

האב, הבן והעיר הקדושה

הבשורה על פי אלוהים והטרילוגיה של אסי דיין

מילות מפתח: אסי דיין, קולנוע, סאטירה, דת, יהדות, נצרות, ירושלים, מוטיב העקדה

תקציר

הסאטירה התיאולוגית של אסי דיין, **הבשורה על פי אלוהים** (2004), מציגה אֵל תשוש בחלוק ובנעלי בית (בגילומו של דיין עצמו), הנאלץ לקום בחוסר חשק מהספה ולהביא גאולה לעולם. לשם כך הוא שולח את בנו ישו לרדת מן השמים אל האדמה, ולשוב אל ירושלים. אלא שכמה דמויות אחרות זוממות לשבש את התוכנית האלוהית. מאמר זה בוחן את הסרט, המתרחש בבירת ישראל ועוסק בדת ובאמונה, בהשוואה לטרילוגיה האקזיסטנציאליסטית של דיין (**החיים על פי אנפא** (1991), **שמיכה חשמלית ושמה משה** (1995) ו**ומר באום** (1997)), שמתרחשת בעיר תל אביב. השוואה זו חושפת קשרים מהותיים בין הסרט לטרילוגיה שקדמה לו. עוד נטען כי בסרט מחבר דיין בין האישי, המיתי והלאומי, וכי ניתן לקרוא את היחסים בין הדמויות האלוהיות שבמרכזו כיחסים שבין הדורות בשושלת דיין. שאיפתו של אסי דיין להפיג את הילת הקדושה העוטפת את ירושלים נובעת משאיפתו להתעמת עם המיתוסים שנקשרו באביו, הרמטכ"ל ושר הביטחון לשעבר משה דיין.

ה סרט **הבשורה על פי אלוהים**, שיצר אסי דיין בשנת 2004, היה סרטו הראשון באורך מלא לאחר הטרילוגיה המורכבת **מהחיים על פי אנפא** (1991), **שמירה חשמלית ושמה משה** (1995) ו**ומר באום** (1997), טרילוגיה שהייתה לאחת היצירות החשובות והמוערכות בקולנוע הישראלי של שנות התשעים (מונק, 2012, 92). לכאורה, הסרט סימן מפנה חד ביצירתו.

”ברית חדשה” ביצירותיו של דיין – האומנם?

מדוע למראית עין יש כאן מפנה? ראשית, מבחינת תפיסת העולם שהסרט מציג. דיין, שפרופסור אסא כשר אמר עליו¹ שתמצת את כל הפילוסופיה האקזיסטנציאליסטית לרפליקה אחת בסרט **שמירה חשמלית ושמה משה** – “אין תוכנית. חיים, נקודה.” – עבר לסרט העוסק בהגשמת ההבטחה האלוהית ובמימוש החזון האוטופי של גאולה לעולם. הסרט, שהוא סאטירה תיאולוגית, מציג אֵל תשוש בחלוק ובנעלי בית (בגילומו של דיין עצמו), המכלה זמנו בצפייה בערוץ הקניות. שגרתו מופרת כאשר הוא מגלה שהמועד שקבע לגאולה עומד להגיע, ולכן הוא נאלץ בחוסר חשק לקום מהספה ולהוציאה לפועל. לשם כך הוא שולח את בנו ישו (גיל קופטש) חזרה לירושלים, אלא שכמה דמויות זוממות לשבש את מימוש הנבואה. כשאימו של ישו, מרים, מתאכזבת לשמוע שהגאולה תמנע מהבן להתארח אצלה בליל הסילבסטר, היא שואלת את אלוהים: “אי אפשר לדחות בכמה שעות?” ואילו הוא משיב: “את יודעת שלא, זה דטרמיניזם”.

זאת ועוד, נדמה כי יש הבדל משמעותי גם מבחינת המסר של הסרט. במקרה זה ניתן לדבר על מסר משום שהסרט נחתם במונולוג הנשמע בווייס אובר (voice over) מפי הגיבור, אלוהים, הפונה ישירות לקהל הצופים, ובו הוא כמעט מטיף את מוסר ההשכל: “[...] אולי תבינו שהגאולה כבר נמצאת איפשהו ביניכם, והיא שלכם בלבד? אהבה, שאם תבינו אותה רק כמשהו אנושי, אישי, פרטי, בן-זוגי, רק אז תדעו שיש סיבה לכל ה'יש' מסביבכם, ואין מעליכם דבר אשר יגאל אתכם מכל האושר והשכול הקשורים זה בזה.” בניגוד לבדידות האקזיסטנציאליסטית של גיבורי הטרילוגיה, שאפילו בעלי המשפחות בהם, דוגמת מר באום, בסופו של דבר מתים לבד, כאן יש חתירה לזוגיות, להכרה ולאמונה באהבת אמת.

1 פרופסור כשר אמר זאת בסרט התיעודי על דיין, **חיים. נקודה**. (1999), שיצרה ורד טנדלר, אשתו הרביעית של דיין.

החיפוש אחר אהבה מעניק לאלוהים של דיין את מעט רגעי האושר שלו, ומוציא אותו מאדישותו, גם אם בסוף הסרט כושל ניסיונו למצוא בת-זוג. באחד הדיאלוגים אומר ישו על אביו: "האהבה נחשבת בעיניו לבריאה החשובה ביותר שלו". אורי קליין (2004) התייחס בביקורתו על הסרט לשינוי הערכים, וכתב: "הוא חותר למסר 'אוניוורסלי', ולעתים אין דבר שהוא חיוור, תפל ומיותר יותר ממסר שחותר לאוניוורסליות. [...] את בשורת הניהיליזם המשועשעת והחמורה כאחת, שעלתה מתוך סרטי הטרילוגיה [...] מחליפה בסרט הנוכחי בשורה חדשה – זו שהביטלס ניסחו אותה בזמנו כ-'All You Need Is Love'. גם שמוליק דובדבני (2004), שתיאר את הקולנוע של דיין ככזה שנע בין ניהיליזם לאפוקליפסה – "כאילו כדי לחרוץ לשון לעומת הסדר והתכלית האידיאולוגית שהכתוב הרעיון הצינוני" – הביע בביקורתו אכזבה מכך שעוקצנותו הנודעת של הבמאי הולכת ומתקחה עם השנים.

הבדל משמעותי נוסף הוא במיקום ההתרחשויות. סרטי הטרילוגיה מתרחשים בתל אביב, ואילו סרט זה שם במרכזו את הבירה ירושלים. נורית גוברין גורסת כי בתרבות הישראלית מהוות שתי הערים קטבים המנוגדים זה לזה.² "מיד עם היוסדה [...] כבר נעשתה תל אביב ניגודה של ירושלים, והמקום הגיאוגרפי הממשי נעשה מקום סמלי המייצג משמעות" (גוברין, 1989, 434). גוברין מונה שורה ארוכה של תכונות הופכיות, בהן: הרים לעומת ים, סגור לעומת פתוח, שמרני לעומת פרוץ, דתיים ושומרי מסורת לעומת חילונים ואפיקורסים (שם, עמ' 435). את התכונות הללו אפשר כמובן לזהות גם באופן שבו כותב ומצלם דיין את שני המרחבים. הטרילוגיה מציגה דמויות ממגוון קבוצות בחברה הישראלית, אשר משוטטות בעיר החילונית והמודרנית תל אביב. למשל בפאב, שהוא המיקום המרכזי **בהחיים על פי אגפא**, ומייצג את חיי הלילה והדקדנס, או בחוף הים, שהוא מיקום חשוב ב**שמיכה חשמלית ושמה משה**, אשר מתקשר גם הוא לבילויים, לחשיפת הגוף, לפעילות גופנית, אך גם לבטלה ואולי אף לבוהמה. כך כותבת גוברין: "האבן של ירושלים בהשוואה לחול של תל-אביב הם גם הניגוד שבין הקודש לחולין" (שם, עמ' 435). מנגד, במרכז **הבשורה על פי אלוהים** דמויות מיתיות, אשר מגיעות אל אתרים היסטוריים בעיר הקודש עם יעד מוגדר. המעבר מהשמיים אל הארץ מתבצע במטרה להגשים תוכנית אלוהית – תהא זו הבאת גאולה לעולם, מציאת אהבה, או אפילו רכישת נעלי בית בזול. על-פי הבחנתה של גוברין, ירושלים נושאת את כובד העבר ואת

2 אומנם הבחנה זו שעושה גוברין מתייחסת לספרות, אך נכונה ומתאימה גם ליצירה קולנועית, כפי שמדגימה למשל יוספה לושיצקי בהתבסס על רעיונותיה.

אחריותו, ואילו תל אביב מתנהלת כחסרת היסטוריה, נטולת אחריות (גוברין, 1989, 435). דיין עצמו קורץ לניגוד הזה בסצנה שבה אומר אלוהים לטטן: "כשתגיע הגאולה נחסל את הגיהנום. תוכלי לחזור סוף סוף לתל אביב. אולי תמצאי חתן". מול ישו המזוהה עם העיר הקדושה, השטן (טינקרבל) משויכת אל עיר החטאים והחוטאים.³

אולם למרות ההבדלים הבולטים שהוזכרו, **הבשורה על פי אלוהים** ממשיך, לטענתו, לפתח את התמות מהסרטים הקודמים.⁴ השינויים, כך אראה, לא נעשו כדי להתרחק מהטרילוגיה, אלא כדי להתכתב איתה, ולבחון כמה מרעיונותיה מזוויות חדשות.

בין עברי ליהודי

אם כן, מדוע בוחר דיין לטעון את סרטו במטען המיתו-היסטורי? רמי קמחי (1997) מציע חלוקה של סרטי הקולנוע הישראלי לכאלה הנעים בין שני קצוות המיוצגים בתפיסותיהם של שני הוגים: ברדיצ'בסקי ואחד העם. הראשון סבר כי "על הציגונות לדחות את ערכי היהדות ולשאוב את האתוס שלה ממערכת הערכים הבריאה, הכוחנית ונטולת מוסר הכלית שגיבש לעצמו העם העברי בתקופת ילדותו: תקופת התנ"ך [...]. ותקופת מלחמות הגבורה של בית שני [...]". השני, לעומתו, "מחייב את ערכי היהדות כפי שנתעצבו בגולה", וגורס כי הציגונות "צריכה להשתית את האתוס שלה על הערכים היהודיים המסורתיים ולשאוף להפוך את עם ישראל לאור לגויים ברוח נבואות הנביא ישעיהו" (קמחי, 1997, 114). בבחינתו את הקולנוע הישראלי טוען קמחי כי מראשיתו, בתקופת היישוב העברי, ועד לשנות ה-60 אימצו הסרטים את עמדות ברדיצ'בסקי, והדהדו היסטוריה יהודית קדומה. אומנם סרטים תנ"כיים של ממש, הוא אומר, לא נעשו בידי היוצרים הישראליים, אולם הוא מדגיש כי ברדיצ'בסקי "אינו מטיף לחזרה נוסטלגית לימי התנ"ך אלא לראיית העבר בעיני ההווה". לפיכך, הוא מסביר, הרבו היוצרים המקומיים לשלב מוטיבים תנ"כיים בסרטים הממוקמים בהווה הישראלי "תוך הפגנת גישה אינטרטקסטואלית ויצירת אלוזיות המאירות את ההווה

3 בחירתו של דיין לשנות את מגדרן של כמה מהדמויות המיתיות השליליות ראויה לבחינה ולדיון מעמיקים בהזדמנות אחרת.

4 יש לציין כי גם בשיאו של ה"חזון הניהיליסטי" החילוני **בהחיים על פי אנפא** ישנם סממנים דתיים. מונק עצמה מציינת כי בטבח שבסוף הסרט מת סמיר כשידיו פרושות לצדדים, באיקונוגרפיה של צליבה, כשהסצנה מלווה בצלילי שירו של לאונרד כהן "Who By Fire", המתבסס על תפילת יום כיפור "ונתנה תוקף" (מונק, 2013, 154).

באורו של העבר התנ"כי" (שם, עמ' 114–115). דרך נפוצה לעשות זאת הייתה במתן שמות תנ"כיים לגיבורים שדמויותיהם חלקו קווי אופי עם מלכים ושופטים בעלי שם זהה. גם זלי גורביץ' וגדעון ארן (1991) מזהים כי "סופרי הפלמ"ח שנסחפו בתחילה לקביעות מעין 'אליק נולד מן הים', נטו בהמשך לטוות עלילות בהשראת פרשיות כ'כבשת הרש' ואישים כדוד המלך" (גורביץ' וארן, 1991, 29). לדברי קמחי (1997), מאז אמצע שנות ה-60 חל שינוי בסרטים הדרמטיים בקולנוע הישראלי, והם החלו לשקף את הוויכוח בין ברדיצ'בסקי לאחד העם. אף-על-פי שהוא מציין גם סרט שיצא כבר בשנת 1966, בכל זאת קשה להתעלם מכך שנקודת מפנה זו סמוכה כל כך למלחמת ששת הימים, לתזוזת הגבולות, ולשינוי הגדול שיעבור בעקבותיהם על החברה הישראלית.

אסי דיין, שנתפס בתודעה הקולקטיבית כמי שגילם בגופו את דמות הצבר (מיכאל, 2001, 86), העומד בניגוד ליהודי הגלותי (מונק, 2012, 149), לכאורה נוקט בסרט **הבשורה על פי אלוהים** תחבולות שאפיינו את היוצרים הציוניים בימי ראשית המדינה. הוא מרבה לזרוע מוטיבים תנ"כיים בעלילה המתרחשת בימינו, מאזכר פרטים מהברית הישנה, ומשבץ דמויות שהן גרסה מודרנית לגיבורי הברית החדשה. חלקן, דוגמת אלוהים וישו, הן כביכול ממש אותן דמויות מהספרים, שהתבגרו ואולי התפקחו (אם כי לא הזדקנו). אחרות הן גרסאות מודרניות, כגון ג'ודי, שהיא קרובת משפחתו של יהודה איש קריות, או כפי שניתן להבין מסצנה שבה מצוין כבדרך אגב כי במהלך הדורות האחרונים התרחשו חילופי שטנים ("אני לא רוצה את השטן בתמונה, היא חדשה בתפקיד", אומר אלוהים ומסביר, "אני לא רוצה להדיח אותה כמו את לוציפר. הוא הגזים. בין השנים 1933 ל-1945, הוא ניצל את העובדה שיצאתי לשבתון").

אולם מטרותיו של דיין שונות כמובן מאלו של היוצרים החלוציים ההם. התבוננותו ב"הווה באורו של העבר התנ"כי" נעשית בעין ביקורתית, כזו החושפת את החטאים הקדומים שהובילו לבעיות העכשוויות. בעוד ברדיצ'בסקי מבקש לשוב לתקופת התנ"ך כדי למצוא בה את הבסיס הנכון לאתוס הלאומי, דיין מתנגד לו, וחוזר לתקופה ההיא כדי להוכיח כי הערכים של אותם הזמנים שגויים.

סאטירה תנ"כית

בהשוואה לדוגמאות קולנועיות בולטות מרחבי העולם, **הבשורה על פי אלוהים** מציג גישה נועזת, שלא לומר חצופה, בטיפול בכתבי הקודש. ראשית, בסקירתו המקיפה של

טייטום (Tatum, 2013) על הייצוג הקולנועי של ישו הוא מציין כי אף לא אחד מן הסרטים הרבים שבחן הזכיר את הנבואה האפוקליפטית (Markan/Synoptic Apocalypse) של המשיח הנוצרי (300–301).⁵ שנית, בעוד אפילו בקומדיות האיקונוקלסטיות המהוללות והמצליחות ביותר נמנעים מלעגו ישירות לישו או לייצגו באופן בלתי־מחמיא, בסרטו של דיין, באופן חריג, משמשים אלוהים וישו מושא לבדיחות. בסרט **בריאן כוכב עליון** (Terry Jones, 1979) (*Life of Brian*) של חברת מונטי פייתון מופיע ישו לרגע חטוף בשתי סצנות. הוא אינו מגולם בידי אחד מבני החבורה, ומעמדו כשל אחד מהניצבים הרבים. בחירה זו נועדה להבהיר לצופים, בעיקר לאלו המתנגדים לסרט, שהגיבור בריאן בפירוש אינו ישו, אלא אדם אחר לגמרי. אריק איידל, מיוצרי הסרט, הסביר: "כבר בשלב מוקדם הסכמנו שאי אפשר לרדת על ישו. איך אפשר לתקוף מישהו שדוגל בשלום בין כל בני האדם, מדבר בשבחי הענווים, ומרפא חולים? אי אפשר. [...] לא, הבעיה עם הנצרות היא המאמינים, שיהרגו זה את זה בשמחה כהרף דוגמה [...] הסרט שלנו עוסק בחסידים, הפרשנים, הנצלנים, הספסרים, האנשים שמבקשים לשלוט באלה שמבקשים להאמין. מטרה לגיטימית לחלוטין לסאטירה, וכזו שזוכה להערכה בידי נוצרים רבים, שמבינים שהבדיחה אינה על ישו, אלא על האדם" (Idle, 2018, 100–101).

בדומה לכך, גם בסרט **דוגמה** (Kevin Smith, 1999) (*Dogma*) בחר קווין סמית' שלא לכלול את ישו כדמות. אומנם דמויות אחרות מתייחסות אליו, אך הוא אינו נוכח כדמות אנושית (או על-אנושית) בסרט. כך, למשל, נאמר שהגיבורה המודרנית היא צאצאית של המשיח הנוצרי. דמות אחרת בכלל מעידה שישו נראה כמו גבר שחור. ישו עצמו מופיע בסרט רק כייצוג, כסמל, והדבר מועצם באופן סאטירי שמטשטש את ההגדרות בין אייקון דתי ללוגו שיווקי ("Buddy Christ"). עם זאת, **דוגמה** אכן מציג את דמותו של אלוהים. הוא מגולם בידי שני שחקנים. תחילה באד קורט הוא אלוהים בהתגלמותו כאיש זקן על פני האדמה, אולם בסוף הסרט נחשפת כביכול התגלמותו האמיתית של האל, ולתפקיד זה לוהקה זמרת הרוק אלאניס מוריסט. בחירה חתרנית זו היא קריאת תיגר על הפטריארכליות של הכנסייה, אך מבקרים רבים התרשמו כי העיסוק בנושא נותר לא מפותח (Cutara, 2014, 184–201).

5 בדינו בייצוגים אלטרנטיביים של דמותו של ישו, לצד הקומדיות מזכיר טייטום גם מחזות זמר כגון *Godspell* (1973) ו-*Jesus Christ Superstar* (1973), שהעבירו את הסיפורים התנ"כיים אל זמנם. גם בסרטים אלה, המציגים פרשנויות מודרניות כ"ישו הכוכב" או "ישו ההיפי", מוצגת הדמות באופן שאינו ביקורתי.

עם זאת, כאשר בוחנים את סרטו של דיין בהשוואה ליצירות אחרות מהתרבות הישראלית, הוא משתלב בתעוזה של היוצרים המקומיים, שאינם מהססים להתפלפל ולבקר את כתבי הקודש, גם במחיר של פגיעה בחלק מהציבור והסתכסכות עם הממסד. כאשר הציגה תוכנית הסאטירה החלוצית **ניקוי ראש** (הערוץ הראשון, 1974–1976) מערכונים שבהם מתקשה אליהו הנביא להתניע את מרכבת האש, ומשה רבנו כמעט נכווה מהסנה הבוער, "המדינה סערה, ותוכנית שלמה שצולמה, ושעסקה במתן תורה ובנושאים נוספים שנלקחו מ'הברית הישנה', לא שודרה מטעמי צנזורה" (יובל, 1987).

בתיאטרון חוללו המחזות החרिפים של חנוך לוין שלל סקנדלים. בהקשרו של דיון זה אפשר להזכיר שתי דוגמאות שעשו שימוש במוטיבים תנ"כיים. הראשונה היא **מלכת אמבטיה** (1970) "רביו סאטירי בשני חלקים, על שבת אחים בצל תותחים", שזכורה בתור אחת השערוריות הגדולות והבולטות שידעה הבמה הישראלית (כספי, 2005, 28, 33–35, 47).⁶ דוגמה נוספת, שארחיב עליה בהמשך, היא המחזה **יסורי איוב** (1981), שעורר את חמתה של סגנית שר התרבות והחינוך דאז, מרים תעסה גלזר ממפלגת הליכוד, והצית פולמוס (שחם, 1982; שילוח, 1982). אם כי יש לציין שמעבר לעניין הדתי, ההתקפות על מחזה זה נבעו גם מהצגת עירום ומתכנים נוספים שנתפסו כ"טעם רע".

סערה נוספת התחוללה סביב הקרנת סרטו של מרטין סקורסזה **הפיתוי האחרון של ישו** (The Last Temptation of Christ, 1988). בארץ נפסל הסרט על-ידי המועצה לביקורת סרטים ומחזות, אולם מפיצי הסרט עתרו לבג"ץ, והשופטים התירו את הקרנתו (לוי, 1989). בשנת 1995 הצית שידור הסרט בטלוויזיה בכבלים הפגנות סוערות בנצרת, בחיפה ובשפרעם. בשנת 2004, השנה שבה יצא לאקרנים **הבשורה על פי אלוהים**, חזרה בה חברת הכבלים מהחלטתה להקרין את סרטו של סקורסזה בערוץ הסרטים, בעקבות מחאות של אזרחים נוצרים (באלינט, 2004).

6 אחד הקטעים שנתפסו כמקוממים ביותר **במלכת אמבטיה** הוא מערכון "העקדה", שבו יצחק, הנלהב יתר על המידה, מעודד את אביו: "אין לי טענות אליך, אבא, אם אתה צריך לשחוט אז תשחט [...] אומרים לך לשחוט, אבא, אז קפוץ על הרגלים ושחט, ושלא יהיו לך חלילה שום נקיפות מצפון. כי מה בסך-הכל קורה פה? שוחטים ילד. עסק גדול לשחוט ילד קטן וחלש? ומה זה בכלל לשחוט ילד, מה זה כבר ילד? בייחוד כשהשוחט הוא אביו, והוא שוחט מוסמן ונוסף לכך רק שליח?! קום ותקע לך את להב המאכלת בבשר הצעיר שלי, אבא'לה [...]". מייד אחר-כך מבוצע השיר "אבי היקר, כשתעמוד על קברי", שבו צוואת הבן: "ואל תאמר שהקרב קורבן, כי מי שהקריב הייתי אני, ואל תדבר עוד מלים גבוהות, כי אני כבר מאוד נמוך, אבי" (הטקסט מופיע בקובץ **מה אכפת לציפור**, 1987).

יש להדגיש כי דווקא במדינת היהודים הופקו רק קומץ עיבודים לסיפורים תנ"כיים,⁷ אם באופן ישיר יותר – כגון **איש רחל** (משה מזרחי, 1976), **אסתר** (עמוס גיתאי, 1986), **אגדת המלך שלמה** (חנן קמינסקי, 2018) – ואם באופן חופשי שמתכתב עם הסיפורים הקדומים, כגון **שוברים** (אבי נשר, 1985) ו**מקום בן עדן** (יוסי מדמוני, 2014). הסרט הפופולרי ביותר בקבוצה הוא דווקא קומדיה, **זוהי סדום** (אדם סנדרסון, מולי שגב, 2010). כמו אצל דיין, גם במקרה הזה אלוהים מופיע על המסך (בגילומו של אייל קיציס). הוא מוצג כסוכן מכירות חלקלק בחליפה, המנסה לשווק את המונותאיזם כ"דיל" משתלם לצרכנים. גם כאן, בדומה לדיין, התעוזה נסמכת על הקרדיט הרב והמעמד הרם של היוצרים בתרבות הישראלית, שכן **זוהי סדום** היה ניסיון ראשון (ויחיד, בינתיים), להרחיב את ההצלחה העצומה של תוכנית הבידור/סאטירה **ארץ נהדרת** (ערוץ 2, קשת 12), השומרת על מעמדה בצמרת טבלאות הצפייה מאז שנת 2003, אל בתי הקולנוע. עם זאת, נדמה שבכך פחות או יותר הסתכמה תעוזתם של היוצרים בפרויקט זה. מבקרי הקולנוע הצביעו על הרפיון והזחיחות נטולת ההצדקה של היצירה דלת-הסאטירה. יקיר אלקריב, לדוגמה, טען כי: "נדמה שהחברים מסתפקים בהצחקות לשמן [...] אבל נמנעים מגישה פרודית עקרונית כלפי הטקסט התנ"כי, למרות שזה ממש משווע לטיפול שידגיש את הצד העתיק, המגוחך או השרירותי שלו". מבקרים אחרים, דוגמת מאיר שניצר, ראו בסרט לא יותר מפרומו ארוך לתוכנית הטלוויזיה, שמטרתו העיקרית לקדם את ענייני הזכייה המפיקה ולהניב לה רווחים: "דומה כי ההימנעות הרועמת של יוצרי 'ארץ נהדרת' [...] מטיפול פרטני בחטאים שהתנ"ך יודע-אף-יודע לפרטם, נובעת בעיקר מהרצון להפוך את הסרט החדש לטריטוריה ייחודית לקהל המטרה העיקרי של הסרט – הילדים הנמקים כעת בחופשת הקיץ השנתית שלהם".

אך השקט היחסי סביב **זוהי סדום** אינו מעיד על כך שבימינו איש כבר אינו מתרגש מבדיחות על התנ"ך. תוכנית הטלוויזיה **היהודים באים** (הערוץ הראשון, כאן, 2014–2024), המציגה מערכונים בנושאי ההיסטוריה של עם ישראל, עמדה במרכזן של סערות ציבוריות עוד בטרם עלתה למסך (בוקר, 2013). למרות המחלוקות צברה הסדרה פופולריות, ושודרה במשך שש עונות. הוויכוח הציבורי סביב הסדרה הגיע לנקודת רתיחה לקראת עליית עונתה הרביעית, בשנת 2020 (שטרן, 2020). שיאו בהפגנה בת מאות משתתפים, בהם רבנים, חברי כנסת, ושרים, שהתקיימה מול משרדי תאגיד השידור הציבורי "כאן"

7 לדיון בנושא ראו עמיר, 2010. בהקשר זה ראו גם אשד, 2024.

בקריאה לביטול התוכנית. חבר הכנסת בצלאל סמוטריץ' ממפלגת ימינה התלונן כי: "ערוץ שממומן מכסף ציבורי לא יכול לממן ביזוי והשפלה של כל מה שיקר למיליוני אזרחים שאוהבים ומכבדים את היהדות והמסורת". ח"כ שלמה קרעי מהליכוד טען: "נחצו קווים אדומים. ביזוי כל קדשי ישראל, שעליהם מסרו יהודים את נפשם אלפיים שנה, במסווה של תרבות וסאטירה" (יזרעאלי וגרמן, 2020).⁸

כאמור, סרטו של דיין, חרף כל החומרים הנפיצים שבתסריט, עבר מתחת לרדאר של מי שעלולים להתנגד לו. ראשית, אנשי הדת, החשודים המידיים כנפגעים פוטנציאליים, לא זעמו, לא התעמתו, ולא קראו להחרים את הסרט. שנית, הסרט עתיר פרובוקציות גם מתחומים אחרים. במה שהוא אולי הרגע הבעייתי ביותר, דיין משתמש בקטע ארכיון מפיגועי אחד עשר בספטמבר כפאנץ' לדין לבדיחה. השטן, המוצגת כילדותית, קטנונית ומפונקת, נכנסת לטנטרום, והעריכה מחברת בין התקף הזעם ההולך וגובר שלה לבין הפיצוץ במגדלים, משמע היא שגרמה לאסון. בהתחשב בכך שהסרט יצא רק שנים ספורות לאחר שאירוע הטרור זעזע את העולם, הבדיחה נדמית סרת טעם במיוחד. הסרט לא עורר אצל צופיו כל תגובה יוצאת דופן, חיובית או שלילית. גם מבקרי הקולנוע לא ציינו ברשימותיהם את הבדיחה הזו. אומנם הם לא חסכו מהסרט את שבטם, אך מיקדו את טענותיהם בהיבטים אחרים, והלינו בעיקר על רמת העשייה הקולנועית הבלתי-מספקת.

לכן נשאלת השאלה, מדוע לא התחוללה הפעם סערה? האם משום שהסרט דובר העברית נותר בגבולות ישראל? האם משום שהסרט הצליח למשוך לבתי הקולנוע רק קהל מועט, שככל הנראה הורכב רק ממעריצים מושבעים של האומן המרדן? שמא משום שמעמדו של דיין מאפשר לו להעז מה שאחרים אינם מסוגלים להרשות לעצמם? או שהסיבה נעוצה בתהליכים רחבים יותר בתרבות הישראלית? תהליך מרכזי כזה ניתן להדגים דרך גלגוליו של מוטיב העקדה.

מוטיב העקדה

סיפור עקדת יצחק, המופיע בספר בראשית, פרק כב, הפך לאחד המוטיבים הבולטים בתולדות התרבות הישראלית בכלל (ראו למשל את האסופה שערך אריה בן-גוריון),

8 לדיון ביקורתי בסערות סביב התוכנית היהודים באים ראו רוזן, 2016.

ובקולנוע המקומי בפרט. הלל ויס הגדיל לטעון כי "סיפור העקדה המקראי הוא אולי הצופן המרכזי, שבאמצעותו משוחח החברה הישראלית עם עצמה. אולי לא תהיה זו גוזמה אם נציין, שקשה למצוא יצירת פרוזה אחת, שבה יחסי אבות ובנים אינם משתלשלים באופן ישיר או עקיף לדגם סיפור העקדה" (ויס, 1991, 36).

יתרה מזה, מאות שנים לפני קום המדינה כבר תפס הסיפור מקום מרכזי בתרבות, בזהות ובמחשבה היהודית. לאורך ההיסטוריה, השאלה המרכזית לגביו, כפי שמנוסחת בספרם של חלמיש, כשר וסילמן (2002), הייתה "האם יש לראות [בעקדה] דגם נורמטיבי, ביטוי חי של התביעה הדתית הטוטלית מכל זרע אברהם ויצחק, או שמא יש לראות בה מקרה גבול, ציור היפותטי של פסגת האמונה הדתית?" (עמ' 25-26). לדבריהם, הגישה הראשונה, הטיפולוגית, באה לידי ביטוי בעיתות משבר קשות: מזעקתה של אם הבנים בגזרות אנטיכוכוס (לפי המדרש), דרך קינות ופיוטים מימי הביניים, ועד הדרשות שנישאו בגטו ורשה. "שוב ושוב חזר והופיע הרעיון, שכל מעשה של הקרבה ומסירות נפש משיב את הבנים ההרוגים אל חיקו של אברהם אביהם, והוא כעין חזרה מאוחרת על הדפוס של מעשה העקדה [...]". (עמ' 26). לעומת זאת, הגישה הסימבולית, שדחתה פרשנות על דרך הפשט, ננקטה בעיקר "בשעות של הרהורים פילוסופיים וביקורת מוסרית". כבר בימי הביניים היו הוגים שהזהירו מפני הפיכת העקדה לדגם נורמטיבי של דת ישראל. "תפיסות אלה ודומיהן שלחו את שלוחותיהן עד דרשות חסידיות בודדות במאה ה-19 ועד עיוניו של מרטין בובר, שהפכו את שאלת העקדה מבעיה של ציווי האל לבעיה של שמיעת האדם" (עמ' 26-27).

בהתאם לזאת הפך העיסוק בעקדה לעניין נפוץ אף בפרק המטא-תרבותי, וחוקרים רבים נתנו את דעתם על הנושא. דוגמאות מוקדמות ומכוננות ניתן למצוא במחקריהם של שפיגל (1950) ושל ווליש (Wellisch, 1954). פלדמן (2001) מבחינה כי במחצית השנייה של המאה ה-20 הסתמן קו חקירה מרכזי אשר הושפע מהשיח הפרוידיאני, ובחן את העקדה בהקשרים האוניברסליים של תסביך אדיפוס. לדבריה, "דור המאופיין על-ידי מודעות פסיכולוגית מצד אחד, ורלטביזם היסטורי מצד שני" נמשך באופן טבעי למיתוס. "אל לנו להיות מופתעים, אם כך, שבאתוס הישראלי החלה העקדה לסמל את כל המתחים הקשורים בפער הדורות" (עמ' 56, 58).

עם זאת, השינוי ביחס למיתוס במהלך המחצית השנייה של המאה ה-20 מושפע לא פחות מאירוע מכונן בתולדות העם היהודי – קום מדינת ישראל בשנת 1948. למרבה הצער, שיבת העם לארצו וחידוש ימיו כקדם טרם הביאו עימם את המנוחה והגאולה.

מאז מלחמת העצמאות ועד היום נתונים הישראלים בסכסוכים טריטוריאליים שמאלצים אותם לחיות על חרבם, ולספוג אבדות כואבות. כדי להתמודד עם המצב העבירה התנועה הציונית את הסיפור התנ"כי מעין אדפטציה מודרנית. על-פי ענת זנגר (2003), מיתוס העקדה שימש קוד פנימי עבור החברה הישראלית. כמו אלוהים, כך גם הציונות הבטיחה את הארץ לעם, אך במחיר הקרבת הבנים. בחלוף השנים השתנה היחס כלפי המיתוס בחברה, מקונצנזוס כמעט מוחלט לנושא שנוי במחלוקת שאף מעורר התנגדות עזה (עמ' 95).

בסקירה ההיסטורית שמציעה זנגר (2003) לגבי גלגולו של מיתוס העקדה, היא מתארת כיצד שועתק והתעצב שוב ושוב במספר רב של יצירות (שהשתמשו בו במפורש או במרומז), לאורך המאה ה-20. היא מצביעה על חמישה שלבים עיקריים: בשנות ה-20 וה-30 נתפסה העקדה כמיתוס קולקטיבי טרגי. בשנות ה-30 וה-40 חל מעבר מהקולקטיבי לאישי ולפנימי. בשני העשורים הבאים החלו לפקפק בדרישה האלוהית, ולראות בה אבסורד. בשנות ה-60 וה-70 נעשתה דה-מיתולוגיזציה, עד שבשנות ה-80 וה-90 היוצרים כבר ממש מחו נגד השימוש בעקדה כמטפורה קיומית.

את האפשרות להפיק טווח רחב כל כך של משמעויות מאותו סיפור מסביר מרקס (2002) בהתייחס לנרטולוגיה של הסיפור המקראי. האירועים מובאים בלשון תמציתית, ומניחים בפני הקוראים פערי מידע. שאלות רבות נותרות ללא תשובה חד-משמעית, לדוגמה, איך פעל יצחק בזמן העקדה? מה היה תפקידם של שני הנערים? כיצד הגיבה שרה? מילוי הפערים מאפשר לספר סיפורים שונים בתכלית, וכל קורא בוחר להשלים את המידע החסר בדרך שתתאים לאמונותיו (עמ' 37).

פלדמן (2001) מתרשמת כי שלל העיבודים והשינויים טשטשו את המיתוס המקורי ופיצלו אותו לריבוי משמעויות בטווח כה רחב, שחלקן אפילו מתנגשות זו בזו. היא תוהה למה בדיוק מתכוונים היוצרים העושים שימוש בעקדה – "לקרובן פסיבי, להירואיזם סטואי, למרטיריות אידיאולוגית או לתוקפנות קנאית?" (עמ' 54). זנגר (2003) מציינת כי במקור הדגישה היהדות את העקדה כאנטיתזה להקרבת קורבנות אדם למולך או לאלילים. אולם משגרסאות חילוניות-מודרניות פוגגו את הקדושה, הן ערערו את ההבדלים בין המיתוס

התנ"כי למיתוסים הזרים שנגדם יצא (עמ' 98).⁹ בהקשר זה יש לציין את הבחנתו של מילמן (1991), שלפיה "השימוש במיתוס העקדה בשירי המחאה [...] איננו מופנה כנגד הרעיון העמוק הטמון בסיפור הקדום, שהוא בסופו של דבר מיתוס של חיים [...] הוא מכוון כלפי גלגול מסוים של המיתוס הזה בספרות המדרש, ובעיקר כלפי גלגולו בהגות, ביצירה ובהוויה הרעיונית של ימינו, אשר הפכו אותו ממיתוס של חיים לפולחן מוות" (עמ' 53).

אבות ובנים

גיבורי **הבשורה על פי אלוהים** הם אייקונים דתיים-תרבותיים-היסטוריים – אלוהים ובנו ישו. האם וכיצד שונה מערכת היחסים בין השניים מהקשרים המשפחתיים המתוארים בסרטי הטרילוגיה של דיין כפי שעמדה עליהם יעל מונק? לדידה של מונק (2012), אף-על-פי שבמבט ראשון שלושת חלקי הטרילוגיה אינם חולקים מכנה משותף נראה לעין, כולם עוסקים בזיכרון הקולקטיבי, שבו כאמור מגלם דיין את הזהות הישראלית. זאת לא רק משום היותו בנו של הרמטכ"ל ושר הביטחון לשעבר משה דיין, אלא גם בזכות תפקידו בסרט הקנוני **הוא הלך בשדות** (יוסף מילוא, 1967), שהפך אותו לתמצית הצבר המיתולוגי (מונק, 2012, 148). מונק מבקשת לטעון כי דיין, שלא בחר את תפקידו בזיכרון הלאומי, הקדיש את הטרילוגיה לדה-מיסטיפיקציה של הדימוי ולחשיפת האופן השגוי ונטול התוקף שבו פירשה הציונות את מיתוס העקדה. הסתירה בין השליטה של האבות על חיי בניהם לבין הנרטיב הציוני המאדיר את דור הבנים על פני דור האבות נפתרת בכך שהחייל המוקרב הופך לקדוש. גם נורית גרץ עמדה על התנהלותו הפסיבית והקורבנית של הגיבור שמגלם דיין בעיבוד הקולנועי של הרומן **הוא הלך בשדות**: "[...] נראה, שבעצם לא אורי עצמו, אלא איזה תעתוע של 'גורל אכזר', הוא הקובע כיצד ייראו חייו" (גרץ, 1993, 85-86). היא מבקרת את השרירותיות שבה מוצג מות הגיבורים בסרט, ואומרת כי "לפתע פתאום, ובלי כל סיבה ברורה, הוא מוצא בעצמו כוחות שלא היו בו, ומוכן להקריב את חייו על מזבח דבר-מה שלא מילא כל תפקיד קודם לכן – המולדת" (שם, עמ' 89-90).

9 להרחבה על הפרדוקס של הציונות כתנועה לאומית שהיא גם יהודית וגם חילונית, ראו פלג (Peleg, 2016). ספרו של פלג דן גם בהפיכתן של החברה והתרבות הישראלית לדתיות יותר במאה ה-21.

מונק סבורה כי סרטי הטרילוגיה של דיין חותרים תחת מיתוס העקדה החילוני בזיכרון הקולקטיבי הישראלי ומנסים לשווא להציל את הבן ממותו החזוי (מונק, 2012, 149–150).

אף-על-פי שמונק מדלגת על **הבשורה על פי אלוהים**, ומכנה את סרטו הבא של דיין, **ד"ר פורמאן** משנת 2012, כ"סרט הרביעי בטרילוגיה" (שם, עמ' 148), וחרף ההבדלים הנוספים בין הסרט לשלושת חלקי הטרילוגיה אשר הצגתי קודם לכן, אני טוען כי מיתוס העקדה ויחסי אבות ובנים הם נושאי הליבה המעסיקים את דיין גם בסרט הזה. לטעמי, זו גם הסיבה לבחירת דיין בדמויות מן הברית החדשה ולא באחד מסיפורי התנ"ך. הרי נשאלת השאלה מה לסרטו הישראלי של דיין היהודי ולספר הנוצרי,¹⁰ ומדוע לא יחזור אל סצנת העקדה המקורית, זו של אברהם ויצחק? נציע שההסבר נובע מכך שאברהם התעשת ולא שלח ידו אל הנער. סיפורו של ישו, לעומת זאת, מאפשר לו לשאול את השאלה המופיעה בהבלטה בסרט: "אבי, למה עזבתני".

מוטיבים מדתות זרות בתרבות הישראלית

רות קרטון-בלום (2019) מבחינה כי "מי שמלווה את הספרות הישראלית אינו יכול שלא להתרשם מן העובדה שהזיקה לברית החדשה הפכה לכוח נוכח בחוויה התרבותית הישראלית. היא עומדת כחלק ממאגר הטקסטים המגדירים והמשלימים העומדים לרשותו של היוצר הישראלי, וכטקסט המעורר מחדש את הזרמה של זהותו" (עמ' 18). אפילו בעידן דיגיטלי, גלובלי וקוסמופוליטי, עדיין מדובר בעניין שאינו מובן מאליו. קרטון-בלום מוסיפה כי למרות "הברית ההדוקה שכרתה הציונות החילונית המודרנית עם התרבות המערבית, הטקסט הזה שרוי עבור הישראלי בתחום האפל של הטאבו, וקריאתו מלווה בפחדים וברגשי אשם מודעים ומודחקים" (עמ' 19). היא מציינת כי "להפרת הטאבו החברתי-תרבותי נודע אפוא כוח משיכה גדול", שאפשר להניח שיוצר מרדן ופרוע דוגמת דיין לא יכול היה לעמוד בפניו.

10 אם יש צורך בחיזוק נוסף לכך שלדיין אין כל יומרה לעסוק בעלילה תנ"כית או בדמויות מקראיות, אלא שברצונו להשתמש בהן כדי לבחון את ההווה, אזי הוכחה לסלידתו מעיבוד התנ"ך למסך הגדול ניתן למצוא במאמרו "קולנוע נוע נוע סוף", שבו הוא כותב כי "הספרות והשירה מכילה בתוכה אלפי דימויים, משפטים, נראטיבים ומונולוגים פנימיים, שאינם ניתנים לצילום – מה שהופך את הקורא ל'במאי' ודמיונו לא כפות אל המסך, המחייב אותו לראות את [...] ג'ורג' סי. סקוט כאברהם אבינו בהתנ"ך [The Bible: In the Beginning... של ג'ון יוסטון. [...] שוו בנפשכם מישהו הפותח אלבום ציורי התנ"ך של גוסטב] דורה ואומר: 'בחיי שלא צריך גם לקרוא את הספר'".

נטע שטהל (2013) דנה בשינוי הקיצוני שחל בדמותו של ישו בספרות העברית והיידית במאה ה-20 – מ"אחר" ל"אח". לדבריה, יוצרים שגדלו באירופה לרוב זיהו את ישו עם אנטישמיות, וגילו כלפי דמותו יחס אמביוולנטי. לעומת זאת, יוצרים שגדלו בפלשתינה/ישראל גילו כלפי הדמות יחס פחות חשדני. בין היתר היא מזכירה כי בשנות ה-20 וה-30 קישרו סופרים ציונים בין סמלים נוצריים ומקומות המובלטים בברית החדשה לבין השאיפות והתלאות בגאולת הארץ. לאחר קום המדינה, דור חדש של יוצרים, שלא חוו את החיים בגלות, הזדהו עם דמותו של ישו, וראו בו מייצג התרבות והאסתטיקה האירופית. באמצעותו התאפשר להם להתעלות מעבר לגבולות הקהילה המקומית. תפיסה זו מושפעת גם מרעיונות תנועת ההשכלה שהתפתחה באירופה במאות ה-18 וה-19, שהוגיה הבדילו בין דמותו ההיסטורית של ישו לדמותו המיתית, כפי שמוצגת בנצרות. עבורם, דמותו של ישו גילמה בתוכה את המיזוג בין היהודי לאוניברסלי.

מעניין במיוחד שכאשר שטהל (2013) דנה ביחס אירוני כלפי ישו, היא מצביעה על שתי תמות מרכזיות – לעג לסבלו של ישו, ומתיחת ביקורת על ההבנה היהודית-נוצרית של סבל, והניסיון לספק הצדקה דתית לסבל אנושי. גישה זו נמצאת גם בסרטו של דיין, והדוגמה המתבקשת היא הסצנה הפרודית בכיכובו של ישו הצלוב.

נדמה שאין עוררין על כך שבין מיתוס הצליבה לבין מיתוס העקדה קיים קשר הדוק, אולם חוקרים שונים פירשו אותו בדרכים שונות. ישעיהו ליבוביץ', למשל, "הציב את הסמל של העקדה אל מול הסמל של הצלב, כביטוי עמוק של הפער בין שתי דתות יריבות. בסיפור העקדה, סמלה של הדת היהודית התיאוצנטרית, האדם נכון להקריב את בנו ואת ערכו לשם עבודת האל; ואילו בסיפור הצליבה, סמלה של הדת הנוצרית האנתרופוצנטרית, האל הוא שאמור להקריב את בנו למען האדם" (חלמיש, כשר וסילמן, 2002, 12). חוקרים המאמצים גישה כזו נוטים לראות בגישה היהודית עליונות מוסרית. בניגוד לפרשנות התיאולוגית הנוצרית, הרואה ביצחק פרוטו-ישו, שהקרתו תביא את הגאולה, בפרשנות היהודית זהו ניסיון בלבד – האל בוחן את נכונותו הפנימית של אברהם, ואינו מתיר לבצע את המעשה עצמו (שם, עמ' 282). מרקס מציין כי "בתנ"ך אלוהים איננו מרוויח דבר מהקרבת הקורבנות ואינו מחויב לעשות פעולות כתוצאה מהקרבתם. למעשה, לשאלה מדוע זקוק אלוהים לקורבן, אין תשובה בתנ"ך והיחיד שיכול לזכות במשהו מהקרבת הקורבנות הוא האדם" (מרקס, 2002, 32).

לעומת זאת, פרשנים אחרים טשטשו את ההבדלים בין הצליבה לעקדה, עד כדי מחיקת הציווי האלוהי שלא לפגוע בנער. מילמן (1991) מזכיר את בעלי האגדה על "תחיית המת", הנקשרת לפרשת העקדה במדרשי חז"ל, "שבסיפוריהם נתנו לעקדה להתממש ולהתקיים עד תום ודחו את התערבות ההשגחה לשלב מאוחר יותר, שלאחר מות יצחק, בחינת מעשה נסים של הקמת המת לתחייה [...]..." (עמ' 58. ראו גם אצל חלמיש, כשר, וסילמן, 2002, 28, בהתייחס לשפיגל). פרשנות כזו משרתת את התפיסות המודרניות היוצאות נגד הקרבת הבנים בשם הגאולה.

יעל בן-צבי מורד (2018), הבוחנת את הקולנוע הישראלי, טוענת כי מאז שנת 1967 נעשה שימוש תכוף במוטיבים מהדת הנוצרית, לרבות הצליבה, ומאז סוף שנות ה-80 האלמנטים הללו מתקשרים לסכסוך הישראלי-פלשתיני. בסרטים עכשוויים עוסקים היוצרים באופן ישיר בדמותו של ישו. בהסברים שהיא מציעה לתופעה: אשמה ושאפיפה למחילה באמצעות הקרבה עצמית; מתח בין הזיקה לארץ ישראל לבין תרבות המערב; והצבת מודל גבריות אלטרנטיבי לאידיאל הצבר – כזה שהוא אנושי, עדין ופגיע, אך אינו מזוהה עם הקורבנות של היהודי הגלותי, אלא דווקא עם עוצמה אלוהית.

ניתן להרחיב את היריעה עוד יותר, שכן סיפור העקדה מקיים יחסים אינטרטקסטואליים עם מיתוסים מדתות נוספות. למשל, אסוציאציות הזדהות עם זכות העקדה בין יהדות, נצרות, אסלאם שיעי ואסלאם סוני מאוזכרות אצל חלמיש, כשר, וסילמן (2002, 109). קרטון-בלום (2013) דנה ביחס בין העקדה לבין המיתוס של אדיפוס במיתולוגיה היוונית (עמ' 14). לדבריה, הסיפור התשתיתי "מניב אינסוף ואריאציות מעניינות עד עצם היום הזה, וממשיך לחולל קונפיגורציות המרסקות את התבנית הקבועה. לאור האינטנסיביות של השימושים, גם הימנעות משימוש הופכת לטעונת משמעות". המשורר נתן זך, לדוגמה, מעדיף לטענתה את הצליבה על פני העקדה משום שהוא "נזקק לנרטיב חלופי שכוחו בזרותו" (שם, עמ' 15). טענה נוספת שלה, המתאימה היטב לדיון **בהבשורה על פי אלוהים**, היא כי "ההשתחררות מן הערך האמוני של העקדה מאפשרת שחרור גם מן ההיצמדות לפרטי הסיפור המקראי, ומגבירה את יסוד המשחק ברמה הלשונית וברמה המושגית – אף כאשר המשחק נעשה מקאברי. אחד מעיקריו של משחק זה הוא ערבובן של פרשות מקראיות (עירוב תסמונות), העמדתן זו לצד זו, זו כנגד זו – והכול בבלייל אחד עם יסודות הלקוחים מן הכאן והעכשיו. יצר המשחק הולך ומתחדד עם השנים, והעיבוד לסיפור העקדה אף עשוי לשמש אמצעי הנמכה מובהק, כדי להצניחו מן הנשגב אל היומיומי" (שם, עמ' 31).

פלדמן (2007) גורסת כי "באתוס הגבורה והקורבן של הלאומיות המודרנית מצטלבים כמה זרמי עומק של התרבות המערבית: מחד גיסא מסורת 'מות גיבורים' בקרב של התרבות היוונית-רומית [...] ומאידך גיסא השיח והפרקסיס של קורבן-אדם ושל מרטיריות בדתות הפגניות והמונותאיסטיות [...] זרמים אלה נוכסו וחולנו על ידי 'הדת האזרחית' [...] ונוכחים גם בשיח הגלובלי העכשווי, הדתי והחילוני כאחד" (עמ' 108). פלדמן מצביעה על כך שהשפה העברית משתמשת באותה המילה – "קורבן" – לתיאור שתי משמעויות שונות, שבאנגלית נקראות "sacrifice" ו-"victim". הדבר "יצר דו-משמעות, הכלאה לשונית, עמימות סמנטית, ולעתים אף עמימות מגדרית" (שם, עמ' 110). ראו גם אצל קרטון בלום, (2013, 39–40). היא מציינת כי "בלשון ימינו נפתרה הבעיה חלקית על ידי ההבחנה בין 'קורבן' פסיבי ל'הקרבה' אקטיבית" (פלדמן, 2007, עמ' 125).

פלדמן ממשיכה ודנה בעיצוב מיתוס הגיבורים הציננים-חילונים-מודרנים, תוך הסתייגות והתבדלות מהילת הקדושה של המרטירים הנוצרים. גיבורים אלה זוכים "ליחס של הבנה והערכה, להקשבה מאוחרת לשוועת חייהם המחרידה: 'למה שבקתונו?' [אשר] לא שמענו בעיתה". בין שתי מלחמות העולם חל רגע מעבר בגנאלוגיה של אתוס "הגבורה והקורבן" בארץ, "מעין שלב ביניים בין המחזור של דימויים מרטיריים 'יהודיים' (הרוגי מלכות ומקדשי השם) לבין המצאת העקדה כטופוס הקרבה הרואי, הקרוב יותר למרטיריות הנוצרית, לקורבן היחיד של ישו" (פלדמן, 2007, 141).

בדיונם במחזה של חנוך לוין **יסורי איוב** – עיבוד חופשי לספר איוב המקראי – טוענים יערי ולוי כי "מסורת התיאטרון היהודית היא קצרה ואין בה כדי לספק מבנה שיחזיק את התמה המרכזית הנוכחת ביצירה זו" (יערי ולוי, 2004, 93). לפיכך פנה המחזאי אל "דגמי הדרמה היוונית, כמו גם דגמים של תיאטרון נוצרי ימי-ביניים, ואלה דווקא מחזקים את הישראליות מהיבט לא צפוי. ללא מיתוס מן המוכן, ללא תיאולוגיה מוכרת ואמונה מסורתית, לא היה אפילו ללוין מה להרוס. לוין זקוק לתיאוצנטריות היהודית, לאנתרופוצנטריות הנוצרית ולמבנים יוניים קלאסיים על מנת להכחידם, או לפחות

להאירם כאופציות נדחות, בלתי מספקות" (שם, עמ' 95). טענה זו יכולה לשמש הסבר גם לבחירתו האומנותית של דיין.¹¹

במקום אחר כותב לוי (1992) כי "אין מקריות בדרכי שילוב המוטיבים הנוצריים והיהודיים בעיצוב המחזה עצמו. ייסורי איוב הוא מחזה-פסיון [...] אלא שאין בו לא אל ולא אדם, המקנים טעם כלשהו לייסורי הגיבור [...] זהו מחזה עברי מקראי מובהק, נוצרי בסגנונו הדרמטי ודתי במהותו, דווקא בגלל הכפירה המיואשת העולה ממנו". המוטיבים מספקים הסברים תיאוצנטריים ואנתרופוצנטריים לסבל בעולם ולשאלה "צדיק – ורע לו?". בדיאלוגים שמקיים איוב עם שלושת רעיו מוצגים כמה סוגי אלוהים: אל מרוחק, טרנסצנדנטי, שאיוב מוצאו לא רלוונטי; אל "פונקציונלי", שתווית של דין צמודה לו, ושאותו דוחה איוב בבזוז; אל דמוי אב, המוצע כשהחבר "פורק מעל גוויית הבן הצעיר את התכריך ועוטף בו, במפעם מרגש ביותר, את גוף איוב מוכה השחין והגירוד. כמי שהפך תינוק חסר ישע לא מכבר, איוב מאמץ בינתיים מין אל כזה" (לוי, 1992, 195–197). כך, גם בדוגמה זו, למרות המשחקיות המקאברית וערוב מיתוסים ממקורות שונים, בסופו של דבר אנו מוצאים את התמה המרכזית של יחסי אבות ובנים. במחזה, איוב המשוּפד תלוי באוויר, ובגסיסתו תוהה: "מי יפריד ביני לבין אבי? / מי יוריד אותי למטה / מחיקו של אלוהים?" לוי מוסיף כי "אחד המשפטים רוויי המטען הדתי שבנצרות: 'אלי, אלי, למה עזבתני', שהם דברי ישו האחרונים, הופך בייסורי איוב ל'אל תשאירו אותי לבד עם אלוהים' משפט החוזר יותר מפעם אחת" (שם, עמ' 199). הוא מציין את "ערגתו של איוב לאבא – הדבר הקרוב ביותר למושג אלוהות, כפי שמובן מן המחזה" (שם, עמ' 200) (ראו גם יערי ולוי, 2004, 92–97).

11 נקודת דמיון מעניינת נוספת בין **הבשורה על פי אלוהים** לבין **ייסורי איוב** היא השימוש דווקא בנעלי בית כמטונומיה של אושר. כך, במחזהו של לוי מפיציר בלדד באליפז לוותר על עקרונותיו, לכפור בקיומו של האל, ולקבל את קיסר רומי הגדולה בתור האל הבלעדי, בנימוק: "[...] בבואך לחשוב על הנושא באופן מעמיק [...] חשוב על הבית שלך, חשוב על ארוחת הערב [...] על נעלי-הבית וכוס היין [...] השיגרה היפה של חיינו [...]". בהמשך מחרימים פקידי ההוצאה לפועל את כל רכושו של איוב ומותירים לו רק את תחתוניו. איוב קורא לעברם במרירות "שכחתם את שיני הזהב", וראש המוציאים לפועל מצטדק: "אל תנסה לעשות מאיתנו מפלצות. כולנו רק בני-אדם, כולנו חוזרים הביתה לאשה, נעלי-בית וצלחת מרק חם". קישור נוסף בין איוב לסרטו של דיין מתרחש דרך דמות השטן. מרקס מציע כי "אפשר להשתמש בספר איוב כמפתח פרשני לסיפורו של אברהם [...] מהלך העניינים בסיפורו של איוב מאפשר לקוראים לשער שהמלאך מסיפור העקדה אינו אלא השטן (טענה שמופיעה בספרות החיצונית [...])" (מרקס, 2002, 46). עוד ציין ויס כי "[השטן] אף על פי שאינו נזכר כלל בסיפור המקראי על עקדת יצחק, מקומו נתבצר לו בשלבים היסטוריים של התפתחות הטקסט, כמו בספרות המדרש לדורותיה, וזאת, מעצם הצגתו של הסיפור כניסיון. תפקיד השטן ואפיונו... נתפתח במדרש הן בגלל מקומו של השטן בסיפור הניסיון של איוב, הן בגלל מעמדו של השטן כישות פעילה בתרבות במהלך התקופות שבהן נתחברו המדרשים השונים [...]". (שם, עמ' 33).

כל זה מבסס את טענתי כי יש לקרוא את **הבשורה על פי אלוהים** כסרט העוסק במיתוס, בתרבות, ובחברה היהודיים-ישראליים. אף-על-פי שעל פני השטח הוא לכאורה קשור לברית החדשה יותר מאשר לברית הישנה, הרי שמיתוס הצליבה משמש אצל דיין תחבולה להמשך עיסוקו בעקדה, כפי שעשה בטרילוגיה.

למה עזבתני

הבשורה על פי אלוהים, האב והבן הנודעים ביותר אי פעם מתגוררים יחד ומקיימים תא משפחתי משלהם. האם מורחקת לא רק בתסריט, אלא אף באופני המבע הקולנועי. פעם היא מנהלת שיחת טלפון עם האב כשאינם נמצאים באותו חלל – הוא בשמיים והיא בארץ – ועריכה מקבילה מקשרת ביניהם אך שומרת על ההפרדה. פעם אחרת, במסיבת הסילבסטר, הם אומנם נמצאים באותו חלל, אך לא מתקיימת ביניהם אינטראקציה ישירה: מרים יושבת בקהל ומתבוננת באב ובבנו על הבמה, בשוט ריברס שוט (shot reverse shot), אך הם אינם מביטים בה ולא שומעים את מה שהיא אומרת לבעלה יוסף, היושב לצידה.

לכל אורך הסרט מעז ישו לשאול את השאלות ולהביע את הספקות אשר מעולם לא עלו בליבו של אורי, הגיבור **מהוא הלך בשדות**. מן הרגע הראשון שבו השליחות נכפית עליו, הוא פועל בחוסר חשק ("זהו זה בן, אתה יורד למטה", מבשר האב-האל, וישו משיב: "למה מי מת?"). ישו נשלח לעבור הכשרה, מעין טירונות, אצל כמה מדריכים, בהם האינקוויזיטור טורקוומאדה. לוקאס מסביר לו כי בשם הגשמת הגאולה יהיה עליו להיצלב בשנית, וישו נחרד ("אתם לא מתכוונים לצלוב אותי – לצלוב אותי, עם כל המסמרים זהה?"). כשלוקאס מרגיע אותו שהפעם במקום לעלות השמימה תרד אליו מלכות האלוהים והגאולה תצא לדרך, ישו כלל אינו בוטח בדור ההורים, ותובע לדעת "מי תכל'ס מוריד אותי מהצלב? אבא די מבלבל, אני יכול להתייבש שם שנים".

ברגע האמת האב-אל אכן מאכזב. הוא עסוק בחיפוש אחר בת-זוג, ושוכח להגיע בזמן כדי להציל את בנו. ישו הצלוב מצולם במדיום קלזו אפ דרמטי – המצלמה מביטה עליו מזווית גבוהה כדי להדגיש את חוסר האונים, ברקע נשמעת מוזיקה נוגה, והוא חוזר שוב ושוב על המשפט "אבי, למה עזבתני". רפליקה זו היא שיבוש של משפט שלפי הבשורה על-פי מתי אמר ישו בעת צליבתו. דברי ישו מבוססים על תהלים, פרק כב, פסוק ב – "אֱלֹהִים אֱלֹהֵי לְמָה עֲזַבְתָּנִי; רְחוֹק מִיְשׁוּעָתִי, דְּבַרְךָ שֶׁאֶגְתִּי". דיין מחליף את המילה "אלי" שמופיעה במקור

ב"אבי" הפמיליאר, אשר מדגיש את הקשר המשפחתי ומחזק את הקריאה שמזהה במרכז הסרט את הקשר בין אבות ובנים.

בסרט ממשיך ישו התלוי על הצלב לקרוא לשווא לאב, עד לצעקות "אבא, בוא כבר, נו. זה לא כיף פה אבא, יש לי פחד גבהים. אני לא מאמין, אתה עוד פעם עושה לי את זה!?"¹². ההפצרות והתחנונים אינם מועילים. רק כשלבסוף מזכיר ישו את נעלי הבית במבצע שממתינות בירושלים, בסאונד שנשמע בגשר קולי אל השוט הבא שבו נראה אלוהים בנצרת, או אז נזכר האב כי עליו להגיע מהר ומזעיק מונית. כלומר, לא גורל הבן, אלא התמורה החומרית האישית, היא ש"מפילה את האסימון".

אומנם ישו לא מת, אך הגעתו של האב אינה בגדר "הצלה ברגע האחרון"¹³, אלא "מאוחר מדי". "אבא, עכשיו באים?" שואל הבן. האב אוסף אותו והם חוזרים לביתם בכסע ובתחושת החמצה, מבלי שנראה כי הצליחו לממש אף אחת מהתוכניות שלהם. בסצנה הבאה הם שוב יחד בשמיים, מפויסים, מקיימים את השגרה שהוצגה בתחילת הסרט, כשבוויס אובר (voice over), כאמור, מסביר אלוהים במשפט החותם את הסרט כי "אין מעליכם דבר אשר יגאל אתכם מכל האושר והשכול הקשורים זה בזה".

ירושלים של דיין ושל חושך ושל אור

לפיכך, גם על ההבדל המשמעותי בין **הבשורה על פי אלוהים** לסרטי הטריולוגיה אשר למיקום ההתרחשויות ניתן להתגבר כאשר מבינים כיצד משרת הדבר את מטרתו של דיין לחתור תחת מיתוס העקדה. הפער שחושף דיין בין המיתוסים בדת ובחברה לאופן שבו הם מתממשים במציאות הישראלית ומתוארים בסרט, באים לידי ביטוי גם בפער בין דימויה הדתי הקדוש של העיר ירושלים בתנ"ך והאופן הישראלי-מודרני שבו היא מוצגת בסרט. גורביץ' וארן עמדו על כך שעם שיבת העם היהודי לארץ ישראל התעורר מתח בין

12 זנגר (2013) מציינת כי "המשמעות הסימבולית של ההימצאות בין שמיים לארץ טעונה בסיכון ובאי-ודאות" (שם, עמ' 197). לדבריה, גם העמוד טעון מגוון משמעויות אסוציאטיביות: "את העמודים המזדקרים [פגשנו כבר בקולנוע ובאמנות] וכולם מקיימים זיקה עם פעולת העקדה. [...] ואל העמודים והאובליסקים שמולם הדמויות מוצאות את מותן" (שם, עמ' 202). בכלל, העקדה הקולנועית מופיעה באופן סמלי, תוך חופש יצירתי. כך, למשל, בסרט **שלושה ימים וילד** (אורי זהר, 1967), ובסרט **חופשת קיץ** (דוד וולך, 2007, שבו משחק דיין בתפקיד הראשי, בליהוק שנועד לטעון את הדמות במשמעויות הפרסונה שלו) ושם "פעולת העקדה הסימבולית והמעשית כאחת נעשית באמצעות קשירה" (שם).

13 במובן המוטיב הסימטרי העתיק שמזוהה עם הבמאי D. W. Griffith (Pavlou, 2018, 45–46).

הישראליות לזיקה היהודית לארץ ישראל (גורביץ' וארן, 1991, 9). השניים מציעים להבדיל בין "המקום הקטן" – תחושת מקום הנקבעת וניתנת לאפיון על פי לוקליות מסוימת במובן הקרוב למושג הילידיות [...], לבין "המקום הגדול" או "הארץ". הם מסבירים כי "המקום הגדול הוא יותר מאתר מסוים ואף מכל האחרים – הוא הרעיון עצמו [...] רעיון הקודם למקום [...] לילידי המקום לא נוח מהגשתו, מהחובה המתמדת כלפיו, ומהצורך המתמיד להגיע אליו" (שם, עמ' 13).

דין לועג לפער הזה בסצנה שבה מדריכה מקומית מובילה קבוצת תיירים עיוורים בשביל סתמי בירושלים, ומתארת בפניהם את המראות המופלאים והצבעים המרהיבים. היא מכוונת אותם לקיר אקראי ומציגה אותו בתור הכותל המערבי. "געו וחושו בקדושה", היא מפצירה במטיילים הנרגשים. אולם עיקרה של הביקורת ממוקדת במציאות הביטחונית בישראל, אשר חודרת לסיפור, מפירה את השלווה ומסתירה את נופיה היפים של העיר השמימית. עוד בטרם מגיע ארצה אלוהים עצמו, הוא צופה בנעשה בה בדיווח חדשותי על מחבל מתאבד. הקריינית מכריזה: "ומכאן לנעשה בשטחים, עימותים בבית לחם", כשהתמונות מראות את כנסיית המולד, והוא צועק לישו: "כאן נולדת!" מה שהיה פעם אתר קדוש של התגלות אלוהית, טומא במרחץ דמים כתוצאה מהסכסוך. כשאלוהים יורד לירושלים הוא נעצר לבידוק ביטחוני בטרם יתאפשר לו להיכנס לכנסייה. בסצנה אחרת נפגשת השטן עם ג'ודי ברחוב שבו פרושים כוחות צה"ליים ומסיירים ג'פים עם אורות כחולים מהבהבים. על הקיר מאחוריהן מרוססת כתובת גסה. בתום הפגישה משתעשעים השטן ושני מלאכי חבלה בצעקת "אללה הוא אכבר" שמקפיצה את הכוחות בשטח ומעוררת פאניקה. הכוחות מצולמים מזווית גבוהה, ונראים קטנים ומגוחכים כשהם כורעים ברך בנשקים שלופים ומנסים לשווא לזהות את מקור האיום. זו, על-פי יוצר הסרט, התוצאה של שיבת העם היהודי לארצו. כך נראית ירושלים האמיתית. קולנוענים ישראלים אחרים הוסיפו לעסוק בפער בין המצב הביטחוני הנפיץ בעיר הבירה ותחושת חוסר הביטחון והחרדה של הפוסעים בסמטאותיה לבין האידיאל הנכסף – שיבת היהודים לירושלים וחיהם בה בשלום ובשלווה. בעבר התייחסתי למרחב העירוני של ירושלים בסרטי האימה הישראליים, ובהקשר זה ציינתי כי "[...] אם הפער בין ההבטחות המיתיות לבין המציאות עשוי להוציא אדם מדעתו, ניתן להשליך מכך גם על הלוחמים הרואים את מיתוסי העקדה מתממשים במלחמה, את ההבדל בין אתוס המת-החי לבין הגוף הפצוע והמרוטש, ולוקים בהלם קרב" (רוזן, 2017, 69).¹⁴

14 עוד על הייצוגים הקולנועיים של ירושלים, לרבות המטען ההיסטורי והפן מעורר האימה, ראו אצל Zanger, 2020.

כוכב עליון: משמעות הליהוק

לאסי דיין קריירה מפוארת לפני המצלמה לא פחות מאשר מאחוריה. הוא כיכב בשורת תפקידים בלתי־נשכחים, ומשחקו זיכה אותו בפרסי אופיר ובפרסי האקדמיה לטלוויזיה. חרף כישוריו ומעמדו, לא תמיד ליהק את עצמו לסרטיו, ופעמים רבות העדיף להישאר מאחורי הקלעים. לבחירתו לגלם את התפקיד הראשי בסרט יש לטענתי חשיבות שמצריכה לתת עליה את הדעת, ואפרט על כך בהמשך. עם זאת, יש שהחזיקו בדעות אחרות. אורי קליין סבר כי מדובר בבחירה אומנותית סתמית, וקבל כי "כשבמאי של סרט, שגם מגלם בו את התפקיד הראשי, מקבל עליו לשחק את אלוהים, הליהוק חייב לומר משהו הנוגע גם למקומו של הבמאי והכוכב בתוך היצירה הקולנועית – ובמיוחד כוכב בסדר הגודל המיתי המצטבר של דיין. דיין כלל אינו מתייחס להיבט זה של סרטו, וההעדר פוגם בתוצאה ומבליט עוד יותר את דלותה הרעיונית והצורנית". דובדבני (2004) הציע בביקורתו קריאה אחרת, שלפיה "נוכחותו של היוצר בתפקיד בורא עולם יש בה כדי להעיד על מקומו בתהליך התהוותו של המעשה הקולנועי. במקרה של דיין אף ניכרת בגילומו את הקדוש ברוך הוא משום הכרה במעמדו התשתיתי בקולנוע הישראלי, כמי שברא בו את דמותו המיתולוגית של הצבר. אבל במקרה של 'הבשורה' וגו' דומה שליהוקו של דיין את עצמו למשרה הבכירה בתבל חסר מודעות לכל אלה, והוא לא יותר מהשתטות לשמה שאין בה מאום למעט נרקסיזם ילדותי". הוא הוסיף: "והרי איפה עוד, אם לא בתור אלוהים (ספקן וחילוני למדי), יכול היה דיין למקם את עצמו עכשיו, אחרי שבא חשבון וחיסל ב'מר באום' את המיתוס שהוא במו ידיו יצר".

חיזוק נוסף לפרשנות הרואה בליהוק מעשה מחושב הוא הבחירה בגיל קופטש לתפקיד ישו. גם במקרה זה טוען השחקן את התפקיד באינטרטקסטואליות להופעות קודמות שלו על המסך, וכן לפרסונה הציבורית המזוהה עימו. בשנות ה-90 ביסס קופטש את עצמו כקומיקאי המזוהה ביותר עם עיסוק סאטירי בספר הספרים, ולכן הוא בחירה מתבקשת לצוות השחקנים בקומדיה התנ"כית של דיין. קופטש הסטנדאפיסט כיכב באותן שנים בפריים טיים הטלוויזיוני כשהגיש את פינת "פרשת השבוע" ההיתולית בתוכנית **סוגרים שבוע** (הערוץ הראשון, 1995–1998; ערוץ 2, 1998–2001). השימוש בדת כחומר גלם לקומדיה הרתיח צופים רבים, התקשורת ליבתה את הלהבות, והשערורייה הגיעה עד לכנסת, שם תקפו ח"כים חרדים את קופטש בחריפות יוצאת דופן. הגדיל לעשות חבר הכנסת שמואל הלפרט ממפלגת יהדות התורה, שקרא להטיל עונש מאסר על יוצרי התוכנית ועל משתתפיה: "גם במדינה דמוקרטית יש חוק ויש סדר. והנה חוק העונשין;

מה אומר החוק בנושא כזה? חוק העונשין סימן ז, סעיף 173, תיקון מהתשמ"ה, קובע שנת מאסר למי שמפרסם פרסום שיש בו כדי לפגוע פגיעה גסה באמונתם או ברגשותיהם הדתיים של אחרים. האם רשות השידור מחוסנת כנגד החוק? האם הכול שם הפקר ואין שום מעצורים, ומאפשרים, בצורה חופשית, למופקר, למנוול, לחרף, לגדף ולפגוע ברגשות של כל יהודי [...]?" חבר הכנסת הביע מחאה נמרצת "נגד חילול השם הנורא והפגיעה הגסה בקודשי ישראל, באבות האומה וברגשות כל יהודי בצורה כה חמורה, שאפילו שונאי ישראל הגרועים ביותר לא העזו לפגוע. מדובר במלים שאסור אפילו לחזור עליהן, ומי ששומע אותן חייב לקרוע קריעה. עפרא לפומיה מי שאומר אותן".¹⁵

הלפרט הוסיף וטען כי "לו היו מלעיגים בצורה כזאת על הדת המוסלמית או הנוצרית, על מוחמד או על ישו, השמאל וכל יתר יפי הנפש היו מקימים קול זעקה עד לב השמים". החרה החזיק אחריו חבר הכנסת נסים דהן ממפלגת ש"ס, שאמר: "כאשר הטלוויזיה בכבלים בחיפה רצתה להקרין סרט שפגע בנוצרים, בית-המשפט בחיפה הוריד אותו. רק הגנה על הנוצרים מותרת? הגנה לערכי היהדות אסורה במדינה הזאת?"¹⁶ אסי דיין הפריך את טענותיהם, שכן מה שעולל בסרט למיתוסים הנוצריים התקבל באדישות בקרב הקהלים מכל הדתות.

הכול נשאר במשפחה

חשוב לציין כי בריאיון עיתונאי עם דיין שפורסם סמוך לצאת הסרט לאקרנים, הוא ניסה להתנער בתוקף מכל קישור בין עלילת הסרט והיחסים המשפחתיים המתוארים בו

15 הציטוטים לקוחים מפרוטוקול הישיבה השלושים-וחמש של הכנסת הארבע-עשרה שהתקיימה בכ"ד בחשוון תשנ"ז (6 בנובמבר 1996).

16 דהן התייחס (באופן לא מדויק) למחלוקות סביב הקרנת הפיתוי האחרון של ישו בישראל. בהקשר זה ניתן לציין כי כבר בשנת 1972 פסלה המועצה לביקורת סרטים ומחזות את מחזהו של עמוס קינן **חברים מספרים על ישו** (שם המחזה מתכתב עם ספר ההנצחה **חברים מספרים על ג'ימי**, שהפך לטקסט מכונן בתרבות הציונית. ראו Stahl, 2013, 174). קינן ערער לבג"ץ, אולם עתירתו נדחתה. בנימוקי השופטים נכתב, בין היתר, על פגיעה ברגשותיהם של "אנשים בעלי תחושה או אמונה דתית בכלל, ובמיוחד לגבי רגשותיהם הדתיים של נוצרים [...] המחזה כולל ביטויי חרפה וניבול פה כלפי אלוקים בכלל וכלפי ישו ואמו בפרט [...] נוסף לדברים האמורים לעיל פוגע המחזה ברגשותיהם של הורים שכולים [...] פוגע בערכי מוסר חברתי ודרך ארץ מקובלים בדרך ניבול-פה של גילויי ערווה [...] נוסף על אלה ישנה במחזה [...] גם פגיעה מכוערת ביותר בזכר השואה". לפרטים המלאים ראו תיק מס' ISA-PMO-PrimeMinisterBureau-000tzn5, 01-29.01.1973, בארכיון המדינה.

לבין השושלת המשפחתית שלו (גאון, 2004). עם זאת, אין פלא שנדרש לנושא, משום שקשה להתעלם מכמה רמזים בדמותו של אלוהים לפרסונה של אביו הביולוגי של אסי דיין, הרמטכ"ל, שהיה לחלק מהמיתולוגיה המודרנית של עם ישראל במדינתו. למשל, כשאלוהים עורך הופעה חגיגית באירוע פומבי, מסיבת הסילבסטר, הוא לבוש במדים. הוא יורד אל הבמה כשהוא מלווה את בנו ישו, שברגע זה בסרט מוצג לראשונה בהתאם לדימוי המוכר של ישו ארוך השיער בבגדים לבנים. מרים, המתבוננת בו מהקהל, מסננת שהבן "נראה כמו ביטניק", הבדל שמתחדד מול הופעתו הממלכתית-צבאית של אביו. דוגמה נוספת היא כשאלוהים נפרד מז'אן דארק בתירוץ "יש לי ישיבת קבינט, אני חייב ללכת", ומוסיף "תמיד תוכלי לומר לצרפתים שהתנשקת צרפתית עם אלוהים".

תמיכה נוספת לטענה אפשר למצוא אצל אודיה כהן־רז (2013), הגורסת כי לא פעם הקולנוע הישראלי מעצב את דמותו של המפקד הצבאי "על בסיס איקונוגרפיה דתית יהודית-נוצרית אשר במרכזה נושא ההקרבה [...] הוא סמכות עליונה, אבהית ומגוננת אשר בתורה הופכת לדמות אב כאברהם במסורת היהודית המוכן להקריב את בניו/חייליו ואף את עצמו למען כינון האומה. [...] בגרסאות אחרות הוא וחייליו הופכים לקורבנות – לצלובים, למאמינים עיוורים, לעושי ניסים ולמתים המאיימים לקום לתחייה בהתאם למסורת הקתולית" (עמ' 229).

יש לציין כי למרות ההסתייגויות שהביע דיין מהצל שהטיל אביו על הקריירה שלו, ומקריאת פועלו האומנותי מהפריזמה הזו, הוא המשיך להתייחס לשושלת המשפחתית ביצירותיו.¹⁷ רק בשנה שקדמה לצאת **הבשורה על פי אלוהים** לבתי הקולנוע גילם אסי דיין את דמותו של אביו בסרטו של אורי ענבר **שתיקת הצופרים**.

גורביץ' וארן מתייחסים במאמרם למשה דיין, ומכנים אותו "נציג מובהק של הצברים, ילדי החלוצים".¹⁸ לדבריהם, דיין, שהיה רגיש לפער בין שתי העמדות שייצגו שני הדורות, נטל על עצמו לגשר ביניהם (גורביץ' וארן, 1991, 27). דיין הבן, לעומת זאת, בוחר לחשוף את הפער הבלתי־ניתן לאיחוי.

17 למשל בצירורים **אבאבא ודיוקן עצמי במדים ועין אחת מזכירה את אבי שדמה לי**, שהציג בתערוכה בשנת 2006.

18 על פי פלדמן (2001), "המפנה החשוב בתרבות הישראלית עתיד היה להתחולל רק בסוף שנות השישים. האבות המייסדים, כמו גם דור הפלמ"ח, בנים מורדים ככל שהיו, הזדהו באופן מוחלט עם העמדה המרטירולוגית של יצחק התר־מקראי [...] ושימרו את זיכרון העקדה ללא פגע על־ידי כך שהמירו צו אלוהי באידיאולוגיה לאומית, רדיפה דתית-היסטורית בצורך פוליטי עכשווי" (שם, עמ' 64).

כך שאם נבקש להרחיק צעד מעבר למערכת היחסים הכללית בין דור האבות לדור הבנים, ונאמץ את הרעיון המבקש להקביל באופן ספציפי יותר בין האב והבן שבסרט לבמאי ואביו, אפשר לטעון כי שאיפתו של דיין להפיג את הילת הקדושה העוטפת את ירושלים נובעת גם משאיפתו להתעמת עם המיתוסים שנקשרו במצביא משה דיין. בספר תהלים נכתב על "ירוּשָׁלַם הַבְּנוּיָה כְּעִיר שְׁחָבְרָה לָהּ יַחְדָּו" (פרק קכ"ב, פסוק ג), ואכן במלחמת ששת הימים, שדיין האב היה מאדריכלי הניצחון המפואר בה, חוברה לה שוב העיר כששוחררה/נכבשה בידי כוחות צה"ל. תוצאותיה של מלחמה זו הובילו למחלוקת מדינית ולשע חברתי (גורביץ' וארן, 1991, 35) ולעוד מערכות, הנמשכות עד עצם היום הזה. כמו כן, תפקידו של משה דיין כשר הביטחון במלחמת יום הכיפורים בשנת 1973, שהותירה שבר עמוק בחברה הישראלית, טענה את הפרסונה שלו כדמות אב המקריבה את בניה.

סיכום

מאמר זה טוען כי יש לבחון את **הבשורה על פי אלוהים** כחוליה בפילמוגרפיה של אסי דיין המקיימת קשר ישיר אל סרטי הטרילוגיה שקדמו לו. סרט זה מפתח את התמות שעלו בה ומשלים אותן. הטרילוגיה, המתרחשת בתל אביב, משקפת תפיסת עולם חילונית, אקזיסטנציאליסטית, ואפילו ניהליסטית. הגישה בה פסימית. יש הומור, אך הוא מקאברי. הטבח האלים בסיום **החיים על פי אגפא**, ומותו הידוע מראש של גיבור **מר באום**, כמו מבשרים על חורבן. לעומתם, סרט זה, המתרחש בירושלים, מציג את צידה השני של המטבע – הגאולה. הוא עוסק בדת, באמונה, ואפילו מוצא משמעות לחיים ולקיום.

עם זאת, אין זה אומר שדיין שינה את תפיסת עולמו. להיפך, העיסוק בתנ"ך נעשה בעין ביקורתית, ומשרת סאטירה היוצאת נגד האתוסים המכוננים של החברה הישראלית. בתסריט הוטמנו פרובוקציות, דתיות ואחרות, חלקן נועזות. אך אלו מטענים שלא התפוצצו, כנראה בשל פגמים בעשייה הקולנועית.

דיין מנפץ מיתוסים לאומיים ואישיים, שבמקרה המיוחד שלו מעורבים זה בזה. כתלמיד חכם של האידיאולוגיה הציונית הוא מציע פירוש מקורי לטקסטים המכוננים של האומה, ומצביע על מה שהוא תופס כשגיאות, כסילופים וכרעיונות עוועים. בולטים במיוחד באלה מיתוס העקדה והקרבת הבנים. דווקא דרך הסאטירה התיאולוגית שלו מבקש דיין להסיר את הילת הקדושה העוטפת נושאים שעדיין עומדים במרכז ויכוחים עזים בחברה. רק בחילול הקודש, כך הוא מציע, אפשר למנוע את החורבן, ואולי ייוותר סיכוי לגאולה.

רשימת המקורות

- אלקריב, יקיר (2010, 6 באוגוסט). אשת לוט בערפל. **ידיעות תל אביב**.
- אשד, אלי (2024, 23 בנובמבר). קשר חג הפסח – סיפורו של סרט ישראלי על ישוע הנוצרי שנאסר להקרנה בידי הצנזורה הישראלית. **המולטי יקום של אלי אשד**. קשר-חג-הפסח-סיפורו-של-סרט-ישראלי-על-ישו/שן/2024/11/23 <http://www.no-666.com/2024/11/23/שן/2024/11/23>
- באלינט, ענת (2004, 22 בפברואר). "שידור הפיתוי האחרון של ישו" בכבלים בוטל בשל מחאות נוצרים". **הארץ**. <https://www.haaretz.co.il/gallery/2004-02-22/ty-article/0000017f-f14c-d8a1-a5ff-f1ce37ed0000>
- בוקר, רן (2013, 25 בדצמבר). "תייגו אותנו כשמאלנים וסתמו לנו את הפה": לאן נעלמה הסאטירה של ערוץ 1? **ynet**. <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4469140,00.html> בן-גוריון, אריה (2002).
- אל תשלח ידך אל הנער: שירים ודברי הגות על העקדה**. ירושלים: כתר.
- גאון, בעז (2004, 14 במאי). "אין אלוהים, יש רק בריחת סידן". **מעריב**.
- גוברין, נורית (1989). ירושלים ותל-אביב כמטאפורות בספרות העברית: התפתחותה של תדמית. **ירושלים בתודעה ובעשיה הציונית: קובץ מאמרים**. ירושלים: מרכז זלמן שזר לתולדות ישראל, עמ' 434–450.
- גורביץ', זלי וגדעון ארן (1991). על המקום (אנתרופולוגיה ישראלית). **אלפיים: כתב עת רב-תחומי לעיון הגות וספרות** 4. תל אביב: עם עובד, עמ' 9–44.
- גרץ, נורית (1993). כבר לא אותם השדות: הוא הלך בשדות. **סיפור מהסרטים: סיפורת ישראלית ועיבודיה לקולנוע**. תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 63–97.
- דובדבני, שמוליק (2004, 14 במאי). "אין דין ואין דין". **ynet**. <http://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-2915471,00.html>
- דיין, אסי (1992). קולנוע נוע נוע סוף. **מאזנים** 2, 29–30.
- ויס, הלל (1991). הערות לבחינת "עקדת יצחק" בסיפורת העברית בת זמננו כטופוס, תימה ומוטיב. **העקדה והתוכחה: מיתוס, תימה וטופוס בספרות**. ירושלים: מאגנס, עמ' 31–52.
- זנגר, ענת (2013). רד אלינו אווירון: על העקדה במרחב המיתי הישראלי העכשווי. **זהויות בהתהוות בתרבות הישראלית: ספר היובל לכבוד נורית גרץ**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 193–204.
- חלמיש, משה, חנה כשר ויוחנן סילמן (2002). **אברהם אבי המאמינים: דמותו בראי ההגות לדורותיה**. רמת-גן: אוניברסיטת בר-אילן.
- יובל, רות (1987, 12 ביוני). מכירת אלוהים. **כל העיר (ירושלים)**.

זרעאלי, אור ועטרה גרמן (2020, 17 באוגוסט). "לבזות כל קודש בישראל" הפגנה נגד 'היהודים באים'. **סרוגים**. <https://www.srugim.co.il/481213/-נשתוק-לא-נשתוק-באים-נגד-היהודים>

יערי, נורית ושמעון לוי (2004). **חנוך לוי: האיש עם המיתוס באמצע: עיונים ביצירתו התיאטרונית של חנוך לוי**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

כהן-רז, אודיה (2013). מיתוסים דתיים בדמות המפקד הצבאי בקולנוע הישראלי. **זהויות בהתהוות בתרבות הישראלית: ספר היובל לכבוד נורית גרץ**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, עמ' 228-243.

כספי, זהבה (2005). **היושבים בחושך: עולמו הדרמטי של חנוך לוי: סובייקט, מחבר, צופים**. ירושלים: כתר.

לוי, שמעון (1992). הבשורה על-פי חנוך (לוי). **מקטרים בבמות: עיונים בדרמה עברית**. תל אביב: אור-עם, עמ' 195-200.

לוי, רן (1989, 16 ביוני). הותרה הקרנת "הפיתוי האחרון של ישר". **חדשות**.

לוי, חנוך (1987). **מה אכפת לציפור: סאטירות, מערכונים, פזמונים**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

לוי, חנוך (1988). **יסורי איוב ואחרים: מחזות**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

מונק, יעל (2012). **גולים בגבולם: הקולנוע הישראלי במפנה האלף**. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה. מיכאל, סמי (2001). **החוויה הישראלית**. אור יהודה: ספרית מעריב.

מילמן, יוסף (1991). "זכור את אשר עשה אביך": עקדת יצחק - יסודות משמעותה בסיפור המקראי וגלגולה בשירת המחאה בת ימינו. **העקדה והתוכחה: מיתוס, תימה וטופוס בספרות**. ירושלים: מאגנס, עמ' 53-72.

מרקס, חן (2002). **למה דברים רעים קורים לאנשים טובים: מסע בעקבות התשובות שהעניקה התרבות היהודית**. ראשון לציון: משכל.

עמיר, דרור (2010, 18 במאי). תנ"ך? לא על המסך. **Ynet**. <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3890780,00.html>

פלדמן, יעל (2001). יצחק או אדיפוס? מגדר ופסיכו-פוליטיקה בגלגולי העקדה. **אלפיים: כתב עת רב-תחומי לעיון הגות וספרות** 22. תל אביב: עם עובד, עמ' 53-77.

פלדמן, יעל (2007). מ'מות קדושים' ל'אושר עקדה' או 'המצאת' העקדה כפיגורה הרואית בשיח הציוני. **ישראל** 12, 107-151.

קינן, עמוס (1987). **מחזות: חברים מספרים על ישו; כי עודני מאמין בך**. תל-אביב: ספריית פרוזה עיתונספרות.

קליין, אורי (2004, 13 במאי). הוא הלך לאיבוד. **הארץ**. <http://www.haaretz.co.il/gallery/1.966127>

קמחי, רמי (1997). הספר והחיים – קולנוע ישראלי לאור הוויכוח על האתוס הלאומי. **מאזנים** 6, 119–114.

קרטון-בלום, רות (2013). **סיפור כמאכלת: עקדה ושירה**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.
קרטון-בלום, רות. (2019). **המטפחת של ורוניקה: הספרות הישראלית והברית החדשה**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

רוזן, עידו (2016, 7 בפברואר). משתמשים באלוהים בשביל להרגיז חרדים. **Ynet**. <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-4762448,00.html>

רוזן, עידו (2017). **פחדים לאומיים בסרטי האימה בקולנוע הישראלי**. עבודת גמר לשם קבלת תואר MA. תל אביב: אוניברסיטת תל אביב.

שחם, דוד (1982, 18 בינואר). כסף קטן. **ידיעות אחרונות**.

שטרן, איתי (2020, 4 באוגוסט). מערכונים של "היהודים באים" הוסרו מתוכנית לימודי התנ"ך של משרד החינוך. **הארץ**.

שילוח, צבי (1982, 18 בינואר). סילוף הדמוקרטיה. **ידיעות אחרונות**.

שמי, מנחם (1952). **חברים מספרים על ג'ימי**. תל אביב: הקיבוץ המאוחד.

שמיר, משה (1947). **הוא הלך בשדות**. מרחביה: ספרית פועלים.

שניצר, מאיר (2010, 6 באוגוסט). ויאמר אבי ניר לאמור: ביקורת על "זוהי סדום". **NRG**. <https://www.makorrishon.co.il/nrg/online/47/ART2/141/090.html>

שפיגל, שלום (1950). מאגדות העקדה: פיוט על שחיטת יצחק ותחייתו לר' אפרים מבונא. **ספר היובל לאלכסנדר מארכס**. ניו יורק: בית המדרש לרבנים באמריקה, עמ' 471–547.

Ben-Zvi Morad, Yael (2018). From binding to crucifixion: The political role of Christian motifs in Israeli cinema. *Jewish Film & New Media* 6(2), 137–157.

Cutrara, Daniel S. (2014). *Wicked cinema: Sex and religion on screen*. Austin: University of Texas Press.

Idle, Eric (2018). *Always look on the bright side of life: A sortabiography*. New York: Crown Archetype.

Loshitzky, Yosefa (2002). A tale of three cities: Amos Gitai's urban trilogy. *Framework: The Journal of Cinema and Media* 43(2), 134–151.

Munk, Yael (2013). Memory of a death foretold: Fathers and sons in Assi Dayan's "Trilogy". *Deeper than oblivion: Trauma and memory in Israeli cinema*. Edited by Boaz Hagin & Raz Yosef. New York: Bloomsbury, pp. 147–167.

Pavlou, George (2018). *Suspense and resolution in the films of D.W. Griffith*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Peleg, Yaron (2016). *Directed by God: Jewishness in contemporary Israeli film and television*. University of Texas Press.

Stahl, Neta (2013). *Other and brother: Jesus in the 20th-century Jewish literary landscape*. Oxford: Oxford University Press.

Tatum, Walter Barnes (2013). *Jesus at the movies: A guide to the first hundred years and beyond*. Salem: Polebridge Pr Westar Inst.

Wellisch, Erich (1954). *Isaac and Oedipus: A study in Biblical psychology of the sacrifice of Isaac, the Akedah*. London: Routledge.

Zanger, Anat (2003). Hole in the moon or Zionism and the binding (Ha-Ak'eda) myth in Israeli cinema. *Shofar: An Interdisciplinary Journal of Jewish Studies* 22(1), 95–109.

Zanger, Anat Y (2020). *Jerusalem in Israeli cinema: Wanderers, nomads and the walking dead*. London: Vallentine Mitchell.

פילמוגרפיה:

- אגדת המלך שלמה. חנן קמינסקי. ישראל, 2018.
- איש רחל. משה מזרחי. ישראל, 1976.
- אסתר. עמוס גיתאי. ישראל, 1986.
- ד"ר פומרנץ. אסי דיין. ישראל, 2012.
- הבשורה על פי אלוהים. אסי דיין. ישראל, 2004.
- הוא הלך בשדות. יוסף מילוא. ישראל, 1967.
- החיים על פי אגפא. אסי דיין. ישראל, 1991.
- זוהי סדום. אדם סנדרסון, מולי שגב. ישראל, 2010.
- חופשת קיץ. דוד וולך. ישראל, 2007.
- חיים. נקודה. ורד טנדלר. ישראל, 1999.
- מקום בגן עדן. יוסי מדמוני. ישראל, 2014.
- מר באום. אסי דיין. ישראל, 1997.

שוברים. אבי נשר. ישראל, 1985.

שלושה ימים וילד. אורי זהר. ישראל, 1967.

שמיכה חשמלית ושמה משה. אסי דיין. ישראל, 1995.

שתיקת הצופרים. אורי ענבר. ישראל, 2003.

Dogma. Kevin Smith. USA, 1999.

Godspell. David Greene. USA, 1973.

Jesus Christ Superstar. Norman Jewison. USA, 1973.

Life of Brian. Terry Jones. UK, 1979.

The Bible: In the Beginning.... John Huston. USA, Italy, 1966.

The Last Temptation of Christ. Martin Scorsese. Canada, USA, 1988.



עידו רוזן, אוניברסיטת קיימברידג', אנגליה.

דוא"ל: ir311@cantab.ac.uk