

חרדת המפנה הדתי בעולמות התרבות בישראל

דוד שפרבר

Yoav Peled and Horit Herman Peled, *The Religionization of Israeli Society*. New York: Routledge, 2019, xii + 238 pp

הספר הדתת החברה הישראלית בוחן את כניסת העולמות הדתיים למרחבי החברה, הפוליטיקה והתרבות בישראל מאז 1967. חוקר מדע המדינה פרופ' יואב פלד מאוניברסיטת תל אביב והאומנית הורית הרמן פלד, שכתבו את הספר, מציגים יריעה רחבה של התהליכים שעברה החברה הישראלית בכללה והחברות היהודיות הדתיות בפרט במרחבים שונים: חינוך, צבא, אומנות, פמיניזם, קולנוע וטלוויזיה. הספר מציג תמונה קודרת של השתלטות העולם הדתי הימני המשיחי ('גוש אמונים') על החברה הישראלית באמצעות מערכות החינוך, הצבא והתרבות, עד הגיעה לספה של תיאוקרטיה חוקתית (constitutional theocracy, עמ' 221-220). אחד מייחודיו של הספר הוא ראשוניותו בהצגת סקירה רחבה וניתוח של השפעתם הגוברת של יוצרים ויוצרות מהחברה הדתית והחרדית בתחומי התרבות במדינת ישראל. פרק אחד בספר (פרק 7) עוסק באומנות שנוצרת בחברה הציונית הדתית והחרדית ופרק אחר (פרק 9) בוחן את תחומי הקולנוע, הטלוויזיה והמדיה בעולמות אלה. הפרק שביניהם (פרק 8) עוסק בפמיניזם הדתי בישראל, וגם בו ניתן מקום מרכזי לדיון באומנות. בסקירה ביקורתית זו אתיחס לפרקים בספר העוסקים בתחומי התרבות שהם תחום התמחותי. ביסוד הדיון באומנויות עומדת מודעות להדרתם של יוצרים דתיים מתחומי התרבות בישראל בעבר ובהווה (ראו למשל עמ' 162-163), ולתהליכי הפיכתם לשחקנים בשדות אלה. עם זאת המסקנה של הספר, שנדמית לא פעם גם כנקודת המוצא שלו, היא שדתיים נכנסים למרכז הכוח של השדות התרבותיים בישראל, ושינוי זה מעורר חשש עמוק מהשתלטות הימין והעולמות הדתיים המשיחיים על מדינת ישראל (עמ' 222). לפחות בתחומי התרבות זהו תיאור חלקי וחסר שנובע ממבט חיצוני על השדה ומקריאה רדוקטיבית של יצירות האומנות.

בפרק העוסק באומנות נדונה, בין השאר, עשייתו של האומן אבנר בר חמא, המוצג כאחד מהאומנים הדתיים הלאומיים המובילים בישראל. בר חמא מדבר על יצירת אלטרנטיבה לעולם האומנות החילוני השמאלני ותומך בהצעת חוק הנאמנות בתרבות, המאפשר לשרת התרבות לשלול תקציבים ממוסדות הפוגעים לדעתה בסמלי המדינה. אך למרות חשיבותו, בהיותו עד לאחרונה ראש המדור לאומנות פלסטית במועצה הישראלית לתרבות ואומנות שתפקידה, בין השאר, להציע לממשלה מדיניות בנושא התמיכה במוסדות התרבות והאומנות, עמדתו צובעת את הדיון בצבע דומיננטי אחד ולא כך הם פני הדברים. הצגתו של בר חמא משרתת את טענתם של הכותבים שהציגו את הדתיות, בהובלת הגרעין המשיחי הימני שלה ובהצטרפותם של חלקים מהחברות החרדית והמסורתית, נקטה אסטרטגיות מתוחכמות כדי לפרוץ אל עולמות החברה והתרבות בישראל, עד שכיום היא עומדת לזכות במעמד הגמוני בהם (עמ' 23). גם כאשר הכותבים מגלים מודעות לגווני שונים בציגו את הדתיות הם מייצרים סיפור ליניארי לפיו נכנסו הדתיים לווקום שנוצר בעקבות היחלשות ההגמוניה החילונית; תחילה הדתיים הליברלים, אך בהמשך הדומיננטיות עברה אל הימנים המשיחיים (עמ' 182). הדיון התיאורטי הרחב עוסק בקשרים ההדוקים שבין לאומיות לדת בכלל ולציגו ויהדות דתית בפרט. עם זאת בנרטיב של האומנות והתרבות העכשוויות שמציג הספר משמשים המושגים 'דתי-חילוני' ו'ימין-שמאל' כאפשרויות בינאריות הפוכות בפרשנות של החוקרים לאישוש התזה שלהם, גם כשהחומרים הנידונים מצביעים על כיוון אחר, אולי מורכב יותר. למשל הם מצטטים את דבריו של פורת סלומון שלמד באקדמיה לאומנות בצלאל, המוסד המרכזי והחשוב ביותר לאומנות בישראל. סלומון הוא אחד הקולות הבולטים בעולם האומנות המתחדש בציגו את הדתיות ומנהל בית הספר הגבוה לאומנות 'פרד"ס' שבגבעת וושינגטון. בריאיון עיתונאי שמצוטט (אך לא מנותח) בספר, מבהיר סלומון שהוא מתכוון לפעול בעולם האומנות המרכזי ולא לייצר לו אלטרנטיבה (עמ' 180). בהתאם לנרטיב האחד של הספר ובלא לנתח את ההבדלים בין יוצרים שונים הפועלים בשדה (סלומון לעומת בר חמא, למשל), גם סלומון משמש כאן כמייצג את הדת עולם האומנות הישראלית, אולם כוונתו שונה. להבנתי ומתוך היכרותי, סלומון מעריך הטרוגניות ורואה ברכה בעשייה האומנותית הישראלית החילונית ואף בזו השמאלנית המתנגדת לעמדתו, ומתכוון לקיים איתה דיאלוג אמיתי, עמוק, מורכב ומפרה בהיותה לתפיסתו חלק מה'אני' שלו. אכן, חוקרים שונים הצביעו על כך שהאורתודוקסיה היהודית המודרנית מיוסדת על חברות בכמה קהילות המכוננות רשתות משמעות שונות, שהדתיות היא רק אחת מהן ומגלמת קיום רב-תרבותי.¹ למרות מודעות הכותבים למורכבות של יחסי הדת והחילון בישראל, הנרטיב של הספר מתעלם מנקודת המבט הפוסט-חילונית שמצליחה ללכוד זהויות מורכבות שמכליאות בין דת לחילוניות ואינן שואפות להחלפת האחת באחרת.²

1 ראו מנחם מאוטנר ואחרים (עורכים), הרהורים על רב-תרבותיות בישראל, תל אביב 1998, עמ' 76-67.

2 ראו לדוגמא: יהודה שנהב, 'הזמנה למתווה פוסט-חילונית לחקר החברה בישראל', סוציולוגיה ישראלית,

יתרה מזאת, הניתוח בספר אינו בוחן את התהליכים וההיזון החוזר בין אומנים דתיים לעולמות התרבות ההגמוניים בישראל, כלומר את השאלה כיצד פועלים יוצרים ומוסדות מקבוצות אלה בחברת הרוב מצד אחד, וכיצד משפיע עליהם עולם התרבות ההגמוני מצד שני. כניסתם של יוצרים מן העולמות הדתיים לעולמות האומנות אינה פעולה חד-צדדית; היא מניעה תהליכים דו-סטריים. בחינה של תהליכים אלה חותרת תחת הנרטיב שמציג הספר. דוגמה בולטת לכך היא הדיון בקולנוע הדתי. בפרק 9 מופיע דיון רחב על בית הספר הדתי לקולנוע 'מעלה', שהוקם בשנת 1989, ועל תרומתו לכניסתם של יוצרים דתיים לתחומי הקולנוע והטלוויזיה. כמו בתחומים אחרים, גם כאן טוענים הכותבים שבוגרי בתי הספר מציגים לפעמים ביקורת ומורכבות, אבל נשארים במסגרת העולם הדתי וההלכה האורתודוקסית ואינם פורצים אותם. מה שנעדר מהדיון הוא ההיזון החוזר שיש לעולם הקולנוע על היוצרים ועל המוסדות הדתיים. בית הספר 'מעלה' הוא דוגמה טובה לתהליך כזה. בתחילת הדרך, בשנת 1998, עורר תרגיל עירום שיצרה בו סטודנטית מהומה,³ אך כעשור מאוחר יותר זכה חיים אלבום בפרס הסרט העלילתי הטוב ביותר של מעלה על סרטו *ואהבת*, המספר את סיפורו של תלמיד ישיבת הסדר המתמודד עם היותו הומוסקסואל. המודעות והמורכבות הזאת הוצגה בצורה ישירה בידי אליעז כהן, אחד המשוררים הבולטים בחבורת 'משיב הרוח' הדתית (תחום בולט מאוד בשדה הציוני הדתי שלצד הספרות, התיאטרון והמוזיקה נעדרים מהדיון בספר). לדבריו:

'משיב הרוח' יצאה לדרך [...] מתוך ידיעה ברורה שיש לנו הרבה מה ללמוד מהמסורת של השירה והאמנות. בסופו של דבר, בממדי העומק, אנחנו מוצאים את עצמנו הרבה יותר מושפעים מהתרבות הישראלית משאנחנו משפיעים עליה. כשאתה נכנס באמת לעולם הזה, משקיע בו את עצמך ובוחר בתחומים הללו כתחומי עיסוק מרכזיים, אתה חלק ממערכת מסוימת. אתה אח במשפחה מאוד עשירה וסוערת ומשפיעה. בשירה, למשל, המורים הגדולים ביותר שלך הם משוררים שרחוקים מההוויה הדתית – אבל אתה צריך לקרוא ולהפנים אותם כדי להיות משורר טוב. ובעיקר אתה צריך להשתחרר מההיבטים ומהסיסמאות.⁴

הספר, אם כן, מציע מעין דרך חד-סטריית שבה הדתיים הנכנסים לעולמות התרבות 'מדיתיים' את החברה. אפשרויות של היזון חוזר בין המרחבים לא עולות בדיון. כאשר הכותבים קוראים את יצירות האומנות הם עושים זאת באופן מגמתי משהו, כאילו יצירות אומנות הם מניפסטים או מנשרים פוליטיים בעלי מסר אחד ברור. דוגמה לכך היא

1, י (2008), עמ' 161-188. לעומת זאת השימוש בספר במושג פוסט-חילוניות הוא במובן של אחרי החילוניות.

3 אביבה לורי, 'פרשת ליבנה', הארץ, 28.8.2011.

4 אריאל הורוביץ, 'הדתיים-הלאומיים ייתנו את הטון גם באמנות?', שם, 6.1.2017.

קריאתם את היצירה שטיח תפילה 2 (2003) של האומנית רות קסטנבאום בן־דוב, המציעה חיבור מעניין בין יהדות לאסלאם ובין ישראלים לפלסטינים (עמ' 169-170). מקורם של הטקסטים שעל הפרוכת/שטיח־תפילה שציירה הוא בתפילת 'עלינו לשבח', הנאמרת בסוף כל אחת משלוש תפילות היום היהודיות. תפילה זו נעה בין אמירות שמתפרשות בעולם היהודי האמריקני הליברלי שמתוכו באה האומנית כאוניברסליות ('לתקן עולם'), לאמירות שוביניסטיות וגזעניות המייצרות הפרדה וקיטוב בין הדתות. אולם אצל מחברי הספר הכול מוכוון לשאלה אם יש כאן מבע של שמאל או ימין. לשיטתם הציטוט של פסוקי השנאה בעבודה מציג מסר של עליונות יהודית ומציב את העבודה כאנטיזה לשאיפה לרו קיום בין ישראלים לפלסטינים ביצירה שיש בה מנעד דיאלקטי עדין ואף קונפליקט פנימי (עמ' 170). בפרק שמוקדש לפמיניזם הדתי מוצגת האומנות הפמיניסטית הדתית כאחת מההצלחות הבולטות של הפמיניזם הדתי בהשמעת קולו בחברה. התערוכה הקבוצתית מטרוניתא: אמנות יהודית פמיניסטית (שאצתי עם דבורה ליס בשנת 2012) מוצגת כאן כשיאו של תהליך ההדרתה של עולם האומנות, בשלב זה, כשאומוניות דתיות נכנסו ל'קודש הקודשים' של התרבות הישראלית החילונית – המשכן לאומנות בקיבוץ עין חרוד (עמ' 216). בניתוח התהליכים הללו הכותבים נסמכים על תפיסות של אוונגרד ורדיקליות, המשמשות כסמן כמעט בלעדי להבנת משמעותה הפוליטית והחברתית של יצירת אומנות. האומנות של העולמות הדתיים והפמיניזמים שלהם מוצגים כמוגבלים וכקונפורמיים, שלשיטת הכותבים נשארים תמיד נאמנים למערכת ההלכתית (עמ' 189).

הדיון הארוך על המיצב **מַעֲשֵׂה בְּאִשָּׁה וְחֵלֹקֶת**: טבילת נשים מתגיירות שהציגה נורית יעקבס־ינן בבית האמנים בתל אביב בשנת 2013, יכול להדגים את חוסר ההבנה של הכותבים לפרקטיקות החתרניות של הפמיניזם הדתי בכלל ושל האומנות הפמיניסטית הדתית בפרט. התערוכה מתחה ביקורת על הפרקטיקה של טבילת נשים בעת הגיור, שנעשית תחת מבטו של בית דין של שלושה גברים כשהטובלת לבושה רק בחלוק. הכותבים עומדים בצדק על המרכזיות של הפרויקט האומנותי־אקטיביסטי הזה בפמיניזם הדתי ובארגון המרכזי שלו, 'קולך', אך מציגים את העבודות כדוגמה לפמיניזם דתי ולאומנות פמיניסטית דתית שנשארת סגורה במערכת ההלכתית בלא לפרוץ אותה, גם כשהדבר אקוטי מנקודת מבט פמיניסטית. ממילא היא אינה מציעה, לשיטתם, אלטרנטיבה פמיניסטית אמיתית לבעיות שהיא מעלה (עמ' 193). אלא שהפרויקט הזה מתח ביקורת מרחיקת לכת דווקא על מוסד הרבנות הראשית בישראל. הכותבים טוענים שמכיוון שעבודות הווידאו של יעקבס־ינן נתנו קול לשלושה רבנים אורתודוקסים ולא לנשים המתגיירות שעברו את התהליך, הן אינן מערערות על השליטה הגברית על תהליך הגיור. אלא שלמעשה המיצב עצמו דימה את טבילת המתגיירת אל מול רבנים גברים, ולא בכדי קולה של הטובלת אינו חלק מהמעמד. מעבר לכך השיח הפמיניסטי הדתי הציג את התערוכה כביקורת מוסרית על בית הדין הפטריארכלי, ביקורת הנוסקת מעבר לשאלת טבילת המתגיירות ונגועת בבעיה של יחסי הכוחות שבין נשים לגברים בעולם היהודי האורתודוקסי, במחיקת קולן ובמעמדן הנחות

בו. הכותבים טוענים שהפמיניזם הדתי אינו מותח ביקורת מוסדית רדיקלית ואינו מאתגר את הדרתן של נשים מלשמש דיינות, אלא דן בקשיים של הנשים עם המערכת הזאת (עמ' 197). בשנת 2016 הצהירה יעקבס-ינן בשיבת הוועדה לקידום מעמד האישה ולשוויון מגדרי שהתכנסה במסגרת המושב השני של הכנסת העשרים: 'אני חושבת שהסוגיה של נשים מתגיירות קשורה לשתי קבוצות של נשים – אלו הנדרשות להיות במקווה, עם חלוק בלבד בפני בית הדין, ואלו שמנועות מלהיות במקווה, משום שכנשים הן אינן יכולות לשמש כבית דין, או לפחות כשלוחות בית דין'.⁵

האסטרטגיות המשמשות פמיניסטיות דתיות הן מורכבות. ההוגה הפמיניסטית הרדיקלית השחורה, אודרי לורד, טענה ש'כלי הארון לעולם לא יפרקו את ביתו של הארון',⁶ אולם הפמיניזם הדתי פועל דווקא באמצעות 'כלי הארון' כדי לתקן אותו. במקרה זה 'כלי הארון' שבהם משתמשת האומנית יעקבס-ינן הם כלי ההלכה, ובנידון זה הלכות הצניעות והטענה שצפייה של גברים באישה טובלת אינה מעשה נכון הלכתי. היא עושה שימוש מתוחכם בשפתו ובהגיונו הפנימי של השדה ההלכתי כדי לייצר רוויזיה משמעותית בעולם היהודי ולחתור תחת המבנה הפטריארכלי שלו. צעדה הראשון הוא שנשים תשמשנה כ'שלוחות בית דין', וכך תיפתר בעיית הצניעות במקווה, אך מכאן גם תיסלל הדרך להכללתן כבית הדין עצמו. הסוציולוג ניסים מזרחי סבור שביסוד שינוי חברתי ליברלי יש שבר עם העבר, שמשמעו ניתוח מסגרות חברתיות ישנות ומסורות דכאניות לשם יצירת עולם חדש. לעומת זאת, שינוי בקהילות הדתיות נסמך על המשכיות עם העבר ועל חיבור אליו, והמסורת משמשת מקור הצדקה לשינוי נורמטיבי בהווה.⁷ ללא הקשר זה נראית לכותבים פעולתו של הפמיניזם הדתי כתנועה שאינה תורמת תרומה משמעותית לחברה הישראלית, אלא רק כעוד ביטוי להדתה.

אין ספק שכשהכותבים עומדים על ההדתה בתחומי התרבות בישראל, הם מצביעים על תופעה חשובה, אפילו אקוטית, שצריכה להיות נידונה ולהיחקר לעומק, ובכך כוחו של הספר. אולם ההשלכות החברתיות והתרבותיות של השתלבות הדתיים בעולמות התרבות בישראל עדיין מחכות למחקר המבוסס על קריאה רב-רובדית של יצירות האומנות ושל הקונטקסט שבתוכן הן נוצרות.

5 פרוטוקול מס' 88 משיבת הוועדה לקידום מעמד האישה ולשוויון מגדרי, הכנסת העשרים, מושב שני, 7.6.2016, עמ' 25.

6 אודרי לורד, 'כלי הארון לעולם לא יפרקו את ביתו של הארון' (תרגום: עדנה גורני), בתוך: דלית באום ואחרות (עורכות), ללמוד פמיניזם, מקראה: מאמרים ומסמכי יסוד במחשבה הפמיניסטית, תל-אביב 2006 [1979], עמ' 190-194.

7 ניסים מזרחי, 'הסוציולוגיה בישראל לאן? מסוציולוגיה של חשד לסוציולוגיה של משמעות', מגמות, נא, 2 (2017), עמ' 69-114.