פולני ויהודי: מאוריצי גוטליב בין שני עולמות

דליה מנור

ספרו של עזרא מנדלסון על מאוריצי גוטליב[1] מצטרף לרשימה לא קצרה של פרסומים על אודות הצייר, ובהם מאמרי עיתונות, מחקרים, קטלוגים, ביוגרפיות וסרטים, בעברית, בפולנית, ביידיש, בגרמנית ובאנגלית, הנזכרים בביבליוגרפיה המקיפה ששימשה את המחבר. פרסומים כאלה החלו להופיע כבר בשנות השמונים של המאה ה־19, שנים אחדות אחרי מותו של האמן, והם ממשיכים להתפרסם עד היום. אחד החשובים שבהם הוא קטלוג מאת נחמה גורלניק שראה אור ב־1991 לרגל תערוכה מקיפה של מאוריצי גוטליב ב'מוזיאון תל אביב לאמנות', פרי מחקר ממושך ושיתוף־פעולה ישראלי-פולני, ראשון מסוגו באותן שנים.[2] תשומת הלב הרבה, הן הפופולרית הן המחקרית, לאמן שהקריירה שלו היתה כה קצרה — בן 23 היה גוטליב במותו — מעניינת כשלעצמה. המחבר מקדיש אמנם פרק לתולדות התקבלותו של גוטליב והפיכתו דמות מופת בהיסטוריה היהודית.

מונוגרפיות אמנותיות, המספרות את קורות חייו ויצירתו של אמן, הן מתכונת מוכרת, שבדרך־כלל מטרתה להציג את מפעלו האמנותי של האמן ולראות במפעל זה יצירה של היחיד והמיוחד. על־פי־רוב בסוגה זו משמשים פרטים ביוגרפיים מסוימים, כגון היכן למד האמן ואצל מי, הרקע המשפחתי שלו וכן אזכור של אירועים היסטוריים כלליים, כגון מלחמה או הגירה, שהם בבחינת הרקע להופעתו. לעתים יש בפרטים אלה ובסיפור קורות חייו של האמן כדי להסביר היבטים שונים ביצירתו. כאלה הן למשל מרבית המונוגרפיות על אמנים ישראלים, המאופיינות בדרך־כלל בעיסוק מועט במציאות ההיסטורית שמחוץ לאמן וליצירתו.[3] על־פי־רוב הפרטים הביוגרפיים נועדו לשרת את מהלך סיפורו של היוצר,

1. המאמר דן בספרו של עזרא מנדלסון, **מאוריצי גוטליב: אמנות, היסטוריה, זיכרון** (תרגמה מאנגלית: אורי שפיר), ירושלים 2006.
2. נחמה גורלניק, **בדמי ימיו: מאוריצי גוטליב**, תל־אביב 1991.
3. דוגמאות אופייניות, גם אם שונות זו מזו, ראו: מרדכי עומר, **יצחק דנציגר**, תפן 1996; יונה פישר, **שטרייכמן**, [תל־אביב] 1997. ההקדמה בספרו של מרדכי עומר מתארת את מהלכי חייו של דנציגר ומשפחתו, לימודיו ונסיעותיו של האמן בהקשר לעבודותיו. ספרו של פישר פותח בתיאור הוריו ומשפחתו של שטרייכמן ומסתיים במותו. גליה בר אור, בספרה **אביבה אורי** (עין חרוד 2002), חורגת מפורמט זה הן בפירוט ביוגרפי מורחב של המשפחה הן בתיאור מפורט של הסביבה

לא פעם אלו הם פרטים נבחרים כפי שסיפר האמן עצמו.[4] כפי שטוענת קתרין סוסלוף, ביוגרפיה של האמן — שבה החיים והיצירה, האמן והאמנות, שלובים זה בזה — היא סוגה האחראית במידה רבה לתפיסה הרווחת הרואה בעבודת האמנות ביטוי ׳טבעי׳ לכוונת האמן ואת הכוונה כמסתתרת בתוך היצירה.[5] גם ספרו של מנדלסון על גוטליב מבקש להתחקות על עולמו הפנימי של האמן, מתוך ניסיון לחשוף לבטים ומורכבות פסיכולוגית, אך בכללותו נוקט המחבר גישה מרחיבה לביוגרפיה בהעניקו משקל נכבד למציאות ההיסטורית והתרבותית רבת־הרבדים שמתוכה צמח ובתוכה יצר. לאמיתו של דבר אין זו מונוגרפיה, וכפי שגם מעידה הכותרת אין הספר סובב אך ורק סביב האמן ויצירתו, אלא מציע עיון בהיסטוריה התרבותית של יהודים ופולנים במאה ה־19 באמצעות דמותו של גוטליב ויצירתו. על רקע התרחשויות פוליטיות מורכבות באזור, מנדלסון בוחן שאלות של זהות לאומית שעלו באותה העת, ומתוך כך הוא דן בצמיחתה של האמנות היהודית, נושא שהוא נדרש לו בספר כמה פעמים (בגרסה האנגלית של הספר שפורסמה קודם לכן קושרת הכותרת מפורשות את גוטליב לאמנות היהודית).[6] הספר, המודפס בפורמט אלבומי ועתיר רפרודוקציות, חורג אפוא מסוגת המונוגרפיה, ואף שעיקרו מוקדש לתקופת יצירתו של האמן הוא גם מרחיק את דיונו לזמנים אחרים עד לשלהי המאה ה־20.

בפרק הראשון של הספר משרטט המחבר תמונה מעניינת ופוקחת עיניים של המרחב הגאו־תרבותי שלתוכו נולד גוטליב ב־1856, אזור גליציה שבמזרח אירופה. חבל ארץ בעל אוכלוסייה מעורבת שבו ׳״פולנים״, ״אוקראינים״ ו״יהודים״ לא היו קבוצות נפרדות לגמרי, ולפעמים טושטשו הקווים המבחינים ביניהן׳ (עמ׳ 20). למציאות רב־תרבותית ורב־לשונית זו, על רקע צמיחת הלאומיות ובכלל זה הלאומיות הפולנית יש משמעות רבה באשר למעמדם ולזהותם העצמית של היהודים, ובייחוד של היהודים המשכילים שעזבו את אורח החיים הדתי, כמו גוטליב. על מנת להמחיש את מורכבות המציאות, המחבר מביא מידע היסטורי רב על גליציה ועל יהודיה ואף עוסק במפורט במשפחתו של האמן, בשפות שהשתמש בהן, בשם הפרטי הפולני ׳מאוריצי׳, שנתנו לו הוריו, וביחסו לשם זה. בהמשך מתאר מנדלסון את דרכו של גוטליב באמנות, שאת רובה עשה בהיותו תלמיד: בשנת 1872 (בהיותו בן 16) נכנס לאקדמיה לאמנות של וינה, אך כעבור כשנה עזב את בירת האימפריה לטובת קראקוב על מנת ללמוד שם אצל הצייר הפולני הנודע יאן מַטֵייקו.

התרבותית והחברתית שבתוכה התפתחה האמנית, וזאת כדי להעמיד את יצירת האמנית בהקשר רחב יותר.

4. דוגמה אופיינית סיפק האמן רפי לביא. בכל המאמרים והספרים שנכתבו על אודותיו מסופרים קורות חייו מפיו ובסלקטיביות. על תפקיד הביוגרפיה במיתוס של האמן ראו: דליה מנור, ׳יוסף זריצקי ורפי לביא: אמנים כמנהיגים׳, **ישראל**, 15 (2009), עמ׳ 33–66.

5. Catherine M. Soussloff, *The Absolute Artist: The Historiography of a Concept*, Minneapolis and London 1997, pp. 6-7, 138-139

6. Ezra Mendelsohn, *Painting a People: Maurycy Gottlieb and Jewish Art*, Brandeis University Press, Waltham, MA 2002

גם שם לא החזיק מעמד זמן רב, ככל הנראה על רקע אנטישמי, והוא נסע שוב לווינה, שם למד זמן־מה ומשם עבר למינכן. בשנת 1876 נרשם לאקדמיה לאמנות שבמינכן. בשנים 1877–1878 כבר היה גוטליב אמן מצליח ומוכר. בקיץ 1879, בעת שהותו בקראקוב, מת לאחר מחלה.

חרף הקריירה הקצרה של גוטליב, והעובדה שכמה מציוריו לא שרדו ואחרים נותרו לא גמורים, אפשר לשרטט דיוקן אמנותי מובהק למדי של יצירתו: וזה, כפי שמראה מנדלסון, טבוע היטב במסורת הציור המזרח־אירופי של התקופה, שעיקרה ציורים עלילתיים גדולי ממדים על נושאים היסטוריים או על נושאים דתיים, וכן ציורים אוריינטליסטיים, מסורת שהמחבר מקדיש לה דיון מפורט בפרק השני של הספר. מנדלסון שב ומדגיש עד כמה היה גוטליב בן־זמנו בכל הנוגע לאמנות, ושהנושאים שצייר היו מקובלים בתקופתו. בספר מספר רב של דוגמאות, רבות מהן ברפרודוקציות צבע, והן משמשות הקשר ובסיס להשוואה בדיון בציוריו של גוטליב, שלו מוקדש הפרק השלישי. בנוגע לרפרטואר הנושאים של גוטליב תוהה מנדלסון מדוע לא מצא גוטליב עניין בציורי נוף או בטבע דומם ′בעיקר נוכח להיטותו אחר נושאים וסוגות פופולריים בתקופתו. האם נבע הדבר מחוסר שורשיות באדמת אירופה ומהעדר יכולת להעריך את הטבע, כמיוחס גם ליהודים?′ (עמ′ 97). אף שהמחבר מזדרז כמובן לדחות השערה זו, מפליא שהוא מעלה את אחת מאותן קלישאות שנאמרו, ועדיין נאמרות, על יהודים בנוגע להיעדר שורשיות או יחס לטבע. יתרה מזו, דומה שמנדלסון מוותר על ההסבר הפשוט לשאלת היעדר ציור נוף ודומם אצל גוטליב: הז′אנרים הללו נחשבו נחותים במדרג האקדמיה לאמנות, כפי שניסחה עוד במאה ה־17 האקדמיה המלכותית הצרפתית, ששימשה מודל לאקדמיות לאמנות ברחבי אירופה. בראש סולם הז′אנרים של הציור האקדמי ניצב הציור ההיסטורי, ציור עלילתי רב־דמויות המבוסס על אירוע היסטורי ממשי או מדומיין, וכן על כתבי הקודש והמיתולוגיה הקלאסית. בפולין של המאה ה־19, הציור ההיסטורי בעל התכנים הספרותיים והלאומיים נחשב פסגת האמנות, והאמן הגדול בז′אנר זה היה מטייקו. גוטליב היה מעריצו ותלמידו של מטייקו, והדבר משתקף אפוא גם בבחירת הז′אנרים שצייר. ציור הנוף והדומם זכה למעמד מרכזי במערב אירופה, ובעיקר בצרפת, שבה אמנים מודרנים נטשו זה מכבר את הציור ההיסטורי וציירים בני דורו של מטייקו, כמו מונה וסזאן, העדיפו להתעמק בשאלות חדשות בציור, זאת באמצעות הנוף והדומם. מנדלסון מוסיף ומביע השערה — כמעט משאלה — כי לו היה גוטליב מאריך ימים היה ′מצייר גם יערות ומישורים, בדומה לצייר הרוסי הגדול בן זמנו איזק לוויטן, יליד ליטא היהודית′ (עמ′ 99). שוב חמקה מעיני הכותב המסורת המבוססת של ציור נוף רוסי שמתוכה יצא לוויטן ובתוכה יצר. הוא נולד אמנם בליטא, אך גדל ולמד במוסקבה. לו היה גוטליב נשאר בווינה או במינכן או נוסע לפריז ייתכן שהיה נענה למגמות המודרניות של מערב אירופה ומן הסתם היה גם מתנסה בנושאים אחרים. אלא שגוטליב, שמושא שאיפותיו היה להיות ′מטייקו היהודי′, לא היה אמן מודרני, בעיקר משום שהאמנות הפולנית של זמנו היתה רחוקה מההתפתחויות המודרניות שהיו פרי המהפכות החברתיות, התעשייתיות והאורבניות שאפיינו את מערב אירופה. עם זאת, כפי

שמנדלסון שב ומדגיש, גוטליב היה יהודי מודרני, שָׁאף להשתלבות יהודית בפולין וראה את עצמו יהודי ופולני במידה שווה.

תפיסתו של גוטליב את עצמו, פולני ויהודי גם יחד, היא המנסחת, על־פי מנדלסון, את יצירתו בתור 'אמנות יהודית'. מנדלסון דן בהרחבה בשאלת היהודים והאמנות, כשהוא נוגע הן באיסור המקראי על הדימוי החזותי ופירושיו של איסור זה, והן בנוכחות המתמדת של אמנות חזותית בקרב יהודים חרף האיסור. במחצית השנייה של המאה ה־19 כבר היו לא מעט אמנים אירופים נודעים ממוצא יהודי, ומכאן עולה השאלה האם יש משהו משותף שאפשר לראות בו אמנות יהודית? מנדלסון טוען, ובצדק, שלא די בכך שאמן יהיה ממוצא יהודי כדי להגדיר את אמנותו אמנות יהודית. לעומת זאת גם ציור של נושאים יהודיים אינו מונופול של יהודים. היסטוריון האמנות הפולני יז'י מאלינובסקי, במאמרו על גוטליב מנקודת מבט פולנית, מונה שורה של אמנים פולנים נודעים ממוצא יהודי כבר במאה ה־18 ודן גם באמנים פולנים שהתעניינו בנושאים יהודיים.[7] מנדלסון מביא כמה וכמה דוגמאות של אמנים אירופים נוצרים, ובכללם פולנים, שטיפלו בדמויות של יהודים ותיארו טקסים דתיים ואורחות חיים של יהודים, נושאים שהיו לגיטימיים ואף פופולריים ביצירה הפולנית בזמנו של גוטליב (עמ' 85). מכאן שהבחירה של גוטליב לצייר יהודים מתפללים בבית־הכנסת ביום הכיפורים — נושא ציורו הנודע ביותר — לא היתה יוצאת דופן כשהיא לעצמה. מנדלסון מציע אפוא פתרון אחר לשאלה החשובה מיהו אמן יהודי. לדידו אמן יהודי הוא מי שביקש לקדם 'סדר יום יהודי', דהיינו 'השקפה מסוימת ביחס לעבר ולהווה ולעתיד של היהודים', ושיצירותיו מטפלות בנושאים יהודיים 'ומאירות פנים שונות בהיסטוריה היהודית ובחיים היהודיים באותה תקופה' (עמ' 100). מבין הדוגמאות של מנדלסון: מוריץ אופנהיים, איש המאה ה־19 בגרמניה, והאמן האמריקני בן זמננו רון ב' קיטאי. בעניין זה יש להעיר שלא רק שהמושג 'סדר יום יהודי' מעמיד פרספקטיבה צרה למדי לאפשרות של אמנות יהודית, אלא שגם הפרשנות המצומצמת למושג זה, שמציע המחבר, הנשענת ברובה על גישות היסטוריות, מוציאה מן הכלל אפשרויות שונות ומגוונות למושג 'אמנות יהודית', הנשענות על גישות תרבותיות או מטפיזיות. למשל, הצעתו של המבקר האמריקני רוברט פינקוס־ויטן, שהאמנות היהודית היא במהותה אמנות מופשטת, היא הצעה שנודעה לה השפעה לא מבוטלת גם בישראל.[8] לשיטתו של מנדלסון,

7. יז'י מאלינובסקי, 'מאוריצי גוטליב, מנקודת מבט פולנית', בתוך: גורלניק, **בדמי ימיו**, עמ' 77, הערה 1, 86–87.

8. רוברט פינקוס־ויטן, 'אמנות יהודית שש הנחות', **מושג**, 10 (1976), עמ' 55–57. במאמר זה מבקר פינקוס־ויטן את גישתו של אברהם קאמפף לנושא בתערוכה שאצר 'החוויה היהודית באמנות המאה העשרים', שהוצגה במוזאון היהודי בניו־יורק ב־1975. לפי תפיסתו של פינקוס־ויטן, באמנות היהודית יש ממד מהותני שאינו נטול בעיות, מה גם שהוא מוציא מכלל היהדות אפשרות של אמנות פיגורטיבית. עם השנים חזר בו פינקוס־ויטן מכמה מעמדותיו, ראו: רוברט פינקוס־ויטן, 'מחשבות על זהות יהודית באמנויות', **הבעה יהודית באמנות ובעיצוב מהי?**, ירושלים 2007, עמ' 49–51.

גוטליב הוא דוגמה מובהקת לאמן בעל סדר יום יהודי, ועיקרו: תוכנית שילובם של היהודים ללא בדלנות פוליטית או תרבותית מצד אחד, אך גם ללא המרת דת והתבוללות מצד אחר. אציין עוד שלדברי יז׳י מאלינובסקי הפולנים רואים בגוטליב ׳נציג בולט של אמנות הציור הפולני׳.[9]

לאחר ששרטט את הרקע ההיסטורי־מדיני ואת הרקע התרבותי והאמנותי לקורותיו וליצירתו של גוטליב ניגש מנדלסון בפרק השלישי לדון במפעלו האמנותי של הצייר. לא תמיד המאמץ עולה יפה. המחבר, היסטוריון בעל שם המתמחה בתולדות יהודי מזרח אירופה, מתוודה בענווה בהקדמתו על מגבלותיו בחקר האמנות. הוא מזמין את הקוראים להסיק את מסקנותיהם ומוסיף במעין התנצלות: ׳תקוותי שלא עיוותתי יותר מדי את כוונותיו של אמן זה הנערץ עלי׳ (עמ׳ 7). ייתכן שעצם הציפייה של המחבר לאתר את כוונת האמן ולפרשה ׳נכון׳ מגבילה את הדיון האמנותי. בסופו של דבר, יותר משהכותב חושף את כוונת האמן נחשפת כאן כוונת הפרשן: מנדלסון מפענח את ציוריו של גוטליב מתוך הפרספקטיבה של אותו סדר יום יהודי שהוא מייחס לו. למשל, בדיוקנים העצמיים של גוטליב הוא רואה לבטי זהות טראגיים (עמ׳ 117), או אף עיסוק כפייתי בחזות החיצונית (עמ׳ 106). זאת על אף שלא פעם דיוקנים אלה הם וריאציות מובהקות ודי שגורות למסורות הז׳אנר, כמו למשל תחפושות ומשחק תפקידים. הדיוקנים האחרים זוכים לאזכור קצרצר שעיקרו הוא אותו קו מנחה. בדיוקנאות של אישים יהודים ׳מתוארות דמויות מבוססות מן הבורגנות האימפריאלית, אך הן אינן נינוחות במקומן׳, קובע מנדלסון. השקפתו מנחה אותו לזהות תשישות במראה פניהם של שני דיוקנים, ואפילו למצוא הסבר למקורה: ׳כלום אין פניו החרבות של קורנדה וקבלת הדין ואולי אף המלנכוליה הנסוכה על פניו של וארמן מעידים כי אלה קלסתריהם של אנשים שהתפקחו מאשליית השילוב?׳ (עמ׳ 120).

הציורים המציגים דמויות יהודיות היסטוריות או ספרותיות, דוגמת אוריאל דה קוסטה או שיילוק, זוכים לדיון נרחב וכך גם הציורים האוריינטליסטיים והתמונות העוסקות בישו הנוצרי, מה שמנדלסון מכנה ׳הפנתיאון היהודי של גוטליב׳ (עמ׳ 12). כאמור, לפענוח הציורים מגמה ברורה והוא נשען גם על הסברה כי האמנות משקפת ישירות את עולמו ואת קורותיו של האמן עד כדי זיהוי בין האמן ובין מושאיו: ׳כמו גוטליב עצמו, גם הדמויות שכלל בפנתיאון היהודי שלו ניהלו אורח חיים מסוכן שנע בין שני עולמות, וכמותו שילמו על כך מחיר כבד׳ (עמ׳ 142).

פרשנות פסיכולוגית לציוריו של גוטליב אינה יוצאת דופן בהיסטוריה שלו. במידה מסוימת סוד קסמו ומעמדו המיוחד של ציורו הנודע ביותר, ׳יהודים מתפללים בבית הכנסת ביום הכיפורים׳, השמור באוסף מוזיאון תל־אביב, קשור בפרטים ביוגרפיים מסתוריים ורומנטיים. בראש ובראשונה הכתובת על גבי ספר התורה שמחזיק יהודי קשיש בחזית התמונה ובה הקדשה לזכרו של האמן עצמו, כאילו כבר מת, בשעה שגוטליב עצמו נראה עומד מהורהר לצד ספר התורה בלבוש פסים ססגוני (לבוש מזרחי). נופך

9. מאלינובסקי, ׳מאוריצי גוטליב׳ (לעיל הערה 7), עמ׳ 76.

רומנטי וטראגי מוסיפה הדמות הכפולה של אהובת הצייר שדחתה אותו, לאורה רוזנפלד, הנראית מאחור בעזרת הנשים. כיוון ששנה לאחר שצייר תמונה זו מת גוטליב, ההשערות הקשורות לנסיבות מותו מאפשרות פרשנויות שונות הנשענות על סיפורו האישי. ואולם בממדיו ובקומפוזיציה מרובת הדמויות, ציור זה הוא ללא ספק הרבה יותר מביטוי של סיפור אישי. אך מהי בדיוק כוונת האמן? הדבר פתוח לפרשנויות. מאלינובסקי, בעקבות פרשנים פולנים אחרים, צירף את ציור יום הכיפורים לציורים אחרים של גוטליב 'ישו נושא דרשה בכפר־נחום' ו'ישו לפני שופטיו', שבהם תואר ישו כיהודי, והוא מפרשם יחד כסדרה היסטוריוסופית, הניצבת על הגבול שבין הציור הדתי לציור ההיסטורי.[10] לעומתו מנדלסון רואה בציור זה את היבדלותו של גוטליב מסביבתו הפולנית: 'אם יאן מטייקו ואמנים פולנים רבים כמוהו שאפו להציג את האומה הפולנית בכלי מלחמה, הרי שגוטליב צייר כאן את האומה היהודית בעבודת האלוהים' (עמ' 151). בפרק החמישי, המוקדש ברובו לציוריו של מטייקו, מנדלסון מחדד את הניגוד הזה. הציור של יום הכיפורים מבטא לדעתו מציאות יהודית מובהקת של אמן המציג מבחוץ את העולם היהודי־דתי שהוא מכיר מבפנים, אך כבר אינו שייך אליו. לשיטתו של מנדלסון ציור זה משקף את הטבע הכפול של היהדות: דת ודרך חיים, הלכה והשקפה אוניברסלית. וגוטליב, הנותן לכך ביטוי, הוא המייצג האותנטי של היהדות (עמ' 152). לא ניתן אמנם להתווכח על תפיסת היהדות כפי שמציג אותה מנדלסון, אך יש לציין שבכל הנוגע לפרשנותו זו לציור אין הוא מביא ראיות שיתמכו בה, או לכל הפחות טיעון נגד לעמדה שמציג מאלינובסקי.

היחס לגוטליב בפולין הנוצרית מצד אחד, והתקבלותו בקרב יהודים, 'הלאמתו' בקרב הציונים וכן השפעת השואה על אופן התקבלותו בישראל מצד אחר, כל אלה הם נושאים מעניינים וחשובים שמנדלסון מקדיש להם את הפרק הרביעי. את פסגת הקנוניזציה של גוטליב בישראל רואה המחבר בתערוכה במוזיאון תל־אביב ב־1991. התערוכה הוצגה בשיתוף־פעולה מקצועי ומדיני עם פולין. על מנת להדגים את התקבלותו של גוטליב בארץ מביא מנדלסון מבחר תגובות לתערוכה של מבקרי אמנות בישראל, וחבל שאין הוא מביא גם תגובות של מבקרים פולנים מן התערוכה כשזו הוצגה באותה השנה בוורשה. ניכר שמנדלסון אינו שבע רצון מהקונצנזוס הישראלי הציוני, שלדבריו 'קנה לו חזקה על חייו ועל אמנותו' של גוטליב (עמ' 191), והוא מעדיף כנגד זה לראות בו 'אמן האוניברסליות היהודית', נושא שהוא מקדיש לו את הפרק האחרון בספר. האופן שבו מנדלסון מציג את מושג האוניברסליזם, ומדגים בעזרת אוסף אקלקטי של יצירות אמנות פיגורטיביות — מנורמן רוקוֶל ועד נחום גוטמן, משאגאל עד אַרט שפיגלמן — המציגות דמויות של יהודים וערבים, לא־יהודים, שחורים ואחרים, ביחסי אחווה ושלום, מעלה הרהורים על סדר היום הסמוי של מנדלסון עצמו. הספר ראה אור לראשונה באנגלית וקרוב לוודאי שיועד לקהל היהודי־אמריקני. רעיונות כגון תוכנית השילוב של גוטליב ('פולני הנני ויהודי, ומשתוקק אני לפעול למען השניים', כפי שצוטט פעמים רבות) עם מושג

10. שם, עמ' 83.

האוניברסליזם היהודי של מי שהמחבר מכנה 'בניו של גוטליב', עשויים לדבר אל לִבו של קהל קוראים כזה.

בהיותו היסטוריון המתמחה ביהודי מזרח אירופה, מיטיב מנדלסון לתאר את ההטרוגניות האתנית, התרבותית והרעיונית שבתוכה צמחו והתגבשו אידאולוגיות קוסמופוליטיות לצד זהויות לאומיות בדלניות. המחבר אינו מסתיר את העדפתו לגישה אחת על פני האחרת בתפיסתו את היהדות, ובעקבות תפיסתו זו הוא מציג את גוטליב ואת יצירתו האמנותית. זוהי פרשנות לגיטימית הנשענת על השקפת עולמו של המחבר, וככזאת אין היא עולה על פרשנויות אחרות או נופלת מהן, ובכלל זה מפרשנויות כאלה שאימצו את גוטליב בישראל או בפולין בשם אידאולוגיה כזו או אחרת.

אולם אם נתבונן אל מעבר למרחב הגאוגרפי וההיסטורי שבו עוסק הספר, או זה של קוראיו בקרב יהודי התפוצות או בישראל, נוכל לגלות בסיפורו של גוטליב משמעות אוניברסלית עכשווית ורלוונטית בהקשר אחר לגמרי: בראש ובראשונה המציאות המתמשכת של אמנים שנולדו 'זרים' בארצם והם נאבקים באפליה ובדעות קדומות. כאלה הם למשל האמנים השחורים וההיספנים בארצות־הברית המבקשים לתת ביטוי לתרבותם, לחזותם החיצונית ואף לקורות אבות אבותיהם, לא פחות משעשה זאת גוטליב בשעתו. הדילמות התרבותיות של גוטליב חוזרות ומעסיקות כיום גם אמנים דיאספוריים אחרים, כמו המהגרים מאסיה, מהמזרח התיכון או מאפריקה, המתיישבים באירופה ובצפון אמריקה ומבקשים לשמור על זהות ייחודית ועל יצירה שתהיה משמעותית עבור תרבות המקור שלהם, ובה בעת הם מבקשים להשתלב ולהתקבל לזרם המרכזי של תרבות המערב. ממש כמו גוטליב, ככל שאמנים אלה מצליחים יותר, כך מתרבים הגורמים המבקשים לנכס לעצמם את הצלחתם זו ולהביע את גאוותם עליה. אם כן, לסיפור חייו ולאמנותו של גוטליב יש משמעות שהיא יותר משאלת האמנות היהודית, והוא עשוי לשמש נקודת מוצא חשובה לדיון חדש ועדכני ביצירתם של אמנים שריבוי זהויות הוא מצבם. פוליטיקת הזהויות המאפיינת את השיח הציבורי ואת המחקר האקדמי של העשורים האחרונים מתחילה לפנות מקום לתמונה מורכבת יותר של זהות אישית וקולקטיבית שבה יש מקום ליותר ממוקד הזדהות אחד. נראה אפוא כי שאיפתו של גוטליב להיות בעת ובעונה אחת, ובמידה שווה, גם פולני וגם יהודי אולי אינה כה חריגה ואין היא בהכרח ביטוי לסדר יום יהודי, אלא הצעה שאולי הקדימה את זמנה, לריבוי זהויות ולהיברידיות תרבותית שהם בסיס לגיטימי ליצירה של אמנות גבוהה.

ספרו של מנדלסון הוא תרומה מעניינת לחקר האמנות היהודית בעת החדשה שכן הוא חושף את מגוון הבעיות הכרוכות במושג הזה ומציע קו פרשני מסוים, גם אם לא נטול בעיות. בהשוואה למחקרים אחרים שהוקדשו לאמנותו של גוטליב, יותר משיש בספר הזה גילויים חדשים יש בו מידע רב ממגוון מקורות, אך חשיבותו העיקרית של הספר טמונה בהצגת המעשה האמנותי בהקשר תרבותי מורכב ורב־רבדים ובדיון היסטורי רחב יריעה סביב אמן וסביב יצירת אמנות.