המכון הישראלי
לדמוקרטיה

בין זהות לאחרות
בתאטרון תנ"כי בישראל

שרון אהרונסון־להבי

בין זהות לאחרות בתאטרון תנ"כי בישראל

שרון אהרונסון־להבי

המכון הישראלי
לדמוקרטיה

Biblical Theater in Israel: Identity and Otherness
Sharon Aronson-Lehavi

עריכת הטקסט: תמר שקד
עיצוב הסדרה: טרטקובר, עיצוב גרפי – טל הרדה
עיצוב העטיפה: יוסי ארזה
סדר: נדב שטכמן פולישוק

התצלום על העטיפה: *Vintage theater spotlight on black curtain*, Matusciac, dreamstime.com

מסת"ב ISBN 978-965-519-199-8

אין לשכפל, להעתיק, לצלם, להקליט, לתרגם, לאחסן במאגר ידע, לשדר או לקלוט בכל דרך או אמצעי אלקטרוני, אופטי או מכני או אחר – כל חלק שהוא מהחומר בספר זה. שימוש מסחרי מכל סוג שהוא בחומר הכלול בספר זה אסור בהחלט אלא ברשות מפורשת בכתב מהמו"ל.

© כל הזכויות שמורות למכון הישראלי לדמוקרטיה (ע"ר)
2016, תשע"ז

המכון הישראלי לדמוקרטיה
רח' פינסקר 4, ת"ד 4702, ירושלים 9104602
טל': 02-5300888
אתר האינטרנט: www.idi.org.il

להזמנת ספרים:
החנות המקוונת: http://tinyurl.com/idi–store
דוא"ל: orders@idi.org.il
טל': 02-5300800 ; פקס: 02-5300867

כל פרסומי המכון ניתנים להורדה חינם, במלואם או בחלקם, מאתר האינטרנט.

המכון הישראלי לדמוקרטיה הוא מוסד עצמאי א־מפלגתי, מחקרי ויישומי, הפועל בזירה הציבורית הישראלית בתחומי הממשל, הכלכלה והחברה. יעדיו הם חיזוק התשתית הערכית והמוסדית של ישראל כמדינה יהודית ודמוקרטית, שיפור התפקוד של מבני הממשל והמשק, גיבוש דרכים להתמודדות עם אתגרי הביטחון מתוך שמירה על הערכים הדמוקרטיים וטיפוח שותפות ומכנה משותף אזרחי בחברה הישראלית רבת הפנים.

לצורך מימוש יעדים אלו חוקרי המכון שוקדים על מחקרים המניחים תשתית רעיונית ומעשית לדמוקרטיה הישראלית. בעקבותיהם מגובשות המלצות מעשיות לשיפור התפקוד של המשטר במדינת ישראל ולטיפוח חזון ארוך טווח של תרבות דמוקרטית נכונה לחברה הישראלית ולמגוון הזהויות שבה. המכון שם לו למטרה לקדם בישראל שיח ציבורי מבוסס ידע בנושאים שעל סדר היום הלאומי, ליזום רפורמות מבניות, פוליטיות וכלכליות ולשמש גוף מייעץ למקבלי ההחלטות ולציבור הרחב.

המכון הישראלי לדמוקרטיה הוא זוכה פרס ישראל לשנת תשס"ט על מפעל חיים – תרומה מיוחדת לחברה ולמדינה.

הספר רואה אור הודות לתרומתה הנדיבה של קרן אנונימית הפועלת בישראל.

תוכן העניינים

א. מבוא 5

ב. התנ"ך בדרמה העברית ובתאטרון הישראלי 12

ג. ה"אחר" 18

ד. המסגרת התאורטית לניתוח מקרי המבחן 20

ה. ייצוג ה"אחר" במופעי תאטרון המבוססים על התנ"ך בישראל: ארבעה מקרי מבחן 29

1. גילום (embodiment) של ה"אני" כ"אחר": משה הלוי מביים את "יעקב ורחל" בתאטרון האהל (1928) 29

2. הקורבן כ"אחר": "יסורי איוב" מאת חנוך לוין (1981) 44

3. "פרויקט התנ"ך" בבימוי רנה ירושלמי (1996/1998) 59

4. מבטו של ה"אחר" ושאלת המוסר החברתי: "סיפורי התנ"ך" של עדי נס 76

ו. סיכום 82

Introduction iii

א. מבוא

חיבור זה עוסק במופעים של התנ"ך על הבמה הישראלית אגב דיון בפוטנציאל של עיבודים תאטרוניים הנסמכים ישירות על טקסטים תנ"כיים לחשוף, להציג ולהשמיע קולות מודרים וזהויות של ה"אחר" בחברה. מאמר זה מחבר אפוא בין שתי זירות תרבותיות חשובות בחברה הישראלית: התנ"ך כטקסט מכונן של התרבות והזהות הישראליות מזה ומרחבי ביטוי אמנותיים העוסקים בסוגיות של זהות וחברה מזה. המשותף למופעים שיידונו להלן הוא התפיסה של יוצריהם את מעשה האמנות כפעולה שאינה תיאורית במהותה כי אם פרפורמטיבית – כלומר, האירוע האמנותי כמפגש שנועד לא רק לתווך את הטקסט או הסיפור המקראי באמצעי מבע אמנותיים מתוך התכוונות לשם ואז, אלא גם אירוע רלוונטי המשליך על ההווה דרך העיסוק האמנותי במקור התנ"כי. כך, מעשה היצירה האמנותי והמפגש עם קהל הצופים נעשים לאירוע בעל פוטנציאל לחשיבה ולמבט על המוכר בעיניים חדשות.

אכן יצירות תאטרון רבות חותרות לאפקטיביות ולרלוונטיות מן הסוג הזה, אך יצירות הפונות ישירות אל מקור כגון התנ"ך מגלמות בתוכן כפילות ומתח דיאלקטי בין הטקסט התנ"כי המוכר היטב ליוצרים ולצופים מצד אחד לבין מעשה האמנות כפעולה יצירתית ומאתגרת מצד שני. עניין זה נכון על אחת כמה וכמה בחברה הישראלית שבה כפילות ובו זמניות אלו יוצרות מרחב טעון עבור הקהל, המגיע לצפות ביצירות המבוססות על התנ"ך עם ידע ועמדה אפריורית לא רק כלפי התנ"ך עצמו אלא גם כלפי מעמדו הקנוני בעיצוב הזהות היהודית והישראלית. בכך מתייחדות יצירות תאטרון הפונות ישירות אל התנ"ך מהצגות שהצופים אינם מכירים את תוכנן פעמים רבות מראש וודאי שאינם מגיעים לצפות בהן עם עמדה תרבותית טעונה.

אף שהתנ"ך הוא טקסט תרבותי מכונן לא רק בהקשר הישראלי אלא היהודי והעולמי בכלל, הדרך שבה הוא מתפקד, נוכח ומגדיר זהות בתרבות הישראלית מבחינה היסטורית, דתית, מיתולוגית, ספרותית, פדגוגית ולשונית

* תודה לפרופ' קנת במברגר והמכון למשפט עברי ולימודי ישראל (Institute for Jewish Law and Israel Studies) באוניברסיטת ברקלי, קליפורניה.

היא ייחודית ולפיכך מזמינה דיון באופנים שבהם הוא מעובד ומתורגם לאמנות ולמופעי תאטרון.[1] בגלל האופן המיוחד שבו הוגדר ונתפס התנ"ך כמכונן זהות דווקא מנקודת המבט של הציונות החילונית בשנות קום המדינה – כמגשר על ומחבר בין עבר היסטורי־מיתולוגי לבין מציאות ההווה – בגלל האופן שבו השפה העברית המדוברת שואבת את מרקמה מתוך התנ"ך כמקור, ומשום כך שלימודי התנ"ך הם עד היום מקצוע חובה לבגרות במערכת החינוך הממלכתית והממלכתית דתית,[2] אפשר לומר שנוצרה בארץ תשתית זהות תרבותית ייחודית בכל הנוגע לתנ"ך. בספרם "יהודים ומילים" עמוס עוז ופניה עוז־זלצברגר מציעים לראות את עצם הגדרת הזהות היהודית כתלוית המרחב המילולי, הטקסטואלי והתרבותי שבו היא מתקיימת הן באופן היסטורי והן באופן אל־זמני ואנכרוניסטי. בהתייחסם לתנ"ך הם מדגימים את האופן שבו ביטויים תנ"כיים הפכו לשגורים באופן אינטימי ביי היום־יום הבסיסיים ביותר:

> היהודים המודרניים פיתחו יחסים חוצי זמן עם דמויות מעברם הקולקטיבי. במאה התשע־עשרה החלו סופרים ומורים לגעת בתנ"ך בעברית המשכילית המתחדשת, ולאחריה בעברית הציונית. דמויות מקראיות נתחבבו על התרבות הארצישראלית המתהווה – שמשון ודוד, בעז ורות. לעומת זאת דחקה הציונות לקרן זווית את התקופה המשנאית והתלמודית, למעט העדפתה המובהקת לסיפא של ימי בית שני (וחורבנו) על פני הספרא: המקבים ושמעון בר כוכבא האפילו על החכמים והרבנים. לצד הספרות היפה נתקבע התנ"ך גם באוצר הדימויים של האמנויות הפלסטיות, הזמר העברי, וכל תרבות החגים והמסכתות אשר עיצבה את ינקותם של ילידי הארץ. החקלאות ההתיישבותית התכתבה באהבה עם התנ"ך. אוצר המילים החקלאי המפורט

1 ראו בהקשר זה את ספרה של אניטה שפירא, **התנ"ך והזהות הישראלית**, ירושלים: מאגנס, תשס"ו, ובעיקר את מאמר המבוא, עמ' 1–36.

2 ראו את המאמרים המכונסים בספרה של שפירא, **שם**, הפורשים את מגוון הדעות והפולמוסים על אופני הוראת התנ"ך בבתי הספר בארץ בעשורים הראשונים של המדינה.

> והנדיב שלו התעורר לפתע לחיים: בציר הענבים, מסיק הזיתים, גדיד התמרים, אריית התאנים ובליסת השקמים. בנקודה אחרת במרחב הציוני פעל זאב ז׳בוטינסקי, מילולי לא פחות, והעשיר את העברית החדשה לא רק בתרגומיו הנפלאים לשירי אדגר אלן פו אלא גם ברומן התנ״כי ״שמשון״. בדמיון הציוני נעו גיבורי התנ״ך ונדו ברחבי ארץ ישראל, עובדים את האדמה, לוחמים באויביהם ודוברים עברית רעננה, עברית של שחרית. בהיפוך כרונולוגי, מעשה דמיון על־זמני, הפכו השופטים והנביאים למין חלוצים ציוניים של העליות הראשונות.[3]

אפיון זה של החברה הישראלית מזכיר את הרלוונטיות של המיתולוגיה היוונית שעמדה בבסיס הטרגדיה היוונית באתונה בתקופה הקלסית או לחלופין את סיפורי התנ״ך והברית החדשה שעמדו בבסיס היצירה האמנותית והתאטרונית הדתית הנוצרית ברחבי אירופה בימי הביניים המאוחרים. בשתי התקופות המוקדמות הללו, הגם שהן תקופות טרום־מודרניות ודתיות באופיין באופן גורף ושלא כמו מדינת ישראל של המאה העשרים ושל היום, היה חיבור עמוק וראשוני בין יוצרי האמנות וקהל הצופים לבין טקסט מיתולוגי מכונן שעל בסיסו אפשר ליצור אמנות שעוסקת בו בזמן במקור ההיסטורי אך גם, דרך המקור, בסוגיות זהות רלוונטיות להווה.[4] במילים אחרות, ההיכרות העמוקה של היוצרים והצופים עם המקור התנ״כי והחשיבות, ואף הקדושה, המוקנית על ידם למקור זה יוצרים מרחב טעון ובסיס רעיוני משותף שבהקשרו **ואל מולו** נוצרות יצירות האמנות.[5]

3 עמוס עוז ופניה עוז־זלצברגר, **יהודים ומילים**, תרגום: ברוריה בן־ברוך, תל אביב: כתר, תשע״ד, עמ׳ 167–168.

4 גם התאטרון הדתי של ימי הביניים המאוחרים, שנסמך על סיפורי התנ״ך והברית החדשה והציגם והיה קשור באופן עמוק לתרבות הדתית בתקופה, רווי בעיסוק בהווה הימי־בינייימי בד בבד עם הצגת סיפורי התנ״ך.

5 יש חשיבות רבה בעובדה שבמרוצת השנים נלמד התנ״ך במערכת החינוך הממלכתית שלא מנקודת מבט דתית. ההיכרות עם הלשון המקראית, הסיפורים, הנרטיב והמורכבות הרעיונית של סיפורי התנ״ך יוצרים סוג של ידע שהוא ייחודי לאנשים שגדלו בישראל בכל הקשור להיכרות עם מקור זה. לעומת זאת, לשם הדוגמה, אי־אפשר להניח שבארצות הברית לימודי התנ״ך (התנ״ך והברית החדשה) הם חלק מתכנית הלימודים בבתי הספר הציבוריים.

נוסף ללשון העברית, ללימודי התנ"ך במערכת החינוך ולנוכחותו הברורה מאליה של התנ"ך בחיי הדת במדינה, ישנו מגוון רחב של פרקטיקות ציבוריות השבות ומאשרות את התנ"ך כגורם מעצב זהות, ובכללן חידון התנ"ך המתקיים מאז שנת 1958 בחג העצמאות, ולפיכך מקושר עם סמלי המדינה, והענקת ספרי תנ"ך בטקסי סיום של בתי ספר ובטקסים צבאיים ואחרים, שלא כפעולה דתית אלא כסימן לטקסי מעבר בחברה הישראלית בכלל.[6] המקרה הישראלי הוא ייחודי ויוצא דופן בממדים רבים, ובנסיבות אלו יש להבין את עומק ההשפעה של ההיכרות עם התנ"ך כמקור על יוצרים שצמחו מתוך התרבות הישראלית, החילונית או הדתית.

לאחרונה נחנך פרויקט אינטרנטי הקרוי "929" (www.929.org.il), כמספר פרקי התנ"ך, שמטרתו לעודד קריאה יום־יומית מנקודות מבט רבות ומגוונות בפרקי התנ"ך. משרד החינוך השקיע בפרויקט עשרות מיליוני שקלים, והוא מעורר דיון ציבורי.[7] דומה שבימי קום המדינה, ועל פי תפיסתו הציונית של דוד בן־גוריון, פרויקט מסוג זה היה מתקבל באופן אוהד ומובן כדרך לכונן ולהבנות את הזהות הישראלית הקולקטיבית; ואילו היום, בחברה שעברה מאז תהליכי התבגרות והתפרקות, פרויקט חברתי־תרבותי מסוג זה מתקבל באופן מורכב יותר, ועל ידי גורמים שונים – חילוניים ודתיים כאחד.

ואולם בניגוד לפרויקט מסוג "929", החותר במוצהר להדגשת המכנה המשותף הקולקטיבי התרבותי, הטענה העיקרית העומדת בבסיס חיבור זה נוגעת ליצירות תאטרון ומופעים שפועלים באופן כפול: מצד אחד, בעצם פנייתם אל התנ"ך כמקור ליצירת האמנות יש משום הישענות על היותו גורם מעצב ומכונן באופן קולקטיבי ורלוונטי; ומצד שני, יש בכוחם להציע עמדה פרשנית יחסית ונקודות מבט חלופיות בכל הקשור לסוגיות זהות אקטואליות דווקא בשל המשמעות המיוחסת לתנ"ך על ידי היוצרים והצופים. במובן זה הדוגמאות שיידונו להלן חושפות מרחב ציבורי ישראלי שמתקיים בו קשר מורכב ולא

6 ראו עוד בנושא זה Don Handelman and Elihu Katz, "State Ceremonies of Israel: Remembrance Day and Independence Day," in: Don Handelman (ed.), *Models and Mirrors: Towards an Anthropology of Public Events*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 191–233

7 ראו ירדן סקופ, "תכנית משרד החינוך לקירוב התנ"ך לציבור: פרק יומי בפייסבוק וסלבריטאים שיתנו את פרשנותם", **הארץ**, 17.2.2014.

קונבנציונלי בין התנ״ך לבין סוגיות מרכזיות בזהות הישראלית. אציין בהקשר זה שאף שיש יצירה תאטרונית שיוצריה באים מרקע דתי ושמתבססת על מקורות דתיים יהודיים (קבוצת התאטרון הירושלמי למשל),[8] רוב היצירות שיידונו כאן נוצרו בהקשר תרבותי חילוני. עניין זה מסביר גם את העיסוק המוגבר בתנ״ך לעומת מקורות יהודיים אחרים כגון הגמרא אשר אינם נלמדים במערכת החינוך הממלכתית. בשל החופש האמנותי, המחויבות ליצירתיות ולביטוי אמנותי ולנוכח מקורות ההשפעה המגוונים שהיוצרים חשופים להם, היצירות שיידונו להלן שונות מביטויים תרבותיים של התנ״ך בתרבות הישראלית המגיעים אל הציבור מתוך מערכות הגמוניות. למעשה, מדובר בעמדה תרבותית שצומחת בכיוון הפוך (bottom-up); ואף על פי כן זהו אתר תרבותי שיוצריו וצרכניו (קהל הצופים) שותפים לאותו ידע מוקדם ומופנם של התנ״ך המגיע מתוך דפוסי התרבות של החברה הישראלית כפי שהתהוותה בעשורים הראשונים של קום המדינה ובמידה רבה אף היום באופן מוכוון מלמעלה (top-down).

נוסף על הנוכחות המשמעותית של התנ״ך בעיצוב הזהות התרבותית בישראל, מובן שעושרו המיתולוגי, הספרותי, הרעיוני, הפילוסופי והלשוני, וגם האופן שבו הוא נוגע בסוגיות טעונות ואף בטבואים חברתיים, הופכים אותו לבעל פוטנציאל רב כבסיס להתקה ליצירות תאטרון ואמנות, כפי שאכן נעשה במרוצת השנים בתרבות המערב. לפיכך הוא משמש חומר גלם רב עוצמה עבור אמנים גם ללא ההקשר המקומי הייחודי.[9] ואכן, על אף ייחודו של המקרה הישראלי חשוב לזכור שיצירות אמנות בכל התרבות המערבית, גם המודרנית והחילונית לאורך המאה העשרים והיום, נדרשות אל התנ״ך ואל מקורות טקסטואליים דתיים כחומרי גלם טעונים שאפשר לעסוק דרכם בשאלות זהות של ההווה.

אמנם יש יצירות מודרניות – תאטרוניות ובעיקר קולנועיות – שהן עיבודים למקורות תנ״כיים (Scripture) השואפים לייצוג ״נאמן למקור״ לכאורה, דוגמת הסרטים התנ״כיים ההוליוודיים. ביצירות מעין אלו נראה על פי רוב איקונוגרפיה

8 ראו עליזה עליון ישראלי, **מדרש במה: קבוצת התיאטרון הירושלמי**, תל אביב: ידיעות אחרונות, 2009. יצירותיה של קבוצת התאטרון הירושלמי מתבססות על מקורות יהודיים רבים, בהם גם התנ״ך.

9 על הפוטנציאל התאטרוני של התנ״ך ראו בספרו של שמעון לוי, **התנ״ך כתיאטרון**, תל אביב: ספרא, 2013.

טיפוסית שאפשר לאפיינה בתמצות "עצי דקל, גלביות, סנדלים וגמלים". ואולם יצירות תאטרון תנ"כי מודרני רבות פונות אל התנ"ך ואל מקורות דתיים אחרים מתוך תפיסה ניסיונית של אמנות התאטרון ומתוך חיפוש אחר שפה תאטרונית חלופית למחזאות ולתאטרון קונבנציונליים. כך למשל, יצירות תאטרון תנ"כי אוונגרדי שנוצרו בתאטרון המודרני על ידי יוצרים בולטים הן מחזותיו האקספרסיוניסטיים של אוגוסט סטרינדברג השוודי – *Coram Populo* (1887) ו"הדרך לדמשק" (1898); "מיסטריה בוף" מאת ולדימיר מייקובסקי (1918/1921), המדמה את המהפכה הקומוניסטית למבול התנ"כי; "הנחש" (*The Serpent*; 1969) של קבוצת התאטרון הניסיוני "The Open Theatre" שייסד היוצר האמריקאי ג'וזף צ'ייקין, המבוסס על ספר בראשית וקושר בין המקורות התנ"כיים לאירועי השעה בארצות הברית; או האופרה החתרנית "ג'רי ספרינגר: האופרה" (*Jerry Springer: The Opera*; 2003), מאת ריצ'רד תומס וסטיוארט לי הבריטים – מחזה מוסר מודרני על מנחה הטלוויזיה הפופולרי שנאלץ להנחות תכנית שבה מתארחות דמויות תנ"כיות, ובכלל זה דמותם של אלוהים ושל ישו.

יש דוגמאות רבות נוספות לתופעה זו, ודומה שהחיפוש המתמיד של יוצרים המזהים את עצמם עם האוונגרד אחר דרכי יצירה וחומרים שאינם רק חדשניים ונועזים אלא גם מאפשרים מגע עם שאלות היסוד של החברה מוביל אותם אל חומרי הבסיס של התרבות המערבית ובכלל זה התנ"ך. במילים אחרות, לא מן הנמנע שדווקא התרבות החילונית של המאה העשרים הביאה עמה סוג של חופש יצירתי לעסוק בחומרי המקור הדתיים של התרבות המערבית. עצם העיסוק האמנותי במקורות הללו יוצר מרחב תרבותי עדכני שבו הם מבוצעים מחדש (re-performed) ורוכשים מגוון משמעויות חדשות נוסף על המשמעויות שנקשרו אליהם במרוצת הדורות. התפיסה הבסיסית של האוונגרד או הניסיוניות האופיינית לתאטרון המודרני במאה העשרים והיום היא שיש ערך רב בעצם הניסיוניות האמנותית ובדיקת הגבולות הרעיוניים והאסתטיים, וכל זאת מתוך ניסיון ליצור חוויה אמנותית משמעותית ורלוונטית לקהל צופים עכשווי.

עניין זה חשוב משום שהיוצרים הישראלים שיידונו להלן מושפעים רובם ככולם בו בזמן מן התנ"ך כמעצב זהות בהקשר הישראלי, כפי שנאמר, אך גם ממגמות ותפיסות אמנותיות מודרניות ובינלאומיות, ובכלל זה תפיסת התאטרון והאמנות כמרחבי ביטוי חלופיים הנמצאים בחיפוש מתמיד אחר דרכי מבע

אמנותיות חדשניות ורלוונטיות. נוסף על כך, פעמים רבות היוצרים תופסים את מעשה יצירתם האמנותי כבעל מחויבות אתית־חברתית.

חיפוש אתי ואסתטי זה קשור גם בהגדרת המרחב התאטרוני כמרחב שלא נועד למטרות בידור או שבו יושב קהל מוחשך ומנותק מהמתרחש על הבמה. לפי תפיסה זו, מדובר במרחב פעולה בעל משמעות ציבורית שבו הקהל שותף ליצירה עצמה, ומטרת יצירה זו היא לעורר מחשבה ולהיות בעלת השפעה ממשית על תפיסת המציאות. בספרה *Utopia in Performance* מאפיינת ג׳יל דולן (Dolan) את פוטנציאל הקהילתיות שיכולה להיווצר בתחומי המופע והתאטרון האלטרנטיבי, גם אם באופן זמני.[10] דולן נשענת על המושג "communitas" שטבע האנתרופולוג ויקטור טרנר ומתארת את האפשרות של "אוטופיה פרפורמטיבית" – אותם רגעים בזמן מופע תאטרון שבהם הצופים או המשתתפים מרגישים את עצמם חלק מן האירוע הממשי ונוצרים חיבור ותחושת שייכות בין הצופים לבין עצמם ובינם לבין היוצרים המציגים למענם. לדידה של דולן הפוטנציאל של יצירות המגשימות את האידאל הפרפורמטיבי (והטקסי) הזה הוא בעידוד המשתתפים להוסיף ולהיות פעילים בעקבות מה שהועלה בתאטרון גם בתום המופע.[11]

כך גם חוקרת התאטרון אריקה פישר־ליכטה (Fischer-Lichte) מיטיבה להגדיר, בעקבות ג׳ון אוסטין וג׳ודית באטלר, את מהות האירוע הפרפורמטיבי ככזה אשר אינו מהווה מבע תיאורי של משהו שהתחולל "שם ואז", כי אם אירוע שמהותו בהתרחשות בהווה ובמשמעויות המוענקות לו בעת ומעצם התרחשותו:

> פעולות מופעיות/מופעים אינם מבטאים דבר מה שקיים מראש, משהו נתון, אלא הם יוצרים משהו שעדיין לא קיים במקום אחר ושמגיע לכדי קיום רק דרך הפעולה המופעית/המופע שמתרחשים.

10 Jill Dolan, *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theatre*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005

11 **שם**, עמ׳ 11. המושג "utopian performative" שלו מוקדש הספר מתייחס אל התאטרון כמקום "אוטופי"; כלומר, "מקום אחר" שבו ניתן לחוות רגעים "אחרים" מחיי היום־יום המכוננים אצל הצופים את הרצון לשנות ולשפר את המציאות. ראו גם Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, New York: Routledge, 2003; Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, New York: Routledge, 2013 (3rd edtion)

> במובן זה הם מפנים לעצמם – כלומר, הם מתכוונים ומכוונים למה שהם יוצרים – ובאופן הזה הם מעצבי מציאות.[12]

במקרה הישראלי, ובייחוד בתאטרון הניסיוני שנפגש עם מקור טקסטואלי טעון ומשמעותי כגון התנ"ך, ישנו חיבור בין עוגן ומסורת, חדשנות רעיונית וצורנית ותפיסת המרחב התאטרוני והמופעי כמרחב שנועד לשאול שאלות ולעסוק בסוגיות זהות תרבותיות וחברתיות. כך נוצר מרחב תרבותי בעל פוטנציאל להציג ולהשמיע קולות אלטרנטיביים ולהסיט את המבט מהעמדות הדוקטרינריות והמקובלות אל עבר ייצוג ה"אחר" התרבותי והחברתי.

ב. התנ"ך בדרמה העברית ובתאטרון הישראלי

כפי שהוסבר, המסגרת הרעיונית של חיבור זה היא השאלה אם המפגש בין שני מרחבי ביטוי וזהות בתרבות הישראלית – התנ"ך כמכונן זהות יהודית ישראלית מודרנית (חילונית ודתית, הגם שבאופנים שונים) ויצירות אמנות ותאטרון, ובפרט התאטרון הניסיוני – יכול לשמש זירה תרבותית שבה ניתן להשמיע את קולו של ה"אחר" ולקיים דיון חברתי בסוגיות של זהות, אחריות בינאישית ואף זכויות אדם. לשם כך נבחרו ארבעה מקרי מבחן המדגימים וריאציות של השאלה הזאת ושל הפוטנציאל הזה. שלושת מקרי המבחן המאוחרים שיידונו – "יסורי איוב" מאת ובבימויו של חנוך לוין (1981), "פרויקט התנ"ך" בבימויה של רנה ירושלמי (1996/1998) ו"סיפורי התנ"ך", סדרת התצלומים בבימויו של עדי נס (2000) – מעידים על מגמה של הטענת המקורות התנ"כיים במשמעויות

12 "[…] performative acts/performances do not express something that pre-exists, something given, but […] they bring forth something that does not yet exist elsewhere but comes into being only by way of the performative act/performance that occurs. In this sense, they are self-referential – i.e. they mean what they bring forth – and, in this way, constitute reality." Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, New York: Routledge, 2005, p. 27 [כל התרגומים בחיבור זה הם של המחברת, אלא אם כן צוין אחרת].

אלטרנטיביות ואקטואליות ובכלל זה השמעת קולו של ה"אחר", ואילו להצגה "יעקב ורחל" בבימויו של משה הלוי בתאטרון האהל (1928) אין אותה התכוונות רעיונית ביקורתית, והיא מעוניינת דווקא בגיבוש עמדה קולקטיבית ומכלילה של זהות חדשה הנוצרת בשנים אלו בארץ ישראל. עם זאת ניתוח הביצוע התאטרוני שיצר הלוי (לעומת קריאת המחזה שעליו הוא מתבסס) מלמד על הפוטנציאל הגלום באמנות ההווה של התאטרון לבטא באופן סובלימטיבי עיסוק בשאלות דומות בעניין תפיסת ה"אחר". חשיבות הדיון ההשוואתי בין יצירתו של הלוי לבין יצירותיהם של לוין וירושלמי (וגם עבודות הצילום של נס) היא בתיאור הפוטנציאל של המרחב האמנותי לחשוף את שאלות הזהות הללו במתח שנוצר בין המקור התנ"כי לבין אמצעי המבע הפרפורמטיביים שמציעה אמנות התאטרון.

אמנם החיבור מתמקד בארבע הדוגמאות שהוזכרו, אבל עצם העיסוק בתנ"ך כחומר גלם וכמקור ליצירה דרמטית עברית וישראלית אינו חדש. בשנת 1961 קיים המחזאי והסופר משה שמיר, שהיה עורך כתב העת "תיאטרון: דו־ירחון לאמנויות הבמה", רב־שיח שכותרתו הייתה "שיחת מחזאים: למה, איך, הייתכן – מחזה תנכ"י מודרני". ברב־שיח השתתפו משה שמיר, יהודה עמיחי, יעקב מלכין, ישראל אלירז, בנימין גלאי, יוסף מילוא, יהושע בר־יוסף וארנון תמיר (פישמן) – כולם מחזאים שכתבו מחזות "תנ"כיים" בתקופה זו.[13] שמיר הקדיש את רוב הגיליון לסוגיית התנ"ך בתאטרון הישראלי דאז. נוסף על הרב־שיח שבעניינו יפורט מיד, כלולים בגיליון קטעים מתוך המחזה "יעקב ורחל" בעיבודו של שלונסקי (ובבימויו של משה הלוי), מאמר של הלוי על "התאטרון התנ"כי", מאמר של מיכאל קשטן על "המחזה התנ"כי המקורי" (היהודי והישראלי), הסוקר מחזות תנ"כיים שהוצגו בארץ ישראל ומחוצה לה לפני קום המדינה, תצלומים מתוך מחזות תנ"כיים שהועלו על בימות התאטרון בארץ ומחזה חדש (דאז) מאת משה שמיר, "הלילה לאיש", המבוסס על סיפורם של רות, נעמי ובועז. המחזה הועלה בתאטרון העירוני חיפה ב־1962 בבימויו של יוסף מילוא.[14]

13 משה שמיר (עורך), "שיחת מחזאים: למה, איך, הייתכן – מחזה תנכ"י מודרני", **תיאטרון: דו ירחון לאמנויות הבמה** 3 (יוני–יולי 1962), עמ' 23–32 [הארכיון הישראלי לתאטרון, תיק מספר 5.4.5].

14 במחזה זה, כמו ברבות מיצירותיו הספרותיות, שמיר נשען על המקור התנ"כי ויוצר עיבוד דרמטי המתרחש כביכול בתקופת הסיפור המקראי. המחזה הוא אלגוריה

בדברי הפתיחה שלו לרב־השיח שמיר מנסה לעמוד על מורכבות התופעה של עיבוד התנ"ך לדרמה בהקשר הישראלי. הוא משווה בין המיתולוגיה היוונית שעובדה לדרמה גדולה ומלין על כך שבדרמה העולמית המקרה של התנ"ך שונה. אמנם הוא מונה יצירות כגון "עתליה" מאת ז'אן רסין, "כתר דוד" מאת קלדרון, "שאול" מאת אנדרה ז'יד ועוד, אך טוען כי "התנ"ך לא שימש מקור לדרמטורגיה ממדרגה ראשונה בקנה מידה רחב",[15] וכי "במידה שנוצרה דרמה תנ"כית מעניינת – היא היתה אפיקורסית במהותה ומשכה מן התנ"ך והלאה, או החזירה אל התנ"ך אלמנטים שאינם שייכים לו".[16] כוונתו של שמיר היא להשאלת מבני עלילה וצורות דרמטיות מהדרמטורגיה העולמית בת הזמן והמקום של המחזאים למיניהם. לאור זאת השאלה העיקרית שהוא מעלה לדיון היא "האם תיתכן, איפוא, דרמה תנ"כית מקורית, הנובעת מן התנ"ך, או לכל הפחות מיחס מיוחד אל התנ"ך, מפגישה מיוחדת ומקורית עמו – או שמא גזירה היא שיהיו אלה או דרמות גרועות או תנ"ך גרוע?"[17]

שמיר מונה רשימה ארוכה של מחזות תנ"כיים שנכתבו עד שנות השישים במדינה, ובכלל זה "תמר אשת ער" מאת יגאל מוסינזון, "אכזר מכל המלך" מאת נסים אלוני, "סדום סיטי" ו"סיפור אוריה" מאת בנימין גלאי, "מסע לנינוה" מאת יהודה עמיחי, "בראשית" מאת אהרן מגד, "יונה ג'ונס" מאת יעקב מלכין; ולאלו אפשר להוסיף גם את "הלילה לאיש" מאת שמיר עצמו, "העונה הבוערת" מאת אהרן מגד, מחזות מוקדמים יותר כגון "צור וירושלים" מאת מתתיהו שוהם, "מיכל בת שאול" מאת אהרן אשמן, ואף מחזות מאוחרים יותר, שנכתבו והועלו אחרי שנות השישים, כגון "יהוא" מאת גלעד עברון (שגם מוצג בימים אלו בתאטרון הבימה בפעם השנייה), "כתר בראש" ו"אוכלים" מאת יעקב שבתאי ועוד.[18] למחזות המוזכרים דגשים שונים; רובם הם עיבודים לסיפורים

לסוגיות בהווה, בכלל זה התייחסות לזהותה של רות כמואבייה וזרה. שמיר מוסיף דמויות ואירועים שלא הופיעו במקור. ראו שמיר, "הלילה לאיש", **שם**, עמ' 45–63.

15 **שם**, עמ' 23.

16 **שם**, עמ' 24.

17 **שם**, שם.

18 ראו בהקשר זה גם את מאמרו של מיכאל קשטן, "המחזה התנ"כי המקורי", **שם**, עמ' 33–36; וראו גם שמעון לוי וקורינה שואף, **קנון התיאטרון העברי: מאה הצגות ועוד אחת**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2002.

ספציפיים מהתנ״ך, אם כאלגוריות פוליטיות וביקורת על השלטון ואם כמחזות אקזיסטנציאליסטיים־פיוטיים המתמקדים במגוון נושאים. אפשר ללמוד מן הרשימה הזאת כי יוצרים רבים (ובכלל זה סופרים, אמנים, משוררים ומחזאים) נמשכים אל המקור התנ״כי כבסיס רעיוני ליצירותיהם. המחזות הועלו בכמה תאטראות לאורך השנים, הן בתאטרונים הציבוריים והן בתאטרוני השוליים, וקשה לטעון למגמה קבועה בנושא.

אף שעיקר תשומת הלב של שמיר וחבריו לשיחת המחזאים נתונה לשאלות של הַמְּחזה ועיבוד של סיפורים מתוך המקרא כבסיס ליצירת דרמה עברית וישראלית מקורית, ולאו דווקא להיבטים המופעיים, הוא והמחזאים שעמם הוא משוחח נוגעים בכמה שאלות יסוד בעניין עיבוד תאטרוני של התנ״ך שראוי להזכיר גם כאן.

שמיר מסווג את המחזות לכאלה העושים מודרניזציה לסיפורי התנ״ך, דרמות פיוטיות־ליריות, או מחזות העושים ״אקטואליזציה רעיונית פסיכולוגית בלי להפקיע את הלבוש ההיסטורי האותנטי״,[19] ואחר כך נדרש לשאלת היסוד עצמה: ״לשם מה, בכלל, המחזה התנ״כי? למה לכתוב על רקע תנ״כי, אם יונה הוא ג׳ונס, ואם בנותיו של לוט מבקרות בבאר [בְּבָר] שיש בו תזמורת ריקודים? ואם יונה מדבר כמו יהודה עמיחי בשיר, אז מדוע לא יכתוב יהודה עמיחי מחזה על יהודה עמיחי?״.[20] בתשובה מציע שמיר את התוקף ואת העומק שנותן התנ״ך ליוצרים הכותבים מתוכו ואל מולו. עם זאת שמיר מציין שלשה אתגרים מורכבים בהתמודדות דרמטית עם התנ״ך. אתגרים אלו יכולים להסביר גם את הסיבה לכך שתאטרון תנ״כי היום מוסיף להיות מקור טעון ומורכב ליוצרים ולצופים כאחד.

ראשית שמיר מציין את מה שהוא מכנה בעיית ״הלשון״. מנקודת מבטו של שמיר ושל עוד מחזאים ששאפו ליצור תאטרון תנ״כי ״עדכני״ או ״מודרני״, ומתוך רצונם לכתוב עלילות ודמויות רלוונטיות, הרובד הלשוני התנ״כי בצד העברית המודרנית יוצרים קושי ואף סוג של הרחקה ממה ששמיר תופס כתאטרון מודרני הבורא עולם בדיוני שלם וקוהרנטי. עד כדי כך ששמיר אומר כי ״אילו התנ״ך היה כתוב במקורו באנגלית, ואנו כתבנו עברית – לא היה קושי

19 שמיר (**לעיל** הערה 13), עמ׳ 25.

20 **שם**, שם.

זה קיים".[21] לעומת זאת, כפי שנראה, יוצרי התאטרון הנדונים בהמשך חיבור זה דווקא מעוניינים במתח ובכפילות הנוצרים בין תפיסת התנ"ך כחומר גלם מקורי לבין אמצעי מבע מופעיים שאינם מנסים לעדכן או אפילו להמחיז את המקור המקראי, כי אם ליצור אירוע תאטרוני המדגיש את הבו־זמניות והאנכרוניזם. הבעיה השנייה לדידו של שמיר קשורה לראשונה – מה שהוא מכנה "עניין הריאליה": "באיזו מידה אתה משועבד למהימנות הארכיאולוגית ובאיזו מידה אינך משועבד [...] האם אתה רשאי להיות בכתיבתך אנכרוניסטי, אלא אם כן אתה מחבר מחזה הפוסל כל גבולות של זמן ומקום?"[22] נוסף למושג המטעה "מהימנות ארכיאולוגית" – שהרי ממילא חיקוי תאטרוני או אמנותי אינו יכול להיות מהימן באופן ארכאולוגי למקור כלשהו, והדימוי הארכאולוגי הוא בסופו של דבר דימוי בין שמקבלים את אמיתותו כעדות לעבר שהתרחש ובין שלא – עצם התפיסה של מחזה המציג עולם באופן "ריאליסטי" היא אכן בעייתית במפגש תאטרוני עם התנ"ך: עבור צופים מודרנים המושג "ריאליסטי" מתייחס אל האופן שבו הם תופסים את מציאות חייהם, שהיא שונה מהותית מכל שחזור היסטורי או ארכאולוגי שניתן לנסות ולערוך. השאיפה ליצור עולם דרמטי ובימתי המתאר כביכול את "שם ואז" כמעט שאינה אפשרית אלא כדימוי וכדמיון. חלק מהבעיה הקונספטואלית נובעת מכך שהתאטרון שהתבסס כאופייני לזרם המרכזי נשען על קונבנציות ייצוג דמויות מציאות (מה שנהוג לכנות "ריאליסטיות"), ואילו התנ"ך כמקור דרמטי למעשה אינו יכול להיענות למאפייני הייצוג הללו. כפי שצוין לעיל, דומה שסרטי התנ"ך האֶפִּיים ההוליוודיים שואפים להתקרב באופן המובהק ביותר למה שאנו מכנים (באופן מוטעה) "ייצוג ריאליסטי" של סיפורי התנ"ך.[23] יתר על כן, שאיפה אסתטית זו כלל אינה כוונתם של יוצרים כגון לוין, ירושלמי ונס, שיצירותיהם מושתתות כולן על יסוד אנכרוניסטי מוצהר, על הרחקה, כפילות ומכוונות עצמית של יצירת האמנות.

21 **שם**, שם.

22 **שם**, שם.

23 ראו בהקשר זה Bruce Francis Babington, *Biblical Epics: Sacred Narrative in the Hollywood Cinema*, Eugene, OR: Wipf & Stock, 2009; Richard Lindsay, *Hollywood Biblical Epics: Camp Spectacle and Queer Style from the Silent Era to the Modern Day*, Santa Barbara, CA: Praeger, 2015

הסוגיה השלישית ששמיר נוגע בה היא מורכבת ולא ניתנת לפתרון פשוט אז או היום:

> בעיה שלישית: האם אנו באמת משוחררים מיחס של קדושה? אחרי ככלות הכל, אחרי כל האפיקורסות, אחרי כל החופש ביחס לחומר התנ"כי – אתה בודק עצמך בדיקה אחרי בדיקה ואתה מוכרח להודות כי ביודעים או בלא יודעים אתה נאמן לאבני היסוד של התנ"ך. גם גישה של התנגדות וגם גישה של וריאציה חייבת להישען בסופו של דבר על יסוד מוסכם כלשהו, שאלמלי כן מאבדים הדברים את משמעותם. [...] לכן אני אומר: אף שהכל מותר, ואין גבול לחופש הדמיון, ואין קודש מגעת, ואין טאבו בתנ"ך – יש גבול שנאמנותנו חייבת לשמור עליו והוא גרעין היסוד, הסמל הגדול של אותה סיטואציה, של אותה דרמה שהתנ"ך מספר עליה. עם הסמל הזה, עם גרעין היסוד הזה חייבים אנו להיאבק כעם חומר אותנטי, ממשי, כעם ניסיון חיים. וכאן, לפי דעתי, נקודת היתרון החשובה שלנו כישראלים, כעברים, כחניכי התנ"ך. התנ"ך הוא לגבינו באמת בעל עצמה של ניסיון אישי. אין הוא חומר ספרותי בלבד. הוא ניסיון, הוא חוויה – חווית ילדות, חוויה מעצבת עולם הנפש – ולא ליטראטורה.[24]

שימושו של שמיר במושג "קדושה" אינו חופף או זהה לתפיסת דתית של התנ"ך. עם זאת השאלה העקרונית אינה נעדרת מן הדברים, והיא נוגעת במשמעות הגדולה שנוצרה לספר זה עבור החברה והתרבות בישראל נוסף על, או בד בבד עם, הקדושה הדתית. בשימושו במושג "קדושה" דומה ששמיר מכוון גם לכוח המיתי של התנ"ך כיסוד שאינו ניתן למעשה לפירוק או לשינוי ממשי, גם אם יוצרים שבים ומעבדים אותו בכל מיני צורות. כוח ראשוני זה מוסיף לכן לפעול גם ביצירות רדיקליות מאוד, ולמעשה אפשר לטעון כי עצם העיסוק האמנותי והתאטרוני בתנ"ך הוא ביטוי למתח דיאלוגי ודיאלקטי שנוצר מתוך ההתכתבות

24 שמיר (**לעיל** הערה 13), עמ' 25.

עם המקור. אגב ניסוח תחושת הרלוונטיות והמשמעות של התנ"ך עבור קהל הצופים, שמיר נוגע אפוא במאפיין חשוב של עיבוד אמנותי של מקורות דתיים ומיתולוגיים בכלל. מכל מקום, השאלות שמציב משה שמיר והאופנים שבהם נענים להן המחזאים שהשתתפו ברב־שיח מלמדים על כך שגם כאשר מדובר בפעילות שעיקר מטרתה אמנותית, אקטואלית ויצירתית, מדובר במרחב תרבותי טעון ופוטנציאלי. יש מקום למחקר רחב היקף על כל הביטויים התאטרוניים של התנ"ך בתרבות הישראלית ואף היהודית, ואולם ביצירות שיידונו להלן יודגש הפוטנציאל הקיים להשמעת קולו של ה"אחר" ("אחר" מכל מיני סוגים) ולתביעה להכרה בקולו וקיומו של ה"אחר" מתוך מתן פרשנות אמנותית למקרא.

ג. ה"אחר"

דרך הדיון בארבע הדוגמאות ליצירות שפונות ישירות אל התנ"ך (הלוי, לוין, ירושלמי, נס) אציע כי אפשר להבחין ביצירות אלו בשני סוגים עיקריים של ייצוג "אחר" חברתי (הגם שיש קשרים ביניהם). הסוג הראשון נוגע ישירות בשאלות של זכויות אדם ושוויון זכויות במרחב החברתי, ובהקשר זה יידונו האופנים שבהם מושמעים קולות מודרים, ובכלל זה קולות פמיניסטיים או לחלופין קולם של זרים שיחס החברה אליהם מועמד למבחן, דרך אמצעי המבע האמנותיים. הסוג השני של ייצוג ה"אחר" נובע באופן עמוק מהמקור התנ"כי ובסוגי הסיפורים הכלולים בו, והוא קשור לנרטיבים הסובבים סביב הקרבה ודמויות "קורבן".[25] ייצוגם הבימתי של דמויות הקורבן נותן מקום ל"אחר" חברתי מסוג זה ומאפשר את השמעת הקול של האדם המוקע או המוקרב, ובשני המקרים, את הקול של האדם **החלש** או המוחלש בחברה.

25 בעברית המונח "קורבן" מתייחס גם ל־sacrificial וגם ל־victim. חיבור זה מתמקד במשמעות השנייה, victim, הגם שלעתים יש קשרים בין השניים. כך למשל, במחזה ובהצגה **יסורי איוב**, אשר יידונו להלן, דמותו של איוב היא קורבן במובן של victim, אבל המופע שיוצר לוין, המתמקד בחברה המוקיעה את איוב מתוכה, מתבסס על יסודות של טקסי הקרבה במובן של sacrifice.

בהקשר זה מעניינת הנקודה שמעלה משה הלברטל בספרו *On Sacrifice* (״על הקורבן״), הבוחן בחינה מעמיקה ורבת פנים של הסוגיה הזאת, מתוך הבחנה בין ״הקרבה ל״ לבין ״הקרבה עבור״ (sacrificing to/sacrificing for). חלקו השני של הספר עוסק ברעיון ״ההקרבה עבור״ (הקרבה למען מטרה כלשהי), ובו דן הלברטל בנושא ההקרבה העצמית, ואף במקרים שהאדם נאלץ בהם, מכל מיני סיבות, להקריב את מוסריותו ורואה את עצמו או אף נתפס בעיני החברה בתור הקורבן. אחת הדוגמאות שהוא מביא לכך היא סיפור העקדה, וטענתו היא שבסיפור זה אברהם נאלץ להקריב את מוסריותו. במונחים של קירקגור, כותב הלברטל, אברהם נאלץ בשם האמונה ״לדחות את האתי״ (“to suspend the ethical”); כלומר, הוא היה מוכן להקריב את מחויבותו המוסרית כאב על מנת למלא את רצון האל. ואולם, לטענתו של הלברטל, מודל רעיוני זה מתמקד בהקרבה של אברהם ולא עוסק למעשה בקורבן הממשי של הסיטואציה, יצחק, שהיה מומת לולא התערבותו של אלוהים.[26]

הפניית נקודת המבט אל הצד החלש חשובה מבחינה תאורטית בהגדרת הקורבן כ״אחר״ שאת קולו יש להשמיע, כפי שאמנם יבוא לידי ביטוי בדיון בדמותו של איוב במחזהו של לוין או בסצנת ״בת יפתח״ בהצגה שיצרה ירושלמי. נראה כי נוצר חיבור בין היבט חברתי קונקרטי של יחס החברה אל מי שהיא מגדירה ״אחר״ מבחינה מעמדית לבין ההיבט הנוגע בשאלות העומק של המיתוס, ההיסטוריה והתרבות. שני אלו באים לידי ביטוי יחדיו ביצירות תאטרון העוסקות בסוגיות חברתיות אתיות דרך המקורות התנ״כיים.

ארבעת מקרי המבחן שאתמקד בהם שונים זה מזה בסגנון האמנותי ובהתכוונות הרעיונית, ולכן יהיה אפשר להציע דרך הדוגמאות הללו ארבע פרדיגמות של ייצוג האחר במפגש התאטרוני עם התנ״ך. מקרה המבחן הראשון הוא ההצגה ״יעקב ורחל״ בבימויו של משה הלוי שהועלתה בתאטרון האהל עוד לפני קום המדינה בשנת 1928. בהצגה זו, אשר שאפה לכונן דרך ייצוג תאטרוני תנ״כי זהות יהודית ארץ־ישראלית מתהווה ומתחדשת, נוצר חיזיון שביטא תפיסת עולם אוריינטליסטית מורכבת. תפיסה זו מבוססת הן על שאיפה

26 Moshe Halbertal, *On Sacrifice*, Princeton: Princeton University Press, 2012, pp. 73–74

לכונן דימוי עצמי תנ"כי בדמותם של יושבי הארץ, בדואים במקרה זה, והן על מה שנראה כעמדה מתנשאת, ולכל הפחות אמביוולנטית, כלפי מי ששימשו מקור השראה ליצירת ההצגה.[27] מקרה המבחן השני הוא הדרמה והתאטרון של חנוך לוין, ובפרט מחזהו "יסורי איוב" (1981). ביצירה רדיקלית זו לוין ממחיז ומביים את דמותו של איוב כקורבן טוטלי המכיל בגופו החי־מת זהות שהיא "אחרת" באופן אולטימטיבי ורדיקלי, והמגלמת בו בזמן את דמויותיהם של איוב המקראי, ישו וקורבן שואה. היצירה השלישית היא פרויקט התנ"ך בבימויה של רנה ירושלמי ובביצוע אנסמבל עתים – "ויאמר. וילך" (1996); "וישתחו. וירא" (1998). יצירה תאטרונית אֶפִּית זו, שכאשר הוצגה במלואה ברצף נמשכה כשמונה שעות, מבוססת ישירות על טקסטים תנ"כיים בלשון המקראית המקורית. בחירת הקטעים מתוך התנ"ך, עריכת סדרם במופע, הבימוי, הכוראוגרפיה והמשחק מאירים מחדש את הטקסטים המקוריים ומחלצים מתוכם נקודות מבט חלופיות. לבסוף אבחן את סדרת התצלומים המבוימים של הצלם עדי נס הקרויה "סיפורי התנ"ך" (2000). בסדרה זו, שמבוימים בה שחקנים בסצנות תנ"כיות, מעבד נס את סיפורי המקרא באופן החושף בתוכם ומתוכם את פוטנציאל הנוכחות של אחרות חברתית מסוגים שונים ומגוונים. לכל אחד מארבעת מקרי המבחן הללו נודעה השפעה בהיסטוריה של התאטרון והתרבות הישראליים.

ד. המסגרת התאורטית לניתוח מקרי המבחן

ניתוח מקרי המבחן יתבסס על כמה גישות תאורטיות, שיסייעו בהבהרת הפוטנציאל והמשמעות של תאטרון ניסיוני הפונה אל מקור כמו התנ"ך (לא רק בהקשר הישראלי) ואת הדיאלקטיקה הנוצרת בין הישענות על המקור מצד אחד

27 את המושג הביקורתי "אוריינטליזם" טבע אדוארד סעיד ודרכו הוא דן באופנים השונים בהם בא לידי ביטוי המבט של המערב כלפי המזרח. ראו אדוארד סעיד, **אוריינטליזם**, תרגום: עתליה זילבר, תל אביב: עם עובד, תש"ע [תשנ"ח]. ראו עוד בהקשר זה את ספרו של דור גז, **אוריינטליזם טרום־ישראלי: דיוקן מצולם**, תל אביב: רסלינג, תשס"ה.

ופרשנות אמנותית אלטרנטיבית מצד שני. ראשית, אתייחס לתפיסתו של רולאן בארת (Barthes) המציע במאמרו "המיתוס היום" תבנית סמיולוגית המסבירה את הכפילות המבנית של מיתוס. תאוריה לשונית זו תאפשר הבנה של אופן הפעולה של יצירות כגון אלו שיידונו להלן; שנית, אדון בתפיסת המרחב התאטרוני כמרחב פוטנציאלי לעיבוד שאלות זהות ואף לעיסוק בטאבו. תפיסה זו של התאטרון כאמנות שאינה בידורית או סיפורית אלא מרחב חברתי רעיוני שבו אפשר לעבד סוגיות רלוונטיות של ההווה, שואבת את מקורותיה מהוגים ויוצרים חשובים של התאטרון הניסיוני שפעלו לאורך המאה העשרים. בהם אפשר למנות את התאטרון החברתי־פוליטי שהגה ברטולט ברכט (Brecht); התאטרון הטוטלי שלמימושו חתר אנטונן ארטו (Artaud); והתאטרון כמופע המבוסס על יסודות טקסיים, כפי שחקרו וביימו יוצרים כגון יז'י גרוטובסקי (Grotowski), פיטר ברוק (Brook), אריאן מנושקין (Mnouchkine), ריצ'רד שכנר (Schechner) וג'ו צ'ייקין (Chaikin). יוצר התאטרון והתאורטיקן הפולני רב ההשפעה גרוטובסקי אף התייחס באחד ממאמריו המכוננים לדרך שבה ניתן ליצור תאטרון משמעותי שנוגע בלי פשרות בשאלות יסוד של החברה אגב מה שהוא כינה "עימות" עם המיתוס.

במאמרו "המיתוס היום" קובע בארת כי "המיתוס הוא דיבור", וכי הוא "דיבור שנבחר על ידי ההיסטוריה: הוא לא מגיח מתוך 'טבע' הדברים".[28] קביעה זו מניחה את היסוד ההיסטורי של טקסט מיתי המזוהה באופן תרבותי כטקסט ראשוני. בארת מוסיף על כך את הבחנתו בדבר המבנה הסמיולוגי הייחודי למיתוס, שלפיה "זוהי מערכת סמיולוגית בדרגה שנייה".[29] כוונתו של בארת היא שהמיתוס הוא סימן טקסטואלי או תרבותי "ראשוני" שמכיל מערכת לשונית שרכיביה הם סימנים לשוניים שרירותיים שאינם נושאים עמם משמעות וידע כלשהו. לעומת זאת המיתוס כסימן כבר מגלם בתוכו רובד משני הנושא משמעות והופך, לפי בארת, למסמן טעון ולא שרירותי. הבחנה תאורטית זו מעניינת כאשר בוחנים יצירות אמנות המתבססות על מקורות דתיים ובכלל זה התנ"ך. אפשר

28 רולאן בארת, "המיתוס היום", **מיתולוגיות**, תרגום: עידו בסוק, תל אביב: רסלינג, 1998 [1957], עמ' 235–236.

29 **שם**, עמ' 241.

לומר כי יצירות אלו מפעילות דרגה שלישית של סימון, שהרי בתשתית היצירה כבר נמצא הסיפור או הטקסט הידוע מראש (המיתוס כסימן "בדרגה שנייה" על פי בארת). לכן כל התייחסות אמנותית או פרשנית המבוצעת בו כבר מכילה את הכוח הפועל של המיתוס, והיצירה עצמה נמצאת בדיאלקטיקה מתמדת של הכלה והישענות על המקור מצד אחד וקריאה מחדש של המיתוס מצד שני.

אדגיש כי אין ברעיון תאורטי זה משום קביעה בעניין תפיסת הטקסט התנ"כי כמיתוס (הרכיב המיתולוגי הוא רק אחד ממאפייניו), אלא הבנה של אופן הפעולה של טקסט טעון משמעות עבור יוצרים וצופים. כך למשל, צופים שמגיעים לצפות בהצגת תאטרון של מחזה שהם אינם מכירים מראש ואינם בעלי עמדה כלשהי כלפיו, מפענחים את משמעותו דרך המפגש עם מערכת הסימנים כפי שאורגנה בשבילם על ידי היוצרים: בטרם המילים במחזה הפכו למחזה הן היו רק מילים, אותיות, וסימנים שרירותיים. לעומת זאת במקרה של תאטרון הנשען על המיתולוגיה היוונית כמדובר בצופים באתונה הקלסית, או צופי תאטרון או אמנות בתרבות הנוצרית הצופים בעיבוד לסיפורי התנ"ך והברית החדשה, אופן פענוחם את מערכת הסימנים תלוי בידע המוקדם שלהם ובעמדה האפריורית שהם מביאים עמם, היכולה להיות דתית או לא, ובכל מקרה טעונה.[30] ואכן צופים ביצירות אמנות המבוססות על מקורות דתיים שאינם מגיעים עם הידע המוקדם ואף הטעון מבחינה תרבותית, חווים את היצירה באופן שונה מצופים שכן מגיעים עם ידע כזה. החוויה השונה קשורה לכך שבמקרים מעין אלו יוצרים וצופים כאחד נמצאים בקשר עם היצירה על בסיס המתח שבין המופנם והמאורגן אפריורית מבחינה סמיוטית ותרבותית לבין מרחב הפרשנות האמנותי. דברים אלו מזכירים במקצת את האופן שבו תיאר משה שמיר את "קדושת הטקסט" בבואו להמחיז מחזה תנ"כי – היות הטקסט שלם וקבוע מראש. מכאן ניתן לטעון שבעצם ההעלאה התאטרונית של מקור מסוג זה ("מערכת סמיולוגית בדרגה שנייה") כמעט תמיד

30 ראו בהקשר זה את המבוא לספרו של ג'יימס הרברט, שבו הוא עוסק בנוכחות התודעתית ובהפנמה התרבותית במערב של מערכת הסימנים הדתית וייצוגיה גם כשמדובר בחילונים. James D. Herbert, *Our Distance from God: Studies of the Divine and the Mundane in Western Art and Music*, Berkeley: University of California Press, 2008, pp. 1–18

תיווצר אסתטיקה שמאופיינת בכפילות, בו זמניות, דיאלקטיות ומודעות עצמית אמנותית למתח בין המקור לבין הפרשנות, ובין העבר לבין ההווה.

ואולם עצם ההתייחסות אל מופע תאטרון תנ"כי כטעון משמעות אפריורית אינה מסבירה אופני פרשנות אשר אינם מממשים את הציפייה לייצוג של סיפורי התנ"ך בדרכים קונבנציונליות ולעתים אף תוך כדי החלת שינויים ויצירת מתח מכוון בין המקור לבין הטקסט האמנותי. במאמרו המכונן "Towards a Poor Theatre" ("לקראת תאטרון עני") דן גרוטובסקי בהבדלים בין האופנים שבהם פועל תאטרון בתרבות המודרנית והמערבית שאיבדה להבנתו את המכנה המשותף הקולקטיבי לבין אופני הפעולה של התאטרון בחברות דתיות קדם־מודרניות. לפי גרוטובסקי, התאטרון, כל עוד היה חלק מהדת, כבר היה "תאטרון", כיוון שתפקד כמסגרת תרבותית שהכילה את המיתוס הקולקטיבי והתייחסה אליו ובכך אישרה עבור הצופים את מקומם אל מול האמת של המיתוס. לעומת זאת בתקופה המודרנית התחוללו תהליכי פירוד ופירוק, וקשה יותר לדידו למצוא בה מכנה משותף מוחלט שאל מולו נבחן מקומו של האדם בחברה ובעולם. מאחר שהוא מעוניין באפקט החזק ובעל המשמעות שעל פי אמונתו יכול להיות לתאטרון, הוא מציע "להתעמת" עם המיתוס על מנת לחוות את יחסיות הקיום האנושי המודרני אל מול ה"שורשים" ואת יחסיותם של השורשים לחוויית החיים המודרנית.[31]

דבריו של גרוטובסקי אינם מתייחסים כמובן לחברה הישראלית כי אם לתרבות המודרנית המערבית בכלל, שעברה תהליך של חילון ואינדיווידואליזציה. למעשה, כפי שנאמר בפתח חיבור זה, המקרה של ישראל הוא יוצא דופן בגלל האופן שבו הזהות הקולקטיבית והלאומית המודרנית אורגנה בה, בין השאר דרך התנ"ך כטקסט מכונן זהות, אם דתית ואם חילונית. עם זאת לא רק שגם בתוך החברה הישראלית התחוללו שינויים מאז ימי קום המדינה וחלו בה תהליכי התפרקות ואינדיווידואליזציה, אלא שגרוטובסקי מנסח את הפוטנציאל

31 Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Eugenio Barba (ed.), New York: Routledge, 2002 [1968], pp. 22–23. ברבות מיצירותיו מימש גרוטובסקי את הרעיון הזה וביים דימויים וסצנות מתוך מקורות דתיים נוצריים כדי לעסוק בשאלות זהות מהותיות במקום ובזמן שבו פעל.

של המרחב התאטרוני בבואו להתמודד עם ה"מיתוס" כאירוע המבטא יחסיות וטוטליות גם יחד.

רעיון זה של גרוטובסקי הוא עיקרון תאורטי חשוב בהבנת אופן הפעולה של יצירות תאטרון ואמנות שפונות אל מקורות תנ"כיים ונשענות עליהם כדי לכונן חוויה משמעותית שאינה דתית דווקא, וכדי לגעת בשאלות הזהות המטרידות את הצופים בזמן העלאת היצירה. הצעתו בעניין העימות עם המקור מבטאת את תפיסת העומק העומדת מאחורי יצירות רבות המשתייכות לאמנות הניסיונית והאוונגרדית במאה העשרים בכלל (דוגמה טובה לכך מתוך מכלול יצירתו שלו היא ההצגה "אקרופוליס" שהועלתה ב־1961). אפשר לומר כי מדובר למעשה בהגדרה של הדרך האופיינית שבה האמנות המודרנית עוסקת במקור בעל משמעות כמו התנ"ך, שמוסיף להיות רלוונטי על אף תהליכי החילון והמודרניזציה אך גם מעורר את הצורך בעמדה פרשנית העוסקת בסוגיות של ההווה.[32] רעיונותיו של גרטובסקי שנכתבו בסוף שנות השישים גם רלוונטיים במיוחד ליוצרי תאטרון של המחצית השנייה של המאה העשרים ובהקשר של חיבור זה ליצירותיהם של חנוך לוין ורנה ירושלמי.

אדגיש כי בכל הנוגע לתרבות הישראלית, אף שהיצירות שיידונו להלן נוצרו ברובן בעשורים האחרונים, שבהם באו לידי ביטוי שינויים תרבותיים הקשורים לתחושת הזהות הקולקטיבית הישראלית שמקובל לחשוב שאפיינה את המדינה בעשוריה הראשונים, יצירתם של האמנים שעבודותיהם ייבחנו כאן צמחה בסביבה תרבותית שבה לתנ"ך היה חלק בלתי נפרד בעיצוב ובגיבוש הזהות הישראלית. במאמר המבוא של אניטה שפירא לספרה "התנ"ך והזהות הישראלית" היא מציינת את השינויים שחלו לאורך שנות המדינה בַּיחס אל התנ"ך כמגדיר זהות קולקטיבית. שפירא רואה בשנות השבעים נקודת שבר ושינוי ביחס זה, לאחר כמה עשורים שבהם התנ"ך נעשה, בהשראת מורשת דוד בן־גוריון, לטקסט מגדיר מבחינה קולקטיבית ואידאולוגית, אם כי לאו דווקא דתית. אף ששפירא מבחינה ב"פיחות שחל במעמדו של המקרא כגורם זהות

32 ראו בהקשר זה: Christopher Innes, *Holy Theatre: Ritual and the Avant Garde*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981; Henry Bial, *Playing God: The Bible on the Broadway Stage*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2015

וכמעצב תרבות"[33] מאז שנות השבעים, אציע כאן כי דווקא השינויים שחלו בחברה הישראלית בעשורים האחרונים, ובכלל זה "אבדן תחושת הקולקטיב", אפשרו לאמנים להתחבר אל התנ"ך מתוך הדגשת המקום הסובייקטיבי – בניגוד למקום השואף לספר דרך ייצוג התנ"ך סיפור קולקטיבי אחדותי. שינוי קונספטואלי זה, שניתן לזהותו עם מגמות פילוסופיות ותרבותיות המאפיינות את העשורים האחרונים, הוא שמאפשר ומזמן את העיסוק הרעיוני בייצוגו של ה"אחר" ובסוגיות הקשורות בזכויות אדם דרך התנ"ך אגב הניסיון ליצור חוויה תאטרונית משמעותית המבטאת את תפיסת ההווה של היוצרים והצופים. במילים אחרות, ייתכן שחל פיחות בהגדרת הקולקטיב הישראלי, אבל העיסוק האמנותי והייצוגי בתנ"ך לא חדל, והוא משקף את השינויים התרבותיים הללו שחלו בחברה הישראלית.

חוקר האמנות נסים גל ואנוכי תיארנו במאמר משותף את המושג "קהילה פוסט־מודרנית", לעומת המושג "קהילה קולקטיבית". הקהילה הפוסט־מודרנית משלבת למעשה בין ההשתייכות הקולקטיבית, למשל סביב התנ"ך כטקסט עוגן מכונן, לבין אופני הפרשנות הסובייקטיביים שאינם מתיימרים לבטא את עמדת הכלל אלא לחתור לביטוי המבוסס על ריבוי, שונות ואף אחרות אל מול טקסט מכונן דוגמת התנ"ך בתרבות הישראלית:

> מוצע כאן סוג אחר, היברידי, של "התקהלות", מה שאנו מכנים "wholly unholy".[34] בניגוד לקהילה במובן הקונבנציונלי – קבוצה שמתארגנת סביב מערכת סימנים דתית על מנת להגדיר את זהותה כשלמה (whole/holy) וככפופה להגדרה מאחדת – ובניגוד לקהל שמורכב מפרטים אינדיווידואלים שעבורו למערכת

33 שפירא (**לעיל** הערה 1), עמ' 27.

34 הביטוי "wholly unholy" שטבענו במאמר באנגלית (ראו **להלן** בהערה 35) נושא כמה משמעויות. מבחינה מצלולית הוא מביע את הרעיון שיצירה יכולה לבטא ערכים של קדושה ושל אי־קדושה בעת ובעונה אחת (holy/unholy), אך גם את הרעיון שיצירה יכולה לבטא קולקטיביות וקהילתיות גם אם לא קדושה, על אף העיסוק במקורות דתיים.

הסימנים הדתית אין משמעות אחידה, אנחנו מציעים סוג שלישי של קהל או קהילה, שמחבר בין קהילתיות ואינדיווידואליות, קהילה שמוותרת על אחידות אבל לא על קדושה/משמעות.[35]

הערות מתודולוגיות

- לא כל יצירה תאטרונית (ישראלית, יהודית או אחרת) שמתבססת ישירות על התנ"ך עוסקת דווקא בהשמעת קול ה"אחר" בחברה. יצירות דרמטיות, תאטרוניות ואמנותיות רבות, ובכלל זה מחזות ישראליים תנ"כיים דוגמת "אכזר מכל המלך" מאת נסים אלוני, "יהוא" מאת גלעד עברון או "אוכלים וכתר בראש" מאת יעקב שבתאי, עוסקות, למשל, בעמדה ביקורתית כלפי השלטון או השחיתות השלטונית ביצירת עיבוד דרמטי אלגורי לסיפורים תנ"כיים רלוונטיים. כך גם יש מחזות תנ"כיים אקזיסטנציאליסטיים העוסקים בסוגיות קיומיות של האדם ונעזרים לשם כך בעיבוד אינטרטקסטואלי של סיפורים מתוך התנ"ך. אפשר למנות בהקשר זה את "מסע לנינוה" מאת יהודה עמיחי או את "בראשית" מאת אהרן מגד. ואכן יש מכנה משותף בין מחזות כאלה ודומים להם לבין ארבע הדוגמאות הנדונות בחיבור זה, בשל האופן שבו העיבוד הדרמטי והתאטרוני של סיפורי התנ"ך מפנה את תשומת לב הצופים לסוגיות חברתיות רלוונטיות, ובכלל זה קולו של ה"אחר".
- אף שהדיון ביצירות להלן אינו מתיימר לסקור את מכלול היצירה הדרמטית והתאטרונית שנעשתה בארץ בעקבות התנ"ך, מדובר בארבע יצירות שחשיבותן רבה ובארבעה יוצרים שהשפעתם ומרכזיותם גדולה. משה הלוי, מייסד תאטרון האהל, השפיע רבות על כינונו של תאטרון עברי וישראלי בשנות טרום המדינה ובעשוריה הראשונים; חנוך לוין נחשב לגדול מחזאי ישראל, ובתוך מכלול יצירתו למחזהו "יסורי איוב" מקום מרכזי למרות, או

35 Sharon Aronson-Lehavi and Nissim Gal, "Wholly Unholy: Religious Iconography in Israeli Art and Performance," *Performance Research* 13 (3), (2008), pp. 154-162, 156

אולי בגלל, הסערה שחולל בעת שהועלה לראשונה ב־1982;[36] רנה ירושלמי, מייסדת אנסמבל עיתים וזוכת פרס ישראל לבימוי, היא אחת היוצרים המוערכים בישראל. היא הקדישה את מפעלה התאטרוני לבימוי ולמתן פרשנות עדכנית ליצירות מופת מתוך הקלסיקה העולמית, ופרויקט התנ"ך נחשב לאחד השיאים ביצירתה; הצלם עדי נס, אף שאינו במאי תאטרון, הוא אמן ישראלי מוערך בארץ ובעולם ונודע רבות גם בזכות קבוצת התצלומים "סיפורי התנ"ך".

- היבטים פרפורמטיביים (מופעיים): הבחנה חשובה נוספת שקושרת בין היצירות הללו נוגעת לדגש הניתן בהן ליסודות החזותיים ולתפיסת הבימוי בכל אחד מן המקרים. כך, כפי שנראה, קריאה בלבד במחזה "יעקב ורחל" מאת קרשנינקוב ובעיבודו של אברהם שלונסקי אינה יכולה לחשוף את פוטנציאל גילומו של ה"אחר" (הבדואי), כפי שעולה מתוך עבודת הבימוי של משה הלוי; חנוך לוין, שכתב וביים את מחזותיו, העניק בשפת הבמה הטוטלית שלו ל"יסורי איוב" מימוש מוקצן של מושגי הסבל, הכאב וההשפלה החושפים את אחרותו ובידודו של דמות הקורבן; פרויקט התנ"ך בבימויה של רנה ירושלמי נשען כולו על טקסטים תנ"כיים בלשון המקורית, אך הפרשנות העדכנית וחשיפת קולו של ה"אחר" מתוך הטקסט המקורי טמונות בלבדית בשפת הבימוי, במעמדים החזותיים ובשימוש באינטונציה, קול, תנועה, תאורה ועוד, כפי שיפורט להלן; לבסוף, היסוד המופעי מרכזי מאוד גם ביצירתו של עדי נס, שיוצר מעין "תמונה חיה" (tableau-vivant) – מקפיא בתצלומיו רגעי חיים היוצרים מיזנסצנה שלמה בכל אחת מן התמונות ובכך נשען בעבודותיו על יסוד תאטרלי דומיננטי.

36 לנוכח התנגדותה של סגנית שר החינוך והתרבות דאז, מרים גלזר־תעסה, לשימוש בעירום בהצגה. הדבר חולל סערה ציבורית. ראו למשל יוסף וקסמן, "'בלי עירום אין תאטרון?': שאלה סגנית השר – ועוררה זעם הח"כים", **מעריב**, 7.1.1982; יצחק שור, "סגנית השר נלחמת במתיוונים", **על המשמר**, 7.1.1982; גדעון רייכר, "'כספי ציבור הולכים להצגות עירום' – התריעה סגנית שר־החינוך", **ידיעות אחרונות**, 7.1.1982; מיכאל הנדלזלץ, "יסוריה של סגנית השר", **הארץ**, 10.1.1982; צבי שילוח, "סילוף הדמוקרטיה", **ידיעות אחרונות**, 18.1.1982.

- תאטרון ניסיוני: קשה לתחם ולהגדיר את המושג קטגורית. יש להבחין בין דיון במושג מנקודת מבט ממסדית (יוצרי תאטרון שפועלים בתוך התאטרון הממוסד לעומת מי שיוצרים באופן עצמאי או בשוליים) לבין הבנתו כהתנסות וניסוי אמנותי השוברים תבניות דרמטיות ותאטרוניות קונבנציונליות בחיפוש אחר שפה תאטרונית חדשה. בהקשר הספציפי של חיבור זה עצם העבודה אל מול התנ"ך שונה מיצירת תאטרון המבוססת על מחזה כתוב, והיותו טקסט מכונן אף מוסיפה ממד ניסיוני לעבודות. ספציפית, כל אחד מארבעת היוצרים הנדונים וכל אחת מיצירותיהם ניסיוניים באופן שונה. משה הלוי הוא חדשני ואוונגרדי בעצם הקמת תאטרון האהל בשאיפה לכונן תאטרון פועלים עברי ישראלי מקורי, ובתוך כך המופעים המבוססים על התנ"ך שביים היו חדשניים בדרכם. שיטות עבודתו עם האנסמבל שהקים הושפעו מיוצרים וממגמות הנמנות עם האוונגרד הרוסי והאירופי בזמנו; הרדיקליות של חנוך לוין באה לידי ביטוי ברבים ממחזותיו, ודומה ש"יסורי איוב" אפילו עולה על מרביתם, הן בשל העיסוק הנועז במקור התנ"כי והן בשל עוצמת הדימוי החזותי והזיקוק הבימתי של נושא הסבל וההשפלה. ב־1981, כשלוין העלה את המחזה בפעם הראשונה, עדיין לא היה לו המעמד הקנוני שזכה לו בעשורים האחרונים ובייחוד לאחר מותו. העלאתו בתאטרון הקאמרי הייתה כרוכה כאמור בשערורייה ציבורית, ויצירתו מעולם לא נתפסה כיצירה המתיישבת בקלות עם הזרם המרכזי בתרבות הישראלית. רנה ירושלמי יוצרת מאז ומעולם על קו התפר שבין מרכז לשוליים. מצד אחד היא עובדת על דרמה קלסית ועל מקורות קנוניים (ובכלל זה התנ"ך), ומצד שני היא יוצרת במסגרת אנסמבל עצמאי (בחסות התאטרון הקאמרי) ורואה ביצירה התאטרונית עבודה מעבדתית. לכן היא מקדישה ליצירת המופעים הכנה ממושכת במיוחד לצורך גיבוש קונספציה בימתית חדשנית וניסוי תאטרוני.

ה. ייצוג ה"אחר" במופעי תאטרון המבוססים על התנ"ך בישראל: ארבעה מקרי מבחן

1. גילום (embodiment) של ה"אני" כ"אחר": משה הלוי מביים את "יעקב ורחל" בתאטרון האהל (1928)

משה הלוי (1895–1974) פרש מתאטרון הבימה וייסד בתל אביב בשנת 1925 את תאטרון הפועלים האהל (נסגר בשנת 1967), שבו הרבה ליצור ולביים מחזות תנ"כיים. ייחודו של הלוי ודמיונו ליוצרים העכשוויים שיידונו בהמשך טמונים לא רק בעצם הבחירה לעבד את סיפורי התנ"ך לתאטרון ובהבנת עומק הקשר בין תאטרון תנ"כי לבין עיסוק בשאלות זהות אקטואליות בהקשר התרבותי הישראלי והפוטנציאל הטמון בו, אלא גם, ובעיקר, בתפיסתו את האירוע התאטרוני; היסוד הטקסטואלי ביצירותיו הוא רק חלק אחד מתוך מכלול אמצעי הבעה, ובכללם תנועה, מוזיקה ועיצוב חזותי.

נהוג לראות בהצגות התאטרון התנ"כי של הלוי, ובייחוד "יעקב ורחל" (1928) ו"ירמיה" (1930), יצירות המדגימות את התזה הרווחת בעניין ייצוג אמנותי של התנ"ך בשנות טרום המדינה – דרך לגשר בין העבר המדומיין לבין הזהות הקולקטיבית המתהווה בארץ־ישראל.[37] כפי שכותבת אניטה שפירא:

37 אלו המחזות התנ"כיים שביים הלוי: **יעקב ורחל** (1928), עיבוד למחזה מאת ניקולה קרשניניקוב שנקרא במקור "בכי רחל" [הארכיון הישראלי לתאטרון, תיק מספר 33.1.2]; **ירמיהו** (1934), מחזה תנ"כי בארבע מערכות מאת סטפן צוויג שתרגם אביגדור המאירי [המרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה, תיק מספר 29.2.1]; **סדום** (1939), מחזה בארבע מערכות עם פרולוג מאת ה' לייויק, שתרגם אברהם שלונסקי [המרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה, תיק מספר 20.1.2] ; **ותמר אשת ער** (1952) מאת יגאל מוסינזון [המרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה, תיק מספר 20.1.4]. על ההיסטוריה של תאטרון האהל ראו בן־עמי פיינגולד, " 'אהל': עלייתו ונפילתו של תיאטרון פועלים", **עיונים בתקומת ישראל** 15 (2005), עמ' 349–372; Dorit Yerushalmi, "Toward a Balanced History: 'Ohel,' the 'Workers Theatre of Eretz-Yisrael' as a Cultural Alternative to Habima (1935–1946)," *Journal of Modern Jewish Studies* 13 (3), (2014), pp. 340–359

במסגרת השיח היהודי־חילוני שהתחולל בשלהי המאה התשע עשרה ובראשית המאה העשרים, זרמים יהודיים לאומיים בגולה כגון האוטונומיסטיים או הבונדיסטים ראו בתנ"ך יצירה דתית מעיקרה, שמקומה לא יכירנה בקהל ה"מתקדם". הציונות, לעומת זאת, אימצה את התנ"ך אל ליבה כסיפור יצירתה של אומה, תולדות תפארתה בימי קדם בארצה, והיצירה הרוחנית הגדולה שיצרה בה, אותה העניקה לעולם כולו. בטרם הייתה ליהודים ארץ, הם יצרו בדמיונם ארץ, שהייתה מחוז החפץ שלהם, מה שאחד העם מכנה "זיכרון בספר".[38]

הלוי עצמו מנסח דברים דומים בדבר שאיפתו לכונן תאטרון תנ"כי המצליח ליצור את הגשר הזה:

יחד עם התחיה הלאומית בכללותה שואפת גם האמנות העברית להתדבק במקור. המקור הוא בקרקע הגשמי ובקרקע הרוחני – היא הספרות העתיקה, ביחוד התנ"ך. עד הדור האחרון נצטמצמה האמנות העברית רק בספרות, אשר כולה ניזונה מהמקורות הללו. במשך עשרות השנים האחרונות החלה היצירה שלנו מסתעפת ומתבטאת גם בציור, מוסיקה ותאטרון. היפלא איפוא שאחרי הפסקה כה ארוכה, היו שטחי אמנות אלה מצויים כליל תחת השפעת האמנות הזרה. אכן שאיפתנו העיקרית, שאיפת ה"אהל" – היא (מלבד מטרות אידיאולוגיות, חברתיות) – לשוב אל המקור: היינו אל הקרקע, אל התנ"ך. התנ"ך צופן בקרבו אוצרות של חומר דרמתי שלא חלו בו עדיין ידי יוצרים, והוא כלו אומר – העלוני על הבמה. [...] עם הצגת "יעקב ורחל" החילונו בחיפושי התיאטרון המקורי העברי. ואמנם: משני מקורות שאבנו בהצגה הזאת – מהתנ"ך ומהארץ. מהתנ"ך לקחנו את הפנטסיה, את התמימות ואת הפשטות הקלסית, ומהארץ – את הפולקלור את העסיסיות, את הטמפרמנט

38 שפירא (**לעיל** הערה 1), עמ' 3–4.

> והאכפרסיה. על התנ"ך יש השקפה בנלית שנוצרה בעיקר ע"י הנוצרים. הם הפכו את התנ"ך לספר קודש, ל"איונגליון". אנו רצינו להתנער מההשקפה הזאת. לנו התנ"ך – חיים וממשות, המשתקפת אמנם דרך אספקלריה פנטסטית, ילדותית.[39]

גם בסיום ספרו "דרכי עלי במות", שפורסם בשנת 1956 ושבו הוא מספק תיאור רטרוספקטיבי של פועלו התאטרוני בהבימה ובהאהל,[40] מתאר הלוי את חלומו בכל הנוגע לקשר בין התאטרון בישראל לתנ"ך:

> אך בעומק לבי אהבתי תמיד מחזה תנכ"י הנאמן למקור, אף חלמתי לביים את התנ"ך כמות־שהוא, בלא עיבוד מצד סופר. [...]
> הטיפול הממושך בחומר התנכ"י, הן על הבמות הסגורות והן על הבמות הפתוחות, עוררו בליבי את הרעיון להקים בארץ תיאטרון מיוחד להצגות תנכ"יות והיסטוריות, ודווקא בעיר הבירה ירושלים, כדוגמת התיאטרון השכספירי המיוחד, שהוקם בסטרטפורד־אפון־אוון, עיר מולדתו של אותו גאון. כל הצגה תנכ"ית או היסטורית באותו תיאטרון, שאני חולם עליו, מצווה להיות כעין "אקדמיה" של התקופה ודמויותיה מצד הסגנון, אופן הדיבור, הצורה החיצונית וכיוצא בהם, כדי שלא רק המוני הישוב בארץ אלא אף חובבי תיאטרון שבעולם כולו יוכלו לבוא ירושלימה על מנת לראות וללמוד סגנון נאמן של המחזת התנ"ך

39 משה הלוי, "פתיחה", **יעקב ורחל ב"אהל"**, ירושלים: פיקובסקי, 1931 (בלא ציון מספרי עמודים) [המרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה, תיק מספר 33.1.2].

40 מעניין, כפי שכותבת שלי זר־ציון, ששמות התאטראות "הבימה" וה"אהל" לקוחים שניהם מן המקרא: הבימה בבית הכנסת ואהל מועד. בחירה זו מלמדת על ההתכוונות מאחורי בניית תאטרון עברי לאומי כמוסד תרבותי המשקף מהותית את בניית הזהות העברית היהודית הישראלית המתחדשת. Shelly Zer-Zion, "The Creation of New Sounds: Hebrew as a New Spoken Language on the Israeli Stage of the 1920s," in: Christine Hamon-Siréjols and Anne Surgers (eds.), *Theater: Sound, Space, Visual Space*, Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 2003, pp. 359–363

> וההיסטוריה הישראלית בכלל, בניגוד לסגנון הסנטימנטלי או הדתי־נוצרי המקובל. אך לפני שנוכל ללמד אחרים עלינו ללמוד בעצמינו, לטרוח הרבה על החומר התנכ"י, על האגדות ועל יתר המקורות, על המבטא, התנועה, צלילי המנגינות המקוריות ונעימות המוזיקה המזרחית. כי עלינו עוד לחפש ולמצוא פרצוף מקורי וסגנון עצמי של **תיאטרון שלנו**, שכן עד עתה לא נעשו אלא התחלות וגישושים בכיוון זה והעבודה העיקרית עדיין לפנינו. מי ייתן לנו עוז ויכולת, והעיקר רצון טוב, כדי להיחלץ על מנת ללכת בדרך זו, כי אחרת נידון התיאטרון בישראל להפך לתיאטרון־תרגום, ל"תיאטרון בעברית" ולא ל**תיאטרון עברי**.[41]

אמנם הלוי לא הגשים את הרעיון האוטופי הזה, אך, כאמור, בשנותיו כבמאי וכמנהל האמנותי של האהל הוא עסק רבות ביצירת תאטרון תנ"כי.

במחקרו על התאטרון הארצישראלי פרדי רוקם מסביר כיצד היצירות התנ"כיות של האהל מייצרות תבנית משולשת של זהות וחיבור בין ההווה לעבר:

> ראשית, מנקודת המבט של השפה, ההופעה הבימתית בעברית, בשפת התנ"ך, הפכה את התיאטרון העברי, בצד ההתיישבות של הציונים בארץ, למקום שבו אפשר לתבוע מחדש טריטוריה לשונית אבודה. שנית, מנקודת מבט תמטית, התאטרון היה יכול להתחבר למסורות נרטיביות תנ"כיות שביטאו באופן האינטימי ביותר את הקשר בין העם היהודי למולדת העתיקה שלו. [...] שלישית, בהפיכת סיפורי התנ"ך לתיאטרון היה אפשר לחזק את התפיסה ההיסטוריוסופית הציונית של ההיסטוריה היהודית שניסתה ליצור גשר בין העבר העתיק לאוטופיה, שהושלכה על

41 משה הלוי, **דרכי עלי במות**, תל אביב: מסדה, תשט"ז, עמ' 203, 206–207 (ההדגשות במקור).

> ההווה המידי כצורך לפעול, לבנות ולהפוך את היהודי מדמות שולית לפרוטגוניסט.[42]

ואכן, קריאה בכתביו של הלוי, שבהם הוא מתאר במפורט את תהליכי יצירת ההצגות שלו, מלמדת כי העקרונות הללו מאפיינים את סדר היום התאטרוני שחתר אליו. כך למשל, הלוי מתאר כיצד יצר את ניגון הטקסט בהצגה "יעקב ורחל" בהתבסס על ניגונים מתוך בית הכנסת ועל נעימות קריאת התורה בחג השבועות. חוקרת התאטרון שלי זר ציון מציעה כי שילוב ניגונים מתוך חיי הקודש יצר שפה חדשה המחברת בין שפת הקודש לשפת הלאום, כך שהטקסט והמערכת המצלולית הדתית מתוך בית הכנסת שימשו מקור השראה בהקשר חילוני ושונה ותרמו לפוטנציאל של התאטרון לכונן קולקטיב:

> לעברית בתאטרון כמעט שלא היה קשר ישיר לעברית המדוברת מחוץ לתאטרון; השפה הבימתית נבנתה כמערכת סמיוטית מלאכותית ואוטונומית. השפה הפכה את חלל התאטרון למיקרוקוסמוס מהפכני שהדגים את העתיד האוטופי דרך השפה והציג אופקים חדשים לקראת העתיד התרבותי של היישוב בארץ־ישראל.[43]

עם זאת עולה כי נוסף על מקורות השראה שמגיעים מתוך העולם התרבותי היהודי והדתי, דמיון העבר התנ"כי והמשגתו כשפה בימתית עוברים גם במפגש ממשי עם ה"אחר" התרבותי בארץ־ישראל בזמן העלאת ההצגות. מפגש זה, כפי שנראה, טעון ומורכב, מבוסס על סקרנות, מציצנות, היקסמות ואפילו פחד מן ה"אחר" מצד אחד והיכרות והפנמה מצד שני.

התמונה השנייה (מתוך שלוש) בהצגה "יעקב ורחל" היא תמונת החתונה, שבה מוחלפת זהותה של רחל בזו של לאה. על פי הוראות הבימוי התמונה

42 Freddie Rokem, "Hebrew Theater from 1889 to 1948," in: Linda Ben-Zvi, (ed.), *Theater in Israel*, Ann Arbor: The University of Michigan Press 1996, pp. 70–71

43 Zer-Zion (**לעיל הערה 40**), עמ' 361.

נפתחת באופן הזה: "חתונה מאחורי הבמה. בני הבית יוצאים ובאים ובידיהם מטעמים, קדר נפגש עם מלכה ויסקה" [כך במקור];[44] על רקע הוראות הבמה האלה נכנסים רחל ומיד אחריה יעקב ובו בזמן נכנסים לבן ולאה. לאה פונה בתחינה אל אביה לבל יממש את תכניתו להחליף את רחל בה; גם רחל מתחננת לפניו עם היוודע לה תכניתו של לבן, אבל בלא הועיל. לקראת החתונה עצמה הוראות הבימוי מזכירות את "תהלוכת החתונה", ומעט לאחר מכן מצוין כי "מקריבים את הקורבן"; לבן קורא ליעקב על מנת לברכו, ואחר כך אומרות הוראות הבמה כי יש "פנטומימה. רוקדים". התמונה מתקדמת עד לשיאה, החתונה עצמה, שבה מוחלפת רחל בלאה. רחל מבכה את מר גורלה, ולבסוף יעקב מגלה את דבר התרמית ומקונן על כאבו וטוען כי נוסה על ידי האל כאברהם סבו.

ההבדלים בין ההמחזה לבין המקור המקראי ברורים אם כי הסיפור בבסיסו אינו משתנה כלל ועיקר. הטקסט השלם המתורגם והמעובד לעברית רווי ביטויים מקראיים מקוריים, והלוי אף הוסיף למחזהו של קרשניניקוב אלמנטים אחדים: "הוספתי לשלש המערכות של קרשניניקוב פרולוג מהתנ"ך על הנושא 'חלום יעקב' ואפילוג על נושא ההיאבקות שבין יעקב ומלאך האלוהים, אשר סיים את המחזה בקריאה: לא יעקב יקרא עוד שמך, כי אם יש־ר־אל!"[45] ואולם, כפי שכותב חיים שהם, העיקר מבחינתו של הלוי היה הניסיון ליצור שפה תאטרונית "תנ"כית" – חזותית, מצלולית וכוראוגרפית:

> אמנם הלוי דיבר על בחינות תמאטיות ותרבותיות של התמודדות עם חומר מקראי על הבימה, אבל דעתו הייתה נתונה לאספקטים התיאטרוניים. ואכן, המגמה של העדפת האספקט התיאטרוני על האספקט התמאטי היא המאפיינת הצגה תנכית זאת. עובדה

44 "יעקב ורחל מאת קרשניניקוב אברהם שלונסקי: מחזה תנכי בשלשה פרקים עם מבוא והפטרה עפ"י קרשניניקוב. העבוד הבמתי מאת משה הלוי. העבוד הספרותי מאת א. שלונסקי. אהל. תל אביב, התרפח" [כך במקור; בכתב יד על גבי תדפיס המחזה; הארכיון הישראלי לתאטרון, תיק מספר 33.1.2, עמ' 8–13].

45 הלוי (**לעיל** הערה 41), עמ' 77; ראו גם חיים שוהם, "יעקב ורחל: בדרך ליצירת תיאטרון עברי ותרבות עברית מקורית בארץ־ישראל", **במה: רבעון לדרמה** 119 (1990), עמ' 62–84.

> הניכרת כבר בדרך בה נהג הלוי בטקסט הדרמטי. אם ברוסיה שכתב את הטקסט של המחזאי הרוסי קרשניניקוב ובסיועו, בארץ־ישראל הפקיד את הטקסט בידיו של אברהם שלונסקי, שהמציא לו טקסט דרמטי שהתאים לדרישותיו של הלוי ולצרכיו ואשר היה רחוק מהדרמה של קרשניניקוב.[46]

וכך, כפי שעולה מהוראות הבימוי ומתיאורי המבקרים, את הפסוק התנ"כי התמציתי "וַיֶּאֱסֹף לָבָן אֶת־כָּל־אַנְשֵׁי הַמָּקוֹם, וַיַּעַשׂ מִשְׁתֶּה" (בראשית כט, כב) הפך הלוי לאירוע תאטרוני רב רושם. התבוננות בצילום תמונת החתונה מתוך ההצגה יוצרת רושם ראשוני שעולה בקנה אחד עם הדימוי הסטראוטיפי הכוללני של "הצגת תנ"ך": לבוש קדמוני נטול זמן ומקום, מרחב בימתי "ריק" היוצר אסוציאציה למרחב טרום־מודרני, ופסל גדול ואקספרסיבי באחורי הבמה היוצר דימוי מטפורי תנ"כי לכאורה. הלוי מתאר בפירוט את עבודתו על בימוי תמונת החתונה ואת האופן שבו בסצנה זו הזדמן לו להביע את החיבור עם הארץ ועם העבר דרך התנ"ך. לצורך יצירת הסצנה המרכזית הזאת החליט הלוי לעשות סיור עם קבוצת השחקנים שלו בדרום הארץ כדי להתרשם מחייהם של הבדואים כמקור השראה לדימיון הארץ בתקופת התנ"ך. מבקרי תאטרון רבים מציינים את קיומו של הסיור כמקור השראה, אבל תיאור המפגש עם הבדואים על ידי הלוי יוצא דופן בעושרו ומאפשר לראות כיצד למעשה ביטוי תאטרוני של התנ"ך כפעולה השואפת להיות נאמנה למקור או החותרת לשחזר את העבר, שם ואז, נטוע למעשה באופן עמוק בהווה שבו מתרחש המופע. ועל כן אני מביאה את תיאור הסיור אצל הבדואים מפי הלוי במלואו:

> בסופם של כל החיפושים הללו, עלה על דעתי רעיון לבקר אצל הבדווים הנודדים במדבר, כדי שהשחקנים שלנו יעמדו על אורח חייהם ומנהגיהם של רועי־צאן, כי סברתי שההווי של הללו נשתמר כמות־שהוא במשך אלפי שנים ויש בו דמיון לחיי הרועים העברים הקדמונים בארץ.

46 **שם**, עמ' 67; הלוי (**לעיל** הערה 41), עמ' 125.

ז. וילנאי, שנטל עליו את תפקיד ההדרכה בסיור זה, הוליך את אוטו־המשא שנסענו בו למקומות הפראים ביותר שבסביבות באר־שבע, עד שהגענו בדרך־לא־דרך אל מחנה אחד השייכים [שיח'ים] המיוחסים שבסביבה. אותו שייך זקן וערום קיבל אתנו בסבר פנים יפות, הכניסנו לאוהל האורחים, כיבדנו בקפה שחור, והעסיקנו בשיחה מנומסת ו"מעמיקה" על עניינים העומדים ברומו של עולם, כגון פוליטיקה, חכמת החיים, וכיוצא באלה. והשחקניות שלנו ישבו בינתיים ליד האוהל הסמוך בחברת הבדוויות, הלבושות שמלות שחורות וארוכות ושרשראות של מטבעות זהב וכסף מכסות את פניהן המקועקעות.

היום נטה לערוב, ולא הייתה לנו ברירה אלא להישאר ללון במקום ההוא. השייך פקד לשחוט כבש וערך כרה לכבודנו. ישבנו ברוב נימוס במעגל מסביב לקערה גדולה ואכלנו בטקס חגיגי ובתיאבון רב את בשר הכבש הצלוי והמתובל באורז מפולפל, "מאכל מלכים" ממש, כשהשייך הזקן מנצח בכבודו ובעצמו על הסעודה וגינוני הנימוסין.

לאחר הסעודה פקד השייך על "הנערים" לבוא ולשחק לפנינו.

הכיכר רחבת־הידיים שבמרכז האוהלים הוארה בפנסי האוטו שלנו, וה"שאבאב" התחילו במשחקים. על הזירה הופיעו שני שחקנים־רקדנים, שהתחפשו והתאפרו באופן מקורי ביותר: אחד מהם, כושי זריז, לבש שמלת אישה וזרה קמח לבן על פניו, והשני קשר לסנטרו זנב כבש שעיר, ששיווה לו מראה "סאטיר", כדוגמת ה"סאטירים" המצוירים על כדי היוונים העתיקים. שאר הצעירים עמדו בחצי־גורן ופתחו בשירה, שמלווה מחיאות כפיים קצובות המעודדות את השחקנים הראשיים. לקול הצלילים הללו, התחיל ה"זוג" לעשות מיני תנועות של ריקוד ריתמי־ארוטי, שדוגמתו לא ראיתי אפילו על במות ה"ווריטה" הטובות ביותר באירופה ובאסיה. ה"גבר" היה מחזר אחרי ה"אשה" באמנות יוצאת מגדר הרגיל, ו"היא" התחמקה מבין זרועותיו בזריזות מפליאה ובתנועות נהדרות ומגרות את היצר. ושוב פתח ה"סאטיר" בהתקפה על בת־זוגו, עד שלבסוף

התמזגו הגופות של שניהם לתנועה ריתמית אחידה, שהזכירה אמנם את ריקוד־הבטן המזרחי המקובל, אלא שבוצע ביתר פראות ו"מקוריות". השירה ומחיאות הכפיים של ה"שאבאב" גברו והלכו, עד שנהפכו גם הם לריקוד פרא אקסטטי של דרווישים ממש, וזה עוד ליבה את האש שבריקוד ה"זוג".

נדהמים ומזועזעים עמדנו והסתכלנו במחזה זה, שכולו טמפרמנט נלהב עד כדי טירוף. הבדווים הצטופפו גם הם סביבנו, והמדריך שלנו, וילנאי, לחש על אזנינו, שמן הראוי הוא שנעמוד היטב על משמר הבחורות שלנו. וה"שאבאב" המשיכו לשיר ביתר תוקף והתלהבות, מתוך שמלוים את שירתם־נחירתם במחיאות־כפים פראיות־קצובות ובתנועות מיוחדות במינן, קדימה ואחורה, קדימה ואחורה.

ה ט־ט־ר־רה!.. ה ט־ט־ר־רה!.. ה ט־ט־ר־רה!.. ה ט־ט־ר־רה!..

"מה יהא בסופו של טירוף זה, שהאנשים הללו הגיעו אליו?" — הרהרתי באימה; וכבר התחלתי מתחרט על כל "הרפתקה" זו שזממתיה. אך לפתע נפל דבר שלא צפינו לו: רעם הרעים בשמים, וגשם שוטף ניתך על ראשניו ועל ראשי ה"שחקנים" והצופים הבדווים. זה היה מין "נס", כי מי יודע לאן היו מגיעים אותם בני אדם פרימיטיביים בהתלהבותם לולא התערבו, כביכול, השמים באותו משחק. ברם, בהשפעת זרמי הגשם נצטננו המוחות המחוממים, וכלם ברחו והסתתרו בתוך האוהלים השחורים שמסביב ל"כיכר" הריקה.

קבוצתנו נתכנסה באהל האורחים, וכדי שלא יחדרו לתוכו מי הגשם השוטף לימדנו השייך לסלול מסביב לאוהל סוללה מעפר יבש.

עייפים אך גדושי רשמים פרשנו את שמיכותינו על הקרקע היבשה, ושכבנו עליהן במעגל, מתוך שמשעינים את ראשינו איש על כתף רעהו. ונלון במקום ההוא.

אך זרחה השמש, קפצנו על רגלינו, מתוך שמתקינים את עצמינו לדרך. השייך השקנו שוב קפה שחור, ואחר כך התחיל להלל

ולשבח מיני חפצים שלנו, רמז לכך שלא היה מתנגד לקבלם במתנה. ולאחר שהענקנו לו מתנות רבות, יצאנו לדרכנו. קרקע המדבר הפכה אחרי הגשם השוטף ל"דייסה" סמיכה, והיינו נאלצים לדחוף זמן רב את האוטו שלנו, כשהבוץ נדבק לנעלינו ומכביד על יציאתנו מבין ההרים. לבסוף הצלחנו לצאת אל המישור, ולאחר שקרני השמש ייבשו קצת את הקרקע, עלינו על האוטו. בדרך חזרה עברנו על יד באר עתיקה וסתורה למחצה, ולמען יזכרו השחקנים את החוויה הנכונה של נוף המדבר, עשיתי אתם באותו מקום חזרה של פגישת יעקב ורחל על יד הבאר.

אותו ביקור אצל הבדווים הביא לנו תועלת רבה, ולא במקרה נסתמנו בדמותו של לבן הארמי שבהצגה קוים אופייניים של שייך בדווי, פטריארכלי וערמומי כאחד. ואת הריקוד של משפחת לבן וצאצאיו בחתונת יעקב ורחל במערכה השנייה העתקתי (אודה ולא אבוש!) כמעט את כולו כמות שהוא מריקוד ה"שאבאב" אגב הצגת ה"זוג".[47]

רוב המבקרים המתייחסים להצגה חוזרים ומספרים על הסיור למדבר ומציינים אותו כמקור השראה לשחקנים וכמודל שהלוי שאב ממנו את שפת הבמה שיצר, אך אינם עומדים על מורכבות העניין.[48] ראשית, יש להבחין בין נקודת המבט

47 הלוי (**לעיל** הערה 41), עמ' 126–129. כדאי לשים לב לשימושו הלשוני הטעון של הלוי בביטוי "ונלון במקום ההוא", המרפרר לחלום יעקב בספר בראשית:

> וַיֵּצֵא יַעֲקֹב מִבְּאֵר שָׁבַע וַיֵּלֶךְ חָרָנָה. וַיִּפְגַּע בַּמָּקוֹם וַיָּלֶן שָׁם כִּי בָא הַשֶּׁמֶשׁ וַיִּקַּח מֵאַבְנֵי הַמָּקוֹם וַיָּשֶׂם מְרַאֲשֹׁתָיו וַיִּשְׁכַּב בַּמָּקוֹם הַהוּא. וַיַּחֲלֹם וְהִנֵּה סֻלָּם מֻצָּב אַרְצָה וְרֹאשׁוֹ מַגִּיעַ הַשָּׁמָיְמָה וְהִנֵּה מַלְאֲכֵי אֱלֹהִים עֹלִים וְיֹרְדִים בּוֹ. וְהִנֵּה יְהוָה נִצָּב עָלָיו וַיֹּאמַר אֲנִי יְהוָה אֱלֹהֵי אַבְרָהָם אָבִיךָ וֵאלֹהֵי יִצְחָק הָאָרֶץ אֲשֶׁר אַתָּה שֹׁכֵב עָלֶיהָ לְךָ אֶתְּנֶנָּה וּלְזַרְעֶךָ (בראשית כח, י–יג).

48 ראו למשל גרשון שקד, **תמונה קבוצתית: היבטים בספרות ישראל ובתרבותה**, גדעון טיקוצקי ומלכה שקד (עורכים), אור יהודה ובאר שבע: דביר והקשרים, המכון לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית, אוניברסיטת בן־גוריון בנגב, 2009, עמ' 140–143; שהם (**לעיל** הערה 45), עמ' 69.

האוריינטליסטית ותפיסת ה"אחר" הבדואי מתוך עמדה תרבותית מתנשאת (אם כי לא מודעת לעצמה ככזאת), המוצגת באופן טריוויאלי בניסוחו של הלוי והמבטאת שילוב טיפוסי של פחד והיקסמות מה"אחר" המקומי וראייתו כמקור הממחיש את העבר המדומיין, לבין עצם המפגש בהווה שהתקיים בין קבוצת תאטרון האהל לבין אנשי המאהל הבדואי.[49] ברור על פי תיאורו של הלוי כי אנשי המאהל הבדואי נהגו בנדיבות רבה ובמלוא מידת הכנסת האורחים.

"יעקב ורחל", אָבֶל פַּן, 1949

49 ציורי התנ"ך של אָבֶל פַּן משקפים תפיסה דומה. ראו יגאל צלמונה, **אבל פן: ציורי התנ"ך ועוד**, ירושלים: מוזיאון ישראל, 2004.

קבלת השראה לדימוי של זמן ומרחב קדומים יכולה להיעשות דרך אמצעי מבע חזותיים היסטוריים או טקסטואליים שמקורם בעצמו קדום (ספר התנ"ך למשל). לעומת זאת המפגש החי הוא אירוע שמהותו והשפעתו על היוצרים קשורות לא רק לייצוג ודימוי העבר כי אם גם, ובו בזמן, להתרשמות ולתפיסת מרקם החיים בהווה. מעניין שמפגשו של יעקב המקראי עם לבן ובני ביתו מתכתב בתפיסת העצמי של הלוי ולהקתו עם ביקורם שלהם במאהל הבדואי, ולא ייפלא על כן שבבימוי המחזה נשענה דמותו הבימתית של לבן על מאפייני הבדואים, כפי שהלוי מתאר בהמשך דבריו: "אותו ביקור אצל הבדווים הביא לנו תועלת רבה, ולא במקרה נסתמנו בדמותו של לבן הארמי שבהצגה קווים אופייניים של שייך בדווי, פטריארכלי וערמומי כאחד".[50] במילים אחרות, לא מדובר בכניסה למכונת זמן, אלא במפגש עם הארץ ויושביה כפי שהיא נראית במקומות מסוימים בהווה. יש כאן כפילות רפרנציאלית שהעבר המדומיין בה, ה"זיכרון בספר", כפי שטבע זאת אחד העם כנזכר לעיל, הוא למעשה רק חלק אחד של המפגש. שיאו של הסיור הלימודי מתרחש בתחום הלימינלי של האירוע המופעי עצמו, המחול המוצג לפני האורחים. מופע זה נושא זיכרון ומסורת משל עצמו, אך לא של בני ישראל בתקופת התנ"ך כי אם זו של התרבות הבדואית, הנתפסת במוצהר על ידי הלוי ולהקתו כ"אחר תרבותי" מסקרן ומאיים כאחד.

דור גז מכנה את התפיסה האוריינטליסטית בעשורים הראשונים של המאה העשרים "אוריינטליזם טרום־ישראלי" ומסביר את ייחודיותה ומורכבותה בהקשר הציוני:

> כך נקלע היחס הציוני אל המזרח בין שני הקצוות: מצד אחד הערצת המזרח והערבי בתוכו כביטוי של שייכות להיסטוריה מיתולוגית של שבטי ישראל, ומצד שני הכרה ברורה בעליונות האירופית ובמשימת התִרבות של המקום ושל יושביו הערבים. בין קטבים אלו נע היחס של הציונות אל המזרח: מחד גיסא המזרח כישות זרה, מאיימת בזרותה ולעתים עוינת, פרימיטיבית ונחשלת; מאידך גיסא המזרח והיליד המזרחי כמייצגי דימוי

50 הלוי (**לעיל** הערה 41), עמ' 129.

> אנרגטי, חזק, יצרני, בניגוד לתרבותו של היהודי הגלותי, נטול השורשים היציבים והטריטוריה. שתי הגישות התעלמו למעשה מהקיום הממשי של המזרח הקרוב ומהזהות העצמית של תושביו הערבים ועשו בו שימוש כאמצעי לייצוג עצמי, להגדרה עצמית הקובעת שונות ומובחנות בדומה ל"אוריינטליזם המודרני" שהגדיר סעיד ביחס למעצמות המרכז־אירופיות.[51]

במופע המחול באים לידי ביטוי חציית מגדר (גבר המגלם אישה) ושימוש במה שניתן לכנותו "white-facing" – יצירת הדימוי הנשי על ידי זריית קמח על פניו של הרקדן בתפקיד האישה.[52] יסודות מופעיים מעין אלו יוצרים הזרה חדה ומדגימים את האופן שבו תחום המופע בכלל והתאטרון בפרט חושף שזהות היא הבניה תרבותית. במקרה זה, באופן מורכב נחשף תהליך יצירת דימוי של זהות דרך אחרות. עיקרון זה מגיע לשיא בהודאתו המפורשת של הלוי כי ריקוד החתונה של יעקב ורחל, זה השואף לדמיין מקור מקראי, לקוח מאותה חוויה רבת עוצמה של ריקוד הסאטירים הבדואי. מופע המחול הזה, הגם שהוא אוצר בתוכו תרבות ארוכת שנים (גם אם ודאי שלא ניתן לקשור בינו לבין תקופת המקרא), אוצר בתוכו ממד הוויי (של ההווה) שאי־אפשר להתעלם ממנו.[53] במילים אחרות, הצגת התאטרון "יעקב ורחל", השואפת ליצור חיבור פואטי בין מציאות ההווה לבין העבר המדומיין, היא למעשה ביטוי למפגש טעון החושף על הבמה את מרקם החיים הרב־תרבותי בזמן העלאת ההצגה. יתרה מזו, החזרה על הפרקטיקה

51 גז (**לעיל** הערה 27), עמ' 73.

52 על משקל המושג "black-facing". קונבנציה שהייתה מקובלת בתאטרון הבריטי והאמריקני במאות התשע עשרה והעשרים, במופעים שחיקו באופן פרודי דמויות שחורים על ידי צביעת פניהם וידיהם של שחקנים לבנים בצבע שחור.

53 חוקרת המופע דיאנה טיילור עוסקת בספרה במקורות מופעיים תרבותיים אשר אינם מתועדים כטקסט בארכיון ודנה במרכזיותם להבנת התרבות, ובכלל זה תנועה, מחול וטקסים. בהקשר זה שכפול המחול הבדווי בתוך המופע התנ"כי מכיל זיכרון תרבותי טעון ומורכב הן של התרבות הבדווית, מקור ההשראה למופע, והן של תפיסת הזהות היהודית הישראלית המתגבשת. Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham: Duke University Press, 2003

המופעית הזאת וציטוטה בגופם של שחקני האהל יוצרת מצב מפורש שהם מגלמים בו בגופם את "האחר". גילום זה, כך אפשר לטעון, הוא סוג של היכרות ומפגש עם ה"אחר". באופן עמוק יותר, ואף שזו לא הייתה התכוונות היוצרים, יש בכך ביטוי לשאלת זהות עמוקה שעמה מתמודדים היהודים בארץ־ישראל בדבר זהותם ההולכת המתגבשת בשונה מאופני הביטוי התרבותיים האירופיים המוכרים להם.

מעניין להשוות את הסיור הלימודי־אנתרופולוגי הזה שיזם הלוי לסיור תאטרוני דומה המתרחש בימינו, אם כי בהקשר מעט שונה. מחזה הפסיון של העיירה הבווארית אוֹבֶּרְאַמֶרְגאוּ בגרמניה (The Oberammergau Passion Play) מועלה אחת לעשור מאז המאה השבע עשרה. למחזה נודעה היסטוריה אנטישמית, שהגיעה לשיאה במחצית הראשונה של המאה העשרים.[54] מאחר שהעלאת המחזה היא מסורת דתית, קהילתית ותאטרונית ארוכת שנים שאנשי העיירה מבקשים להוסיף ולקיימה, בעשורים האחרונים נעשה ניסיון מוצהר, בין השאר בשיתוף הליגה נגד השמצה (Anti-Defamation League), לערוך שינויים במחזה ובהצגה על מנת להסיר את האלמנטים האנטישמיים. אחד הצעדים החשובים שנעשו באובראמרגאו בהקשר זה היה בחירתו ב־1990 של במאי התאטרון הצעיר כריסטיאן שטוקל (Stückl) כבמאי מחזה הפסיון. כחלק מן העבודה על ההצגה החל שטוקל לקחת את שלושים השחקנים בתפקידים הראשיים לסיור בישראל. טיול זה נועד בראש ובראשונה לאפשר לשחקנים להיות פיזית ב"ארץ הקודש" ובמקומות הקדושים לנצרות, להגביר את החיבור שלהם לתכנים הדתיים של המופע וגם לגבש את האנסמבל שצפוי לעבוד יחד בעבודה אינטנסיבית בזמן ההכנות למופע ובהעלאת המופע עצמו.[55]

ואכן לקבוצת השחקנים הביקור ב"ארץ הקודש" הוא בעל משמעות, והוא מאפשר להם ליצור לעצמם דימוי ויזואלי של העבר המדומיין. אלא שבטיול מסוג זה יש רובד עמוק בהרבה, הקשור גם הוא במפגש עם ה"אחר" וגילומו.

54 ראו James Shapiro, *The Troubling Story of the World's Most Famous Passion Play*, New York: Vintage, 2001

55 המופע מועלה ברצף שבעה חודשים, חמש פעמים בשבוע. כל הצגה נמשכת כשש שעות.

קל לטעות ולחשוב שקבוצת השחקנים המגיעה לארץ מבקרת "רק" באתרים הקדושים לנצרות; אבל כפי שמראה הסרט התיעודי שמציג את הטיול שנערך לקראת הצגת הפסיון ב־2010, קבוצת השחקנים הגרמנית מבקרת גם באתרים הקדושים ליהדות, בכלל זה הכותל המערבי, ועורכת ביקור במוזיאון יד ושם בירושלים.[56] עצם ההגעה לישראל העכשווית – לרוב השחקנים מאובראמרגאו זהו מפגש ראשון עם ישראלים וודאי שעם ישראל – מייצרת גם מפגש בהווה שמאיר באור חדש היסטוריה קשה ומורכבת. במפגש זה יש פוטנציאל לשימוש במרחב התאטרוני, גם בתאטרון דתי מסורתי ושמרני מעין זה שבאובראמרגו, כדי להציע הבניה חדשה של זהות ושל מערכת יחסים נוצרית־יהודית וגרמנית־יהודית.

כפי שכותבת דורית ירושלמי, הלוי לא מימש את חלומו להקים "תאטרון תנ"ך" בירושלים,[57] אבל רעיונותיו וההצגות שיצר הם פרק חשוב בקשר העתיד להתקיים בישראל בין תאטרון ניסיוני לבין העיסוק בשאלות הזהות האקטואליות וביטוין דרך בימוי התנ"ך. ההצגה "יעקב ורחל" רלוונטית במיוחד לדיון המוצע כאן – הקשר בין תאטרון תנ"כי בישראל, בדיקת הזהות והבנייתה וייצוג ה"אחר" – דווקא משום שהיא מבטאת שאיפה מוצהרת ליצור ולבטא דימוי של קולקטיב מתחדש של עם ישראל בארץ ישראל ולהציג את דמותו ומאבקו של יעקב, הלוא הוא "ישראל", בכינון דמות קולקטיבית זו. הפוטנציאל של אמנות התאטרון לחשוף את מנגנוני הבניית הזהות הזאת כמפגש עם ה"אחר", בדמותו של "לבן" (כלומר דמויותיהם הממשיות של הבדואים), וגם הגילום (embodiment) הממשי שמתרחש בתמונת החתונה, מדגימים פרדיגמה ראשונה של ייצוג ומפגש עם ה"אחר" בתאטרון תנ"כי בהקשר הישראלי. פרדיגמה זו באה לידי ביטוי כמתח דיאלקטי בין עבר אוטופי ונחלם לבין עתיד אוטופי ונחלם, ושני ממדי הזמן הללו נפגשים בפועל בהווה הבימתי והחוץ בימתי כאחד. לעומת הצגה זו, ששאפה דווקא לכונן את הקולקטיב כמוזכר דרך עיסוק דרמטי בדמותו של יעקב, שלוש הדוגמאות הבאות בחיבור זה שהועלו בעשורים האחרונים מבטאות באופנים שונים את הקשר של היוצרים

56 *Passion in the Holy Land* DVD, *Die Oberammergauer Leidenschaft* (Passionate Oberammergau), directed by Jörg Adolph and Ralph Bücheler, BR 2010

57 Yerushalmi (**לעיל** הערה 37), עמ' 345–346.

(והצופים) עם המקור התנ"כי כטקסט מכונן זהות, אך גם את מה שניתן לכנות כצורת ביטוי אלטרנטיבית הקוראת תיגר על עמדות קולקטיביות ומכלילות.

2. הקורבן כ"אחר": "יסורי איוב" מאת חנוך לוין (1981)

חנוך לוין (1943–1999) הוא אחד המחזאים החשובים, המקוריים והמוערכים בתולדות התאטרון הישראלי. הוא כתב וביים יותר מחמישים מחזות, שרבים מהם תורגמו לשפות רבות. מחזותיו רוויים בקשרים אינטרטקסטואליים עם יצירות מופת מתוך התרבות העולמית, ובכלל זה התנ"ך והמקורות היהודיים, המיתולוגיה היוונית, הברית החדשה ומקורות דרמטיים קנוניים כגון הטרגדיה היוונית, הדרמה של שקספיר, ברטולט ברכט וסמואל בקט. בקובץ המחזות שלו הקרוי "יסורי איוב ואחרים", הנחשב לקובץ המאגד את המחזות "המיתולוגיים" שכתב,[58] כלול גם המחזה "יסורי איוב", אחד היחידים מתוך כתביו של לוין הפונה ישירות אל מקור תנ"כי לא רק באמצעות הרמזים ואלוזיות אלא כיצירה בפני עצמה.

"יסורי איוב", שהועלה בתאטרון הקאמרי בשנת 1981, הוא מחזה רדיקלי קשה לקריאה ולצפייה. איוב, גיבור המחזה, עובר ייסורים קשים, והמחזה, כמו המקור התנ"כי אך מנקודת מבט מודרנית ואקזיסטנציאליסטית, עוסק בשאלה הפילוסופית של צלם האנוש, משמעות החיים והאמונה במצב של סבל קיצוני והשפלה. במאמרו "מאיוב לאויב: עיון מחודש ב'יסורי איוב' מאת חנוך לוין", כותב גד קינר כי –

> חנוך לוין מוליך אותנו אל הקצה האולטימטיבי של הניהיליזם, של שלילת המשמעות, בהוכיחו – אפילו בניגוד למחזותיו הראשונים – שלא רק שהסובל אינו טוב מזולתו; שלא רק שהסבל אינו מוביל לפיכחון; שלא רק שהסבל הוא מקרי כמו **בהוצאה להורג**, אלא שהכל בעצם שאלה של יחסיות המצב האנושי בכל רגע נתון, כמו שאומר רעו של איוב, אליפז: "לו היה האלוהים

58 ראו נורית יערי ושמעון לוי (עורכים), **חנוך לוין: האיש עם המיתוס באמצע**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2004.

פוגע בי, / אני הייתי מתגרד עירום שם במקומך, / אתה היית עומד כאן ממול / ומשתתף בצערי, לבוש".[59]

ואמנם תפיסת העולם הספקנית החותרת תחת המסר האמוני עומדת בתשתית המחזה, ואולי אף בתשתית תפיסת עולמו של לוין בכלל. ובכל זאת בחירתו של לוין לספר מחדש את סיפורו של איוב, כלומר לקיים דיאלוג עם המקרא, מתוך ויתור על סיפור המסגרת בספר איוב – ההתערבות בין אלוהים והשטן – מחייבת התבוננות בסוגיות החברתיות והרעיוניות שלוין תובע מקוראיו וצופיו להתמודד עמן דווקא דרך דמותו של איוב.

נוסף על ביטול סיפור המסגרת (ויתור אגב כך על ייצוג תאטרוני של דמותו של אלוהים במחזה),[60] לוין עושה כמה שינויים מהותיים במקור ברמת עלילת

59 גד קינר, "מאיוב לאויב: עיון מחודש **ביסורי איוב** מאת חנוך לוין", **עלי שיח** 45 (2001), עמ' 121–141, ובעיקר עמ' 122–123. על היסודות האקזיסטנציאליסטיים בדרמה של לוין וגם ב"יסורי איוב" ראו גם את ספרה של זהבה כספי, **היושבים בחושך: עולמו הדרמטי של חנוך לוין: סובייקט, מחבר, צופים**, ירושלים: כתר, 2005, בייחוד עמ' 127–142.

60 שם מחזהו המאוחר יותר של לוין, **ההולכים בחושך: חיזיון לילי** (1998), מתייחס באירוניה לפסוק "העם ההולכים בחושך ראו אור גדול" (ישעיהו ט, א). בשיאו של המחזה, במפגש בין החיים למתים, מציב לוין את דמותו של "אלוהים" על הבמה, לבוש בחליפה בורגנית ובידו מזוודה. על אף גילום תאטרוני רעיוני זה, דבריו של "אלוהים" עצמו מנכיחים אותו כמושג וכמהות ומפריכים את אפשרות ייצוגו בו זמנית. עם זאת גם במחזה זה, כמו **ביסורי איוב** הנכחה בימתית או עיסוק רעיוני בקיומו של האל קשורה אצל לוין לאופני עיבוד טראומת השואה בתודעה הישראלית:

אם ההולך: [פורצת מתוך המון המחשבות, המתים והגוססים]
לרגע קצר, ואינני יודעת איך זה קורה לי / שוב ושוב, ניצתה בי התקווה שנוצר סביבי / קונסיליום של טובי הרופאים, / שבאו מרחבי העולם לרפא אותי. לרגע חשבתי שחסד אלוהים ירד על הארץ, / ואני נגאלת. ואמרתי לעצמי, הנה באים שלושה, / ואחריהם עוד שלושה, והם יבואו בשלישיות, / שלושת המלאכים אחרי שלושת המלאכים, וימלאו / את הרחוב, והעיר, והארץ, וימצאו לי תרופה.
המספר: הו אלוהים, הלב נשבר לנוכח האיוולת!
[מופיע אלוהים מאחורי המספר]
אלוהים: מישהו קרא לי?

המחזה. ראשית, איוב המקראי אינו מכחיש את קיומו האל בשום שלב, ואילו איוב של לוין, המוצג בפתח המחזה כאדם יהיר, ממהר לעשות זאת עם היוודע דבר אסונותיו; ואולם בהמשך המחזה, ובאופן אירוני דווקא כאשר הכחשת האל בפומבי יכולה להציל את חייו בשל הוראת "הקיסר הרומי", חוויית התגלות שעבר קודם לכן מונעת ממנו לעשות זאת, ועל כן הוא למעשה חוזר בו מן ההכחשה. בחירה זו של איוב מובילה להבדל המהותי השני בין המחזה לבין המקור התנ"כי: איוב המקראי ניצל בסופו של דבר ואבדותיו מושבות לו, ואילו איוב של לוין מת באופן גרוטסקי ומשפיל, משופד באחוריו כשמופע קרקס חג סביבו. מופע מטריד זה, וריאציה גרוטסקית של הצליבה, מגיע כאמור כעונש על כך שאיוב מסרב לשוב ולהכחיש את האל. אציין שממש לקראת סופו של המחזה איוב, שסובל מכאבים והשפלה שאינו יכול לעמוד בהם יותר, שוב חוזר ומכחיש את קיומו של

המספר: אני. אני המספר של הסיפור הזה.

אלוהים: [מצטחק] אתה מספר לי? אני בראתי א ו ת ך / עם הסיפור הזה ביחד.

המספר: האם לא א נ י הוא שחשבתי א ו ת ך, יחד עם המחשבה ש א ת ה בראת א ו ת י?

אלוהים: גם את המחשבה הזאת בראתי.

המספר: תודה, אני מאד מעריך. ואם כבודו / כבר פה, אולי אפשר לשאול...

אלוהים: בדרך כלל שואלים אותי שתי שאלות: / אחת, אם אני קיים. ובכן, הנה אני.

המספר: [מתלבט רגע, קצת חושש] יש לך אולי... הוכחה?

אלוהים: לא.

המספר: תודה, רק שאלתי.

אלוהים: ושאלה שניה, למה בראתי את הרוע. / ועל כך אני משיב... [ממשיך לדבר, אך שאון רכבת עוברת מחריש את דבריו. השאון פג]

המספר: כבודו, לא שמענו את התשובה לשאלה השנייה בגלל הרעש.

אלוהים: לא אחזור על דברי.

המספר: [לקהל, מורה על אלוהים] אלוהים, תאמינו? איש עם מזוודה, / ברחוב, כאילו כלום, כאילו סתם, / ובסוף – אלוהים. אם כי, כפי ששמעתם, הוכחה אין. / ותשובה לשאלה השניה – גם כן לא שמענו. בגלל הרכבת. ואגב אין כאן בעירנו שום מסילת ברזל.

חנוך לוין, "ההולכים בחושך: חיזיון לילי", בתוך: **ההולכים בחושך ואחרים**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1999, עמ' 55–56.

האל מחמת הסבל, אבל אז כבר מאוחר מדי בשבילו; כך יוצא שהוא מת מוות משפיל כאדם נטול אמונה (או "נטול עקרונות" כפי שלועג לו הקצין בציניות):

[השיפוד פולח את ריאותיו של איוב. הוא מתקשה לנשום]
איוב: אהה! אוויר! הו, אלוהים! / אוויר! אוויר!
מנהל: מה אתם עומדים כמו גלמים?! /אין בכם זיק אנושי?! /
תנו לו מים – עלינו להאריך עוד קצת את יסורי גסיסתו, /
המון קהל עוד צובא על הפתחים!
קצין: מאוחר. השיפוד עבר את הסרעפת וחדר אל הריאות.
איוב: אין אלוהים – / הורידו אותי מן השיפוד! אין אלוהים!
קצין: מאוחר מדי, חבר. המוות היכה בך שורש. לך עם המוות!
איוב: אוויר... אין אלוהים... / אני נשבע לכם שאין אלוהים!!!
קצין: חבל. בעד אותו מחיר יכולת למות אדם עם עקרונות.
איוב: הורידו אותי מהשיפוד! / אין אלוהים – וזה סופי![61]

ואולם אז, על פי הוראות הבימוי, "שני ליצנים עולים על סולם משני צדי איוב, מאפרים ומקשטים אותו כליצן". דמות הליצן הפתטי מגיבה באירוניה על קביעתו זו של איוב ושבה ומערערת עליה: " 'זה סופי' הוא אומר, ואין מי שיזכיר לו כמה דברים סופיים הוא כבר חרץ בחייו".[62]

השינויים העלילתיים הללו, האופייניים לכתיבתו נטולת הרחמים של לוין, מחייבים לנסות ולהבין מה עומד מאחורי עיצוב דמותו ועלילתו של איוב באופן הזה, בייחוד בהקשר הישראלי, מעבר לאפיון התאטרון הלויני כ"תאטרון אכזריות" ברוח תפיסתו של ארטו. ארטו חתר לכונן תאטרון שעוצמתו נובעת מקיומו של יסוד טקסי וטוטלי, לעומת תאטרון בורגני וקונבנציונלי:

61 חנוך לוין, "יסורי איוב", בתוך: **יסורי איוב ואחרים**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1988, עמ' 99. בכורת ההצגה 1981, התאטרון הקאמרי. בימוי: חנוך לוין; תפאורה ותלבושות: רות דר; מוזיקה: פולדי שצמן; בתפקיד איוב: יוסף כרמון.

62 **שם**, עמ' 100.

> אנו מבקשים להפוך את התיאטרון למציאות שאפשר להאמין בה, מציאות שתכלול, למען הלב ולמען החושים, את סוג הצביטה הממשית המצויה בכל תחושה אמיתית. כשם שחלומותינו משפיעים עלינו וכשם שהמציאות משפיעה על חלומותינו, כך, לדעתנו, אפשר לראות את דימויי השירה כחלום שייעשה יעיל כל עוד יוטל במידת העוצמה הנחוצה. והקהל יאמין בחלומות התיאטרון בתנאי שאכן יתייחס אליהם כאל חלומות, ולא כאל חיקוי של המציאות; בתנאי שיניחו לו לשחרר בתוכו אותה חירות מאגית של החיזיון, שאי אפשר להכירה אלא כאשר היא טבועה בחותם האימה והאכזריות.[63]

אבקש להציע כי מחזה זה של לוין עוסק בדמותו של איוב כקורבן טוטלי המוצג כ"אחר" שהוא שעיר לעזאזל המוקע מן החברה. בהתאם לכך המחזה וההצגה פועלים כסוג של טקס מימטי של הוצאה להורג. לוין עוסק בדמות האחר הזאת על ידי התמקדות ישירה ולא מתפשרת בשאלת הסבל והחולשה של הקורבן, ולא פחות חשוב מזה, באלימות החברתית אך גם באדישות ובצביעות שמופנות כלפיו. במילים אחרות, בהצבת דמותו של איוב כחיזיון של אדם סובל ומושפל, כמוקד להתעללות החברה הקרובה לו והמשטר שסביבו, לוין תובע מצופיו להתבונן בדמותו של מי שנגזר עליו סבל ולהכילה – בין שזהו סבל שאפשר להבינו כגזרה מלמעלה כמו המקור התנ"כי, בין שזהו סבל קיומי נטול סיבה ובין שזהו סבל הקשור באופן קונקרטי לאירוע היסטורי טראומטי – השואה.[64] במילים אחרות, מדובר בתביעה אתית של לוין שלא להסיט את המבט מן הקורבן. לקראת סיומו של המחזה, כאשר איוב בודד ומשופד באחוריו וסביבו מתנהל מופע קרקס, אומרת דמותו של הליצן הציני את הדברים האלה:

63 אנטונן ארטו, "התיאטרון והאכזריות", בתוך: **התיאטרון וכפילו**, תרגום: אוולין עמר, תל אביב: בבל, 1996 [1938], עמ' 93.

64 ראו: Yael S. Feldman, "Deconstructing Biblical Sources in Israeli Theatre: 'Yisurei Iyov' by Hanoch Levin," *AJS Review* 12 (2) (1987), pp. 251–277

ליצן ציני: "מה זה אדם? מה זה חיים?" / מה זה זבוב? מה זה טחורים? / מה אכפת לנו איפה החוט? / מה אכפת לנו מה זה אדם? / מה אכפת לנו לעזאזל מכל העולם?! / גבירותי ורבותי, אתם רואים עכשיו / אדם נופל מגג בניין גבוה. / ידיו פשוטות לצדדים, הוא מתהפך באוויר, / צעקתו המרוסקת מהדהדת בחלל, / וכך, מתרחקים מעט אחורה לבל יותז הדם על בגדיכם, / אתם עומדים ומביטים מהופנטים בנפילה, / על פניכם תערובת של תשוקה ושל אימה / לקראת הרגע הנחרץ והבלתי־חוזר שבו נחבט הגוף באדמה. / אל תשאלו לפשר הנפילה, ללקח או למשמעות, / רק צפו במחזה: אדם נופל, ועוד מעט ימות.[65]

מתוך: "יסורי איוב", מאת חנוך לוין; התאטרון הקאמרי, 1981. צילום: ישראל הרמתי

65 לוין (**לעיל** הערה 61), עמ' 100–101.

השורה האחרונה בדבריו של הליצן הציני – "רק צפו במחזה: אדם נופל ועוד מעט ימות" – ממקדת את תשומת הלב של הצופים בעצמם ובמשמעותה של פעולת הצפייה בתאטרון, הנתפסת כפעולה פסיבית לכאורה. ההצבעה על פעולת הצפייה עצמה, הדגשת נוכחותם של הצופים כמשתתפים בטקס האכזרי, תובעת מהצופים לקבל אחריות על מה שקורה לנגד עיניהם ולהכיר באנושיותו של האדם הסובל. הביטוי "על פניכם תערובת של תשוקה ושל אימה" המאפיינת את הצופים בראותם את איוב בשיא סבלו והשפלתו, נוגעת אף היא באפיון המבט בשעה שאדם עד לסבלו של אדם אחר, של "אחר", מבט המבטא בו בזמן משיכה למראה הנגלה אך גם ריחוק ורצון להתנתק ממנו.

הבחירה של לוין בדמותו המקראית של איוב (וחיבורה לדמותו של ישו ולדמותו של קורבן שואה) מעצימה את דמותו של הקורבן כ"אחר" הדחוי על ידי החברה והופכת אותו לדמות משמעותית מבחינה תרבותית המחייבת התבוננות בסבלה. במילים אחרות, במקום לראות בדמותו של איוב כפי שמעצב אותה לוין הנמכה ורדוקציה של הדמות המקראית, אפשר לזהות בה את האופן שבו לוין הופך את דמותו של ה"אחר" המוקע וחסר הזהות לדמות בעלת מאפיינים בסדר גודל מיתי והיסטורי. לפיכך סבלו של איוב אינו משום שיקוף של הסבל האנושי באשר הוא ברוח הפילוסופיה האקזיסטנציאליסטית, כי אם אירוע שמתחולל אצל "אחר" מוקצה ומבוזה שממנו החברה אינה יכולה להתנער. הצפייה בסבלו של איוב היא אפוא פעולה מורכבת ומשמעותית התובעת מבט רפלקטיבי של הצופים על עצמם ועל חלקם בטקס. כפי שנראה בחלקו האחרון של חיבור זה העוסק בסדרת התצלומים של האמן עדי נס ("סיפורי התנ"ך"), התצלום שנס מכנה "איוב ורעיו" תובע באופן דומה מן הצופה להתבונן באיוב כאדם מן השורה, קשיש קשה יום, ובכך הוא מעצים את דמותו של ה"אחר" המצוי בשולי החברה לדמות בעלת נוכחות משמעותית בתודעת הצופים.

לוין הופך את דמותו של איוב לדימוי ולדמות המתקיימים על הציר שחיבור זה מתמקד בו – בין זהות לאחרות: מצד אחד מדובר בדמות התנ"כית הנושאת עמה את המיתוס של עמידה בסבל, ומצד שני התאטרון של לוין חושף את **האחרות** של דמותו, כלומר את היותו מושפל, מוחלש ומוקע על ידי החברה הסובבת אותו וגם על ידי כוחות פוליטיים גדולים ממנו. בחירתו של לוין לעסוק בדמותו של איוב הופכת אותו למעשה לדמות סמלית, מטונימית לסבל עצמו.

עם זאת כפי שנראה, אחרותו לא נובעת רק מעצם גילומו את הקורבן, השעיר לעזאזל והחלש, אלא גם מהניכור החברתי המופגן כלפיו ככזה – על ידי רעיו ועל ידי הקהל הצופה בו.

לוין יוצר חיבור אנכרוניסטי בין דמותו של איוב לבין דמותו של ישו, המובא גם הוא כמודל מיתי ודתי של קורבן. המחזה אינו מתרחש ב"ארץ עוץ" אלא מזכיר שוב ושוב את הקיסרות הרומית; ועונשו של איוב – משופד באחוריו, מוצב גבוה מעל כולם במרכז הבמה – יוצר הקשר איקונוגרפי מובהק לצליבתו של ישו, דמות האל הנוצרי שהוא גם קורבן מוחלט (sacrificial figure). לוין נשען בזה על חיבור איקונוגרפי ורעיוני מקובל לא רק בנצרות (שבה איוב נתפס כפרה־פיגרוציה לדמותו של ישו), אלא גם באמנות ואף באמנות יהודית – למשל, ציוריו של מארק שאגאל היוצרים הכלאה בין דמותו של הקורבן היהודי לבין דמותו של ישו הצלוב כביקורת אירונית על האנטישמיות.[66]

לדיון הדתי הפילוסופי הזה מוסיף לוין גם ממד היסטורי קונקרטי ומחבר בין דמותו של איוב לבין דמותו של קורבן השואה (במובן victim, כנזכר לעיל) באמצעות שימוש בדימויים וביטויים לשוניים היוצרים קשר אסוציאטיבי בין סיפורה של הדמות לטראומת השואה. לבסוף, לדמות התאטרונית המורכבת והאל־זמנית הזאת יש להוסיף גם את אנושיותו של השחקן המגלם את איוב – יוסף כרמון. זהו עניין משמעותי שכן חִיותו של המדיום התאטרוני מושגת דרך הנוכחות המופעית של השחקנים המקבילה לזו של הצופים; אלה הופכים באמצעות האנכרוניזם והפניות הישירות אליהם מקהל פסיבי למשתתפים באירוע. בהקשר זה מעניינים דבריו של כרמון בריאיון לעמנואל בר־קדמא על הקושי והמורכבות הגדולים שבגילום התפקיד:

> איוב של חנוך לוין היא דמות שהיא עבורי גולת כותרת, משום היותה טומנת בחובה עצמה אדירה. זהו תפקיד הכרוך בשאיבה

66 ראו Ziva Amishai-Maisels, "Chagall's *White Crucifixion*," *Art Institute of Chicago Museum Studies* 17 (2) (1991), pp. 138–153, 180–181; Susan Tumarkin Goodman, *Chagall: Love, War, and Exile*, New Haven: Yale University Press, 2013

> ענקית של כוחות רגשיים, פיזיים ורוחניים. אני מגיע כאן כדי להזדהות עם ממד לא ישועי של סבל. ויש גם עצמה של מילים שהמחבר שם בפיו של איוב. משום כל אלה, לדעתי, יש כאן שילוב של כל התפקידים בקלאסיקה ובטרגדיה.[67]

יחס החברה אל הקורבן (victim)

בחירתו של לוין ליצור חיבור בין המקורות הדתיים לבין טראומת השואה מזמנת לצופים אפשרות להתבונן באופן ישיר בפצע ובטראומה של הסבל וההשפלה. לוין יוצר מערך דיאלקטי מורכב, שנע בין האנושיות והחולשה של הקורבן מזה לבין ממדיו המיתיים מזה. הוא עושה זאת על ידי עימות עם המיתוס והפיכתו של איוב ל"אחר" באופן שמטלטל את הצופים ומכריח אותם לגעת בהווה. כדי ליצור את הטלטלה הזאת – או במונחיו של גרוטובסקי, "לייצר את סוג ההלם הנדרש כדי לגעת בנימי הנפש שמאחורי 'מסכת החיים'"[68] – לוין לא רק ממחיש על הבמה את סבלו של "איוב", אלא אף משכפל ריטואל אלים של הוצאה להורג (כשם מחזה אחר של לוין הכלול בקובץ מחזותיו זה) התובע מן הצופים להביט באירוע הַקרבה של דמות שהופכת במחזה ממוכרת ל"אחר" שקשה להביט בפניו. ההזרה המוחלטת של דמותו המקראית של איוב והפיכתו לאיוב של לוין מאפשרת התייחסות לסוגיות עומק בזהות היהודית והישראלית במאה העשרים ולאחריותה של החברה כלפי החלשים בה.

בספרו *La Route Antique des Hommes Pervers* (1985)[69] טוען רנה ז'יראר (Girard) כי הפרולוג של ספר איוב – שלוין בוחר לוותר עליו במחזהו – אינו העיקר בו, וכי מוקד הספר הוא האופן שבו איוב מוקע על ידי סביבתו והופך לקורבן, לשעיר לעזאזל של החברה שלו, לפרדיגמה של ה"אחר". בספר זה מפתח ז'יראר את הרעיונות שעסק בהם בספרו הנודע *La Violence et la Sacré*

67 עמנואל בר־קדמא, "איוב: ספקן עד מוות", **ידיעות אחרונות**, 10.4.1981.

68 Grotowski (**לעיל** הערה 31).

69 תורגם לאנגלית בכותרת "איוב: הקורבן של עמו": René Girard, *Job: The Victim of His People*, trans. Yvonne Freccero, Stanford: Stanford University Press, 1987

("אלימות קדושה"; 1972) בכל הנוגע לקשר בין טקסי הַקרבה בחברות קדומות והאלימות החברתית הגלומה בהם לבין עיבודים ספרותיים מאוחרים יותר (למשל הטרגדיה היוונית), המשכפלים מבחינה מבנית את הטקסים האלה ואת השעיר לעזאזל. ז'יראר רואה בספר איוב דוגמה מובהקת לטקסט העוסק במחיר שמשלם הקורבן המוקע על ידי סביבתו: "איוב מנסח באופן ברור את הגורם לסבלו – היותו מנודה ונרדף על ידי האנשים שסביבו. הוא לא הזיק לאיש, אבל כולם מפנים לו עורף וכולם נגדו. הוא השעיר לעזאזל של הקהילה שלו".[70]

ז'יראר מבסס את טענתו על פסוקים רבים בספר איוב, בהם קובלנתו של איוב –

> אַחַי מֵעָלַי הִרְחִיק וְיֹדְעַי אַךְ־זָרוּ מִמֶּנִּי. חָדְלוּ קְרוֹבָי וּמְיָדְעַי שְׁכֵחוּנִי. גָּרֵי בֵיתִי וְאַמְהֹתַי לְזָר תַּחְשְׁבֻנִי נָכְרִי הָיִיתִי בְּעֵינֵיהֶם. לְעַבְדִּי קָרָאתִי וְלֹא יַעֲנֶה בְּמוֹ־פִי אֶתְחַנֶּן־לוֹ. רוּחִי זָרָה לְאִשְׁתִּי וְחַנֹּתִי לִבְנֵי בִטְנִי. גַּם־עֲוֵילִים מָאֲסוּ בִי אָקוּמָה וַיְדַבְּרוּ־בִי. תִּעֲבוּנִי כָּל־מְתֵי סוֹדִי וְזֶה־אָהַבְתִּי נֶהְפְּכוּ־בִי (יט, יג–יט).

הוא מוסיף וטוען על רעיו של איוב כי –

> האנשים האלה אינם מעניינים בפני עצמם; הם שָׁם אך ורק על מנת שאיוב יוכל להשוות את עצמו אליהם ולהגדיר את עצמו בתור השעיר לעזאזל של השעירים לעזאזל, נרדף על ידי מי שהכי פחות יכולים להרשות לעצמם רדיפה, הקורבן המוחלט של כולם, השעיר לעזאזל של השעירים לעזאזל, הקורבן של הקורבנות.[71]

ובמקום אחר טוען ז'יראר כי –

> איוב חוזר שוב ושוב אל תפקידה של הקהילה במה שקרה לו, אבל – וזה מה שמוזר – הוא אינו מצליח לגרום לפרשניו, שמחוץ

70 **שם**, עמ' 4.

71 **שם**, עמ' 6.

> לטקסט, להבין אותו טוב יותר מן המפקפקים בו בתוך הטקסט [...] איש לא נותן דעתו למה שהוא אומר. [...] אנחנו רק קצת יותר צבועים מרעיו של איוב.[72]

רעיונותיו אלו של ז'יראר רלוונטיים לפרשנות התאטרונית שלוין יוצר במחזהו. ז'יראר מצליח להגדיר דרך הפריזמה הזאת את אחרותו של איוב, את שונותו מסביבתו ואת היותו שעיר לעזאזל בגלל סבלו. מנקודת מבט זו היצירה התאטרונית של לוין מתכתבת עם המקור וחושפת באופן אקטואלי היבטים רעיוניים הנמצאים בו, ובהם היעדר החמלה של החברה אל מי שנמצא בצרה ובמצב של חולשה.

יסורי איוב והשואה

"יסורי איוב" רווי במושגים וברעיונות הקושרים בין איוב המקראי לבין תודעת השואה בתרבות הישראלית.[73] השיח הישראלי של השואה הוא מערכת סימנים טעונה ובעלת איקונוגרפיה ועולם מושגים אסוציאטיבי המופנמים בתודעה הישראלית. על כן הֶרמזים של השואה ביצירות אמנות נקלטים בקלות אצל קהל צופים ישראלי, ולא בהכרח באותו האופן אצל צופים בכל מערכת תרבותית אחרת. בחירתו של לוין לקשור בין המקור המקראי של ספר איוב לבין אופני העיבוד של טראומת השואה בתרבות הישראלית מייצרת טקסט תאטרוני החורג מעלילת המחזה – טקסט שנהפך לאלים וכופה על הצופים בהצגה להתבונן בדמותו המיוסרת של איוב על ידי מתן שפה ויזואלית ופרפורמטיבית לסבל עצמו.

"יסורי איוב" נפתח בסיומה של סעודה שאיוב מארח בביתו. הוא מוצג כאדם שבע ויהיר המוקף קבצנים, אך מיד ניחתות עליו המכות בזו אחר זו. תחילה מגיעים מבשרי העוני, ואיוב פונה לקהל:

72 **שם**, עמ' 7.

73 במחזות רבים של לוין יש הרמזים לשואה הנשענים על מה שאפשר לכנות "איקונוגרפיה של השואה" בתרבות הישראלית. בעניין ייסורי איוב ראו גם Freddie Rokem, "The Bible on the Hebrew/Israeli Stage: Hanoch Levin's The Torments of Job as a Modern Tragedy," in: Leora Batnizky and Ilana Pardes (eds.), *The Book of Job: Aesthetic, Ethics, Hermeneutics*, Boston: De Grutyer, 2015, pp. 185-212

זוכרים איך פעם, לפני חמש דקות, הייתי איש עשיר?
זה לא היה מזמן כל־כך, חמש דקות. זוכרים?
כמו בעל בית התהלכתי על האדמה. ופעם, לפני חמש דקות,
מי חלם לקרוא לי כלב או לירוק לי בפנים?!
[פתאום הוא מתייפח. מפסיק][74]

המהירות ("חמש דקות") שבה משתנה המציאות באופן כה גס היא הכנה לכניסתם של המוציאים לפועל. אלו מרוקנים את איוב מכל נכסיו, המוצגים כרשימה אינסופית של פריטים שעוד נותרו לו, ומפשיטים אותו מבגדיו, עד שהוא פונה אליהם בשאלה שאינה משאירה מקום להבנת כוונתו של לוין באפיונו של איוב כקורבן שואה:

איוב: שכחתם את שיני הזהב!
יש לי גם שיני זהב בפה!
[פוער את פיו]
ראש המוציאים: אל תהיה מגוחך.
אל תנסה לעשות מאיתנו מפלצות. כולנו רק בני־אדם,
כולנו חוזרים הביתה לאישה, נעלי־בית וצלחת מרק חם.[75]

תשובתו של איוב אלגית:

עירום יצאתי מבטן אמי, ואמי יצאה עירומה מבטן אמה,
וזה מתוך זה אנו יוצאים בצמרמורת, שורה ארוכה, עירומה.
"מה אלבש?" שאלה אמי בבוקר, אך עם רדת היום
עירומה אל הבור נשאתיה. עכשיו גם אני עירום.[76]

הדימוי "וזה מתוך זה אנו יוצאים בצמרמורת, שורה ארוכה, עירומה" הוא דימוי קשה. הוא מתעלה על תיאורים אקזיסטנציאליסטיים של המצב האנושי כמו

74 לוין (**לעיל** הערה 61), עמ' 67.
75 **שם**, עמ' 68–69.
76 **שם**, עמ' 69.

דבריו של פודזו במחזהו של סמואל בקט "מחכים לגודו": "הן יולדות בפיסוק מעל קבר, / אור היום מהבהב רגע, אז שוב לילה".[77] המילה "צמרמורת" והדגש על ה"שורה הארוכה" יוצרים קישור אסוציאטיבי למחנות המוות. הטקסט כולו מבוסס ישירות על ספר איוב ועל תגובתו של איוב להיוודע דבר אסונותיו: "וַיֹּאמֶר עָרֹם יָצָתִי מִבֶּטֶן אִמִּי, וְעָרֹם אָשׁוּב שָׁמָּה ה' נָתַן, וה' לָקָח; יְהִי שֵׁם ה' מְבֹרָךְ" (א, כא). מיד בהמשך מחזהו של לוין ראש המוציאים לפועל "מתגנב פנימה, ניגש לאיוב, לופת אותו בגרונו, מוציא צבת [...] ועוקר את שיני הזהב".[78] הבשורה על מותם של ילדיו של איוב מגיעה מיד לאחר מכן, ולאחריה הגירוד. תגובתו של איוב לאלו, הכחשת קיומו של אלוהים, מתכתבת עם הדיון התאולוגי־פילוסופי על מקומו של האל בשואה. אסונותיו של איוב רק הולכים ומתעצמים עד למותו הגרוטסקי.

רעיו של איוב – בלדד, צופר ואליפז – מגיעים כדי לנחמו, אך לוין מציגם כמקנטרים חסרי רחמים וכמי שלמעשה לא יוכלו לעולם להבין את מצבו של איוב עד שיהיו במקומו. כאשר איוב שב ומכחיש את קיומו של האל באוזני רעיו לנוכח סבלו, הם מנסים להעמידו על טעותו באופן רטורי ומתנשא. ואולם בסופה של המערכה הראשונה, לאחר שהוויכוח בין איוב לרעיו לא נושא פרי, צופר מנסה לפנות אליו בגישה אחרת, שמובילה לתמונה יוצאת דופן במחזה. צופר פונה אל רעיו: "מי אנחנו שנחמיר מאלוהים? מי אנחנו שנשפוט אותו? האיש טובע, ואנו על החוף לא נושיט לו יד?"[79] אז צופר פונה אל איוב ואט־אט קורא לו להיזכר ב"אבא". איוב, ש"דמעות מתחילות לזלוג מעיניו", מתייפח ושואל "אבא... אבא... איפה הוא, אבי?"[80] צופר "חובק את איוב בזרועותיו" ועונה לו "שם למעלה". בתמונה אטית ועדינה איוב, כילד קטן, מוסיף ומדמיין ש"מערש

77 סמואל בקט, "מחכים לגודו", בתוך: **סמואל בקט: מחזות, מכלול יצירתו הדרמטית**, תרגום: שמעון לוי, תל אביב: אסף מחזות, אוניברסיטת תל אביב, 2009, עמ' 212.

78 לוין (**לעיל** הערה 61), עמ' 69.

79 **שם**, עמ' 82.

80 שאלתו זו של איוב מהדהדת את דבריו של ישו על הצלב "אלי, אלי למה שבקתני?" (מרקוס טו, לד; לוקס ג, כא), שורה הלקוחה בעצמה מספר תהלים: "אלי אלי, למה עזבתני" (תהלים כב, ב).

מותו קם לו אבי",[81] בעוד צופר "מערסל אותו בחיקו" (דימוי בימתי היוצר קישור אסוציאטיבי לפיאטה הנוצרית). אז צופר אומר חלקי פסוקים הלקוחים כולם מתוך ספר תהלים, ואיוב חוזר אחריו שורה אחר שורה:

איוב: נדנד אותי, אבא, נדנד אותי, ככה...
צופר: קרא לו, דבר אליו: אבינו שבשמיים...
איוב: אבינו שבשמיים...
צופר: היושב במרומים...
איוב: היושב במרומים...
צופר: בידך אפקיד רוחי...
איוב: בידך אפקיד רוחי...
צופר: ובצל כנפיך אחסה...
איוב: ובצל כנפיך אחסה...
צופר: שמעה קולי...
איוב: שמעה קולי...
צופר: תהיינה אוזניך קשובות לקול תחנוני...
איוב: תהיינה אוזניך קשובות לקול תחנוני...
צופר: כי אתה טוב וסלח ורב חסד...
איוב: כי אתה טוב וסלח ורב חסד...
צופר: כי עליון על כל הארץ ה׳.
איוב: כי עליון על כל הארץ ה׳.
[פאוזה]
אליפז: ידידי, הביטו, השמיים נפתחים.
ראו מה גדלה אהבתו אלינו,
כי קרא לנו בני האלוהים.
אהובי, הרי בנים לאלוהים אנחנו;
והשמיים נפתחים.[82]

81 לוין (**לעיל** הערה 61), עמ׳ 84.
82 **שם**, עמ׳ 84–85.

חלקי הפסוקים הללו לקוחים, כאמור, מספר תהלים: "בְּיָדְךָ אַפְקִיד רוּחִי פָּדִיתָה אוֹתִי יְהוָה אֵל אֱמֶת" (לא, ו); "חָנֵּנִי אֱלֹהִים, חָנֵּנִי כִּי בְךָ חָסָיָה נַפְשִׁי וּבְצֵל־כְּנָפֶיךָ אֶחְסֶה עַד יַעֲבֹר הַוּוֹת" (נז, ב); "אֲדֹנָי שִׁמְעָה בְקוֹלִי תִּהְיֶינָה אָזְנֶיךָ קַשֻּׁבוֹת לְקוֹל תַּחֲנוּנָי" (קל, ב); "כִּי אַתָּה אֲדֹנָי טוֹב וְסַלָּח וְרַב חֶסֶד לְכָל קֹרְאֶיךָ" (פו, ה); ו"וְיֵדְעוּ כִּי אַתָּה שִׁמְךָ יְהוָה לְבַדֶּךָ עֶלְיוֹן עַל־כָּל־הָאָרֶץ" (פג, יט). ברצף של שברי פסוקים, כעין רסיסי תפילות, יוצר לוין דיאלוג הנסמך על העיקרון של ידע והיכרות עם המקור מתוך חזרה ושינון שלו, כך שמספיקה רק תחילתו של הפסוק כדי להעלות את הזיכרון הגלום בו (עבור הדמות ועבור הצופים), כעין סינקדוכה שבה החלק תופס את השלם.

יש שיראו בתמונה הזאת דווקא את עולמו נטול החמלה של לוין, בהסתמך על כתיבתו בכלל – צופר העושה כביכול מניפולציה על דמותו של איוב. מיד לאחר הסצנה הזאת (שמסיימת את המערכה הראשונה מתוך שתיים) "נכנסת קבוצת חיילים חמושה, בראשה קצין" ובשם "הקיסר החדש, קיסר רומי" תובעת כי "אלוהי היהודים בטל ומבוטל".[83] מרגע זה, על מנת להינצל, על כולם להכחיש את קיומו של האל היהודי. רעיו של איוב ממהרים לעשות זאת כדי להציל את עצמם, אבל איוב, בעקבות התמונה הקודמת של התפילה, מסרב להכחיש את קיום האל ומובל אפוא אל עונשו, כפי שהוא מוצהר בדברי הקצין: "לחיזוק האמונה החדשה ולשם הבהרת העניין: כל המאמין באלוהי היהודים יקבל שיפוד בישבן".[84]

הפרשנות של הסצנה שבה איוב חוזר על הפסוקים שאומר צופר מתוך ספר תהלים תלויה בבימויה ובמשחק שלה, ובכל זאת דומני שיש כאן רגע נדיר יחסית אצל לוין, החורג מן העולם הבימתי של המחזה. רגע זה מושג באמצעות היסוד האנכרוניסטי המתעתע שבו דמות תנ"כית מצטטת מתוך התנ"ך; כפילות זו יוצרת מצב טעון עבור צופים המזהים את המקור הכפול, וחריגה אנכרוניסטית זו מהעולם הבדיוני מפנה את תשומת הלב אל עולם המושגים של הצופים עצמם.

פעולת התפילה האינטימית משקפת יסוד אנושי בדמותו של איוב, והוא הופך מסמל מיתי אל־זמני לסבל באשר הוא לאדם שנחשפת אנושיותו במקום וזמן ממשיים. זהו קולו של ה"אחר" ברגע שאחרותו נסדקת והוא הופך לבעל

83 **שם**, עמ' 86.

84 **שם**, עמ' 86.

קול. כל עוד דמותו של איוב נתפסת כ"אחר", כדמות סמלית שהיא מטונימית לסבל (צדיק ורע לו) או כקורבן שנושא בסבלו את חטאי האנושות כמו ישו, במידה רבה ניטלת ממנו גם אנושיותו. הוא הופך למעין אובייקט שחבריו – החברה, הקהל – מנסים כביכול לעזור לו, ואף נאלצים להתבונן בסבלו ולהכיר בעצם קיומו, אך ממשיכים לראות בו "אחר" – הוא זה שסובל. ואולם רגע התפילה האינטימי החורג מגבולות המחזה הופך להיות רגע יוצא דופן שבו איוב של לוין שולט בפעולת הדיבור של הפנייה אל האל־אב, חוזר על מילותיו של צופר אך גם מבטא אותן בעצמו, מתוך הידע שלו ומתוך עולם המושגים המוכר לו (תהלים). אלו הם רגעי דיבור שמעניקים לו ממד סובייקטיבי וסודקים את אחרותו. דווקא בתוך הצגה רדיקלית כל כך ומזעזעת מבחינת אמצעי המבע הדרמטיים והמופעיים, סצנה כזאת תובעת מן הצופים לראות את הקורבן (victim) או ה"אחר" לא רק בסבלו אלא גם באנושיותו.

3. "פרויקט התנ"ך" בבימוי רנה ירושלמי (1996/1998)

חלומו של משה הלוי "לביים את התנ"ך כמות־שהוא, בלא עיבוד מצד סופר" אולי לא עלה בידיו, אבל בשנות התשעים של המאה העשרים יצרה רנה ירושלמי, עם אנסמבל עתים שהקימה בשנת 1989 בחסות התאטרון הקאמרי של תל אביב, את "פרויקט התנ"ך". דווקא בשנים שאניטה שפירא מאפיינת כתקופת משבר מבחינת יחסו של המרחב הציבורי והחילוני אל התנ"ך כגורם מעצב של הקולקטיב, אפשר לזהות מגמת פנייה מחודשת של יוצרים רבים אל התנ"ך כדי לעסוק בשאלות זהות של החברה הישראלית בהווה. בסיכום דבריה על השינויים שחלו בחברה הישראלית מאז שנות השבעים ביחסה אל התנ"ך, הן לאור ההתפרקות האידאולוגית בהקשר המקומי והן בהשראת רעיונות פוסט־מודרניים באופן כללי, כותבת שפירא כי –

> מרכזיותו של התנ"ך בחברה הישראלית עד שנות השבעים הייתה ביטוי ישראלי לעידן אידאולוגי. היה זה עידן של התגוששות בין תפיסות עולם, בין קומוניזם וליברליזם, בין דמוקרטיה ודיקטטורה. כל המאמינים אחזו בטקסטים מקודשים, חילוניים ודתיים, שהתיימרו להסביר את ההווה ולחזות את העתיד. בזירת

> העימות האידאולוגי התנ"ך נתפס גם הוא כאחד מן הטקסטים, המספר את סיפור העבר, מורה דרך לאומית בהווה ומביא תקוות גאולה אוניברסלית בעתיד. העידן האידאולוגי היה חלק מתפיסת העולם המודרנית, שנתנה את הבכורה לאדם בתמונת העולם. הפרשנות החילונית של המקרא גם היא נהגה כך. [...] אך משאיבדה החברה את זיקתה לעולמות של ערכים אוניברסליים, שירדו מגדולתם, גם התנ"ך איבד את מרכזיותו בעיצוב התרבות.[85]

ואולם מיד בהמשך שפירא מציינת שני יוצאים מן הכלל – ספרו של מאיר שלו "תנ"ך עכשיו" (1985) ו"פרויקט התנ"ך" של ירושלמי – כיצירה "מקורית ומרשימה, שהצליחה לגעת בלבם של אלפי צופים".[86] ואכן, על אף השינוי שחל במקומו של התנ"ך בחברה הישראלית, ואולי משום שהמרחב התרבותי של התאטרון הניסיוני נוטה להגיב דווקא בעתות משבר, אפשר לראות בפרויקט התנ"ך שיצרה ירושלמי ובמופעים תאטרוניים שעלו בשנים האלה ולאחריהן אתר תרבותי חלופי שבו נמשך העיסוק בתנ"ך כגורם מעצב זהות, גם אם אגב הבלטת נקודות מבט חלופיות לשיח ההגמוני דווקא מתוך התנ"ך עצמו. נוסף על יצירת התאטרון של ירושלמי ואנסמבל עתים אפשר למנות את מחזותיה של יוספה אבן שושן "קין והבל" (2002) – ליברית לאופרה שהלחינה ציפי פליישר שבו מואנשות הכבשים של קין והבל ומוצגות באופן מטפורי כנשותיהם המוכות והמוקרבות על ידם – ו"הנשים הזרות" (2007), שבו חיברה אבן־שושן את סיפוריהן של נשים מהתנ"ך ומהמקורות היהודיים שהודרו מהחברה שבה חיו; יצירתה של אלית ובר "אשת" (2005), המבוססת על פרשת תמר, ער ואונן וחוקי הייבום המקראיים (בראשית לח); יצירות התאטרון של קבוצת התאטרון הירושלמי;[87] מחזותיו הפוליטיים של גלעד עברון, ובכלל זה "יהוא" ו"קין"; הפרויקטים הסדנאיים־מחקריים של "התנ"ך כתאטרון" בהנחיית פרופ' שמעון

85 שפירא (**לעיל** הערה 1), עמ' 26–27.

86 **שם**, עמ' 27.

87 ראו עליון ישראלי (**לעיל** הערה 8); רינה רוטלינגר ריינר, **עזות שבקדושה: תיאטרון נשים דתיות בישראל**, ירושלים: כרמל, 2007.

לוי באוניברסיטת תל אביב;[88] ועוד. יתרה מזו, דווקא העמדה היחסית והפוסט־מודרנית מבחינה היסטורית ששפירא מצביעה עליה, מזמנת עבור אמנים ויוצרי תאטרון אפשרות לעסוק בחומרים המקראיים שלא על מנת לבטא תפיסת עולם קולקטיבית, אלא דווקא אלטרנטיבית; עמדה שבודקת את הגבולות ומתקיימת על קו התפר שבין המוכר והמופנם לבין עמדה יחסית ואפילו סובייקטיבית.

בפרויקט התנ"ך שני חלקים אשר נוצרו בנפרד: הראשון, "ויאמר. וילך", הועלה בפעם הראשונה בשנת 1996; והשני, "וישתחו. וירא", בשנת 1998; הוא הוצג פעמים רבות בהצלחה גדולה בארץ ובעולם (בייחוד החלק הראשון "ויאמר. וילך").[89] במלואו נמשך המופע כשמונה שעות. כל אחד מחלקיו נבנה סביב נושא: "ויאמר", החלק הפותח, מתמקד בסיפורי הבריאה, האדם הראשון, סיפורי האבות, רשימות חוקים ומוסר. בין השאר ביימה ירושלמי בחלק זה רשימות חוקים ורשימות גנאלוגיות ארוכות של שמות אבות ובנים. בחירתה המפתיעה לשבץ רשימות כאלה במחזה – טקסטים שאין בהם כל סיפור, דרמה או עלילה – אפשרה לה ליצור שפה בימתית מודרנית שנשענת על האיכות המצלולית והקצבית של

88 ראו שמעון לוי, **התנ"ך כתאטרון**, תל אביב: ספרא, 2013. בספר זה לוי מציע קריאה דרמטורגית של חומרים מקראיים ו"מקיים דיאלוג בין טקסטים מקראיים לבין התאטרוניות" (**שם**, עמ' 15). הספר מדבר על הפוטנציאל הדרמטי והתאטרוני של התנ"ך מנקודת המבט של מחזאי ובימאי. הנושאים בספר הם בין השאר: "דרמת החניכה של שמואל", "ייצוגי נשים", "הופעות של נביאים".

89 "ויאמר. וילך", בכורה בפסטיבל ישראל, ירושלים, יוני 1996, ובמשכן לאמנויות הבמה, תל אביב: אנסמבל עתים, התאטרון הקאמרי של תל אביב. עיבוד ובימוי: רנה ירושלמי; מוזיקה: ישראל ברייט; עיצוב חלל ותפאורה: דרור הרנזון; תאורה: אבי יונה בואנו (במבי); עיצוב סאונד: פרנקי ליוורט. הופעות בחו"ל: בכורה עולמית בפסטיבל הבינלאומי של וינה, מאי 1996; פסטיבל המבורג, אוגוסט 1996; פסטיבל דוניה, רוטרדם, נובמבר 1997; פסטיבל אדלייד, אוסטרליה, מרץ 1998; ייצג את מדינת ישראל בפתיחת חגיגות החמישים לישראל בארצות הברית, במרכז קנדי, וושינגטון, מרץ 1998; פסטיבל קופנהגן, אוגוסט 1998; פסטיבל המבורג, ספטמבר 1998; פסטיבל דיסלדורף, ספטמבר 1998; פסטיבל "תאטרון העולם", ברלין, יוני 1999; פסטיבל ליפט, לונדון, יוני 1999; פסטיבל ציריך, אוגוסט 1999; מרכז ירבה בואנה, סן פרנסיסקו, יולי 2000. "וישתחו. וירא", בכורה עולמית בפסטיבל המבורג, ספטמבר 1998; הבכורה הישראלית במשכן לאמנויות הבמה, תל אביב, נובמבר 1998. ראו בדף "אודות האנסמבל", באתר **אנסמבל עיתים: רנה ירושלמי**.

המקור התנ"כי. שפה זו אינה שואפת לתאר אירוע נרטיבי שהתרחש "שם ואז", כי אם ליצור אירוע בהווה הבוחן את האופנים שבהם מופנם התנ"ך בתודעת הצופים כגורם מגדיר זהות. בעת צפייה בסצנה המציגה רשימה גנאלוגית של אבות ובנים, הנפרשת בתבנית חזרתית על פני מאות שנים, יכול כל אחד מן הצופים לזהות את עצמו פוטנציאלית כחוליה עתידית בשרשרת; ומכאן, כל אחד מן הצופים נדרש לברר את המשמעות של זהותו שלו. כך, דווקא בימוי סצנות שאין בהן דרמה ועלילה, ובכלל זה רשימות חוקים, מאפשר לבחון סוגיות חברתיות עכשוויות, ובכלל זה סוגיות הרלוונטיות לזכויות אדם וליחסה של החברה אל ה"אחר" שבה; "וילך", חלקו השני של "ויאמר. וילך", עוסק בהתגבשות העם אגב יצירת אנלוגיה תאטרונית אנכרוניסטית בין יציאת מצרים וכיבוש הארץ התנ"כיים לבין ההיסטוריה המודרנית של עם ישראל במאה העשרים, ובמיוחד היסטוריית הגלות, השואה, הקמת המדינה, המלחמות, המיליטריזם ומחיר המלחמות; החלקים ב"וישתחו. וירא" עוסקים במשולב בסיפורי המלכים (בעיקר שאול ודוד) ובנביאים ובנבואה, עד לסיומו של המופע האֶפִּי שבו מוצגות באופן סימולטני ומעגלי יציאת עם ישראל לגלות ונבואתו של יחזקאל מן הגלות על שיבת ציון.

בריאיון לעינת עדי הסבירה ירושלמי את תפיסתה בכל הנוגע לקשר שבין התנ"ך לתאטרון מהפרספקטיבה האמנותית ואת תפיסתה בכל הנוגע לתאטרון כמקום שבו אפשר לבחון באופן קולקטיבי שאלות זהות:

> לקרוא את התנ"ך או לצפות בו בווידאו בבית לבד – זה לא מספק את אותה חוויה כמו לצפות בתאטרון עם עוד אנשים, זרים לך כביכול אבל שותפים לגורלך. שותפות הגורל הזו עושה את התאטרון אפקטיבי. לכן גם השארתי ב"ויאמר. וילך" אור על הקהל. חברה צריכה "to practice imagination" [להתאמן בדמיון], ומסתבר שהיא צריכה את זה בצוותא, לא אחד־אחד. אנחנו זזים בשבטים. זה הנתון. הנושא של "ויאמר. וילך" מוצהר די בהתחלה: "זה ספר תולדות אדם". מדובר, כמובן, באדם העברי, כי זה הספר שלו. כמו עץ יוחסין של משפחה – משפחת האדם בשבט העברי. כמובן שיכולות להיות לכך השלכות לאדם באשר הוא אדם. את הצורך להיפגש עם השבט שלך אפשר לממש באסיפה פוליטית,

> בבית־כנסת או בתאטרון. ההבדל הוא שגם אסיפה פוליטית וגם בית־כנסת מדברים על משהו שהם מאמינים בו, ואילו התאטרון לא עושה זאת אלא משחק עם הקיום שלך. שייקספיר גדול מפני שאתה לא יודע במה הוא מאמין. הוא משנה זוויות ראייה באופן מתמיד, וזה התפקיד שלו כאמן – גם אם כאדם הוא האמין במשהו. ברגע שהתאטרון מגביל את עצמו לאמונה, הוא הופך להיות תאטרון פוליטי, או דתי, או חברתי.[90]

בדבריה אלה מסרטטת ירושלמי את האופן הכפול שהתאטרון פועל בו ואת הפוטנציאל הטמון במפגש תאטרוני עם התנ"ך בהקשר הישראלי, דווקא מתוך ראיית עולם פרספקטיבית ואף ספקנית: מצד אחד מדובר במרחב תרבותי שבו ניתן לשוב ולאשר את תחושת השייכות והזהות הקולקטיבית, ומצד שני מדובר בזירת משחק שבה ניתן לבחון, ואף לבקר, את החברה מנקודת המבט של ההווה.

כפי שאפשר ללמוד מהשמות שניתנו למופע – "ויאמר. וילך", "וישתחו. וירא" – אחד המאפיינים העיקריים שלו הוא הבחירה להשאיר את הטקסטים התנ"כיים בלשון המקראית המקורית, כלומר בגוף שלישי, בשפה גבוהה וממושקלת, שייחודה בוי"ו ההיפוך המופיעה בתחילת הפעלים והופכת פעלים בלשון עתיד (יאמר, ילך) לפעלים בזמן עבר; ואפשר גם לומר – לתבנית לשונית דינמית המכילה בו בזמן את העבר ואת העתיד, ומשום כך גם את ההווה. מדובר בדוגמה לסוג של ידע ושל היכרות עם השפה המקראית המופנמים על ידי קהל צופים דובר עברית, ולסוג של ידע מצלולי אינטואיטיבי המחבר צופים עם הטקסט התנ"כי באופנים שאינם קשורים לנושאים המוצגים. כך, השימוש בלשון המקורית יוצר בו בזמן הן חוויית הזרה לנוכח ההתקה של הטקסטים התנ"כיים והנשגבים אל זירת התאטרון והן חוויה אינטימית של מפגש מחודש עם חומר מוכר ומופנם. בחירה זו להשאיר את הטקסטים התנ"כיים בלשונם המקורית גם הפכה את השחקנים למעין מתווכים בין הטקסטים לבין הפרשנות הבימתית. במקום לגלם דמויות באופן הרגיל, מתוך העלמת זהות השחקנים המופיעים,

90 עינת עדי, "הארץ אשר היא מראה לנו: שיחה עם רנה ירושלמי, בעקבות ההצגה 'ויאמר וילך' ", **סטודיו** 90 (1998), עמ' 34–43, 36.

השימוש בגוף שלישי כמגידים או כמספרי סיפורים מדגיש את הכפילות של נוכחות השחקנים וזהותם בצד המקור המקראי. כך אמצעי המבע התאטרוניים (תנועה, תאורה, קול, מחווה ואינטונציה) מציעים מבט חדש ולא צפוי על המקור.

אמנם הלשון התנ"כית המקורית נשמרה בפרויקט, אך המופע מורכב מקטעים שנבחרו סלקטיבית ואורגנו בסדר חדש. כך למשל, הציפייה שהצגה מעין זו תיפתח בסיפור בריאת העולם מספר בראשית אינה מתממשת, והיא מתחילה בפרק נה בספר תהלים: "לִבִּי יָחִיל בְּקִרְבִּי וְאֵימוֹת מָוֶת נָפְלוּ עָלָי: יִרְאָה וָרַעַד, יָבֹא בִי וַתְּכַסֵּנִי פַּלָּצוּת: וָאֹמַר מִי־יִתֶּן־לִי אֵבֶר כַּיּוֹנָה אָעוּפָה וְאֶשְׁכֹּנָה: הִנֵּה אַרְחִיק נְדֹד אָלִין בַּמִּדְבָּר סֶלָה". שחקנית יחידה מקיפה את הבמה הריקה ושרה את המילים האלה, מבטאת בגופה ובקולה כמיהה אך גם את חרדת המוות האנושית בניגוד לאומניפוטנטיות האלוהית שנמצאת במרכז סיפור בריאת העולם והאדם. מעניין בהקשר זה לשוב ולהזכיר את שימושו של חנוך לוין בציטוטים מתוך ספר תהלים כדרך להאניש את דמותו של איוב, כמו שתואר לעיל. יתרה מזו, לנוכח ההתמקדות בנקודת המבט האנושית והמודרנית אין בתמונת הפתיחה, ולמעשה בהצגה כולה, ייצוג ויזואלי כלשהו של דמות האלוהים. הבחירה התאטרונית הזאת הממקדת את תשומת הלב בפרספקטיבה האנושית ובאחריותו של האדם למעשיו וגורלו הולמת הלכה למעשה את תפיסת האי־ייצוג של האל האופיינית ליהדות (ובניגוד לנצרות).[91]

רק לקראת סופו של החלק הפותח – "ויאמר" – מופיע סיפור בריאת העולם. ירושלמי עורכת צימוד בין אירוע מכונן זה לבין פרשות הרס העיר סדום והמבול, כחוליה בהיסטוריה האנושית שמתחוללים בה מעגלים של הרס, כליה ובריאה מחדש. גם כאן סיפור הבריאה מוצג בידי שחקן־מספר, בגוף שלישי, ללא כל יומרה לגלם את האל ומתוך הבלטה אירונית של הפסוק החוזר על עצמו "וירא אלוהים, כי טוב", אף שהעולם והחברה המשתקפים מן המופע מצטיירים כקשים, אכזריים וחסרי מוסר; ואכן מיד לאחר סצנת בריאת העולם מסתיים "ויאמר"

91 ראו עוד על נושא זה בקטלוג התערוכה, **צלם אלוהים: דימוי האל באמנות יהודית וישראלית**, ירושלים: מוזיאון ישראל, תשס"ו, ובייחוד מאמרו של משה הלברטל "מה בין מילים לתמונה? על ייצוג לשוני וייצוג חזותי של האל", עמ' 7–11; ומאמרן של שרון וייזר־פרגוסון ורונית שורק, "דימויי האל באמנות יהודית וישראלית", עמ' 13–53, בספר זה.

בתמונה של עשרת הדיברות כקרנבל גרוטסקי המעיד על חברה שסרחה. היכולת של ירושלמי לבחור ולארגן כך מחדש את רצף הקטעים המוצגים טומנת בחובה את ההנחה המוצדקת שהקהל הצופה בהצגה מכיר את הסדר המקורי של הסצנות וחווה את השינוי מהמקור כדרך לחשוב מחדש על המוכר. בתשובה על שאלתה של עינת עדי על ה"אינטרפרטציה" שעושה ירושלמי לתנ"ך, היא משיבה כי –

> מה שאת הרגשת כאינטרפרטציה אני מכנה הקשבה, כי ברגעים האלה אני מקשיבה. אני לא רוצה שהקהל יגיד "אני מכיר את הטקסט". הוא צריך לשמוע אותו מחדש. אני צריכה ליצור לו מצבים כאלה, לא בשביל להגיד לו משהו על התנ"ך או על האנשים אלא פשוט כדי להביא אותו לקשב. אחרת הקהל נשאר פסיבי. עשינו את זה, למשל, בחיבורים בין טקסטים. סדום והמבול מחוברים לשואה אחת, ואז הקהל פתאום רואה, פתאום מקשיב לטקסט, כי זה לא האופן שהוא רגיל אליו. או, למשל, הבחירה לשים בפי שרה, בזמן שהיא יולדת את יצחק, את כל הטקסט של קורות אברהם עד ההבטחה לבן. מבלי ששיניתי מילה אחת, הצופה פתאום מבין ששרה הייתה נוכחת שם בכל רגע בחיי אברהם.[92]

הצבת נקודת המבט האנושית בתור הקול הדרמטי הדומיננטי היא אחת הדרכים המרכזיות שבהן מופע זה מאפשר השמעת קולות אחרים ואלטרנטיביים דרך התנ"ך על הציר הטעון ש"בין זהות לאחרות". הביטוי החזותי הבולט לכך הוא לבושם של 12 שחקני האנסמבל – חליפות שחורות מודרניות – ומרחב המופע, שלא דמה כלל לייצוגים קונבנציונליים של "סיפורי התנ"ך". מדובר בבמה פורצת, כמעט ריקה, ומוארת באור בהיר אשר יוצרת רושם מודרני ומסוגנן. השימוש המונוכרומטי הבולט בצבעי שחור־לבן מהדהד גם את דפי התנ"ך עצמו, כפי שהם מוכרים לצופים מספרי התנ"ך הנכתבים על ידי סופרי סת"ם או מספרי התנ"ך המודפסים שיש להם בבית.

92 עדי (**לעיל** הערה 90), עמ' 40.

בחלק הראשון, "ויאמר", שחקני האנסמבל יושבים בין הצופים ובכל פעם קמים מתוך הקהל אל משטח המופע על מנת להעלות את הסצנה. נוכחותם זו בתוך הקהל לא רק שהופכת את הקהל לשותף אלא גם רומזת על היות השחקנים חלק מקהל הצופים והחברה הישראלית. יסוד טקסי זה מעיד על המופע כולו ועל התאטרון כזירה לחשיבה קולקטיבית על פניה של החברה דרך התנ"ך. שמירת הטקסט בגוף שלישי ונוכחות השחקנים כמספרים מדגישה את העובדה שהמופע עוסק בתפיסת התנ"ך בתרבות הישראלית העכשווית, לעומת ניסיון כלשהו "לייצג" או אפילו "להציג" את סיפורי התנ"ך עצמם דרך גילום דמויות ויצירת עולם בדיוני המתרחש "שם ואז" כבתאטרון קונבנציונלי.

דבריה של הסופרת בתיה גור במאמרה "פתאום קמים מתי־עולם", שהתפרסם במוסף "תרבות וספרות" של עיתון הארץ, מלמדים על עוצמת החוויה:

> "ויאמר וילך" נפתח דווקא בפסוקים מהספר תהילים נ"ה [...] את הדברים האלה, שאומרת השחקנית אייר וולפה, מעמידה ירושלמי כמין מסגרת לדרמה שבנתה. במהלך ההיגלות של הטקסטים על הבמה מבינים גם שהמילים מתהילים הם תפילתה הפרטית של היוצרת והבימאית; תפילה לכוחות הנפש שנדרשים למעשה שעשתה וגם לאפשרות להמשיך להתקיים אחרי שמכירים במאבק העצום הדרוש לשמירה על צלם בעולם שבו אנו חיים, עולם דומה מאד לזה שמתואר בתנ"ך. באמת, ברגעים שבהם עומדים מול העזה כזאת שנגלית במעשיה של רנה ירושלמי, קשה להבין מניין היו לה תעצומות הנפש – שלא לומר היבריס – לצרף זה לזה טקסטים קאנוניים שנדמה כי כל ישראלי הוא בן־בית בתוכם, ולהניח לסלקציה, לסדר־הדברים ולמימושם על הבמה לבנות להם משמעות עתיקה־חדשה, מהממת בעוצמתה. ירושלמי צירפה פרגמנטים מתוך פרקים בתנ"ך בסדר מסוים שכפתה עליהם, באופן שמחולל בהם הזרה גמורה ומגלה בדרך חדשה ומטלטלת את אפוס הבריאה, הבחירה, וההתיישבות בארץ. [...] כל פרט במימוש של הטקסטים שצירפה וסידרה מחדש רנה ירושלמי אחראי לחוויה שבה הצופה הוא עד להתעוררותם הפתאומית לחיים של מתי־עולם. רק צירוף של כישרון גדול, עבודת פרך ואמונה עזה של

> יוצר בעצמו יכול לבנות שלמות כזאת שגורמת לצופה תמים וחף מציפיות לראות פתאום את הדברים המוכרים והקרובים האלה, בשר מבשרו, בעיניים אחרות. [...] שותפות כצופה במעשה הגדול של "ויאמר וילך" מעלה על הדעת את המשפט שהטיח ביאליק בפני נמעניו: "ואני בחרבי ובדמי את הבערה אשלם", אמר להם ב"לא זכיתי באור מן ההפקר", אף הוא מן שיר גדול שחוק־לכאורה. ברור לגמרי שעל הבערה שחש מי שחווה את "ויאמר וילך" שילמו רנה ירושלמי ולהקתה בהתמסרות הגמורה לשלמות המעשה שעשו. הנחמה היחידה, אם צריך, היא שאכן הבעירו בערה.[93]

שימושה של גור במושג "שותפות כצופה" אינו מובן מאליו ומלמד על תפיסת המופע כאירוע שמתקיים על קו התפר שבין אמנות לבין ריטואל. אמנם לא מדובר בריטואל דתי, אבל במאפיינים ייחודיים לאמנות התאטרון המשיקים למאפייני הטקס, ובכלל זה שיתוף קהל הצופים באירוע. מעניין אפוא החיבור בין יסוד טקסי המבוסס על הזדהות, קהילתיות, קולקטיביות והשתתפות מצד אחד לבין אמצעי המבע התאטרוניים והמודרניים היוצרים למעשה טקס מסוג חדש השואל שאלות ומכיל גם עמדות אלטרנטיביות לייצוג קונבנציונלי וקונסנזואלי.

קישור נוסף בין השחקנים לבין הצופים נעשה בתמונת הפתיחה של "וילך", העוסק בנדודי עם ישראל במדבר ובתלאות העם היהודי במאה העשרים. בחלק זה שחקני האנסמבל היו לבושים כולם בשמלות שחורות ארוכות ומסוגננות כדימוי לנדודים, והמופע נפתח כשכל השחקנים עמדו בשורה ארוכה באחורי הבמה, מוארים בפס אור מינימליסטי, מגיחים מן המרחק. בתמונה זו 12 השחקנים (12 השבטים) מצטטים מתוך ספר במדבר לג את רשימת התחנות של עם ישראל במדבר בעת נדודיו. בתחנות הנזכרות נכללים גם מקומות המוכרים מן ההווה הישראלי, ולפיכך מודגש הקשר בין העבר להווה באופן שהוגים וכותבים בראשית ימי המדינה דיברו בו רבות. ואולם ירושלמי מוסיפה לכך בחירה תאטרונית שמגבירה את היסוד הטקסי ואת הקשר בין הטקסט לאירוע המתחולל בהווה: 12 השחקנים מצטטים את רשימת התחנות כל אחד ואחת בשפת הארץ שמשפחתו

93 בתיה גור, "פתאום קמים מתי־עולם", **הארץ, מוסף תרבות וספרות**, 14.2.1997.

הגיעה ממנה. כך מתקבל דימוי תאטרוני רב עוצמה המדגיש את זהותם הממשית של השחקנים והופך אותם משחקנים שקופים המגלמים דמויות לאמני מופע שזהותם (וכמשתמע מכך גם זהות האנשים היושבים בקהל) מוצגת, ולאו דווקא הזהות המיתולוגית של דור המדבר התנ"כי. על הבמה, באחת התמונות היחידות במופע שבה הטקסט אינו רק הטקסט התנ"כי העברי כי אם הטקסט המתורגם לשפות רבות, נוצר דימוי שהוא בו בזמן קולקטיבי ומפורק – ערבוב שפות כמו במגדל בבל – והמעיד על קיבוץ גלויות אך גם על שונות, גלות, נדודים, זרות וריבוי.

כאמור, אחת הבחירות התאטרוניות יוצאות הדופן לאורך המופע כולו היא הבימוי של רשימות, ובייחוד רשימות גנאלוגיות ורשימות חוקים. האפקטיביות התאטרונית של בימוי טקסטים מעין אלו נובעת מהאי־ציפייה של הצופים לייצוג תאטרוני של טקסטים שאינם נרטיביים אלא מבוססים על חזרה טקסטואלית ומצלולית, ובה בעת מהיכרותם עם רשימות מעין אלו, אם מקריאת תורה בבית הכנסת ואם דרך המפגש עם לימוד ושינון הטקסטים התנ"כיים במערכת החינוך. כך למשל, אחד הקטעים הראשונים ב"ויאמר" הוא "זה ספר תולדות אדם" (בראשית ה) – רשימה גנאלוגית שתחילתה באדם וסופה בנֹח. מדובר בשרשרת אנושית שמתחילה בעבר המיתולוגי הקדום ופוטנציאלית נמשכת עד "היום" – עד לרגע ההווה שהמופע התאטרוני מתרחש בו. הטקסט התנ"כי מפרט באריכות את שמותיהם, שמות אבותיהם ומספר שנות חייהם מיום היוולדם עד ליום מותם של 11 דורות. רק דמויותיהם של אדם ושל נח, הפותחות וסוגרות את הרשימה, מוכרות היטב, אבל הבחירה להשמיע את שמותיהם של כל האחרים לא רק שיוצרת תבנית מצלולית קצבית של חזרה, אלא גם מנכיחה על הבמה באופן מטפורי שמות שהיו ונשכחו, רשימה אנושית שמצטמצמת ללידה, הולדה ומוות. נוסף על הרעיון האקזיסטנציאליסטי שהפרשנות הבימתית מעניקה לטקסט, הרשימה נאמרת על ידי אישה החוצה באיטיות את הבמה בקו אלכסוני ארוך. כך נוצר פער בין המקור המקראי הכותב על הולדה בלשון זכר – הביטוי "ויולד בנים ובנות" חוזר על עצמו – ומציין רק את שמות האבות והבנים, לבין קולה של האישה הנשמע ומנכיח את הנשים שילדו למרות היעדרן מן הטקסט. זוהי דוגמה לאופן שבו אמצעי המבע התאטרוניים, ובכלל זה קול, אינטונציה ותנועה, הם בעלי פוטנציאל להאיר את הטקסט באור חדש, אף שאין שינוי בטקסט המקורי.

סוג אחר של רשימות הן חוקים מקראיים, מקצתם ארכאיים. הפער המודגש בין הטקסט המקראי לבין הפרשנות הבימתית פותח פתח לעיסוק קונקרטי בשאלות של זכויות אדם בחברה המודרנית. יודגש שמוקד המופע אינו עצם קיומן של מערכות חוקים כאלה או אחרות בתנ"ך, אלא אופן הפעולה החברתי והתרבותי במציאות המודרנית בכל הקשור לסוגיות רגישות כגון אלו העולות מתוך רשימות החוקים.

דוגמה לסוגיה כזאת היא יחסה של החברה אל "האחר", המוגבל, החולה או בעל המום שבה. תמונה הקרויה "איש מזרעך אשר יהיה בו מום", המתבססת על רשימת מומים ארוכה ומפורטת שהלוקה בהם "לא יקרב להקריב לחם אלוהיו" (ויקרא כא, יז), עוסקת בהדרה של אנשים בעלי מום ומעלה את סוגיית מקומם של אנשים עם לקויות בחברה של ימינו המחשיבה את עצמה מתקדמת. שני השחקנים המבצעים את רשימת המומים חוזרים, כבתנ"ך, על הביטוי "מום־בו"; החזרה המצלולית הולכת וצוברת כוח משל עצמה, ונראה שהצירוף מצליח לגעת בפחדים קמאיים של החברה מהאחר שבה. שני השחקנים המבצעים את התמונה יושבים על הבמה, וכשהם מסיימים להגות את רשימת המחלות והמומים, הם קמים; השחקנית מובלת בידי השחקן באופן המציע שהיא עיוורת בעצמה. פעם נוספת מבטאת ירושלמי דרך אמצעי המבע התאטרוניים הלא מילוליים עמדה הנוגעת לסוגיה חברתית הרלוונטית להווה ומחלצת את השאלות הללו מתוך המקור עצמו. בכך מתייחד האירוע התאטרוני כאירוע "דיאלוגי" מורכב,[94] כאתר שבו מתקיים דיון חברתי חי המצליח להביא לידי ביטוי בו בזמן רבדים רבים הקיימים בטקסט ואת ההבדלים התפיסתיים והמתחים בין העבר להווה, וכל זאת מתוך יצירת תחושת רלוונטיות חזקה מאוד אצל קהל הצופים.

דוגמה אחרת היא סצנה המבוססת על רשימת חוקים מספר דברים "כי יקח איש אשה" (כב, יג-כט). ברשימה מפורטים מצבים שונים שאליהם עלולה להיקלע נערה – נערה שאישה טוען שאינה בתולה אף שהיא בתולה, נערה שנמצאה לא בתולה, נערה שנאנסה ועוד. בכל אחד מן המצבים, גם כאשר

94 על אמנות התאטרון כאמנות "דיאלוגית" בהשראת התאוריה של מיכאיל בחטין ראו Marvin Carlson, "Theatre and Dialogism," in: Reinelt Janelle and Joseph Roach (eds.), *Critical Theory and Performance*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, pp. 313–323

החוקים נועדו להגן על הנערה, היא נטולת מעמד עצמאי וגורלה נקבע על ידי אביה וזקני העיר. גם את הפסוקים האלה מבצעת שחקנית בעלת נוכחות בימתית חזקה. בזמן שהיא אומרת את רשימת החוקים, בטון וקצב ענייני ובליווי מוזיקה קצבית, היא נעה על הבמה ואוחזת בידה מטפחת לבנה שבה היא משתמשת במגוון דרכים, כך שהמטפחת הופכת למטפורה בימתית שמשמעויותיה משתנות לאורך הסצנה: תחילה היא מסמלת את שמלת הבתולין המוצגת בשער העיר, ואחר כך מותחת אותה השחקנית כרוגטקה באופן המהדהד את עונש הסקילה במוות המוזכר במקור (דברים כב, כג-כד). נוכחותה של ה"נערה", שבטקסט המקורי נתונה למרות החוקים בחברה הפטריארכלית, הולכת וצוברת עוצמה ומחייבת קשב מסוג חדש לרשימת החוקים. היא ממקדת את תשומת הלב בתחושותיה של הנערה, המוצאת את עצמה במצבים שאינם בשליטתה. הסצנה אינה עוסקת בחוקי המקרא בהקשרם המקורי כי אם במעמדן של נשים בחברה המודרנית וביחס החברה אליהן כבעלות מעמד עצמאי בכל הקשור לדיני אישות.

ירושלמי משתמשת באמצעי מבע תאטרוניים שניתן לכנותם "ברכטיאניים"; כלומר, שמגיעים מתפיסת התאטרון שהגה המחזאי, הבמאי והתאורטיקן הגרמני ברטולט ברכט, כדי להפוך את הצופים מפסיביים למעורבים ואת חוויית הצפייה לחוויה שמעוררת מחשבה ביקורתית. על מנת להשיג את התוצאה הזאת הגה ברכט שיטת תאטרון שהוא כינה "תאטרון אֶפִּי". לטענת ברכט, על התאטרון ליצור "אפקט ניכור" (Verfremdungseffekt) – שיטת משחק ובימוי המבוססת על מגוון טכניקות שנועדו להדגיש את פעולת ההראיה התאטרונית ולהבליט, ככל שאפשר, כפילויות ומתחים בימתיים במטרה ליצור על הבמה תמונת עולם דיאלקטית ומורכבת ולהפוך את המוכר לזר.[95]

בתוך השפה התאטרונית המודרנית והמונוכרומטית, הקרה לעתים, ירושלמי מבליטה תמיד את נקודת המבט האנושית. תמונת הגירוש של אדם וחוה מגן עדן הופכת, למשל, לסצנה טעונה של אלימות במשפחה בין הגבר לאישה: "בעצב תלדי בנים" צועק השחקן על השחקנית ומפעיל כלפיה אלימות;[96] סיפורם של

95 Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre*, ed. and trans. John Willett, New York: Hill and Wang, 1964

96 בהקשר זה אציין כי ישנה היסטוריה ארוכה של ייצוג תאטרוני של החטא הקדמון והגירוש על ידי הפיכת אדם וחוה התנ"כיים לזוג בן הזמן המתווכח באופן הנשען על

יעקב ורחל מסופר בידי שחקן הישוב על כיסא בר, כובע בורגני לראשו, מוזיקת ג'אז מתנגנת ברקע, והשחקן מספר בשברון לב על מעשה הרמייה של לבן. מעניינת בהקשר זה השוואת דמותו הפגועה והעדינה של יעקב, כפי שהיא עולה מתוך הסצנה האינטימית והמינימליסטית הזאת, עם הייצוג העוצמתי של דמותו בהצגתו של הלוי שנזכרה לעיל. סיפור נח והמבול מסופר כלשונו, אך הבמה מתמלאת בתנועות מחול אקספרסיביות של הקורבנות – האנשים הטובעים והנמחים מעל פני האדמה. תוך כדי כך שהצופים מאזינים לסיפור המוכר מספר בראשית, הבמה מתמלאת במוזיקה חזקה המדמה סערה. תשומת הלב ממוקדת בביטוי הוויזואלי של המבול שאינו הדימוי של הצלת נח ומשפחתו אלא של מי שהולכים ונמחים מעל פני האדמה: השחקנים צועדים זוגות־זוגות, פיותיהם פעורים והם משוועים לאוויר, הולכים ונחנקים. ירושלמי יוצרת פירוק ופיצול בין הטקסט המילולי לבין דימויים ויזואליים הקיימים במקור – למשל, זוגות בעלי החיים אשר הופכים בתמונה הבימתית לזוגות של אנשים טובעים. כך היא יוצרת תמונת עולם בימתית מורכבת שנקשרת בתודעת הצופים לתמונות הרס וכיליון המוכרות להם מן המציאות.

פרשנות תאטרונית זו עוסקת אפוא בשאלות על מקומו של האדם המוחלש בחברה ועל יחס החברה אל ה"אחר" שבה. המיוחד בעיבוד תאטרוני זה הוא האופן שבו מחברת ירושלמי בין אמצעי המבע הטקסטואליים הלקוחים ישירות מן התנ"ך לבין אמצעי המבע הלא מילוליים המצליחים ליצור כפילות ובו זמניות רעיונית. בו זמניות זו מגשרת לא רק בין ה"עבר" ל"הווה", אלא גם, ובעיקר, בין תפיסת הטקסט המוכר והמופנם לבין האפשרות לבטא דרכו עמדות רעיוניות אקטואליות, ולפיכך למצוא בתנ"ך, גם אם בדרך שאפשר לכנותה "דקונסטרוקציה תאטרונית", קולות חדשים.

בהקשר זה אציין שהיו גם מי שהביעו אי־נחת מן הבחירה הסלקטיבית של הקטעים. מבקר התאטרון בן־עמי פיינגולד כתב כי "הגישה של רנה ירושלמי היא מגמתית וסלקטיבית מאד. היא מחפשת ומתארת בעיקר את היסודות השוליים,

---

מקורות תרבותיים פופולריים, ובכלל זה מחזות נוצריים בימי הביניים המאוחרים. ראו למשל Katie Normington, *Gender and Medieval Drama*, London: D. S. Brewer, 2006

הגרוטסקיים והאפלים ולא את המהות, מתוך מגמה שקופה ועקבית המבקשת לקרוא את התנ"ך קריאה 'חתרנית' המנסה לערער על ערכים ומוסכמות".[97] אמנם עמדתו של פיינגולד משקפת את תפיסתו שעל התאטרון לייצג את התנ"ך באופן קולקטיבי וקונסנזואלי, אבל דברי הביקורת שלו דווקא מדגישים היבט חשוב בבחירה הפרשנית של ירושלמי – העיסוק גם בחומרים שאינם נתפסים כעיקר ובהיבטים בלתי צפויים ונקודות מבט שנתפסות באופן מסורתי כשוליות לכאורה. אף שבמופע השלם נכללות סצנות רבות של הסיפורים ה"עיקריים", זוהי אכן אחת הדרכים שירושלמי מחלצת באמצעותן קולות אחרים מתוך המקור התנ"כי. העולם המשתקף מן הבמה בהצגה הוא עולם אנושי מאוד הלוקה פעמים רבות מבחינה מוסרית, ודרכה של ירושלמי לעסוק בסוגיות הללו בכל הקשור להווה שבו מועלה המופע היא בהשמעת קולות שלרוב אינם מובלטים בייצוגים קונבנציונליים של המקרא.

שינוי נקודת המבט על הטקסטים המוצגים ובתוך כך יצירת פרספקטיבה אקטואלית בכל הנוגע לשאלות יסוד עוברים כחוט השני לאורך המופע כולו. דומה שאחת התמונות המשמעותיות בהקשר זה, שגם היא נוגעת במיתוס ואתוס חשובים בתרבות הישראלית, היא זו שמצמידה את סיפורי הולדתו ועקדתו של יצחק. ירושלמי מביימת סצנה מורכבת, אף היא מתוך "ויאמר", שמושמעים בה גם קולם של שרה ויצחק. הטקסט העוסק בהולדתו הפלאית של יצחק בבגרותם של אברהם ושרה – "ויאמר אברם: מה תתן לי ואנכי הולך ערירי" (בראשית טו; יח) – מובא כלשונו מפי שחקנית. על הבמה היא מגלמת אישה הכורעת ללדת, נאנקת מכאב ומאמץ ומבטאת את אנושיותה ונשיותה של שרה היולדת בגיל מבוגר. רעיון זה מתעצם כשהיא זועקת "ותכחש שרה לאמר, לא צחקתי, כי יראה" (בראשית יח, טו).[98] מאחוריה, בדממה, ניצב לאורך הסצנה כולה שחקן שלא ברור את מי הוא מייצג – את אברהם, את יצחק או אולי את שניהם; ואולם לאחר שהשחקנית מספרת את סיפורה של שרה תוך כדי המאמץ הפיזי, ברגע הלידה משתרר שקט ואחר כך הדמות אומרת מילה אחת: "הנני". זהו רגע

97 בן־עמי פיינגולד, "התנ"ך של רנה ירושלמי", **הצפה**, 11.6.1996.

98 ראו עוד בהקשר זה שרון אהרונסון־להבי, **מגדר ופמיניזם בתיאטרון המודרני**, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, תשע"ג, עמ' 127–129.

תאטרוני רב עוצמה, משום שהוא טומן בחובו את הופעתו של יצחק (התינוק) בעולם בד בבד עם ההבנה המידית שלידתו פירושה גם, במילותיו של דוד הד, "התייצבותו".[99] ואכן מיד בצימוד מובא סיפור העקדה. דמותה של שרה היא זו השוכבת כעת בגבה לקהל, בדממה, חווה את פוטנציאל האובדן של בנה.[100] אולם לדגש הפרפורמטיבי של ירושלמי על המילה היחידה "הנני" כטקס מעבר בין נקודת המבט של שרה לבין סיפור העקדה הוא משמעותי בגלל האופן שבו הוא מצליח לבטא את עוצמת הצמצום המקראי.

בשנת 1978 יצר האמן מיכאל סגן־כהן יצירת אמנות הקרויה "הנני". יצירה זו, אחת מני רבות של סגן־כהן העוסקות בדמויות, טקסטים ומושגים מתוך התנ"ך, מבטאת ביטוי דומה של מהות הצמצום המקראי ומצליחה להעביר את עומק המשמעות האקטואלית הטמונה בטקסט זה. דוד הד מסביר במאמרו "בין התייצבות להיענות" את הבחירה המסוימת של סגן־כהן לבצע ביצירתו את המילה "הנני" באופן שבחר:

> מובן מאליו שאין "הנני" זה רק הצהרה אינדקסיקלית של נוכחותו של הצייר. "הנני" הוא גם ציטוט, ביטוי שמקורו המקראי מוכר לכל צופה. כדי למנוע כל אי־הבנה, מעצב סגן־כהן את אותיות המילה בדפוס תנ"כי סטנדרטי, על פי ניקוד המסורה. בכך מעתיק הציור את תשומת הלב באופן מיידי מהצייר אל דמות מקראית; מן המדיום של הציור אל המדיום של הספר; מהכרזת נוכחות סתמית אל תחום הקדושה. אך מי היא הדמות המקראית המכריזה על נוכחותה בציור? במקרא מופיעה המילה "הנני" פעמים רבות ובהקשרים שונים, לעתים כשהיא מנוקדת בשווא (הִנְנִי) ולעתים בצירי (הִנֵּנִי). בתנ"ך כולו מופיעה המילה בסגול (הִנֶּנִּי), כפי שהיא מצוירת על ידי סגן־כהן, רק פעמיים: פעם אחת בסיפור

99 ראו דוד הד, "בין התייצבות להיענות: על 'הנני' של מיכאל סגן־כהן", **סטודיו** 122 (2001), עמ' 42–49.

100 ראוי להזכיר בהקשר זה גם את יצירתה של קבוצת התאטרון הירושלמי **שרה Take 2** (1994). זוהי הצגה "הבנויה כטקס שבו הקהל שותף להעלאה חוזרת ונשנית של סיפור מותה של שרה כתוצאה מעקידת יצחק". עליון ישראלי (**לעיל** הערה 8), עמ' 159–160.

> יצחק ויעקב המתחפש לעשו, ופעם בסיפור עקדת יצחק. אך רק במקרה של סיפור העקדה מנוקד "הנני" בטעם המקרא "מונח", כפי שאנו מוצאים בציור שלפנינו. גם ביומניו, בהם הוא מלווה את "הנני" בסקיצות ובהרהורים מילוליים, מפנה אותנו סגן־כהן לסיפור העקדה. עיון ב"בראשית" כ"ב מגלה שלושה מופעים של המילה "הנני", פעמיים בצירי ופעם אחת בסגול: בפסוק א' פונה האל לאברהם ואברהם מתייצב בפניו באמירת "הִנֵּנִי"; גם בפסוק י"א קורא מלאך ה' לאברהם והלה משיב לו ב"הִנֵּנִי"; אך בפסוק ז' יצחק הוא הפונה לאברהם וזה עונה לו ב"הִנֶּנִי". מהי המשמעות של אבחנה נוקדנית (תרתי משמע) זו?[101]

הד דן בשאלה שהוא מציג ומציע את הדו־משמעות והדו־כיווניות של הביטוי "הנני", מתוך התמקדות בדמותו של אברהם הקרוע בין מחויבותו והכבוד שהוא רוחש לאל לבין מחויבותו לבנו. במובן זה, לתפיסתו של הד, יצירתו של סגן־כהן שבה ומתמקדת בדמותו של אברהם. יורם ורטה מציין ברב־שיח על יצירות של סגן־כהן כי "זוהי עבודה מודפסת, האותיות מודפסות, והיא ממוסגרת כמו מודעת אבל. מודעת אבל שכתוב בה 'הנני'. מודעת אבל עונה לשאלה מי מת? מי איננו? זה מערער, מזעזע את ההתייצבות של האב בפני הבן, הופך את 'הנני' ל'אינני' ".[102] ואולם ביצירתה של ירושלמי נפתחת אפשרות נוספת – של ריבוי; שכן כלולים בה מקומה של שרה ומקומו של יצחק עצמו. שהרי הגיית המילה "הנני" בתאטרון הן על ידי השחקן המבצע והן עבור קהל הצופים השומע את הטקסטים, נעדרת ניקוד היכול לסייע באיתור ספציפי של המקור המקראי כביצירתו של סגן־כהן, ולפיכך היא מאפשרת פרשנות המכילה נקודות מבט רבות ובו זמניות: זו של אברהם, זו של שרה וזו של יצחק.

נושא הקורבן כ"אחר", כפי שהוצג בדיון לעיל בעניין "יסורי איוב", בא לידי ביטוי גם באחת הסצנות הנזכרות ביותר מתוך "פרויקט התנ"ך" – סיפור בת

101 הד (**לעיל** הערה 99), עמ' 43.

102 "ציור־עיון: רב שיח עם זלי גורביץ', יורם (יוריק) ורטה, איתמר לוי ואמיתי מנדלסון", בתוך: אמיתי מנדלסון (עורך), **חזון מיכאל: יצירתו של מיכאל סגן־כהן, 1976–1999**, ירושלים: מוזיאון ישראל, תשס"ד, עמ' 60–61.

יפתח (שופטים יא). סיפור זה, המובא ב"וילך", מגיע כשיא דרמטי לאחר סצנות העוסקות, באמצעות דימויים בימתיים מורכבים, בשואה, בנדודים ובמלחמות על הארץ. השואה והגלות מיוצגים על ידי הדימוי של 12 שחקני האנסמבל הנושאים בידיהם מזוודות חומות. אלו יוצרות אצל הצופים אסוציאציה בלתי נמנעת לשואה. נוסף על כך, בסצנה היחידה לאורך הפרויקט כולו אשר אינה נשענת על טקסט תנ"כי, שחקן יחיד יוצר ביטוי קולי של מעין ג'יבריש ההופך ממלמולים חסרי פשר לקינה ואחר כך לקול זעקה ההולך ונעשה דומה לצפירה הנשמעת ברחבי הארץ ביום השואה; קינה זו הופכת לבסוף לקולות גי'בריש מעורבים במילים בגרמנית. אין לטעות במסר של הסצנה הזאת – אפילו בתנ"ך אין טקסט היכול לשמש תיאור מקביל לשואה. בהמשך מוקדשות כמה סצנות למלחמות על הארץ, התובעות קורבנות רבים מהלוחמים וגם מיושבי הארץ. בסיום תמונות המלחמה, המלוות בריקודי קרב רבי עצמה, רצפת המופע מכוסה באופן גאומטרי בשורות וטורים של דפים לבנים שעליהם מודפסים פעלים מהתנ"ך. כך הופכת רצפת המופע לביטוי מטונימי לקשר שבין התנ"ך לבין הארץ ובו בזמן נוצר דימוי מטריד המעורר אסוציאציה של חלקות קבר. אחד השחקנים מליט את פניו בידיו ואומר את דברי ירמיהו בהתייחס למלחמה: "מעי מעי אוחילה" (ירמיהו ד, יט). לסצנה זו מוצמד סיפור בת יפתח.

כמו בתמונות שהוזכרו לעיל, שחקנית היא המבצעת, אף שבמקור דמותה של בת יפתח נותרת נטולת שם ונקודת המבט המודגשת לרוב היא זו של השופט יפתח, הנאלץ להקריב את בתו בשל הנדר שנדר. בעצם נוכחותה וקולה של השחקנית ירושלמי מחלצת את דמותה של בת יפתח מן העמדה הקורבנית המושתקת שלה. ביצוע התמונה מתבסס על כמה בחירות תאטרוניות משמעותיות. השחקנית (אייר וולפה) חוזרת על הסיפור כולו ארבע פעמים באופן ההולך וגובר לכדי קרשנדו של זעקה. הפעם הראשונה מדוקלמת באופן ענייני ומונוטוני, אבל ככל שהיא חוזרת ומספרת את הסיפור, כך העומס הרגשי של הביצוע הולך ומתחזק, מלווה במחוות גוף החוזרות על עצמן ומהדהדות את הטקסט המקראי.

גם בתמונה זו הופכת ירושלמי דימויים ויזואליים הקיימים במקור לביטויים תאטרוניים ההולכים וצוברים משמעות. כך למשל, בכל פעם שמגיע הפסוק המתאר את בת יפתח יוצאת לקבל את פניו "בתופים ובמחולות", חוזרת

השחקנית המבצעת על תנועת ריקוד המדגישה את היותה ילדה צעירה ותמימה. שיאה של התמונה בחזרה בכל פעם על הפסוק המובא מפיו של יפתח "אהה בתי, הכרע הכרעתיני ואת היית בעכרי ולא אוכל לשוב"; הביצוע של פסוק זה בידי השחקנית יוצר דימוי בימתי מורכב המבטא הן את הטרגדיה של יפתח והן את זו של בתו. סצנה זו גם מלווה במוזיקת טרנס עכשווית, שאף שהיא מנוגדת, ואפילו זרה לכאורה, לבימוי תאטרוני של סיפור תנ"כי. ואולם למוזיקה יש תפקידים אחדים: ראשית, הזיהוי בין מוזיקת טרנס למוזיקה האופיינית לנוער שב וממקד את תשומת הלב בדמותה של הבת; שנית, העוצמה הקצבית של המוזיקה והחזרתיות המאפיינת אותה מפקיעות מהסיפור את הממד החד־פעמי שלו והופכות אותו למיתוס אל־זמני החורג מהזמן והמקום שבו התרחש.

כמעט כל אחת מן התמונות במופע השלם של "ויאמר. וילך" מבוססת על שפה תאטרונית החושפת בטקסט המקראי נקודות מבט נוספות על אלו הידועות אגב יצירת הקשרים אסוציאטיביים אקטואליים. אפשר אפוא לומר שבמופע ייחודי זה עוסקת ירושלמי במרחב התאטרוני כמרחב טקסי אלטרנטיבי הנוגע בשאלות העומק של זהות הצופים ומאפשר את השמעת קולו של ה"אחר".

4. מבטו של ה"אחר" ושאלת המוסר החברתי: "סיפורי התנ"ך" של עדי נס

קבוצת הדוגמאות האחרונה שאתייחס אליה היא סדרת התצלומים המבוימים של האמן עדי נס הקרויה "סיפורי התנ"ך". תערוכה של התצלומים, שאצר מרדכי עומר, הוצגה במוזיאון הלנה רובינשטיין בתל אביב ובגלריות רבות בעולם.[103] אף שעבודות צילום שונות מהמדיום התאטרוני ואין מדובר באירוע חי, יצירותיו של נס מוסיפות נדבך חשוב לדיוננו. ראשית, מדובר בסצנות מבוימות, וגם אם הן יוצרות לעתים תחושה שמדובר בתצלום מציאותי, מבט ממושך בהן חושף את הממד התאטרלי ואת הפתוס המובלע בהן, המזכיר לעתים

103 **עדי נס** [קטלוג תערוכה], תל אביב: מוזיאון תל אביב לאמנות, תשס"ז. קטלוג זה כולל עבודות נוספות של נס, ובכלל זה הסדרות "חיילים", "נערים", "אסירים" וכן את "סיפורי התנ"ך".

אמנות דתית נוצרית. מלבד התאטרליזציה הזאת של סיפורי התנ"ך שיוצר נס, הפרשנות שלו לסיפורים ולדמויות דרך צילום בני אדם ממשיים במצבים קיצוניים של מצוקה, פליטות, עוני וסבל יוצרת חיבור להווה, השונה מצורות הייצוג שראינו עד כה. תצלומיו של נס ניצבים על קו התפר שבין ייצוג לבין מציאות באופן שמחייב את הצופים לחשוב על הַקשרים הרעיוניים והאתיים העולים מתוך ייצוג סיפורי התנ"ך אל מול המציאות החברתית כאן ועכשיו. בו בזמן נס משתמש במאפיין זה של מדיום הצילום – הרושם המציאותי שהוא יוצר – דווקא על מנת לפרק את תחושת המציאות וליצור מתח התובע מן הצופים לשים לב גם למלאכת הבימוי, ההעמדה, התאורה והאמירה של עבודת האמנות.

אחד מאמצעי ההזרה העיקריים שנס משתמש בהם הוא רִפרור מטה־אמנותי ליצירות מתוך הקלסיקה העולמית של תולדות האמנות, ובכלל זה האמנות הנוצרית, באופן שמעצים את המלאכותיות של הסצנה ומדגיש את העובדה שהדימויים האלה מובנים פעמיים – כמעט כל אחד מהתצלומים בסדרה זו, שכאמור נדמים ברגע הראשון כצילום של מציאות מקרית שבה נתקל נס, בנוי למעשה מלפחות שתי שכבות רפרנציאליות: סיפור התנ"ך המבוים ויצירת אמנות מוכרת.[104] ריבוד אינטרטקסטואלי מורכב זה תובע מהצופים להיות ערים להבניה של מושגים, גם מושגים הנתפסים כמושגי יסוד, ולהביא בחשבון את מקומם בתוך תבניות הזהות הללו. לבסוף, כאמור, נס בוחר לביים את דמויותיו התנ"כיות כאנשים מתוך שולי החברה, אנשים קשי יום, עניים ופליטים, "אחרים" הזקוקים לחמלת החברה, אותם אנשים שפעמים רבות מעדיפים להסיט מהם את המבט. בתצלומיו של נס נכפית על הצופים התביעה להתבונן בפניו ואף במבטו של ה"אחר", גם כשמבט זה מושפל כלפי מטה. החיבור בין הדמויות התנ"כיות לבין האנשים קשי היום שיוצר נס הופך את האמנות ליצירה שיש לה תביעה

104 לדיון מפורט במאפיין זה של עבודתו של נס ראו סוזן צ'בלאו, "סיפורי התנ"ך של עדי נס", בתוך: **עדי נס, שם**, עמ' 27–35. צ'בלאו דנה במאמר זה ביצירות האמנות המשמשות שכבה רפרנציאלית שנייה לעבודותיו של נס, ובכלל זה המיצב "Supermarket Shopper" של דואן הנסון (Hanson; 1970) כבסיס ל"אברהם ויצחק"; "Des Glaneuses" של ז'אן־פרנסואה מייה (Millet; 1857) כבסיס ל"רות ונעמי"; "Migrant Mother" של דורותאה לנג (Lange; 1936) כבסיס ל"הגר"; ועוד.

אתית כלפי צופים הרואים בתנ"ך תבנית זהות – לממש את העמדה המוסרית שהם מייחסים לעצמם דרך מקור זה.

בהתייחס לתמונות ממשיות של סבל ושל אזורי מלחמה, סוזן זונטג כותבת בספרה "להתבונן בסבלם של אחרים" דברים שיכולים להיות רלוונטיים גם לעבודותיו של נס, דווקא בשל האופן שבו הוא קורא מחדש, או אפילו מנכס מחדש (re-appropriates), את סיפורי התנ"ך:

> בחיים המודרניים – חיים בהם יש שפע עודף של דברים שאנו מתבקשים להסב אליהם את תשומת לבנו – מקובל להפנות את גבנו לתמונות הגורמות לנו להרגיש רע. רבים יותר יעברו לערוץ אחר, אם החדשות יקדישו יותר זמן לתיאורים של סבל אנושי הנגרם על ידי מלחמה ואירועים מבישים אחרים. אך ככל הנראה, אין זה נכון שאנשים מגיבים פחות. העובדה שאיננו מזדעזעים באופן מוחלט, שאנחנו מסוגלים להפנות את גבנו, להפוך את הדף, לעבור לתחנה אחרת, אינה סותרת את הערך המוסרי העשוי להיות להסתערות תמונות על חושינו.[105]

גם הפילוסוף ג'ורג'יו אגמבן (Agamben), במאמר קצר הקרוי "יום הדין", מתייחס לכוחו של הצילום ולדרישה שהדמויות המצולמות מעמידות לפני הצופים:

> אבל יש פן נוסף של התצלומים שאני אוהב ושאני מוכרח לציין. זה קשור בסוג מסוים של מִדָיוּת (exigency): הסובייקט שנראה בתצלום דורש משהו מאתנו. הקונספט של המידיות חשוב במיוחד ואסור לבלבלו עם עובדתיות הכרחית. אפילו אם האדם המצולם נשכח לחלוטין היום, אפילו אם שמו או שמה נמחקו מהזיכרון

105 סוזן זונטג, **להתבונן בסבלם של אחרים**, תרגום: מתי בן יעקב, תל אביב: מודן, 2005, עמ' 99.

> האנושי – או למעשה דווקא בשל כך – האדם הזה והפנים הללו דורשים את שמם; הם דורשים שלא להישכח.[106]

אגמבן כותב על תצלומים של אנשים נשכחים, ואילו האופן שבו נס יוצר צימוד מטריד בין דימויים מבוימים של פני האנשים הנשכחים ביותר בחברה לבין הצבתם בשמותיהם ובתבניות איקונוגרפיות של הדמויות הזכורות ביותר בחברה ובתרבות, עונה בדיוק על הדרישה האתית שאגמבן מכוון אליה. הצופים בתצלומיו של נס אינם מביטים בדימוי המשקף את עצמם דרך הדמויות התנ"כיות, כי אם את ה"אחר" באופן שיוצר מבט רפלקטיבי מורכב ומתעתע.

במילים אחרות, המתח שנס יוצר בין המושגים התנ"כיים שהוא מצמיד לדמויות המבוימות שלו לבין המציאות הקשה הניבטת מן התמונות יוצר סוג חדש של אסתטיזציה המזמינה את הצופים להתעמת עם עולם המושגים ההרואי המוכר להם. כך למשל, ביצירתו "ללא שם (אברהם ויצחק)", משנת 2004, הוא מציע זווית פרשנית נוספת לסיפור העקדה שדנתי בו לעיל ומביים את שתי הדמויות המקראיות כחסרי בית עניים – "אברהם" מוביל את בנו הישן בעגלת סופרמרקט המלאה בשקיות שנאספו ברחוב.

"אליהו" על פי נס הוא חסר בית, עני, זקן ויחף, מוקף עורבים. שקית הניילון המודרנית שעליה הוא מניח את ראשו כמעין כרית מבטלת את האפשרות להניח כי מדובר ביצירה המתרחשת ב"שום מקום" מיתולוגי ויוצרת קונקרטיזציה אקטואלית למצבם של חסרי בית עניים. בימוי התמונה מתבסס על הפסוקים מתוך ספר מלכים א: וַיְהִי דְבַר ה' אֵלָיו לֵאמֹר. לֵךְ מִזֶּה וּפָנִיתָ לְךָ קַדְמָה וְנִסְתַּרְתָּ בְּנַחַל כְּרִית אֲשֶׁר עַל־פְּנֵי הַיַּרְדֵּן. וְהָיָה מֵהַנַּחַל תִּשְׁתֶּה וְאֶת־הָעֹרְבִים צִוִּיתִי לְכַלְכֵּלְךָ שָׁם. [...] וְהָעֹרְבִים מְבִאִים לוֹ לֶחֶם וּבָשָׂר בַּבֹּקֶר וְלֶחֶם וּבָשָׂר בָּעָרֶב וּמִן־הַנַּחַל יִשְׁתֶּה" (יז, ב–ו). צופים בעלי מטען תרבותי תנ"כי יכולים לעמוד על המתח בין המקור לדימוי, הפועל פעולה כפולה ואירונית. הצגת דמות כגון אליהו הנביא בהקשר מודרני כמי שתלוי בעורבים לשם תזונתו היא דימוי קשה ומורכב. בה בעת נס מצליח להטעין את הדמויות המגלמות אנשים קשי יום בזהות שנושאת

106 Giorgio Agamben, "Judgment Day," *Profanations*, trans. Jeff Fort, New York: Zone Books, 2007, p. 25

משמעות דתית ויוצר למעשה וריאציה רדיקלית של מה שאפשר לכנות "אמנות דתית". דוגמה נוספת היא יצירתו "ללא שם (רות ונעמי)" שגם בה נראות שתי נשים עניות המלקטות שיירים.

ללא כותרת (אברהם ויצחק), עדי נס, 2004

ללא כותרת (אליהו), עדי נס, 2005

ללא כותרת (רות ונעמי), עדי נס, 2006

כותבת סוזן צ'בלאו: "בגרסאותיו של נס לסיפורי התנ"ך הגיבורים נתונים במצבי מצוקה קיצוניים, מרוששים מבחינה כלכלית ורגשית".[107] ואולם הפעולה שהם מעוררים אצל הצופים – שראשיתה במחשבה על עצם גילומו של הגיבור התנ"כי כ"אחר" חברתי ולאחריה ההבנה שגילום זה הוא משום תביעה אתית למימוש עמדה חברתית מוסרית – היא משמעותית. האופן שבו נס בו בזמן מקרב ומרחיק את סיפורי התנ"ך יוצר דיאלקטיקה מורכבת בין זהות ה"אני" לבין זהות ה"אחר". עבודותיו, כמו עבודותיהם של הלוי, לוין וירושלמי, מדגימות את האופן שבו המרחב האמנותי והתאטרוני משמש מרחב רווי פוטנציאל להצבת דמותו של ה"אחר" דווקא מתוך הטקסט הקנוני.

ו. סיכום

הספרות, הדרמה, האמנות והתאטרון הישראליים רוויים ביצירות המתכתבות עם התנ"ך ונשענות עליו. חיבור זה עסק בארבעה מקרי מבחן שמדגימים את הפוטנציאל של המרחב המופעי הניסיוני לעסוק במתח שבין זהות לאחרות דרך התמודדות אמנותית עם התנ"ך, דווקא בהסתמך על היותו עוגן תרבותי, היסטורי ודתי. הביטויים האמנותיים שנדונו כאן מדגימים את אפשרות קיומן של עמדות יחסיות אל מול הטקסט המכונן, בלי לעמעם או להפחית ממרכזיותו.

המושג התרבותי ה"אחר", כפי שהוא שגור בשיח היום, הוא מורכב ורב־משמעי. ארבע הדוגמאות שנדונו כאן מראות סוגים שונים של "אחר" ודרכים אמנותיות שונות להידרש ליחס החברה אל ה"אחר" שבה: המבט האוריינטליסטי של הלוי בבימוי ההצגה "יעקב ורחל" בתאטרון האהל, עוד בטרם קום המדינה, עוסק עיסוק סובלימטיבי בקשר המורכב שבין יהודים ללא יהודים החיים בארץ. אף שהלוי לא עסק במודע בקשר הזה, החיקוי והגילום בגוף של ה"אחר", כפי שנעשה בהפקה זו, מלמדים על האופנים שבהם התאטרון נגע בתקופה זו במורכבות של הבניית הזהות היהודית והישראלית; יצירתו של חנוך לוין עוסקת דרך דמותו של איוב, המוצג באמצעי המבע של התאטרון הטוטלי, לא רק בשאלת

107 צ'בלאו (**לעיל** הערה 104), עמ' 28.

הסבל המוחלט (גם בהקשר של השואה) אלא גם במושג הקורבן כ"אחר" וביחסה של החברה אל "אחר" זה ובתביעה האתית לשמוע ולראות את סבלו ולהכיר באנושיותו; "פרויקט התנ"ך" בבימוי רנה ירושלמי נדרש בחלקים רבים שלו להשמעת קולות מושתקים הקיימים בתנ"ך. הדגשת המתח בין אמצעי המבע התאטרוניים לטקסטים התנ"כיים מבליטה את נקודת מבטן של נשים ושל קבוצות אחרות מוחלשות בחברה; לבסוף, "סיפורי התנ"ך" שיצר האמן עדי נס תובעים מן הצופים להביט דרך סיפורים אלו בעיניהן של דמויות משולי החברה – פליטים, מהגרים, חסרי בית, עניים. באמצעות הרחקה כפולה מהמקור, שנס יוצר על ידי בימוי הסצנות המצולמות ורפרור ליצירות מוכרות מתולדות האמנות, הוא מאפשר מבט חדש על מה שנדמה כמוכר וקבוע.

החיבור בין העיסוק בתנ"ך כמקור ליצירה לבין המחויבות של אמנים לאמירה אתית ואסתטית מורכבת יוצר מרחב חברתי ותרבותי ייחודי שמזמן ומאפשר את השמעת קולו של "האחר" דווקא מתוך הטקסט הקנוני. תופעה זו היא ייחודית לזירה האמנותית, שמטבעה חותרת לריבוי, לסימולטניות, להצבת סימני שאלה ולאתגור הצופים דווקא במקומות הנדמים כידועים וקבועים. מבחינה זו יצירותיהם של משה הלוי, חנוך לוין, רנה ירושלמי ועדי נס הם מקרי מבחן המלמדים על הפוטנציאל והחשיבות של הזירה האמנותית לחברה השואפת לבדוק את זהותה המשתנה תדיר מול אבני היסוד המכוננות שלה.

Biblical Theater in Israel

Identity and Otherness

Sharon Aronson-Lehavi

THE ISRAEL
DEMOCRACY
INSTITUTE

Text Editor: Tamar Shaked (Hebrew)
Series Design: Tartakover Design, Tal Harda
Cover Design: Yossi Arza
Typesetting: Nadav Shtechman Polischuk

Cover Photo: *Vintage theater spotlight on black curtain*, Matusciac, dreamstime.com

ISBN 978-965-519-199-8

No portion of this book may be reproduced, copied, photographed, recorded, translated, stored in a database, broadcast, or transmitted in any form or by any means, electronic, optical, mechanical, or otherwise. Commercial use in any form of the material contained in this book without the express written permission of the publisher is strictly forbidden.

Copyright © 2016 by the Israel Democracy Institute (RA)

The Israel Democracy Institute
4 Pinsker St., P.O.B. 4702, Jerusalem 9104602
Tel: (972)-2-530-0888
Website: http://en.idi.org.il

To order books:
Online Book Store: http://tinyurl.com/en-idi-store
E-mail: orders@idi.org.il
Tel: (972)-2-530-0800; Fax: (972)-2-530-0867

This book has been published with the generous support of an anonymous foundation operating in Israel.

All IDI publications may be downloaded for free, in full or in part, from our website.

Introduction

This work deals with representations of the Tanakh on the Israeli stage and considers the potential of theatrical adaptations based on biblical texts to render and amplify excluded voices and the identities of the social Other. As such, it links two important cultural arenas in Israeli society: the Tanakh as a seminal text of Israeli culture and identity, and the domains of artistic expression that deal with issues of identity and society. What all the instances to be examined here have in common is their authors' perception of artistic creation as an act that is not descriptive in nature but performative; that is, they see the artistic event not only as an encounter meant to mediate the biblical text or story through an artistic expression that focuses on there and then, but also as a topical event whose artistic treatment of the biblical source material has implications for the present. Hence the creative act and encounter with the audience acquire the potential to stimulate thought and inspire a perception of the familiar through new eyes.

No doubt many theatrical works aspire to this sort of effect and relevance; but plays that turn directly to a source such as the Tanakh embody a duality and dialectic tension between the biblical text, with which artists and audiences are very familiar, and the artistic work as a creative and challenging act. This applies with even greater force in Israeli society, where this duality and simultaneity create a charged space for the audience that enters the theater to watch plays based on the Tanakh with advance knowledge and a prior position not only towards the Tanakh itself but also with regard to its canonic status in molding Jewish and Israeli identity. This is what distinguishes dramatic works that relate directly to the Tanakh from most other plays, where the spectators frequently do not know the plot in advance and certainly do not arrive with a preconceived cultural stance.

Even though the Bible is a foundational text not only in the Israeli context, but also for Jews and the world in general, in Israeli culture it functions and

* Translated by Lenn Schramm

defines identity from historical, religious, mythological, literary, pedagogical, and linguistic aspects in a unique way. This is why it invites a discussion of the modes in which it is adapted and translated into art and theater. [1] Because of the special way in which the Tanakh has been defined and perceived as constituting identity precisely from the perspective of secular Zionism in the pre-State era, as a bridge to and link with the mythological and historical past; because of the fact that spoken Hebrew derives its fabric from the language of the Tanakh; and because Tanakh classes remain part of the required curriculum for a matriculation certificate in both the secular and religious school systems in Israel,[2] one can say that a unique infrastructure of cultural identity has been created in Israel with regard to the Tanakh. In their *Jews and Words*, Amos Oz and Fania Oz-Salzberger propose that we see the definition of Jewish identity as dependent on the verbal, textual, and cultural space in which it is lived, both historically and outside time. When they refer to the Tanakh they demonstrate how biblical idioms have become an intimate part of our most basic daily life.

In addition, they note how Modern Jews developed a relationship to figures from their collective past that transcended time. In the nineteenth century, authors and teachers began quarrying the Tanakh for their new maskilic idiom; so too, somewhat later, the Zionists who began speaking Hebrew on a daily basis. The nascent culture in Eretz Israel grew fond of biblical heroes such as Samson and David, Boaz and Ruth. By contrast, it shunted the talmudic era to the margins, aside from a strong preference for the violence of the Second Temple period to its literary and scholarly endeavors: the Maccabees and Bar Kokhbah, but not the Sages. The plastic arts, too, adopted the cast of the Bible, as did popular song and the festive culture that emerged on the agricultural settlements. In the Zionist imagination, the biblical heroes still strode the expanses of Eretz Israel, worked its soil, fought their enemies, and

1 See, in this context, Anita Shapira, *Ha-tanakh ve-zehut yisre'elit* [*The Bible and Jewish Identity*], Jerusalem: Magnes Press, 2006, esp. the introduction, pp. 1–36.

2 See the articles collected ibid., which survey the diversity of opinions and the debates about the teaching of the *Tanakh* in Israeli schools in the first decades after independence.

spoke a vital and vibrant Hebrew. Chronology was reversed, and the Judges and Prophets were assimilated with the Zionist pioneers.[3]

This description of Israeli society brings to mind the use of Greek mythology as the basis of Athenian tragedy in the fifth century BCE, or, mutatis mutandis, of the biblical stories that served as the foundation for religious art and drama in Christian Europe in the later Middle Ages. In these two periods, for all that they were premodern and deeply religious—quite unlike Israel in the twentieth century and today—both artists and their audiences had an intense and primordial link with seminal myths that could be used as the basis for art that dealt with the historical source but also, and through it, with identity issues relevant to the present. [4] In other words, Israeli theater artists' and spectators' deep familiarity with the biblical source and the importance and even sanctity they assign it produce a charged space and shared ideological platform, in which and *against which* the dramatic works are created.[5]

In addition to the Hebrew language, the Tanakh curriculum in the schools, and the strong presence of the Tanakh in religious life in Israel, a broad variety of public practices reconfirm its status as a molder of identity. These include the Bible Contest held on Independence Day every year since 1958 (and thus linked with the symbols of the state) and the gift of Bibles at the graduation exercises of schools, the military, and other bodies, not as a religious act but

3 Amos Oz and Fania Oz-Salberger produced *Jews and Words* in English (New Haven: Yale University Press, 2012). The Hebrew translation by Beruriah Ben-Baruch (Jerusalem: Keter, 2014) actually includes new material that was not in the English. This paragraph paraphrases such a paragraph in the latter, pp. 167–168.

4 The religious plays of the later Middle Ages, which were based on biblical stories and intimately linked to the religious culture of the age, are full of references to contemporary events and personalities alongside the presentation of the Bible stories.

5 It is important that the Israeli secular school system does not teach the Tanakh from a religious vantage point. Familiarity with biblical Hebrew, the stories, the narrative, and the conceptual complexity of its stories create a form of knowledge of this text that is unique to persons who grew up in Israel. By contrast, and by way of example, one cannot assume that study of the Bible is a part of the curriculum of public schools in the United States.

as a rite of passage in Israeli society in general.[6] The Israeli case is unusual or unique in many dimensions. It is in these circumstances that we must understand the deep influence that their knowledge of the Tanakh exerts on authors and artists, whether secular or religious, raised on Israeli culture.

Recently, a web-based project, 929 (www.929.org.il)—that being the number of chapters in the Tanakh—was launched, with the goal of encouraging people to read a chapter from the Book of Books on a daily basis, from diverse perspectives. The Education Ministry has invested tens of millions of sheqels in the project, which has spurred lively public discussion. [7] When Israel was young, and in keeping with David Ben-Gurion's Zionist outlook, such a project would almost certainly have been greeted warmly and understood as a way to construct the collective Israeli identity. Today, though, in a society that in the interim has gone through processes of maturation and disassembly, a social and cultural project of this nature is perceived in a more complex fashion by both secular and religious elements.

But in contrast to a project like 929, whose declared aim is to highlight the collective cultural common denominator, the main argument advanced by the present work refers to theatrical works and performances that operate on two tracks. Their very use of the Tanakh as an inspiration for artistic endeavor relies on the fact that it is a formative and foundational element that is relevant for the collective; but they also have the potential to propose a relativist exegetical position and alternative perspectives on all facets of contemporary identity, precisely because of the significance accorded the Tanakh by both theatre creators and audiences. In this sense, the examples discussed here illuminate an Israeli public space marked by a complex and unconventional link between the Tanakh and key issues of Israeli identity. In this context I would note that even though there are theatrical works whose authors have a

6 On this see Don Handelman and Elihu Katz, "State Ceremonies of Israel: Remembrance Day and Independence Day," in: Don Handelman (ed.), *Models and Mirrors: Towards an Anthropology of Public Events*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 191–233.

7 See Yarden Skop, "The Education Ministry's Plan to Bring the Bible to the Public: A Daily Chapter on Facebook and Celebrities Who Offer their Interpretation," *Ha'aretz*, Feb. 17, 2014 [Hebrew].

religious background and whose plots are based on Jewish religious sources (such as the Jerusalem Theater Company),[8] most of the works discussed here emerged from a secular context. This also explains the stronger focus on the Tanakh than other Jewish classics, such as the Talmud, which are not studied in the secular school system. Thanks to artistic freedom, the commitment to artistic expression, and the diverse influences to which the authors are exposed, the works discussed here differ from the expressions of the Tanakh in Israeli culture that reach the public from hegemonic systems. In practice, it is a bottom-up cultural stance; nevertheless, it is a cultural site whose creators and consumers (the audience) share the same internal and prior knowledge of the Tanakh, which they receive from the cultural patterns of Israeli society as it coalesced in the first decades after independence and largely continue to do so today, in a top-down fashion.

In addition to the significant presence of the Tanakh in the molding of the Israeli cultural identity, it is clear that its mythological, literary, ideological, philosophical, and linguistic wealth, as well as its relevance to fraught issue and even social taboos, give it great potential for serving as the basis for its transfer to dramatic and artistic works, as has in fact occurred over the years in Western culture. This is why it serves as powerful raw material for artists even without the special local context.[9] Indeed, despite the uniqueness of the Israeli case, it is important to remember that in all variants of Western culture, including the modern and secular throughout the twentieth century and today, works of art quarry the Bible and religious texts as charged raw material that can be employed to deal with questions of contemporary identity.

There are indeed modern adaptations of scriptural stories—for stage and especially screen—that endeavor to be faithful to the original, notably

8 See Aliza Elion-Israeli, *Midrash bamah: Kevuẓat ha-te'atron ha-yerushalmi* [*Secret Stage of Midrash: Theater Company Jerusalem*], Tel Aviv: Yedioth Ahronoth, 2009. The Jerusalem Theater Company's works are based on many Jewish classics, including the Tanakh.

9 On the dramatic potential of the Tanakh, see Shimon Levy, *The Bible as Theatre,* Toronto: Sussex Academic Press, 2000.

the many Hollywood epics on biblical themes. Such works share a common iconography that can be stereotypically summarized as "palm trees, galabias, sandals, and camels." But there are also modern dramatic works that draw on the Bible and other religious texts as part of an experimental conception of the dramatic art and in a search for a dramatic language that can serve as an alternative to conventional playwriting and theater. Examples of avant-garde biblical dramas are the expressionistic plays by the Swede August Strindberg, *Coram Populo* (1887) and *The Road to Damascus* (1898); Vladimir Mayakovsky's *Mystery-Bouffe* (1918/1921), which likens the Bolshevik Revolution to the biblical deluge; *The Serpent*, by the experimental Open Theater group (1969) founded by the American director Joseph Chaikin, which is based on Genesis and links the biblical story to *contemporary* events in the United States; or even the subversive *Jerry Springer: The Opera* (2003), by Richard Thomas and Stewart Lee, a modern morality play about the popular television host who is forced to do a show with biblical characters as his guests, including God and Jesus.

There are many more examples of this phenomenon. The perpetual search by artists who identify themselves with the avant-garde for modes of expression and materials that are not only novel and bold but also relevant to the fundamental questions of society seems to lead them to the foundational materials of Western culture, including the Bible. In other words, it may well be that it is precisely the secular culture of the twentieth century that brought with it the creative freedom to deal with the religious source materials of Western culture. The artistic engagement with these texts creates a contemporary cultural space in which they are re-performed and acquire diverse new meanings in addition to those attached to them over the generations. The avant-garde or experimental that is typical of the modern theater in the twentieth century and today holds to the notion that artistic experimentation per se and the probing of ideological and aesthetic boundaries have value in their own right, as part of the attempt to create a meaningful artistic experience that is relevant for a contemporary audience.

This is important because all of the Israeli theatre artists discussed below have been influenced not only by the Tanakh, as a molder of Israel identity (as

already noted), but also by modern global trends and ideas in art, including the notion of the theater and art as alternative spaces that are in constant pursuit of novel and relevant forms of artistic expression. In addition, these authors frequently view the act of artistic creation as marked by an ethical and social commitment.

This ethical and aesthetic search is also linked to the definition of the theater not as a medium for entertainment, where the audience sits in the darkened hall, separate from what is taking place on stage. Instead, the theater is an arena of action endowed with public meaning. The audience is a partner in the work itself, whose goal is to stimulate thought and have a real impact on its perception of reality. In her *Utopia in Performance*, Jill Dolan surveys the communitarian potential of alternative performances and theater, even if only for a time.[10] Drawing on anthropologist Victor Turner's concept of *communitas*, she describes the possibility of a "performative utopia"—those brief moments during a dramatic performance when the audience or actors feel that they are part of the actual event, and a bond and sense of partnership are forged among the spectators and between them and the artists on stage. For Dolan, the potential of works that realize this performative and ritualistic ideal is to encourage the participants to continue to be active, moved by what they saw on stage, even after the show is over.[11]

Theater scholar Erika Fischer-Lichte, following in the footsteps of John Austin and Judith Butler, has also defined the essence of the performative event as one that is not a descriptive expression of what happened "there and then," but an event whose essence lies in its occurrence in the present and the meanings it is given now and by its very occurrence:

10 Jill Dolan, *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theatre*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 2005.

11 *Ibid*. p. 11. The concept of "utopian performance" at the center of Dolan's book refers to the theater as a utopian space; that is, "another space," in which one can experience moments that are "other" from the daily life that constitute spectators' desire to change and improve the world. See also: Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, New York: Routledge, 2003; Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, New York: Routledge, 2013 (3rd edition).

> […] performative acts/performances do not express something that pre-exists, something given, but […] they bring forth something that does not yet exist elsewhere but comes into being only by way of the performative act/performance that occurs. In this sense, they are self-referential – i.e. they mean what they bring forth – and, in this way, constitute reality.[12]

In the Israeli case, and especially in experimental theater that encounters a charged text like the Tanakh, there is a link among an anchoring tradition, conceptual and formal innovation, and the perception of the theatrical and performance space as one intended to raise questions and deal with issues of cultural and social identity. This creates a cultural space with the potential to present and express alternative voices and to divert our gaze from the conventional and doctrinaire to the representation of the cultural and social Other. Four examples are discussed and analyzed: Moshe Halevi's stage adaptation of *Yaakov and Rachel* at the Ohel Theatre in 1928; Hanoch Levin's *The Sorrows of Job* at the Cameri Theatre in Tel Aviv in 1981; Rina Yerushalmi and the Itim Ensemble's Bible Project 1996/1998; and Adi Nes's staged photographs "Bible Stories" at the Tel Aviv Museum of Art in 2005.

12 Erika Fischer-Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, New York: Routledge, 2005, p. 27.

חיבור זה עוסק במופעי תאטרון וביצירות אמנות ישראליים המתבססים במישרין על מפגש עם התנ"ך. הקשר הייחודי של התרבות העברית והישראלית עם התנ"ך כטקסט מכונן מבחינה רעיונית, פילוסופית, היסטורית, דתית, ספרותית, לשונית ותרבותית הוא בסיס טעון ומורכב ליצירות שעניינן סוגיות חברתיות אקטואליות בנות הזמן והמקום. ההיכרות של היוצרים והצופים עם המקור התנ"כי הופכת את המרחב התאטרוני הישראלי לזירה מאתגרת, ודרך העיבוד האמנותי של התנ"ך נשאלות בה שאלות על זהותה של החברה, על אופני הגדרתה ועל יחסה אל האחר שבקרבה. החיבור דן במחזות – **יעקב ורחל**, בבימוי משה הלוי (תיאטרון האהל, 1928); **ייסורי איוב**, מאת ובבימוי חנוך לוין (התיאטרון הקאמרי, 1981); **פרויקט התנ"ך** ("ויאמר. וילך"; "וישתחו. וירא"), בבימוי רנה ירושלמי (1995, 1998); ובעבודות הצילום המבוימות של עדי נס – **סיפורי התנ"ך** (מוזיאון תל אביב לאמנות, 2007).

ד"ר שרון אהרונסון־להבי היא מרצה בכירה ללימודי תאטרון ומופע בחוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל אביב. מחקריה עוסקים בקשרים שבין דת, טקס ותאטרון בימי הביניים המאוחרים ובתאטרון המודרני.

החיבור נכתב במסגרת התכנית "זכויות אדם והיהדות", בראשות **פרופ' ידידיה שטרן**, **פרופ' חנוך דגן** ו**פרופ' שחר ליפשיץ**, ורואה אור הודות לתרומתה הנדיבה של קרן אנונימית הפועלת בישראל.

דצמבר 2016
מסת"ב: 978-965-519-199-8