

# דניאל להמן

החוג להיסטוריה  
האוניברסיטה העברית בירושלים

## אפוקליפסה של משבר נוצרי: אלגוריה קדושה של יאן פרובוסט בתגובה לראשית הרפורמציה

אלגוריה קדושה, ציור משנת 1520 בקירוב, המיוחס לאומן הפלמי יאן פרובוסט (Provoost), היא יצירה חידתית. הציור גדוש בדימויים המושרשים היטב במסורת האיקונוגרפית הנוצרית, אך שילובם יחד אומר דרשני. לכך מתווסף אופיו הסוריאליסטי של הציור – הידיים הגלמודות, העיניים היחידות – החריג הן ביחס לשאר יצירותיו של פרובוסט הן בנוף האומנותי הצפון-אירופאי בימי הביניים המאוחרים.

מאמרי מבקש להפיג, ולו מעט, מן האניגמטיות שאופפת את הציור. שלא כמו ניסיונות קודמים לפרש את היצירה, המתמקדים לרוב בעיניים המיוותמות והמתמיהות, אציע התבוננות רחבה יותר במערך הסימבולי של הציור כולו. כפי שאראה, שזורות באלגוריה קדושה המוסכמות האיקונוגרפיות של ציורי יום הדין האחרון באומנות ההולנדית בת התקופה, ובהם ארבעת ציורי יום הדין האחרון של פרובוסט עצמו. ואולם, המוסכמות האלה מתגלות כמהופכות באלגוריה קדושה: סמלים הנמצאים דרך כלל בציוד השמאלי של ציורי יום הדין האחרון מופיעים בחלקו הימני של אלגוריה קדושה, ואילו האזור הימני בציורי 'יום הדין' מקביל לזה השמאלי באלגוריה קדושה. מבחינה זו, אפשר לראות את אלגוריה קדושה כתמונת ראי – וממילא, גם כמתארת או מחוללת את המציאות של המביט בה. במילים אחרות, הציור אינו רק אובייקט של מבט, אלא גם יוצר את עולמו של הסובייקט המביט. בתהליך היוצר הזה, כך אני טוען, מנוסחת תגובתו של פרובוסט לענני הסערה הדתית, הפוליטית והחברתית, שהחלו להתקבץ סביבו בעשורים הראשונים של המאה השש-עשרה, והיא הרפורמציה הפרוטסטנטית. למעשה, אלגוריה קדושה והמציאות הגלומה בה נועדו לשמש מפלט מפני הסערה המתקרבת, מעין תיבת נח – הרמוזה אף היא במארג האיקונוגרפי שבציור.

1 - Attributed  
to Jan Provoost,  
**Sacred Allegory (or  
Christian Allegory)**  
c. 1520, oil on wood,  
50.5 x 40 cm, Louvre,  
Paris

© RMN-Grand Palais  
(musée du Louvre) / Tony  
Querrec



### א. ציור חושף, ציור סתום

ביום שישי, 26 באוקטובר 1990, נחנכה סדרת תערוכות במוזאון הלובר בפריז. תחת הכותרת לקחת צדדים (Parti Pris) הוזמנו הוגים ספורים ללקט רישומים וציורים מאוספי המוזאון, להציגם לפני הציבור הרחב ולכונן שיח (propos) סביב היצירות שנבחרו.<sup>1</sup> זכות האוצרות על תערוכת הבכורה, שנערכה לכשלושה חודשים, הופקדה בידי הפילוסוף ז'אק דרידה, והלה ייחד את מיצגו, שכינה זיכרונות של העיוורים (Mémoires d'aveugle), לתמות של ראייה, עיוורון וזיכרון. נוסף על כך, חיבר דרידה ספר הנושא את שמה של התערוכה כפרשנות וכהשלמה למיצג המוחשי.<sup>2</sup>

מבין היצירות שקיבץ זיהה דרידה ציור אחד, המגלם, לטעמו, את דבר היתכנותה של אומנות נוצרית.

1. ראו את הקדמם של פרנסואה ויאט (Viatte) ושל רג'יס מישל (Michel), אוצרים במחלקה לאומנויות גרפיות בלובר, לסדרת התערוכות. דבריהם מובאים בתור פתיח לספר שחיבר דרידה על בסיס מיצגו: Jacques Derrida, *Mémoires d'aveugle: L'autoportrait et autres ruines* (Paris: Réunion des musées nationaux, 1990), 8.

2. Derrida, *Mémoires d'aveugle*. הספר אינו קטלוג של התערוכה גרידא, שכן הוא שונה מן הטקסט שהוצג למבקרים בתערוכה עצמה. כמו כן, בספר דן דרידה בשבעים ואחד ציורים ורישומים, ואילו בתערוכה הוצגו ארבעים וארבע יצירות בלבד.

כנגד הרתיעה האוגוסטינית מ"פיתויי העיניים" וממשיכתם של בני אדם "לתמונות וליצירות שונות של הדמיון"<sup>3</sup> כותב דרידה שציר נוצרי עודנו אפשרי, אולם קיומו מותנה בקונברסיה. על הצייר לגאול את מעשה ידיו, להתאים את המבט האנושי למבט האלוהי ולהמיר את העין הארצית בעין שמימית. התהליך הזה, לדידו, מובע היטב בציר אלגוריה קדושה (או אלגוריה נוצרית; תמונה 1), המיוחס ליאן פרובוסט (Provoost), צייר פלמי, שפעל בעשור האחרון של המאה החמש-עשרה וברבע הראשון של המאה השש-עשרה. העין היחידה בתחתית הציור, עיניהם של ישו ומריה – כולן מורמות מעלה, כלפי עין האלוהים, המפציעה מתוך הילת השמש והמוקפת במקהלות מלאכים. לעומת זאת, עינו של האל אינה מופנית אל נקודה אחרת בציר, אלא מישירה את מבטה החוצה, לעבר המציאות כולה. אקט הראייה מתווך אפוא על ידי ההתבוננות בעין האל, הצופה בכול. הדינמיקה הזאת של המבטים, טוען דרידה, פורעת את חובתה האפריורית של האומנות הנוצרית באשר היא. ציורו של פרובוסט מסמל לא פחות מ"סצנת הפתיחה של הציור הקדוש, הצגה-עצמית אלגורית של 'מסדר המבט' הזה, שאליו כל ציר נוצרי מוכרח להשתעבד".<sup>4</sup>

ברוח זו מבאר דרידה את הספר הפתוח עם שבעת חותמותיו המותרים בפינה הימנית העליונה של הציור, פריט השאול מחזון יוחנן, מן האפוקליפסה הנוצרית.<sup>5</sup> ואכן, מסביר דרידה, אלגוריה קדושה היא אפוקליפסה במובן המילולי של המונח. אלגוריה קדושה היא התגלות: הציור חושף את סוד המבט, את תנאי היסוד של האומנות הנוצרית. "זוהי אפוקליפסה של ציור – כציור נוצרי".<sup>6</sup>

אך למרבה האירוניה, למרות הפן האפוקליפטי של הציור, למרות בולטות העיניים וחדות המבטים, רב הנסתר סביב אלגוריה קדושה על הנגלה. מעט מאוד ידוע על מוצאו או על תולדותיו של הציור: תאריך יצירתו, כותרתו המקורית, זהות בעליו, מיקומו הראשוני – כולם לוטים בערפל. ממדיו קטנים יחסית, 50.5 סנטימטרים אורך על 40 סנטימטרים רוחב, ואולי מלמדים שהציור נועד לשמש לקונטמפלציה או לתפילה אישית.<sup>7</sup> בשנת 1973 רכש הלובר את הציור, ומאז קיבלה אלגוריה קדושה תהודה מסוימת, בייחוד לאור תערוכתו וספרו של דרידה. למעשה, חלק ניכר מן הספרות הקיימת על הציור מיוחדת יותר לפרשנותו של דרידה מלניתוח היצירה עצמה.<sup>8</sup>

גם זהותו של הצייר אינה נעדרת סימני שאלה. אלגוריה קדושה מיוחסת, כאמור, ליאן פרובוסט, אך שיוך זה אינו בר הוכחה חד-משמעית. למעשה, אפשר לזקוף בוודאות גמורה יצירה אחת בלבד לפרובוסט. הצייר המשוער נולד בשנת 1465 בקירוב במונס (Mons), בירת פרובינציית אֶנו (Hainaut) בארצות השפלה הבורגונדיות (דרום בלגיה המודרנית). פרובוסט הקים, ככל הנראה, את בית מלאכתו הראשון בוואלנסיין (Valenciennes). בשנות ה-90 של המאה ה-15, לאחר שהייה קצרה באנטוורפן, היגר לברוז' (Bruges), אחד

3. אוגוסטינוס, וידויים, תרגום: אביעד קליינברג (תל-אביב: ידיעות ספרים, 2011), 273–274.

4. Derrida, *Mémoires d'aveugle*, 121 (תרגום שלי).

5. חזון יוחנן ה-n.

6. Derrida, *Mémoires d'aveugle*, 123 (תרגום שלי).

7. Geert Warnar, "Eye to Eye, Text to Image? Jan Provoost's Sacred Allegory, Jan van Ruusbroec's *Spiegel der eeuwighe salicheit*, and Mystical Contemplation in the Late Medieval Low Countries," in *Image and Incarnation: The Early Modern Doctrine of the Pictorial Image*, ed. Walter Melion and Lee Palmer Wandel (Leiden: Brill, 2015), 205. קרייג הרביסון בפרט מזוהה עם הגישה המחקרית הרואה בציורים פלמיים מן המאות החמש-עשרה והשש-עשרה אובייקטים דתיים. ראו, למשל, את מאמרו: Craig Harbison, "Visions and Meditations in Early Flemish Painting," *Simiolus* 15 (1985): 87–118.

8. Warnar, "Eye to Eye," 206, n. 7.

ממרכזי התעשייה והמסחר של פלנדריה בימי הביניים המאוחרים, אותה קבע בתור מקום מושבו העיקרי, ובה מילא כמה תפקידים ציבוריים עד לפטירתו ב-1529.<sup>9</sup>

ואולם, פרט לכל עמימות ביוגרפית באשר לציור ובאשר לצייר זהו 'תוכנה' של אלגוריה קדושה שמעורר תמיהה. אלמנטים רבים בציור מושרשים עמוקות במסורת האיקונוגרפית הנוצרית, דוגמת ישו הקם לתחייה, שה האלוהים, הספר ושבעת חותמותיו. עם זאת, צירופם יחדיו בציור אחד אומר דרשני: וכי מה עניין האגנוס דאי (שה האלוהים) של יוחנן המטביל<sup>10</sup> אצל מגילת האפוקליפסה של יוחנן מפטמוס? ואומנם, הפן המפתיע ביותר באלגוריה קדושה, כך נדמה, הוא הפריטים הסוריאליסטיים השלובים בה. הידיים הגלמודות והעיניים המיומנות מפליאות במקורות. קשה להצביע על יצירה דומה, ודאי וודאי בזמן ובמרחב שבהם התהווה הציור. האומנות הצפון-אירופאית בשלהי המאה החמש-עשרה ובתחילת המאה השש-עשרה הייתה דתית ברובה וקונבנציונאלית – עד כדי הומוגנית – בצבינה. המדונה וילדה תוארו תכופות, ועימם סצנות 'שגרתיות' מחייו של ישו: לידה, סגידה, צליבה, תחייה.<sup>11</sup> אפילו קורפוס היצירות המיוחסות לפרובוסט עצמו מורכב כמעט בשלמותו מפורמולות דתיות טיפוסיות.<sup>12</sup> בד בבד, תמורות חברתיות וכלכליות עודדו מידה הולכת וגדלה של חזרתיות בציורי התקופה והמקום. כדי להתמודד עם הביקוש הגובר ליצירות אומנות בעקבות צמיחתו של מעמד הביניים, החזיקו ציירים במלאי של תבניות מוכנות בעבור דימויים פופולריים. ואילו הסחר הגובר ביצירות אומנות בשוק החופשי הדחיק את תלותם של הציירים בפטרונים ספציפיים ובדרישותיהם הפרטניות.<sup>13</sup>

אם כן, הסטנדרטיות והרפטיביות המאפיינות את הציור ההולנדי המוקדם רק מדגישות את סתימותה של אלגוריה קדושה. הציור אקלקטי ומשונה, חריג במראהו וחריג בהקשרו. לא ההארה בוקעת מעמו, אלא המסתורין. היאך ניגשים אפוא לחידה שהיא אלגוריה קדושה? במה נותר להיאחז, אם כה הרבה – על אודות הציור, בתוכני הציור – ממנו והלאה?

## ב. מיום הדין האחרון לאלגוריה קדושה

בחשבונותיה של העיר ברוז' לשנים 1524–1525 מופיע תשלום ל-"Jan Preuvost" בעבור ציור יום הדין האחרון לבניין העירייה. בשנה שלאחר מכן העניקו רשויות העיר עוד סכום כסף לאומן, הפעם תמורת

9. Cornelia Knust, *Vorbild der Gerechtigkeit: Jan Provosts Gerichtsbild in Brügge mit einem Katalog seiner Werke* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2007), 21–29. לביוגרפיה קצרה של פרובוסט בשפה העברית, לצד דיון על מסע שערך לארץ ישראל, ראו: מרדכי לוי, "במכחול ובמקל צליינים: ציירים מארצות השפלה מראשית המאה השש-עשרה כצליינים ותרומתם לדימויה המציאותי של ירושלים", קתדרה 121 (2006): 87–92.

10. יוחנן א, 29, 36.

11. Craig Harbison, *The Mirror of the Artist: Northern Renaissance Art in its Historical Context* (London: Calmann and King, 1995), 101.

12. אפשר להתרשם ממגוון ציורים של פרובוסט (או כאלה המיוחסים לו) באתר האינטרנט של המוסד ההולנדי להיסטוריה של האומנות (RKD), המאגר הווירטואלי הנרחב ביותר של ציורים: [https://rkd.nl/en/explore/images#filters\[kunstenaar\]=Provoost%2C%20Jan](https://rkd.nl/en/explore/images#filters[kunstenaar]=Provoost%2C%20Jan) (accessed November 14, 2018).

13. Maryan W. Ainsworth, "The Business of Art: Patrons, Clients, and Art Makers," in *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, ed. Maryan W. Ainsworth and Keith Christiansen (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999), 31–37. ראו גם: Harbison, *Mirror of the Artist*, 15–17, 102.



2 – Jan Provoost,  
The Last Judgment  
1524–1525, oil on  
wood, 145 x 169 cm,  
Groeningemuseum,  
Bruges / Lukasweb  
– Art in Flanders:  
<https://lukasweb.be/en/artwork/last-judgement-99>.



עריכת שינויים ביצירה.<sup>14</sup> ציור זה (תמונה 2), הנמצא כיום במוזאון חרונינגה (Groeningemuseum) בברוו', הוא אפוא היצירה היחידה שאפשר לשייך לפרובוסט על סמך תיעוד חיצוני. בהתאם, יום הדין האחרון דברו' משמש נקודת מוצא ועוגן פוטנציאליים, ומתבקשים לכל דיון בפרובוסט וביצירותיו. כך, בפרק המיוחד לפרובוסט בחיבורו המונומנטלי הציור ההולנדי הישן (*Die altniederländische Malerei*) נתלה מקס פרידלנדר (Friedländer) באותו ציור מוכח ובלעד, ובאמצעותו בלבד מתווה ומשחזר את מפעל חייו של פרובוסט מראשית עד אחרית.<sup>15</sup>

ואכן, במקרה של "אלגוריה קדושה" מסתמן יום הדין האחרון כנקודת ייחוס מועילה במיוחד. כמה וכמה אלמנטים משותפים לצמד היצירות: ישו, הֶלְבוּשׁ בגלימה אדומה עם חרב שלופה בידו, שה האלוהים, האוחז בצלב בין פרסותיו, הגלובוס קרוקייגר (כדור עם צלב בראשו; Globus Cruciger) והספר הפתוח.

14. Max J. Friedländer, *Die altniederländische Malerei IX: Joos van Cleve, Jan Provost*, Joachim Patenier (Berlin: Paul Cassirer, 1931), 75–76.

15. Ibid., 76–92. מקובל לכנות את פרידלנדר "connoisseur", מומחה לייחוס יצירות אומנות על סמך ניסיון חזותי עשיר ואינטואיציה בריאה, להבדיל מן ההיסטוריון ומחקרו האובייקטיבי. בשל דלותם של המקורות על פרובוסט ועל ציוריו כישורי ה־connoisseur שימושיים כאן במיוחד. על גישתו זו של פרידלנדר וגם על היחס בינה לבין גישות פרשניות אחרות ראו: Bernhard Ridderbos, "From Waagen to Friedländer," in *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*, ed. Bernhard Ridderbos et. al, trans. Andrew McCormick and Anne van Buren (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), 243–251. מחקריו הטכנולוגיים של רון ספרונק (Spronk) בעשורים האחרונים איששו חלק ניכר מהשערותיו של פרידלנדר בנוגע לפרובוסט. ראו בפרט את עבודת הגמר שלו לחואר שני: "Jan Provoost, Art Historical and Technical Examinations and Digital Imaging," *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 72 (1998): 66–79. "Tracing the Making of Jan Provoost's 'Last Judgment' through Technical Examinations and Digital Imaging," *Bulletin of the Detroit Institute of Arts* 72 (1998): 66–79. "The Reconstruction of a Triptych by Jan Provoost for the Jerusalem Chapel in Bruges," *The Burlington Magazine* 147 (2005): 109–111.

כמו כן, הדמויות הבולטות ביותר בשני הציורים – עין האלוהים, ישו ומריה באלגוריה קדושה, וישו, מריה ויוחנן המטביל ביום הדין האחרון – מסודרות בקומפוזיציה משולשת. ואילו הגלובוס קרוקיגר מונח בתווך, בין צלעותיו, מתחת לקדקודו העליון ובמרחק שווה משני קדקודיו הצדדיים.

במידה רבה ממשקים אלו צפויים. רוח אסכטולוגית נושבת באלגוריה קדושה, בספר ובחותמותיו ובמושבו של ישו לימין האלוהים,<sup>16</sup> ועל כן זהו אך טבעי שהציור יכתב עם חיזיון אחרית הימים של יום הדין האחרון. ואולם, שלא כמו שונותה המובהקת של אלגוריה קדושה, מתגלה יום הדין האחרון כיצירה גנרית למדי הן לעומת שלושת ציורי יום הדין האחרון האחרים, המיוחסים לפרובוסט, הן לעומת ייצוגו השגור של יום הדין האחרון באומנות ההולנדית המוקדמת. בנימה זו, עוד ציור של יום הדין האחרון, המשוך לפרובוסט והמתוארך, להערכתו של פרידלנדר, לתקופה שבה צייר את יום הדין האחרון בברוז', חולק מרכיבים רבים עם זה האחרון.<sup>17</sup> אף ביום הדין האחרון הזה (תמונה 3), השוכן כיום במוסד לאומניות בדטרויט (Detroit Institute of Arts), עוטה ישו גלימה אדומה, וגלובוס קרוקיגר למרגלותיו. אף ביום הדין האחרון הזה מריה ויוחנן המטביל מאגפים את כריסטוס, זו מימינו וזה משמאלו, ואף ביצירה זו מונפת חרב – אם כי כאן אין היא בידיו של ישו, אלא בידי מלאך, הכורע ברך לשמאלו.

3 - Attributed to Jan Provoost, *The Last Judgment* c. 1525, oil on wood, 57.8 x 60.6 cm, Detroit Institute of Arts, Gift of James E. Scripps / Bridgeman Images



אומנם, שלא כמו הציור בברוז', ביום הדין האחרון הזה מעומתת החרב עם שושן, המוגבה בעדינות על ידי מלאך, הכורע לימינו של בן האלוהים. על כל פנים, בכללותם שני 'ימי הדין' בנויים באותה הצורה: ישו ופמלייתו מאכלסים את חצייה העליון של היצירה, ואילו הגיהנום והנידונים ללהבותיו ממלאים את החלק

<sup>16</sup>. ראו, לדוגמה, מתי כו, 64 (ומקבילות); אל האפסים א, 20-21.

<sup>17</sup>. Friedländer, *Altniederländische Malerei*, 78-79.



4 - Attributed to  
Jan Provoost,  
**The Last Judgment**  
c. 1525, oil on  
wood, 67.7 x 61.5  
cm, Hamburger  
Kunsthalle, Hamburg  
© bpk-Bildagentur /  
Hamburger Kunsthalle /  
Elke Walford



הימני התחתון של הציור, לשמאלו של ישו, תחת יוחנן והחרב. גן העדן והמקובצים בשערו ממוקמים בחלק השמאלי התחתון, לימינו של ישו, תחת מריה, ובמקרה של יום הדין האחרון בדטרויט, גם תחת השושן. נוסף על כך, יום הדין האחרון בדטרויט מהדק את ההקבלה לאלגוריה קדושה. גם באלגוריה קדושה יש שושן ביד ימינה של מריה כנגד החרב ביד ימינו של ישו. זאת ועוד, בשני הציורים מריה לובשת שמלה בצבע כחול כהה בעלת שוליים זהובים.

מכל מקום, הסממנים המשותפים לציורי יום הדין האחרון בברווז' ובדטרויט נוכחים ברובם גם ביום הדין האחרון שלישי המיוחס לפרובוסט, המתוארך אף הוא, לדעת פרידלנדר, סביב שנת 1525.<sup>18</sup> גם הציור הזה (תמונה 4), כיום במוזאון האומנות של המבורג (Hamburger Kunsthalle), מציג את ישו בגלימה אדומה, גלובוס קרוקיגר תחת לרגליו, וכלולים בו חרב ושושן, יוחנן ומריה, אש הגיהנום ופתחו של גן העדן. אף כאן נעוצה החרב לצד יוחנן, לשמאלו של ישו ומעל לגיהנום – אל מול השושן הצמוד למריה, לימין המשיח ומעל לגן עדן. ובדומה ליום הדין האחרון בברווז', שזורים בציור גם ספר פתוח ושה האלוהים בחיקו של המטביל. באותם רכיבים עיקריים, דהיינו ישו וגלימתו האדומה, גלובוס קרוקיגר לרגליו, מימינו מריה והשושן ומשמאלו יוחנן והחרב, אפשר להבחין גם בעוד יום הדין האחרון של פרובוסט, המתוארך דווקא לשלב מוקדם יותר בקריירה שלו, סביב שנת 1505, והמוצג כיום במוזאון האומנות על שם פוג (Fogg) באוניברסיטת הרווארד (תמונה 5).<sup>19</sup>

<sup>18</sup>.Ibid., 79.

<sup>19</sup>.Ibid., 79-80.

5 - Attributed to Jan Provoost,  
**The Last Judgment**  
 c. 1505, oil on wood,  
 108.5 x 92 cm, Harvard  
 Art Museums – Fogg  
 Museum, Anonymous  
 Gift and the Kate,  
 Maurice R. and Melvin  
 R. Seiden Special  
 Purchase Fund in  
 Honor of Philip A. and  
 Lynn Strauss / Photo:  
 President and Fellows  
 of Harvard College



ארבעת ציורי 'יום הדין' הללו, הגם שאינם חופפים לגמרי, מצטרפים כולם למסורת סימבולית איתנה: מאפייניהם המרכזיים עוברים כחוט השני באומנות ההולנדית המוקדמת. עוד במחצית המאה החמש-עשרה, קבע רוחר ואן דר וידן (van der Weyden) יום הדין האחרון משלו על תמונת מזבח בבון (Beaune) סביב דמויותיהם של ישו, מריה ויוחנן, וחילק את היצירה חלוקה סכמתית בין ימין – מריה-שושן-גן עדן – מחד גיסא לשמאל – יוחנן-חרב-גיהנום – מאידך גיסא. אף הגלימה האדומה והגלובוס קרוקיגר נארגו, זו על גופו של ישו, וזה מתחת לרגליו, לתוך הדרמה האסכטולוגית של ואן דר וידן. אלמנטים אלו שבים ומופיעים גם ביום הדין האחרון שצייר הנס ממלינג (Memling), בעצמו תושב ברוז', כשני עשורים מאוחר יותר (תמונה 6). באופן קונקרטי יותר, קרוב לוודאי ש'ימי הדין' של פרובוסט – ובייחוד דימויי הגיהנום המעט סוריאליסטיים, המופיעים במקצתם – הושפעו ישירות מתיאור הגיהנום של אומן הולנדי אחר, הירונימוס בוש (Bosch), בציורי יום הדין האחרון שלו, ככל הנראה ממפנה המאות החמש-עשרה והשש-עשרה (תמונה 7).<sup>20</sup>

<sup>20</sup>. למעשה, בוש אינו מאמץ את השפה הסימבולית של ציורי יום הדין האחרון בשלמותה: למרות השושן והחרב, הגלימה האדומה, והגלובוס קרוקיגר, אין כאן זכר לצמד של מרים ויוחנן. סוף כל סוף, אין מסורת אחידה של ציורי יום הדין האחרון. אפילו פרובוסט מתחבר רק לזרם מסוים – אם כי מרכזי – מתוכה. 'ימי דין' אחרים, כמו אלו של ואן דר וידן וממלינג, מציבים את המלאך גבריאל מתחת לישו והספרה השמימית, שם הוא חוצץ בין הנידונים לגן עדן לבין הנידונים לגיהנום. ובדומה ליום הדין האחרון אחר של בוש, כיום בווינה, בציורים רבים מעומת יוחנן כותב הבשורה עם מריה, ולא יוחנן המטביל. על כל פנים, 'ימי הדין' כולם חולקים אותה קומפוזיציה כללית: ישו במרכז, הנידונים לגן עדן מימינו והנידונים לגיהנום משמאלו, ואף נדמה שרובם המוחלט אינם מותירים כל ספק בנוגע לזיהוי 'ימי דין'.





6 – Hans Memling, *The Last Judgment* c. 1470, oil on wood, middle panel 220.9 x 160.7 cm; side panels 223.5 x 72.5 cm, Muzeum Narodowe, Gdansk / Bridgeman Images



7 – Hieronymus Bosch, *The Last Judgment* c. 1500, oil on wood, left panel 99.5 x 28.8 cm; central panel 99.2 x 60.5 cm; right panel 99.5 x 28.6 cm, Groeningemuseum, Bruges / Lukasweb – Art in Flanders: <https://lukasweb.be/en/artwork/last-judgement-25>.

סיכומו של דבר: בציורי יום הדין האחרון שלו לא הרחיק פרובוסט לכת מהקשרו האומנותי והחברתי. האומן דלה ממוסכמות איקונוגרפיות ומייצוגי יום הדין האחרון הקיימים, ושיבצם פעם אחר פעם ל'ימי הדין' שלו. ואומנם, כמו שראינו, פרובוסט גם קלע מוסכמות אלו לתוך ציור שאיננו יום הדין האחרון, לתוך אלגוריה קדושה, אך בכך רק גדלה החידתיות של היצירה: מה עושים אותם סמלים מוכרים בציור כה ייחודי ותימהוני? מה עושה המורשת הסימבולית במשהו כה בלתי קונבנציונאלי, משהו כה חדש כאלגוריה קדושה?<sup>21</sup>

### ג. אלגוריה קדושה כתמונת ראי

התשובה המיידית ביותר לשאלות האלה היא סמלים מתהפכים. כמעט כל ביטוי של השפה הסימבולית של ציורי יום הדין האחרון, שסקרתי לעיל, משתקף באלגוריה קדושה בצד ה'לא-נכון' של הציור. החרב, שנמצאת בדרך כלל בחלקו הימני של הציור, ביד שמאל של ישו או קרוב אליה, מוצבת באלגוריה קדושה בציור השמאלי של הציור, מימינה של עין האלוהים וביד ימינו של ישו. לעומתה, מריה והשושן חולפים באלגוריה קדושה מחלקו השמאלי של הציור לחלקו הימני, מצד ימינו של ישו לצד שמאלו של האל. כך, גם שה האלוהים, המופיע בציורי יום הדין האחרון בברז' ובהמבורג בסמוך ליוחנן המטביל, בחציים הימני של הציורים, ממוקם בחצייה השמאלי של אלגוריה קדושה. ואם הספר הפתוח, המובלט ביותר ביום הדין האחרון בהמבורג, מונח מתחת לרגלו הימנית של ישו, הרי שבאלגוריה קדושה הוא מרחף דווקא לשמאלה של עין האלוהים.<sup>22</sup>

ולא זו אף זו: עוד מוסכמות אומנותיות מתגלות כמהופכות באלגוריה קדושה. היד היחידה בלב הציור, המחזיקה בגלובוס קרוקיגר, היא יד ימין, ואילו יד שמאל היא מקומו הטיפוסי של הגלובוס. אכן, זוהי נורמה במסורת האיקונוגרפית של ציורי גואל העולם (Salvator Mundi). מוטיב זה די פופולרי באומנות ההולנדית המוקדמת: כריסטוס מניף את יד ימינו בברכה, ובה בעת אווז בגלובוס קרוקיגר בידו השמאלית, אות לריבונותו על העולם.<sup>23</sup> פרובוסט עצמו שותף למסורת זו: בחלקה העליון של הבתולה מרים בתהילה (או הכתרת הבתולה), המיוחסת לו, מופיע גלובוס קרוקיגר ביד שמאלו של אלוהים-האב, ואילו יד ימינו של האל מוגבהת בברכה (תמונות 8–9).

למעשה, אלגוריה קדושה והבתולה מרים בתהילה הן היצירות היחידות שבהן צייר פרובוסט גלובוס קרוקיגר, המונח בכף יד – להבדיל מן הגלובוסים הנמצאים תחת רגליו של ישו בציורי יום הדין האחרון – וגם היצירות היחידות שבהן ייצג פרובוסט את אלוהים-האב, אם בדמות אדם ואם בדמותו של אחד מאיברי הגוף.

21. במוקד הדיון כאן עומד המכלול הסימבולי של ציורי יום הדין האחרון יותר משעומדים הסמלים עצמם. לני-חן איקונוגרפי מקיף, בדגש ביום הדין האחרון של פרובוסט בברז', ראו: Knust, *Vorbild der Gerechtigkeit*. את יסודות העיסוק האיקונוגרפי בציור ההולנדי המוקדם הניח ארווין פנופסקי, בייחוד בטענתו שכל פרט ופרט בציורים הללו מכיל "סימבוליזם נסתר": Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting: Its Origins and Character* vol. 1 (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1953), 131–148. על המחודה הפרשנית של פנופסקי ועל התגובות אליה ראו: Craig Harbison, "Iconography and Iconology," in *Early Netherlandish Paintings: Rediscovery, Reception and Research*, ed. Bernhard Ridderbos et al. (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005), 378–406.

22. גם וורנר מציין את חריגותה של אלגוריה קדושה ביחס לייצוגים הטיפוסיים של יום הדין האחרון בציוריו של פרובוסט, אך נדמה שאינו מזהה שחריגות זו מורכבת אף – או בעיקר – מניגודיות: "Eye to Eye," 206–207.

23. Judith Couchman, *The Art of Faith: A Guide to Understanding Christian Images* (Brewster, Mass.: Paraclete Press, 2012), 65.



8 – Attributed to Jan Provoost, *The Virgin Mary in Glory* (or *The Coronation of the Virgin*), c. 1524, oil on canvas, 203 x 151 cm, The State Hermitage Museum, St. Petersburg

© The State Hermitage Museum / Aleksey Pakhomov

9 – Attributed to Jan Provoost, *The Virgin Mary in Glory* (detail)



הדעת אף נותנת שהיד הערירית במרכזה של אלגוריה קדושה אינה אלא ידו של האלוהים, בת־זוגו של העין היחידה – רפרזנטציה שגרתית של האל – שמעליה. כך שגם בהבתולה מרים בתהילה וגם באלגוריה קדושה מחזיק האלוהים בגלובוס קרוקיגר, כאן בשמאלו וכאן בימינו.<sup>24</sup> כלומר, בין אלגוריה קדושה לבין הבתולה מרים בתהילה רוקם פרובוסט קשר של דמיון ושל הנגדה, בדומה לקשר שהוא רוקם בין אלגוריה קדושה לבין ציורי יום הדין האחרון. וכמו שאלו סימנו את הכלל, ואלגוריה קדושה – את היפוכו, כך מביעה הבתולה מרים בתהילה את הסטנדרטי, ואלגוריה קדושה – עוד פעם את השתקפותו המהופכת.

לאמיתו של דבר, אלגוריה קדושה משקפת גם את עצמה. העיניים היחידות, המוקפות בהילה זהובה, בחלקו העליון של הציור ובחלקו התחתון, זהות זו לזו. נוכח סימטריה זו ביקש גיירט וורנר (Warnar) למקם את הציור בתוך השיח המיסטי הנוצרי, שהתפשט בצפון אירופה בימי הביניים המאוחרים, ובחתימה למחזה האלוהים (Visio Dei), שנמנתה עם תכונותיו העיקריות. לפי וורנר, הדמיון בין זוג העיניים יונק מכתבים מיסטיים הדנים בעין האנושית, המתבוננת לעבר העין האלוהית, וצופה בהשתקפות של עצמה, היינו עין האלוהים מתבוננת בה. וורנר מוסיף וממפה מסלול השתלשלות פוטנציאלי לטקסטים אלו, לאופן שבו נדרו הרעיונות הצפונים בהם אל פרובוסט עצמו.<sup>25</sup> אומנם וורנר מתמקד בעיניים לבדן עד כדי התעלמות מודעת וגלויה משאר הפריטים בציור.<sup>26</sup> אבל, כמו שראינו, מוטיב ההשתקפות באלגוריה קדושה אינו מתמצה

<sup>24</sup> בעניין היד במרכזה של אלגוריה קדושה ראו: Warnar, "Eye to Eye," 208. על ייצוגי האלוהים כעין יחידה ראו את סקירתה של אסטרט שמידט-בורקהארדט: Astrit Schmidt-Burkhardt, "The All-Seer: God's Eye as Proto-Surveillance," in CTRL [SPACE]: Rhetorics of Surveillance from Bentham to Big Brother, ed. Thomas Y. Levin et al. (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002), 17–31, and esp. 18–22.

<sup>25</sup> Warnar, "Eye to Eye," 203–230. במידה רבה וורנר מפתח בדיונו זה את הצעתה של ניקול ריינו, שמן ההכרח שיצירה כה מקורית ושונה כאלגוריה קדושה מבוססת על מקור מסוים, קרי על טקסט דתי כלשהו: Nicole Reynaud, "Une allegorie sacrée de Jan Provost," *La Revue du Louvre et des Musées de la France* 25 (1975): 13.

<sup>26</sup> Warnar, "Eye to Eye," 215.

בעיניים גרידא: גם ישו ומריה, החרב והשושן, השה והספר, שותפים לו. שתי העיניים רק מצטרפות למספר רב של השתקפויות בציור – ולציור שכולו השתקפות.

אכן, ייתכן שהעיניים אינן אלא סימן שאלגוריה קדושה היא במהותה תמונת ראי, כמו שהעיניים עצמן תמונות ראי זו לזו. במילים אחרות, פרובוסט עיצב את הציור כהשתקפות של ממש, תמונת ראי למציאות השוררת מול היצירה.<sup>27</sup> המתבונן באלגוריה קדושה צופה בהשתקפות, ומשווה את המציאות הנפרשת סביבו בהתאם. זאת ועוד, המביט בציור חש את ישו לשמאלו, ומריה לימינו – וממילא, המביט במציאות הזאת רואה את ישו מימין ואת מריה משמאל. והנה, בעבור אותו מתבונן במציאות מנוסחת השפה הסימבולית של אלגוריה קדושה בדקדוקה הטבעי. החרב נישאת בידו השמאלית של ישו, ובחלקו הימני של הציור עם שה האלוהים – לעומת מריה, השושן והספר הפתוח משמאל – ואילו הגלובוס קרוקיגר מונח ביד שמאלו של האלוהים (תמונה 10).<sup>28</sup>

10 – Sacred Allegory (mirror image)



<sup>27</sup> במובן הזה ייתכן שאלגוריה קדושה מצטרפת לכמה יצירות הולנדיות מוקדמות, שמצוירת בהן מראה, ובכך מחברות את חלל היצירה לחלל של הצופה. ראו על כך בקיצור: Julien Chapuis, "Early Netherlandish Painting: Shifting Perspectives," in *From Van Eyck to Bruegel: Early Netherlandish Painting in the Metropolitan Museum of Art*, eds. Maryan W. Ainsworth and Keith Christiansen (New York: The Metropolitan Museum of Art, 1999), 16–18.

<sup>28</sup> תמונת הראי של אלגוריה קדושה אומנם מסלפת קונבנציות סימבוליות אחרות. אולי הדוגמה הבולטת ביותר היא פצע הצליבה בחזהו של ישו, המופיע בדרך כלל בציוד הימני, ואילו באלגוריה קדושה המהופכת עובר הפצע לציוד השמאלי. בזהירות אומנם אפשר להציע תירוץ לקושי זה, והוא שפרובוסט חורג כאן מן המקובל במחשבה תחילה. ביום הדין האחרון בברוז' החרב בידו השמאלית של ישו אינה מעומתת עם שושן, שלא כמו הרווח בציורי 'יום הדין'. במקום לאחוז בשושן ישו מחווה על פצעו ביד ימינו בתנוחה המקבילה לזו של מריה, החושפת שד אחד בימינה שלה. זיקה בין ישו, המאוחזת על פצעיו, לבין מריה, המצביעה על שדה, מתגלה מפעם לפעם במסורת האיקונוגרפית של יום הדין. ובציור של פרובוסט אף מחבר קו זהוב, היוצא מעיניו של ישו, בין הבן לאמו. על רקע זה אלגוריה קדושה המהופכת דווקא משמרת את הכיוונויות הנכונה של החרב והפצעים: שלא כמו בציור המקורי, פצעי הצליבה מוצבים עתה משמאל לחרב (לעיני הצופה), קרובים יותר למקומם המהפכני בציור, בצידה של מריה, באותה הצורה שבה הם מופיעים ביום הדין האחרון בברוז'. כך, גם הפצעים מצטרפים לסימבוליקה המהפכנית של אלגוריה קדושה המהופכת. על כל פנים, גם ללא הסבר זה דומה שאין די במקרה היחיד של פצעי הצליבה כדי להאפיל על הפוזיציה המהופכת והמתמיהה של סמלים



כתמונת ראי אלגוריה קדושה תובעת מעורבות פעילה מן הצופה. הציור אינו מושא להתבוננות ותו לא: היצירה דורשת מן הצופה להכיר בה בתור השתקפות, וכדרכה של השתקפות לזהות בה את חותמתה של המציאות, את חותמתה של מציאותו שלו. הצופה באלגוריה קדושה מושלך אפוא לתוך סצנה דתית נשגבה, אולי לסצנה הדתית הנשגבה ביותר. אם ציורי יום הדין האחרון מדמים מאורע תאולוגי אולטימטיבי, ייצוג סימולטני של ארבעת הדברים האחרונים – מוות, דין, גן עדן וגיהנום – בתוך המחזה האסכטולוגי של יום העברה (Dies Irae), הרי אלגוריה קדושה מתעלה עליהם.<sup>29</sup> ישו אינו ממוקם במוקדה של אלגוריה קדושה כמו בציורי יום הדין האחרון, אלא אלוהים-האב: הפרוטגוניסט הראשי של יום הדין מוסט הצידה באלגוריה קדושה, נתון למרותה של דמות אחרת.

נוסף על כך, זירת ההתרחשות ב'ימי הדין' משתרעת בין השאר על פני המרחב הארצי. פרובוסט מפזר תמונות מחיי היום-יום ברקע 'ימי הדין' המאוחרים שלו, נטולות זיקה לכאורה לדרמה האפוקליפטית שבחזית, כגון ספינות שטות, כרכרה דוהרת ומזרקה מתיזה מים, אך אלגוריה קדושה מרוכזת כולה בספרה השמימית. אין רמז לעיסוקי בשר ודם בציור, ולא בכדי: על הגלובוס קרוקיר שבידי האל מסומנים השמש, הירח וכדור הארץ – רמת פירוט שאין כדוגמתה בגלובוסים האחרים של פרובוסט, המציב את המתואר באלגוריה קדושה מבעד לגרמים אלו, במקום אחר לחלוטין. באלגוריה קדושה נותרה רק אותה "דממה בשמיים" של פתיחת החותם השביעי, קול הדממה הדקה, המשתיר בגפו לאחר שחלף רעש חצוצרות המלאכים של ציורי 'יום הדין'.<sup>30</sup>

אם כן, אלגוריה קדושה מגלמת מצב דתי עילאי, התגלות אלוהית טרנסצנדנטית. ואומנם, מדוע בחר פרובוסט לצייר אידיליה רליגיוזית? ומדוע עשה זאת תוך שיח ושיג עם יום הדין האחרון? כדי להשיב על השאלות האלה, עלינו לסור מכיסא הכבוד, ולשוב לריאליה של פרובוסט ולציורי 'יום הדין'.

## ד. אלגוריה קדושה בתגובה לראשית הרפורמציה

במחקרו על ייצוגים צפון-אירופאיים של יום הדין האחרון במאה השש-עשרה מורה קרייג הרביסון (Harbison) על הבדל מהותי, המייחד את מושאי עינו מ'ימי דין' קודמים. לפני המאה השש-עשרה נהגו אומנים לאזן בין דמויותיהם של הנידונים לגן העדן לדמויותיהם של הנידונים לגיהנום. אם בעל מעמד או משרה מסוים, כמו נסיך או קרדינל, הופיע בקבוצת המקוללים, הופיע בעל מעמד או משרה מקביל גם בקרב קבוצת המבורכים. בזה האופן הדגישו ציירים ימי-ביניים את טבעו האוניברסלי של יום הדין, את המשפט האחרון, שאינו פוסח על איש, ואינו מבחין בין אדם לחברו. לעומת זאת, במאה השש-עשרה היה המצב שונה: ציירי התקופה הרבו לאייר דמויות ספציפיות אך ורק בקרב יורדי הגיהנום כאמצעי לביקורת חברתית או דתית. הנוף המקובל של יום הדין האחרון סיפק כר פורה, אם לא אידיאלי, לביקורת מעין זו כעצמות גלוי בין רשעים לצדיקים, המוקף במטען התאולוגי הכביר של יום העברה.<sup>31</sup>

כה רבים באלגוריה קדושה. ראו: Craig Harbison, *The Last Judgment in Sixteenth Century Northern Europe: A Study of the Relation between Art and the Reformation* (New York: Garland, 1976), 38 וגם: Salvador Ryan, "The Persuasive Power of a Mother's Breast: The Most Desperate Act of the Virgin Mary's Advocacy," *Studia Hibernica* 32 (2002/2003): 59–70.

<sup>29</sup> Harbison, *Last Judgment*, 9.

<sup>30</sup> חזון יוחנן ח, 1, והשוו שם ו-2. ראו גם: מלכים א יט, 11–13.

<sup>31</sup> Harbison, *Last Judgment*, 36.

11 – Jan Provoost,  
The Last Judgment  
[Bruges] (detail) /  
Lukasweb – Art in  
Flanders: [https://  
lukasweb.be/en/  
artwork/last-  
judgement-102](https://lukasweb.be/en/artwork/last-judgement-102)



יום הדין האחרון שצייר פרובוסט בעבור בית העירייה בברוז' שותף למגמה אחרונה זו. שטח הגיהנום בציור מאוכלס כמעט בשלמותו משיירה של דמויות דתיות-נוצריות, השקועות בחטא ובעוון. בראשם עומד נזיר מכוסה עיניים, חובק כתר אפיפיורי, שתי מצנפות של בישופים ומטה כמורה לחזהו, ומפתח גדול תלוי מחגורתו – סמלים מובהקים של הכנסייה הקתולית. אחריו מושכים נזיר ונזירה בעגלה, ואישה עירומה רכובה על כתפי הנזיר. בתוך העגלה מתנשקים אב-מנזר ונזירה, ובחלקה האחורי מקיא נזיר, וקנקן בירה בידו. ואומנם, גם בין המצטופפים בשערי גן עדן אפשר להבחין בנזירים אחדים על פי הטונסורות שלראשם. אך חלקם היחסי מבין ציבור הישרים ביצירה מתגמד לעומת האקסקלוסיביות הכמו מוחלטת של הדמויות הקלריקליות שבגיהנום (תמונה 11). אם כן, נימה אנטי-כנסייתית נוכחת בציור בברוז'. ונדמה שפרובוסט לא רק אימץ סנטימנטים אלו בעשייתו האומנותית, אלא גם יישם אותם בחייו היום-יומיים: מסמך מ-26 במרס 1520 מעיד שפרובוסט חדל להעביר כספי צדקה למוסד כנסייתי בברוז' שמא מתוך חשדנות הולכת וגוברת כלפי הכנסייה ומפעליה החברתיים.<sup>32</sup>

ברם, יום הדין האחרון התלוי בהמבורג, שצייר פרובוסט, כאמור, פחות או יותר במקביל ליום הדין האחרון בברוז', מייצר רושם שונה. יום הדין האחרון בהמבורג מסתמן כהיגד קתולי בניגוד מסוים לביקורתו ביום הדין האחרון בברוז'. בציור זה רגלו הימנית של כריסטוס מונחת על ספר פתוח, ככל הנראה ספר החיים, לאור מיקומו מימינו של ישו ומתוך הנגדתו לספר הסגור, שמשליך המלאך הסמוך לרגלו השמאלית של ישו לאש הגיהנום. והנה, ליד ספר החיים, מימינו של ישו, בצידם של מריה, השושן וגן העדן, מוערמים מטבעות (תמונה 12). חיי עולם הבא נקנים אפוא גם בממון – רמז, אולי, לאינדולגנציות שרכשו המאמינים מן הכנסייה. להבדיל ממרטין לותר ומאחרים בדורו, פרובוסט אינו נרתע אפוא מייצוג חיובי של הסחר הכספי, שהנהיגה הכנסייה בגאולת הפרט על ידי מכירת שטרי מחילה. בציור זה פרובוסט אינו מתנער ממנגנוניה הרשמיים של הכנסייה הקתולית ומסמכותה המוסדית בענייני שכר ועונש. על כן, חרף ביקורתו על הכנסייה הקתולית, המשתקפת ביום הדין האחרון בברוז', פרובוסט אינו מוכן למסור לה גט כריתות – שוב להבדיל מלותר ומאחרים בדורו.<sup>33</sup>

<sup>32</sup>. Ibid., 37–41.

<sup>33</sup>. Ibid., 115–116.



12 – Attributed to Jan Provoost,  
The Last Judgment (Hamburg) (detail)



מבחינה זו פרובוסט אינו חריג מאוד לעומת אנשי מקומו ותקופתו. הגל הראשון, הלותרני, של הרפורמציה הפרוטסטנטית לא חדר עמוקות לארצות השפלה ההפסבורגיות: בשנים 1521–1522 אפילו נשרפו כתבים לותרניים בברוו'.<sup>34</sup> רק בעשורים שלאחר מותו של פרובוסט הצליחו כנסיות רפורמיות לקנות שביתה באזור.<sup>35</sup> ואולם, גם אם תפנית מוסדית טרם השתרשה, נשמעו במפורש קולות של ביקורת על הכנסייה הקתולית, כמו שנשמעו לאורכה ולרוחבה של אירופה קודם שפרסם לותר את תשעים וחמש התזות שלו ב־1517. דסידריוס ארסמוס (Erasmus), בן זמנו של פרובוסט, שנע ונד במהלך חייו בצפון-מערב אירופה, נודע עוד בימיו – אולי יותר מכל דמות אחרת – בשל ביקורתו הנוקבת על הכנסייה מחד גיסא ובשל הסתייגותו מן הקיצוניות הלותרנית מאידך גיסא. אלברכט דירר (Dürer), למשל, שהיה מיווד עם פרובוסט ואף צייר את דיוקנו, תקף את ארסמוס על פשרנותו ועל חוסר תמיכתו בלותר.<sup>36</sup> ואולם, בעשורים הראשונים של המאה ה־16 היה המודל הדתי של ארסמוס נוכח ומשפיע במרחב הצפון-אירופאי. ובמקומות כמו ברוו' של פרובוסט אפשר היה לגלות את עקבותיה של הנצרות הארסמית בתוכניות הלימודים ובקרב האליטות האינטלקטואליות והחברתיות: אמונה הומניסטית עד כדי ביקורתית, ובה בעת בלתי מנותקת מחיקה המוכר של הכנסייה הקתולית.<sup>37</sup>

על רקע זה ייתכן שגם אלגוריה קדושה מגלמת את רחשי התקופה, את צעדיה הקרבים של הרפורמציה הפרוטסטנטית במרחב שעודנו נאמן לכנסייה הקתולית, אולם מודע היטב למגרעותיה. ציור זה בוודאי דומה יותר בסגנונו ליום הדין האחרון בברוו' וליצירות שפרידלנדר משייך לשלהי הקריירה של פרובוסט, כמו 'ימי הדין' בדטרויט ובהמבורג או הבתולה מרים בתהילה, משהוא דומה ליום הדין האחרון הנוקשה

<sup>34</sup> Alastair Duke, *Reformation and Revolt in the Low Countries* (London: Hambledon and London, 2003), 106, n. 7.

<sup>35</sup> על הגל השני של הרפורמציה ועל היקבעותן של הכנסיות הרפורמיות בארצות השפלה בפרט ראו: Philip Benedict, "The Second Wave of Protestant Expansion," in *The Cambridge History of Christianity* vol. 6: *Reform and Expansion 1500–1660*, ed. R. Po-Chia Hsia (Cambridge: Cambridge University Press, 2008), 125–142.

<sup>36</sup> על מפגשיהם של דירר ושל פרובוסט ראו: William Martin Conway, *Literary Remains of Albrecht Dürer* (Cambridge: Cambridge University Press, 1889), 104, 116–117. בעניין ביקורתו של דירר כלפי ארסמוס ראו: Ibid., 159.

<sup>37</sup> Duke, *Reformation and Revolt*, 11, n. 51, 82–83, 90, 156.

והחסכני שבהרווארד ולשאר יצירותיו המוקדמות. מכאן, הדעת נותנת שפרובוסט צייר את אלגוריה קדושה בשנות העשרים של המאה ה-16, שעה שהחלו הדיו של המפעל הלוטרני להתפשט באירופה כולה. במציאות הזאת, מוקף בקריאות לשינוי ותוך הזדהות מהולה בהסתייגות ניגש פרובוסט לצייר את אלגוריה קדושה – מצב דתי מושלם, המתעלה על המאבקים הצפויים בין הנאמנים לכנסייה לבין המתנגדים לה, בין יום דין אחד לזולתו. אלגוריה קדושה נועדה אפוא להציב לעיני המתבונן ריאליה דתית זכה ונשגבה, מקלט ומפלט מן העימותים המסתמנים, המזמינים ומזרזים את המתבונן לדמות את עצמו בתוכם. אלגוריה קדושה התהוותה תוך מודעות לצוק העיתים ובתגובה אליו – וממילא שבירת הכלים הסגנונית של הציור: הפורמולות המסורתיות אינן מסוגלות לכלכל את המהפכה הגמורה, שהיא הרפורמציה.<sup>38</sup>

13 – Attributed to Jan Provoost,  
Sacred Allegory (detail)



בהתאם, אף על פי שאלגוריה קדושה 'מתרחשת' במרחב על-ארצי, דומה שאפשר למצוא בה את סימניה של הסערה הדתית המתקרבת. לאמיתו של דבר, הופעתו של ישו לשמאלה של עין האלוהים במציאות המהופכת של הציור – למרות שמקומו המתבקש הוא לימין האל – דווקא מחזקת את הרושם הזה, שכן ישו טרם הגיע אל המנוחה ואל הנחלה המיועדות לו מימינו של האל: הסדר האולטימטיבי, המשיחי, עוד נותר מן היצירה והלאה. ואכן, בחלקו הימני של הציור יושבת מריה, תיבה קטנה בחיקה – ומעל התיבה, יונה – עם שושן בידה הימנית וענף זית בידה השמאלית (תמונה 13). השילוב בין מריה, יונה ושושן שגור בייצוגיה של בשורת הלידה (Annunciation), ונמצא גם בציוריו של פרובוסט (תמונה 14). אולם, כמו שראינו, שימוש העיקרי של השושן באלגוריה קדושה הוא כקונטרסט לחרב, כמו בציורי יום הדין האחרון,

38. בהקשר הזה ראו את מאמרו של ג'יימס מארו, הטוען – תוך ביקורת נוקבת על הסימבוליזם הנסתר של פנופסקי – שאומנות צפון-אירופאית מן המאות ה-14, ה-15 וה-16 נועדה לעורר תגובות רגשיות מסוימות בקרב הצופה: James Marrow, "Symbol and Meaning in Northern European Art of the Late Middle Ages and the Early Renaissance," *Simiolus* 16 (1986), 150–169. גישה זו, המתחקה אחר נקודות הממשק בין הציור לעולם הפנימי של הצופה, קרובה, גם אם לא זהה, לגישה הפרשנית שהוזכרה לעיל, הרואה בציור הצפון-אירופאי המוקדם אובייקט דתי. על היחס בין הגישות הללו ראו: Harbison, "Iconography and Iconology," 400–406.



14 – Attributed to Jan Provoost, **Annunciation** first quarter of the 16th century, oil on wood, 258 x 202 cm, Musei di Strada Nuova, Genoa

© Musei di Strada Nuova



15 – Ambrogio Lorenzetti, **Annunciation** 1344, tempera on wood, 127 x 120 cm, Pinacoteca Nazionale di Siena  
Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali Polo Museale della Toscana



ואין די בסממניה הטיפוסיים של בשורת הלידה כדי להסביר את נוכחותו של הזית. אומנם בציורי בשורה אחדים מוחלף השושן בזית, או מובאים שניהם יחד, אך תופעה זו מאפיינת אומנים איטלקים-סיינים לרוב, שהמירו את השושן השגרתי בזית, משום שסמלה של יריבתה המדייולית הגדולה של סיינה, העיר פירנצה, היה שושן (תמונה 15).<sup>39</sup> ייתכן, כמובן, שפרובוסט הכיר את המסורת הסיינית, ומיזג אותה לתוך אלגוריה קדושה, אם כי גם במקרה כזה עדיין לא מובן מדוע ירצה פרובוסט לציין את לידתו של ישו ביצירה המציגה את ישו הקם לתחייה, והגדושה באיקונוגרפיה של יום הדין האחרון.

George Ferguson, *Signs and Symbols in Christian Art* (New York: Oxford University Press, 1961), 35.

עם זאת, סמיכותם של היונה, הזית והתיבה באלגוריה קדושה מעוררת אסוציאציה מקראית אחרת, הגם שגילוייה נדירים למדי ביצירות מן המיליה של פרובוסט: תיבת נח.<sup>40</sup> נדמה שדווקא המבול הבראשיתי הוא ייצוג הולם לרפורמציה, התרחשות קטקליזמית וארצית בעת ובעונה אחת. המבול אינו שייך לדרמה האסכטולוגית: מקומו בתחילתם של כתבי הקודש, בתחילת ההיסטוריה. מן המבול צומח עולם מחודש – עולם של קיום גשמי, של קיום אנושי. בד בבד, בקונפליקט הדתי, המתעצם סביבו, צופה פרובוסט לאירוע שיטלטל את אמות הסיפים של העולם הנוצרי, שמכיר ולתוכו נולד, אבל לא לחורבן טוטלי או לקץ ההיסטוריה. הגשמי והאנושי יתמידו כבעבר, וזעזועי ההווה לא באו להעלים את חובת ההתמודדות עם המחר. על כן, פרובוסט רוקם דימוי של תיבת נח לתוך אלגוריה קדושה: הסדר הדתי האידיאלי, המתעלה על המתחים הפנים-נוצריים, הוא המעוז בפני המבול העתידי. או, במילים אחרות, אלגוריה קדושה היא תיבת הנח של יאן פרובוסט.<sup>41</sup>

בהקשר הזה מעניין שמקרב היצירות ההולנדיות המוקדמות מצאתי רק ציור מובהק אחד של תיבת נח – המבול (או תיבת נח על הר אררט), פרי מכחולו של הירונימוס בוש משנת 1514. כאמור, בת-קולו של בוש, סגנונו הייחודי והסוריאליסטי, מצטלצל ב'ימי הדין' המאוחרים של פרובוסט. אך יתרה מזאת, מקובל לפרש את סגנונו של בוש כתגובה לתהפוכות הפוליטיות והרליגיוזיות של מקומו ותקופתו – ואם כן, ייתכן שמניעיו של בוש בציור תיבת נח בראשיתה של המאה השש-עשרה חופפים במידה כלשהי למניעיו של פרובוסט, כמו שהוצעו לעיל, בעבור 'תיבת הנח', שמושחלת לתוך אלגוריה קדושה.<sup>42</sup>

כך או אחרת, תפיסתה של אלגוריה קדושה כביטוי לאמת מיסטית או אסתטית על-זמנית מאיימת להשכיח את הקשרו ההיסטורי של הציור. אלגוריה קדושה ניצבת מול ניצניה של הרפורמציה הפרוטסטנטית ומול משבר דתי וחברתי מידי וממשי, ופורשת מחסה מפניו. באופן זה היצירה פותחת צוהר לתודעתו של אדם מסוים – ושמא לתודעתם של עוד אנשים – לחששותיו ולתקוותיו ברגע ההיסטורי הזה בעוד העתיד לוט בערפל. דרידה אולי תופס את אלגוריה קדושה כאפוקליפסה של ציור נוצרי, אולם יהא זה מדויק יותר לראותה כאפוקליפסה של אפוקליפסה – האחרונה במובן השגור יותר של המילה של הרס וחורבן – אפוקליפסה של משבר נוצרי, של נצרות מתפוררת, של נצרויות צרות ועוניות.

40. בראשית ו, 5-17.

41. בניגוד לתפיסתו זו של פרובוסט, תקופת הרפורמציה גם ליבתה ציפיות אסכטולוגיות. בהקשר זה אי אפשר שלא להזכיר את נורמן כהן, בעקבות המילניום: מילנריאנים מהפכנים ואנרכיסטים מיסטיקנים בימי הביניים, תרגום: יוסי מילוא (ירושלים: מוסד ביאליק, 2003), ובפרט עמ' 242-289. ראו גם את סקירתה של מירי אליאב-פלדון, הרפורמציה הפרוטסטנטית (בן-שמן: מודן, 2011), 66-69.

42. James Snyder, "The Renaissance in the North," in *The Metropolitan Museum of Art: The Renaissance in the North* (New York: Metropolitan Museum of Art, 1987), 12.

## Apocalypse of Christian Crisis: Jan Provoost's *Sacred Allegory* as a Response to the Protestant Reformation

Daniel Lehmann

The Hebrew University  
of Jerusalem

*Sacred Allegory*, an early sixteenth-century painting attributed to the Flemish artist Jan Provoost, is a cryptic work. It is replete with images firmly rooted in the Christian iconographic tradition, yet they do not seem to have much in common. This is compounded by the surrealistic elements in the painting – the detached hands, the disembodied eyes – exceptional in relation to Provoost's other works, as well as to the artistic landscape of late medieval northern Europe generally.

This article attempts to illuminate, if only in part, the enigma that is *Sacred Allegory*. Unlike previous treatments of the work, which focused primarily on the disassociated eyes, I approach the painting as a composite whole. Notably, much of the symbolic imagery conventionally used in contemporary Netherlandish depictions of the Last Judgment, including four paintings of that theme by Provoost himself, appears in *Sacred Allegory* – but in inverted form. Details generally placed on the left-hand side of a "Last Judgment" are to be found on the right-hand side of *Sacred Allegory*, and vice versa. In this sense, *Sacred Allegory* can be seen as a mirror image, and as such, as describing, or even shaping, the reality of the viewer. Put differently, the painting is not only an object of gaze, but also informs the gazing subject. In my opinion, this creative process constitutes a response of sorts to the religious, political, and social storm gathering at the start of the sixteenth century, namely the Protestant Reformation. *Sacred Allegory* and the reality it evokes offer a refuge from the oncoming storm, a kind of Noah's Ark – which, too, is hinted at in the painting.



# מזלזל

---

כתב עת לתלמידי מחקר  
במדעי הרוח

עורכים:

אנאבלה אספרנסה, שרגא ביק, אלה טוביה,  
אדם יודפת, שחר ליבנה, דנה שחם

---

גיליון 3, קיץ 2019

האוניברסיטה העברית בירושלים  
THE HEBREW UNIVERSITY OF JERUSALEM



בית ספר ג'ק, ג'וזף ומורטון מנדל  
ללימודים מתקדמים במדעי הרוח

### **מועצת המערכת:**

פרופ' ישראל יובל – יו"ר, פרופ' זאב הרוי,  
פרופ' אנה בלפר־כהן, פרופ' רינה טלגם,  
פרופ' אדוין סרוסי, פרופ' אילנה פרדס,  
פרופ' מנואלה קונסוני

מזכירת המערכת: מיכל גולדשטיין

עיצוב גרפי: רונן אידלמן

עריכה לשונית: הדר פרי

עריכה לשונית באנגלית: לי צ'יפמן

על הכריכה: מיכל היימן, אני הייתי שם (אדגר דגה),  
2001–2005, רדי מייד מעובד וחותמת דיגיטלית,  
60X48 ס"מ, אוסף האמנית. © מיכל היימן.

---

<http://mandelschool.huji.ac.il/מוזה>  
[muza.journal@gmail.com](mailto:muza.journal@gmail.com)

בהוצאת מערכת מוזה, בית ספר מנדל ללימודים מתקדמים במדעי  
הרוח, האוניברסיטה העברית בירושלים, ירושלים 91905

ISSN: 1708–2617

תחת רישיון

Creative Commons ([CC BY-SA 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/)) 2019

## תוכן העניינים

|                |                                                                                      |     |
|----------------|--------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| אהרן גלצר      | "ולא תחניפו את הארץ" – על אשמת הארץ בהסתרת דם הנרצח                                  | 6   |
| דניאל להמן     | אפוקליפסה של משבר נוצרי: אלגוריה קדושה של יאן פרובוסט בתגובה לראשית הרפורמציה        | 20  |
| מיה פרנקל טנא  | הסדרה המונומנטלית באומנות העכשווית: פרקטיקה נצחית ביצירתם של און קווארה ורומן אופלקה | 38  |
| גיא פרחי       | אהבה בימי פרותזה: יחסי סובייקט-אובייקט ברומן יומן הסנונית                            | 54  |
| תמרה אברמוביץ' | מבטים מצטלבים: מיכל היימן משוחחת עם אדגר דגה                                         | 69  |
| יעל גולן       | "בבית הדין הזה מדברים בעברית"? חתרנות לשונית בסרט גט: המשפט של וויאן אמסלם           | 86  |
|                | תקצירים באנגלית                                                                      | 103 |
|                | שער באנגלית                                                                          | 165 |