

'אל חרש שיפסיק את ייסורי האנושות'

שרגא בר און

על פיתוחי העץ 'מבקשי אלוהים' של ראובן רובין
ותפקידה של האמנות הפלסטית בתחייה העברית



'אל חדש שיפסיק את ייסורי האנושות' על פיתוחי העץ 'מבקשי אלוהים' של ראובן רובין ותפקידה של האמנות הפלסטית בתחייה העברית

ליובו סוויק אשר חיפש את אלוהיו
ומצא את מותו בין פחי האשפה

פנים רבות ושונות לה לאמונה. למרות זאת בדיונים מושגיים ופילוסופיים רבים באמונה נוטים להתייחס אל אדם כאל מאמין או כאל כופר. ביסוד דיונים אלו עומדת לעתים ההנחה שאמונה היא מצב נתון של שלמות האופפת את החיים במלואם ומגדירה אותם. אחדים הגדירו אותה כשלילה או כחיוב של טענת אמת מוגנת על אודות קיומו של אלוהים;¹ אחדים ראו בה תכונת אופי, אישיות או נטייה;² היו שתפסו אותה כהשלכה (פרויקציה) של תכונות אנושיות, של הטבע או של יחסים בין-אישיים;³ אחרים ראו בה מצב קיומי המעוגן במצבי זיקה רגעיים של האני עם האתה הנצחי;⁴ היו שראו בה דיספוזיציה מוחלטת, שברגע שאדם נתון בה הוא פטור מן הלבטים, השאלות, ההרהורים והספקות העולים מן המפגש עם העולם או ממפגש עם תאוריות מטפיזיות מתחרות;⁵ על פי תפיסה מתוחכמת יותר האמונה היא הכרעה אישיונית כוללת של אכפתיות מוחלטת אשר מחד גיסא ניצבת בכסיס שלל הדאגות המאפיינות את הקיום האנושי

בשער המאמר:
ראובן רובין – דיוקן
עצמי, מתוך סדרת
חיתוכי העץ 'מבקשי
אלוהים', 1923
(כל תמונות חיתוכי העץ
באדיבות מוזאון בית
ראובן, תל-אביב ומוזאון
ישראל. צילום: אלי פוזנר,
מוזאון ישראל)

אני מבקש להודות ל"ר דרור ינון, פרופ' יהודע (יוקן) עמיר, פרופ' אבי שגיא, כנרת סמואל-פולק ואבינועם נאה על הערותיהם והפניותיהם המעמיקות והמועילות, לגבי בינט מגלריה 'בינט' ולאמייתי מנדלסון ולרונית שורק ממוזאון ישראל.

- 1 B. Williams, *Problems of the Self*, Cambridge 1979, pp. 1–31. לניתוח עמדתו של ויליאמס ראו: מ' הלברטל, 'על מאמינים ואמונה', הנ"ל, ד' קורצווייל, א' שגיא (עורכים), על האמונה: עיונים במושג האמונה ובתולדותיו במסורת היהודית, ירושלים תשס"ה, עמ' 17–24.
- 2 חלקם, כרלף ולדו אמרסון ואריך פרום למשל, הוזהירו מפני נטייה זו ושתלטנותה.
- 3 תפיסת האמונה כהשלכה מזוהה ביותר עם לודוויג פוירבך, אף שמשנתו מורכבת בהרבה וניתן לראות בה פירוש סמלי של הנטייה הדתית. בספרו 'מהות הנצרות' הוא העמיד את האמונה הדתית הנוצרית על אנתרופולוגיה, והניא כיצד תכונות אנושיות חיוביות מובאות למיצוין באמצעות ייחוסן לאל. ראו: L. Feuerbach, *The Essence of Christianity*, trans. G. Eliot, Walnut 2008. לעומת זאת במסתו 'מהות הדת' הוא תיאר תהליך דומה ביחס לטבע. ראו: idem, *Lectures on the Essence of Religion*, trans. R. Manheim, New York, Evanston & London 1967. זיגמונד פרויד הוא המזוהה ביותר עם תפיסת הדת כתולדה וכהשלכה של יחסים בין-אישיים ובייחוד של יחסי אב-בן. ראו: ז' פרויד, טוטם וטאבו ומסות אחרות, תרגם ח' איזק, תל-אביב תשמ"ח, עמ' 7–146; הנ"ל, התרבות והדת, תרגמו ר' רמות, א' קנטור וי' גוטשלק, תל-אביב תש"ס.
- 4 מ"מ בובר, 'אני ואתה', הנ"ל, בסדר שיח: על האדם ועמידתו נוכח ההווה, ירושלים תשי"ט, עמ' 57–92; והשוו לדיונו בשאלת האמונה בזרמים האקזיסטנציאליים: הנ"ל, פני אדם: בחינות באנתרופולוגיה פילוסופית⁴, ירושלים תשס"א, עמ' 221–322.
- 5 עמדה זו מזוהה עם הניתוח הפיזיאסטי של ויטגנשטיין. ראו: D.Z. Philips, *Wittgenstein and Religion*, Basingstoke 1993; לניתוח עמדותיו הדתיות של ויטגנשטיין ותפיסות חוקריו ראו: ד' למברגר, 'תפיסת הדתיות של ויטגנשטיין', עיון, נב (תשס"ד), עמ' 324–399.

ומאידך גיסא חורגת אל מעבר להן;⁶ בדיונים אחרים נעשה מאמץ להציג את האמונה כהישג מוחלט העולה מהכרעה חד-פעמית. ישעיהו לייבוביץ, שראה את המחויבות להלכה כבסיס האמונה היהודית, ניסח הכרעה ראשונית זו ככחירה אי רציונלית בערך מכונן.⁷ בפילוסופיה של הדת בכללה ההכרעה המפורסמת ביותר היא ההימור של בלו פסקל.⁸ אולם בחיים, אולי שלא כבהגות העיונית, 'הטלת קוביות אחת אינה מבטלת לעולם את ההימור', כביקורתו המבריקה של סטפן מלרמה על עמדה זו.⁹

בעוד שדיונים מושגיים מבקשים להגדיר את האמונה באופן חתוך וברור, היצירה האקספרסיווית – כגון השירה, הסיפורת, הדרמה, המוזיקה, המחול והאמנות הפלסטית – מבקשת להביע אותה על שלל גווניה. המבע האקספרסיווי במהותו ובסגנונו אישי יותר מהכתיבה ההגותית, ועוסק לרוב בתיאורי מצבים ולא בטענות על אודות המציאות. כך השירה, הסיפור והווידיאו, הניגון, המחול, התאטרון והציור כשירים יותר להבעת מצבי אמונה מורכבים. המבעים האקספרסיוויים פתוחים יותר ונשפטים על פי קריטריונים שונים מאלו שעל פיהם נשפטה ההגות. ההגות נשפטה על פי תקפות טענותיה או מידת השפעתן על האווירה האינטלקטואלית בת הזמן, ואילו המבעים האקספרסיוויים נשפטים על פי קריטריונים אסתטיים, על פי יכולתם ללכוד ולתאר תופעות (להבדיל מטענות), על פי הצלחתם לבטא מצבים חולפים, פעולות גומלין, רגשות או הלכי רוח סובייקטיביים ועל פי השפעתם הרגשית על הנמענים.¹⁰

6 P.J. Tillich, *Dynamics of Faith*, New York 1957

7 ראו למשל: 'אין דרכים לאמונה משום שהאמונה היא הביטוי העליון, אולי היחיד, לבחירתו החפשית של האדם. האדם יכול לקבל עליו עול מלכות שמים ועול תורה ומצוות, ויכול לסרב לקבלם, ואין מתודה בעולם שתוכל לכוון את הכרעתו והחלטתו זו' ('לייבוביץ, אמונה, היסטוריה וערכים, ירושלים תשס"ב, עמ' 11).

8 ב' פסקל, הגיגים, תרגם 'אור, ירושלים תשל"ו, עמ' 42-57. לייבוביץ כפסקל תפס את האמונה כביטוי של החלטה בתנאי אי ודאות. אך לדעת פסקל המאמין מהמר על קיומן של שלל עובדות מטפיזיות, ולייבוביץ הסיי מרכיב זה מההימור באשר ההחלטה הדתית היא החלטה שרירותית לנהל אורח חיים דתי שאין לו כל ערבות מטפיזית. לניסיון לבנות אמונה דתית מודרנית על דגם ההימור של פסקל ראו: ש' רוזנברג, 'דורנו ואמונת ישראל', שדמות, קז (תשמ"ט), עמ' 55-63.

9 רטהאוז, בעקבות ויינפילד, תרגם את המילה hazard – הימור. ראו: א' רטהאוז, "המהמר" של דוסטויבסקי ומהמרים אחרים בספרות המודרנית, א' פרוני (עורכת), המשחק: מבט מהפסיכואנליזה וממקום אחר, תל-אביב 2002, עמ' 345-358; 266, p. 1994, trans. H. Weinfield, Berkeley 1994, S. Mallarmé, *Collected Poems*.

10 אין כאן מקום לדון ביתר פירוט ביחסים המתוחים ובהבדלים האיכותיים והמשלימים בין ההגות לאמנות. ראו למשל: מ' ברינקר, אסתטיקה כתורת-הביקורת, תל-אביב תשמ"ג; ר' לורנד, על טבעה של האמנות, תל-אביב תשנ"א; הנ"ל, היופי כראי הפילוסופיה, תל-אביב תשס"ז; D. Parker, *The Ethics of Criticism*, Ithaca 1988; T. Siebers, *Ethics, Theory and the Novel*, Cambridge 1994; מ' קונדרה, אמנות הרומן, תרגמה ח' בת-עדה, תל-אביב תשנ"ב, עמ' 29-48; א' שגיא, המסע האנושי למשמעות: עיון הרמנויטי-פילוסופי ביצירות ספרותיות, רמת-גן תשס"ט. על איכות השפעתה של הספרות לעומת הפילוסופיה עיינו גם: א' מקינטייר, מעבר למידה הטובה, תרגם 'לוי, ירושלים תשס"ז; מ' נוסבאום, צדק פואטי: הרמיון הספרותי והחיים הציבוריים, תרגם מ' שקודניקוב, חיפה תשס"ד. נוסבאום ביקשה להעמיד את האיכויות הספרותיות לרשות החינוך המוסרי. זו תהיה ספרות מגויסת לשירותה של האתיקה. התופעה המתוארת כאן הפוכה. הספרות מאתגרת את הפילוסופיה וחושפת התלבטויות ודרכי חיים שאינם באים לידי ביטוי בהגות הפילוסופית הקלסית – להבדיל מן הזרמים הפנומנולוגיים והקיומיים. לביטוי אמנותי מבריק לפער זה בשרה הדתי ראו: ה' הסה, נרקיס וגולדמונד, תרגם 'פיכמן, ירושלים תשל"ו. כפי שאבקש להדגים להלן באמצעות ניתוח של סדרת פיתוחי עץ של ראובן, האמנות עשויה לתרום גם לחידוד רגישות לתופעות שיש לתת עליהן דין וחשבון היסטורי והגותי.

שני סוגים של מבקשי אלוהים

בטווח הרחב שבין כפירה לאמונה מצויה תופעה דתית מרכזית שניתן לכנותה בקשת האלוהים. בקשת אלוהים היא מצב של היעדר ודאות דתית, מצב של ספק, תהייה ותקווה.¹¹ זהו מצב אמונה פתוח, שמאפיין רבים מההוגים והיוצרים הרליגיוזיים.

הדרמה של מבקשי האלוהים היא תוצאה של פער קיומי בין עולם חווייתי שניתן לכנותו אמונתם הפנימית לבין האופן שבו הם עצמם תופסים את העדויות החיצוניות לקיום האל. נקודת המוצא לתיאור מצב אמונה זה היא התבוננות פנימית, אינטרוספקטיבה. מבקשי האלוהים מגלים נתון שכנפוש; הם מניחים שהאל קיים באשר הם חשים את קיומו או באשר הם מוצאים את עצמם מושלכים אל מסורת שנטעה את אלוהים בלבבם. אולם למרות ודאות ראשונית זו, הם חווים פער בין הנחת קיומו של האל לבין העדויות החיצוניות לקיומו. בעקבות מיכה יוסף ברדיצ'בסקי אבקש לכנות מצב זה 'קרע שבנפש': אנו מרגישים שהאל קיים אך למרות הציפייה אינו בא במגע אתנו, ואיננו יודעים אותו.

קיימים שני טיפוסים של מבקשי אלוהים, הקשורים זה לזה באופן הדוק. מוקד הקונפליקט של הטיפוס האחד נעוץ בפער המוסרי שבין ציפיותיו מן האל לבין היעדרו במרחב החברתי (האישי, הקהילתי והפוליטי). מבקש אלוהים מסוג זה נקלע למצוקה באשר הוא מאמין בכוחו של האל להופיע בעולם, לנהלו ולתקנו, אך מבטו המפוכח בעולם מזהה דווקא את היעדרו של האל. מוקד הקונפליקט של הטיפוס האחר נעוץ בעצם שאלת קיומו של האל. האל חדל להופיע בעולם, ולפיכך יש לשאול אם הוא קיים, מהו, ומה משמעות קיומו. האל, הנחווה באופן ברור כל כך, נותר בגדר חידה.¹² בעיה זו, הטורדת את מנוחתם של המאמינים מטיפוס זה, מובילה אותם לשלוש דרכים: לחיפוש מתמיד אחר האל ולניסיונות לאתרו בעולם; לניסיונות להגדיר את מרחב הפעילות האלוהית ואת קשריו עם המרחב האנושי; להגרדה מחודשת של האל. כאשר אדם מוצא את אלוהיו או כופר בו, הוא מגשר על הפער וממילא מוציא עצמו מקבוצת מבקשי האלוהים; כאשר הוא חוזר ומעיד על הפער שבין

11 לאפיון אחד מניסוחיה המובהקים של בקשת האלוהים בספרות ראו: ש' בר און, "הצמאון" להלל צייטלין: "מבקשי אלהים" כמצב אמונה בספרות התחייה, מחקרי ירושלים במחשבת ישראל, כב (דברים חדשים עתיקים): מיתוס, מיסטיקה ופולמוס, פילוסופיה והלכה, אמונה וריטואל במחשבת היהודית לדורותיה (תשע"א), ב, עמ' 543-584.

12 בהקשר זה כדאי להבחין בין מספר דיונים פנומנולוגיים מרתקים שראו אור לאחרונה, והעוסקים בעמדות ובביטויים דתיים שאינם מחויבים לאמונה באלוהים, לבין התופעה המתוארת כאן. ראו למשל: א' שגיא, פצועי תפילה: עיון פנומנולוגי בספרות העברית, רמת-גן תשע"ב; R. Dworkin, *Religion without God*, Boston 2013. שגיא דן באפשרותה של תפילה לאחר 'מות האל'. הוא פרש קשת של ביטויים המגדירים את האדם כ"ש" מתפלל. התפילה, בהיותה ביטוי רליגיוזי בולט במיוחד, ראשונית יותר מן האמונה כמושא התפילה – באל. לפיכך גם כופרים יכולים להתפלל. דבורקין הגדיר את הדתיות כעמדת השתאות ומחויבות מול העולם הפיזי והערכי, המבליעה את ההנחה שעולמות אלו קיימים, ושהם אחדות אורגנית הנושאת משמעות עבור המאמין. לפיכך אליבא דדבורקין גם אתאיסטים ליברלים עשויים להיות דתיים. בין עמדות אלו לבין מצב האמונה של 'מבקשי אלוהים' קיימת קרבה רבה – הם חוצים את הזהויות המקובלות, הם מתארים נתונים ראשוניים של קבוצות מאמינים וכיוצא באלה. עם זאת בחיבורים אלו לא תואר מצב הביניים הקרוע שבו שרויים 'מבקשי אלוהים' אלא שלל מצבים רליגיוזיים שמובעות בהם עמדות שאינן מחויבות לקיומו של האל ולעתים אף כופרות בקיומו. הרחבה זו של הגדרות אמונה ותיאוריהן היא בעיניי מההישגים החשובים של מדעי הדתות בדורנו, ואני מקווה להרחיב בנדרן זה במקום אחר.

הנתון שבנפש לבין המציאות, הוא ממקם את עצמו במרחב החיפוש – במצב האמונה של מבקשי האלוהים.¹³

בקשת אלוהים בתקופת התחייה והתהייה

פרץ יצירה שבמוקדו בקשת האלוהים התחולל בדור התחייה והתהייה, בשלהי המאה התשע-עשרה ובראשית המאה העשרים. ביצירה העברית בתקופה זו עלו מגמות וזרמים מגוונים – ספרות ההשכלה המאוחרת, ספרות חיבת ציון וספרות דור התחייה ויצירה פלסטית בציור ובפיסול – והיו שראו בה יצירה של מרד, ביטוי לקרע ולשבר מול המסורת ומול אמונתם של שלומי אמוני ישראל שבכל הדורות.¹⁴ תפיסה זו, שמעולם לא יצאה מגדר מחלוקת,¹⁵ נכונה באופן חלקי בלבד. לצד ביטויים

13 ניסח זאת יפה הרמן כהן בקביעה כוללנית, אמנם בהקשר אחר: 'החיפוש הוא מטרת עצמו של הלך הנפש הדתי' (ה' כהן, דת התבונה ממקורות היהדות, תרגם צ' ויסלבסקי, ירושלים תשל"ב, עמ' 400).

14 קורצווייל היה מבקר הספרות הנחרץ והנוקב ביותר בשיפוט הספרות העברית החדשה כספרות מרד חילונית ואפיין אותה כאנטייהודית. ראו: ב' קורצווייל, ספרותנו החדשה: המשך או מהפכה? ירושלים תש"ך. במאמרים שכונסו בספר זה התיימר קורצווייל, בדרך כלל ללא הצלחה, להציג עמדה תיאורית אובייקטיבית לכאורה. על טיב מפעלו הביקורתי ניתן לעמוד מתוך איגרת לעגנון שבה הביע את עמדתו השיפוטית הנחרצת: 'אני דן באובייקטיביות קרה על סימפטום מסוכן מאד של חיינו הרוחניים ודווקא משום שאני שולל שלילה מוחלטת את התנועה הזאת [...] מצווה אני לגלות את הסיבות העמוקות של מחלה זו ששמה "כנעניות", היינו כל דרך הציונות ודרך ספרותנו ברובה הובילו לפאטולוגיה זו של הרוח היהודית', ומכאן הלך ומנה את מיטב הסופרים העבריים. ראו: קורצווייל, עגנון, אצ"ג: חילופי איגרות, בעריכת ל' דבייגורי, רמת-גן תשמ"ז, עמ' 36. עמדתו של קורצווייל הייתה שנויה בוויכוח מר כבד בזמנו. ניתוח מבריק של מסגרת הוויכוח התרבותית ושל עמדתו ראו: מ' גולצ'ין, ברוך קורצווייל כפרשן של תרבות, רמת-גן תשס"ט, בעיקר עמ' 140-146, 158-187 ושם הפניות נוספות. תיאור הרמוניסטי יותר פרש כנעני. ראו: ד' כנעני, העלייה השנייה העובדת ויחסה לדת ולמסורת, תל-אביב תשל"ז. לדבריו 'הקרע היה עם הדת אבל לא עם שאר מרכיבי המורשת הלאומית. אם לא קיבלו חברה על עצמם עול מלכות שמים, לא קיבלו את עול המצוות המשתמעות ממנו. אולם כשהמדובר במסורת, לא היה כאן שבר כי אם רציפות, רציפות תוך סלקציה: על המורשת התרבותית הגדולה למעט מצוות מעשיות' (שם, עמ' 32). גם גישה זו נראית כוללנית מדי. שורה של מחקרים משנות השמונים ואילך שמו דגש על הזיקה למסורת ותיארו שלל יחסים דיאלקטיים למסורת. ראו למשל: ש' אבינרי, 'הציונות והמסורת הדתית היהודית: הדיאלקטיקה של גאולה וחילון', ש' אלמוג, 'ריינהרץ וא' שפירא (עורכים), ציונות ודת, ירושלים תשנ"ד, עמ' 9-18; 'ארוז, 'תנ"ך ומסורת יהודית בתנועת הפועלים היהודית', מ' מישקינסקי (עורך), סוציאליזם יהודי ותנועת הפועלים היהודית במאה ה-19, ירושלים תשל"ו, עמ' 117-141; ש' אלמוג, 'החלוציות כתרבות חלופית', ציון, נח (תשנ"ג), עמ' 329-346; הנ"ל, 'ערכי דת בעלייה השנייה', אלמוג, ריינהרץ ושפירא (שם), עמ' 285-300; א' דון יחיא, 'חילון שלילה וחיוב: תפיסות של היהדות המסורתית ומושגיה בציונות הסוציאליסטית', כיוונים, 8 (תש"ם), עמ' 29-46; ב' ערפלי, 'המהפכה היהודית והמקרא – ברדיצ'בסקי וטשרניחובסקי קוראים בתנ"ך', א' הולצמן, ג' כ"ץ וש' רצבי (עורכים), מסביב לנקודה: מחקרים חדשים על מ"י ברדיצ'בסקי, י"ח ברנר וא"ד גורדון (עיונים בתקומת ישראל, סדרת נושא, 5), קריית שדה-בוקר תשס"ח, עמ' 31-67; י' שלמון, 'חדש מינו כקדם – מיתוס ציוני', מ' אידל וא' גרינולד (עורכים), המיתוס ביהדות: היסטוריה, הגות, ספרות, ירושלים תשס"ד, עמ' 207-221; א' שפירא, 'המוטיבים הדתיים של תנועת העבודה', אלמוג, ריינהרץ ושפירא (שם), עמ' 301-328; מ' זעירא, קרועים אנו: זיקתה של ההתיישבות העובדת בשנות העשרים אל התרבות היהודית, ירושלים תשס"ב.

15 בר הפולגתא המובהק של קורצווייל בנדון זה היה הלקין. ראו: ש' הלקין, 'אמונה וגיטושי אמונה כשירה העברית החדשה', בצרון, נג (תשכ"ו), עמ' 165-178 (נרדפס שוב: הנ"ל, דרכים וצדי דרכים בספרות, ירושלים תשל"ל, עמ' 138-154, וראו שם גם עמ' 155-184); הנ"ל, מוסכמות ומשברים בספרותנו: י"ב שיחות על הספרות העברית החדשה, ירושלים תש"ם. בשיחותיו הדגיש הלקין את הנאמנות למסורת תוך ניסיון להשתלבות במרחב הספרותי האירופי; על המונח תקופת התחייה והתהייה ראו: ד' מירון, בורדים במועד: לדיוקנה של הרפובליקה הספרותית העברית בתחילת המאה העשרים, תל-אביב תשמ"ח, עמ' 23.

של מרד במסורת ושל התנתקות ממערכת האמונות והדעות המסורתית, לצד ביטויים של הפניית עורף לבית אבא וביטויי כפירה מוצהרת, חלק הארי של יצירה רחבה זו עוסק באופן מודע בבקשת אלוהים.

רבים מן האמנים בתקופה זו תפסו את עצמם כמבקשי אלוהים ותיארו כאופנים מגוונים מצב אמונה זה. הלכי הרוח הנאו־רומנטיים בהגות ובאמונות, הדגש על כוחו ומבעו של היחיד, הלגיטימציה לחרוג מנורמות ההתנהגות וההבעה הקהילתיות, חברת הצעירים המתהווה והתוססת, בעלת היחס הדו־ערכי למשפחה ולקהילות האם, חשבון הנפש האישי והקיבוצי מול המסורת והרחבת גבולות התרבות היהודית והזהות היהודית – כולם תרמו לפרץ יצירה רליגיזווי אשר ביטא תכופות את מצב האמונה של מבקשי האלוהים. מצב זה אינו מאמץ דוגמות או הנחות דתיות מן העבר כמוכנות מאליהן – אך אין רחוק ממנו מן הכפירה. רבים מיוצרי התחייה התיימרו ליותר מכך – הם התיימרו להציע פרשנות חדשה למסורת היהודית. כך ניתן לראות בתחיית בקשת האלוהים תחייה דתית מבית המדרש היוצר של בני התרבות היהודית והעברית החדשה.

בקשת האלוהים, בהיותה מצב אמונה שאינו מחויב לאורח חיים מסוים ולא לעיקרי אמונה מוכתבים, פתוחה לפני כל באי עולם. תופעה זו חוצה את ההבחנות הגסות בין דתיים לחילוניים, בין מאמינים לכופרים ואף בין יהודים לגויים. אמנים מבני דור התחייה שהציבו את מוטיב בקשת האלוהים במרכז יצירתם, יצרו שילוב מרתק של התרבות היהודית הייחודית ושל הממד האוניוורסלי, ובכך הביעו אתוס מרכזי ביותר בתחייה הלאומית היהודית. יצירה מובהקת אחת שכוזו תנוחת בדקדקנות להלן.

תחיית האמונות הפלסטית – מפתח ההתעוררות הלאומית¹⁶

אחד המאפיינים המרכזיים של מפעל התחייה היהודי היה אימוץ המדיום של האמונות הפלסטית ופיתוחו מתוך מגמה לאומית. לאורך כל הדורות הייתה קיימת יצירה אמנותית יהודית, ותגובת בעלי ההלכה וראשי הציבור עליה לא הייתה אחידה, אך העמדה ששלטה בכיפה בכתובה הרבנית ברוב ימי הביניים הסתייגה מן המבע האקספרסיווי בכלל, מן ההבעה הפלסטית בפרט ומן הפיסול באופן נחרץ.¹⁷ מפנה בגישה זו בא עם חדירת רוחות האמנציפציה למרחב היהודי. העיסוק באמונות פלסטית היה ענף בהתפתחות המהפכנית של יצירה אמנותית של יהודים באירופה החל במאה התשע־עשרה. אמנים יהודים פרצו את גבולות הקהילה היהודית והושפעו עמוקות מהמתרחש בפריז ובכירות תרבות אחרות. בחלק מן המקרים עשו האמנים מהלך זה בד בבד עם היתנות מנושאים או ממוטיבים הנתפסים כקשורים לזהות היהודית, ובהשתלבות מלאה – לעתים מתוך עמדת הנהגה – בזרמי האמונות המודרניים, כדוגמת קאמי פיסרו ומרסל ינקו; במקרים אחרים שילבו האמנים מוטיבים

16 מדברי גוטמן על 'בצלאל'. ראו: נ' גוטמן וא' ב־עזר, בין חולות וכחול שמיים³, תל־אביב תשמ"ד, עמ' 103.
 17 ראו סקירתו של ב"ס רות, האמונות היהודית, תל־אביב 1996, עמ' 11-18; א' קירשנבאום, 'האמונות בהלכה', ד' קאסוטו (עורך), היהדות והאמונות, רמת־גן תשמ"ט, עמ' 31-52 (וראו גם המאמרים האחרים בספר זה). אך השוו: ד' מנור, 'גאווה ודעה קדומה או דגמים שכיחים בהיסטוריוגרפיה של האמונות בישראל', היסטוריה ותאוריה, 1 (2005) http://bezalel.secured.co.il/zope/home/he/1126095346/1126096536-manor (נצפה ב־20 בנובמבר 2013).

יהודיים ביצירותיהם, כגון מרק אנטוקולסקי ויוסף ישראלס; והיו מקרים שבהם הזהות היהודית עמדה במקום היצירה, כגון אצל מוריץ דניאל אופנהיים ומאוריצי גוטליב ומאוחר יותר אצל מרק גאאל. בין אנשי השם מקרב האמנים היהודים בלטו מהגרים מזרח אירופים, וחלקם המשיכו לעסוק ביצירתם במוטיבים יהודיים. בקרב אמנים ציונים ניכר המאמץ לעשות את האמנות – המשוחררת מכבלי ההלכה – למרכיב משמעותי בתנועת התחייה הלאומית, לכונן מחדש מכוחה רצף תודעתי יהודי, חלופי במידה רבה לזה שהציעה המסורת. בין אלו נודע בתחייה הארץ-ישראלית מקום מיוחד לבוריס ש"ץ, מייסד 'בצלאל'.¹⁸ ש"ץ וחבר אמני 'בצלאל' זיהו את הסדנא שלהם כ'מקדש במדבר' ואת עצמם ככוהני האמנות.¹⁹ ש"ץ ראה באמנות כלי חינוכי ותעמולתי להפצת ערכים יהודיים-לאומיים. האוטופיה שכתב, 'ירושלים הבנויה', פותחת בהתגלותו של 'בצלאל קדמוננו [...] אשר עמד בצל-אל. ידיו, ידי אומן בנו את המשכן. חזהו הרחב מלא חכמה ודעת'.²⁰ בצלאל, הגיבור המקראי, עודד את ש"ץ ברגעי הייאוש וחשף לפניו את התרומה העתידית של 'בצלאל' למפעל התחייה: אמנות פורחת ושכונות אמנים, בנייה ותעשייה בעלות תו תקן אסתטי, ועל הר הבית מקדש-מוזאון לאמנות ולחכמה יהודית המשמש מקור השראה רוחני. במשבר מלחמת העולם הראשונה ניסח מחדש ש"ץ, שתלמידיו כינוהו ר' בצלאל, את עיקר האמונה המסורתית: 'מאמין אני באמונה שלמה בתחית עמנו, אני מאמין כי יחיה את 'בצלאל' מקדשו'.²¹

ש"ץ ביקש לאסוף לסדרתו יוצרים צעירים מוכשרים מן התפוצות, כדי שיתרמו לפיתוח המרכז התרבותי הארץ-ישראלי. אחד מאמנים אלו היה ראובן רובין, אמן יהודי צעיר מן העיירה גאלץ שברומניה. בספרו האוטוביוגרפי סיפר ראובן על שני מכתבים שקראו לו בהיותו בן שבע-עשרה לעלות ולהצטרף ל'בצלאל'.²² בראשון, מאדולף שטאנד מווינה, היו שני מטבעות זהב; ובשני, מכתב בעברית מש"ץ, בו הובטחו לו קליטה וחסות בארץ. אלא ש'בצלאל' לא מילא את ציפיותיו. ראובן התלהב מהסגנונות הירושלמית של אותם הימים וקלט רשמים רבים שעתידיים היו לתת את רישומם ביצירתו, אך התנאים הדלים, השמרנות האמנותית וההתרכזות באמנות שימושית שאפיינו את 'בצלאל' באותם הימים, דיכאו אותו. שנה לאחר עלייתו עזב ראובן את הארץ. אולם ירידתו הייתה צורך עלייה. לאחר ששאב מן הרוחות האמנותיים כפריז ולאחר ששהה בצרנובין ובארצות-הברית שב ראובן ועלה ארצה כצייר מוערך, והפך לאחד מדבריה המרכזיים של האמנות היהודית הלאומית המודרנית בארץ.²³

18 על האתוס הציוני, ש"ץ, 'בצלאל' ומשבריו ראו: ג' עפרת, ביקורי אמנות: פרקים על אמנים ישראלים, ירושלים תשס"ה, עמ' 20-26. עוד על האתוס של 'בצלאל' ועל מתנגדיו ראו: הנ"ל, על הארץ: האמנות הארצישראלית: פרקי אבות, א, תל-אביב תשנ"ג, עמ' 43-164.

19 כך הציג ש"ץ לפני הרצל את התכנית להקמת 'בצלאל'. ראו: י' צלמונה, בוריס ש"ץ כוהן אמנות: חזונו ויצירתו של אבי האמנות הישראלית, ירושלים תשס"ו, עמ' 59, ועל האתוס בכללו בספר כולו. על ההתלבטויות והוויכוחים על אודות האמנות הלאומית בארץ ראו: ג' טלפיר, '50 שנה למניפסט ה"זרם"', גזית, לג, א-1 (תשל"ו), עמ' 1-8.

20 ב' ש"ץ, ירושלים הבנויה: חלום בהקיץ, א, ירושלים תרפ"ד, עמ' 7.

21 שם, עמ' 20.

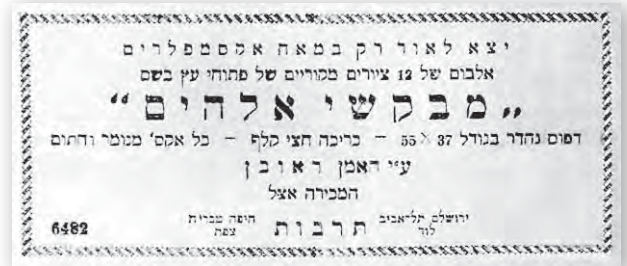
22 ר' רובין, ראובן: אוטוביוגרפיה ומבחר תמונות, תרגם י' שרת, גבעתיים 1984, עמ' 45-47.

23 עוד על הביקורת של ראובן על 'בצלאל' ועל ש"ץ ראו: צלמונה (לעיל, הערה 19), עמ' 132.

'מבקשי אלוהים' ביצירת ראובן רובין

רוצה אני רק להביע את רעיון 'הישות העליונה'.
אני מבקש את האלוהים אשר ישים קץ לסבלה של
האנושות. אותו רואה אני בצבע, בקו, בתנועה.²⁴

בשנת 1923, עם עלייתו השנייה לארץ-ישראל, יצר ראובן סדרה של שנים-עשר חיתוכי עץ שכותרתם 'מבקשי אלוהים'.²⁵ הדפסים אלו הוצגו בתערוכה במגדל דוד בירושלים בשנת 1924,²⁶ והוצאו לאור בתפוצה מוגבלת של מאה עותקים בהוצאת 'הפועל הצעיר'.²⁷ התערוכה עוררה הדים רבים בזמנה, ומאז ועד עתה עסקו חוקרים ומבקרי אמנות בסדרה 'מבקשי אלוהים', אולם ככל הידוע לי עדיין לא ניתחו את הסדרה כולה כמכלול בהתאם לכותרת שהעניק לה ראובן.²⁸ ואין זה פלא. במבט ראשון נראית הסדרה אקלקטית ומורכבת ממגוון רחב של אפיוזודות שונות מאוד זו מזו. ואלו הכותרות שנתן ראובן להדפסים: (א) הסנה הבוער; (ב) התפילה על ההר; (ג) הנביא



במדבר; (ד) הדיג מן הגליל; (ה) ל"ג בעומר במירון; (ו) קידוש לבנה; (ז) שואב המים בעיריית; (ח) המשפחה בגולה;²⁹ (ט) אהבים; (י) מנוחה; (יא) הרהורים;³⁰ (יב) תמונת עצמי.
כפי שציינה מילי הדר, יצירתו של ראובן כללה חדורה מוטיבים דתיים, וסדרה זו בולטת במיוחד מבחינה זו במכלול יצירתו, גם בשמה וגם בחלק מתכניה.³¹ יצירתו של ראובן כללה ויצירה זו בפרט מערערת את הדיכוטומיה המוטעית והנפוצה שהזכרה לעיל בין מסורת לחידוש ובין אמונה לכפירה. על הממד הרליגינזי של היצירה נכתב בביקורת שפורסמה ב'דואר היום' עם פתיחת התערוכה: 'ראובן,

מודעה בעיתון
'דואר היום' על
מכירת הדפסי
אלבום הציורים
'מבקשי אלוהים',
2 בפברואר 1924

24 א' ורנר, 'מבוא', ראובן, תל-אביב 1958 (ללא מספרי עמודים), מתוך דבריו של ראובן בריאיון לרגל פתיחת תערוכתו בגלריית 'אנדרסון', ניו יורק, 1920.
25 אחר-עשר חיתוכים מתוך השנים-עשר ראו אור שוב בשנות השמונים על ידי גלריה 'בינט' בתל-אביב.
26 קטלוג לתערוכת ראובן: מיום ג' אדר ב עד כ"ו אדר ב, ירושלים תרפ"ד.
27 על ההצלחה החלקית בלבד של מפעל זה מעידה המודעה בסוף קטלוג תערוכת ראובן משנת 1927 המציעה חמישה עותקים שנתרו למכירה. ראו: תערוכת ראובן, תל-אביב תרפ"ז. האלבום יצא לאור ב-2 באפריל 1924 (כפי שנכתב במודעה מיום זה בעיתון 'דואר היום'). חלק מהחבורות הוענקו כתרורה. אחת מהן נשלחה אל הנציב העליון הרברט סמואל, שהתנגד לעריכת התערוכה, והוחזרה לשולחה בלווי מכתב מעליב מאת מזכירו של הנציב.
28 ניתוח שיטתי יחיד של הסדרה מבלי להתייחס ישירות לכותרתה ראו: עפרת, על הארץ (לעיל, הערה 18), ב, עמ' 586-593.
29 באוטוביוגרפיה המתורגמת שלו מופיעה תחת התמונה הכותרת 'עולים במנוחה'. ראו: רובין (לעיל, הערה 22), עמ' 44.
30 באוטוביוגרפיה הכותרת שניתנה לתמונה היא 'החולמים'. ראו: שם, עמ' 44.
31 לטענת הדר הייתה התעלמות יחסית מיצירה זו, כיוון שלא עלתה יפה עם האתוס החלוצי, שהפנה עורף למסורת. ראו: מ' הדר, 'ראובן בארץ ישראל: אופני השימוש בפרימיטיביזם', בית ראובן: ספר הבית: קטלוג תצוגת הקבע של בית ראובן, תל-אביב תשנ"ג, עמ' 16-31. קביעה זו נראית לי רחוקה ולו בגלל הוצאתו של הספר בדפוס 'הפועל הצעיר' וההתקבלות של ראובן. דומה שהשינוי בסגנון האמנותי של ראובן בשנים אלו והדגשים ששם הוא עצמו, מילאו תפקיד מרכזי יותר באי ההזכרה של יצירה זו עד לאחרונה.

כפי שאנחנו רואים מפתחי העץ שלפנינו, הוא אישיות דתית. ופתוחי העץ האלו הם ברובם מוקדשים לנושאים דתיים.³²

על מקומה של יצירה זו במארג התחייה כתב לימים גבריאל טלפיר: 'חיתוכי עץ אלה מעידים על הלך-נפש מוגדר, שמילא בעצם, את עולם התחייה הלאומית בלי כל ספק. אין להטיל ספק, כי הרעיון המרכזי בתחיה הלאומית לדורותיה היה הרעיון המשיחי – הרעיון הדומיננטי, ובקשת אלוהים באותו פרק זמן בטאה את הכמיהה הנפשית לגאולת הפרט והעם'.³³ המשורר חיים נחמן ביאליק כתב במבוא לקטלוג תערוכתו של ראובן בתרפ"ז (1927) על מקומו של הצייר בקרב צעירי דור התחייה בארץ: 'חלוץ האומנות קדם בזה את כל יתר החלוצים. בא ראה וכבש'.³⁴ ביאליק אפיין את ראובן כמי שפנה אל אגדת העבר לשם יצירת 'אמנות עברית'.³⁵

לי ברי הדבר כי האמנות העברית, כמו האפיקה העברית, אם יש לה תקוה – שרשה יהא נעוץ בהכרח באגדת העבר שלנו. מן העבר הזה תצמח ובתוכו תעמיק לבקש יניקה. בלעדיו שרשה כמק ופרחה כאבק. דרכי האגדה העברית של העבר – הם דרכי האמנות העברית הגמורה של העתיד. דרך אחרת אין. בגולה עמד על הסוד הזה שאגאל. בא"י – ראובן. אין שני נביאים מתנבאים בסגנון אחד, אבל סגנון אחד עולה לשני נביאים. שניהם, כל אחד על פי דרכו, בונים אב לאמנות עברית אמתית וגמורה, עברית על פי עצם מהותה הפנימית.³⁶

באפיינו את סגנונו הנאו-פרימיטיבי של ראובן, סגנון שאפיינ את יצירותיו החדשות, השתמש ביאליק בכוננת מכון מוצהרת במונחים דתיים-הלכתיים בעלי משמעות אמונית: 'אין בפי שם אחר לציין בה אותה התכונה המיוחדת המשותפת כמעט לכל ציורי ראובן הארצי-ישראליים וזלתי השם טהרה. "טהרה" דוקא, מושג ריטואלי, ולא "נקיון", מושג חילוני. הרגשה עמוקה זו של הטהרה מענקת לאדם המאמין, לבשרו ונפשו כאחד, לא מתוך רחיצה, אלא מתוך טבילה, ובא במים וטהר'. עם זאת גם נמתחה ביקורת על האקלקטיות של היצירה, והיה מי ששפט לגנאי את הניסיון להציג את החדש בצד הישן:

ראובן הצייר עוד לא נתן לנו דבר שלם ומוחלט. יצירתו משתדלת להיות אוניברסלית אך לא נמלטה וכמה לא חפצה להמלט מלפני היהדות העצמית. 'מבקשי אלהים' הם כל יצוריו, אבל מבקשים הם את האל העברי.

32 'דרכי מבקשי אלהים – לראובן', דואר היום, 10 במרס 1924.
 33 ג' טלפיר, 'ציירים ופסלים בתל-אביב הקטנה', גזית, לג, ט-יב; לד, א-יב (תשמ"ד), עמ' 295-296.
 34 ח"נ ביאליק, 'הצייר ראובן', תערוכת ראובן (לעיל, הערה 27), עמ' 13. עותק של הקטלוג שהגיש האמן בהערצה לביאליק מוצג בתערוכת הקבע החדשה ב'בית ביאליק' בתל-אביב. ראובן זכה להערכה כפולה על עלייתו ארצה כנער בתקופת העלייה השנייה, בשנת 1912, ועל חזרתו לארץ – לאחר שעזב עקב אכזבתו מרמת ההוראה והיצירה ב'בצלאל' – במסגרת העלייה השלישית, בשנת 1922. ביאליק עלה ארצה בשנת 1924. על תפקיד האמן הלאומי ראו: א' מנדלסון, 'מהאמן כיחיד לאמן כמייצג הקולקטיבי: יצירתו המוקדמת של ראובן רובין', א' בילסקי, ת' זליגמן וא' שגן (עורכים), 'יחיד ויחד: בהגות ובאמנות, במדע ובחברה, תל-אביב 2007', עמ' 94-107.
 35 עם זאת הוא לא נמנע מלמתוח ביקורת מרומזת על ראובן: 'אל לגום ולהטעות. גם ראובן לא כבש עוד את הארץ כבוש שלעתיד לבא. פחו יפה יותר בארץ האבות מבארץ הבנים. ציוריו הנפלאים, בכל חדושים ו"חדושותם" ראויים ברובם מצד התכן והתפיסה להנתן ענין יותר ל"שבחי ירושלים" מל"המסילה" למשל' (ביאליק [שם]). מעניין עד כמה דברים אלה והקשר העמוק של ראובן עם ביאליק תרמו לשינוי סגנונו האמנותי של ראובן, להפחתת תמונת הגולה והאקספרסיוויות הדתית ביצירותיו המאוחרות.
 36 ביאליק (שם).



שער אלבום סדרת חיתוכי העץ 'מבקשי אלוהים', 1923

מבקשים את האל העברי אבל מתעמקים בנשמה האנושית הכללית. וככה לא קבלנו דבר מוחלט – לא מעבר מזה ולא מעבר מזה. זאת לא מגרעה. אנו מקוים שהצייר בעצמו לא רצה עדיין לסיים יותר מתקופה אחת בעבודתו [...] ובאשר הוא עברי – לא הצליח למזג את העתיק עם החדש, אשר בלי מזיגה זו לא נוכל לתאר לנו יצירה עברית שלמה בתקופת התחיה זו של עמנו.³⁷

ואכן סדרת 'מבקשי אלוהים' של ראובן עומדת בצומת שינוי הסגנון באמנותו, ויש בה מרכיבים מן הישן ומן החדש.³⁸ גרעון עפרת הסב את תשומת הלב לחשיבות הרבה של שנות מפנה אלו, שבהן 'ראובן מבטא [...] קרע נפשי וקושי בחירה בין אופציות שונות – יהודיות וציוניות, אמנותיות וחברתיות',³⁹ והוא אפיין אותו כ'צייר דתי-ספרותי' וראה את שיאה של תקופה זו בסדרה 'מבקשי אלוהים'.⁴⁰ השראה לחוליה המקשרת בין התקופות, והכוללת מרכיבים של רציפות ושל שינוי, יכול היה ראובן לקבל מהמסה המפורסמת של וסילי קנדינסקי 'על הרוחני באמנות, בייחוד בציור', שזכתה

37 מ' א"ש, 'התערוכה של ראובן', דואר היום, 14 במרס 1924.
 38 לניתוח הסגנון האמנותי ולשינויים שחלו בעבודתו ראו: עפרת, על הארץ (לעיל, הערה 18), ב, עמ' 530-630;
 א' מנדלסון, נביא בעירו: יצירתו המוקדמת של ראובן רובין, 1914-1923 (קטלוג תערוכה), ירושלים 2006, עמ' 15-25.
 39 עפרת, על הארץ (שם), ב, עמ' 550.
 40 עפרת, ביקורי אמנות (לעיל, הערה 18), עמ' 79-80.



ראובן רובין מצייר את בנו בסטודיו שלו, תל-אביב, 1 במאי 1946 (צילום: זולטן קלוגר באדיבות לע"מ)

לפרסום רב בעשור שקדם ליצירת 'מבקשי אלוהים'⁴¹. קנדינסקי הציב במסה זו את סגנונו ואת יצירתו החדשנית, שעשויה הייתה להיתפס כמהפכה של ממש, ברצף ההתפתחות של תולדות האמנות. מבחינה זו 'מבקשי אלוהים' של ראובן הוא מופת לאחדות הסגנון והתוכן באופן הדוק יותר מיצירתו של קנדינסקי. בסגנון הסדרה יש יסודות שונים ומנוגדים, מסורתיים וחדשניים, ותכניה כוללים דמויות מן העבר היהודי הרחוק (משה, ישו) והקרוב (שואב המים בעיירתי, המשפחה בגולה) ודמויות המייצגות את המפנה החדשני של תחיית האומה (ל"ג בעומר במירון, ברכת לבנה, דיוקן עצמי). אולם לכולן העניק ראובן את הכותרת 'מבקשי אלוהים'.

להבנתי מרבית הפירושים שניתנו להדפסים החמיצו את תוקף הטענה המובלעת בכותרת, הכוללת את הדמויות כולן באותה הקטגוריה. ראובן איתר את בקשת האלוהים במופעים שונים ומגוונים במפגש הצירים הדיאכרוני והסינכרוני, והמליץ על דרך זו גם לבוני התחייה בישראל בשנותיו הראשונות בארץ.

בהקשר זה חשוב להבחין גם בדמויות שאינן בסדרה; חסרות בה דמויות רבניות – תלמידי חכמים, לומדי תורה ואפילו מתפללים בבית הכנסת. אמנם לא מקובל ללמוד מן ההיעדר, אך דומה שיש בהיעדרות בולטת זו כדי לרמוז על האופן המיוחד שבו תפס ראובן את בקשת האלוהים. אני מבקש להציע ניתוח של היצירה בכללה ושל התמונות המרכיבות אותה. בניתוח אעסוק הן במוטיבים אופייניים ליצירה האמנותית בתקופה זו והן במוטיבים ספרותיים שנוכחותם בתודעת האמן עשויה להיות אינטלקטואלית יותר. ארון גם בטקסטים ספרותיים מפורסמים מן התקופה, אף שמטבע הדברים קשה וכנראה לא ניתן להוכיח בוודאות כי מקורות אלו השפיעו ישירות על יצירתו של ראובן; במקרים אלו יש לראות בניתוח המוצע עיון בעל ערך פנומנולוגי אף אם לא היסטורי.

41 ו' קנדינסקי, על הרוחני באמנות בייחוד בציר, תרגם ש' שיחור, ירושלים תשמ"ד.

שנים-עשר

הבחירה בשנים-עשר פיתוחי עץ איננה מקרית. למספר הטיפולוגי הזה יש משמעויות ידועות, וראובן יצר שלוש סדרות של שנים-עשרה ליתוגרפיות: אחת הוקדשה לדוד המלך, אחת – לנביאים, ואחת כינה 'חזיונות התנ"ך'.⁴² אולם דומה שלמשמעות של שנים-עשר שבטי ישראל, המוכרת מן המסורת היהודית, יש להוסיף שני היבטים חשובים, אחד מן העבר היהודי-הנוצרי ואחד מן הספרות המודרנית. כפי שהראה אמיתי מנדלסון, היסודות הנוצריים בולטים בכלל יצירותיו המוקדמות של ראובן וביצירה זו בייחוד.⁴³ במסורת הנוצרית הבר-פאולינית שנים-עשר השליחים של ישו מייצגים את (בני) ישראל שכרוח, הנושאים את הבשורה. לעומת זאת כברית החדשה תוארו השליחים כתלמידי ישו הדבקים בו, והרואים בו מורה רוחני. השליחים הוצגו שוב ושוב על חולשותיהם האנושיות ועל אמונתם החלקית והלקויה בהשוואה לאמונתו של רבם. 'אין התלמיד גדול מרבו' (מתי י, כד) – ואם ישו היה בעיני ראובן מבקש אלוהים, תלמידיו בוודאי נתפסו כשותפים למסע החיפוש. השימוש במספר הטיפולוגי רב המשמעות והמרת שנים-עשר השליחים בשנים-עשר מבקשי אלוהים, מרמזים על ההנחה הכוללת בצוותא דמויות מופת של מבקשי אלוהים ובראשן משה וישו עם פשוטי עם שנושאים את אותה השליחות.

כדי לעמוד על התפקיד המלא של השנים-עשר יש להתייחס לטקסט שהשפיע רבות על תפיסת השליחות של החלוצים בני דור התחייה. בשנת 1918 פרסם המשורר הרוסי אלכסנדר בלוק את הפואמה רבת הרושם 'שנים-עשר'. פואמה זו מתארת בשנים-עשר חלקים ליל חורף בשנת המהפכה הכולשוויקית על שלל הדמויות המאכלסות את פטרוגרד (לימים סנקט-פטרבורג). הפואמה חותרת לקראת התגלות מחודשת של ישו באמצעות הדגל האדום הנישא על ידי השנים-עשר – שנים-עשר חיילים מביאים את בשורתו של ישו באמצעות המהפכה הסוציאליסטית. הפואמה זכתה לפרשנויות רבות, מגוונות ולעתים מנוגדות, ונודעה לה השפעה רבה בחינוך הסוציאליסטי העולמי, ובכלל זה על חלוצי התחייה בישראל. גלגולה העברי המפורסם ביותר הופיע בפואמה 'יזרעאל', פרי עטו של אברהם שלונסקי, אשר גם תרגם את הפואמה של בלוק לעברית:⁴⁴

מי גדול פה? מי קָטָן
בְּמַלְכוֹת הָעֵבוּדָה וְהַבְּשָׂר?
אֲדַמָּה גְלוּלָה פֶּה – מְגַלֶּת בְּרִית חֶדְשָׁה,
וְאָנוּ – שְׁנַיִם הָעֵשָׂר!⁴⁵

42 ד' גלעד, מסילות באמנות: 82 ציירים ישראלים², תל-אביב תשמ"ט, עמ' 207.
43 ראו בפירוט: א' מנדלסון, 'נושאים דתיים ביצירתו המוקדמת של ראובן רובין 1914-1923', עבודת מוסמך, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2005.
44 א' בלוק, שנים עשר: פואמה, תרגם א' שלונסקי, תל-אביב תשל"ב. קטע מן השיר השלישי מתוך 'שנים העשר' מוכר בזמר העברי הסוציאליסטי בשם 'הלוח הלכה החבריא'.
45 א' שלונסקי, בגלגל: שירים ופואמות, תל-אביב תרפ"ז, עמ' כג. זוהי החלוצים כצלובים מופיע גם במכתביו האישיים של ראובן. למשל במכתב אל חבר בפריז מ-24 באוגוסט 1925 כתב: 'על "הצלובים" בהווה אני רוצה לספר לך, מן היהודים הנעלים האלה אני נלהב' (מכתבים לידיד בפאריס, תרגם וערך ד' גלעד, מעריב, 13 בנובמבר 1981).

נראה שהיצירה הפלסטית של ראובן הקדימה את המבע הלשוני של שלונסקי. הפואמה 'זורעאל' היא אחת משורה ארוכה של יצירות ששלונסקי קידש בהן את החולין, כדברי אניטה שפירא: 'החולין נעטר קדושה: בניין הארץ זהה לעבודת האלוהים וחשוב מכל קיום מצוות'.⁴⁶ אולם בעוד שברוב שיריו התווך שדרכו מתקדשת התרבות החדשה הוא המסורת היהודית, בפואמה 'זורעאל' אדמת העמק מדומה לברית חדשה, והחלוצים מדומים לשנים-עשר השליחים. דומה ששלונסקי ביקש לטעת את הפואמה המהפכנית של בלוק באדמה שעליה אכן פסעו שנים-עשר השליחים ולאמץ את צוואת ישו לתלמידיו ואת היפוכה. ישו ניבא על הפיכת המעמדות הצפויה במלכות השמים,⁴⁷ וציווה את תלמידיו לבטל את התפיסה ההיררכית ולשרת זה את זה כדי לזכות לגדולה במלכות השמים.⁴⁸ דומה שהאתוס השוויוני הזה קסם לבלוק ולשלונסקי גם יחד. אולם הפואמה של שלונסקי, שלא כמו הברית החדשה, עוסקת לא במלכות השמים אלא 'במלכות העבודה והבשר'. הוא הרכיב את האתוס הסוציאליסטי על המפעל החלוצי, בזהותו את 'שנים העשר' דווקא כישראל שבכשר העובדים בארץ-ישראל הממשית, שבה אדמת העמק היא 'מגילת ברית חדשה'.

יצירתו של ראובן מושתתת על אתוס דומה – השוואת המעמדות בין הקטן לגדול וזיהוי השנים-עשר עם מבקשי האלוהים. אולם האופי שהעניק שלונסקי, בעקבות בלוק, לשנים-עשר הוא בעל דגש מטריאליסטי, והמטריאליזם מתקדש באמצעות שפה וסמלים דתיים, ואילו היריעה שפרש ראובן רחבה יותר ונותרת בתחומה של מלכות האלוהים. מלכות אלוהים זו אינה מונגדת למלכות הארץ, העבודה והבשר, אלא עולה מתוכה: דמויות שונות מגלמות בחייהן הארציים בקשת אלוהים רוחנית. על טיבה של בקשת אלוהים זו יכולים להעיד דבריו עם פתיחת תערוכתו בניו-יורק, שלוש שנים לפני יצירת הסדרה: 'רוצה אני רק להביע את רעיון "הישות העליונה"'. אני מבקש את האלוהים אשר ישים קץ לסבלה של האנושות. אותו רואה אני בצבע, בקו, בתנועה'.⁴⁹

בקשת האלוהים בעיני ראובן היא החתירה והציפייה לישות עליונה וגואלת אשר תמתיק את הסבל האנושי. ראובן חתר להביע את אותה ישות עליונה; הוא ראה אותה בצבע, בקו ובתנועה. אולם ישות עליונה זו עדיין נעדרת. הציפייה להיגאל מן הסבל האנושי משייכת את המפעל האמנותי של ראובן לבקשת האלוהים מן הטיפוס המוסרי. הישות העליונה אינה ממלאת את תפקידה ואינה גואלת את האנושות מסבלה, והאמן מבטא את התקווה לבוא הגאולה. אולם ניתוח מעמיק יותר של היצירה עשוי לגלות שיותר משראה ראובן את נוכחותה של אותה ישות עליונה הוא זיהה את קיומה בציפייה של מבקשי האלוהים, שהוא עצמו הזדהה עמם. אלוהים אינו נראה ביצירה כפי שכבר ציין עפרת, ומבחינה זו מבקשי אלוהים של ראובן משתייכים גם לטיפוס של אלו הקרועים בין אמונתם בקיום האל לבין היעדרו.

46 א' שפירא, יהודים חדשים יהודים ישנים, תל-אביב תשנ"ח, עמ' 256.

47 מעבר לאזכורים הרבים של העיקרון, ניסוח חשוב מופיע במשל הילד, מתי יח, א-ה.

48 מתי יא, יא; מרקוס י, מג.

49 ורנר (לעיל, הערה 24).



בשורות הבאות אציע בקצרה פרשנות לרמויות מבקשי האלוהים של ראובן, מקורות השראה אפשריים ומקבילות טיפולוגיות לרמויות המופיעות בהדפסים, ואעמיק במאפייני תופעת בקשת האלוהים.

‘מבקשי אלוהים’ –
שנים־עשר חיתוכי
העץ

הסנה הבוער

שלוש הרמויות הפותחות את הסדרה מייצגות באופן מובהק את הציור הדיאכרוני. גיבורי פיתוחים אלו הם רמויות נבואיות מן העבר. הסדרה נפתחת בהצגת מעמד הסנה. תמונה זו היא תמונת ראי לציור השמן של ראובן ‘משה והסנה הבוער’. אך בעוד שבציור השמן משה נראה מאחור, כשההילה של הסנה הבוער אופפת אותו, בהדפס, הקרוי ‘הסנה הבוער’, הסנה איננו מופיע כלל. הדמיון הבולט ביותר בין התמונות הוא ההצבעה של משה על עצמו. כותרת הציור והצבעה זו מפרשות את הנבואה כחוויה פנימית ולא כחזון הבא מן החוץ. התגלותו של אלוהים איננה חיצונית לאדם אלא פנימית. כפי שסיכם



הסנה הבוער

זה שצורתו קבועה בלב עמנו מדור דור והשפעתו על חיינו הלאומיים לא פסקה מימי קדם ועד עתה. ומציאותו ההיסטורית של משה זה אינה תלויה כלל בחקירותיכם. כי אף אם הייתם מצליחים להראות בכירור גמור, שמשה האיש לא היה כלל, או שלא כך היה, לא יגרע על ידי זה מאומה ממציאותו ההיסטורית של משה האיראלי, זה שהלך לפנינו לא רק ארבעים שנה במדבר סיני, אלא אלפי שנה בכל ה'מדברות', שהתהלכנו בהם ממצרים ועד הנה.⁵⁰

מכאן עבר אחד העם לדון במאפייני נבואתו של משה כמקרה פרטי של 'כהן ונביא'; הוא פירש את המקראות פירוש טיפולוגי מובהק ותיאר את הבערה המופיעה במעמד הסנה כבערה פנימית המאפיינת את 'אדון הנביאים' ובעקבותיו את כל נביאי ישראל:

מנדלסון: 'משה מתואר כשהסנה בוער בתוך בטנו – בערה פנימית, יוקדת, שעברה מן האל אל האדם'.⁵⁰ ברוח פרשנות כזאת כתב יהושע רדלר פלדמן (ר' בנימין) בקטלוג התערוכה שבה הוצגו 'מבקשי אלוהים' לראשונה: 'נגלה כבוד ד', כבוד היוצר יש מאין, ביציר האדם דבק שמץ-מה [...] ואולם עצם דבר זה, עצם הופעת הגניוס, חלק אלוה ממעל, ביציר-היוצר, זהו עניין בלתי פוסק, זהו מה שלוקח את נפשותינו שבי, מה שעוצר בנו לפעמים את נשימתנו [...]. נגלה כבוד ד' על האנוש-אנושי'.⁵¹

על פי הפרשנות הטיפולוגית המשתקפת מן היצירה, החוויה הנבואית אינה אירוע מן העבר, שאירע והסתיים; 'הסנה הבוער' הוא האדם שבוערת בו האש. פרשנות טיפולוגית מעין זו למעמד הסנה הציע כעשרים שנה קודם לפרסום הציור אחד העם. במסתו 'משה' לעג אחד העם לדיון ההיסטורי בראליות של סיפורי המקרא ושל משה. לטענתו אלו טפלים להשפעתו של המיתוס על רוחו של העם:

זה משה האיש הקדמון, שאתם מבקשים לברר מציאותו ומהותו, אינו ענין אלא למלומדים שכמותכם, אבל אנו יש לנו משה אחר, משה שלנו,

50 מנדלסון (לעיל, הערה 38), עמ' 84.

51 'רדלר-פלדמן (ר' בנימין), 'שעות עם ראובן', קטלוג (לעיל, הערה 26), עמ' 3.

52 אחד העם, 'משה', כל כתבי אחד העם, תל-אביב וירושלים תשי"ט, עמ' שמב. המאמר פורסם לראשונה ב'השלח' בשנת תרס"ד.

התגלותה של אותה השעה הגדולה היתה במדבר, הרחק משאון החיים. כבר עיפה נפש הנביא במלחמתו הנצחית, והוא מבקש לישב בשלוה. ועוזב הוא את בני האדם ונעשה רועה צאן. עם צאנו הולך הוא המדבר, 'ויבוא אל הר האלהים חורבה'. אבל גם שם מנוחה רחוקה ממנו. חש הוא בנפשו, שעדיין לא מלא את תעודתו, וכוח נסתר בעומק לבו דוחפהו ואומר לו: מה לך פה? לך עבוד, לך הלחם, כי לכך נוצרת! הוא רוצה להסיח דעתו מן הקול הזה – ואינו יכול. הנביא שומע 'קול אלהים' בקרבו, אם יחפוץ ואם ימאץ: 'ואמרתי לא אזכרנו... והיה בלבי כאש בוערת עצור בעצמותי ונלאיתי כלכל ולא אוכל' [ירמיה כ, ט]. [...]. פתאום שומע הנביא 'קול אלהים' בקרבו – הקול הידוע לו כל-כך – קורא אליו מאיזו פנה נשכחה בתחתית הלב.⁵³

אחד העם סיים את הנבואה באקטואליזציה חריפה של סיפור יציאת מצרים. אל מול שקיעת היהדות בעבר היהודי הקרוב, שבה ועולה דמותו הבווערת של משה, התובעת תחייה: 'אמרתי, כי "היוצר – בצלמו יוצר". ואמנם בתמונה זו של משה הגשים רוח עמנו את מיטב עצמותו. יפה אמרו המקובלים: "אתערותא דמשה בכל דרא ודרא". באמת ניצוץ של "משה" הולך ומאיר מתוך החשכה בחיי עמנו בכל הדורות'.⁵⁴

קשה לדעת אם ראובן קרא את ניתוחו של אחד העם לסיפור הסנה של משה, ואם זכר את הדברים בעת שצייר את ציוריו. לאור התפוצה הרחבה של כתבי אחד העם אין זה מן הנמנע כלל. יתרה מזו, במסה זו העיד אחד העם על השפעתו של קרלייל על הניתוח שהציע. ראובן העיד על השפעת תפיסתו של תומס קרלייל בדבר איש המעלה והאמן על אישיותו, וייתכן מאוד שפרשנותו של אחד העם ברוח קרלייל הותירה את רישומה על האמן.

תיאורים אלו של החוויה הנבואית כהתבוננות פנימית וחויית בערה פנימית מסיטים את נקודת הכובד של החוויה מאירוע אובייקטיבי לאירוע סובייקטיבי, מאירוע שבמוקדו גילוי האל המאופיין בוודאות שבמפגש עם אובייקט חיצוני, לאירוע של גילוי פן פנימי באדם.⁵⁵

התפילה על ההר

במבט ראשון נראה כי חיתוך העץ הבא בסדרה, 'התפילה על ההר', הוא המשך של סיפורי משה, וכי משה הוא הגיבור גם פה.⁵⁶ בתמונה נראית דמות מוארת בתנוחת השתחויה על הברכיים. אכן משה נשא על ההר שתי תפילות מובהקות, והן שולבו לימים בליטורגיה היהודית. הראשונה שבהן הייתה בקשת רחמים על ישראל בזמן חטא העגל (שמות לב, יא-יג), אך זו הייתה תפילה חפוזה שלא נאמרה בשחייה. טרם עלייתו השנייה קיבל משה הזמנה אלוהית מפורטת, ובלשון המזכירה את ההוראות לכלל העם ערב מעמד הר סיני נקרא לעלות להר לבדו (שם לד, ב-ג). במהלך השהייה על ההר הוא זכה להתגלות פרטית, ובה מופיעות י"ג המידות (שם, ה-ז). גם מעמד זה התרחש בעמידה, אולם מיד לאחר מכן נאמר: 'וימהר משה ויקד ארצה וישתחו' (שם, ח), והוא נשא תפילה שתוכנה בקשת קרבת

53 שם, עמ' שמד.

54 שם, עמ' שמו.

55 עוד על כך ראו להלן בדברים על תמונת 'הנביא במדבר'.

56 אולי בעקבות ניתוחו של אחד העם, שהרגיש את עליית משה להר והתפילה עליו. וראו עוד: עפרת, על הארץ (לעיל, הערה 18), ב, עמ' 558-560.



התפילה על ההר

אלוהים: 'אם נא מצאתי חן בעיניך אדני ילך נא אדני בקרבנו כי עם קשה ערף הוא וסלחת לעוננו ולחטאתנו ונחלתנו' (שם, ט). גם תפילה זו זכתה למענה חיובי מהאל. דומה שבהדרגה שלפנינו תוארה תפילה זו. אולם הצייר שוב בחר שלא להזכיר כלל את ההתגלות שהסתיימה או את עצם הנוכחות האלוהית, נמענת התפילה; האמן היה מעוניין במתפלל על ההר, המבקש סליחה וגאולה.

המתפלל מכונס בתוך עצמו ונושא תפילה אל החלל שנוצר עקב השחייה שלו. חלל זה וגופו של המתפלל וסביבותיו מוארים באור בוהק, בעוד שההרים חשוכים וביניהם מופיעה הילה. שוב דומה שראובן ביקש לתאר חוויה אינטרוספקטיבית, אשר הפעם מתבטאת בתפילה. ייתכן שראובן פירש את הביטוי 'ילך נא אדני בקרבנו' כבקשה לגילוי האל בקרב האדם. במצב זה קורן האדם, כפי שהעיד ראובן על חוויית הניגון והתפילה של אביו החזן, שבת הכנסת היה מרכז עולמו: 'הדבר שנהניתי ממנו יותר מכל היו החגים, שבהם פשט אבי את בגדיו הישנים והמרופטים ולבש בגדי שבת. בדמיוני היה הופך אז לנסיך, ביחוד כאשר היה מושיבני על ברכיו ושר שירים חסידיים ולחני תפילות'.⁵⁷ לקרינה זו הד גם במקורות. בדרת משה מן ההר נאמר: 'זמשה לא ידע כי קרן עור פניו בדברו אתו' (שמות לד, כט). אותה קרינה שנראית בהדרגה הקודם ונדמית כאור שמטיל הסנה הבווער, הופנמה כאן לחלוטין אל חווייתו של המתפלל, המואר מכוח התפילה.

אולם במבט חודר יותר קשה לזהות את הדמות שבהדרגה זה עם דמותו של משה. שלא כבהדרגה הקודם, בזה אין כל רמיזה על מאפייניו של המעמד בהר סיני (כגון הלוחות השניים שאתם עלה משה

ההרה או המטה), ועל פי פשט הפסוקים התגלות ה' בשלב זה הייתה בענן שסוכך על השניים. מנדלסון ציין את הדמיון בתנוחה בין הדפס זה לבין הציור 'אליהו ונביאי השקר' משנת 1922.⁵⁸ אין פלא בבחירה זו של האמן לאור הדמיון הרב שבין ההתגלות למשה בנקרת הצור לבין ההתגלות לאליהו כמתואר במלכים א יט. אולם אליהו לא נפל על פניו באותו מעמד ולא נשא תפילה.

נראה שלא רק משה ואליהו הם שעומדים לפנינו אלא גם גלגול מאוחר יותר, שלשמו ניצל ראובן את רוח הסיפורים המקראיים והעצים אותה. גיבורו של סיפור זה תפס מקום מרכזי ביצירתו של ראובן בשנים אלו. כוונתי לתפילה של ישו על ההר המתוארת במתי יד, כג. תוכנה של תפילה זו לא פורט; נאמר כי ישו פרש מתלמידיו, עלה להר והתפלל, ולאחר מכן התגלה לתלמידיו בהלכו על ים כינרת. אולם באירוע אחר לקח אתו ישו שלושה מתלמידיו ועלה אתם להר, ובעלייתו פגש על ההר את משה ואת אליהו – בשעה זו השתנה לעיניהם 'ויזוהירו פניו כשמש ובגדיו כאור הלבנינו' (שם יז, ב). קרינה זו היא הבולטת ביותר בהדפס, ובהחלט ייתכן שעלילותיהם של שלושת האישים וגלגוליהם המגוונים באמנות היו לו השראה.



'אליהו ונביאי השקר' 1922
(באדיבות מוזאון בית ראובן, תל-אביב)

הנביא במדבר

גם תמונת 'הנביא במדבר' מתאימה לשלושת האישים – משה, אליהו וישו. הסצנה המפורסמת ביותר של הנביא במדבר, שזכתה לביטויים אמנותיים מגוונים, נקשרה לאליהו בברחו לאחר מעמד הכרמל למדבר (מלכים א יט). הוא ביקש את נפשו למות, נרדם תחת הרוותם, הוער על ידי המלאך, יצא למסע בן ארבעים יום וארבעים לילה, ובסופו הגיע לחורב ושם זכה להתגלות. בנצרות מזוהה אליהו עם יוחנן המשוטט במדבר. אולם בהדפס זה הנביא במדבר הוא באופן מובהק בן דמותו של ישו – הוא מציג לראווה את הסטיגמטה, פצעי הצליבה. דומה ששוב ביקש ראובן שלא להתחייב לדמות ההיסטורית אלא להציג את הגיבור ללא שם ולרכז בו מוטיבים הקשורים לכמה דמויות. את ההשראה לכך יכול היה ראובן לקבל מהפואמה של אלכסנדר פושקין 'הנביא', שקושרת את תמונת המלאך המעיר את אליהו במדבר למוטיבים מרכזיים שמופיעים בפרק ההקדשה של ישעיהו לנביא:

צְמָאָה נִפְשִׁי וַתִּתְעַטֵּף
בְּקִדּוֹר מְדַבֵּר כְּשִׁלְתִּי בְּרֶךְ
וַיִּשְׂרַף אֱלֹהֵי שֵׁשׁ כָּנָף
אֵלַי נִגְלָה עַל אִם הַדֶּרֶךְ.⁵⁹

58 יש להוסיף על כך את הדמיון של אדרת אליהו בשתי התמונות.

59 א"ס פושקין, מחזות – ליריקה, ב, תרגם א' שלונסקי (תרגומים משירת העולם), תל-אביב תשל"ב, עמ' 226.



ההקדשה לנבואה נעשתה על פי האמור בישעיה ו באמצעות רצפת אש (גחלת) אשר לוקחה מעל המזבח – נגיעת הגחלת בפיו של הנביא טיהרה אותו, ודברי האל הושמו בפיו. אך פושקין העצים את ההקדשה לנבואה והוסיף סצנה שאינה מופיעה במקראות, ככל הנראה בהשראת מסורת מוסלמית המתארת את הקדשתו של מוחמד לנבואה:⁶⁰

הוא בְּחֶרְבוֹ חָזַי רִטֵּשׁ
וְלֵב רוֹטֵט הוֹצִיא מִקְרֵב
וַיִּשֶׂם אֶת רִצְפַת הָאֵשׁ
בְּבֵית חָזַי חֲצוּב הַחֶרֶב.

הד לאירוע זה ניתן למצוא בתמונת הנביא במדבר, שמודגש בה חזהו הכוער של הנביא. פושקין סיים את הפואמה שלו באקורד ארס־פואטי – האל מצווה את הנביא לקום ולשאת דברו לעם. אפשר לראות ברצף התמונות 'התפילה על ההר' ו'הנביא במדבר', החולקות מוטיבים משותפים רבים, מעבר מעין זה – מתנוחת השכיבה של המתפלל המרוכז בעצמו לשליחות נבואית שנושא הנביא לעם בגופו, בהציגו את עצמו לראווה לעיני המתבונן.

הנביא במדבר

מרכיב נוסף בתמונה הוא הגדי הרובץ מאחורי הנביא. ייתכן שמוטיב זה לקוח ממדרש האגדה על משה, שבהיותו רועה צאן רדף במדבר אחר גדי שברח מעדרו, ושבזכות רחמיו על אותו הגדי בחר בו אלוהים להנהיג את עם ישראל.⁶¹ השערה זו עשויה לקבל חיזוק מן השימוש שעשה שלונסקי בתמונה זו בפואמה 'אדמה' – שנכתבה ממש בתקופה זו – בקטע שכותרתו 'חורב':

הִנֵּה חֶמֶק מְנִי עֲדְרֵי גְדִי.
בָּרַח לָהּ, גְּדִי!
אֵל אֲשֶׁר תִּנְחַךְ זֶה צְמֵאתָךְ
בָּרַח!
בְּעֵקְבוֹתֶיךָ אֶבְרַח גַּם אֲנֹכִי.⁶²

60 אני מודה לפרופ' יאיר שיפמן על פירוש זה. למקורת השראה אפשריים נוספים ראו: עפרת, על הארץ (לעיל, הערה 18), ב, עמ' 569-571.

61 שמות רבה ב, ב (מהדורת שניאן, עמ' 106).

62 שלונסקי (לעיל, הערה 45), עמ' קיב.

הפואמה מסתיימת בתובנת המשורר:

וְאָבִין:
 אָנְכִי הַנְּעֻלָּה בְּמִזְמוּרֵי סֵפֶר הַתְּהִלִּים
 שְׁקָרָא לוֹ: תָּבֵל.
 וּבְשָׂרֵי – הֵיכַל אֱלֹהִים
 עִם כָּל הַבְּהֵמָה אֲשֶׁר תִּגְעָה פֹה אֶל נֶכַח הַשָּׁמַיִם.⁶³

דומה לשלונסקי וראובן צעדו בעקבות פושקין בשלכם מוטיבים עלילתיים מסיפורים שונים במקרא לכדי ארכיטיפ של הנביא. הנביא במדבר מזהה את עצמו, גופו ובשרו, כמזמור תהלים המשורר לאל חי, אולם הוא שותף בזה לתבל כולה ולבהמה. כל אלו עומדים נוכח השמים ומבקשים את אלוהיהם. אם הרברים אכן קשורים זה לזה, הם מחזקים את הקשר בין שלושת ההרפסים הראשונים, שכן הם חולקים מוטיבים משותפים הנוגעים לאישים (משה, אליהו, ישעיהו וישו), למקום (המדבר) ולתופעת הנבואה כחוויה אינטרוספקטיווית.

הדיג מן הגליל

בפיתוח העץ הרביעי עבר ראובן מעיסוק באנשי המעלה לעיסוק בדמויות אנושיות מגוונות. אולם הוא לא ויתר במעבר מן הארכיטיפי אל הקונקרטי על הממדים הסמליים. בהדפס הרביעי, 'הדיג מן הגליל', נראה דייג על רקע העיר טבריה, וגם הוא עשוי להיקשר לסמליות הנוצרית. ישו גייס ארבעה מתוך שנים-עשר השליחים בעודם עוסקים בדיג בים הגליל, הוא הכינרת.⁶⁴ בהמשך השנה שבה יצר את סדרת 'מבקשי אלוהים' צייר ראובן ציור שמן בשם 'דיג גלילי', וכולט הדמיון בין פיתוח העץ לציור.⁶⁵ שמו ותכונתו של ציור השמן מדגישים שמדובר בתמונה קונקרטי של דייג מסוים. קשה לדעת אם ראובן אכן פירש תמונה זו ברוח המסורת הנוצרית שהכיר. מכל מקום הוא חרג בתמונה זו מן הציור הדיאכרוני אל מציאות החיים הממשית של ראשית המאה בארץ. בשלבו את הדיג בסדרת 'מבקשי אלוהים' הוא חרג מן העבר אל ההווה, ובכך בכך החריג את ההווה והקנה לו משמעות טיפולוגית-רוחנית. בעוד שפטרס נמשה מסירת הדיג שלו לשליחות דייג אדם, הדיג הגלילי מוכרז כמבקש אלוהים בעמדו על סירתו עוסק במלאכתו, כשעיניו מופנות לשמים, לישות העליונה שאמורה לגאול את האנושות מסבלה.

63 שם, עמ' קיט. והשוו גם למשל השה האובד במתי יז, י-יד ובלוקס טו, ג-ז.

64 מתי ד, יח-כא; מרקוס א, טז-כ; לוקס ה, א-יא. אך במסורות אלו מופיעים הארבעה כשני זוגות על סירה בעוד שבתמונה דייג יחיד.

65 לניתוח הציור וההבדלים בינו לפיתוח העץ ראו: כ' רובין (עורכת), מקום חלום: ראובן רובין והמפגש עם ארץ ישראל בציוריו משנות ה-20 וה-30 (קטלוג תערוכה), תל-אביב תשס"ז, עמ' 24. באותה שנה צייר ראובן גם את הדיג בטבריה, ראו: שם, עמ' 145.



ל"ג בעומר במירון



הדיג מן הגליל

ל"ג בעומר במירון

במוקדם של שני פיתוחי העץ הבאים עומדים טקסים דתיים, ושניהם מתרחשים לא בזירה הדתית המובהקת – בבית הכנסת – אלא תחת כיפת השמים. במוקד ההדפס שלפנינו ריקודם של חסידים במירון. לניגון ולריקוד החסידיים נודע תפקיד מיסטי במסורת הקבלית והחסידית. מעבר למבע האקספרסיווי, הניגון והריקוד החסידיים הם טכניקות קבליות-תאורגיות וחסידיות לחיפוש קרבת אלוהים.⁶⁶ נוסף על זיכרונות הילדות של ראובן במשפחה חסידית, הוא העיד על אהבתו לביקור בגליל בכלל ובקבר ר' שמעון בר יוחאי במירון בפרט ועל התעניינותו במסורת המיסטית היהודית.

66 מ"ש גשורי, הניגון והריקוד בחסידות: לכל דורותיה, א-ג, תל-אביב תשט"ו-תשי"ט; יו"ט לוינסקי, 'ריקוד מעשיה זמר בתורת החסידות', מחניים, מו (תש"ך) עמ' 98-103 (המאמר מלווה בציורים מן העת החדשה שנושאים הריקוד החסידי); ב' לנדוי, 'המחול והריקוד בתנועת החסידות', שם, מח (תש"ך), עמ' 26-45; י"י פנטון, 'הריקוד כפולחן קודש בחסידות', ח' פדיה וא' מאיר (עורכים), יהדות: סוגיות, קטעים, פנים, זהויות: ספר רבקה, באר-שבע תשס"ו, עמ' 277-291 וההפניות שם.

הצבת דמויות חסידיות כגיבורי ההדפס מטשטשת את הדיכטומיה המקובלת בין בני 'היישוב הישן' לבני 'היישוב החדש' בארץ-ישראל. כשם שראובן זיהה את הדייג הגלילי כמבקש אלוהים, כך זיהה כמבקשי אלוהים את הפוקדים את קבר בר יוחאי במירון. שוב דומה שהחיים יתרים על הדימויים המקובלים של הפער התרבותי והניכור בין 'היישוב החדש' ל'יישוב הישן'. לרוח החסידית ובייחוד לריקוד החסידי נודע תפקיד חשוב בדור התחייה. רבים מתמלילי השירים של בני העלייה השנייה והשלישית מקורם בתפילה ובתנ"ך, וחלק ניכר מן הלחנים והניגונים לריקודים הקבוצתיים מקורם בלחנים חסידיים.⁶⁷ אף לריקוד הפולקלורי היה תפקיד ציבורי בתחייה הלאומית. הרקדן ברוך אגדתי – אשר בדומה לראובן למד ב'בצלאל' בעשור השני של המאה העשרים, עזב את ארץ-ישראל וחזר בעלייה השלישית – הציג דמויות רבות מקרב תושבי הארץ בשלל תלבושות, וריקודיו השתלבו בפסיפס התחייה הלאומית ושיקפו את מגוון הדמויות שחיו בארץ. שימוש מרתק בריקוד של חבורת חסידים כמטפורה ואפילו כמטונימיה לתהליך הדיאלקטי של בני דור התחייה – לדמיון שבשינוי, או, ברוח אחד העם, למזיגת היין החדש בכלים ישנים – נעשה בפואמה של יצחק למדן 'מסדה', שפורסמה בשנת 1927, כשלוש שנים לאחר הצגת סדרת 'מבקשי אלוהים':

לֹא נִתְקָה עוֹד הַשְּׁלֵשֶׁת
 עוֹד נִמְשַׁכַּת הַשְּׁלֵשֶׁת
 מְנִי לִילוֹת שְׂמַחַת-תּוֹרָה
 אֵלֵי לִילוֹת שְׂמַחַת-מִסְדָּה
 עוֹד נִמְשַׁכַּת הַשְּׁלֵשֶׁת...

אֲבוֹתֵינוּ כֶּךָ רָקְדוּ:
 יָד אַחַת עַל שְׁכֶם רַע,
 סִפְר־תּוֹרָה שְׁנִיָּה אוֹחוֹזֵת
 – סִבְל־עַם כְּאַהֲבָה נֶשֶׂא –
 אֲבוֹתֵינוּ כֶּךָ רָקְדוּ...

כֶּךָ נִרְקְדָה גַם אֲנַחְנוּ,
 יָד אַחַת תְּאַמֵּץ מֵעָגֵל,
 נִטְל־דוֹר שְׁנִיָּה חוֹבֶקֶת
 – סִפְר־יְגוֹן גְּדוֹל, כְּבֵד הוּא –
 כֶּךָ נִרְקְדָה גַם אֲנַחְנוּ...⁶⁸

67 'מזור', 'מן הניגון החסידי אל הזמר הישראלי', קתדרה, 115 (ניסן תשס"ה), עמ' 95-128.

68 'למדן, מסדה, תל-אביב תשכ"ו, עמ' 41.



הריקוד מסמל את המשך הדורות. הריקודים הליליים ב'מסדה' משקפים המשכיות דיאלקטית של המסורת היהודית העתיקה: הבנים כמו האבות סובכים במעגל שהוא חוליה בשלשלת המחולות המייצגת את שרשרת הדורות. את ספר התורה מן הריקוד הדתי מחליף 'נטל הדור', המדומה לספר 'גזון גדול'. כשם שבשיריו של למדן הובעה אמפתיה מלאה למעמד הריקוד המסורתי, המתאפיין בדיבוק החברים, והמבטא דבקות בתורה ובמצוות וסולידריות לאומית, כך אצל ראובן ציור הרוקדים במירון מבטא כבוד לדרך הדתית-המיסטית של בקשת האלוהים, כפי שהיא מתממשת בהילולת ר' שמעון בר יוחאי בל"ג בעומר במירון.

קידוש לבנה

גם במוקד פיתוח העץ 'קידוש לבנה' עומדת פעילות דתית. אולם בעוד שהיחס לחגיגת ל"ג בעומר במירון נאיווי ומקבל את הטקס שבו הרוקדים מבקשים את אלוהים בריקודם, בהדפס 'קידוש לבנה' בולט היחס האירוני. המסורת הדתית קשרה את טקס קידוש הלבנה לבקשת אלוהים, בקבעה ש'כל המברך על החדש בזמנו –

כאילו מקבל פני השכינה'.⁶⁹ הטקס הורחב מאוד בימי הביניים, בייחוד בהשפעה קבלית, ונטען במשמעויות סמליות ואסכטולוגיות – הבולטת שבהן היא תפיסת התחדשות הלבנה כנישואי הקב"ה וכנסת ישראל, הלבנה והחמה.⁷⁰ בקהילות מסוימות נהוג לקפוץ ולרקוד כנגד הלבנה בעת קידושה אולם בלי להישיר מבט אליה.⁷¹

דומה שראובן השתמש במוטיבים אלו וראה בקידוש הלבנה מעין תחייה.⁷² הלבנה נראית בהדפס במלואה, הגבול ההלכתי – שאינו מקובל למעשה – לקיום ברכת הלבנה. בקדמת התמונה מופיעה דמות חרדית על רקע בתי עיירה. דמות זו סוככת בידה על פניה כדי לא להביט בלבנה, ואילו זוג

69 בבלי, סנהדרין מב ע"א.

70 'ליבס, פולחן השחר: יחס הזוהר לעבודה זרה, ירושלים תשע"א, עמ' 24-26.

71 שולחן ערוך, אורח חיים, סי' תכו.

72 השו"ת 'ישראל', 'ראובן רובין, האמנות והאומה', קתדרה, 129 (תשרי תשס"ט), עמ' 168-169. ישראל ניתחה את הציור לאור הטקסט של קידוש לבנה וקשרה אותו לרוח העלייה השלישית.

האזהבים, העומד על גבעה פנימית יותר, מישר מבט על הלבנה כשלהרצליו אוהלים וצריפים של החלוצים. בניגוד לדמות החרדית, הבולטת בכדידותה, והלבושה מכף רגל עד ראש, זוג הצעירים עירומים ונשענים זה על כתפי זה.⁷³ הדמות המוארת היא דמותה של הנערה, זו המשולה ללבנה, המגשימה את נבואת הנחמה של ירמיהו בשיבה אל הארץ⁷⁴ ובחידוש יחסי הזוגיות: 'כי ברא ה' חדשה בארץ, נקבה תסובב גבר' (ירמיה לא, כא).

מספר פירושים שניתנו לתמונה זו – ולסדרה בכללה – הדגישו את המתח בין 'היישוב הישן' ל'יישוב החדש', בין היהדות הגלותית לזו הארץ-ישראלית. אולם דומה שראובן ביקש דווקא לשמר את המרכיב הרליגינזי של קבלת פני השכינה ושאיפה לגאולה שגלומות בברכת הלבנה, ולסמן את האזהבים כמגשימיה של מגמת בקשת האלוהים שבקידוש הלבנה. ואולי רצה אף לרמוז על התגשמות נבואות בניין הארץ – הלבנה המתקדשת מדי חודש בחודשו על ידי שלומי אמוני ישראל, מתקדשת גם באזהבים הבונים את הארץ, אף שאינם עושים זאת באופן המסורתי.

שואב המים בעיירת

לאחר שהפליג מן העבר להווה, נתן ראובן את דעתו על ישראל שבגולה לפחות בשני הפיתוחים הבאים. בקשת אלוהים אינה מוגבלת ליהודי ארץ-ישראל, שותפות לה גם דמויות מן החברה שעזב. שואב המים הוא דמות מוכרת מהווי העיירה. בספרות המוסר ובספרות החסידית מככב שואב המים כדמות פלאית, כאחד מל"ו צדיקים. סביר להניח שראובן פגש את שואב המים בעיירתו וכן הכיר חלק מהסיפורים הללו.

השראה אפשרית נוספת לבחירה בשואב המים כנושא לציור ניתן למצוא בקובץ הסיפורים של י"ל פרץ 'נשמות אילמות'.⁷⁵ בהקדמה לשלושת סיפורי הקובץ, שגיבוריהם אנשים פשוטים, בעלי נשמות אילמות אשר זכו לקדושה מכוח מעשיהם, כתב פרץ: 'שני דרכים מובילים לשמו יתברך, שהוא נשמת העולם ותוכו של עולם';⁷⁶ הוא תיאר את דרך השכל ודרך הלב והעלה על נס את הנשמות האילמות. הסיפור הראשון בקובץ הוא סיפורו של יוחנן שואב המים. יוחנן הוא נשמה אילמת באשר אינו מסוגל להתפלל אלא קורא בכבודות ובטעויות מגוחכות את פסוקי דזמרה. אולם מתברר שבכוחו להריח את המקובל הפרוש, העוסק בקבלה מעשית ומתחזה בבית המדרש לתלמיד חכם, ולחשוף את פניו האמתיים כעובד השטן. פרץ הציב ניגוד מובהק בין מרחב הקדושה למרחב הכפירה, המזוהים בהתאמה עם המים החיים של השואב ועם אש הגיהנום של המקובל המעשי, עם הנדיבות השופעת ואהבת הבריות של השואב ועם שנאת האדם, ההתבודדות והסיגוף של עובד השטן.

73 מעניין שהתלמוד הבבלי העיד על מנהגם של שני אמוראים, מרימר ומר זוטרא, לכתף אחד על השני. ראו: בבלי, סנהדרין מב ע"א. כמו כן העידה הגמרא שם על מנהגן של נשים לומר ברכה קצרה, אולם לרוב הדעות שנפסקו להלכה נשים אינן מברכות. ציורו של ראובן יכול להיתפס כפירוש מבריק למרכיבים אלו בסוגיה.

74 האנייה, המופיעה ברבים מציוריו של ראובן, נראית בחלקו העליון של ההדפס.
 75 על השפעתו המשוערת של פרץ על ראובן ראו: עפרת, על הארץ (לעיל, הערה 18), ב, עמ' 569-575.
 76 י"ל פרץ, 'נשמות אילמות', כל כתבי י"ל פרץ, א, א: מפי העם, בעריכת ש' מלצר, תל-אביב תשכ"ו, עמ' פו.



שואב המים
בעיירת

ניגוד זה מאפיין את תפיסת בקשת האלוהים שמובעת במכלול יצירתו של ראובן, הכוללת יחד עם גיבורי התרבות המפורסמים גם נשמות אילמות. דומה שמשום כך שואב המים של ראובן אינו אחד מגיבורי הסיפורים המזוהים כנמנים עם ל"ו הצדיקים, אלא 'שואב המים בעיירת'. שואב המים בעיירה מוכתר כמבקש אלוהים ונותר בפשטותו ובאלמוניותו. מחד גיסא שואב מים זה הוא איש פשוט וקשה יום, ומקווה לאלוהים שיגאל גם אותו מן הסבל האנושי הכרוך בעבודתו הסיזיפית. מאידך גיסא ראובן תיאר אותו כענק בעל שיעור קומה, כעין גוליבר בעיירת היהודים. בכך מודגש המתח בין נחיתותו המעמדית של מבקש האלוהים לבין גדלות מיתית המיוחסת לו בפולקלור. שואב המים מתואר בממדים כמעט אלוהיים אך נותר שואב מים, נותר מבקש אלוהים.

המשפחה בגולה

כפי שניתח מנדלסון, תמונת 'המשפחה בגולה' יונקת בסגנונה מן האיקונוגרפיה הנוצרית.⁷⁷ אולם דומה ששמה של יצירה זו והופעת הסירה ברקעה מקנים לסיטואציה המתוארת בה פרשנות אקטואלית לאומית. אם ההדפס אכן מתאר את משפחת המושיע גולה למצרים, כפי שהציע מנדלסון, הרי ראובן ביקש לקשור אותה אל משפחות ישראל שבגולה בהווה, משפחות שספינות העולים לארץ, מוטיב בולט בהדפס 'קידוש לבנה' ובציורים אחרים, ממתינות להם ברקע. ניתוח זה מתחזק לאור כינוי התמונה בכינוי 'עולים במנוחה'.

הדמויות בהדפס יושבות בתנוחה סבילה. האם מרוכזת בבנה, עצומת עיניים וחולצת שד להניקו, אך הוא מביט בעיניים גדולות, פקוחות ומטרירדות אל הצופה. האב מרים את ידו לגובה הכתף בתנועת תפילה וציפייה. דומה שההסטה אל האלגוריה ההיסטורית שירתה את ראובן, שכנראה לא רצה לבקר את גיבוריו בתמונה זו. ביצירות אחרות מתקופה זו, למשל הכרזה שעיצב שנתיים קודם לכן עבור 'קרן היסוד' ובציור 'גלות', שצויר בשנה שבה יצר ראובן את 'מבקשי אלוהים', תוארו

77 מנדלסון (לעיל, הערה 38), עמ' 90.



המשפחה בגולה
(עולים במנוחה)

הדמויות הגלותיות בצבעים קודרים, בתנוחות דיכאוניות ומוסותרות פנים, ואילו בחיתוך העץ הן זכו לנוכחות חיונית הדומה לזו של שאר גיבורי הסדרה. גם בציורים אלו תוארו הנשים הגלותיות מרוכזות בתינוקותיהן, שהן נושאות בחיקן. אולם התינוקות בציורים אלו עטופים ומוסותרים, מה שאין כן בציוריו הארץ-ישראליים של ראובן, שבהם תינוקות וילדים מביטים אל הצופה כמו בהדפס זה. דומה שהשימוש האלגורי ממזג את הציר ההיסטורי והנוכחי, וכולל את המשפחות בגולה בחברת מבקשי אלוהים. אף אם ראובן לא קיבל את הכרעותיהן, הוא ראה את הגולה כתחנת ביניים, המאופיינת בבקשת אלוהים, תחנה שאולי תוביל לפתרון – לעליית המשפחות לארץ-ישראל על ידי ילדיהן, אשר יושיעו אותן.

אהבים

שני החיתוכים הבאים נושאים שמות מופשטים, 'אהבים' ו'מנוחה'. במרכזם עומדים מצבי חיים יום-יומיים ולא גיבורים היסטוריים או סיטואציות טעונות משמעות תרבותית. הדמויות השרויות במצבים אלו שקועות ביחסים בין-אישיים ומכונסות אל תוך עצמן.

התמונה 'אהבים' מפתיעה ביותר. בולטת בה נוכחותה של האישה הגדולה, היושבת תחת העץ, חשופת שד (בדומה לאישה בחיתוך העץ הקודם), ומחבבת בשתי זרועות גדולות ממדים את אהובה הנשען על חיקה. הגבר עטוף כולו ואף פניו מוסותרות, עד כדי כך שקשה לזהות את נוכחותו בתמונה. תחילה נראה כאילו האישה חופנת בשתי ידיה תינוק, רק מבט ארוך יותר בתמונה מגלה כי אין זה אלא אהוב מבוגר.



אהבים

תמונה זו משקפת כמובן מצב קיומי אוניוורסלי. היא יכולה לינוק מתמונה ראלית שראובן נחשף אליה או מאין ספור המקורות בשירה, בספרות ובמסורת האמנותית הפלסטית העוסקים בקרכת אהבים זו. עם אלו נמנים כמובן גם שלל תיאורים יהודיים, ובראשם תמונות האוהבים במגילת שיר השירים התנ"כית, אשר הייתה מקור השראה ליוצרי התקופה. ברצוני להעלות השערה נוספת ולהציע לראות בפיתוח עץ זה פרשנות קולעת לשירו המפורסם של ביאליק 'הכניסיני תחת כנפך', אשר נכתב בשנת תרס"ה (1905):

הכניסיני תחת כנפך,
והיי לי אם ואחות,
ויהי חיקך מקלט ראשי,
קן תפלותי הנדחות.⁷⁸

בפתח השיר המשורר מבקש להיכנס תחת כנפי הרעיה ומדמה אותה לאם ולאחות. פרשני השיר חלוקים בשאלה אם מדובר כאן על אהבה ארצית או על אהבה רוחנית, אם הנמענת היא אהובה בשר ודם או השכינה, ובמילים אחרות אם לפנינו שיר קונקרטי או אלגורי.⁷⁹ אין ברצוני להכניס את ראשי למחלוקת היסטוריות וספרותיות אלו.⁸⁰ אני מבקש לעמוד רק על ההבעה

האמנותית המושלמת של ריבוי פנים זה של אהובה, אם ואחות בחיתוך העץ שלפנינו. השיר הולך ופורש מצוקה האופיינית לגיבוריו מבקשי האלוהים של ראובן, המגלים את 'סוד ייסוריהם' ב'שעת הרחמים' של היצירה שלפנינו. הכמיהה המלנכולית מובעת היטב באימוץ ראשו של האהוב אל חיקה של אהובתו כפי שתיארו המשורר. הדומיננטיות של הצבע השחור, הקדרות ואברן הפנים של האהוב יוצרים אווירת משבר. עם זאת מבטה החומל ונוכחותה הדומיננטית של האהובה ממתקים את שיר הייאוש של ביאליק, שלפיו לא נותר לדובר דבר בעולם, ופותחים פתח תקווה באמצעות האהבה שבין השניים.

78 כל שירי ח"נ ביאליק, תל-אביב תשכ"ב, עמ' קפב.

79 א' בלצן, 'הכניסיני תחת כנפך: הרהורים סביב ארבע הלחנות לשירו של ח"נ ביאליק', מפתח, 3 (תשנ"ט), עמ' 25-39; ב' פינגולד, 'הערות ל"הכניסיני"', על המשמר, 15 בדצמבר 1972; חיים נחמן ביאליק: השירים, מהדורת א' הולצמן, תל-אביב תשס"ה, עמ' 306.

80 הולם במיוחד את המבוקש במאמר זה ניתוחו של שטראוס: 'זוה כמו: "התפללתי בעבר לשמים ותפילתי לא נתקבלה". התפילות שאין להן "מקלט" מחפשות להן עכשיו קן חדש, והקן הזה יהיה בחיקך' (א"ל שטראוס, 'הכניסיני תחת כנפך', ג' שקד [עורך], ביאליק: יצירתו לסוגיה בראי הביקורת, ירושלים תשל"ד, עמ' 190).

מנוחה

הרקע הנופי של תמונת המנוחה דומה מאוד לזה של תמונות הגיבורים ההיסטוריים. דומני כי באמצעות הנוף השווה ראובן בין מבקשי אלוהים וצמצם את הפער הכרונולוגי שביניהם. בתמונות אלו אין כל רמז לנוכחותו של אלוהים, אולם מי שעקב אחר בקשת אלוהים על שני פניה בחיתוכי העץ הקודמים מזהה אותה גם כאן: אף במצב השינה יש ניסיון לחרוג מן המצב האנושי אל עבר גאולה מנחמת; אף על מצבים המתוארים ב'אהבים' וב'מנוחה' מרחפים הנוכחות וההיעדר המיסטיים של אותה ישות עליונה. בהכלילו הדפסים אלו ביצירה הבהיר ראובן כי בקשת אלוהים ניכרת במצבים קיומיים, ביחסים דיאלוגיים ובהתבוננות פנימית לא פחות משהיא מובעת באמצעות עשייה פעלתנית.

הרהורים

ההדפס שלפני האחרון בסדרה משקף עוד תמונה מן ההווי הארץ-ישראלי. גיבוריו אינם יהודים אלא מוסלמים מתושבי הארץ. שתי הדמויות יושבות בצוותא. האחת אווזת מסבחה, מחרוזת תפילה, שחרוזה מסייעים בחזרה על שמותיו של האל בתפילה. אמירת התסביח, דהיינו שמותיו של האל ברצף, משמעותה נתינת שבח לאל.⁸¹ לעומתה הדמות השנייה אינה מרוכזת בפעילות הטקסית אלא מתבוננת לשמים בתנוחת הראש ההפוך, המסמלת התעלות רוחנית. רועים אלו יושבים בבטחה על הארץ ומשתלבים בנוף כשסביבם פרחים, וחמורם רועה ברקע. גם הם בהרהוריהם נוטלים חלק בבקשת האלוהים הנחשפת לעיני היוצר.

תמונת עצמי

ראובן חתם את הסדרה בדיוקן עצמי. הדפס זה דומה מאוד לציורים אחרים שלו. דמותו שבדיוקן נראית מיוסרת ושקועה בהרהורים אך רובה ככולה מוארת. ראובן אווז בעלה זית ולפניו מונחים שני פרחים, אחד קמל בבקבוק, והשני מיתמר ופורח בעציץ. כבר עמדו על הניגוד המועצם בין הפרחים וניסו לפרשם כביטוי לעמדתו הלאומית של ראובן.⁸² אולם ייתכן שניתן לפרש את המתחים הפנימיים שבהדפס לאור תמה החוזרת את הסדרה.

בריאיון ללואיס ברנהיימר ניסח ראובן ביתר תוקף את דבריו שאלפרד ורנר עידן.⁸³ הוא העיד על עצמו: 'הנני מבקש האלוהים, אל חדש שיפסיק את ייסורי האנושות. אני מחפש אותו בצבע, בקו ובתנועה. האל הישן מת. הוא אימפוטנט, הוא הוכיח עצמו ככישלון'.⁸⁴ דומה שאין ניסוח חד וחרף יותר לבקשת אלוהים על שני פניה: אכזבה וייאוש מן האל אשר אינו עומד בציפיות שנתלו

W.A. Graham, *Beyond the Written Word: Oral Aspects of Scripture in the History of Religion*, Cambridge 1987, 81 pp. 96-115; וראו: ה' לויין-אוהר, 'הבטים אוריינטליסטים ביצירתם של ראובן רובין ונחום גוטמן (משנות העשרים של המאה העשרים)', עבודת מוסמך, אוניברסיטת תל-אביב, 2006.

82 ראו: עפרת, על הארץ (לעיל, הערה 18), ב, עמ' 582-583.

83 ראו לעיל, ליד הערה 24.

L. Bernheimer, 'Tragic Fire of the East in Rumanian Paintings', *Rubin and Kolnik, Paintings and Sculptures*, New York 1921; הובא אצל עפרת, על הארץ (לעיל, הערה 18), ב, עמ' 562; מנדלסון (לעיל, הערה 38), עמ' 27.



למעלה מימין: מנוחה
למעלה: תמונת עצמי
מימין: הרהורים (החולמים)



בו, אל כושל, ויתרה מזו, אל נעלם, אל מת. עם זאת מות האלוהים אצל ראובן אינו דומה להופעתו אצל פרידריך ניטשה. בעיני ראובן, שלא כדעת ניטשה, האדם אינו הגורם למות האל ואינו יורשו.⁸⁵ אדרבה, מותו של האל ניכר מתוך אי יכולתו להושיע את המצפים לחסדו. אולם מסקנות קשות אלו לא הביאו את ראובן לויתור על מושג האלוהים, אלא להתגייסות לבקשת אלוהים באמצעות פעולת היצירה האמנותית. ראובן כלל את עצמו בחברת מבקשי האלוהים, באפינו את בקשת האלוהים כמצב אמונה מודרני חדש, מצבם של גיבורים מיוסרים אשר מחפשים במעשיהם ובצורות חייהם את הישות העליונה והגואלת.

הקשר ההדוק בין בקשת אלוהים לבין ייסורים ושאיפה לגאולה בא לידי ביטוי במכתב שכתב ראובן סמוך לעלייתו השנייה ארצה. בתארו את שיטוטיו בירושלים בתשעה באב כתב שם: 'אני נמצא בירושלים [...] ואני מחלץ עצמותיי במקומות בהם חילצו מועקתם וייסוריהם כה הרבה מבקשי אלוהים משכבר'.⁸⁶

המתח שבין הפרח הנבול לזה החי יכול להתפרש לאור עדויות אלו כמתח בין הייאוש לתקווה המלווה את שלל גיבוריו של ראובן. ראובן נושא את הענף המסמל את ההשלמה וההרמוניה בין נטיות מנוגדות אלו, המרכיבות את מצב האמונה של מבקשי האלוהים על פי פרשנותו. מבקש האלוהים חי בעולם רווי קשיים אולם אינו מתייאש מן החיפוש אחר ישות עליונה. מצב אמונה זה חוצה את הזהויות המקובלות. מבקשי אלוהים נמצאו ונמצאים בכל מקום, בגולה ובארץ-ישראל, בקרב נביאים ובקרב פשוטי העם, בקרב פועלים ובתוך המשפחה, בקרב זקנים ובקרב צעירים, בקרב שומרי תורה ומצוות ובקרב פורקי עול תורה ומצוות, בקרב יהודים ובקרב גויים. באמצעות חתימת הסדרה בדיוקן העצמי הכריז ראובן גם על עצמו כעל מבקש אלוהים וכלל את עצמו בגלריית הרמויות המרשימה שמרכיבה את הסדרה.

85 השו: פ' ניטשה, המדע העליון, תרגם י' אלדר, תל-אביב תשל"ה, עמ' 274-275.

86 מכתב אל ויינברג, 19 ביולי 1923, נרפס: מכתבים (לעיל, הערה 45); הובא אצל עפרת, על הארץ (לעיל, הערה 18), ב, עמ' 587; מנדלסון (לעיל, הערה 38), עמ' 80.