

טקסט - תמונה - טקסט: מתודעה ציונית לשאלה תרבותית

טלי תמיר - אוצרת וחוקרת של אמנות ישראלית (2003)

א. הטקסט - מעמדו של הטקסט התנ"כי בחברה הישראלית

"לי, שנולדתי בארץ-ישראל", כתב רב-אלוף משה דיין בספרו "לחיות עם התנ"ך", לא היתה המולדת אהבה מופשטת. חבצלת השרון והר הכרמל היו ממש שבממש, פרח נותן ריח והר שרגלי דרכו בשביליו. אף-על-פי-כן לא היה לי די בישראל שאיתי בעיני ומיששתי בידי; גם את ישראל העתיקה, את ישראל של השמות והפסוקים, רציתי לעשות ממש. ראיתי לנגדי לא רק את הקישון העובר בשדות נהלל ובכפר-יהושע, אלא גם את הקישון נחל קדומים הגורף את צבא סיסרא. כשם שביקשו הורי הבאים מן הגולה לעשות את ארץ-ישראל הרוחנית של הספרים למולדתם הגשמית, כך ביקשתי אני להקנות למולדתי הגשמית עומק רוחני-היסטורי, ולהפיח בחורבות ובתלים השוממים את נשמת העבר, ולהחיות את ישראל של ימי האבות והשופטים והמלכים."

משה דיין - החקלאי, הלוחם והארכיאולוג - גילם באופן מושלם את דמותו של היהודי החדש בארץ-ישראל, שגישור, מכוח תודעתו הציונית, בין שתי תקופות רחוקות - תקופת התנ"ך ותקופת ההתיישבות החדשה בארץ-ישראל - והעניק להן רצף טבעי ומובן מאליו: "באנשי דגניה ונהלל, המקומות שגדלתי שם, ראיתי את ממשכי דרכם [של האבות], לא רק משום שבאו לארץ לא-נודעת להם ועשאוה מולדתם, אלא גם מפני שאף הם, כאבות, לא ביקשו להם חיים חדשים סתם, אלא שאלו לטעמם ולתכליתם, וראו לנגדם לא את ההווה בלבד אלא אף את העתיד; לא את עצמם בלבד אלא את זרעם אחריהם." יצחק טבנקין, ממנהיגי העליה השנייה, עליה נמנו אנשי דגניה ונהלל, הדגיש תשומת לב מיוחדת בכתביו לנושא הקשר של בני דורו אל התנ"ך: "אין לתאר את עולמם הרוחני של בני העליה השנייה בלי לציין את השפעתו המיוחדת של ספר התנ"ך עליהם, אשר היה גם גורם חי ומשפיע על בני העליות שקדמו להם. [...] ארץ-ישראל חיה בזכרונם של היהודים כמולדת. הזכרון הזה אצור בתנ"ך... בימי העליה השנייה עוד היה התנ"ך נכס נפשי לכל כמעט..."

למרות שהתעוררות הגדולה של התנועה הציונית בסוף המאה התשע-עשרה ובראשית המאה העשרים היתה קשורה לא במעט לתובנות מדיניות ופרגמטיות של קבוצות מסוימות ביהדות אירופה ולהתעוררות כללית של התודעה הלאומית-תרבותית במערב המאות, נזקקה הציונות, כבר מראשיתה, למשענת המיסטית-רומנטית של החזון התנ"כי. להפחת החיים בסיפורי התנ"ך ובנופי הארץ המובטחת היתה השפעה מאגית על הצעירים ספוגי הלהט המהפכני-רומנטי שהשתוקקו, יותר מכל, להתנער מאבק הגלות ולהיוולד מחדש בדמותם של אברהם ויצחק, שרה ורבקה, המטיילים, תוך חירות מלאה, בנופים הקדומים. לא בכדי התקבצו ראשוני החלוצים בארץ מול חופיה הנפלאים של הכנרת, בלב הגליל, חולמים על פעמיו של אברהם אבינו: "אומרים סגולת פלאים למי הכנרת". כתבה רחל בלובשטיין, היא רחל המשוררת שחיתה בדגניה וחשה זהות עמוקה עם דמותה המקראית של רחל אימנו, "מי ששתה מהם אך פעם שוב ישוב אליהם. האם לא על כך עורגים הבנים בניכר אל חופי הכנרת השקטים יען כי אבותיהם ריוו כאן את צמאונם?"

בתשוקתה למחוק מזיכרונה הקולקטיבי את תקופת הגלות ולמהר ולבנות תחיתה חיים חדשים, נקלעה הציונות לעמדה פרדוכסלית ביחס לשאלת הזמן: מצד אחד ראתה עצמה כתנועה הדוגלת בקידמה ובמודרניזם, תנועה שפניה מופנות אל העתיד. מצד שני היא לא עמדה בפני קסמי העבר והתמסרה יותר ויותר לטיפוח קשריה הרגשיים והרוחניים עם תקופת האבות. "...עלינו לשוב אל המקורות הראשונים - ואלה ימצאו בספר הספרים שלנו" כתב ראש הממשלה הראשון של מדינת ישראל - דוד בן-גוריון, "סיפורי האבות מלפני ארבעת אלפים שנה; נדודי ישראל במדבר לאחר צאתם ממצרים; מלחמות יהושע בן-נון והשופטים שבאו אחריו; חיי שאול, דוד ושלמה ופעולותיהם; עלילות עוזיהו מלך יהודה וירובעם השני מלך ישראל - יש בהם יותר אקטואליות, הם יותר קרובים ומאלפים ומלאים לשד חיוני בשביל

הדור הנולד, הגדל והחי בארץ, מאשר כל הנאומים והויכוחים בקונגרסים של באזל." (ההדגשות במקור - ט.ת.) הצורך לאחד את שני פרקי הזמן הללו, את העבר המיתולוגי עם ההווה הריאלי, ולבנות מהם יחידת זמן אחת, שהמיתולוגיה והריאליה משתלבות בתוכה וזורמות אחת אל השנייה ללא הפרעות, היה צורך עמוק ומרכזי של הבאים להתיישב בארץ השוממה, ולשם כך גויסו כל האמצעים - השפה העברית, הפרוזה והשירה, הרטוריקה והנאום, המוסיקה והאמנות.

קולות אחרים כמו למשל קולו של אחד-העם, שניסה לשמר את מקומה של תרבות הגולה ברצף התודעה של התרבות היהודית-ציונית המתחדשת, הושתקו ובוטלו, ולא הצליחו להתחרות אל מול התמונה המנצחת של החזרה לחיק המזרח החם, האירוטי והרומנטי. השלילה הגורפת של הגולה, כיסוד מעצב ומכונן בבניית התרבות הציונית בארץ-ישראל, הביאה להעדפה מודעת של הטקסט התנ"כי על-פני הטקסט התלמודי. התנ"ך שנכתב בארץ-ישראל, ועוסק בכיבוש הארץ ובממלכה הקדומה, הועדף כטקסט מכונן ומבנה על-פני התרבות הטקסטואלית המורכבת והעניפה שהתפתחה בגלות - התלמוד והמדרש. הציונות עשתה את הבחירה שלה, והחזירה את התנ"ך למרכז הזירה התרבותית, הלשונית והאסוציאטיבית. "המקרא" כותב אוריאל סימון, היה ל"מפתח להתמצאות ערכית ורעיונית בחברה בעלת מתח אידאולוגי גבוה ביותר". אלא שהשיבה הציונית אל המקרא היתה כרוכה בתהליך חילוץ מן העולם הדתי וצירופו למרכבת המהפכה והמרד: על הטקסט התנ"כי היה לעבור תהליך של חילון. מבחינה ערכית משמעות הדבר היתה לוותר על ה"דרש" - מלאכת המחשבת של הפרשנות הדתית - ולהעדיף על-פניו באופן גורף את ה"פשט" - פרשנות עניינית ומחקר מדעי-אקדמי של הטקסט. "הפשט לבדו", כותב אוריאל סימון, נחשב לפירוש האמיתי והאותנטי של המקרא, אשר בכוחו לשחרר את הכתוב ממעטה המדרשים והפירושים המאוחרים, ומן הסמכות הרבנית המגבילה, ולאפשר לו להאיר באורו הישן-חדש, המתוק לעיניים. חלק מקסמו של הפשט היה בכך, שהוא מאשר את ההגמוניה החילונית (בחברה, בפוליטיקה ובתרבות) גם בתחומה של פרשנות המקרא, בהפקיעו אותה משליטתה של המסורת הדתית.

הגמוניה חילונית זו נבנתה לא-מעט באמצעות מערכת החינוך אשר היקנתה בלהט ובהתמסרות את ערכי אהבת הארץ, משולבים ללא-הפרד בפסוקי המקרא, גיבוריו ועלילותיו: "כל בניין ציוני שלא יוקם על הבסיס הזה של התנ"ך", אמר המחנך ברוך בן יהודה, "יהייה בניין של גפרורים, העלול להתמוטט לכל רוח מצויה ביותר". דברים אלה מצטט הסוציולוג עוז אלמוג בספרו "הצבר - דיוקן" ומוסיף: "התנ"ך נלמד אפוא בבתי הספר מתוך פרספקטיבה חדשה, לאומית, חילונית, או כספר עיון פילוסופי, ולא כיסוד האמונה הדתית, ופרשיותיו שימשו בסיס להנחלת ערכי מוסר ציוניים ולהכרת עברו המזהיר של עם ישראל".

עם הקמת מדינת ישראל והפיכתה לעובדה מדינית שרירה וקיימת, סיפקה תודעת עברו המזהיר של עם ישראל בארצו עדות היסטורית-מדינית שהצדיקה ורוממה את מיפעל ההתיישבות החלוץ. התנ"ך לא-עוד סיפק רק תמונת נוף רומנטית כרקע לסאגה הציונית ההירואית, אלא גוייס לצרכים פוליטיים. "התנ"ך הוא המנדט שלנו" הצהיר בן-גוריון בעדותו לפני וועדת פיל (1937) שדנה באפשרות לחלוקת הארץ. "התנ"ך, שנכתב על-ידינו בשפתנו העברית ובארץ הזאת עצמה, הוא המנדט שלנו" חזר וטען ראש ממשלת ישראל לעתיד וביטל באחת את הצורך בהכרה מדינית מן הסוג שניתן על-ידי שלטון המנדט הבריטי במסגרת הצהרת בלפור. על רקע הממלכתיות החדשה, הוחלפה הרומנטיקה התנ"כית בארכיאולוגיה מקראית והחזון האוריינטלי המצועף והחושני הוחלף בכלי חרס כנעניים, כלי פולחן עבריים ורצפות פסיפס עם סמלים יהודיים: נשק חיוני במלחמת התרבויות על אדמת הארץ. סכסוך האדמות לא הסתפק עוד בפני השטח הראויים לבנייה ולחריש, אלא העמיק וחפר בשכבות הגיאולוגיות כדי להכריע בשאלת הזמן - האם הזמן דילג אלפיים שנה, והצמיח בינתיים תרבויות אחרות, או האם הכל נשאר במקומו, ממתין רק לרגע השיבה והגילוי?

ספרו של משה דיין משקף את מלוא הלכידות של קונספצית הרצף בין סיפור כיבוש הארץ בידי יהושע בן-נון ויסוד הממלכה הישראלית, לבין מפעל ההתיישבות של החלוצים הציוניים. אלא שהחברה הישראלית בעשורים האחרונים איבדה את הלכידות הזאת, והיא יותר ויותר מודעת לפערים ההיסטוריים

והמציאותיים שבין שני הסיפורים הגדולים הללו. "ברי על-כל-פנים שהציונות הולכת ומאבדת את תוקפה כדת חילונית", כותב אוריאל סימון, "ושהתנ"ך חדל לשמש לה ככתבי קודש. ככל שזוהרה של הציונות הרומנטית הועם, שתחושת הנס שבתקומה כהתה, ושגאוות הייחוד הלאומי נחלשה, כך הלך והעמיק הפער שבין ההווה הריאלי לבין העבר המיתולוגי. הפער הזה הפקיע את תוקפו של המדרש הלאומי, שכן נתברר שכבר אין בכוחו למתוח גשר מעל לתהום הפעורה בין החיים לבין הספר. ובאין כלי פרשני להתחבר אל התנ"ך, נתערער מעמדו כמקור של השראה והכוונה. קסמו של המקרא פג".

אל התהום הפעורה הזאת שנפערה בין החיים לבין הספר, אל מה שמעבר לטקסט השחוק שנוצל לצרכיה של מערכת ההסברה הציונית, נמשכו אמנים וכותבים מאז שנות השבעים והחלו לקורא מחדש, בעין יותר ביקורתית ומודעת. ברגע שהקסם הקולקטיבי פג, והמעמד הממלכתי נמוג, התפנה מקום לעיון אישי ואינטימי של הטקסט התנ"כי. במקום מדרש לאומי התפתח מדרש פרטי-פיוטי שנטה להדגיש היבטים מוסריים. לאחרונה, בעקבות האירוע הטראומטי של רצח יצחק רבין נוצר מיפגש אקטיבי וחי בין התנ"ך לבין החברה הישראלית. העובדה שהרצח נעשה ממניעים דתיים הקשורים למצווה המקראית של אהבת הארץ עוררה באחת, באופן גורף וכואב, תובעני ועיקש את תודעת הדיבר התנ"כי - "לא תרצח!". החברה הישראלית שבה אל הבסיס המקראי שלה בנקודת-שבר קריטית, והוכיחה שהתנ"ך ממשיך ומתקיים בתודעה לא כמדרש לאומי, לא כמיתוס רומנטי, אלא כקודקס מוסרי התקף בכל החברה המערבית שדיברותיו מחייבות את התרבות הישראלית כולה.

התמונה -מעמדו של החזיון התנ"כי באמנות הישראלית, עד שנות השבעים

לאמנות הפלסטית היה תפקיד חשוב ביותר בעיצוב הקשר הרגשי של החלוצים והמתיישבים הראשונים, רובם יוצאי ארצות מזרח-אירופה, אל נופי הארץ ואל תקופת האבות, ובדרך זו לתרום לטיפוחה של זהותם הציונית. תפקידה של האמנות, בעיקר אמנות הציור והגרפיקה, היה כפול: מצד אחד - להחיות את החזיון התנ"כי מבחינה ויזואלית -לספק לו מראה, צבע, תנועה, תלת-ממד. לבנות את הנוף ולהציב בתוכו את הדמויות, ובעיקר -ליצור, מכוח הדמיון, את תחושת הרצף הטבעי בין תקופת התנ"ך ואוירתה הקסומה לבין הנוף האוריינטלי הארץ-ישראלי והדמויות המסתובבות בתוכו. מצד שני -תפקידה של האמנות היה לבנות עולם של סמלים ודימויים משמעותיים שייצגו מערכת ערכים חדשה, המשרתת את צרכי המפעל הציוני. בין סמלים ודימויים אלה היו רבים המבוססים על הטקסט המקראי.

תחת המטרייה האידאולוגית של חיפוש אחר "אמנות יהודית" ויצירת "סגנון עברי" חילוני-ציוני הוסט הציידה האיסור הדתי של "אל תעשה לך כל פסל וכל מסיכה", ונפתח פתח למערכת יחסים פורייה ומפרה בין השפה הפלסטית-חושנית לבין הטקסט התנ"כי. מה שעד אותה עת נעשה אך ורק בידי ציירים נוצריים ולמען התרבות הנוצרית, כמו סידרת האיורים לתנ"ך של גוסטב דורה שיצאה לאור כספר תחריטים ב-1866 והפכה מהר מאוד לקלאסיקה בתחום, אומץ עכשיו על-ידי צייריה המוקדמים של ארץ-ישראל. אלה לקחו על-עצמם את המשימה לצייר את ארץ הקודש לא ממבט צלייני-נוצרי, אלא ממבט חם ואוהב של חלוץ ציוני. משוחררים מכבלי האורתודוקסיות, חניכיה "החופשיים" של תנועת ההשכלה, יכלו צייריה המוקדמים של ארץ-ישראל לתת דרור לדמיונם ולייצרם ולפרש את שיר השירים, למשל, כשיר הלל לחושניות המזרחית, כביטוי לגילוי האוטו-אירוטי של העם היהודי שחזר לארצו, ארץ התנ"ך, והשיל מעליו את כבלי הגלות השפופה.

אין כל ספק שאת אבן הפינה לביסוסה של מגמה זו יש לייחס לחלוץ האמנות הישראלית, לבוריס שץ. כבר בשם שבחר לאקדמיה לאמנות הראשונה בארץ-ישראל בא לידי ביטוי הקשר לתנ"ך: בצלאל בן-אורי בן-חור למטה יהודה היה האמן הראשון בתודעה היהודית הכתובה. ספר שמות, פרק ל"ה, מספר כיצד מילא אותו האלוהים "בחכמה בתבונה ובדעת בכל מלאכה". בצלאל בן-אורי, כאילו היה בוגר בית הספר של שץ, ידע "לחשוב מחשבות לעשות בכסף ובנחושות, ובחרושת אבן למלאת ובחרושת עץ לעשות בכל מלאכת מחשבת" -תיאור התואם להפליא את המלאכות השונות שעסקו בהן תלמידיו של שץ בירושלים של השנים 1906-1929, עד לסגירת "בצלאל הישן" מחוסר תקציב. אך לא רק האמן התנ"כי היה כאן

מקור השראה, כי-אם המוטיבציה הכללית להחיות את התנ"ך: הטיפוסים המזרחיים שאיכלסו את ירושלים נתפסו בעיני הציירים הבצלאליים כקרובים לאבות המזרחיים מתקופת התנ"ך. נופי ארץ-ישראל, ובייחוד המקומות הקדושים-הכותל המערבי, מגדל-דוד, קבר רחל, יד אבשלום וקבר זכריה-הופיעו על הפצים וציורים רבים, כחלק מרפרטואר תעמולתי הולך ומתגבש של "אמנות בצלאל". "גיבורי התנ"ך ועלילותיהם לא נתפשו מן הפן הדתי שלהם, אלא כמאגר של אפשרויות ליצירת מודעות ציונית." כותב יגאל צלמונה" [...]. בין המוטיבים התנ"כיים שלהם נזקקו ביותר היו עלילות שקשורות לגאולת העם היהודי משיעבוד ולשיבה מן הגלות למולדת. דוגמה לכך הוא המקום שתפס משה רבנו ביצירותיהם של ליליין ושץ (בייחוד על רקע העובדה שהרצל כונה "משה") והפופולריות של ההגדה של פסח ומגילת אסתר בין מורי "בצלאל". נושאים רווחים אחרים היו אלה שהציגו תיאורי אידייליה כפריית וחיי עם בהרמוניה עם סביבתו הטבעית (שיר השירים ומגילת רות), כניגוד לעליבותם של החיים היהודיים בעיירה היהודית במזרח-אירופה."

שץ עצמו, פסל וחרש-נחושת, שנהג להסתובב בחצר בצלאל לכוש גלבייה מזרחית-תנ"כית לבנה, עסק בדמותו של משה, וידוע במיוחד הוא פסלו המיתולוגי המראה את דמותו של מתייתו החשמונאי, אביהם של החשמונאים-מכבים, כדמות מנהיג אולטימטיבי. אך שלושת ציירי התנ"ך הגדולים של בצלאל, שהוזמנו על-ידי שץ ללמד בבית-ספרו בירושלים, היו זאב רבן, אפריים משה ליליין ואבל פן. שלושה ציירים-מאיירים אלה, שלושתם מעורים היטב באמנות האירופית ובסגנונות מעבר המאה (אימפרסיוניזם, ארט-נובו, סימבוליזם) השליכו על סיפורי התנ"ך את תמציתה של הרומנטיקה האוריינטליסטית כפי שעוצבה וטופחה על-ידי התרבות האירופית בשלהי המאה התשע-עשרה. נעים בין אורנמנטיקה גרפית (רבן, ליליין) לבין סימבוליזם פואטי (פאן במיוחד) יצרו שלושת ציירי בצלאל המוקדמים הללו דפים מרהיבים ביופיים, מעין "דפי-שטיח" המהללים את יופייה של ארץ התנ"ך ומדגישים את חושניותה המזרחית. שמיים פתוחים ומכוכבים, שיירות גמלים, צמרות דקלים, עיזים שחורות, ונערות שחומות שעניהן כהות כפחם-גילמו בעיני רוחם את ארץ התנ"ך במלוא-הדרה. המציאות כפי שהיתה, ברחובותיהן הצפופים והמוזנחים של יפו ושל ירושלים, היוותה רק נקודת מוצא לחיזיון האידילי, ודמויות התימנים והתורכים שנמצאו בה היוו דגם ומקור השראה לדמויות התנ"כיות. כך, מהווה תקופת "בצלאל" וסגנונה התנ"כי הקישוטי והסמלי ביטוי מובהק לאידאליזציה של המציאות ולפער בינה לבין החלום בחיי אותה תקופה, כשהאמנות תומכת בכל-לב באידאליזציה ומבכרת את החיזיון והחלום על-פני הריאליה וקשיי היומיום.

איורי התנ"ך של ליליין, שנעשו כבר בעשור הראשון של המאה התבססו על מודלים מהמזרח העתיק, המצרי או המסופוטמי. "אולם אין לראות בכך פרימיטיביזם סגנוני", מציין יגאל צלמונה, "לפי שליליין מעולם לא ניסה לשנות ממש את גישתו המערבית אקדמית-אידאליסטית לגבי תפיסת עיצוב הגוף, החלל והקומפוזיציה." מגוייס למען המטרה הציונית (למרות שעזב את ארץ-ציון כמה חודשים לאחר שהגיע אליה יחד עם בוריס שץ), עירב ליליין מוטיבים קלאסיים של ארט-נובו, עם תלבושת ותווי פנים אשוריים. ליליין עיצב כמה סמלים ציוניים חשובים, כמו סמל השמש העולה, סמל המנורה, וסמלי אור אוטופיים דומים. גישתו של ליליין לשימוש בתנ"ך, טוען צלמונה, היא הרצליאנית באופיה, קרי מגוייסת לאומית, אך מיועדת לעיניהם של יהודי אירופה וכל כוונתו היא "להציג את ההמשכיות שבין העם העברי בתקופת המקרא לבין היהודים בני-זמנו ולהביא את יהודי אירופה להזדהות עם אבותיהם."

איורי התנ"ך של אבל פן, שעלה ארצה ב-1913, התערו היטב בחברה הארץ-ישראלית של אותם ימים, ונשמרו בזיכרון הקולקטיבי המקומי כביטויים ציוריים אופטימאליים לקשר עם נופי התנ"ך וגיבוריו. בסגנון פוסט-אימפרסיוניסטי, מערבי לגמרי ביסודותיו הציוריים, בצבעי פסטל רכים, בחוש דרמטי ובנגיעה מיסטית קלה, הקים אבל פן לחיים עלילות ומקומות, דמויות ורגעים מרגשים מן הסיפור התנ"כי. איוריו לתנ"ך שפורסמו בשנות העשרים המוקדמות, ראשיתם דווקא בעיר ניו-יורק שם שהה כשבוע שנים, עד לחזרתו ארצה. "לציורי התנ"ך של פן שתי פנים" מציין צלמונה -מחד גיסא יש בהם תיעוד, כביכול, וניסיון לטעת את הסצנות התנ"כיות ואת הגיבורים המקראיים במציאות מזרח-תיכונית ובמצבים שייראו אותנטיים ומאידך, בהיותם יצירותיו של מי שהכריז על עצמו כמשתייך ל"אוריינטליזם המיסטי"

הצרפת, יש בהם אווירה ומשמעות מעבר לתיעוד גרידא. כך אברהם של פן, הניצב מתחת לשמיים המכוכבים, שרוי כולו בענן של נהרה, והוא פורש זרועותיו כדי לחבוק את הזוהר ולהתמזג עמו.

זאב רבן, שהחל ללמד ב"בצלאל" יחד עם פן (1913), היה אמון על הצד הגרפי והקליגרפי ותרם תרומה מכרעת להתפתחות המראה העיצובי של הציונות המוקדמת. אלבום "נופי הארץ" שלו ספוג במוטיבים תנ"כיים-מזרחיים, ספוגי תום פסטורלי. אך גולת הכותרת של יצירתו -אירוי לשיר השירים (1923) הנציחו את סגנונו האורנמנטלי, המושפע מסגנון המיניאטורה הפרסית, ואת פרשנותו החושנית, הרואה בטקסט המקראי ביטויי תשוקה לאשה המזרחית, עטויה בגלימותיה, מוקפת בשטיחיה, ולא מטאפורה לאהבת הארץ. הארץ עצמה נתפסה כמקום של חום וחושניות, כך ש"שיר השירים" של רבן מגלם באופן מושלם את הפנטזיה הרומנטית-אוריינטלית של איש המערב הבא לארץ החדשה בלב המזרח. גם באירוי שאינם תנכ"יים והמבטאים את ההווי הציוני היה רבן אחד ממעצבי "התום הציוני" בחזותו הויזואלית.

ראובן רובין ונחום גוטמן מרדו בנאיביות ובמסורתיות האקדמית של ציירי "בצלאל" וברוחם "הירושלמית", והביאו איתם רוח פרימיטיביסטית ורעננה יותר, שהתעצבה על-חופי תל אביב הנבנית. הן גוטמן והן ראובן העדיפו את נופי הארץ הריאליים, את פרדסיה ומטעיה, רחובותיה ובתיה החדשים, על-פני התרפקות על העבר התנ"כי. אולם, כשנזדקק רובין ליצור תפאורה ותלבושות לבלט "אברהם ושלושת המלאכים" של ברוך אגדתי פנה למקורות המזרחיים שעמדו לרשותו: תווי פניהם של עולי תימן, הג'ליות של הערבים, צבע עורם השחום וסגנונות אשוריים ובבליים קדומים. גם נחום גוטמן פנה לאותם מקורות סגנוניים לקבלת השראה לאירוי ולרישומיו, וגם הוא קיבל בהתלהבות את הילת המזרח הקדום כמשקפת פרשנות חילונית, עממית, של רוח התנ"ך.

העקירה היזומה מתרבות המערב והניסיון להשתלב בחיי המזרח צבעו את מחשבותיהם ומאמציהם של הציונים המוקדמים בגוון מובהק: בעוד שאסכולת "בצלאל", בשנות העשרה והעשרים המוקדמות, שיקפה מבט מערבי לגמרי על האוריינט, והשתמשה בסיפורי התנ"ך כעוגן עלילתי ולאומי, פיתחו אמנים בשנות השלושים הזדהות עמוקה עם המזרח הקדום, לאו-דווקא היהודי-תנ"כי, וביקשו ליצור לעצמם זהות אותנטית ים-תיכונית, אותה כינו -כנענית. "הכנענים" היו קיצוניים במיוחד בשאיפתם לביטול ולמחיקת תרבות הגולה, ובניסיונם לשקם רצף הזוי של קיום מזרחי שורשי, וגרעין סגנוני קשה שיתאפיין במשיכה אל הקדום, הייצרי וההיולי. בתשוקתם העזה להתמזג עם המזרח, ביקשו הכנענים לנתק את קשריהם עם ההיסטוריה של העם היהודי ועם פזורתו בגולה ולבנות טיפוס מזרחי שמקיים ברית מנטאלית ורגשית עם הערבי, הבדווי, האשורי והבבלי. מי שניסח את הדימוי הארכיטיפי של הפנטזיה הכנענית היה הפסל **יצחק דנציגר**, בפסלו "נמרוד" (1936). נמרוד -הצייד המקראי הראשון, בן-דורו של בצלאל, חרש המתכת המקראי הראשון -הפך בידיו של דנציגר לדמות של לוחם אולטימטיבי, דרוך-איברים ועז-מבט, עירום כביום היולדו, כלי נשקו בידו האחת, ותווי פניו יוצרים מיזוג מושלם בין אדם וחיה, בין סגנון מצרי ואשורי. נץ -ציפור הטרף המלווה את הציידים ואת הפרעונים, צמודה לראשו, והוא עשוי מאבן חול אדמומית, המדגישה את חושניותו וחום-גופו. בחוש מדוייק להפליא הצליח דנציגר לנסח את תכונותיו הנכספות של הצבר -הגבר הישראלי-יהודי החדש -שאמור, בזכות תכונותיו אלה, להוביל את החברה הישראלית להגשמת שאיפותיה. העובדה שמקורו של נמרוד בדמות מקראית מייצרת פעם נוספת את אותו רצף בלתי-מופרע בין יהשוע בן-נון, הכובש המקראי, לבין משה דיין, הלוחם האולטימטיבי, רצף שאנשי התקופה ראוהו כמובן מאליו וכנטול חובת-הוכחה. מבט פרספקטיבי יותר על "נמרוד" של דנציגר חושף את אחד מניסוחיו המגובשים הראשונים של פולחן הכוח והעוצמה הגברית שהתפתחו בחברה הישראלית, והם פעילים בה עד היום. מעניין לציין שהאמנות הישראלית לא ייצרה מעולם מקבילה נשית לארכיטיפ הקדמוני של נמרוד, וכמודל לאומי חדש הוא סיפק את רוח החברה כולה, נשים כגברים. רק לאחרונה עומדים ערכים אלה למבחן מחודש לאור התפרקות המיתוסים המכוננים והתגברותה של תודעה פלורליסטית יותר בטעמיה ובהעדפותיה.

הכנענים פיתחו את פיסול האבן הארץ-ישראלי, בראותם באבן יסוד ראשוני המשמר זמן קדום ואותנטיות מקומית. פסליו של **אחיעזר**, תלמידו האידאולוגי של דנציגר, עונים אף הם למיפגש המיתולוגי המשולש

בין דמויות המקרא, המזרח הקדום והטקסטורה המחוספסת של האבן. למרות שבין פסלי האבן של אחיעם אפשר למצוא ראש גבר המזוהה כ"דוד", הרי דמויותיו האחרות אינן מזוהות כתנ"כיות במובהק, אלא קשורות לעולם קדום, מזרחי ומלא-עוצמה. הציירים, שעוצמת האבן והחומר לא עמדו לרשותם, היו פחות קיצוניים בהצהרות הכנענות שלהם, והסתפקו בהשראה מרוחקת יותר של המזרח הקדום. הצייר **אהרון כהנא** שילב בציוריו מתקופה זו מוטיבים מקראיים, המושפעים מתגליות ארכיאולוגיות, עם נטיה מודרניסטית לקוביזם ולהפשטה. כהנא הפך את הסיפור המקראי למערכת של "הירוגליפים" וסמלים סמי-מופשטים ודו-ממדיים, שרק מיקומם והיחסים הצורניים ביניהם, ולא אקספרסיביות ישירה, היו מפתח להבנת העלילה. אך כוונתו היתה לעסוק בגורל העם היהודי וביסוד הטראגי והקורבני שבו. **שלום סבאנגע** נגיעות מרוככות יותר בסגנון הכנעני, יותר על-דרך האווירה והסגנון ופחות מסיבות אידאולוגיות. **משה קסטל** לעומתו התרכז בעיבודים של הכתב העברי הקדום, ובסמלים מקראיים מובהקים על-מנת לנסח ציור המצהיר, גם במודרניזם שלו, על מקורותיו המזרחיים-כנעניים. אחת מגרסאות העקדה של קסטל מתורגמת לשפת ציור פרימיטיביסטית, כמו-ילדית, שמשוות לדמויות אופי ראשוני וארכיטיפי.

לסצנת העקדה נועד מעמד מיוחד באמנות הישראלית, ורבים מהציירים הישראלים, שראו עצמם מקורבים לפרוייקט האמנותי הארץ-ישראלי חשו מחויבים להתמודד עם השאלות והסמלים של מוטיב תנ"כי זה. כמיתוס מרכזי ביהדות וכסמל הדין בשאלות מהותיות של אמונה והקרבה, רכשה לעצמה סצנת העקדה משמעות דתית, הרבה לפני שסוגיית הקרבת הבנים היתה לסוגיה כואבת ואקטואלית כל-כך בחברה הישראלית. אך לאחר פרעות הערבים ב-1936, ועם הסלמת הסכסוך היהודי-ערבי וריבוי הקורבנות, קיבלה סצנת העקדה משמעות שונה, המעוגנת במאבק הלאומי של העם על אדמתו, ובתביעה הנתבעת ממנו להקריב את בניו למען הגשמת המטרה הלאומית. שוב ושוב חוזרת העקדה באמנות הישראלית, ו"לא אחת, האברהמים שלנו הם ההורים השכולים, בעוד שהיחזקים הם הנופלים", כתב גדעון עפרת בקטלוג תערוכתו המקיפה בנושא העקדה באמנות הישראלית. נקודת המפנה, שהבדילה את המדרש הדתי מן המדרש הלאומי-חילוני היתה נטועה בהעדר דמותו של האייל - בחיי הלאום הנאבק על עצמאותו והקרבת הקורבן עד תום. דמו נשפך ונספג באדמה ואופציית הגאולה לא צצה מבין השיחים. שני נושאים אלה - המתח בין הדורות והקרבת דור הבנים למען ערכי דור האבות, הטעינו את סצנת העקדה במשמעות מרכזית ופולמית הנוגעת בעצבים הרגישים ביותר של החברה הישראלית, כחברה אידאולוגית הבנויה על העברת המסר מדור לדור. לאחר השואה התייחסו אמנים רבים למיתוס העקדה כסמל לעקדת העם באירופה והוסיפו לה משמעות טראגית נוספת. בספר זה בלבד שזורות חמש עקדות: המוקדמת שביניהן היא של משה שאה משנת 1900, והיא עוקבת כולה אחר המוטיבים המסורתיים, והמאוחרת ביותר נעשתה תשעים וחמש שנים מאוחר יותר (1995), על-ידי אמנית צעירה - דינה שנהב - והיא חוזרת ונזקקת לאותו מוטיב, בפרשנות שונה - לא האמונה מעסיקה אותה, כי אם שרשרת האלימות הבלתי-פוסקת. בין שתי אלה נעשו העקדות של כהנא (19..), של אברהם אופק (19..), של נתלי בזם (19..) ושל מנשה קדישמן (19..), שהגדולה ביניהן, חתוכה בברזל חלוד, ניצבת בשערי מוזיאון תל אביב, והיא מכילה את האייל כאופציה של תקווה. מהלך אמנותי מתמשך זה של הטיפול במוטיב העקדה חושף את השינוי בתודעה הפוליטית של החברה הישראלית: משימוש בעקדה כמוטיב לאומי תומך ומחזק הוא הופך לאמצעי ביקורתי, המכיל בתוכו גרעין של ספק.

הקריאה בטקסט התנ"כי כטקסט פוליטי, הניתן לפרוש ישיר ביחס למציאות האקטואלית של התקופה, חוזרת ומופיעה בעבודתו של **יעקב שטיינהרדט**. שטיינהרדט, האקספרסיוניסט הגרמני, אינו בוחר בסצנות מסורתיות שמקובל היה לציירן, כמו גן העדן, שיר השירים או דמויות האבות. הבחירה שלו היא בחירה ספציפית הקשורה לקונפליקטים חברתיים ופוליטיים: בשנות החמישים, לאחר קום המדינה שטיינהרדט מטפל, מוקדם מכל האחרים, בשתי סצנות כאובות, שכמעט ולא היו בשימוש אמנותי לפניו: פרשת עגל הזהב וסיפור הגר ושמעאל. נראה ששטיינהרדט הקדים להרגיש את נטייתה של החברה הישראלית לוותר על ערכי הסוציאליזם השיווני לטובת חברה המנוהלת על-פי עקרונות השפע הקפיטליסטי, והוא חווה כבר אז את הניצחון על הערבים כקונפליקט אנושי שיגבה, בבוא העת, גם את מחירו המוסרי. דמותה של הגר, אם ישמעאל, המגורשת על-ידי אברהם למדבר וניצלת על-ידי מלאך

אלוהים שמבטיח לה שבנה ישמעאל יהיה אבי העם הישמעאלי (הערבי), היא דמות בעייתית בסיפורי המקרא, בהיותה סמל לעוול ולנישול, ולראשית ההפרדה בין העם היהודי, צאצאיו של יצחק לבין העם הערבי, צאצאי ישמעאל. יעקב שטיינהרדט החזיר את הסצנה הבעייתית הזו אל האמנות הישראלית, ובכך הוא סלל דרך לקריאה אחרת בספר הספרים: לא רק כטקסט חד-ממדי המספק הצדקה ואידאליזציה למיפעל הציוני, אלא כטקסט רב-ממדי ופתוח, המכיל בתוכו קונפליקטים ושאלות לדיון, שיש להן רלוונטיות במציאות הממשית.

מרדכי ארדון הרחיב את המבט מעבר לטקסט המקראי, וראה בו אחד מקבוצה שלמה של מקורות יהודיים, הכוללים גם את הקבלה, התלמוד והמדרש. ארדון ראה בתנ"ך השראה רוחנית ותרבותית וניסה לזקק מתוכו תכנים וסמלים ויזואליים בעלי משמעות סמלית ויהודית. כבוגר הבאוהאוז, וכתלמידם של פול קליי ווסילי קנדינסקי, התעקש ארדון ליצור ציור מודרני בסגנונו ובכליו שאינו מנתק את הרצף התרבותי-קונטקסטואלי שלו עם העבר. אולם, הניסיון של ארדון לפתח את הקשרים בין המיסטיקה היהודית לבין האמנות הפלסטית התפרש על-ידי סצנת האמנות המקומית כניסיון פוליטי המבקש לקדם מוטיבים תרבותיים-מקומיים על-פני שפה מופשטת ואוניברסלית. יוסף זריצקי, מי שעמד בראש תנועת "אפקים חדשים" ופיתח את המופשט הישראלי כשפה מודרניסטית ואוניברסלית, המיישרת קו עם מגמות מקבילות במודרניזם האירופאי, דחה בבוז כל ניסיון לטפל טיפול תוכני וסימבולי בתכנים יהודיים ובטקסטים ספרותיים, כולל הטקסט המקראי. לפיכך, במיכלול יצירתו של זריצקי, מי שנחשב לאחד מאבותיה המרכזיים של האמנות הישראלית החדשה, אין רמז לאיזכור תנ"כי כלשהו, ובמשך כשני עשורים (שנות החמישים והשישים) הוא הצליח לדלל ככל האפשר איזכורים מסוג זה באמנות ישראלית, ולדרגם כאמנות משנית בחשיבותה למודרניזם הישראלי. במבט לאחור, נתפסים ניסיונותיו של ארדון כהרחבה איקונוגרפית חשובה לאמנות הישראלית, וכהמשכות עיקשת של קו תרבותי בעל מסורת ארוכת-ימים. בעוד הציונות המוקדמת ביקשה לנתק עצמה מחבל הטבור היהודי-מסורתי, ארדון השתדל, גם במחיר צאתו שלו לגלות-פאריס, לשמר את הקשר הזה ולמצוא לו אופני ביטוי חדשים, כחלק משפה ציורית הנשענת על מקורות המופשט, הסוראליזם והסימבוליזם.

ככיוונים דומים פעלו האמנים **שמואל בונה, צבי אלדובי, שמואל בק ומרדכי מורה** שפיתחו גישות סוראליסטיות וסימבוליסטיות וטיפלו במוטיבים תנ"כיים שונים. **שמואל בק**, סוראליסט מובהק, בנוסח הסוראליזם הווריסטי של סלבדור דאלי, עסק בלוחות הברית כאובייקטים טעונים ברמת-שיא בעלי משמעות תרבותית-אוטוריטיבית ואיפשר להם להדהד בתוך סביבה מדברית הזוייה, נעדרת נוכחות אנושית. בק מדגיש את מוטיב שבירת הלוחות ומדבר על שביריות של ערכים, גם אם הם ניתנו כתורה מסיני, ועל יסוד השבירה והבנייה מחדש בתולדות האמנות והיצירה. **מרדכי מורה**, אמן ישראלי החי ופועל בפאריס, משלב בציורי התנ"ך שלו מוטיבים הלקוחים מהקבלה היהודית, ומושפעים מסגנון האמנות הנוצרית-דתית. ציורי גן העדן והגהינום של הירונימוס בוש, אדם וחווה של אלברכט דירר והמסורת הנוצרית הגדולה של ציורי הברית הישנה והחדשה משפיעים עמוקות על האלגוריות המצוירות שלו, שנעות במחוזות של חלום ודמיון, ראליה ומיסטיקה ועוקבות, במידה מסויימת, אחרי האידיליות של רבן וליילין מראשית המאה. האווירה הכמו-אידילית בציוריו של מורה מופרעת על-ידי הבלחות של סיוט וחרדה.

עמדה תמימה לחלוטין, הנובעת מנקודת מבט דתית-שמרנית חזרה והופיעה בציורי התנ"ך של שלום מצפת, שען יליד צפת (1885), שעד לפרישתו מעבודתו, כשהוא בן 65, לא עסק כלל באמנות. הציור הנאיבי של שלום מצפת (שלום מוסקוביץ בשמו המלא) שייך מבחינת זמנו הרעיוני לשנות העשרים, או אף קודם להן, ומבחינת זמנו הכרונולוגי לשנות השבעים והשמונים, בהן פרץ לשוק בהצלחה גדולה, כמספק איזו ערגה עמומה למסורת יהודית אבודה. ציוריו מתבססים באופן מוחלט על הטקסט התנ"כי ונשארים צמודים לו עד לפרט הקטן ביותר. הם מצטיינים בצבעוניות מרהיבה ובנטייה לטיפול מיניאטורי בסצנות מורכבות ומפורטות. הנאיביות, נטולת ההשכלה והמודעות של שלום מצפת, מנתקת אותו מהחברה הישראלית, כמו גם היותו אמן חריג בתוך חברה דתית-חרדית ושומרת מצוות. המקור הרעיוני של עבודתו הוא במסורת היודאיקה ובאיורי לכתבי הקודש, עמדה שהוסטה לאורנמנטיקה עממית, ונפרצה

לשוק המסחרי. ככזאת, הפכה אמנותו של שלום מצפת לפופולרית מאוד, אך היא נטולת עמדה בדיון התרבותי על מקומו של התנ"ך בחברה הישראלית.

גבריאל כהן, יליד פאריסהחי בירושלים, הוא אמנם אמן נאיבי בגישתו הסגנונית והתוכנית, אך שלא כשלום מצפת אינו אורתודוכסי באמונתו, והוא מצייר מנקודת מבט מסורתית-חילונית. בהדרגה ובאיטיות, חדרה אמנותו החריגה של כהן לתודעת עולם האמנות המקומי, התמקמה בשוליו והצליחה להרחיב את גבולותיו הקונצפטואליים. כהן, גם הוא חסר השכלה פורמלית באמנות, משמר בתוך המבט המסורתי חירות אישית מלאה, נטולת מיגבלות. בדמיונו הוא מחבר בין פריס וירושלים, בין מגדל אייפל וכיפת הסלע ובין גמלים למטוסים. המזרח הצבעוני והחושני מתפקד אצלו כטבור העולם, אליו מגיעים אנשים מן הים מן האויר ומן היבשה. את מגדל בבל הוא צייר מבלי להכיר את ציורו המפורסם של ברויגל, כשהוא מבטא את רעיון הערבוב באמצעות ערבוב של זמנים ומקומות. ירושלים של היום, על שיכוניה מהווה רקע למגדל המתרום לתוך שמיים כחולים, כולו מקושט בפיתוחים ושיבוצים. ציוריו הנאיביים של כהן מעלים עולם מלא חיים ופעילות, צבעוני ושמח, נטול תודעה היסטורית, מסורתי וחופשי בעת ובעונה אחת.

גם **איבן שובל** מערב זמנים ומקומות ומביא את גיבורי התנ"ך אל ירושלים המודרנית. שובל מלביש את גיבוריו התנ"כיים בבגדים עכשוויים ובונה סיטואציות אנושיות אוניברסליות הנשענות על הסיפור התנ"כי. תהליך זה של אקטואליזציה של התנ"ך מבקש להצביע על מידת הרלבנטיות האנושית, פוליטית ואישית שמכיל הטקסט התנ"כי ומרחיב את תפיסת הזמן שלו לכל-זמן ולכל-אדם. במשך שנים רבות ממשיך שובל ומצייר ציורים המשלבים רישום וצבע, בהן דוד המלך ושאל המלך מטיילים בכיכר ציון, אוריה החיתי לבוש במדי קצין צה"ל, רגע לפני צאתו לשדה הקרב ממנו לא יחזור, ותמר מקוננת ברחובות העיר. המלנכוליה של שאול נתפסת כהלך-רוח אינטימי ומוכר, ומצבו של אוריה הנבגד מקבל פרשנות חדשה. שלא כאמני "בצלאל", שובל מודע לפערים שהוא יוצר, והוא מציב שאלות לא רק על קיומו או אי-קיומו של הרצף ההיסטורי-תרבותי בין שתי התקופות, אלא גם על היכולת של הטקסט העתיק להוות מטאפורה לחיים העכשוויים ולחיים היהודיים בירושלים העכשווית.

יגאל תומרקין ידוע בריבוי הרפרנטים הספרותיים בעבודתו ובשילוב האינטנסיבי בין חומריות טעונה לבין קונטקסט תרבותי-טקסטואלי. כמו שיריה של אלוה לסקר-שילר, ציוריו של ולסקו וסיפוריו של קפקא, כך גם התנ"ך שזור בעבודתו של תומרקין כטקסט השייך לתולדות התרבות והאנושות והוא מהווה לגביו נקודת התייחסות חשובה. רצח קין והבל, עקדת יצחק נבואות אחרית הימים ונבואות השלום של הנביאים הגדולים הטעינו נושאים מוסריים ואלגוריים בעבודתו הציורית והפיסולית. "באופן עקיף כלשהו, סבב יגאל תומרקין תמיד סביב הנושא הטראומטי של עקדת-יצחק." כתב גדעון עפרת. "את השם המפורש - י ה ו ה -רשם תומרקין מעל לראשו באחת הסקיצות, וכך כמו איחד את השחיטה האנושית, המוקבלת לשחיטת הפר, עם ההתרסה נגד הרוח האלוהית. באחדות אלימה זו, תפקידו של האל הוא תפקיד השוחט ולא תפקיד הגואל." בעבודה "טריפטיכון" מ-1963, מעבודותיו המוקדמות העשויה ממיחזור של גרוטאות ברזל על לוח עץ, חרוטה המילה GO: הוראת-ציווי להפעלה או לירי, אך גם ראשיתו של הפסוק המקראי: "לך לך מארצך וממולדתך אל הארץ אשר אראך..." תומרקין קושר בין הצו האלוהי שניתן לאברהם לבין מבנה על-סף פירוק, אחוז בכוח אלים, כשנתזים של צבע אדום מרססים את כל המרחב: הקשר הפרדוכסלי בין דם, פציעה ומוות לבין קיום הצו האלוהי.

אצל **מנשה קדישמן** התנ"ך מהווה טקסט יותר אקסלוסיבי, בעל משמעות מקומית-ישראלית והשלכות אנושיות-כלליות. קדישמן הירבה לעסוק במוטיב העקדה ויצר מאות וריאציות על מערכת היחסים המורכבת שבין אברהם יצחק והאייל. מוטיב הקרבניות בחברה הישראלית עובר גם דרך עיסוקו המרובה בכבשים. שוב ושוב מרותק קדישמן לרגע שבו יצחק מובל אל המזבח ויד אביו מונפת אל-על. בהקשרים ישראלים מאוד, תוך התייחסות מובהקת ומלאת אמפטיה אל עוצמתו הרגשית של הקונפליקט הבלתי-פתור מציב קדישמן את המודל המשולש וחוזר אליו אין-ספור פעמים. בצד הקרבת יצחק לעולה פיתח קדישמן מוטיב מקביל, נשי באופיו, החוזר ביצירתו לא-פחות פעמים ממוטיב העקדה: מוטיב הלידה.

בעוד האם יולדת בכאב, האב מקריב את הבן. מוטיב הלידה, אמנם, אינו נושא עליו חותם תנ"כי מובהק, אך הוא טעון בהילה מיתית ומקביל מבחינת משקלו הסגולי ביצירת קדישמן למיתוס העקדה. כך, נוצר מעבר תמטי רצוף בין עולם נשי-אימהי היוצר חיים ומשחרר אותם לחלל הלא-מוגדר, לבין עולם גברי-שיפוטי המקריב חיים למען ערכים ברורים ומחייבים.

הממד המיתולוגי והתרבות היהודית העסיקו באופן נרחב ועמוק את **אברהם אופק ונפתלי בזם**. שני אמנים בעלי תודעה חברתית חזקה, שסרבו, לאורך כל הדרך, לשתף פעולה עם מגמות המופשט הלירי, ולהתעלם מקונפליקטים במציאות שסביבם: עלייה וקליטה, זרות ופליטות, עבודה ואבטלה. כפליטי שואה, כמי שחוו על בשרם את הניתוק החד מתרבות העבר, ביקשו לשמר רצף תרבותי-יהודי הקשור גם למסורת, למנהגים, לחפצים ולטקסטים קאנוניים. אופק קשור יותר למקורות ארכיאולוגיים וקדומים, בזם קרוב יותר לסימבוליקה יהודית, שניהם מפלסים דרך אל התנ"ך ואל המקורות היהודיים בשפה ובסגנון אינדיווידואליים, ולא-אורתודוקסים. מתוך מגמת התקרבות אל היסודות העממיים ונגיעה בתכנים קונקרטיים, בניגוד לשאיפות ההפשטה של המופשט הלירי, פיתחו בזם ואופק במשך שנים ציור פיגורטיבי ביסודו, אם-כי מסוגנן, העוסק בדמויות, חיות, חפצים וסמלים. בזם ואופק הדגישו את סבל השכול ואת קינת האובדן. באמצע שנות השמונים, לאחר מלחמת לבנון צייר אופק סדרה של שלושה-עשר רישומי עפרון - "ההולכים אל ההר". הדרישום מורכב מארבעה מרכיבים חוזרים - אברהם, יצחק, החמור והבילת הזרדים. כיוון הדמויות מוטה באלכסון קדימה, לכיוון ההליכה. מאמץ הטיפוס משתלב במאמץ האיפוק והריכוז הנפשי. אופק משלב את ההליכה אל ההר עם גורלו של העם היהודי, הנעקד אל ארצו. "רישומי העקדה מציגים מחזור של חיים עם גורל מטאפיזי של האדם כקורבן תמיד." "כותב עפרת. עפרת רואה את מוטיב ההולכים אל ההר, המכונסים כולם בדימוי החמור(המייצג פשטות הליכות, קבלת-דין, עבודה) כמבטא "מסכת מורכבת של מצבים אישיים, לאומיים וקיומיים, המעמתים חלום עם שברו". הן בזק והן אופק שילמו מחיר על עיסוקם בתנ"ך ובמקורות יהודיים, והורחקו מן הקאנון המרכזי של התרבות הישראלית. חשוב להבהיר, במסגרת זו העוסקת במוטיבים תנ"כיים באמנות הישראלית, שדווקא כאן, בישראל, נדחה העיסוק בתנ"ך כסמל של אנכרוניזם וכסוג של אקדמיזם מקומי ומגמתי. עם חלוף התקופה שבה גייסה הציונות את כל המשאבים, כולל האמנותיים, לצרכי תעמולה ובנייה של הרעיון המרכזי שישבה את לב העם ויעורר את הזדהותו, פיתחו האמנים הישראלים מידה של התנגדות פנימית לכל מה שיכול היה להתפרש כטיפול מגמתי/תוכני או דידקטי-ציוני. הצורך הדחוף להוכיח בכל מחיר שהנה נוצרת כאן, בישראל החדשה, אמנות המשתווה בערכה לאמנות הבין-לאומית, דחק את התנ"ך, כמו גם את העיסוק בנושאי חברה ומצוקה אנושית, לשולי העשייה האמנותית. התנ"ך נתפס ככלי תעמולתי, וככזה הוא נזח כצינור לביטוי אמנותי. גם כשמוטיב העקדה חזר ועלה בהבט היותר ביקורתי שלו, כהתרסה כנגד מציאות של אובדן והקרבה, עדיין נותר הדימוי שחוק משנים של רטוריקה ציונית נלהבת, ולא כשיר עוד לאמירה אותנטית ורלוונטית. היה צריך לשנות לחלוטין את כיוון הקריאה בתנ"ך על-מנת לאפשר לו לחזור ולתפקד כטקסט קאנוני. הזדמנות זאת נוצרה בשנות השבעים, כשהחשיבה הקונצפטואלית איפשרה לשפה, לרעיון ולדיון המוסרי-פילוסופי לעמוד במרכז השיח האמנותי.

ג. טקסט - מוטיבים תנ"כיים באמנות הישראלית משנות השבעים ואילך

גם אם בפרק הקודם הוזכרו עבודות שנעשו בשנות השבעים והשמונים, הרי עיקר הפרק התרכז באמנים שראשית פעולתם היתה מתחילת המאה ועד שנות השישים. רובם הגדול של אמנים אלה לא היה יליד הארץ, והם חוו חוויה כלשהי של הגירה, פליטות, אימוץ שפה חדשה וכדומה. הפרק הזה עניינו באמנים שנולדו בארץ ובגרו בתוך מערכת החינוך שלה. דור שנולד לתוך עברית מדוברת והתנ"ך לגביו איננו טקסט ציוני חגיגי ועתיר-פאתוס, אלא טקסט ששונן ונלמד בבית הספר ובבחינות הבגרות. פרק זה יעסוק באמנים שהחלו את דרכם האמנותית משנות השבעים ואילך וביצירות אמנות שקשורות מהותית לרוח הקונצפטואלית ששלטה בעשור זה. דור שבגר לאחר מלחמת ששת-הימים והיה עד להיסחפות המקראית של החברה הישראלית במיפגשה עם המקומות הקדושים - חברון, מערת המכפלה, קבר רחל וכמובן - הכותל המערבי. עם חזרתם לשדה המציאות הקונקרטי של מקומות אלה, וחזרתם לשפה של שמות תנ"כיים כמו "שילה" ו"גילגל", חזרה וקמה רוח התנ"ך ורוח הקשר לתקופת האבות והתעצמה עוד יותר

בתנופת ההתיישבות האידאולוגית של תנועת גוש אמונים. אותו קשר של רציפות שנוסח בבטחון כה רב בידי משה דיין, בזמנו, והיה לבסיס חזונו של החלוצים החילוניים, נוכס עתה בידי המתיישבים הדתיים, והתקבל כאות משמיים המוכיח את זכותנו המוחלטת על אדמת ארץ-ישראל. החברה החילונית, שחשה מנושלת מנכסיה היהודיים-רוחניים, ואיבדה את זכותה ליצור פרשנות משלה לטקסט התנ"כי, התבוננה בחוסר אונים בתהליך המתרחש לנגד עיניה והופך את התנ"ך מטקסט מטאפורי ובעל השראה מוסרית לטקסט נבואי העומד למבחן של הגשמה יומיומית. הפנייה המחודשת של החברה החילונית הישראלית אל התנ"ך נעשתה, באופן טבעי, אל ערכיו הכלל-אנושיים, המוסריים והרעיוניים. החזרת התנ"ך למעמד מוסרי ומטאפורי, כפתח לדיון פילוסופי, היה צעד הכרחי מנקודת מבט חילונית ופוליטית. האמנות הפלסטית, בזהירות מירבית, ולא באופן סוחף ומגויס, החלה לגלות עניין מחודש בתנ"ך ולקרוא בו קריאה מחודשת. אמנים אלה קוראים בתנ"ך קריאה אחרת: לא כ'אותיות קדושות' ראויות לשינון בעל-פה, אלא קריאה אקטיבית וביקורתית, המעמתת את הטקסט הנלמד בבית הספר עם תכניו שלו-עצמו ועם המציאות הסבוכה שתובעת נקיטת עמדה.

השדה הקונצפטואלי של שנות השבעים העלה, אפוא, רבדים סמנטיים ומוסיקליים שנעלמו מן העברית הישראלית המדוברת. במקביל לכך, ככל שתודעת הקונפליקט הפוליטי-מוסרי עם העם הפלסטיני הצמיחה מועקה גוברת והולכת, מצביעה הקריאה החוזרת בתנ"ך על תהליך של ריקון הטקסט ממשמעותו החברתית-מוסרית, דווקא מתוך מעמדו כטקסט מכונן-תרבות. מתוך קריאה ביקורתית כזו עולה בהכרח הסתירה הפנימית הקיימת בטקסט התנ"כי עצמו בין עמדה הומנית וסובלנית לבין עמדה שיפוטית-אכזרית ונטולת רחמים, תוך כדי יצירת הקבלות למציאות הקונקרטית. הדיון החדש בתנ"ך הוא, על-כן, סוג של "מאבק רוחני-מחשבותי", במילותיו של מיכאל סגן-כהן. "מאבק בעל ממד אישי, מוסרי, מורכב ונועז." האמנים לוקחים לעצמם זכות לפתח מעין "דרש ויזואלי" הבנוי עקרונית על העדפת מצב פתוח ורב-ממדי על-פני פסקנות אוטוריטיבית, שמקורה במימסד הרבני.

"המדרש החזותי" שפיתחו אמנים ישראליים צעירים בשנות השבעים, השמונים והתשעים מבקש לעצמו חירות פרשנית מלאה, חסרת אפולוגטיקה ונעדרת כל ממד של התרפקות-לרגע: לא יידישקייט במשורה, או ניגונים מבית אבא, לא חיזוק ציוני, אלא משא ומתן חי על ערכי תרבות. התנ"ך מוצג כאן כטקסט שיוויוני, פתוח מספיק לקבל עליו כל מדרש שהוא: "שלוש הן תכונותיו היסודיות של המדרש" כותב פרופ' יוסף דן. "הראשונה היא האמונה כי לאחר שנאמר פירוש סמנטי אחד לפסוק מכתבי הקודש, לא התמעט מספר פירושו האפשריים. אין פירוש אחד שהוא "נכון יותר" או "נכון פחות" מפירוש אחר. לעולם ניתן, במסגרת המדרש, להוסיף עוד "דבר אחד" ועוד "דבר אחר", וכל שורת הפירושים ניצבת בעמדה אחידה של אמת, לעומת אינסופיות המשמעות הגנוזה במאמר האל המגולם בפסוק. התכונה השנייה היא, שהאמת המתגלה בפרשנות המדרשית איננה מעוגנת בזמן ובמקום, אלא היא נצחית, בהיותה חלק מן האמת האלוהית. אין משמעות לעובדה שפירוש מסוים נאמר בשעה זו או אחרת, על-ידי חכם זה או אחר, בארץ זו או אחרת. האמת שבפסוק איננה תלויה במועד ובתנאים של השיפתה. הסמנטיזציה והטקסטואליזציה של האמיתות האלוהיות אינן מעלות ואינן מורידות לגבי מהותן של אמיתות אלה. הן מצויות תמיד על עומדן, בין אם נמצא כבר הדרשן שביטא אותן ובין אם לאו. התכונה השלישית, הנוספת לשתי קודמותיה - אינסופיות ונצחיות - היא אסתטיקה: מאחר שאין משמעות לשיפוט סמנטי לגבי הדרושים השונים לפסוק, נותר השיפוט האסתטי: דרוש יכול להיות "יפה" או "פשטני", "נדוש", "מבריק" או "משעמם", לפי כללים קבועים היטב (למשל: דרשן טוב יוכיח את פירושו על-פי פסוק שני, רחוק ומפתיע, ויפגין בדרך דרמטית את השלכותיו לגבי הפסוק הנדון), בשעה שאין הוא "נכון" או לא "נכון".

הדגש הלשוני של הקונצפטואליזם איפשר לאמנות הישראלית לבחון מחדש את יחסיה עם המסורת המפוארת של הציור המערבי ולהודות, ברגע של אמת, שהיא למעשה, אימצה לעצמה סגנון לא-לה. השפה העברית היתה שם - בעלת רצף והמשכיות אותנטית ומייצגת תרבות טקסטואלית עשירה. מעמדו של הטקסט התגלה כבעל משמעות אותנטית בתרבות שהצטיינה בדלות מסוגפת ובעושר לשוני, והוא חדר

לפורמאט הציורי כמרכיב שווה-זכויות לקו ולכתם. בהיותו טקסט עברי השמור בזיכרון הקולקטיבי של כל מי שבגר בחברה הישראלית, היה התנ"ך מועמד טבעי לנוכחות הלשונית הזו בתוך שפת הציור.

אריה ארוך הוביל, ללא אידאולוגיה מוצהרת ומבלי דעת, את המהלך של הורדת התנ"ך ממעמדו הלאומי והציוני ופתח פתח למגע אישי ואינטימי עם כתבי הקודש. הקו האינטימי של ארוך סומן כבר בהתייחסויות הביוגרפיות שלו, בזכרונות-ילדות מהעיירה היהודית (נושא שהודחק כמעט לגמרי מהאמנות הישראלית בעשוריה הראשונים) ובחירות האישית שלקח לעצמו לכתוב בתוך אחד מציוריו: "מה נשמע בבית?" - שאלה אינטימית בעלת נוכחות תמידית בחיים הישראליים המתפצלים בין "כאן" ו"שם" בין צבא לאזרחות, בין בית לגלות. הטיפול שלו בכריכות ספרים, בשלטי רחוב ובדפי ההגדה אינו "רדי-מייד" רגיל, אלא הצבעה על סוג של קירבה ואינטימיות לנוכחות הלשונית-טקסטואלית ולממד ההיסטורי בתרבות הישראלית, ללא הגבהה והרחקה. מתוך עמדה זו נלכד ארוך בקסמיו של דף הפתיחה של הגדת סרייבו שאדם לא ידוע, בזמן לא ידוע שירבט עליו את הספרה שתיים (2) אין-ספור פעמים. המגע האישי הזה בספר המסורתי, שנעשה כאילו בהיסח הדעת הוביל את ארוך לשורה של עבודות המבוססות על שירבוט אסוציאטיבי ואינטימי, המבטל את המרחק המושגי בין ה"ספר", כחפץ-תרבות לבין מרחב פעולה פרטי. בתוך הקונטקסט החילוני שבו פעל ארוך כאמן היה בחיבור שלו אל דף ההגדה משום חידוש יחסים מפתיע עם חומר המזוהה בחברה הישראלית החדשה כיהודי או מסורתי, השייך לעבר התרבותי של העם היהודי. רפי לביא, הרואה עצמו כתלמיד של ארוך, למד ממנו לא רק את חופש השירבוט הילדי ואת עבודת העפרון, אלא גם את יחסו הבלתי-אמצעי לרפרודוקציות, ניירות שונים וחומרים טקסטואליים. אולם, רק בשנות התשעים הגיע לביא לאירוי התנ"ך של גוסטב דורה, תחריטים בשחור-לבן, שאיפשרו לו דיאלוג אישי עם הסגנון האקדמי של המאה התשע-עשרה ולפתח שיח פנימי של "אמנות-על-אמנות". שירבוטי הצבע והעפרון של לביא, והרפרטואר הרישומי הקבוע שלו המכיל כד, פרופיל, וכתובת המילים "ר א ש" ו"גרניום" מתכתבים עם האפרוריות של התחריט ועם הפאתוס האקדמי של דמויות המקרא. כילד שגדל בתל אביב החילונית מתריס לביא נגד מעמדו של התנ"ך כטקסט דתי ולאומי ומנהל דיאלוג שהוא, בעיקרו צורני וסגנוני. אולם, מבט נוסף מזהה סצנות ספציפיות שנבחרו על-ידו: פרשת בת-יפתח, אשת לוט, דבורה הנביאה. לביא מעיד על עצמו שהוא בוחר לעסוק בדמויות הנשיות של התנ"ך, כתשובה לשימוש הלאומי-גברי שנעשה בו על-ידי התרבות הישראלית. לא יהושע בן-נון, הכובש הגדול, מעניין את לביא אלא סיפורן הטראגי של בת יפתח שהוקרבה על-ידי אביה המצביא, ולא ניצלה כמו יצחק בספור העקדה, או דמותה המרשימה של דבורה הנביאה שאת שירתה שיננו בעל-פה כל תלמידי בית הספר.

משה גרשוני, יליד הארץ, העלה את הטקסט התנ"כי מתוך התת-מודע הפרטי שלו, יחד עם שפע של טקסטים אחרים: שירי ילדות, שירים ביידיש, שירי פלמ"ח, פסוקי תפילה ומזמור. אצל גרשוני פסוקי התנ"ך מתנגנים כלחן מוסיקלי וקצבי שמתנגן בראשו ובזיכרונו מימי בית הספר הדתי שאליו שלח אותו סבו במושבה הרצליה. חלק ממקצב לשוני שאתו גדל, וחלק ממסורת של קריאה, מופיעים פסוקי תנ"ך פזורים בתוך הפורמאט המצויר בכתב-יד אישי עקמומי, רפוי, או לעיתים אינטנסיבי יותר, בהתאם להלך הרוח. השם: יצחק, יצחק! מופיע כשמו של החייל הנחשק, אדום-השפתיים, אך בו-בזמן הוא גם מהדהד כיצחק המקראי, ומהווה נדבך נוסף, עכשווי, ארוטי ומתריס, במסורת ארוכה של עקדות אפשריות. יצחק של גרשוני לא מגיע למעמד של סמל לאומי, כי הוא מוצג כדמות-פיתוי, כאיקונה של יופי גברי-נערי מעורר-תשוקה. בצד התשוקה והפתוס התיאטרליים נמשך גרשוני לרוח הוויתור והייאוש המקראית בנוסח איוב וקהלת. פסוקים המדברים על החיים והמוות, על מוסר ועל פשע מופיעים בעבודותיו של גרשוני כטקסט אישי ואינטימי, ללא מעמד של תשוקה ורוממות.

מיכל נאמן החלה את עיסוקה בטקסט התנ"כי באקט פשוט וישיר של העתקה: היא העתיקה בכתב ידה את ספר קהלת בשלמותו על לוח עץ (1972). את הפסוק האחרון של קהלת המשכה באותו רצף לתוך ידיעות מהעיתונות היומית, וכך, מבלי שהקורא מרגיש.