

בין השורות: על הספר באומנות*

"ספרים נועדו לאנשים המחפשים להיות במקום אחר"
(Mark Twain)

תקציר

ספרים מפגישים אותך עם עולמות אחרים, רחוקים וקסומים. הם מרתקים, מסקרנים ומסירים את אזיקי הזמן והמקום. האומנות הפלסטית עוסקת בתיאור ספרים כנושא בהקשרים, כגון דמות, אירוע, סיפור מיתולוגי, תנ"כי ועוד. מראה הספר, דרגת חשיבותו, מיקומו בציור ועמדת האומן כלפיו הם תוצאות רוח הזמן, מקומו וחשיבותו של הספר בחברה באותה נקודת זמן. מאמר זה עוסק בתפקידיו השונים של הספר במבחר ציורים של מגוון אומנים מאז הרנסנס. נראה כי הציירים השתמשו בספרים מעבר לתפקידם הבסיסי: הקריאה לשמה; הם הפכו לסמל.

מילות מפתח: ספר; האידאות המוחלטות; האתיקה; התנ"ך; "מצב של מעבר"; "שלילת האנדרטה"; "אנדרטאות הפוכות".

פתח דבר

קריאה היא חלימה בעיניים פקוחות. עם פתיחת ספר הינך מוצא עצמך במוחו של אחר – הסופר – אדם שלא פגשת מימך ושכנראה גם לא תפגוש; אתה משוחח איתו גם אם הוא בן המאות שעברו, שהרי ספרים מסירים את אזיקי הזמן. הקריאה היא אף מסע בזמן המפגיש את הקורא עם גיבור דמיוני או היסטורי, ההופך אמיתי יותר, מציאותי יותר מהעומד בקרבתו. כך אנו מוצאים חברים בין דפי הספר ובין שורות העמוד, כאשר הספרים מעבירים את הקורא כעל מרבד קסמים לעולמות זרים, מוזרים ולעיתים מופלאים, מעבר לאופק, ומציגים בפניו דמויות החיות חיים מרגשים ומלהיבים: איתם הוא מפליג על ספינות ישנות – עם ג'וזף קונרד וגוליבר, מתוודע לאפריקה עם ארנסט המינגווי וחוקר את הודו עם רודיארד קיפלינג, וכל זאת ביושבו בחדרו בכפר קטן בגנואה או בגינאה. הוא מתגעגע יחד עם אנריקו ב"הלב", סובל חרפת רעב

* עורכת המאמר ומתרגמת המבואות: נילי לאופרט.

בבית היתומים עם אוליבר טוויסט, רעב עד עמקי נשמתו עם ז'אן ולז'אן ב"עלובי החיים", מתייסר בעקבות "החטא ועונשו" לדוסטויבסקי וחוזה נפתולי אהבה כנטשה לפייר ב"מלחמה ושלוש". אולם לעיתים המסעות בנתיבי הספרים שאנו מוצאים בהם את עצמנו, אינם מוליכים אותנו לעולמות אחרים או רחוקים, אלא דווקא לעולמנו שלנו הפנימי, אל תוכנו. לעיתים הספרים מאפשרים מפלט, עידוד או נוחם, מפחיתים מבדידותנו וגורמים לנו לאבד את חוש הזמן. ואלה הכתובים היטב תמיד קצרים מדי. ספרים מעניקים נשמה ליקום, כנפיים למוח ומעוף לדמיון, כשהספר הוא היועץ החכם והחבר השקט.

האומנות הפלסטית עוסקת בתיאור ספרים בנושא בהקשר של דמות, אירוע, סיפור מיתולוגי, היסטורי, תנ"כי ועוד. מראה הספר, דרגת חשיבותו, מיקומו בציור ועמדתו של האמן כלפיו הם תוצאות רוח הזמן ומקומו וחשיבותו של הספר בחברה באותה נקודת זמן. מאמר זה עוסק בתפקידים למיניהם שממלא הספר במבחר ציורים מאת מגוון אמנים מאז הרנסנס. נראה שהציירים השתמשו בספרים מעבר לתפקידם הבסיסי – הקריאה לשמה; הם הפכו לסמל.



כמחווה לעולם הקלסי ששימש מקור השראה לאומני הרנסנס, משתמש רפאל סנציו (Raphael Sanzio, 1483-1520) בשנים 1511-1509 בתמונת – הפרסקו המונומנטלי **האסכולה של אתונה** (The School of Athens) בסטונה דה לה סיגנטורה (stanza della segnatura) שבוותיקן. חדר זה הוא אחד מתוך ארבעה אולמות במשכנו של האפיפיור, יוליוס השני, שהתבקש לעטרם

מחדש. התמשיח הוא תיאור חזותי רחב יריעה, ושירת הלל בשבחה של האקדמיה האפלטונית והפילוסופיה היוונית הקלסית, הכולל את חכמי יוון, על משלח ידם ועל עיסוקיהם למיניהם. לראשונה באומנות המערבית הצליח צייר ליצור אחדות הרמונית בהביאו יחדיו אישים ידועים מן העת העתיקה לצד אישים בני תקופתו. החלל המצויר מכיל את אותן אישיות מיוחדות המסמלות את הגישור הרצוי בין כוחות הנשמה לכוחות המוח, בין חקירת מקור היקום למחקר על אודות החיים הטובים והאפשר – מבין הנושאים העיקריים של הפילוסופיה העתיקה.

בעומק הציור מוצבות עשרים ואחת דמויות של פילוסופים, מדענים, מתמטיקאים, סופרים, משוררים וארכיטקטים יווניים שחיו בתקופות שונות. את אלה הפגיש רפאל תחת קורת גג אחת בחלל מפואר רחב ממדים המושפע מארכיטקטורה קלסית כשהם עומדים, יושבים, פוסעים, מתווכחים, לומדים, משוחחים, עובדים או משחקים במערכת של תנועה אליפטית, המתחילה במישור הקדמי ומסתיימת במרכז הרקע האחורי. בין הדמויות מופיעים סוקרטס השקוע בוויכוח, ארכימדס, איאוקלידס, פיתגורס, פטולמי וברמנטה. רפאל מגשר בין הציור, הטבע, הארכיטקטורה והפיסול – אפולו, אל האור, הקליעה למטרה והמוזיקה המחזיק בלירה ואתנה, אלת החכמה היוונית. כדי להעצים את ההרמוניה ולבנות את הגשרים בין ההווה ההרנסנסי לעבר הקלסי, העניק הצייר תווי פנים השייכים לדמויות מתקופתו שלו לחכמי יוון: אפלטון, למשל, קיבל את קלסתר פניו של ליאונרדו דה וינצ'י, הצייר ואיש המדע בן תקופתו של רפאל, בעוד הרקליטוס קיבל את זה של מיכלאנג'לו.

במרכז הציור תחת הקשת המרכזית, מציב רפאל את אפלטון ואריסטו כשהאחרון מביט לעבר מורו בצועדס זה לצד זה, שקועים בשיחה ודנים, מן הסתם, בפילוסופיות המיוצגות בספרים שבידיהם. אפלטון המסמל את ה"מעל ומעבר" השמימי והטבע המסתורי של היקום, עוטה גלימה אדומה ומוצג כאיש מלומד אשר שיבה זרקה בשערו ובזקנו. הוא מהלך יחדיו ועומד על בהונותיו כמתרומם בכון אצבע ידו הימנית המורה, אנכית, כלפי השמיים – "מושב כל הרעיונות" – כספרו "האידאות המוחלטות" (Timaeus).¹ ספר זה שהיה מסה על היקום, כלל את תאוריית הצורות, עסק בחלל, בזמן ובנצחיות וסייע למדעי המתמטיקה במשך אלף שנים. בגישתו, העולם המשתנה סביבנו הוא רק צילה של מציאות גבוהה ואמיתית יותר, נצחית ובלתי משתנה, מקום מושבם של הטוב, היופי, הצדק והחוכמה. אריסטו המסמל את המציאות הבלעדית של ה"כאן ועכשיו", זו הנחווית על סמך החושים, עוטה גלימה בצבע תכלת, גבוה מאפלטון וצעיר ממנו. הוא חיוני, נאה, נועל סנדלים ולבוש לפי צו האופנה בהיותו המציאותי מבין השניים. הוא מושיט את ידו – אופקית, במקביל לקרקע – אל המציאות הארצית, בדומה לכיוון ספרו, "האתיקה" (Nicomachean Ethics),² שבו מובאים רעיונותיו האמפיריים החודרים

1. "תורת האידאות של אפלטון היא במידה רבה תגובה על טענות הסופיסטים לגבי חוסר היכולת להכיר עולם, שהעיקרון המאפיין אותו הוא השתנות מתמדת, דבר ההופך כל ידיעה לכדי ידיעה היפותטית המבטיחה כי כל מה שהיא יודעת על העולם, הוא חסר וודאות. תורת האידאות שלו קובעת כי הממשותף החומרי אינה היחידה וכי קיים תחום נוסף שהאידאות שוכנות בו. תחום זה של ממשותף אחרת הוא ממשית הרבה יותר מכיוון שאיננו חומרי, ועל כן הוא קיים באופן נצחי ללא כל שינוי. מאחר שעולם האידאות אינו חומרי, אי אפשר להשיגו באמצעות החושים, אלא באמצעות ההכרה והשכל בלבד. לבסוף, האידאות שמציע אפלטון על רקע תורתו אינן תלויות באדם או בקיומן הפיזי. מאפיינים אלו של האידאות הופכים אותן לאובייקטיביות, נכונות תמיד. כך, למשל, בעולם החומרי אפשר להתווכח על מה יפה, אך בעולם האידאות קיימת אידאה קבועה ונצחית של יופי. על פי תורה זו, עולם האידאות הוא ממשית, שלם וטוב, ולכל אובייקט ותכונה בעולם החומרי יש מקבילה בעולם האידאות. אין הכרח שכל האידאות אתן תתממשנה בעולם החומרי, אך כל דבר בו הוא נגזר של אידאות מושלמות." ראו R. M. Dancy, *Plato's Introduction of Forms*, Cambridge 2004, p. 18.

2. שם, עמ' 19: "העשייה והתכליתיות של התפיסה האריסטוטלית של האתיקה מושתתות על מושג התכלית. לפיו יש מטרה לכל דבר

לעולם שאנו חיים בו, ובוחנים את הפיזיקליות של החיים והתחום המציאותי. לפיו מטרת המוסר אינה תאורטית, אלא "מעשית" ואינה "ידע למען ידע" שלא כקוסמולוגיה. הספר מדגיש את מערכות היחסים, הצדק, הידידות והמשילות בעולם האנושי ואת הצורך ללמוד את כולם.

כריכת ספרו של אפלטון ירוקה בדומה לצבע המבצבץ מתוך שרולו ודפיו לבנים, ואילו כריכת ספרו של אריסטו חומה בדומה לשמלתו ודפיו צהובים בהקבלה לשרוליו. בזאת מייצגים הספרים את מהות כל אחד מענקי הפילוסופים; הספרים הם חלק מהויותם.

לדעתו של הפילוסוף, מרסיליו פיצינו (Marsilio Ficino, 1433-1499), שני הכיוונים שעליהם מצביעות ידי השניים מסמלים את האיות העליונה של קונטמפלציית הרעיונות אצל אפלטון המצביע כלפי מעלה, ואת הרוח הפוזיטיבית אצל תלמידו המצביע אופקית.³ אפלטון ואריסטו נראים משלימים זה את זה. רפאל מיקם אותם תחת הקשת המרכזית, ובכך הדגיש את אחדותם החיונית והעניק להם זהות ייחודית המבדילה אותם משאר הפילוסופים הנוכחים שם. בצירוף את השוני הדרמטי בין הכיוונים והמישורים באצבעותיהם של השניים, הציג רפאל (בדומה למחשבתו של פיצינו), את טבעה הטרנסצנדנטלי והמטא-פיזי של מחשבתו הפילוסופית של אפלטון מזה, ואת טבען הארצי-מעשי של הרצאותיו של אריסטו מזה.

ההבחנה בין שתי הגישות הפילוסופיות הטמונות בספרים אלה מעלה שאלות אפיסטמולוגיות יסודיות החוקרות את המקור, את האופי, את השיטות ואת הגבולות של הידע האנושי, כגון מהו מקור הידע שלנו באשר למציאות? האם קיים הבדל בין ידע שמקורו בגילוי אלוהי לבין ידע שמקורו בהתבוננות אמפירית ואימון ההיגיון האנושי?

מיקומם של שני הספרים במרכז הציור מלמד על מעמדו ועל חשיבותו של הספר הן בעולם הקלסי והן בעולם הרנסאנס.

אחד האומנים הנוהגים לצייר ספרים הוא רמברנדט ואן רין (Rembrandt van Rijn, 1606-1669). כאן הוא התייחס פעמים מספר לספר התנ"ך ושימש לו פרשן ולא מאיר. גישתו אל התנ"ך אינה מקרית. הוא נולד קתולי, הפך לפרוטסטנטי ולאחר מכן לקלוויניסט עם נטייה לכת המנוניטית, ובהשפעת אמונתו הדתית הוא התקרב לרוח הפנימית של ספר הספרים. במספר בלתי מבוטל מיצירותיו שמספקות לקט פרשני לאירועים שהפיח בהם רוח חיים, בולטת האדרתו של התנ"ך ולא כפרה-פיגורציה לבדית החדשה כדרך הקתולים. ההיסטוריון האיטלקי ומבקר האומנות, ליונלו ונטורי (Lionel Venturi, 1885-1961), במחקרו על סוד אומנותו הייחודית של רמברנדט, טוען כי עבורו "הנשמה היא המציאות, והיופי היה יופי מוסרי".⁴ הוא מסיק שגישה זו אין מקורה בקתוליות, בלותר או בקאונטר-רפורמציה, אלא שמקור השראתה היה "כת מוגבלת, מתונה אך רוחנית ביותר מבין כתות הרפורמציה, הלא היא הכת המנוניטית בהולנד. הדגש ששם

בעולם, והוא ייחשב לטוב אם ישיגה. לדוגמה, מטרת הסכין היא חיתוך, וסכין טובה תהיה סכין חדה – סכין החותכת היטב. לכן על סכינים להיות חדות. אריסטו מתעניין בפעולת האדם, ולכן הוא מנסה למצוא את מטרתו של האדם ולגלות איך ישיגה בדרך הטובה ביותר. (אדם המשיג את מטרתו, ייחשב לאדם טוב). אריסטו מתבונן במלאכות האדם, ומבחין שיש להן מטרות שונות, אך חלק מהן הן משניות לאחרות, שהרי הן נעשות לא לשמן, אלא למען מטרה ראשונית יותר, שאת טובתה הן "משרתות". אריסטו מאמין שבדומה לנגר ולסנדלר, שיש להם מלאכה הייחודית להם והמאפיינת אותם, גם לאדם מצויה מלאכה הייחודית לו, ומאפיינת אותו כאדם. אריסטו מנסה למצוא את אותה מלאכה עליונה המשותפת לכל בני האדם ושכל פעולותיהם מכוונות אליה. הוא הסיק שטוב עליון זה, הוא האושר – כל האנשים שואפים להגיע אליו, והוא טוב כשהוא לעצמו, ולא כאמצעי להשגת טוב אחר."

3. R. Sanzio, 'The school of Athens', *Encyclopedia of Art Education*, from <http://www.visual-arts-cork.com/famous-paintings/school-of-athens.htm>

4. L. Venturi, *Painting and Painters*, New York 1945, p. 125.

רמברנדט באתי ובהקרבת היופי החיצוני היה חייב להיות מושפע מוויתורם של המנוניטים על תענוגות העולם החיצוני. רוחניות המנוניטים חלחלה לתוך רעיונותיו והרגשותיו של רמברנדט בוותרו על החומריות לטובת העומק שבנשמה".⁵ ג'ייקוב רוזנברג מחזק דעה זו בטענה ש"אם השתייך רמברנדט לקהילה המנוניטית או רק היה מקורב אליה, אין הדבר משנה להבנת יצירותיו. קרבתו הרוחנית למנוניטים יותר מלקלוויניסטים שחלק עימם אמונה בסיסית, היא זו שחיברה ביניהם והכילה את הפשטות, את הכנות ואת הענווה המשתקפות ביצירותיו התנ"כיות".⁶

סיבת הדיאלוג בין הכומר המנוניטי מאמסטרדם קורנליס אנסלו לאשתו⁷ בציור **הכומר מלמד את אשתו** (The Mennonite Preacher Anslo and his Wife, 1641) לרמברנדט, הוא ספר התנ"ך⁸



.5 C. Krahn, 'Rembrandt, the Bible and the Mennonites', *Mennonite Life*, VII, 1 (1952), p. 4.

.6 J. Rosenberg, *Rembrandt*, I, Cambridge 1948, p. 264.

.7 "ייתכן שאין זו אשת הכומר, אלא חברה בכנסייה המקבלת דברי עידוד מהכומר שהיא זקוקה לו עקב אירוע טרגי של אובדן במשפחתה שגורם למצבה הדיכאוני. הכומר המוכשר מנחם את האישה המתקשה בתחילה לקלוט את דבריו, אולם בהדרגה נראה שענייה מתחילות לשוב מן המרחקים, מתמקדות יותר, חיים נשקפים מתוכן ופיה החצי-פתוח, כמו ידה הימנית המורמת קמעה, מוכיחות כי דברי הכומר מגיעים לתעודתם ומחדירים תקווה לאלמנה." ראו H. M. Rotermund, 'Rembrandt and the Mennonites', *Mennonite Life*, VII, 1 (1952), p. 8.

.8 R. van Rijn, 'The Mennonite Minister Cornelis Claesz. Anslo in Conversation with his Wife, Aaltje', *Web Gallery of Art*, from http://www.wga.hu/html_m/r/rembrandt/23portra/65portra.html

עב הכרס בעל הכריכה הקשה וסימני הדפדוף הרבים, הזוהר ומפיץ אור על סביבתו. הוא מונח במרכז הציור על השולחן בהגבהה לשם הדגשת אוירת הלימוד הרצינית וחשיבותו. הצייר מתאר את ספר התנ"ך כטבע דומם בעל ערך ומסורת, עומק וקדושה בעיקר באמצעות האור הזהוב – סמל לרוחניות בגישתו של האומן – המוקרן על מפת הקטיפה הכבדה והחפצים כולם ומודגש בנופלו על התנ"ך. מעבר למאגר הידע והחוכמה העצום הטמון בתנ"ך, הוא משמש בציור זה סמל לאחדות ולהרמוניה זוגית, ואילו הבארוק מדגיש דיס-הרמוניה גם בתחום הבין-אישי בין הגבר לאישה. הבארוק במאה השבע-עשרה לעומת הרנסנס במאות החמש-עשרה והשש-עשרה השואף להרמוניה כוללת בעולם, מביא עימו את השקפת העולם הפסימית העוסקת במציאות ובשאלות קיומיות הרות גורל, בזמן החולף ובמוות. שלא כרוח זו, רמברנדט מדגיש את הקשר בין השניים בציור באמצעות הלימוד הרוחני. הכומר – פיו פתוח וידו בתנועה – עסוק בהוראת התנ"ך לאשתו, כשאף הוא עטוף באור שגווניו ואיכותו מקבילים לזהב הספר.

אשת הכומר, מצידה, קולטת בהקשבה מלאה וללא נייע את דבריו כאשר האור הקר הזרוע על פניה שונה מזה שעל פני בעלה בשל לובנו – עדות לאווירת הספיגה וההפנמה המוחלטת של



החומר הנלמד. מיקומו המרכזי של הספר, מידותיו ובעיקר האור הבוקע ממנו מעידים על תפיסת עולמו של רמברנדט הרואה בספר התנ"ך גשר, באמצעות הקרבה האינטלקטואלית היוצרת הרמוניה בין גבר לאישה גם בתקופת הבארוק.

כבר במאה השלוש-עשרה היו הגמדים בספרד חלק מחצר המלוכה שהרעיפה על כמה מהם שפע מתנות, תכשיטי זהב וכסף, בגדים מפוארים, פרוות וסכומי כסף עבור הוצאות כלולותיהם.⁹ ציורי דיאגו ולסקז (Diego Velázquez, 1599-1660) תיעדו אותם ומציורו **לאס מניאס** 1656 אפשר לחוש כיצד

9. B. M. Adelson, *The Lives of Dwarfs: Their Journey from Public Curiosity toward Social Liberation*, New Brunswick, New Jersey and London 2005, p. 13.

חיי חצר המלוכה והגמדים היו שזורים זה בזה. במאה השבע-עשרה נאלצה האצולה הספרדית להתמודד עם מתח שנבע מטקסיות החצר המחייבת, מקפדנות יתר, מרשמיות ומריבוי חוקים מסובכים ומייגעים. אחת הדרכים שסייעו להתמודדות זו היתה בהבאת גמדים לארמון שהיו פטורים מעול החוקים לעומת אנשי החצר, ושימשו מלווים למלכה בביקוריה במנזרים, שותפים לרכיבה עם המלך, שחקנים, לוליינים ואנשי קרקס. ברנסנס ובבארוק נחשבו הגמדים "לתופעה בלתי נורמלית של העולם הטבעי שהוכיחה את 'גיוונה העצום של הבריאה האלוהית'".¹⁰ אנשי חצר המלך שועשעו מהם בשל קומתם הנמוכה בלי לצפות שיפעלו לפי החוקים והמנהגים. הגמדים, לא זו בלבד ששימשו הסחת דעת מהטקסיות המחייבת, אלא מילאו עוד תפקיד, אך משפיל: הם שימשו "אישור מנוגד" ליופי מתוקף כיעורם. "כאשר נוכח גמד בחברת המלך או המלכה, הדגישו עיוותי מוחו וגופו את 'מושלמות' השליט, במיוחד במקרה של אנשי המלוכה שלא התבלטו ביופיים".¹¹ כך סיפקו הגמדים לאנשי החצר "יתרון ויזואלי".¹² נוסף על כך, בשל חתונות בין קרובים סבלו בני המלוכה, ובמיוחד המלך פיליפ ה-IV ואשתו מריאנה, מ'לסת הבסבורגית' גדולה במיוחד, והזכרים חלו ונפטרו ממחלת ההמופיליה.

הגמדים לא דאגו שמא יפגעו במלך כפי שחששו אחרים, כיוון "שנהנו מחופש הדיבור, ויכלו לומר ולפלוט דברים באוזניו כשליחי אחרים בלי שיענשו".¹³ בשל כך, למרות מעמדם הנחות הייתה להם אוזן כרויה אצל האצילים, בדומה ל"אורים ותומים". למרות עוצמתם הם לא התקבלו כיצורים מכובדים הראויים לדרך ארץ והמשיכו להיות מוצגים לראווה ולשמש כלי משחק להשגת מאוויהם של בעלי הסמכות.

שלא לפי הגישה הרווחת בחצר המלך שראתה בגמדים¹⁴ (110 במספר) מקור שעשוע והסחת דעת חסרת משמעות, ראה ולסקאז, צייר הארמון, את היותם בני אנוש, ולכן צייר כמה מהם כבני אדם הגיוניים ואינטליגנטיים. היו מהם שרכשו השכלה גבוהה והיו בעלי כשרונות. בציורו מקצתם מופיע כבעלי אישיות מרשימה בעלת איכות רגשית שהצופה יכול להתחבר אליה. הצייר השתמש בטכניקת הבארוק של פתיחת החלל, בציירו אותם על רקע כהה, המבליט ומאיר את פניהם באופן שהצופה יכיר בשכלם ובמחשבותיהם.

כדי להציג את חוכמתם, אין ולסקאז מסתיר את גופם הזעיר, אלא מדגישו בהושיבו אותם. הדמויות הישובות חושפות ביתר בהירות, מאלו העומדות, את קומתם וגפיהם הגמדיים ומקרבים את ראשיהם המרשימים כמו את הבעותיהם המגוונות: רצינות, צהלה או אימבציליות. דיוק זה מוביל להבנה גדולה יותר.¹⁵

ציוריו מוכיחים כי נומך קומתם אינו נוגד את ערכם האנושי. שלא כציירים שהקדימו את ולסקאז בחצר הספרדית ושציירו את הגמדים בניתוק קר ששיקף את היחס של המאות השש-עשרה והשבע-עשרה למוגבלים פיזית ולנכים, הייתה גישתו של הצייר שונה בנושא זה ודומה לדרך

10. J. Brown and C. Garrido, *Velazquez: The Technique of Genius*, New Haven 1998, p. 143.

11. שם, עמ' 143.

12. A. S. Riggs, *Velazquez: Painter of Truth and Prisoner of the King*, New York 1947, p. 171.

13. שם, עמ' 172.

14. אדלסון (לעיל הערה 9), עמ' 154.

15. E. Harris, *Velazquez*, Oxford 1982, p. 108.

שבה צייר את בית המלוכה. "כשהמסר שהעביר היה שהכיר בכך שיצורים חסרי מזל אלה היו בני אדם לכל דבר ועניין כאדוניהם ושליטיהם".¹⁶



גישה זו של הצייר כלפי הגמדים מודגמת היטב באל פרימו המנוגד לסטראוטיפ הגמדי נטול האינטליגנציה, שכל פעולותיו מסתכמות בצחוק ובבדיחות הדעת. אל פרימו יושב על הקרקע במרכז הבד, כשעל ברכיו ספר גדול ממדים בהשוואה למידותיו הזעירות.

בנסותו להפוך דף, נדמה כי מישו או משהו הפריע לו בקריאתו ומבטו זועף על כך. יש לשער שמאחר שהמלך כינהו בשם 'בן דוד', הוא עסוק במחקר גנאלוגי המתחקה על אילן היוחסין שלו, ואת תוצאותיו הוא רושם במחברת על הרצפה שמונחת עליה קסת דיו ונוצה, המדגישים את אוריינותו בדומה לספרים האחרים בסביבתו.¹⁷

מצחו הגבוה וגבתו המקומטת מוכיחים את פיקחותו, ואכן, החזיק אל פרימו במשרה מנהלית רשמית בחצר המלך, אף אם לא רמה, בזמן שהופקדה בידו חותמת המלך. כובעו הגדול משמש כרקע, וממנו בולט ראשו הגורם לצופה להתרכז בפניו האינטליגנטיים. זווית הראייה בציוור גורמת לצופה להביט באל פרימו מלמטה, לרוממו ולהגביהו.

"זוהי דרכו של הצייר להתבדח על חשבון הפסידו-משכילים של תקופתו שדחו את האפשרות כי גמד יכול להיות משכיל".¹⁸

לספר המונומנטלי בציוור — נועד תפקיד של הנגדה בין תוכן לצורה; במילים אחרות: "אל תסתכל בקנקן, אלא במה שיש בו!" (Don't Judge a Book by its Cover) (משנה, אבות ד, כ). בתוך מרחבי הנוף הבארוקי ההררי הסוער יושב אל פרימו רציני ומהורהר, "רווי אינטליגנציה

16. אדלסון (לעיל הערה 9), עמ' 14.

17. C. Justi, *Diego Velazquez and his Times*, London 1889, p. 449.

18. "הוא אינו נמוך מדי למשרה גבוהה אך מובחן סבל בפניו המאד אינטליגנטיים". ראו L. Cumming, *The Vanishing Velazquez*, New York 2016, p. 88.

וביטחון עצמי ואולי אף דוק של מלנכוליה".¹⁹ גופו הקטן והמעוות מצוי באנלוגיה ניגודית לספר העצום במידותיו כשהטקסט הכתוב ממלא את דפיו והשוליים הלבנים מאירים סביב כמסגרת מדגישה. ידיו הקטנות כשל ילד ומנוגדות לראשו השווה בגודלו לראש בוגר, מעלעות בדפי הענק. מבטו האינטליגנטי והחכם ולבושו האלגנטי המשמש לצורך תפקידו כמזכיר, מגדילים את הפער הבארוקי בין הנראה למצוי. הספר המרשים מעצים את השאלה המוסרית הפילוסופית-קיומית שמעלה הצייר: כיצד ייתכן עוול כזה: נשמה של איש משכיל יודע ספר תשכון בגוף כה קטן ומעוות?

הלובן הבוהק העולה משולי הספר מספק את הקוטב המנוגד לשחור האלגנטי הרציני והקודר: איש קטן בנוף גדול. איש קטן וכובע גדול. גוף קטן וראש גדול. איש קטן וספר גדול. פנים אינטליגנטיות וגפיים קטנים.



"חוט מחשבה וזרם רגשות בלתי מופרע"²⁰ עולים בצפייה ראשונה בציורו של רמברנדט: **אישה זקנה קוראת** (Old Woman Reading, 1655). אצבעותיה השלדיות והעייפות ופניה המקומטות של הקוראת מעידות על חיים קשי-יום. האישה, כנראה, אימו של הצייר, שקועה בקריאתה ומרותקת למסופר בספר התנ"ך. התעניינותה, רצונה לצבור ידע וההבעה הרוחנית הנסוכה על פניה, מאפשרים לצופה חדירה לתוך עולמה הפרטי-הפנימי. על כך יעידו גבותיה המורמות קמעה המביעות פליאה והפתעה. על כתפיה גלימה כהה ולראשה

מצנפת כהה מבחוץ אף היא, אך מוארת מבפנים כשקצותיה המוזהבים מעצימים את האור הרוחני הבוהק על פניה והקורן מהן. עוצמת אור הקדושה המוקרן מתוך דפי התנ"ך, היא זו

19. אדלסון (לעיל הערה 9), עמ' 15.

20. E. Michel, Rembrandt Harmensz van Rijn, New York 1907, p. 112.

המאירה את חולצתה בלובן זך. התנ"ך בצירוף זה בהיותו מקור אור לקוראים בו, הוא בעל כוח פנימי ואנרגיה המופצים כלפי חוץ. האישה הזקנה זוכה בהארה המגיעה אליה מבין דפיו, ובעזרתה היא צוללת לתוך כתבי הקודש.

לא בשירה בלבד, אלא אף בפרוזה, נמדדים מקצבים וצלילים על סמך חוש השמיעה, והם מובנים באמצעותו כאשר הקול מונמך או מורם. בקריאה בקול רם, כשפסיקים ונקודות ושאר סימני הניקוד תפורים בהרמוניה, הקורא קולט את הטקסט ביתר הבנה. בקריאה כזו המילים נקראות בזמנן הנכון והמתאים; אין הן ממהרות כאשר יש צורך בעיכובן ולא תתעכבנה כאשר רצויה האצה. טיטוס הצעיר, בנו האהוב, העדיף והשברירי של רמברנדט, נער בארוקי כבן 16



מצוי בחוויית קריאה בספר; לו מעניק הצייר משמעות מיוחדת בהופכו לאחד משני המוקדים המרכזיים בצירוף **טיטוס קורא בספר בקול רם** (Titus Reading Aloud, 1656). טיטוס לבוש בגד כהה, חבוש ברט שחור – צבעים המשווים לו עומק וכובד ראש. במשטח הקרוב אל הצופה מונחת מלוא אורכה זרועו הימנית, כשאצבעות כף ידו תומכות בכריכת הספר. מעבר לשימושה של זו ככלי עזר בקריאה, היא משמשת לתיאור החוויה העוברת על הנער – קריאה פעילה, כשתגובותיו מעידות על התרגשותו ומעורבותו במתרחש, כאשר אפילו

ידיו ארוגות ושזורות בחוויית הקריאה האינטימית.

טיטוס המלאכי, הרגיש והפגיע בעל תלתלי הזהב שעל פניו מרחף רטט, אווז את הספר המואר בשתי ידיו כשפיו פתוח ומעיד על פעולת הקריאה. על צד כף ידו הימנית והחפת מרצד אור המגיע לשיאו בעיגול המואר והמשובץ בין האגודל לאצבע – כשהוא מנהל דו-שיח עם עיגול האור המוטבע בימין מצחו מעל הגבה. כתם האור אומר ריכוז, הבנה, הפנמה, התעמקות והארה המשלימים את תהליך הקריאה האינטלקטואלי והרגשי הנשלם בין הראש ליד. עיניו מושפלות ומרוכזות בחומר הכתוב, גבותיו מורמות בסקרנות ושפת גופו אומרת התמקדות ועניין. הספר מסמל את הנאתו הצרופה של הקורא ואת החוויה האינטימית בינו ובין האותיות. המתבונן בצירוף אינו צופה חיפוי גרידא, אלא הוא שותף מלא עם טיטוס באותה חוויה עוצמתית.



מתוך כ-80 אוטופורטרטים צייר רמברנדט את עצמו גם כשליחו של ישו **בדיוקן עצמי כפאולוס** (Self Portrait as Paulus, 1661). לפי המסופר בברית החדשה, היה פאולוס איש חזון ששמע את קולו של ישו ונבחר בידו לשמש עד שחזה בתחיית המתים. הוא היה איש פעולה שבמסעותיו הרבים בעולם היווני-רומאי, נתקל בחוסר אמון ורדיפה, בגירוש, בסקילה, במעצר ובמאסר, אך המשיך להטיף לכל שכבות האוכלוסייה שחיזק אותן והחזירן בתשובה. פאולוס היה איש של מכתבים, הוא כתב רבות על ישועה וגאולה והדגיש בנושא הבשורה כי מעל לכפרה ולחרטה עמדה הצדקה. מאגרותיו נשארו 14 ששימשו תיעוד נדיר בעניינים

רלוונטיים גם בימינו. ציור דיוקנו של רמברנדט בדמות פאולוס הייתה הפעם היחידה שבה צייר את עצמו כדמות מוכרת מתוך הברית החדשה. על פניו המוארות אך המדוכדכות משהו, הבעת תמיהה המתבטאת במצחו המקומט, בעיניו ובגבותיו המורמות כשהוא בוחן שאלה קיומית. כשהוא כבר שבע ניסיונות, כשהשיבה זרקה בשערו וכובעיו הגדולים והאלגנטיים מנעוריו פינו מקום למטפחת לבנה דמוית טורבן המכתירה את ראשו בפסי זהב השזורים בה, פאולוס תוהה באשר לדרך הנכונה שיש לצעוד בה: היש לבחור בדרך הפעולה, היוזמה או שמא אף במלחמה או האם עדיף המסלול המוליך ללימוד, לפשרה ולרוחניות?

את העימות הפנימי מציג הצייר בשימו ספר עתיק מואר חלקית באור אלוהי הבא מלמעלה ביד פאולוס מצד אחד, ואילו מצד אחר מבצבצת חרב מתוך מעילו, במצב של מוכנות מלחמתית לקראת פעולה שבסופה עלול להתבצע הרג. החרב מסמלת את היותו רודף נוצרים בחייו "הקודמים" בנושאו את השם שאול ואת הכלי שבאמצעותו הפך לקדוש כאשר נערף ראשו בחרב הרומאים. כמו כן החרב מסמלת את כנותו ואת דבר האלוהים – "חרב הרוח". רמברנדט ממקם את עצמו בין האור לחושך בהתלבטו בין הספרא והסייפא, שני האטריות של פאולוס, כשהוא תוהה על אמיתות רוח דבריו של הסופר הבריטי אדוארד בולוור-לייטון (Edward Bulwer-Lytton, 1803-1873): "The pen is mightier than the sword" ["רב כוח העט מכוח החרב"].

גיאן אנטואנט פוסון (Jeanne Antoinette Poisson, 1721-1763) הנראית כבובת חרסיה, למדה בצעירותה ריקוד, שירה, ציור ונגינה על קלביקורד. זו המרקזה מאדאם דה פומפאדור שהייתה פילגשו של המלך לואי ה-XV ופטרוניתו של הצייר פרנסואז בוש (Francois Boucher, 1703-1770) שהפך לצייר החצר, וממנו היא הזמינה 12 פורטרטים. תחומי התעניינותה בנגרות היו ציור, מוזיקה, שירה, ספרות וארכיטקטורה. בפריו היא ייסדה תיאטרון ואקדמיה צבאית, הייתה פטרונית המדעים, תמכה בכתיבת אנציקלופדיה ותרמה בנדיבות מכספה לכנסיות ומנזרים למען נשים חסרות אמצעים. למרבה הפלא, על אף היותה פילגשו של המלך, היא הייתה גם בת לווייתה של המלכה, ליוותה את המלך במסעות הצייד ובאירועים חברתיים. בהיותה בעלת איטליגנציה גבוהה גם בתחום הפוליטי, היא הגיעה למעמד רם בחצר המלוכה כיועצת בכירה למלך בהחלטותיו האסטרטגיות במדיניות החוץ. מטרת אותם פורטרטים וגם פסלים שהזמינה, הייתה הפרסום וההעצמה של אותו מעמד שהגיעה אליו בתחום הציבורי. התעניינותה והשפעתה בנושאים גאופוליטיים הגיעו לשיאן כאשר השתתפה בכריתת האמנה בין צרפת לאוסטריה ב-1756 בתחילת מלחמת שבע השנים שנמשכה עד 1763. אין ספק שהיא הייתה האישה החזקה ביותר בצרפת במשך 20 שנה במלואה תפקיד מפתח ברוממה את פריז לבירת הטעם הטוב והתרבות באירופה.

בציור **מאדאם פומפאדור** (Madame Pompadour, 1756)²¹ לפרנסואז בוש שצויר ביום שבו הועלה מעמדה בשל משרתה החדשה²² כבת לווייתה האישית של המלכה, כשהיא מביעה רצינות אינטלקטואלית וביטחון עצמי, יושבת מאדאם פומפאדור בהסבה על כורסה מפוארת, נהנית מהפעילות האהובה עליה – קריאה, חשיבה פעילה וכתיבת מכתבים. הווילונות, הרהיטים, השמלה העשויה משי בצבע טורקזי והמקושטת בעשרות פרחים וסרטים ורודים, מוסיפים לפאר החצרוני. סביב צווארה סרט ורוד מסולסל. לזרועותיה קשורים צמידים פנינים, בשערה שושני משי ולרגליה נעליים ורודות מעודנות. קופידון הנשען על שעון בסגנון רוקוקו²³ מסמל את היותה גלגול ארצי לאלת האהבה והיופי, ונוס, שעומה הזדהתה כאישה יפה ובעלת עוצמה, ואת דמותה גילמה בבלט בתיאטרון בוורסאי. את תמונתה של ונוס תלתה בטירתה בבלווי. כלכלב שחור, סמל לנאמנות, נח למרגלותיה. מאדאם פומפאדור אומרת אלגנטיות נוצצת, שפע ופאר המייצגים את היופי והעושר של תקופת הרוקוקו וגילום היופי המושלם המלווה אצלה בהשכלה ובאינטלקט גבוה.

לצידה השמאלי של מאדאם פומפאדור – נוצה בקסת דיו במגרת השולחן; מאחוריה במראה משתקף ארון עמוס ספרים שבו אפשר לזהות את ספריהם של וולטר, מונטסקייה, דידרו ועוד. ספרים, דפים, גליונות כתובים מעל שולחנה ובתוך המגירה הפתוחה פזורים סביבה. בידה הימנית ספר פתוח המצטרף לכל האבזורים האחרים המעידים על השכלה, על חוכמה ועל אינטליגנציה. נדמה שעצרה מלדפדף או לקרוא בו. מאדאם פומפאדור הייתה ידועה כבעלת אישיות ייחודית בלמדנותה ובהשכלתה, ואף בקלילות ששידרה במאה השמונה-עשרה.

21. לעיון בתמונה ראו <http://mmbiz.qpic.cn/mmbiz/EnvibKU3icOtalCicBGpPt8u9FibteIXD5YopRGmpKshshwnA9icfvr2Msmia6cCPxskicbfSnLhu5V3ZjNpda2PfNCWw/0>

22. E. Goodman, *The Portraits of Madame de Pompadour: Celebrating the Femme Savante*, Berkeley 2000, p. 24.

23. סגנון הרוקוקו ששלט במאה השמונה-עשרה שם דגש באלגנטיות, באצילות וביופי ולא בעומק פילוסופי, אינטלקטואלי או תוכני. לדעתו, אפשר להגדיר זאת "שיא העומק שבשטחיות", הווי אומר היופי האסתטי לפרטי פרטים.

"מהפכת הקריאה" הוא הכינוי שנתן במאה השמונה-עשרה רולף אנגלסינג (Rolf Engelsing) לתקופת ההשכלה שהופצה בה החלפת מידע, התרבו עיתונים וכתבי עת, ספרים הפכו זמינים ונגישים בהוצאות זולות, ספריות הרבו להשאיל ספרים לכל דורש והקוראים חדלו לקרוא את אותו ספר שוב ושוב והחלו לקרוא כותרים שונים ועיתונים פעם אחת בלבד. מועדונים וחוגי



קריאה בצבצו וצצו בכל אירופה, ובהם דנו והתווכחו על החומר הנקרא. נשים שעד כה היו מיעוט בתחום, השתתפו במידה רבה ב"מהפכה". "האישה

הקוראת" הייתה לדמות מוכרת באומנות הצרפתית.²⁴

בחום-אדמדם ורדרד רך, צבעים פסטליים וחיוורים העוטפים את קווי הנעורים של האישה, כשגבה נתמך בכרית גדולה, רכה ונוחה, מציג אונורה פראגונאר (Honore Fragonard, 1732-1806) בצדודית ובאסתטיקה רבה, בחורה עדינה, אצילית ורגועה ברגע פרטי ואינטימי

בציור **בחורה קוראת בספר** (Girl Reading a Book, 1770). שמלתה בצהוב-לימוני מודגשת בסרטים בצבע לילך וסלסולי חפתים ותחרה סביב צווארה, כשהאור מעליה

מרכך את לחייה, אך מטיל צל על הכרית והקיר. היא קורנת בזמן שהיא קוראת בספר כיאה לסגנון החצרוני של הרוקוקו במאה השמונה-עשרה בצרפת של טרום המהפכה, המשקף כאמור, את נגישות הקריאה שפרחה בשכבות הגבוהות בסוף המאה. הסגנון שופע יופי ואלגנטיות בביגוד, במשי הגולש קפלים קפלים, בצבעים הפיוטיים, בידיה הענוגות, ובמיוחד זו הימנית. יד זו בולטת בשל הדרך שבה היא אוזנת בספר: הזרת ה"מעוגנת" באוויר והקמיצה לידה, מכופפות באופן המרמז על אפשרות של קריאה רופפת, אולם זוהי דוגמה לקריאה אופיינית לעת פנאי של מוסכמה חברתית בתקופה זו. ישיבתה הזקופה תואמת אף היא את ההוד והאצילות של הרוקוקו הנדמית מנוגדת לנטייה הטבעית של התרווחות ונינוחות בעת קריאה. זרועה השמאלית מונחת ברגיעה מוחלטת על מסעד כורסה אופקי, בעוד שהמעמיק בטקסט והשקוע בו

²⁴ 'Reading Revolution', *Big Think*, from <http://bigthink.com/ideafeed/reading-revolution>

יזדקק לרוב לשתי ידיו לביצוע המשימה.

ציור זה נמנה על קבוצת ציוריו של פראגונאר הידועים בשם "פורטרטים של פנטזיה".²⁵ חשיבות ציור זה אינה התפיסה המדויקת של מראה הדוגמנית או אופיה, אלא כציור ז'אנר (סצינה מחיי היומיום) שהיה לפופולרי מאוד בצרפת של המאה השמונה-עשרה. הספר, כמוזכר, הוא חלק מקובננציה חברתית תקופתית האומרת אלגנטיות, אצילות, יופי ובילוי בשעות הפנאי.



הקטר נעדר
והרכבת חסרה
אף היא מהציור
תחנת הרכבת
סנט. לזאר (Gare
Saint Lazare,
1872) לאדוארד
מאנה (Edouarde
Manet, 1832-
1883). רק ענן
עשן

אימפרסיוניסטי
נשאר לאחר חלוף
הרכבת. מסך של
"סורגי ברזל"
שחורים אנכיים
החוזרים על
עצמם על רקע
קיטור בהיר,

מואר ומתפזר, מחלק את חזית הציור בדומה לפסי הרכבת האופקיים המפרידים והחותכים את מציאות העיר המודרנית. אלה ואלה משמשים מחיצה. זהו הנוף האורבני החדש. היסטוריון האומנות, הרי ראנד (Harry Rand, 1947), קושר את הציור לפגישת מאנה עם המשורר סטיפן מלרמה הסימבוליסט שאהב את ההשתובבות ואת החלומי ומציאת יופי גם בלא בטוח ובמקרי.

כך עבור מאנה ה'נוציות' האימפרסיוניסטית המעורפלת של האדים, נטולת המוחשיות והחומריות, המטשטשת את הרקע, המרחב והמרווח בין החזית והגב, היא סמל מנוגד לגוף המתכתי של הסורגים והרכבת המוצקה הכבדה, רבת העוצמה.²⁶

ה"סורגים" משמשים מחיצה לפני הילדה ובגב האישה הצעירה – שתי דמויות הקשורות ביניהן,

²⁵ The Fantastical Portraits or Fantasy Portraits (French: *Portraits de fantaisie*) are a series of portraits by the French painter Jean-Honoré Fragonard, mostly dating to 1769. It is said they were executed in a single hour, from which they gained the Italian name *fa' presto* (made quickly). See A. Stephan, 'Fragonard's "Fantasy Portrait" of Dashing French Duke on Temporary Loan', *The Getty*, from <http://blogs.getty.edu/iris/fragonards-fantasy-portrait-of-dashing-french-duke-on-temporary-loan/>

²⁶ H. Rand, *Manet's Contemplation at the Gare Saint-Lazare*, Berkeley 1987, p. 763.

אך עם זאת מנוגדות; הקשר ביניהן קיים, אך אינו ברור. אחיות? אם ובת? אומנת ובת חסותה? בת לוויה וגבירתה?

הילדה מקבילה ויזואלית לאישה ובו בזמן אף שונה ממנה. הניגוד בולט ביניהן בכמה מאפיינים: שמלת התכלת, המאירה, הקיצית נטולת השרוולים של הילדה מקושטת בסרט כחול רחב בגבה – ואריאציה על לבוש האישה ששמלתה הכחולה כהה, והיא בעלת כפתורים ופסים בכחול בהיר. האישה לבושה עד כפות ידיה ואילו זרועות הילדה חשופות, גם אם זרועה הימנית אינה נראית; שער הילדה האסוף סרט דק שחור מופיע כהד לסרט השחור סביב צוואר האישה ששערה שופע ופזור תחת כובע שחור; הילדה עומדת, האישה יושבת; פני הילדה הפונות לעורף, מוסתרות, ואילו פני האישה גלויות, פונות לחזית לכיוון הצופה. כלבלב בצבעי בז' ולבן מנמנם בחיק האישה הצעירה סמוך למניפה אדומה ירוקה המתכתבת עם הפרחים ברום כובעה השחור. אותו כובע המוטה קדימה מסייע להגבהת דמותה עד לגובה הילדה אף שהיא יושבת וזו עומדת.

החל מ-1870 חדלה הקריאה להיות יתרון לבני שכבות העילית המשכילות בלבד. היא הפכה לחלק מהחיים היומיומיים החל מהמרחבים הציבוריים בפריז וכלה בסביבה הכפרית בצרפת כולה. לא רק שנשים נהנו מהמילה המודפסת כפי שלא נהנו בעבר, אלא הפכו לקוראות נראות למרות הפערים בתחום העושר, התעסוקה וההזדמנויות החברתיות.

האומנות הפלסטית של שנות השבעים והשמונים מגלה כי האוריינות הנשית היא במצב של מעבר (transition), של אבולוציה בהרגלי הקריאה הנשיים בתקופת הרפובליקה השלישית. נשים מכל שכבות האוכלוסייה נקשרו לחומר המודפס בחפזן אחר בידור אישי, יחסים חברתיים, תפקוד משופר במקום העבודה וקידום קריירה בתחום הכתיבה והעיתונות. הן החלו נראות קוראות במקומות ציבוריים שלא נתפסו עוד כאנטיתזה לחיים הפרטיים, אלא כסביבה שפרטיות יכולה להתקיים בה למרות נוכחות זרים. אומנות הציור תרמה לרעיון שהנאה מ"פרטיות" לא עוד הוגבלה למקומות מחוץ לטווח מבטי אחרים. הגדרת המונח "פרטיות" שונתה מזה של מרחב מרוחק מהציבוריות, למצב שהקוראות אינן מוטרדות בו, בין בתחום הביתי ובין בציבורי. בציורים באותה תקופה, חדלו הנשים לחפש חלל נפרד לקרוא בו, בנצלן את חומר הקריאה, את גופן ואת דמיוןן כאמצעי חיץ והפרדה מהטרדה. קתלין בראון (Kathleen Brown, 1945) מכנה זאת בספרה: "פרטיות ניידת",²⁷ ואילו ריצ'ארד סנט (Richard Sennett, 1943) הוסיף: "החיים הציבוריים אופיינו בנוכחות אנשים שהופרדו בידי 'קירות בלתי נראים'.²⁸

מאנה מעביר את הקריאה מסביבת הגנים והגינות הפסטורליים לרמת הרחוב. ספר מונח על ברכי האישה, כשאצבעות ידה הימנית אוחזות במקום שעצרה בו מקריאתה כאשר הופרעה בידי העוברים ושבים או בידי מחשבותיה. נדמה שהילדה מסתכלת ברכבת שכבר חלפה, אך מצפה גם לבאות אחריה כשזרועותיה נפרשות כלפי מעלה כסמל לתקווה ולעתיד: פתיחות המתקשרת לבשורת המודרניזם. במבט חולמני בוהה האישה ונוכרת בחוויות שקרוב לוודאי נוצרו או הושפעו מהקריאה שבעטיה הפליגה למרחקים. הספר נושא אותה אל מרחבי העבר, אל

27. K. Brown, *Women Readers in French Paintings 1870-1890: A Space for the Imagination*, Burlington 2012, p. 29.

28. שם.

הזיכרונות, אל הגעגועים, אל הדמיון, אל החלומות, אל השאיפות ואולי אף אל האכזבות. ידיה הקרובות זו לזו, המכונסות בספר, מנוגדות לזרועות הילדה הפתוחות לרווחה. מאנה העמיד את הספר מול הרכבת – את המסורתי מול הקידמה והמודרניזם.

בכל שנות המאה התשע-עשרה רווח החשש שקריאה בלתי מפוקחת של נשים, עלולה לנתקן מהמציאות ומחובותיהן המשפחתיות. גיבורת ספרו של גוסטאב פלובר (Gustav Flaubert, 1821-1880), מאדאם בובארי, מדגימה מצב פתולוגי שבו התדרדר בהתמדה הקשר למציאות של הקוראת ללא כל יכולת החלמה. מכאן שהקריאה הפכה לזרז לשחיקתם של כישוריה הפיזיים, הרגשיים והאינטלקטואליים בעת מילוי תפקידיה הביתיים ולהשוואת קריאה עם מחלה פיזית ופסיכולוגית. הוצע לנשים לקרוא ספרי היסטוריה כדי לקצץ בהרפתקאותיהן הספרותיות. האומנות הוויזואלית הציגה את השפעות הקריאה של נשים על גופן ותלבושתן כאשר יציבתן בעת קריאה ובגדיהן העבירו מידע על תוכן הספר הנקרא.



נר בפמוט ששלחבתו כבויה משמש זיכרון לאביו של וינסנט ואן גוך (Vincent Van Gogh, 1853-1890) שפתיל חייו נגדע חודשים מספר לפני שצויר התנ"ך – **טבע דומם** (Still Life with Bible, 1885). על השולחן מונח תנ"ך פתוח, גדול במיוחד, בספר ישעיהו פרק נג שהיה שייך קרוב לוודאי לאביו וייצג את חייו, את עבודתו, את אמונתו ואת מסירותו העיוורת לדת ולאמונה. התנ"ך, שלדפיו שוליים רחבים לבנים המקרינים אור, אומנם פתוח אך בלתי קריא הואיל והטקסט מוצג

בו ככתמים עכורים של משיכות ומריחות מכחול גושיות ומטולאות, צפופות וגסות. "קולו" של ישעיהו הפך לפיגמנט עבה של צבע. פרק נג עוסק במשרת האלוהים הדחוי על הכול והמוצג כ"נבזה וחדל אישים, איש מכאובות וידוע חלי [...] והוא חטא רבים נשא ולפושעים יפגיע" (שם, ג). במישור הקרוב אל הצופה, בזווית אלכסונית, מונח ספר קטן ומרופט: "חדוות החיים" לאמיל זולא (Emile Zola, 1840-1902), שעקב מצבו המשומש והקרוע, נראה שעניינים רבות שזפהו. רקע הציור שחור, ואולם שני הספרים "עטופים" באור חמים; צבעו של הספר הקטן הזוהר – צהוב-לימוני היה אהוב על ואן גוך וסימל בעבורו את החיים. הצייר מנגיד את שני הספרים בקיטוב סימבולי או כפי שציין ה"ר גרץ: "וינסנט עצמו נאבק לאחד את הניגודים הפנימיים ששכנו בתוכו".²⁹

לאחותו, וילהמינה, כתב באוקטובר 1887 מפריז במכתב מספר 574: ³⁰ "אם חפץ אדם בְּאמת, בחיים כפי שהם [...] יקרא בספרו של זולא, גם אם מסופר בו על החיים מלאי העצבות".³¹

שנה לאחר מכן כתב לה כי לדעתו התנ"ך צר אופקים ומדכא, ואילו ספרות מודרנית עולה על התנ"ך וגם אם עמדותיה דומות לאלו של התנ"ך, הרי שהיא מציגה אותן בדרך רלוונטית יותר.³²

דווקא משום שאני מכיר היטב את התנ"ך ומחשיב את הדברים הישנים כיפים ביותר, אני חושב שהחדשים יפים עוד יותר; האם התנ"ך מספיק לנו? אני מאמין שכיום ישו עצמו היה אומר למדוכאים: "זה לא כאן; קומו ולכו קדימה".³³

התנ"ך היה מקור הסמכות של אביו בעוד הרומן ייצג אמונה שבחיים המודרניים ישנם דברים מעבר לחוכמה שהועברה מדור לדור במשך אלפי שנים.

מתוך הציור המדגיש את השוני בין שני הספרים, עולה התמרדותו של ואן גוך בדעות אביו המיושנות, שהעריך אותן כלא רלוונטיות לעומת דעותיו המודרניות המיוצגות בידי אמיל זולא. בספרו ייצג זולא את רעיון מְשָׁרְתוֹ הסובל של האל, איש הסבל שהביא ריפוי לאותם ששנאוהו, בכך שלקח על עצמו את סבלם וצערם, בסגנון עכשווי מודרני.³⁴

ב"חדוות החיים" פאולינה, הגיבורה היתומה, נוצלה לרעה ונבגדה בידי משפחתה המאמצת, התנסתה בהתעללויות ונשדדה, ואף על פי כן התעלתה על הסבל שחוותה, על אי הצדק והכאב, ושימשה קרן אור ותקווה בהפנותה גב לאנוכיות ולאהבה עצמית. היא ויתרה על הנאותיה למען הנאות אחרים. "היא הפכה למלאך של צדקה, לגילום אהבת האחר ולסמל הצדקה לאנושות השוגה".³⁵

זולא מבליט את קרן האור החודרת מבעד לחושך. אצלו מצא ואן גוך דרך רעננה, מציאותית

29. H. R. Graetz, *The Symbolic Language of Vincent Van Gogh*, New York 1963, p. 293.

30. V. van Gogh, 'To Willemien van Gogh. Paris, late October 1887', *The letters*, 574, from <http://vangoghletters.org/vg/letters/let574/letter.html>

31. שם.

32. שם.

33. שם.

34. T. Reinke, 'The Van Gogh that Breaks My Heart', August 2, 2014, <http://www.desiringgod.org/articles/the-van-gogh-that-breaks-my-heart>

35. C. Edwards, *Van Gogh and God: A Creative Spiritual Quest*, Chicago 1989, p. 47.

ויצירתית להסתכלות בעולם ובחיים. מתוך מכתביו לאחיו תיארו עולה כי "בנסותי לשכנע את הורינו בערכה הרב של הספרות, נתקלתי בהתנגדות רבת עוצמה ובדחייה על שום שלא מצאו כל ערך לספרות בחיים הנוצריים וראו בכך סכנה לנשמה".³⁶ במכתב מס' 164 כתב לאחיו מבריסל ב-2 באפריל 1881 והוסיף על אודות דעותיו המיושנות של אביו:

אני קורא את התנ"ך כמו את בלזאק אבל רואה בו דברים אחרת מאבא ואינני יכול להתחקות על נימוקיו התומכים במסקנות שהוא מסיק אותן בדרכו האקדמית.³⁷

במכתב 159 מבריסל ב-15 באוקטובר 1880 כתב לתיאור:

כשאבא רואני עם ספר של ויקטור הוגו, הוא חושב רק על גנבים ורוצחים חסרי מוסר. זה מגוחך. אם היה חושב פחות היה הופך לחברי. הוא חושש שאדביקו ב"שגיאות הצרפתיות". אילו היה מבין את כוונותי האמיתיות, יכולתי לעזור לו גם בדרשות שלו. הוא דוחה הכול בשיטתיות.³⁸

וינסנט מייצג כאן את העימות בין מוח חסום הרואה שהאמת כולה נמצאת בתנ"ך בלבד, ושאלוהי אנשי הכמורה "נמצא אצלם בתוך הכנסייה", ובין המוח הנאור הרואה כי הספרות המודרנית עוסקת באותם ערכים.

וינסנט היה צייר עם מסר, ומקבילו של זולא בציור בהעלותו את מטרת החיים. הוא הסכים עם הכנסייה הרפורמיסטית ההולנדית שלמודיה כונו לכך שצדקה קודמת לדוגמה; שאלוהים מגלה את עצמו באנושות ובטבע וישו מגלם נחמה לגזע האנושי ובמיוחד לעניים ולחלשים. אולם ואן גוך סבר שאביו לא נהג לפי עקרונות אלה. במבט ראשון נראה כי הציור הוא ויזואליזציה של שני דורות מנוגדים בסרב אביו לקבל את הדעה שאף ספרות חדשה מוכיחה את האמת הנצחית של התנ"ך.

ישנם המוצאים כי בין שני הספרים עולה ניגוד בולט: בין התנ"ך המייצג מסורת דתית נוקשה ובין הספר המציע דרך חיים מודרנית: התנ"ך פתוח והספר סגור. התנ"ך גדול והספר קטן. על כריכת הרומן אפשר לקרוא את שמו של הספר, ואילו בתנ"ך אי אפשר לקרוא דבר פרט לשם הנביא והפרק. התנ"ך מצוי בצל, כשארית מדור אביו ומתקופה כבויה, ואילו הספר זוהר, חי, נגיש וזמין לקורא בכל מצב. התנ"ך כבד וקשה להזזה ובכך מסמל סמכות מקובעת ומגבילה של אנשי דת. מתוך מכתבו של ואן גוך לאחותו, עולה כי הספרות המשלימה את התנ"ך, לא רק מדגימה את אותן נקודות, אותם נושאים, אותם ערכים, אלא אף עושה זאת בדרך עכשווית ורלוונטית יותר: "ספרו של זולא ויצירות מופת נוספות מציירים את החיים כפי שאנו מרגישים אותם ועונים על הצורך שבנו שיספרו לנו את האמת".³⁹

שנה לאחר מכן, ב-24 בפברואר 1888 במכתב מספר 579, טען מארל: "החיים הם סבל ולתנ"ך

36. ריינקי (לעיל הערה 33).

37. J. Bongers (ed.), *The Letters of Vincent van Gogh*, London 1996, p. 115.

38. אדוארד (לעיל הערה 34), עמ' 48.

39. לעיל הערה 29.

אין מה להציע לסובלים יותר מאשר יש לספר".⁴⁰

במכתב מספר 133 ב-30 באוקטובר 1877 כתב:

ידעת האלוהים היא לא דרך סמכות מסורתית, אלא דרך החוויה האישית: **לאהוב דברים רבים**. אהוב חבר, אישה, כל דבר, כל שתדע. עליך לאהוב בסימפתיה פנימית, רצינית, אמיתית ואינטימית, בכוח, בויתור, בהכנעה ובאינטליגנציה. אלה מובילים לאלוהים, לאמונה בלתי מעורערת שאינה מטילה ספק.⁴¹

מנגד סובר הסופר קליף אדוארדס כי "ואן גוך ראה **הקבלה** בין שני הספרים.⁴² וינסנט בחר את זולא **שאינו מנוגד** לישעיהו וגם המיר את שיר המשרת שבישעיהו (נה, א) ללבוש מודרני".

הוא צייר את מה שנראה כלפי חוץ כניגוד (בידי אביו ואנשי הכמורה): תנ"ך מוסרי לעומת רומן דק, רדוד וקליל. הצייר מאשר בצוירו שרומנים בעלי משמעות מבטאים את אמיתות התנ"ך לקהל מודרני. הוא מצא בישעיהו ובספר "חדוות החיים" את גילום ההקרבה והצדקה.

קליף אדוארדס מדגיש **שוואן גוך ניסה, דווקא, למצוא מכנה משותף בין התנ"ך ובין ספרו של אמיל זולא**: "ישעיהו היה ידוע כנביא שמח שאף שר. וינסנט כאבנגליסט הזדהה עמו ובחר את ספרו של זולא כי העלילה הציגה את סיפור משרת האל בגירסה עכשווית".⁴³

גם קתלין אריקסון (Kathleen Erickson) משכנעת בטענתה שוואן גוך ניסה לשלב את הדת והמודרניות, את המסורת והקדמה ולא לקחת את מקומה של הדת על ידי העכשוויות:

הוא **דחה את הכנסייה** שראה בה מקום לצבועים קפואים, **אולם הוא לא דחה את הנצרות** ולכן חיפש למצוא סינתזה בין האמונה – התנ"ך ובין המודרנה – "חדוות החיים". ואן גוך מצא את החוט המקשר והמכנה המשותף בין שני הספרים **כשהנושא הוא חיים למען אחרים**.⁴⁴

לדעתה, אין היא רואה את נטישתו של ואן גוך את התנ"ך והשארית מאחור, בעבר, על כי **לא טען כי אין אמת בתנ"ך**, אלא שספר הספרים לא היה יכול להעביר את האמת הזו לעולם המהפכני המודרני. מסקנתה היא שוואן גוך נשאר בכל זאת קרוב לתנ"ך כפי שכתב לאחרות: "אני שמח שקראתי את התנ"ך ביתר יסודיות מאחרים כיוון שכך אני יודע שבעבר היו כאלה רעיונות בעלי רמה".⁴⁵ על גישתו זו מעידים גודלו של התנ"ך, כריכתו הקשה ומרכזיותו בצויר.

40. שם.

41. A. Wessels, *Van Gogh and the Art of Living*, trans. H. Jansen, Eugene 2013, p. 14.

42. אדוארד (לעיל הערה 34), עמ' 49.

43. שם.

44. K. Erickson, *At Eternity's Gate: The Spiritual Vision of Vincent Van Gogh*, Grand Rapids, Michigan 1998, p. 94.

45. שם.

סיכום

מרכזיותו הפיזית, כמו הסימבולית של הספר, לא פסה אף בעידן הפוסט-מודרני. על אף ריבוי אמצעי התקשורת, הפרסום, המסכים המרצדים והחשיפה האלקטרונית-דיגיטלית המציפה אותנו, הרי בשתי מדינות דוברות גרמנית שהתרבות הייתה הציר המרכזי במהותן, הוצבו שתי אנדרטאות להנצחת השואה שנושאן הוא ספרים: **הביבליותקה** – (הספרייה הריקה) של מיכה אולמן (Micha Ullman, 1939) בברלין ו**הספרייה ללא שם** של רייצ'ל וייטרד (Rachel Whiteread, 1963) בווינה – שתיהן ביחסי היפוך: אחת על פני הקרקע, ואילו השנייה מתחתיה כשזו סוגרת על הריק באמצעות ספריה הסגורים בעוד השנייה פותחת את הריק באמצעות מדפיה הריקים.

במאמרו "אנדרטאות הפוכות: הזיכרון נגד עצמו"⁴⁶ מנסה חוקר ההנצחה ג'יימס יאנג (James E. Young, 1951), להתמודד עם הסוגיה "מי יכול להתמודד ביושר עם חוסר האפשרות לייצג את השואה". הוא טבע את המונח: "אנדרטאות הפוכות" (counter monuments) המנסות למצוא פתרון לכך שהאנדרטה הקונבנציונלית אינה מספקת עוד, ואולי אף פוגעת, מעצם מוחשיותה, בצורך לזכור את נוראיות השואה.



46. J. E. Young, 'The Counter-Monument: Memory Against Itself in Germany Today', *Critical Inquiry*, 18, 2 (1992), pp. 267-296.

הספרייה הריקה – הביבליוטקה למיכה אולמן הוקמה בברלין ב-1995 לציון אירוע שרפת הספרים ב-10 במאי 1933 במקום שהתרחש בו האירוע עצמו – כיכר פּּוּלְס. מעשה שרפת הספרים התקיים ביוזמתו של שר התעמולה הגרמני, יוזף גבלס. האנדרטה ממוקמת אל מול פני הפקולטה למשפטים של אוניברסיטת הומבולדט הידועה במדעניה ובאנשי הרוח שזכו בפרסי נובל ושרבים מהם היו יהודים. אל מול הפקולטה האמורה לעסוק בצדק ומשפט נשרפו כ-20,000 ספרים של טובי הסופרים, אנשי מדע, פילוסופים, אומנים ועיתונאים מהשורה הראשונה שנחשבו באותו זמן לאויבי המשטר, וכשני שלישים מהם היו פרי עטם של יהודים.

עבודתו של מיכה אולמן מתארת תיאור סימבולי ומינימליסטי את אחד המאורעות הטראומטיים המוקדמים שנעשו כנגד היהודים בגרמניה ערב פרוץ מלחמת העולם השנייה. שרפת הספרים הייתה צעד ראשון בשרפת החיים עצמם עד היסוד. אין פלא אפוא שהאמן בחר להשתמש באמרתו של היינריך היינה שנאמרה במחזה **אלמנסור** ב-1820 וכוונה לשרפת ספרי הקוראן בידי הנוצרים בספרד. את אמרה זו חקק אולמן על לוח ברונזה ברצפת הכיכר ששובצה לא הרחק מן האנדרטה: "הייתה זו רק הקדמה. במקום שבו שורפים ספרים, ישרפו בסוף גם בני אדם". בשל חשיבות האירוע היה אפשר לצפות לאנדרטה גדולת ממדים ומרשימה מבחינה עיצובית, והיה צפוי שתתפרצנה ממנה להבות אש. במקום זה פנה אולמן אל ה"מינורי", אל אנדרטה המשתלבת במרחצות האבן במקום שאכן בו כילתה האש את הספרים.

מתחת לפני המדרכה שיקע אולמן אנדרטה המסמלת את "קברם" של הספרים: חדר תת-קרקעי חמישה מ"ר, שעליו אפשר להשקיף דרך משטח זכוכית, ובו "הוקמה" ספרייה מרובעת, מדויקת, מסודרת וסטריילית – אות לסדר ולמשמעת הגרמנית. מדפי הספרייה הלבנים הסטריליים מייצגים את מגמת הנאצים לטהר את הספריות מכל התנגדות לדוגמות הנאציול-סוציאליסטיות. מדפים שיכלו להכיל 20,000 ספרים – עתה הם ריקים. מעניין לציון שאותו משטח זכוכית מקשה על הצופה לראות את "תכולתה" של האנדרטה בגלל השתקפות דמותו. ייתכן שהאומן התכוון שהמבקר יראה את עצמו לפני הכול, כצופה? כמשתתף? כמשתף פעולה? לעיתים, בחלוף העננים מעל המקום, משתקפים אף הם בזכוכית ונדמים כעשן, לעיתים אף סמך, זכר לאותו עשן. עומקה של הספרייה אל תוך מעבה האדמה, מסמל את עומק הידע, הדעת והעושר העצום והאינסופי שהיו טמונים בה ובספרים שהועלו באש, וכמובן גם את החלל התרבותי שהשאירו.⁴⁷

שוב מובל הצופה אל המוחשי באמצעות המופשט, אל האמירה המינורית לכאורה המבטאת זעקה קורעת לב. באמצעות המינימליזם הסימבולי בחר אולמן לייצג את הנורא שאת שיעורו אין לעכל.

"השואה החלה לא בתאי הגזים כי אם במילים", אמרה גבריאלה שלו, שגרירת ישראל באו"ם, ב-4 בנובמבר 2008. אכן בשרפת המילים!

47. "מיכה אולמן [...] פנה לנושא הספרי ולמרחב הנגיבי לייצג את החלל שנותר על ידי 'עם הספר' [...] חלון ברצפה [...] חדר לבן חורר כמוות עם מדפים ריקים [...] לציון העדר האנשים והספרים." ראו J. E. Young, *At Memory's Edge*, New Haven 2000, p. 8.



בכרך היודנפלאץ (Judenplatz) בווינה, קרוב למוזאון היהודי, נחנכה בשנת 2000 אנדרטה לזכר 65,000 יהודי אוסטריה שנשפו בשואה – **אנדרטה חסרת שם** מאת רייצ'ל וייטריד. מטרת האתר היא לעורר מחשבה אצל הצופה באשר לאכזריות האדם בשואה מתוך יצירת אי נוחות עצומה.

בינות למבנים בארוקיים בעלי גגות משופעים הממוקמים במקום הסמלי ביותר מבחינת ההיסטוריה היהודית בווינה, "נשתלה" במרחב הציבורי הפתוח ספרייה ריקה בדמות קובייה ענקית עשויה בטון לבן ניטרלי, ותחתיה נמצאו שרידי בית כנסת מהמאה החמש-עשרה. ב-1421 שרפו עצמם שם למוות מאות מתפללים כדי לא להיתפס ולהיאלץ להתנצר.

האומנית הקימה מבנה מלבני באורך של 7 X 10 מטרים ובגובה 3.8 מטרים, דמוי "בונקר" סגור ומסוגר בעל ארבע צלעות, חלק עליון ובסיס תחתון שעליו נמצאת רשימת מחנות ההשמדה שאליהם נשלחו יהודי המקום. הספרייה חסרת החיים, הנדמית כרוח רפאים, מורכבת משורות המכילות כל אחת 20 ספרים אנונימיים, ריקים וסגורים, נעדרי גוון, אחידים במידותיהם ובצורתם, הפונים אל הצופה, בדפיהם, ולא בשדרותיהם, שלא כמקובל בספרייה, ובכך נמנע מהצופה מידע על שמותיהם ותוכנם. הספרים לא רק "הפוכים", אלא גם "מרחפים" משום שאינם נתמכים בידי מדפים, החסרים אף הם. בכך מציינת האומנית, שלאובדן העצום אין תמיכה, משענת או תשתית.

האנדרטה אומרת דיוק, סימטריה ואחידות ומשדרת קור, רצינות וניכור. שתי דלתות חסומות קבועות באחד מצידיה, אטומות ובלתי חדירות כשהן נטולות צירים וידיות; אין יוצא ואין בא. האחידות מייצגת את האובססיה הנאצית לתהליכים בירוקרטיים ולשמירה קפדנית של

רשימות רשמיות.

נוכחות הספרים משמשת מטפורה ליהודים – "עם הספר" – שעם השמדתם נכחדה אף תרבותם הענפה. אמירתה של וייטריד היא שְׁפָּלִים הגיוניים, מספריים או ויזואליים, אינם מספיקים כדי להסביר אירועים שחרגו מסף שפה כלשהי. הצופה חסר יכולת תפיסה והבנה מכיוון שאי אפשר לתאר אובדן שהוא מעבר למילים, ולכן באנדרטה זו נעדרות גם הן בהיות הספרים נטולי שמות ותוכן. מאחר שוויטריד סבורה שאי אפשר להמחיש היעדר בסדר גודל של השואה באמצעות משהו מוחשי ויזואלי ושלא ייתכן להציגו בדרך אמיתית, הוגנת וצודקת באמצעות אנדרטה יחידה קבועה, בחרה ב"שלילת האנדרטה", ב"היעלמות" שניכרת באסטרטגיית ההפיכה שלה.

עוד אפשר לראות ביצירתה של וייטריד שלא די בפסל אחד בלבד, אלא שגם ספרייה שלמה אינה יכולה לספר את הסיפור בעל הממדים השטניים. המבנה המרובע חוזר על אותה תבנית בכל צדדיו. הספרים החתומים והאילמים אומרים ריקנות וחידלון ומעידים על המלא שנמחק ונמחה. הדפים החתומים מעידים על הזוועות ובכך הם "מתארים" את שמעבר לתיאור.

