



תנ"ך בתמונות: מכחולו של רמברנדט

רות דורות

תקציר

מאמר זה עוסק בגישתו הפרשנית הייחודית של הצייר רמברנדט ואן ריין (Rembrandt van Rijn, 1606–1669) אל התנ"ך. כשליש מציוריו הרבים של האומן ההולנדי בן המאה ה-17 הם בנושא הרוח היהודית והמקראית. המאמר מצביע על מספר גישות אפשריות העומדות בפני כל צייר בעוסקו בנושא תנ"כי, כשמתוך אלה בולטת גישת האזור. בניגוד לאלה בחר רמברנדט בגישה ציורית ייחודית ואחרת אל התנ"ך. הוא צייר כפרשן של התנ"ך ולא כמאייר המקשט בקו ובצבע, כפי שנהגו רבים לפניו ואחריו.

מבין כל האומנים שהתייחסו לנושא, רמברנדט הוא הצייר העמוק והקרוב לפירוש היהודי של התנ"ך, במיוחד לאור עובדת איהשתייכותו לעם היהודי. הוא העניק לסיפורים אלו ויזואליות, באמצעות טכניקות ייחודיות, המשמשת אינטרפרטציה הומנית ורוחנית ותיאר את גיבורי התנ"ך כדמויות אנושיות 'בשר ודם', שנגעו לליבם של הצופים. עבודותיו נוצרו מתוך הזדהות עמוקה וברורה עם הנאמר בתנ"ך, ולא כפרה-פיגורציה לברית החדשה כמנהג הנוצרים, עד כדי תיאור עצמו ובני משפחתו כדמויות תנ"כיות.

ד"ר רות דורות,
בית הספר לארכיטקטורה,
אוניברסיטת אריאל,
דוא"ל:
ruthd@ariel.ac.il

לציטוט (מדעי הרוח) –
ר' דורות, 'תנ"ך בתמונות':
מכחולו של רמברנדט, חמדעת,
יז (תשפ"ד).

מילות מפתח:
תנ"ך; רמברנדט; פרשנות;
יהדות

מבוא

במשך הדורות היה התנ"ך מקור השראה בלתי נדלה לאומנים רבים לציור ולפיסול. לכאורה נראה פשוט להעביר את הסיפור התנ"כי מתחום הטקסט הכתוב לתחום האומנות הפלסטית: מאומנות הזמן – התנ"ך, לאומנות המקום – הציור או הפיסול.¹ ואולם משימה זו טומנת בחובה קשיים לא מעטים, למשל, כיצד ניתן לתאר בציור אחד סיפור או מאורע המתפרס על פני פסוקים, פרקים או אף יותר. בעיה אחרת היא התמודדות האומן האירופי עם מראה אנשים, מקומות, נוף, רקע וביגוד מקראיים מזרחיים ארץ ישראלים שמעולם לא ראה, וכמובן כשנעדרים כל תיעוד מילולי או ויזואלי, בעיקר כשעד למאה ה-19 מיעטו אומנים להגיע מאירופה לארץ ישראל כדי לראותה ולתעד. נוסף לכל אלה, האומנים האירופאיים התמודדו עם הטקסט המקראי המתורגם, וגם עובדה זו מעוררת קושי, הואיל וטקסט זה מאבד מהמשמעויות המקוריות וגורר עימו אינטרפרטציה של המתרגם.

קשיים אלה ואחרים הובילו לגישות שיפורטו להלן וגישות נוספות, שהולידו את אופי ועיצוב יצירות התנ"ך באומנויות הפלסטיות:

גישת האזור – השכיחה והמוכרת מכולן. הפיכת הנאמר במילים לצורות וצבעים המרכיבים יצירה פלסטית. גישה זו ממחישה את הסיפור או מלווה אותו באופן ויזואלי. דוגמה בולטת היא מפעלו של גוסטב דורה – 127 תחריטיו מתארים את סיפורי התנ"ך לרוב באופן ריאליסטי, לפעמים דרמטי ולעיתים אף גרוטסקי. מבלי שביקר בארץ הוא מצליח לעיתים לתאר את הרקע או הנוף ברוח די קרובה למציאות. למשל בציור 'יעקב נאבק עם המלאך' (1855) בחר דורה בעצי דקל וצמחי צבר האופייניים לנוף הארץ ישראל. כך הוא עושה גם באיירו את 'עקדת יצחק'. גם אם עלה בידו ליצור רקע מתאים, יצירות אלו עדיין רק מקשטות או ממחישות את הסיפור, אולם אין בגישה זו אינטרפרטציה עמוקה או מספקת. איור אינו יותר מאשר ביטוי לפן הגלוי של הסיפור עצמו – פשוטו של מקרא.

גישת הסיגול – התאמת הסיפור המקראי למקומו הגאוגרפי של האומן, האופנה או הקונבנציות האומנותיות המקובלות בתקופתו. הציור 'אליעזר ורבקה על עין המים' מ-1648 הוא דוגמה אופיינית לגישה זו. ניקולא פוסן מעניק נופך ניאורקלאסי לסיפור המקראי

1 R. Dorot, *Symbolic Allusion, Temporal Illusion*. Brighton, Chicago, Toronto 2013, p. 3

באמצעות ארכיטקטורה ניאורקלאסית מובהקת, הדמויות והשמלות בעלות הקפלים ובמיוחד השימוש הבולט בכדים העגולים האופייניים לסגנון. גם הקומפוזיציה בעלת המבנה המאוזן, השקול והסימטרי, והיופי האסתטי – מקורם בהשראת העולם הקלאסי. קשה להניח כי כך נראו רבקה ואליעזר או שאר הבנות ליד המעיין, ואף לא הארכיטקטורה. אי לכך המראה העולה אינו אותנטי. הצייר יצק לתבנית העיצובית האופיינית לסגנונו את התמונה המקראית, בדומה לסצנה נוצרית דתית או כזו בעלת אפיון תרבותי אחר.

גישת ההיקש – התחברות האומן לסיפור מקראי מסוים שבו הוא מוצא מקור השראה והפקת לקח לתקופתו או למקומו הוא, בעוד העושר האנושי והרוחני הטמון בסיפור אינו משמש מקור תיאורי או אמוני בלבד אלא הופך למחאה והפקת לקחים – אמירה חברתית. דוגמה לכך הוא הציור 'מגדל בבל' (1563) של פיטר ברויגל, המתאר את היומרה האנושית הקיצונית בתנ"ך. כהשראה לציור שימש, כנראה, הקולוסיאום ברומא כפי שהיה בעודו בשלמותו, בעוד כלי העבודה ותיאורי הנוף נלקחו מסביבתו הקרובה של הצייר. ברויגל ביקש, כנראה, להביע מחאה נגד ההיבריס של דור הפלגה, ובאותה עת – גם מחאה פוליטית שבאמצעותה ביקש לרמוז לקץ שלטונם של בית ההבסבורגים, ששלט בפלנדריה באותה תקופה.

גישת הפרה־פיגורציה – רוב האומנים שהתייחסו לסיפורי התנ"ך ראו באלו רק רמזים מטרימים לאירועים המתוארים בברית החדשה. על כן הם לא הוטרדו מחוסר אמינות, סילוף עובדות, אנכרוניזם ועוד. דוגמה מובהקת לכך היא גישה זו לסיפור עקדת יצחק. הגישה הנוצרית קתולית הרווחת רואה בעקדה סיפור אכזרי, המבשר את ייסורי ישו הקשים. בהתאם לזאת לא הייתה חשיבות לערך האותנטיות של המקום, הבגד, הפיזיונומיה ועוד.

רמברנדט והתנ"ך

לאור גישות אלה ונוספות מאמר זה עוסק בגישתו יוצאת הדופן של הצייר רמברנדט ואן ריין (1606–1669) אל התנ"ך, ובביטוי האומנותי הייחודי שהוא מעניק להם, השונה מכל אומן לפניו או אחריו, תוך כדי שימוש באמצעי פרשני ציורי שונה, שיודגם בהמשך, בכל אחד מציוריו על מנת להגיע לפסגת האירוע או עיקרו, לפי הרוח וכוונת המקרא או מקורות יהודיים פרשניים שונים.

מטרתו של המאמר היא להוכיח כי רמברנדט הוא הפרשן העמוק, המקיף, האמין והקרוב ביותר של התנ"ך לפי רוח הברית הישנה – פרשן ולא מאייר.² כאשר סיפור תנ"כי נגע לליבו, ניסה לדמיין את מסלול האירועים ואת הרגשות של הנפשות הפועלות.³ נושא זה ראוי לדגש מיוחד הואיל וניתן למקם את רמברנדט בשורה אחת עם פרשני התנ"ך היהודים לדורותיהם, בזהירות המתבקשת. רמברנדט, בניגוד לאומנים האחרים, מנתח את האירועים התנ"כיים הנבחרים כשהוא שם דגש על הזווית האישית ותגובת הפרט הפילוסופית והפסיכולוגית העמוקה,⁴ כמו גם על רגשותיה העמוקים ביותר של הנשמה האנושית מתוך היותו הוא עצמו שקוע בחולשות עולמו העצוב.⁵

עובדת היות רמברנדט פרשן התנ"ך ברוח היהודית ולא מאייר תוכח כאן באמצעות ניתוח חמישה ציורים המדגימים את שיטותיו הייחודיות העולות במאמר זה, שבאמצעותן הוא נכנס בעובי הקורה הפרשנית, או חותר אל לב ליבו של האירוע ומשמעותו, או אל פסגת הסיפור ושיאו. רמברנדט מתאפיין אף בכך שהוא מפרש ו"מתאר" את הסיפור הנקודתי בראייה רחבה על רקע קורות העבר ואף מצביע או רומז על שעשוי להתרחש בעתיד. בעיקר, שונה התייחסותו אל התנ"ך מאלה הדוגלים בגישה הנוצרית קתולית – הוא אינו רואה, במיוחד בבגרותו, את התנ"ך כפרה־פיגורציה לברית החדשה.⁶

מה היה התנ"ך עבור רמברנדט? ראשית, התנ"ך שכה סיקרן אותו היה... התנ"ך שלו. רמברנדט לא הסכים שגישתו לתנ"ך תוגבל על ידי איסורים שיוטלו באמצעות חוקי האומנות או דוגמות של תיאולוגים ודעות של מטיפים... הצהרתו של קנתי קלארק הייתה חדה וחריפה: "...התנ"ך... היה שלו ותמך באמונותיו בהן היה משוכנע ושהציגו את רגשותיו כלפי חיי האדם... התלויים בהשפעה ובהתערבות האלוהית".⁷

קולוף טוען כי רמברנדט אכן היה חופשי מכל אלה, אולם חש נאמנות לרוח היהודית ולברית

.P. Parker, 'Rembrandt: The Artist as Theologian'. *Virginia Theological Journal*, 44, 2 (1992), p. 1 2
 .H. Gerson, *Rembrandt's Paintings*. Gary Schwartz (ed.), trans. Heinz Norden, London 1968, p. 464 3
 .S. Schama, *Rembrandt's Eyes*. New York 1999, p. 171 4
 .R. Wallace, *The World of Rembrandt 1606-1669*. New York 1968, p. 162 5
 .Schama, see note 4, p. 177 6
 .J. I. Durham, *The Biblical Rembrandt*. Mason, Georgia 2004, pp. 57-58 7

הישנה. הוא סבר כי יהודים בזמנו היו תמיד לבושים בחלוקים ומעילים ארוכים והוקסם משכניו אלה, שראה בהם, בשל האותנטיות, צאצאיהם של אבות האומה התנ"כיים. הוא האמין שאכן מצא דמויות טבעיות מסיפורי התנ"ך והשתמש באלה מסביבתו הקרובה כמודלים לגיבורי היצירות התנ"כיות.⁸

כשליש מכלל יצירותיו של רמברנדט מוקדש לתנ"ך. מספר יצירותיו העוסקות בנושא הוא הגדול ביותר לעומת כל צייר אחר: 160 ציורי שמן, 80 תחריטים ויותר מ-600 רישומים. במיוחד ראוי לציון כמות גבוהה זו של יצירות לאור העובדה כי הביקוש ליצירות בז'אנר זה היה מועט והייתה זו, כנראה, בחירתו של הצייר לעסוק בנושא באופן כה נרחב.⁹ חזרתו על נושאים תנ"כיים בטכניקות שונות מעידה על כך שעסק בכתבי הקודש בשכיחות גבוהה.¹⁰ הנושא התנ"כי יכול היה להשתוות בחשיבותו לנושאים ההיסטוריים והמיתולוגיים, שהם חלק נכבד ביצירתו הענפה ואפילו בולט בחשיבותו.

השאלה המתבקשת היא מה היו הגורמים אשר השפיעו על רמברנדט והפכוהו לגדול פרשני התנ"ך באומנות?¹¹ בדומה לבני ארצו במאה ה-17, שבה הגיעה הולנד לשיאה הפוליטי והאומנותי, תקופה שאף מכונה 'התקופה היהודית', רמברנדט היה קרוב מאוד לתנ"ך מתוך הזדהות עם העם היהודי וגורלו. ההולנדים ראו בעצמם מקבילה לעם הנבחר, ובמאבקם בספרדים ששלטו על הולנד ראו מקבילה למאבקם של בני ישראל במצרים של פרעה.¹² רמברנדט הפיח רוח חיים בדמויות התנ"כיות וקירב אותן ואת הסיפורים אל הצופה מתוך הבנה עמוקה והשתמש גם בבני משפחתו כמודלים לדמויות אלו, נוסף על היהודים שראה סביבו. 'זוהי עובדה שאינה מוטלת בספק שיחס האומן ליהודים היה אוהד בצורה יוצאת דופן'.¹³ רמברנדט הצעיר התעניין במיוחד בסיפורי התנ"ך המרשימים והדרמטיים אשר תיארו אלימות וג'סטות גדולות. 'משנות הארבעים של המאה השבע עשרה ואילך התכנס יותר ויותר לתוככי המשמעות, העומק והרגשות האנושיים, לרוח החמלה והרגע האינטימי

8 E. Koloff, *Rembrandt: Zweite Mappe*. Leipzig 1920

9 Schama, see note 4, p. 170

10 Parker, see note 2, p. 1

11 M. Zell, *Reframing Rembrandt: Jews and the Christian Image in 17th Century Amsterdam*. Los Angeles 2002, p. 1

12 J. Rosenberg, *Rembrandt: Life and Work*. London 1968, p. 15

13 Rosenberg, *ibid*

של הקשר עם האלוהים – אכן עדות למסע ספיריטואלי.¹⁴

לולא קשריו של רמברנדט עם הקהילה היהודית באמסטרדם במאה ה-17, ייתכן שאפשר היה לתהות על פשר קרבתו ההדוקה אל התנ"ך ואל העברית. מעבר לשאיפתם של אומני רנסנס ובארוק רבים שחפצו להציף את יצירותיהם בממדים היסטוריים אותנטיים, הוא פיתח ושכלל את שימושו בעברית. מקישוטים אקראיים חסרי משמעות ביצירותיו המוקדמות, הפכו בהדרגה כתוביו בעברית למשמעותיים יותר. בעוד בתחילת מיזמו זה היו מקורותיו טקסטים עבריים מקריים וזמינים לכל אומן, בשלב מאוחר יותר ניצל רמברנדט את היכרותו עם מעגל האינטלקטואלים והמשכילים היהודים והנוצרים באמסטרדם וינק מידיעותיהם והבנתם את התנ"ך.¹⁵ רבות דובר על היכרותו את היהודים ואף על מגוריו ברחוב היהודים. קהילת זו של יהודי אמסטרדם – מקורה בעיקר ביהודי ואנוסי ספרד ופורטוגל אשר הגיעו כתוצאה מהגירוש וגם מהמיעוט האשכנזי שהגיע בעיקר מגרמניה. בזכות סובלנותה הדתית של הולנד באותה תקופה מצאו בה היהודים חוף מבטחים ופרחו בה תרבותית וכלכלית. רמברנדט פגש בטיפוסי יהודים שונים וגם במנהיגי הקהילה הבולטים כמו ד"ר אפרים בונס והרב מנשה בן ישראל,¹⁶ אשר את ספרו 'האבן המרהיבה' אייר, וכנראה דרכם התוודע אל התנ"ך, אל אוצרות היהדות ואף נחשף לשפה העברית.

בניגוד לעמיתיו מהמאה השבע עשרה השתייך רמברנדט לקבוצת אומנים מצומצמת שהעניקו לעבודותיהם ממד נוסף בשלבם אותיות עבריות אותנטיות. שימושו היצירתי באותיות אלה בא לידי ביטוי בשינויים מומצאים בצורתם, בבחירת חלקי טקסטים בעוד הוא מחלק רמזים לאירועים או בהדגישו תפקיד משוחק על ידי דמות תנ"כית בסצנה.¹⁷

כמו כן, ידוע כי לאחר נישואיו לססקיה היה בקשר עם גיסו התיאולוג יוהנס מקוביוס מפרנקר, שעסק בעברית וחקר אותה – עובדה שבוודאי גם עזרה לצייר.

¹⁴ Parker, see note 2, p. 1

¹⁵ S. Sabar, *Between Calvinists and Jews: Hebrew Script in Rembrandt's Art. Beyond the Yellow Badge*, M. B. Merback (ed.), Brill's Series in Jewish Studies, Leiden 2008, pp. 402–403

¹⁶ F. Landsberger, *Rembrandt, The Jews and the Bible*. Philadelphia 1946, p. 171

¹⁷ M. A. Knotter, 'An Ingenious Device: Rembrandt's Use of Hebrew Inscriptions.' *Studia Rosenthaliana*, 33, 2 (1999), p. 158

רבות דובר בהיכרותו את היהודים ועצם התגוררותו בשכונתם. 'קרבתו לקהילה סייעה לו ביכולתו להרגיש את הטרגדיה אותה חשו ובמיצוי כשרונו להביע את סבלם כפי שלא עשה זאת אף אומן לפניו. זאת משום ששום צייר לא צלל כה עמוק לתוך נבכי הסבל האנושי, לרגשות הפנימיים והעמוקים ביותר ולעומקי הנפש האנושית'.¹⁸

רמברנדט, שהיה בצעירותו קתולי, המיר השתייכות זו והפך פרוטסטנטי קלוויניסטי – הדת המרכזית השלטת ברפובליקה ההולנדית מאז השתחררה מעול הספרדים – והתקרב לברית החדשה, מאחר שגישת הקלוויניסטים תאמה את הרוח היהודית.¹⁹ הקלוויניזם עודד את ההתעניינות בתנ"ך כסיפור של העם הנבחר – עם התנ"ך, ורמברנדט הלך בעקבות גישה זו והושפע ממנה, בהדגישו גם את ההומניזם והפסיכולוגיה – תחומים שקלווין לא ייחס להם חשיבות בהיותו דוגמטי יותר. אחת הנקודות המרכזיות המשותפות ליהדות ולקלוויניזם היא צניעות והימנעות משימוש בדמויות אנושיות לציון האל או ישו. לפי קלווין מטרת אומנות הציור היא לשקף את העולם החיצוני בלבד ומטרתו היא קישוט בתים פרטיים ומבנים אזרחיים. מבחינתו חל איסור מוחלט בשימוש האומנות למטרות פולחניות. ייצוג פיגורטיבי של אלוהים או ישו משפילים את התחום האלוהי באמצעות הפן האנושי. על כן ידועות הכנסיות בהולנד בנזירותן הקישוטיות – נקודה משותפת לקלוויניזם וליהדות. בכנסיות, בדומה לבתי הכנסת, חל איסור ברור בשימוש בדמויות אנושיות.²⁰

כמושפע מהכת המנוניטית, אשר גישה לתנ"ך הייתה בלתי דוגמטית, התייחס רבות לנושאים התנ"כיים שבהם עסקו אלו. 'מתקבל הרושם שפשטותם האוונגליסטית של המנוניטים, פיכחונם, אמינותם וצניעותם משתקפים באומנותו הדתית של רמברנדט הרבה יותר מאשר בקלוויניזם בעל התיאולוגיה הדיאלקטית והמופשטת מאוד'.²¹

מתוך התבוננות ביצירותיו התנ"כיות של רמברנדט וחקירתן אפשר להצביע על מספר

¹⁸ S 44. Nadler, *Rembrandt's Jews*. Chicago 2003, p. 44.

¹⁹ Gerson, see note 3, p. 1464.

²⁰ Schama, see note 4, p. 169.

²¹ Schama, *ibid*.

- טכניקות פרשניות שאותן נקט, המקבלות ביטוי ויזואלי בציורים שינתחו בהמשך:²²
1. ניתוח הטקסט התנ"כי בגישה המשלבת הומניזם, פסיכולוגיה ופילוסופיה.
 2. חריגה או סטייה (לא לשם עיוות) מהנאמר בתנ"ך – הוספת או השמטת פרטים או פריטים. העדפת הוויזואליות על סמכות טקסטואלית.²³
 3. שימוש סימבולי – פסיכולוגי, פילוסופי או רוחני בהנגדת אור וצל ((Chiaroscuro, המעניקה עוצמה דרמטית, הרמוניה ויזואלית קצבית ועומק פסיכולוגי, התלהבות זוהרת או עצבות ומסתורין.
 4. שבירת ציפיות – חריגה מהאיקונוגרפיה ומהקונבנציות המקובלות והצפויות של התקופה או של הנושא.
 5. זריעת רמזים מטרימים – באמצעות שפת גוף, תיאור מקום או שימוש סימבולי בחפצים.
 6. סגירת פערי מידע – השלמת מידע חסר עבור הקורא בטקסט התנ"כי.
 7. הרחבת גבולות אירוע מסוים וחיבורו לעבר ולעתיד באמצעות שילוב חפצים, הבעות פנים או רמזים אחרים.
 8. שימוש במקורות תנ"כיים יהודיים חוץ־מקראיים – התלמוד, המדרש ומקורות מן האגדה. היצירות הבאות ידגימו מספר טכניקות מאלה, שבהן משתמש האומן להשגת פרשנות ונאמנות מקראית ביצירותיו:

'עקב נאבק עם המלאך' (ציור מספר 1)



Rembrandt van Rijn, Jacob Wrestling with the Angel (1659), oil on canvas, Gemäldegalerie, Berlin

²² יש לציין שאומנים אחרים, גם אם נקטו באופן מקרי בטכניקות דומות לאלו, לא דבקו ברוח המקרא. לעיתים, ההפך הוא הנכון, והם אף התרחקו ממנה. ראו 'עקדת יצחק' אצל קאראוג'.

²³ Zell, see note 11, p. 193.

בציור הקיר הידוע 'יעקב נאבק במלאך' (1861) של אז'ן דלקרואה, האומן מתאר מאבק עז בין יעקב למלאך כמתואר בתורה.²⁴ המאבק מתרחש בנוף בעל אופי צרפתי ברוח התפיסה הרומנטית – יעקב לבוש כצייד החי בטבע, גבר חזק המפעיל כוח רב, כמו היאבקות של ממש. עיקרה של הסצנה מנקודת ראותו של הצייר הוא בהדגשת הכוח שיעקב מפעיל, הבולט על רקע עמידתו השלווה יחסית של המלאך.

גם ציורו של גוסטב דורה (1855) מציג עימות עד כדי אלימות בין יעקב למלאך. יעקב אומר כוח ומנסה להדוף דמות מכונפת בעלת ידיים חזקות ושריריות, אשר כנפיה כמו נטועות ומצביעות כלפי מטה במעין פסיביות לנוכח המאמץ שמפעיל יעקב. המלאך השלו עומד איתן על הקרקע, ויעקב הגברי נלחם בו מתוך מאמץ רב – ידיו בתנועה, ושתי רגליו מצויות בפעולת התקפה והתגוננות בעת ובעונה אחת.

יצירתו של פול גוגן באותו נושא, 'חיזיון לאחר הדרשה' (1888) מתארת, אף היא, מאבק איתנים בין המלאך בעל ההופעה הדמונית, בעל כנפי הזהב ה"בוערות" הפרושות על פני הרקע האדום הדמוני והדרמטי ושערו האדמוני, לבין יעקב, שאת פניו כמעט אין לראות, הכפוף תחת המלאך והנאבק בכל כוחו, כשזה כמעט מכניעו. גוגן מיקם את המתרחש בסביבה מקומית וטבעית כפרית, כנראה ביום ראשון לאחר שהכפריות המקומיות שמעו את דרשת הכומר בנושא, והן מדמיינות מתוך אוטוסוגסטיה עמוקה את המאבק הקורם עור וגידים כמו לנגד עיניהן.

בציורו של רמברנדט 'יעקב נאבק עם המלאך' (1659), כנגד כל המוסכמות, נעלם המאבק. הצייר אינו מעוניין בו על אף תכונותיו הדרמטיות-תיאטרליות, הכה אופייניות לתקופת הבארוק;²⁵ התעניינותו היא בהשלכותיו ותוצאותיו המכוננות של המפגש. כפרשן הוא מציב את פסגת המפגש בין השניים – בברכה. בתורה המלאך מבקש עם עלות השחר להשתחרר מאחיזתו של יעקב – עובדה המלמדת על יכולותיו הפיזיות של זה. בתמורה לשחרור יעקב מבקש מהמלאך ברכה. הלה מכיר בסגולותיו של האוחז בו, ובתמורה מעניק

24 בר' לב 24.

25 Landsberger, see note 16, p. 164.

לו שם חדש – ישראל: 'כי שרית עם... ותוכלי'.²⁶ להענקת שם בתנ"ך או החלפתו יש משמעות סימבולית. דוגמה מוקדמת וחשובה לכך היא, למשל, שינוי שמו של אברם לאברהם. האות ה', כידוע, אותה מוסיף לו האל, מעצימה את אברהם והופכת אותו ל'אב המון גויים'.²⁷ במסורת ישראל מאוחר יותר מקובל לעיתים להוסיף שם לאדם. למשל, השם 'חיים' מוסף לחולה כסגולה לאריכות ימים. במפגש הנוכחי, השם החדש מסמל את זהותו החדשה של יעקב – העם לעתיד לבוא, המעניקה לו תכונות של גבורה ואומץ ומציינת כי המפגש בין ישראל למלאך הוא עלטבעי. במעמד זה נולד ישראל מחוזק מתוך כוח ועוצמה על אף הפגיעה הפיזית בירכו.²⁸ השלכותיו של 'מאבק' זה לגבי עתיד האומה הן שהעם, כשיאלץ להתמודד עם אויבים וניצים, יוכל לכל אותם הקמים וצרים עליו. מעניין לציין כי השם 'ישראל' בשפה העברית מכיל את כל התחלות שמות שלוש האבות וארבע האימהות. עובדה זו תומכת בכך כי זהו שם בעל משמעות סמלית טעונה ביותר.

רמברנדט, בניגוד לאומנים שהוזכרו ולאחרים, התמקד כאמור לא במאבק עצמו אלא בשיא – בתוצאותיו – מעמד הברכה והענקת השם. על כן הוא עיצב את הנושא בשונה מהמקובל אצל אחרים, שבר את ציפיות הצופה, ותחת המאבק תיאר מעין חיבוק כמעט חושני המזכיר ריקוד בין גבר לאשה, בין השמימי לבין הארצי. החיבוק נבנה ממערכת ניגודים בין המלאך הבהיר, העדין והפיוטי המזכיר את טיטוס, בנו האהוב של הצייר, העוטה לבן רוחני, לבין יעקב הכהה והשרירי העוטה אדום עז וחושני. יד המלאך עוטפת את עורפו של יעקב בעוד השנייה מונחת על מתניו. המלאך מסוכך עליו באמצעות כנפיו הפרושות ובכך מעניק רוחניות למעמד.

האומנים האחרים בחרו, אפוא, להתרכז ב'כאן ועכשיו', ואילו רמברנדט – בעתיד להתרחש. הם בחרו להתמקד בהיבט הפיזי, ואילו הוא – בהיבט הרוחני. הם בחרו להתמקד בגופני, בגשמי ובארצי, ואילו הוא התמקד בהיבט הנפשי ובזה השמימי, שבהם ראה את עיקרו של האירוע.

26 בר' לב 29.

27 בר' ז' 5.

28 בר' לב 32.

'חלום יעקב' (ציור מספר 2)



Rembrandt van Rijn, Jacob's Dream (1635-1645), etching, Louvre, Paris

סיפור שהצית את דמיונם של אומנים רבים הוא חלום יעקב, המתאר את אחד האירועים היותר ציוריים במקרא. תיאור המעשה עורר את דמיונם של אומנים לא רק בשל חשיבות האירוע בתולדות חיי יעקב, אלא בעיקר בשל הסולם העומד במרכזו, המתרגם מייד לשפה הוויזואלית. אכן רוב הציירים שעסקו בנושא, כמו גוסטב דורה או מארק שאגאל, הציבו במרכז את הסולם או מדרגות.

טכניקה אחרת של חדירה לעומק סיפור זה אנו מוצאים ברישומו של רמברנדט 'חלום יעקב' (1635–1645) שבו נעלם הסולם. הכיצד?

בתחריט, שמטבעו הטכניקה והפרטים שבו נזיריים,²⁹ מתואר יעקב הצעיר ישן על הקרקע, רגוע, עמוק בתוך חלומו, תרמילו לידו, למראשותיו – אבן ה"עוטפת" את ראשו, שאותה הופך יעקב למצבה ולזיכרון, ולצידו מקל הנדודים. נראה כי המקל, אשר אינו מוזכר בסיפור החלום בתורה, הוא רמז המטרים את הבאות: כשיעקב חוזר מלבן וחוצה את היבוק הוא אומר: 'כי במקלי עברתי את הירדן הזה'.³⁰ המקל המופיע ברישום החלום מרמז על המקל שיופיע בתורה בחציית הירדן בחזרתו לארץ, ובכך נסגר המעגל בין ההבטחה ליעקב בחלומו – למילוי ההבטחה – לסיפור חזרתו לארץ. יעקב ישן שנת ישרים כשבקרבתו, גבוה ממנו,

.O. Benesch, Rembrandt as a Draughtsman. London 1960, p. 32 29

30 בר' לב 10.

עומדים שני מלאכים המתבוננים בו. הם יורדים ומתקרבים אליו בעת שראשו המוגבה מעט עולה ומתקרב אליהם. כך נוצר מפגש בלתי אמצעי בינו לבין שליחי האל. בהעדר הסולם מדגיש רמברנדט שמקור החיזיון אינו חיצוני אלא מצוי ביעקב עצמו – בחלום. מקור ההתגלות המופיעה בחלום הוא בתוככי האדם עצמו, ובו קיימת המוכנות לכך מתוך האמונה העמוקה באל. אכן, במעמד זה, נודר יעקב לבטוח אך ורק באל ומקבל הבטחה מאת אלוהי אבותיו הכוללת את ברכת הארץ, הזרע ושמירה אישית עליו עד חזרתו לארץ. שלא כמו מיכלאנג'לו, למשל, המצייר את דמות האל בקפלה הסיסטינית, רמברנדט, המפרש ברוח הקרובה ביותר לנאמר בתורה, מוציא את דמות האל מראש הסולם ומשלב רק את נציגיו המלאכים,³¹ למרות הכתוב במקרא אך לפי אמונת הקלוויניסטים. הוא גם מעלים, כאמור, את הסולם עצמו – החפץ המזוהה ביותר עם חלום יעקב, המסמל את החיבור בין מעלה ומטה והמבטא את הקשר הישיר בינו לבין האל. את הקשר המיוחד והמרכזי הזה יעקב מוצא בתוך עצמו, מתוך אמונתו. בזכות רגשות אמיתיים ועמוקים אלה הוא מתקרב אל המלאכים, ללא כל תיווך, באופן בלתי אמצעי.

פרשנות זו של רמברנדט מוכיחה את הבנתו העמוקה במהות האירועים התנ"כיים וברוח המסורת המונוטאיסטית היהודית. עיקרו של סיפור זה אינו בהמחשתו באמצעות ציור, אלא בהדגשת אמונתו של יעקב באל עד לזכייתו בהתגלות האלוהית וקבלת הברכה המובטחת, המפורטת והמקיפה בחלום בצאתו אל הלא נודע. אם כן, מדוע השמיט רמברנדט את הסולם? הסולם כלל לא נעלם! לפי רמברנדט האמונה היא היא הסולם.

.Schama, see note 4, p. 171 31

'משה ועשרת הדיברות' (ציור מספר 3)



Rembrandt van Rijn, Moses with the Ten Commandments (1659), oil on canvas, Gemäldegalerie, Berlin

נושא לוחות הברית, נשיאתם או שבירתם שבה את דמיונם של אומנים רבים. דורה הקדיש שניים מתחריטיו לנושא זה. בתחריט 'משה משבר את לוחות הברית' (1866) הוא מתאר את משה, אשר זה עתה ירד מהר סיני, כשמעל ראשו נפער אור וברקע ברקים וסערה. משה נסער כולו. הוא זועם על פולחן עגל הזהב ועומד להטיח את הלוחות, שעליהם מופיעים הדיברות שלא בשפת התורה, העברית, על בני עמו המפוזרים למרגלותיו, איש איש והבעתו עימו. בתחריט 'לוחות הברית' של דורה מופיע משה כשהוא נושא את הלוחות השניים, שגם עליהם הכיתוב אינו בעברית, כשתי קרני אור כמו צומחות מתוך ראשו, אות לפסוק 'כי קרן עור פניו'³² בניגוד, כמובן, לכוונת התורה.

ציורו המרשים של רמברנדט, 'משה ועשרת הדברות' (1659), נותן ביטוי לאדון הנביאים ולמאורע החשוב והמכונן בחיי בני ישראל כמו גם לקשר המיוחד והעמוק בין רמברנדט לכתב העברי.³³ השאלה הגדולה ששואל כל צופה בעומדו מול יצירה זו היא איזו מן הפעמים שבהן שהה משה על הר סיני מתאר כאן הצייר – האם מתוארת כאן הירידה הראשונה עם הלוחות שנחקקו באצבע אלוהים, והצייר מתאר את משה רגע לפני השלכתם וניפוצם

32 שמ' לד 29.

33 Sabar, see note 15, p. 393

עקב חטא העגל? או האם מתאר האומן את משה היורד בפעם השנייה עם הלוחות השניים אותם כתב הוא מפי הגבורה בשהותו על הר סיני? ללא ספק, האומן מתאר את האפשרות השנייה, כשהר סיני כמו מכתר את ראשו בהילת אור גדולה.³⁴ בתורה נאמר 'ויהי ברדת משה מהר סיני ושני לוחות העדות ביד משה...'³⁵. התורה אינה מציינת את צורת הלוחות, גודלם, משקלם או כל אמצעי מזהה אחר כפי שאינה מציינת את אופן החזקתם בידי משה בצירו של רמברנדט. בציור משה מרים ואוחז את הלוחות באופן הדומה לפתיחתו וגלילתו של ספר התורה בעת קריאת התורה בבית הכנסת.³⁶ אופן הצגת הלוחות בדרך זו מוסיפה חשיבות ומונומנטליות לאירוע, מעין הכרזה וחשיפה בפני העם. הלוחות מגיעים כמעט עד קצה התמונה ועליהם חקוקים הדיברות בשפת התורה. השימוש בשפה העברית מגיע כאן לפסגתו בהבעת המתוחכמת והאומנותית.³⁷ ברדת משה בפעם השנייה הכתוב מציין כי 'קרן עור פניו' (בשמי' לד 29–35 מצוין 'וייתן על פניו את המסווה'). שלוש פעמים הכתוב מציין את תופעת הקרינה עד כי היה חייב לכסות פניו במסווה בכל עת שדיבר עם אהרן ובני ישראל. בניגוד לאומנים כמו מיכלאנג'לו, אשר העניק קרניים של ממש לדמותו של המנהיג בפסלו הידוע, רמברנדט הבין את הפסוק הנ"ל ותפס את האור כאור של קדושה ולא כקרניים של ממש.

רמברנדט אכן נותן ביטוי נרחב לשימוש באור ביצירה זו. הוא מתאר את רובו של המצח וצידו האחד של האף והפנים – מוארים. במיוחד בולט האור על קווצות שערו של משה המצביעות כלפי מעלה. האור המיוחד הבא מלמעלה, מפוזר על ההר, סביב ראשו של משה, תחת הלוחות ועל שרווליו. אור זה הוא תוצאת הנוכחות האלוהית שאותה וממנה ספג משה בשהייתו ארבעים יום וארבעים לילה על הר סיני בתנאי פרישות ונזירות. האור נותן ביטוי למפגש הנורא והחד-פעמי בין דמות אנוש לכוח העליון. בבחירתו לצייר לא את הסצנה המוכרת והשכיחה של משה הזועם והמאוכזב מבגידת עמו במעשה עגל הזהב או עם הלוחות הראשונים ושברתם, אלא את הקשר של משה אל המעל ומעבר, הוכיח האומן כי הבין לעומקו את המעמד ואת היחס המורכב של משה אל הלוחות ואל העם. השערה נוספת המאששת את הקביעה כי מדובר בלוחות השניים מקורה באופן עיצובם הוויזואלי של

34 Landsberger, see note 16, p. 166

35 שמ' כו 29.

36 Landsberger, see note 16, p. 168

37 Sabar, see note 15, p. 393

הדיברות בידי רמברנדט: במילים 'ברעך עד שקר'³⁸ חסרה האות ב'. בצד הסברות האחרות בנוגע לידיעותיו של רמברנדט בעברית, ייתכן כי הייתה כוונה בהכנסת אישלמות לציור. ייתכן שהוא רצה לציין בדרך זו את העובדה כי הלוחות השניים נחקקו ביד בשר ודם בניגוד לראשונים שנחקקו באצבע אלוהים.

מהו, אם כך, יחסו של משה בציורו של רמברנדט אל הלוחות? רמברנדט הפילוסוף והפסיכולוג, מוותר, כפי שראינו, על הסצנה הסנסציונית השכיחה של ניפוץ הלוחות. הבעת פניו של משה בציור זה משלבת רגש והגות עם עימות פנימי – הניגוד בין החלק המואר של פניו לבין החלק המוצל. מצב זה מקבל חיזוק באמצעות קמט ההבעה העמוק החרוץ בין שתי גבותיו וזוויות פיו הנוטות כלפי מטה, אשר ביחד מרמזים על היותו שקוע בזיכרונות עגומים על שאירע ברדתו בפעם הראשונה. עיניו אומרות הרהור עמוק, אינטרוספקטיבי, עצב, כאב ורוך מצד אחד, ואילו מאופן החזקתו את הלוחות עולות עוצמה, החלטיות ונחישות מן הצד השני. הבעתו נותנת ביטוי לזיכרון מכלול החוויות שהתנסה בהן בנוגע ללוחות הברית – הראשונים והשניים. בפניו מודגשת הקרבה אל דברי אלוהים חיים ומורגשות דאגתו, אהבתו וחמלתו לעמו אשר חיפש את המוחשי והפשטני. הציור נותן ביטוי לתפקידו הבלתי אפשרי של משה, איש האלוהים, איש הצדק המוחלט, החזק והרך, שהתמודד עם עמו קשה העורף ארבעים שנה במדבר, ואפיזודה זו היא שיאו של מסע מורכב זה.

רמברנדט בחר מעמד הלקוח מספירות עליונות וקשה לתיאור מבחינה אנושית. משה אינו מתבונן אל הצופה אלא אי שם למרחקים, ועם זאת פונה התמונה כולה אל הצופה ומתקשרת איתו. חמשת הדיברות השניים – האוניברסליים, החקוקים באמצעות אותיות האל"ף-בי"ת הזורחות והאלגנטיות בשפה העברית,³⁹ הנוגעים לאנושות כולה, מוצגים בציור לראווה, לעיני כל העם ולצופה. הוכחה לרוח היהודית שפיעמה בציוריו ניתן למצוא גם באופן שבו צייר את הדיברות. בתקופתו נהגו הציירים הנוצרים לחלק את הדיברות ארבעה על לוח אחד ושישה על השני, ואילו הוא חלקן לחמישה וחמישה לפי המסורת היהודית.⁴⁰ זהו דיוקן המתאר פנים וחוף, כשמשו מצוי על הגבול בין המציאותי לנצחי.

38 לקוח משמ' כ 12.

39 Sabar, see note 15, p. 402.

40 D. Cole, Rembrandt and the Jews. 1969 (blog).

משה עוטה לבן – צבע הרוחניות והקדושה. ראשו ממוקם בדיוק באמצע התמונה, בין מעלה למטה כיאה לתפקידו של גדול הנביאים – האיש שתוּך בין האל לעם. הציור כלו זרוע בכתמי אור אדמדם כשמרב האדום – צבע האש – מופיע בחגורתו של משה כשגוני אדום למיניהם מופיעים באופן אינטנסיבי גם בסלע וברקע סביב ובאותיות האל"ף-בי"ת העברי המרכיבות את הדיברות. צבע האש אופייני למשה האיש. באמצעותה התגלה האל אליו במעמד הסנה הבוּער ובעלייתו הראשונה להר סיני, 'ומראה כבוד ה' כאש אוכלת בראש ההר...'⁴¹.

'עקדת יצחק' (ציור מספר 4)



Rembrandt van Rijn, The Sacrifice of Isaac (1636), oil on canvas, Alte Pinakothek, Munich

סיפור אחר הפופולרי בקרב האומנים הוא זה של עקדת יצחק, אחד הדרמטיים והקשים ביותר בהיסטוריה היהודית והאנושית כאחד. נוסף על הקושי העצום והברור של רגשות אב כלפי בנו, מסתתרת דרמה גדולה המתחילה בהבטחת האל לאברהם כי ביצחק ייקרא לך זרע.⁴² זו ממשיכה ביתר שאת כשנצטווה אברהם על ידי אותו אל להקריב את אותו יצחק.

41 שמ' כד 17.

42 בר' כב 12.

כאן הועמד הוא בפני סתירה.⁴³ בהמשך מצא עצמו אברהם מול קונפליקט נוסף: מצד אחד נצטווה לעקוד ולהקריב את בנו, וזמן קצר ביותר לפני בצעו את הצו האלוהי נצטווה גם להימנע מכך: 'אל תשלח ידך אל הנער'. ושוב העימות הפנימי: לאיזה מן הקולות יקשיב?

בעיני רמברנדט אב אוהב אינו יכול להביט בעיני בנו ואז להקריבו ולא יכול לאפשר לבנו להביט לתוך עיני אביו... אברהם בהסתכלו בפניו של יצחק בהיותו על המזבח ראה את אלוהים. דרך עיני יצחק אלוהים ציווהו: 'אל תקריבו'. אם כך, פני יצחק התגברו על קול האלוהים. בראות אברהם את האלוהים בפני בנו, הקול השני (של המלאך) גבר על הראשון (של האלוהים). כיצד בחר אברהם בין שני הקולות – של האלוהים המצווה על עקידה ובין של שליח האל המתנגד לציווי האלוהי? מבחינתו של רמברנדט הקול שאסר עליו להקריב קורבן אנושי הוא הנקודה הדרמטית ביותר. ציותו של אברהם לקול הראשון הוא לא פחות ממדהים אולם יכולתו להתרחק ממנו עד כדי שמיעת הקול השני המוסרי היא גדולתו האמיתית.⁴⁴

התורה מתארת בעיקר את השתלשלות האירועים ואת אמונתו המוחלטת של אברהם באל מבלי לעמוד על רגשותיו של אברהם כאשר הוא מצטווה כאב: 'קח נא את בנך, את יחידך, אשר אהבת, את יצחק...'.⁴⁵ באומנות קיימות גישות שונות לסיפור מכונן זה. מיכלאנג'לו מריזי דה קאראוג'יו, למשל, הופך את הסיפור לסצנה אכזרית ביותר בהעניקו באמצעות סגנונו הריאליסטי החד והמדויק את התחושה כי אברהם נחוש לשחוט את בנו הנאנק תחת ידיו בציוורו 'עקדת יצחק' (1603). כאן נדמה כי אברהם אינו מושפע כלל מהתערבות המלאך, הבא להפסיקו מביצוע משימתו. בציוור האלים מתמקד קאראוג'יו בהבעת פניו המיוסרת של יצחק, בפיו הזועק ובתנוחת גופו המעוות כשאביו ממשיך להחזיק בפניו גם אחרי הופעת המלאך. זו אינה גורמת לאברהם לשחרר את המאכלת בעלת הלהב החד במיוחד.⁴⁶ בניגוד לרמברנדט, הוספת פרטים שאינם נזכרים בתורה, כגון תגובותיו של יצחק, אשר דרך עיניו חווה הצופה את העקדה, אינה משרתת במקרה זה את רוח התנ"ך, אלא באה להדגיש

D. R. Smith, *Towards a Protestant Aesthetics: Rembrandt's 1655 Sacrifice of Isaac*. Hoboken, New Jersey 1985, p. 295 43

E. Levinas, *Totality and Infinity*, trans. A. Lingis. Pittsburgh 1969, p. 199 44

בר' כב 2. 45

H. K. A. Wacome, *Watching the Sacrifice of Isaac*. New York: Church Publishing, Theological Union, thesis / dissertation, 2005, p. 154 46

דווקא את גישתו הארצית של קאראוג'ו. הציור לוקה בחסר גם מבחינת האותנטיות, שהרי הצייר נטע את ההתרחשות המקראית במציאות האיטלקית – הנוף, הטיפוסים והבדים. המלאך אף הוא נראה ארצי בהשוואה למלאכי רמברנדט, למשל, הבאים מלמעלה, בעוד זה, בעומדו על הקרקע ברקע הקדמי של הציור, קרוב לצופה בהשתתפותו באירוע הנראה לקוח מתוך חיי היום־יום. כך התרחק האומן עד מאוד מהרוח המקראית בהולכו אל המציאות הארצית.

פטר פאול רובנס בציורו 'עקדת יצחק' (1620) לקח את הסיפור אל הכיוון המוחץ והתיאטראלי בלבד, ובכך חרג אף הוא מרוח התנ"ך. האירוע כולו אומר רעש, ג'סטות מרשימות, תנועה בחלל המודגשת באמצעות תנועת הבדים המתעופפים ברוח, בין אם אלו הם חלק מהשמלה הזהובה של המלאך ובין אם הבד האדום על גופו של אברהם. כדי להעצים דרמה זו ולספק באמצעותה 'בידור להמונים' בחר רובנס בזווית ראייה מקורית – מלמטה למעלה – עובדה העוזרת לו להעלים כליל את תגובותיהם של אברהם ושל המלאך, שכן לא ניתן לראות את פניהם. אף בתגובתו והבעתו של יצחק, הקורבן העקוד, לא ניתן להבחין מאחר שניטלה ממנו אפשרות התזוזה. האיל, הרובץ למרגלות העץ שאיתו הוא מתמזג, והעץ עצמו, שגזעו וענפיו מסתלסלים, הם תיאטראליים ודרמטיים. רובנס מציב סצנה 'על הבמה' ואין הוא מתעניין ברגשותיהם של האב ובנו. זו רחוקה באופן קיצוני מאווירה של רצינות, אמונה או צו אלוהי, ואפילו הפריט האיקונוגרפי המזוהה ביותר עם סיפור העקדה – המאכלת – נעדר ממנה עד כדי קושי ביכולת זיהוי הנושא המצויר.

באופן טבעי לצייר כרמברנדט אך מתבקש כי יתאר את סיפור העקדה. עיסוקו של רמברנדט הבוגר והבשל בסיפור בתחריט 'עקדת יצחק' (1655) צנוע משני ציורי השמן הגדולים שלו באותו נושא מ־1635 ו־1636 (ראו ציור מספר 4), המבוצעים ברוח התיאטרלית של הבארוק. היות התחריט, בהגדרה, נטול צבע וראוותני פחות, מאפשר לו להתמקד באופן מיוחד בעיקרי הסיפור.

'עקדת יצחק' (תחריט מספר 5)



Rembrandt van Rijn, *The Sacrifice of Isaac* (1655), etching and drypoint, National Gallery of Art, Washington, Rosenwald Collection

בתחריט (ציור מספר 5) רמברנדט מציג קבוצה של שלוש דמויות הממוקמות זו מעל זו ונדמות כדמות אחת. אברהם ממוקם במרכז, המלאך הבא מלמעלה עוטפו ומחבקו בכנפיו כשידיו אוחזות בו באהבה, בעוד יצחק כורע ברך למרגלותיו של אברהם, מתמסר מרצון, ויד אברהם מכסה על עיניו ברוך ורגישות. התורה אינה מספרת כי אברהם כיסה את עיני יצחק. זוהי פרשנותו של רמברנדט בהרגישו חמלת אב ברגע קשה ונורא. האומן בחר בדרך זו כדי לחסוך מיצחק את המראות הקשים ולא פחות – קשה לדמיין אב מביט לתוך עיני בנו במעמד שכזה. נוסף לכך, נאמר בתורה: 'ויקרא אליו מלאך ה' מן השמיים... ויאמר: "אל תשלח ידך אל הנער"'.⁴⁷ רמברנדט, כפי שראינו, שלא ככתוב, אינו מתאר את המלאך פונה ומדבר אל אברהם. רמברנדט מתאר מחבק את אברהם ובכך עוצרו מלהקריב את בנו. החיבוק הוא סטייה מהסיפור המקראי. אפשר לומר שמאחר שבשפה הוויזואלית לא ניתן לצייר קול, ועוד מן השמיים, צייר האומן את המלאך, כאומנים אחרים, נוגע באברהם. יתרה מכך, רמברנדט העצים את הרגע בציירו את המלאך מסוכך על אברהם ויצחק, וכאמור שלושתם הופכים לישות אחת – בהרגשה ובכוונה אחת, ונדמה כי כאן

47 בר' כב 12-11.

הרחיב רמברנדט את הפסוק המופיע פעמיים בתורה: 'וילכו שניהם יחדיו'⁴⁸ והפכו לדימוי של שלושתם יחדיו במיוחד, כשקרבה פיזית נוצרת בין פני המלאך ופניו של אברהם מעל יצחק ומודגשת האחדות בין הכוח העליון ואברהם. תחושת ה'ביחד' שחש יצחק נובעת, בתורה, מתחושת הביטחון באביו. יצחק סמוך ובטוח שלא יאונה לו כל רע. הוא אינו חושש ואינו חושד בדבר במיוחד לאחר ששאלתו: 'הנה האש והעצים ואיה השה לעולה?' נענית בתשובת אברהם 'אלוהים יראה לו השה לעולה בני'.⁴⁹ מייד לאחר מכן נאמר: 'וילכו שניהם יחדיו'.⁵⁰ רעיון זה נתמך על ידי מילותיה של אן דיקסון: 'בהציגו את שלוש הדמויות כרוכות זו בזו ובחבק המלאך את אברהם מאחור כשזה מקרב את בנו אליו מעצים רמברנדט את תחושת התלת ממד והקבוצה נראית כפסל שעוצב מאותו סלע'.⁵¹

על מנת לעדן את האירוע ולהרחיקו מאכזריות המעמד הניכרת בצירורו של קאראווג'ו, למשל, וכדי להרחיק את התחריט מהפירוש הקתולי שהעקדה שימשה פרה־פיגורציה לייסורי ישו, רמברנדט ממקם את המאכלת, שבה מחזיק עדיין אברהם, בידו השמאלית באופן שאין היא נראית מאיימת, בהיותה רחוקה מיצחק ומופנית לצד הנגדי. גם הנדן, בדומה למזבח, נותר ריק וללא מאכלת חלופית. האור הרוחני הבהיר המסמל את המהות האלוהית בא מלמעלה כשהוא זרוע על בגד המלאך ועל שערותיו המתבדרות, ומגיע אל אברהם ואל ידו המאהילה ברוך על עיני יצחק. אור זה מגיע לשיאו בקרן אלכסונית היורדת מלמעלה, חוצה כנף המלאך השמאלית ומגיעה אל מקום המפגש של יד המלאך עם זו של אברהם.

רמברנדט מדגיש בתחריט את ההצלה והישועה ולא את האכזריות הניסיון, הרווח יותר באומנות. ראינו כי ניתן להתייחס לכל סיפור בנקודות שונות על ציר הזמן בתהליך "תרגומו" לשפה הוויזואלית. בתחריט זה מתייחס האומן אל סיפור העקדה החל מהפסוק הראשון: 'והאלוהים ניסה את אברהם'.⁵² אלה הם דברי המספר המקראי המקדימים את תיאור העקדה, ואשר בניגוד לאומן ולקורא אינם ידועים לאברהם. זוהי הגישה היהודית

48 בר' כב 6.

49 בר' כב 7.

50 בר' כב 8.

A. Dixon, 'Bold Strokes: The Inventiveness of Rembrandt's Late Prints.' *The University of Michigan Bulletin*, Vol. XI, 1997, p. 13

52 בר' כב 1.

אל סיפור העקדה אותה חולק גם רמברנדט בתור קלוויניסט. 'עקדת יצחק... הינה דוגמה חשובה ביותר לעיסוקו החוזר ושב במערכות יחסים בעייתיות בין אבות לבנים. זוהי השתקפות האינטרפרטציה הפרוטסטנטית של התנ"ך'.⁵³ כך היא נוכחות המלאך הבהיר, העדין והפיוטי אשר פניו מזכירים, אף כאן, את פני טיטוס השברירי – בנו האהוב של רמברנדט, הווה אומר מלאך של חסד ורחמים. באמצעות פרשנות זו מדגיש רמברנדט את הרוח הפנימית העיקרית של סיפור העקדה – הרוח היהודית – מזווית הראייה שהסיפור היה ניסיון בלבד ובמרכזו בחינת אמונתו העמוקה של אברהם באלוהים. התורה, שהיא תוצר המונותאיזם, מתנגדת לקורבן אדם, וברור, אם כן, שמלכתחילה לא יכולה הייתה להיות כל כוונה להקרבת קורבן כזה. באמצעות הניסיון הקשה ביקשה התורה להדגיש את ביטחונו המוחלט של אברהם באל, ואת זאת ביקש להדגיש רמברנדט בתחריטו המתאר אחדות, הצלה, חסד ורחמים.

'פיוס דוד ואמשלום' (ציור מספר 6)



Rembrandt van Rijn, *The Reconciliation of David and Absalom* (1642), oil on canvas, Hermitage Museum, Saint Petersburg

.Smith, see note 36, p. 293 53

יש הסוברים כי הציור של רמברנדט 'פיוס דוד ואבשלום' (1642) נותן ביטוי לסצנת הפרידה של דוד ויהונתן. קשה להניח כי אכן מדובר בסיפור זה. שערו הארוך של אבשלום המוזכר בתנ"ך בולט כאן במיוחד, ואין כל ציון בתנ"ך כי לדוד או ליהונתן היה שיער ארוך. נוסף על כך, מתקבל מהציור הרושם כי קיים הפרש גילים גדול בין שני החברים, אך לפי התנ"ך נפרדים הם בהיותם צעירים וכנראה בגילים קרובים.⁵⁴ בציור נראה שהדמות הבוגרת יותר המנחמת את השנייה היא דיוקן עצמי של האומן החובש טורבן תיאטרלי.⁵⁵

סצנת ההתפייסות בין דוד המלך לאבשלום בנו נוגעת כנראה ברמברנדט גם מעבר לסיפור המקראי: בחינת נושא יחסים בעייתיים בין אב לבנו ותגובות פסיכולוגיות של סולח ונסלח. דוד מתואר כפטריארך מרשים לבוש בגדי מלכות, וגלימת זהב משמשת מעין מסגרת לגופו. לראשו טורבן מזרחי מהודר וממנו מיתמרת נוצה. לתווי פניו של דוד בחר רמברנדט, כמוזכר, בדיוקן עצמו, עובדה המדגישה את הזדהותו העמוקה עם דוד המלך, האב והמעמד הפסיכולוגי המורכב. הוא מנסה להבין את רגשות האב כלפי אבשלום בנו, אשר הרג את אמנון בנו האחר של דוד וחזר לירושלים לאחר שנתיים של נתק. כהרגלו, רמברנדט מתאר את מורכבות המפגש האנושי. הוא מרחיב, על כן, את מעמד ההתפייסות מעבר למפגש עצמו ומשתמש בו כאבן בוחן להמשך היחסים בין האב לבנו. בעוד דוד פונה לצופה ופורש זרועותיו בעומדו על רקע העיר ירושלים – סמל למלכותו מלאת הדרמה הנוצרת בשל ניגודי אור וצל, אבשלום טומן את פניו בגופו של אביו, מתכופף קמעא, ואולי אף בוכה כשגבו מופנה לצופה. במצב זה שבו פניו אינן גלויות – לא לאביו ולא לצופה – הוא יכול להסתיר את מחשבותיו, רגשותיו או אף את כוונותיו. בניגוד לו, דוד מכיל את דמות בנו, מחבקו ועוטפו כאות לקבלתו, עד ששניהם הופכים בציור למעין דמות אחת.

על אבשלום נאמר כי היה יפה תואר.⁵⁶ יופי זה מקבל ביטוי בציור בשערו הארוך, הגלי והבהיר, בבגד המלכותי הרקום והמוזהב. ואולם אבשלום, בניגוד לנאמר בתנ"ך בסצנת ההתפייסות ('וישתחו לו על אפיו ארצה ויישק המלך לאבשלום'⁵⁷), אינו משתחוה אפיים

54 שמ"א ז' 4.

55 M. Rubinstein, *Rembrandt and Angels*. London 1982, p. 17.

56 שמ"ב יד 25.

57 שמ"ב יד 33.

ארצה, ואין דוד מנשקו – רמז כנראה לכוונה הבלתי שלמה להתפייסות מצד אבשלום. האומן מצביע על כוונותיו הנסתרות של הבן וחושיו המחודדים של האב. הצייר אף רומז על הבאות בתארו רצועה מקושטת המתוחה אלכסונית על גבו של אבשלום וממנה משתלשלת חרב ארוכה ואלגנטית הצבועה בצבעים התואמים את צבעי בגדי המלך, ירוק וזהב, ואף מצביעה לעברו – סמל לתוכניותיו הסמויות, כוונותיו המטעות והלא טהורות של אבשלום. מדוע יבוא המבקש להתפייס עם חרב? זוהי תוספת שהאומן בחר להציג, בשונה מהנאמר בתנ"ך, הרומזת על הסוף הטראגי בין האב לבנו. אבשלום אף נועל מגפיים אשר על עקביהם מוצמדים דורבנות מתכת חדים ומוזהבים, ולחיוזק מונחת בצד גם אשפת חיצים. כל אלה מרמזים על אדם אלים ועל המזימות שרוחש אבשלום, אשר יובילו למרד הגדול העומד לפרוץ נגד דוד, בהובלת אבשלום בהמשך. מנגד, נדמה כי האב – אשר פניו מביעות את מנעד הרגשות של אב־מלך אשר בנו חוטא ומתמרד נגדו, רוצח את בנו האחר ורוצה לרשת את מקומו – מקבל את בנו למרות חששותיו, ואילו הבן מתפייס רק מן השפה ולחוץ.

כדי לראות את עומק הבנתו של רמברנדט את האירוע נשווה את הציור לזה של פיטר לסטמן, מורהו, המתאר את התפייסות דוד ואבשלום כסצנה הלקוחה מעולם התיאטרון. דמויותיו של לסטמן מוחצנות, תיאטרליות ומתנהלות כאילו הן על הבמה ומיועדות לקהל הצופים. אצל רמברנדט הדמויות מצויות במצב של מודעות פנימית ובהתכנסות, כבתוך בועה פסיכולוגית, מבלי לחוש כלל בנוכחות הצופה ומבלי להתייחס אליו.⁵⁸

רמברנדט מקדים בסצנת ההתפייסות רמזים להמשך המצדיקים את דאגתו של דוד. בסצנה זו בין אב לבנו, בין מלך לרוצה לרשת את מקומו – בולטת הבנתו הפסיכולוגית ופרשנותו העמוקה של הצייר, בהראותו את מערכת היחסים בין השניים בשלמותה מעבר לאירוע עצמו לקראת העתיד להתרחש.

⁵⁸ Landsberger, see note 16, p. 122

'ירמיהו מתאבל על ירושלים' (ציור מספר 7)



Rembrandt van Rijn, *Jeremiah Lamenting the Destruction of Jerusalem* (1630), oil on board, Rijksmuseum, Amsterdam

יצירה נוספת וידועה שלו, 'ירמיהו מתאבל על ירושלים' (1630), המשלבת את ההיבטים ההגותיים עם אלה הפסיכולוגיים היא ציורו המתאר את הנביא ירמיהו מתאבל ומקונן על חורבנה של ירושלים כשבית המקדש עולה באש ברקע עת צבעי האדום־צהוב מרמזים על גחלי העיר השרופה.⁵⁹ הנביא מצוי באווירת התכנסות פנימית והרהורים עמוקים כשהוא מבכה את החורבן ותוצאותיו ומשמעותו עבור עצמו, עבור העם כולו ועבור כלל האנושות. חשוב להדגיש את הילת האור הרוחני, הרך והמסתורי הסובב את דמותו של ירמיהו לאורך קווי המתאר של גופו, אור הנדמה כנחלי אש המדגישים את ההתבוננות המדיטטיבית והקונטמפלטיבית. הנביא בהתבודדותו, יושב בהסבה כשפרק ידו השמאלית נשען על ספר התנ"ך, תנוחה שאינה מכובדת שלעצמה, ועליו מופיעה המילה BiBeL, שיש אומרים ששולבה בציור בשלב מאוחר יותר.⁶⁰ כף ידו השמאלית תומכת בראשו, בעודו שרוי בעצב תהומי ובכאב עצום על רקע התגשמות נבואת החורבן שחזה, כשכלי הנחושת ששרדו מבית המקדש מונחים לפניו, אולי כרמז לגאולה העתידית. 'נראה שאין כל ספק שרמברנדט נשען

.Wallace, see note 5, p. 42 59

S. Budick, 'Rembrandt's Jeremiah.' *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, 51 (1988), pp. 60 260–264.

על סיפור המכבים II שם מסופר כי הנביא הסתיר את אוצרות המקדש במערה עד ליום הגאולה.⁶¹ זרועו הימנית של ירמיהו מוסתרת וחבויה מאחורי גבו. רגלו הימנית אף היא חסרה. עובדה זו הופכת את הנביא לבלתי שלם – מצב המעורר את האסוציאציה לפסוק הידוע 'אם אשכחך ירושלים תשכח ימיני',⁶² פסוק הנאמר לזכר ירושלים החרבה.

על ייחודיותו של רמברנדט, על הניצוץ האלוהי ביצירתו שקשה לתארו במלים ועל האור שבה התבטא אף הרב קוק זצ"ל. בריאיון שערך הפסל א' מלניקוב עם הרב יצחק הכהן קוק, ושפורסם בעיתון *Jewish Chronicle* בלונדון ב'13 בספטמבר 1935 בשם 'רמברנדט והאור האלוהי', סיפר הרב לפסל מלניקוב את הדברים הבאים:

כאשר התגוררתי בלונדון, נהגתי לפקוד את הגלריה הלאומית בעיר. הציורים האהובים עלי ביותר היו של רמברנדט. אני באמת סבור שהוא היה צדיק. בראותי את ציוריו לראשונה נזכרתי בסיפור אודות בריאת האור. שם נאמר כי האור היה צלול ושקוף כך שהעומד בקצה אחד של העולם יכול היה לראות את קצהו השני. אלוהים חשש פן הרשעים־הזדים יעשו בו שימוש לרעה ולכן שמר אותו עבור הצדיקים בלבד לעת יגיע המשיח. אולם, מדי פעם צצים אנשים בשר ודם אשר הברכה שורה עליהם ונופלת לידם הזכות לראותו. לדעתי – רמברנדט היה אחד מאותם צדיקים והאור בציוריו הנו אותו אור ממש שנברא בידי בורא עולם.

61 Landsberger, see note 16, p. 109.

62 תה' קלז 5-6.

סיכום ומסקנות

מאמר זה ביקש לעסוק בהישג ייחודי בציורי תנ"ך בתולדות האומנות – רמברנדט כצייר שהוא פרשן התנ"ך ברוח היהודית והמקראית, ולא רק מאייר. להשגת תוצאה זו ראינו כי הצייר השתמש בטכניקות פרשניות שונות, ההופכות לאמצעים ויזואליים. אמצעים כמו התגברות על מידע חסר, תרגום הסיפור המורכב מאירוע ארוך לתמונה אחת, רמזים מטרימים ועוד. בעיקר משמעותית גישתו השונה של הצייר מזו הרווחת: ההתייחסות לתנ"ך כמבשר הברית החדשה גרידא.

כל אחד מהציורים המובאים במאמר זה משמש דוגמה ליכולותיו הפרשניות של רמברנדט ולהבנתו את התנ"ך ברוח היהודית על אף היותו נוכרי. בכל אחד מחמשת הציורים המוזכרים מצויה טכניקה אחת או יותר, מאלה המובאות במאמר. לאוניד פסטרנק, הצייר הפוסט־אימפרסיוניסטי הרוסי כתב בספרו 'רמברנדט: יצירתו וערכו ליהדות' (1923):

למען האמת, בכל התקופות והדורות עד לימינו אנו, בין היהודים ובין אלה ששבחו את היהדות, לא קם אומן יותר 'יהודי' מרמברנדט הגדול. אילולא היה ידוע רקעו האתני הלא יהודי של הצייר, היו בו כל הנתונים לפיהם היה נחשב לאומן יהודי לאומי, מאחר שמבין כל הציירים החשובים והמוערכים, אף לא אחד מהם התקרב לרוח התנ"ך כמוהו.⁶³

המשורר חיים ביאליק כתב ב־1932 במבוא לספרו של פסטרנק: 'למרות שרמברנדט אינו יהודי, עלינו להעניק לו את התואר "יהודי לשם כבוד" בשל אהבתו שהרעיף על היהודים והאמפתיה שחש כלפיהם. הגאון המוכשר קלט את ליבת הנשמה היהודית – דבר שאף צייר שאינו יהודי – לא הצליח לעשות'.

L. Pasternak, *Rembrandt: His Art and its Value for Jews and Judaism*, trans I. Koplivitz. Berlin 63 1923, pp. 11-12

פרנץ לנדסברגר עמד גם הוא על היחס הייחודי אל היהודים בספרו 'רמברנדט, היהודים והתנ"ך' (1946) בהדגישו כי יחסו של רמברנדט ליהודים לא היה כאל אומללים נחותים, אלא כאל ידידים שאותם הרבה לצייר בשימת דגש על אשויותיהם ואורח חייהם. נוסף על כך, בהחשיבו את התנ"ך כספר החשוב בעולם, היה רמברנדט נאמן בציוריו לנושאים התנ"כיים והפגין בהם אומץ באמצו את היהודים בסביבתם ושכונתם כמודלים לגיבוריו בנרטיבים הקדושים. פרט לרמברנדט – בן לאם קתולית ואב פרוטסטנטי – לא היה צייר שהצליח לחדור בסצנות התנ"כיות שלו לעומקה של הנשמה היהודית.

The Bible in painting: Rembrandt's brush

Ruth Dorot

Abstract

This article deals with the unique method of biblical interpretation employed by artist Rembrandt van Rijn (1606-1669). Among the many paintings of the seventeenth century Dutch artist, about one third had Jewish or biblical themes. The article indicates several possible approaches available to painters of biblical subjects, where the illustration is the most conspicuous. In contrast, Rembrandt chose a different unique approach to the bible. He painted as an interpreter of the bible, rather than as an illustrator who produces an artistic decoration, as many before and after him.

Rembrandt is the deepest and closest painter to the Jewish interpretation of the Bible of all those who addressed this subject, particularly considering that he was not part of the Jewish people. He gave these stories a visual angle, using unique techniques that constitute an interpretive, humanistic, and spiritual interpretation, and described the biblical characters as human characters, "flesh and blood", who managed to arouse the viewers' emotions. His works were created from a position of deep and clear identification with the content of the Bible, rather than as a pre-figuration of the New Testament, as customary among the Christians, so much so that he even depicted himself and his family as biblical characters.

Keywords: Bible; Rembrandt; interpretation; Judaism