

אילנה פרדס

משה גואל את הוליווד: נסים ופעלולים

אפתח בצילום. זוהי תמונה שצילם ג'יי.אר. איירמן בדרייב-אין בטולט לייק סיטי, ובה נראה ים מתכתי אפל של מכוניות אמריקניות גדולות – הזמן הוא שנות החמישים – נוכח מסך ענקי שבו מופיע משה לכן-זקן בגלימה אדומה, מוקף עננים כחולים מוארים למחצה, פורש את זרועותיו, מטה ארוך אחוז ביד ימינו. זהו הרגע שלפני חציית ים סוף בסרטו המפורסם של ססיל בי דה-מיל עשרת הדברות, ומשה הצעיר והמלכותי הוא צ'רלטון הסטון, בתפקידו הראשי הראשון באפוס הוליוודי היסטורי.

צילום זה, עם ההנגדה ההומוריסטית בין משה רבנו לקולנוע דרייב-אין, מזכיר לנו שתפוצת התנ"ך במאה ה-20 מהווה קריאת תיגר מרתקת על שרטוט הגבולות בין הקנוני לפופולרי, בין קודש לחול. כתבי הקודש מופצים לא רק באתרי הפולחן המסורתיים כמו כנסיות, בתי כנסת או התכנסויות ביתיות. הם משמשים גם מקור עשיר לעלילות הוליוודיות שצופים בהן מיליוני בני אדם, בבתי קולנוע בעולם כולו. בעשרת הדברות לבדו צפו 98.5 מיליון צופים עד 1959 (שלוש שנים לאחר שהופיע), ומאז הצטרפו אליהם עוד רבים.

הוליווד חוללה את השינוי החריף ביותר בתפוצת התנ"ך מאז המצאת הדפוס, במאה ה-15¹. תעשיית הקולנוע האמריקנית הפכה את הספר הקדוש לטקסט נראה לעין, הזמין לכל דורש במחיר הסביר של כרטיס קולנוע; היא אפשרה שחזור של העבר המקראי, חסר תקדים בריאליזם שלו ובכוחו המדמה. ועם זאת, לא זכו הסרטים המקראיים של הוליווד לתשומת לבם של חוקרי המקרא, שכן נחשבו דוגמה של פרשנות מגוחכת ואקסטרווגנטית שאינה ראויה למחקר.

במסגרת הבחינה המחודשת של התרבות הפופולרית, הנערכת בימינו, אנסה להראות שהוליווד חשובה מאוד להבנת המקרא ולפרשנותו. אם קנו להם כתבי הקודש כוח רב כל כך בתרבות המערב, הרי זה דווקא משום שהם חלק ממגוון של פרקטיקות תרבותיות – מטקסים דתיים ועד למחקרים אקדמיים, נאומים פוליטיים ופירושים פופולריים, הכרוכים אלה באלה לבלי התר.

לפיכך, יש לכלול בחקר התקבלות המקרא בדיקה של פרקטיקות תרבותיות שונות, מבלי ליפול במלכודת ההגדרות הקשוחות של תרבות גבוהה ונמוכה. המקרא עצמו מערער על היררכיות כאלה: זהו הקנוני שבספרים ועם זאת רב המכר של כל הזמנים, טקסט הטרוגלוטי הנותן ביטוי הן לדיווחים רשמיים והן לקולות עממיים. מראשיתו של חקר המקרא, בגרמניה של המאה ה-19, שאלת הזיקה בין המקרא לפולקלור היתה מרכזית. ספרו החלוצי של הרמן גונקל, *The Folktale in the Old Testament*, שראה אור ב-1917, הוא ציון-דרך חשוב בהקשר זה. גונקל הסתמך על חקר

* גירסה מוקדמת של המאמר הופיעה ב-*Semeia* Vol. 74 (1997) תרגמה לעברית: מיכל אלפון. תודתי נתונה לאורי אלטר, אבנר בן עמוס, רות נבו, אלון קונפינו, מייקל רוג'ין ומישל רונטל על הערותיהם.

1. ניתוח מאיר עיניים של השפעת הדפוס על תפוצת התנ"ך ראו אצל ניומן (Newman 1985).

האגדות הגרמני של תקופתו וביקש לזהות אלמנטים פולקלוריסטיים במקרא. הוא מבליט סיפורים המכילים מוטיבים עממיים ידועים – ענקים, אחים צעירים, רגעי קסם וכישוף וכן הלאה – ורואה בהם חלון להבנת הדת העממית המקראית, כנבדלת מדת ישראל האורתודוקסית והרשמית (Gunkel [1917] 1987, 17). אולם גונקל נוקט גישה אפולוגטית משהו לפולקלור. הוא מבטיח לקוראיו שהמקרא "אינו טובל את המעשייה העממית ככזו בשום מקום כמעט" (שם, 33), ובכך הוא מתעלם ממורכבות הפוליטיקה התרבותית בטקסט המקראי.

קריאתו הנפלאה של בחטין (Bakhtin [1965] 1984) את יצירות רבלה יכולה, לדעתי, לשפוך אור על שילובן של המסורות הפופולריות במקרא. בחטין מציג את רבלה כסופר שהיתה לו התעוזה הנדירה לכלול ביצירותיו חומרים פופולריים של תקופתו – מחגיגות קרנבליות ספקטקולריות, דרך דימויים גרוטסקיים ועד לשפת שוק – מתוך הבנה מעמיקה של הכוח והקסם המהפכניים של התרבות העממית. נראה, כי לערכי המקרא היתה גישה דומה לפולקלור. הם הכירו בחיזיונות של המסורות העממיות, בכוח התרבותי שצברו תוך כדי העברתן בעל-פה מקהל לקהל, פעם אחר פעם. גם אם ניכר בטקסט המקראי ניסיון לעבד, או אפילו לצנזר לעתים, מסורות אלה, הרי בולטת עוד יותר הנטייה לתת ביטוי מגוון ודיאלוגי לקבוצות תרבותיות שונות.

התקבלותו של המקרא היא חזרה על האופי המורכב של חיבורו. למקרא יכולת מוזרה לדבר אל קהילות פרשניות שונות, הנבדלות במעמד וברקע החברתי. הוא לא היה מעולם אך ורק ספרן של האליטות. מוסדות הדת שאפו מאז ומתמיד למונופול על פרשנות המקרא, אבל המעמדות הנמוכים – בין אם היו אלה איכרים, בעלי מלאכה או עבדים – לא שטמו מידיהם מעולם את זכותם הפרשנית.

המחקר ההיסטורי הביא באחרונה ממצאים מרתקים, הנוגעים להתנגשות בין פרשנות עממית לפרשנות קנונית בתחילת העת החדשה. נטלי זמון דיוויס מספקת ניתוח מאיר עיניים של הוויכוח הדתי סביב הופעתו של התנ"ך בלשון המדוברת, בצרפת של המאה ה-16. היא מדגישה את חרדותיהם של המלומדים נוכח הזמינות הפתאומית של טקסטים מקראיים למספר גדול של "תושבי הערים הנבערים מדעת" (Davis 1991, 82), ומצטטת שיחה בין דוקטור לחיאלוגיה לבין בעל מלאכה. "הסבור אתה שעליך לקרוא בתנ"ך", שואל האינקוויזיטור בכלא בליון, ב־1552, "בהיותך אומן פשוט, חסר ידע?" "האל לימד אותי, ברוח הקודש שלו", אומר בעל המלאכה, "עניינים של כל הנוצרים ללמוד את דרך הגאולה". הוויכוח בין הישועי הגדול אמון או'זה לבין כומר פרוטסטנטי צעיר הוא דוגמה נוספת: "האל אינו רוצה לגלות את רזיו לחבורת menu peuple", אומר הראשון. "הם משתלחבים מאי-אלו קטעי דברים של השליחים, שלא הובאו כהלכה והובנו עוד פחות, ומתחילים לעלוב במיסה ולהמציא שאלות". הכומר משיב, כי "האפיפיור והתיאולוגים שלו אוסרים על כל מי שאינו נמנה עם שורותיהם לקרוא את התנ"ך, בידעם שברגע שחזיהם והדוקטרינות שלהם ייבחנו לאור דבר האל, יהיה עליהם לחלק כסף לעניים ולעבוד עבודת כפיים" (שם).

קרלו גינבורג נוקט קו דומה בספרו *The Cheese and the Worms*, שבו הוא מביא מקרה של טוחן איטלקי בן המאה ה-16, ושמו מנוקויו, אשר נעצר בידי האינקוויזיציה בגין פרשנויותיו הכופרות. מנוקויו ביקש לעצב קוסמוגוניה משלו שעל-פיה "הכל היה תוהו ובוהו" בראשית, "כלומר, ארמה, אוויר, מים ואש מעורבבים, ומערבובייה זו נוצר גוש – כפי שנוצרת הגבינה מהחלב – ובו הופיעו תולעים, ואלה היו המלאכים... ובין אותם מלאכים, היה גם אלוהים" (Ginzburg [1976] 1982, 5-6). מנוקויו לא היה מסוגל לעמוד בפיתוי לפרש מחדש את כתבי הקודש, שכן, כפי שהסביר לאינקוויזיטור, "רוחי הרמה ביקשה לה עולם חדש ידרך חיים חדשה, כי הכנסייה אינה נוהגת כשורה, ולא צריך להיות פאר שזכה" (שם, 13). הדבר המרתק כל כך בספר הוא ההתעקשות על התייחסות רצינית לפרשנותו של מנוקויו. גינבורג חושף בדקדקנות את המקורות להשקפת עולמו של הטוחן תוך הדגשת הניזלות בין נמוך לגבוה, שכן מנוקויו הושפע במידה שווה מהספרות הקנונית של תקופתו ומתרבות שבעל-פה, בעיקר אמונות איכרים בעלות גוון אוטופי.

אני סבורה שפירושי המקרא של הוליווד מצדיקים אף הם מחקר מסוג זה. הפרשנות העממית בתרבות הצריכה המודרנית שונה בלי ספק מזו של תחילת העת החדשה; סרטי הוליווד הם מוצרים של תעשיית הקולנוע ואינם נובעים ישירות מן הקהילה. אבל אין פירוש הדבר שיש לראות בצופי

הקולנוע קורבנות חסרי ישע של מניפולציה, או צרכנים סבילים. "צרכני, האין הם יצרני?" שאל גיימס ג'ויס. לורנס לוין משתמש בשאלתו הפרובוקטיבית של ג'ויס לחיזוק טענתו כי "הפולקלור של החברה התעשייתית" אינו אדיש או מנותק מקהלו. "חשוב לזכור", כותב לוין, "שלא כל תרבות ההמונים היתה פופולרית. ספרים רבים שיוצרו להמונים לא נקראו, סרטים רבים לא נצפו, תוכניות רדיו רבות לא נשמעו בידי מספר ניכר של אנשים... משמעות הדבר ברורה: אנשים בחרו; בכל ז'אנר פופולרי הבחין הקהל בין מה שהיה בעיניו בעל משמעות, מושך ומועיל לבין מה שלא" (Levine 1992, 1373). הסרטים ההוליוודיים אינם נציגים חד-משמעיים של הווקס פופולי, אבל מוצריה הפופולריים ביותר של התעשייה עונים – באופן חלקי לפחות – על רצונותיו, תקוותיו ואמונותיו של הקהל.²

המדיום הנבחר

אתמקד בהפקתו השנייה של ססיל בי דה-מיל לעשרת הדברות, עיבוד הוליוודי של נושא מקראי שזכה להצלחה מסחררת ונהפך לחלק מן הקלאסיקה האמריקנית. ניסיונו הראשון של דה-מיל לטפל בנושא יציאת מצרים היה ב-1923, כשעשה את הגירסה האילמת של עשרת הדברות. ב-1956, לקראת סוף הקריירה שלו, החליט לשוב ולנסות, אלא שהפעם היה זה סרט מדבר.³

דה-מיל מפגין התעניינות רבה בעמדות הקהל. באוטוביוגרפיה שלו הוא מספר על ההחלטה לערוך הקרנות מוקדמות של עשרת הדברות בסולט לייק סיטי. "אני תמיד עורך הקרנות מוקדמות של סרטי מחוץ להוליווד", הוא כותב, "משום שבלתי אפשרי כמעט לקבל תגובה של קהל טיפוסי קרוב כל כך ללבה של תעשיית הקולנוע: אנשי הוליווד מגיבים כמקצוענים, או כמי שמחשיבים את עצמם מקצוענים, ולא כמו סתם אנשים, ואני עושה את סרטי בשביל אנשים" (DeMille 1959, 433).⁴ למעשה, עצם ההחלטה להפיק גירסה מחודשת של עשרת הדברות מתוארת כהיענות לבקשת הקהל. "במשך יותר מעשרים שנה... כתבו אלי אנשים מכל קצווי תבל, ודחקו בי לעשות שוב את עשרת הדברות. לבקשה היתוספה דחיפות, אומר דה-מיל, לנוכח "חזויות הטוטליטריזם", בין פשיסטי ובין קומוניסטי (שם, 411).

התנ"ך איבר אמנם משהו מההילה הדתית שלו באמריקה של המאה ה-20, אך הוא עדיין סמל של מורשת תרבותית הזוכה להוקרה עצומה. ברטוריקת המלחמה הקרה של שנות החמישים, כניסוחו של אלן נידל, "אמריקה נהפכה לאומה 'בחסות האל', ובכך הבחינה בינה לבין הגוש 'האתאיסטי הטוטליטרי' של המדינות שבשליטה קומוניסטית" (Nadel 1933, 416).⁵ התנ"ך הוגדר לפיכך כספר החירות והדמוקרטיה. בחומר הפרסומי של הסרט אפשר למצוא איור של צירלסון הסטון, עומד

2. יש לזכור, עם זאת, שבעיות כאלה בהגדרת הקולות הפופולריים אינן זרות להיסטוריונים של ראשית העת החדשה, שנדרשו תכופות לשחזר את "קולותיהם של חסרי הביטוי ההיסטורי" מתוך דרשות או מסמכים משפטיים (ראו Davis 1992, 1413). *The Cheese and the Worms* של גינבורג ו-*The Return of Martin Guerre* של דיוויס אינם אלא שתי דוגמאות בולטות.
3. חומר נוסף על תולדות הפקתם של שני סרטי עשרת הדברות ראו באוטוביוגרפיה של דה-מיל (DeMille 1959, 411-437).
4. במקום אחר באוטוביוגרפיה מגדיר דה-מיל את מקצועו כ"עשיית סרטים לבידור עממי". "ודאי", הוא טוען, "יש מקום לקולנוע הקטן המיוחד, לסרט הניסיוני, לרדיו החינוכי, לטלוויזיה התיעודית", אבל אמנות כזו אינה מיועדת לציבור הרחב. "לייצר סרטים להנאתך הפרטית, או למען חוג מצומצם של אנשים החושבים כמוך, זהו עיסוק מכובד... להפיק סרטים כדי לבדר את העם – זה מכובד לא פחות" (DeMille 1959, 213). ראוי לציין שהחלטתו לערוך הקרנות מוקדמות של הסרט בסולט לייק סיטי נבעה גם מניסיונו להגיע לקהל דתי, בנוסף לקהל הקולנוע הרגיל. "אם עשרת הדברות ימצא חן בעיני הקדושים המודרניים הדתיים כל כך והרציניים של סולט לייק סיטי", כותב דה-מיל, "יאהבו אותו גם מיליונים אחרים, בני דתות אחרות, ברחבי העולם" (שם, 433). בהזדמנויות אחרות ביקש דה-מיל את תגובותיהם של מנהיגים דתיים מכל המינים (שם, 435, וכן ראו DeMille 1956) בניסיונו ליצור כור היתוך אמריקני.
5. עוד על עשרת הדברות בהקשר של המלחמה הקרה, ראו אצל אדוארד סעיד (Said 1983). ראו גם דבריו הנכוחים של מייקל רוגין (Rogin 1987) על הוליווד בתקופה זו. מעניין לציין שדה-מיל הקפיד להשמיט את המלה "אדם" מהדיאלוג על חופי ים סוף, הידוע באנגלית רק כ"ים האדם". לטענתו, בחר לעשות זאת משום ש"מרחב המים היה כחול יפה ועמוק כל כך עד שהקהל עלול היה לפרוץ בצחוק לו כונה אדם!" (DeMille 1959, 427), אבל ההשלכות הפוליטיות של צעד זה ברורות למדי.

מתחת לפעמון החירות ומרים אותו אל-על. הכיתוב שמתחת לרישום מסביר כי הפסוק התנ"כי המופיע על פעמון החירות – הצו האלוהי "וקראתם דרוור בארץ לכל יושביה" (ויקרא כ"ה, 10) – לקוח מכתבי הנביא משה. פעמון החירות של הסטון מוסיף לטיפולוגיה הפורייטנית (על-פיה האמריקנים הם "בני ישראל החדשים" – The New Israel) את הרעיון שאמריקה מסגלת לעצמה את האסטרטגיה הטובה ביותר לקרוא דרוור בארץ: באמצעות סרטי קולנוע.

דה-מיל היה מודע מאוד לפוטנציאל הגדול של המדיום בהפצת הבשורה. בנאום שנשא בטקס קבלת פרס מיילסטון, ב-22 בינואר 1956, קרא מתוך מכתב שקיבל מראש ממשלת פקיסטאן בעת צילום עשרת הדברות במצרים: "האל העניק לך אמצעי רבי-עוצמה להקרנת מחשבות ורעיונות, ואני מקווה בכל לב שתקבל על עצמך בלהט מיסיונרי את משימת הפקתם של סרטים שלהם מטרה ברורה... כדי להבטיח את דרך החיים החופשית והדמוקרטית שלנו" (Essoe and Lee 1970, 15).

זוהי בדיוק השקפתו של דה-מיל עצמו על ייעודו, אם כי הוא לפרקים רואה בעצמו לא רק את שליח האל, אלא דבר-מה קרוב יותר לעמדתו של אלוהים בבחודו ובעצמו. בחוברת שהופצה סמוך להופעת הסרט הציג את עשרת הדברות ככלי הדרוש לאל למען גאולת העולם. קשה להאשים את דה-מיל בהיבריס שלו. עם התקציב העצום (13,282,712 דולר), התפאורות הענקיות, אלפי הניצבים, התלבושות הזוהרות והכוכבים המפורסמים – עשרת הדברות אכן נראה, בדומה למגדל בבל, כמפעל שקנה המידה שלו מתקרב לאלוהי, או כפי שניסח זאת גיימס תרבר: "It makes you realize what God could have done if he'd had the money" (Fraser 1988, xii) (מובא אצל Fraser 1988, xii).

הסרטה הגירסה השנייה של עשרת הדברות היתה, מבחינות רבות, יציאת מצרים שנייה. דה-מיל התעקש לצלם במצרים, באתר ההתרחשויות "המקורי" – "כך שמאות המיליונים שיראו את עשרת הדברות יוכלו לעלות לרגל על האדמה שעליה דרכה רגלו של משה". הוא ביקש לשחזר לקהל את העבר כפי ש"היה באמת", ויותר מכל ריגשו אותו מכתבי מעריצים שטענו כי בזכות הסרט "נראה להם אלוהים אמיתי" (DeMille 1959, 435). הסרט נועד לקרוע חלון אל האירועים המקראיים. הוא הגיש תיאור חי של התרחשויות מפורסמות, כמו בוקר היציאה ממצרים על רקע התמונות הענקיות של נופי מצרים. למרות שהתקשה לקבל אישור לבקשות התקציב שלו, הוציא דה-מיל סכומי עתק על בניית תפאורת פירמידות לסרט. לעיתונאים שהקניטו אותו על כך שלא הספיקו לו הפירמידות העתיקות האמיתיות, השיב בלי היסוס שהפירמידות שהקים הן "לבנות ולא בליות, כפי שהיו הפירמידות האמיתיות בתקופתו של משה" (שם, 427). כדי לצלם את הפירמידות "המקוריות" ב"אתר המקורי" היה צורך, למרבה האירוניה, במכשור הדמיה מתוחכם. החיפוש של דה-מיל אחר שורשים תנ"כיים ניחן ללא ספק ברגעי אבסורד, אך הוא גם מגלה את נחישותו לחקור את העבר ואת נכונותו להפעיל את הדמיון – בכל מחיר.

מעשה-הטלאים של דה-מיל

האסטרטגיות הפרשניות של דה-מיל מצריכות בחינה מפורטת. בפרולוג לסרט הוא מסיט את המסך המהודר של אולם קולנוע ומופיע על הבמה כדי לפנות לקהל. הוא מודה שצעד זה "ייראה אולי יוצא דופן", אך טוען שהוא מוצדק משום שהוא עוסק ב"נושא יוצא דופן: סיפורה של הולדת החירות". מלכתחילה הוא מנסה ליצור אווירה מיוחדת, וקובע שנושאים כמו התנ"ך והחירות מצריכים טיפול שונה מהרגיל, בהתאם לחשיבותם בעולם האמיתי. אם סרטים אחרים מתעלמים מן העולם האמיתי, הרי המסך המוקרן מרמז על כך שעשרת הדברות יציג את המציאות כהווייתה (Nadel 1993, 146).

כדי להרגיש את רצינות כוונותיו מתאר דה-מיל בהמשך את השחזור הקפדני של חיי משה, שנדרש לשם הכנת הסרט. הפער במקרא בנוגע לקורות משה מאז לידתו ועד שמלאו לו שלושים שנה – מבטיח לנו דה-מיל – מולא בהתאם לכתבי ההיסטוריונים הקדומים הנודעים, פילון האלכסנדרוני ויוספוס פלביוס. אלה הם רק שניים מן המקורות שבהם השתמש. החומר הפרסומי הנלווה לסרט מספק תקציר של עשרת הדברות, וכן רשימה מקיפה של המקורות שסייעו בהרכבת התמונות. בנוסף לפילון ולפלביוס אנו מוצאים שם את המדרש, את אגדות היהודים של גינזבורג, את הברית החדשה, רומנים פופולריים אמריקניים רלוונטיים כמו נסיך מצרים של דורותי קלקר וילסון, וכן ממצאים

ארכיאולוגיים, במיוחד של גיימס ברסטד. למעשה, אפילו ההחלטה לקבוע את יציאת מצרים בתקופות מלכותו של רעמסס השני, במאה ה-13 לפני הספירה, עלה בקנה אחד עם הקונסנוס המחקרי.

עשרת הדברות הושם תכופות לצחוק, כמוהו כסרטים היסטוריים אפיים אחרים, בגין טעויות היסטוריות, אך אין להתעלם מרצונו העז של דה-מיל לספר את הסיפור לאשורו.⁶ הוא העסיק חוקרים שונים (רובם מהמכון ללימודי המזרח של אוניברסיטת שיקגו) ששמותיהם מופיעים ברשימת התודות. ספר שלם של היסטוריה מצרית יצא בהוצאת אוניברסיטת דרום קליפורניה כתוצאה מעבודתו של הנרי נרדלינגר בשירותו של דה-מיל (Noerdlinger 1956). חקר המקרא באקדמיה אינו מנותק מהוליווד במידה שנוהגים להניח. האופנים השונים של התקבלות המקרא מצטלבים בדרכים בלתי צפויות.

אין ברצוני לטעון שבשל הסתמכותו של דה-מיל על יועצים אקדמיים, או על היסטוריונים של העת העתיקה, ההיסטוריה שלו "נכונה יותר" – והרי דיווחים היסטוריוגרפיים על העבר הם עצמם נרטיביים (כפי שלימדונו היידן וייט ואחרים) – אלא להדגיש את המאמצים שעשה דה-מיל כדי לספק לקהל את הגרסה המדויקת ביותר. הסיבה לכך שהוא מרגיש כי דיוק כזה חיוני כל כך היא, שבמקרה הנידון מדובר בהיסטוריה מקדשת. "לא באנו לכאן ליצור סיפור", הוא אומר לנו בפרולוג, "אלא להיות ראויים לסיפור בהשראה אלוהית, שנוצר לפני 3.000 שנה".

דה-מיל מבקש להציג את הסיפור המקורי, אבל כמו כל פרשן אחר הוא יוצר בסופו של דבר סיפור משלו. מרתק עוד יותר לראות איך הוא משכפל במובן מסוים את התהליך שהוביל, כנראה, ליצירת המקרא עצמו. קודם לכן, כתיבת התסריט לעשרת הדברות היתה עבודת צוות. ארבעה כותבים עבדו עליו, בהנחייתו של דה-מיל, במשך שלוש שנים. אם אמנם חיבורן ועריכתן של התעודות המקראיות השונות היו תוצר של עבודה קולקטיבית, כטענתם של חוקרי המקרא, כי אז יכולה הוליווד ללמדנו דבר מה על האופן שבו אולי נעשו הדברים.⁷ יתר על כן, התסריטאים של דה-מיל, בדומה לסופרי המקרא ועורכיו, עיצבו את הטקסט באמצעות עריכה ושזירה של כמה מסורות מוקדמות יותר. אנו מקבלים כאן "מעשה-טלאים", אם להשתמש במונח שבאמצעותו מתאר אורי אלטר את המונטז' שהרכיבו ביד אמן עורכי המקרא מחומרים ספרותיים קודמים (אלטר תשמ"ח 1981, 152). אך מעשה המרכבה של הוליווד הומוגני הרבה יותר: אין סתירות ותפרים החושפים את המתחים בין המקורות שנבחרו. אין מקום לקולות חתרניים המערערים על הקונסנוס האמריקני של שנות החמישים.

מעניין שמעשה טלאים זה כולל גם כמה מסורות חזותיות. מעצבי התפאורות של דה-מיל הסתייעו בפרשנויות של האמנים הגדולים לסיפור משה, כשהקימו את התפאורות המתחלפות; אפילו ליהוקו של צ'רלטון הסטון בתפקיד משה נקבע, בחלקו, על-פי מסורות אמנותיות קודמות. ככל הנראה, דמיונו של הסטון למשה של מיכאל אנג'לו הוא שזיכה אותו בתפקיד. "מה שטוב למיכאל אנג'לו", אמר דה-מיל, "טוב גם בשבילי" (Essoe and Lee 1970, 215, 262).

האופן שבו ממלא דה-מיל את הפער הקיים בטקסט המקראי, בנוגע לחיי משה בחצר פרעה (פער שאליו הוא מסב את תשומת לבנו בפרולוג), מהווה חלק משמעותי של עשרת הדברות. בהסתמכו על יוספוס פלביוס, פילון האלכסנדרוני והמדרש מניח דה-מיל שאימוצו של משה בידי בת פרעה (אותה מכנה דה-מיל בשם בתיה, על-פי המסורת המדרשית) זיכה אותו במעמד של נסיך בחצר פרעה. איזה מין נסיך היה? יפי תוארו המיוחד של משה אינו רק המצאה של דה-מיל. הוליווד אינה היחידה הזקוקה לגיבורים יפים. כל המקורות שנזכרו כאן מדגישים את יפי תוארו של משה, אף שהמקרא, בצעד אופייני לסגנונו, אינו מוסר לנו כל מידע על צורתו החיצונית של האיש.

פלביוס מאפשר לדה-מיל להפוך את הנסיך יפה התואר למצביא מבריק המצליח לכבוש את אתיופיה, הארכיאולוג גיימס ברסטד מספק לו נסיך יריב בדמותו של רעמסס, הברית החדשה מוסיפה לו אפיונים של אדם אשר "לומד בכל חוכמת המצרים", "בן-חיל בדבריו ובמעשיו" (מעשי

6. דיון מאיר עיניים בסרטים היסטוריים אפיים ראו Sobchack 1990.

7. על המימד הקולקטיבי של היצירה בפולקלור של החברה התעשייתית ראו Levine 1992.

השליחים (7: 22) ופילון, ש"חיי משה" שלו היה ככל הנראה ההשפעה הגדולה ביותר על דה־מיל, מספק תיאור חי של משה כאיש רוח המסוגל לעמוד בפני פיתויי החצר המצרית.

כיצד משלב דה־מיל את המקורות הללו? נתבונן בכניסתו של צ'רלטון הסטון. הוא מופיע בכרכה, ניצב זקוף כשבירו מטה, מוקף קהל מצרים המריע לו "משה, משה", בשובו כמנצח מהקרב נגד אתיופיה. המצלמה עוברת למרפסת הארמון שממנה משקיפה למטה נפרטירי (אן בקסטר), הנסיכה המצרית היפהפייה הקוראת, כמו העם שלמטה, "משה, משה", ואינה מסוגלת להסתיר את אהבתה והערצתה. לאחר שהשם "משה" נטען בעוצמה ובתשוקה, יכול משה להיכנס לאולם הקבלה המפואר של הארמון הפרעוני. הוא צועד פנימה ומתקרב למלך סתי הראשון (סר סדריק הרדוויק) בליווי פמליה ענקית וקומץ מדגמי של אתיופים כבושים אך רוקדים. מהדיאלוג המתפתח מתברר סתי מתרשם מאוד ממשה ומעדיף אותו על פני יריבו, הנסיך רעמסס (יול ברינר).

אבל עוד מבחן אחד נכון למשה בדרכו אל הכתר. עליו לבנות עיר לסתי בגושן ולהוכיח את כישרונות המנהיגות שלו בכך שיהפוך את העבדים העברים לפועלים יעילים (משימה שרעמסס נכשל בה). מתברר שמשה מוצלח לא פחות כבונה ערים. מעניין שכאשר הוא מופיע בביתן ובידו פרוטו־טלסקופ, לתכנון השלב הבא של הבנייה, הוא נראה כמו במאי קולנוע יותר מאשר כארכיטקט. אם פילון סבר שהצלחתו של משה משמעה שהיה בוודאי פילוסוף מעולה, הרי בעיני דה־מיל ודאי שהיה בו, בין שאר דברים, משהו מבמאי הקולנוע. מכל מקום, התפאורות הענקיות הקמות לפקודתו של משה, ובמיוחד האובליסק הגבוה המתרוזם לנגד עיניו של סתי, מבהירות שמשה – ולא רעמסס – הוא הנבחר.

משה הוא איש שיש לו הכל: הערצת העם המצרי, אהבתה של נפרטירי, אישורו של סתי; ועם זאת הוא חש לפתע מעורבות עצומה בחיי העבדים העברים – על אחת כמה וכמה כשמתגלה לו שהוא עצמו נולד עברי. כמו משה של פילון, הוא איש אמת מובהק, שכן הוא מעדיף את מקורותיו הפשוטים על־פני יתרונותיה החומריים של מצרים. העיקרון האפלטוני שמאחורי פרשנותו של פילון – הניגוד בין רוח לגוף והשאיפה לניצחונה של הראשונה – ממלא תפקיד ראשי בעשרת הדברות.

דה־מיל מוסיף הרבה דרמה לתיאוריו החסכניים של פילון על מעשי משה בחצר המלך, ואת התחושה הדרמטית, לדבריו, הוא לוקח מכתביו של "המשורר הפורטני הגדול, ג'ון מילטון", ובמיוחד מטענתו המפורסמת של מילטון ב"ארופגיטיקה": "הוא אשר יתפוס ויבחן את החטא על כל מדוחיו ותענוגותיו המדומים, ויתנור ממנו, ויבחין, ויעדיף את הטוב באמת, הוא־הוא הנוצרי הלוחם האמיתי" (Essoe and Lee 1970, 17). משה של דה־מיל אינו איש רוח מושלם מבראשית. כמו "הנוצרי הלוחם" האמיתי, הוא נהפך לכזה רק לאחר שתפס את "מדוחיה ותענוגותיה" של חצר מצרים ועמד בפניהם. לפיכך מוצגים פיתוייו של ארמון המלך בפרוטרוט. נפרטירי, הנסיכה המקסימה, מעין קליאופטרה, היא התגלמות הפיתוי המצרי. היא יפה, חזקה, ומוכנה לעשות הכל (אפילו להרוג) כדי שמשה יירש את הכתר והיא תהיה כלתו. יתר על כן, היא, הרבה יותר מפרעה, אינה מוכנה לשלחו לחופשי. גם כאשר משה הופך לעבד נקלה, גם אחרי נישואיה לרעמסס, היא אינה מהססת לנסות ולפתותו שוב ושוב. הנסיך משה אינו אדיש לתענוגות הבשר. אנו רואים את השניים מתלטפים ומתנשקים בחדר השינה המפואר שלה בלהט. משה אכן כמעט מאבד את ראשו בגללה, אך בסופו של דבר הוא דוחה מעליו את האשה "המחזיקה אותו בשבי" ומעדיף את החיפוש אחר שורשיו האמיתיים.

כיצד מתקשר כל זה למקרא עצמו? "לפעמים מאשימים אותי", הסביר פעם דה־מיל, "שתיבלתי את המקרא בתוספות נדיבות של מין ואלומות, אבל הייתי שמח לו קראו מאשימי ביתר תשומת לב בתנ"ך שלהם, כי בדפים אלה יש יותר אלימות ומין מכפי שיכולתי אני להעלות על הבר" (DeMille 1959, 195). יש כמובן צדק־מה בדבריו. בסיפורו של משה יש אמנם אלימות רבה, אך אין הוא מגלה הרבה על חיי האהבה שלו (בעיה שבה לא נתקל דה־מיל כשעשה את "שמשון ודלילה"). רגעי האינטימיות הגדולים של משה בתנ"ך שמורים לאלוהים. דה־מיל מתעניין ללא ספק ביחסים המיוחדים של משה עם אלוהים, אך כדי להפוך את משה לכוכב הוליוודי, עליו לספק לו גם חיי אהבה ממשיים.

משה של דה־מיל אולי הכריע חדי־משמעת בהעדיפו את המונותיאזם המחמיר על פני תרבות

מצרים, אבל דה־מיל עצמו בוחר כפי הנראה בצירוף פרדוקסלי של שני העולמות. חצר מצרים של עשרת הדורות – על עושרה וזוהרה; הנערות הרוחצות בבריכת השחייה של היאור – דומה להוליווד הרבה יותר מאשר לארץ זרה כלשהי (ואף לגוש הסובייטי, הגוש הזר המטריד את דה־מיל יותר מכל). דה־מיל מתאר את מצרים שלו בפירוט אוהב: ככלות הכול, הוא חלק בלתי נפרד ממה שהוליווד מייצגת, ונראה שהוא (בניגוד ברור למקרא) יודע על רזי ארמונו של פרעה יותר מאשר על המדבר. אך עם זאת הוא דוחה בהחלטיות את המנהגים המצריים, בניסיון להשתחרר מאווירת "הבהלה לזהב" של הוליווד. "הסכנה הגדולה ביותר מתוך התעשייה [הקולנועית]", טוען דה־מיל, "היא הסגידה לעגל הזהב – הפיתוי להיות שווי נפש בשאלה מה אנו מפקים, כל עוד הסרטים מכניסים כסף" (שם, 16).

עשרת הדורות, סרטו האחרון של דה־מיל, משמש כצוואה או כחלום של הגשמת משאלה. הסרט מייצג את רצונו של דה־מיל להוציא את הוליווד ממצרים ולעשותה לארץ קודש מכובדת. הוא אף מייצג את הניסיון להוכיח שלמרות השם הרע שיצא להם בקרב הצנזורים – סרטי הקולנוע הם המפיעים הטובים ביותר של דבר האל, ושל דבר האל האמריקני במיוחד. אבל, איכשהו, הוליווד החדשה שהוא משווה לפניו אינה מצריכה אובדן עושר. גם אחרי יציאת מצרים, התפאורות ממשיכות להיות ענקיות, הצבעים על המסך עזים וחיים, כוכבי הסרט יפים למרות שמש המדבר הקופחת, ויד ההשגחה העליונה מציגה את מיטב הפעלולים הטכניים.

נסים ונפלאות

אחד המפתחות להצלחת עשרת הדורות היה, לדעתי, לא היומרות הגרנדיוזיות של דה־מיל ואף לא הרטוריקה הדידקטית שלו, אלא יכולתו של הסרט להקים לתחייה חלקית את הווקס פופולי המקראי, להאיר מחדש מסורות פופולריות במקרא. אפילו את התמקדותו של דה־מיל במצרים אפשר למעשה לפרש כהיענות לדרישתו של העם במדבר לחזור לימי סיר הבשר. הקו הרשמי במקרא הדחיק את זכר מצרים (כה מעט נאמר על 400 השנה שחלפו בגושן), אבל בני ישראל, ברגעים שבהם פורץ קולם, מתעקשים לשחזר תמונות מעברם המצרי.

אולם דה־מיל הוא במיטבו בפרשנות שהוא מעניק לסיפורי הנסים, מרכיב ידוע בפולקלור.⁸ אם אלוהים יכול לחולל נסים, כך גם הוליווד. באמצעות פעלולים טכניים הנפכים מטות לנחשים ולתנינים, היאור אכן מאדים, עמוד אש מוביל את העם והים נחצה לשניים כאשר מרים משה את מטהו. פעלוליו של דה־מיל חושפים לאו דווקא את "האמת של האל" (אם להשתמש במונחיו) אלא את ה"אמת" של העם. כשנשלח משה למשימתו הראשונה והוא חרד מפני הספקנות של בני ישראל (שלא לדבר על פחדירוהוא) מספק לו אלוהים את מטה הפלא. בקטע המטרים את ביצועיו בהמשך, נהפך המטה לנחש ומבהיל את משה, הנס מפניו. אך כשמצליח משה לאחוז בזנבו ולהופכו מחדש למטה, הוא משתכנע כי יש בידו מפתח ללב העם (שמות ד', 1-6). למגינת לבו של אלוהים, בני ישראל משתוקקים ללא הרף לעוד ועוד נסים. שאלתו הפרובוקטיבית של גדעון מדיגימה זאת: "זאיה כל נפלאותיו אשר סיפרו לנו אבותינו לאמור הלא ממצרים העלנו ה' ועתה נטשנו ה' ויתננו בכף מדין" (שופטים ו', 13). שאלתו של גדעון מבהירה גם את העובדה שסיפורי נסים היו חלק מתרבות שבעל־פה, בדיוק מסוג הסיפורים שהועברו מדור לדור (זקוביץ 1987; בן עמוס 1990, 48).

לפופולריות של מסורות אלה היו סיבות טובות. הנסים, במיוחד בספר שמות, הם סצינות קולקטיביות של התגלות אלוהית הכוללות ניצחונות עוצרי נשימה על המצרים המדכאים – מניצחונו של משה אהרון בתחרות עם חרטומי מצרים, ועד לטביעת חייליו של פרעה בים סוף. אלה הם רגעים קרנבליים נדירים, המסמנים את השחרור הרגעי מהסדר השליט.⁹ ההיררכיות מושעות. אלוהים מתגלה לא רק למתי מעט, אלא לקהילה כולה. הכל נמצאים ראויים להיות עדים למעשי האל. הכל נמצאים ראויים לגאולה. וכאשר יורד האל משמים ומערער את יחסי הכוחות בתחום האנושי, מביסים העבדים העברים החלשים את משעבדיהם כנגד כל הסיכויים. הפחדים מתפוגגים והתרגשות השחרור המוחלט נישאת באוויר.

8. על נסים ופולקלור במקרא, ראו Pritchard 1950 ובן עמוס תשנ"א–תשנ"ב.
9. אני מסתמכת על הגדרותיו של בחטין לדינמיקה של הקרנבל ברבלה ועולמו (Bakhtin [1965] 1984).

בהתגלות ויזואלית יש מיידיות וחיוניות, שאינן מורגשות בהתגלות באמצעות המלה. שום ידע ושום הכרה אינם יכולים להחליש את הרושם של מראה פלאים (בובר 1945, 75). החוויה החזותית של נוכחות האל – בכוחה להפוך (גם אם לרגע קל בלבד) אף את בני ישראל הספקנים לקהילה של מאמינים, להוביל לתובנה חריפה ופתאומית. ברגע ש"ראה" העם את "היד הגדולה אשר עשה ה' במצרים" בים סוף, לא יכול היה שלא "להאמין" בה' ובמשה עבדו" (שמות י"ד, 31).¹⁰

הנסים הם חלק בלתי נפרד מההיסטוריוגרפיה המקראית, אך אפשר לאתר גם אינוחות מסוימת לנוכח התשוקה העממית לפלאי. בנוסף לכוחם הקרנבלי, יש לנסים יותר מדי מהמשותף עם הפולחן הפוליתיאיסטי, ומעל לכל, עם כישוף.¹¹ התחרות עם חרטומי-מכשפי מצרים (שמות ז"ח) היא דוגמה מובהקת. זהו טקסט בעל חותם פולקלוריסטי ברור, המזכיר סיפורי עבדים אמריקניים שבהם מושמים לצחוק האדונים על-ידי תחבולנים (tricksters) למיניהם (ראו Levine 1977).
I fooled Old Master seven years / Fooled the overseer three מתריס שיר עבדים ידוע.¹²

סיפור המאבק בין חרטומי מצרים לנציגיהם של בני ישראל אף הוא עוסק בדרך שבה מערימים עבדים על אדוניהם, פעם אחר פעם. מופע הקסמים נפתח ברגע שבו משליך אהרן את מטהו לפני פרעה ואגשיו. פרעה ביקש להשליך את התינוקות העברים ליאור, ואילו אהרן מציע השלכה נגדית. הוא משליך את מטהו ומעלה את היאור כנגד פרעה: המטה, למרבה הפלא, נהפך לתנין. כשנקראים חרטומי מצרים להפגין את כוחם, אף הם מצליחים להפוך מטות לתנינים. אך כאן מתגלה גדולתו של משה אהרן ה"בולע" את מטותיהם, במעין קרב תנינים (המקבילה המצרית לקרבות תרנגולים?). הקרב ממשיך עם עשר המכות, ובפרט בתיאורן של שתי המכות הראשונות, הממוקדות ביאור. גם בשלב זה ממהרים החרטומים לחקות את אהרן (המשתמש הפעם במטהו של משה) ומוסיפים בלהטיהם דם למימי היאור וצפרדעים לחדרי המשכב של המצרים. הגיחוך שבמעשיהם מתעצם ממכה למכה. רק כאשר הם נוכחים לדעת שאין ביכולתם "להוציא", כלומר ליצור, כנים במטותם, רק אז הם מצהירים כי "אצבע אלוהים היא", ומודים בכישלונם. תרבות הקסם המצרית האדירה – על אף מנגנוניה המשומנים – קורסת במפתיע, בעוד שמטות העבדים הפשוטים מושלים בכיפה.

ההבדלים בין משה, אהרן וחרטומי פרעה רחוקים מלהיות ברורים. לכולם מטות (כלי מסורתי של הקוסם) וכולם יכולים לחולל פלאות באמצעותם. האם משה ואהרן אינם אלא קוסמים טובים יותר? יש להניח שהמטרות העממיות הציגו אותם ככאלה, אך עורכי התנ"ך ביקשו להעניק למעשים אלה קונוטציות אחרות. האלוהות המונותיאיסטית, כניסוחו של יחזקאל קיפמן בתולדות האמונה הישראלית, "עליינה על כל רצונה שולט בכל שלטון ללא גבול וצמצום. בינה ובין ההוויה אין קשר טבעי (או טבעי-מאגי). אין האלוהות תלויה בחוקים נצחיים ובכוחות על-אלוהיים הקובעים את גורלה במערכת היש. אין בשלטונו ובפעולת רצונו של האל כל צמצום מיתולוגי-מאגי" (קיפמן תשל"ב, 418).

לכן, לא ייתכן שיהיה אפשר לתפעל את האל באמצעות לחשי קסם או מטות כישוף. באופן רשמי, הכוח האמיתי אינו בידיהם ובמטותיהם של משה ואהרן, אלא בידי אלוהים, כפי שהכריזו אף חרטומי מצרים. גם ברגע של חציית ים סוף מודגשת שוב ושוב נוכחותה של יד אלוהים מאחורי ידו המושטת של משה. אבל המתח בין היד האנושית לזו האלוהית נשאר בעינו, כמו גם המתח בין הפרשנות העממית לזו הרשמית.¹³ המקרא מכיר בתהודתם של קולות פופולריים ובה בעת מנסה להגבילה. האם משום כך מוצג ניסיונו השני של משה להוציא מים מהסלע במטהו כחטא (במדבר

10. דניאל בוירין (Boyarin 1990) מייטיב להראות שעוצמת החוויה החזותית של האל במקרא ייצרה "רצון אוקולרי" לשוב ולחיות רגעים כאלה בפירושים מהמדרש ואילך.

11. ראו את דיונו המעניין של יאיר זקוביץ בנסים וכישוף (זקוביץ 1987, 60-68). בשאלת הכישוף והדת העממית ראו Davis 1974.

12. מצוטט בספרו של לורנס לוי, *Black Culture and Black Consciousness*. מן הראוי לציין שמפלת פרעה וחייילו – בפרט בים סוף – שימשה נושא ליצירות שונות ומגוונות בספרות העבדים האמריקנית (Levine 1977). עוד לעניין יציאת מצרים בתרבות האמריקנית השחורה ראו Raboteau 1994.

13. דניאל בוירין מספק קריאה משכנעת. של מתח זה בניתוחו את התגובות המדרשיות על חציית ים סוף (Boyarin 1990).

כ, 1-31)?¹⁴ בהקדמתה ל-*Moses Man of the Mountain* מתייחסת זורה ניל הרסטון, הסופרת האפריקנית-אמריקנית, למשה עם "מטה הקסמים הגדול" (Hurston [1939] 1991, XXII) כאל דימוי הגובר על דימויו של משה נתן החוק בדמיון העממי.¹⁵ אין היא אומרת זאת מתוך ביקורת על התרבות העממית, אלא להפך, מתוך הכרה בחשיבות ובכוח של הקסם, בפרט לאלה הנתונים במצוקה וזקוקים לתקווה ולתעוזה כדי לטפס על הרים בלתי אפשריים.

בדרך לעשרת הדברות מאבדים הנסים מעוצמתם המהפכנית והדתית, אך על אף זאת יכולים פעלולי דה-מייל להאיר נקודות מסוימות בטקסט. הסרט מזכיר לנו שנס הוא ספקטקל, מפגן מרהיב ומדהים, המנפץ את הגבולות הקבועים בין גבוה לנמוך, בין חלום למציאות, בין מראה לקול. הוליווד יצרה, במובן מסוים, פרשנות חדשה ומרתקת לפסוק המפורסם מספר שמות – "וכל העם רואים את הקולות" (שמות כ', 14). לראות את הקולות, זהו בלי ספק דבר שהוליווד יכולה להציע. לצופים של ימינו נראים אולי הפעלולים של דה-מייל מופרזים ומגוחכים משהו, אבל בשנות החמישים תעלולים סינמטוגרפיים שכאלה – ועלינו לזכור את המסך הגדול שעליו הוקרנו – עוררו חוויה קולקטיבית של פלא. אין זה מקרה שהאוסקר היחיד שבו זכה דה-מייל היה בעבור פעלוליו, ובמיוחד עקב הסצינה של חציית ים סוף. "הקטע שבו הים האדום נפרד, ואז שב ונסגר, ייחשב מן הסתם לקטע הפעלולים המיוחדים המרהיב ביותר שתוכנן והופק אי-פעם, מאז המצאת הקולנוע", כתב ארתור רוון (Rowan 1956) ב-*American Cinematographer*, זמן קצר לאחר הופעת הסרט. בטכנולוגיה המתקדמת שלה הפכה הוליווד את הבלתי אפשרי לאפשרי, וזהו בדיוק כוחם של נסים.

דה-מייל קרא לסרטו עשרת הדברות כדי להדגיש את החוק, אך בסופו של דבר, בעל כורחו, העלה על המסך את תמונתו של משה הקוסם, מחולל הנסים, הדימוי שכבר מימי המקרא הלהיב את הדמיון העממי. מטה הקסמים בידו החזקה והנטייה של צ'רלטון הסטון נראה כאילו יש לו הכוח לא רק לחצות את ים סוף, אלא גם – כמו כל מטה קסמים ראוי לשמו – לפתוח את השמים המוארים למחצה ולדרוש מאלוהים נס אחד גדול, או שניים.

הסוף

אסיים בטיפול קולנועי עכשווי יותר בנסים, בסרטו של קוונטין טרנטינו, ספרות זולה (*Pulp Fiction*).
זכור פורץ ויכוח תיאולוגי בין ג'ולס לווינסנט, אחרי שהשניים מגלים שלמרות היותם מטרה לשש

Jules: We should be fuckin' dead!

יריות מצלצלות, לא אירע להם דבר:

Vincent: Yeah, we were lucky.

Jules: That shit wasn't luck. that shit was somethin' else.

Vincent prepares to leave.

Vincent: Yeah, maybe.

Jules: That was... divine intervention. You know what divine intervention is?

Vincent: Yeah, I think so. That means God came down from heaven and stopped the bullets.

Jules: Yeah, man, that's what it means. That's exactly what it means! God came down from heaven and stopped the bullets.

Vincent: I think we should be going now.

Jules: Don't do that! Don't you fuckin' do that! Don't blow this shit off! What Just happened was a fuckin' miracle!

Vincent: Chill the fuck out, Jules, this shit happens.

Jules: Wrong, wrong, this shit doesn't just happen.

Vincent: Do you wanna continue this theological discussion in the car, or at the jailhouse with the cops?

Jules: We should be fuckin' dead now, my friend! We just witnessed a miracle, and I want you to fuckin' acknowledge it! (Tarantino 1994, 139)

14. ראו טיעונו המשכנע של זקוביץ בעניין זה (זקוביץ 1987, 64-65).

15. כך למשל מצדיק תומאס סמית, עבד מג'ורג'יה, את השימוש שלו בכשפים:

Dat happen in Africa duh Bible say. Ain dat show dat Africa wuz a lan uh magic powuh since duh beginnin uh histry? Well den, duh descendants ub Africans hab duh same gift tuh do unnatchul ting (Levine 1977, 57 מצוטט אצל).

אין ספק שאנו מצויים כאן בשלב שונה בתולדותיה של הוליווד. לטרנטינו לא היתה כל כוונה להפוך את הוליווד לארץ הקודש; ועם זאת, שאלת הנסים לא איבדה מכוחה לעורר את הדמיון העממי. סצינה זו מבהירה – באמצעות החדרה הומוריסטית של דיון תיאולוגי לעולם הגנסטרים – שהתנ"ך הוא בין היתר ספר של העם, מאת העם, למען העם, ושהוליווד משתתפת גם היא בהגדרה של מה שנחשב נס.

החוג לספרות כללית והשוואתית והחוג לספרות אנגלית, האוניברסיטה העברית בירושלים

ביבליוגרפיה

- אלטר, אורי, תשמ"ח (1981). אמנות הסיפור במקרא, תרגמה שושנה צינגל, אדם, תל-אביב. בובר, מרטין, 1945. משה, שוקן, ירושלים.
- בן עמוס, דן, תשנ"א-תשנ"ב. "פואטיקה היסטורית וחילוף סוגתי: נפלאות ונסים", מחקר ירושלים ב192קלור י"ג-י"ד: 29-59.
- זקוביץ, יאיר, 1987. על תפיסת הנס במקרא, אוניברסיטה משודרת – משרד הביטחון, תל-אביב. קויפמן, יחזקאל, תשל"ב. תולדות האמונה הישראלית מימי קדם עד סוף בית שני, מוסד ביאליק – דביר, תל-אביב.
- Bakhtin, Mikhail, [1965] 1984. *Rabelais and His World*, trans. Helene Iswolsky. Bloomington: Indiana University Press.
- Boyarin, Daniel, 1990. "The Eye in The Torah: Ocular Desire in Midrashic Hermeneutic," *Critical Inquiry* 16 (spring).
- Davis, Natalie Zemon, 1974. "Some Tasks and Themes in The Study of Popular Religion," in *The Pursuit of Holiness in Late Medieval and Renaissance Religion*, ed. Charles Trinkaus and Heiko Oberman. Leiden, pp. 307-336.
- , 1983. *The Return of Martin Guerre*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- , 1991. "Printing and the People." *Rethinking Popular Culture: Contemporary Perspectives in Cultural Studies*. eds. Chandra Mukerji and Michael Schudson. Berkeley: California University Press.
- , 1992. "Towards Mixtures and Margins," *AHR FORUM* 97 (5): 1409-1416.
- DeMille, Cecil, B., 1956. "Cardinal, Rabbis, Ministers in Praise of 'Ten Commandments'," *Citizen News*, 22.10.1956.
- , 1959. *The Autobiography of Cecil B. DeMille*, ed. Donald Hayne. Englewood Cliffs: Prentice.
- Essoe, Gabe, and Raymond Lee, 1970. *DeMille: The Man and His Pictures*. New York: Castle Books.
- Fraser, George Macdonald, 1988. *The Hollywood History of the World*. London: Penguin Book Group.
- Ginzburg, Carlo, [1976] 1982. *The Cheese and The Worms: The Cosmos of a Sixteenth-Century Milieu*, trans. John and Anne Tedeschi. New York: Penguin Books.
- Gunkel, Herman, [1917] 1987. *The Folktales in The Old Testament*, trans. Michael D. Rutter. Sheffield: Almond Press.
- Neale, Hurston Zora, [1939] 1991. *Moses, Man of The Mountain*. New York: Harper Perennial.
- Levine, Lawrence, 1977. *Black Culture and Black Consciousness*. New York: Oxford University Press.
- , 1988. *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural History*. New York: Oxford University Press.
- , 1992. "The Folklore of Industrial Society: Popular Culture and Its Audiences," *AHR FORUM* 97 (5): 1369-1399.
- Nadel, Alan, 1993. "God's Law and the Wide Screen: *The Ten Commandments* as Cold War 'Epic'," *PMLA*: 415-430.
- Newman, Jane, 1985. "The Word Made Print: Luther's 1522 New Testament in the Age of Mechanical Reproduction," *Representations* 11: 95-133.
- Noerdlinger, Henry, 1956. *Moses and Egypt: The Documentation to the Motion Picture "The Ten Commandments"*. Los Angeles: University of Southern California Press.
- Pritchard, J. B., 1950. "Motifs of Old Testament Miracles," *Crozer Quarterly* XXVII: 97-109.
- Raboteau, Albert J., 1994. "African-Americans, Exodus and American Israel," *African-American Christianity*, ed. Paul E. Johnson. Berkeley: California University Press. pp. 1-17.
- Rogin, Michael, 1987. *Ronald Reagan, The Movie and Other Episodes in Political Demonology*. Berkeley: California University Press.
- Rowan, Arthur, 1956. "Cinematography Unsurpassed," *American Cinematography*. (November): 659-660; 680.
- Said, Edward W., 1983. "Egyptian Rites," *Voice* 30 (August): 43-46.
- Sobchack, Vivian, 1990. "'Surge and Splendor': A Phenomenology of the Hollywood Historical Epic," *Representations* 29: 24-49.
- Tarantino, Quentin, 1994. *Pulp Fiction*. New York: Miramax Books.