

שובו של היהודי הנודד ביצירתו של שמואל הירשנברג

מאת

ירחמיאל כהן ומרים ריינר

רק מעטים הם האמנים היהודיים שיצרו במפנה המאה התשע עשרה יצירות אמנות שהיו לקלסיקה במהלך חייהם. אחד מהם הוא שמואל הירשנברג, האמן יליד העיר לודז' (1865), שרכש את השכלתו בקרקוב, מינכן ופריז ובאוקטובר 1907 הגיע לירושלים כדי ללמוד בבית הספר לאמנות 'בצלאל', שזה לא כבר פתח את שערי, ובטרם חלפה שנה מיום שהגיע לעיר, הלך לעולמו.¹ 'היהודי הנודד' הציור הגדול והמעורר אימה של הירשנברג משנת 1899 (343 x 293 ס"מ), שבו אנו מבקשים לשוב ולהתבונן, נמצא היום באוספי מוזיאון ישראל,² והוא ללא כל ספק אחד הציורים הדרמטיים מפרי מכחולם של אמנים יהודיים במאה התשע עשרה, ומסיבות מובנות היה נושא לשחזור ולדין במאמרים שונים. למעשה, היה 'היהודי הנודד' לאחת האיקונות הציוניות הקלסיות בימיו הראשונים של בית הספר 'בצלאל'.³ כמעט במשך דור שלם הייתה התמונה תלויה במקום מרכזי בבית הנכות בצלאל, ולעתים קרובות שימש רקע

* המאמר פורסם לראשונה ב: *Ars Judaica* 7 (2011), pp. 33–56, תחת הכותרת: 'The Return of the Wandering Jew(s) in Samuel Hirszenberg's Art'; תרגמה מאנגלית קטיה מנור. אנחנו מודים לעורכת כתב העת, פרופ' ברכה יניב, על האישור לפרסם אותו כאן בעברית. המחברים מבקשים להודות לפרופ' עזרא מנדלסון על הערותיו המועילות לגרסה הקודמת של המאמר.

1 R. I. Cohen, 'Samuel Hirszenberg's Imagination: An Artist's Interpretation of the Jewish Dilemma at the Fin de Siècle', E. Lederhendler and J. Wertheimer (eds.), *Text and Context: Essays in Modern Jewish History and Historiography in Honor of Ismar Schorsch*, New York 2005, pp. 219–255.

2 מוזיאון ישראל BO4.1484. תודה לגב' נוגה אליאס-זלמנוביץ מן המחלקה לאמנות מודרנית על עזרתה.
3 שנים אחדות לאחר שהוצגה, התמונה הופצה כפוסטר וכגלויה. בעיתונות היהודית פורסמה במשך חודשים אחדים מודעה על האפשרות לרכוש עותק שלה. לאחר שהתמונה הובאה לירושלים על ידי האמן, היא הוצגה באופן בולט בבית הנכות בצלאל, נידונה בהרחבה בכמה כתבי עת יהודיים (למשל, קשת ו'*Ost und West*), והייתה בעלת השפעה רבה על אמנים יהודיים מאוחרים יותר. ראו גם כהן (לעיל הערה 1), עמ' 236–237.

לצילומים שבהם נראה בוריס שיץ בחברת אורחים נכבדים (לדוגמה, חיים וייצמן ואחד העם) שבאו לבקר במוזיאון. ואולם מאז התערוכה הרטרנספקטיבית המקיפה של בצלאל בשנת 1983,⁴ זה כמעט שלושה עשורים, התמונה כמעט ולא הוצגה.

הציור המתאר דמות גלמודה, רדופה ומפוחדת, יהודי שנפל עליו הפור, הרץ לקראת הצופה מבעד ליער עבות של צלבים גבוהים וגופות מפוזרות על פני הקרקע, מזכיר למתבונן העכשווי תמונות העוסקות בשואה (איור 1). מסעותיו האישיים של הירשנברג, המלווים במידה גדושה של חרדה ואי ודאות, מחזירים לאורה של הדרך הנצחית שהיהודי הנווד שלו צועד בה. ואולם החיפוש אחר מסגרת וחיים נוחים ושלווים, לא כל שכן לנוכח בריאותו הרופפת והמצב הכלכלי הרעוע של משפחתו, ודאי תרם לראייתו העגומה את גורל היהודים. ככל הנראה עבד הירשנברג על היצירה השאפתנית במשך ארבע שנים, אך המידע הביוגרפי המועט שבנמצא אופף את הנסיבות הישירות שהגיעו את האמן בענן של אי ודאות. יתרה מזאת, דמות היהודי הרדוף (במיתוס ולמעשה), המשיכה לחיות בדמיונו של הירשנברג עוד שנים רבות, גם לאחר שסיים את הציור, עובדה שנבקש לטעון ולנמק במאמר הנוכחי.

ב־1908 צייר הירשנברג תמונת שמן קטנה (17.5 x 27.5 ס"מ) – אפשר כסקיצה לתמונה גדולה יותר – נמצאת כיום באוספי מוזיאון תל אביב לאמנויות (איור 2). זו נזכרה רק לעתים רחוקות בדיונים קודמים של יצירתו של האמן. היא נוצרה בירושלים, בשנה שבה נפטר בעקבות תקופה ממושכת של חולי. התמונה הצבעונית, שבה נראית תהלוכה של יהודים דתיים הצועדים לעבר הכותל המערבי, בינות לסלעים גדולים, שונים זה מזה בגודל ובצורה, רחוק מעינו של הצופה, מאוחסנת באוספי מוזיאון תל אביב לאמנויות תחת הכותרת 'ירושלים'. סקיצה לתמונה זו פורסמה לראשונה בכתב העת *Ost und West* בשנת 1912 תחת הכותרת *An der Klagemauer* (ליד הכותל המערבי) ואולם ברפרודוקציה של התמונה משנת 1962 זכה הציור לכותרת 'בדרך אל הכותל המערבי', כותרת המופיעה בשני מאמרים מאוחרים מפרי עטו של גדעון עפרת.⁵ הירשנברג עצמו חתם על התמונה 'ש. הירשנברג / ירושלים '08, עובדה שהובילה

4 נ' שילה-כהן (עורכת), 'בצלאל' של שיץ 1906–1929 (קטלוג [מוזיאון ישראל] 232), ירושלים תשמ"ג, מס' 24, 28, 29, 191.

5 מספר אינווסטר מוזיאון תל אביב לאמנויות 2644. תודתנו לאוצרות אהובה ישראל, עיריית הדר ורות פלדמן על עזרתן. נדמה שהחורים הזעירים בפינות הציור הקטן הם שרידים לנעצים, ומכאן השערות שהציור לא נועד למסגור ולתלייה וחובר לקיר בנעצים, אולי כסקיצה לגרסה סופית גדולה יותר. רפרודוקציה של הסקיצה הופיעה ב: *Ost und West* 2 (1912), pp. 147–148. הציור פורסם בכתב העת 'זוית' 19 (1962), עמ' 9–12; ג' עפרת, 'האמנות האוטופית של בצלאל', ב' תמוז, ד' לויטה, ג' עפרת (עורכים), סיפורה של אמנות ישראל: מימי 'בצלאל' ב־1906 ועד ימינו, גבעתיים 1980, עמ' 24; ג' עפרת, על הארץ: האמנות הארצישראלית: פרקי אבות (פרקים בהיסטוריה של אמנות ישראל) א, ירושלים תשנ"ג, עמ' 221.



איור 1. שמואל הירשנברג, היהודי הנודד, 1899, שמן על בד, 343 x 293 ס"מ, B04.1484, מוזיאון ישראל, ירושלים.

תצלום: דוד הריס © מוזיאון ישראל



איור 2. שמואל הירשנברג, ירושלים (בדרך אל הכותל המערבי), 1908, שמן על בד, 17.5 x 27.5 ס"מ, מוזיאון תל אביב לאמנות. תצלום באדיבות מוזיאון תל אביב לאמנות

ככל הנראה לכותרת 'ירושלים', ולדעתנו לא לכך התכוון הצייר. אנו נכנה את הציור 'בדרך אל הכותל המערבי', בידיענו שאין זו בהכרח הכותרת המקורית של הירשנברג ואולם היא קרובה יותר לתוכן הציור מחלופתה.

אף לא אחד מן הדימויים הקיימים של הכותל במפנה המאה מציג פרספקטיבה דומה של האזור הסמוך לכותל, אישור לכך שהצייר לא ניסה לצייר תמונה ראיסטית של המשועל המוביל אל הכותל.⁶ במקום לראות בציור עוד תיאור של האתר היהודי המפורסם ביותר בירושלים, אנו מבקשים לבחון דו-שיח בלתי צפוי שנוצר בין שני הציורים – 'היהודי הנודד' מצד אחד ו'בדרך לכותל המערבי' מצד שני. על אף ההבדל המשמעותי בגודל של הציורים, אם נציב אותם זה ליד זה, ניווכח שהציורים משלימים זה את זה, הן באיקונוגרפיה הן בקומפוזיציה, ועשויים לעזור בהבנתם של נושא הנדודים, המופיע שוב ושוב ביצירתו של הירשנברג, ושל העיסוק המתמיד בממד המיתולוגי של הקיום היהודי. על מנת לעקוב אחר אותו דו-שיח, יש לחזור ולבחון את יצירתו של הירשנברג 'היהודי הנודד' ויצירות מאוחרות יותר שעשויות היו להוביל את האמן לציור 'בדרך אל הכותל המערבי'.

את 'היהודי הנודד' נוטים על פי רוב לפרש כתשובה של האמן הפולני-יהודי לסבל ולמרורים, לגורל היהודים בגולה, שהתגלמו באנטישמיות נוצרית אלימה ובלתי פוסקת, ששינתה את המשמעות המקורית של מיתוס היהודי הנודד במסורת הנוצרית.⁷ בחיפוש אחר המקורות האיקונוגרפיים שבהשראתם צייר הירשנברג את 'היהודי הנודד', נדרשו חוקרים לדמותו של היהודי הנודד בציור המונומנטלי של וילהלם פון קאולבך (Wilhelm von Kaulbach) 'חורבן ירושלים על ידי טיטוס' (1841–1846) ולאיוורים של גוסטב דורה לספר *La Légende du Juif errant* (האגדה של היהודי הנודד) משנת 1852, ואולם השוואות אחרות יכולות להרחיב את התובנה בדבר תפישתו של הירשנברג את הציור.⁸ מיקום 'היהודי הנודד'

⁶ ראו התמונות השונות של הכותל במפנה המאה: ש' צבר, 'הכותל המערבי באמנות היהודית במהלך הדורות', אריאל 180–181 (תשס"ז), עמ' 78–104; ראו גם: א' כרמל, 'כאן בארץ ששמייה כחולים תמיד' – פרשת חייו של צייר המזרח גוסטב באוארנפיינד 1848–1904, חיפה תש"ס.

⁷ ראו בין השאר: G. Hasan-Rokem and A. Dundes (eds.), *The Wandering Jew: Essays in the Interpretation of a Christian Legend*, Bloomington, IN 1986; L. Sigal-Klagsbald and R. I. Cohen (eds.), *Le Juif Errant: Un témoin du temps* (exh. cat.), Paris 2001; Z. Amishai-Maisels, 'Menasseh Ben Israel and the "Wandering Jew"', *Ars Judaica* 2 (2006), pp. 59–82.

⁸ הציור של קאולבך (705 x 585 ס"מ!) נמצא בפינקוטקה החדשה של מינכן, שם הוא זוכה למקום של כבוד ומכסה קיר שלם (WAF 403). ראו: A. Ronen, 'Kaulbach's Wandering Jew: An Anti-Jewish Allegory and Two Jewish Responses', *Assaph* 3 (1998), pp. 251–253; כהן (לעיל הערה 1), עמ' 234–240. סדרת הליטוגרפיות של גוסטב דורה התפרסמה לראשונה בשנת 1852, ואולם דימוי אנטישמי ועוקצני של הדמות המיתית הופיע על עמוד השער של *Le Journal pour rire* בשנת 1852. לדיון בדמויותיו של דורה ראו: A. A. Hoog, 'Gustave Doré: "La Légende du Juif errant"', *סיגל*

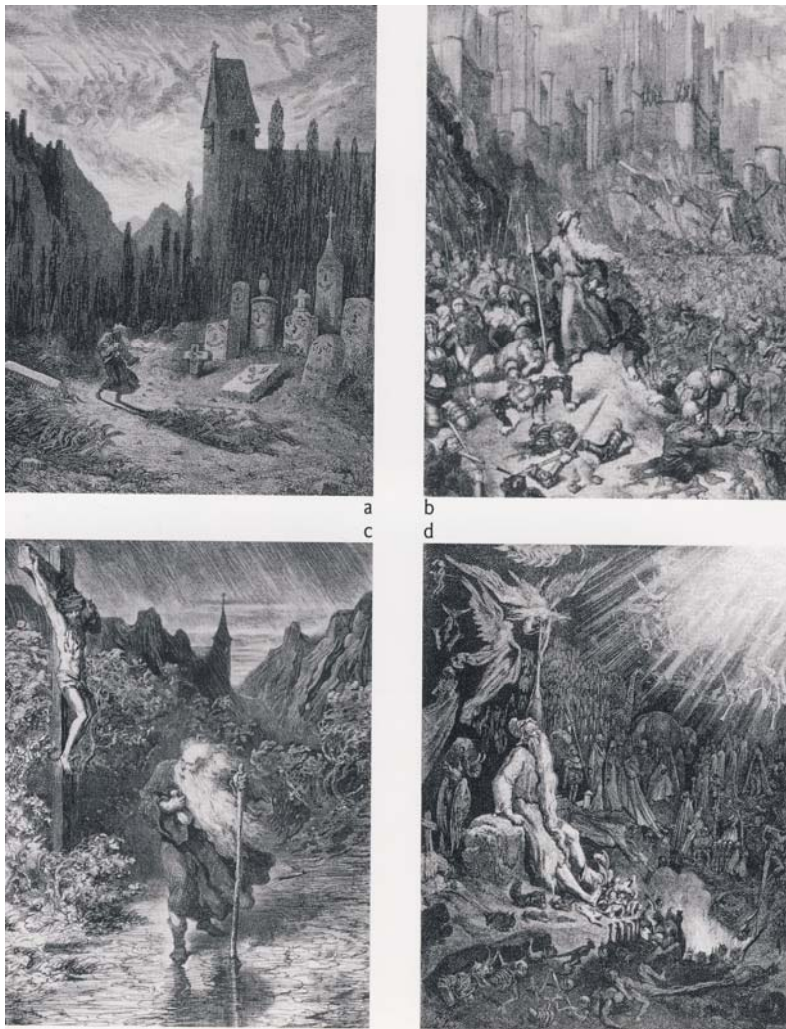
של הירשנברג ברומזו של ה־*fin de siècle*, תקופה המאופיינת בביטויי חרדה ודקדנטיות, אווירה של יאוש, חורבן הממשמש ובא ואפילו חזון אפוקליפטי בדבר אבדן התברה, מקנה ליצירה של הירשנברג מקום ברור בזירה התרבותית האוניברסלית האירופית.⁹

באזריו של דורה יש אלמנטים דומים לאלה המופיעים בציור של הירשנברג: צפיפות הברושים בבית הקברות (איור 3a) מזכירה את צפיפות הצלבים, וגופות החיילים והפצועים השרועים ומפוזרים על פני הקרקע (איור 3b) משקפים את המתים או הפצועים ביצירתו של הירשנברג. דורה וגם הירשנברג השתמשו בכגדים ובאבזורים כסמלי זהות, אך מנוגדים במהותם. היהודי הנודד של דורה מוצג בעזרת מאפיינים מסורתיים המשויכים ל'אהסור' (Ahasver) – בייחוד הזקן הארוך והפרוע, המעיל הארוך, הצקלון הקטן, ומטה נדודים ארוך (איורים 3b–c); לעומתו היהודי הנודד של הירשנברג מזוקן וערום, ובדומה לאיור של דורה (איור 3c) רק אזור מכסה את חלציו בקשירה הדומה לאזור הקשור למותניו של ישו על הצלב והמזכירה אותו. יתרה מזו, מה שנדמה כטלית מקופלת המכסה על מבושו של הקרבן מופיע בפניה הימנית בציורו של הירשנברג, רמז לזהותו היהודית. ממולו באלכסון, בקצה השמאלי של אותו ציור, דמות אישה הפורשת את ידיה בתנוחה האופיינית לצלוב. על הגופות הערומים האחרים הפוזרים על הקרקע אין סימנים ברורים לרצח או לפציעה, למרות הדם הניגר על האדמה. נדמה שהגופות במצב של תרדמה עמוקה. ולמעשה בניגוד לדמויות אצל דורה, העירום של הגופות והמאפיינים הייחודיים של כל אחת מהן מקנים ליצירה של הירשנברג אופי מיתולוגי, על־זמני, ברוח ה־*fin de siècle*, סממנים המדגישים עוד יותר את הזוועה של הדמות הבודדה החוצה בריצה את עמק הבכא.¹⁰

קלגסבלד וכהן, היהודי הנודד (לעיל הערה 7), עמ' 202–203. אין בידינו כל אפשרות לקבוע אם ראה הירשנברג את הקריקטורה שצייר דורה ב־1852, שבה טבוע צלב על מצחו של היהודי הנודד, אות קין; אך לעומת זאת קיימת סבירות גבוהה שבעת ששהה במינכן ביקר בפניקוטקה החדשה וללא ספק ראה את ציורו של קאלבר.

9 על ההשפעות התרבותיות של ה־*fin de siècle* ראו: S. Ledger and R. Lockhurst (eds.), *The Fin de Siècle: A Reader in Cultural History c. 1880–1900*, Oxford 2000; J. Stokes (ed.), *Fin de siècle, fin du globe: Fears and Fantasies of the Late Nineteenth Century*, Basingstoke, UK 1992. על הרכיבים היהודיים וההקבלה לפרספקטיבה של הירשנברג ראו: M. Stanislawski, *Zionism and the Fin de Siècle: Cosmopolitanism and Nationalism from Nordau to Jabotinsky*, Berkeley, CA 2001. האבדון והייאוש, המופיעים ביצירות האמנות של אותה תקופה, מקבלים ביטוי ברור בציור של אדוארד מונק 'הצער' משנת 1893; תחושת הניון וההתדרדרות מוצגת בהדגשה גם ביצירתו של מקס נורדאו *Degeneration* משנת 1895 (ניו יורק 1968).

10 נדמה שהירשנברג מעררב ומבלבל סגנונות שונים כדי לצייר את הגוויות ואת הצלבים המוארכים מחד גיסא, ואת הזקן המבוהל, הרץ ביניהם, מאידך גיסא. הגוויות הערומות המוטלות על הקרקע מזכירות את העיסוק של ה־*fin de siècle* בשינה ובתמותה – נושאים שחקרו אמנים סימבוליסטים כמו



איורים מתוך גוסטב דורה, האגדה של היהודי הנודד (פריז 1852) a-d3.

למשל פרדיננד הודלר (לדוגמה בציורו 'לילה' [1890] המוצג במוזיאון לאמנות בברן), ולעומת זאת הצלבים הגבוהים והצרים מרמזים לצורות המוארכות של תקופת האר-נובו. ובניגוד לאלה הדמות הראליסטית של היהודי הנודד.

נוסף על כך, את היהודי הנודד של הירשנברג, הדמות הערומה ולמתניה אזור חלציים, אפשר לראות כדמות ישו, מזועזע ובא בימים, שצריך עתה לחזות בחורבן המושת על העולם בשמו. הירשנברג לא היה האמן הראשון ממוצא יהודי שהציע את ההקבלה בין סבלו של היהודי הנודד לבין סבלו של ישו. גם הדיוקן העצמי של מאוריצי גוטליב 'אחשוורוש' ('היהודי הנודד') 1876, עם צורת הצלב הנרמזת ברקע והראש הנטוי שמאלה – בדומה לתנוחת הראש של ישו על הצלב באין-ספור ציורים, יוצר אותה אסוציאציה, על אף שרק לעתים רחוקות מפרשים אותו בנימה כזאת.¹¹ בדומה לכך, ציורו של ליאניד פסטרנק משנת 1892 הנושא את הכותרת 'הוא יכול לחכות', ציור של זקן יהודי שומר מצוות, יושב מובס ובצדו מקל ההליכה שלו, נוצר בהשראת גירוש היהודים ממוסקבה בשנת 1891, ומבוסס על דמותו של 'ישו במדבר' בציורו של איוון קרמסקוי (Ivan Kramskoi).¹² בהשוואת הסבל היהודי לסבלו של ישו השתמשו האמנים היהודיים בשפה אוניברסלית שדיברה אל קהל רחב יותר, וייתכן שמשום כך החליט חבר השופטים בתערוכה הבין-לאומית שהתקיימה בפריז בשנת 1900, שבה הוצג הציור, להתעלם מן התיאור המתעמת עם הנצרות של הירשנברג ובכל זאת להעניק לו מדליית ארד.¹³ יתרה מזו, בדומה לגוטליב בדיוקן העצמי שלו, 'אחשוורוש', גם הירשנברג הדגיש את ההזדהות האישית החזקה עם דמותו המיוסרת של היהודי הנודד: יש דמיון ברור בין תווי הפנים של 'היהודי הנודד' ואלה של הירשנברג עצמו (המשתקפים מפסל דיוקן האמן משנת 1900, מעשה ידיו של גיסו הנריק גליצנשטיין [1870–1943]). ייתכן שהאמן השתמש בדיוקן העצמי של עצמו כדי לתאר את הדמות המיתית (איורים 4, 5).¹⁴ מכאן ואילך, כמו ביצירתו של גוטליב, נעשה השימוש בדיוקנו האישי לדפוס מקובל אצל הירשנברג, ועל כך נרחיב בהמשך.

ובנוסף לאלה, הציור של הירשנברג יכול אולי להציע הצצה אל תקופה חדשה שאמורה הייתה לבוא לעולם עם מפנה המאה. בניגוד לגוויות השרועות על הקרקע, יש בציור אלמנט של

11 על יצירתו הקלסית של גוטליב ראו בין השאר: נ' גורלניק, בדמי ימיו: מאוריצי גוטליב 1856–1879 (קטלוג תערוכה), תל אביב 1991, עמ' 36–37; ע' מנדלסון, מאוריצי גוטליב: אמנות, היסטוריה, זיכרון, א' שפיר (מתרגמת), ירושלים תשס"ו, עמ' 115–117.

12 ראו: M. Rajner, 'Chagall's Jew in Bright Red', *Ars Judaica* 4 (2008), pp. 68–71. הירשנברג וגם פסטרנק נרשמו ללימודים באקדמיה לאמנות במינכן באותה שנה, 1883, והמשיכו בלימודיהם במהלך ארבע השנים הבאות, וככל הנראה השתתפו בשעורים משותפים ואולי גם היה ביניהם קשר כלשהו. ראו מסמכי הרישום לאקדמיה לאמנות במינכן: <http://www.adbk.de/Historisches/matrikelbuecher/>

13 לדאבונגו העלנו חרס בחיפושנו אחר הנימוקים שהובילו לקבלת ההחלטה.

14 מוזיאון ישראל B06.1424. הפסל רשום בקטלוג של מוזיאון ישראל על פי התאריך 1908, אולם אנו הולכים לפי התאריך בספר: T. Sztyma-Knascieka, *Syn swojego Ludu: Twórczość Henryka Glicenstein 1870–1942*, Warsaw 2008, p. 84, ill. 12.



איור 4. הנריק גליצנשטיין, דיוקן שמואל הירשנברג, 1900, ארד, 36 x 39 x 25 ס"מ, B06.1424, מוזיאון ישראל, ירושלים. תצלום: עינת עריף גלנטי © מוזיאון ישראל

איור 5. שמואל הירשנברג, היהודי הנודד, פרט (ראו איור 1), 1899



תקווה המתגלה בקרן האור החזקה הנופלת על האיש הזקן שנראה כמו רץ לקראתה, בשעה שהאור בשמים, אף שהוא מוסתר על ידי הצלבים, גם הוא משדר נימה אופטימית. האור מזכיר את האור האחרון של דורה, שבו קרני אור חזקות בתיאור יום הדין – רגע גאולתו של היהודי הנודד (איור 3d). כאן מסמלות קרני האור הנופלות על היהודי המקולל את העובדה, שקיבל את עולה של הנצרות ועתה סוף סוף יוכל להתיישב ולנוח. על אף שבציורו של הירשנברג אין רמז לדברים, ודאי יש חשיבות לעובדה, שהאמן עבד על התמונה והציג אותה במקביל לשתי התרחשויות מרכזיות בהיסטוריה היהודית – פרשת דרייפוס ולידתה של התנועה הציונית בהנהגת הרצל. כאמור, יצירתו של הירשנברג, שהפכה לאחת האיקונות הראשונות של הציונות, באה לתאר את גורל היהודים בגולה (מומחש על ידי הגופות הפזורות על הקרקע והצלבים שסימלו את העבר ההיסטורי הסוער), ואפשרה התייחסות לקרני האור כאל אורו של העתיד, כאל הארץ המובטחת, שאלה אולי היו נשואות פניו של ההולך. אם נתבונן בציור של הירשנברג מאותו מבט הרואי, הרי שהוא מזכיר את הציור המפורסם של או'ן דלקרואה 'החירות מובילה את העם' (1830), שאותו אולי ראה בלובר כשלמד בפריז (איור 6). ייתכן שהאיש המנהיג את העם, הדמות נושאת הדגל, הייתה לאמן היהודי לסמל ולמקור השראה לדמות – ובמקרה זה היהודי הנודד – המובילה את המאבק למען המטרה. לפיכך גם ההרוגים בציור של דלקרואה, ובייחוד החלל בפניה השמאלית, מזכירים את קרבנותיו של הירשנברג, ובייחוד זה הנח בין רגליו של היהודי הנודד.

*

ובכל זאת, הירשנברג היה בראש ובראשונה אמן יהודי-פולני, שגדל במרחב הפולני ושם בילה את רוב ימיו. ובדומה לקודמו מאוריצי גוטליב, גם הוא חש בצורך לנהל דו-שיח עם ההיסטוריה, התרבות והאמנות של מכורתו, וביודעין או שלא ביודעין, שילב אלמנטים אלה ביצירתו. הירשנברג, כמו גוטליב, זכה להיות תלמידו של המורה והאמן הפולני הדגול יאן מטייקו בבית הספר הגבוה לאמנויות בקרקוב (Szkoła sztuk pięknych), שהייתה לימים לאקדמיה לאמנות, שבה למד הירשנברג בין השנים 1881–1883. בתקופה שבה עמד מטייקו בראש בית הספר החל לצייר ציור שגם הוא יכול לשפוך אור על כוונותיו של הירשנברג בציור 'היהודי הנודד'. ב-1883–1884 צייר מטייקו את ציורו המונומנטלי *Wernyhora* (290 x 204 ס"מ), נושא שהעסיק אותו מאז 1875 (איור 7). ורניהורה הוא נביא ונגן בנדורה אגדי שחי בפולין במאה השמונה עשרה, ובשנת 1771 חזה את נפילת פולין והקמתה מחדש ואת הברית בין האוקראינים והפולנים.¹⁵ האגדה והמיתוס של ורניהורה יונקים מן המסורות האוקראיניות

15 E. Mücke-Broniarek, *Matejce w hołdzie [...] W stulecie śmierci artysty* (Katalog wystawy), 15
Warsaw 1993, p. 41. בנדורה הוא כלי פריטה מאוקראינה שם הוא נחשב לכלי הנגינה הלאומי.



איור 6. א'ן דלקרואה, חזרות מובילה את העם, 1830, שמן על בד, 325 x 260 ס"מ, מוזיאון הלובר, פריז

והפולניות גם יחד, ואולם רק הגרסה הספרותית הפולנית מציינת את ההשפעה שהייתה לאגדה על התהליך ההיסטורי. במסורת הפולנית מייצג ורניהורה את הברית העתידיה בין הפולנים לאוקראינים שקשרו השניים נגד האויב המשותף, הרוסים. המיתוס אף סימל את קריסת המעמדות בפולין, מהלך שהביא לביטול הפער העמוק ששרר בין מעמד האצולה ושאר הרבדים החברתיים.¹⁶ נבואותיו של ורניהורה בדבר פולין מאוחדת מצאו לעצמן מקום בספרות הפולנית של המאה התשע עשרה, ובייחוד בתקופת המרידות הפולניות הכושלות בשנים 1830 ו-1863. בציורו של מטייקו נראה ורניהורה בשעה שצלחה עליו רוח הנבואה – על פניו הבעה כמו אחוז טירוף, המבט בוהה, ידו האחת נחה על מצחו כמגוננת, האחרת מושטת קדימה לעבר עתיד רחוק. הבנדורה, כלי הפריטה שלו, מונחת לרגליו, והוא מוקף בדמויות המשחרות למוצא פיו. לימינו סופר (ככל הנראה בן אצולה פולני Nikodem Suchodolski, נציג רשמי של בית המלוכה מן העיר קורסון), הרושם בדייקנות נמרצת את דבריו, בשעה שהוא עצמו נתמך בידי

¹⁶ על ורניהורה ראו: Wielka encyklopedia powszechna (PWN) XII, Warsaw 1969, p. 188 (כולל ביבליוגרפיה); M. Masłowski, 'Le mythe de Wernyhora: Une prophétie polonaise sur la coexistence de l'Ukraine et de la Pologne', *Druhii mijdunarodnyi kongres ykrajintiv* (L'viv, 22–28.8.1993), L'viv 1994, pp. 146–154. אנו מכירים תודה לפרופסור מסלובסקי שהעביר לנו עותק ממאמר זה.



איור 7. יאן מטייק, ריניורה, 1883–1884, שמן על בד, 290 x 204 ס"מ,

© אוסף המוזיאון הלאומי בקרקוב, MNK II-a-443

אישה אוקראינית וקווק. לפני ורניהורה ישובים בצד האחד כומר אורתודוקסי ובצד האחר ילד הדבק בדמותה של המדונה מצ'נסטוחובה.¹⁷ השוני בין הדמויות מעיד על הברית המופיעה בנבואתו של ורניהורה. למראה דמותו של הנביא כל אחת מן הדמויות הסובבות אותו מגיבה באופן שונה וברגשות אחרים – החל בפחד, חלחלה וייאוש וכלה בהתחשבות, מלנכוליה ותמימות. ההילה מסביב ללבנה העולה יוצרת רושם של לבנה כפולה, המכתירה את המשורר הנודד לקדוש ומסמלת את מפנה הזמנים, השעה שבה היום מפנה את מקומו ללילה. העטלפים המתקרבים מסמלים את הרעה והאסון העומדים בפתח. הירשנברג שב אל תנועות הידיים של ורניהורה ובמעשהו זה מקנה ליהודי הנודד בדימוי ישו כמה מן התכונות הנבואיות של המשורר. אבל בציור שלו הוא אינו מנבא את החורבן כי אם מתאר אותו בצער ובכאב. האור הזורע על האיש הזקן גורם לו להרים את שתי ידיי בתנועה מגוננת – ידו האחת מאהילה על עיניו, האחרת – בניגוד לתנועת היד של ורניהורה, מנסה בעזרת כף היד המורמת לחסום את האור.¹⁸ נדמה ששתי הדמויות יראות ממה שטומן בחובו העתיד, על אף שאצל הירשנברג הבעת הבלבול והפחד בעיניו של הזקן חזקה יותר מאשר אלה של ורניהורה. היהודי עולה לבדו מגיא צלמוות, הוא אינו מוקף בעדת חסידיו ומאמיניו. נדמה שהוא מיוסר ומיואש ממה שראו עיניו ואינו יכול לדמיין לעצמו חזון נבואי. הוא המום למראה החורבן וההרס ואינו יכול להתמודד עם קרני האור המבשרות את התקווה.

*

ייתכן שהדיאלוג בין שני האמנים והציורים שלהם נולד כתוצאה מן הזיכרון המר והעגום של הדברים שנשא מטייקן לרגל פתיחת שנת הלימודים בבית הספר לאמנויות בקרקוב בשנת 1882. למרות העזרה והתמיכה שהגיש מטייקן לסטודנטים יהודיים מוכשרים, ובייחוד למאוריצי גוטליב בעשור השביעי של המאה, האנטישמיות של האיש התגלתה במלואה.¹⁹ בדבריו נשמעה פנייה מיוחדת לסטודנטים היהודיים, שבתחילת 1880 היו קבוצה נכבדה בבית הספר לאמנויות בקרקוב:

J. Molloy, 'Millennialism: Maclise and Matejko', *Ireland's History Magazine, News* 6, 15 (Nov/Dec 2007), pp. 1–3; על פי מולוי ורניהורה 'לבוש בבגדי הנביאים מן הברית הישנה, ומקנה לנו

את הויקה היהודית'. לרמו אפשרי זה אפשר להוסיף את שמו הפרטי Mojżesz או בעברית משה.

18 הירשנברג ודאי גם ראה את ציורו ההיסטורי של ויצ'ייק גרסון (1833–1901), 'קבלת היהודים' (1874), שבו העמיד האמן הוורשאי את היהודי במרכז התמונה. ראו איור של התמונה אצל: מנדלסון (לעיל הערה 11), עמ' 198. מן הראוי לציין שתנועת הידיים המורמות מופיעה באמנות הפולנית ובמקומות אחרים, ואולם התנועה המקובלת שונה מזו שבה בחר מטייקן בציורו.

19 מנדלסון (לעיל הערה 11), עמ' 199–200.

ואתם, תלמידים עבריים שבאתם לבית ספרנו, חייבים לזכור שאמנות אינה עסק או עניין לספסרות – זו נוצרה כדי לשרת את הצרכים הנעלים של רוח האדם, באווירה של אהבת האל, השוורה באהבת המולדת. אם באתם ללמוד באקדמיה שלנו רק על מנת להשתמש באמנות ככלי לספסרות, ללא שמץ של הוקרת תודה למולדתכם, או מידה של חובה ציבורית; אם אתם העברים, שחייתם בארצנו מאות בשנים, אין לכם צורך לעשות דבר מה נאצל יותר למען אותה מדינה, ואינכם מבקשים להיות פולנים; אם כך לכו מכאן אל הארץ שאין בה מכורה, אין בה רגשות נעלים של אהבת המולדת ולא מידות אנושיות טהורות שמעוררת אהבת המולדת...²⁰

בספרו מציין עזרא מנדלסון שנאומו של מטייקו פגע בצורה קשה ביהודים, שלא הבינו כיצד אמן כה דגול יכול היה לומר דברי בלע כגון אלה. העיתונות היהודית בוורשה ובסנט־פטרבורג דיווחה בהרחבה על המאורע, ואולם מטייקו לא נסוג מעמדתו, גם לא בשעה שהוגשה נגדו תביעה משפטית.²¹ שנה לאחר הנאום החל מטייקו לעבוד על 'ורניהורה'. הירשנברג היה עדיין תלמיד בקרקוב. כעבור חמש עשרה שנה, בלודו, נאבק במצבו הקשה וחרד לעתיד העם היהודי, החל הירשנברג לתכנן את הנושא והאיקונוגרפיה ליצירת המופת שלו. ייתכן שנוכח בשנאה האנטישמית שהייתה מנת חלקו בקרקוב ובדברי השטנה של מטייקו כשראה לנגד עיניו את 'ורניהורה' מעשה ידיו של מורו.²² בתגובה לדמות הנביא, הירשנברג היה נטוע במחשבתו ובשתי רגליו בגישה של התרבות הפולנית לאיש. והוא לא היה האמן הפולני היחיד שעשה כן. גם סטניסלב ויספיאנסקי (Stanislaw Wyspiański, 1869–1907) הסופר והאמן הפולני הנודע ששיתף פעולה עם מורו מטייקו בעיטור כנסיית מריה הקדושה בקרקוב (1889–1891), התבסס על דמות 'ורניהורה' כשיצר את הוויטראז' לכנסיית פרנציסקוס הקדוש בקרקוב.

20 התפרסם לראשונה אצל: M. Gorzkowski, 'Ze Szkół Sztuk Pięknych', *Czas* 240 (1882), pp. 2–3; הדפסה חוזרת של המאמר בצירוף תרגום לאנגלית אצל: N. Styra, 'Jewish Artists in Kraków, 1873–1939', *Jewish Artists in Kraków, 1873–1939* (exh. cat.), Kraków 2008, pp. 38–39; התרגום לעברית, המתבסס על הנוסח של שטירנה, הוא שלנו, י"כ-מ"ר. על האנטישמיות של מטייקו ראו: D. Konstantynów, "'Mistrz nasz Matejko" i antysemita', *Kwartalnik Historii Żydów* 222 (2007), pp. 164–198.

21 מנדלסון (לעיל הערה 11), עמ' 199–200.

22 בזיכרונותיה כותבת דינה הירשנברג, אשתו של הצייר, שהאווירה האנטישמית שהוא נתקל בה בבית הספר הגבוה לאמנויות בקרקוב העכירה מאוד את רוחו. זיכרונותיה על האמן נכתבו בצרפתית ונושאים את התאריך 1 במאי 1909. כתב־היד נמצא כיום במוזיאון של המכון להיסטוריה יהודית בוורשה, להלן: ד' הירשנברג, זיכרונות. חלק קטן מן הזיכרונות תורגם לגרמנית והופיע ב: *Jüdischer Almanach* 5670 (וינה 1910). תודתנו לגברת מוניקה צ'חנובסקה (Czekanowska) שהביאה את הפרסום לידיעתנו.

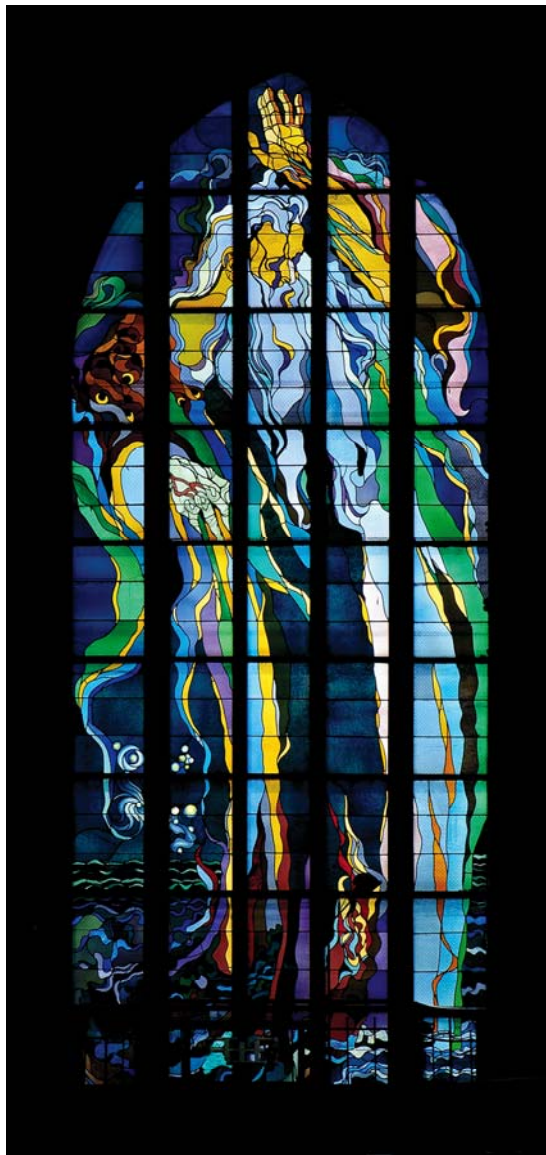
הפרויקט, שהחל ב-1897 והסתיים ב-1902, כלל בין השאר את הדמות המונומנטלית של 'האב האל' (איור 8), זקנו מתבדר והוא מניף את ידיו בעצמה מעל לראשו, תנועה המזכירה את הרמת הידיים של החוזה בצירורו של מטייקן. התיאור המינימליסטי של הגלים בחלק השמאלי התחתון של הדמות, הכוכבים או המזלות ממעל והחרים באופק, והחיה שהאיש מחזיק מתחת לזרועו, מראים ככל הנראה את האלוהים בשעת מעשה הבריאה. שניים מתלמידיו של מטייקן – האחד יהודי-פולני והאחר פולני שאינו יהודי – משתמשים באותו מקור ויזואלי שיצר מורם, ובטווח של שנים אחדות מפרשים אותו באופנים מנוגדים: הירשנברג התמקד בחזון הנבואי המטריד של ורניהורה, ואפילו במידה מסוימת של הגזמה, ואילו ויספיאנסקי נטל מן הדמות האגדית את כוח החזון והאמונה בלידה (מחדש).²³

קשר ישיר יותר בין 'היהודי הנודד' של הירשנברג והדמויות של ויספיאנסקי אפשר לראות כאשר מעמידים זה מול זה את דמות האישה השוכבת בתנוחת צליבה (החלק התחתון של הצלב צמוד לגופה) בפניה השמאלית התחתונה של הציור ואת האלגוריה של 'פולניה' אצל ויספיאנסקי המוצגת כאישה שדקרו אותה למוות (איורים 9, 10). את הפסל שגובהו 3 מטרים יצר ויספיאנסקי בין 1893 ל-1894, כהכנה לוויטראז' עבור הקתדרלה של לבוב. עבודה זו נעשתה בשנות שהותו בפריז (1890–1895), כאשר למד באקדמיה קולארוסי שבה למד גם הירשנברג מ-1889 ועד 1893. מכאן גוברת האפשרות שהשניים נפגשו במקום. קיים דמיון בין ארשת הפנים, השיער והזרוע המושטת קדימה ברפיון, וייתכן שהירשנברג – בהשראת ויספיאנסקי או מקור חיצוני אחר – ביקש אולי להציג אלגוריה של פולין צלובה ונוטה למות כמקבילה לקרבנו היהודי העטוף בטלית. שתי הדמויות המובסות – זו היהודית וזו הפולנית – מדגישות ביתר שאת את המסר האוניברסלי של 'היהודי הנודד' בדבר סבלו ושורשיו הפולניים של הירשנברג. יתרה מזו, הדמויות המטות ליפול, הישנות והמתות של ויספיאנסקי, האנשה של 'מלאכים נופלים' ו'ארבעת היסודות', בייחוד 'אדמה' ו'מים' שנוצרו כמתווי פסל בין 1895 ל-1897 וכסקיצה לוויטראז' בכנסיית הפרנציסקנים בקרקוב, שימשו אולי כמקור השראה נוסף לדמויות הפזורות על הקרקע בצירור של הירשנברג.²⁴ עם זאת, ההבעה על פניו של היהודי הנודד כמו מאשרת את הזוועות העתידות לבוא על היהודים ברוסיה ומכוונת לפרעות ביהודי קייזיב בשנת 1903.

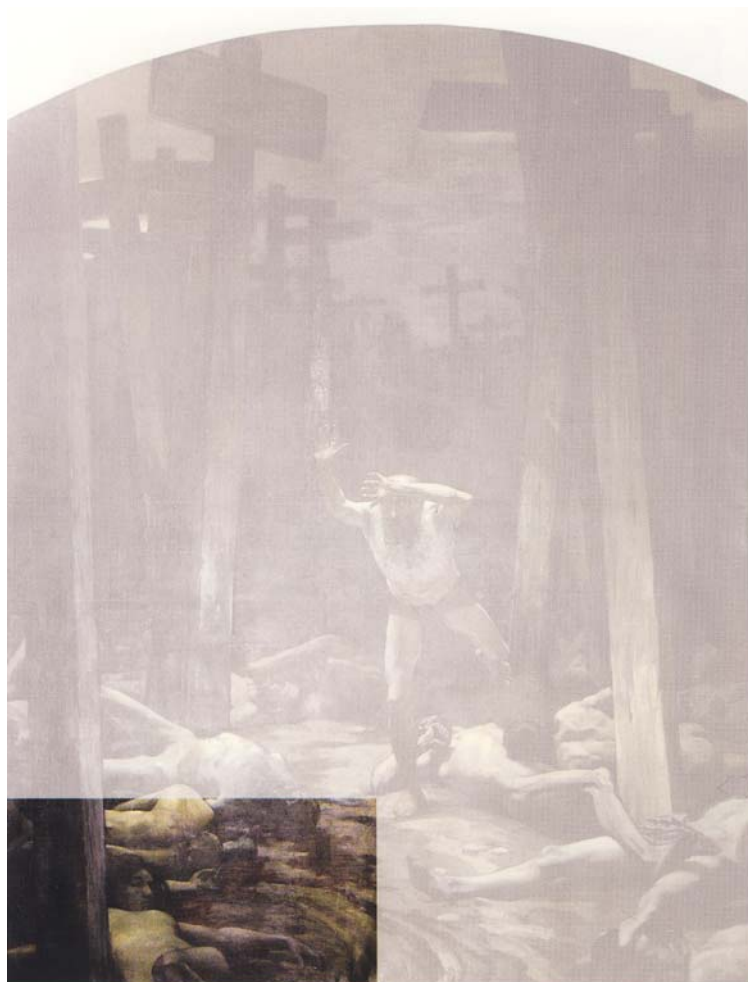
²³ ויספיאנסקי כתב את מחזהו המפורסם ביותר *Wesele* (החתונה) בשנת 1901, וכבר שם הציג את רוחו של ורניהורה כאחת הדמויות במחזה. ורניהורה מקווה לעורר את רוח המרד ולאחד מחדש את העם הפולני, ורק התנהגותם של האורחים (העם הפולני) מסכלת את כוונותיו. (*Wesele: dramat w 3*). B. Piotrowska (ed.), *Stanisław Wyspiański: (aktach, Kraków 1901*). לדמותו של ויספיאנסקי ראו: *Opus Magnum*, Kraków 2000; ראו גם: מז'לובסקי (לעיל הערה 16).

²⁴ לאותן דמויות של ויספיאנסקי ראו: http://www.pinakoteka.zaspcianek.pl/Wyspianski/Wysp_

Witrazze.htm



איור 8. סטניסלב ריטפאנסקי, האב האל, 1897–1902, ביצוע 1905, ויטראו', הבסיליקה הפרנציסקאנית בקרקוב.
תצלום: בוגומיל קרוז'ל © ארכיון המנזר הפרנציסקאני. באדיבות האב פרנצי'שק סולארז



איור 9. שמואל הירשנברג, היהודי הנודד, פרט, 1899 (ראו איור 1)



איור 10. סטניסלב ויספיאנסקי, פולוניה, 1893–1894, פסטל, 298 x 153 ס"מ,

אוסף המוזיאון הלאומי בקרקוב © MNK II b-517

ואכן, בשנים הראשונות של המאה העשרים נרשמו התפתחויות דרמטיות בחיי היהודים במזרח אירופה. גלי ההגירה ההמונית למערב, שהחלו בתחילת העשור השמיני של המאה התשע עשרה, לא פסקו עד תום העשור הראשון של המאה העשרים, ותכפו והלכו לנוכח אי-הוודאות, הקיפאון הכלכלי והמהומות הפוליטיות, שהגיעו לשיאן במהפכה של שנת 1905. במהלך כל אותה עת, נוער וצעירים יהודיים החלו לגלות מעורבות בתנועות פוליטיות וחברתיות בניסיון לפרוק מעליהם את מסגרות הקהילה היהודית והדת. דיונים מתמשכים וגילויי דעת משלו באופן החברה היהודית העירונית במזרח אירופה. כך היה המצב גם בקרקוב, שאליה הגיע הירשנברג ב-1904. שובו לעיר עורר את תשומת לבם של מבקרי אמנות ושל אמנים יהודיים שאפתנים. כאן גם נוצרו שתי יצירות קלסיות, שבהן נתן ביטוי עגום לקווי המתאר המשתנים בחיים היהודיים: 'גלות' (1904) – ציור שאבד, ו'הדגל השחור' (1905–1907) – כיום במוזיאון היהודי בניו-יורק. בתיאור של הירשנברג את ההתפתחות ההיסטורית אפשר לראות מפנה דרמטי בחזון הפסימי של היהודי הנודד.²⁵ אותם ציורים ממשיכים לתאר את החורבן והנודדים, ואולם במקום לעסוק בנושא מן ההיבט האוניברסלי העל-זמני, עתה הם מתמקדים במישרין ביהודי מזרח אירופה המתכוננים להגירה או הקוברים את מתייהם, שוזרים יחדיו את הסמלי או המיתולוגי עם תחושת הכאן והעכשיו. היהודי הנודד בצירו של הירשנברג מ-1899, עם העיניים אחוזות האימה והמבט המבועת, שב ומופיע בציור 'הדגל השחור' (איורים 11–13) בחברו לקבוצת יהודים חרדים הלומי צער ותדהמה המלווים את ארון הקבורה. הדמות (שוב דיוקן עצמי של האמן) צופה בחוסר אמון במתבונן ויוצרת זיקה ישירה בין 'היהודי הנודד' ו'הדגל השחור', ומדגישה את המיזוג בין הסמלי והמציאותי.

את הניסיון לאחד את הדמויות המיתית והמציאותית אפשר גם לראות כאשר מתבוננים בו-זמנית בצירו של הירשנברג 'גלות' (איור 14) ובציור של אבל פן 'פליטים' (1906) (איור 15), תמונה שנוצרה בלי כל ספק בהשראת קודמתה. הנודדים היהודיים של הירשנברג עוטים איכות סמלית יותר. הצייר מצליח במשימה על ידי יצירת ריחוק גדול יותר בין הנודדים והמתבונן: את הנוף מכוסה השלג הוא משאיר נטוש וריק ולקבוצת היהודים, המופיעה תדיר על בד הציור, הוא מצרף יהודי עטוף בטלית ונושא ספר תורה ועוד דמות המשתרכת בשלג, שקועה במחשבות ונשענת על מקל, אדם המרמז ליהודי הנודד. ואולם הירשנברג לא נותר שבוי במחוזות הדמיון הסמלי והמיתולוגי; אל קבוצת האנשים הצועדים בתהלוכה, בקצה הימני של התמונה, צירף

25 התייחסות לאותם ציורים מצאנו אצל כמה וכמה מחברים, בין השאר אצל: N. Kleeblatt, 'Samuel Hirszenberg (Polish, 1865–1908)', N. L. Kleeblatt and V. B. Mann, *Treasures of the Jewish Museum*, New York 1986, pp. 166–167; R. I. Cohen, *Jewish Icons: Art and Society in Modern Europe*, Berkeley, CA 1998, pp. 230–235; ג' עפרת, שבחי גלות, ירושלים 2000; J. Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku*, Warsaw 2000, pp. 82–84



איור 12. שמואל הירשנברג, הדגל השחור, פרט, 1905
(ראו איור 13)



איור 11. שמואל הירשנברג, היהודי הנווד, פרט, 1899
(ראו איור 1)

איור 13. שמואל הירשנברג, הדגל השחור (Czarny Sztandar), 1905, שמן על בד, 205.7 x 76.2 ס"מ, מתנה מעיזבון המנוחה רח מינץ, המוזיאון היהודי, 63–67a. תצלום ריצ'רד גודבדי. המוזיאון היהודי, ניו יורק, ניו יורק, ארה"ב. תצלום: המוזיאון היהודי, ניו יורק/אוסף אמנות, ניו יורק





איור 14. שמואל הירשנברג, גלות, 1904, שמן על בד, מקום הציור אינו ידוע

איור 15. אבל פן, פליטים, 1906, שמן על בד, 97 x 160 ס"מ, מוזיאון ישראל, ירושלים, תצלום אבשלום אביטל ©

מוזיאון ישראל

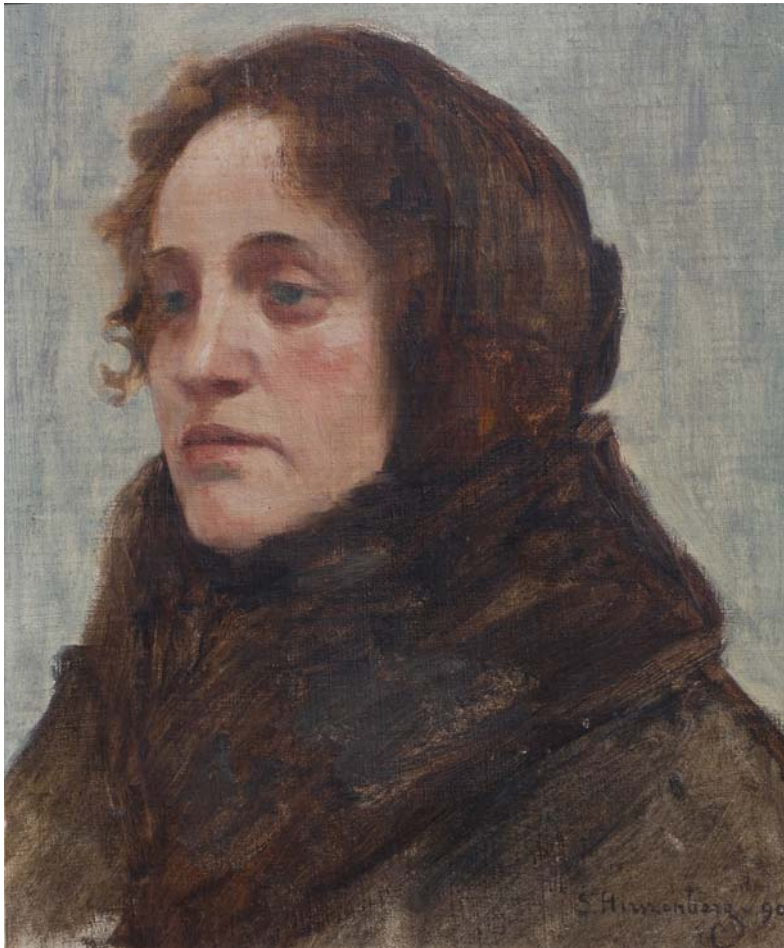




איור 16. שמואל הירשנברג, גלות, פרט (ראו איור 14)

הצייר בחור צעיר, מרכיב משקפיים בעלות מסגרת עגולה, הלוכד את תשומת לבו של המתבונן. זה מייצג בצורה ברורה את האלמנטים החילוניים והפוליטיים בחברה היהודית; הוא בולט 'בשונותו', אך גם בויקה שלו לאלמנטים המסורתיים יותר בחברה היהודית העושה פעמיה לעבר יעד לא ידוע. יתרה מזו, גם כאן הוסיף הירשנברג ממד חזק של הזדהות אישית – במרכז חבורת המהגרים ניצבת אשתו דינה (איורים 16, 17), ביטוי שלו עצמו ובמיוחד שלה לגורל ולמצוקה שנגזרו על יהודי מזרח אירופה באותם ימים.²⁶

²⁶ ציור דיוקן של דינה הירשנברג (1903), כיום במשכן לאמנות בעין חרוד, מציג אותה כשראשה עטוף בצעיף, בדיוק כשם שהיא מופיעה בציור 'גלות'. סביר להניח שציור הדיוקן שימש סקיצה לדמותה בציור 'גלות'; זה ולא ציור דיוקן שלה משנת 1904 (ראו: Ost und West 4 [1904], p. 686. סדרה של סקיצות מוקדמות של הציור 'גלות' הופיעה שם, עמ' 554–582, ובהן היא מופיעה בפרגמנט של התהלוכה, עמ' 561). דינה, שהייתה גיורת, הזדעזעה עמוקות מן הדרמה המתחוללת בהיסטוריה היהודית, וייתכן שהמיקום המרכזי בציור נשא חן בעיניה. מעניין, שהירשנברג הלך בעקבות מטייקן, שגם הוא נהג



איור 17. שמואל הירשנברג, תמונת דיוקן דינה הירשנברג, 1903, שמן על בד 38.5 x 32 ס"מ. מתנת הגברת מרי זוננפלד, תל אביב, לזכר בעלה המנוח אוטו זוננפלד © המשכן לאמנות, עין חרוד

ב־1907 עזב הירשנברג את קרקוב לטובת משרת הוראה בבית הספר בצלאל שהוקם

לשלב את דיוקן אשתו בציוריו. ראו התיאור הציורי של 'גלות': D. G. Roskies, *Against the Apocalypse: Responses to Catastrophe in Modern Jewish Culture*, Cambridge, Mass. 1984, pp. 276–280

באותם ימים בירושלים. בשנותיו האחרונות בקרקוב היה לו תפקיד נכבד בחוג האמנים היהודיים הצעירים שקם סביבו. ואולם דאגותיו לא היו דאגותיהם. האמנים הצעירים גילו עניין באיכויות צורניות באמנות המודרנית ולא דווקא בתיאור המצוקה היהודית שאפיינה את ציוריו של הירשנברג. הוריו כבר הלכו לעולמם, החיים בקרקוב היו מלווים באכזבות ואי יציבות, והירשנברג החליט להיענות להזמנה של בוריס שיץ, לעזוב את פולין ולהצטרף אל חבר המורים בבצלאל.²⁷

*

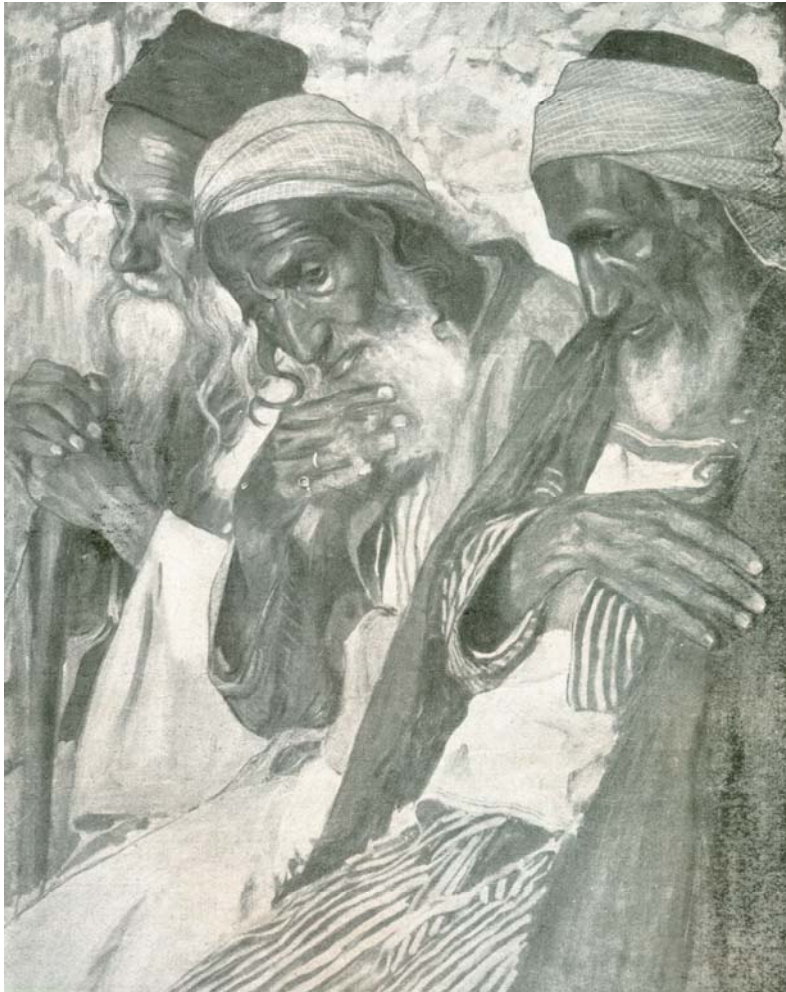
תקופת היצירה האחרונה של הירשנברג, השנה שבה חי בירושלים, מתוארת לרוב כשלב טרנספורמטיבי בחייו, ובמובן מסוים אכן הייתה כזו. נדמה שהאור הים-תיכוני, תיאור האתרים הקדושים בירושלים, הנוף והמפגש עם האוכלוסייה המקומית קנו לעצמם שליטה באינטרסים של האמן וסילקו את המחשבות שהטרידו את רוחו. הוא גילה עניין רב ביהודי המזרח, שאותם גם הנציח בציוריו (תימנים ואחרים), תופעה שעלתה בקנה אחד עם התפנית 'המזרחית' שנפוצה בקרב עמיתיו בבית הספר בצלאל (למשל אפרים משה ליליין, בוריס שיץ עצמו וזאב רבן) למרות השוני בין סגנונותיהם האמנותיים. הירשנברג ניסה לתפוס את ההרגשה הפנימית של יהודי תימן, והציג אותם כאנשים זקנים ומרי נפש (איור 18). המגוון האתני-יהודי העשיר שפגש ברחובות ירושלים הותיר בו רושם עז. לדברי רעייתו דינה, האמן הוקסם מן העיר העתיקה ושוטט ברחובותיה וסמטאותיה הצרים ברגשות מעורבים של שמחה ועצב, 'לא עוד האירופי שבא לכאן מתוך סקרנות, כי אם הילד בן לגזע העתיק'.²⁸ הוא צייר את הר הבית מזוויות שונות, לעתים ריק מאדם, רשם שלל דמויות גברים, יהודים וערבים, שיקף בציוריו את מחויבותו לקדושה ולגשמות המאפיינים את העיר ירושלים.²⁹

נדמה שהתפישה הרואה בהירשנברג אמן שהותיר מאחוריו את עברו והוכרע על ידי המפגש עם ירושלים, מנוגדת לגרעין הצמיחה האישית והעדויות המשתקפות מיצירותיו. לירושלים הגיע הצייר רק עם אמצעים דלים ובעיות בריאות. הדי ההתנגשות בין המודרניות והמסורת היהודית,

²⁷ שטירנה (לעיל הערה 20), עמ' 41–45; דינה הירשנברג רשמה: 'הוא לא הצטער על כך שעזב את אירופה... יתרה מזו, מה כבר יכול היה לכבול אותו לאירופה המכובת, שם לא נשמעו קולות מתוקים, והקולות נותרו בידיהם של אגואיסטים, שווי הנפש, השרלטנים'. הירשנברג (לעיל הערה 22), עמ' 34 (התרגום שלנו, י"ב–כ"ד).

²⁸ שם, עמ' 35.

²⁹ ראו: E. K. Borck, 'Aus dem Nachlass von Samuel Hirszenberg', *Ost und West* 12 (1912), pp. 129–136; further images, pp. 137–142; R. Piątkowska, 'Pożegnanie z Golusem: Samuel Hirszenberg w Jerozolimie', P. Paszkiewicz and T. Zdrozno (eds.), *Jerozolimie w kulturze europejskiej*, Warsaw 1997, pp. 529–537.



איור 18. שמואל הירשנברג, בסמוך לכותל המערבי, מקום הציור אינו ידוע, רפרודקציה ב: *Ost und West*, 2 (1912).

pp. 131–132



איור 19. שמואל הירשנברג, משה, 1908, שמן על בד, 50.9 x 66 ס"מ, אוסף פרטי

שלה נתן ביטוי באחד מציוריו האחרונים בקרקוב ('שפינוזה', 1907),³⁰ עוד הרבו להטריד את מנוחתו. בין היצירות שנוצרו בשנה שבה חי בירושלים מצאנו כמה וכמה ציורים העוסקים בנושאי העבר, הפעם בלבוש חדש. אחד מהם הוא ציור שמן הנושא את הכותרת 'משה', והמציג את המנהיג העברי במדבר לבוש גלימה מזרחית (נעול נעלי בית מחודדות חרטום וחגור אבנט רקום), ככל הנראה בעת ביצוע אחד ממעשי הנסים המיוחסים לו (איור 19).³¹ נדמה שציור משה משקף את המגמה שהייתה נהוגה באותם ימים בבצלאל והתמקדה בציור דמויות תנכיות, ת,

³⁰ התמונה הודפסה ונידונה אצל כהן (לעיל הערה 1), עמ' 40. ראו גם: הירשנברג (לעיל הערה 22), עמ' 40.

³¹ התמונה הוצגה בתערוכת הטרנספקטיבה הגדולה שנערכה להירשנברג בקרקוב בשנת 1933. ראו: *Wystawa Pamiątkowa Z Okazji 25-lecia Śmierci Błp: Samuela Hirszenberga...Abrahama Neumanna*, Kraków [1933]. תודתנו לגברת מוניקה צ'נובסקה שהסבה את תשומת ליבנו לפרסום זה. רפרודוקציה של הציור בשחור לבן הופיעה בקטלוג מכירות פומביות של סותבי'ס בניו יורק ב-28 במאי 1986. ראו: *Important Judaica* (New York 1986), הצעה מס' 363. על פי הנאמר בקטלוג, הציור (50.9 x 66 ס"מ) חתום ומתוארך 'Jerusalem'08. טרם עלה בידינו לראות את הציור עצמו או רפרודוקציה שלו בצבע. אי לכך יש לקרוא את הערותינו בזהירות יתרה. תודה לגברת אסתי קילשטיין מסותבי'ס, תל אביב, שהסבה את תשומת ליבנו לציור, ולמר וילהלם גרוס מתל אביב על עזרתו. כיום נמצא הציור באוסף פרטי.



איור 20. בוריס שץ, מתתידו החשמונאי, 1894, יציקת אבק, תצלום (המקור אבד)

תחום שלא עסק בו קודם לכן. בדומה ל'ורניהורה' של מטייקו ול'יהודי הנודד', גם 'משה' פונה שמאלה וממשיך לתקשר באמצעות תנועות הידיים. אך בניגוד לציוריו הקודמים של הירשנברג, ידיו של משה מושטות קדימה בתנוחה שונה לגמרי. אלה מרמזות לידיים של מתתידו החשמונאי בציורו של בוריס שץ משנת 1894, ציור ידוע לתלמידי בצלאל ולמוריו (איור 20);³²

³² י' צלמונה, בוריס שץ: אבי האמנות הישראלית (קטלוג [מוזיאון ישראל, ירושלים], 530), ירושלים 2006, עמ' 21–24. שץ עסק באופן נמרץ בדמות משה ובאיקונוגרפיה שלו. במהלך שהותו בפרו יצר עבודות אחדות המבוססות על חייו של משה, בהן 'משה על הר נבו' (1890), שיצר כתמונת שמן וכפסל. משה מופיע עם מטה בידו על רכס ההר כשהוא מנסה לראות את ארץ הקודש כמובטח בספר דברים (לד 1). (ב' 1904 דוסיף את הדמות ללוח זיכרון להרצל [שם, עמ' 60]). עותק של פסלו 'מתתידו החשמונאי' נדפס בירחונים שונים, בכלל זה: Ost und West 3 (1903), pp. 293–294, שהירשנברג ודאי הכיר, שכן גם יצירותיו נדפסו שם לעתים קרובות. על אף שהפסל ככל הנראה

משה מושיט את ידיו לעשות את הנס. הוא אינו אוהו בחרב שבידי מתתיהו, ואינו רומס את היווני המוטל לרגליו. הירשנברג לא ביקש להציג את משה, האיש שהיה דמות מרכזית להוגים ואמנים ציוניים, כמחוקק צעיר ובעל כוח בעל חזות אשורית, כשם שעשה ליליין;³³ משה של הירשנברג הוא איש עול ימים, נביא חכם שידיו (ולא כליו) הן המבצעות את הנס, כשם שעושה אחת מידי ברגעים שונים של הסיפור המקראי בספר שמות (י' 21–22, יד 26–27). מתוך ידיו בוקעות קשתות היוצרות מערבולות רוח המניעות את הסביבה כולה, בדומה לתיאור בספר שמות. התנועה המודגשת במשיכות מכחול נראות לעין, מורגשת בחול, בשמים הסוערים המכוסים בעננים ובייחוד בתהלוכה של הדמויות העבריות התנ"כיות, הפוסעת באופק וחוצה את המדבר. האנרגיה העל־אנושית שמקרינה דמותו של המנהיג גבה הקומה מזכירה כחות דומים שמשדרת דמות 'האל האב' של ויספיאנסקי ברגע הבריאה (איור 8).

ואולם כאשר כלל הירשנברג בציור את תהלוכת הנודדים, נדמה שהתייחס לשני ציורים קודמים שלו, 'הגלות' מ-1904 ו'הדגל השחור' מ-1905 (איורים 13, 14). נכון שבציור 'משה' מופיעה התהלוכה כרקע כללי, קבוצת אנשים לבושי שחורים וכפופי גו העושה את דרכה לעבר הפינה השמאלית של התמונה, חורה על הכיוון של המגורשים והאבלים בציורים הקודמים. גם השמים הקודרים והמעוננים בציור 'הסרט השחור' שבים ומופיעים בציור 'משה'. אי לכך אין זה מפתיע שכאשר מכין שץ תבליט לזכרו של הירשנברג, שהלך לעולמו שש שנים קודם לכן, על רקע דיוקנו של האמן מופיעה התהלוכה המבוססת על ציורו 'גלות', עובדה היוצרת הוזהות ברורה בין הירשנברג ובין נושא הנודדים היהודי.³⁴

נדמה שההזדהות בין האמן ונושאו מקנה עוד ממד לציורו 'משה'. הזקן הנחוש בדעתו, בעל המצח הגבוה והזקן רומז על דמיון פיסי להירשנברג עצמו (איור 21),³⁵ ויוצר מקבילה בין היכולת היצירתית של משה לשנות את פני הדברים ולזרוע בוקה ומבולקה בעזרת הכוח שבידיו,

מעולם לא הגיע לירושלים, חנוכיות בצלאל הנושאות על גבן את דמות מתתיהו מעידות על הפופולריות שהייתה לו. ראו: שילה־כהן (לעיל הערה 4), עמ' 212. את ההשראה לפסלו 'מתתיהו החשמונאי' ינק שץ ממזרו מרק אנטוקולסקי, שפסלו ישו המניף את זרועותיו – האחת מהן אחוזת בצלב – מראה אותו בעת עשיית הנסים לחופי הכינרת. ראו: צלמונה, שם, עמ' 21–22, 24; והאיורים (שם), בעמ' 26–27, 30.

³³ לדמות 'משה' של ליליאן ראו: F. Rahlwes (ed.), *Die Bücher der Bibel I: Ueberlieferung und Gesetz*: 1908 *das Fuenfbuch Mose und das Buch Josua*, Braunschweig 1908; שילה־כהן (לעיל הערה 4), עמ' 194.

³⁴ רפרודוקציה של הלוח פורסמה אצל: א' מישורי, שורו הביטו וראו: איקונות וסמלים חזותיים ציוניים בתרבות הישראלית, תל אביב תש"ס, עמ' 57. הטקסט של שץ שצורף לדמות, מייצג את ההגירה של הירשנברג לפלשתינה, כמעין התחדשות או צמיחה מחדש מעמל הגלות.

³⁵ הירשנברג יושב לשמאלו של שץ, בחזית בית הספר בצלאל, צילום משנת 1908. ראו: שילה־כהן (לעיל הערה 4), עמ' 67.



איור 21. שמואל הירשנברג, בוריס שץ וסטודנטים בחזית בית הספר בצלאל, 1908, תצלום, אוסף מוזיאון ישראל (אצל: נ' שילה-כחן [עורכת], בצלאל של שץ, 1906–1929 [קטלוג (מוזיאון ישראל)], 232], ירושלים תשמ"ג, עמ' 71, מספר 22)

והאופן שבו עושה הירשנברג האמן שימוש בידיו על מנת לצייר ולהשפיע באמצעות יצירות האמנות שלו.³⁶ ואולם הסימנים על כפות ידיו של משה, שמהן מתנשאות הקשתות המופלאות, מצביעים על עיוות, ומזכירים את אותות הקלון של ישו – שהירשנברג היטיב להכיר מציורו של מאוריצי גוטליב 'ישו מטיף בכפר נחום' מ-1878–1879.³⁷ הסמלים המזוהים באופן אוניברסלי עם הסבל והעניוים של ישו שנכללו בציור 'משה' אולי מצביעים על הדיוקן העצמי של הירשנברג, ומדגישים את דמיון הגורל בין משה ובין האמן הבא לידי ביטוי בהקרבה העצמית. משה בציורו של הירשנברג נותר מרוחק, ואפילו מבודד מעל בני עמו, שהנהיג והוביל במדבר, ועזר להם להשאיר מאחוריהם, ולו באופן סמלי, את הגלות. ובדומה למשה, הירשנברג 'הביא' את בני עמו הרדופים והנודדים אל הארץ המובטחת, אבל הוא עצמו, כמשה, לא זכה לחוות את לידתם מחדש (באמנותו) בזמן הקצר שנותר לו.

היום אנו מכירים רק ציור אחד המפרש את תהלוכות היהודים הנודדים באור מעט יותר אופטימי. זהו ציור קטן (36 x 80 ס"מ) ולא גמור, נטול כותרת, שמן על בד משנת 1908, כיום באוסף מוזיאון ישראל (איור 22).³⁸ הציור מתאר קבוצת יהודים הצועדים בתהלוכה, כולם לבושים לבוש 'מזרחי', תנועות הגוף של כמה מהם מרמזות על השתתפות בריקוד. גם תהלוכה זו מצביעה על דמיון לציור 'גלות' (איור 14), בכיוונים ובמגוון הדמויות, למרות האווירה השונה

36 במובאה של שץ מעל ללוח הויכרון רשם, שהירשנברג בא ברצון ובמטרה ליצור 'אמנות עברית'.

37 ראו גורלניק (לעיל הערה 11), עמ' 173, מס' קטלוגי 52.

38 מוזיאון ישראל, מס' 501/17.



איור 22. שמואל הירשנברג, ללא כותרת (עולי רגלי), שמן על בד, 80 x 36 ס"מ, מוזיאון ישראל, ירושלים B05.0811,

תצלום: אלי פזנר © מוזיאון ישראל, ירושלים

לחלוטין שהוא משקף – האלמנטים החמורים והאכזריים של 'הגלות' מפנים מקום לדמויות גאות, זקופות ותמירות הנושאות על פניהן ארשת רצינית. אחד מפרשני הירשנברג ציין ציור הנושא את הכותרת 'העולים לרגל', שבו נראים יהודים העולים לרגל לירושלים לחוג את החג בשמחה ועליצות. ייתכן שהציור הקטן, שבו נראות הדמויות במבט מלמטה והן צומחות לעבר האופק, שבו התהלוכה של 'הגלות' משנה אופי והופכת לתהלוכה של עולי רגל, הוא זה שאליו התכוון הפרשן.³⁹ גם כאן רמז הירשנברג לקשר אישי באמצעות לבושה של הדמות הניצבת בפניה הימנית של התמונה. אף שהציור אינו גמור, וצויר רק בעיפרון, הגבר הניצב בקרב חברי הקבוצה בולט בלבושו האירופי (מגבעת ומעיל), מבוש ונחבא אל הכלים כמי שטרם הסתגל לסביבה החדשה. הוא מפנה עורף למתבונן ומזמין אותנו להסתכל יחד אתו ('מבעד לעיניו') בקבוצת היהודים המרקדים בעלי הדימוי ה'מזרחי'. בזכות עמדתו ותפקידו בציור הוא מזכיר את דמותו של 'האחר', שאליו רמזנו בציור 'גלות' – הצעיר בפניה הימנית הקיצונית של הציור. אין אנו מותחים את הדמיון במידה יתרה כשאנו מבקשים לזהות בשתי הדמויות השונות את דמותו של הירשנברג עצמו: אם בציור 'גלות' הוא בולט בקרב חברי הקהילה היהודית המסורתית בחזותו המודרנית ובמבטו, כאן מודגשת אי-השייכות שלו בעובדה שהוא מייצג את הור הצופה מן הצד.⁴⁰ העובדה שהיהודים 'המזרחיים' בציוריו של הירשנברג אינם פונים לעבר המזרח (כלומר לעבר הצד הימני בציור), כנהוג בציורים שנוצרו בהשראת הציונות, ובייחוד

³⁹ צ' שרפשטיין, שמואל הירשנברג, סיפור תולדותיו ויצירתו, ניו יורק 1927, עמ' 16.

⁴⁰ הדמות מזכירה דיוקן עצמי של הירשנברג החובש מגבעת דומה במקומות שונים. ראו עמוד שער: י' ליכטענשטיין, שמואל הירשנברג, פריז 1928.



איור 23. רובע המוגרבים, העיר העתיקה ירושלים (1930 בקירוב), תצלום, מבט ממערב

באלה של ליליין, מעידה ביתר שאת על אי יכולתו (או שמא אי רצונו) לאמץ את האידאולוגיה הציונית החדשה ולהציג אותה בעבודותיו. הדמויות בציוריו של הירשנברג נעות על הבד לעבר המערב, כמו בציורו 'גלות'.⁴¹ שתי העבודות הסמליות, 'משה' והציור הלא גמור 'עולי הרגל' (?), חורגות בבירור מן התיאורים שלו של דמויות ואתרים בירושלים של אותם ימים, ומרמזות על חיפוש רוחני של הצייר במהלך אותה שנה, חיפוש שקשר אותו לעבודות קודמות שביקש לחדשן בהקשר חדש.

⁴¹ ריינר (לעיל הערה 12), עמ' 72–76. שתי הדמויות הפופולריות ביותר בקרב החוגים הציוניים מעשה ידיו של ליליין הורפסו אין-ספור פעמים: הגלויה עבור הקונגרס הציוני החמישי ב-1901 (E. M. Lilien, *Sein Werk, mit einer Einleitung von Stefan Zweig*, Berlin and Leipzig 1903, n. p.;) 'The Jewish May', M. Rosenfeld, *Lieder des Ghetto*, B. Feiwel [trans.], Berlin 1903; שתי התמונות שימשו אמנים אחרים במאה העשרים.



איור 24. גוסטב באורנפיינד, הכותל המערבי, ירושלים, 1890 לערך, שמן על בד, 52 x 100 ס"מ, אוסף פרטי

כך ככל הנראה גם במקרה של הציור 'בדרך אל הכותל המערבי' (איור 2), שגם בו אפשר לראות אחת העבודות האחרונות של האמן המשקפות את הרחוקי לבו. הציור הקטן מתאר, כפי שהוזכר קודם לכן, קבוצת יהודים לבושים בגלימות צבעוניות ארוכות וכובעי פרווה, המתרחקת מן הצופה, וצועדת במשעול צר לעבר הכותל המערבי, בין סלעי ענק נבדלים בגודל ובצורה. הסלעים מתנשאים מעל ליהודים הצועדים בסך. בתחילת המאה העשרים, אפשר היה להגיע אל הכותל רק דרך רובע המוגרבים שבעיר העתיקה, שבתיו כמעט נשקו לכותל (איור 23). שביל צר שרוחבו 3.6 מטרים לערך הפריד בין גב הבתים והכותל. במעבר בין הבתים לא בהכרח רואים את הכותל, כעולה מן הציור של הירשנברג. לפיכך הפרספקטיבה שבה השתמש הייתה תמהיל של מציאות ודמיון.

למרבה הפלא אין עוד ציור של הירשנברג המתאר את הכותל במלואו; בציור של שלושת הזקנים היהודיים יוצאי מזרח התיכון (איור 18), הם יושבים, מעט מדוכאים, גבם שעון על הכותל או על אחד הבתים ברובע המוגרבים. לא ברור מדוע נמנע הירשנברג מציור הכותל כשזה היה אטרקציה מרכזית לאמנים ולצלמים לקראת סוף המאה התשע עשרה ובתחילת המאה העשרים, בייחוד כאשר אמנים ציירו אותו בצורה ריאליסטית, כדוגמת המזרחן הגרמני גוסטב באורנפיינד, שחי בירושלים, ביצירתו 'הכותל המערבי, ירושלים' (1890; איור 24),

ונתנו לו קדימות, כמו שעשה ליליין.⁴² המראה הפרגמנטרי של הכותל המערבי בעבודותיו של הירשנברג לא אפשר את הפיכתו של המקום לאתר תיירות פופולרי כנהוג בציורים של המאה התשע עשרה, ולעומת זאת ביטא את יחסי הגומלין עם המאמנים הפוסעים בשביל שהסלעים חוסמים. ייתכן שכאן טמונה הכוונה או המשמעות של הציור בכל הנוגע להשקפת עולמו של האמן.

בציור של הירשנברג קבוצת הגברים ההומוגנית (שנעדרים ממנה ילדים, המסמלים את העתיד, ונשים) נעה באפולולית, בתהלוכה שקטה בין קיר האבנים המשליך צל כהה על הכותל המערבי. הצייר אינו מראה את היהודים בשעת תפילה (כשם שעשו ציירים וצלמים רבים אחרים שתיעדו את הכותל), אלא בדרכם אל הכותל המערבי כמו היה התקווה היחידה שנותרה להם, אבל הדרך אל הכותל חסומה. האבנים המכתרות את קבוצת הגברים מזכירות בצורתן ובצפיפותן את בתי רובע המוגרבים שבעיר העתיקה, ובה בעת הן מעלות את הזיכרונות של בתי קברות יהודיים במזרח אירופה, שהמצבות הגבוהות והצפופות שבהם עשויות לעורר תחושה דומה (איור 25). אסוציאציה כגון זו מחזירה אותנו אל ציור מוקדם של הירשנברג 'בית הקברות היהודי' משנת 1892 (איור 26), תגובתו של הצייר למצבם הקשה של היהודים בעקבות הפוגרומים שהתרחשו ברוסיה בשנות השמונים של המאה התשע עשרה.⁴³ אף שהתנועה בציור היא הצדה (לא כמו בעבודה מ-1908), צל מעיב על החלק הקדמי של הציור ועל המצבות המפוזרות על הקרקע, ואור זורע על הגדר הסובבת את בית הקברות והשמים האימפרסיוניסטיים עם העננים הוורודים, תופעה המזכירה את חלוקת האור בציור המאוחר. ואפילו העצים ברקע יוצרים קומפוזיציה שאליה שב הצייר ב-1908 באמצעות עצי הברוש המתמרים מעל לכותל המערבי.⁴⁴ אם רואים בציור שנוצר בירושלים המשך ישיר לציור הפולני המוקדם, מן הראוי לומר שלירושלמי נוסף ממד היסטורי רחב יותר. ואולם, נדמה שניגודי האור, בין המצבות והצל האפור על הכותל הבהיר, מרמזים על השפעת הגומלין בין הרגעים הקשים בעבר היהודי,

⁴² ליליין יצר כמה וכמה דמויות של הכותל המערבי במדיומים שונים. ראו בין השאר: 'הכותל המערבי בירושלים' (1908), ב: א"מ ליליין במזרח התיכון: תצריבים (1908–1925), קטלוג תערוכה, אוניברסיטת בן גוריון בנגב, באר שבע 1988; (exh. E. M. Lilien, *Aus dem graphischen Werk* (cat.), München 1996, no. 19 (1913) ;ציורים אחרים מופיעים: לצייר באור: ההיבט הצילומי ביצירת א.מ. ליליין (קטלוג תערוכה), תל אביב תש"ן, עמ' 130–131, 197.

⁴³ ראו: S. Tumarkin Goodman (ed.), *The Emergence of Jewish Artists in Nineteenth-Century Europe* (exh. cat.), The Jewish Museum, London and New York 2001, p. 78

⁴⁴ עצי הברוש מעל לכותל היו מוטיב ידוע בתיאורים פופולריים של המאה התשע עשרה. ראו: 'י' פישר (עורך), אמנות ואמנות בארץ-ישראל במאה התשע-עשרה (קטלוג תערוכה), מוזיאון ישראל, ירושלים תשל"ט.



איור 25. מצבות בבית הקברות היהודי, טרנפול, אוקראינה מערבית (תצלום אצל: ד' גוברמן, מצבות יהודיות באוקראינה ובמולדביה, מוסקבה 1993, מספר 179)

שדרכם עוברים המתפללים, והעתיד הניצב למולם, העתיד הצבוע בצבעים בהירים (כמו צבעי הכותל והשמים הכחולים), שהם מנועים מלהגיע אליו.

לפיכך, אם מעמידים זה מול זה את 'בדרך אל הכותל המערבי' (איור 2) ו'היהודי הנודד' (איור 1), כפי שהצענו בתחילת המאמר, אפשר להבין על נקלה את הדו־שיח שביניהם. בשעה שהיהודי דמוי ישו, הנודד הטרוד, רץ לעבר האור הבוהק, וחוצה בדרכו יער של מצבות וגוויות המפוזרות על הקרקע, המסמלים את אכזריות ההיסטוריה האירופית (היהודית והפולנית) – התהלכה הצבעונית של היהודים צועדת לקראת הכותל המערבי הבהיר, וחולפת בדרכה בינות לאבנים וסלעים דמויי מצבות. את הצלב, סמל הנצרות, מחליף הצייר כותל המערבי כסמל ליהדות, ובמקומו של היהודי הנודד, הדמות הבודדת והמבועתת מופיעה קבוצה, אחו לאמונה



איור 26. שמואל הירשנברג, בית הקברות היהודי, 1892, שמן על בד, 297 x 200 ס"מ. תצלום: מרצי גולדמן © באדיבות המוזיאון לאמנות והיסטוריה יהודית, פריז

הפוסעים בחגיגות ובהדר אל מקום התפילה. יתרה מזו, היהודי הנודד רץ לעברנו ומיד עושה אותנו שותפים למצוקתו, ואילו במתפללים היהודיים אנו צופים בגבם, הם מתרחקים מאתנו אבל משתפים בתהלוכה אותנו, המתבוננים, ואת האמן. ואף על פי כן, כפי שנאמר כבר קודם לכן, צללי העבר – צללי הקרבנות והמצבות – עמוקים, והדרך אל הכותל – האור והגאולה – חסומה.

במידה מסוימת סימל המעבר של הירשנברג לירושלים התחלה חדשה, ואולם כפי שמעידים הציורים שצייר בירושלים במהלך אחד עשר החודשים שבהם התגורר בעיר – 'משה', 'העולים לרגל' (?) ובייחוד 'בדרך אל הכותל המערבי', הוא לא הותיר מאחוריו את העולם היהודי שהכיר באירופה. אף שלימד תקופה קצרה בבצלאל, באמנותו – בניגוד לדברים שאמר שץ מאוחר יותר⁴⁵ – לא הצטרף לחגיגה של יצירת אמנות עברית חדשה. אמנותו, בדומה לדיוקנאות העצמיים שלו, הדמיוניים והאמתיים – נותרה מודעת לעולמות ולזהויות המורכבים, לעתים מנוגדים, ולזהויות שאפיינו את החיים היהודיים בשלהי המאה התשע עשרה ובתחילת המאה העשרים. אותה מודעות הוא הצליח להעביר לכמה מן הציורים שצייר בירושלים, ואת נדודיו, את התעִיָּה והחיפוש כמעט הביא לכלל סיום.

45 ראו למעלה הערות 34, 36.

