

‘והיו עיניך רואות את מורִיך’: הרב כאיקונין*

מאת ירחמיאל כהן

א. ציורי הדיוקן הראשונים והיחס אליהם

יעקב עמֶדן, מגדולי הרבנים במאה הי"ח, תיאר באוטוביוגרפיה המאלפת שלו 'מגילת ספר' את תהפוכות הגורל שידעו הוא ואביו החכם צבי. תיאור יוצא דופן בנימתו החיובית הוא זה המתייחס לציור הדיוקן של אביו (איור 1). עמֶדן מדגיש הן את הרתיעה של אביו נוכח ההצעה לציירו, בראותו בציור דמותו 'מעשה זר', והן את שאיפתם העזה של חברי הקהילה הספרדית בלונדון לשמר בקרבם 'לזכרון טוב ושאריית חביב' את דיוקנו של החכם, שעמד לעזוב את עירם בתום ביקור קצר וסוער.

עמֶדן מתאר את הדרך שבה השיגו חברי הקהילה את מבוקשם – הדיוקן צויר בעוד החכם, שכל הנראה לא היה מודע לנעשה, שוהה בחדר אחר. עם השלמת הדיוקן התפעלו הבריות מן היצירה, כמוהם כעמֶדן עצמו, כאשר ראה אותה לראשונה בעת ביקורו בלונדון כמה שנים אחר כך: 'אשר מתחילה בראותי תמונתו המצויירת בלונדון, נרתעתי לאחור כאילו עומד חי. ונעשו ממנו העתקות ונמכרים ביוקר ומצויים על הבערש (הבורסה – י"כ) בלונדון'.¹ ואכן מופרים לנו העתקים שונים של הדיוקן, שהופקו באמצעים אחרים, כגון הגירסה (איור 2) שבה נוספה כתובת, המשבחת את אישיותו של החכם ומרמזת בכך על הערך הנודע לשמירת דמותו.² בשתי הגרסאות נראה החכם מצביע על המילים 'ה' אחד',

* ברצוני להביע את הוקרתי לשניאור ז' ליימן מאוניברסיטת ברוקלין שבניו יורק, שבאדיבותו הרבה העניק לי מתורתו וענה ברצון לכל שאלותי וקושיותי. כמו כן מבקש אני להודות לריצ'רד בריליאנט מאוניברסיטת קולומביה, ולעמיתי מיכאל סילבר, ויויאן מאן ואריה מורגנשטרן, על עצותיהם ועזרתם בעיצובו הסופי של מאמר זה. אף מודה אני לעובדי הספרייה של בית המדרש לרבנים בניו יורק, ובמיוחד לרב ג'רי שוורצברד ולגב' ליסה רוטמיל, על עזרתם האדיבה. נוסחים קודמים של מאמר זה הוצגו בפני הסמינריון של המחלקה להיסטוריה בבית המדרש לרבנים בניו יורק, בכ"ט בניסן תשנ"ג; ובקונגרס העולמי האחד-עשר למדעי היהדות בירושלים, בט' בתמוז תשנ"ג. הערותיהם של משתתפי ההרצאות תרמו להבהרת סוגיות שונות.

1 'עמֶדן, מגילת ספר, מהדורת ד' כהנא, ורשה תרס"ז (ד"צ: ניו יורק תשט"ו), עמ' 37. ראה גם תיאורו של 'עמֶדן, ספר שאלות יעבץ, לעמבערג תרמ"ד, סימן קע. והשווה: D. Kaufmann, 'Rabbi Zevi Ashkenazi and His Family in London', *Transactions of the Jewish Historical Society of England*, III (1899), pp. 102–125; E. Carlebach, *The Pursuit of Heresy. Rabbi Moses Hagiz and the Sabbatean Controversies*, New York 1990, pp. 143–146.

2 לעניין כותרות לפורטרטים, ראה: R. Brilliant, *Portraiture*, Cambridge Mass. 1991, passim; על פורטרטים נוספים של החכם צבי, ראה: P. Freimark, 'Porträts von Rabbinern der



איור 1. תמונת שמן של החכם
צבי אשכנזי. אמן אנונימי,
לונדון, 1715 (בקירוב).
המוזיאון היהודי, לונדון.



איור 2. ציור בעט של החכם
צבי, על פי תמונת השמן. המקור
אבד. נוספה כתובת. הולנד,
המאה הי"ח.

הכתובות על פיסת נייר, שבולטת מתוך הספר שהוא מחזיק. ייתכן שהצייר רצה להעיד בכך על אמונתו האיתנה בייחוד, תוך דחייה מוחלטת של תפיסות אחרות שרווחו ביהדות, דוגמת השבתאות, שבה לחם בכל תוקף.³ עם זאת יש לציין, כי תנועת יד המצביעה על מילים מסוימות היתה נפוצה בציורי הדיוקן במאה הי"ז, כפי שניתן לראות, דרך משל, מצוירו של הנזיר הסיסטרציאני (Cistercian) קרלו ג'וזפה אימבונאטי (איור 3).⁴

אולם שומה עלינו לחזור אל הערותיו המסקרנות של עמדן, המצביעות על תופעה חברתית ותרבותית שנפוצה במרכז אירופה ובמערבה בראשית העת החדשה ואף למזרח אירופה הגיעה; תופעה זו כמעט שלא זכתה לתשומת לבם של החוקרים. מדובר בתמורה שחלה בתפקיד שנועד לרב בתודעתם ובדמיונם של אנשי החברה המסורתית: הם חשו צורך להבטיח את נוכחותו בקרבם, בדרכים מגוונות יותר מאשר בתקופות קודמות. סביב דמויותיהם של רבנים מסוימים התפתח פולחן אישיות, שעורר במאמינים רצון לשמר



איור 3. תחריט של קרלו אימבונאטי (Carlo Giuseppe Imbonati). מתוך ספרו *Bibliotheca latino-hebraica*, Roma 1694

Dreigemeinde Altona-Hamburg-Wandsbek aus dem 18. Jahrhundert', *Juden in Deutschland. Emanzipation, Integration, Verfolgung und Vernichtung*, eds. P. Freimark, A. Janowski & I.S. Lorenz, Hamburg 1991, pp. 36–40

3 אני רומז כאן למלחמתו העיקשת של החכם צבי בנחמיה חיון ואחרים. ראה: קרליבך (לעיל, הערה 1), במקומות רבים בספרה.

4 ראה: F. Manuel, *The Broken Staff. Judaism through Christian Eyes*, Cambridge Mass.–London 1992, figure 14, [pp. 322–349]

גירסה אידיאלית ומאדירה של חיי הרב, להפוך אותה לחלק בלתי נפרד מחייהם ולהזדהות עמה. רבנים מסוימים, בעיקר מקרב גדולי התורה, נתפסו כבעלי סמכות ייחודית והטביעו את חותמם על חיי מאמיניהם ועל מנהגיהם. התפתחות זו קיבלה השלמה ועידוד מן הספרות ההגיוגרפית הנרחבת, שרשמה את קורות חייהם של רבנים וסיפרה על מעשי חסד שעשו, על חזונם המעין־נבואי ועל נסים שאירעו להם.⁵

הערצה זו התפתחה ביתר שאת עם התרחקותם של רוב היהודים במרכז אירופה ובמערבה מאורח החיים המסורתי וצמיחת חברה יהודית מגוונת יותר. בעולם משתנה זה נודעה ל'נוכחות' של הרב חשיבות מכרעת בעיני אותם יהודים, ששמרו על כללי ההתנהגות המקובלים בחברה האורתודוקסית או המסורתית. י' כ"ץ נדרש לסוגיית יחסי הגומלין שבין הדמות הרבנית הכריזמטית לבין המאמינים האורתודוקסיים, ועמד על כך שהם נהגו להישען על הכוונת רבניהם ועל החלטותיהם בתקופה זו יותר מבעבר.⁶

כיצד יכלו דמויות אלה להטביע את חותמן על חיי המאמינים חרף הבדלי הזמן והמרחק? אחד האמצעים לכך היה התיאור החזותי – דיוקן הרב. המביט בתמונתו של הרב יכול לשאוב מדמותו מידה מסוימת של ביטחון והשראה. נראה אפוא, שיש לנתח את התמורה בהפצה של דיוקנאות הרבנים על רקע השינויים החברתיים שחלו בעולם היהודי בעידן החדש. מצד אחד, ייתכן שלפנינו הבט נוסף של ירידת המתח בין היהדות והנצרות במאות האחרונות.⁷ אם במאה ה־19 עדיין היתה קיימת בחוגים מסוימים זהירות מופלגת משימוש בתמונה, שמא תתפרש כפסל, כעבודה זרה וכמנהג נוצרי, הרי רתיעה זו הלכה ונעלמה במהלך המאות ה־18 וה־19, וחלה התקרבות אל הנוהג הקיים בקבוצות שונות של החברה

5 בין העבודות הראשונות בז'אנר זה היה סיפור חיי רפאל כהן מהמבורג, בן דורו של משה מנדלסון. ראה: זכר צדיק, ה"ר רפאל זיסקינד הכהן, שתי דרשות עם תולדותיו מחתנו ה"ר אליעזר ליזר קאצנאלינבוגן, אלטונה תקס"ה. על רפאל כהן, ראה: י' כ"ץ, 'ר' רפאל כהן, יריבו של משה מנדלסון, ההלכה במיצר, ירושלים תשנ"ב, עמ' 21–42. על ספרות זו ראה: A. Rapoport-Albert, 'Hagiography with Footnotes, Edifying Tales and the Writings of History in Hasidism', *Essays in Jewish Historiography (History and Theory – Studies in the Philosophy of History)*, Beiheft 27, ed. A. Rapoport-Albert, Middletown, Conn. 1988, pp. 119–159; י' ברטל, 'שמעון הכופר' – פרק בהיסטוריוגרפיה אורתודוקסית, כמנהג אשכנז ופולין – ספר יובל לחנא שמרוק, בעריכת י' ברטל, ח' טודניאנסקי וע' מנדלסון, ירושלים תשנ"ג, עמ' 243–268; הנ"ל, 'זכרון יעקב' לר' יעקב ליפשיץ – היסטוריוגרפיה אורתודוקסית, מלאת, ב (תשמ"ד), עמ' 409–414. התופעה המתוארת במאמרים אלה מאפיינת נושא זה אף שהם דנים במזרח אירופה. וראה: ב' לואיס, עלי היסטוריה, ירושלים תשמ"ח, עמ' 5–20.

6 ראה: י' כ"ץ, 'האורתודוקסיה כתגובה ליציאה מן הגיטו ולתנועת הרפורמה', ההלכה במיצר, ירושלים תשנ"ב, עמ' 19–20. הנני מודה לח' סולוביצ'יק, שהראה לי את מאמרו שבכתובים על התפתחות התופעה של הרב הכריזמטי בחברה בת זמננו; וראה: י' בן־דוד, 'התחלית של חברה יהודית מודרנית בהונגריה בראשית המאה ה־19', ציון, יז (תשי"ב), עמ' 122–128. גם בן־דוד הצביע על הזיקה הכריזמטית בין החת"ם סופר לבין תלמידיו ועל השימוש בכריזמה להתגבשות חברתית; הוא גם דן בכך, כיצד עלתה דמותו של הרב לדרגה של 'ערך עצמאי'; שם, עמ' 126.

7 י' כ"ץ, בין יהודים לגויים, ירושלים תשכ"א.

הנוצרית. ומצד אחר, מדגימה התפתחות הדיוקן, בדומה לספרות ההגיוגרפית, כיצד נוקקה החברה המסורתית לטכניקות מודרניות בעימותה עם העולם המודרני עצמו, כדי להקל במעט על תחושת המצוקה שליוותה אותה.

חקר יחסי הגומלין הללו הוא הבסיס לעיון זה בתמורה שחלה בדמותו של הרב, עד שזו נעשתה בעבר הלא רחוק למעין איקונין. הערותיו של עממן מצביעות על כמה ממדים המאפיינים תהליך זה, ובעיקר על יחסי הגומלין שבין הרב, ציבור המאמינים והאמנים שציירו את הדיוקן הרבני. מדבריו עולות שלוש נקודות עיקריות:

(א) עממן מציין קודם כל את שאיפת הספרדים בלונדון לשמור ברשותם דיוקן של הרב הנערץ, הן כאות הערכה והן כדי להבטיח שדמותו תיחרת בזכרונם. נראה כי מקור המנהג הזה באיטליה במאה ה־12. מספר רבנים העידו שהציבו דיוקנאות של מוריהם הנערצים בחדרי עבודתם, ברוח הנאמר בישעיהו (ל, כ) 'והיו עיניך ראות את מוריד'.⁸ דיוקנאות אלה לא שרדו וקשה לדעת עד כמה היתה התופעה נפוצה במאה ה־12. מספר המקורות המזכירים תופעה זו אינו גדול, וניתן אולי להסיק מכך שלא היה זה מנהג נפוץ ביותר. אולם במאה ה־17 הפכה התופעה למקובלת יותר בקרב רבנים בהולנד ובאיטליה, ובמיוחד באמסטרדם, על הרקע התרבותי והדתי הטיפוסי לה ועל אופיה היהודי המגוון.⁹

הדיוקנאות הקדומים ביותר של רבנים שהגיעו לידינו (איורים 4, 5) הם של רבנים ספרדיים ופורטוגליים. רבנים אלה חונכו על ברכי מסורת הטרודוקסית, שהרגילה אותם לפסלים ולתמונות, לציורי קדושים ולשאר דמויות. רבים מהם גדלו באמסטרדם או פעלו בה, והכירו את הדיוקנאות האינדיבידואליים והקבוצתיים של חברי הגילדות, שזכו בה לתפוצה רחבה ביותר. רבנים אלה, כמוהם כאנשי קהילותיהם, לא התנגדו במיוחד לציור דיוקנם ולא הוטרדו מן המגבלות ההלכתיות. מלאכת הציור הופקדה בידי אמנים נוצריים, ואלה גם נתבקשו לתעד טקסים ומנהגים של היהודים, במסגרת פרטית וקהלית כאחד. הציירים מצדם מצאו עניין רב בנושאים אלה.

הסכמתם של הרבנים לציור דיוקנם מעידה על השתרשות התרבות המקומית בלבם, על השפעת הימים שבהם חיו כאנוסים, ועל גישתם המקילה בפירוש הדיבר השני שבעשרת הדיברות, המקור ההלכתי להימנעות המסורתית מציורי דיוקן.¹⁰ יתר על כן, התנאים המיוחדים שנוצרו בהולנד ובאיטליה עוררו פתיחות לציורי הדיוקן. בהולנד הופיעה

8 למקורותיו של מנהג זה באיטליה, ראה: אי"ל ליפשיץ, אבות עטרה לבנים, ורשא תרפ"ו, עמ' 171; M.A. Shulvass, *The Jews in the World of the Renaissance*, Chicago 1973, p. 235; E. Horowitz, 'Speaking of the Dead: The Emergence of the Eulogy among Italian Jewry of the Sixteenth Century', *Preachers of the Italian Ghetto*, ed. D. Ruderman, Berkeley-Los Angeles-Oxford 1992, p. 157

9 S. Schama, *The Embarrassment of Riches*, New York 1987, pp. 587-596

10 שמות כ, ד; דברים ה, ח. כפי שכבר ראינו, לא נתקבלה הוראה זו במובנה המדויק ונמצאו דרכים לרוב לעקוף את משמעותה. ראה: י' כהן, 'דיוקן היהודי והיהדות בראשית העת החדשה במרכז אירופה ובמערבה: מסמל למציאות', ציון, נז (תשנ"ב), עמ' 275-340.



איור 6. תמונת שמן של פרנס הלס (Hals): פקידים וסקלים של המשמר האזרחי של סנט ג'ורג', 1639. המוזיאון ע"ש פרנס הלס, הרלם, הולנד.

במאה הי"ז אמנות ציור הדיוקן מבלי שנתלוותה אליה משמעות דתית עמוקה, ואף אווירת הרנסנס באיטליה עודדה אמנות זו. בקהילת אמשטרדם, שעל פי מנהגיה נקבעו נורמות ההתנהגות של הספרדים בקהילות רבות, קיבלה נכונותם של הרבנים לציור דיוקנם חיזוק משנה מן הנוהג לתלות במשרדי הקהילה דיוקנאות מוזמנים של רבנים חשובים, עוד בחייהם. מקור הדבר בנוהג של הגילדות הנוצריות בהולנד, שהעסיקו לא אחת אמנים מעולים ונודעים כדי להנציח אירועים מיוחדים (איור 6). לעתים הוצבו שלטי משפחה ברקע הדיוקן הרבני, בהתאם למקובל באותה תקופה, כמו בשיוף הנחושת של יצחק אבוהב (איור 7), אבל במרבית המקרים חוזרת הצורה הסגנונית שראינו בדיוקנו של החכם צבי, שספרים ניצבים לצד דמותו של הרב או בידי ממש. נקל לשער שהספר שבתמונה הוא ספר קודש או חיבור של הרב עצמו, כמו בתמונת השמן הידועה של יעקב ששפורטש (איור 8).¹¹ הנוהג התרבותי של ציורי הדיוקן עולה בקנה אחד עם רצונה של הקהילה הספרדית בלונדון להזמין דיוקן של החכם צבי. אולם הוא עצמו פקפק בדבר, לפי

11 והותו של הרב מעוררת לאחרונה מחלוקת. ידיעה זו מסרה לי גב' יונה יאפו, האוצרת לשעבר של אמנות הולנדית במוזיאון ישראל.



איור 7. שיוף נחושת של הרב
יצחק אבוהב (1605–1693).
מעשה ידי Aernout
Nagtegaal, 1685, אמסטרדם.



איור 8. תמונת שמן של יעקב
ששפורטס (ז), 1671. מעשה ידי
J. Luttichuys, מוזיאון ישראל,
ירושלים.

עדות בנו, בשל דבקותו בפירוש המחמיר לדיבר השני, פירוש שאפילו לדעת בנו חרג לחומרה מן הגבולות המותרים בהלכה.¹²

(ב) נקודה שנייה העולה מדברי עמדת נוגעת להתרשמותו האישית המיוחדת מתמונת אביו (איור 1). לאור התפקיד המרכזי שמילא החכם צבי בחיי בנו, סביר להניח שהביטוי ‘כאילו עומד חי’ משקף נאמנה את תגובת עמדתו בהביטו בדיוקן. התמונה לא רק עוררה בו את זכר אביו, אלא כמו החזירה את האב לחיים לרגע. בצורה דומה מתאר בימינו החוקר ברט (Barthes) את מהות הצילום ואת התרשמותו מצילום של אמו המנוחה: ‘השפעת (הצילום) לא השיבה לי מה ששחקו הזמן והמרחק. אולם היתה זו עדות כי דבר זה, שאני רואה לנגד עיני, אכן התקיים’.¹³ חוקר תולדות האמנות דוד פרידברג הרחיב את תפיסת הצילום של ברט וטען, שעלינו לראות בדמויות חזותיות על כל סוגיהן אמצעים המייצגים את המציאות והחווייה ולא להגבילם לתחום הזיכרון בלבד. בהדגשת הגורם החווייתי שבהתבוננות בחומר ויזואלי, הדגיש פרידברג את הצורך בשילוב דרכי התגובה של הציבור בהבנת החפץ האמנותי.¹⁴

עמדת נדהם כל כך מתמונת אביו עד ש’נרתעתי לאחור’, כדבריו. אם נשלב הערה זו עם תיאורו של עמדת את מבנה גופו של אביו, תיאור מפורט למדי, המסתיים במילים ‘תארו כמלאך אלוקים נורא ומאויים בהבטת עיניו’, נוכל לשער עד כמה זעזע הדיוקן את הרב בעל המוג הסוער. אבל גם אם נתעלם מן המשקע הרגשי המיוחד, שאפיין את פגישתו עם דמות אביו, יש בתיאורו של עמדת כדי לחשוף את תחושותיו של מי שמתבונן בדמות אדם אהוב או נערץ עליו פנים אל פנים. זאת תופעה המוכרת היטב בתולדות אמנות ציורי הדיוקן, וביטא אותה גם המשורר פטררקה בסונטות שלו על דיוקן העלמה לאורה מאת סימונה מרטיני.¹⁵

(ג) נקודה שלישית העולה מדבריו של עמדת היא התופעה החברתית של הדיוקן בכלל, ושל דיוקנאות הרבנים בפרט. במקרה של תמונת החכם צבי מדובר בתמונת שמן שהוכנה למען הקהילה כולה. תמונה יחידה זו לא היה בה כדי לספק את רצונם של אותם יחידים שביקשו להחזיק ברשותם את תמונת הרב, והיה צורך להעביר את דמות החכם מתחום הכלל אל רשות הפרט. תופעה זו דומה לדחף שחשים עולי רגל ליטול עמם מזכרת מן המקום הקדוש או לעצב דמויות שתעוררנה את החווייה מחדש. גם דיוקנאות הרבנים עברו

12 עמדת טען שזו דוגמה מובהקת ל’רוב חסידותו וקדושתו ופרישותו’ של אביו, אף על פי ש’בציור של צבע רוב הפוסקים ככולם סבורים שאין בו חשש איסור’. ראה: שאילת יעבץ (לעיל, הערה 1), סימן קע.

13 ראה: R. Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, translated by R. Howard, New York 1981, p. 82

14 D. Freedberg, *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, Chicago–London 1989, p. 431

15 צוטט אצל: A. Martindale, *Heroes, Ancestors, Relatives and the Birth of the Portrait*, The Hague 1988, pp. 31–37

אפוא תהליכי 'שכפול', בהתאם לביקוש. תופעה זו תיאר ולטר בנימין במאמרו 'יצירת האמנות בעידן השכפול המכני', ואלה דבריו:

רצון ההמונים בעת החדשה 'לקרב' אליהם דברים מבחינה מרחבית ולשוות להם מימד אנושי הוא חזק לא פחות מנטייתם להתגבר על הייחודי שבמציאות באמצעות שכפול. הדחף להחזיק באובייקט בקירבה גדולה ביותר באמצעות העתקתו ושכפולו, גובר מיום ליום.¹⁶

השכפול מאפשר לאובייקט המתואר לפעול מחדש ומעניק לאנשים רבים את האפשרות להחזיק בו ברשות היחיד. אף שרבים יכלו לעשות זאת, לא מנע הדבר את התפשטות התופעה. עמדת התייחס לסוגיה זו בתשובה שפורסמה בספרו 'שאלת יעבץ'. מדבריו עולה, כי כבר בימיו השתמשו בטכניקות שונות להעתקת תמונות ולהפצתן.¹⁷ אישור לדבריו נמצא בדיוקנאות ששרדו מאותה תקופה, ומתברר שתהליך עיצוב דמותם הפופולרית של רבנים מסוימים החל כבר במאה ה'ח. ברם בתיאורו הדגיש עמדתו גם את הפולחן סביב הרב, הנוגע ישירות לתפוצתם של דיוקנאות הרבנים: הכנת העותקים הללו ותפוצתם ההמונית לא תמיד עלו בקנה אחד עם רצונו של הרב עצמו. מאחורי הפופולריזציה של דמות הרב בעשורים הבאים עמדו לא אחת מאמינים מסורים, יחידים בעלי יוזמה, שביקשו להרחיב את מקורות פרנסתם ואף מוסדות מכובדים, שרצו לקדם את תוכניותיהם.

האם ניתן לטעון שלרבנים עצמם לא היה חלק בעיצוב מסורת זו של האדרה עצמית? שאלה מרכזית זו הטרידה גם את יעקב עמדת. בתשובה לשאלה אם מותר היה לטבוע מדליון של אלעזר רוקח מברודי, שבו תוארו פניו ופלג גופו העליון, פסק עמדת בשלילה: 'תבנית ראש עד החזה עם פרצוף פנים שלם בולט וזה לדעתי איסור גמור מוחלט'.¹⁸ מדובר ברב אשכנזי שבא מברודי להולנד, נתקבל ברוב פאר והדר ומונה לרב באמשטרדם בשנת 1735 (איור 9),¹⁹ והמדליון הוטבע לכבוד מינויו. עם זאת הוא עמד על חסידותו הנודעת של אלעזר רוקח ('נודע בשם חסיד בדור'), פטר אותו מכל מעורבות אישית והטיל את מלוא האחריות על אחרים.

לעומת זאת, כאשר עלתה השאלה לגבי אויבו של עמדת, יונתן אייבשיץ, לא נהג עמדת ברוחב לב כזה והשמיע האשמות מרומזות הן נגד אייבשיץ והן נגד תומכיו. את התומכים באייבשיץ כינה עמדת 'הכסילים האוילים' וגינה אותם על שיצרו את דיוקן הרב ועל שנישקו את דמותו וחיבקו אותה; את אחד החסידים האשים עמדת בזעם, כי שם את 'הצורה

16 W. Benjamin, *Illuminations*, New York 1968, p. 223

17 שאלת יעבץ (לעיל, הערה 1), סימן קע.

18 שם, שם.

19 על קבלת הפנים שזכה לה באמסטרדם, ועל אישיותו של אלעזר רוקח מאמשטרדם, קרוב משפחה של עמדת, ראה: י' ברטל, 'עליית ר' אלעזר מאמשטרדם לארץ ישראל בשנת תק"א (1740)', מחקרים על תולדות הולנד, ד (תשמ"ה), עמ' 7-25. יש לציין, שלא ידועים מדליונים נוספים שהוטבעו לכבוד רבנים אורתודוקסיים בחייהם.



איור 9. מדליון של אלעזר רוקח מאמשטרדם. אמשטרדם, 1735. מעשה ידי יואל בן ליפמאן לוי. צד א: דיוקנו של הרב וסביבו כתובת: 'מהור"ר אלעזר בן מהור"ר שמואל אב"ד דק"ק בראד'. צד ב: 'נתקבל/ כאן יום ד' ז' אלול/ תצה"ק לאורך ימים א"ס:/ הוי מתפלל בשלמה של מלכות'./ בהמשך תחילת פסוקי תהלים קיט, ולמטה: 'וישמע יהוה בקול אליהו ויחי:/ ע"י י"ב כ"ל יצ'./ פה אמשטרדם'. הפסוקים מרמזים על פרשת מינויו של הרב לתפקידו באמשטרדם (עיין: M.H. Gans, *Memorbook*, Baarn 1971, p. 166: 'י' שחר, אוסף פויכטונגר, מסורת ואמנות יהודית, ירושלים תשל"א, עמ' 217).

הארורה בתוך החומש על מקום עשרת הדברות.²⁰ גם אם נתעלם משאלת הדיוק העובדתי שבגיננו של עמדה כלפי חסידי אייבשיץ, שומה עלינו לתת את הדעת על ההשלכות החברתיות של המעשה. דיוקנו של אייבשיץ שוכפל עד מהרה, הגילופים והתחריטים שלו הפכו למבוקשים ביותר, וחסידי שמו עליהם מכל משמר. בין אם התרחשו הדברים כפי שעמדן מתארם ובין אם לאו, לאור המספר הרב של תיאורי דמותו של אייבשיץ (ידועות לפחות עשר גירסאות שונות), סביר להניח כי בחייו, ובמיוחד במותו, היה דיוקנו לקניין יקר, סגולה ממש, ואולי שימש כקמיע לאוחזים בו.

הגירסאות השונות של דמות אייבשיץ דומות זו לזו, אך אין בידינו 'אייבשיץ' אחד מוסכם (איורים 10–12).²¹ יש שמאחוריו מדפים עמוסי ספרים, יש שהוא עטוף בטלית ועטור בתפילין ויש שהוא מחזיק קמיע בידו. גם במראה פניו אפשר להבחין בהבדלים דקים בין התמונות השונות. דיוקנאות אלה נעשו בחייו ולאחר שנפטר, בשנת 1764, ומופיעים בהם נושאים שונים המוכרים לנו מתולדות אמנות ציורי הדיוקן. כל אלה הופכים את הרב לאיקונין אמיתי. יהודים בקהילות שונות, מהם שהושפעו מתורתו של אייבשיץ או מהפעולות המגיות שלו, ומהם שידעו על ההשפעה שנודעה למעשיו על המאמינים, רצו לשמור בידיהם עותק של דמות הרב, בבחינת מתווך, כדי שתהא רוחו שורה עליהם

20 דאה: עמדה, מגילת ספר (לעיל, הערה 1), עמ' 208, ובמקומות אחרים.

21 על אחדים מן הפורטרטים של אייבשיץ דן פריימרק (לעיל, הערה 2), עמ' 40–42.



איור 11. ציור של יונתן
אייבשיץ. הודפס כנראה במאה
הי"ט על פי ציור בעט.



איור 10. ציור של יונתן אייבשיץ. תחריט של יאן
בלצר (1799-1738; Baltzer), על פי ציור של וילהלם
קליינהרט (1794-1742; Kleinhardt), פראג, סוף
המאה הי"ח. בלצר היה בעל בית דפוס גדול לתחריטים
בפראג.



איור 12. ציור של יונתן
אייבשיץ. מתחת לתמונה
חתימה של האמן: 'נעשה ע"י ה'
אלימלך פילטא רופא'. וכתובת
בלועזית: 'Dr. F. ad vivum
'pinx' גרמניה, המאה הי"ח.

כביכול. דמותו הכריזמטית משכה רבים אל דיוקנו. המגיה, הכריזמה האישית והערצת הרב היו חשובות יותר לרוכשי תמונתו מאשר מידת האותנטיות של הדיוקן עצמו. עם זאת, הדמיון הרב בין הדיוקנאות מלמד כנראה על אותנטיות רבה בציוור דיוקנו.²² המיתוס סביב דמותו של אייבשיץ, ואף סביב רבנים אחרים, הלך וגבר עם הזמן ונמשך שנים רבות לאחר מותם. סדרת דיוקנאות חדשה של אייבשיץ הופיעה דורות מספר אחרי פטירתו, כאשר דפוס האבן פתח פתח לשיטות ייצור זולות מבעבר.

התהליך שתיארנו הלך והתעצם בדורות הבאים, והוא מצביע על התפתחות מסוימת בתוך החברה היהודית המסורתית בתקופת המעבר או ה'משבר' שלה.²³ גורמים שונים בחברה היהודית חיפשו דרכים ממשיות יותר לקשירת קשר עם המנהיגים הרוחניים שלהם, להצגתם קבל עם ועדה ולהעלאת הבקשה שרוחם תשרה גם עליהם. בכתביהם ובתורותיהם של רבנים אלה לא היה די. צורך זה הביא לא אחת לזיוף הדיוקנאות המקוריים והאותנטיים, והתיאורים הפופולריים של הדמויות זכו לחיים משלהם. יתר על כן, במקרים רבים לא צויר דיוקן האדם החי עצמו, ואף קרה שבתמונה הופיע אדם אחר. אולם התמונה מילאה את תפקידה כדיוקן אותנטי אם הדמות המתוארת עמדה במבחן הדמיון, והיתה נאמנה לדמותו המקורית של הרב, כפי שזו הצטיירה בעיני רוחו של המתבונן.²⁴

הדברים אמורים, למשל, בדיוקן המיוחס למייסד החסידות, ישראל בעל שם טוב (נפטר בשנת 1760). דיוקן זה (איור 13) מתאר לאמיתו של דבר את המקובל הלונדוני שמואל יעקב פאלק (1710–1782), והוא פרי עבודתו של הצייר האמריקני הנודע ג'ון סינגלטון קופלי (Copley), שעבר ללונדון במחצית השנייה של המאה הי"ח. קופלי, שצייר אנשים נודעים רבים, נמשך אל דמותו של עושה הנפלאות הלונדוני ועיצב דיוקן מחמיא ביותר שלו. את התמונה פרסם לראשונה הרב הראשי של אנגליה, הרמן אדלר, בשנת 1903.²⁵ הדיוקן כולל אלמנטים רבים המתקשרים לדמותו של עושה נפלאות, כגון לבוש מזרחי, מבט חולמני והתעסקות במכשיר אסטרונומי. משום כך ניתן היה בקלות לשנות את זהותו של האדם המתואר בתמונה ולייחס את התמונה לבעל שם טוב. משוזהתה התמונה כדיוקן אותנטי של הבעל שם טוב, שוב לא התקשו הכל לראות בה את דמותו האמיתית, כביכול. בראשית המאה העשרים התקבל הדיוקן כאמיתי בקרב הציבור הרחב; הן בקרב חסידים,

22 ראה: בנימין (לעיל, הערה 16), עמ' 221.

23 בין אם נקבל את גישתו של יעקב כ"ץ ביחס לזמן ה'משבר' בחברה המסורתית ובין אם ננקוט בגישה אחרת, דומה שמוסכם על הכל, שבשלהי המאה הי"ח החלה לעבור על החברה המסורתית במרכז אירופה ובמערבה טלטלה רצינית. ראה: י' כ"ץ, מסורת ומשבר, ירושלים תשי"ח.

24 אני הולך כאן בעקבות בריליאנט (לעיל, הערה 2), עמ' 23–44.

25 ראה: C. Roth, *Essays and Portraits in Anglo-Jewish History*, Philadelphia 1962, pp. 139–164; וראה גם: H.A. [Adler], 'Falk, Samuel', *The Jewish Encyclopaedia*, V, New York–London 1903, p. 331 'The Baal Shem of London', *Transactions of the Jewish Historical Society of England*, V (1908), between pp. 148–149, וייחס את גילוי התמונה ללוסיין וולף. ראה שם, עמ' 157–158.



איור 13. תמונת שמן של שמואל פאלק מלונדון. שלהי המאה הי"ח, מעשה ידיו של הצייר האמריקני ג'ון סינגלטון קופלי (J.S. Copley), 1815–1738. לפנים באוסף ססיל רות.

שביקשו לחזות בדמותו של מייסד תנועתם, והן אצל מי שחיפשו הוכחות חותכות לכך שהבעש"ט אכן היה דמות היסטורית אמיתית.²⁶ זו דוגמה חשובה לדרך שבה מילאו יוצרי הדיוקן הרבני וצרכניו תפקיד בהפיכת הדיוקנאות של הרבנים למצרך מבוקש ובהפצתם. אם כן, עלינו לעסוק בקהל המתבוננים בדיוקנאות, ביוצריהם ובמפיציהם, לא פחות מאשר באופי הדיוקנאות עצמם.

במסגרת הדיון בדיוקן של הרב בעת החדשה בכלל, ובמרכז אירופה ובמערבה בפרט, אתמקד בכמה שאלות: (א) מה הם הגורמים שהביאו להתעוררות העניין בדמותו הפיסית של הרב ומה הסיבות לתפוצה הרחבה של הדיוקנאות האלה; (ב) כיצד מדגישות תופעות אלה את השינויים שחלו בתפקיד הרב בחברה היהודית, את אופיה של התרבות העממית היהודית ואת תהליכי המודרניזציה בחברה המסורתית; (ג) מדוע לא התפתחה תופעה זו בחברה היהודית בשלב מוקדם יותר, בעיקר לאור התפתחות התופעה באירופה הנוצרית למן המאה הט"ז ואילך, שבמהלכה פותח מגוון רחב של איקונים דתיים פופולריים מחומרים שונים, שהציבור תלה בהם תקוות, ציפיות ודגשות; (ד) אילו צרכים נפשיים של החברה היהודית המודרנית סופקו באמצעות דיוקנאות אלה, ומדוע לא התעוררו אותם

26 ראה: S. Bernfeld, 'Israel Baal-Schem, der Stifter des Chassidismus', *Ost und West*, VIII (1908), pp. 549–558. אין במאמר התייחסות למקורה של התמונה. על הפנייה החסידית לבניית עבר היסטורי בשלהי המאה הקודמת, ראה: רפפורט-אלברט (לעיל, הערה 5), עמ' 159–150; ברטל, שמעון הכופר (לעיל, הערה 5).

צרכים בדורות קודמים;²⁷ (ה) מה השפעתה של התמורה התזותית הזאת על האשים שעמדו מאחורי התפתחותה, ועל דרך קליטתה בחברה המסורתית, שהרי דיוקנאות של רבנים רפורמיים וקונסרבטיביים, שנפוצו במאה הי"ט, לא הפכו מעולם למצרך עממי שנמכר לקהל הרחב.

החברה היהודית במערב אירופה ובמרכזה גילתה פתיחות רבה יותר להצגתן של דמויות אנושיות מכפי שמקובל לחשוב בדרך כלל. בנושא זה לא התגבשה עמדה הלכתית אחידה. אולם עיון בדעות השונות מלמד, שהיו חכמים שהחמירו ואסרו כל צורת אדם, ולעומתם רבים אחרים, מארצות שונות ומתקופות רחוקות זו מזו, התירו את הדבר כל עוד היה הדיוקן רק של חצי גוף ולא מובלט. דעות אלה נשמעו ללא זיקה אל ההתפתחות במלאכת האמנות ואל המציאות ההיסטורית המשתנה. והנה, אף שרוב בעלי ההלכה נטו לחיוב, רווח בציבור 'אינסטינקט ריטואלי', שיש להירתע מעשיית דיוקן, ואף רבנים שונים החמירו בפורטרט אישי, כמו החכם צבי.²⁸ אולם היהודים ברחבי אירופה התרגלו לראות תמונות של דמויות אנושיות משולבות בספרים שונים (אמנם לא בספרי קודש), מאז ראשיתו של הדפוס; במאה הי"ז היו דמויות מעין אלה לדבר שבשיגרה גם על גבי חפצים שונים. דמויות סתמיות המבצעות טקסי דת שונים עיטרו ספרי מנהגים, הגדות של פסח, גירסאות של ספר 'צאנה וראינה' ושאר ספרים וכתבי יד, ואילו דמויות זעירות מופיעות על גבי מגוון רחב של חפצי קודש מעוטרים, כגון קופסאות בשמים, גביעי חברה קדישא, טסים לספרי תורה ועוד. יתר על כן, בעמודי השער של ספרים רבים הופיעו תמונותיהם של משה ואהרן ושל דויד ושלמה – לא פעם כצמד. אלה הפכו לדמויות מקובלות של גיבורים בספר היהודי המודפס, והן שבו והופיעו ללא עוררין לאורך העת החדשה. הפופולריות של דמויות אלה – ובמיוחד משה ואהרן – נמשכה דורות רבים, והן הוסיפו למלא תפקיד זה בצד דמויות חדשות, מהן דמויות מימי הביניים ומהן בנות הזמן, שהופיעו מדי פעם בפעם בקהילות שהיו נתונות בתהליכי שינוי.

אולם כפי שראינו במקרים שתוארו לעיל, לא הכל השלימו עם התופעות הללו. אציין לדוגמה כרך של ה'שלחן ערוך' שיצא לאור במנטובה בשנת 1722 ובו עמוד שער מעוטד בדמויותיהם (כביכול) של גדולי ימי הביניים, רש"י, רמב"ם, מהרי"ל, רמ"א ואחרים. אף בארץ כאיטליה, שבה התרגלו הכל לראות תמונות של רבנים על שערי הספרים, הוקעו המו"לים בחריפות. הספר נתקל בביקורת קשה ועברו דורות עד שנעשה שוב ניסיון דומה. אבל חריגה זו מעידה על התהליך האיטי שהתחולל בתחומים אחרים, בעיקר במרכז אירופה ובמערבה, שעה שהתנאים החומריים העלו אמצעים חדשים לכך.

הפופולריות של דמות הרב, בעיקר זו של דמות של הרב האורתודוקסי האשכנזי המסורתי, לבשה צורות רבות מאז סוף המאה הי"ח, ובתקופה זו גבר והלך העניין בפסיסוגנומיה. דמויות הרבנים הללו הופיעו בצורות שונות ועוצבו מחומרים שונים:

27 ראה: פרידברג (לעיל, הערה 14), במקומות שונים בספרו.

28 לריכוז הדעות ההלכתיות בנושא זה, ראה תשובתו המאלפת של ליפשיץ (לעיל, הערה 8), עמ' קעא-רה; והשווה: י' כ"ץ, גוי של שבת, ירושלים תשמ"ד, עמ' 173-183.

הדפסי אבן, הדפסות על נייר, מיניאטורות וצלליות, מקטרויות, 'מזרחים', רקמות, ספלים ותחתיות, כפיות, שערי ספרים וציורי מיקרוגרפיה (כתב זעיר). הצגת הדמות על גבי חפצים שימושיים ויומיומיים עולה בקנה אחד עם מגמת הפופולריזציה ועם קליטת דמותו של הרב כמעין קמיע בעל סגולות הגנה. הרבנים נראים תמיד לבד, ללא בני משפחותיהם. תיאור מלא של הגוף הינו נדיר ביותר, ובדרך כלל נקטעת הדמות בחזה והתמונה המתקבלת מתמקדת בפרצוף. לפנינו דגש על נפשו ורוחו של הרב, המתבונן ישירות בצופה. אל תמונת הרב צורפה על פי רוב כתובת רשמית בעברית (ולעתים קרובות גם בשפת המדינה). הכתובת באה לזהות את הרב למען הצופה, ובה בשעה לקבוע את האותנטיות של התמונה תוך הדגשה, ש'זו צורת הרב... מקהילת קודש...'. לעתים מצורפים תארים שונים לשמו של הרב ואף נזכר ספרו החשוב ביותר. פעמים רבות נראים בתמונה ספרים לצד הרב, כדי להדגיש את רוחניותו. יש שצורפה לדיוקן כתובת נוספת בחרוזים ובה דברי שבח לרב, לאופיו ולהשגיו. במאה הי"ט היו צורות אלה של פופולריזציה נחלת הרוב המכריע של הרבנים האורתודוקסיים, על כל זרמיהם, מן הניאוראורתודוקסיה ועד לחרדים הקיצוניים.²⁹ דיוננו יתמקד בכמה מן הדמויות המוצגות בדיוקנאות אלה. נעסוק בדמויות שנוכחותן החזותית בולטת במיוחד, ולעתים הועתקה במגוון רב של שיטות, עד כי מתעורר הרושם, שהמקום שזכו לו בתודעת הציבור עלה על חשיבותם כלמדנים או כבעלי סמכות רבנית.

ב. פופולריזציה של דמות הרב: המקרה של עקיבא איגר

אחת הדמויות האלה היא עקיבא איגר מפוזן (1761–1837), מחשובי הפוסקים בדורו ומראשי הלוחמים בתנועת הרפורמה מאז ייסוד ההיכל בהמבורג בשנת 1818. איגר נודע בהליכותיו, בענוותנותו ובדאגתו הרבה לקהילות שבהן שימש ברבנות. עוד בחייו העריצוהו יהודים ולא יהודים כאחד. ביקוריו בכמה ערים היו למאורע מרשים וקהל אלפים בא לחזות ברב הנערץ.³⁰ אישיותו האגדית היתה נושא לשירי הלל בחייו, ולאחר מותו להספדים מאדירים, שבהם הועלו על נס מסירותו המתמדת ואהבתו לעניים ולנצרכים. נושאים שכיחים בהספדים על רבנים שולבו במתכונת חדשה, לייחד את דמותו. דרך משל: 'הכהן הגדול איה? איה תמיך ואוריך?/ למה חרה-לך, על מה עשית ככה, / אלוהים! לשה פזורה יעקב, לשארית עמך?'.³¹ שירי הלל מעין אלה בשבח אישיות

29 ראה: M. Silber, 'The Emergence of Ultra-Orthodoxy: The Invention of a Tradition', *The Uses of Tradition. Jewish Continuity in the Modern Era*, ed. J. Wertheimer, New York–Jerusalem 1992, p. 26

30 ראה: J.H. Sinason, *The Gaon of Posen. A Portrait of Rabbi Akiva Guens-Eger*, London: 1989, p. 151. סינאסון גם הביא תיאור בן הזמן על בואו של עקיבא איגר לברסלאו בשנת 1827, ובו התייחסויות אחדות לפולחן הגיבור שליווה את ביקורו.

31 ראה בטקסט העברי שם, עמ' 120, ודוגמאות נוספות בעמ' 116–135. זהו משחק מילים על פי ירמיהו נ, יז; לא, ז.

רבנית מסוימת היו חלק בלתי נפרד מן הסגנון הביוגרפי וההגיוגרפי החדש, שחדר במאה הי"ט גם לעולם הרבני. דרך הכינוי המסורתי לרבנים – כינויים על שם חיבורם ההלכתי הידוע ביותר, דבר המדגיש את תורתו של הרב ולא את הביוגרפיה שלו – לא סיפקה עוד את הציבור. יהודים במאה הי"ט חיפשו דבר ממשי יותר, יהיו אלה סיפורים על סגולותיו הנדירות של הרב (כגון עזרה ליהודים או אף הצלתם), מעלותיו והתנהגותו המופתית, או תדמיתו בעיני הסביבה הלא-יהודית.³²

הכתבים ההגיוגרפיים על עקיבא איגר הדגישו תכונות אלה, כמו גם את נטייתו לדפוסים של התנהגות מגית (כגון הענקת קמיעות) בעירו פוזן, שהיתה ידועה באהדתה לקבלה.³³ הודגשו גם דאגתו לקהילה וההערצה הרבה שזכה לה, הן מתלמידי הישיבה שבראשה עמד והן מכלל הציבור. הספרות ההגיוגרפית ייחסה לרב כוחות על טבעיים וחזון נבואי, שאפשרו לו לנבא אסונות ולהזיק לאויבים.³⁴ המימד החזותי, בהקשרו המודרני, אפשר גישה אל הרב לאנשים ונשים רבים שלא הכירוהו מקרוב. הציבור קלט סיפורים אלה וביקש ביטוי ממשי לנוכחותו של הרב בקרב, ואת רצונו זה הגשים באמצעות רכישת עותק של דיוקנו. נראה כי דיוקנאות של איגר צוירו כבר בימי חייו, אלא שקשה לקבוע כיצד, מתי ובידי מי הם נוצרו (קושי כזה קיים גם לגבי דמויות של רבנים אחרים).

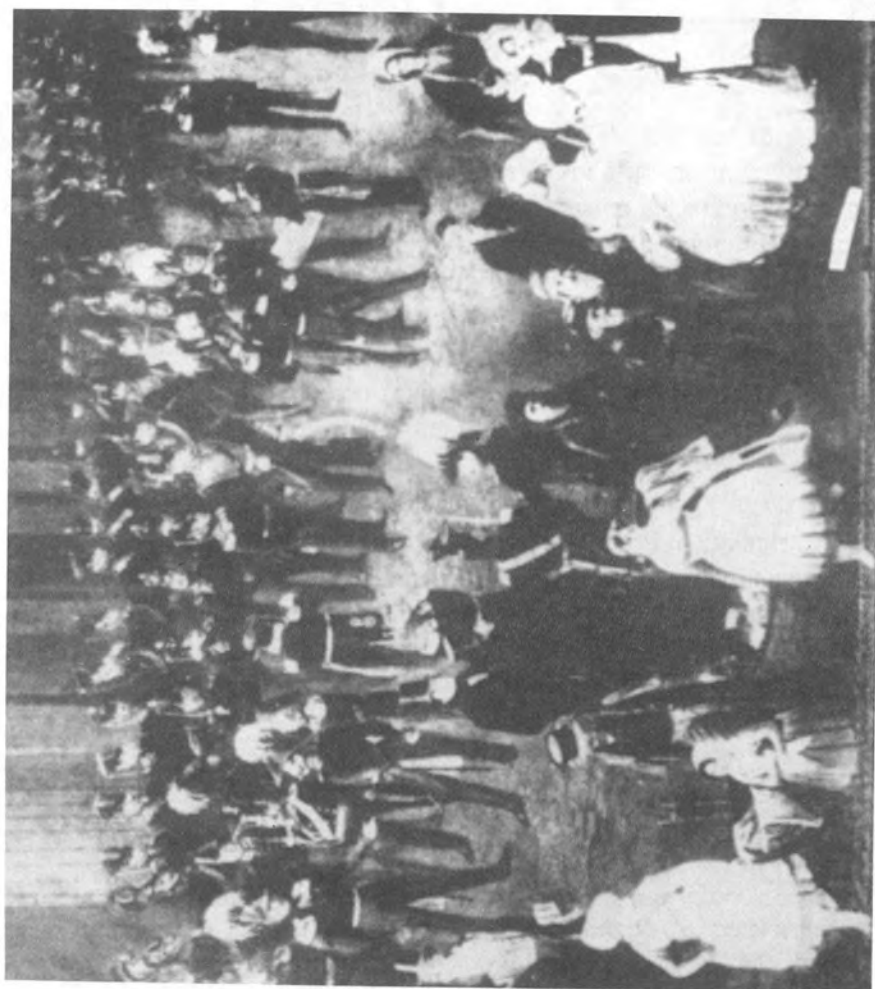
דוגמה אחת חורגת בבירור מכלל זה: מדובר בתמונה שצייר יוליוס קנור (Julius Knorr; 1860–1810) בשנת 1837 ושמה 'השוק בפוזן' ('Der Marktplatz in Posen'; איור 14).³⁵ התמונה, שהוצגה בפוזן בשנת 1838, כללה מאות דמויות: מהן שצעדו בסך, מהן שהסתכלו קדימה ומהן שנשאו ונתנו זו עם זו. הבד הענק פורש לפנינו דמויות של נכבדים ושל פשוטי עם כאחד, המייצגות בני לאומים ועיסוקים שונים: פולנים, רוסים, גרמנים, וכן חיילים, איכרים, אנשי כמורה ועוד. כרקע שימשו רבים מבתי העיר. בפינה

32 הרצון להתקרב אל הרב ולהופכו לדמות מוחשית יותר התבטא גם בנוהג תרבותי נוסף, השייך ליחס הפולחני אל דמויות רבניות אורתודוקסיות נערצות: הנאמנים והמעריצים ביקשו להשיג חפצים שהיו בבעלותו או שעברו תחת ידיו. שאיפה זו הולידה עם הזמן זיופים של חפצים וזיהויים לא מדויקים, הואיל ונמצאו רבים שכמהו לקשר מוחשי אל רבניהם. תופעה זו, שלרוב מייחסים אותה לחצרות החסידים, התפשטה גם בקרב היהדות המתנגדית, הלא-חסידית, במרכז אירופה. ביחס לחפצים אחדים של איגר, ראה: H. Simon, *Das Berliner jüdische Museum in der Oranienburger Strasse*, Berlin 1983, pp. 68–71.

33 ראה: מ' ברויאר, עדה ודיוקנה – אורתודוקסיה יהודית ברייך הגרמני 1871–1918, ירושלים תשנ"א, עמ' 53.

34 על עקיבא איגר, ראה: א"ש סופר, ספר חוט המשולש, דרוהוביטש תרס"ח, חלק ב. בספר זה, שנדפס במהדורות רבות, נכלל תיאור ביוגרפי רב-הקף של איגר; וראה: א"מ בלייכראדע, תולדות רבינו עקיבא איגר, ברלין תרכ"ב.

35 ראה: סינאסון (לעיל, הערה 30), עמ' 100. דיון בתמונה זו מופיע אצל סימון (לעיל, הערה 32), עמ' 71–68. לפי סינאסון, התמונה נמצאת היום ב-Nationalgalerie שבפוזן, והדמות הנלווית לאיגר אינה של לנדסברג אלא של שמואל לאצי פוגלסדורף (Vogelsdorf).



איור 14. פרט מתמונת שמן. מעשה ידי יוליוס קנור (Knoor; 1810–1860): איור השוק בפיון, 1837. כנראה בגלדיה הלאומית בפיון.



איור 15. 'רבינו עקיבא איגר... ור' משה לאנדסבערג ז"ל'. ליטוגרפיה על נייר. המו"ל לא ידוע. כנראה סוף המאה ה'ט"ט, גרמניה. ארכיון הצילומים, המחלקה ליודאיקה של מוזיאון ישראל, ירושלים; הודפס בספר: מאורן של ישראל, א (לעיל, הערה 36), עמ' קיד.

השמאלית התחתונה נראים שלושה רבנים קשישים, מקלותיהם בידיהם, פוסעים יחדיו. הדמות המרכזית זוהתה כעקיבא איגר, שבוודאי לא היה מודע לנוכחותו של הצייר. הרב בן השבעים וארבע היה לבוש מעיל ארוך וכובע פרווה לראשו, גוו כפוף ונראה שהוא צועד בקושי. ואכן איגר נפטר בשנה שבה הושלמה התמונה. שנים לאחר מכן גילה את התמונה מו"ל (גרמני?) חרוץ, שזהותו טרם נתבררה לנו. הוא צילם אותה, הגדיל את שלוש הדמויות ויצר יצירה חדשה (איור 15). כיכר השוק על המתרחש בה נעלמה כליל, פרט לכמה בניינים ולאנשים מעטים המשמשים כרקע. שלושת הרבנים, ובמיוחד עקיבא איגר – הנראים שלא כמקובל בכל גופם ובתנועה – הפכו למרכז התמונה, דבר שהודגש בכתובת הנלווית, האומרת בעברית ובגרמנית: 'רבינו עקיבא איגר ז"ל בהיותו בן ע"ד שנים ברחוב עיר פוזן בלזית שני דייני העיר הרב ר' יעקב קאלווארי ור' משה לאנדסבערג ז"ל'.³⁶ באמצעות הטיפול בתמונה והפקת ציור השווה לכל נפש, יצר המדפיס תיאור

36 הכותרת הגרמנית אינה זהה לגמרי. העתק של תמונה זו נמצא באוסף הצילומים של המחלקה ליודאיקה במוזיאון ישראל. אני מודה לדן אונגר, שהפנה את תשומת לבי להעתק זה. לא ידוע לי זמנו ומקום יצירתו. על כל פנים הוא לא הוצג בתערוכה: Akiva Eger Ausstellung, שתיידון להלן,

ריאליסטי ונוגע ללב של איגר באחרית ימיו, והציע למעריצי הרב תמונה שלוה של האיש הנערץ. גלגול תמונתו של קנור 'השוק בפוזן' בתמונת רבי עקיבא איגר 'בהיותו בן ע"ד שנים', מעידה על השיטות שנקטו המו"לים כדי לספק דיוקנאות חיים של רבנים נערצים. הגירסאות המקובלות יותר לדיוקנו של איגר, שבהן הוא נראה לבדו, הופצו בהדפסי אבן כבר בימי חייו, במספר צורות. באחת הגירסאות נראה איגר נתון במסגרת סגלגלה, לבוש מעיל בעל שולי פרווה וחבוש כיפה שחורה גדולה, ניגוד מרשים לזקנו הלבן והעבות. הדמות מפנה את פניה שמאלה ונראית כשקועה במחשבות עמוקות.³⁷ בדוגמה דומה, אם כי לא זהה, לובש הרב מעיל פרווה (איור 16). לדיוקן זה, שצויר ככל הנראה בעת שכינה איגר כרכ בפוזן (לאחר 1815), נוספה כתובת גדולה, בעברית: 'תואר פני אמ"י הרב הגאון שמו נודע בשערים נשיא בארץ ישראל מה"י עקיבא'. הכתובת מזהה אותו כחבר בית הדין הגדול של פוזן ופרוסיה. הדפס אבן של הגרסה השנייה הופק בידי סימון הבן (Simon fils) בשטרסבורג. סימון נמנה עם קבוצה של מוציאים-לאור צרפתיים שעסקה בהדפסת דיוקנאות של רבנים ובהפצתם, לאחר שנת 1830, והיה החשוב שבהם. המו"לים האלה לא הסתפקו בדיוקנאות של רבנים מצרפת ומגרמניה, שזכו להערצה גדולה בקהילות הכפריות של אלזס, שעדיין דבקו באורח החיים היהודי המסורתי.³⁸ ככל הידוע היה סימון הבן מו"ל כללי, שהכיר היטב את האפשרויות של השוק היהודי המקומי והפיץ אחדות מן הדמויות היותר פופולריות במאות עותקים.

במשך המחצית השנייה של המאה הי"ט הוסיפה דמותו של איגר לשמש מקור השראה לאמנים חובבים, שפעלו בטכניקות שונות, ואף להדיוטות חסרי הכשרה אמנותית. מספר מוציאים לאור יהודיים חשובים בגרמניה (דוגמת א"מ בלייכרודה איש ברלין) ובפראג (דוגמת ו' פשלס [Wolf Pascheles]) הפיקו גירסאות משלהם, שנבדלו מן האחרות במספר פרטים.³⁹ נשים יהודיות רקמו את דמותו של איגר לפי תיאורו בתמונות השונות, וכך הנציחו אותו כאדם זקן עטור זקן לבן ועבות, בתלבושת אשכנזית מסורתית, ספודיק

הערה 46, ולא הוזכר בדיונים האחרים על תמונתו של קנור. העתק זה פורסם לאחרונה בקובץ: ספר מאורן של ישראל רבינו עקיבא איגר זצ"ל, ליקט ש' הירשלער, ערכו 'הכהן שטראסער וא' הכהן פערל, א, ברוקלין תשנ"ב, עמ' קיד. בחיבור זה, על שני חלקיו (ב, ברוקלין תש"ן), כלול אוסף של תמונות ועבודות מיקרוגרפיות של הרב מן המאות הי"ט-הכ'.

37 המוזיאון היהודי בבאזל, מס' JMS 1144/2.

38 במיוחד אייבשיץ, שכינה שנים רבות כרבה של מז' אשר לוי מקרלסרוהה; בנו של בעל 'שאגת אריה' ממז' והבעל שם ממיקלשטט, שעליו נדון להן. על הקהילה היהודית באלזס במאה הי"ט, ראה: P.E. Hyman, *The Emancipation of the Jews of Alsace*, New Haven-London 1991; R. Weyl, F. Raphael, M. Weyl, *L'Imagerie*, ראה: *populaire juive en Alsace*, Musée de l'imagerie peinte et populaire alsacienne de Pfaffenhoffen, cahier 4, mars 1977.

39 בלייכרודה, נכדו של עקיבא איגר, חיבר גם קונטרס הגיוגרפי על סבו. ראה: בלייכרודה (לעיל), הערה 34). פשלס היה מו"ל ידוע בפראג, שהדפיס מבחר רב של חיבורים יהודיים, מודרניים וקלסיים.

איור 16. דיוקנו של עקיבא
איגר. ליטוגרפיה על נייר,
ראשית המאה הי"ט. מר"ל לא
ידוע. 'תואר פני אמ"ן הגאון...
והמדינה יע"א'.



איור 17. דיוקנו של עקיבא
איגר. רקמה, מעשה חד-מחט,
אירופה המרכזית, אמצע המאה
הי"ט. המוזיאון היהודי בניו
יורק, מס' F4684. 131×124
ס"מ.

(כובע פרווה בעל שוליים) לראשו ומעיל בעל שולי פרווה לגופו (איור 17).⁴⁰ אלה נעשו בעזרת טכניקות שונות ותוך הבדלים ניכרים ביניהם בדמה האמנותית.⁴¹ עבודות רקמה של דיוקנו הוצגו בבתים פרטיים ואף ניתנו כמתנות, ללמדך שהפיכתו של איגר לגיבור עממי הצריכה יותר משיווק מוסדי פשוט; נדרשו גם פעולות במישור האישי והבין-אישי. כאמור, נשים מילאו כאן תפקיד נכבד, הן ביצירת דמויות והן בהפיכת עבודות אלה לדורון מקובל ובשילובן של דמויות אלה בעיצוב הבית. נשים לא היו שותפות להערכת תורתו של הרב, אבל מילאו מקום חשוב בהפיכת ההערכה לעניין משפחתי. נראה אפוא, כי העקיבות שבה שבו ונדפסו התיאורים ההגיוגרפיים על איגר, אף עשרות בשנים לאחר מותו, מצאו הד בתיאורים החזותיים של דמותו, ואלה הפכו מגוונים ועזי הבעה יותר ויותר.

כך, דרך משל, הוסיף שמואל הירש מהעיירה מארוש-ואסארהלי (Maros-Vásárhely) שבטרנסילבניה מימד נוסף להגיוגרפיה הרבנית לקראת סוף המאה ה"ט. הירש פעל בקהילה אורתודוקסית בינונית בגודלה (כאלף נפשות בשנת 1890) של ממשכי תורת החת"ם סופר, וצייר בה דמויות של רבנים בשיטת המיקרוגרפיה, על פי דיוקנאות קודמים. הרבנים שבהם בחר נודעו בדבקותם בדרך חיים אורתודוקסית מחמירה, בתכונותיהם המגיות ובמעשי הנסים שעשו, וכן בקירבתם לבית החת"ם סופר.⁴² באחת היצירות הללו נראית דמותו של עקיבא איגר, חמו של החת"ם סופר (איור 18). הוא נראה במרכז התמונה, דמותו זהה לזו המופיעה על גבי עבודות רקמה, אלא שהוא נראה כמחזיק חפץ בידו (עט, קולמוס של נוצה או ספר). דמות מיקרוגרפית זו של איגר נועדה לשמש קמיע (כמוה כדמויות בני משפחה אחרים של החת"ם סופר) וכהגנה לרך הנולד ולאמו ('שמירה לילד ולילדת').⁴³ המסגרת המלבנית המעוטרת בדמות כיפות בתים עשויה מן

40 ראה: B. Kirshenblatt-Gimblett, *Fabric of Jewish Life. Textiles from the Jewish Museum Collection*, New York 1977, no. 238; והשווה: שם, מס' 239.

41 שתי דוגמאות נמצאות במוזיאון ישראל בירושלים, וידועות רבות אחרות כיוצא בהן. ראה: י' שחר, אוסף פויכטונגר – מסורת ואמנות יהודית, ירושלים תשל"א, עמ' 60, מס' 124–125. משתי הדוגמאות הללו עולה, שהערכת הרב היתה נחלת הכלל ולא הצטמצמה למעמד חברתי מסוים. דיוקן הרב בצבעי טמפרה והזהבה על זכוכית מראה את דמותו בנקנתו, כשהוא לובש כובע פרווה ובעל חטוטרת. הדיוקן ממוסגר במסגרת פיליגדן וכסף שמשוכצות בה אבני זכוכית צבעוניות. תמונה זו נועדה כנראה לעמוד על רהיט. הדיוקן האחר, ליטוגרפיה זעירה מליסא, דומה לדיוקנאות מוכרים של הרב; המסגרת הפשוטה מעץ מצופה פח פליו, ויש לה מתלה לשם תלייתה על הקיר. בשני הדיוקנאות יש כותרות ונאמר בהן שאיגר כבר הלך לעולמו.

42 לדיון נרחב על מלאכת המיקרוגרפיה ולדוגמאות אחדות על תמונות של רבנים בשיטה זו, ראה: L. Avrin, *Micrography as Art*, Paris-Jerusalem 1981, p. 58. אברין מציינת, שהעתקים שונים מעבודותיו של הירש שרדו עד היום. ממחרם של הדיוקנאות הללו ניתן להסיק, שגם מעוטי יכולת יכלו לדוכשם. הירש יצר גם את דיוקנאותיהם של החתן סופר, נכדו של החת"ם סופר, ושל תלמידו האחרון – מנחם כ"ץ מפרוונץ.

43 עותק שמור באוסף כתבי היד של בית המדרש לרבנים בניו יורק, Mc. 31 (NS). הירש חתם על קמיעות אלה בעברית ובאותיות לטיניות ודאג להדפסתם בכודפשט. תודתי לרב ג'רי שוורצברד על



איור 18. מיקרוגרפיה של עקיבא איגר. הדפס על נייר, מעשה ידיו של צבי בן יעקב (Samuel Hirsch), שלהי המאה ה־19, מארוש־ואסארהלי, טרנסילבניה.

הכתובת שתיארה את איגר במונחי קילוס אופייניים, ובעברית בלבד: 'צורת הרב הגאון העצום שר התורה יחיד בדורו רבן של כל ישראל הקדוש והטהור החסיד והעניו כהילל...'. מעל דמותו ומתחתיה כתובים פסוקים ששימשו באופן מסורתי בקמיעות. כגון תהילים קכא: 'שיר למעלות, אשא עיני אל ההרים...'. שלא כמו בעבודות הרקמה, לא התכוון הירש ליצור מוצג בעל אופי אישי, אלא מזכרת תרבותית; הציור יוצר בזול, בדפוס ליטוגרפי, תוך שימוש בנייר בעל איכות ירודה, ועלות הייצור היתה כנראה מועטה. עבודות אלה נועדו בוודאי לקהל בעל אמצעים מועטים, הן בקהילה והן מחוצה לה. אנשים אלה ראו באיגר, במשפחת סופר ובתלמידיהם לא רק סמל לאורח החיים האורתודוקסי. בעיניהם ייצגה שלשלת רבנית זו של ארבעה דורות את תחושת הביטחון בהצלחת ההתמודדות בגלי המודרניזציה והחילון.⁴⁴ שמואל הירש פנה בדרכו שלו אל הרבנים לעורר אותם למלא תפקיד חדש, תפקיד של מעין קמיע, וניסה להמחיש את הכריזמה שלהם על ידי עבודות המיקרוגרפיה שלו. למתבוננים לא היו ספקות באשר למשמעותו של הדיקון-הקמיע וביחס לתקוות שניתן לתלות בו, שהרי האמינו כי דמויות הרבנים שכבר הלכו לעולמם יכולות להוסיף ולהאציל ברכה והגנה על ציבור המאמינים.⁴⁵ דומה הדבר לדרך שבה שירתו הפסלים והצלמים הנוצריים את האוכלוסייה הנוצרית בתקופות קודמות, ולתפקיד שמילאו המקומות הקדושים וקברי הצדיקים אצל היהודים במרוצת הדורות. אין לדעת היכן נפוצה התופעה של שימוש בדיקון-קמיע. במקרה של עקיבא איגר, שזכה להערצה בקהילות יהודיות רבות ברחבי אירופה, ניתן לשער, כי הקהילות האורתודוקסיות בהונגריה היו צרכניות חשובות של תמונותיו, אך בוודאי לא היחידות.

דומה שעקיבא איגר נתברך בתיאורים חזותיים רבים יותר מכל רבני דורו, בהיותו מהרבנים האחרונים שזכו להערצה של יהודים מאזורים שונים, ללא זיקה לארץ מסוימת

שהפנה את תשומת לבי לעותק זה. וראה: מאורן של ישראל (לעיל, הערה 36), ב, עמ' קנז. דיוקנאות אלה לא היו דוגמאות יחידות של רבנים במלאכת המיקרוגרפיה. גם דמויותיהם של שניאור זלמן מלאדי, אלחנן ספקטור מקובנה, הרב הראשי של צרפת צדוק קאן והרב הראשי של אנגליה שלמה הירשל (שדיוקנאות שלו הופצו בטכניקות שונות ובמספר רב ביותר), נוצרו במדיום זה בשלהי המאה ה"ט. גם ציורי מיקרוגרפיה היו תלויים בבתיים של יהודים, אך להבדיל מן הקמיעות, הם לא באו לממש ציפייה מסוימת של מי שתלה אותם. אולם ניתן לשער, שיצרני מיקרוגרפיות אלה ביקשו להציע לציבור היהודי הרחב, שעבר אז התפכחות רבות, דמויות של מנהיגים נערכים בצורה עממית, כדי להדגיש שיש לו מורשת מפוארת של מורים רוחניים.

44 'כ"ץ', 'קוים לביוגרפיה של החתם סופר', מחקרים בקבלה ובתולדות הדתות – מוגשים לגרשם שלום, בעריכת א"א אורבך, ח' וירשובסקי ורי"צ ורבלובסקי, ירושלים תשכ"ח, עמ' קטו-קמח (=הנ"ל, הלכה וקבלה, ירושלים תשמ"ד, עמ' 353-386); ספר חוט המשולש (לעיל, הערה 34), חלק ב; בלייכרודה (לעיל, הערה 34). תחושת השושלת של משפחת סופר מוצאת ביטוי חזותי מעניין בהגדה של פסח שבהוצאת שלזינגר בכודפשט משנות תרפ"ט ותר"ץ. שם מופיע איור ובו תמונותיהם של רבני משפחת סופר כחכמים שישבו בכני ברק כל הלילה. הזיהוי של הרבנים ודאי. 45 השווה: א' ריינר, עלייה ועלייה לרגל לארץ ישראל 1099-1517, חיבור לשם קבלת התואר דוקטור לפילוסופיה של האוניברסיטה העברית בירושלים, תשמ"ח, עמ' 217-271.

או לחוג כלשהו. בעקבות ולטר בנימין ניתן לומר, כי פופולריות חזותית זו מקורה במאמינים, שחיפשו דרכים מקוריות לגשר על המרחק שבינם לבין הרב הנערץ. דמותו האגדית נשתמרה זמן רב לאחר פטירתו. בשנת 1937, במלאת מאה שנה למותו, ארגן המוזיאון היהודי בברלין את 'תערוכת עקיבא איגר' (*Akiva Eger Ausstellung*), כאות הערכה לאישיותו ולדבקתו במסורת. בתערוכה הוצגו גירסאות רבות של דיוקנו של איגר, דיוקנאות בני משפחתו וחפצים הקשורים בו.⁴⁶

ג. הרב כמזכרת אישית

השינויים בפופולריות של עקיבא איגר מעידים שבני המאות הי"ט-הכ' ביקשו לעצמם גיבורים וחשו צורך לשוות צורה קונקרטיה לגיבורים אלה באמצעות ייצוג חזותי.⁴⁷ בחוגים האורתודוקסיים לבשה נטייה זו צורות שונות. תלמיד מסור של יעקב קופל אלטנקונשטאדט, רב ואב בית דין של קהילת ורבו (Werbo) שבסלובקיה, נצר לשושלת רבנים נכבדה וכן זמנו של איגר, יצר 'מזרח' ובו דמותו של רבו. ה'מזרח' נעשה בטכניקה של מגזרת נייר בעיירה ורבו בשנת 1837,⁴⁸

46 R. Akiva Eger Ausstellung, Berlin-Hamburg 1937; סימון (לעיל, הערה 32), עמ' 66-74; R. Wischnitzer, *From Dura to Rembrandt. Studies in the History of Art*, Milwaukee-Vienna-Jerusalem 1990, pp. 171-172; B. Narkiss, 'Rachel Wischnitzer, Doyenne of Historians of Jewish Art', *ibid.*, p. 19. תודתי לוויזיאן מאן, מן המוזיאון היהודי בניו יורק, שהסבה את תשומת לבי לתערוכה זו. המוזיאון תכנן סידרת תערוכות שהעלו על נס דמויות יהודיות מן העבר, כדי להרים את רוחם של יהודי גרמניה. באחת התערוכות הוצגו דיוקנאות של משפחות יהודיות ברלינאיות מן המאות הי"ט והי"ח, אחריה הוצגה תערוכה על יצחק אברבנאל, ובדצמבר 1937 התקיימה 'תערוכת עקיבא איגר'. ד"ר אלפרד קלי, מנהל המוזיאון, ראה בעקיבא איגר מופת ליהדות גרמניה ושיבח את בטחונו, את תודעתו היהודית העמוקה ואת דבקתו במסורת. אוצרת התערוכה, רחל וישינצר, ציינה בנימה אפולוגטית מעט, כי תקופתו של איגר לא הצטיינה מבחינה אמנותית, אך יש להעריך את הרצון לנצור את שם הרב ואת רוחו באמצעות ביטויים חזותיים. וישינצר ראתה בשינויים שחלו בתדמיתו של איגר ובדרך עיצוב עולמו כבואה לתהליכי השינוי בחיי היהודים, בעקבות ההשכלה. באמצעות דמותו של איגר ביקשו המארגנים להעביר מסר ליהדות גרמניה כולה ולא לחוגים המסורתיים בלבד. דמותו הצנועה היתה בעיני המוזיאון לסמל, סמל ליהודי השומר על מחויבות עמוקה למקורותיו, גם נוכח כל הלחצים והפיתויים של תקופתו. על הערצת הגיבור בתקופה זו ראה: T. Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship and the Heroic*; קרלייל מצא עניין מיוחד בפורטרט החזותי, הואיל וראה בו אפשרות לחדור אל נפשו של היחיד. הערכתו הרבה לדיוקנאות של הגיבורים הלאומיים הביאה אותו להתמנות לחבר הנאמנים של הגלריה הלאומית לפורטרטים בלונדון בשנת 1857. ראה: M. Pointon, *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*, New Haven-London 1993, p. 203.

47 עליו ראה: י"ק דושינסקי, תולדות יעקב והיא קורות חיי הגאון רבי קאפל תריץ זצ"ל (ר' יעקב קאפל אלטענקונשטאדט), תקכ"ו-תקצ"ו, לונדון תרע"ח. ראה: ג' פרנקל, מגזרת נייר - אמנות יהודית עממית, גבעתיים תשמ"ג. למרות נדירותה של תופעה זו באמנות המגזרות, קיימת לפחות



איור 19. 'מזרח', סלובקיה, 1837. מגזרת נייר אנונימית. במרכז מופיעה דמותו של קופל חריף מאלטנקונשטט. הכתובת סביבו: 'צורת הרב הגאון הגדול המפורסם בכל העולם מופת הדור מר"ה קאפל חריף זצוק"ל בעהמח"ס (= בעל המחבר ספר) חידושי יעב"ץ אב"ד דק"ק ווערבא'.

והוא מציין את מות רבו של האמן, מראשי הישיבות הגדולים בזמנו, ואת עלייתו של הקיסר פרדיננד הראשון לבית הבסבורג לכס המלוכה שנתיים קודם לכן (איור 19). אלטנקונשטאדט נודע בשיטת הלימוד המיוחדת שלו, שמשכה מאות תלמידים והתוותה בספרו היחיד 'חידושי יעב"ץ', שזכה להסכמה נלהבת של החת"ם סופר. בני המחבר הם

עוד דוגמה אחת, שבה המגזרת משמשת להעלאת זכרו של רב. ראה: N. Kleeblatt & V.B. Mann, *Treasures of the Jewish Museum*, New York 1986, pp. 120–121. את הערך חיבר קליבלט. כאן יצר האמן מצרפת, במפנה המאות הי"ח–הי"ט, תמונה של סבו דוד דיספק (1793–1715), ששימש כרב בכמה קהילות יהודיות בגרמניה ובצרפת. עליו ראה: M.N. Rosenfeld, 'Harav Hagaon R' David Dispeck S.L.', *Nachrichten für den jüdischen Bürger Fürths*, 1974, pp. 16–19

שהוציאו את הספר לאור בווינה בשנת 1837, לאחר מות אביהם. האמן החובב האלמוני העמיד את דמות רבו במרכזו של ה'מזרח'. בכך הוא סטה מדרך הקישוט המקובלת בטכניקה זו, שהדגישה סמלים יהודיים (דוגמת המנורה), כל זאת כדי להאדיר את דמות הרב בלבד. טיב היחסים בין הרב לבין האמן אינו ידוע לנו, אך ברור שהתלמיד ביקש לשמור על קירבה לדמות הרב גם לאחר פטירתו ובחר ב'מזרח' כאמצעי לכך. הדיוקן, שצויר על פי הזיכרון, מתמקד בזקנו הלבן גדול המידות של הרב, בכובע הפרווה שלו ובהבעת המלאך שעל פניו. דיוקנאות נוספים של הרב לא נשתמרו ואין לדעת מהי מידת הדמיון שבין התמונה לבין מראהו של הרב במציאות; ברור שהתמונה משקפת את דמותו של הרב כפי שנצטיירה בעיני תלמידו. אך, כפי שחוקרי פורטרטים מציינים, גם נושא הדיוקן שותף ביצירת משמעויות שונות שאינן יכולות להימדד על פי הדמיון בלבד.⁴⁹ אולם עבור התלמיד הקשר שנוצר עם הרב על ידי ה'מזרח' הוא העיקר. היצירה עתידה לתפוס אפוא את מקומה בכותל המזרח של בית האמן, בכיוון שאליו הוא מתפלל. לפנינו איקונין אינדיבידואלי, שנוצר למען היחיד ומשפחתו. ה'מזרח' נועד לתת הגנה רוחנית לאמן ולמשפחתו (אולי תוך השוואה להגנה שפרדיננד יכול להעניק להם במישור הפוליטי). ה'מזרח' לא נעשה מתוך כוונה להפיצו או לשכפלו, בניגוד ליצירות המקוריות של שמואל הירש. בעיירה ורבו, שהיתה לאחד ממרכזי הישיבות ההונגריות ומשכה תלמידים ממורביה, מצא האמן האלמוני ביטוי חי ואישי לשם הנצחת מורו ולהפיכתו לגיבור.⁵⁰

פטירתה של אישיות נערצת נגעה לעתים קרובות ללבם של רבים וחיבה אמצעי הנצחה אחרים. מקרה יוצא דופן קשור באישיותו של יהודה אסאד, אף הוא מגדולי היהדות האורתודוקסית בהונגריה. הוא נולד בעיר אסאד בשנת 1796 והיה לאחד מראשי האורתודוקסיה ההונגרית וקרוב ברוחו אל החת"ם סופר. בשנת 1864 הצטרף למשלחת של שבעה רבנים הונגריים, שפנו אל הקיסר פרנץ יוסף בבקשה למנוע את הקמתו של סמינר לרבנים בחסות הממלכה. אסאד עמד בראש ישיבה חשובה בדונה-סוארדאהלי (Duna-Szerdahely), שמשכה מאות תלמידים, ונודע ביחסו המחמיר לכל סטייה מן ההלכה הכתובה.⁵¹ בסוף ימיו נפוצו סיפורים על יכולתו המגית, והדיהם תפסו מקום בולט

49 ראה: פוינטון (לעיל, הערה 47), עמ' 112.

50 לפי פרנקל (לעיל, הערה 48), עמ' 41, מגזרות נייר נעשו ליום השנה של רבנים ידועים. עד לפני מלחמת העולם השנייה היו עבודות אלה מעשה ידי גברים, בעיקר בחורי ישיבה, שניצלו את זמנם החופשי לעסוק במלאכה זו. ניתן לראות בכך ביטוי נוסף לחידית המימד החזותי אל החברה האורתודוקסית במאה ה"ט.

51 ראה עליו: S. Büchler, *Die Lebensgeschichte des Rabbi Juda Aszod 5556–5626*, Budapest 1901. על עמדתו ביחס לפסק הדין החשוב של מיכאלוביץ, ראה: נ' קצבורג, 'פסק-בית-דין של מיכאלוביץ תרכ"ו', פרקים בתולדות החברה היהודית בימי-הביניים ובעת החדשה, מוקדשים לפרופ' יעקב כ"ץ, בעריכת ע' אטקס ו' שלמון, ירושלים תש"ם, עמ' 278–281; וראה גם: מ' הילדסהיימר, 'ד' יהודה אסאד ור' צוריאל הילדסהיימר', ספר זכרון לר' יחיאל יעקב ויינברג, הביאו לדפוס: ע' הילדסהיימר וק' כהנא, ירושלים תש"ל, עמ' 285–287.

בביוגרפיות שונות שנכתבו עליו. ההילה שנקשרה בו עוררה סביב דמותו את פולחן הגיבורים, כפי שצמח מסביב לרבנים חשובים אחרים במאה הי"ט; פולחן זה הגיע לשיאו בהלווייתו של אסאד.

לפי מסורות שונות, גרם מותו לזעזוע כה עמוק בציבור, עד שאחדים, המומים מצער – לפי גירסה אחת היו אלה תלמידים ולפי גירסה אחרת אנשים מן הקהילה – ביקשו לעשות מעשה שישמר את דמות הרב לדורם ולדורות הבאים.⁵² בקשה זו עמדה בסתירה להתנגדותו של אסאד בעודו בחייו להנצחת דמותו בכל דרך שהיא. נראה כי הרבנים שנכחו בהלוויה החליטו להיענות לבקשת מעריציו והתירו להם להלביש את הרב המת בבגדי שבת ולהושיבו על כסאו וכרך גדול של גמרא בידו. דמותו צולמה והצילום שוכפל עד מהרה ונמכר למעריצי הרב ולחסידיו. לליטוגרפיה צורפה כתובת מתאימה בשבח הרב (צוין בה ש'נפטר בנשיקה כמיתת מרע"ה' [=משה רבינו עליו השלום]; איור 20). לפי מקורות שונים, שימשו ההכנסות ממכירת התמונות כנדוניה לבנותיו. לפי המסורת העממית, נפטרו יוזמי הצילום באותה שנה עצמה, מחמת בזיון המת. ואכן, בכמה גירסאות חרדיות של כתבי אסאד, ובביוגרפיות עליו שנדפסו במאה העשרים, הושמט הסיפור כולו, אך באחרות הוזכר לעומת זאת. המבוכה סביב אירוע זה מובנת, שכן יש בו כדי להראות שהערכה מופלגת לאדם מסוים יכולה להביא להפרה של איסורי ההלכה. אולם מעבר לאגדות על גורלם של מי שהיו מעורבים בדבר, יש לכך השלכה תרבותית חשובה. מעריציו של אסאד נזקקו לדגם של רבם המת, ורק בן דמותו של הרב החי יכול היה לספק צורך זה. מראהו המכובד של אסאד המת לבוש בגדי שבת אפשר שחזר או חיקוי של האדם החי, בדומה לדרך שבה הנציחו מעריציו של אדגר אלן פו את דמותו.⁵³ אולם מרבית הרבנים האורתודוקסיים הבולטים נטו להסכים לציור דמותם ויש שאף

52 על כך ראה: J. Licht, 'Rabbi Judah Aszod and His Generation', *Men of the Spirit*, ed. L. Jung, New York 1964, pp. 329–350 (אני מודה למר תומש תורן מבית המדרש לרבנים בניו יורק על מקור זה); ג' בן-מנחם, 'כתבי רבי יהודה אסאד', סיני, סב (תשכ"ח), עמ' רסח–רעז, ושם תמונתו של אסאד; מ' הילדסהיימר, 'פטירתו של רבי יהודה אסאד', סיני, סז (תש"ל), עמ' קצט–רא; י' שפיגל, 'שאל אביך ויגדך... מאוצרו של ר' שלום מרדכי הכהן שבדרון, ירושלים תשנ"ג', ב, עמ' 316. ז"צ הכהן קליין (קונטרס כהנא מסייע כהנא, ברלין תרצ"ח, עמ' כו–כו) אינו חד משמעי בגישתו, וטוען שהכל תלוי במגמת המצלם. ראוי להביא מדבריו, גם בגלל התייחסותו למנהג שפשט כנראה בקרב יהודי גרמניה במאה העשרים: 'אם אנו רואין שרוצים לעשות זאת לכבוד המת אולי אין למחות בידם וכן התרנו לעשות ע"י ישראל ובתנאי שלא יקבל שום שכר. אבל אסרנו בהחלט ליקח "טאטענמאסקע" (=מסכת מוות) מהמת דבזה יש חשש ניוול ועוד משום פסל'.

53 פרידברג (לעיל, הערה 14), עמ' 201 ואילך; וראה: P. Ariès, *The Hour of Our Death*, translated by H. Weaver, New York 1982, pp. 260–266. תחושה דומה הביאה אמן אנונימי לצייר את דיוקנו של בעל 'שאגת אריה' על ערש דווי. העתק של הציור הזה נעשה כעבור שנים, אך דומה שלא גרם לסערת רוחות כמו במקרה שלפנינו, וככל הנראה גם לא זכה הציור לתפוצה רחבה. ראה: N. Netter, *Vingt siècles d'histoire d'une communauté juive. Metz et son grand passé*, Paris 1938. הכותרת לתמונה נוספה במועד מאוחר יותר ונאמר בה: 'צורת בשעת פטירת אמ"י הגאון הגדול הזקן והחסיד...'. ש"י ליימן הפנה אותי למקור זה ותודתי לו על כך.



איור 20. ליטוגרפיה על נייר של
יהודה אסאד. נפטר ב־1866.
הונגריה, המאה ה־19.

עסקו באורח פעיל ביצירת תדמית עצמית פופוליסטית. בהקשר זה מאלפת הדוגמה של 'בעל שם' ידוע, סקל לייב ורמסר, ממכלשטט שבמדינת הסן (1768–1847), שסביב אישיותו נארגה מסכת של אגדות, מיתוסים וסיפורי נסים. בדומה לכמה אישים שנזכרו לעיל (והחת"ם סופר בראשם), נמנה סקל לייב עם תלמידיו של נתן אדלר מפרנקפורט. אדלר היה רב כריזמטי וחדשן, ולפי דברי י' כ"ץ, היה:

כאישיות בעלת עידנות דתית מובהקת, שלא די לה בשגרת המעשה הדתי המקובל. ברוח למדנותו המופלגת מבקש הוא ראשית־כל לקבוע את הנורמה הדתית המחייבת, ללא פשרה וללא מיתון המנהג המקובל. שנית מבקש הוא לקיים את הנורמות המבוקשות תוך תודעה דתית מתמדת.⁵⁴

הכריזמה של אדלר ואהדתו לקבלה נקלטו היטב בלבות תלמידיו, וסקל לייב היה מן הבכירים שבהם. ורמסר למד ועסק בקבלה עיונית ומעשית ונודע כמספר אגדות וסיפורי נסים. שמו יצא לפניו כמי שיכול להעלות את רוחם של אנשים באמצעים אלה, וברשותו

54 כ"ץ (לעיל, הערה 44), עמ' קא, והדיון שם, עמ' קיח–קכג (=הלכה וקבלה, עמ' 359), שבו הוא מצביע על השפעתו של אדלר על החת"ם סופר.

נמצאו מחברות ובהן מאות בקשות שנשלחו אליו. פנו אליו נשים הרות, נשים שסבלו מדיכאון לאחר לידה, גברים ללא בן זכר ורבים אחרים, שסבלו מבעיות שונות ומשונות.⁵⁵ הוא כתב לפונים קמיעות, הבטיח להתפלל או ללמוד למען הנזקקים, בדק מזוזות ותפילין, ושאר מעשים כיוצא באלה. ואולם אופקיו לא הצטמצמו בתחומים אלה בלבד; בצד בקיאותו בתורה היה לסקל ליב ידע רב בלימודים כלליים, והוא אף העריך את הביאור לתורה השנוי במחלוקת של מגדלסון.⁵⁶ שילוב זה של עולמות שונים מעניק לחומר החזותי הקשור בסקל ליב מימד נוסף.

ידועים לפחות שלושה דיוקנאות של ורמסר. שניים דומים ביותר זה לזה והשלישי מתאר דמות בעלת אופי שונה לחלוטין (איורים 21–23). שתי התמונות הראשונות מתארות דמות של סגפן ומיסטיקן: ורמסר לבוש כתונת בעלת צווארון פתוח וצעף ונראה שקוע במחשבות, אפילו הוזה; לראשו כיפה שחורה גדולה. בדיוקן השלישי נראה אדם רך ואוהב, שזקנו הלבן מתאים להפליא לעיניו הטובות ולעורו הצח. פרטי לבושו בדיוקן השלישי – צווארון פתוח וכובע בארט עגול גדול – אינם אופייניים כלל לרבני אותה תקופה, וניתן היה לחשוב שלפנינו תמונתו של אדם אחר. אולם אין לטעון שאחד מן הדיוקנאות הוא 'זיוף', שכן, כפי שכבר ראינו במקרים קודמים, נטו המוציאים לאור השונים לעשות בדמות המקורית כביכול שימוש משלהם, כדי להפיץ ברבים את תמונת הרב הנערץ. במעשיהם אלה הם הקשו על יצירת תחושה של דמיון ברור לדיוקנה האמיתי של הדמות. כל הדיוקנאות נושאים את שמו של ורמסר, אך בתחתית הדיוקן השלישי, ליד תוארו בעברית ובגרמנית, נוספה כתובת בת שתי שורות בעברית: 'אם תחפצו לראותי בעיניכם/ הנני באמת עומד לפניכם'. מתחת לכתובת מופיעה חתימתו העברית של הרב, שבאה להוסיף אמינות וחשיבות לדיוקן. חתימה מעין זו ידועה גם מדיוקנאותיהם של רבנים אחרים. זהו דיוקן של 'הרב החי', שצייר פלוני י' גולדמן והפיץ ו' וודמל ממנהיים. הכתובת אינה מציינת שוורמסר נפטר, ועל כן יש להניח שהיה בחיים כאשר הופצה התמונה ואף נתן את ברכתו לכתובת העברית, המעוררת את תשומת לבנו בנוסחה החדשני.⁵⁷

ביטויים כאלה אינם מופיעים בשום דיוקן אחר המוכר לנו. דבר זה, וכן העובדה שהדיוקן צויר ככל הנראה עוד בחיי ורמסר, מוליכים למסקנה שהוא עצמו הגה או סמך

- 55 לפי ברויאר (לעיל, הערה 33), עמ' 52, פנו אליו מכל רחבי גרמניה, ועיין בהערה הבאה.
- 56 ראה עבודותיו השונות של מ' הילדסהיימר: הבעל שם ממכילשטט, ירושלים תשמ"ג; 'תורה וחכמה: הדמות ההיסטורית של ר' ליב ורמסר', *Proceedings of the American Academy for Jewish Research*, LIII (1986), pp. 7–28.
- 57 עותק שמור באוסף ההדפסים שבבית המדרש לרבנים בניו יורק. ראה גם: P. Arnsberg, *Die jüdischen Gemeinden in Hessen. Bilder, Dokumente*, Darmstadt 1973, pp. 150–151. דיוקנו של ורמסר צויר גם על זכוכית במאה ה"ט. ראה: R.D. Barnett (ed.), *Catalogue of the Permanent and Loan Collections of the Jewish Museum of London*, London 1974, no. 913.



איור 22. ליטוגרפיה על נייר של
סקל ליב ורמסר ממיכלשטט.
מנהיים, המאה הי"ט.



איור 21. ליטוגרפיה על נייר של סקל
ליב ורמסר ממיכלשטט. גרמניה או
צרפת, המאה הי"ט. פורסם אצל
ארנסברג (לעיל, הערה 57), עמ' 151.
השווה את תמונתו בלוח קיר, איור מס'
28.



איור 23. ליטוגרפיה על נייר של
סקל ליב ורמסר ממיכלשטט.
שטרסבורג, אמצע המאה הי"ט.
המור"ל Simon fils

ידו – כהסכמה שבשתיקה – על פנייה ישירה זו לכל אלה שהוקירו את עצתו, את נוכחותו ואת כוחותיו העל־טבעיים. קשה לשער שאדם זולתו יכול היה לעשות כן. ורמסר מוסר אפוא לחסידיו, בצורה שאינה משתמעת לשתי פנים, כי כל הזקוק לו ורוצה לחוש בנוכחותו הפיסית צריך פשוט להביט בתמונתו. התמונה נועדה בבירור להקים גשר בין הרב לבין מעריציו, ואולי גם 'לתת משנה תוקף לטענה המובלעת כי דמות זו ולא אחרת היא היכולה לפעול בדרך מסוימת, פלאית או מיטיבה'.⁵⁸ לפנינו הכרזה גלויה, שדיוקן הרב אכן יכול למלא את תפקידיו של הבעל שם.

השימוש בדיוקן המשוכלל מילא תפקיד נוסף. אנשים באו להיוועץ בוורמסר מקרוב ומרחוק, ועל כן סייעו לו הטכניקות המודרניות להתגבר על המרחקים ולהבטיח את המשכיות השפעתו המגוננת. ורמסר גר אמנם במיכלשטט, אבל נהנה מפופולריות רבה ברחבי גרמניה (בפרט בדרומה), ועוד יותר בקרב יהודי אלזס. אלה הרבו לבקר ואף תלו את דיוקנו בבתיהם.⁵⁹ המו"ל, סימון הבן משטרסבורג, הפיץ לפחות גירסה אחת של דיוקנו של ורמסר בעותקים רבים, כפי שעשה המו"ל ממנהיים בגירסה האחרת, שתיהן ליטוגרפיות.⁶⁰ אישיותו רבת הפנים של ורמסר ענתה אפוא על צורכיהם של היהודים הכפריים בתקופה שבה עלתה לדיון שאלת גיוס החובה לצבא, בצד עניינים רפואיים ואחרים. יוקרתו של הרב הלכה וגדלה, ומבקרים שפקדו את האיזור ראו את דיוקנו מתנוסס על קירות הבתים אף לאחר מותו.⁶¹ בכך, כמו בעניינים אחרים, דמו מנהגי היהודים הכפריים לאלה של שכניהם, האיכרים הנוצריים, שהשתמשו באיקונות של קדושיהם שנפטרו, ואילו התמונות של היהודים שיקפו דמויות של רבנים בני הזמן. מקרה זה יוצא דופן הן בשל מעורבותו של הבעל שם ממיכלשטט בפעילות רפואית נרחבת, והן משום שהעניין זורה אור על הדרך שבה קיבל הציבור תופעות מעין אלה. בעשרות מקרים אחרים מוסיפה הכתובת שמתחת לדיוקן הרב לספיריטואליזציה של דמותו, בציניה, גם אם בדרך גלויה פחות, כי הבעת הערכה לדמותו הפיסית היא בגדר הרצוי. לצורת הייצוג החזותי הזה נוסף טקסט מיוחד, המתייחס לדיוקן הרב, וכך הטקסטים חדרו לחוגים האורתודוקסיים ונתקבלו בהם. הדבר מצביע על הנורמה התרבותית של חוגים אלה במאה ה־19, ולהבדיל: נוסחים מעין אלה מעולם לא צורפו לדיוקנאות של רבנים מהזרם הרפורמי או מהזרם ההיסטורי־הפוזיטיבי.

58 פרידברג (לעיל, הערה 14), עמ' 119.

59 היימן (לעיל, הערה 38), עמ' 68, 174, והמקורות השונים שהיא מביאה על כך. וראה גם: P. Arnsberg, *Die jüdischen Gemeinden in Hessen. Anfang, Untergang, Neubeginn*, II, Frankfurt 1971, pp. 78–89. ארנסברג טען, שגם נוצרים היו פונים אליו למלא שירות זה ושמו נודע בקרב קהילות יהודיות רבות בדרום גרמניה. באותה רוח ראה: F. Raphael, 'Les Juifs d'Alsace et la conscription au dix-neuvième siècle', *Les Juifs et la Révolution française*, eds. B. Blumenkranz & A. Soboul, Toulouse 1976, pp. 126–128. וראה בהערה הבאה.

60 וייל ואחרים (לעיל, הערה 38), עמ' [2], מס' 21.

61 ראה: D. Stauben, *Scènes de la vie juive en Alsace*, Paris 1860, p. 184. רפאל (לעיל, הערה 59), עמ' 126–128.

התפתחות זו לא האפילה על מרכזיותו של לימוד התורה בחברה האורתודוקסית, שהוסיף לעמוד בראש סדר העדיפויות. אך יש בה כדי לערער את הדעה המקובלת, שיהודים אורתודוקסיים התרחקו מעסקי הגוף ודבקו בעסקי הרוח.⁶² כך ניתן למצוא דיוקן של רב גדול בתורה ובצדו כתובת הגומרת את ההלל על פי תוארו, בתוך חיבור הלכתי מובהק מפרי עטו.⁶³ מדובר ברב צבי הירש חיות (1805–1855) מברודי, בן דורו הצעיר של החת"ם סופר, שכיהן ברבנות בז'ולקוב ובקאליש ונחשב לאחד מחשובי הרבנים במאה ה'י"ט. חיות פרסם מספר ספרי יסוד בהלכה והתנגד לכל סטייה ממנה, קלה כחמורה, אך הראה יחס אוהד להשכלה המתונה ולחכמת ישראל ואף קיבל תואר דוקטור מאוניברסיטת למברג; ברם הוא פרסם את ספר 'מנחת קנאות' ובו פולמוס חריף נגד כינוסי הרבנים הרפורמיים. בשנת 1844 הוציא בווינה את הגהותיו על הש"ס ובפתח הספר הופיעה תמונתו, מעשה ידי האמן טאדלער, בעמוד השער (איור 24). לדיוקן צורפה כתובת המבשרת על ההודמנות לראות את דמותו: 'ספרינו נודעו חכמתו, תורתו למרחקים זורחת/ ממעין תבונתו ישתה כל חכם ולא יכיר מראהו;/ עתה יגיל ישמח גם ימצא נחת,/ אם גם תמונתו יראה כי קרן אור פניהו'.⁶⁴

הכתובת הזאת מרמזת, שללא הייצוג החזותי תהיה הערכת גדולתו של הרב לוקה בחסר, ובכך מעניקה ערך מפתיע לדיוקן של הרב. הכתובת אף מעידה על התעניינות בדרך קבלת החידושים הללו על ידי הציבור. ואכן, הרב חיות עצמו לא התעלם מהבט זה. ברור שהסכים לציון דיוקנו ולהפצת הדיוקן בדרך חדשנית זו. החידוש לא היה בעצם הופעת הדיוקן בעמוד השער, אלא בכך שהדבר נעשה בחיבור הלכתי כה מובהק. יתר על כן, התמונה חושפת חלק גדול יותר מגופו של הרב חיות ממה שהיה נהוג בדיוקן הרבני הסטריאוטיפי. על פני הרב נראה חיוך דק, הבעת פניו חביבה ביותר ואף מעושה במקצת, וידו בתוך גלימתו; מראה זה שיווה לו חן מיוחד וגם העיד על שובבות מסוימת שלו. הוא היה דמות פופולרית בימי חייו ותמונתו היתה מבוקשת ביותר.⁶⁵ עותקים מפירושו לתלמוד, הכוללים את הדיוקן, נדירים ביותר כיום, הואיל ובמרוצת השנים נתלשו הדיוקנאות בידי אנשים שביקשו לשמור אותם לעצמם.⁶⁶ הדיוקן זכה אפוא להערצה לא

62 השווה: H. Eilberg-Schwartz, 'Introduction: People of the Body', *People of a Body. Jews and Judaism from an Embodied Perspective*, ed. H. Eilberg-Schwartz, Albany 1992, p. 5; B.S. Turner, *The Body and Society. Explorations in Social Theory*, Oxford 1984.

63 ראה: מ' הרשקוביץ, מהר"ץ חיות – תולדות רבי צבי הירש חיות ומשנתו, ירושלים תשל"ב.

64 ראה: י"ח זאגאראדסקי, 'הצבי ישראל (לתמונת הגרצ"ה חיות זצ"ל)', האסיף, ד (תרמ"ח), עמ' 155–161; דיוקנו של חיות מופיע שם, עמ' 161. וראה עוד: ליפשיץ (לעיל, הערה 8), עמ' 172; הרשקוביץ (לעיל, הערה 63), עמ' תל-תסא.

65 ראה שטר הרבנות שהוגש לו בשנת 1852, זאגאראדסקי, שם, עמ' 159–160.

66 התנגדותם של חוגים אורתודוקסיים ואולטרה-אורתודוקסיים מסוימים לפורטרטים מסוג זה יכולה אף היא לתרום לכך.



איור 24. ליטוגרפיה על נייר של צבי הירש חיות (1805–1855). הופיעה בספרו הגהות הש"ס, 1844. מועתקת מתמונה חתומה.

בשל הדמות הפיסית הנשקפת ממנו, אלא בגין הרוחניות האצורה בו ובשל העידוד והתרוממות הרוח שאפשר לשאוב ממנו. הדבר אמור גם לגבי דיוקנאות ישנים שעברו מחזור במאה הי"ט.

חזקיה דה סילבה מליוורנו (1659–1695) היה שד"ר מירושלים שבא לאמשטרדם. הקהילה ערכה לו קבלת פנים חמה והציעה לו להישאר במקום ולכהן ברבנות. לציון הערכתם כלפיו הזמינו ראשי הקהילה דיוקן של דה סילבה. הוא מתואר בו חבוש בכיסוי הראש הרגיל אצל יהודי תורכיה (kaveze), בצבע אדום, עוטה מעיל בעל שולי פרווה.⁶⁷ כמקובל בציורי הדיוקן של המאה הי"ז, מחזיק דה סילבה ספר בידו והוא מביט קדימה בהבעה קפדנית (איור 25). דיוקן זה זכה לחיים חדשים במאה הי"ט (איור 26).⁶⁸ התמונה

67 ראה: A. Rubens, *A History of Jewish Costume*, London–Jerusalem 1973, p. 175.
 68 עותק מהדפס זה מצוי באוסף ההדפסים שבבית המדרש לרבנים בניו יורק. הודפס על ידי Schottlaender מברסלאו, מהבולטים שבמפיצי הדיוקנאות של רבנים. הליטוגרפיה מעשה ידי Johannes Lubens Goetz (1810–1867), שפעל באמשטרדם החל בשנת 1851. ראה עליו: P.A.



איור 25. תמונת שמן של חזקיהו
דה סילבה (1659–1695).
מוזיאון ישראל, ירושלים.



איור 26. ליטוגרפיה על נייר של חזקיהו דה סילבה. אמשטרדם, המאה הי"ט. מקורה לא ידוע.

נמצאה ברשותו של אברהם צבי הרשל לעהרן, מראשי האורתודוקסים באמשטרדם באותה תקופה. לעהרן גילה עניין רב באיסוף דיוקנאות של רבנים ותמונות בעלות ערך דתי.⁶⁹ התמונה הועתקה ושוכפלה ונוספה לה כתובת מרשימה:

הרואה פרי חדש צריך לברך שהחיינו וקימנו והגענו לזמן הזה / לראות בדפוס צורת הרב הגאון הגדול כמהור"ר חזקיהו דיסילווה זצ"ל / בעל ספר פ"ח (=פרי חדש) אשר היתה טמונה וגנוזה בגנוי מלכים בבית הרב הצדיק / נשיא הארץ כמו"ה הרב אברהם צבי הרשל לעהרן זצ"קל ב"עוב"י (=בעיר ובאם בישראל) אמשטרדם יע"א.

משחק המילים המתוחכם 'הרואה פרי חדש' בא לציין, כי הרואה את דיוקן הרב דה סילבה צריך לומר את הברכה המתאימה למי שרואה פרי חדש, ככינויו של הרב, על שם ספרו החשוב ביותר. ניתן אולי למצוא קשר בין תפקידו של דה סילבה כשד"ר מארץ ישראל להפקת עותקים של דיוקנו (שצויר במאה ה"ז) ולהפצתם בציבור הרחב כעבור כמאתיים שנה, שהרי הם באו לעודד תרומות למען ארץ ישראל. דמותו המזרחית והאקזוטית היה בה אולי כדי למשוך את מי שנתפסו להלוך הרוח הרומנטי של המאה ה"ט, שבה חלו שינויים רבים בתדמיתה של ארץ הקודש.⁷⁰

אלמוני, שהוסיף את הכתובת והעניק משמעות דתית לתמונה, פעל לאחר מותו של לעהרן, בשנת 1853, וכיוון במודע או שלא במודע להבט חשוב בחייו הציבוריים של המנוח. עשרות שנים היה לעהרן הכוח המניע מאחורי פעולות הפקידים והאמרכלים באמשטרדם למען יישוב ארץ ישראל. הידרדרות מצבה של האורתודוקסיה במרכז אירופה ובמערכה היא שהניעה אותו לחתור ללא לאות להבטחת קיומו של היישוב היהודי בארץ ישראל, באווירה נטולת כל השפעה חילונית, בבחינת מקלט ומולדת לקיום מצוות הדת, קלה כחמורה, ללא כל נטייה מודרנית. המפיץ קישר, כאמור, בין הדיוקן לבין לעהרן, ובכך ביקש כנראה לציין את האותנטיות של התמונה ואולי גם את מקורה האורתודוקסי, כדי להדגיש ביתר שאת את ערכה הרוחני ואת זיקתה לארץ ישראל. דיוקנאות הרבנים שולבו אפוא במאבק לשמירת האורתודוקסיה בטהרתה בשעת מבחן קשה לתומכיה.

Scheen, *Lexicon Nederlandse Beelende Kunstenaars 1750–1950*, I, 's-Gravenhage 1969, p. 391

לעהרן כתב מכתבים אחדים (1828, 1837, 1838), שכוללת בהם התעניינותו בסוג זה של תיאור ויזואלי. מכתבים אלה שמורים באוסף של הפקוא"מ (יד יצחק בן-צבי, ירושלים): כרך ב, דף פד ע"ב; כרך ג, דף כה ע"ב; כרך ו, דף קעט ע"ב. תודתי לאריה מודגנשטרן, שבאדיבותו לימדיני על קיומם של המכתבים ונאות להעתיקם בעבורי.

אני מודה לישראל ברטל על הערה זו. ראה: ש' אטינגר ו' ברטל, 'שורשי היישוב החדש בארץ-ישראל', ספר העלייה הראשונה, בעריכת מ' אליאב, א, ירושלים תשמ"ב, עמ' 3–12 (=ש' אטינגר, היסטוריה והיסטוריונים, ירושלים תשנ"ג, עמ' 188–211).

ד. המצאת דיוקנאות של רבנים קדומים ופרסום דיוקנאות קבוצתיים

לקראת סוף המאה הי"ט גבר הצורך בתעמולה בקרב האורתודוקסיה, שהתבטא בדפוסי פעילות חדשים. יזמים ורזיונים נקטו בשתי שיטות חדשות כדי להגביר את יכולתו של המימד החזותי ולמשוך את לב הציבור. ראשית, הועלו באוב דמויות של רבנים נודעים מימי הביניים והופצו בציבור. שנית, קובצו יחד תמונות נייר של רבנים בודדים, בני תקופות ואסכולות שונות, ל'תמונה קבוצתית' והוצעו למכירה בקרב נאמני המסורת במרכז אירופה ובמערבה.

תופעה זו של פרסום דיוקנים של דמויות מן העבר ההיסטורי הופיעה בתקופה שבה כבר היה הדיוקן ההיסטורי לנחלת הרבים באזורים אלה, והחל חודר גם למזרח אירופה. אם נתבונן ביצירה עתירת הדמיון של דמויות רבנים, הוגים ופרשנים חשובים מן העבר, ניווכח לדעת כי המימד החזותי – בעיקר הליטוגרפיה והצילום⁷¹ – היו לחלק בלתי נפרד מאורח החיים ומעיסורי הבית בחוגים האורתודוקסיים, וכי מימד זה נוצל לשכנוע וגם לאישושה של הזהות העצמית.⁷² הרחבת אפשרויות הצפייה בדמויות מקודשות אלה, באמצעות טכניקות די זולות, אפשרה להציג את הרב הקדום בתדמית האורתודוקסית האידיאלית, כיהודי עטור זקן, השומר על לבושו המסורתי.⁷³

דמותו של הרמב"ם האפילה על כל הדמויות שהופקו בדרך זו והיא זכתה לתשומת לב מרובה. כבר במאה הי"ח הודפסה גירסה של תמונת הרמב"ם (איור 27) בספר שעסק בחפצי קודש עתיקים.⁷⁴ התמונה נלקחה, על פי הנאמר בחיבור זה, ממדליון עתיק שלא נתגלה עד אז. הרמב"ם הוצג כדמות אומרת הוד, זקנו עשוי היטב וטורבן לראשו, לצווארו שרשרת ארוכה ומדליון בקצה. תמונה זו הפכה, בכמה וריאציות קלות, לדיוקן המקובל של הרמב"ם, והופיעה על גבי מגוון רחב של חפצים במאות הי"ט והכ'. הדרך שבה נתקבל בציבור דיוקנו של הרמב"ם דומה לתופעה מוכרת בהיסטוריה של פורטרטים של אישים גדולים. ניתן להסב עליו את הדברים שכתב ריצ'רד בריליאנט על הפסל Capitoline

71 עשיית פסל אדם נחשבה לאיסור מוחלט. כך, למשל, הביע עזריאל הילדסהיימר, רב שדגל גם בלימודי חול, התנגדות תקיפה להקמת פסל לזכרו של משה מנדלסון בסוף המאה הי"ט.

72 ברבות הימים הובילה המגמה התעמולתית לפרסום כרך סינתטי ובו כמאה וחמישים תמונות של רבנים אורתודוקסיים ואולטרה-אורתודוקסיים, כדי 'להיות עיני העם העברי רואות את פני מורי התורנים ומאשריו הדתיים'. ראה: ב' אייזנשטט, אוצר התמונות, נויארק תרס"ט (נויארק תרע"ה). גישה זו הלכה והתרחבה במאה העשרים, כחלק מטיפוח אתוס ההגיוגרפיה של רבנים. השווה: P. Burke, *The Fabrication of Louis XIV*, New Haven–London 1992. ברק מראה כיצד עוצבה הדמות הציבורית של לואי ה-14 בידי המדיום החזותי והספרותי, ומתאר את המאמצים הרבים שנעשו כדי לשוות לו דמות מכובדת.

73 לעתים הופיע הרב עטוף בטלית או בתפילין. ראוי להדגיש, שהצביון החיצוני קיבל משמעות רבה יותר במאה הי"ט, הואיל ויהודים רבים סטו מאורח חיים זה, והוא היה מקור להתקפות קשות נגד אלמנטים בחברה החרדית. ראה: סילבר (לעיל, הערה 29), עמ' 68–72.

74 ראה: *Thesaurus antiquitatum sacrarum Blasii Ugolini*, Venice 1744, I, p. 384.



איור 27. תמונת המדליון של הרמב"ם. פורסמה בוונציה, 1744. ראה לעיל, הערה 74.

Brutus: 'התיאום בין הדיוקן לבין התמונה שנצטיירה בדמיון היה מושלם כל כך, שהמתבונן מצא בדיוק את הדיוקן שחיפש'. ואכן, 'לעתים אין לעמוד בפני הפיתוי ליצור זהות מעין זו לאור הרצון לשוות לאישים דגולים' דמות נאותה.⁷⁵ דיוקנו של הרמב"ם נתקבל בזכות האפיונים המיוחדים לו, שאינם זהים למקובל ואינם קרובים לדמות של איש קדוש.

מדפיס דיוקנאות רבניים מברסלאו בשם 'ש' שוטלאנדר (Schottlaender), שפעל במאה הי"ט, נהג לצרף לתמונה המודפסת של הרמב"ם מכתב פרי עטו של יצחק שמואל רג"ו (יש"ר; נפטר בשנת 1855), המאשר את האותנטיות של הדיוקן. יש"ר כיהן כרב בגוריצייה וחיבר מספר ספרים על היחס בין דת למדע, שבולטת בהם הערכתו הרבה לרמב"ם והתעניינותו בהגותו הפילוסופית. יש"ר עצמו העתיק את הדיוקן לשימוש הפרטי, ומשנתבקש להשאיל את התמונה לצורכי שכפול, נענה בחוסר רצון, שכן לא רצה להיפרד מן הדיוקן האהוב.⁷⁶ סיפור זה מלמד על הרקע להופעתו המחודשת של דיוקן הרמב"ם במאה הי"ט, כמו גם על שאיפתם של המדפיסים להפיצו ועל רצונם של שוחרי הדיוקנאות הרבניים לרכוש לעצמם עותק של דיוקן זה. פעילותו הענפה של הרמב"ם ויצירתו המגוונת הביאו להערכה כללית כלפיו בקהילות אירופה. לאור עובדה זו נוכל להבין מדוע הופיע הרמב"ם במרכז כמה דיוקנאות קבוצתיים של רבנים שנפוצו בסוף המאה.

75 בריליאנט (לעיל, הערה 2), עמ' 55-56.

76 ראה מכתבו של יש"ר אל זלמן שטרן, 1843, אוסף ההדפסים של בית המדרש לרבנים בניו יורק.

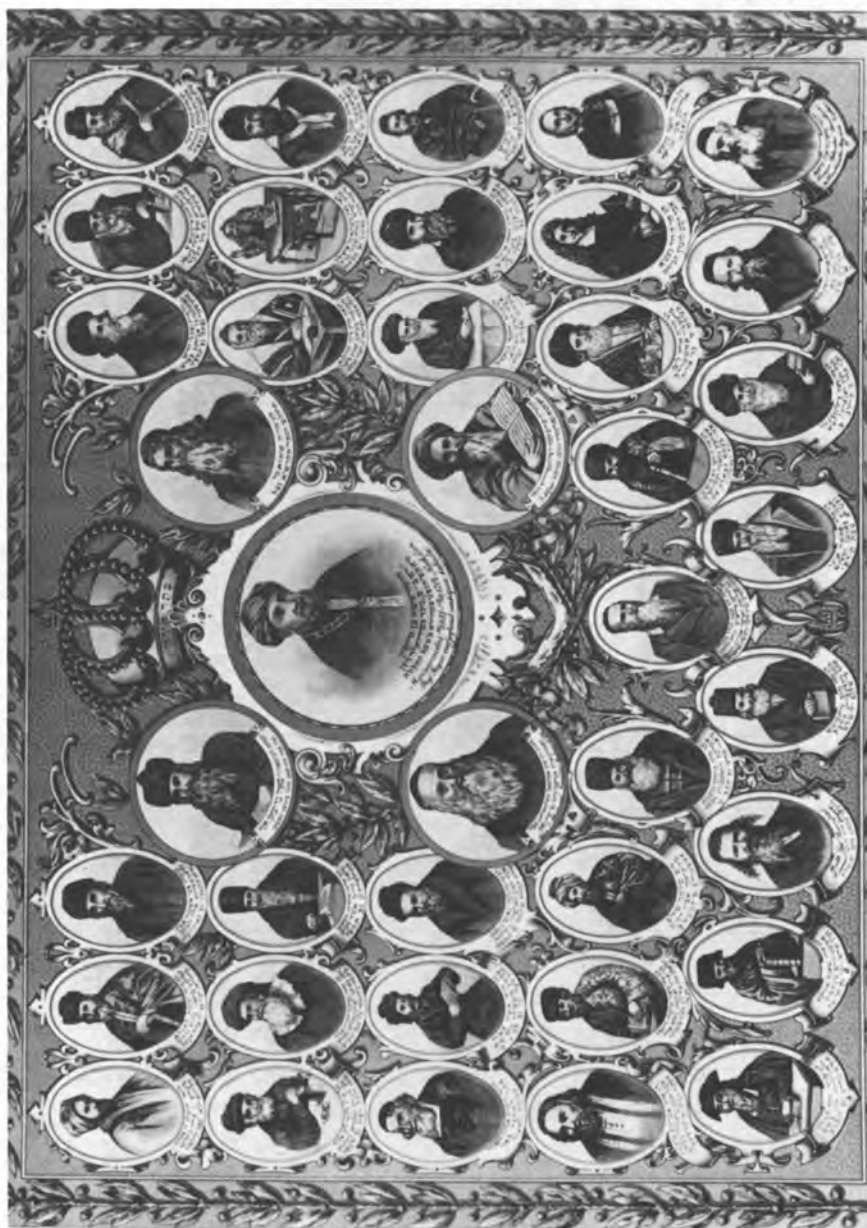
נפנה עתה לדוגמה אחת של התמונות הקבוצתיות. לקראת סוף המאה הי"ט הדפיס ש' שוטלאנדר בברסלאו פלקט נייר גדול ובו דיוקנאות של רבנים רבים (איור 28).⁷⁷ בראש התמונה בולטים מגן דוד וכתר שעליו כתוב 'כתר תורה', ומתחתם דיוקן הרמב"ם בצירוף כתובת ה'מאשרת' את האותנטיות של הדיוקן, כנזכר לעיל. מארבעת צדיו של דיוקן הרמב"ם מופיעות תמונות של ארבעה רבנים ידועים, 'יצחק אלפסי (רי"ף; נפטר 1103), 'יצחק אברבנאל (נפטר 1506), שמואל אידלש (מהרש"א; נפטר 1631), ועמם דיוקן של רב ידוע פחות, שאול הלוי (נפטר 1785), אב"ד קהילת האג. התמונה מדגימה כיצד הומצא הדיוקן הדמיני. סביב דיוקנאות אלה קובצה גלריה מרשימה של רבנים, ובתוכם כמה מן הדמויות המרכזיות של העת החדשה (למן סוף המאה הי"ז ועד סוף המאה הי"ט), שמוצאן בארצות שונות, רובן ממרכז אירופה וממערבה. הכתובות המצורפות לדיוקנאות מזהות את נושאייהן כדמויות היסטוריות, ובצד תאריכי הפטירה של הרבנים הללו מופיעה גם עובדה ביוגרפית חשובה הקשורה בכל אחד מהם.

מעצב הפלקט בחר את הדיוקנאות היותר פופולריים שנפוצו במאה הי"ט, ונראה שלא כיוון לקהל צרכנים מסוים ואף לא הניח לזרם אורתודוקסי כלשהו להנחות את בחירתו. רבניה של אמשטרדם במאה הי"ח זוכים לייצוג נכבד, בצד הרבנים לבית סופר, משפחת איגר, מספר רבנים פופולריים מהונגריה (יחזקאל בנעט) ומגרמניה (סקל ליב ורמסר ממכילשטט, נתן אדלר מפרנקפורט, אברהם טיקטין מברסלאו) וכן יחזקאל לנדא מפראג. רבנים ממזרח אירופה כמעט שאינם מיוצגים בפלקט (פרט לגאון מווילנה ולכמה רבנים נוספים), ונציגי החסידים, על שושלותיהם, נעדרים ממנו כליל, דבר המשקף את מיעוט הדיוקנאות במגזר זה במאות הי"ח-הי"ט.

הרעיון לצרף יחדיו רבנים אורתודוקסיים מזרמים שונים ולהציגם בקולז' מודרני משותף מבוסס על תקדימים חילוניים רבים. לדיוקן הקבוצתי נתייחד מקום משלו בתוך שפע הציורים והציילומים של דיוקנאות, שנעשו במאה הי"ט למטרות חברתיות וארגוניות, והדיוקן הרבני הקבוצתי הושפע בבירור מנטייה זו. הדיוקן הקבוצתי אפשר להציג את הרב כחלק ממכלול גדול יותר, כשותף למפעל היסטורי שראשיתו במאורות הגדולים של ימי הביניים והוא ממשיך את שלשלת הקבלה של תורה שבעל-פה. התמונה הקבוצתית חוצה גבולות וכוללת אישים בעלי דעות שונות (מופיעים בה גם אישים שנויים במחלוקת כיונתן אייבשיץ ודוד נייטו), במטרה להדגיש את 'הקשר הטרינסצנדנטלי' בין הרבנים מזה, ולעורר את הציבור היהודי להתגאות בגיבורי העבר שלו מזה.⁷⁸ הפלקט שאנו דנים בו לא היה הראשון מסוגו. הוא מייצג תופעה תרבותית שפרחה בשעתו, ובמסגרתה אספו מו"לים שונים, ואף אנשים מן השורה, דיוקנאות של רבנים ושל אישים יהודיים מפורסמים, והפיצו אותם בקרב יהודי אירופה תמורת סכום סמלי.

77 תודתי לגב' גרייס גרוסמן כהן, מן המוזיאון לאמנות יהודית ע"ש סקירבל בלוס אנג'לס, שהפנתה אותי ללוח זה.

78 מצוטט אצל בריליאנט (לעיל, הערה 2), עמ' 96; וראה הערותיו המאלפות על תמונות קבוצתיות, שם, עמ' 95-99. וראה: פוינטון (לעיל, הערה 47), עמ' 227-245.



איר 28. רבנים היסטוריים. לוח קיר, ברסלאו, שלי המאה הי"ט. המו"ל ש' שוטלאנדר. הדפס אבן. עיון מקורו בחמנוח
של נייטו בצד ימין בשורה הרביעית מלמעלה (לעיל, תמונה 5), מראש שאין הוא מופיע עם כיסוי ראש אלא עם פאה נוכרית
גולשת. על כן הופעתו של נייטו בלוח זה מפתיעה. ייתכן שיוצר הלוח לא שם לב לכך, בגלל שערך וזקנו שאיננו מלא. רוב
התמונות המופיעות בלוח הופצו במהלך המאה הי"ט בעותקים שונים. באדיבות המוזיאון של יוניון קולג' ע"ש סקירבל,
לוס אנג'לס, מס' 66.2872. צלם לילי קרטנר (Lileo Carter).

מקצת היוזמים האלה התמקדו בדמויות של רבנים בלבד, ומקצתם כינסו גם דמויות מתחומים נוספים (כגון תמונות של חזנים או של מלחינים יהודיים).⁷⁹ יש שהציבו זה לצד זה יוזמים כלכליים ופילנתרופים יהודיים מצליחים (דוגמת משפחת רוטשילד), אנשי רוח ופילוסופים (דוגמת שפינוזה), ראשי ארגונים יהודיים, מדינאים חשובים (דוגמת אדולף כרמיה) ורבנים דגולים (איור 29). פלקטים אלה, שהודפסו בין השאר בלונדון, במנצ'סטר, בברסלאו ובברלין, נשאו כולם כותרת דומה: רבנים ומלומדים יהודיים מפורסמים.

העלאת השגיהם של אישים יהודיים (גברים בלבד) מתחומים שונים על נס בדרך זו יצרה מעין ‘גלריה לאומית של דיוקנאות יהודיים’, בבחינת מוזיאון ללא קירות. תופעה זו משקפת את העניין הגובר בהיסטוריה ואת התחזקות התודעה הלאומית.⁸⁰ אמנם, מן התמונות שכללו דמויות של רבנים בלבד נעדרה אוריינטציה מעין-לאומית זו, אבל גם מאחורי אותם פלקטים עמדה תפיסה המאפיינת את העת החדשה: יצירת גלריה של דמויות רבנים מן העבר פותחת פתח להבנת דרך החיים היהודית האותנטית. עיסוק זה בהיסטוריה דרך דיוקנאותיהם של הרבנים הגדולים, בבחינת גיבורים אידיאליים, היה אמצעי לגיוס תמיכה רעיונית וכלכלית מן הציבור היהודי.

בדיוננו עד כה עמדנו על תופעה תרבותית שרווחה מאוד בקרב היהודים האורתודוקסיים שומרי המסורת במאה ה־19. העליונות שניתנה לדיוקנאות של הרבנים בקרב ציבור זה היתה ללא עוררין, להוציא מקרה אחד – דיוקנו של משה מונטיפיורי. ההערצה למונטפיורי בחברה היהודית במאה ה־19 היתה כללית ולא הצטמצמה למגזר זה או אחר. אורתודוקסים ומתבוללים, יהודים ממזרח אירופה ויהודים ממערב – הכל הגו למונטפיורי חיבה רבה. קבוצות יהודיות שונות טוו שלל אגדות סביב דמותו, אגדות שמקורן בציפיות שכל קבוצה תלתה בו. אמנם היסטוריונים מודרניים טוענים, שהמיתוסים שנקשרו בדמותו לא היו מבוססים על פעולות ממשיות, אבל מיתוסים אלה הם שיצרו את התדמית שבזכותה הפך מונטיפיורי לשם דבר בקרב יהודי אירופה.⁸¹

79 לוחות שונים שמורים באוסף ההדפסים של בית המדרש לרבנים בניו יורק. אין באפשרותי לסקור במסגרת זו את המגוון הרחב של הדמויות שטופלו בלוחות הללו, אך ראוי להזכיר את מאמציו של ישראל וויזן, כלי-קודש שפעל בפרנקפורט ובאוסטרודה (Osterode). וויזן הכין עבודות מסוג זה במשך שלושים שנה (העבודה הראשונה היא משנת 1879), ובהיותו ש״ץ נהנה כנראה במיוחד לאסוף תמונות של חזנים ומלחינים יהודיים וקיבצם יחד, לפעמים אף עם ציורים של כלי נגינה. כמו כן צירף דמויות יהודיות מכל התחומים, כדי להפגין את עושר יצירתם של היהודים בני זמנו. לדוגמאות של לוחות מסוג זה שפורסמו, ראה: A. Nachama & G. Sievernich (eds.), *Jüdische Lebenswelten. Katalog*, Berlin 1991, p. 142.

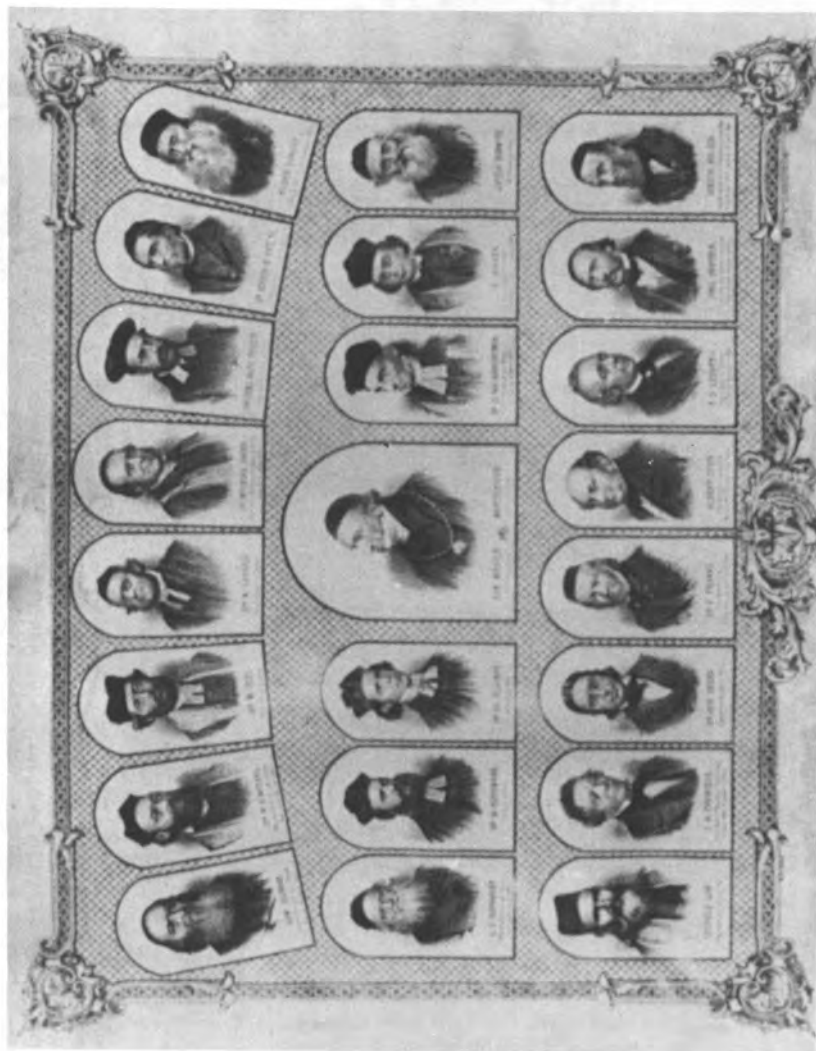
80 השווה: פוינטון (לעיל, הערה 47), עמ’ 236–227, ושם היא דנה בגורמים שהובילו להקמת המוזיאון הלאומי לפורטרטים בלונדון (National Portrait Gallery of London).

81 כידוע, הספרות על מונטיפיורי ענפה למדי. נזכיר כאן רק עבודות אחדות, שהתייחסו למיתוס של מונטיפיורי ולהשלכותיו, וכן נציין מאמרים המתייחסים להבטים הוויזואליים של דמותו. ראה: י’ ברטל (עורך), משה בדורו – על משה מונטיפיורי ופעליו, ירושלים תשמ״ז; H. Rosenau,



BERÜHMTHEITEN DER NEUZEIT.

איור 29. גדולי וחכמי זמננו. לוח קיר, ליסוֹרֶפֶיָה על נייר, מעשה ידי 'וויזן, אוסטרודז', 1899. קבוצה אקלקטית של 'גדולים וחכמים', המביאה דיסקאות של יהודים מרחבי הפזורה העוסקים בתחומים שונים. בית מדרש לרבנים, ניו יורק. מחלקת ההדפסים.



איור 31. גלריה של אישים ידועים ונכבדים בישראל במאה העשרים. לוח קיר, ליסודרפיה על נייר מוזהב, מעשה ידי מוריץ פוליצר (Moritz Politzer), וינה, שלהי המאה הי"ט. 60×71 סמ'. Heimatmuseum, שנייטן. פורסם אצל דנקה (לעיל, הערה 85), עמ' 364. מונטיפיורי ניצב במרכז ומשני צדיו רבנים ידועים מווינה, נח מנהיימר (נפטר 1865) ואדולף ילינק (נפטר 1893).

במהלך המאה הי"ט הופקו דיוקנאות רבים של מונטיפיורי, וניתן היה למוצאם בבתי יהודים במערב אירופה ובמזרח כאחד.⁸² אף תנועת חובת ציון עשתה שימוש בדמותו של מונטיפיורי וביקשה להיכנות מן הפופולריות שלו. ברוח זו הציעה בשנת תרמ"ד אגודת חובבי ציון בוורשה להדפיס תמונות של מונטיפיורי לקראת יום הולדת המאה שלו (שעמד לחול בחשוון תרמ"ה [1884]), ולהשתמש בהכנסות להקמת מושבה בארץ ישראל על שמו. עצם ההצעה להשתמש בדיוקנו של מונטיפיורי כאמצעי להפצת רעיון חובת ציון ולאסוף כספים ליישוב ארץ ישראל, מלמד על מודעותם של המציעים למרכזיות של המימד החזותי בחברה היהודית, כחלק מהווייתה התרבותית. אף ניתן ללמוד מכך על הנכונות לרכוש בכסף מלא דיוקנאות של אישים מפורסמים.⁸³ דיוקנאות הרבנים הם שהכשירו את הדרך להתפתחות זו.

הפצת דיוקנו של מונטיפיורי נשאה אופי של מפעל צממי, וצרכני התמונות היו יהודים מערים ומעצירות קטנות ברחבי רוסיה הצארית. לתמונה צורף שיר שנכתב במיוחד לכבוד האירוע, פרי עטו של יהודה לייב גורדון. ההכנסות ממכירת התמונות הגיעו ל-14,000 רובל תוך שנה אחת, וגם כמה זיופים מצאו את דרכם לשוק. חזותו האורתודוקסית של מונטיפיורי וקשריו עם היישוב בארץ ישראל העניקו לו לגיטימציה ועשוהו לדמות ראויה להפצה (איור 30). ואכן, יהודים אורתודוקסיים מגוונים שונים הרבו לרכוש תמונות אלה.⁸⁴ מונטיפיורי תפס מקום של כבוד בביתם, לצד דמויות של רבנים נערצים, כפי שנעשה גם במספר פלקטים (איור 31).⁸⁵

'Reflections on Moses Montefiore and Social Function in the Arts', *Journal of Jewish Art*, VIII (1991), pp. 60–67; idem, 'Sir Moses Montefiore and the Visual Arts', *Journal of Jewish Studies*, XXX (1979), pp. 233–244; of *Jewish Studies*, XXX (1979), pp. 233–244; מ' סמט, משה מונטיפיורי, מציאות ואגדה, ירושלים תשמ"ט; וראה: ר"פ גולדשמידט-לעהמאן, משה מונטיפיורי 1784–1885 – ביבליוגרפיה, ירושלים תשמ"ה, עמ' 69–70.

82 ראה: ב"צ דינור, בעולם ששקע, ירושלים תשי"ח, עמ' 10. דינור ציין, שבכית סבו של אביו היו רק שתי תמונות על הקיר, 'אחת מהן תמונתו של משה מונטיפיורי'.

83 ראה: מ"א בעלינסאן, אנוכי שלומי אמוני ישראל, אדעססא תרנ"ח, עמ' 193. הלה הציע לאוהדי תנועת חובבי ציון, שישלחו שלושה צלמים לארץ ישראל כדי להכין אלבום של תמונות היישוב, ובו בתי קברות ומערות, אך במיוחד תמונות 'פני הקולוניסטים עם נשיהם וטפם ומקניהם בשעת מלאכתם בשדה ובבית, הכל מצויר היטב ולעשות מהם העתקות לרכבות לרכון באלבומים יפים או לרקען עלי כלי הטאבאק במלאכת מחשבה למכירה, – כמדומה לי שיקפצו ע"ז (= על זה) קונים הרבה בכל תפוצות ישראל!'. תודתי לאריה מורגנשטרן, שהסב את תשומת לבי למקור זה.

84 על מכירת תמונותיו של מונטיפיורי ראה: י' קלויזנר, בהתעורר עם, ירושלים תשכ"ב, עמ' 385–389; הנ"ל, מאטוביך עד באזל, ב, ירושלים תשכ"ה, עמ' 24–25. על רשימת קוני התמונות ראה: המגיד, תרמ"ה, חוב' 4, עמ' 11–13.

85 ראה: B. Deneke (ed.), *Siehe, der Stein schreit aus der Mauer. Geschichte und Kultur der Juden in Bayern, Nürnberg 1988*, p. 364. עותק זה הודפס בווינה בשלהי המאה הי"ט וזכה לתפוצה רבה. הרבנים המקיפים את דמותו של מונטיפיורי אינם משתייכים לזרם אחד, ומופיעות באותו לוח תמונותיהם של אברהם גייגר, שמשון רפאל הירש ושי"ר רפפורט (שי"ר). אליהם צורפו

כללו של דבר, במאה העשרים היו דיוקנאותיהם של הרבנים לתופעה מקובלת ושימשו למטרות שונות, כמו קישוטים לסוכה, כרטיסי ברכה לשנה החדשה, קלפי משחק או אמצעי לגיוס כספים למוסדות דת. כמעט שלא היה תחום של צריכה בציבור היהודי שלא עשה שימוש במדיום ויזואלי חדש זה. תופעה תרבותית ששורשיה במאה ה־19 הפכה להבט מרכזי בחיים היהודיים המסורתיים. אמנם, מדי פעם בפעם קמו פוסקים שהתנגדו לתליית דיוקנאות בבתיהם של יהודים, אבל הדעה המקובלת, שהתירה זאת, הלכה והתחזקה בחוגים האורתודוקסיים. אי אפשר להעריך את הקפה של התופעה המתוארת, אך התושייה והמקוריות המאפיינים את פעולתם של יצרני הדיוקנאות האלה מלמדים בוודאות על העניין הרב שגילה הציבור הרחב בייצוג החזותי.

ההתפתחות הזאת התחזקה עקב כמה תהליכים חברתיים בחיי היהודים במערב אירופה ובמרכזה במאה ה־19: המשבר בחברה המסורתית, השאיפה למצוא גיבורים ודמויות אידיאליות, הצורך בקשר יותר חזיתי עם דמות הרב, וההתפתחויות הטכניות שאפשרו שכפול של תמונות בהוצאה נמוכה, שהורידה את מחירן.

לקראת סוף המאה ה־19 הלכו יזמים יהודיים בעקבות הנטייה הרווחת בחברה הסובבת. הם החלו להמציא דיוקנאות של חכמים יהודיים מימי הביניים ולהפיק דיוקנאות קבוצתיים של רבנים. ניתן לראות בכך דרך להצגת עושרה של מסורת הלימוד ביהדות וגדולתם של מוריה בעבר ובהווה. דמותו הפיסית של הרב, עטור זקן ונשען על ספרי, דמות אותנטית שהמודרניות לא יכלה לה, גויסה אפוא למאבקה של האורתודוקסיה נגד מגמות החילון שאיימו עליה. לפנינו דוגמה לתושייה של החברה המסורתית, שהצליחה לגייס טכניקות מודרניות לחיזוק התנגדותה לכל צורה של חידוש הלכתי. הדיוקן הרבני של המאה ה־19 השתלב להפליא בספרות ההגיוגרפית בת הזמן ובשימוש שעשו מחברים אורתודוקסיים בעבר ההיסטורי. הדיוקן הציע דברים שונים לאנשים שונים, אך בראש וראשונה היה מקור של נחמה למי שייחסו לרבניהם גדולה גם בדברים הסמויים מן העין.

גם דמויותיהם של אנשי ציבור יהודיים ידועים: אדולף כרמיה, אלבר כהן והחזן-המלחין הנודע שלמה זולצר. קבוצה מגוונת זו, שבה בלט מונטיפיורי במרכז, באה להצביע על העושר היצירתי היהודי ולעורר תחושה חיובית של אחדות יהודית. על כן יש לראות בלוחות אלה תופעה תרבותית שקדמה למגמות הציוניות. השווה: M. Berkowitz, *Zionist Culture and West European Jewry before the First World War*, Cambridge 1993