ג׳ון ברג׳ר

דיוקנאות פָּיוּם

אלה הדיוקנאות המצוירים המוקדמים ביותר ששׂרדו; הם צוירו בעת שבשׂוֹרוֹת הברית החדשה הלכו ונכתבו. אם כן, מדוע הם מכים בנו כיום בישירות כזאת? מדוע נדמית ייחודיותם קרובה לשלנו? מדוע מבטם עכשווי יותר מכל מבט שאפשר למצוא באלפיים השנים האחרונות של אמנות מערבית, שבאו אחריהם? דיוקנאות פָּיוּם נוגעים בנו, כאילו צוירו בחודש שעבר. מדוע? זוהי החידה.

התשובה התמציתית היא אולי זו: הם היו יצירי כלאיים, צורת אמנות מַמזֵרה לגמרי, וההטרוגניות הזו מקבילה לדבר־מה במצבנו העכשווי. ועם זאת, כדי להבהיר את התשובה הזו עלינו להתקדם לאט.

הם מצוירים על עץ – לעתים קרובות תִּרְזָה. מיעוטם מצויר על בד פשתן. מבחינה פרופורציונית הפָּנים קטנים יותר מגודלם הממשי. כמה מהם מצוירים בטֶמְפֶּרָה.[1] המדיום ששימש לרובם הוא שעווה חמה, כלומר צבעים מעורבבים בדוֹנַג דבורים, המונחים על המצע כשהם חמים אם הדונג טהור, וכשהם קרים אם הדונג הפך לתַחְלִיב (אֶמוּלְסְיָה).

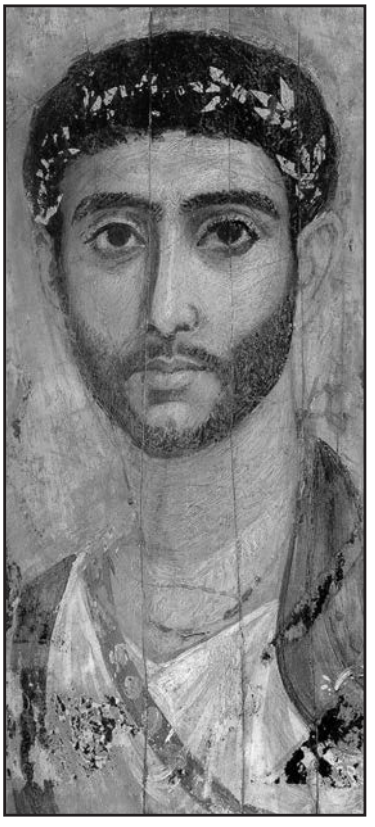
כיום אנו יכולים עדיין לעקוב אחרי משיחות המכחול של הצייר או אחר סימני הלהב שהשתמש בו כדי לגרד את הפיגמנט. המשטח העיקרי שהדיוקנאות צוירו עליו היה כהה. ציירי פיום עבדו מכהה לבהיר.

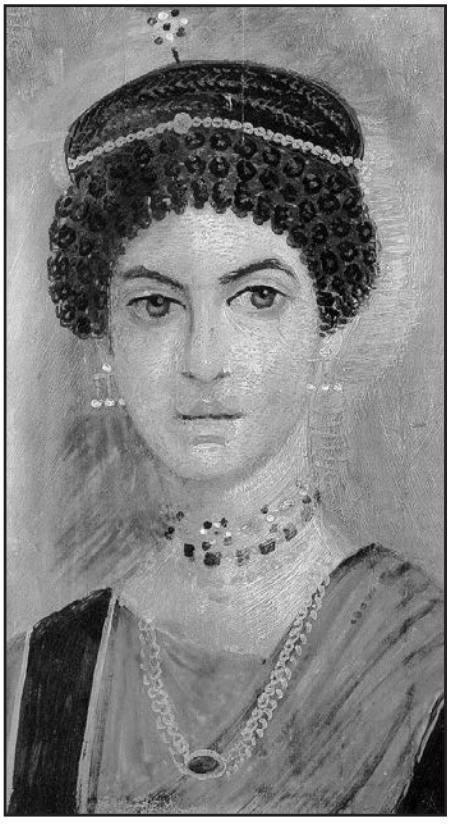
מה ששום רפרודוקציה אינה יכולה להראות הוא עד כמה הפיגמנט העתיק עדיין מגָרֶה. הציירים השתמשו בארבעה צבעים מלבד זהב: שחור, אדום ושני גוונים של אוכרה. העור שהם ציירו בעזרת הפיגמנטים האלו מביא אותך לחשוב על "לחם החיים"[2] עצמו. הציירים היו מצרים־יוונים. היוונים התיישבו במצרים מאז הכיבוש של אלכסנדר הגדול, ארבע מאות שנה קודם לכן.

1 שיטת הכנת צבע שבה הפיגמנט מעורבב בחלמון ביצה (לפעמים עם החלבון) ומדולל במים. צבע כזה יתייבש במהירות רבה (ההערות הן של המתרגם).

2 במקור: bread of life. ברג׳ר מתייחס כנראה לברית החדשה, יוחנן ו׳, 35: "אמר להם ישוע: אני הוא לחם החיים, כל הבא אלי לא ירעב, והמאמין בי לא יצמא עוד".

הם מכונים "דיוקנאות פיום" מפני שהם נמצאו בסוף המאה התשע־עשרה באזור פיום, שטח פורה מסביב לאגם, חבל ארץ המכונה "הגן של מצרים", 80 קילומטרים ממערב לנילוס, מעט דרומית לממפיס ולקהיר. באותה עת טען סוחר אמנות שהדיוקנאות שנמצאו הם של מלכים מבית תלמי ושל קליאופטרה. אחר כך פטרו את הציורים כזיופים. למען האמת, הם דיוקנאות מקוריים של בעלי מלאכה בני מעמד הביניים העירוני – מורים, חיילים, אתלטים, כוהנים לָאֵל סראפיס, סוחרים, מוכרי פרחים. לעתים ידועים לנו שמותיהם – אלינֶה, פלביאן, איסארוס, קלודין...





הדיוקנאות נמצאו בבית קברות משום שהם צוירו כדי להיות מוצמדים למומיה של האדם שתואר בהם, כשהוא או היא נפטרו. סביר להניח שצוירו מהתבוננות (אין ספק בכך באשר לכמה מהם, לאור החיוניות המוזרה שלהם). ייתכן שאחרים, בעקבות פטירה פתאומית, צוירו אחרי המוות.

היתה לתמונות מטרה כפולה. הן היו תמונות שנועדו לזיהוי – כמו תמונות דרכון – שימשו את המתים במסעם לצד אנוביס, האל בעל ראש התַן, אל ממלכתו של אוזיריס; אך הם שימשו גם, למשך זמן קצר, כמזכרות מהנפטרים בשביל המשפחה המתאבלת. חניטת הגופה ארכה 70 יום, ולפעמים לאחר מכן היתה המומיה נשמרת בבית, נשענת אל קיר, חברה בחוג המשפחה, לפני העברתה הסופית לבית הקברות.

מבחינה סגנונית, כפי שאמרתי, דיוקנאות פיום הם יצירי כלאיים. מצרים הפכה באותה עת לפרובינציה רומית שנשלטה בידי נציבים רומים. כתוצאה מכך, הבגדים, התסרוקות והתכשיטים של האנשים ושל הנשים המצוירים תאמו את האופנות האחרונות ברומא; היוונים, שציירו את הדיוקנאות, השתמשו בטכניקה נטורליסטית שמקורה במסורת אשר יָסַד אָפֶּלֶס, רב האמן היווני הגדול בן המאה הרביעית לפנה״ס; ולבסוף, הדיוקנאות הללו היו תשמישי קדושה בטקס קבורה שהיה מצרי מובהק. הם מגיעים אלינו מרגע של שינוי היסטורי.

ומשהו מחוסר הביטחון שברגע ההוא ניכר באופן שבו הדיוקנאות מצוירים (אך לא בהבעות הפָּנים). בציור המצרי המסורתי איש לא נראה במלוא פניו, מפני שמבט חזיתי מניח את אפשרות היפוכו: מבט מאחור במישהו שפנה ללכת. כל דיוקן מצרי הוא צדודית נצחית. הדבר עולה בקנה אחד עם העיסוק המתמיד של המצרים ברצף הבלתי מופרע של החיים לאחר המוות.

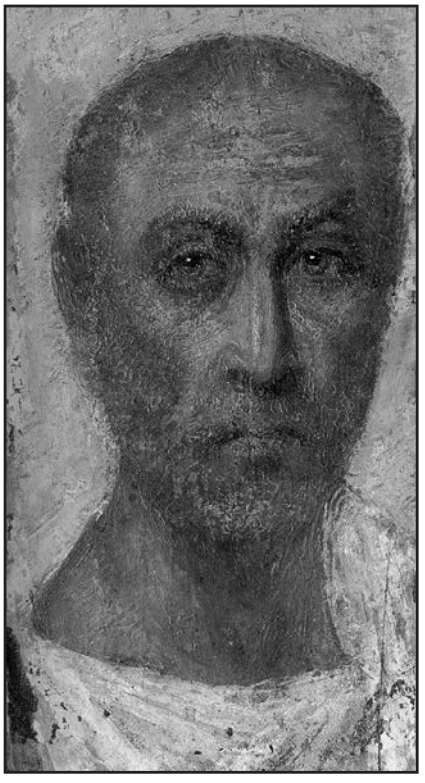
לעומת זאת, דיוקנאות פיום, שצוירו במסורת היוונית העתיקה, מראים גברים, נשים וילדים במלוא פניהם, או בשלושה רבעי פָּנים. הפורמט הזה משתנה מעט מאוד מציור לציור, וכולם חזיתיים כמו תמונות ממכונה אוטומטית. בעמדנו מולם, אנו עדיין חשים שמץ מההפתעה שבחזיתיות ההיא. נדמה כאילו הם פנו לעברנו רק באופן ארעי.

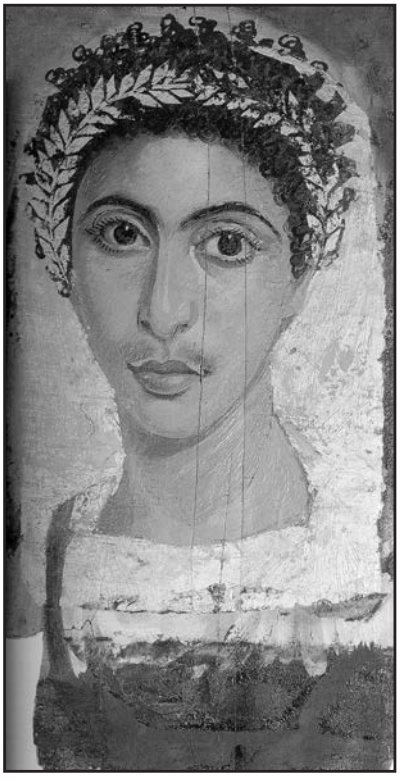
בין המאות הספורות של דיוקנאות שנמצאו יש הבדלי איכות משמעותיים. היו בין הציירים רבי־אומנים גדולים, והיו ביניהם צַבָּעים פרובינציאליים. היו שביצעו בקצרה את שִגרת הציור, והיו כאלה (והם רבים, למרבה הפלא) שהציעו אירוח לנשמת הלקוֹחַ. עם זאת, הברֵירות הציוריות שהיו פתוחות בפני הצייר היו מעטות, בעוד שהצורה הקבועה מראש היתה ברורה מאוד. פרדוקסלית, זו הסיבה לכך שכשאתה ניצב מול הדיוקנאות הטובים ביותר שבהם, אתה מודע לאנרגיה ציורית כַּבִּירָה. הסיכון היה גבוה, מרחב התמרון – מצומצם. ובאמנות אלו תנאים מחוללי אנרגיה.

ברצוני לבחון עתה שתי פעולות. ראשית, פעולת הציור של דיוקנאות פיום, ושנית – פעולת ההתבוננות שלנו בהם כיום.

אלו שהזמינו את הדיוקנאות ואלו שציירו אותם מעולם לא דמיינו את הצפייה בהם על־ידי הדורות הבאים. הם היו ציורים שנועדו להיקבר, ציורים ללא עתיד נראה לעין.

משמעות הדבר שהיה קשר מיוחד בין הצייר ובין מי שישב מולו. היושב עדיין לא נעשה "מודל", והצייר עדיין לא נעשה ספסר בתהילה עתידית. בִּמקום זה, שניהם חיים ברגע אחד, משתפים פעולה בהכנה למוות, הכנה שתבטיח את הישארות הנפש. לְצַיֵּר משמעו היה לקרוא־בְּשֵׁם, ובקריאה־בְּשֵׁם היתה טמונה הבטחה של המשכיות.[3]





במלים אחרות, צייר מִפָּיוּם לא נדרש לצייר דיוקן במובן שאנו התרגלנו להבין את המונח, אלא לתעד את לקוחותיו, גברים או נשים, כשהם מביטים בו. היה זה הצייר, יותר מה"מודל", שהתמסר למבט. כל דיוקן שהוא צִייר החל בפעולת

3 מסה מרשימה באמת מאת ז'אן־כריסטוף באיי (Bailly) על דיוקנאות פיום פורסמה (1999) בהוצאת Hazan, פריס, תחת הכותרת *L'Apostrophe Muette*.

ההתמסרות הזו. עלינו להגדיר את העבודות הללו לא כדיוקנאות, אלא כציורים על אודות החוויה של להיות ניבָּט: על ידי אלינֶה, פלביאן, איסארוס, קלודין...

הדיבור, הגישה, שונים מכל מה שנמצא מאוחר יותר בהיסטוריה של הדיוקנאות. דיוקנאות מאוחרים יותר צוירו למען הדורות הבאים, הם מציעים רְאָיָה על קיומו של אדם שחי פעם לטובת דורות העתיד. בעודם מצטיירים, הם כבר דומיינו בזמן עבר, והצייר, בעודו מצייר, פנה אל היושב מולו בגוף שלישי – יחיד או רבים. הוא, היא, הם, הן כפי שאני התבוננתי בהם. זו הסיבה שכה רבים מהם נראים זקנים גם כשאינם כאלה.

עבור צייר מפיום המצב היה שונה מאוד. הוא התמסר למבט של היושב מולו. עבורו הוא היה ציירו של המוות, או, ליתר דיוק, ציירו של הנצח. ומבטו של היושב מולו, שהצייר התמסר לו, פנה אליו בגוף שני יחיד. כך שתשובתו – שהיתה מעשה הציור – נקטה אותו כינוי שֵׁם: Toi, Tu, Esy, Ty... אשר נמצא כאן. זה מסביר באופן חלקי את הישירות של הדיוקנאות האלו.

בהביטנו ב״דיוקנאות״ אלה, שלא נועדו לנו, אנו מוצאים את עצמנו לכודים בקסמו של הסכם אינטימי מיוחד מאוד. אולי יקשה עלינו להבין את ההסכם, אבל המבט דובר אלינו, במיוחד אלינו, כיום.

אילו דיוקנאות פיום היו מתגלים מוקדם יותר, נאמר, במשך המאה השמונה־עשרה, אני מאמין שהם היו נחשבים לא יותר מקוריוז. עבור תרבות בוטחת ופתוחה, הציורים הקטנים האלו על פשתן או עץ היו נראים בוודאי חסרי ביטחון, מגושמים, שטחיים, חוזרים על עצמם, נטולי השראה.

המצב בסוף המאה העשרים שונה. לעת עתה העתיד צומצם, והעבר נעשה מיותר. בינתיים אמצעי התקשורת מקיפים את בני האדם בכמות חסרת תקדים של דימויים, שרבים מהם הם דימויי פָּנִים. הפָּנים האלה מטיפים ללא הרף, מעוררים קנאה, תֵּיאָבוֹנות חדשים, אמביציות, או, מדי פעם, רחמים משולבים בתחושת חוסר אונים. יתרה מזאת, דימויי הפָּנים הללו נבחרים ומעובדים כדי שיטיפו באופן רעשני ככל האפשר, כך שהטפה אחת גוברת על הבאה אחריה ומבטלת אותה. ואנשים נעשים תלויים ברעש הסתמי הזה כהוכחה לקיומם.

לכן דמיינו מה קורה כשמישהו נתקל בדממה של הפָּנים מִפָּיום, ונעצר במרחק קצר לפניהם: דימויים של גברים ונשים שאינם מנסים למצוא חן, שאינם מבקשים דבר, אלא מכריזים על עצמם, ועל כל המביט בהם, כְּחיים. שבירים ככל שיהיו, הם התגלמות של כבוד־עצמי נשכח. הם מאשרים, למרות הכול, שהחיים היו ועודם מַתָּת.

יש סיבה נוספת לכך שדיוקנאות פיום מדברים כיום. המאה העשרים, כפי

שצוין פעמים רבות, הייתה המאה בה״א הידיעה של הגירה – כפויה ורצונית. כלומר מאה של פִּרֵדות ללא סוף, ומאה רדופה על־ידי הזיכרונות של אותן פִּרֵדות.

הייסורים הפתאומיים של געגוע לדבר שאיננו עוד, דומים להיתקלות פתאומית בכד שנפל והתנפץ לרסיסים. לבד אתה מלקט את השברים, מגלה כיצד להתאימם ואז מדביק אותם בזהירות זה לזה, אחד־אחד. בסופו של דבר הכד שוחזר, אבל הוא אינו זהה למה שהיה. הוא נעשה פגום, ובה בעת – אהוב יותר. דבר דומה קורה לדימוי של מקום אהוב או של אדם אהוב שנותרו בזיכרון אחרי פִּרֵדה.

הדיוקנאות של פיום נוגעים בפצע דומה, בדרך דומה. גם הפָּנים המצוירים הללו פגומים ואהובים יותר משהיו פני החיים שישבו בסדנת הצייר, שריח של דונג נמס עמד בה. הם ״פגומים״ מפני שברור מאוד שנעשו בידי אדם. הם ״אהובים יותר״ מפני שהמבט המצויר מרוכז לגמרי בחיים שהוא יודע שיאבדו לו יום אחד.

וכך הם מתבוננים בנו, הדיוקנאות של פיום, כמו ההחמצה של המאה שלנו.

מאנגלית דרור בורשטיין