

המאסטר

על המאסטר של ברתולומאוס הקדוש / הרצאה בשיעור של לאה דובב באקדמיה בצלאל 2006

התבוננות ברבי האמנים הגדולים (אולד מאסטרס) היא כמו כניסה ליער עבות, אפל, מסתורי, עשיר בתכנים וברגשות מזוככים רבי עוצמה. ההיסטוריה של הציור מעבה את קרום ההווה הדק שעל ריקעו אנו חיים. היער הזה עשיר בסימבולים שהשימוש הרב לאורך שנים חישל אותם ועשה אותם מוצקים, כך שניתן לשוב ולהשתמש בהם, אם לא במשמעותם המקורית כי אז בנימה אירונית, ניתן להישען עליהם לביטוי נושאים אישיים ולהטות אותם לכיוונים לא צפויים, גם גרוטסקיים ומצחיקים. התקופה אליה אני אוהבת במיוחד לשוב היא זאת של ימי הביניים המאוחרים ובעיקר בארצות הצפון. תקופה שבה אמצעי הציור השתכללו ונעשו מורכבים ועשירים עד מאוד, אך יחד עם זאת הם עדיין כפופים לתכנים הגדולים, החשובים מהם, לתכנים הדתיים. התקופה של לפני ההומניזם ששכלל את הצורה והפך אותה למטרה בפני עצמה. ארצות הצפון – משום שנדמה לי ששם המגמה התוכנית הייתה חזקה יותר. יד הצייר רועדת במלאכתו, נאבקת עם ביטוי כפול של ריאליזם ורגש דתי. אני רוצה לקרוא את הפתיחה היפה של ספרו של יוהאן הוזינחה (1872-1945) "בסתיו ימי הביניים" כדי להעביר אליכם משהו מחוויית האדם המודרני לנוכח תמונת החיים העולה מציורי התקופה.

"מהלכם העז של החיים"

כשהיה העולם צעיר באלף שנים נראו לו קוויהם הכלליים של כל הדברים חתוכים וברורים יותר ממה שהם נראים לנו. הניגוד בין סבל לחדווה, בין צרה לאושר, נראה בולט יותר. במחשבתם של בני האדם עדיין הצטיינה כל חוויה בישירות ובמוחלטות של העוגג והכאב שבחיי-ילדים. כל מאורע, כל מעשה, עדיין התגלם בדפוסים עזי-ביטוי ורבי-חגיגות, שרוממו אותם לדרגת-הכבוד של מעשה-פולחן. כי לא רק העובדות הגדולות של לידה, נישואים ומוות הן שהועלו בקדושת הסאקראמנט לדרגת תעלומות; אירועים שחשיבותם פחותה מהן כגון מסע, מלאכת-עבודה, ביקור, אף הם נתלוו אלף-ואחד גינוני רשמיות: ברכות, טקסים, נוסחות קבועות.

הפורענויות והעניות היו מכאיבות יותר מאשר כיום; קשה היה יותר להישמר מפניהן ולמצוא ניחומים. הניגוד בין חולי לבריאות היה בולט לעין יותר; קרתו של חורף וחשכתו היו קלקלות ממשיות יותר. מכיבודים ועושר היו הבריות נהנים ביתר תאווה, והם הוצגו בניגוד עז יותר למסכנות שמסביב. אנחנו, כיום הזה, כמעט לא נוכל להבין את חריפותה של ההנאה שהיו גורמים לשעבר מעיל פרווה, אש טובה על האח, מיטה רכה וכוס יין. ונוסף על כך היו כל הדברים שבחיים עניין לפרהסיה גאה או אכזרית. מצורעים הרעישו ברעשניהם והתהלכו בתהלוכות, פושטי יד הציגו לראווה את מומיהם ואת מסכנותם בכנסיות. כל שכבה ומעמד, כל דרגה ואומנות, נתייחדו להם מלבושים משלהם. האדונים הגדולים מעולם לא התהלכו בלי תצוגה מפוארת של כלי נשק ומדי-שרד, המעוררים פחד וקנאה. הוצאות להורג ושאר מעשי פומבי של צדק, פרקמטיה, חתונות והלוויות — על כל אלה הכריזו בקריאות ובתהלוכות, בזמירות ובנגינות. האוהב עטה את צבעיה של גברתו; אבירים זוטרים עטו את סמל אגודתם; בני פמליה ומשרתים עטו את התגים או את שלט-היחש של אדוניהם. גם בין העיר לכפר היה הניגוד חתוך מאוד. עיר של ימי הביניים לא הייתה מיטשטשת בפרוורים רחבי-ידיים של בתי-חרושת וחווילות: מוקפת חומותיה נזקקה כשלמות מלוכדת, סומרת צריחים אין-ספור. כל כמה שהיו בתיהם של אצילים או סוחרים גבוהים ומאיימים, תמיד נשאר המסה הנישאת של הכנסיות שלטת בחזותה של העיר.

הניגוד בין דומיה וקול, חושך ואור, בדומה לניגוד בין קיץ לחורף, מובהק היה יותר מכפי שהוא בחיינו. העיר שבימינו כמעט אינה יודעת את הדומיה או את החשכה בטהרתן, גם לא את רישומם של אור בודד או של צעקה יחידה מרחוק.

הואיל וכל הדברים נצטיירו במחשבה בניגודים חריפים ובצורות עזות-רושם, ממילא היו מאצילים נימה של התרגשות והתלהבות לחיי-יומיום ונוטים ליצור אותה התנוודות מתמדת בין יאוש לשמחה פזרת-דעת, בין אכזריות לעדנה חסודה, האופיינית בימי-הביניים. צליל אחד היה מתנשא בלי הרף לרעשים של חיים שוקקים ומרומם את כל הדברים לספירה של סדר והשתוות: צלילים של פעמונים!!

לפני ארבע וחצי שנים נסעתי ללמוד רישום בלונדון ושהיתי בה 10 חודשים. הנשיונל-גלרי היה מקור לתגליות אינספור ובמיוחד אגף סיינסבורי המיוחד לציירי המאה ה-15 בני כל הארצות. שם גם גיליתי את ה'הורדה מן הצלב' הקטנה (75/47 ס"מ) (תמונה מס' 1 הורדה מן הצלב לונדון) של המאסטר חסר השם, האנונימי, שההרצאה שלי תיסוב עליו. השם שניתן לו, בגרמנית משתמשים בביטוי NOTNAHME, שם לשעת-חירום, הוא ה'מאסטר של מזבח ברתולומאוס הקדוש' וזאת על שם אחד מצוירי המזבח שלו שבמרכזו הקדוש ברתולומאוס (אם תרצו בר-תלמי בעברית) שנמצא כיום בפינקוטק הישן במינכן. בספרון קטן ומקסים שכתב מנהל הנשיונל-גלרי לשעבר ניל מקגרגור על המאסטר שלנו ואשר קרא לו A VICTIM OF ANONYMITY הוא מספר על ביש המזל של אמן שאין לו שם וגם על כך שזו תופעה נפוצה בציור גרמני בימי הביניים ובעיקר בעיר קלן שבה עבד ככל הנראה המאסטר, זאת בניגוד לאמנים איטלקיים ובני ארצות השפלה שדאגו לחתום ולהכריז על עצמם בצויריהם.

מעט מאוד ידוע על המאסטר ומכלול היצירה שלו שוחזר בעבודה קשה של השוואות ועדיין לא מעט ציורים מוטלים בספק – האם הם מעשי ידי האמן עצמו, עוזריו בסטודיו, בני-חוגו, תלמידיו או ממשיכיו. למעשה, שיוכו הלאומי אף הוא מוטל בספק, משום שספר-שעות המיוחס לו כיום בבירור, ספר השעות של סופיה ואן-בילנט, שאליו עוד אחזור, כתוב בניב הולנדי מסוים שאגב מופיע גם בספר שמצוייר באחד מצויריו ופתוח כך שהצופה יוכל לראות. ככל הנראה מוצאו הולנדי והוא בא לעבוד בקלן, העשירה והמאוכלסת בערי גרמניה, שבה היה גם עולם אמנות שוקק. ידוע שהיה פעיל בין 1470 ל-1510. נשתהה רגע בקלן של אותם ימים (תמונה 2 – תחריט עץ מ-1475, מראה העיר קלן, תמונה 3 – מראה קלן בציור מ-1660) בשני הדימויים בולטת הקתדרלה הבלתי גמורה שבנייתה הושלמה רק במאה ה-19. בנוסף להיותה גדולה ועשירה (בזכות המסים שהטילה על סחורות העוברות בנהר הריין) הייתה גם עיר מרכזית של הכנסייה והייתה בעליהם של שרידי קדושים חשובים ומציתי דמיון – האחד, עצמות המאגים, אותם מלכים שבאו מקצווי ארץ לסגוד לישו התינוק בבית-לחם, אלה הועברו ממילנו לקתדרלה של קלן ב-1162 והשריד האחר, של אורסולה הקדושה ואחד-עשר אלף הבתולות שלה. אורסולה הייתה בתו של מלך צרפתי קתולי שאמורה הייתה להינשא לבנו של מלך אנגלי פאגאני. היא התנתה את החתונה בכך שהנסיך יתנצר ויבוא עמה לרומא בלוויית אחד-עשר אלף בתולות. הזוג נוסע לרומא, מקבל את ברכת האפיפיור, אך בדרכם חזרה הם נטבחים בידי ברברים בקלן. בזכות היותה שילוב של עיר מסחר ועיר של פעילות דתית ענפה היא הייתה גם למרכז האמנות הגדול של הקיסרות.

ישנה השערה שהמאסטר שלנו היה נזיר קרתוזיאני: נזירים לובשי לבן, צמחונים, שאורח חייהם הוא של בדידות ושתיקה. נזירים כאלה מופיעים כתורמים באחדים מצויריו. כצמחונים ידוע שהתעניינו בעשבי מרפא וצמחים ותשומת הלב שבה המאסטר מצויר

צמחייה כמו תומכת בהשערה הזאת. אחרים מוצאים סימוכין לכך שהיה נזיר, בעיוות שבו הוא מתאר גוף אשה. מצד שני ידוע שהיה לו בית מלאכה גדול, עם שוליות ועוזרים ונשאלת השאלה איך זה מתיישב עם אורח חיים של בדידות והסתגרות. (תמונה 4 נזיר קרתוזיאני עכשוי מתפלל בתאו).

נחזור ל"הורדה מן הצלב", אותו ציור שהקסים אותי בנשיונל-גלרי ונתעכב על ציורי הורדה מן הצלב אחרים של המאסטר ושל ציירים נוספים. כך מתוארת ההורדה מן הצלב בבשורה על-פי יוחנן בברית החדשה:

"ויהי אחרי-כן בא יוסף הרמתי והוא תלמיד ישוע אך בסתר מפני היהודים וישאל מאת פילטוס אשר יתנהו לשאת את גופת ישוע וינח לו פילטוס ויבא וישא את גופת ישוע: ויבא גם נקדימון אשר בא לפניו בלילה אל ישוע ויבא ערוב מור ואהללות כמאה ליטרין: ויקחו את גופת ישוע ויחתלוהו בתכריכין עם הבשמים כאשר נוהגים היהודים לקבור את מתייהם: ובמקום אשר נצלב שם היה גן ובגן קבר חדש אשר לא הושם בו איש עד עתה: שם שמו את ישוע כי ערב שבת היה ליהודים והקבר קרוי".

אם ישוע הוא אל ואדם בו זמנית ובבת אחת כי אז הסצינה של ההורדה מן הצלב, כמו גם הפיאטה, מדגישה את צד האדם שבו – גוויה רופסת שהדם עזבה, מיוסרת, מוכה, מושפלת, וזאת גם הזדמנות להביע את מירב הרוך והחמלה כלפיו. הטקסט של הברית החדשה הוא יבש וענייני שלא כציור הדחוס והאינטנסיבי שלפנינו – מגוון התנועות הגופניות ותנועות הידיים, ההבעות, ביטויי סבל, צער, חמלה, אימה, השתאות, עושר סוגי הלבוש בעושר של צבעים. כל הפאר הזה שעומד בניגוד נורא לדלות הגופה. נתוודע קודם כל לדמויות – כורעת משמאל, מרים אם ישוע, משוקעת כולה באבל עמוק, מאחוריה, תומך בה, יוחנן השליח שמדבריו קראתי. מימין מרים המגדלית שכל גופה מפותל בזוועה, במיטב מחלצות הזונה שלה. לרגלי הסולם יוסף הרמתי שנזכר בטקסט ומעליו נקדימון האוחז בכתפי ישוע בעדינות והגלימה המתנפנת שלו, שבנוסף לתפקיד שלה בקומפוזיציה, מדגישה את הזמן ואת תנועת הרגש שקפאו, נקרשו. משני הצדדים שתי נשים נוספות בשם מרים, מרים קלאופס בת לויתה של המגדלית, שמתבוננת בצער עמוק בנזר הקוצים שהיא מחזיקה (תמונה 5 פרט מההורדה), ומרים שלומית שלאחר הלידה הטילה ספק בבתוליה של מרים האם וברצותה לבדוק במו ידיה נשרפו אצבעותיה ונשרו וכך הגיעה לאמונה. דמות מופלאה ויוצאת דופן היא זו של העוזר התלוי במהופך, מין מלאך ללא כנפיים והיחס בין גופו הגמיש לגופו הקשוי של ישוע משחיל לציור נימה גרוטסקית. תנועת האקרובט הזה כמו מחקה את גילופי העץ המוזהבים שכאן, שלא כבהופעות אחרות שלהם, מזכירים בצורתם עצמות ומהדהדים את זרועותיו הגרומות של ישוע ואת הגולגולת בתחתית הציור. גופו של ישוע נשאר קשוי בתנוחת צליבה וזאת בניגוד לציורי הורדה אחרים בהם הגוף הוא רך עד מאוד וכמו נופל צונח מן הצלב. בצורה כזאת, זהו בו זמנית גם ציור צליבה, הצליבה נרשמה בגוף לנצח, זה לא ישוע הנושא את הצלב או העקוד עליו כי אם ישוע שהיה לצלב, לסימבול. אפשר אולי לומר שבידיים שנשארו קשיות כך מובעת מחאה, אולי בנוסח המחאה המפורסמת: "אלי אלי למה עזבתני?", ולא רק קבלה ורוך האופייניים לרוב ציורי ההורדה מן הצלב.

אבל היכן מתרחש כל זה? וכאן אני מגיעה לנושא החשוב לי מכל, שאלת המקום בציור. מה ציור יודע לעשות שאולי שום תחום אחר לא יכול, מבחינת העמדת מקום. מבחינה היסטורית, או לפחות כמתואר בברית החדשה, הצליבה התרחשה בגולגלתא בנוף הרי ירושלים. גולגלתא, מקום של גולגלות, מקום קבורה, ובקדמת הציור מופיע תמצות של נוף גולגלתא, אך הסצינה כולה מתרחשת בתא מוזהב מוקף פיתוחי עץ שכמותם יופיעו פעמים רבות בעבודת האמן. התא הקטן, שהוא מעין חיקוי של תמונת מזבח מגולפת מן

הסוג שהיה נפוץ בכנסיות בגרמניה, אוסף ומצופף את הדמויות, והזהב מעניק לכל הסצינה אור שלא מכאן, אור יקרות. זאת לא סצינה היסטורית אקראית עובדתית, זהו אירוע רב-עוצמה, נצחי, מסכת ייסורים שלא תמה ולא נשלמה אלא קורית שוב ושוב מחדש, היא נפלטה מן ההיסטורי אל הנצחי. בפער שבין הריאליזם הדקדקני של הדמויות וההפשטה של המקום נצרב הזמני באל-זמני. כך, ציור שהוא כביכול סטטי וכביכול נקלט באחת, סימולטנית, נפתח ומתרחב ונעשה כלי קיבול לזמנים ומקומות שונים. ציור ההורדה הזה שנעשה ככל הנראה בין 1500-1505 הוא האחרון מבין שלושה של המאסטר ואולי שיא יצירתו.

(תמונה 6 הורדה מן הצלב 1495 51/40, תמונה 7 1490 לובר 227/210) זהו המוקדם מבין השלושה וגם היומרני שבהם, הציור היחיד של המאסטר ששרד ובו דמויות בגודל טבעי. על רקע ההשוואה ניתן להעריך במלואו את ההישג של ההורדה בלונדון. כל דמות עברה חיזוק ברמה הרגשית ברמת ההבעה ובצבעוניות. הציור בלובר בודאי הושפע מההורדה המפורסמת ביותר בתולדות האמנות, זאת של הענק הפלמי, רוג'ר ואן דר וויידן שקודמת לו בכ- 60 שנה ומידותיה דומות (תמונה 8 ואן דר וויידן הורדה מן הצלב -1435 1440 220/262). היא זאת שמציבה לראשונה את הסצינה הזאת במעין חלל שטוח, כביכול מדובר בציור של פסל מגולף, ובכך מגבירה את העוצמה התאטרלית שלה, את הטקסיות והמופתיות של הארוע. (תמונה 9 מרים הבתולה פרט).

הגירסה של הלובר נראית דהויה ומיופייפת ליד זאת של ואן דר וויידן, אך ההורדה של לונדון היא יצירה מקורית ביותר של המאסטר ומבחינת האינטנסיביות הדתית אף עולה אולי על זו של רב-האמן הפלמי. אצל ואן-דר-וויידן אלה אנשים מן היישוב בשעת אבל, או נכון יותר, סובייקטים רפלקסיביים שכל אחד ואחד מהם הוא יותר מאדם מתאבל, הוא סובייקט שלם ועגול שגם מתאבל. בעוד אצל המאסטר הם התגלמויות של צער וכאב עזים, שמטלטלים ומעוותים את גופם, מכרסמים בפניהם, הם אולי שייכים למעמד חברתי נמוך יותר וצערם עמוק ופרימיטיבי, משתלט ומעצב את כל הווייתם. אצל רוג'ר הכל מעודן ומסוגנן, כוריאוגרפיה מושלמת (מרים המגדלית), גם של תנוחת גופו הגלית, הצפה, של ישו. אפשר אולי לומר שההורדה המושלמת של רוג'ר היא סמכותית ואוניברסלית. אצל המאסטר, גם בגלל המידות הקטנות, גם בגלל טיפוסי הדמויות יש גוון מקומי יותר ובאורח אופייני לציור גרמני, העצמת הרגשות גולשת לגרוטסקה, יש משהו פרטי ואזוטרי בסיטואציה שהוא יוצר. הסצינה של ואן דר-וויידן היא אידיאליזציה מושלמת, בעוד שאצל המאסטר, כמו בדרך כלל בציור גרמני, נשמרת גם איכות ארצית מוצקה שקשורה בעירוב הזה של אמוציונליזם וקריקטורה. אף שהציור של המאסטר מאוחר ביותר מ-60 שנה יש משהו פרימיטיבי, פחות מודע, פחות מודרני בדמויות שלו ולכן הן אבודות יותר, חסרות נחמה וזה מה שמעניק עוצמה רגשית נדירה. (תמונה 10 כף הרגל של יוחנן) בהמשך עוד נראה את החיבה של המאסטר לעיוותים גופניים.

(תמונה 11 האנס לייברגר הורדה מהצלב 1520 עץ תאשור BOXWOOD 16/12) יוסף הרמתי בתחתית הצלב וכנראה נקדימון למעלה, כפוף. מאחורי ראשו של ישוע ההילה שייכת כנראה ליוחנן השליח והבתולה מימין מושיטה ידיים כלפי הגופה. בהורדה הזאת, כבציורי צליבה רבים, מופיעות דמויות הגנבים שנצלבו משני צידיו של ישוע. הצלב הקרוב יוצר מסגרת לתבליט הקטן ומתחוללת מעין דרמה בין הגיאומטריה הנוקשה של הצלבים והסולם והתנוחות המפותלות של הגוף, שהגרמנים כל כך אוהבים לתאר, וכאן אולי מובאות לשיא.

אני רוצה להראות שתי הורדות שצוירו במאה ה-20 (תמונה 12 מקס בקמן 1917) (תמונה 13 סטיב הואולי 1988-90 238/218 שמן ושרף על עץ).

אני עוברת לציור נוסף של המאסטר (או של הסטודיו שלו) שנמצא בנשיונל-גלרי (תמונה 14 מדונה עם ילד ומלאכים מנגנים 1500 53/37). חזרתי משנת הלימודים בלונדון עם תחושת שפלות רוח סרסנית מחד ועם שאיפה מגלומנית להעתיק את כל תולדות האמנות מאידך, ואכן שני הציורים הראשונים שעשיתי היו העתקים מונוכרוםטיים של "ניצחון המוות" של ברויגל (תמונה 15 נצחון המוות 106/146). לאחר מכן כל כך הוקסמתי מן הציור הזה של המאסטר שלא יכולתי להעלות בדעתי שום נושא טוב יותר מלהעתיק אותו. הציור מתאר את המדונה כמלכת השמים. על הסרט למעלה שמחזיקים המלאכים כתוב: "מלכת השמים עולצת". מלאכים אחרים מנגנים והקטן שבהם מפזר פרחים. הציור עשיר בסמלים, פרח הקולומביין (דמוי יונה, 'אקוויליאה קנדית') הוא סימלה של הבתולה. באגרטל הכחול מימין דגניות כחולות המקושרות אף הן לבתולה, הציפורנים הורודות מסמלות את קרבנו של ישוע על הצלב. הבתולה מביטה מטה אל האגרטל, כמו מהרהרת בקרבנו העתידי של בנה. הצורות המחודדות בתגליף הזהב המקיף את קמרון הציור נראות כקוצים מפושטים, רמז לנזר הקוצים. שמחה על הולדת הבן שמעורבת בצער על סבלו העתידי אופייניים לציורי פולחן DEVOTIONAL PICTURE של המאה ה-15. בסיכה המחזקת את גלימתו של המלאך המרכזי למעלה ישנו דימוי זעיר של האל האב המביט מטה אל סצינת החדווה הזאת. המציאות כמו מצוחצחת פה לרמה של תכשיט JEWEL LIKE, הציור מביא את הראליזם לאבסורד, משלב פרטים ריאליסטיים לשלם, שככלות הכל, אינו ריאליסטי. כמו שאמרתי, הציור החזיק אותי בגרון, משך בעבותות, אלא שאז חלה אצלי טרנספורמציה מבורכת. ברוח ציורי הנוף שציירתי כ-5 שנים קודם לכן, החלטתי לצייר את הכס של המדונה כהר ואת המדונה להמיר בקוץ, לצייר הר וקוץ, מה שהיה לבסיס התערוכה האחרונה שלי (תמונה 16 הר מס' 1, תמונה 17 הר מס' 2, תמונה 18 הר עם שני סמוראים). ההר מתחיל מרישום שבו אני משרטטת את מתארו ואחר-כך ממלאת אותו בתוכן (תמונה 19 רישום הכנה) שחלקו לקוח מנופי הארץ, בעיקר ירושלים, חלקו מציורי נופים של אולד מאסטרס וחלקו מומצא. ההר הוא איזו עוצמה שנצטברה עם השנים, הוא מונומנטלי והוא באמצע הציור, דימוי וגם רקע, לקוץ. תלת-ממדי וגם שטוח, הוא הצהרה אבל גם תשומת לב להמון פרטיו. הציור שואף להיות חגיגי, כמו המסיבה של הבתולה. כמוהו, מלא פרטים אבל יוצר איזו הזרה במציאות, מקום שלא נראה כמוהו. על ציורי נופים מוקדמים יותר שלי שבהם שתלתי קטעים מנופים של אולד מאסטרס בנופי ירושלים, נהגתי לומר שאני רוצה להשיב את ישוע לירושלים. ההר עומד שם לבוש ומוכן, מצפה לדמויות ההרואיות המבוששות להגיע. הקוצים והפרחים הם תחליפים צנועים ואילמים לדמויות. זאת ארץ מרוקנת שגיבוריה נטשו. מעמד הר סיני ללא הקהל. הקוצים הם אלה הנראים כמתכוונים לטפס בהר. ב"הר מס' 2" הנוף מאוכלס שוב בדמויות ובמבנים המקיפים את חייהן. תחושת הטבע פחותה מבציור הקודם, הכל כאן מלאכותי – בובות החרסינה, בתיהן עם הפרופורציות המשונות, קטעי הנופים האנתרופומורפיים, ההריסות והצבע שבפירוש מחקה את הזהב של ציורי המאסטר.

אני חוזרת לבתולה העולצת. כאן, כמו ברבים מציורי המאסטר, כמעט בכולם, נוצר מקום מבד ברוקד התלוי ברקע. החדר מפושט ועשוי בפרספקטיבה סכמתית, אין ספציפיות בהגדרת החלל. תחושת המקום נוצרת מן האובייקט השטוח – הבד התלוי. תליית הבד היא מעין אקט סימבולי של יצירת מקום קדוש. הבד השטוח המקושט הוא הדהוד של מצע הציור, המקום הקדוש שבו כל זה מתרחש הוא הציור, המיועד להתבוננות, הרהור וחוויה מחדש של סיפור חייו של ישוע ולתפילה. תחושת הדחיסות מבחינת המשמעות, כמו גם בציור ההורדה מן הצלב, נוצרת מהריאליזם הפרטני שמאורגן לצורות טהורות וסימטריות. מציור ריאליסטי המשמעות יכולה לברוח, להסתנן החוצה מקצוות הציור אל העולם

הנמשך מעבר לגבולותיו, כמו גם לעומק הציור. כאן הסימטרייה והבד התלוי שחוסם כניסה לעומק כמו נועלים את הציור והמשמעות כולה דחוסה פנימה.

אני אדגים זאת בהשוואה בין שני ציורים (תמונה 20 דירק בוטס מדונה וילד 37/27 תמונה 21 משל המאסטר, המדונה של האגוז 31/21 1485-90) יש הרבה דמיון בין שני הציורים הללו, ואף נוהגים להשוותם כדי להראות את השפעות ציור ארצות השפלה על המאסטר, אבל נראה לי שהדגשים הם שונים. הציור של בוטס נראה יותר כרגע מתוך רצף החיים. זה נכון שהמדונה והילד מוצגים לפנינו מבעד למסגרת שנבנתה כמו לצורך זה, אך מבעד למסגרת חלון ריאליסטית, מאחור, השייכת לחדר מסוים רואים נוף של עיר מסוימת. בשני הציורים ברקע תלוי בד ברוקד אך אצל בוטס הוא נראה כחלק מן החדר, מוסתר בחלקו על-ידי המסגרת. אצל המאסטר הבד תלוי ממש באמצע ואין כל פרטים של חדר, הבד יוצר את המקום, והציור מתפקד פחות כחלון אל מציאות. מה שמגביר את המלאכותיות של המקום היא כמובן הקשת המוזהבת המגולפת שכמו בציור המדונה העולצת גם כאן הוא רמז מקדים לגורל התינוק דרך האלוזיה לנזר הקוצים. הנוף המופיע משמאל מתאר את סצינת הביקור של הבתולה אצל אליזבת אם יוחנן המטביל ואין כל רצף בין הנופים משני הצדדים. הציור הוא שוב מקום של מפגש בין זמנים ומקומות שונים. המבט של הבתולה אצל בוטס הוא מבט ישיר אל הילד, היא מטפלת בו. אצל המאסטר המבט מצועף, דומה למבט המושפל, העצוב ומהורהר, של הבתולה העולצת – זאת אשה שמבטה רואה משהו שהוא מעבר לקונקרטי. גם בעיצוב הידיים אצל המאסטר יש עיוות רב והבעה, הן לא ריאליסטיות, הן כמו מומצאות מחדש לביטוי הרגש שבציור. אני רוצה להתייחס עוד לסמליות של האגוז ואני מצטטת שוב מהוזינחה, הכותב בנימה קצת ביקורתית ואירונית על השימוש הרווח בסמלים בתקופה זאת: *"המחשבה הסימבוליסטית מאפשרת קשרים לאינסוף בין הדברים... אין לך דבר שהוא שפל מכדי לייצג ולפאר את הנשגב. האגוז מסמל את ישוע; הגרעין המתוק הוא טבעו האלוהי-יתברך, הקליפה החיצונית הירוקה והעיסתית היא הצד האנושי אשר בו, הקליפה העצית שבתווך היא הצלב, הנה כל הדברים מרוממים את המחשבות אל הנצל! במקום אחר הועלתה האפשרות שהאגוז הסגור והחתום מסמל את בתוליה של מריה. האגוז עושה את ציורו של המאסטר לכמוסה של משמעות שמעצימה את ההתכוונות הדתית של הציור.*

הציורים שהראיתי עד עתה הם ציורי פולחן קטנים שנעשו, קרוב לודאי, עבור מזמינים פרטיים, ובאותה תקופה הייתה תאווה עצומה לציורי קדושים. אך הזרך לתהילה ולפרנסה טובה יותר בגרמניה של אותה תקופה הייתה ביצוע של ציורי מזבח עבור כנסיות, אלה לרוב הורכבו מציור מרכזי ולפחות שתי כנפיים שיכלו להיסגר ולהסתיר אותו, שלרוב היו מצויירות משני הצדדים למקרים שבהם הציור פתוח, בעיקר בחגים מסוימים, ולרוב ימות השנה, בהם הציור סגור. צד חיצוני זה היה לרוב מצויר במונוכרום ונראה כציור של פסל. ציורי מזבח שילבו פעמים רבות בין ציור לפיסול או תבליט וביצועם לקח שנים רבות והעסיק אמנים ואומנים בדרגות כשרון שונות, כשעל הכל מפקח בעל בית-המלאכה, צייר או פסל, או אחד שעשה את שניהם. (תמונה 22, 23 מזבח צליבה הציור המרכזי 107/80 וכל כנף 107/34 1490-95). ציורי המזבח של המאסטר מתייחסים למסורת הזאת של ערוב ציור בפיסול ויוצרים ציור שהוא מעין הטעיית-עין של פיסול וכבר ראינו זאת. הסצינה המרכזית היא צליבה עם מרים הבתולה משמאל לצלב, יוחנן השליח מימינו, מרים המגדלית לרגליו, בקצה השמאלי הירונימוס הקדוש בבגדי הבישוף שלו ועם האריה ומימין תומא המפקק שלו הקדיש המאסטר תמונת מזבח אחרת. מאחורי הצלב דמות המוות. הנוף שבו ניצב הצלב הוא נוף גולגולתא אך בהדרגה מתרחשת מטמורפוזת וחלקו העליון של הצלב נמצא בנוף שמימי, הצליבה היא מעבר אל אזור המלאכים, המבורך (תמונה 24 פרט

צליבה). משני הצדדים מופיעים שני זוגות של קדושים, גבר ואשה בכל צד, שוב על רקע בד ברוקד תלוי, המפריד אותם מן הנוף, הופך אותם לתאטרליים יותר, כמו ניצבים על במה - סידור שהמאסטר חזר עליו פעמים רבות. ניל מקגרור בספרו על המאסטר עומד על כך שיש לא מעט הומור בזוגות הללו של הקדושים, שהוא דואג תמיד ליצור מהם זוגות של גבר ואשה (יוחנן המטביל וססיליה ואלקסיס עם אגנס), שממתן את הזרמה הגדולה של הצליבה, ששוב, כמו ההורדה, מתרחשת ספק בנוף, ספק בתא מזבח מוזהב ומגולף. התא הזה מאפשר למאמין לנתק את הסצינה מההיסטוריות שלה ולחוות אותה כמתחוללת עתה, לנגד עיניו. דמות יוחנן המטביל בבואי הסחבות שלה עומדת בניגוד משעשע למחלצותיה של הקדושה ססיליה, אך הכבש הזעיר שהוא מלטף מוצא לו בן דמות רחוק בכבש הזעיר לא פחות של אגנס הקדושה. מימין אלקסיס הקדוש שהפך מעשיר לקבצן נראה פונה ברוב עניין אל אגנס השקועה בספר השעות שלה, בעוד משמאל היחסים בין המינים מתהפכים והקדושה ססיליה, פטרונית המוזיקאים, מפסיקה את נגינתה כדי לפנות בדברים אל יוחנן השקוע בליטוף השה (תמונה 25 פרט יוחנן המטביל). בצד החיצוני של הכנפיים – הקדושים פטרוס ופאולוס וסצינה של הבשורה.

אני רוצה להראות דף מתוך ספר השעות של סופיה ואן-בילנט שמיוחס למאסטר ואשר מופיעה בו דמות דומה של יוחנן המטביל (תמונה 26 יוחנן המטביל מתוך ספר השעות). גם כאן החלל בלתי מוגדר ומוקף על-ידי בד ברוקד מוזהב שמופיע ברוב דפי הספר, כעשרים שנה מבדילים בין שני תיאורים אלו של יוחנן. השנים שחלפו עשו את הקדוש מורכב יותר, תנוחתו יותר בטוחה בעצמה ויש עידון רב יותר בשכבות הצבע של הבגדים ולדברי מקגרור, נוסף גם תו הומוריסטי בשה המביט בעצבנות מה על ראש האריה המת שהוא חלק מלבושו המסורתי של הקדוש. אני אראה דף נוסף מספר השעות (תמונה 27 ביזוי ישוע מתוך ספר השעות) שבה הגרוטסקיות והחיבה של המאסטר לעיוותים קיצוניים מגיעים לשיא. גם כאן תלוי בד הברוקד המוזהב ומופיעים גילופי העץ המוזהבים שכמו מרקדים כאן בעצבנות והם על סף התפרקות.

אי אפשר לדבר על המאסטר בלי להראות את ציור המזבח שנתן לו את כינויו. (תמונה 28 המזבח של ברתולומאוס הקדוש 1500-5 האורך הכולל מעל 3 מ' והגובה 128) זהו ציור שבו אין זכר לאינטנסיביות הרגשית של ההורדה או של ציורי הבתולה או הצליבה. הקדושים הניצבים בשורה עם ברתולומאוס במרכז, כל אחד מהם עם סמליו ועם כלי המרטיריום שלו, כמו הגיעו למחוז של שלוה ועדנה נצחית, על רקע בד הברוקד המוזהב היפיפה המבדיל אותם מן הנוף ההזוי-כחלחל במישור העליון המרוחק. ברתולומאוס שלפי האגדה עורו נפשט מעליו ואחר-כך נצלב בהיפוך, עומד עם הסכין והספר (הבשורה על-פי מתי) שהם האטריבוטים שלו. בציורים אחרים, שהידוע שבהם הוא של מיכלאנג'לו, מן הקאפלה הסיסטינית, הוא מופיע כשהוא אוחז בעורו הפשוט ובסכין (תמונה 29 מיכלאנג'לו ברתולומאוס, פרסקו 1541-1508). אף שהחלל פשוט ושטוח, כל דמות כשלעצמה היא מלאה ותלת-ממדית, יוצרת חלל סביב עצמה, הדמויות אינן סמלים אלא טיפוסים אנושיים ספציפיים עם פנים מלאי הבעה. זהו תיאור של חיי הקדושים בעולם הבא.

גם התערוכה האחרונה שלי "קיץ נצחי" התחככה באזורים האלה, בחיים שאחרי. מה שהביא ממד קומי לציורים (תמונה 30 הר עם אבי וחתני במקשה 160/80, 2005, תמונה 31 "אומר לך את שמי" 130/130, 2005, תמונה 32 גורפים עלים יבשים 140/100). בד הברוקד המוזהב נראה כמעין 'שדות חיטה לנצח' באל-מקום שבו הטבע כמו נעצר ונוצק לכדי אורגנמטיקה נצחית.

אני אראה שתי תמונות של הולדת ישו, שתיהן בערך מאותה תקופה (תמונה 33 הולדת ישו מתוך ספר השעות 1475, תמונה 34 הולדת ישו 80-1475 71/63) כמו בד הברוקד התלוי, אך מובדל ממנו בדלותו, מוצב כאן מחסה פשוט כסימון של מקום קדוש, בעצם רק ענף בודד המתפקד כעמוד וגג, בציור השני האסם נהיה לבית אבל הוא כמו בנוי על יסודותיו של המבנה הראשוני. התינוק הערום מצביע על טבורו, להראות על מקורו האנושי וכך גם העובדה שהוא שרוע על כנף בגדה של מריה מסמלת את קשריו החזקים אליה. משולש של דמויות כורעות נאסף סביב הילד – מול מריה, יוסף המגן על אור הנר המסמל את ישו כאור העולם האחד והיחיד, ודמות שלישית, אולי של התורמת. שלושה מלאכים מהדהדים בקטן את הדמויות הכורעות ואוחזים בסרט עליו מצוטט מישעיהו "כי ילד יולד לנו...". מימין ומשמאל ניצבות המיילדות העדות ללידת הבתולין. העששיות שהן מחזיקות מזכירות לצופה שהאור השמימי הנובע מישו עולה על כל מקור אור ארצי. מבעד לארקדה נראים שני רועים המייצגים את האנושות המצפה לגאולה. השור והחמור מרמזים שוב על פסוק מישעיהו "ידע שור קונוהו וחמור אבוס בעליו ישראל לא ידע עמי לא התבונן". למן המאה השלישית שני אלו החלו לייצג בסצינת הולדת ישו את היהודים ואת עובדי האלילים. האבוס דמוי הסרקופג הוא שוב רמז אנכרוניסטי לפסיון של ישו. למאסטר נודעה כנראה חיבה מיוחדת לדמותו של יוסף, מי שנועד לשאת את מרים הבתולה בהיותו שבע ימים, ואני אראה כמה ציורים שבהם מופיעים פורטרטים נפלאים שלו. (תמונה 35, 36 המשפחה הקדושה מבית המלאכה שלו בסביבות 1500 ציורים זעירים של 20,30 ס"מ) לגבי הציור עם הנוף: במבט ראשון נראה כסגידה לילד אך ייתכן שיוסף ומרים מלמדים את הילד את ברכת המזון, מריה בתנועה ויוסף שונה אותה. ייתכן שזהו פרט חתוך מציור ירידה למצרים, בשל הנוף. איקונוגרפיה אחרת קשורה לגילוי הוקרה ליוסף כמזינו של האל NUTRITOR DOMINI, יוסף מבשל הדייסה. (תמונה 37 דיוקן יוסף כנראה פרט שנחתך מציור גדול).

שני הציורים האחרונים של המאסטר שאני אראה הם דווקא ציורים מוקדמים (תמונה 38 הערצת המלכים 80-1475 80/65). גם העמוד מימין והבד הרקום התלוי מעל האם והילד, בד עשיר המסמן מקום קדוש, מרמזים על כך שכאן האסם בבית לחם מקושר לחורבות ארמון דוד וכך לאולם קבלות פנים מלכותי שבו מקבל התינוק את שליטי העולם. הם מביאים כמתנות זהב מלכים, לבונה ומור (ששימש בעת קבורה). יש כאן שילוב של דיוק ופנטזיה בכל האלמנטים של הכלים והביגוד. במרכז הקומפוזיציה המלך הזקן בתנועת ברכה ונישוק כף הרגל. מתקשר למשפטים בישעיהו שכתובים בציור הבא שאראה: "והלכו אלייך שחוח בני מענייך והשתחוו על כפות רגלייך כל מנאצייל" וגם מתהילים: "וישתחוו לו כל מלכים כל גויים יעבדוהו". (תמונה 39 פגישת שלושת המלכים 80-1475 מבוסס על פסוק מישעיהו "קול קורא במדבר פנו דרך ישרו בערבה מסילה לאלוהינו". לפי האמונה הנוצרית קרה למלכים נס והם עשו דרך של שנתיים ב-13 יום, המכשולים סרו מדרכם. ההתרחשות מוצגת כחיזיון דתי. על שתי הפסגות, מימין ובאמצע, דוד וישעיהו כנביאי הברית החדשה שחזו את ההתרחשות. על הסרטים כתובים שני הפסוקים שקראתי קודם לכן. מאחורי הסלעים, כמאחורי הקלעים, רוכבים ומגיחים החוצה מלכים המלווים בכרוזים, נושאי דגלים ושאר פמלייתם. על הרכס משמאל, ככל הנראה, הצופה המחפש את כוכב בית-לחם. ייתכן שפעם שני הציורים, שכל אחד מהם חתוך בצדדיו, היו ציור אחד (תמונה 40 תצריף). (תמונה 41 השכן הטוב עם מחווה ליצחק גולומבק 160/200).

אני אסיים בצלצול פעמונים מתוך ספרו של תומס מאן "הנבחר" ואראה כמה איורים שעשיתי לספר בשנה ששהיתי בלונדון. זהו סיפור שבו תומס מאן מספר אגדה ימי-ביניימית ומציב נזיר אירי להיות המספר שלה.

