

ובחרת בחיים – זו אמנות

אמנות המדרש והדיאלוג היהודי בציוריו המאוחרים של פנחס ליטבינובסקי

עמיחי חסון*

מה הייתה הגירסא דינקותא שלמד פנחס פיזר ולדימירוביץ ליטבינובסקי כילד בתלמוד התורה, והאם הייתה לה השפעה על יצירתו האמנותית? כיצד מתייחד לאורה טיפולו המאוחר והבלתי שגרתי בנושאים יהודיים, והאם ניתן לראות בפועל זה המשך למסורת דרישת התורה בבית המדרש?

מבט אל אמנים יהודים בעלי ביוגרפיה דומה, שעזבו במפנה המאה ה-20 את העיירות במזרח אירופה אל מוסדות האמנות בבירות הגדולות ביבשת, מציג אפשרויות שונות ביחס לאותה חוויה בראשיתית. בעוד מארק שאגאל, יוסף בודקו ומאנה כץ שיקפו בעבודותיהם נושאים יהודיים מובהקים, שנוותר בהם זכר החיידר והשטעטל, אמנים כמו חיים סוטין, יצחק לויתן או יוסף זריצקי הראו סימנים משניים של האווירה היהודית שבה גדלו.

ליטבינובסקי מציג מקרה מעניין. הפרטים הביוגרפיים הידועים על אודותיו מדלגים במהירות על לידתו למשפחת סוחרים דתית בעיר הקטנה נובוגאורגייבסק שב"תחום המושב" באימפריה הרוסית, ועוברים היישר אל תחילת דרכו כאמן, כשהחל ללמוד באקדמיה לאמנות באודסה ומשם פנה לבצלאל ולפטרבורג – ובחזרה לירושלים. לא נמצא תיעוד – ואף לא מידע אצל צאצאיו – שיכול לקבוע בוודאות לאיזה מגזר יהודי השתייכה המשפחה.

אף שמוטיבים יהודיים קיימים ביצירתו לאורך רוב שנות פעילותו כצייר, הם נתפסו במחקר כמשניים – אם בכלל – במסעו האמנותי: מסע עמוס השפעות ותמורות, שמהן יצר אסכולה של איש אחד, "סגנון ליטבינובסקי".

ד"ר גדעון עפרת,¹ שחקר את הנושא היהודי בעבודות המוקדמות שנוצרו בארץ ישראל בשנות העשרים, קבע כי "השאגאליזם היחסי של ליטבינובסקי בולט כמיעוט זעום בנוף האמנותי התל אביבי-ירושלמי", שביקש ברובו להצטרף אל הפנטזיה על "יהודי חדש" שנולד מהים ולהתנקות מסממנים שנתפסו כיהודיים-גלותיים.

אחר כך, משנות השלושים, נראה שהנושא היהודי התמתן ביצירותיו, לאחר שראה במערב אירופה מעבודותיהם של ז'ורז' רואו, סזאן, מאטיס, פיקאסו, מירו והציירים מאסכולת פריז. בהשפעתם סגנונו האמנותי עבר תמורות: מקונסטרוקטיביזם והאימפרסיוניזם הרוסי לעבר מגמות מודרניסטיות ואקספרסיביות. יחד עם שינוי הסגנון, דהו בשנות הארבעים והחמישים גם המוטיבים היהודיים. אף שלא נעלמו לחלוטין מיצירתו, הם לא תפסו מקום מרכזי בשתי תערוכות היחיד הגדולות שהציג במוזיאון תל אביב (1944) ובביתן הלנה רובינשטיין של המוזיאון (1960).

1
גדעון עפרת, "על שאגאל ועל משגל",
**השיבה אל השטעטל: היהדות
כדימוי באמנות ישראל** (ירושלים:
מוסד ביאליק, 2011). עפרת מתמקד
בעבודות "בין שני עולמות: הדיבוק"
שנוצרו ב-1925 כשליטבינובסקי עיצב
תלבושות ותפאורות לגרסת התיאטרון
הארץ-ישראלי (התא"י) למחזה מאת
ש. אניסקי, שעלתה בתיאטרון שנה
לאחר מכן, בתרגומו של חיים נחמן
ביאליק ובבימוי מנחם גנסין.



פנחס ליטבינובסקי, **חתן וכלה**, 1926,
שמן על בד
Pinchas Litvinovsky, **Bride and
Groom**, 1926, oil on canvas

* תודה לרון ברטוש, ליאת קפלן וד"ר דוד שפרבר על התובנות והנדיבות.

2

עוד ברוסיה התעניין ליטבינובסקי בתורות רוחניות אזוריות, והמגמה התפתחה לאורך השנים עם חשיפתו לתורות בודהיסטיות דרך בתו ד"ר כלויה טל. על פי מידע מבני משפחתו, ליטבינובסקי הושפע רוחנית גם מאישים אחרים: הלנה בלוואצקי, מייסדת האגודה התאוסופית, רודולף שטיינר מייסד האנתרופוסופיה, המורה הרוחני ההודי ג'ידו קרישנמורטי, לאו דזה אבי תורת הדאואיזם הסיני, וכן מספרי חסידות וקבלה. בהשפעתם החל לנהל אורח חיים שכלל פרקטיקות שונות כמו צמחונות וצומות מטהרים, סיגוף בסאונה פינית שבנה בביתו, התעסקות אינטנסיבית בספורט, ואף יבוא פרטי של מוצרים מהמזרח הרחוק.

3

מאז שנות הארבעים לא השתייך ליטבינובסקי לאף חבורה או תנועה מוגדרת באמנות הישראלית. עם זאת, באותן שנים – ובמקביל לתהליך האישי המוצג כאן – החל דור חדש של אמנים ישראלים לעסוק בנושא היהודי. ביניהם ניתן למנות את חברי קבוצת לויתן (מיכאל גרובמן, אברהם אופק ושמואל אקרמן), מיכל נאמן, מיכאל סגן-כהן, יוכבד וינפלד ואחרים.

על הנושא היהודי ביצירתו המאוחרת של ליטבינובסקי, משנות השישים ועד פטירתו בשנת 1985, נכתב מעט. מעברו אל סגנון הציור המופשט, לצד העיסוק הנושאי במרחב הגופני והארוטי, תפסו את מרב תשומת הלב. אך בין אלפי עבודותיו המאוחרות נגלה מפגש מרתק בין יידישקייט לשפת האמנות המודרנית.

נדמה שהמפגש התאפשר גם בזכות תמורות אישיותיות שעבר ליטבינובסקי: בעשורים האחרונים לחייו סיגל לעצמו מעין "דת אישית" (בניסוחו של ויליאם ג'יימס), שהושפעה מתורות מיסטיות יהודיות ואחרות, ובפרט כאלה שמקורן במזרח הרחוק.² אפשר שאורח החיים הרוחני עורר בו את הרצון היצירתי לחזור ולעסוק בחומרי הגלם המודחקים של הגירסא דינקותא ולשלבם באמנותו. בשלב מאוחר זה, לא הסתפק עוד בסימון מוטיבים יהודיים כפי שעשה בעבר, אלא ביצע דרכם את הפעולה האולטימטיבית של בית המדרש: דרש אותם מחדש וניהל איתם דיאלוג אישי, מקורי, אתי ואסתטי גם יחד.³

הפעולה המדרשית, העומדת בתשתית הלימוד היהודי, משתמשת בטקסט מתוך כתבי הקודש וגוזרת ממנו מסקנה חדשה תוך כדי שימוש בטכניקות פרשניות שונות. המסורת הבית מדרשית תופסת את היכולת לדרוש דרשה כהשתתפות בתהליך כתיבת המקרא, תהליך בין-דורי שאינו פוסק לעולם. ליטבינובסקי דורש את דרשותיו בדרכו הפלסטית, כשהוא מציין במפורש את הטקסטים היהודיים שאליהם ביקש להתייחס, דרך כתיבת המקורות במילים בתוך יצירותיו. כך, הוא יוצר בציורים מדרש אמנותי חדש.



פנחס ליטבינובסקי, **פנים בית הכנסת בפתח תקווה**, שנות ה־20 של המאה ה־20, צבע מים על נייר, 26x38
Pinchas Litvinovsky, **The Interior of the Synagogue in Petah Tikva**, 1920s, watercolor on paper, 26x38

שורש החיים

החל משנות השישים הגביר ליטבינובסקי את השימוש האמנותי בשילוב צירופי מילים בציריו.⁴ אחד הביטויים החוזרים והמציורים בעשרות מהעבודות הוא "שורש החיים", צירוף שהפך למזוהה עם ליטבינובסקי ואף הופיע פעמיים בכותרות לתערוכותיו.⁵ לצד הכיתוב, מופיעות לרוב סצנות מיניות רוויות יצרים, הכוללות קומפוזיציה גדושה של דמויות ודימויים של חלקי גוף עירומים, נשיים וגבריים, המתפתלים אלו בתוך אלו.⁶ בדרך כלל מדובר בעבודות מופשטות ונדמה שאפשר למצוא קשר בין הסגנון לנושא: ככול שיצירתו של ליטבינובסקי התקדמה אל עבר ההפשטה, כך גם הופשטו הדמויות המצוירות מבגדיהן, בחיבור שבין הפשטה צורנית והפשטה עד עירום.

הביטוי "שורש החיים" הוחלף בידו של האמן פעמים מספר לביטוי "ובחרת בחיים" – צירוף שמופיע בפסוק מספר דברים כחלק מכריתת הברית בין הקב"ה לעם ישראל: "הַעֲדִיתִי בְכֶם הַיּוֹם אֶת הַשָּׁמַיִם וְאֶת הָאָרֶץ הַחַיִּים וְהַמָּוֶת נָתַתִּי לְפָנֶיךָ הַבֶּרֶכָה וְהַקְלָלָה וּבְחַרְתָּ בַּחַיִּים לְמַעַן תַּחֲיֶה אֶתְּךָ וְזֶרְעֶךָ" (ל, יט). בשני ציורי שמן גדולים (עמ' 29, 200) הוסיף למילים הללו גם את הקביעה: "ובחרת בחיים – זו אמנות", כאשר הסצנה המצוירת בשתי העבודות דומה לעבודות "שורש החיים" ומזוהה כחגיגה מינית מופשטת.

בעוד פשט הפסוק מהחומש מובן כדרישה אלוהית לבחירה של עם ישראל ללכת בדרכי האמונה, הרב ברוך הלוי אפשטיין (בעל התורה תמימה) דרש בעקבות התלמוד הירושלמי את הבחירה בחיים כיכולת להתקיים ולהתפרנס בכוחות עצמך, מה שקרוי בלשון חז"ל "אומנות" – מלאכה, עבודה, מְשָׁלַח יד: "תנא רבי ישמעאל: ובחרת בחיים – זו אומנות, מכאן אמרו חכמים חייב אדם ללמד את בנו אומנות, ואם לא למדו חייב ללמד את עצמו, מאי טעמא, למען תחיה אתה" (תורה תמימה על חומש דברים [ל, יט]).

בצירוף שבין הסצנה המינית המצוירת, המסמנת אפשרות להבאת חיים חדשים⁷ או כטעם החיים, ובין השימוש בפסוק ובמדרש שמוצאים מהקשרם, נוצר דיאלוג חדש. ליטבינובסקי משתמש במילה "אומנות" הן במשמעותה החז"לית (שהרי הוא בעל מלאכה וציור הוא משלוח יד⁸) והן במשמעותה המודרנית כ"אמנות יפה". כך או כך האמנות הופכת עבורו לסיבת הקיום האנושי. בכתיבת הציטוט בתוך הציורים הוא מפקיע את הפרשנויות המסורתיות, ודורש את הפסוק כמדרש אישי של אמן: חיים ואמנות – חד הם. עצם הבחירה בחיים, היא היא יצירת האמנות. או כפי שכתב בעבודה אחרת: "אהבת החיים – זו אומנות".

לכאורה, הסצנות המיניות מלאות הארוס, והפסוקים המקודשים המצוטטים לצידם, עומדים בחוסר הלימה. אך בחיבור ביניהם ליטבינובסקי מזכיר לנו שהאנרגיה הגופנית והאנרגיה הרוחנית נפגשות, כמו גם בשפה העברית שיוצרת נגזרת שורשית בין המילים יצר, יצירה ויוצר. במקורות יהודיים רבים נוצר הקשר טבעי בין היצרים המיניים שמאפשרים את היווצרות העולם ובין היכולת ליצור.⁹ תפיסה זו מוצאת מקום מיוחד בספרות הקבלית שליטבינובסקי החזיק בספרייתו, ומבט בציורים אף מעלה את המהלך הקיצוני שלה – כפי שבא לידי ביטוי בתנועה השבתאית ונגזרותיה, כגון כת הפרנקיסטים שחיברו ישירות בין אורגיות ובין פרקטיקות יהודיות מיסטיות.¹⁰

4

שילוב צירופי מילים בידיש מופיע בעבודות מוקדמות של ליטבינובסקי, והחל משנות השישים אפשר לראות כיתובים עבריים בהיבטים שונים: לעיתים הם חלק אורגני מהנוף המצויר, כמו כיתובי ה"אתרוגים" בצירוי שוק ארבעת המינים; ככותרות הקשורות לסצנה המצוירת דוגמת כיתובי "ערב ראש השנה"; כאמצעי זיהוי בדיוקנאות הרבנים (ראו להלן); כחלק מהקומפוזיציה הציורית, כמו בצירוי "אם אשכחך ירושלים"; או ככותרת נושאית אלטרנטיבית, המשמשת חלופה להתנגדותו העקרונית של האמן לתת שמות לעבודותיו.

5

"שורש החיים" הייתה תערוכת יחיד בגלריה ארטא בירושלים ב־1978. בשנת 1990 התקיימה תערוכה רטרופקטיבית במוזיאון ישראל בשם "פנחס ליטבינובסקי: בעקבות שורש החיים". הביטוי עצמו שגור בספרות החסידית והקבלית (ובגרסה שונה בכתיב חב"ד כ"סוד שורש"). הביטוי הופיע גם בתרגום לסיפורו של הסופר הרוסי מיכאיל פרישוין ז'ן שן: שורש החיים, תרגום: אברהם שלונסקי (ספריית פועלים, 1943). זהו גם שמו של שורש הג'ינסנג שייבא האמן מהמזרח, שפירושו בקנטונית "שורש האדם" ובקוריאנית "שורש החיים".

6

גודש הדמויות והקומפוזיציה בציורים אלו מעלה את האפשרות לחזרה מחודשת אל גירסא דינקותא אחרת, הפעם מעולם האמנות: הציור "תשובת הקוזאקים הזאפורוז'יאנים" (1880–1891) של הריאליסט הרוסי איליה רפין, ציור שמוצג במוזיאון הרוסי הממלכתי בסנט פטרסבורג.

7

חיבור המעורר מחשבה גם על "מקור העולם" מאת הצייר הצרפתי גוסטב קורבה (1866), אוסף מוזיאון ד'אורסי, פריז), והמתמקד באיבר המין הנשי.



פנחס ליטבינובסקי, **ובחרת בחיים—זו אמנות**, שנות ה־80 של המאה ה־20, שמן על בד, 131×117
Pinchas Litvinovsky, **You Must Choose Life—That is Art**, 1980s, oil on canvas, 131×117

תורתו אומנותו

דרשה נוספת מופיעה בסדרת עבודות שבה התייחס ליטבינובסקי לביטוי "תורתו אומנותו". בעבודת אלו הסצנות המצוירות אינן בהכרח מיניות, אך הן שומרות על מארג גופני הכולל תחביר צפוף של דמויות, ביניהן אפשר לזהות דמויות רבניות או יהודיות.

מקורו של הצירוף "תורתו אומנותו" נמצא בתלמוד הבבלי (שבת יא, ע"א), שבו מתאר רבי יוחנן את התנאים הגדולים ככאלו "שתורתן אומנותן". בהמשך מפתחת ספרות ההלכה את ההגדרה ככינוי לתלמידי חכמים נבחרים, שבשל עיסוקם המתמיד בתורה פטורים מחובות קהילתיות שונות (כגון תשלומי מיסים, השתתפות בבנייה ציבורית וכו').¹¹

לעומתם, ליטבינובסקי דרש את עצמו כמי שבלשון הציטוט המשובש שכתב: "עשה תורתו אומנותו". במקרים אחרים הוסיף לציטוט זה גם את המילים "עטרה להתגדל בהם" – המפנה אל מקורות אחרים במשנה (אבות, ד, ה)¹² ובתלמוד הבבלי (נדרים סב, ע"א): "רבי אליעזר בר ר' צדוק אומר: עשה דברים לשם פעלם ודבר בהם לשמם, אל תעשם עטרה להתגדל בהם ואל תעשם קרדום להיות עודר בו."

רבי אליעזר קבע שיש לעשות את לימוד התורה והפעולה הדתית לשם שמיים – ולא חלילה לשם כבוד עצמי ואף לא למטרות פרנסה. לשיטתו, התורה צריכה להישמר טהורה ממניעים זרים. כשליטבינובסקי הציב את הקביעה הזאת בתוך הציור, והעביר אותה לגוף ראשון, הוא העמיד את מעשה האמנות כשווה ערך ללימוד התורה הטוטלי, הפרוש מהבלי



פנחס ליטבינובסקי, **פגישה עם הרב**, 1926, צבע מים על נייר, 26x46, אוסף פרטי
Pinchas Litvinovsky, **Meeting the Rabbi**, 1926, watercolor on paper, 26x46, private collection

8

וכך גם תפס את עצמו. ב־1970 סירב ליטבינובסקי למלא את השאלונים ששלח לו (ולאמנים אחרים) משרד החינוך והתרבות, ובתגובה כתב מכתב שבו הבהיר כי "אין הוא גורס כתיבת ביוגרפיות של ציירים ופסלים, ואינו מבין במה הם שונים, מבחינה זאת, מאומנים ומבעלי־מלאכה שאין כותבים את תולדותיהם" (מתוך המכתב, שמצוי בתיק האמן בספריית מוזיאון תל אביב לאמנות).

9

חז"ל במדרש (בראשית רבה ט, ז) דורשים את הפסוק "והנה טוב מאוד" (בראשית א, לא) כ"יצר הרע": "וכי יצר הרע טוב מאוד? אתמהא?! – אלא שאילולי יצר הרע, לא בנה אדם בית, ולא נשא אישה, ולא הוליד, ולא נשא ונתן", וידועה גם האגדה בתלמוד הבבלי (יומא סט ע"ב) על הניסיון לבטל את יצר המין שהוביל את העולם לסכנת כיליון. ואולי נכון לצטט כאן גם מכתבי הרב קוק (דיוקן בעמ' 167) בספר **אורות הקודש ג** (עמוד רצח): "יצר העריות (יצר המין) יוכל ללפף את האדם יותר עמוק מהשורש של קישור החיים שלו עצמו, מפני שהוא נעוץ בנטיית המשך החיים של הדורות כולם."

10

גרשום שלום, "מצווה הבאה בעבירה – להבנת השבתאות", **מחקרים ומקורות לתולדות השבתאות וגלגוליה** (ירושלים: מוסד ביאליק, תשל"ד), 9–67.

11

ומכאן מקור הביטוי שמוכר בציבוריות הישראלית בימינו כשם ההסדר השנוי במחלוקת, ולפיו מקבלים צעירים חרדים הלומדים בישיבה דחייה (ולמעשה ביטול) של חובת השירות בצה"ל.

העולם הזה. כמו התורה, כך גם על האמנות לעמוד לעצמה – לא כאמצעי לכבוד ולא לפרנסה. בהקשרים אלה, נציין כי ליטבינובסקי זכה בפרס ישראל לאמנות בשנת 1980, אך לא הגיע לקבלו ושלח במקומו את נכדתו ליה פרס; ובאשר לפרנסה, סירב לרוב למכור את עבודותיו – מלבד הדיוקנאות – והעדיף להעניק אותן כמתנות או כסחר חליפין. לתפיסתו, על האמן להיות במצב הזהה לצדיק: האמנות היא תורת חיים, מרכז אותה דת אישית שיצר לעצמו, דת המתמסרת לאסתטי, לחושני ולמשחקי הצבע והצורה.

האם ניתן להחיל את הקטגוריות ההלכתיות, המעניקות פריזוילגיה מעמדית לאותם תלמידי חכמים נבחרים ש"שתורתן אמנות", על אמנים שעושים "אמנותן תורתן"? האם אלו הם אותם גדולי תורה של עולם התרבות הישראלי, שרשאים מתוקף אמנותם להתקיים כצדיקים, ושלגביהם יחולו כללים שונים מהציבור הרחב? מתוך המודלים השונים של תפקיד אנשי התרבות בחברה, נראה שליטבינובסקי המסתגר מהמרחב הציבורי אינו איש הרוח "הצופה לבית ישראל", אך הוא בהחלט יכול לעמוד במודל הצדיק החסידי, המשפיע על העולם מעצם קיומו ופעילותו הרוחנית, ובמקרה זה: האמנותית.

החיבור בין הצדיק והתורה לאמן ולאמנות מהדהד בעדות מעניינת שסופרה בידי מכרים ובני משפחה: ליטבינובסקי מיקם את ספרי האמנות הרבים שלו במטבח הבית, והיה לעיתים אוכל על עמודי הרפרודוקציות; ולפעמים אף היה אוכל את עמודי הרפרודוקציות של יצירות אמנות שאהב. סיפור זה מזכיר את הביטוי המטפורי שמופיע אצל חז"ל על תלמיד חכם ש"מילא כרסו ש"ס ופוסקים" (היינו, שלא הייתה נפרדות בין התורה שלמד לגופו), וכן את המנהג היהודי שבו מלקקים ילדים דבש מאותיות האלף-בית כטקס לימוד קרוא וכתוב, ואת "מעשה מהלחם" שכתב רבי נחמן מברסלב, שבשיאו אוכל הגיבור את אותיות האלף-בית ויוצר תורה חדשה שכמו נאמרת מתוכו.¹³ ואכן, כמו המודלים הללו כך גם ליטבינובסקי: חזר וצייר בהשראת גדולי הציירים אחרי שנבלעו לא רק בעיניו ובידו – כי אם בגופו ממש.

דיוקנאות רבנים

לצד ציטוטים ודרשות מתוך ארון הספרים היהודי, צייר ליטבינובסקי גם את המורים אותם. סדרת דיוקנאות הרבנים שעליהם עבד משנות השישים ועד שנות השמונים כוללת עשרות עבודות, רובן בצבעי פסטל ושמן על נייר. אומנם, העיסוק בדמויות רבניות לא היה חדש עבורו, והן הופיעו ביצירתו כמעט ברציפות מאז שנות העשרים (ואף המשיכו להופיע בעבודות נוספות במקביל ליצירת הסדרה). אולם, דיוקנאות מאוחרים אלו התייחדו בפורמט דומה והסתמכו על דמויות קיימות הניתנות לזיהוי, כשהוא נעזר בצילומים ובציורים שמצא בספרים ובעיתונים כדי לצייר את הרבנים.¹⁴

הליכה ברחובות הראשיים בשכונות החרדיות של ירושלים ובני ברק, שבהם חנויות רבות המוכרות דיוקנאות רבנים מצוירים ומצולמים, עשויה להותיר רושם שליטבינובסקי פעל בסדרה זו בתוך מסורת מוכרת באמנות היהודית, אך למעשה מדובר בתופעה מאוחרת יחסית. דיוקנאות ראשונים של רבנים הופיעו במערב אירופה בתחילת המאה ה-16,¹⁵ ומגמה זו התפתחה באטיות עד שהייתה לתופעה רווחת רק מאמצע המאה ה-20, סמוך לזמן שבו התחיל ליטבינובסקי לעבוד על סדרת הרבנים שלו.

12

"רבי ישמעאל אומר, הלומד תורה על מנת ללמד, מספיקין בידו ללמוד וללמד. והלומד על מנת לעשות, מספיקין בידו ללמוד וללמד לשמור ולעשות. רבי צדוק אומר, אל תעשם עטרה להתגדל בהם, ולא קרדום לחפור בהם."

13

צבי מרק, "מעשה מהלחם": מגנזי הצנוורה הברסלבית", **תרביץ** עב, ג (תשס"ג), 415–452.

14

בין הספרים: יצחק אלפסי, **החסידות** (תל אביב: ספרית מעריב, תשכ"ה); ומנשה אונגר, **אדמו"רים שנספו בשואה** (ירושלים: מוסד הרב קוק, 1969).

15

ראשוני הדיוקנאות של רבנים הופיעו באמסטרדם, ונציה ולונדון בראשית המאה ה-16. להרחבה ראו מאמרו של פרופ' ירחמיאל כהן, "והיו עיניך ראות את מוריק": הרב כאיקונין", **ציון** נח (תשנ"ג), 407–452.



פנחס ליטבינובסקי, **ללא כותרת**, ללא תאריך, שמן על נייר, 67x51
Pinchas Litvinovsky, **Untitled**, undated, oil on paper, 67x51.

עצם השאלה ההלכתית בדבר ציור ופיסול של דמות אדם (באשר הוא) נידונה בגמרא ונתונה במחלוקת פוסקים אצל "הראשונים", כאשר רבים מהם נטו לחלק בין איסור בפיסול ובין ההיתר לצייר. בשאלת ההיתר לתלות דיוקנאות רבנים בבתים בדורות האחרונים, ניתן לציין את הרב אברהם ישעיהו קרליץ (החזון איש), שהתנגד לכך התנגדות מוחלטת, ואת הרב קנייבסקי (הסטייפל, דיוקן בעמ' 174) שהסכים לתלות רק בסוכה ולא בבית. צחוק הגורל הוא שדיוקנאות השניים מעטרים כיום קירות רבים בבתים חרדיים-ליטאים.

אביעד הכהן, "דיוקנאות חכמים – בין הלכה ומעשה", מחניים 10 (תשנ"ה): 100-123.



פנחס ליטבינובסקי, רבי מנחם מנדל שניאורסון (הרבי מלובביץ'), ללא תאריך, שמן על נייר, 76x51
Pinchas Litvinovsky, Rabbi Menachem Mendel Schneerson (Lubavitcher Rebbe), undated, oil on paper, 76x51

לאורך דורות נרתעו רבנים מציורי דיוקן מסיבות שונות: הלכתיות,¹⁶ מיסטיות-קבליות או מוסריות. אם מתוך חוסר ההלימה בין ציור דיוקן הרב ובין יומרות הקדושה והפרשיות הגלומות בתפקיד, ואם מתוך מחשבה שאי אפשר לצמצם את אורו של הצדיק לציור אחד בלבד. בהתאם לכך, דיוקנאות רבים של רבנים מרכזיים לפני המאה ה-20 הם ציורי בדיות – דוגמת דיוקן רש"י ודיוקן הרמב"ם – ורק מיעוטם אותנטי, כמו דיוקן הגר"א ודיוקן ר' שניאור זלמן מלאדי.

פרופ' אביעד הכהן ציין שהדבר מפתיע במיוחד בהקשר החסידי: מעמד הצדיק, על הספרות ההגיוגרפיה הנרחבת שהתפתחה סביבו, זימן את ציור הדיוקן כחלק ממדרכי ההתקשרות לצדיק, אך גם מנהיגי התנועה החסידית התנגדו לציור הדיוקנאות.¹⁷ בדומה לתופעות פולקלוריות נוספות, השינוי בדורות האחרונים הגיע מכוחו של הציבור, שגבר על מסורות ההתנגדות של מושאי הדיוקן, ואף מצא צידוק מהמקורות בבחינת הציורי בפסוק מספר ישעיהו (ל', כ): "והיו עיניך רואות את מוריך".

את ציירי דיוקנאות הרבנים הקיימים אפשר לשייך לשתי מגמות: האחת מנסה ליצור דיוקן ריאליסטי ככל האפשר, ואילו השנייה מבקשת ליצור אידיאליזציה דקורטיבית של הדמות הקדושה. אך סדרת העבודות של ליטבינובסקי אינה משתייכת לאף אחת מהמגמות הללו. בהתאם ליכולותיו האמנותיות הרבות, להטט ליטבינובסקי עם סגנונות שונים: מהריאליזם היחסי שפיתח, דרך ציור נאיבי, עבור בצורניות מפורקת ובעלת מאפיינים אקספרסיוניסטים וכלה בדיוקנאות כמעט מופשטים.

מה גרם לליטבינובסקי – אמן שהתרחק מזיהוי מוסדי כל חייו – להתחיל לצייר באובססיות ומתוך תשוקה ניכרת דמויות מהממסד הדתי? נדמה שלפחות חלק מהתשובה נעוץ באותו מסע מחקר רוחני-אישי שהתגבר בעשורים האחרונים לחייו. המפגש המחודש כאדם בוגר עם עקרונות הבסיס של התנועה החסידית, שהדגישה את הפשטות והשמחה – מצא את הנטייה אינדיווידואליסטית הרוחנית של הצייר והשיק לתורות שלמד ממקורות אחרים. כמו הרבנים עצמם – מושאי ציוריו, כך גם האמן נאבק בשאלות של יחס בין הרוח והחומר, וניסה לתרגם את המאבק לתוך ציורי הדיוקנאות דרך מתח מתמיד בין הגשמי לרוחני ולנאצל.

ככלל, דמויות הרבנים בסדרה נעדרות מסגרת היסטורית, גאוגרפית או זהותית אחידה, אך אפשר לתת בהם סימנים: רוב מובהק של אדמו"רים חסידים, כ-20 רבנים ליטאים (כמו הרב חיים עוזר גרודונסקי, הנצי"ב מוולוז'ין והחפץ חיים), מיעוט רבנים המזוהים עם הציבור הדתי לאומי (כמו הרב קוק ותלמידו הרב הנזיר) ומספר מזערי של דיוקנאות חכמי המזרח (כמו הרמב"ם), שדמויותיהם לא הופיעו בספרים שעליהם התבסס.

ליטבינובסקי ניסה לתפוס את הגותם או דמותם של הרבנים על בסיס המידע שקרא בספרים. בהתאם לכך, דיוקנאות הרבנים הליטאים משורטטים לרוב בסגנון ריאליסטי וניצבים בתנוחות חמורות סבר. לעומתם, חלק מדיוקנאות האדמו"רים החסידים מתאפיינים בעבודה סוערת ומלאת להט שניתן להבין כהזדהות רגשית רבה, אולי אף בהתאמה למוזיקה שלה נהג להאזין בשעת הציור (קלאסית, מהמזרח הרחוק – אך גם מוזיקה חסידית). לא פעם הם מתוארים בהבעת פנים אקסטטית, כאילו הם נמצאים בעיצומה של השגה מיסטית. לעיתים ישנו מתאם בין עוצמת החוויה הרוחנית ובין האופי הקיצוני שאותו מעניק

ליטבינובסקי לדמות, המתבטא בריחוק מהסגנון הריאליסטי – כמו איבוד פרופורציות בדיוקן הרבי מקוצק (אולי בעל המחשבה הרדיקלית ביותר מבין האדמו"רים החסידים. (עמ' 163) או גרוטסקה כמו בדיוקן הרבי מפשיסחא (עמ' 164).

ישנם כמה אדמו"רים שמשכו את ליבו של ליטבינובסקי במיוחד, וסצורו שוב ושוב בגרסאות שונות, כמו האדמו"רים בשושלת חב"ד. ליטבינובסקי צייר את כל השבעה ואל האחרון שבהם, הרב מנחם מנדל שניאורסון (הרבי מלובביץ') אף שלח מכתבים, ובהם שאלות מפורשות בדבר משמעות ציורי האדמו"רים, אך הרבי השיב שאין שאלות אלו מעניין החסידות.¹⁸ ניתן ללמוד מעצם התכתבות זו משהו על הדרך הרוחנית שבה תפס ליטבינובסקי את המעשה האמנותי שבציורים, ועל הרצון לקבל תוקף עבורם מצד הממסד הרבני.

בהמשך למגמות הטקסטואליות בעבודותיו המאוחרות ובדומה למקובל בדיוקנאות קדושים, בחר ליטבינובסקי לצרף מדי פעם גם כיתובים שונים כחלק מהאסתטיקה של הדיוקן: משמו של הרב ועד רשימת התארים המליציים שאותם קרא בספרים (כדוגמת: "צורת מר"ן הקדוש", "צורת הרב הגאון הגדול המפורסם בכל העולם מופת הדור"). אך באופן מעניין סגנון הכיתוב מזכיר קליגרפיה סינית או יפנית דווקא – שהייתה באוסף הצייר – צורות כתיבה הקשורות למוקד התעניינות רוחני אחר.

עדות נוספת לחשיבותם של דיוקנאות הרבנים עבור ליטבינובסקי הייתה בחירתו להמיר 22 מתוכם לליתוגרפיות שפורסמו בשני אלבומים מהודרים: הראשון בשנת 1979, שפרסם איצ'ה ממבוש בעין הוד ובו דברי פתיחה מאת האמן מרדכי ארדון (שלא התייחס לדיוקנאות באופן ישיר); והשני בשנת 1980 בהוצאת מורלו בפריז, בצירוף טקסט מאת המשורר הצרפתי אלן בוסקה, שניתח את סגנון הדיוקנאות בהקשר אוניברסלי-אקספרסיוניסטי ובזיקה לעבודותיהם של ז'ורז' רואו, אמיל נולדה ואלכסיי פון יבלנסקי.

ייחודם של דיוקנאות הרבנים ניכר גם ביחס לדיוקנאות גיבורי התרבות ואנשי הציבור (ראשי ממשלות, נשיאים ושרים) מהארץ והעולם שצייר ליטבינובסקי, לרוב לבקשתם של אנשים פרטיים ומוסדות רשמיים (עמ' 138–145). בעוד דיוקנאות אלו היו מקור פרנסה חשוב ואף קבעו את שמו בציבוריות הישראלית כ"צייר הדיוקנאות הלאומי", ליטבינובסקי פיתח כלפיהם יחס מסויג. עם זאת, הוא הצליח למצוא גם בהם מרחב למחקר האמנותי שעסק בו. התפתחותו הסגנונית בדיוקנאות הרשמיים ניכרת בהבדלים בין הדיוקנאות המוקדמים, המחויבים לעקרונות סגנון הציור האקדמי ולאופי ממלכתי של תיאור דמות המנהיג, לעומת הדיוקנאות המאוחרים, המשוחררים, שבהם בולטות השפעות מודרניסטיות. בציור דיוקנאות הרבנים הרחיב ליטבינובסקי והעמיק את נטייתו האקספרסיוניסטית בדמות שימוש בצבע עז ובמכחול חופשי. אף שאלה גם אלה נוצרו לרוב על בסיס מראה דמותו של אדם מוכר, בתוצאה ניכר הפער בין הצרכים הרשמיים שבהם היה צריך לעמוד לפי הזמנת העבודה, ובין המרחב האמנותי-רוחני שהעסיק אותו באופן אישי.¹⁹

חלק מדיוקנאות הרבנים – בפרט אלו שצוירו בחופשיות ומתוך מעורבות רגשית גדולה – מזמנים אפשרות לדרוש את הדרשה שדרש ליטבינובסקי בציורי הציטוטים: אם התורה נמשלה בידיו לאמנות והצדיק נמשל לאמן, אולי יש בדיוקנאות רבנים אלו משהו הקרוב לדיוקן עצמי של ליטבינובסקי (שמיצט מאוד לצייר דיוקנאות עצמיים), והוא מתגלה ומתגלם בהם, על הרוחני והאנושי שבפניהם.

18 מתוך מכתב התשובה של הרבי: "באשר לנושא ההתכתבות, דהיינו הליתוגרפיות בנושא 'רבנים' תהיה זו יומרות מצידי להביע דעה על יצירות אמנות שהיא לגמרי מחוץ לסמכותי. למרות שהם עשו עליי רושם עז, ההתרשמות האישית שלי במקרה זה לא כל כך חשובה, שכן הדבר החשוב הוא ההתרשמות שלהם על הציבור [...] מכל מקום, בכל הנוגע לחסידות, הטיפול בליתוגרפיות וכדומה אינו חלק מפעילות כזו. אינני יכול להציע עצות בעניין זה, עם זאת, אני בהחלט רוצה להעביר את איחולי התפילה למר שהוא יתברך בהרבה שנים טובות, בריאות ופעילות, וינצל את יכולותיו למען הפצת ידישקייט אמיתית בתורה" (מתוך המכתב, שמצוי בארכיון המשפחה).

19 מלבד הרבנים, ניתן לראות מהלך דומה גם בעשרות הדיוקנאות המוקדשים לדוד בן-גוריון, שליטבינובסקי צייר במהלך שנות החמישים. כפי שניתן לראות במבחר המוצג בקטלוג (בעמ' 150–161), דרך עבודות אלו מדגים ליטבינובסקי לא רק את פניו השונות של "הקו", אלא בעיקר את יכולתו כצייר שהתפתח מהסגנון הריאליסטי-אקדמי אל עבר התנסויות משחקיות בהתפשטות כתמי הצבע ופירוק הצורות והקווים. מבטו של ליטבינובסקי אינו מבט נוסטלגי: בן-גוריון שימש כראש הממשלה בזמן שבו צוירו הדיוקנאות, ואף בשעה שהציג 13 מהם בתערוכת היחיד שערך ב-1960. ליטבינובסקי נמנע מלהסביר את סיבת החזרתיות על דמות זו במיוחד. האם מדובר בניסיון לייצור איקוניזציה של אבי האומה מתוך הכרה בגדולתו? או שמא דווקא שליטתו הדומיננטית של בן-גוריון היא שעוררה את חושי האינדיווידואליסטים של האמן, שביקש להביע מחאה אמנותית דרך שינויי הצורה של המנהיג?

טשטוש גבולות

שילוב הציטוטים המקודשים בתוך הציורים הארוטיים, כמו גם היצירה המודרניסטית של דיוקנאות הרבנים האנכרוניסטיים, הם חלק מטשטוש גבולות מובנה שניכר ברבות מעבודותיו המאוחרות של ליטבינובסקי. נראה שבשלב זה של יצירתו, כחלק מ"תורתו אומנותו", הוא יצר מעין גרסה אישית של "אמנות לשם אמנות" (Art for art's sake), שממוססת את הנושאים ונותנת לצבע ולצורה להוביל את הציור.

דוגמה לכך מתבטאת בצורה המשתנה שבה צייר את הנוף האנושי בארץ ישראל. ליטבינובסקי הגיע לראשונה לירושלים ב־1912 לאחר שפגש באודסה את בוריס שץ, שהציע לו לעבור ללמוד בבצלאל, אך האמן הצעיר פרש כעבור זמן קצר מהלימודים במחאה על דרך הלימוד במוסד ושב לרוסיה. הוא עלה בשנית לארץ ישראל ב־1919, על סיפון האונייה המפורסמת רוסלאן, והמעבר לשמש הצורבת של המזרח התיכון זימן שינוי סגנוני, צבעוני ונושאי. בדומה לאמנים רבים בני התקופה – ראובן רובין, נחום גוטמן, אריה לובין, ציונה תג'ר ואחרים – תיאר ליטבינובסקי, בנאיביות שאינה חפה מאוריינטליזם, את חיי היום־יום שראה בגליל ובהרי יהודה: ערבים בכאפיות, חסידים בשטריימלים, תימנים עם פאות, נשים ברעלות ונשים בשביס, לצד חיות משק מקומיות כמו חמורים וגמלים (עמ' 58).

בדומה למגמה הרווחת באמנות הארץ־ישראלית בשנות העשרים, שביקשה להתערות במרחב המקומי באמצעות דמות הערבי שייצגה חיבור שורשי לאדמה, כך גם אצל ליטבינובסקי תפסו דמויות ערביות נתח ניכר מתוך גוף העבודות. נושא זה הניב כמה מיצירות המופת שלו (כמו "ערבי עם פרח", 1926, אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות), כאשר לא פעם המיר את פולקלור העיירה היהודית במרחב הארץ־ישראלי.

ליטבינובסקי חזר אל הדמויות הללו, ערבים כיהודים, במשך כל חייו, אך כחלק משינויי הסגנון שלו עברו גם הן מייצוג ריאליסטי לאקספרסיבי, ולבסוף להפשטה שטשטשה אותן



פנחס ליטבינובסקי, **ללא כותרת**, ללא תאריך, שמן על נייר, 40x80
Pinchas Litvinovsky, **Untitled**, undated, oil on paper, 40x80



פנחס ליטבינובסקי, **ערבי עם פרח**, 1926, שמן על בד, 92x73
 אוסף מוזיאון תל אביב לאמנות, מתנת הדסה ורפאל קלצ'קין
 Pinchas Litvinovsky, **Arab with a Flower**, 1926, oil on canvas, 92x73
 Tel Aviv Museum of Art, gift of Hadassah and Raphael Klachkin

בעבודות מוקדמות אפשר לזהות מפעם לפעם מיקום גאוגרפי כנוף ברקע הציור (כמו יפו, ירושלים וצפת) אך בעבודות המאוחרות זיהוי מדויק הוא נדיר. יוצאת דופן היא קבוצת ציורים המתארים סצנות אנושיות המתרחשות במתחם קבר רחל, ובראשם ציור עצום ממדים (שנמצא כיום בבניין עיריית ירושלים) המתאר מתפללים. אך גם בעבודות אלו, הסצנות המתוארות כמעט זהות לסצנות אחרות המתרחשות במה שנדמה כמסגד.

דורית שפיר, "המאבק בין היצרי לרוחני ביצירתו של ליטבינובסקי", בתוך יגאל צלמונה (עורך), **ליטבינובסקי** (ירושלים: מוזיאון ישראל, 1990), 5-8.



פנחס ליטבינובסקי, **ללא כותרת**, 81x66
ללא תאריך, שמן על נייר, 81x66
Pinchas Litvinovsky, **Untitled**, undated, oil on paper, 81x66

עד כדי פירוק הצורות לכתמי צבע ולקווי מתאר. בהתבוננות בעבודות שנוצרו אחרי שנות השישים, לעיתים קשה להבחין אם לפנינו יהודי האוחז בסידור לפני ארון הקודש, או שמא אישה מוסלמית העוסקת במלאכה במטבח (עמ' 79). האם האדם הנשען על מקלו הוא יהודי תימני במנוחה או רוכל ערבי בשוק העיר העתיקה (עמ' 68)? תשמישי הקדושה היהודיים מתערבבים עם ערבסקות ומוטיבים מהאדריכלות המוסלמית, צריח מסגד עם כיפת בית הכנסת: האם בסצנת הפנים נראים ילדים חרדים בתלמוד תורה או שמא תלמידי מדרסה מוסלמים (עמ' 76)? מי יהודי ומי מוסלמי בתוך סצנה הנדמית כנסיעה באוטובוס ירושלמי? ואכן, סממני זהות שונים מופעים בערבוביה באופן שאינו מסגירה תשובה חד-משמעית. הבלבול נדמה כמובנה – לא הנושא או תיאור המציאות, ²⁰ כי אם הציור עצמו עומד במרכז היצירה.

גם מחוץ לקטגוריות המובהקות, מבט באלפי העבודות המאוחרות יגלה מאות המשלבות דימויים מוכרים מהאמנות היהודית העממית, מי מהן בצורה סמויה ומי בצורה מפורשת לכאורה, הכוללת דימויי אריות, ציפורים וכתרים המוכרים מחפצי יודאיקה. במספר עבודות (עמ' 176) החיות זוכות לייצוג אנושי ומיתי גם יחד: לא עוד בהמת השדה כי אם "חיות הקודש" ממש, המשולבות בבית הכנסת הארצי או בחזון שמימי. אך גם כאן, אצל ליטבינובסקי אלמנטים מדרתות שונות מתעתעים בצופה. דורית שפיר הגדירה חלק מהעבודות הללו כסדרת ציורי "הבשורה", המושפעת מהאיקונות הנוצריות-ביזנטיות שהכיר ליטבינובסקי מרוסיה. ²¹ אפשר להשוות את אותם אלמנטים גם לסמלים וייצוגים מהאמנות המוסלמית (אולי בהמשך למיניאטורות הפרסיות שהשפיעו על הציור המוקדם שלו).

גם בסדרת ציורים שניתן לכנות "האדם והחמור" (עמ' 80, 82, 84, 87) אפשר לראות את טשטוש הגבולות. בדומה לציירים ארץ-ישראלים אחרים, גם אצל ליטבינובסקי מופיע החמור מאז שנות העשרים כסמל מקומי, לרוב בהקשר של חיי הערבים; אך לעיתים יופיע גם בקרבת יהודים חסידים. תהליכי ההפשטה שאפיינו את תקופת יצירתו האחרונה מצמצמים את דמות החמור כצורה ארכיטיפית של חיה. בקבוצת עבודות אלו חוזר ליטבינובסקי אל הדיאלוג בין האדם לחיה, ומציג אותו בתצורות שונות: קומפוזיציה המחלקת את התמונה לשני חלקים ומעמידה את החמור (החומר) מול האדם הרוחני (לא פעם נכתב בראש הציור המילה "חמור"); אדם המופיע בתנוחת צלוב לפני החמור בעבודה המלאה במטענים נוצרים סמליים – והחמור ביניהם; או חמור הניצב יחד עם הציפורים, נציגות הרוח, שלפניהן אדם הנדמה כהולך אל ההתגלות, ההתעלות, אולי אפילו בעקבות פעמי משיח.

התאיינות

בתחילת שנות השמונים החל ליטבינובסקי לאבד בהדרגה את מאור עיניו, ואולי כהנגדה לכך, אחרי שנות טשטוש אמנותי מכוון, דווקא המהלכים האחרונים בעבודותיו חתרו אל הדיוק. בסדרת ציורים מתיילדים שציירו בצבעי פנדה, הוא חזר אל הדימויים המובילים בחייו לסיבוב אחרון: החיות, המוזיקאים, הערבים, הנשים, הרבנים והילדים. בציורים אלה ניכרת ידו של אמן מבוגר השב אל נקודת הראשית, ומבקש לזקק אותה לתמצית צורנית וצבעונית, באלתור חופשי המסלק פרטים מיותרים ומתרכז בקווים פשוטים שמסדרים תמימות ושמחת חיים.



פנחס ליטבינובסקי, **ללא כותרת**,
שנות ה־80 של המאה ה־20,
פנדה על נייר, 59x44
Pinchas Litvinovsky, **Untitled**,
1980s, oil pastel on paper, 59x44

גם השילוב הטקסטואלי ביצירות עבר שינוי ודיוק. האמן עזב את הדרשות והתמקד באמירה פשוטה וישירה (עמ' 178-181). בסדרת עבודות זו הפכו למעשה המילים ליצירה עצמה (מופעים אלה מזכירים עבודות שיצרו אמנים ישראלים מדורות מאוחרים יותר, כגון מיכאל סגן־כהן, מיכל נאמן, משה גרשוני ואחרים). מדובר בקבוצת עבודות מושגיות, הדומות לכרזות וחריגות לאסתטיקה של ליטבינובסקי, שתמיד העמידה דמות או דמויות (אנושיות או חייתיות) כנושא. במרכז העבודות ניצבים מילים ומושגים מתוך ארון הספרים היהודי, מהתנ"ך ועד ספרי חסידות וקבלה, לרוב כאלה הקשורים ונטענים במשמעות פרשנית מורכבת למצב הנפש והעולם, כגון: תוהו ובוהו, רוח סערה, מלך המשיח, אשת חיל, עץ חיים, אור האין סוף, סטרא אחרא, אמת צדק ורחמים, וירושלים יום ולילה סוד ההר ועוד. בעבודות אלו ליטבינובסקי העמיד את המילים על גיליון הנייר לבדן, ללא דימוי, כמעין טיהור אחרון שאינו זקוק עוד לדבר נוסף. נראה שכך תהליך ההפשטה הושלם: הציור צומצם עד כדי התאיינות.



פנחס ליטבינובסקי, **ללא כותרת**, ללא תאריך, שמן על נייר, 51x76
Pinchas Litvinovsky, **Untitled**, undated, oil on paper, 51x76