ההולנדי המרבה לתאר את הווי החיים היומיומי בדיוק רב ולפרטי פרטים. הוא מעלה את הסצנות השגרתיות של נשים צעירות העוסקות בשקט ובשלווה, במגוון עבודות הבית, בשיחה, בנגינה – לדרגה הגבוהה ביותר של תוכן ומשמעות. רצינות הפעולה ומשמעותה מושגת רבות הודות לשימוש באור הזורם באיטיות כשהוא משתקף באריגים, בפנינים, בזכוכית או במים. במיוחד הוא מרבה לתאר את נושא המוסיקה החביב עליו. שתי יצירות הקשורות לנושא זה והנראות קרובות גם ברוחן הן הגברת היושבת ליד הוירג'ינל –

2. D. Hammer-Tugendhat, *The Visible and Invisible: On Seventeenth-Century Dutch Painting*, trans. M. Clausen, Berlin 2015, p. 57.

Lady Seated at a Virginal, 1670-1672, הגברת העומדת ליד הוירגינל³ – *Lady Standing at a Virginal, 1673-1675*, יש סברה כי מקור שם כלי הנגינה הוא במילה *Virgin* – בתולה, שכן נשים צעירות ורווקות באירופה נהגו לנגן על כלי זה כדי לבדר את מחזריהן. הפירוש המדויק נעוץ במילה *Virga*, שמשמעותה בלטינית ענף או מקל, כשהכוונה היא לפיסות העץ שירדו על המיתרים בלחיצה על הקלידים. כלי זה הוא גרסה מוקטנת של ההרפסיקורד⁵. צילול דומה לזה של הצ'מבלו⁶, אלא שגוון הצליל שונה וצלול יותר.



יאן ורמיר, הגברת העומדת ליד הוירגינל
Lady Standing at a Virginal, 1673-1675

ידי שתי הנשים עוסקות בנגינה בעוד מבטן פונה אל מחוץ לציור ביוצרן קשר עם הצופה. זו העומדת ליד הוירגינל מוקפת בשלוש תמונות: שתיים על הקיר – באחת מהן ציור נוף – בדומה לזה שעל כנף הכלי המוסיקלי. ציור הנוף התלוי מעל הגברת ומאחוריה המשמש לקישוט בחדר, משמש גם דימוי למחשבותיה⁷. בתמונה הגדולה שולט קופידון המחזיק קלף והמרמז אל תוכן מחשבותיה של הגברת הלבושה באלגנטיות והעטופה בצבעים החביבים על ורמיר. בספרי הסמלים ההולנדיים הקלף קשור לנושא הנאמנות למאהב יחיד. הסבר אחר הוא לעגו של קופידון למוסר השליט במאה השבע-עשרה שלפיו נשים נישאו לבעליהן כשהן בתולות⁸. בהיות "המוסיקה מזון האהבה" ייתכן שמחשבות האישה נודדות אל הגבר האהוב הנעדר מן הציור והמיוצג באמצעות הכיסא הכחול הריק, המקביל בצבעו לחולצתה והמופנה כלפיה. שתי התמונות

באמצעות הכיסא הכחול הריק, המקביל בצבעו לחולצתה והמופנה כלפיה. שתי התמונות

3. הוירגינל הוא כלי מקלדת ממשפחת ההרפסיקורד שהיה פופולרי באירופה בשלהי הרנסנס ותחילת הבארוק.

4. "בהולנד, שילוב דימויים (מיניאטורות, עבודות גרפיות, ציורים) בתוך דימויים אחרים, החל במאה החמש-עשרה. במאה השבע-עשרה שכיח מנהג זה במספר ציורי ז'אנר וסצנות ביתיות..." ראו המר-טוגנדלהט (לעיל הערה 2), עמ' 192.

5. מבחינה חיצונית ההרפסיקורד נראה דומה מאוד לפסנתר, אולם לצליליו אין העומק והעושר שיש לצלילי הפסנתר. ראו ר' לוי, 'ההיסטוריה של כלי נגינה – או, דו קרב בסי מז'ור', **עושים היסטוריה עם רן לוי**, מתוך http://www.ranlevi.com/texts/musical_instruments_text/

6. צ'מבלו הוא שם כללי של משפחת כלי מקלדת שבהם מופק הצליל בפריטה על מיתר. המשפחה כוללת גם את הוירגינל. הצ'מבלו הוא גרסה מוקדמת של הפסנתר. הצליל מופק באמצעות פריטה על מיתרים המתוחים מעל לוח תהודה, בניגוד לפסנתר, שבו מופק הצליל באמצעות הקשה על המיתר, ובניגוד לקלאוויקורד, שבו מופק הצליל בלחיצה על המיתר. בסוף המאה השמונה-עשרה חלה דעיכה בפופולריות של הכלי, ובתחילת המאה התשע-עשרה הוא נעלם כמעט לחלוטין מן הנוף המוזיקלי. ראו 'צ'מבלו', **ויקפדיה**, 21.11.2016, מתוך <https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A6%D7%9E%D7%91%D7%9C%D7%95>

7. J. Nash, *Vermeer*, London 1991, p. 116.

8. N. Schneider, *Vermeer: The Complete Paintings*, Koln 2004, p. 44

האחרות, זו על הקיר והשנייה על הוירג'ינל, הן כאמור סצנות נוף שצבעיהן מנהלים דיאלוג עם צבעי בגד האישה וריפוד הכיסא. ורמיר מציף את החדר באור ייחודי הזורם באיטיות אל הנוף הפתוח המביא לידי אסוציאציות באשר לאהוב הנודד באותם הנופים.

בציור *גברת יושבת ליד הוירג'ינל*, מוארים פניה של המנגנת יותר משל קודמתה, מאופקים יותר ונטולי הבעה. הצילו ברקע הקדמי (יש הטוענים שזו ויולה דה גמבה)⁹ עם הקשת בין המיתרים, מסמל את היעדרותו של בן זוגה לנגינה שזה עתה יצא, או את בואו הקרב. הבעתה של המנגנת מתבארת באמצעות התמונות על הקיר ועל כנף הוירג'ינל. זו על הקיר מציגה "מאדאם" המספקת "שירותי אהבה" תמורת תשלום. זהו העתק של ציור שצייר דירק ואן באבורן (Dirck van Baburen, 1595-1624) מאסכולת אוטרכט, שמופיע גם ב*קונצרט לוורמיר*, 1665. ראשה של הגברת העומדת כמעט מכותר במסגרת השחורה של התמונה – מצב הקושר בינה ובין קופידון, כאשר שניהם זקופים – כל אחד במרכז היצירה שלו, מביטים ישירות אל הצופה. בכך רצה ורמיר לרמוז כי האומנות היא העתק ואינה מקורית או טהורה כשם שהאהבה כאן אינה אמיתית, מפני שהיא מושגת תמורת תשלום. תמונת הנוף *גברת היושבת ליד הוירג'ינל* מתקשרת לרקע הקדמי, שם צפויה או תיתכן אהבה – הנוף שמצוי בו האהוב שאליו היא עורגת ובו מהרהרת האישה הצעירה. הרמז למחשבות על אודותיו מקבל חיזוק גם באמצעות הכלי המוסיקלי המוזכר, המצפה לגבר שיבוא וינגן עליו.

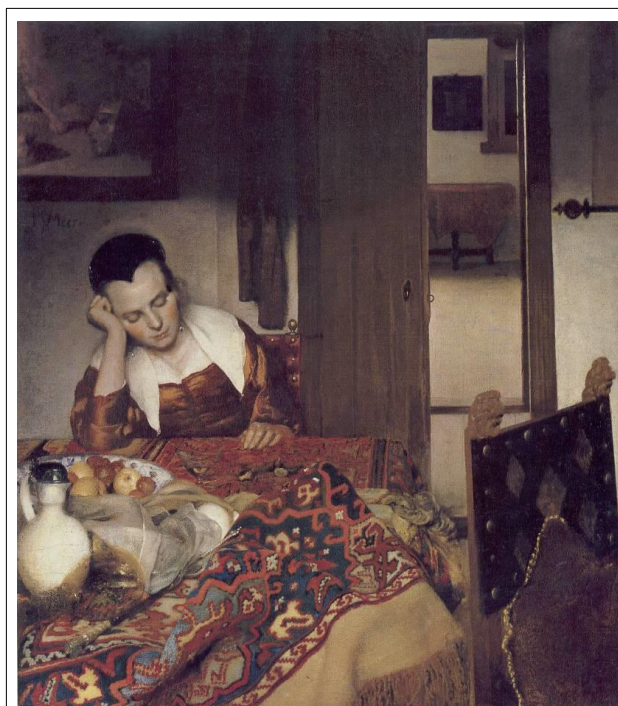
לקח מוסרי

נושא האהבה והארוס שזור עוד פעם אחת בציורי הז'אנר, והפעם בחלום הנוטל את מקומו של נושא המוסיקה. בחלל סגור וקטן הנפתח אל חדר אחר – עובדה התורמת אוויר, אור וחלל, ישובה אישה צעירה מאחורי שולחן כשראשה שעון על ידה וזו על מרפקה,¹⁰ כשהיא חולמת. בציור *נערה ישנה* – *A Girl Asleep*, 1656 ליאן ורמיר, עיניה עצומות והבעתה רצינית ורגועה, ואולם מאחורי החזות השקטה מתחוללת סערה שמקורה בעולמה הפנימי: השימוש בצבע האדום הארוטי שאינו אופייני לוורמיר, הכיסא הגברי הריק הפונה אליה בזווית ותמונה על הקיר, שבה מופיעים קופידון ומסכה הנמצאות בקרבת חלק מרגלו. אלה מעידים על נושא החלום המעסיק את מוחה. אכן, מעל ראשה, לצד התמונה על הקיר, תלוי מקטורן גברי חוס, כצבע הכיסא וכצבע החלק העליון של שמלתה. צווארון התחרה הלבן המעטר את שמלתה – פתוח, ותכשיטיה, פרט לעגילי הפנינה הזוהרים שהיא עדיין עונדת, הוסרו קודם לכן, והם מונחים על השולחן בסמוך לכוס יין עם שארית משקה וכוס אחרת לצד קנקן.¹¹ אלה מלמדים על כך שאורח ביקר בחדר. לחייה הסמוקות הן רמז

9. ויולה דה גמבה או "ויול" הוא שמה של קבוצת כלי נגינה, ממשפחת כלי הקשת. הוויולה דה גמבה (ויולת רגל) הייתה נפוצה בגדלים שונים בימי הביניים ובתקופת הרנסנס, אך רק כלי הבאס שרד עד לתקופת הבארוק. באנגלית ובכמה שפות אחרות נקראת הוויולה דה גמבה גם בשם "ויול" (viol), והמשפחה כולה היא "משפחת הוויוליים". בדרך כלל, בימינו כאשר אומרים "ויולה דה גמבה", הכוונה היא לכלי הבאס ("ויול באס"). למרות השם הדומה, אין לבלבל בין הוויולה דה גמבה והוויולה הרגילה. כמו כן אף שמנגנים בגמבה בתנוחה המזכירה את הצ'לו, אין קשר בין הצ'לו ובין משפחת הוויוליים; הוויולה והצ'לו שייכים שניהם למשפחת הכינורות. בתקופת הרנסנס נחשבה הוויולה דה גמבה לכלי אצילי במיוחד, וציליה נחשב דומה במיוחד לקול האנושי. ראו 'ויולה דה גמבה', *ויקיפדיה*, 20.12.2016, מתוך https://he.wikipedia.org/wiki/ויולה_דה_גמבה

10. "לתנוחת הנערה, כאשר מרפקה וראשה כפופים, עשויות להיות פרשנויות רבות, החל מצער או אבל עד למנכוליה, עצלות ושכרות". ראו L. Goldscheider, *Johannes Vermeer*, London 1967, p. 17.

11. "רחוקה מרוגע, האישה הצעירה נראית כנאבכת עם רגשות עזים שאינם מובעים בפניה או תנוחתה. העצמים הדוממים, הם אלה שמספקים רמזים לרגשותיה הסוערים. למעשה, ורמיר הפך את הנערה לצורה של דומם חסר תנועה הנתפשת כממנוחה נצחית וקשורה ביחס אינטימי מתמיד לעצמים סביבה המקיפים אותה". ראו S. Serfontein, 'A Visual Analysis: Vermeer's A Girl Asleep', *ARTH*, 625 (1987), from http://www.weltevreden.com/A_Girl_Asleep_by_Johannes_Vermeer.htm



יאן ורמיר, נערה ישנה,
A Girl Asleep, 1656

לכך שייכתן שהגזימה בשתייה ונתנה דרור לעכבותיה – סימנים נוספים המכוונים לתוכן ונושא חלומה – אהבה ארוטית לווהטת. אם כך, פניה חסרות ההבעה הנדמות כשלוות, מטעות בשל הרמזים ששתל ורמיר.¹²

באשר לאווירת הציור, מתברר שוורמיר יוצר תחושת שקט, איזון ויציבות בעזרת האור הזהוב הזורם מחלון לשמאלה של הדמות ובאמצעות הקווים האופקיים והמאונכים שיוצרים השולחן, הכיסא והדלת בחדר הקדמי ובה הנשקף מבעד לדלת.

לעומת זאת, באמצעות הדוגמה העשירה על שטיח השולחן המצטיירת כמבוך, דרך הנחת השטיח על השולחן נוסף לצבע האדום הלוהט, וקביעת "ענן" קודר מעל ראשה היוצר רושם של מחשבות המעיבות על מצבה הסוער, יוצר האומן ומבטא את הדרמה והמערבולת הפנימית.

אחת מתמונות הז'אנר העוסקת בעקיפין בנושא הדתי היא אישה אווזת במאזניים – *Woman Holding a Balance*, 1664 ליאן ורמיר.¹³ בתקופה זו הולנד הייתה פרוטסטנטית בעיקרה, ולכן לא צוירו יצירות דתיות ולא הוצגו בכנסיות. למרות זאת, נמצאו דימויים דתיים בתמונות הרקע שבתוך הציורים, גם כשאלה לא נראו בבתי עצמם. כחלק ממסורת זו מצייר ורמיר, כהרגלו, אישה צעירה עומדת בחדר חשוך קמעא בסמוך למקור אור הבא ממולה כשהיא עסוקה בפעולה שקטה ושגרתית – במקרה זה – שקילת פנינים, זהב, מטבעות ותכשיטים אחרים המונחים לפני

12. "לתנוחת הנערה עם מרפק וראש כפופים משמעויות רבות, החל מצער ואבל וכלה במלנכוליה, עצלות ושכרות. תנוחה זו בשילוב עם נושא האהבה המרומז על יד קופידון, מלמדת על מצבה הרגשי. למשל, היא יכולה לדמיין ולחלום על אהבה, להתאבל על אהבה אבודה או העדר הדדיות, או היסחפות אחר בטלנות והתעלמות מחובותיה במטלות הבית או כלפי בעלה. ייתכן שוורמיר התכוון לשלב את נושא ההתנהגות הנאותה: 'יש לנהוג במתינות'. בכל מקרה, 'משחק' של ורמיר בהצבת פרשנויות מרובות מול גישה נרטיבית פשוטה להבנה, גורמת ליצירת מסתורין ודו-משמעויות ובכך מעצימה את התעניינותו של הצופה והיותו מעורב בציור". ראו טרפונטין (לעיל הערה 11).

13. "חוקרים רבים מתייחסים לפנינה אצל ורמיר כמטפורה לאומנות, בהשוואתם את משטחי ציוריו לפנינים הכתושות ובצינים את טוהר הפנינה, מושלמותה ופשטותה." ראו B. Binstock, *Vermeer's Family Secrets: Genius, Discovery and the Unknown Apprentice*, New York 2009, p. 206.



יאן ורמיר, שוקלת הפנינים – אישה אוזרת במאזניים,

Woman Holding a Balance, 1664

על השולחן. גם עיסוק זה קשור בתקופת הפריחה הכלכלית ושגשוגה של הולנד. מראה שרק מסגרתה גלויה ובה פס צר של השתקפות כסופה, תלויה מול הגברת העומדת מול אמצעיתו של שולחן כשידה האחת מונחת עליו, בעוד האחרת אוזרת במאזני צדק דקיקים שאיזנה אותם.

הבעתה רצינית ומרוכזת בפעולה הפשוטה, כביכול. כדי להעצים את תחושת הריכוז, הרצינות והשקט, מתאר אותה ורמיר בצבעים הרוחניים האהובים עליו: כחול, צהוב ולבן, כשהוא מסתיר את רגליה לשם טשטוש הארציות מהציור. האור המוזהב

המתפשט מהווילון הכתום-זהוב והזורם לאיטו משמש יסוד עיקרי בהפיכת הפעולה היומיומית לבעלת משמעות. לציור התמים לכאורה יש פן נסתר המתבהר באמצעות התמונה שברקע, והצייר מייעד לה בסמוי תפקיד עיקרי בפרשנות הסימבולית של הציור.

שקילת הפנינים עשויה להיות פעולה שגרתית, אך היא משקפת את המשמעות הסימבולית העמוקה של המתרחש ברקע – ישו המופיע בתוך מנדורלה, ה"שוקל" שופט את הנשמות הנידונות ביום הדין האחרון. אם תשגה הגברת בשוקלה את הפנינים, עלולות הנשמות, בהקבלה, להישלח ליעד מוטעה בגזור ישו את גורלן לשבט או לחסד. כדי להשיג את האיוון המוחלט ברקע הקדמי והאחורי, הגלוי והסמוי, משתמש ורמיר בשני אמצעים טכניים אובייקטיביים: נקודת ההיעלמות מתמקדת בזרת השוקלת ובכך הוא מעניק משנה תוקף לשקילה ולאיוון. כמו כן הוא קובע את מרכז התמונה על הקצה הימני של הפס האופקי המואר של המאזניים. בכך מדגיש האומן את חשיבות הפעולה שהיא לכאורה תמימה. הדיוק והאיוון מודגשים עם מיקום ראש השוקלת במרכז הציור כשמשמאלה בתמונה על הקיר, ממוקמים המקוללים, ומימינה המבורכים. הפנינים

והתכשיטים מעידים על נכסיו של האדם שצבר לאורך שנותיו. באוחזות המאזניים השאיר ורמיר את המאזניים ריקים כדי להבהיר שעדיף להשקיע ברכוש רוחני ולהיות מוקף במעשי חסד במקום לטבול בנכסים ארציים; עדיף לצבור מעלות טובות כדי שהנשמה הנצחית תנצח את החומריות:

קיימת אווירה רוחנית בדמות שוקלת הפנינים וקרינה של טוהר. הציור מציג פיתויים של זוהר חומרי. המסר העיקרי של ורמיר הוא שאדם צריך לנהוג בחייו במתינות. הציור מביע את רוגע האישה האחראית והצנועה השוקלת צעדיה בזהירות, המבינה את השלכות יום הדין ובחפשה למתן את חייה כדי להשיג ישועה, אינה צריכה לחשוש ממנו.¹⁴



יאן סטין, ביקור הרופא,
The Doctor's Visit, 1665

האמצעים התומכים בקשר בין הרקעים, הקדמי והאחורי, בין המשמעות הגלויה לזו הסמויה – היא הופעתה הנזירית וההדורה של האישה. הבעתה ובעיקר השביס הלבן שעל ראשה – האור, הרצינות והשקט יוצרים תחושת קדושה. הציור מציג פיתויים של זוהר חומרי מתוך ניגוד. הריונה של האישה מודגש באמצעות פס האור הכתום-מוזהב על בטנה ומסמל את תחילת החיים בעוד התמונה של יום הדין מסמלת את סופם.

מיקום תמונות רקע בתוך ציור לצורך הפקת לקח מוסרי, רווח אצל אומנים אחרים, כמו יאן סטין (Jan Steen, 1626-1679), שגם יצירותיו התרכזו בתיאורי פנים ובחיי המשפחה במאה השבע-עשרה והקרינו נימת מוסריות דתית

פרוטסטנטית. ב-1665 הוא מצייר את ביקור הרופא – The Doctor's Visit. סביב שולחן במרכזו של חדר, מסתופפת קבוצה שממנה עולים חיוכים לעגניים ומזלזלים, בזמן שהרופא רכון על

¹⁴ A. K. Wheelock, Johannes Vermeer, New Haven 1996, p. 30.

השולחן ועוסק, כפי הנראה, בכתיבת מרשם. מאחוריו, מיטת אפיריון שמתוכה מציצה דמות נשית – החולה. על הקיר מאחור תלויה תמונה שמצויר בה זוג אוהבים חבוקים. ייתכן שהאישה הנדמית כחולה – בהיריון או בהיריון לא חוקי – תוצאת מעשה בלתי מוסרי. זו יכולה להיות הסיבה לצחוקם של הנוכחים המודעים לתוכן הסוד שנעלם ממנה. בדף הזרוק על הרצפה נאמר: "התרופה מיותרת לכאב שמקורו ב'מחלת הלב'".¹⁵ "מכאוביה" נובעים מ"מחלת האהבה הרומנטית". אם כן, התמונה בתוך הציור היא הפענוח לחולשה אנושית בלתי מוסרית – תמימותה או טיפשותה של החולה.

ב"זירת החטא", בעלי הבית – *The Slippers* – לסמואל הוגסטרטאטן (Samuel van Hoogstraaten, 1662-1654) עולה הסצנה הבאה: מיד עם הכניסה לבית, היישר מן המפתן, דרך שלושה חדרים עוקבים שדלתותיהם פתוחות, שעון מטאטא על קיר ראשון. בסמוך לו תלויה על מדף עץ מגבת גדולה במיוחד. משמאל – דלת פתוחה ומסדרון. מימין אפשר להבחין באור המאיר על דלת רביעית סמויה המובילה, כנראה, החוצה. במסדרון שטוף אור מונח שטיחון עגול ועליו שתי נעלי בית

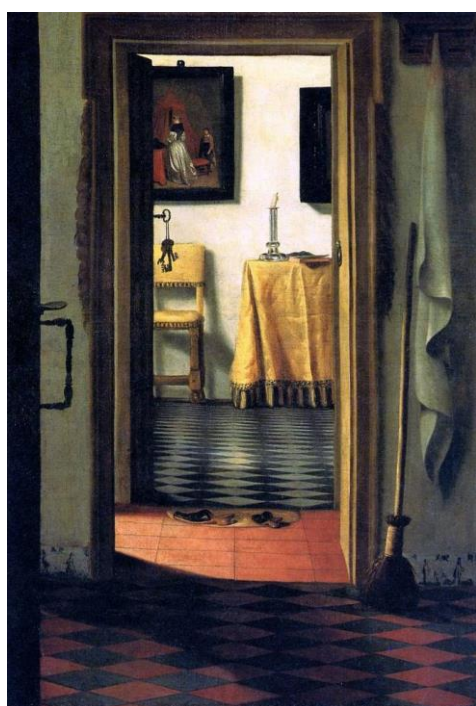
ירוקות מעץ, בכל מיני מידות ש"נתקל" בהן הצופה. מיקומן אינו בחדר הראשון, אינו בסמוך למטאטא ואף לא בחדר השלישי האינטימי יותר. הן ממוקמות בין ובין. ממנעול הדלת השלישית משתלשל צרור מפתחות הפותח

המיניים תמורת תשלום כשה"מאדאם" ישובה לצידו בלוגמה מכוס יין.

את החדר האחרון האחורי שהוא השטח האינטימי. הריהוט הגלוי לעין בחדר זה הוא כיסא המרופד בבד זהוב המשמש אף כמפה לשידה שלצידו, שעליה מונח פמוט ובו נר דועך וספר סגור בקרבתו. צבע הבד מעצים את האור הקורן בחדר. צרור המפתחות ממוקם ישירות מתחת לדמות האישה שבתמונה על הקיר:

Paternal Admonition – עיבוד של גערת האב – לג'רארד טר בורש (Gerard Ter Borch, 1655).¹⁶ בתמונה שבתוך התמונה עומדת אישה בגבה לצופה, וקוראת מכתב שאינו גלוי לו. לימינה ישוב גבר שקרוב לוודאי מבקש את שירותיה

הנעליים שאינן אחידות בגודלן מרמזות אל היותן שייכות מן הסתם לגבר ולאישה. חליצת



סמואל הוגסטרטאטן, נעלי הבית,
The Slippers, 1662-1654

15. G. Sibley, The Doctor's Visit by Jan Steen...many times over! [Blog], 1.7.2013, from <http://www.gailsibley.com/2013/07/01/the-doctors-visit-by-jan-steen>

16. "סצנת בית הבושת של טרבורש (קצין מציע כסף לנערה בנוכחות ה'מאדאם'). בציור גערת האב הושט המטבע מידו של האיש". ראו H. Guest, *The Artist on the Artist*, Exeter, U.K. 2000, p.118.

נעליים מופיעה תכופות בציורי ז'אנר הולנדיים ומרמזת אל קשר מיני ארוטי.¹⁷ באשר למיקום הנעליים במסדרון שהוא, כאמור, חלל של בין ובין, נראה שהדבר מראה פתיחות והעדר הגדרה מדויקת, המרמזים אל אפשרויות פרשנות מגוונות הטמונות בסצנה. גם המפתח מתפקד כ"מטפורה מינית בציורי ז'אנר הולנדיים מאז ימי הביניים",¹⁸ ובהגדרה שימש אף כמטפורה לגילוי האמת, ובמקרה שלפנינו הוא חושף בפנינו את התמונה על הקיר המוזכרת לעיל.



ג'רארטר בורש, גערת האב,
Paternal Admonition, 1655

את המכתב הסמוי מן העין שקוראת האישה בתמונה שבתוך התמונה, השאיר הצייר לדמיון המתבונן. אולם את קריאתו נזהה מתוך מסורת אימאזיים שהצופה המשכיל אז היה בקי בה. התמונה הובנה כחלק מתרבות בעלת קוד קבוע, ומכאן שהצייר סמך על ידע הצופה ודמיונו. מוטיב שכיח בציור ההולנדי מאז שנות השלושים של המאה השבע-עשרה ועד שנות השבעים שבה היה הנוהג של נשים לקרוא מכתבי אהבה בבית. כמעט אין בנמצא צייר ז'אנר הולנדי שלא טיפל באינטנסיביות במוטיב זה. נטייה זו קשורה בעניין תרבות המכתבים בהולנד הבורגנית שהודפסו בה רוב ספרי התקופה, ובה היה האחוז הגבוה ביותר של אוריינות. קריאת מכתבים פרטיים בדומה לקריאת רומנים תרמה להעצמת עולמות דמיוניים ופנטזיה.

נראה שהמסקנות החפוזות באשר למטאטא והמגבת שקודם לכן ציינו את חריצותה של בעלת הבית או המשרתת הדואגת לניקיון, חייבות שינוי. בעניין הפרשנויות המגוונות שפגשנו בהן, העוסקות בהרפתקאות מיניות, אפשר אף לדמיין מיטה בחלל האינטימי בהשפעת זו האדומה בתמונת הרקע. נראה כי המטאטא והנעליים "ננטשו" בזמן שזנחה האישה את חובות ניקיון הבית

17. "נעלי בית לעיתים תכופות מציינות את נוכחותה של תשוקה מינית". ראו J. M. Nash, *The Age of Rembrandt and Vermeer*, New York 1972, p. 118.

18. M. Jones, 'Sex and Sexuality in Late Medieval and Early Modern Art', *Artibus et Historiae*, 14, 27 (1993), p. 85.

ונחפזה עם שותפה לחטא לקיום מפגשם הרומנטי – פעילות אסורה, סודית ומושחתת.¹⁹ את הרפתקת האהבהבים החסויה והמפוקפקת זו ביקר הצייר חברתית ומוסרית באמצעות הנר הדועך²⁰ – סמל לזמן האוזל והמבוזבז, בזמן שהאדם מעסיק את עצמו בהתנהגות קלוקלת הגורמת לו אף להפסיק את הקריאה החשובה בספר.

המסקנה המתבקשת היא שמוטיב ציורו של הוגסטרראטן הוא המכתב, ונושאו הוא הפיתוי. היסטוריונים של תולדות האומנות רואים בציור זה אזהרה לדמות הנשית בבית, לבל תיכנע לפיתוי. בתמונה בתוך תמונה קיים ניסיון לפתות את הגברת הצעירה באמצעות המכתב שבידיה או הגבר הנוכח ואולי אף שניהם גם יחד. לחיזוק אינטרפרטציה זו יש להתמקד בפרט חשוב: בציורים ההולנדיים כמעט אין חדרים פנימיים ללא דמויות אנושיות, ובפרט שציורי הפנים בבית הפרטי מספקים את נושא הסביבה החדשה המחליפה את הכנסייה או חצר המלוכה. בציור, לא צייר הוגסטרראטן אישה קוראת מכתב, אלא הדגיש את הדבר בפותחו לפנינו חלל פנימי ריק שבו על הקיר "תלויה" תמונתו של טר בורש בנושא.

מכתבים

הכיבושים והמלחמות שהולנד הייתה, כזכור, מעורבת בהם ונסיעות הגברים למרחקים בשל כך, פיתחו את התקשורת האפיסטולרית בין גברים לנשים בצורת מכתבי אהבה. בקטגוריה של כתיבת מכתבי אהבה או קבלתם בציורים שבהם מופיעות תמונות רקע, שכיחה אישה הקוראת מכתב. בשנות השלושים המוקדמות של המאה השבע-עשרה, משתחרר מוטיב המכתב מהעניין הדתי או התנ"כי ומופיע כנושא חילוני: אישה הקוראת מכתב אהבה או כותבת אותו. הדוגמאות המוקדמות ביותר לנשים קוראות מכתבי אהבה הן מדירק האלס (Dirk Hals), אחיו של פראנס.

בציור *מכתב האהבה* – *The Love Letter, 1666* (אחד מתוך רבים בנושא זה) חושף יאן ורמיר טפח מהמציאות האמורה להיות נסתרת מן העין, באמצעות הסתת הווילון מעל פנים חדר פרטי. מבעד לדלת מתגלה סצנה שבמרכזה יושבת אישה צעירה לבושה בהידור. זוהי גברת הבית שזה עתה קיבלה מכתב אהבה²¹ מארוסה/בעלה/אהובה/מאהבה, כשלצידה המשרתת שזנחה את עבודות הבית. יעידו על כך סל הכבסים שלצידה והמטאטא הנטוש, המעידים, אף הם, גם על המתקת סוד עם גבירתה.²² המכתב והבעות פני השתיים מעוררים שאלות ומסתורין. מיהו המוען? מהו תוכן המכתב? מהי מטרתו? ההבנה כי זהו מכתב אהבה מתאפשרת בעזרת הכלי המוסיקלי – הלאוטה או הסיטר, השייכים למשפחת הגיטרות – המוחזק בידי האישה. כלי זה שימש סמל במאה השבע-עשרה להרמוניה בין שתי נפשות המעורבות יחדיו ביצירת מוסיקה ובאהבה גשמית.²³ רעיון האהבה הגשמית מקבל חיזוק באמצעות נעלי-הבית הנמצאות בתחתית הציור. חליצת נעלי בית

19. M. Flanagan, *Critical Play Radical Game Design*, Cambridge Massachusetts 2009, p. 19.

20. P. de Rynck, *How to Read a Painting: Lessons from the Old Masters*, New York 2004, p. 309.

21. "ואנר חליפת מכתבי אהבה היה פופולרי מאוד במאה השבע-עשרה החילונית, 'יחסית', בהולנד. קבלת מכתב או קריאתו היה תמיד בתחום המכתבים הרומנטיים". ראו L. Kommentaar, 'An Analysis of a Painting: "Love Letter" by Jan Vermeer van Delft', *Semiootika-Tudengina Tartus*, 8.3.2013, from <https://kirjutav.wordpress.com/2013/03/08/an-analysis-of-a-painting-love-letter-by-jan-vermeer-van-delft/>

22. "ההפצים היומיומיים כמטאטא ונעלי בית בציורי ה'ואנר' עשויים לסמל יחסים לא חוקיים או אף נישואין בלתי חוקיים." ראו קומנטאר (שם).

23. הלאוטה הייתה מילת סלנג לואגינה. ראו <http://jmanetwork.org/11367/zither---definition---what-is/>

הייתה, גם היא, סמל לפעילות מינית ואילו המטאטא המציין את מטלות הבית, הוסט לצד כסימן לכך שהן נשכחו או איבדו מחשיבותן עקב הנסיבות. זאת נוסף לצווארה של האישה העדוי מחרוזת פנינים – האטריבוט של נוס, אלת היופי והאהבה, שבתרבות האירופית קיבל, אף הוא, משמעות ארוטית עזה.²⁴



יאן ורמיר,
מכתב האהבה,
The Love Letter,
1666

כיסא ריק ועליו חוברת תווים מסמל את חסרונו של אחד מבני הזוג הצפוי להגיע. פרשנות זו מקבלת חיזוק מהמצויר בשתי תמונות הקיר שמאחורי הגבירה ומהמפה המייצגת מסע. בתמונה העליונה צועד גבר בחול בנוף יערי, והוא המייצג את האהוב החסר – המוען. בתמונה התחתונה נוף ימי סוער²⁵ – ים האהבה – וסירה המייצגים את חיפושיו של המפליג התר אחר נמל מבטחים שעתיד הוא למצוא בזרועות אהובתו. יש הרואים בעננים שבאופק רמזים לבעיות עתידיות. בתוך ציור הז'אנר, התמים לכאורה, מתחוללת דרמה שברגע הזה היא עדיין סמויה מן העין. הציור

24. ראו סרפונטין (לעיל הערה 11).

25. "מטפורה ברורה לאהבה סוערת ולעיתים אף מבשרת סכנות". ראו דה ריינק (לעיל הערה 20), עמ' 329.

מייצג בתחכום אהבה בלתי חוקית שבה חבוייה אווירת חטא.

הציור במאה השבע-עשרה תרם ליצירת מציאויות וזהויות מגדריות מסוימות כאשר הוגבלה כתיבתן של נשים לתחום הפרטי בלבד, מאחר שלא אפשרו להן לעסוק בכתיבה פומבית, ובכך נמנע מהן מעמד הסופרת או המשוררת. בשל כך אמצו רבות את אמצעי כתיבת המכתבים כאפשרות היחידה לתקשורת ובכך חוו מעט שחרור. אותו "דיון ויזואלי" בציורים שהחל במאה השבע-עשרה נמשך גם במאה שאחריה ובהדרגה הוגדרה כתיבת המכתבים כז'אנר נשי אמיתי, אולם לא בלעדי, מאחר שהגברים אף הם הצטיינו בכתיבת מכתבים פרטיים כולל מכתבי אהבה.²⁶

להלן שני ציורים שנועדו להיות מוצגים זה לצד זה באותו זמן הממחישים נושא זה: *גבר כותב מכתב* – *Man Writing a Letter*, 1664-1666 ואישה קוראת מכתב – *Woman Reading a Letter*, 1664-1666 לגבריאל מטסו (Gabriel Metsu, 1629-1667). את רעיון זוג הציורים הקשורים זה לזה, אימץ לעצמו גבריאל מטסו משני ציוריו של ג'ראר טר בורש: *קצין כותב מכתב ואישה קוראת מכתב*.



גבריאל מטסו, *גבר כותב מכתב*,
Man Writing a Letter, 1664-1666



גבריאל מטסו, *אישה קוראת מכתב*,
Woman Reading a Letter, 1664-1666

26. המר-טוגנדהט (לעיל הערה 2), עמ' 100.

גבר הדור, לבוש חליפת משי שתחתיה חולצת תחרה, יושב ליד שולחן וכותב מכתב אהבה בנוצה. על היותו איש אמיד מעידים לא רק בגדיו, אלא סביבתו המיידית: רצפת ריבועי השיש, קסת הדיו העשויה כסף, עובדת נסיעותיו הנרמזת באמצעות הגלובוס שלצידו, שטיח אוריינטלי המשמש מפת שולחן ומסגרת מצופה זהב לציור על הקיר. התמונה הממוסגרת שעל הקיר מתארת נוף שלו ופסטורלי הכולל אחר לעיזים הרועות, עץ המרמז אל הזמן הממושך הנדרש לגדילתו ואזהרה נגד זמניות ומעברים מהירים. הציור²⁷ מעיד על רחשי לבו של הגבר המתגעגע למערכת היחסים התקינה בינו לאהובתו, המתנהלת על מי מנוחות.

האישה שעד כה עסקה בתפירה ועתה קוראת את המכתב בזווית שתאירו אך גם תמנע מהמשרתת הצצה לתוכנו, מתלהבת עד כדי השמטת האצבעון מידיה. באותה עת חושפת המשרתת, המחזיקה במכתב אחר, בהסיטה את הווילון, תמונה ממוסגרת על הקיר שנושאה מקבל חיזוק מהדלי שבו היא אווזת, ועליו נראים בבירור שני חצי קופידון. לצופה מתגלה סצנה ימית שבה שתי אניות מטלטלות בים סוער. מאחר שהמשרתת מודעת לתוכן המכתב, אך אין בסמכותה להטיף לגברתה בנושא התפוחות החיים במציאות, מתפקדת היא כמעבירת המסר לצופה באמצעות הציור הנגלה והמרמז אל טבעה של האהבה ההפכפכה. מאחר שכאמור הייתה כוונת הצייר לתלות את צמד הציורים בסמוך האחד לשני, אין תמונת הרקע, שבה הנוף הימי סוער, מבשרת רעות, אלא ייתכן שהפרשנות האחרת מתארת את גלי הלהט והתשוקה שבאהבה. לחליצת נעל הבית, כידוע, פרשנות ארוטית. על הנאמנות במערכת היחסים הזו יעיד הכלב – סמל הנאמנות. מיקומה של התמונה מאחורי וילון עשוי לציין את מחשבותיה הסמויות של הקוראת כנגד תמונתו הגלויה והרגועה בחדרו של הכותב. באותה עת, שימש הים סמל לאהבה, והאניות שימשו מטפורה לנפשות הפועלות.

ארס פואטיקה

בציורו של אדוארד מאנה (Edouard Manet, 1832-1883), ממבשרי המודרניזם, דיוקנו של אמיל זולא – *Portrait of Emile Zola, 1868*, הקיר האחורי משמש את הרקע לפורטרט המרשים של הסופר אמיל זולא שנחשב למייסד הזרם הנטורליסטי. זרם זה מתאר את חיי היומיום ובמיוחד את המחלות והזוהמה בחיי השכבות הנמוכות שגיבוריהן באו משולי החברה – ככורי הפחם והזונות. הספרות הנטורליסטית מבקרת את הזיוף הבורגני, השחיתות והעיוותים החברתיים.

זולא יושב ליד שולחן עם עט וקסת דיו, כשספר בנושא האומנות מאת צ'ארלס בלנק (Charles Blanc, 1882-1813), *תולדות הציירים* – *L'Histoire des Peintres, 1869*, פתוח לפניו ובו היה מעיין תכופות. על השולחן מונחת חוברת כחולה ושמה "מאנה" כשבה מאמר של זולא על הצייר: "סקירת המאה ה-20". במאמר זה הוא מגן על מאנה מול מתנגדיו המסורתיים, כפי שעשה שוב כשארגן לו תערוכה פרטית כעבור שנה. מאנה הודה לו באמצעות ציור קיר גדול ומרשים המעוטר בשלוש תמונות שנבחרו לפי עיסוקו, אישיותו והעדפותיו של הסופר. מצידו האחד של הסופר ממוקמות שלוש תמונות אהובות עליו: הדפס יפני שהוא אחד ממקורות השראתו של מאנה,

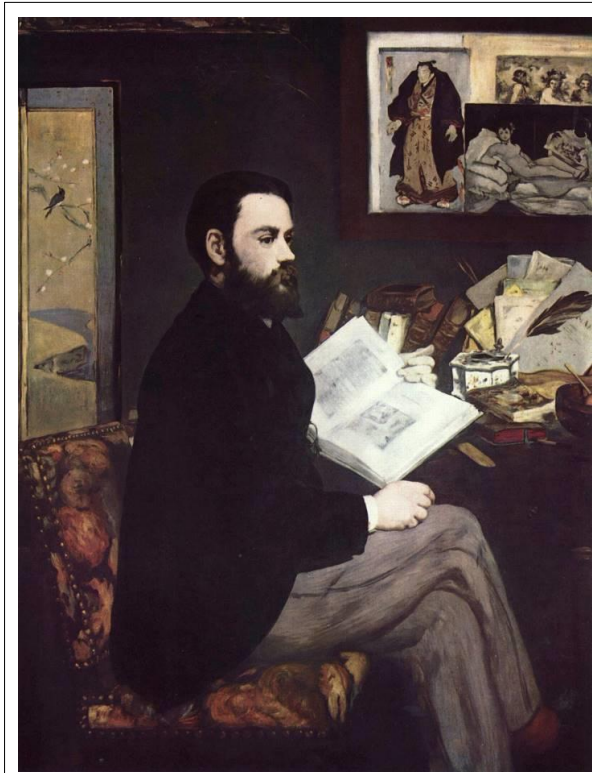
27. כנראה ציורו של יעקב ואן דר דאז (Jacob van der Does, 1623-1673).

המתאר מתאבק מאת Utagawa Kuniaki. ב-1850 לאחר 200 שנות בידוד, פתחה יפן את שעריה והנחשפים לבני המערב שנחשפו לתרבותה הוקסמו ממנה. האומנים הושפעו מהנושאים, מהקומפוזיציה ומהסגנון. השפעה יפנית זו מוכרת אצל אומנים אחרים, כמו דגה וואן גוך, בזכות הדקורטיביות הצבעונית העזה, השטיחות וקו המתאר השליט, המדגישים את שטח התמונה.

מאחורי גבו של אמיל זולא תלוי מסך כשעליו הדפס יפני אחר, המתאר נוף אופייני והמזכיר את

התפקיד שמילא המזרח הרחוק בגרימת המהפכה הרעיונית בענייני פרספקטיבה וצבע בציור האירופי. לצד ההדפס, מצטט מאנה מקור השראה אחר – קטע מתוך השיכורים – *Triumph of Bacchus* מאת דיאגו ולסקז (Diego Velazquez, 1599-1660), עם בכחוס במרכז, עטור עלי גפן ומשרת לצידו. הערכתם של מאנה וזולא את התרבות הספרדית, ובמיוחד את האומן הספרדי ולסקז, הייתה לשם דבר.

התמונה השלישית היא ציטוט עצמי של האולימפיה – *Olympia*, 1865.²⁸ ציור זה נחשב נועז לתקופתו והיה ממבשרי המודרניזם וגם בעל משמעות פרובוקטיבית בעוררו שעוררייה רבתי בהתקפתו הבוטה על הצביעות הבורגנית הצרפתית. האולימפיה זכתה להערכתו של אמיל זולא, והוא ציינה כחשובה בין ציורי מאנה. זולא לא חסך



אדוארד מאנה, דיוקנו של אמיל זולא,

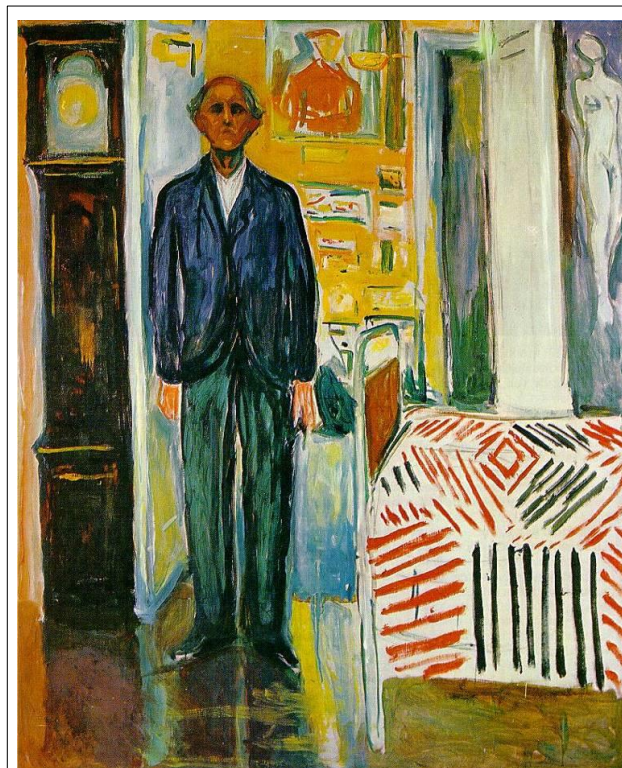
Portrait of Emile Zola, 1868

מילים בשבחן של מאנה בהציגו אותו כצייר שהלך כנגד זרם ה"כללים המקודשים" של האקדמיה

28. "כידוע, אולימפיה בתערוכה בסלון 1865 גרמה לשערורייה חסרת תקדים, שם הוטחו עלבונות חסרות תקדים כלפי מאנה ויצירתו. המבקרים לא בחלו בשום טקטיקה, כולל הבעות בזו וביקורת מזלזלת ובוטה שטרם הייתה כדוגמתה. המבקרים טענו כי לא ירדו למהות הדמות ולא יכלו לתרגמה למילים וכי במילון לאסתטיקה צרפתית לא היו ביטויים לאפינה, וכי לא היתה קיימת שום זווית שבאמצעותה אפשר להבין את הדמות". ראו I. Wallace, 'Trauma as Representation', L. Saltzman and E. Rosenberg (eds.), *Trauma and Visuality in Modernity*, Hanover and London 2006, p. 8.

ולכן הוציא מתחת ידי עבודות מקוריות.²⁹ מאנה צייר את אולימפיה³⁰ מסתכלת בסופר בהערצה³¹ מתוך ניגוד לדרך הסתכלותה של זו בציור המקורי. באמצעות דיוקן זה מצייר מאנה את עיסוקו, את מהותו, את העדפותיו האומנותיות ואת תכונותיו של אמיל זולא.

אומנם הדיוקן משמש מחווה לסופר, ידידו הקרוב של הצייר, אך באמצעות התמונות המקיפות את הסופר, מאדיר מאנה אף את עצמו בצטטו את יצירתו אולימפיה, את מקורות השראתו שלו, ולסקז והציור היפני, ובהופעת שמו במרכז הציור על כריכת חוברתו של זולא.



אדוארד מונק, דיוקן עצמי עם שעון,
Self-portrait: Between Clock and Bed, 1940

בדיוקן עצמי עם שעון – Self-portrait: Between Clock and Bed, 1940 מתאר אדוארד מונק (Edvard Munch, 1863-1944), את עצמו בשנות השמונים המאוחרות לחייו, כשנתיים לפני מותו. הזמן מסומל באמצעות שעון האורלוגין הצר, הכהה והגבוה, המקביל לדמות האומן בצורתו ובצבעיו.³² לוח השעון, נטול הספרות והמחוגים, מטושטש מעט ומקביל לראשו של האומן וכמו אומר "תם הזמן". פניו מביעות ייאוש, חידלון והרהורים נוגים ועמוקים על אודות קץ החיים והמוות הקרב. שפת גופו אומרת סופיות וויתור: כתפיו שמוטות, כפות ידי כמו קפואות, ברכיו מכופפות קמעה וקומתו שחוּחה. הוא עומד דחוק בין השעון שמימינו המזכיר ארון מתים, ובין המיטה משמאלו, כשמאחוריו הסטודיו.

דיוקן עצמי זה מסכם את חייו של

29. "אפשר לטעון כי עבור זולא, מאנה הוא הצייר החשוב ביותר בדורו". ראו R. Lethbridge, 'Zola's Manets', T. Dolan (ed.), *Perspectives on Manet*, Surrey 2012, p. 100.

30. "ב-1865 גברים רעדו בזעם מול אולימפיה. לא היה אפשר להשתלט עליה. הם ידעו שהיא צורח לרסנה ורצו לשכנעה לציית להם, אולם התכניות שיזמו והמפה ששרטטו גרמו להם לסטות ממסלול הערכת האומנות הישר למאבק המיני של המאה העשרים. ראו E. Lipton, *Alias Olympia: A woman's search for Manet's notorious model & her own desire*, Ithaca and London, 1992, p. 4.

31. E. Manet, *Emil Zola*, from http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire_id/emile-zola-313.html?no_cache=1

32. "מונק מציג את רעיון הזמן ביחס לחייו והמוות. האומן הזקן, פניו לחזית כשהוא במצב סביל אך סטואי...השלב הפסיבי של חייו סמוך למוות". ראו D. Loshak, 'Space, time and Edouard Munch', *Burlington Magazine Publication*, 131, 1033 (1989), p. 106.

מונק באופן ריאליסטי וסימבולי כאחת: המיטה הפשוטה למראה, המכוסה בכיסוי שכולטות בו צורות צבעוניות עזות מבע והמדגיש את הניגודים בחייו של האיש, מסמלת את ההתחלה – מקום טבעי ללידה, את האמצע – מקום טבעי לפעילות מינית, ואת הסוף – מקום המוות. הפסים ה"החלטיים" הארוכים והשחורים, מעידים, אף הם, על המוות. הקווים האלכסוניים האדומים והדינמיים – רומזים אל יצריות, דם ו אלימות, ואילו הרקע הלבן רומז אל התכריכים והנצחי המושג רק במוחלט. סימבוליזם רך מוקרן וכלול ביציבתו המהורהרת של האומן. מאחוריו, בצד ידו הימנית, מושפך פן הציור, ומן הצד האחר דלת פתוחה ושנייה סגורה. הראשונה מייצגת את מכלול האפשרויות שעמדו לפניו בעבר, ואילו האחרת היא המקום הסגור והסופי שהוא הולך אליו.

השתקפויות האומן והשעון הכהה על רצפת החדר שעליה מסומן צלב, מראות, אף הן, את המוות. התמודדותו של מונק עם בעיית הזמן החולף וארעיותו של האדם הן מוטיב חוזר ביצירתו ובמיוחד בדיוקנאותיו העצמיים. כדי להדגיש את הניגוד בין עברו הפעיל ואומנותית, מינית וחברתית, להווה הפסיבי, בוחר מונק להציג תמונות המעטרות את קירות הסטודיו. ברקע האחורי מופיעה תמונת בחור צעיר בצבע אדום חיוני, זכר לאותו עבר, כשהוא עצמו היה חיוני ועתידו לפניו. מעל למיטתו תלויה תמונה כשמופיעה בה דמות נשית לבנה ועירומה. אהובתו? המודל? גם היא זכר לימים עברו, שנפשו כמהה אליהם אף כי אלה לא ישובו עוד, מלבד כזיכרון וכחלום.

מארק שאגאל (Marc Chagall, 1887-1985), גדול האומנים היהודיים במאה העשרים, שציוריו עשירים בפנטזיה וחלום,³³ הרבה לצייר את הווי עולם החסידות והעיירה היהודית במזרח אירופה. שאגאל שהיה מחלוצי המודרניזם שילב בעבודתו רבים מסגנונות האומנות המודרנית: ריאליזם, קוביזם, סימבוליזם, פוביזם, סוריאליזם ומופשט. בציור *דיוקן עצמי עם 7 אצבעות* – *Self-portrait with Seven Fingers, 1912*, הוא נתן בסטודיו ומציג את עצמו צייר מודרני ובוהמי, המקיף את עצמו בשלוש תמונות: שתיים על הקיר שמאחוריו ואחת על פן הציור שבצידו.

מימינו מופיעה פריז הדינמית והתוססת, בדמות מגדל אייפל המתוח על רקע הלילה כשסביבו מטיילים להנאתם עוברים ושבים. תמונה זו מייצגת את העיר שהגיע אליה זה לא כבר כדי להפוך לאומן ידוע; משמאלו ויטבסק, עיר ילדותו, מוקפת עננים פיוטיים. עירו זו "מספרת" את זיכרונותיו

הנוסטלגיים וגעגועיו אל מכורתו המוגנים באמצעות הצורות העגולות, והמקבלים ביטוי חלומי באמצעות הטשטוש.

התמונה השלישית, זו שעל פן הציור, משמשת ציטוט ליצירה קודמת שלו – *לרוסיה, לחמורים ולאחרים* – *To Russia, to Asses and Others, 1911*. ביצירה המקורית מופיעה ויטבסק הנוכרית, הלילית, האי-רציונלית בעלת היסודות הדמוניים. שם נראה אישה כרותת ראש המרחף על רקע השמיים, ואוחזת בדלי, פרה אדומה על גג שמעטיניה יונק ילד ובעל חיים הממתין לתורו. בציטוט על פן הציור שילב שאגאל כמה שינויים, אך שמר על הרעיון העיקרי. כאן מתוארת עירו כעולם

33. "שאגאל נשאר באופן ברור אומן יהודי שיצירתו הייתה חלום בהקיץ של החיים בעיירת מכורתו, ויטבסק." ראו M. J. Lewis, 'Whatever Happened to Marc Chagall?', *Commentary*, October (2008), p. 36.

מורכב, דרמטי והפוך – ההיבט הקשה של החיים, וזאת מתוך ניגוד לעירו הפיוטית והקסומה שבעיגול. שתי ה"ויטבסק" מנוגדות בתכלית לפריז שמימינו – מקום מושבו באותה עת, ושלושתן מציגות את התלבטותו בין הישארותו בבירת צרפת ובין הימשכותו לשורשיו.



מארק שאגאל, דיוקן עצמי עם 7 אצבעות, 1912, Self-portrait with Seven Fingers

באמצעות תמונותיו בסטודיו, חושף שאגאל את מצבו הפסיכולוגי והדרמה המתחוללת בתוכו בפריז והקורעת את נפשו בשנות שהותו הראשונות, 1910-1914. התמונות מציגות את האפשרויות הפתוחות העומדות לפניו.

פחדים

ציוריו של פול גוגן (Paul Gauguin, 1848-1903) הם מהעשירים בדרמה וספוגים בחייו הרועשים, בצבעיו האקזוטיים ובסימבוליות הטעונה במיניות ובתשוקה שמקורה באומנות הפרימיטיבית שמצא בטהיטי – גן העדן הטרופי. גוגן שהיה ידוע בשיגעון הגדלות ובאישיותו המורכבת, נותן לכך ביטוי בדיוקנאות העצמיים.



פול גוגן, דיוקן עצמי עם רוח המתים המסתכלת,

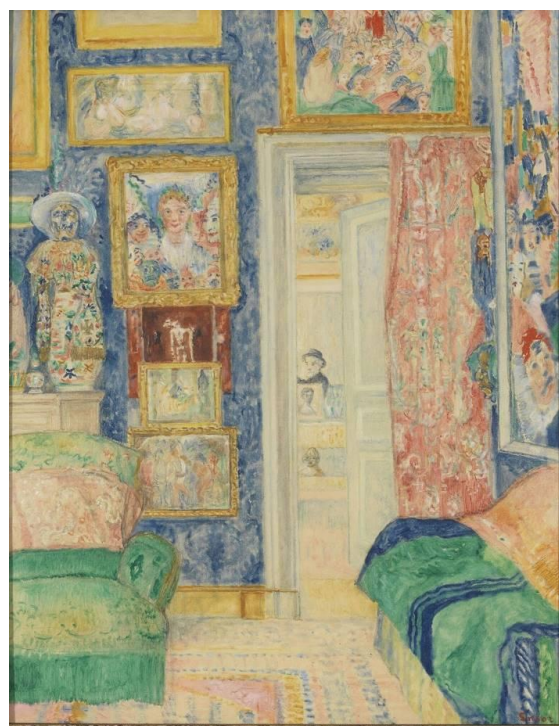
Manao Tupapau, 1892

דיוקן עצמי עם
רוח המתים
המסתכלת –
Manao Tupapau,
1892 הוא מתאר
את עצמו במרכז
הציור בבגדים
מערביים כשתווי
פניו מושפעים
מהאומנות
המקומית בהעניקו
להם עיצוב
המזכיר פיסול
פרימיטיבי. פניו
מסוגגות, לחייו
מודגשות ועם
הגבות המעוצבות,
הסנטר הקשוח
והאף המעוצב
בהדגשה, אף הוא
מעצים את
נוכחותו והשפעת
אופיו ההחלטי,
הגאה ומלא
הביטחון העצמי.
גם הכובע מוסיף
עוצמה ומדגיש את
ראשו.

זו הדרך שבה גוגן מציג את עצמו לעולם. לא פחות חשוב הוא הרקע שמשמש חלק מאותה תפיסה עצמית מגלומנית. פעמיים הוא מצטט את מקורות השראתו וההשפעות עליו באותה עת. מאחורי כתפו השמאלית מצוי אחד מבדיו הדקורטיביים והצבעוניים – בסגול וצהוב – המייצגים ומסמלים את האקזוטיקה של טהיטי. מעל לבד הוא מצטט את עצמו בציירו את אחד המיתוסים

המקומיים שצייר בתמונה רוח המתים *מסתכלת* – Spirit of the Dead Watching, 1892, אלא שכאן מופיעה התמונה בהיפוך ראי מהציור המקורי.

הציור המקורי, *רוח המתים מסתכלת*, מתאר נערה מקומית בגיל העשרה, Teha'amana, טהורה,³⁴ שהייתה אחת מתוך ארבע חברותיו או נשותיו המקומיות, כשהיא שכובה על מיטה ורוח רפאים יושבת לצידה. הוא מציירה עירומה על בטנה, גופה דיספרפורציונלי וידיה הגדולות מכפות רגליה החורגות מן המיטה, פרושות לצידי פניה בהביטה בגוגן, מבועתת מפחד. את פחדיה של הנערה



ג'יימס אנסור, *הסטודיו של האומן*,
The Artist's Studio, 1930

הדגיש הצייר באמצעות התנוחה המוזרה ובעיקר הצבעים העזים, צהוב וכתום, שמשמשים ניגוד לחום ולשחור האופייניים לטהורה. נצנוצי לילה בינות לעצים, המופיעים ברקע הציור, תורגמו על ידי המקומיים כרוחות המתים (Tupapaus) המאכלסות את הארץ, המתהלכות בחושך ומאירות את היערות; אלה הפחידים. קרוב לוודאי, שהיו אלה פטריות זוהרות או גחליליות.

הסתכלותו של ג'יימס אנסור³⁵ (James Ensor, 1860-1949), אחוז הדיבוק בנושא המוות, בחיים הייתה פסימית וראה אומללות במצב האנושי, כאשר החיים בכללותם הם פרודיה אחת גדולה. היצירה, *הסטודיו של האומן* – The Artist's Studio, 1930, מפגישה אותנו עוד פעם אחת עם אחד הנושאים הקלאסיים בתולדות האומנות: סודות אומנותו של הצייר. הסטודיו שהוא החלל האינטימי שהוא נמצא בו מול הכן, ואולי מול מודל או חפצים שהוא מבקש לצייר, מעיד על האומן ועל אומנותו. זו אחת הסיבות לריבוי האומנים המתארים את עצמם בסטודיו.

34. טהורה מופיעה גם בציורו דיוקן עצמי עם כובע – Self-portrait with a Hat, 1893, מה שמוכיח עד כמה הייתה חשובה לו.

35. "זהו חלק מהקסם שלו שגרם לאומנים להעריץ אותו כ'אומן האומנים', כבוד המוענק רק לאלה הראויים ביותר." ראו A. Swinbourne, James Ensor, New York 2009, p. 102.

בציור זה קיים פרדוקס כפול: ראשית, האומן אינו במרכז כפי שמקובל, ודמותו הזעירה מציצה מבעד לירכתי החלל. שנית, הצבעים העזים, החיוניים והעליזים מנוגדים לצפיפות ולאווירת המחנק והמוות המרומזות במסכות ובבובה בעלת ראש הגולגולת על האח. אנסור מקיף את עצמו בציוריו שלו ההופכים לתמונות על הקירות, העוסקות רבות במסכות³⁶ שהן האבזורים האופייניים



ג'יימס אנסור, האישה הזקנה עם המסכות,
An Old Lady with Masks, 1889

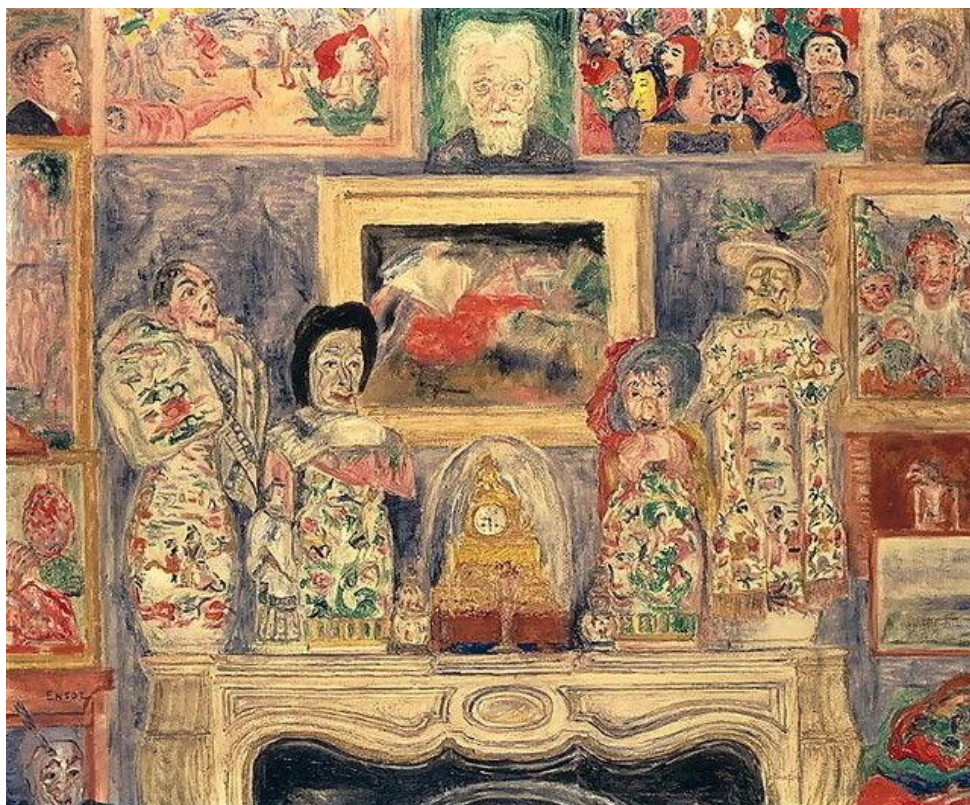
לו ביותר. הוא משתמש בהן כנראה כפועל יוצא מהביוגרפיה האישית שלו בהיות הוריו בעלי חנות לעתיקות וחפצים לקרנבלים ולפסטיבלים שבהם כיכבו אותן המסכות הדמוניות שהיו קריקטורות מועצמות. אנסור השתמש בהן מפני שהן אפשרו לו להשליך על ההתנהגות האנושית שבאמצעותן הסתיר את זהותו ואישיותו האמיתיות של האדם, כל זה מצד אחד, ואילו מצד אחר גילה אנסור באמצעותן את הדחפים האנושיים הנסתרים. כך באלימות אכזרית ובחומור העביר ביקורת שנונה על צביעות החברה והאנושות, על העמדת הפנים, על הטיפשות ועל חולשות אחרות. אותן מסכות מפחידות ומפחדות כאחת ביטאו בהבעות בעתה את החרדה והאימה שבעולם.

מימין לוויולן האדום תלויה תמונה צפופה³⁷ במסכות בזות לועגות, בגולגולות מלגולות, בעלות חיוכים מזלזלים וביקורתיים המייצגים את שתי תשתיות ההשראה של אנסור: הצביעות בהתנהגות האנושית ונושא המוות. האיקונוגרפיה הגרוטסקית והקרניבליסטית נחשבות לתרומתו המשמעותית לאומנות המודרנית. מצידה האחר של הדלת תלויה תמונה שהיא ציטוט

36. אנסור: "המסכה עבורי היא: טריות הצבע, קישוט מפואר, תנועות פראיות בלתי צפויים, הבעות צורמות צרחניות, מערבולות". ראו סווינברן (שם), עמ' 14.

37. "באשר למרכזים אורבניים וקהל רב, מדגישות יצירותיו של אנסור את ביקורתו על נושא העיר וזאת דרך בחינתו הביקורתית את הקהל. בעוד שלעיתים הוא מרגיש סימפטיה לאינדיבידואלים בקהל, את הקולקטיב הוא מבקר כשיגעון אנרכי ומגנה את השינויים האורבניים המודרניים שיצרו אותם. הקהלים שהיו מוכרים לו היו אלה בקרניבלים או בהפגנות מחאה סוציאליסטיות ואז טען שהקהל הוא קטנוני, אכזרי ואספסוף בור". ראו 25, p. R. Rosenblum, James Ensor: International Perspective, Wantwerp 1999.

ציור של עצמו: האישה הזקנה עם המסכות – *An Old Lady with Masks*, 1889³⁸



ג'יימס אנסור, פנים חדר עם שלושה פורטרטים, 1938, *Interior with Three Portraits*

תמונה זו מופיעה כציטוט גם בציורו: פנים חדר עם שלושה פורטרטים – *Interior with Three Portraits*, 1938. במרכז מופיעה דמותה של אישה הנראית כקריקטורה. הצבע התוקפני של אדומים וירוקים מדגיש את האופי המאיים של המסכות. יש סברה כי זו הייתה מעצבת השיער של אימו שסירבה לקבל את הפורטרט, והוא כאקט של נקמה עיוות את דמותה "בהוסיפו לה קמטים, שומות שחורות, זקנקן לסנטרה ושיניים בולטות".³⁹ כמו כן הקיף הצייר את הדמות בקהל

38. "המסכות מסמלות את הרקבון של העוטה אותן. החורים השחורים לעיניים מגלים שאין שם דבר פרט למוות... דימויי נרדפים על ידי נושא התמונה והמצב הקיומי הקשה של גורלו." ראו M. Kozloff, 'James Ensor: Museum of Modern Art, New York', *Artforum*, 48, 3 (2009), from <https://www.questia.com/magazine/1G1-211807988/james-ensor-museum-of-modern-art-new-york>

39. T. B. Hess, 'Ensor, The Masked Marvel', *New York Magazine*, 21.2.1977, p. 90.

מסכות וגולגולות בפינה השמאלית העליונה.⁴⁰ לפי סברה אחרת זו הייתה הסופרת-משוררת ממוצא הולנדי שעסקה בספרות הפרולטריון, ניל דוף, שכונתה "דוסטויבסקי של הצפון". כותרתו של הציור הייתה *מדמאזל ב.* אין ספק שהצייר הביע כאן מחאה ואי-שביעות רצון.⁴¹ אומנותו של אנסור אינה אורנמנטלית, אלא כלי חברתי ביקורתי, כאשר לשם כך ניצל את חוש ההומור הגרוטסקי שלו, את סגנונו המגוון ואת תימהויותיו.

למרות מזעור דמות הצייר ומיקומו בקצה הפנימי הרחוק של החדר, הוא מנכיח את עצמו באמצעות המסכות, הבובה עם ראש הגולגולת וציטוט התמונה של האישה הזקנה עם המסכות, במרכז. הוא מתאר את עולמו האומנותי כפי שהוא מופיע ברבות מיצירותיו. המסכה מאפשרת לצייר להביע את היותו אישיות "בועטת", להשתחרר מתסכוליו, לחשוף את הקטירה, המגוחד, המטופש, הרוע, הרשע, והכיעור.⁴² הגולגולות, הגרוטסקה, תוכים אקזוטיים, כובעים מוזרים, קריקטורות פוליטיות ואישיות והמוות, ממלאים את בדיו של גיימס אנסור בוואריאציות למיניהן. דימויי קדושים ומחללים, פנטסטיים, ביזאריים, היסטוריים ועכשוויים. אומנותו ממשיכה להיות בלתי מובנת במורכבות הפסיכולוגית ובניגודים הפנימיים שלה.⁴³ לעיתים קופץ אנסור מתוך צללים כשלד⁴⁴ או שד על מנת לזעזע את תחושת הביטחון השקרית של האנושות, והמסכות הופכות לו לשותפות בבלבול את העמדת הפנים האנושית. כשהעולם "המציאותי" דוחה אותו, בו בזמן הוא מקים עולם אחר שבו המסכות, השלדים, הגולגולות והשדים מאחדים כוחות כדי ללעוג למבקרים.⁴⁵

מציאות ואשליה

ביצירותיו המדויקות והדקדקניות יצר רנה מאגריט (Rene Magritte, 1898-1967) טכניקה אשלייתית טבעית שבה צייר לא את המציאות, אלא את הבלתי אפשרי. בציוריו הוא סתר את כוח הכבידה של כדור הארץ או שיווה לשמיים איכות של חומר גשמי וממשי. מאגריט הפליא לסכל את ציפיותיו המוקדמות של הצופה, בעשותו שימוש יוצא דופן בגדלים המבלבלים את מציאותו

40. "אנסור חי בסביבת אנשים ילדותיים, דימוניים, מיוחדים ויוצאי דופן, גרוטסקים, עצובים ומקבריים. 'אומנותו הפכה פראית. הבובות המפחידות שלו התחילו להעביר אימה תחת שמחה. גם כשבגדיהם היו לבנים וורודים, הם נראו לבושים בלחץ וברקבון ויצגו הרס כך ששוב לא יוכלו לגרום לצחוק... המוות הצטרף לריקוד... השלד הפך לפרוצה, למשונה. לא ניתן היה להפריד בין המסכה החיה לראש המוות. המסכות לא הזכירו קרניבלים... היה זה כאילו נזקק הוא לערבוביה הביזארית כדי להמשיך את ראייתו את החיים. כשהיה שקוע באשליה, אוסף כוז של פנים והתייחסויות, אירוניות וחרדות, ייצג את החיים עבורו. והחיים נראו נוראיים, מצערים, עוינים. החיים לימדוהו את שנת הבריות, שרק בדיחות, צחוק וסרקזם יכלו לרפא". ראו E. Verhaeren, *James Ensor*, Bruxelles 1908.

41. "גיימס אנסור יצר עבודה הבולטת בהטחת אשמתה בחברה הבורגנית – עד כדי לעג נוקב. בזמן שאומנים מתקדמים אחרים שמרו מרחק מהנושא של הקפיטליזם חסר הטעם, אנסור לא היסס ותקף אותו." ראו קוולוף (לעיל הערה 38).

42. "...המסכה איפשרה לאנסור לטשטש גבולות ולשאול שאלות: היכן מסתיים המציאות, והיכן מתחיל הדימוי? מה ההבדל בין אדם ההופך קריקטורה או מוגזם ובין אדם בתחפושת או מסכה? היכן עובר הגבול בין העצמי והעולם? כל חייו היה אנסור מוטרד באשר לאיך יתפש בעיני בני תקופתו ובעיני ההיסטוריה. כמו כן תהה לגבי אילו מסכות עטה על עצמו לפי בחירתו ואילו נכפו עליו על ידי אחרים". ראו R. Kalina, 'Looking for James Ensor', *Art in America*, October (2000), from http://www.richardkalina.net/wp-content/uploads/2010/11/James-Ensor_Oct09.pdf

43. E. Goldman, 'The Getty Welcomes the Scandalous Art of James Ensor' [Blog], 6.10.2014, https://www.huffingtonpost.com/edward-goldman/the-getty-welcomes-the-sc_b_5482334.html

44. K. V. Kula, 'Me and My Circle: James Ensor in the 20th Century', M.A. thesis, University of Maryland Press, Collage Park, Maryland, 2010, p. 45.

45. L. Gascoigne, 'Masquerade: the Work of J. Ensor', *The Spectator*, 11.7.2007.

של המתבונן בתמונה. יצירותיו המבוססות על מערכת יחסים שבין עצמים חסרי כל קשר, לכאורה, מערערות את שלווה רוחו של הצופה, ומעוררות בו תחושה מטרידה, מוזרה ובלתי נוחה.

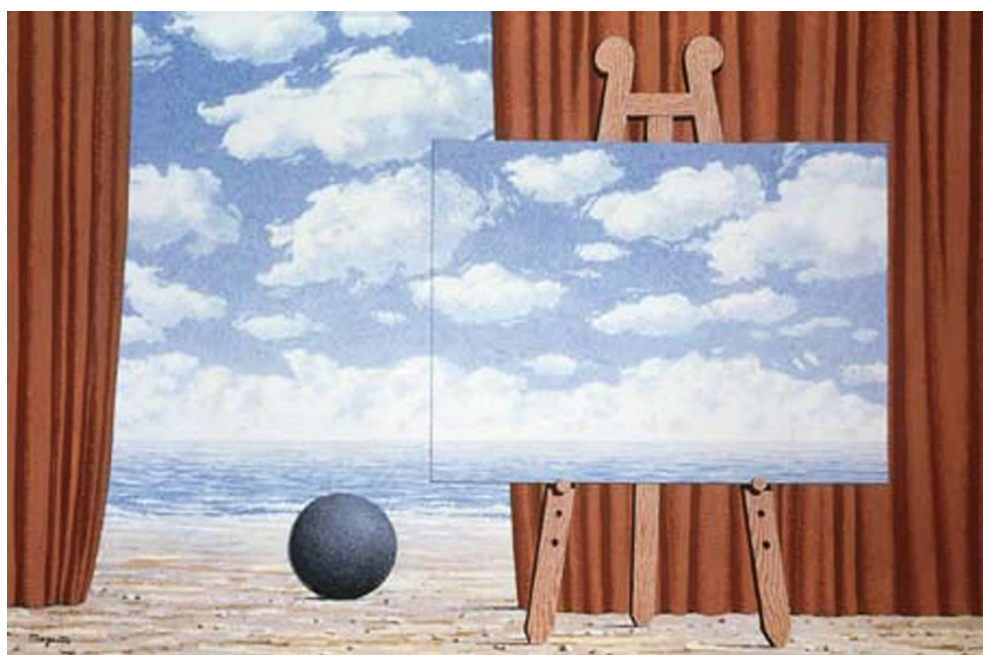


רנה מאגריט, **הרואה ואינו נראה**, *La Clairvoyance*, 1936

הציור **הרואה ואינו נראה** – *La Clairvoyance*, 1936, נכלל בנושא המסורתי של הדיוקן העצמי. מאגריט מתאר את עצמו מן הגב כגבר צעיר ואלגנטי, ביושבו מול כן הציור עם הפלטה והמכחול. בסגנונו המדויק וה"צילומי" הוא נותן ביטוי לכל פרט כולל הנעצים האוחזים ביד הציור המתוח. על בד זה, הנתון על הכן, הוא מתאר את מחשבותיו ה"נבואיות". צדודיתו פונה אל ביצה לבנה המונחת על שולחן שבצידו המכוסה במפה אדומה. על הכן הוא מתאר את העוף שטרם בקע מתוך הביצה.

באמצעות התמונה על הכן, חושף הצייר את ה"אני" האמיתי. כלפי חוץ הוא משדר התנהלות בורגנית כשל פקיד או מנהל בנק. לבושו מתאים לעבודה משרדית ולא לצייר העובד עם הצבעים בסטודיו. הופעתו היא תדמיתו של מאגריט, אבל כשהציפור חודרת לנבכי מוחו הפרוע המדמיין עוף בראותו ביצה – מצטיירת דמותו האמיתית.

כדרכו של מאגריט, פנים וחוף דרים בכפיפה אחת. בציור **השבייה היפה** – *La Belle Captive*, 1965, מעמיד הצייר בספק את המציאות מול האשליה. זוהי אחת הסוגיות שהוא מתמודד עמן: האם מראה העיניים אינו מתעתע בנו, והאם מה שנראה הוא אכן מציאות או שמא הוא פרי דמיון?



רנה מאגריט, **השבויה היפה**, *La Belle Captive*, 1965

כדי ליצור את המרחב הפרטי, הצייר מותח וילון המשמש רקע. לכן הציור שמונח עליו בד המתאר שמיים לאורכם פרושים עננים לבנים – המשך ישיר לשמיים המצויים מאחורי הווילון במרחב הציורי הפתוח. שישית מהתמונה בתוך הציור ממשיכה את הווילון וחופפת לשמיים בחוץ, לאופק ולים. הציור על הכן פוער מעין פתח מלבני בוויילון, ובכך יוצר דיאלקטיקה בין הרקע הקדמי לאחורי, שתוצאתה שטיחות מסונכרנת המבטלת מרחק וחלל. זו – התמונה על הכן – משמשת מעין חלון בחדר, המזמין תשומת לב לציור הגדול.

על הסף, במעבר בין ה"כאן" ל"שם" מונח חפץ עגול – כדור ומציאו האחר – וילון מוסט לצדדים. הווילונות מזכירים את אלה שבתיאטרון ומדגישים ביתר שאת את תהליך היצירה וחשיבות תוצריה, על חשבון המציאות, כשהם מנוגדים לטבעי ומדגישים את המלאכות. שתי ה"מציאויות": זו שבחוץ, הנתפסת כאמיתית, וזו שעל הכן, המימטית – שתיהן אינן אמיתיות. בכך חותר מאגריט לבטל את האמיתי ולהדגיש את הדמיוני-חלומי. הוא חותר תחת המציאות ומשנה את מהותה – מהות החפצים והאנשים.

הקסם שבאומנות

המלנכוליה אינה מכוערת. זו של אלברכט דירר (Albrecht Durer, 1421-1528) אף אינה זקנה בתחריט הנחושת הסימבולי, *מלנכוליה I – I, 1514*, היחיד מבין תחריטיו ששמו מופיע ביצירה עצמה. ייתכן שה-*I* הכלול בשם היצירה נוגע לקטגוריה הראשונה מבין **שלוש** קטגוריות

אלברכט דירר, *מלנכוליה I*, 1514, *Melencolia I*

המלנכוליה הכלולות בגאוניות, שהגדיר הסופר הגרמני, היינריך קורנליוס אגריפה Heinrich Cornelius Agrippa, 1486-1535), הרופא, התיאולוג, האסטרוולוג, האלכימאי והפילוסוף, בן-זמנו של דירר. לדעתו, היצירותיות באומנויות הייתה בתחום **הדמיון** שנחשב לנמוך ביותר בהיררכיה. השלב הבא היה תחום **ההיגיון** ו**התבונה**, והגבוה ביותר היה התחום **הרוחני**. **דירר התעניין מאוד בקשר בין המתמטיקה לאומנות.**

ביצירה זו בולט הניגוד בין **ידע וגאונות** ובין **ייאוש ובלבול**. הסמלים המורכבים מתארים "קרבות" בין דיכאון לתקווה, ובין תבונה לרוחניות. היה מקובל לחשוב שהגוף מורכב מארבעה נוזלים בסיסיים – מרה צהובה, דם, ליחה ומרה שחורה השולטת על המצב הנפשי – המקבילים לארבע עונות השנה, לארבעת חלקי היממה ולארבעת השלבים בחיי האדם. במקרה זה המלנכוליה הרביעית מקבילה לסתיו, לערב ולגיל הרביעי שבו האדם

איטי, עצל ומדוכא והיא תוצאה של חוסר איוון נוזלי – עודף מרה שחורה המאופיינת בייאוש, חוסר שקט וחרדה ומתבטאת בחוסר שינה ונרגנות.

רוב החוקרים דוגלים בדעה שהתחרית שיש בו ריבוי אלמנטים סמליים ומתמטיים-גאומטריים, חידות ואותות מצוקה של יום הדין, עוסק במצב רוחו ובמצבו האינטלקטואלי של הפילוסוף ה"משותק" והאומן שאינו מסוגל לפעול. ברנסנס נחשבה המלנכוליה אופיינית לגאונות היצירתית. לכן תחרית זה משמש דיוקן עצמי של דירר נטול הכוחות, שהרי דמות המלנכוליה בתחרית, גם אם הבעתה ערנית וממוקדת, ומבטת אינו מושפל אלא אף מעט מורס, אינה מביטה על שום דבר, אינה עושה דבר, ספרה סגור והמחוגה שבידיה אינה פעילה; היא אינה יוצרת.

דירר מגדיר כאן מועקת נפש הנגרמת על ידי האינטלקט.

במאה החמש-עשרה טען הפילוסוף הפלורנטיני, מרסיליו פיצ'ינו (Marcelio Ficino), שאינטלקטואלים מוכשרים בעלי נפש אינטרוספקטיבית דוגמת עצמו, נטו ללקות במצב נפשי זה. דירר תרגם את רעיון האינטלקטואל העצוב ליצירה שבה מצוי מוח פורה, מוקף בכלים ומכשירים של תגלית ויצירה שאין בהם שימוש.⁴⁶

J. Jones, 'Dürer's Melencolia I – A Masterpiece and a Diagnosis', *The Guardian*, 18.3.2011, from .46
<https://www.theguardian.com/artanddesign/jonathanjonesblog/2011/mar/18/albrecht-durer-melencolia-masterpiece-diagnosis>

עוד ביטוי למצב הוא העטלף הנושא על כנפיו כרזה כשהוא עף על רקע דמדומי השמש השוקעת. קרוב לוודאי שהדמות במרכז מייצגת את האומן עצמו כשהוא נתון במצב של "מלנכוליית האומן". דירר ראה מצב זה בדרך שהייתה מקובלת באסכולה הניאו-אפלטונית שרווחה בפילוסופיה של תקופת הרנסנס באיטליה, שלפיה מזגה השפוף של הדמות נחשבה אופיינית ליוצר הגאון. זוהי מתת-אל היכולה להביא את האדם לידי גדולה והניצבת על הגבול העדין שבין טירוף לגאונות.

היסטוריון האומנות, ארווין פנופסקי (Erwin Panofsky, 1892), ראה בתחריט את תסכולו המלנכולי של דירר עצמו בשל הפער בין יצירה אומנותית ליצירה אלוהית. דירר, המתמטיקאי הדגול, לא הפריד בין אומנות למדע כפי שאנו מפרידים היום.⁴⁷

בתחריט מופיעה אישה מכונפת עטורה זר עלים על ראשה, ידה האחת תומכת בו כסימן לנפש המתענה במחשבות עגומות, ואילו השנייה אוחזת במחוגה. בחגורתה תלויים מפתחות ותיק כסף המסמלים עוצמה ועושר. דמות המלנכוליה שקועה בהרהוריה, בוחה בחלל ומפנה גבה לאור. עיניה צלולות ומגלות את חדות מוחה לעומת תנוחתה היגעה. פניה נשיים אך מבנה גופה גברי יותר, והיא מוטרדת, מפוזרת ומדוכדכת ומוקפת בשפע של טובין והשכלה כמכשור מדעי וכלי עיבוד עץ ונגרות הפזורים לרגליה באי סדר ובלי שימוש, אולם דווקא אותו שפע ואותו פנאי הם הגורמים לדיכאון. יש בתחריט ריבוי אלמנטים סימבוליים ומתמטיים-גאומטריים וחדתיות. דמות המלנכוליה טובלת במחשבתה הרציונלית, אין היא מזדעזעת מהמוזרויות בסביבתה וכלל אין היא מודעת לנוכחותן, אף לא למגדל החוכמה מאחוריה שבו טמונות הזדמנויות – פרי עמלם ורעיונותיהם של אחרים: המאזניים – סמל החוכמה, השיפוט האמיתי והשוויון – בהיותם ריקים, מכוונים אל האפוקליפסה; אין איש על הסולם – המפלט האפשרי לשמיים מארץ הייאוש והידע; הכלב/העז השדוני החצי מורעב ישן; הכרוב המכונף המייצג את האצילות, הטוב והגאוני שבמלנכוליה, ממתין להכתבתה של הדמות כשהוא מדוכדך; הזמן הליניארי שאי אפשר לשחזרו, אוזל בשעון החול המתרוקן, כפי שמסמל הפעמון שענבלו ניצב במרכז כאילו עצר הזמן מלכת. המחוגה שכביכול שואפת לאתר כיוונים מובילים ליעד רציונלי בנדודיה, מצביעה לעבר כוכב האור המסמל השתחררות ממצוקה אף שזהות הכוכב אינה ידועה, ולכן אין הבריחה הפוטנציאלית מובטחת.

אנגרמת השם Melencolia היא Limen Caelo – "השער לגן העדן", ולכן היא מספקת רמזים מעוררי השראה להתקדמות רוחנית ואינטלקטואלית. אם כן, בתוך הכאוס יש פתרון, סדר ואיזון פוטנציאלי. לפי התחריט, דירר מציע את האפשרות כי המצב הכאוטי הוא זמני בלבד משום שלעיתים תכופות יש מטרה רחוקת-טווח שתסיר את הנסיגה ותביא עמה הארה.

הגאומטריה נחשבה כאחת מהאומנויות הליברליות של ימי הביניים ונוכחותה ברורה בתחריט של דירר, בכלים ובעצמים סביב דמות המלנכוליה. ברנסנס, הבסיס לכל פילוסופיה ומדע נקשר לגאומטריה שהיא והמתמטיקה שימשו את התובנות התאורטיות העיקריות שאמורות להנחות את האומן ביצירותיו.

המכנה המשותף בין התמונה-התחריט לתמונה שבתמונה – ריבוע הקסם – הוא הגאומטריות היוצרת שמסמל הריבוע שיש בו מסדר 4 וכל שורותיו, עמודותיו, אלכסוניו, סכום פינותיו, סכום כל

47. E. Panofsky, R. Klibansky and F. Saxl, *Saturn and melancholy*, New York 1964, p. 317.

הריבועים המרכזיים, סכום התאים במרכז הריבוע ועוד שדות, מסתכמים במספר 34. הסכום הזה מתקבל מעוד 42 תצורות סימטריות. השורה התחתונה משמשת מעין חתימה של דירר: המספרים 14 ו-15 שבמרכזה, מציינים את השנה שבה יצר את התחריט (1514), ואילו הספרות 1 ו-4 משני צדי שנת היצירה, מייצגות את האותיות A ו-D, האותיות הראשונות בשמו הפרטי ושם משפחתו, למעשה זוהי חתימתו.

סיכום

מתוך מאמר זה עולה חשיבותו של השימוש בטכניקת התמונה שבתוך תמונה. מבחר הצוירים בתחומים מגוונים עומדים על הקשר בין ה"עורף" ל"חזית" כאמצעי פרשני.

אנטון צ'יכוב, המחזאי הרוסי הרגיש והפיוטי, במכתבו לאלכסנדר סמנוביץ' לזרוב בנובמבר 1889, טבע את האמרה: "אם במערכה הראשונה מוזכר שאקדח תלוי על הקיר, אזי בשנייה או בשלישית הוא חייב להיות מופעל, שאם לא כן אין סיבה שיוזכר".⁴⁸ כוונתו של צ'יכוב הייתה שכל יסוד בסיפור או במחזה חייב שתהיה לו מטרה, שיהיה לו תפקיד חיוני לסיפור ושיתרום לשלם. על כן יש להסיר פרטים נטולי רלוונטיות, ולא תיכללנה בו "הבטחות שווא". הצויר דומה במידה בלתי מבוטלת להצגה, בהיות שניהם "מוצר" הנצרך בידי צופה המתבונן בעולם הקורם עור וגידים על הבמה או בתוך מסגרת סביב הבד. כמוזכר, בדומה לתפאורה, לתמונה שבתמונה יש תפקיד מרכזי כאשר המסר הסימבולי המועבר העוסק לרוב בענייני אהבה, מוסר ובנושאים דתיים, מסביר ומבהיר את נושא התמונה העיקרית; על כן דין תמונת הרקע על הקיר כדין האקדח במערכה הראשונה במחזה המוצג.

48. L. Goldberg, *Russian Literature in the 19th Century: Essays*, Jerusalem 1976, p. 163.

