

אור זרוע על הסף/ משה יצחקי

רשמים ומדרש על התערוכה של שלומי ללוש ונפל אור

הזיקה בין אור, יופי זכרי ופיתוי נשי מתגלה בספרות האגדה והמדרש במופעים ובהקשרים מגוונים; לעיתים האור נועד להקביל את היופי ואת הפיתוי לתורה וללימודה על דרך הזהות או על דרך הניגוד. לדוגמה הסיפור על ר' מתיא בן חֲרָשׁ: "שהיה יושב בבית המדרש ועוסק בתורה, והיה זיו פניו דומה לחמה וקלסתר פניו דומה למלאכי השרת, שמימיו לא נשא עיניו לאשה בעולם[...]" (ילקוט שמעוני קסא). ההיקש המתבקש מהסיפור, שיש בו לא מעט דימויים ואיקונות מהעולם הנצרי, הוא שיופיו וקלסתריו הקורן והמלאכי של בן חֲרָשׁ, הם פועל יוצא מהטוטאליות שבה הוא מתמסר לתורה. היינו, העדפת הפרישות והעדפה טוטאלית של הרוח על פני הגוף. ההעדפות האלה באות לידי ביטוי בכליאת יצרו ובהימנעותו המוחלטת מנשים, ואפילו מנשיאת עיניו אליהן. כנגד סיפור יוצא דופן זה אפשר להצביע על סיפור אחר המופיע בתלמוד הבבלי (מגילה, דף יד). הסיפור מפרש ודורש את המפגש הדרמטי בין דוד לאביגיל (שמואל א, כה): "[...] אלא מלמד שגילתה (אביגיל) את שוקה, והלך (דוד) לאורה שלוש פרסאות". כאן נופל האור ומופץ משוקה של אביגיל, ודוד נחשף למיניותה המכשפת של האישה, מיניות המתגלה כאור המאיר את דרכו בחשיכה לאורך שלוש פרסאות – בין שלושה קילומטרים וחצי לארבעה.

אומנם במדרש על דוד ואביגיל אין מדובר על המתח שבין התורה לאישה, אלא על המתח שבין אחת מהדמויות המקודשות במסורת היהודית, המלך דוד, לבין נפילתו החוזרת ונשנית לנוכח פיתוי נשי. אך ראוי לזכור כי המספר אינו יוצר דיכוטומיה בין פיתוי לקדושה. נהפוך הוא, לדידו האור המופץ מן הגוף מקורו בספירה שיש בה קדושה, כלומר הקדושה והפיתוי מצויים באותה ישות; הטוהר והחטא מצויים, הלכה למעשה, באותו ממד של זמן ומקום. עוד נשוב ונידרש לסיפור מתיא בן חֲרָשׁ ולקשר שלו ליחסים שבין דיוקן האומן, מוטיב האור והדמויות הנשיות המוצגות בתערוכה היפה, המסקרנת והמעוררת **ונפל אור** של שלומי ללוש. הצירוף "ונפל אור" מופיע גם במקורות התרבות היהודית בכמה הקשרים: בריאה, ארוס, יופי נשי, תורה, כוח, פיתוי ומוות.

בתערוכה ללוש מציג את מוטיב נפילת האור בעיקר כפי שהוא מתואר באגדה הידועה מהתלמוד הבבלי (ברכות דף ה'). האגדה מספרת על ביקורו של ר' יוחנן – ראש ישיבת טבריה, היתום, בעל היופי הנשי והאב השכול – אצל ר' אלעזר בן פדת – בעל השמועות המחודדות, שחי בדוחק ובדלות. רבי אלעזר חלה (בלשון חז"ל המונח "חלה", פירושו נטה למות), הבית שרוי באפילה ור' יוחנן חושף את זרועו. האור נופל ומאיר את הבית. לאחר מכן נוספת לשיחה בין השניים זרוע בוחקת של בנו העשירי, המת, של ר' יוחנן. מוטיב זה, זרוע יפה שנחשפת ומחוללת אור, נמצא גם בסיפור על חומא אשתו של אביי (בבלי, כתובות, דף סה עמ' א). לאחר שבעלה השלישי, אביי, נפטר והיא נחשבת אישה קטלנית, היא מגיעה לבית דינו של רבא כדי לתבוע מזונות, ומבקשת שבית הדין יפסוק לה יין. רבא, אב בית הדין וחברו של אביי, אומר לה שהוא יודע שחברו לא עסק מעולם ביין, ולכן אין סיבה שיפסוק לה את מבוקשה. מרגע זה מתחוללת דרמה בבית הדין – חומא מפשילה שרוולה, חושפת זרועה ואומרת: "נשבעת אני לך שהיה משקה אותי בהאי שופרזיין" (גביע יין בגודל הזרוע). מן הזרוע החשופה נופל אור ומאיר את בית הדין. המשך האגדה יכול להזין מלודרמות טורקיות. רבא רץ לביתו ותובע מאשתו לשכב איתו, והיא שואלת אותו מי היה היום בבית הדין. רבא מספר לה את הסיפור והיא לוקחת מערוך, רודפת אחרי חומא וצועקת

אחריה: "אינך מסתפקת בשלושה גברים שקטלת, את מבקשת לקטול גם את שלי?" ומגרשת אותה מגבולה של העיר. אני מביא כאן את סיפורה של חומא משום שבתערוכה היפה של ללוש, לצד המתח בין יופי ומוות, המתבטא בין היתר במשחקי האור הנופל בציורים לבין הצללים, מתחוללת דרמה נוספת על הציר שבין ארוס לתאנטוס. כמו באגדות ובמדרשים אצל האומן בתערוכה הארוס אינו מופנה רק אל היסוד הנשי, הוא נבחן גם בתור יסוד הומוארוטי, באנלוגיה לדמותו של ר' יוחנן כפי שהיא באה לביטוי ביחסיו עם חברו, תלמידו ויריבו ריש לקיש (בבלי, בבא מציעא, דף פד).

בציור הנושא את השם **ונפל אור** גבר אחד שוכב כמת (האומן מתן בן כנען) ואחר, חי (שלומי ללוש), מושיט אליו אצבע כבציורו של מיכאלאנג'לו. בציור פותח האומן מניפת התכתביות, הדהודים, וחלונות למרחב הפרטיקולרי של התרבות היהודית ואל המרחב האוניברסלי של התרבות בכלל ושל תולדות האמנות בפרט. במרחב הפרטיקולרי ללוש יוצר מערכת רב-שכבתית, גלויה וסמויה. ברובד הגלוי הוא דורש לזמן הזה את מערכת היחסים בין ר' יוחנן לר' אלעזר בן פדת שתמצתנו לעיל. אולם ברובד הסמוי מתנהלת מערכת דרמטית ומורכבת, מערכת שבה פועלים כוחות רבי עוצמה בין שתי הדמויות המבויות לכאורה על הקנבס: קרבה, משיכה, אהבה, חברות, יצירה, קנאה, חיים ומוות. מפת יחסים זו היא תמונת מראה למערכת היחסים שבין ריש לקיש ור' יוחנן, כפי שהיא באה לידי ביטוי במפגש הדרמטי ביניהם, המתחיל בנהר הירדן ומסתיים במאבק המדרש, בטירוף ובמוות. גם כאן אי אפשר להימנע מאזכור הסימבוליות הנוצרית של יוחנן המטביל, הנרמזת באפיון דמותו של ר' יוחנן. במישור האוניברסלי כבר הזכרנו את ההדהוד לציור הבריאה של מיכאלאנג'לו, אך הוא אינו ההדהוד היחיד בתערוכה. ציוריו האחרים של ללוש, מהדהדים מיתוסים, אגדות, מדרשים ויצירות מונומנטליות מגוונות מהתרבות ומהאמנות העולמית.

הדבר שבלט לעיניי במרבית העבודות, ועובר כחוט מקשר ומחבר ביניהן הוא משיכתו וכמיהתו של האומן להיכנס לפרדס, להציץ מעבר לפרגוד ולחדור את תחום הנראה. על ייחודם של הציור והצייר כותב מוריס מרלו פונטי בספרו **העין והרוח**: "[...] מעמד ייחודי ומיוחד בו עינו של הצייר מצליחה באמצעות הצבע והצורה לחדור את תחום הנראה, אל העומק המטאפיזי הנמצא בין הכפלים הסמויים של מראה העיניים, עומק שהמחשבה המופשטת מתקשה לאתר" (עמ' 14). ברבות מן העבודות המוצגות בתערוכה ניכרת חתירה בלתי פוסקת של האומן להיות אחד עם ההוויה באמצעות דמויות האני שלו, העוטות בכל עבודה דמות אחרת – מיתית, ספרותית, נבואית או רבנית מן העבר הרחוק. אך בשונה מהפרסונות האלה שעברו את הסף, נכנסו לפרדס, וראו את פני ההוויה, דמותו של האומן בשלל מופעיה נותרת כאמור על הסף. בדומה לגיבורו האנטיגיבור של קפקא, האיש מן היישוב הבא אל שער החוק (סיפור המופיע ברומן **המשפט** וכן בקבצים **סיפורים ופרקי התבוננות ורופא כפרי**) ומבקש מהשומר להיכנס, אך נשאר על הסף, כך דמויותיו של האומן על הקנבס – הן מייצגות אני אחר המבקש להגיע אל הנכסף. מוטיב העמידה על הסף מופיע גם בציור המזכיר את המיתוס על טנטלוס, הנענש ונגזר עליו להישאר במים צמא ורעב, וגם בציורי הכניסה לפרדס בצל הקיקיון הציורים האלו מהדהדים את נבואת ירמיהו שבה ענף השקד הכמיהה וההשתוקקות לחצות את הסף, לעבור את גבול האפשר, ניכרת ובלטת כאמור במרבית העבודות. המחסום, כך נראה, הוא המודעות למחיר הטוטאליות, למחיר ההתנתקות מהריאלי והחיבור אל המטפיזי, מחיר הדבקות, החשש מעונש כמו זה שנענשו בן עזאי ובן זומא על שהעזו

וניסו ללא הצלחה להיכנס לפרדס (בבלי, חגיגה דף יד ע"ב). בן זומא הציץ ונפגע ובן עזאי הציץ ומת. השניים האחרים הם אלישע בן אבויה – שנכנס, קיצץ בנטיעות, יצא אחר, הוחרס ונודה מקהילתו – ורבי עקיבא. רק הוא נכנס בשלום ויצא בשלום. בבחינת המרחק בין האומן לבין רבי עקיבא נעסוק בנוגע לעבודה נוספת בתערוכה. כאן ראוי לציין כי אין פירושה של העמידה על הסף, קיבעון, שיתוק או קיפאון, זוהי עמידה על סף תהום, שבה ניצב המהסס, חוקר, בודק, מחדד ראייה וחושים. כמו גיבורו של קפקא, החוקר אפילו את הפרעושים שבאדרתו של השומר, ללוש חוקר את הסף הבלתי נמנע; הוא מאיר את הסף הזה והופך אותו למרחב מקודש של לימוד, התבוננות, פעולה וחיים. באגדה על הארבעה שנכנסו לפרדס אומר רבי עקיבא לחבריו: "[...] כשאתם רואים אבני שיש טהור, אל תגידו מיסמים [...]". נראה כי ללוש חותר בציוריו אל מלאות ההווה, אך ניצב כאמור על הסף, מהסס, מבקש להיכנס ולצאת בשלום, נזהר מלקצץ בנטיעות, ועם זאת, בעמידה זו, האור נופל על הסף ומאיר את ציוריו ואת הלב המתבונן באור יקריות.

בתערוכה מוצגות שתי עבודות יוצאות דופן. במבט ראשון הן נראות תלושות ולא שייכות בין העבודות האחרות, אך במבט שני ובמבט שלישי נוכחותן חיונית והכרחית דווקא משום ההזרה שהן יוצרות. אלה שני ציורי דיוקן של נשים: דיוקן אם האומן ודיוקן הקרוי **נגה**. בשתי העבודות האלה האומן מעז להתקרב אל הסף, ואפילו לעבור מעט מעבר לו. התקרבות זו מתבטאת במבעים עזים ומיוחדים הבוקעים וקורנים מתוך הציורים, ונדמה שהם ציירו מתוך פנימיותה של הדמות המצוירת, מתוך הפרדס הנשי, מוטיב המצוי בגלוי או בסמוי בחלק מן העבודות שסוקרו לעיל.

לצד שני דיוקנאות הנשים מוצבת על הקיר, לשמאלן, עבודה גדולה, שבמרכזה דמות אישה נוספת. העבודה צופה על החלל, שעל קירותיו מימין ומשמאל, עבודות ובהן דמותו של האומן, המהדהד, דורש ומפרש כאמור, דמויות מן המיתולוגיה, דמויות, ואירועים מן התנ"ך כפי שהזכרנו לעיל. בין אלה מצוי ציור הפורס רשת קואורדינטות ומוליך אל אחד מהצפנים המפענחים את המיית נפש האומן בתערוכה זו. הציור נקרא **איש ערום ושחור כפחם**. השם לקוח ממדרש אגדה המופיע בין היתר **במסכת כלה רבתי**, חיבור מתקופת הגאונים (מסוף המאה השישית ועד אמצע המאה האחת עשרה), המפרש הלכות מתוך התלמוד. מדרש האגדה שם עוסק בעיקרו במקור לאמירת הקדיש: רבי עקיבא רואה (בחלום) אדם ערום ושחור כפחם נושא על כתפיו ערימת עצים ומתברר שזה עונש שקיבל האיש על חטאיו ועיקר העונש הוא שהעצים נועדו לשרוף את הנושא אותם, אך בכלות האש אותו ואת העצים, עליו למהר ולשאת ערימה נוספת לשריפתו. אם יימצא בנו שיאמר עליו קדיש, יגאל אותו הבן מעונשו הנורא והסיזיפי. ציור זה והמדרש המהדהד אותו עם ציור אביו של האומן פותחים מניפת פרשנויות ומשמעויות הקשורות ליחסי אב ובנו ולתוכן העקידה. הדבר המרתק בגלגולו של המדרש בציור טמון בהיפוך שהאומן עושה למקור. הוא משחרר את האב מנשיאת ערימת העצים ונושא אותם על גבו שלו – רק הקדיש של האב ישחרר את בנו מהעונש הנורא. הציור מהפך את משמעותו המקורית של המדרש וממקם אותו בעקידת יצחק. אך לא רק בעקידה עסקינן, ציור זה מרמז גם על דמותו של ישוע הצלוב – אביו של האומן (יוסף הנגר או אולי אברהם) מובלע וכמעט חבוי בציור, שראוי להקדיש לו מאמר נפרד. בתזרה אל סוגיית הפרדס וכמיהתו של האומן להיכנס אליו הרי הציור מעמיד בסימן שאלה את האמור באגדה על כניסתו בשלום ויציאתו בשלום של רבי עקיבא. היינו, נראה שמספר מדרש האגדה מציב כאן את חלומו של רבי עקיבא כאיזה פירוש פרוידיאני, המעניש באכזריות רבה את רבי עקיבא על כניסתו

לפרדס. ובמובן זה דורש ללוש את הווייתו כהדהוד וכמראה המשקפת את חיבוטי הנפש של האומן העומד על הסף, בין תשוקה לבין הפחד מהעונש הצפוי לעובר.

לאלה יש להוסיף את העובדה כי כל הדרמה הזו מתרחשת בסטודיו של האומן. היינו, הסטודיו נעשה מוקד החלום. האם יגאל הסטודיו את האומן מעקדתו על מורשת אביו? האם הסטודיו של האומן הוא ייצוג מודרני של בית המדרש של מתיא בן חרש (חרש משמעו אומן, חרש עץ או ברזל הוא הנגר או הנפח והמסגר של ימינו), הנושא את הצלב על גבו, פורש מהוויית חיי היום-יום ומתמסר כולו לאמנותו? האגדה על מתיא בן חרש מעלה את סוגיית ההתמסרות לעבודת האל הטוטאלית, שמחירה אובדן חוט החיים. הזרם המרכזי ביהדות שולל תפיסה זו וטוען כי התמסרות לתורה משמעה הנוכחות והמחויבות לחיי היום-יום, לבית, לאישה להמשכיות החיים. דומה כי בתערוכה נע שלומי ללוש בין שני הקטבים הללו, בין ההתמסרות הטוטאלית לאמנות לבין היצר והחיים.

העבודה שברצוני לדרוש כאן מאירה את התמה הקודמת באור חדש ויוצא דופן. זוהי עבודה חתרנית בשל מושא הציור ונושאו, וגם בשל מיקומה בתערוכה (בהצבה חכמה ומעוררת מחשבה). מול כל הדמויות הגבריות המוצבות בחלל, הדמות המצוירת כאן היא אישה (יעל גילעת), הניצבת על סיפו של יקב ואור נופל עליה ועל הסף. האישה לבושה בשמלת מיני, כתפיה וזרועותיה חשופות ובידה הימנית היא אחוזת פטיש. מאחוריה עץ, תאנה כמדומני, שבעליו כיסה האדם הראשון את ערוותו. בפניה ובשפת גופה ניכר כי היא עומדת להיכנס ולנפץ כל מה שבדרכה. בעבודה זו, הנקראת **ילתא**, ללוש מוליך אותנו במנהרת הזמן אל המאה השלישית לספירה, ושם בסצנה הדרמטית, יתגלה כמדומני ה"דיאן-איי" המצוי בתשתית העבודות המוצגות בתערוכה. ייתכן ובעבודה זו יש צופן נוסף לרבדים ולזרמי המעמקים בנפשו של האומן, המחוללים את היצירה ומנביעים ממנה יופי, כאב, ותשוקה לחיים; מדגישים את האור ואת צל המוות הניבט מהציורים. ילתא היא דמות נשית-למודית מרתקת. שמה בעצם יעל או יעלתא, או אילת-אילתא. לא נדון כאן בכל רבדי האגדה התלמודית (ברכות, דף נא עמ' ב), שבמוקדה גבר, רב נחמן ואשתו ילתא, החיים בבבל במאה השלישית לספירה ומארחים בביתם חכם ארץ ישראל, רב עולא. הוא מתכבד בברכת המזון ובברכה על היין, ורב נחמן מבקש ממנו שיעביר לילתא כוס יין כדי שתתברך גם היא בסגולת הברכה לפוריות. רב עולא מסרב בטענה שוביניסטית מקוממת: ברכתה של האישה לפוריות היא ברכה לבטלה משום שמתת הפוריות מצוי בגבר ולא באישה. ילתא מתמלאת זעם, הולכת ומנפצת ארבע מאות חביות יין.

בהמשך האגדה, אל מול עוד ניסיון ארסי של עולא עם עוד כוס יין, ילתא משחררת חרצובות לשונה ומשפילה אותו בלשון חדה. כאן נמתח קו סמוי ומרתק בין ילתא לבין האמור **במסכת כלה רבתי**, החיבור שמופיע בו הסיפור על האיש הערום והשחור כפחם. במסכת נאמר כי מי שיגיש כוס יין קידוש לאישה, יחיל גזר דין מוות על בעלה של אותה אישה משום שהיין יאיץ בה לתת דרור ליצריה, ואז יהיו כל הגברים בסביבתה מועדים להתפתות ולחטוא. מאבק יצרי, גברינישי, הנסוב על יין הוזכר קודם בהקשרה של האגדה על חומא ורבא. שם נוצרה מערכת זיקות בין תשוקה, מוות, תורה ויופי. בסיפורה של ילתא יש תמות נוספות הקשורות בין – הפוריות, שרב עולא מנסה לשלול מהאישה, וזעם הנשיות על הדרתה. ללוש מלביש את יעל גילעת כילתא התלמודית. אך בשונה ממנה (סביר להניח שלבושה כמנהג הימים ההם כיסה כל טפח בגופה), לבושה של ילתא העכשווית מתריס, קורא תיגר על עולמה של ילתא התלמודית ועל

מערכת הקודים הגברית ההלכתית אז והיום. ילתא העכשווית מציבה נשיות שבה כבוד בת מלך הוא לא רק בביתה אלא גם מחוץ לביתה. הפטיש בידה של ילתא, ברצותה יכול להגן וברצותה להרוס. עמידתה בעמדה מאיימת על סיפו של היקב, פותחת מערכת מראות קלידוסקופיות רב-שכבתית, בדיוק כמו ילתא התלמודית, ילתא של ללוש קוראת תיגר על דמויות גבריות וסמכותיות. הסצנה בפתח היקב יוצרת אנלוגיה מופלאה בינו לבין הסטודיו של האומן, בין היין לבין עבודות האמנות שלו. היין הוא סגולה לברכה ופוריות וכך גם עבודת האומן ואמנותו. העמידה על סף היקב, המרמז על הסטודיו, מעניקה לאישה כוח עצום, ברצותה תנפץ את עולמו ואת יצירתו בזעמה, אם לא יכיר ויצבי לנגד עיניו תמיד את סגולת הנשיות וערכה ככתוב בספר בראשית "[...] ויברא אלהים את האדם בצלמו בצלם אלהים ברא אותו זכר ונקבה ברא אותם[...]" (פרק א פס' כז).

אם כן, עבודת האומן מצויה לא רק בידיו ובכוחו הפנימי אלא גם בדמות הנשית, העצמאית, הסמכותית, היצרית, הפורה והיוצרת הניצבת על סיפו. באופן סימבולי האישה, היקב והסטודיו מהווים מעין שילוש רחמים: רחם האישה, רחם האומן ורחמו של האל הקרוי רחמן. אם נדרוש את המילה רחם, נגלה כי היא טומנת בחובה מניפת משמעויות: בית, ביטחון, אהבה, יצירה, חמלה ובריאה – כולן מגולמות בהוויה, היא יהו"ה בסיכול אותיות. כמו הבית הנבנה ברחם – הסטודיו של ללוש נתון בדרמה של הרס מחד ושל לידה מאידך. שתי הדמויות הנשיות שהוזכרו קודם מחזקות את עוצמת הנוכחות הנשית בעולמו של האומן. לצד יסוד אימהי, רך, רחום, חומל ועוטף; שומר ומגן ניצב יסוד יצרי, כוח המניע יצירה, אך יש בו גם להט וזעם שביכולתם להחריב.

התערוכה **ונפל אור** היא מדרש רבת-חומי היוצר, מתבונן, חוקר וחושף שכבות גאולוגיות ותרבותיות, ואז שב ומוסיף נדבכי יצירה, נע בין אמנות, אמונה, תרבות יהודית, תרבות עולם, ספרות, פסיכולוגיה, פילוסופיה ותיאולוגיה. המפגש וההדהוד בין הנדבכים יוצרים מרחבי דעת, רגש וחוויה חדשים. האור נופל על הסף, מרחיב את אזור הספר של החוויה, והחוויה (הקרבה לגבול), שבה ניצב שלומי ללוש – בתערוכה זו – כמנצח על קונצרט רבי-קולי, ויזואלי וטקסטואלי, שנוגע בגבול האפשר והנראה, ואף מרחיב ועובר אותו עד סף הבלימה – מרחב של חיים, הוויה, פשר ומשמעות.