**מסע אמנות בהולנד. יוני 2017**

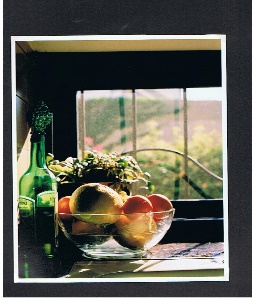
**רות נצר**

" אני מחפש אֵי-ישכון רגע הראִיה

פָטוּר מן העינים, נצחי כשהוא לעצמו" (מילוש, 2013:154)

הציור ההולנדי הוא ציור ריאליסטי שמלמד אותנו להתבונן בפרטי פרטיו המוחשיים של העולם ולגלות שהם הממשות. כך כותב צ'סלב מילוש על הציור ההולנדי: "מצבנו אינו בכי רע, אם עודנו מסוגלים / להתפעל מן הציור ההולנדי [...] זה מצוי כאן, ככר הלחם, צלחת הבדיל, / הלימון המקולף למחצה, האגוזים והלחם / קיימים, ובאופן כה חזק, שיקשה לא להאמין / ונכלמת האמנות האבסטרקטית" ( שם עמ' 277).

אהבת פנים הבית המצויר השפיעה על הצילום שלי. הנה צילום שלי:



ציורי האמנים הפלנדריים של פנים בית אהובים עלי מזה כבר. הם סייעו לי להביט מחדש בפנים הבית שלי. בית שתמיד היה חשוב לי כמעטפת קיומית בטוחה. והרי זו המשמעות העמוקה ביותר עבורי, שביתי שלי יהיה פנים בית יפה, שלם, חושני, רגוע ומאוזן. כך כתבתי:

בית

1.

פרחים, פירות, מפת ברוקד מרושלה,

אור זרוק אל קערת החרס.

זה הבית,

זה הבית.

תפוח סזני מלא את ידי

את עיני, מבטיח את

שורשי הבית, רוך ישן

מערה לבו אל

כריזנטמות

באגרטל.

2.

יותר מאור החלון

השתקפותו בשלחן הבוהק.

נפש היער בעץ דמום

ספון לתפארה.

( מתוך: בקר אפריל. ספרית פועלים. עמ' 23)

בציור הארופאי של המאות הקודמות, המסר הנוצרי הוא של רצינות ומוסרנות. הנאות החיים כשלעצמם אינן לגיטימיות, ומה גם בציור. לכן כשאמני פלנדריה מתמחים ביופיו של העולם הגשמי: תאור אכרים וילדים משחקים ברחוב בחגיגה עממית, תאורי פרחים, תאורי שולחנות עטורי מאכלים, תאורי הבית העשיר - הנהנתנות הגשמית של האמנים קיבלה רשות לכך בתנאי שבטאו את המסרים המקובלים שהנאות החיים והחיים בכלל הם הבל הבלים. ואניטָס. או: ממנטו מורי – זכור את יום המוות, כלומר, זכור שהינך בן תמותה. על כך כתבתי:

ממנטו מורי או טבע דומם

זמן רב צפה

בשינויים הדקים

(הילת העצמים

פנימיותם)

כלי החרס המחוספסים

שקיפות הענבים

הפשתן, האגס

"שבחי האור היומיומי

של האור היורד על טבע דומם"

מֶמֶנטו מוֹרי – אמר הצייר.

(הרמס ושירים אחרים. הקבוץ המאוחד. עמ' 50)

לעתים מסר זה מובא על ידי עלים שיבשו, חרקים שפוגעים בפרחים, חפצים שכמעט נשמטים – כל מה שמרמז על בליה וכליה. על ציור כזה כתבתי עכשיו:

צייר הולנדי – יאן שטיין

אפילו את הלכלוך בצפורניה

ואת רשת הורידים המגוידת

בגב כפות ידיה

הוא צייר –

אשה מבוגרת בשביס, מפשוטי העם

מברכת בהתמסרות אדוקה

בעצימת עינים

על המזון המונח לפניה.

השולחן ערוך בצניעות: פרוסת דג,

קנקן חרס, קערת רוטב,

ככר לחם חומה עגולה, והחתול

המסתתר שמושך מהצד במפת השולחן.

פרנץ האלס כמו אחדים מקודמיו, מתאר אנשים חוגגים לאחר השתכרות בבית המרזח. מלאי שמחה! השמחה היתה לגיטימית לציור בימים ההם אצל אנשים שיכורים אבל אנשים מכובדים רגילים מצוירים בדיוקן חמור סבר. ובכלל, כמה אמנים ואנשים הירשו לעצמם לחגוג את השמחה? כמה אני מרשה לעצמי את השמחה? כנראה שהרשות שהוא לקח לעצמו לחגוג בבית מרזח הייתה אותה רשות שלקח לעצמו להתפרע במשיחות מכחול ספונטניות.

**וורמיר:**

קיימים רק פעם אחת, לתמיד. לאו דווקא בזכרון.

שתהיו קשובים ליש, הגם שהוא בן חלוף.

אסירי תודה כל רגע ורגע, חוגגים כל צורה של קיום.

(מילוש צ'סלב. 2013. אחרי הגירוש. מתוך אור יום. עמ' 178).

אולי אנחנו פה כדי לומר: בית,

גשר, באר, שער, כד, עץ פרי, חלון,

לכל היותר: עמוד, מגדל... אבל לומר, התבין,

לומר את הדברים בכל מאודם, כדרך שהם בעצמם

לא חשבו מעודם להיות.

( רילקה. , ריינר מריה. [2922] 2007. אלגיות דואינו. תרגום שמעון זנדבנק. הקבוץ המאוחד. עמ' 40)

רוב ציוריו של וורמר מציגים פנים ביתי מדויק להפליא בפרטי-פרטי חפציו ומוחשי-חושי במרקם חומריותם. המשורר זבגינייב הרברט (טבע דומם עם רסן. 2008. כרמל) רואה בציור ההולנדי יחס בריא, קונקרטי, ארצי אל החיים. הוא אוהב את הדגש של הציור ההולנדי על חפצים. בעיניו כבוד לחפצים ריאליים הוא נקודת מוצא לכבוד לכל מה שהוא ריאלי, וקודם כל לבני אדם ריאליים. ואילו רעיונות מופשטים, סמלים גרנדיוזיים והכללות אידיאולוגיות מעוררים בו חשד עמוק. דבריו מתאימים גם לדגש החגיגי של וורמר על מוחשיות הבית וחפציו, שהם תמיד שווי ערך בחשיבותם למוחשיות הדמות או הדמויות בתמונה.

בציוריו מופיעות נשים, לבדן או בלווית גבר, לעתים מנגנות או לצד כלי נגינה, קוראות, כותבות או עובדות. בשני ציורים מופיע גבר לבדו (ככל הנראה, דיוקן האמן) עסוק במדידה או באסטרונומיה.

הוא מתבונן ומתאר את החיים היומיומיים הפשוטים כמו שהם ומאפשר לנו להאמין "כי הדברים הטובים ביותר בחיים הם פשוטים ונדיבים" ( ג'ון ברגר. התבוננות. פיתום. 2012. עמ' 82), ואף לחוש כי חיים אלה מעניקים לנו את עצמם כאפשרות עבורנו.

הוא מצייר מתוככי הבית. פנים הבית מהדהד את הדמות האנושית המרוכזת מדיטטיבית בפנימיותה. הרי זו מופנמות בתוך מופנמות. כמעט לא ניתן לזהות הבעות פנים, מלבד הריכוז של הדמות במעשיה. מבחינה זו, כל הדמויות הן אותה דמות. ציוריו אינם בעלי מסר כמו ציורי קודמיו. הם מבטאים את אהבת האדם. פרוסט אומר שהמתבונן בציור רואה מה שהצייר ראה ואת אהבתו של הצייר את העולם המצויר. אנחנו אוהבים את העולם הניבט מבעד מבטו של וורמר. הוא מלמד אותנו לראות את העולם. הוא מלמד אותנו להביט.

על ציוריו מתאימים ביותר דבריו של ג'רום ק, ג'רום: "דברים מעטים בלבד בעולמנו זה [...] משתווים ברמתם לדמותם בציורים שבהם הונצחו" (ג'רום ק, ג'רום. שלושה בסירה אחת. תרגום יונתן ורוית יבין. מודן. 2017. עמ' 215).

מאיר אגסי טוען שלא ניתן להבין אמן ללא ידיעת המיתוס אודותיו, שהוא ספור חייו ונסיבותיו (הכד מטנסי. מאיר אגסי. מבחר מאמרים על אמנים, אמנות והתבוננות. עם עובד. 2008. עמ' 20). המיתוס על וורמר הוא שאין לנו מידע על חייו האישיים מלבד פרטים בודדים ושרק במאה ה-19 הכירו לראשונה בגדולתו.

בציוריו וורמר אינו עוסק בדרמות אנושיות, בקונפליקטים, בהבעות הרגשיות ובתהליכי הנפש של הדמויות או של עצמו. העדרן של חוויות נפש של דמויותיו, והעדר ידיעה שלנו על חיי וורמר עצמו גורמים לנו להימנע מאמפתיה והזדהות רגשית, ובמקומה אנו חווים חוויה אל-אישית, רוחנית-אמנותית. כשאנו נקיים מהביוגרפיה של ורמר, ונקיים מהביוגרפיה של עצמנו, וחווים איתו את ככות החיים, את רגע ההווה הנצחי, אנו חווים באמצעות תמונותיו חווית עומק-עצמי שמעבר לעצמי האישי. במובן הזה ציוריו הם כמעט ציורים בודהיסטיים.

אלדוכס האקסלי מנסח זאת כך כשהוא מדבר על וורמר "כי האמן המסתורי הזה חונן באמת במתת של תפיסת גוף- הדהרמה". הוא טוען שוורמר צייר אנשים אבל היה מאז ומתמיד צייר של טבע דומם מעודן ומפואר, "הצייר הדגול ביותר של טבע-דומם אנושי". וכך גם התייחס לנשים שצייר: "הנשים הללו הן הנצח והאינסוף הנראים לא בחול או בפרח, אלא בהפשטות של סוג עליון מאד של גיאומטריה [...] הוא עמד על כך שתהיינה נערות עד קצה הגבול – אך תמיד בתנאי שלא יתנהגו כילדות. הן הורשו לשבת או לעמוד, אך לא לצחקק, לא להפגין מודעות לעצמן, לא להתפלל או להתגעגע לאהוביהן הנעדרים, לא לרכל, לא להביט בקנאה בתינוקות של אשה אחר, לא ללכלך, לא לאהוב, לשנוא או לעבוד. אילו עשו כל אחד מהדברים האלה הן בלי ספק היו הופכות להיות הן עצמן בצורה עמוקה יותר [כלומר היו סוביקט], אך מסיבה זאת היו חדלות לגלם את לא-עצמן האלוהי, המהותי" (אלדוכס האקסלי. [1954]2016. דלתות התודעה. תרגום שחר דיויה-לב. הוצאת מדך בית ועולם חדש. עמ' 42-43). בניסוח של המודעוּת הפמיניסטית של ימינו היינו אומרים שנשים אלה היו אוביקט של מבטו של וורמר שהשליך עליהן תמצית של מהות נשמה נשית אולם לא היו סוביקט לעצמן.

וכאן עולה בדעתי השאלה המתריסה – האם הנשים שמתוארות כסבלניות במלאכת יומן אכן בחרו ואהבו את מלאכתן זו? האם אין הן אסירות בביתן? האם יכלו בכלל לבחור ביעוד אחר? ברור שלא. למרות התענגותי על התמסרותן למלאכתן, כמה הייתי סובלת אילו הייתי חיה בימים ההם והייתי חייבת להקדיש עצמי למלאכות הבית שאנו נהנים כל כך לראותן כמקודשות מבעד עיני האמן, מבעד דימויי הגבר את האידיאה של האשה הסבלנית-מסורה לביתה.

בבית הבורגני המוגן שהאשה היא הדמות המרכזית בו. הוא מצייר את האשה שהיא מרכז הקיום. שמעניקה מאחז בטוח בחיים. הנשים המצוירות שלו הן נערות או נשים צעירות. כנראה נשות ביתו או מקורבות לו, נשים נאות, רכות פנים, שמשתלבות עם העידון הרכות והחום האנושי המוקרן בציורים. הרכות ההרמונית של התמונות והדמויות נוצרת ממעברים רכים בין אזורי צבע שונים של הדמויות. ללא קוי מתאר חזקים. יש משהו נשי הרמוני-רך בסגנון שלו. לא במקרה הוא מצייר בעיקר נשים.

הבעתן של הדמויות עצורה ושלווה. בציורים אחדים יש רמז של חיוך. יש לנו תחושת אינטימיות עם הדמויות. זו האינטימיות שיש לוורמר עם דמויותיו. "האינטימיות היא נשמתה של אמנות גדולה", כך כתבה ביומנה הציירת פאולה מודרזון-בקר.

במדריך לכתיבה של המעמד הבנוני מאמסטרדם במאה ה-17 נכתב כי "הגברים הורשו לחשוף רגשות סוערים ותהום של מלנכוליה; נשים נועדו להקסים ולהרגיע עם מעמקי אגמים" ( זבגינייב הרברט. טבע דומם עם רסן. 2008. כרמל). האם לא כך הנשים של וורמר? הנשים של וורמר אינן גדולות מהחיים אלא הן נשים של חיי היוםיום. הן שלמות עם עצמן ולא זקוקות להשלמה של חיים זוגיים. הן מייצגות שלמות של הכלה עצמית, ולכן הן כמו האלות הבתולות שחיות לבדן. כל אחת ואחת מצוירת לבדה עם עצמה: קוראת מכתב, מוזגת חלב, רוקמת תחרה, מתבוננת, מהרהרת, מנגנת. הן קשובות אל עצמן במופנמות מלאה.

 רוקמת התחרה

כל אחת היא עולם ומלואו. הן לבדן ואינן בודדות כלל וכלל. כל אחת היא ההתחלה, האמצע והסוף; נערה, אשה, אם, אלה. היא האשה בקרבו. הדימוי הנשי. הנשיות שלו. האנימה. דמות הנשמה. היא אנימה שמתווכת לו את העולם. האם הנשים שלו אינן כל הנשים? האם הן אני עצמי המתבוננת בציורים?

האשה של וורמר היא יצוגה של האלה היווניה הסטיה, אלת האח הביתי, מרכז החום הביתי. אלת הקדושה של הידוע והמוכר ביותר, הביתי. הסטיה מבינה שהאלוהי אינו מצוי במיוחד במינו, אלא בכאן ועכשיו, בהוויה, בנוכחות, בדממה, כפי שמתואר בשירה של לאה גולדברג: "מה מוזר שחיפשתי אותך בדרכים לרוב עד שבאתי אל סף ביתך והוא כה קרוב" (גולדברג לאה. 1960. מוקדם ומאוחר. ספרית פועלים. עמ' 137).

עולמה של הסטיה הוא זה המתואר בציורים של וורמר, רנואר ובונארד, שמתארים את האישה כספונה בביתה, שלווה ושלמה עם עצמה. הסטיה היא הארכיטיפ של המירכוז הפנימי, ההתבוננות פנימה, האינטואיציה והתובנות; היא ה"נקודה השקטה", המעניקה משמעות לפעילות והמאפשרת לאישה להישאר יציבה גם בנסיבות סוערות.

וורמר הוא הצייר הראשון שהתמקד בנשים. וענינו בנשים אינו עניין באשה כאוביקט תשוקה של הגבר אלא כדמות משמעותית שציוריו-חייו סבים סביבה. אין זה דבר של מה בכך בעידנים הפטריארכליים של הדרת האשה. מאתיים שנים אחריו מגיעים ציירים שמתמקדים בהערצה מאוהבת כמותו בנשים, כמו רנואר, בונאר וגוסטב קלימט.

בילדותי הרחוקה, אמי היתה קונה לי מדי פעם גלויות של תמונות אמנות, בהן היו תמיד דמויות עומדות לבדן שרויות עם עצמן. הדמויות ההן הזכירו לי את עצמי. כזאת היית והנני. אהבתי את הגלויות האלה שהיו תחילת החניכה שלי לאהבת האמנות והן מזכירות לי את דמויותיו של ורמר. האנשים בציוריו לא צוירו בהזמנה, כמנהג אותם ימים. לכן אינם עוטי מסכת מעמד וכבוד שנועדה להרשים, אלא הם עצמם, כאילו שנתפשו מבלי משים במצלמת מכחול הצייר במשימת יומם השגרתית. הדמויות המושקעות במסירות מלאה במלאכתן משקפות את הצייר עצמו המשוקע כולו בציורו אותן, כשהוא מתקדש למלאכתו ומצייר בקפדנות איטית ודייקנות צלולה. אנו מתבוננים בהן יחד איתו באותה אינטימיות שהוא יוצר עמן, ואף נספגים בהן, ואף נספגים יחד איתן במבטן.

האור הוא יסוד מרכזי בציוריו. מילוש כותב (בשיר על הצייר קאמי קורו): "האור – זה שמו. כל אשר ראה / הגיש לו בענווה, הקריב לו / את פנימו בלא גלים, רוגע, / כמו אם הפנינה בקונכית שחורה" ( שם. עמ' 235). כמו אצל רמברנדט, זה אור השוטף את פנים הבית מבעד לחלון בצידה השמאלי של התמונה. אצל וורמר זה אור שקוף מזוכך זהרורי. כמעט בכל ציור ניתן למצוא את אותם חלונות, כיסאות, שטיח וכיסוי שולחן, מפות, כלי מים, וכן הלאה. יש סבורים שהוא מגלה בהם עניין דומה ואף גדול מזה שהוא מגלה בדמויות האנושיות המופיעות בציורים. סלסילת הלחם או האסטרונום, כך נדמה, מעניינים אותו באותה מידה ומאותה נקודת התייחסות: שניהם עבורו פיסות חומר שהאור מאיר אותן, משתקף בהן וחודר דרכן. האור אצלו, במובן מה כמו אצל רמברנדט, הוא הרוחני, או אולי נכון יותר, הביטוי לנשמת הדברים, כל הדברים האחרים הם החפצים שהוא משתקף בהם. האור שלו קורן אולם דומה שהחפצים והדמויות עצמן מקרינות אור מפנימיותן. וורמר חי את המוחשי והאור הוא המעניק ליש הפשוט היומיומי את קדושת החולין. יש משערים שהושפע משפינוזה, בן זמנו ומקומו, שדיבר על האלוהות כקיימת בעולם עצמו.

השלמות המופלאה והמבורכת של ציוריו. העומק והשלווה והאל-זמניות שהם מקרינים. וורמר הוא אותם מאלה שמילוש כותב עליהם: "לפי שמחשבתם הצלולה חותרת אל ההרמוניה, / יודעת את הצורות המושלמות, מוקירה את הסדר, / אשר בו על כל הקיים להתקיים לעד". ( מילוש. עמ' 203). הסדר וההרמוניה מבוטאים באיזון מדויק שבין הצבעים והצורות. בציורים אחדים המרצפות בתשבץ שחור-לבן באלכסון של שתי וערב מרמזות על צופן ארג העולם.

דומה שרוב דמויותיו אינן מבקשות דבר. עולמן בתוכן, אף כי אחדות מדמויותיו מכילות געגוע חשאי למקום אחר. כאלה הם הגאוגרף והאסטרונום המחפשים מחוזות אחרים, וכן האשה הקוראת מכתב שמגיע מעולם אחר, ואף הדמויות בציורים הרבים שלו שעוסקים במוסיקה שכולה כמיהה לעולם אחר. שלמות עולמן מכילה את הגעגוע ומועצמת מתוכו, שכן שהמוסיקה עצמה היא המענה לגעגוע.

דומה שהצל והרוע מעולם לא היו בציוריו. גם לא חולי, זיקנה וסבל. גם לא כאב, יאוש או צער החיים. אולי זה כוח קסמו של ורמר. ואולי משום שאצל וורמר הצל הוא מה שאינו מואר בתמונה ואין זה האור שבוקע מהחושך כמו אצל רמברנדט, שם האור האינסופי בוקע מחושך אינסופי, והחושך הוא גם ממלכת הצללים והרוע האפשרי. אצל רמברנדט החושך הוא התשתית, ואילו אצל וורמר האור הוא התשתית. אולי זה האור של שבעת הימים בטרם היציאה מגן העדן.

הנערה עם עגיל, שקרויה גם "המדונה של הציור ההולנדי", שעכשיו אני מבחינה בטוהר התום הבתולי שלה גם שמץ סמוי של פתיינות בלתי מודעת לעצמה, כשהיא מביטה בצייר ובנו בתמהון ילדותי בשפתיים פשוקות מעט... מה הפלא שהומצא הספור על התאהבותו של וורמר בה. הלא אנחנו עצמנו מאוהבים בה. למעשה אנו מאוהבים ברוב הנשים שלו. גם וורמר. ועוד ציור: נערה עם כובע אדום. גם לה אותן שפתים כמעט פשוקות. הכובע האדום שלה יכול לרמז על תשוקה אפשרית.

את מוזגת החלב-החלבנית, ראיתי כבר לפני שנים רבות במוזיאון המטרופוליטן בניו-יורק, כשתור ענקי של אנשים המתין בסבלנות לחזות במאור פניה, כאילו היתה אלה שעלו לרגל לסגוד לה.

ויסלבה שימבורסקה כותבת עליה:

כל זמן שאשה זו מהריקסמוזיאום

יוצקת יום יום

ברוגע ובריכוז מצוירים

חלב מהכד אל הקערה,

אין העולם ראוי לסוף העולם.

(מתוך 'כאן'. 2009. תרגום דוד וינפלד. הארץ. תרבות וספרות. )8.10.10.



לפנינו עמדת צניעות של הצייר שמפנה עצמו לגמרי, והווית האשה המצוירת היא הכל. דומה שהוא מפנה עצמו לגמרי כדי לתת לדמות להיות שם במלואה בתוך המרחב המקודש שלה. וגם היא מפנה עצמה כדי להיות שם ולמזוג את החלב, מקור השפע המתמיד של האם הגדולה.

ברקע של הציור 'גבר ואשה עם ווירג'ינאל' (כלי מוסיקלי) מצייר וורמר תמונה שתלויה על הקיר, שהיא תמונה ידועה הקרויה 'חסד רומאי', ובה מתוארת בת המניקה את אביה שנידון לגווע ברעב וידיו כבולות. מדוע וורמר צייר שם את התמונה הזו? האם ביקש להזכיר שוב את חסד ההענקה הנשית-אמהית של החלב? ואולי שוב לפנינו דימוי האשה כמקור ההענקה והחסד בעולם?

החלבנית היא אשה גולמית, פשוטה, חסונה, יציבה, מזוהה עם עשייתה. הזדהות עמוקה עם רגע הוויתה. רגע הוויתנו.

היא מתמסרת לגמרי למלאכתה. מעניקה את האוכל בנדיבות שלעולם לא תיגמר. האם המזינה של העולם. השד של העולם. כמו התמונה האלכימית של האשה ששדיה ממלאים בחלב את הים.

האם האלמנטרית.

זו הפלירומה (השפע הרוחני-אלוהי בשפה האפלטונית) הנמזגת למיכל האנושי. קרן השפע הקדומה שמלכתחילה היתה בדמות אלה.

והכד - כמו מרים האלכימאית עם שני הכדים שמביאים שפע מלמעלה ומלמטה ומכילים אותו. כמו דמות 'המתינות' בטארוט, האשה המוזגת וממזגת בין שני הכדים.

ובל נשכח את הלחם הפריך המונח על השולחן שהאור המוזהב שנוגה בו הופך אותו ללחם הקודש.

והחלב נהיה ליין הנסך של המיסה.

פניה של האשה מופנים שמאלה, אל השולחן, שם הוא מבצעת את הפולחן הביתי. והבטחון המלא שהיא תמיד היתה ותהיה שם. עומדת במרכז התמונה, כעמוד המרכז של העולם. עונה לגעגועינו העמוקים והראשוניים.

כך כותב המשורר זבגינייב הרברט על אמו:

"חשבתי: / היא לא תשתנה לעולם // תמיד תחכה / בשמלה לבנה / ועיניים כחולות / על סף הדלתות כולן" ( אמא. מתוך: אפילוג של סערה. קשב. 2005. עמ' 11).

האנשים הבאים למוזיאון ונעמדים נוכח התמונה ביראת קודש הם צלבני העליה לרגל אל האלה הקדומה ששבה אלינו מחדש. הסינור הכחול שלה מהדהד את הבגד הכחול של המדונה. כמו שרוקמת התחרה של וורמר מהדהדת את אלת הגורל היוונית הטווה את חוט החיים. נוכל להשוות את החלבנית למונה ליזה, האלה-אנימה המסתורית. אולם החלבנית לעומתה היא אלה-אשה-אם ממשית של חיינו.

האור הוא הגבור הראשי, אור מיסטי שהתגשם במצחה, בחלב, בכלי הנצרים ובלחם.

בטנה של האשה היא מרכז התמונה, מרכז העולם.

צבעי צהוב, כחול, בורדו. צבעי מלכות.

צבעי יסוד. כחול-צהוב השולטים – הם צבעים משלימים.

וורמר צייר צבע אדום מתחת לכחול שלו, וכך העניק לצבע הכחול איכות חמה.

הכל פשוט, מוחשי, ממשי. האשה מצוירת כמפוסלת בצבע. בפשטות נאצלת.

בציור "החלבנית" של וורמיר אפשר לראות את האישה העומדת בתווך, כאם גדולה, אוחזת בידה את הכד שממנו שופע החלב בנביעה מתמדת, בתוך רגע הנצח של האמנות. הכד הוא המכל-הגביע, והחלב הוא השיקוי-האליקסיר הנצחי שהאלכימאים חיפשו, והציור כולו, כמו האמנות בכלל, הוא השבת השלמות האבודה.

בתמונת תבליט עץ של גוגן עומדת אשה שאוחזת בשני שדיה מהן נובעים שני נהרות חלב אל העולם.

כך בשיר שכתבתי על החלבנית של וורמר:

הַחַלְבָּנִית, וֶרְמֵר

בְּדַבְּרֵנוּ עַל שֶׁפַע מְקֻדָּשׁ אֲנִי רוֹאָה   
אֶת הֶחָלָב נִגָּר בַּתְּמוּנָה –   
הַצָּהֹב הָעַז שֶׁל שִׂמְלָתָהּ   
הוּמַר לְזָהָב טָהוֹר (בּוֹעֵר כְּאוֹר עַל לֶחֶם   
פָּרִיךְ רֵיחָנִי בְּמִקְלַעַת נְצָרִים)   
  
מוֹזֶגֶת הֶחָלָב הִיא עַמּוּד הַתָּוֶךְ   
יַצִּיבָה, אֵם גְּדוֹלָה   
מַעֲנִיקָה חֲלָבָהּ   
(יֵין גּוּפָהּ שֶׁל הָאֵלָה)   
  
מַבָּטָהּ הַמְרֻכָּז מוֹלִיךְ אֶל מֶרְכַּז הַתְּמוּנָה   
אֶל הַקִּלּוּחַ הַדַּק שֶׁל הֶחָלָב   
– קִלּוּחַ אֵינְסוֹפִי שֶׁל אֶלִיקְסִיר –   
  
נָחָשׁ חֲלָבִי מֵגִיחַ מִן הַכַּד הָרַחְמִי   
מַפְרֶה אֶת כַּד גּוּפָהּ   
וּמֵת בָּהּ   
נוֹלָד בָּהּ   
מֵזִין עַצְמוֹ –   
נְחַשׁ נְהָרוֹת הָאוֹר   
שֶׁהָאִשָּׁה מוֹלֶכֶת מִתּוֹכוֹ   
נָחָשׁ בִּלְתִּי נִרְאֶה, זָהָב לָבָן

( מתוך: אשה – שירים ורישומים. כרמל)

היא עדיין שם. היא תמשיך להיות שם. געגועי היתמות אל האם מתנקזים בדמות מוזגת החלב. אלה אותם געגועים שמתנקזים בדמותה של המדונה-האם. כמיהתנו אל האם האבודה שהיתה אי פעם או מעולם לא היתה.

מאיר אגסי כותב שיש בה משהו סולידי ארצי ומוצק, מודל לגעגועים עזים לביטחון קמאי (חוברת סטודיו. 72. 1996. עמ' 24). נשים לב שוורמר לא מצייר אשה-אם עם ילדיה. מוזגת החלב מכילה בה את האם הגדולה, כפי שבמידת מה כל הנשים בציוריו מהדהדות אותה.

אני אוהבת את התמונה הזו מילדותי, מבית הילדים בקבוץ: תמונת האשה הפשוטה, שמבטה מרוכז כולו במלאכת הקודש של מזיגת החלב אל כד החרס. וככר הלחם הפריך. באופן כלשהו, היה בתמונה משהו שהתקשר במעומעם אפילו עם אמא, אולי משום השביס הלבן והלחם - באותו תצלום אהוב עלי, תצלום מנעוריה, כשהיא נראית במאפיה הקיבוצית, עוטה חלוק ומטפחת לבנה.

אולי משום שבמציאות חיי בקבוץ אמא לא היתה שם.

כך כתבתי לפני שנים רבות:

ציור פלמי: בית

זה המקום ממנו מסתכלים על העולם:

פניך נאספות בהרהור איטי

לתנועת יד בשולי הבגד

מה נשאר? קדרת חרס, ריח תפוחים, חלב זהוב

הלך-רוח עמום העלה זכר רדום של אם.

האם היתה אי פעם אם?

(מתוך: הרמס ושירים אחרים. הקבוץ המאוחד. עמ' 50).

הצייר בונארד, הצייר האימפרסיוניסט בן המאה ה-19, גם הוא, כמו וורמר, הרבה לצייר אשה בבית. האשה היתה הבית. אצל שניהם האשה והבית אחד הם. בונארד שר שיר הלל לבית המשפחתי ולאשה המולכת בו כשבדרך כלל היתה זו מרתה אשתו.

מרתה בציורי פנים-בית של פייר בונאר

מַרְתָּה פּוֹתַחַת דֶּלֶת, יוֹשֶׁבֶת, מִתְבּוֹנֶנֶת,

מוֹזֶגֶת תֵּה, יָדֶיהָ בְּחֵיקָהּ, הַכֶּלֶב לְיָדָהּ.

הָאָח, הַוִּילוֹן, הַקְּעָרוֹת,

מַפַּת הַשֻּׁלְחָן, הַפֵּרוֹת.

הָרֶגַע הֶעָמֹק, הָאוֹר, הַצֶּבַע -

זֶה הַבַּיִת

הַכֹּל כָּאן

הַחַלּוֹן הוּא פְּנִים-חוּץ פּוֹלֵשׁ אֶל הַגַּן.

(מתוך: ריסים. פרדס.)

תמונת נוף בדלפט:

[](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A7%D7%95%D7%91%D7%A5:Vermeer-view-of-delft.jpg)

וורמר מתבונן בעירו כשהוא מחוצה לה. אנו מתבוננים מבעד עיני הצייר בעירו דלפט, אוהבים אותה מבעד מבטו האוהב, רואים אותה מעבר לנהר, כמעט בהשג יד ובכל זאת רחוקה כגעגוע.

לראשונה התוודעתי לתמונה באמצעות המאמר של מאיר אגסי על ברגוט ( שמייצג את פרוסט) שבעומדו המום יופי נוכח התמונה (לראות את דלפט ולמות) חטף שבץ שהביא מאוחר יותר למותו.

תְּמוּנַת דלפט - וורמיר

אֲנִי מִתְבּוֹנֶנֶת בפרוסט

הַמִּתְבּוֹנֵן בברגוט, בִּהְיוֹתָם

מִתְפַּעֲמִים (בְּהֶתְקֵף מָוֶת)

מוּל 'פֵּאָה צְהֻבָּה קְטַנָּה שֶׁל קִיר'

בִּתְמוּנַת הָעִיר דלפט

שֶׁל וורמיר, בָּהּ עוֹמְדוֹת שְׁתֵּי נָשִׁים

מִתְבּוֹנְנוֹת בָּעִיר הַמִּתְבּוֹנֶנֶת

בְּעַצְמָהּ בַּמַּיִם

הַתְּמוּנָה צְלוּלָה מְטֹהָר. מִי יָשִׂים לִבּוֹ

שֶׁבְּמֶרְכַּז הַתְּמוּנָה תְּעָלָה עֲמֻקָּה שֶׁל אֲפֵלָה?

וְרֵיחַ עֹבֶשׁ קָלוּשׁ מַקִּיף אֶת הַקִּירוֹת

מְלַוֶּה סִרְחוֹן דָּגִים בְּדַרְכָּם לַשּׁוּק.

שִׂיחַת הַנָּשִׁים עֲטוּיוֹת הַשָּׁבִיס אוֹדוֹת פְּרָטִי הַיּוֹמְיוֹם

תָּסִיחַ מַבָּטֵנוּ מִכָּל זֶה, וְכֵן הָעֲנָנִים

הַמִּתְגַּבְּהִים מִנְּשֹׂא

עכשיו, נוכח 'נוף בדלפט' במוזיאון מאוריציוס בהאג, אני רואה לראשונה את התמונה המקורית ומצלמת את הקטע

בתמונה שעליו פרוסט כותב; על ההתפעמות נוכח 'פאה צהובה קטנה של קיר' בתמונה. הנה הפאה הקטנה הצהובה:



הפאה הקטנה בצהוב בחלקה העליון הימני של העיר מהדהדת את המישור הצהוב שלפני הנהר. הגגות הכחולים כהים מצד ימין משלימים את הגגות האדומים-חמרה מצד שמאל. 'נוף בדלפט' היא הגדולה בציורי וורמר. בדיוק הגודל הנכון של התמונה. וגם היחס הנכון בין שמיים הגבוהים, העיר, הנהר למרגלותיה והחוף הבהיר הכמעט הריק שעליו עומדות שתי נשים שנראות נשים פשוטות – משרתות או כובסות משוחחות זו עם זו. הלובן הצח של השביס והצווארון הלבן של הנשים מושך את העין ומהדהד את האור שמעל העיר.

מילוש כותב על נשים כאלה שמופיעות בתוך הנוף בציורי טרנר:" והחשוב מכל: בת-כפר בחצאית / אדומה, שמלת מחוך שחורה, חולצה / לבנה, נושאת דבר מה ( הכביסה אל המעיין?), / אבל היא פסעה כאן והצייר צפה בה / והיא נותרה לעד, רק על מנת / שתתגשם ההרמוניה אשר / נגלתה לו, ולו בלבד, של / צהוב-כחול-חום אדמדם" ( שם. עמ' 233).

מילוש כותב אמנם שהאשה בציורי נוף כאלה היא "החשוב מכל" אבל היא הונצחה בציור רק משום שבמקרה היתה שם, והיא חשובה על מנת "שתתגשם ההרמוניה".

אצל וורמר אני חשה דבר אחר: כמה קטנות הנשים האלה נוכח מרחבי העיר והנוף, ובכל זאת בלעדיהן לא היתה התמונה הזו. כי הכל אצל וורמר מוליך אל האנושי, בממדיו הפשוטים והצנועים. הנשים האלה הן (כמו ל"ו הצדיקים) שבזכותם מתקיים העולם.

למרות שהנשים כה קטנות, חוף הנהר במשטח הנרחב עליו הן עומדות נקי מכל דבר, משטח צהוב מישורי ריק והוא מבליט אותן שם. השתקפות העיר שכמו מעגנת את שורשיה במי הנהר מעניקה ממד של עומק והשמים הגבוהים מעניקים שגב לקיום האנושי.

קו האופק של העיר הוא (כמעט) הקו הישר של קו האופק ההולנדי כולו, שמשרה שלווה.

במרכז התמונה תעלה קטנה עמוקה של אפלה. כמעט לא שמים לב אליה. היא המקום היחידי שעשוי לכלוא בו או להוליך אליו אופל וצל קיומי, שאף מהדהד בשכבת העננים הגבוה הכהה שמעל העננים הבהירים, אלא שאלה נספגים ומוכלים בעיר הרובצת מנומנמת ושלוה, מוארת למחצה.

כל כך פשוט וכל כך מגביה את הנפש. פרוסט שאמר על וורמר שהוא "הבלתי יודע הנצחי", אמר על הציור הזה שהוא התמונה היפה ביותר שראה. ככה זה בהולנד, השמיים הגבוהים מעל מישורי האדמה מעניקים לנו את הפרופורציה הנכונה של חיי האדם.

כפי שמאיר אגסי אומר, הציור הזה הוא "תחושה עמוקה של מקום".

תמונת דלפט היא בית עבור וורמר, וכך תמונת דלפט עוסקת בשני המוטיבים המרכזיים שלו: הבית והאשה.

גם הבית וגם האשה בציוריו הם "המקום". המקום 'האמיתי' 'הנכון' אליו מייחלים.

'המקום' הוא מרחב מתוחם מקודש.

בית, טמנוס, מקדש.

מיכל, היכל.

זה שמאשר לנו את המקום האמיתי הנכון בתוך עצמנו.

ה-בית, בה' הידיעה, הוא המכל ( האם האלמנטרית) וההיכל ( העקרון הרוחני, האב) כאחד. הוא הגעגוע לשלם הראשוני האבוד (הסימביוזה הראשונית עם האם) שנהיה לאוביקט האבוד. געגוע שמתעצם בתקופות היסטוריות של פגיעה בבית המשפחה הראשוני, כמו בתקופות של עקירות, גלויות, הגירות ופליטים. כך גם אצל רבים שבית משפחתם התפרק בגרושין.

כך כתבתי בשיר על בית פלמי שציטטתי למעלה בהקשר של תמונת החלבנית: "זה המקום ממנו מסתכלים על העולם".

אולי זו תחושת האיחוי, ההרמוניה והחסד שאנו חווים נוכח תמונותיו.

אולי זו הסיבה שאנו מבקשים להשתהות נוכח תמונותיו. הוא עצמו השתהה זמן רב בכל תמונה, שהרי היה צייר איטי, וצייר 2-3 ציורים בשנה. הוא לא צייר ציורים אלה כדי למכור. הציור היה בשבילו השתהות מדיטטיבית ב'מקום' שלו.

ואולי זו הסיבה שאיני רוצה לסיים לכתוב עליו. אין זה הרצון לכתוב עוד ועוד כדי לפענח את מה שלא ניתן ואין צורך לפענח; את המסתורין המופלא של יצירתו, אלא רצון להמשיך להתמסר אליו, לשהות עמו, לספוג ולהיספג, ולהסתופף במחיצתם המוארת והמבורכת של ציוריו שהפגישה איתם, בוואריאציה על אלתרמן, היא פגישה לאין קץ.

על ההתבוננות האמנותית (על ג'אקומטי) אומר ג'ון ברגר, שהיא "צורה של תפילה: כלומר, התקרבות כלשהי בלי כל יכולת להשיג את המוחלט" ( ג'ון ברגר. על ההתבוננות. הוצאת פיתום. עמ' 187. 2012). אכן בהתבוננות המתמסרת בציורי וורמר יש משהו דתי ואפילו עמדת סגידה.

מדוע לא שמו במוזיאון 'מאוריציוס' ספסל מול 'נוף בדלפט' כדי שאפשר יהיה לשבת ולהתבונן כפי שהיינו רוצים?

כשחזרתי הביתה הבטתי בנוף הנרחב שמבעד למרפסת הסלון שלי. ולפתע נראה לי נוף הגגות האדומים הטובל בעצים שנפתח לפני מעבר לכביש המתדמה לנהר, כתמונת נוף בדלפט, וגם השמיים שלי התגבהו מאד. הנוף שלי נהיה נוף דלפט, ואני האשה המשוחחת עם עצמה. הנה דלפט הקטנה שלי.

זבגינייב הרברט כתב בשמו של וורמר איגרת בדויה אל נמען לא ידוע, בה הרברט מבטא את רוחו של וורמר: "תפקידנו אינו לפתור חידות אלא לעשותן מודעות, להרכין ראש בפניהן, וגם להכשיר את העיניים ולהביאן לכלל השתאות ותמהון בלי הרף. [...] אני גא על שעלה בידי להרכיב סוג מרוכז במיוחד של קובלט עם צוהב לימוני, זוהר, וכן גם לרשום את החזר אור הצהריים הנופל מבעד לזכוכית עבה על קיר אפור [....] אם אני מבין אל-נכון את תפקידי, הרי תכליתו לפשר בין האדם ובין המציאות הסובבת, משום כך אני ואחי לברית האמנים חוזרים ומשחזרים פעמים אין ספור את השמים והעננים, צביון ערים ודיוקני אנשים – כל היקום התגרני הזה, כי רק בו חשים אנו בטוחים ומאושרים [...] הרשה נא גם לנו את העיסוק במקצוענו הארכאי, להשמיע מלות של פיוס לעולם, לדבר על שמחת ההרמוניה שנמצאה, על הערגה הנצחית לאהבה הדדית". (האיגרת. מתוך מר קוגיטו ושירים אחרים. הקבוץ המאוחד. 1984. עמ' 72)

ברבים מציוריו של ווורמר יש כלי נגינה ואנשים מנגנים. המוסיקליות הנרמזת בציורים אלה מרמזת על ההרמוניה המחברת יחד את חלקי הנפש, והמוסיקה היא היא הריתמוס הפואטי של ציוריו.

המאמר של מאיר אגסי, האמן המחונן, על וורמר, כתוב בשפה פואטית. זו פואטיקה שנובעת מהפואטיקה של וורמר. וכמו וורמר הוא פותח אותנו לפואטיקה של הנשמה ושל עצמנו, שמתקיימת בה זרימה ריתמית חשאית ביננו לעולם ולעצמנו.

גם **יוסף ישראלס**, היהודי, בן המאה ה-19, היה צייר הולנדי. בניגוד לציורי הבורגנות המבוססת בשפע חומרי של וורמר, הוא מצייר את העם הפשוט. יש בו אנושיות עמוקה ( שמממשת את רוח לוינס, דהיינו, אחריות לזולת) ביחסו אל האדם הפשוט, האדם הנאבק על קיומו. במובן הזה הוא מזכיר לי את ון-גוך המוקדם. כך כתבתי:

הַצַּיָּר יִשְׂרָאֶלְ'ס

יִשְׂרָאֶלְ'ס, צַיָּר שֶׁעִנְיָנוֹ בָּאָדָם, הִרְבָּה לְצַיֵּר  
חַיֵּי יוֹם־יוֹם פְּשׁוּטִים וְקָשִׁים שֶׁל אִכָּרִים וְדַיָּגִים:  
אִשָּׁה, חָתוּל וְקַעֲרַת חָלָב, יָם אַחֲרֵי סְעָרָה,   
דַּיָּגִים פּוֹרְסִים רֶשֶׁת לְאוֹר יָרֵחַ, נָשִׁים  
מְתַקְּנוֹת רְשָׁתוֹת, אִישׁ גּוֹרֵר סִירָה.  
  
הַדְּמֻיּוֹת עַל שְׂפַת הַיָּם צוֹפוֹת לָאֹפֶק,  
מְצַפּוֹת לַדַּיָּג שֶׁיָּשׁוּב.   
גִּבּוֹרָיו שֶׁל יִשְׂרָאֵֶלְ'ס הֵם הָאוֹר וְהָאָדָם.  
הָאוֹר הַשָּׁקֵט הוּא חֶסֶד. הָאוֹר  
מְרַחֵף סְבִיב תְּמוּנוֹתָיו, כְּיָדִיד  
שֻׁתָּף לַצַּעַר, מְנַחֵם בְּעֶצֶם נוֹכְחוּתוֹ.   
קִרְבָתוֹ מְגִנָּה מִפְּנֵי הַיֵּאוּשׁ.  
  
הָאֲנָשִׁים שֶׁהוּא מְצַיֵּר אֵינָם מֵישִׁירִים מַבָּט אֶל הַצּוֹפֶה.   
הֵם דְּמוּמִים. יְדֵיהֶם סְמוּכוֹת לַגּוּף. הֵם קַשּׁוּבִים  
זֶה לְזֶה וְלַדְּמָמָה שֶׁל הַחַיִּים עַצְמָם   
לְהִתְרַחֲשׁוּת חֲשָׁאִית כְּשֶׁהֵם לְיַד שֻׁלְחַן הַסְּעוּדָה,   
מְתַקְּנִים רְשָׁתוֹת, הוֹלְכִים יַחַד  
  
אֵלּוּ שֶׁהוֹלְכִים כְּמוֹ עוֹמְדִים בִּמְקוֹמָם וְהָאוֹר אִתָּם.   
הַדְּמֻיּוֹת עֲמוּמוֹת, עֲשִׁירוֹת בְּגוֹנֵי אָפֹר וְאוֹר.   
קִרְבַת הַגְּוָנִים זֶה לְזֶה הִיא הָאַחְדוּת שֶׁבְּתַשְׁתִּית הַכֹּל  
שֶׁהִיא הָאַחֲוָה, אַחֲוַת הַלֵּב שֶׁל הַצַּיָּר עִם הָאָדָם בִּבְדִידוּתוֹ,  
וְהַחַיִּים כְּמוֹת שֶׁהֵם, מֵעֵבֶר לַסֵּבֶל, בְּפַשְׁטוּת חוֹמֶלֶת שֶׁל קַבָּלַת גּוֹרָל  
כִּי תָּמִיד בַּתְּמוּנָה יֵשׁ מֶרְחָב שֶׁל נוֹף, שָׁמַיִם, יָם, אוֹ הַבַּיִת עַצְמוֹ  
  
וְהָאָדָם נָטוּעַ בְּשַׁיָּכוּת גְּדוֹלָה מִמֶּנּוּ. בַּפַּכִּים הַקְּטַנִּים שֶׁהֵם הַחַיִּים –   
רֶגַע יְשִׁיבָה, הֲלִיכָה, אֲכִילָה, שׁוּם פְּרָט אֵינוֹ שׁוּלִי, הַכֹּל רָאוּי וּמַמָּשִׁי –   
אֲרִיג הַשִּׂמְלָה, קַנְקַן הֶחָלָב, הַצַּלָּחוֹת עַל הַמַּדָּף, מַשְׁקוֹף הָעֵץ  
הַמְחֻסְפָּס, אֲרִיחֵי הָרִצְפָּה הָאֲדַמְדַּמִּים, הַוִּילוֹן, הָעֵץ הַמִּשְׁתַּקֵּף בַּחַלּוֹן.  
  
אָנוּ צוֹפִים בַּיָּם, בַּשָּׁמַיִם, מִתּוֹךְ עֵינֵיהֶן שֶׁל דְּמֻויּוֹתָיו  
מִתְבּוֹנְנִים בֶּחָתוּל מִתּוֹךְ עֵינֵי הָאִשָּׁה הַסּוֹרֶגֶת הַמִּתְבּוֹנֶנֶת בּוֹ  
מִתְבּוֹנְנִים בַּיָּם מִתּוֹךְ עֵינֵי הַנָּשִׁים הַמִּתְבּוֹנְנוֹת בּוֹ  
וְהָאוֹר הֶעָמוּם הַמְעֻרְפָּל שֶׁל הַשֶּׁמֶשׁ אוֹ הַיָּרֵחַ מִתְבּוֹנֵן בָּנוּ,  
עוֹטֵף אוֹתָנוּ. הַצִּיּוּר חַי אֶת חַיָּיו שֶׁלּוֹ,   
אֵינוֹ רוֹצֶה דָּבָר.

(נצר. מתוך 'עקבות'. כרמל)

על ציורים כאלה, כמו נוף בדלפט ובעיקר ציורי ישראלס, מתאים כאן המשך השיר של מילוש על הציור ההולנדי:

"אני נכנס אפוא אל בין הנופים ההם, / אל מתחת לרקיע מעונן, משם בוקעת קרן אור. / ובלב מישורים כהים מבהיק כתם זוהר. / או אל חוף המפרץ, שבו ביתם כפריים, דוגיות, / ודמויות זעירות על הקרח הצהבהב / קיימים לעד על שום שהיה היו פעם אחת, הווים וגזים בהרף עין. / זוהר ( שאין להשיגו כלל) / עוטף את הקיר הסדוק, המזבלה, / רצפת בית המרזח, כפתני האביונים" (שם. עמ' 277).

**ון גוך**

לפני שנים רבות כתבתי שיר על אבי החלוץ זורע בשדות הקבוץ, בעקבות תצלום מאותם ימים בצעירותו, וכך השיר מסתיים:

...כמו בתצלום מאז של אבא שלי

חלוץ תמים לבדו זורע בשדה

והשמש גדולה ועגולה

וככה העולם

אחי שקרא את השיר העיר לי שאבא באותו תצלום ישן לא זורע אלא אוחז מעדר.



תהיתי, מניין נולד השיר שלי עם דימוי הזורע? עכשיו כשעמדתי במוזיאון גן-גוך מול תמונת האיש הזורע – זיהיתי אותו:



הוא זה שהתערבב לי עם תצלום אבא בשדות, והשמש בשיר שלי גם היא לקוחה כנראה מציורי השמש הגדולה והעגולה המתערבלת מעל השדות אצל ון גוך. זו גם השמש בקצה שדרת דקלים שאבא צייר בהיותו בן ארבע עשרה, שמש גדולה על קו האופק, כמו בציור 'הזורע' של ון גוך.



בתהלים כתוב:

**ה**ָלוֹךְ יֵלֵךְ וּבָכֹה נֹשֵׂא מֶשֶׁךְ הַזָּרַע

בֹּא יָבוֹא בְרִנָּה נֹשֵׂא אֲלֻמֹּתָיו" (תהלים קכו, פסוק ו).

גם אבא אהב לצייר ודרכו לא צלחה. אבא זרע ולא קצר.

על ון גוך כתבתי :

מחוה לגן-גוך

ואם בהכרח הפחד

ואם בהכרח המפנה

מעביר תבניות רחמים

תחת ידו, כותב אותנו

סימנים בעולם.

דמדומים ברוכים הם אשר

יתוועדו בשמו

(מתוך: בקר אפריל. ספרית פועלים. עמ' 53).

צ'סלב מילוש מספר ( בשם בודלר) על בלזאק: "כשמצא את עצמו פעם מול ציור יפה עד מאד, שתיאר חורף ומראה מלנכולי של כפר, בקתות פזורות פה ושם, איכרים עלובים – התבונן בבית קטן שמארובתו עלה פס עשן וקרא 'כמה זה יפה! אבל מה מעשיהם בבקתה הזאת? על מה הם חושבים, מה מדאיג אותם? האם היבולים עלו יפה? הרי מן הסתם יש להם מועדים לפרעון תשלומים?' " (צ'סלב מילוש. שם. עמ' 232). את האכפתיות הזו אנו מרגישים נוכח ציוריו של ון-גוך.

ון גוך שיחזר נושאים וציורים של הצייר מילה שקדם לו וצייר עובדי אדמה ופשוטי העם. אלא שאצל ון-גוך מופיעים ממד העצבות הקודרת של העוני והעבודה הקשה, והזדהות עם הסבל, מתוך הכרת סבלו שלו. התוצאה היתה, כותב ג'ון ברגר, כי ציוריו של ון גוך הפכו "לחזון אישי – לכתב-יד: כלומר, העד נעשה חשוב יותר מתוכנה של העדות" ( שם. עמ' 84).

כתבתי:

נָשִׁים עוֹבְדוֹת בַּשָּׂדֶה

אוּלַי פַּעַם אֶכְתֹּב עַל נָשִׁים כְּפוּפוֹת

בְּפַּסְטוֹרָלָה שֶׁל שְׂדֵה מִילֶה, כִּבְדוֹת גּוּף

מְחֻתָּלוֹת צִבְעוֹנִין, מְלַקְּטוֹת בֻּלְבּוּסִין

לִתְמוּנַת וַן־גּוֹךְ.

וְהָאָשָׁם עַל רֶגֶשׁ אֶסְתֶּטִי הַנּוֹלָד

מִגַּב מִתְבַּקֵּעַ

שֶׁל נָשִׁים כְּפוּפוֹת בַּשָּׂדֶה.

(מתוך: אשה – שירים ורישומים)

אלי אשד פרסם שיר אחר שלי על ון-גוך:

וינסנט / ון-גוך

וינסנט, מה לא אמרו עליך –

שהיית משוגע

שעורבים התקיפו אותך.

משום שחיית בעולם

שטרם הגיע, שהיית מסור

לצבע העז.

לא שמרת עצמך מהאור הגדול

שנותן טעם לחיים.

במוזיאון מטרופוליטן בניו-יורק ראיתי ציור שלך.

מהעדר אמצעים ציירת עליו בשני הצדדים:

מצדו האחד כפריים קודרים לובשי שחורים.

מהצד השני בערו פניך הזהובים.

( הגוף היחיד. הוצאת ספרא. עמ' 95).

מבלי משים ון-גוך ביטא כך את נפשו הסוערת שצלובה אל צידה השני, אל הלא-מודע הנשי האפל, האנימה הדיכאונית שלו, כפילתו הנצחית. בגירסה ראשונה של השיר כתבתי שאת שיריו כתבו שדים או מלאכים. בגרסה השנייה העדפתי לצמצם את הפתוס.

כתבתי לאלי אשד: "שמחתי לראות את השיר שלי בפתח המאמר. מעניין שדברי תואמים למה שאתה כותב. אני כותבת שאמרו עליו דברים שונים ולא שכך באמת היה. וזאת אף על פי שלא ידעתי שיש השגות על המוסכמות על אופן מותו.

לדעתי כדאי להדגיש שמכתביו של גו גוך לתאו אינם מיוחדים בכשרון הספרותי שלהם אלא באיכות האנושית והמוסרית והרוחנית של ואן גוך שמתגלה לפנינו, שבשום אופן אינה מתחברת עם דימוי המשוגע שהעטו עליו".

בספרי 'מעגל החיים בסרטים של אקירה קוראסאווה ותיאו אנגלופולוס' (רסלינג, 2016), כתבתי על הפרק המתאר את שגעונו של ון גוך בהשראת התמונה של ון-גוך – 'עורבים':



כתבתי: "בחלום העורבים האדם לא חי בהדדיות מסייעת ודיאלוגית עם הנופים מוצפי השמש אלא מדמה עצמו טורף אותם, בעוד למעשה הוא הנטרף על ידי המראות וההשראה ועוצמת השמש ואינו מבחין בכך. האמירה של ון-גוך שהוא בולע את הנופים היא אילוזיה של השתלטות אינפלציונית-נפשית, שאינה מכירה בכוחו הנומינוזי של הטבע. האדם המערבי, בנוסח ון-גוך, אליבא דקוראסאווה, הוא זה שמנסה לשוב אל הקירבה הבלתי אמצעית עם הטבע והחיים המיתיים דרך הקירבה לשמש שהרבה לצייר, אולם אינו חי בתרבות שמספקת את המיתוס והריטואלים לשם כך והדרך היחידה שנותרה לו היא השיגעון. ון-גוך נבלע על ידי הדחף היצירתי. למעשה אנחנו כבר יודעים שהוא נבלע על ידי הדיכאון ואפשר שהציור האובססיבי-המאני היה ניסיון להינצל מהדיכאון שבימים ההם עדיין לא היה לו מרפא תרופתי. במכתביו לתיאו הוא מפרט כיצד עבד ימים שלמים ללא הפוגה בשמש הקופחת. אינסטינקט השימור העצמי הבסיסי לא פעל בתוכו והוא לא נשמר מהשמש. יחסו של ון-גוך לשמש הקופחת כמקור כורח הציור מתאר את חווייתו את השמש ככוח-דחף פנימי שהוא משליך על השמש, שהיא המקור האנרגטי של הקיום. לשמש ביצירותיו יש פעמים רבות עוצמה וכוח מיסטיים. השמש שמופיעה גם בציוריו שנראים בחלום 'העורבים' נראית בציוריו ככוח אור ענק שמתיך את הכל ושסביבו מתערבל הציור. כוח אנרגטי ומיסטי כאחד שתנועות הציור הסוחפות סביב מחברות את זרימתו לשאר האלמנטים בציור. ערבול של טרום תודעה ותודעת-על כאחת. נראה לי שהשמש מבטאת בציוריו של ון-גוך לא רק את האנרגיה המרכזית של כוח העצמי ואת ההיקסמות מהכוח השואב והמיסטי של הארכיטיפ האנרגטי הגדול, אלא גם את העוצמה המאנית של האי-שקט הגדול שלו. יש הרואים בציורי השמש האלה את השיגעון הממשמש ובא. למעשה הגבול בין חרות האמן לבין חרות השיגעון מתברר כנזיל מאד".

ון-גוך כותב לאחיו תיאו: " זה לא מונע ממני להרגיש צורך נורא לאיזו – האם אגיד את המילה – דת. אז אני יוצא החוצה בלילה לצייר את הכוכבים."

מייקל אייגן כותב: "הלילות המכוכבים של ואן גוך הם תוצאות אקסטטיות של מסע יסורים". ( העצמי הרגיש. עמ' 66).

ון-גוך שבתחילת דרכו הכשיר עצמו לכמורה עובר מחווית הדת הממוסדת לחוויה דתית פנתאיסיטית, פאגנית, כמו עובדי כוכבים ומזלות. הוא עובד את הכוכבים ואת השמש בציוריו, כאילו היו האלים שלו.

בציוריו של הצייר הבריטי ויליאם טרנר, שהקדים אותו בחמישים שנה, מתקיים מוטיב דומה של שמש או ירח סחופי אור בוערים מתערבלים בערפל בנוף ימי, כשהארץ והים והשמים מותכים ליחידה אחת, בתחושה פאגאנית פאנתאיסטית.

חווית התמזגות עם כחות הטבע, אצל אדם שאינו מספיק חזק – יכולה להביא לאובדן גבולות המציאות, ולשגעון. אן סקסטון, שבעצמה היתה קרובה לשגעון, כותבת על הציור: 'לילה מכוכב'.

העיר אינה קיימת

רק שם, במקום שעץ שחור-שער אחד

צף לשמים החמים כאשה טבועה.

העיר שקטה. ליל אחד-עשר הכוכבים רותח.

הו לילה, לילה מכוכב! כך פשוט

אני רוצה למות.

(אן סקסטון. לילה מכוכב. מתוך שעורים ברעב. תרגום יעל גלוברמן. עמ' 39. קשב. 2015).

האמנם התמזגותו של ון-גוך עם הטבע הוליכה לשגעונו? לא כך מצטייר ממכתביו הנוגעים ללב באמת האוטנטית שלו. ון-גוך מתגלה במכתביו כאדם בעל מוסריות, אנושיות, רוחניות ורליזגיוזיות עמוקים מאד. הוא כתב: "איני מסוגל להבין כיצד יתכן שלא כולם רואים וחשים את זה, הטבע או אלוהים עושים את זה לכל מי שיש לו עיניים ואזניים ולב להבין. מסיבה זו אני סבור שהצייר מאושר, מפני שהוא נמצא בהרמוניה עם הטבע ברגע שהוא מסוגל להביע מעט ממה שהוא רואה" (מכתבים לתיאו, 1992, עמ' 102).

את כל זה רואים במוזיאון גן-גוך בתמונה שטרם הכרתי, שבה רואים קוצר בודד בשדה שבולים צהוב עז מוצף שמש עזה וגלגל החמה משתלב עם תנועת השיבולים. ליד הציור רשום שון-גוך ראה בשדות התבואה את מעגל החיים, והאמין שהציור ירפא אותו. בכך הקדים את הרעיון של טפול באמנות בעשרות שנים.

עמדתו של גיורא שוהם היא אידיאליזציה והערצת האותנטי אצל ון גוך ומשיכה מוקסמת אל ההתמסרות המוחלטת כשהעצמי והעולם מתמזגים למערכת אחת שלמה. הוא מדגיש את ההתמסרות שלו אל מהותם הפנימית של העצים והשדות ואת ניסיונו להיטמע בהם, את שפיות-העל והחיבור האותנטי לגרעין העצמי הטרנצנדנטי. שוהם הולך בעקבות מחברים אחרים שרואים בשיגעון עצמו מצב נעלה יותר של מודעות (שהם ש. גיורא. 2002. טרוף, סטיה ויצירה).

לעומת ההתפעמות הנאצלת של שוהם, בביקורי זה במוזיאון ון-גוך הרגשתי נוכח ציורי הכפריים העניים במצוקתם, עובדי השדות, ציור העורבים הצורחים מעל השדות וחשרת השמים הכהים מבשרי הרע – איך נופלת לתוכי המועקה הקשה שלו. (כך הרי קרה לי לא מכבר נוכח ציוריו של אגון שילה בוינה. האם זו היפתחות לרגישות האמפתית הנכונה או הזדהות יתר?)

בציוריו הוא העצים בנו את החוויה של הצבע היצרי החושני-רגשי המלא חיוניות, שהתרבות הנוצרית דכאה. בכך הוא הקדים את פרויד במסר שהעביר לנו לחיות את עצמיותנו החושית והרגשית בכל מלואה. לחיות את עוצמתנו שלנו ואת עוצמת הטבע.

הוא מצייר את הדמות ואת הרקע באותו אופן – באותם קוים נמרצים, מהירים, אימפולסיביים, עוצמתיים. כך יש לנו תחושה של חבור דמות ורקע לישות אחת מתמזגת. זו התמזגות של אדם פגיע רגיש שמחובר לעולמו הפנימי ללא הפרדה, אבל גם התמזגות מיסטית עליונה שמעניקה שייכות ליקום.

עוצמת הקווים הנסערים ועוצמת הצבע בציוריו הם עוצמה שנפשו לא יכלה להכיל וכליה נשברו. תנועת הקוים הנסערים של המכחול הם להבות האש שנפשו נשרפה בהן.

ציוריו מכילים עד היום את נפשו ואת נפשנו החיה, הרוטטת, הנושמת.

הקוים הקצרים החוזרים על עצמם בציוריו הם רטט ויבראציות אנרגטי של נפש העולם ושל נפשו.

מה יש בו שהוא נוגע כה ללבותינו? האהבה שהיתה בו לאדם ולטבע? האמונה המוחלטת בדרכו האינדיבידואלית הנאמנות לדרכו והמחיר ששילם על כך? טוב לבו? החספוס הגולמי, הסוער והאמיתי של ציוריו? הנגיעה האנושית שלו עמוק בלב הדמויות שהוא מצייר? דמויות חשופות ללא הגנה מפני העולם, ממש כמו פניו שלו? הכאב והכשלון?

הדיוקנאות שלו מאשרים שהוא קיים. הם מכילים אותו.

באנציקלופדיה לאמנות הציור והפיסול מצאתי שכתוב כי "רבים מדיוקנים עצמיים אלה נראים לנו כתצלומי דיוקנם של חשודים בפלילים, ואפילו של עבריינים שהורשעו בפועל" (כתר 1983. עמ' 32). אני לא חושבת כך, אבל כן, מבטו קודר, חודר, רדוף, פגיע ופגוע.

עוד במוזיאון ון גוך, משהו חדש שראיתי עכשו – ציור שהוא ואריאציה של הפייאטה, כשון גוך מזדהה עם ישו הסובל. בטקסט המצורף לתמונה נאמר שון גוך שאב נוחם מהזדהות עם ישו הסובל למען האנושות. ישו היה זה שסבל והוקרב, הקריב עצמו, מתוך כך שלא הבינו את תרומתו הרוחנית.

ון גוך הוא האחר, הפגוע, הפגיע, שכמו עבד ה' הסובל בספר ישעיהו (שהנוצרים מפרשים אותו כישו), מבזים אותו ולא רואים את ערכו.

זה פקח את עיני להבין את הפופולריות של הסבל הישועי, כמביא נוחם ומשמעות לסבל האנושי. עד כה הייתי בהטיה ברורה של התנגדות למיתוס הצליבה כמיתוס מזוכיסטי קורבני וראיתי בו רק את ההיבט השלילי של חיוב הסדיזם-מזוכיזם שבו. שני שירים שכתבתי בעבר על ישו מבטאים עמדה אירונית כלפיו.

נכון אפוא לומר כי ון גוך מימש את גורלו של פרומתאוס שגנב עבורנו את אש האלים (שמש האש של ציוריו) וסבל בשל כך.

הוא כותב לאחיו במכתבו האחרון: "כן, העבודה שלי, אני מסכן את חיי למענה, שפיותי ממוטטת למחצה בגללה". עמ' 261.

פרומתאוס הינו דגם מוקדם של ישו. פרומתאוס, ישו, שפינוזה, גלילאו, פרויד, וון-גוך הם גבורי תרבות שקידמו את האנושות בטרם זמן ושילמו על כך בהתנגדות אליהם ובסבלם. דון מקלין, בשירו האוהב ומכמיר הלב על ון-גוך הוא חיבוק הפייאטה שלנו. דון מקלין כותב עליו: איך סבלת למען שפיותך.

ון גוך הוא האחר, הפגוע, הפגיע, שכמו עבד ה' בספר ישעיהו מבזים אותו ולא רואים את ערכו.

ון-גוך עצמו הפך למיתוס של האמן הגאון הסובל. כמו רמברנדט. האם היינו אוהבים אותם אילו לא היה סופם טרגי? אנחנו אוהבים אותם כשהם חיים עבורנו את המיתוס הזה. אנחנו אוהבים אותם כשהם, כמו ישו, סובלים במקומנו, ומאפשרים לנו לחוש בעטיים, כפי שאריסטו ציין על גבורי הטרגדיה, קתרזיס וחמלה. אנחנו אוהבים את עצמנו כשאנחנו חומלים.

המשורר הפולני אדם זגייבסקי כותב:

"הוא אומר: דבר אחד למדתי

יש רק חמלה –

כלפי בני אדם, בעלי חיים, עצים

ותמונות,

כלפי המובסים והמנצחים

קימת רק חמלה

שתמיד מאחרת לבוא"

( אדם זגייבסקי. המאה העשרים בגימלאות. תרגום דוד וינפלד. הארץ. 11.8.17. מוסף לספרות).

הדתות הגדולות מחפשות פתרון לסבל האנושי. האמנים הגדולים מלמדים אותנו איך להתמודד עם הסבל באמצעות האמנות.

אצל ון גוך ורמברנדט יש את השילוב נורא ההוד של גאונות, אהבת אדם, מגע מעמקים ברגשות האמיתיים ביותר שלהם ושל עצמנו.

ועוד דבר משותף להם, והוא הטרנספורמציה האלכימית של האופל הראשוני המותמר לאור: ון גוך עובר מהרישום השחור הקודר אל האור הלוהב של השדות והשמש. רמברנדט עובר מהרקע השחור של התמונה אל האור המוזהב שבוקע מתוככי נפש האדם.

וכך שניהם, גבורי תרבות שמהווים דגם לתהליך האינדבידואציה דרך האמנות, כאשר מתוך האמנות התקרבו, ולימדו אותנו איך להתקרב, הכי עמוק לעצמי היחידאי והקולקטיבי.

\*

תערוכה מפתיעה של ז'אן ארפ, 'אמנות פואטית', במוזיאון קרולר-מולר ליד אמשטרדם. לראשונה אני חשה את יופים המרגש של פסליו המופשטים החמקמקים המעוגלים, הרכים הנשיים המתגלים שוב ושוב בהיותך מהלך סביב הפסל. תחושה שהנשמה מרקדת בסבוב מעגלי כמו תנועת הפסלים שלו. יש רצון לגעת, לחוש וללטף את חמוקי הפסלים הממורקים החלקים האלה, לחוש אותם ביד בכוליותם.

ז'אן ארפ, חי בשנות ה20-30 של המאה העשרים. סוריאליזם מופשט: סוריאליזם ביומורפי, כלומר, המושפע מצורות הטבע, והנוטה אל המופשט. ארפ שהיה גם משורר, כותב שהוא מצייר בהשראת הטבע, כי גם היצירתיות של האדם היא חלק מהטבע שמצוי בתהליכים מתמידים של גדילה ומטמורפוזיס, דעיכה ותחיה. לדבריו, מרגע שהוא מסיים עבודה הוא יודע שהיא מתחילה תהליך בליה, שהוא בליית החומרים, שמוליך להרס ומות היצירה, כמו תהליכי הטבע.

בעקבות מלחמת העולם הראשונה. הוא אמר שהמלחמה נובעת מגאווה והטבע הוא שישקם את הנפש.

הצורות המעוגלות הרכות- נשיות של פסליו ורישומיו של ארפ נובעים אפוא מהקווים המעוגלים ומעוקלים בטבע. אכן, הטבע נוטה על העגול, ואילו הקווים הישרים, והצורות הגאומטריות, במיוחד הצורות הזוויתיות, הם ברובם פרי מעשה האדם.

הוא רצה לפתח צורות חדשות שמבטאות תמצית פנימית. ארפ גם היה משורר עם רגישות לטבע ממנו שאב. באחד משיריו כתב על האבנים שהן מלאות אור, הן ענפים של מים, הן מעוּנות כמו בשר, והן רוקדות כמו עננים.

הוא מדבר נגד השלמות והטוהר ביצירה שלעולם לא יימצאו, אולם דבריו אינם תואמים את השלמות של יצירתו.

\*

הפילוסוף פסקל שאל: מדוע אנו מתלהבים מציור של תפוח בעוד שהתפוח האמיתי לנגד עיננו לא מעורר בנו שום רגש? פרוסט עונה על כך, מעבר למרחק השנים ביניהם, שאנו רואים את מה שראה הצייר ומסוגלים לאהוב את העולם דרך אהבתו[[1]](#footnote-1). אני סבורה שאהבתו של הצייר היא יכולתו המדויקת והמדיטטיבית לראות את התפוח באמת ובכל מאודו.

הפסל ג'אקומטי כתב שמה שמניע אותו לעבוד זו המחויבות להבין את גרעין החיים (קטלוג לתערוכה. קיץ 2017. מוזיאון טייט). עבורי זה מקור הדחף הכופה אותי להתבונן עוד ועוד ביצירות אמנות ; הדחף להבין את גרעין החיים.

אבל נכון יותר – הדחף לגעת בלב החיים.

בעטיפת ספרו של הפסיכואנליטיקן רולנד ברייטון – 'אמונה ודמיון' ( עם עובד. 2015) – מובא ציור של צייר שסיים לצייר אח בוערת, והוא פורש את ידיו מול האש שצייר כדי להתחמם ממנה. הרי זו מטפורה לאופן שבו הציור הופך ממשות חיה שמחממת את נשמתו של הצייר, כמו גם את נשמותינו אנו, הצופים בציוריו, כמו היינו מחממים את ידינו מול האח בחורף.

מארי קונדו, בספרה 'שמחה בלב: אמנות סידור הבית – המדריך המעשי' ( אחוזת בית. 2017. תרגום אורית בן זאב) אומרת כי היסוד הרוחני של החפצים מורכב משלושה הבטים: נשמת החומרים שמרכיבים אותם, נשמת האדם שיצר אותם, ונשמת האדם שמשתמש בהם.

שילוש הנשמות הקדוש הזה, הוא להבנתי, השילוש של נשמת המצויר בתמונה, נשמת המצייר ונשמת הצופה. הרגעים בהם שלושת הנשמות נהיות נשמה אחת הם רגעי ההתפעמות שלנו.

כשרואים תמונה של צייר גדול באמת, כמו רמבנדט, וורמר, ון-גוך, מרגישים עומק טרנצנדנטי שהם נגעו בו, חיו בו, והוא מועבר אלינו דרך עבודותיהם.

מה יש בציורי האמנות הגדולים שכה הכרחיים לנשמה?

נראה שרגע הציור הוא רגע בו האמן מחובר לגמרי לעולם, מחובר לגמרי לעצמו, ומחובר לכל אדם, ולכל צופה עתידי כמו גם לאותה נקודת עומק טרנצנדנטית. יצירתו היא המקום שלו שהוא חולק איתנו. דומה לרגעים שהאמן משתף אותנו בסוד המקום. זו הסיבה שיצירתו מעניקה לנו תחושה של חיבור הכי עמוק לעצמנו-לעולם-לזולת.

האם אלה רגעים שמתפוגגים ואובדים ושבים ומתלקחים רק נוכח יצירות אמנות? איך אקח איתי את הרגעים האלה לתוך החיים היומיומיים?

1. מובא ברשימה של יהונתן הירשפלד, 'מה לעשות עם המוות', הארץ, מוסף לתרבות וספרות. 18.8.17. [↑](#footnote-ref-1)