



ארוס עם קשת, העתק של מקור מהמאה ה-4



גיוילברטוס, פרט מס. לזאר 1130 אוטון צרפת.



אוצר קפריסין, צלחות כסף 620.



ימי הביניים. האמנות החילונית הלכה ונעלמה באלף השנים מעליית הנצרות (מ' 4) ועד 'הרנסאנס הקטן' (מ' 14). בהדרגה נעלם גם התיאור הנאטוראליסטי, כולל הדיוקן, הן של אנשי הציבור והן של הקיסרים. במקומם אומצה מסורת האידיאליזם, ואף זו הצטמצמה למעין סימנים מוסכמים (ר' תקשורת). כך למשל הקדושים הוצגו לאורך רוב התקופה בסגנון הלניסטי רומי, בדומה לפילוסופים של העידן הטרום נוצרי. כך גם חיילים ופרשים. אפילו מקצת האלים העתיקים מצאו מקומם בפולחן החדש: כנפי אלת הניצחון (ניקה) מסמלים את המלאכים ואילו שליח (קופידון/ארוס) האהבה את הכרובים. במידה מסוימת גם דמותו של ישו מתבססת על האמנות הקלאסית, החל מתווי פנים עבור דרך תיאור שרירי הגוף ועד לזר הקוצים שהחליף את עלי הדפנה, המסמל את המלוכה מאז זמנו של אלכסנדר 'הגדול'.

התבססות האמנות הנוצרית על התקדים הקלאסי קרה, קרוב לודאי, בלידת ברירה. בהעדר שפה חזותית חלופית נאלצו האמנים להשתמש באותן מטבעות לשון חזותיות בעוד שמשמעותן המקורית הולכת ונשכחת. למעשה אין להאשים בלעדית את הנצרות בהתדרדרותו של העולם הקלאסי. אדרבא הצלחתה של הנצרות עצמה ויבשת הגאולה הן, כנראה, תוצאה מאובדן האמונה בערכים המסורתיים, שקיימו את החברה ההלניסטית/הרומית – כלכלית ורוחנית. הכוונה, מחד לאידיאל נעורי הנצח דוגמת האלים ומאידך, משטר העבדים המשרת ציבור קטן יחסית של אזרחים בעלי יכולת שהיו גם צרכני אותה אמנות חילונית. בשלב מסוים, במקביל לעליית הנצרות התברר, כי גם האימפריה הרומית היא, במידה לא מעטה, בועת סבון המתפוצצת ונמוגה, כפי שקרה לקודמותיה ההלניסטיות, הפרסית, האשורית, המצרית ולימים הביזאנטית, המוסלמית וכו'.

האמנות הדתית בימי הביניים חושפת מספר התפתחויות ראשית, ההתמקדות בפסיפס וציורי קיר להעברת מסרים דתיים – תופעה המתחברת למעבר הטקסים שהתנהלו עד אז מתחת לכיפת השמים אל פנים הכנסיות. שנית, הצורך להסביר לציבור את משמעותה של הדת החדשה – דת, שבניגוד למסורות העבר, לא צמחה מקרב הציבור אלא גובשה בכנסים ודיונים פנים כנסייתיים. שלישי, המעבר של כתבי היד ממגילות לספרים מאוירים, במיוחד לאחר התפתחות הנייר במאה ה-9; למרות שרובם עדיין נועדו לציבור מצומצם של יודעי קרוא וכתוב, כלומר אצילים, סוחרים ואנשי דת. בין איורים אלה ראוי לציין מספר נושאים חדשים, כגון מראות גן עדן, גיהנום, תיאור סבלם של קדושים, אבל גם, בשוליים, תוספות קטנות של נושאים חילוניים מובהקים מחיי היומיום. אלה הופיעו בעיקר במערב, מקום בו לא הייתה לכנסייה את אותה שליטה המוחלטת שאפיינה, לפחות עד המאה ה-12, את המשטר התיאוקרטי של ביזאנטיון – משטר שבו הקיסר הוא המאחד דת ומדינה.

הגורם המרכזי בסיפורה של האמנות החילונית היא כמותה של אוכלוסייה אמידה, משכילה ומודעת לעצמה, שהיא, למעשה עד היום, גם הצרכן העיקרי של אותה אמנות. רוב ספרי ההיסטוריה מצביעים על ירידה מתמשכת במספרם מהמאה ה-2 ועד ל-11, מסיבות, שקשה להעריך, אפילו באזורים שלא סבלו מפלישות הברברים. לעניין זה הובאו השערות רבות, החל מהשפעת כלי העופרת על רמת הילודה ברומא, עבור בחוסר מקורות לעבדים חדשים ועד למיצוי מרבדי הזהב והכסף, שזרמו ללא הרף מזרחה עבור תבלינים, משי וכיו"ב. אבל אפשר שהתופעה המעוגנת בחברה האנושית – אובדן הלהט הראשוני בכל תחום: מלחמה, ילדים, נכסים ותרבות. התופעה מוכרת היטב גם היום. כך למשל, ריבוי העסקים המשפחתיים הנמכרים על ידי בני המייסדים ובמיוחד בדור השלישי והרביעי.

מכל מקום, האמנות החילונית, בסגנון הקרוב לנאטוראליזם, הייתה כנראה בין הראשונות שנפגעו. אבל עם זאת המגמה לא נעלמה והיא מופיעה בהקשרים שונים. כך למשל, מעין טבע דומם במוזולאום של הקיסרית גאלה פלאסידה בראוונה, איטליה (450). כמאה שנים לאחר מכן עדיין נוצרו בקונסטנטינופול פסיפסים המתארים ראש אדם ומחזות ציד של בעלי חיים, כלומר גם נושאים חילוניים וגם בסגנון העתיק. אותו סגנון מאפיין אוסף צלחות כסף (620 לספ') הידוע בשם 'אוצר קפריסין' המתאר נושאים מהמיתולוגיה היוונית – נושאים שמשמעותם בשלב זה חילונית לחלוטין. בהמשך מופיע מראה נוף ועיר בפסיפס ששרד במסגד בדמשק – פסיפס שבוצע, קרוב לודאי, על ידי אומנים ביזאנטיים עבור שושלת החליפים האומאיים בטרם נרצחו (750 לספ'), למעט אחד שנמלט למרוקו ומשם לספרד מקום בו העמיד שושלת חדשה ששלטה כ-300 שנה (עד 1033 לספ'). בתווך בין עליית האיסלאם ותחילת התעוררות מערב אירופה (מאה 7 עד מאה 9) עברה ביזאנטיון, הממלכה הנוצרית המובילה, משבר חמור הידוע בשם 'ניתוח הצלמים' (איקונוקלאזם). כמעט כל האמנות הנוצרית המוקדמת חוסלה ולא נותר אלא המעט

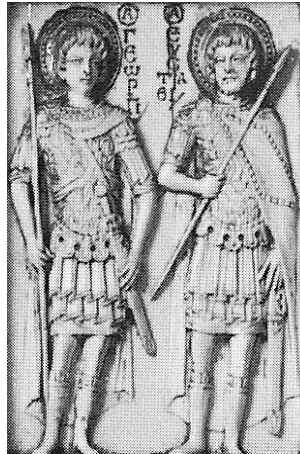
שנשמר באזורי הספר מחוץ להישג ידם של המנתצים, במיוחד באיטליה (ראוונה) בזכות עמדתה הנחרצת של האפיפיורות ובסיני (מנזר ס' קאטרינה), שהיה בתחום שליטת האיסלאם. עם זאת הסברה הרווחת היא שכונת 'המנתצים' הייתה בעיקרה נגד פולחן הצלמים הדתיים ולא האמנות החילונית, דוגמת סוסי הנחושת (היום בונציה) שניצבו בהיפודרום של קונסטאנטינופול. פירושו של דבר שעדיין שרדו אצל משכילים, בעלי אמצעים ובסדנאות האמנים, דוגמאות של הסגנון העתיק.



המסגד הגדול בדמשק 715-706, מימין, פסיפס בפנים, משמאל, חצר המסגד.



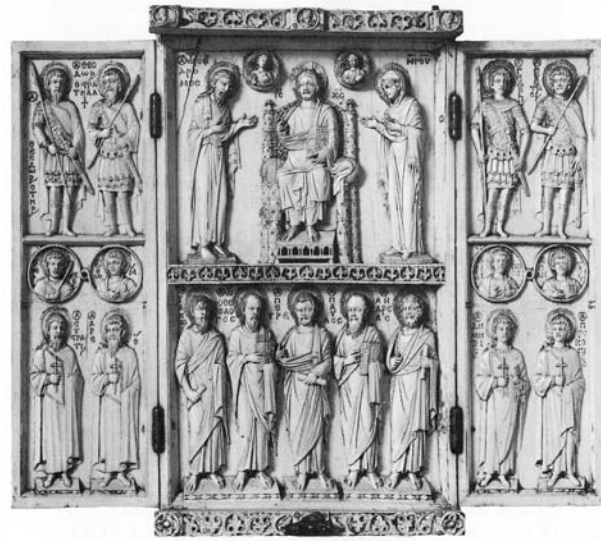
תפילתו של ישעיהו, מאה 10.



פרט, מהטריפטך למטה.



הבתולה והילד, ביזנטי, הפסל היחיד ששרד.



טריפטך הרבאוויל ביזנטי סוף המאה ה-10.



דויד כותב את מזמור תהילים, 960.



חזון יחזקאל 867-886 מתוך כתב יד ביזאנטי.



עלייתו של לאזארוס וכניסתו לירושלים 867-886. מתוך כתב יד ביזאנטי.



מגילתו של יהושוע.



תיבת וורלי, מימין, הקרבתה של איפגנייה. משמאל, אירופה והשור. סוף המאה ה-10.

סברה זו מסתמכת על הופעתם של כמה יצירות המושפעות מאותו סגנון במהלך המאה ה-10, מהן על נושאים 'חילוניים', כגון המיתולוגיה היוונית, כפי שהיה, כנראה, המקור; אבל גם עיבוד והתאמה לנושאים דתיים הלקוחים מהתנ"ך כלומר לא הברית החדשה אלא 'הישנה', ולכן, אולי, מתאימים לאותו סגנון 'עתיק'. בין אלה איורים לספר יהושוע (למעשה מגילה), ספר תהילים וקופסה משנהב עם תבליט 'חטיפת אירופה' על ידי זאוס המחופש לשור מצד אחד ומצד שני תבליט 'הקרבתה של אפיגניה' על ידי אביה אגממנון מלך תבי בדרכו לכבוש את טרויה.



שטיח באיו, פרשים נורמנים מסתערים בקרב היטינגס 1070-80 (קטע).

היצירה החילונית הבולטת ביותר במערב אירופה בימי הביניים היא ללא ספק השטיח שנירקם בנורמנדי בעיירה באיו (Bayeux) בצורת מגילה (0.5x70 מ') המתארת את תבוסתם של האנגלים בידי הנורמנים בראשותו של וויליאם 'הכובש' (1066). השטיח, שהוכן בסמוך לאחר הניצחון (1070-80) מבוסס, קרוב לודאי, על עדויות של כמה מאלו שהשתתפו בו. יחודו של השטיח נובע משני גורמים: ראשית, היותו שריד נדיר של אמנות שלא נועדה, ככל הידוע, לכסנייה. שנית, הסגנון הקרוב ביותר לזה של 'אמנות עממית', כלומר 'אמנות תמימה' או 'פולקלור', שהתקיים במערב עד לפני זמן לא רב, כולל ארץ ישראל. נדירותם של אלו נובעת מהמקורות המאפיינת את שרידיה של כל תקופה ומעל לכל הנטייה לסלק את הישן והגולמני עם הופעתו של כיוון חדש, מרהיב יותר כפי שאכן קרה.



קתדרלת שארטר השער המערבי 1145-70.



וילאר הונאקור, דף ממחברת רישומים 1240.



ניקולה פיזאנו, בימת המטיף 1259-60, פיזה



התחייה I או 'הרנסאנס הקטן'. במהלך המאה ה-10 ניכרים שני כיוונים ברורים למדי הן באמנות הדתית והן בחילונית. המסלול הראשון, המסורתי, שהתפתח במהלך מאות השנים, יסודו בשלב המאוחר (מאה 3) של התרבות ההלנית-רומית. מסלול זה הוא הקו העיקרי של האמנות הדתית לאורך כל ימי הביניים וזהה, במידה רבה, לסגנון ביזאנטי ושלוחותיו. המסלול השני הוא 'התחייה', של הסגנון העתיק שהחלה (מאה 10) אצל הביזאנטים – תחיה שאינה כלל תחיה במובנה הצר של המילה אלא, קרוב לודאי, המשכה של מסורת שהתקיימה שם ברציפות, מתחת לפני השטח, מאז העת העתיקה. סימנים באותו כיוון ניכרים בברור גם במערב (מאה 13). אבל, בניגוד לתקדימים הביזאנטיים, שעסקו בנושאים של מיתולוגיה עתיקה וכתבי קודש, במערב התופעה כולה דתית. עם זאת ולמרות שקטע זה עוסק בעיקר באמנות חילונית, היא ראויה לתשומת לב מכיוון שהיא עתידה להיחפך לזרם המרכזי באמנות המערב, מהרנסאנס (מאה 15) ועד להופעת הסגנון המודרני (מאה 20).

מקורה של 'התחייה' במערב הוא, קרוב לודאי, במפגש בין תרבויות מזרח ומערב שהתחולל במהלך המאות של מסעי הצלב (מאה 11-15). מכל מקום היא מופיעה בשני אזורים שונים מאוד. האחד במרכז התפתחותה של הגותיקה בצפון צרפת והשני בטוסקנה איטליה. באשר לגותיקה הכוונה למספר פסלים שבהם מופיע 'חיך ארכאי' שכמותו לא נראה מאז המאה 6 לפנה"ס, כולל תנוחת הראש, הגוף והבגד של פסלים אלה ואחרים מאותו אזור ותקופה. אמנם אין עדות ישירה על מקור השראה כלשהו, לתופעת הפיסול הגותי אפילו לא במסמך העיקרי שחובר על ידי אדריכל וילאר הונאקור*, שפעל באותם ימים (50-1225) – מסמך העוסק בעיקר בשאלת הפרופורציה והיסודות והגיאומטריים של הפיסול והאדריכלות. אבל, עצם העיסוק בגיאומטריה מרמז על זיקה עם התפיסה הפיתאגורית והאפלטונית ולכן גם עם ביזאנטיזם, שהייתה מרכזה של תרבות המערב, עד לאירוע הטראגי כאשר נבזזה על ידי הצלבנים במשך כמה עשרות שנים (61-1204) לאחר שהורשו להיכנס בשעריה.

אם מתעלמים מהנטייה, שהיא נפשית ביסודה, לפצל את ימי הביניים בין מערב למזרח הביזאנטי מתקבלת תמונה אחידה למדי. למשל העדר פיסול תלת ממדי עצמאי עד למאה ה-14 (לעומת ריבוי התבליטים), כמו גם הנהוג לחבר מרכיבים הלניסטיים רומיים, במיוחד באותה 'תקופת התחייה' – נוהג שהיה מקובל בכל אירופה לאורך ימי הביניים, כולל 'המראה הדק והרטוב' המאפיין, לכאורה בלעדית, את תקופת הגותיקה. לעומת זאת אין כל ספק, שיחודה של הגותיקה הייתה בחלונות הזכוכית, שמקורה, אצל אב הכנסיה סוג'ה* שהאמין בתפיסת האור כהתגלמות האלוהות, כפי שהיא מופיעה בהגות הניאו-אפלטונית מהמאה השלישית לספירה (ר' חומר).

הקשר בין אור לכוח עליון חוזר ומופיע מספר פעמים, גם בפרק זה, החל מתחילת ההיסטוריה למשל אלי השמש והירח בנהריים. האמונה בשמש כאל יחיד, כמעין מונוטואיזם, אז אחן אתן (מ' 14 לפנה"ס), האש כסמלו שאורה מאזדה אצל זארטוסטרה (מ' 6 לפנה"ס) וזיהוי ישו עם הליוס אל השמש בטרם עליית הנצרות (מ' 4 לספ'). באשר לאתר השני, המצוי כאמור בטוסקנה, הכוונה לחלק מעבודותיו של ניקולה פיזאנו* באותה תקופה (1260). למרות המעט הידוע על אמן זה, יש סברה שפעל זמן מה בדרום איטליה ואולי גם סיציליה. אזור זה נודע במשך למעלה ממאה שנים (1120-1250) בזכות משכיליו הנוצרים, היהודים והמוסלמים שהוזמנו על ידי השליט הנורמני רוג'ר II, כולל אמנים ביזאנטים שהכינו עבורו מספר פסיפסים בכנסיות ובארמונות בסיציליה. במילים אחרות, קיימת האפשרות שאותם אמנים ביזאנטים הם שהאירו עיניו של ניקולה פיזאנו* לקסמו של 'הסגנון העתיק', כפי שנהגו לקרוא לו בשעתו. חיזוק מסוים לאפשרות זו עולה גם ממכלול עבודתם של ניקולה פיזאנו ובמיוחד בנו ג'יובאני, ששילבו את מרכיבי 'המראה העתיק' עם 'המראה הגותי' – שילוב שימשך ויופיע, עד לשלהי המאה 15, זמן רב לאחר תחילת הרנסאנס, כלומר 'נצחוני' של אותו 'מראה עתיק'.

לשני המסלולים שתוארו ראוי להוסיף שליש, כללי יותר, הנובע מיכולתם של יוצרים בודדים, יוצאי דופן בכשרונם, לפרוץ מעבר לדפוסי המוסכמים של זמנם. סביר להניח שמסלול זה קיים תמיד, גם אם לא ידועים שמותיהם או אפילו פועלם של אותם אמנים. כך עד לתקופת הרנסאנס (מאה 15) ובמיוחד ימי הביניים – במאות הקרויות, במידה רבה של צדק, 'התקופה השחורה'. כמו כן ראוי להוסיף, כי בכל תקופה הקירבה למרכז השלטון הרוחני והאזרחי מצמצמת את חופש הפעולה של האמן. בניגוד לצפוי לעתים המדובר לא בשמרנות אלא להפך במהפכות, כפי שקרה כבר מספר פעמים; לדוגמה בתקופה הקלאסית באתונה (מאה 5 לפנה"ס). אבל לעתים, ההפך הוא הנכון. כאשר שליטתו של המרכז מתרופפת עשויים, שוב לא בהכרח, להופיע סימנים של השתחררות מהמוסכמות. כך למשל

בקונסטנטינופול עצמה ולא כל שכן באזורים מרוחקים יותר כגון דרום יוון, צפון טורקיה, בולגריה, יוגוסלביה ואזורים אחרים. אבל, כמו כל תופעות האמנות גם לעניין זה אין חוקים קבועים, כי בונציה וברומא נמשך הסגנון הביזאנטי, בגרסתו האיטלקית, זמן רב לאחר דעיכתה של אותה ממלכה. יתרה מכך, לאחר נפילת ביזאנטיון פנתה אותה אמנות ליתר שמרנות, כפי שמעידה גם האמנות המצרית לאחר נפילת הרעמססים והאיקונים הנוצרים, עד היום, עבור הכנסיות האורתודוקסיות של מזרח אירופה.

לעומת האחידות הסגנונית של העת העתיקה, כולל יוון ורומא הקלאסית, לאדריכלות ימי הביניים במערב מהמאה ה-11 ועד לרנסאנס, כמה שלבים של התפתחות מגוונת, מהירה יחסית ובחלקה גם בו זמנית. תחילה הרומאנסק (מ' 11) 'הכבד' – כובד שיש בו ביטוי של התעררות או התחדשות, כפי שציין זאת האדריכל היפני קנוזו טאוגה* ביחס למבני הבטון שלאחר מלחמ"ע2 (ר' סגנון מודרני: ברוטאליזם). עד מהרה (מאה 12) מתחילה הגותיקה באזור 'לב צרפת' (Ile de France) המחליפה את כובד הקירות בחלונות זכוכית – התפתחות הקרובה מאד למעבר מבטון לברזל וזכוכית בשלהי המאה ה-20, כאשר הקתדרלות של העבר מתחלפות במבני מסחר (בנקים), ביטוח וכו') – תפיסה דומה לזו שאימצה את הניאו-גותיקה למבני המסחר בשלהי המאה ה-19, כולל כיפות הזכוכית של חנויות הכל-בו. מכל מקום הגותיקה עצמה עברה לפחות שלושה שלבים (מוקדם, שיא ומאוחר) תוך תקופה קצרה יחסית (כ-100 שנה כ"א) בטרם נעלמה כלעומת באה.

אפשר למצוא כמה קווי דמיון בין הגותיקה (מ' 12 עד 14) ואדריכלות יוון העתיקה בתקופה הקלאסית (מ' 4 עד 6 לפנה"ס) אמנם לא צורנית אבל מבחינה חברתית. בשתי התקופות המדובר במאמץ כלכלי כלל חברתי. אותו מאמץ גרם, כנראה, גם למשבר אמון אצל בנות בריתה של אתונה כאשר אוצר הזהב המשותף הועבר מהאי דלוס לאתונה מקום בו שימש, בין השאר, לשיקום מתחם האקרופוליס, כולל פסל הזהב והשנהב של אתנה, שעוצב על ידי פידיאס* (ממפורד). לעומת זאת, פסל הזהב והשנהב, של זאוס, שעוצב בסמוך לאחר מכן, שוב על ידי פידיאס באולימפיה ושוב מתרומה, הפעם, כנראה, של כל אזרחי יוון, ואשר ככל הידוע לא גרמה למורת רוח. במילים אחרות, לא 'הבזבוז' אלא עצם 'הפקעת' האוצר ללא התייעצות ושלא למטרה של נועד, כלומר קיום צי למלחמה, בפרסים, הוא שגרם להתמרמרות. תופעה דומה של התמרמרות תועדה גם ביחס לבניית הקתדרלות בתקופה הגותית שבנייתה עלתה מעבר להערכה הראשונית. האדריכל שהובא בפני בית הדין זוכה (לפי פיליפ ג'ונסון) בטענה שאותה עלות היא שתזכיר את הכנסייה והעיריה לדורות הבאים.

דוגמא המחזקת את הטענה שההתמרמרות נגרמה בגין הפקעת כספים ללא הסכמה מופיעה לימים בשלהי תקופת הרנסאנס במערב בין המאות ה-15 וה-16. הכוונה למכירת 'כתבי המחילה', על ידי הכנסייה עבור חטאים נעשו בעבר או שיעשו בעתיד. המטרה באיסוף הכסף הייתה להפוך את רומא מתל חרבות לבירתה של הנצרות במיוחד לאחר נפילת קונסטנטינופול בידי הטורקים (1453), כולל הפיכת כנסיית 'האגיה סופיה' למסגד – כנסייה שהייתה עד אז הגדולה בעולם. במילים אחרות, לא רק האדרתה של רומא אלא גם בנייתה של כנסייה מרכזית חדשה, בתכנונם של דונאטו ברמאנטה* ובעיקר מיכלאנג'לו* וממשיכי דרכו. לרוע המזל עצם רעיון 'מכירת כתבי מחילה' הפך לתופעה של זילות הדת שהסעירה את צפון אירופה והביאה לדרישות לרפורמות (1517) בהנהגתו של מרטין לותר ומלחמות דת שטלטלו את המערב במשך כמאה וחמישים שנה.

על פי היצירות ששרדו 'שטיח באיו' נותר במשך למעלה מ-2000 הדוגמא היחידה של אמנות חילונית. רק במחצית המאה ה-13 שוב מופיעים נושאים מסוג זה, אבל שונים מאד באופיים – לא כמעשה רקמה עממית אלא במיומנות, המעידה על תחילתו של עידן חדש לחלוטין. הראשונים (1245) הם פסלים, בכנסיית נאומברג גרמניה, של זוג אצילים, שתרמו להקמתה. המדובר אמנם במסגרת דתית אבל עם חריגה משמעותית מהמסורת מכמה בחינות: ראשית, לא קדושים; צעד ממשי לקראת פיסול עצמאי, כלומר לא תבליט למרות שהוא עדיין צמוד לקיר. שנית, תיאור נאטורליסטי, המעיד על מודעות עצמית של אותו הזוג. בהמשך עוד באותה מאה מופיעים בגרמניה, פעמיים, פסלים של 'דמות הפרש', האחד, שוב בכנסיית נאומברג, והשני ב-נאומברג. בשניהם הדמות משכנעת למדי, הגם שאין יודעים במי מדובר. עם זאת, 'קשיחות' הסוס מעידה על מידה של חוסר מיומנות כאילו האמן פעל על פי 'ידע' – אולי השמועה של הצבתם של הסוסים, שנלקחו מקונסטנטינופול, מעל הכניסה לכנסיית ס' מארק בונציה ואולי הפסל של מארקוס אורליוס, שניצב בכנסייה ה-לאטראנית ברומא (בטרם הועבר לגבעת הקאפיטול).



אקהארד ואוטה, 1250-60 קתדרלת באמברג גרמניה.



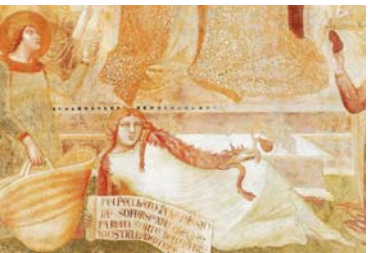
רוכב באמברג, מאה 13 קתדראלת באמברג גרמניה.



מרקוס אורליוס קיסר 161-180.



מרטיני סימונה, מפקד רכוב על סוס, פרסקו, סיינה. למטה- פרט.



לורנצטי, חווה אוחות במגילה, ס. גלגאנו.

המפנה העיקרי לכיוון האמנות החילונית, המשוחרר לחלוטין מהדת והכנסייה, אירע בתחילת המאה ה-14 - מפנה המבשר את בואו הקרוב של הרנסאנס לערי המסחר בטוסקנה (סיינה, פיזה, פירנצה וכו'). הכוונה לשני ציורי קיר שבוצעו 'בבניין המועצה של סיינה (Palazzo Pubblico). האחד (1328) של מרטיני סימונה* מתארת את המפקד שנשכר על ידי סיינה כשהוא רכוב על סוס ללא כל דמויות אחרות ברקע, למעט מראה נוף הכולל מחנות צבע ושתי ערים-מצודות שנכבשו מידי פירנצה. בניגוד לגרמניה, אין מדובר בדיוקן וזיהוי אותו מפקד מבוסס על סמלי משפחתו הרקומים על דגלו, בגדיו וסוסו. התמונה השנייה של אמברוגיו לורנצטי, שהוזמנה כעבור כעשר שנים (1338) מתארת את תוצאות 'השלטון הטוב והשלטון הרע' בעיר - מעין 'מלחמה ושלוש', כפי שנהגו לקרוא לציור זה בזמנו. יחודו של הציור גם בזכות ריבוי הפרטים המתארים את מראה העיר והנוף סביבה; את עיסוקיהם של העירוניים החקלאים וכן פירוט דמויות מקצתן כנראה דיוקנות של חברי מועצת העיר.



לורנצטי, שלטון הטוב 1338-40 סיינה



לורנצטי, השפעת הממשל הטוב על העיר והכפר.



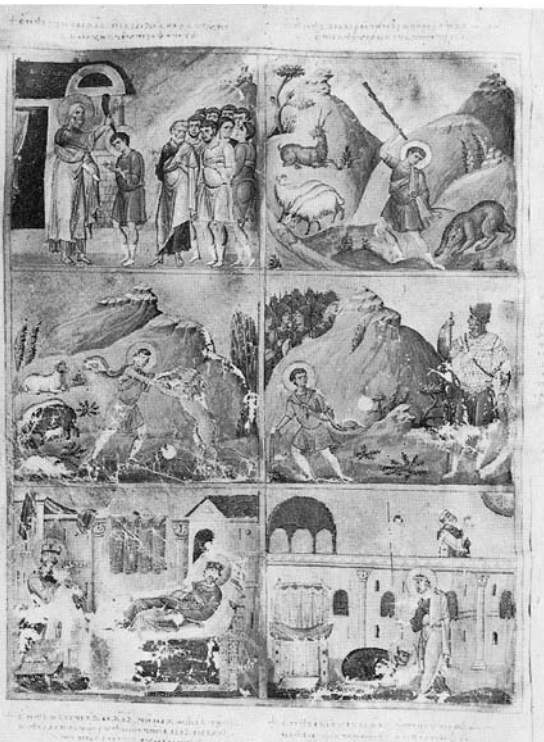
לורנצטי, הסעודה האחרונה, אסיסי. למטה פרט.



את ציורי הקיר בבניין המועצה של סיינה אפשר לדמות לענף חדש שצמח מעץ, שנראה כיבש וחסר חיים – עץ המשול לאמנות ההלנית-רומית העתיקה. על פניהם הציורים משתייכים לסגנון הגותי המהודר והמאוחר, הידוע גם כגותיקה בין לאומית, כפי שהתפתח בצפון אירופה סגנון המצטיין בתשומת הלב לפרטים: לבוש, דיוקן, צמחייה, בעלי חיים וסביבה. אבל במבט בוחן כפי שכבר צוין, הגותיקה ביסודה כוללת גם מרכיבים עתיקים. אלה נלקחו ישירות מהאמנות הביזאנטית או אולי בהשראתם של ארונות קבורה מהתקופה הרומית: על כך מעידים סימנים של התייחסות לפסלים עתיקים הן אצל מארטיני סימונה והן אצל האחים פייטרו ואמברוגיו לורנצטי; במיוחד תנוחת הדמות הרכונה למחצה על המרפק – תנוחה המאפיינת את פסלי המתים של התרבות האטרוסקית, ואלה מצויים בטוסקנה, שהיא כידוע מולדתם וקרויה על שמם (אטרוסקים=טוסקים=טוסקנה).

פרט חשוב נוסף המצביע על אחד מכיווני האמנות לעתיד מופיע בציורו של אמברוגיו לורנצטי. הכוונה לשילוב נושאים מחיי היומיום בשולי או בהקשר לנושא המרכזי. כך למשל שני נערים רוחצי כלים, עם כלב מלקק צלחת וחתול, בציור הקיר 'הסעודה האחרונה', באסיסי. אותה תמונה, אבל גם באחרות באותה סידרה באסיסי, מתאפיינת גם בשליטה מדהימה בטכניקת הצגת הפרספקטיבה של גופים גיאומטריים ודמויות בהקצרים מכיוונים שונים. המרחק בין אלה לפרספקטיבה החד מגוזית² כה קטן עד שנדמה שהשיטה הייתה ידועה אבל לא השתמשו בכוונה תחילה, על מנת לאפשר תיאור נושאים, בו זמנית, מכיוונים שונים – כוונה העולה בקנה אחד עם ציורי קיר של מראות פנורמיים. (אלה אינם מאפשרים את צמצום המבט לנקודה אחת, כאילו דרך משפך או קונוס, בעל זווית של 60°, כי מעבר לכך הכל היה מתעוות לחלוטין). במילים אחרות הטענה כאן היא שהטעויות לכאורה של הפרספקטיבה באמנות הגותיקה והמשכה ברנסאנס המוקדם בצפון אירופה הן, לפחות בחלקן, מודעות ומכוונות.

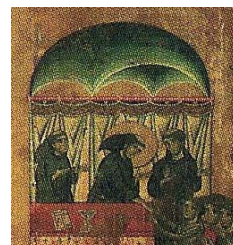
עד כה צוינו שני המקורות שקבעו, כנראה, את סגנון האמנות החילונית בשלהי ימי הביניים – ראי לדמותה של החברה המשכילה ובעלת האמצעים של אותם ימים: האחד, סימנים מובהקים של שילוב חדש הכולל את המסורת הביזאנטית, 'התחייה הקלאסית' וסגנון הגותיקה. השני, התחזקות ההתייחסות הן לנאטורליזם בתיאור המציאות כמות שהיא, כולל נושאים מחיי היומיום, שהיו עד כה בשולי הדפים וציורי הקיר, תרתי משמע. למשוואה זו יש להוסיף, כפי שכבר נאמר, את הבלתי צפוי, היוצא דוצפן והחריג, שהוא אחד ממרכיבי השינוי – במקרה זה את תרומתו של ג'וטו, בן תקופתם של מרטיני ולורנצטי וכמוהם איש טוסקנה. למרות שאמנותו, ככל הידוע, כולה דתית, המדובר באמן שהצליח להפיח חיים ואנושיות באותה אמנות דתית, שהגיעה כמעט לקיפאון וניוון תחת כובד הדפוסים הקבועים. כך דברו בני דורו ואין סיבה לפקפק ברגשותיהם התואמים גם את התגובה העולה למראה עבודותיו עד היום.



שש סיצנות מתוך חיו של דויד מתוך תהילים של באזיל ה-2.



ברלינגרי, לוח מתוך מזבח ס. פראנסיס 1235. למטה פרט כיפה.



קרוב לודאי שגם ג'וטו לא צמח יש מאין וספק אם המציא את הטכניקה המאפיינת את עבודתו. על כך מעידים ציורי קיר שיוחסו לו בכנסיית ס' פראנסיסקו ב-אסיסי עצמה, אבל בוצעו, קרוב לודאי, עוד לפני הגיעו לבגרות. גם 'המבט החודרני', 'עין לעין' המאפיין את תמונותיו מקורו בייזאנטי והוא מופיע לפניו ואצל אחרים בני התקופה, במטרה לחזק את הדו-שיח בין הדמויות – טכניקה, ראוי לציין, המקובלת עד היום בתיאטרון. המרכיב השלישי, משטחי וקיפולי הבד, היוצרים, בו זמנית, תחושה של מוצקות ותנועה, בניגוד לאותו 'מראה רטוב' של הגותיקה, הנראה, בדרך כלל, כיעצירת תנועה, כלומר סטאטי בדומה לעמוד הדורי או להפך, דינמי יתר על המידה, כגלי מים (ר' צורה). למרבה הפלא הסגנון של ג'וטו דומה לאמנות הביזאנטית, של אותה תקופה, בבירה קונסטנטינופול, אבל גם במרכזים אחרים – במיוחד בכנסיית העיירה זוקופאני ביוגוסלביה. יתכן שהביזאנטים הושפעו מאיטליה ואולי ג'וטו עצמו ראה או לפחות ידע על קיומו של סגנון זה על אף שלא היה מקובל באיטליה – אפשרות המתבססת מחד, על שליטתה של ונציה על חופי הבלקן, כולל יוגוסלביה, ומאידך הקירבה המסורתית של ונציה לפדובה, מקום בו עבד ג'וטו.

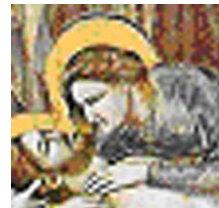


ציור קיר מכנסיית זוקופאני.



שני השליחים, סוג של ריאליזם שמעביר תחושה זוקופאני 1265. (מימין באמצע פרט).

השינויים הגדולים, בשפה ובאמנות החזותית, מתרחשים, בדרך כלל, בסמיכות לשינויים חברתיים. כך למשל פריחתה של האמנות הקלאסית ביוון העתיקה לאחר המלחמה עם פרס; התקופה ההלניסטית המבשרת את הופעתה של אמנות חילונית בעקבות יסודה של אימפריה יוונית מהודו ועד לרומא דרום איטליה. לעתים נדירות מתגלות אפילו כמעין בשורה/נבואה לעתיד להתרחש (דוגמא ידועה לעניין זה הוא סאלבדור דאלי). את אשר אירע, במערב, בתקופת הגותיקה (1150-1350) אפשר ליחס לכמה גורמים האחד, הוא הגידול (פי עשר) באוכלוסייה. יש הטוענים שגידול זה התאפשר הודות למעבר מחריש בשוורים האיטיים לסוסים היותר מהירים יחסית וכפועל יוצא יותר שטח מעובד ויותר מזון. אותו גידול היה אולי דחף נוסף להתעוררות התנועות ההמוניות של עולי הרגל מצפון אירופה לצפון ספרד (קומפוסטלה) ואיטליה (רומא) והלאה עד ירושלים. במקביל התעצמה האוכלוסייה האזרחית האמידה בערי הנמל של איטליה, שמהן יצאו וחזרו האוניות עם צליינים וסחורות, כמו גם בערי המסחר והיצור, כגון פירנצה, מאנטובה, מילאנו וכו', שתחילתם, מאז ומתמיד, בתחומי היוקרה: טקסטיל, מתכות יקרות, אבני חן ותבלינים.



ג'וטו, נשיקת יהודה 6-1305 פדואה (למעלה משמאל פרט).



לימבורג, חודש פברואר מתוך ספר השעות של הדוכס דה- ברי 1413.



פאולו אוצילו, הקרב בסן רמו 1456.



בוטיצ'לי, לידת ונוס 1480.



פרא אנג'ליקו, הבשורה 1440-50.



דומיניקו ונציאנו, סנטה לוסיה 1445.



גירלאנדאיו, איש זקן ונכדו 1480.

הרנסאנס שאף לכאורה לאמץ לעצמו את אותן הנוסחאות הקבועות שרווחו בעת העתיקה. אבל החברה המערבית הייתה דינמית מדי, כפי שהיא גם היום, ולכן לא התאפשר אותו קיבעון ארוך ימים המאפיין את מרבית התרבויות בכל הזמנים והתחומים.

אין קושי להבחין בכמה מאפיינים חברתיים דומים בין התקופה הקלאסית ביוון העתיקה והרנסאנס מתחילתו (מאה 15) בטוסקנה. בשני המקרים המדובר בערי רפובליקה זעירות המסוכסכות דרך קבע, אבל בו זמנית מקיימות ביניהן מגע הדוק ומידה לא מבוטלת של תחרות בכל התחומים – תחרות שפירנצה, כמו אתונה בשעתו, יצאה ממנה כאשר ידה על העליונה, מבחינת מרכזיותה באמנות החזותית של הרנסאנס. זאת למרות שהייתה רק אחת מחמש ערי המדינה ביחד עם רומא, מילאנו, ונציה ונאפולי, ולא החשובה הגדולה או העשירה שביניהן. יתרה מכך, אפילו האיטלקית של היום מבוססת על הניב של פירנצה, בזכות היותה השפה שבה נכתבה 'הקומדיה האלוהית' על ידי דנטה אליגיירי יליד פירנצה (1265-1321), על אף שהוא עצמו נאלץ לחיות בגלות ונקבר בראוונה – גורל דומה לכמה מגדולי יוצריה של אתונה ופירנצה.

תרבות הרנסאנס אומרת מעט מאוד על כלל החברה. ההתמקדות, כמו בתקופת הגותיקה, היא על בעלי האמצעים, כגון אזרחים אמידים, כלומר סוחרים, ויצרנים ואילו האמנים עדיין נתפסים כבעלי מלאכה גם על פי מוצאם בסולם החברתי. רוב האמנות, אפילו אלה שהיו מקובלות בעת העתיקה, כגון התיאטרון, לא הגיעו עדיין לממושן, לא כל שכן האופרה, המחול והמוסיקה התזמורתית שיופיעו רק במאה 17- או הפרוזה במאה 18- - למעט כמה הבזקים (ר' בהמשך). אי לכך, אמנות הרנסאנס נעה בשני מסלולים החזותי (אדריכלות, פיסול וציור) והמילולי (שירה). בשני אלה התפיסה היא בעיקרה חילונית, גם אם הנושא דתי, מכיוון שהדגש מאז הגותיקה על אותו מראה מהודר והאסתטיקה.

בין יצירות הפרוזה שהופיעו לפני המאה 18- ראויים לאיזכור 'ספורי דקאמרון' של ג'ובאני בוקאצ'ו (1350) 'גארגאנטוא ופאנטאגוראל' של פראנסוא ראבלה (1530) 'דון קיחוט' של מיגאל דה סרוואנטס (1210). בנוסף לזיכרונות ומסעות, החל ממרקו פולו (מאה 14) עבור דרך בנבוטו צ'ליני* (מאה 16) ועד לג'ובאני קאזנובה (מאה 18).

כמו כל השוואה היסטורית גם זו מוגבלת, כי השוני מרובה מהדומה. יוון הקלאסית חוללה מהפך בפיסול קרוב לודאי גם בציור כפי שנראה מציורי הכדים. עיקרו של המהפך במעבר מאידיאליזם סטאטי וסכמתי לאידיאליזם דינמי. למרות כל הסימנים שאמני הגותיקה היו מודעים לאותו אידיאליזם דינמי ואף שיבצו אותו לעתים בפיסול, בעיקרו סגנון הגותיקה נותר מעוגן בשלוש צורות: האחת, המתיחה לגובה של בניינים ודמויות, השניה המראה הרטוב כמעין גלי רוח או מים והשלישי אימת הגיהנום והחרדה מיום הדין, ממאפייני אמנות ימי הביניים במערב.

העקרונות הסגנוניים של כל תקופה בין אם הם סטאטיים* או דינמיים* קבועים או משתנים אינם נעלמים אלא זמנית, כי מצוי בהם ביטוי לאחד מהלכי הרוח של החברה החוזר ומופיע שוב ושוב: כובד, קלילות, חומריות, רוחניות, אור, אפולולית וכו'. מכאן שאת החילוניות והקצר הפרספקטיבה, ההלניסטי הרומי אפשר למצוא בגותיקה ובלב הרנסאנס; בבורגונדיה אצל האחים לימבורג* בפירנצה בציורי הקיר של בנוזו גוזולי*, בתמונותיו של פאולו אוצילו*, דומיניקו ונציאנו*, ג'נטילה דה פאבריאנו*, אלו מול הרוחניות של פרא אנג'ליקו*. סאנדרו בוטיצ'לי* מסמן גם את תחילתה של החושניות* באותה מעטפת עתיקה של המיתולוגיה היוונית רומית; גירלאנדאיו* את הניגוד הנאטורליסטי בין הזיקנה והתמימות של הילד (כנראה דיוקן עצמי של האמן עם נכדו) והרבה מעבר לכך ברישומי המחקר של ליאונארדו דה וינצ'י* המתעדים כל פגם ושלמות אפשריים כלומר האדם כמות שהוא.

הרנסאנס כאילו מאס או נהיה אדיש לאותם עקרונות של חמלה, עזרה לזולת, וכי שהם בלבה של הנצרות בימי הביניים. ליאונארדו ערך מחקר כמעט מדעי ובודאי ניטראלי של אברי האדם החיצוניים והפנימיים. מספרים על אחד מציירי הרנסאנס, אולי ג'ובאני סודומה (1477-1540), שעלה על סולם כדי לתעד מקרוב את פניהם של התלויים. גם אם סיפור זה אינו אמת הוא מצביע על האמונה בקיומו של אותו שילוב המחבר בין אדישות וסקרנות – שילוב המגולם באישיותו של ליאונארדו ואשר השפיעה על רבים אחרים ביניהם, כנראה, אותו ג'ובאני סודומה.



גינטילה דה פאבריאנו- הערצת המאגי 1423.

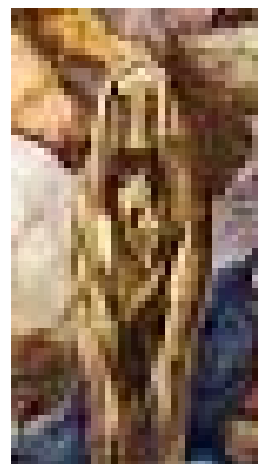
האמור אינו שולל התפרצויות של רגשות אישיים מצד האמן כלפי סביבתו. כך למשל דונאטלו שיצר את פסל 'מרים המגדלנית' בערוב ימיו; מיכלאנג'לו* המציג את עצמו כשק עור מדולדל, המשולב בחזון אחרית הימים. יש סברה שכוונת מיכלאנג'לו הייתה לסיפורו של הנגן מרסיאס שאפולו הפשיט עורו ולקח את חלילו. מכל מקום אותו נושא חוזר ומופיע גם אצל טיצ'יאן* ואחרים מעין עדות אילמת לתחושות העוול של אמנים וגם המצליחים שביניהם.



ליאונרדו דה וינצ'י, איש זקן עם ארבעה דמויות גרוטסקיות 1490



דונטלו, מרים המגדלנית 1455.



מיכאל אנג'לו, מתוך הקפלה הסיסטינית.



פארמגינינו, מדונה בעלת הצוואר הארוך 1535.



ג'ורגיונה, ונוס ישנה 1510.



טיציאן, ונוס מאורבינו 1538



פייטרו דה קווימו. 1520.



לורנצו לוטו, ונוס וקופידון 1520.

המאנייריזם (Mannerism מאה 16) מציג חברה מעודנת חושנית ומתוחכמת, לעתים עד כדי אובדן פרופורציה² תרתי משמע. במילים אחרות עידון יתר ודמויות מאורכות, מקצתן בתנוחות מוזרות וחושניות³ הגובלת בארוטיקה, ומעל לכל להטוטי פרספקטיבה גיאומטרית⁴, בעיקר תיקרות, העתידים לאפיין כנסיות ומבני ציבור, עד שלהי המאה ה-19. אפשר לראות את המאנייריזם כדעיכה של הרנסאנס באיטליה, מעין רנסאנס מאוחר. אבל, במקביל, גם את תחילתו של הרנסאנס כתופעה בין לאומית, המקיפה את מרבית מערב אירופה, החל מצרפת עבור דרך ספרד, גרמניה, אוסטריה ועד לארצות השפלה. המונח מאנייריזם (באנגלית Mannerism, בצרפתית Manièrisme) גזור מהמילה האיטלקית Maniera המופיע לראשונה (1550) אצל ג'ורג'ו ואסארי⁵ במשמעות של סגנון. המונח נחשב כביטוי גנאי במאות ה-18 -19 אבל זכה להערכה מחודשת מתחילת המאה ה-20, כפי שהיה בימי זוהרו במאה ה-16. עם עליית הניאו קלאסיקה במחצית המאה ה-18 ולאורך כל המאה ה-19 ותחילת המאה ה-20, המונח 'מאנייריזם' נחשב כביטוי גנאי לציון סגנון מלאכותי, מעוות ומסוגנן יתר על המידה. זאת למרות שרבים מאמני התקופה זכו להערכה מחודשת, במיוחד במהלך המאה ה-20, לעתים מעל ומעבר למעמדם באותה תקופה.

לאמני המאנייריזם היו כמה מקורות השראה מיידיים. בין אלה הפרספקטיבות יוצרות האשליה (Illusionism) של אנדריאה מאנטנה⁶ ודונאטו בראמאנטה⁷; החושניות של סאנדרו בוטיצ'לי⁸, ג'ורג'ונה⁹ וטיציאן¹⁰, כמו גם תופעות אחרות, פחות מוגדרות, כגון המסטורין של ליאונארדו דה וינצ'י¹¹, פייטרו די קוזימו¹² ולורנצו לוטו¹³, הקלילות של רפאל¹⁴. אדריכלות המאנייריזם במיוחד זו של אנדריאה פאלאדינו¹⁵ מבוססת על תקדימים רומיים כפי שפורשו על ידי ליאון באטיסטה אלברטי¹⁶, כלומר חזיתות הבניין כשילוב של מקדש ושער ניצחון. לאלה צורפו החידושים של מיכלאנג'לו¹⁷ למשל 'העמוד הקולוסאלי' והכיפה של כנסיית ס' פיטרו ברומא, שהיא עצמה פיתוח ההצעה המקורית של דונאטו בראמאנטה, בשילוב מרכיבים של הטמפייטו ס' פיטרו ברומא, אף הוא של בראמאנטה. לאלה יש להוסיף את ההומור, הנדיר באדריכלות, כפי שהוא מופיע בבניין 'ארמון התה' (1526) בתכנונו של ג'וליו רומאנו¹⁸ או 'הבית הנופלי' (1550) בג'וליו אורסיני ליד העיירה בומארזו (Bomarzo המתכנן לא ידוע).

המאנייריזם נראה שונה מכל סגנונות העבר בגין אופיים החד של המעברים הקודמים. כך למשל סופם החד משמעי של אמנות מצרים, נהריים, פרס, יוון, רומא ולבסוף מהרומאנסק, כולל הגותיקה, לרנסאנס – מעבר שהתחולל בו זמנית עם 'המגפה השחורה', שהייתה כה קטלנית עד שהדור שלאחריה התקשה אפילו להשלים את אותן כנסיות שלא נסתיימה בנייתן; כאילו נפטרו כל רבי הבנאים ולא נותרו אלא בעלי המלאכה הזוטרים שהיו ממונים על הקישוטים.

על עומק הקרע החברתי, שנוצר בעקבות המגפה, מעידות הכנסיות הגותיות שלא הושלמו, חלקן עד למאה ה-19 ואפילו ה-20. באותו הקשר, בתחילת המאה ה-15, ביקשו אבות העיר פירנצה להשלים את כיפת הקתדרלה של העיר, ללא פיגומים, על מנת שיוכלו להמשיך לקיים את התפילות בעת הבניה. אפשר שידעו, מפי השמועה, על אפשרות זו המאפיינת את הבניה הגותית – טכניקה שמקורה ברומא עבור דרך ביזאנטיון והאיטליה. לרוע המזל הידע נעלם, קרוב לודאי במהלך המגפה (1348 ואילך). הוכחה נוספת לאותו קרע שיצרה המגפה, מצוי בסברה שרווחה באיטליה לפיה הגותיקה מקורה לא בלב צרפת, כפי שהתברר לימים, אלא בגרמניה, מכאן גם השם 'הסגנון הגרמני' (Tedeschi) אפילו האדריכל ארנולדו די קאמביו¹⁹ נחשב בטעות, על ידי ג'ורג'ו ואסארי²⁰, כיליד גרמניה למרות שמוצאו מטוסקנה. בסופו של דבר קיבלה (1420) מועצת פירנצה את הצעתו של פיליפו ברונולסקי²¹, שפיתח לצורך זה טכניקה מקורית משלו, כולל מערכת מנופים מיוחדת להעלאת חומרי הבניה.

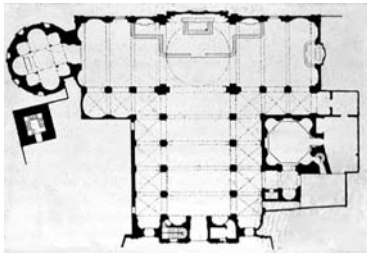
העלמם של בעלי מלאכה ועמם הידע המקצועי אינו, כנראה, אירוע יוצא דופן. תופעה דומה התחוללה כאן בארץ. האדריכל הבריטי הנרי קנדל²² שהיה אחרון הממונים על העבודות הציבוריות של ממשלת המנדט (1936-48) מתאר בספרו על 'התפתחות הכפר הערבי' (1948) את טכניקת הבניה של בתי הקמרונות, כולל הצוותים המיוחדים שעסקו בהכנת התבניות; גיוס תושבי המקום בהובלת החומרים והשלמת הבניה תחת פיקוחם. אבל מיד לאחר קום מדינת ישראל אותם צוותים נעלמו כלא היו. כך למשל כאשר נוסדה קית האמנים בצפת (1950) לא ניתן היה לאתר בכל הגליל בעלי מלאכה להשלמת קימרונות שנהרסו. כך גם בעבודות השיקום ביפו העתיקה (1960-74) – למרות שבשני המקרים הועסקו פועלי בניה ערביים מאזורים שבהם הייתה מקובלת אותה הבניה. במילים אחרות, מדובר היה, קרוב לודאי, באמנים בודדים שהתפזרו לכל עבר – בנוסף לשימוש בבטון מזוין שממילא דחק את מקומה של הבניה המסורתית.



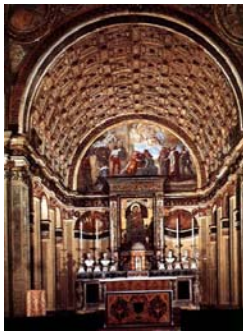
אלברטי, החזית המערבית סנטה מריה נובלה 70-1458.



מאנטנה, תקרת קאמרה דלגי ספוי 1474 מנטואה.



בראמנטה, תכנית למטה צילום, ס. מריה פרסו ס. סאיטירו מילאנו.



בראמנטה, רישום טמפייטו 1508.



גיליו רומנו, חצר פאלאצו דל תה 35-1525.

תיאור המאניריזם עד כה מדגיש למעשה את היותו סוג של תחכום יתר – סוג של וירטואוזיות, כלומר הערצת המיומנות, הברק והשנינות, המבטלים לעתים את המשמעות של האמנות עצמה. גם תופעה זו אינה ייחודית או יוצאת דופן. אדרבה היא חוזרת ומופיעה במרכזי התרבות: של ההלניזם, הרוקוקו, האסתטיזם והפוסטמודרניזם. למעשה כל אלה היו סוג של פוסט: המאניריזם = פוסט רנסאנס, הרוקוקו = פוסט בארוק, האסתטיזם = פוסט ריאליזם והפוסט מודרניזם כשמו כן הוא. אבל יש לשים לב כי בדרך כלל המדובר בתחכום יתר של 'המרכז', כמו המקרה של המאניריזם שהוא בעיקרו תופעה איטלקית ומתייחסת לאמנים איטלקיים גם אם פעלו בחצר המלוכה הצרפתית (ר' בהמשך).

על השוני בין סגנון המרכז והשוליים נאמר לא מעט, בין אלה מבקר הספרות גיאורג לוקאץ'. כך למשל פריחתה המדהימה כשביט של הספרות הרוסית (טולסטוי, דוסטויבסקי, צ'כוב גורקי וכו') או הסקנדינבית (סטרינברג, איבסן, סלבה לאגרלף, קנוט האמסון וכו'). בדומה גם עלייתה של הספרות בדרום אמריקה (גבריאלה מיסטרל, פאבלו נרודה, יורגה לואיס בורחס, גבריאל מארקס).

לעומת המרכז בשוליים אין, בדרך כלל, אפילו שם לאיפיון הסגנונות שהתפתחו בו. כך למשל חזיתות בית הקברות של פטרה בעבר הירדן, מקדשי בעל-בק בלבנון או לאדריכלות הצרפתית המקבילה למאניריזם, למעט, אולי, 'פוסט גותיקה' – תקופה שבה הפכו בהדרגה מצודות המלוכה והאצולה לארמונות על ידי אותו שילוב 'רב תעוזה ודמיון' של מגדלים, גגות צפחה, ארובות, תעלות מים, מדרגות, חלונות ודלתות זכוכית. בכל הצורות האפשריות, כולל אלה של הרנסאנס והמאניריזם, שיובאו על ידי האמנים האיטלקיים. אותה תופעה מתגלית במזרח אירופה באותה תקופה במיוחד בכנסיית 'הבתולה' ליד הקרמלין במוסקבה (61-1555) ושוב בתקופת הרוקוקו או הבארוק המאוחר (ר' בהמשך) של טורינו בצפון איטליה ובמקביל במרכז אירופה.

באותו הקשר אפשר להביא כמה דוגמאות מתקופות מאוחרות יותר בין אלה הבזק האמנות ההולנדית במאה ה-17, לכאורה בתקופת הבארוק (ר' בהמשך). כך גם הבזק הידוע בשם 'אר דקוי' (ר' סגנון) של ארה"ב, בשנות ה-1920 – סגנון שבדאי היה נשכח לחלוטין אלמלא מרכזיותה של אמריקה מאז מלחמת 20'. קרובה יותר אלינו היא הדוגמא של אדריכלות הישוב היהודי בשנות ה-1930 בארץ – תופעה שאין לה כל הסבר: מדוע בוני הבתים הפרטיים והציבוריים של שנות ה-1920 העדיפו סגנונות מסורתיים וכמעט בין לילה התחלף הכיוון – כיוון ששילב תפיסות מודרניות כפי שהתפתחו באירופה, מאנגליה ועד בריה"מ, מסקנדינביה ועד איטליה (ר' סגנונות ארץ ישראל).

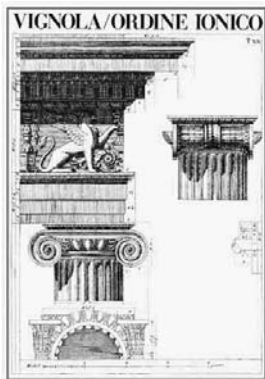
המאניריזם עצמו היה, כנראה, אירוע קצר בדומה לכמה תופעות קיצוניות אחרות לאורך תולדות האמנות. עם זאת ראוי לציין, כי אותה 'קיצוניות' סחפה גם כמה מגדולי הרנסאנס, כגון מיכלאנג'לו* וטיציאנו* שני אמנים שזכו לאריכות ימים מופלגת (89), יחסית לאותם ימים. אין תאריך קבוע לתחילת המאניריזם, הגם שבדרך כלל, קובעים אותו למועד (1527) שבו ברחו רבים מהאמנים שפעלו ברומא מפתח גייסותיו של הקיסר קארל V שנכנסו ובזזו את העיר במשך כמה ימים. תאריך זה תואם אירועים דומים כגון האמנים המודרניים שנמלטו מגרמניה הנאצית, בשנות ה-1930, אבל בו זמנית כבשו את לבה של ארה"ב. באשר לסופו של המאניריזם הסימנים מעידים שהגיע לסופו בשנות ה-1560. עם זאת התקופה החדשה מופיעה רק בשלהי המאה כאשר התחזק הכיוון החדש – הבארוק.



אנדראה פאלדי, ס. ג'ורג'ו מאג'ורה 1565.



סבסטיאנו סרליו, כריכת הספר.



גיאקומו ויניולה, כריכת הספר.



פאלאדי, כריכת הספר.

לת

בצרפת והיא מתאימה במיוחד לתחומי האדריכלות ועיצוב הפנים. לכאן הוזמן סבסטיאנו סרליו* מחברם של אחד מספרי האדריכלות המאוירים הראשונים (40-1537). אלה שימשו דורות של מתכננים בעיקר באזורים המרוחקים ממוקדי הרנסאנס האיטלקי, כלומר לא רק צרפת אלא גם ספרד, אנגליה וגרמניה. מכל מקום ספרו של סרליו לא נותר היחיד ועד מהרה הופיעו ספרים נוספים משל ג'אקומו ויניולה* (1562), אנדראה פאלאדי* (1570) ובין המאנייריסטים האחרונים וינצ'צ'ו סקאמוצ'י* (1613) – האיש ממנו שאב הלורד הבריטי בורלינגטון* את ההשראה לסגנון הפאלאדיאניזם.

מבחינה חברתית המאנייריזם, כמו הרנסאנס של המאה ה-15, מציג שתי קבוצות חברתיות באיטליה את מעמד האזרחים, כלומר סוחרים בעלי אחוזות אבל גם חלק מהאצולה ששלטה בערים שונות, למרות שאחיהתה ואמצעיה היו מוגבלים למדי. הדוגמא הטובה ביותר לעניין זה הם פטרוניו של האדריכל אנדראה פאלאדי. מחוץ נראה כאילו הפטרונות העיקרית היא של האצולה שבידיה עדיין מרוכז מירב הממון – למעט אזרחי הערים שבהן הבניה היא עדיין ברוח הגותיקה ותישאר כך עוד תקופה ארוכה למדי. לעניין זה הדוגמא המשכנעת ביותר היא צרפת ובמיוחד ארמון המלוכה ב-פונטינבלו. לכאן הובאו מאיטליה טובי האמנים המזוהים עם המאנייריזם וניתנה להם, כנראה, יד חופשית ואמצעים, כמעט בלתי מוגבלים – ביניהם רוסו פונטיני*, פראנצ'סקו פרימאטיצ'יו*, ניקולי דל אבטה בנוסף להם פעלו בצרפת גם הפסל בנבנוטו ציליני* ואלה שכבר הוזכרו כבר כגון סרליו, ויניולה ואחרים.

במבט לאחור אל גרקו* הוא הבולט מבין אמני המאנייריזם – אמן שהצליח להפנים את אותן פרופורציות מאורכות עד כדי מוזרות ולהפיח בהן משמעות אנושית יחידה במינה. אפשר שמקור כוחו בשילוב יכולת ביטוי של הרנסאנס עם התחושה הדתית של האיכונים הביזאנטיים – איכונים שהכיר כאמן צעיר בן למשפחה קתולית, בשירות ונציה, שנולד ולמד ציור בכרתים (שמו המלא דומיניקוס תיאוטוקופוליס). ככל הידוע, עבר בהיותו בן 27 (1568) לאיטליה, תחילה לונציה ולאחר מכן לרומא ולבסוף (1577) לספרד וכאן השתקע בטולדו. יתכן שלמד זמן קצר או פעל כשוליה, אצל טיציאן. ברור שגילה עד מהרה, למעשה תוך כשנתיים, את טכניקת הציור הונציאני ברוח המאנייריזם. אבל, עם בואו לספרד שוב פנה לכיוון חדש של יתר עומק רגשי מבלי לזנוח את הדינמיות ואפילו לעתים הצבעוניות המאנייריסטית. אל גרקו זכור גם כמי שצייר בגיל מתקדם יחסית (69), שתי תמונות נוף של טולדו (1610), שהן מהדוגמאות הראשונות שבהן התיאור אינו כולל לא דמויות ולא רמזים, לכאורה מיתולוגיים – התייחסות שתחזור ותופיע לאורך המאה ה-17 בעיקר בארצות השפלה, במיוחד בהולנד, ושוב בכל המערב ממחצית המאה ה-19 עד מחצית המאה ה-20.

אל גרקו, כאמור, הקדים בכמה שנים את עלייתו של הנוף, במיוחד בארצות השפלה, כנושא בפני עצמו. אבל במבט לאחור אפשר למצוא לפחות כמה התייחסויות דומות. דוגמא אחת לעניין זה הוא הפסיפס (מי' 7) ששרד במסגד בדמשק – פסיפס המתאר גם הוא עיר וסביבתה (ר' ע' 34). ואם נמצאה דוגמא אחת סביר להניח עוד מהן המוכרות ומהן שאבדו. עם זאת קיימת נטייה, לאורך כל ימי האמנות, לשלב את הנוף או בנוף דמויות, לעתים אפילו סיפור מוכר מתחום המיתולוגיה והדת – שני מושגים שהם למעשה אחד: בדת הכוונה לאמונות המקובלות עד היום ואילו המיתולוגיה מתייחסת לדתות שהאמונה בהן חלפה מן העולם (גרייבס). מכל מקום השילוב פירושו שימוש בשתי השפות החזותית והמילולית (דמויות וסיפור), המגשרות בין הנוף לכשעצמו וקהל הצופים ואילו מי שאינו זקוק לאותו 'גשר' יכול כמובן להתעלם ממנו או להתייחס לדמויות בעלי חיים וכו' כאילו היו חלק מהנוף ולא בהכרח סיפור כלשהו.

את השילוב של נוף, אגורה כפרית ודת מייצג, בשלהי תקופת המאנייריזם הצייר ג'אקופו באסאנו* (92-1517-Bassano). אמן זה זכה להצלחה רבה עם תמונות על נושאים, כגון לידת ישו המתרחשת בדיר, נושאים שנתנו הזדמנות לתאר בעלי חיים רובם בסגנון הנאטוראליסטי, עם כי לעתים, בהעדר דוגמא חיה, על פי תיאור מילולי או נוסחה בדרך כלל מעוותת למדי. כמה שנים קודם לבאסאנו פיתח פיטר ברויגל* סדרות חילוניות לחלוטין על נושאים כפריים ואחרים, כגון משחקי ילדים, עבודת שדה, מיתולוגיה, נוף, משלים עממיים, כמו גם פאנטאזיות המתייחסות במודע לעבודותיו של הירונימוס בוש*. ראוי לציין שברויגל זכה להצלחה רבה בחייו, כולל התייחסות חיובית בספרו של ג'ורג'ו ואסארי*, 'על אודות האמנים'... (1568). עם זאת שמו של ברויגל כמעט ונשכח עד שנתגלה מחדש, בעיקר מאז המאה ה-19, עם עליית הריאליזם. כך גם

אין ספק שלאמנים כגון ברויגל ובאסאנו והאחרים ששילבו דת עם כפריות, אבל גם נושאים אחרים יש כוח משיכה מתמשך, למעשה עד היום. למרות שלכאורה כמעט ונעלמה הזיקה בין אמנות ודת. כשם שדמויות וסיפור, ביחד או לחוד מרחיבים ומחזקים את הקשר עם תיאור הנוף כך גם הפן הדתי שניתן לפרשו כאמונה, כאירוע אנושי או כחוויה אסתטית (ר' אמפטיה). לעניין זה תספיק הדוגמא של רמברנדט – דוגמא המעבירה אותנו אל הברוק והמאה הבאה, ה-17.



גיובאני מורוני, החייט 1570.



אל גרקו, נוף של טולדו 1597.



ברויגל פיטר הזקן, משחקי ילדים 1525-69.



רמברנדט, המשפחה הקדושה 1645.



רמברנדט- הבן האובד 1668.