

ויסעו ויחנו

מתוך פרויקט התנ"ך של רנה ירושלמי
עיבוד ובימוי: רנה ירושלמי
מוזיקה: ישראל ברייט, ארקדי דוכין
משחק: נעם בן אזר, אייר וולפה,
רועי סרוק, גזית קולטון.

מאמר מאת שרון אהרונסון-להבי

רשימת הקטעים במופע

"לְבִי יַחִיל בְּקִרְבִּי..." תהילים נ"ה
"בְּיוֹם עֲשׂוֹת ה' אֱלֹהִים אֶרְץ..." בראשית ב'
"עֲרֹנֹת אָבִיךָ..." ויקרא י"ח
"כִּי יִקַּח אִישׁ אִשָּׁה..." דברים כ"ב
"אִישׁ מִזֶּרַעךָ אֲשֶׁר יִהְיֶה בּוֹ מוֹם..." ויקרא כ"א
"טָמֵא הוּא לְכֶם..." ויקרא י"א
"וַיִּהְיֶה כִּי זָקֵן יִצְחָק..." בראשית כ"ז
"וַיִּשָׂא יַעֲקֹב רֶגְלָיו..." בראשית כ"ט
"מִן הַמֶּצָר..." תהילים קי"ח
"וַיִּסְעוּ מֵרַעְמֵסֶס..." במדבר ל"ג
"קוֹם עֲשֵׂה לָנוּ אֱלֹהִים..." שמות ל"ב
"חָנְנִי ה'..." תהילים ו'
"מַעֲזֵי מַעֲזֵי אוֹחִילָה..." ירמיהו ד'
"וַתְּהִי עַל יַפְתָּח רוּחַ ה'..." שופטים י"א
"וַיֵּאָתֶה בֶן-אָדָם..." יחזקאל כ"א
"בְּרֵאשִׁית בְּרָא אֱלֹהִים..." בראשית א'
"לֹא תִגְנוּב לֹא תִשָּׂא אֶת שֵׁם ה' לְשׁוֹא..." שמות כ'

שרון אהרונסון-להבי, בעלת תואר שלישי בלימודי תאטרון מאוניברסיטת העיר ניו יורק, היא מרצה וחוקרת תאטרון במחלקה לספרות משווה, אוניברסיטת בר אילן.

הבסיס למופע: פרוייקט התנ"ך של רינה ירושלמי

ויסעו ויחנו הוא מופע קצר המבוסס על טקסטים תנ"כיים. במופע משתתפים ארבעה שחקנים ומשכו כשעה. המופע גזור למעשה ממופע ארוך הרבה יותר - פרוייקט התנ"ך של רנה ירושלמי, כלת פרס ישראל לתאטרון לשנת תשס"ח. כדי להעשיר את הדיון במופע נציג בכמה מילים את פרוייקט התנ"ך עצמו, שנחשב לאחד המופעים החשובים בתולדות התאטרון הישראלי, והוצג גם בפסטיבלים בינלאומיים רבים.

פרוייקט התנ"ך נוצר במסגרת עבודתו של אנסמבל עתים. קבוצת תאטרון זו נוסדה בשנת 1989 על ידי רנה ירושלמי, בשיתוף התאטרון הקאמרי. האנסמבל נועד לשמש מעבדת ניסוי ומחקר בשדה התאטרון, מתוך כוונה לגבש שפת תאטרון ייחודית לצורך הצגת טקסטים קלאסיים וקנוניים¹.

כיצירה תאטרונית, מתייחד פרויקט התנ"ך בשתי נקודות מהותיות: ראשית, הוא אינו מבוסס על מחזה אלא על טקסט אפי². שנית, הוא מבוסס על טקסט קנוני שנכתב בעברית במקורו (שעה שרוב הטקסטים התאטרוניים הקלאסיים תורגמו משפות אחרות) ויתר על כן, טקסט שהוא

מופע הנוגע לעומק בשאלות זהות ומוסר של החברה בת זמננו, כולל דגשים מסוימים הנוגעים במיוחד לחברה הישראלית. מבחינה זו הולך המופע בדרכן של הטרגרדיות היווניות, שנשענות על סיפורי המיתולוגיה (סיפורים שהיו מוכרים היטב לקהל באתונה), או של תאטרון המיסטריות בימי הביניים, שהתבסס על התנ"ך ועל הברית החדשה (שתפסו מקום מרכזי בתודעת קהלו).

להבדיל ממחזה, שהוא יצירה רחוקה ומרוכזת הכתובה בצורת דיאלוגים, התנ"ך הוא טקסט סיפורי רחב יריעה. ירושלמי בחרה מתוכו קטעים מגוונים בתוכנם ובאופיים. ההצגה (הן בפרוייקט והן במופע הקצר) אינה סובבת אפוא סביב סיפור עלילה מרכזי, אלא מורכבת מתמונות נפרדות, העוסקות בדמויות ובנושאים שונים. הטקסטים עצמם הובאו כלשונם, ללא שינוי: קטעים סיפוריים מובאים בגוף שלישי (למשל סיפור הבריאה או סיפור בת יפתח) והיתר בגוף ראשון (למשל, קטעי תהילים) או בציווי (קובצי חוקים). בימיו טקסטים כאלה, שאינם שגרתיים בתאטרון, מצריכים גם שימוש בשפת תאטרון בלתי שגרתית. למשל, כששחקנים אומרים טקסט בגוף שלישי, הם למעשה נמצאים במעמד של מספרי-סיפורים, ולא של דמויות ממש. פירוש הדבר הוא שיש הפרדה בין דמות המספר לדמות שעליה הוא מספר⁴, וגם בין המקום והזמן שבהם נמצא המספר לבין המקום והזמן שבהם פועלת הדמות. אם בתנ"ך נמסר הסיפור מפי מספר נעלם, הרי שעל הבמה הוא מוגש מפי שחקן אנושי. בפרוייקט התנ"ך אין אפיון ברור לדמות השחקן והיא אינה עומדת במרכז. ועם זאת היא מעניקה לטקסט פרשנות בימתית ונוקטת

נדבך בסיסי של השפה והתרבות בישראל. המופע, האורך בשלמותו כשמונה שעות, כולל שמונים קטעים מתוך ספר התנ"ך. הוא מורכב מארבעה חלקים: ויאמר, וילך, וישתחו, וירא, שלכל אחד מהם דגש נושאי שונה.³ ויאמר עוסק בהתהוות האדם והחברה האנושית, במערכות חוקים חברתיות וביחסים בין האדם לאל; וילך עוסק בהתהוות עם ישראל, ועורך הקבלה מרומזת בין סיפור יציאת מצרים, הנדודים במדבר וכיבוש הארץ לבין קורות עם ישראל בעת המודרנית, בעיקר בהקשר השואה ושיבת ציון.

וישתחו עוסק בדמויות המלכים שאול ודוד, ומדגיש את הממד הטרגי בדמותו של שאול. חלק זה מתבונן בבעיות המורכבות הקשורות בהנהגה ובשלטון בעבר ובהווה; וירא, חלקו המסכם של המופע, עוסק בנבואה ובתבנית המיתית של גלות וגאולה.

המופע ויסעו. ויחנו. מבוסס על קטעים נבחרים מתוך פרויקט התנ"ך (בעיקר מתוך ויאמר. וילך). שם המופע מתייחס באופן מטפורי להיסטוריה של עם ישראל לדורותיו, למן נדודיו במדבר ועד היום.

איך מעבדים לבמה טקסטים נטולי דיאלוג

בפרוייקט התנ"ך ובמופע הגזור ממנו פנתה ירושלמי לתנ"ך כטקסט שיש בו משום תשתית תרבותית משותפת לקהל. מעמדו המיתי המכונן בעבור הצופים אפשר ליצור

ביחס לקהל. בחלקו הראשון, ויאמר, ישבו הצופים סביב משטח לא מוגבה, כלומר על אותו המישור שבו ישבו גם השחקנים. כשהתחיל המופע ישבו שנים-עשר השחקנים בין הצופים, ומשם קמו להופיע, כל אחד בתורו. בכך נרמזו השתייכותם לקהל, השתייכות הקהל למופע, והשתייכות הקולקטיבית של הטקסט התנ"כי לכל הנוכחים. במופע שבו אנו עוסקים - ויסעו ויחנו - עיקרון זה אינו מתקיים, שכן הוא מוצג מעל במה מוגבהת ופרונטלית. אבל גם במופע זה פונים השחקנים אל הצופים באופן ישיר לאורך המופע, וכך יוצרים תחושת שיתוף.

פרוייקט התנ"ך והמופע הגזור ממנו בוימו בגישה מודרנית, המדגישה את נקודת ראותו של הפרט. בהתאם לכך נמנעה ירושלמי מסממנים חזותיים של פולקלור דתי או של איקונוגרפיה יהודית; המופע השלם התקיים בחלל פתוח - במה פורצת⁵ שהקהל הקיף אותה בחצי גורן. הבמה היתה ריקה והוארה באור בהיר, ובחלקה האחורי עמד שולחן גדול. שנים עשר השחקנים לבשו חליפות מודרניות שחורות. השפה החזותית המינימליסטית, החפה מסימנים חזותיים המזוהים באופן מסורתי עם התנ"ך, באה לאפשר התבוננות חדשה בטקסט התנ"כי.

לעומת זאת הופיעו על הבמה סימנים חזותיים המתקשרים במרום להיסטוריה המודרנית של העם היהודי. יציאת מצרים, למשל, יוצגה על ידי שחקנים האוחזים במזוודות חומות, המזכירות דימויים מקובלים של פליטים ומהגרים יהודיים בדורות האחרונים. ההקבלה המרומזת בין ההיסטוריה העתיקה של העם היהודי לבין תולדותיו

עמדה מסויימת. המתח בין פרשנות זו לבין הטקסט עצמו מאפשר לנו קריאה חדשה. עיקרון זה חל גם על רשימות החוקים מהתורה, המייצגים את הצו האלוהי. בתאטרון של ירושלמי הם מושמעים מפי שחקן בשר ודם. נשאלת השאלה מה גישתו לטקסט שהוא אומר ומה היא פרשנותו (לדוגמה, ראו בעמ' 13-14 את הקטע המבוסס על רשימת החוקים הנוגעת ליחסי גברים ונשים).

בשונה מהצגות המתקיימות מאחורי "הקיר הרביעי"⁶ ומתרחשות לכאורה בעולם בדיוני, פרויקט התנ"ך (וכן המופע ויסעו ויחנו), מבוסס על מפגש ישיר עם הקהל. השחקנים מכירים בנוכחות הצופים ופונים אליהם בכונה ברורה לשתפם בהתבוננות מחודשת על הטקסטים המוכרים. הפנייה לקהל, שאינה מובנת מאליה לגבי מחזות רגילים, נובעת מאופיים המיוחד של הטקסטים שבמופע: מאחר שבטקסטים אלה אין דיאלוג דרמטי בין דמויות כמו במחזה רגיל, השחקנים מקיימים מעין דיאלוג עם הקהל עצמו. כאמור, ירושלמי מביאה את השפה המקראית כלשונה. היא משתמשת בכוח הפיוטי, במקצב ובהוד הגלומים בשפה התנ"כית כחומר גלם דרמטי (לדוגמה, ראו בעמ' 15-19 את הסצנה המבוססת על רשימת בעלי המום ואת סצנת בת יפתח).

התפיסה החזותית

בפרוייקט התנ"ך השלם הודגש הקשר הבלתי אמצעי בין הטקסט התנ"כי לבין הצופים על ידי מיקום השחקנים

של המילה, כגון עלילה מתפתחת ורמויות.
 ב. עריכת הקטעים בסדר חדש: צימוד שני קטעים, שלקוחים במקורם ממקומות שונים בתנ"ך ואינם קשורים זה לזה. צימוד הקטעים מאפשר להם להאיר זה את זה באור אירוני וליצור משמעויות חדשות ואקטואליות.
 ג. הפרשנות הייחודית שנתנו הבימוי והמשחק לכל אחד מהקטעים. פרשנות זו עולה מן המתח שנוצר בין הטקסטים המוכרים לבין אופן הביצוע של השחקנים. הפעולה הבימתית - הנימה, התנועה והמחוות - עומדת לעתים קרובות בסתירה לטקסט הנאמר. כך נוצר אפקט של הזרה שמזמן לקהל זוויות ראייה בלתי שגרתיות על התנ"ך.⁷

נדגים את העקרונות הללו בתיאור הקטעים הבאים.

בקטע הפותח את המופע עשתה הבמאית בחירות אמנותיות משמעותיות בכל אחד משלושת ההיבטים שהזכרנו. בניגוד למצופה, המופע אינו פותח בסיפור בריאת העולם, אלא בקטע הבא מתוך ספר תהילים:

לְבַי, יְחִיל בְּקִרְבִּי; וְאֵימֹת מִן תִּפְלוּ עָלַי.

יְרָאָה וְרַעַד יָבֵא בִּי; וְתִכְסְּנִי פְלָצוֹת.

נְאֻמֵּי יִתְּנֶנְךָ לִי אֲבָר פִּיּוֹנָה; אֲעֹפֶה וְאֶשְׁפָּנָה.

הַגָּה אֲרַחֵק נְדָד; אֲלֵיךְ בְּמַדְבַּר סֶלְהָ. (תהילים נ"ה ה-ח)

הבחירה לפתוח בקטע תפילה, פנייה של האדם אל האל, אינה רק סוטה מהסדר המקובל, אלא גם משנה מלכתחילה את נקודת המבט על התכנים התנ"כיים. נקודת המבט של

בדורות האחרונים חשפה את התבנית המיתית של פליטות ונדודים הגלומה בהיסטוריה שלו לכל אורכה. הקבלות כאלה בין הטקסט התנ"כי לבין המציאות המודרנית חזרו לאורך המופע, והזמינו את הקהל לחשיבה ביקורתית על המציאות בהווה. ספר התנ"ך עצמו לא הופיע על הבמה, וודאי לא בצורת גווילי קלף, פרט למקרה אחד: באחת התמונות עמדה שחקנית על הבמה, והחזיקה בידה ספר תנ"ך קטן ושחור בעיצוב מודרני סטנדרטי. הספר, שכמותו מוענק בטקסי סיום בבתי ספר ובצבא ומצוי כמעט בכל בית, יצר רושם יומיומי מצד אחד, וחגיגי ורב עוצמה מצד אחר.

בויסעו ויחנו האסתטיקה דומה: ארבעת השחקנים לבושים בחליפות שחורות מודרניות, ללא שיוך מובהק למקום או לזמן מסויימים. על הבמה אין אלא שולחן וקומץ אביזרים.

הקטעים המופיעים במופע ויסעו ויחנו

ייחודה של שפת התאטרון בפרוייקט התנ"ך בכלל ובויסעו.

ויחנו. בפרט, מתבטא במספר היבטים:

א. בחירה רבת משמעות ולעתים מפתיעה של הקטעים במופע. אלה כוללים, כאמור, לא רק סיפורים מוכרים אלא גם רשימות חוקים, רשימת תחנות במסעו של עם ישראל במדבר, קטעים מספר תהילים וקטעי נבואה. בשונה ממחזה, טקסטים אלה נטולים דיאלוגים, ולעתים אף נטולים מרכיבים סיפוריים ודרמטיים במובן המקובל

אירונית. הביקורת ברורה: העולם נברא עם פוטנציאל "טוב מאוד" וכני האדם הם שמחבלים בו.

משמעות זו מודגשת גם בקטע המסיים את המופע; קבוצת השחקנים מעלה קברט תאטרלי של עשרת הדברות: אותו שחקן שזה עתה תיאר את בריאת העולם מונה את רשימת האיסורים הידועה לכול, וחבורת השחקנים עורכת בו בזמן הצגה קומית-גרוטסקית של האופן שבו מפירים בני האדם את הדברות הללו בזה אחר זה. המתח בין הטקסט לבין ההתרחשות הבימתית נובע לא רק מסתירה בין הצו לבין מעשי הדמויות אלא גם מהנימה הקומית-גרוטסקית, המנוגדת לנימה הרצינית והנוקשה של הטקסט.

המופע כולל כמה רשימות חוקים, וכן רשימות מסוגים אחרים. באופן מפתיע, ירושלמי מפיקה דווקא מטקסטים מונוטוניים אלה, שאין בהם מרכיב סיפורי, אמירות חברתיות ואנושיות נוקבות. דוגמה לכך היא רשימת החוקים מספר דברים הנוגעת למוסר ביחסי אישות. הרשימה מפרטת עבירות שונות, החל בגבר המבקש להיפטר מאישה שניתנה לו, ועל כן מעליל עליה שהיא אינה בתולה, וכלה באונס:

יג פי־יקח איש, אִשָּׁה; וּבֹא אֵלֶיהָ, וּשְׁנָאָהּ. יד וְשֵׁם לָהּ
עָלִילַת דְּבָרִים, וְהוֹצֵא עָלֶיהָ שֵׁם רָע; וְאָמַר, אֶת־הָאִשָּׁה
הַזֹּאת לָקַחְתִּי, וְאֶקְרַב אֵלֶיהָ, וְלֹא־מִצְאָתִי לָהּ בְּתוּלִים.
טו וְלָקַח אָבִי הַנְּעֹר, וְאָמַר; וְהוֹצִיאוּ אֶת־בְּתוּלִי הַנְּעֹר,
אֶל־זִקְנֵי הָעִיר הַשְּׁעָרָה. טז וְאָמַר אָבִי הַנְּעֹר, אֶל־
הַזְּקֵנִים: אֶת־בְּתִי, נָתַתִּי לְאִישׁ הַזֶּה לְאִשָּׁה וַיִּשְׁנֶאָהּ. יז
וְהִנֵּה־הוּא שֵׁם עָלִילַת דְּבָרִים לְאָמַר, לֹא־מִצְאָתִי לְבִתְךָ
בְּתוּלִים, וְאֵלָהּ, בְּתוּלִי בְּתִי; וּפְרָשׁוּ, הַשְּׂמֵלָה, לְפָנָי.

הבורא הכל־יכול, המשקיף מלמעלה על העולם העתידי - נקודת מבט המאפיינת את סיפורי בראשית - מוחלפת כאן בנקודת מבט אנושית: מבט מלמטה, יראה מפני המוות וכמיהה אל האינסוף. כבר בפתיחת המופע ניתן אפוא ביטוי לתפיסה הבסיסית המגולמת בו: הזמנה להתבונן בטקסט התנ"כי מנקודות מבט חדשות.

את השורות הפותחות האלה שרה שחקנית המקיפה את הבמה במעגלים ובהליכה איטית. תנועתה מתקשרת עם המחזוריות הנצחית של חיים ומוות ושל התבניות המיתיות החוזרות ומתגלות בכל תקופה מחדש. כך, בניגוד לתבנית הליניארית המאפיינת את סיפור בראשית - מן ההתחלה קדימה - מאמצת ההצגה דווקא נקודת מבט מעגלית. אפשר שנרמזת כאן גישה אקזיסטנציאליסטית: החיים חוזרים על עצמם שוב ושוב עד אין קץ, והאדם הוא שמעניק להם משמעות ובוחר לחיות אותם על אף "אימות המוות".

הקטע הבא במופע אף הוא אינו סיפור בריאת העולם, אלא סיפור בריאת אדם וחווה - מה שמדגיש את התמקדות המופע באדם ובנקודת מבטו. המופע מתבונן באירוניה בחברה האנושית, בתפיסותיה הערכיות ובהתנהלותה בפועל. כשמוצג לבסוף סיפור בריאת העולם עצמו, השחקן המספר אותו מגלם־לא־מגלם את דמותו של אלוהים. הוא ניצב במרכז הבמה ומתאר בקול סמכותי את ששת ימי הבריאה, אך הדיבור בגוף שלישי יוצר מרחק בינו לבין הטקסט, ומשווה לו נקודת מבט של מספר אנושי. כך, למשל, הוא שב ומצטט את הפסוק "וַיֵּרָא אֱלֹהִים אֶת־כָּל־אֲשֶׁר עָשָׂה, וְהִנֵּה־טוֹב מְאֹד" (בראשית א' ל"א) בנימה

מוסדרת בעסקה כספית. הקטע משקף אפוא מערכת ערכים פטריארכלית מובהקת.

המופע, לעומת זאת, מביא את הטקסט מנקודת מבטה של האישה דווקא: הקטע נאמר מפי שחקנית אישה. כך נוצר היפוך של נקודת הראות, וזאת אף שהטקסט מוגש כלשונו, ללא שינוי. הבחירה בשחקנית יוצרת נקודת מבט אירונית: כאישה, הדוברת נתפסת באופן טבעי כקורבן פוטנציאלי של החוקים שהיא מצטטת. ואכן, השחקנית מתחילה את הסיפור בטון ניטרלי, ובהדרגה היא הולכת ומזדהה עם דמות האישה שאליה מכוונים החוקים. בתוך כך היא משתמשת באביזר בימתי פשוט – בד לבן – להמחשת המצבים המתוארים בטקסט: תחילה מייצג הבד את סדין הבתולים הנפרש באופן משפיל בשער העיר. לאחר מכן הוא מייצג את המתקן ליידוי אבנים (מעין רוגטקה), שבו סוקלים את האשה ש"סרחה", וכן הלאה. אף שהשחקנית ממשיכה לצטט את החוקים המקראיים כלשונם, נוצר אט-אט פער בין המילים שהיא אומרת לבין פעולותיה ונימת דבריה – פער הפותח מקום לפרשנות. זוהי דוגמה לשימוש בעיקרון משחק "ברכטיאני": הצגת דבר והיפוכו ברוזמנית, ויצירת מתח בין הטקסט הנאמר לבין הפעולות הפיזיות המבוצעות על הבמה.⁸

לכאורה, הערכים העומדים בבסיס החוקים שלעיל כבר פסו מזמן מתרבותנו. אבל הבימוי של ירושלמי יוצר הקבלות טורדות בין חוקים אלה לבין המציאות האקטואלית שלנו. למשל, כשהשחקנית מצטטת את הפסוקים המתייחסים לאונס, היא מתקינה מהבד כעין חזאית שבאמצעותה היא מפתה לכאורה את הגברים: מכך משתמעת ביקורת

יְקַנֵּי הָעִיר. יח וְלָקְחוּ יְקַנֵּי הָעִיר־הַהוּא, אֶת־הָאִישׁ; וְיִסְרוּ, אֹתוֹ. יט וְעָנְשׂוּ אֹתוֹ מֵאָה כֶּסֶף, וְנָתַנוּ לְאָבִי הַנְּעֻרָה כִּי הוֹצִיא שָׁם רָע, עַל בְּתוּלַת יִשְׂרָאֵל; וְלוֹ-תִהְיֶה לְאִשָּׁה, לֹא-יִוָּכַל לְשַׁלְּחָה כָּל-יָמָיו. כ וְאִם-אָמַת הָיְתָה הַדָּבָר הַזֶּה: לֹא-נִמְצְאוּ בְּתוּלִים, לְנֹעֵר.
כא וְהוֹצִיאוּ אֶת־הַנְּעֹר אֶל־פֶּתַח בֵּית־אָבִיהָ, וְסָלְוֶהָ אֲנָשֵׁי עִירָה בְּאֲבָנִים וּמֵתָה כִּי־עָשְׂתָה נְבִלָה בְּיִשְׂרָאֵל, לְזָנוֹת בֵּית אָבִיהָ; וּבְעֶרְתְּ הָרָע, מִקְרָבָהּ. כב כִּי־יִמְצָא אִישׁ שֹׁכֵב עִם־אִשָּׁה בְעַלְת־בַּעַל, וּמֵתוּ גַם־שְׁנֵיהֶם הָאִישׁ הַשֹּׁכֵב עִם־הָאִשָּׁה, וְהָאִשָּׁה; וּבְעֶרְתְּ הָרָע, מִיִּשְׂרָאֵל. כג כִּי יִהְיֶה נֹעֵר בְּתוּלָה, מֵאֲרָשָׁה לְאִישׁ; וּמִצָּאָה אִישׁ בְּעִיר, וְשֹׁכֵב עִמָּה. כד וְהוֹצֵאתֶם אֶת־שְׁנֵיהֶם אֶל־שַׁעַר הָעִיר הַהוּא, וְסָקַלְתֶּם אֹתָם בְּאֲבָנִים וּמֵתוּ־אֶת־הַנְּעֹר עַל־דָּבָר אֲשֶׁר לֹא־צִעֲקָה בְּעִיר, וְאֶת־הָאִישׁ עַל־דָּבָר אֲשֶׁר־עָנָה אֶת־אִשֶּׁת רַעְהוּ; וּבְעֶרְתְּ הָרָע, מִקְרָבָהּ. כה וְאִם־בְּשָׂדֶה יִמְצָא הָאִישׁ, אֶת־הַנְּעֹר הַמֵּאֲרָשָׁה, וְהָיָה יְקָבָה הָאִישׁ, וְשֹׁכֵב עִמָּה: וּמֵת, הָאִישׁ אֲשֶׁר־שֹׁכֵב עִמָּה לְבָדוֹ. כו וְלֹנְעֵר לֹא־תַעֲשֶׂה דָבָר, אִין לְנֹעֵר חֲטָא מוֹת: כִּי בְּאֲשֶׁר יָקוּם אִישׁ עַל־רַעְהוּ וְרָצְחוֹ נָפֵשׁ, בֶּן הַדָּבָר הַזֶּה. כז כִּי בְשָׂדֶה מִצָּאָה; צִעֲקָה הַנְּעֹר הַמֵּאֲרָשָׁה וְאִין מוֹשִׁיעַ לָהּ. כח כִּי־יִמְצָא אִישׁ, נֹעֵר בְּתוּלָה אֲשֶׁר לֹא־אֲרָשָׁה, וּתְפָשָׁהּ, וְשֹׁכֵב עִמָּה; וְנִמְצְאוּ. כט וְנָתַן הָאִישׁ הַשֹּׁכֵב עִמָּה לְאָבִי הַנְּעֹר חֲמִשִּׁים כֶּסֶף; וְלוֹ-תִהְיֶה לְאִשָּׁה, תַּחַת אֲשֶׁר עָנָה לֹא־יִוָּכַל שַׁלְּחָה כָּל־יָמָיו. (דברים כ"ב)

מקריאת הקטע עולה, שהחוק מקצה לאישה מקום סביל, ושהאחריות לגורלה נעה בין אביה לבין בעלה, ובדרך כלל

על הנוהג החברתי הנפוץ גם בימינו, להטיל את האשמה באונס על הנאנסות עצמן.

דוגמה מפתיעה נוספת לחוקים תנ"כיים שהופכים לחומר גלם תאטרוני ואף אקטואלי היא רשימת החוקים המפרטת למי אין זכות גישה אל המקדש. הרשימה מונה את אלה שיש בהם "מום":

אִישׁ מִזְרַעַף לְדַרְתָּם, אֲשֶׁר יִהְיֶה בוֹ מוֹם, לֹא יִקְרַב
לְהִקְרִיב לְחֵם אֱלֹהָיו. יַחַד כֹּל-אִישׁ אֲשֶׁר-בוֹ מוֹם,
לֹא יִקְרַב: אִישׁ עֹר אוֹ פֶסֶחַ, אוֹ חָרָם אוֹ שָׂרוּעַ. יֵט אוֹ
אִישׁ, אֲשֶׁר-יִהְיֶה בוֹ שֶׁבֶר רֶגֶל, אוֹ, שֶׁבֶר יָד. כֹּ אוֹ-גִבֵּן
אוֹ-דָק, אוֹ תְּבַלֵּל בְּעֵינָיו, אוֹ גָּרַב אוֹ יִלְפַת, אוֹ מְרוּחַ
אֲשָׁף. כֹּא כֹל-אִישׁ אֲשֶׁר-בוֹ מוֹם מִזְרַע אֶהְרֵן הַכֹּהֵן, לֹא
יֵגֵשׁ לְהִקְרִיב אֶת-אֲשֵׁי יְהוָה: מוֹם בוֹ. אֵת לְחֵם אֱלֹהָיו
לֹא יֵגֵשׁ לְהִקְרִיב. כֹּב לְחֵם אֱלֹהָיו, מִקְדָּשֵׁי הַקְּדוֹשִׁים,
וּמִן-הַקְּדוֹשִׁים, יֹאכֵל. כֹּג אֶף אֶל-הַפְּרֻכָּת לֹא יָבֵא, וְאֶל-
הַמִּזְבֵּחַ לֹא יֵגֵשׁ--כִּי-מוֹם בוֹ. (ויקרא כ"א)

גם כאן מיישמת ירושלמי את הטכניקה התאטרונית הברכטאנית של הנגדה בין הטקסט הנאמר לבין ההתרחשות הבימתית. ראשית, השחקנים משתמשים במצלול המופק מן הביטוי החוזר בטקסט, "מום-בו-מום-בו-מום-בו", כך שבפיהם הוא נשמע כעין שפה קדמונית, מסתורית. בשל החזרה המפתיעה הזו הופכת הסצנה לקומית, אך גם מאפשרת לשמוע באופן צלול את המבנה השירי והקצבי של הטקסט התנ"כי. בדרך זו יוצרים השחקנים חיבור חזק ומהנה לטקסט, אך בה בעת הם כמו קוראים תגר על הנטייה האנושית להגדיר חריגים שונים ומשונים כבעלי

מום ולהדירם מחיי החברה. בנוסף, כשקמים שני הדוברים ממקומם בסוף הסצנה, מתברר שגם הם עצמם סובלים מנכויות: האחד צולע והשני, המרכיב משקפים כהים, מגשש את דרכו כעיוור. מעבר לאפקט הגרוטסקי, גורם לנו רגע ההיפוך הבימתי הזה להתעמת עם השינוי שחל באופן הסתכלותנו עליהם כעת. הוא גם מעלה את השאלה מי מוסמך לקבוע מהו מום, על סמך מה, ועד כמה הוא עצמו נקי ממנו או חסין מפניו.

המופע כולל, כאמור, גם סיפורים. אלה מופקעים מההקשר המיתיתומתמקדים גם הם בזווית האנושית והאינדיבידואלית. דוגמה לכך היא סיפורו של יעקב אבינו, שנאלץ לשאת את לאה ולחכות שבע שנים נוספות כדי לממש את אהבתו לרחל. הסיפור מוצג במעין מופע של מספר סיפורים בברך בן-ימינו. השחקן מחזיק בידו מיקרופון, ומספר את סיפורו באורח נוגע ללב כשמוזיקת ג'ז מלווה אותו ברקע.

שיאה של גישה זו, ואולי גם שיאו של המופע כולו, הוא סצנת "בת יפתח". סצנה זו מוצגת מיד לאחר נבואת הזעם של ירמיהו על נוראות המלחמה:

מְעֵי מְעֵי אַחֻלָּה (אַחֻלָּה) קִירוֹת לְבֵי, הַמָּה-לֵי לְבֵי לֹא
אַחֲרָשׁ: כִּי קוֹל שׁוֹפֵר שְׁמַעְתִּי (שְׁמַעְתָּ) נִפְשֵׁי, תְּרוּעַת
מִלְחָמָה. כִּי שֶׁבֶר עַל-שֶׁבֶר נִקְרָא, כִּי שְׂדֵדָה כֹּל-הָאָרֶץ;
פְּתָאם שְׂדָדוֹ אֶהְלִי, רָגַע יְרִיעֵתִי. כֹּא עַד-מָתִי, אֶרְאֶה-
נֶס־אֲשַׁמְעָה, קוֹל שׁוֹפֵר. (ירמיהו ד)

סיפור בת יפתח מספר שופטים מסופר מפי שחקנית ארבע פעמים ברציפות:

העוסקות בכיבוש הארץ על ידי בני ישראל (כאשר יציאת מצרים, כאמור, הוקבלה לפרקי גלות ופליטות בהיסטוריה המודרנית של עם ישראל). הסצנה עוסקת במחיר ובקורבנות שגובות המלחמות, כאז כן היום.⁹

הטקסט המקראי מתמקד בנקודת מבטו של יפתח, בעוד שלבתו אין אפילו שם. במופע, לעומת זאת, הדגש הוא על קולה של בת יפתח עצמה; במהלך הסצנה עומדת השחקנית במרכז הבמה. תחילה היא מספרת את הסיפור באופן פשוט, מונוטוני וכמעט מנוכר. בהדרגה היא מגבירה את קצב הסיפור, כשברקע נשמעת מוזיקת טראנס ההולכת ומתעצמת. עם כל חזרה על הסיפור הולך הקצב ומואץ, הכאב הגלום בו מתפרץ ביתר שאת, ולקראת הסוף מתערבב בו גם כאבו של האב.

במהלך הסצנה נוצר אפקט סוחף של טראנס במובן הפולחני של המילה¹⁰; השחקנית מלווה את הטקסט בתנועות סימבוליות שחוזרות בכל פעם שהיא מספרת את הסיפור. רצף התנועות החוזר על עצמו יוצר מעין ריקוד פולחני, הנרקד בקצב הולך וגובר במקביל להאצת הטקסט. הריקוד כמו מגלם את פולחן הקורבן הקדמוני שסביבו נסב הסיפור, ומציג את הנושא העיקרי: הקרבת ילדים על מזבח המלחמה. אבל תאורת המועדונים, הריקוד ומוזיקת הטרנס מאפיינות ריקוד זה גם כריטואל מודרני, עכשווי. באמצעות הריקוד המתגבר מבטאת השחקנית את סבלם של האב ושל הבת גם יחד. שפת התאטרון המודרנית של הסצנה, ובייחוד מוזיקת הטרנס, מדגישות את האקטואליות של הסיפור.

פרשנות מעניינת לסצנת בת יפתח, ועדות לחוויה

וַתְּהִי עַל־יַפְתָּח רוּחַ יְהוָה, וַיַּעֲבֹר אֶת־הַגִּלְעָד וְאֶת־מְנַשֶּׁה; וַיַּעֲבֹר, אֶת־מִצְפָּה גִלְעָד, וּמִמִּצְפָּה גִלְעָד, עָבַר בְּנֵי עַמּוֹן. ל וַיִּדְרַר יַפְתָּח נָדָר לַיהוָה, וַיֹּאמֶר: אִם־נָתַן תַּתֵּן אֶת־בְּנֵי עַמּוֹן בְּיָדִי. לֹא וְהָיָה הַיּוֹצֵא, אֲשֶׁר יוֹצֵא מִדְּלַתִּי בֵּיתִי לַקְּרָאתִי, בְּשׂוֹבֵי בְּשָׁלוֹם מִבְּנֵי עַמּוֹן וְהָיָה לַיהוָה וְהַעֲלִיתִיהוּ עֲלָהּ. לֹב וַיַּעֲבֹר יַפְתָּח אֶל־בְּנֵי עַמּוֹן לְהַלְחֵם בָּם; וַיִּתְּנֵם יְהוָה בְּיָדוֹ. לִג וַיָּבֹאוּ מֵעִירוֹ עַד־בְּאֵר מַנִּית עֶשְׂרִים עִיר, וְעַד אָבֶל כְּרָמִים, מִכָּה, גְּדוּלָה מְאֹד; וַיִּכְנְעוּ בְּנֵי עַמּוֹן מִפְּנֵי בְּנֵי יִשְׂרָאֵל. לִד וַיָּבֹאוּ יַפְתָּח הַמִּצְפָּה, אֶל־בֵּיתוֹ, וְהָיָה בָתוֹ יוֹצֵאת לַקְּרָאתוֹ בְּתַפִּים וּבְמַחְלוֹת: נִרְקָה הָיָה יַחֲדָה, אִינְלוֹ מִמָּנוּ בֶן אוֹרֶבֶת. לֵה וַיְהִי כְּרָאוֹתוֹ אוֹתָהּ וַיִּקְרַע אֶת־בְּגָדָיו, וַיֹּאמֶר אָהָה בְּתִי הִכְרַע הִכְרַעַתִּנִי, וְאֵת, הָיִית בְּעֶכְרִי; וְאַנְכִי, פָּצִיתִי פִי אֶל־יְהוָה, וְלֹא אוֹכַל, לָשׁוּב. לו וַתֹּאמֶר אֵלָיו, אָבִי פָּצִיתָה אֶת־פִּיךָ אֶל־יְהוָה, עֲשֵׂה לִי כַּאֲשֶׁר יוֹצֵא מִפִּיךָ: אַחֲרַי אֲשֶׁר עֲשֵׂה לָךְ יְהוָה נְקָמָת, מֵאִיבִיךָ־מִבְּנֵי עַמּוֹן. לז וַתֹּאמֶר, אֶל־אָבִיהָ, יַעֲשֵׂה לִי הַדָּבָר הַזֶּה: הֲרַפָּה מִמֶּנִּי שְׁנַיִם חֳדָשִׁים, וְאֶלְכָה וַיִּרְדְּתִי עַל־הַהָרִים, וְאַבְכָּה עַל־בְּתוּלִי, אָנֹכִי וְרַעִיתִי (וְרַעוּתִי). לח וַיֹּאמֶר לָכִי, וַיִּשְׁלַח אוֹתָהּ שְׁנַיִם חֳדָשִׁים; וַתֵּלֶךְ הִיא וְרַעוּתֶיהָ, וַתִּבְךְ עַל־בְּתוּלֶיהָ עַל־הַהָרִים. לט וַיְהִי מִקֶּץ שְׁנַיִם חֳדָשִׁים, וַתָּשָׁב אֶל־אָבִיהָ, וַיַּעַשׂ לָהּ, אֶת־נִדְרוֹ אֲשֶׁר נָדָר; וְהָיָה לֹא־יִדְעָה אִישׁ, וַתְּהִי־חֹק בְּיִשְׂרָאֵל. מ מִיָּמִים יָמִימָה, תֵּלַכְנָה בְּנוֹת יִשְׂרָאֵל לַתְּנוּת לְבַת־יַפְתָּח הַגִּלְעָדִי אַרְבַּעַת יָמִים בַּשָּׁנָה. (שופטים י"א)

בפרוייקט התנ"ך השלם מוקמה סצנה זו אחרי התמונות

הסיפורים המוכרים, מוזמנים הצופים לבדוק מחדש הנחות יסוד בשאלות של זהות, חברה ומוסר. ניתן לראות במופע מאפיינים של טקס פולחני מודרני, במובן הקהילתי: אירוע שבו מתכנסת קהילה סביב טקסט יסוד משותף, הנוגע בערכיה היסודיים ובבסיס לקיומה. ממד קהילתי זה הוא המעניק להצגה את עוצמתה המיוחדת.

הרגשית שהיא מעוררת, מופיעה בספרו של א"ב יהושע, הכלה המשחררת. ריבלין, גיבור הרומן, צופה בויאמר וילך, ומתרגש במיוחד מסצנה זו: ולקול הלמות תופים מחודשת, ומוזיקה ששבה בעוצמה על עקבותיה, היא חוזרת בשלישית על סיפור עקידתה. ועכשיו אין זו עוד נערה ממושמעת ועדינה, אלא נמרה פצועה וגאה, המתקוממת בפראות כנגד הנדר המטורף וזועקת בכל כוחה על העוול שנעשה לה. ומתברר שהתנועות העדינות והמדודות של ריקוד הסיפור הראשון, והתנועות הנמרצות של ריקוד הסיפור השני, היו רק שרטוטים ראשונים של השתוללות פראית של גוף צנום, המתגלגל ומשתלח עכשיו לעיני כל העולם. וכשהיא קוראת שוב ושוב את זעקתו של האב, הקורע את בגדיו ומאשים דווקא את בתו במחדליו - אהה, בתי הכרע הכרעתיני ואת היית בעוכרי - מזדעזעת כל ישותו של ריבלין, והוא ממהר להסיר את משקפיו ולהליט את פניו.¹¹

* * *

המופע ויסעו ויחננו מציע אפוא פרשנות אמנותית ייחודית לטקסטים תנ"כיים. מצד אחד, ירושלמי מגישה את הטקסט כלשונו. מצד אחר, היא בוחרת מהתנ"ך קטעים מסויימים בלבד, עורכת אותם באופן חדש ומעניקה להם פרשנות בימתית משלה. המפגש עם התנ"ך במופע שב ומאשש את מרכזיותו בתודעה ובזהות הישראלית. ודווקא בשל כך כה חזק הוא אפקט ההזרה שיוצרת ירושלמי. לפיכך, לצד ההנאה מהשפה, מהמצלול, מהמקצב ומן

הערות

1. יצירותיה האחרות של ירושלמי במסגרת האנסמבל כוללות עד כה את המלט (1989); וויצק 91 (1991); רומאו ויוליה (1994); מיתוס (2002) – עיבוד לתשע טרגדיות יווניות; שלש אחיות (2004); חלום ליל קיץ (2006), והדיבוק (2008).
2. אָפּוּס הוא יצירה ספרותית עצומת ממדים המתארת אירועים היסטוריים רחבי היקף. התנ"ך, למשל, הוא יצירה אפית.
3. שני החלקים הראשונים הועלו יחד תחת הכותרת ויאמר. וילך. (בכורה: 1995). שני החלקים האחרים הועלו כמופע המשך תחת הכותרת וישתחוו. וירא. (בכורה 1998).
4. הדבר נכון גם כשאדם מספר על עצמו בלשון עבר. מעצם האקט הסיפורי נוצרת הפרדה בין דמותו בהווה לבין דמותו בעבר.
5. עקרון "הקיר הרביעי" קשור לתאטרון המערבי הקונבנציונלי, שיוצר על הבמה עולם המנותק כביכול מקהל הצופים. בהצגות אלו כמו מפריד קיר דמיוני בין השחקנים לבין הקהל: השחקנים מתעלמים מן הקהל, וזה נדרש לצפות בהם בדממה ממקום מושבו. את המונח "הקיר הרביעי" טבע הבמאי הצרפתי אנדרה אנטואן בשנות השמונים של המאה התשע-עשרה. הוא התייחס להצגות ריאליסטיות, שבהן הקהל כמו צופה בדמויות דרך קיר שקוף: הקיר הרביעי של החדר שבו הן נמצאות כביכול.
6. במה פורצת - במה שהקהל יושב משלושת עבריה. הצד הרביעי - האחורי, משמש רקע ותפאורה, ועל פי רוב משמש גם לכניסות וליציאות של השחקנים. יתרונה של במה זו הוא הקשר ההדוק שהיא מאפשרת עם הקהל, קשר שיוצר תחושת אינטימיות.
7. הזרה היא מצב שבו תופעה מוכרת מוצגת באופן חדש ובלתי צפוי, כך שהיא נראית פתאום כזרה ומזרה. מצב זה כופה על הצופים להתבונן מחדש במה שהכירו, או שנדמה היה להם שהכירו, מנקודת מבט חדשה.

8. ברטולט ברכט דגל בתאטרון המעורר לחשיבה חברתית ופוליטית. למטרה זו, טען, יש ליצור מתח בין השחקן לבין הדמות שהוא מציג; השחקן ישחק את הדמות, ובו בזמן יראה לקהל מה דעתו על התנהגותה. הפער בין אישיות השחקן לבין הדמות שהוא מגלם, יעורר גם את הצופים לחשיבה ביקורתית על הדמות, במקום שיזדהו עמה באופן אינסטינקטיבי.
9. הקרבת ילדים בכלל, ונערות בפרט, למען ניצחון במלחמה או הצלת הקהילה היא מוטיב מיתי אוניברסלי. על מוטיב זה מבוסס גם המיתוס היווני על איפיגנייה, המוקרבת על ידי אביה, המלך אגממנון, ערב מלחמת טרויה.
10. פירוש המילה "טראנס" הוא "מַעְבֵּר", ובהקשר הפולחני הכוונה לתהליך שפורץ את מחסומי הגוף והנפש אל מחוזות בלתי מוכרים בתודעה. כדי להגיע למצב זה משתמשים באמצעים שונים, החל בתנועה קצבית וכלה בהרחת קטורת וסמים
11. אברהם ב. יהושע, הכלה המשחררת, תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2001; עמ' 142.