

# תיאטרון

כתב־עת לתיאטרון עכשווי | אוגוסט 2024 | גיליון 51

## הגיליון האקדמי



# תיאטרון

כתב־עת לתיאטרון עכשווי

מיסודה של עמותת היצירה התיאטרונית בישראל

גיליון 51 | קיץ 2024

## הגיליון האקדמי

עורכים: פרופ' נורית יערי, פרופ' גד קינר-קיסנינגר

מערכת מדעית:

ד"ר עירא אבנרי, פרופ' דפנה בן-שאול, ד"ר שלי זר-ציון,  
ד"ר דורית ירושלמי, פרופ' זהבה כספי, פרופ' שולמית לב-אלג'ם,  
ד"ר ז'נט מלכין, ד"ר שרית קופמן-שמחון, ד"ר דיאגו רוטמן

תודות:

פרופ' אדר' ערן נוימן, דקאן הפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת  
תל אביב; ד"ר דרור הררי, ראש החוג לאמנות התיאטרון,  
הפקולטה לאמנויות, אוניברסיטת תל אביב; האגודה הישראלית  
לחקר התיאטרון והמופע; פרופ' דפנה בן-שאול; ד"ר עירא אבנרי

עיצוב גרפי: דינה קונסון

© כל הזכויות שמורות, 2024

# תוכן עניינים

3	פתח דבר
<b>היצדים היסטוריוסופיים, פילוסופיים ופוליטיים</b>	
9	עירא אבנרי, "מה אתה קורא לי, הו בן חלוף?" אנכיות תיאטרונית ופילוסופית ביוון העתיקה
29	בנימין יעקוביאן, טקסי מיסטרית קדומים כמפתח להבנת התפתחות התיאטרון הקלאסי באתונה
42	שלי זר-ציון, סטירה, הומור ורווחה רגשית בתיאטרון המטאטא
59	דורית ירושלמי, איך תיאטרון ח'שבה מבצע "נוכחות כפולה" של עירוניות פלסטינית? רוחות רפאים וזיכרון בעונה הראשונה, חיפה, 2015-2016
<b>היצדים אסטרטגיים</b>	
83	אחינעם אלדובי, עדות מפי השמועה: המעבר ל"עידן פוסט-עדות" בהצגות ישראליות עכשוויות
104	זהבה כספי, להציב מראה מול הבלתי נראה: Mise en abyme במחזה שש נפשות מחפשות מחבר מאת לואיג'י פירנדלו
123	שלומית כהן-סקלי, מרחבים של התנגדות – אלימות וצדק במשפט ועל הבמה
<b>היצדים פואטיים ואסתטיים</b>	
143	שרית קופמן-שמחון, שוחד, מרמה, וחשק: מודרניות, הפואטיקה למשה חיים לוצאטו ומעשה שמשון (1724)
162	דפנה בן-שאול, סף ההר: על מופע מסע תלוי-מקום וטרילוגיית ירושלים של נעמי יואלי, ובמיוחד עורו ונעלה
183	מורן פרי, תפאורת החיים והמוות – קריאה קלינית בשני קולות במחזות יוסף מונדי
199	יהודה מורלי, העולם הוא כתב סתרים שעלינו לפענח, או: קווים לדמותו של התיאטרון האמוני של פול קלודל
<b>היצדים מחקריים</b>	
215	דיאגו רוטמן, המלאך אומר שהוא גם חשמלאי: על פרשנות, תגובות קהל ומחקר כיצירה
237	רנה בדש, מחוללי התקהלויות מותרות: תיאור וניתוח 3 היצגים בינתחומיים באמצעות מתווה אי-תמ
258	סוניה ארשאם קופטינג, הדהודים: ההשלכות הגלובליות של המחקר של פרופ' שולמית לב-אלג'ם
263	הנפשות הפועלות

גיליון זה מוקדש באהבה ובתודה לד"ר חיים נגיד,  
שהיה עורך המשנה של **תיאטרון** בין 1999 ל-2022

# פתח דבר

מראשית היווצרותה בתרבות יוון העתיקה של המאה החמישית לפני הספירה ועד היום, אמנות התיאטרון מבוססת על מפגשים בין אמנים, יוצרים ומבצעים ובין קהלים סקרניים ומלאי עניין. אלה ואלה תורמים להתהוותם של מופעי תיאטרון דרמטיים ופוסט־דרמטיים שהם לא רק עשירים במידע אלא גם רבי עוצמה מבחינת החוויה והמשמעות שהם מחוללים. מופעים אלה ממשיכים לעורר את סקרנותם של הצופים ולהסב את תשומת ליבם למורכבותו של העולם הסובב אותם.

מתוך רצון להעניק למפגשים אלה חיוניות מחודשת, ובחיפוש אחרי אירועים ונקודות ראות מחקריות בני הזמן והמקום וגם על־זמניים ועל־מקומיים, בחרנו להגיש לכם אסופת מאמרים שנכתבו על ידי מיטב חוקרי התיאטרון בשנים האחרונות. מאמרים אלה עוסקים בנושאים שונים – שחלקם הוזנח במחקר – בתחומי התיאטרון הישראלי, היהודי והפלסטיני, כמו גם בהארה ביקורתית בלתי שגרתית של היבטים בתיאטרון העתיק, בתיאטרון המאה ה-21, במופע הפוסט־מודרני ובתיאטרון הקהילתי. מאמרים אחדים באסופה זו מתמקדים בדפוסי מופע והתרחשות פרפורמטיבית פורצי דרך ובמערכות יחסים חדשות בין המוצג ובין ההיצג – קרי הקהל וההקשר הפיזי, התרבותי, הערכי והפוליטי של האירוע התיאטרוני. ביניהם, מופעים רב־ובין־תחומיים, סוגים של פרפורמנס ארט, מופע הליכה, טשטוש תחומים בין בדיון למציאות, הפיכת צופים לשחקנים וכו' – מהלכים שנחשבו פעם לנסיוניים, עתידיים ושוליים, והופכים יותר ויותר לחלק בלתי נפרד מן הזרם המרכזי בפעילות התיאטרונית.

חטיבות המאמרים הוגדרו כ"היצדים", המושג העברי העדכני למה שמוכר כ"הצידה" (aside) – אותה פנייה חוץ־סיטואציונית לקהל כדי לחוות דעה על ההתרחשות הדרמטית. נראה היה לנו שזהו המושג ההולם התבוננות אפיסטמולוגית, מטא־תיאטרונית, לא רק באמנות התיאטרון והמופע אלא גם בטקסטים הפרפורמטיביים הנידונים כאן.

חשוב לציין שזהו לא רק גיליון אקדמי שני ומהדורה מס' 51 של כתב־העת "תיאטרון", שיוצא לאור מזה עשרים ושש שנים. זו גם הסנונית הראשונה בגלגולו החדש של כתב־העת הוותיק, שפורסם עד כה בחסותו של איגוד כללי של סופרים בישראל ובעריכתם של פרופ' גד קינר־קיסניגר וד"ר חיים נגיד,

לו אנו מאחלים החלמה מהירה ושלמה. במתכונתו החדשה יקנה כתב־העת מקום מרכזי למאמרים שפיטים כבמת פרסום יחידה מסוגה בישראל. זאת ועוד: "תיאטרון", כך אנו מקווים, יופיע מעתה ואילך במתכונת אינטרנטית, כמקובל כיום בפרסומים דומים רבים בעולם.

לאחר שייבחרו המערכת ומועצת המערכת של "תיאטרון" בלבשו החדש, יפורסמו גם ההנחיות להגשת מאמרים.

אנו מבקשים להודות מקרב לב לדקאן הפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל אביב, פרופ' אדר' ערן נוימן, ולראש החוג לאמנות התיאטרון, ד"ר דרור הררי, על תמיכתם שאפשרה את הוצאתו לאור של גיליון זה. תודתנו נתונה גם לכותבים שהפקידו את פרי מחקריהם בידינו, ולא פחות מכך לעמיתים שהתנדבו לשפוט את המאמרים.

ולענייני דיומא: בשעת כתיבת שורות אלו עדיין לא ידוע גורלם של חטופינו ברצועת עזה. אנו מייחלים לכך שעד שגיליון זה יעלה לאתר כבר יהיה סיוט זה מאחורינו.

## על המאמרים

חטיבת המאמרים הנושאת את הכותרת "היצדים היסטוריוסופיים, פילוסופיים ופוליטיים" נפתחת במאמרו של עירא אבנרי, "מה אתה קורא לי, הו בן חלוף?" **אנכיות תיאטרונת ופילוסופית ביוון העתיקה.** מאמר בין־תחומי מכונן זה מייצג מגמה הולכת ומתפתחת בחקר התיאטרון העולמי של בחינת זיקות הגומלין בין תיאטרון לפילוסופיה במחקר הפרפורמטיבי. המאמר מנתח את מערך היחסים בין המרחב האנושי למרחב העל־אנושי, או את המתח שבין הקיום הסופי לשאיפה לאינסופיות, כפי שהוא מגולם בדימויים תיאטרוניים ופילוסופיים של אנכיות. לטענתו של אבנרי, בעוד שהפילוסופיה מעודדת את המסע האנכי, התיאטרון מזהיר מפני השלכות ההרסניות של המסע הזה.

גם מאמרו ההיסטוריוסופי של בנימין יעקוביאן, **טקסי מיסטרית קדומים כמפתח להבנת התפתחות התיאטרון הקלאסי באתונה**, עוסק בתיאטרון היווני העתיק ומתמודד עם שאלת מקורותיו הקדומים של תיאטרון זה. המאמר מבקש להוכיח כי את הדרמות היווניות אפשר לאפיין כטקסים מגוונים ומתמשכים שעיצובם הושפע עמוקות מטקסי המיסטריות לדיוניסוס. אולם מיסטריות אלה לא היו יצירה יוונית בלבדית, אלא שאבו השראה מחילופי הרעיונות בין היוונים, ההודים ועמים אחרים ששכנו בחצר הקוסמופוליטית של מלכי פרס האח'ימנים. ובניגוד לכך, שגשוגה של הדמוקרטיה היוונית ופיתוחה של הדרמה התיאטרונת

התאפשרו – כחלק מתהליך העידון של פולחני המיסטריה הקיצוניים – דווקא כתולדה מהתפוררותה של האימפריה הפרסית. יעקוביאן עוקב אחרי השלבים בתהליך הזה, כשמסקנתו הסופית היא שהשפעת המיסטריות הדיוניסיות על התיאטרון היווני עמוקה יותר מזו של הפולחן, אף שהיא חלחלה באורח סמוי יותר.

מאמרה של שלי זר-ציון, **סטירה, הומור ורווחה רגשית בתיאטרון המטאטא**, גואל מתהום הנשייה התרבותית את התיאטרון הסטירי החשוב ביותר שפעל בתקופת היישוב ובשנותיה הראשונות של מדינת ישראל. בהקשר זה מבקשת זר-ציון לבחון כיצד התכנית הסטירית **חיים וסעדיה הולכים העירה** – שהועלתה ב-1939, בימי המרד הערבי ועל רקע הידיעות על מצב היהודים באירופה ערב פרוץ מלחמת העולם – יצרה תחושה של רווחה רגשית בקרב קהל צופי התיאטרון ביישוב כלפי המציאות. המאמר ממקם את התכנית הסטירית הזאת בציר ההיסטוריה של המטאטא, מראה כיצד הדמויות של חיים וסעדיה ביססו מנגנון של אמפתיה וחום אנושי, ומנתח שלוש תמונות נבחרות מתוך התכנית.

איך תיאטרון מבצע "נוכחות כפולה" של עירוניות פלסטינית? מאמרה של דורית ירושלמי, **רוחות רפאים וזיכרון בעונה הראשונה, חיפה, 2015-2016**, הוא חיבור בין-תחומי, תיאטרוני, היסטוריוסופי, סוציולוגי ופוליטי, המתמקד באנסמבל ח'שבה – אחת מלהקות התיאטרון העצמאיות הפועלות בחיפה, בירת התרבות הפלסטינית בישראל. הדיון מנתח את העונה הראשונה של התיאטרון, הפועל בוואדי סאליב, שנפתחה ב-1 באוקטובר 2015 ונסבה על התמה "חיפה". המאמר מתאר את השיחה הדרמטורגית-מופעת של ח'שבה עם רוחות רפאים של חיפה ההיסטורית, ובתוך כך בוחן כיצד מתקיימת "נוכחות כפולה" של עירוניות פלסטינית: נוכחות רפאים של קורבנות ההיסטוריה שנעקרו מהעיר, ונוכחות הקהילה העכשווית – המונכחת על ידי התכנסותה בתיאטרון ושותפה בהתעוררות מחדש של תרבות פנאי עירונית.

חטיבת המאמרים השנייה, "היצדים אסטרטגיים", נפתחת במאמרה של אחינעם אלדובי, **עדות מפי השמועה: המעבר ל"עידן פוסט-עדות"** בהצגות ישראליות עכשוויות, שהוא חלק ממחקר רחב יותר העוסק בייצוגים בימתיים של זיכרון השואה בישראל בראשית המאה ה-21. במאמר זה מתמקדת אלדובי בשתי הצגות יחיד ישראליות המהוות פרדיגמות למתן עדות של ניצולת שואה מכלי שני בתקופה שבה "הזיכרון החי" של הניצולים עצמם מומר ב"זיכרון מתווך", שיש בו נוכחות פיזית ופעולה פרפורמטיבית על ידי שליח.ה (proxy). השאלה המרכזית ששואל המאמר, באמצעות מקרי המבחן הנידונים בו, היא: אילו תובנות עשוי התיאטרון להפיק לגבי השינויים בזיכרון השואה והשלכותיהם?

זהבה כספי, במאמרה **להציב מראה מול הבלתי נראה: Mise en abyme (מיז'אני-אבים) במחזה שש נפשות מחפשות מחבר מאת לואיג'י פירנדלו**, בחרה לעסוק ביצירה המכוננת הזאת במלאות מאה שנים להצגת הבכורה שלה. במרכזה, שש דמויות הקוטעות חזרה בתיאטרון ודורשות להעלות את סיפור חייהן על הבמה מאחר שהמחזאי שיצר אותן מסרב לעשות זאת. כספי בוחנת בעיקר את השימוש החדשני שעושה פירנדלו בתבנית ה"מחזה בתוך מחזה", חידוש המתבטא בשבירת הגבולות בין המחזה הפנימי לחיצוני, ובכך שמיזג את שני המחזות באופן שלא ניתן לזהות מהו המחזה העיקרי ומהו המשני.

במאמרה **מרחבים של התנגדות – אלימות וצדק במשפט ועל הבמה**, שלומית כהן-סקלי דנה בשלושה מופעים – **השימוע, תדגימי וסינדרום E** – על בסיס ההבחנה ששלושתם יוצאים נגד הזיהוי בין משפט לצדק וכופרים בכך שהמוסד המייצג את החוק הוא היחיד המופקד על עשיית הצדק. המופעים הנסקרים במאמר מבליטים את האחריות שיש לציבור לפעול ולעצב את החברה – ובכלל זה גם את המערכת המשפטית – באופן צודק יותר ובאמצעים דרמטיים ותיאטרוניים הממחישים אפשרויות להחזרת אוטונומיה וסמכות לקהל ולשיח הציבורי בכללו.

החטיבה השלישית, "היצדים פואטיים ואסתטיים", נפתחת במאמרה של שרית קופמן-שמחון, **שוחד, מרמה, וחשק: מודרניות, הפואטיקה למשה חיים לוצאטו, ומעשה שמשון (1724)**. המאמר דן במהותו הסיפית של המחזה **מעשה שמשון** מאת הרמח"ל (ר' חיים משה לוצאטו), שחובר כהמשך לספר הרטוריקה שלו **לשון לימודים**, מתוך כוונה לבחון את יישום תורתו הדרמטית. קופמן-שמחון מבקשת לברר את מעמדו הדואלי של **מעשה שמשון** כיצירה שניתן למקמה מחד גיסא מול מסורת דרמטית ותיאטרונית שקדמה לה, ומאידיך גיסא כמבשרת התקופה שבאה אחריה. מחקרה של קופמן-שמחון הוא חלוצי: אף שנכתב לא מעט על המחזה ועל מקומו של רמח"ל בתרבות העברית, טרם נעשה ניסיון לבחון את הדואליות של **מעשה שמשון**, והוא כמעט ונפקד מתולדות הדרמה העברית. גם הציבור **לשון לימודים** אינו מוכר לרוב אנשי התיאטרון.

ממרחק תקופתי, תמטי ומתודולוגי מנושאי מאמרה של קופמן-שמחון, מנתחת דפנה בן-שאול במאמרה **סף ההר: על מופע מסע תלוי-מקום וטרילוגיית ירושלים של נעמי יואלי, ובמיוחד עורו ונעלה את מופע ההליכה עורו ונעלה**, שנערך בירושלים בראשית ספטמבר 2019 במסגרת פסטיבל "מקודשת". זהו החלק השלישי בטרילוגיית מופעים תלוי-מקום (site-specific) שבהם עוסקת החוקרת, כשמאמר זה מבוסס בראש וראשונה על צפייה משתתפת ונקודת ראות סובייקטיבית. לדברי בן-שאול, התבוננות זו קשורה בעניין מחקרי רחב



במופעים שפעולתם היצריתית במקום (on-site) מגלמת בדרכה האסתטית והאזרחית את בעייתיות הנרטיבים המוכללים שמעצבים את המרחב המקומי, ובמיוחד, אידיאולוגיות מדינתיות לאומיות. ביניהם מופעים תלויי-עיר שמבוצעים בסביבות גבוליות, ובכלל זה האזור המכונה "קו התפר" שבין חלקי ירושלים.

יוסף מונדי היה אחד המחזאים החשובים ועם זאת הדחויים והמקופחים ביותר הן בתיאטרון הישראלי והן בחקר התיאטרון המקומי. מפעל האיתנים בשלושה כרכים של יצירותיו, פרי עמלן של זהבה כספי ומורן פרי, מתקן מעוות היסטורי זה. במאמרה **תפאורת החיים והמוות – קריאה קלינית בשני קולות של מחזות יוסף מונדי** טוענת מורן פרי שברוב מחזותיו מטפל מונדי באובססיות העיסוק בבריאות מתוך התבוננות עצמית. העיסוק במרפאה, בבתי החולים לתשושי הנפש, ב"כותנות הכפייה" והכליאה – כל זה מסמל את תחושת חוסר התכליתיות ואת המאבק המתמשך בין מונדי לממסד, לצד מאבקו בבעיות הבריאות, החולי, החיים ומחשבות המוות. המאמר מבקש להראות כיצד התיאטרון של מונדי מייצג את מצביו הנפשיים, הפיזיים, הקליניים והפתולוגיים. בכך, מצביעה הכותבת על האופן שבו הטקסט הדרמטי מתפקד בשני מישורים בעת ובעונה אחת: הן במישור הסמלי-מטפורי (שבדרך כלל הובלט בביקורת) והן במישור המציאותי-אוטוביוגרפי כמבוסס "נתונים" (שטופלו מעט מדי בביקורת).

לאור התפתחותו המרשימה של העיסוק בנושא התיאטרון הדתי בישראל בעשורים האחרונים, מוקדש מאמרו של יהודה מורלי, **העולם הוא כתב סתרים שעלינו לפענח או: קווים לדמותו של התיאטרון האמוני של פול קלודל**, לסוגה זו – קרי לתיאטרון העוסק בנושאים אמוניים. הפרדיגמה שמציע מורלי להבניית מודוס כזה היא התיאטרון של המחזאי הצרפתי פול קלודל, שבנה שיטה של תיאטרון אמוני המתמודדת עם העולם המודרני החומרני והאתאיסטי.

במאמרו **המלאך אומר שהוא גם חשמלאי: על פרשנות, תגובות קהל ומחקר כיצירה**, הפותח את החטיבה "היצדים מחקריים", עוסק דיאגו רוטמן בצורות של התקבלות ופרשנות מופע המוכללות במופע עצמו. בשני חלקיו הראשונים של המאמר דן רוטמן באופנים שבהם פרשנויות של חוקרים ותגובות טקסטואליות וחזותיות של הקהל הפכו להיות חלק משתי יצירות של קבוצת סלה-מנקה, בה חבר המחבר, במדיומים שונים: הטלנובלה-מופע **תולדותיה של בתיה מ'**, ששני פרקיה הוצגו לראשונה ב-2006 (פרק ראשון) וב-2013 (פרק שני), ו**שמורה בעצמי**, סיור קולי של מדריכה נעדרת למבקר.ת יחידה. במזיאון ריק (2018 ו-2024). בחלק השלישי מציג רוטמן את "המופע האקדמי" מתוך אותן דוגמאות. בד בבד, מדגיש הכותב, המאמר אינו יצירת אמנות ולא טקסט ספרותי, אלא מהלך בפעילות מתמשכת של יצירה-מחקר.

בחלקו הראשון של מאמרה **מחוללי התקהלויות מותרות: תיאור וניתוח 3 היציגים בינתחומיים באמצעות מתווה אי־תמ** מציגה רנה בדש מתווה מתודולוגי שניסחה לצורך קריאת יצירות בז'אנר תיאטרונמחול ש"התנועה" (מושג השאול מלאבאן) היא התבנית המשותפת הקטנה של מרכיביהן. זהו מתווה שאותו מגדירה בדש כ-**אי־תמ I-DT**. ייחודו טמון בכך שהוא מקיף את מרכיבי המופע והאמנים המשתתפים וגם את עמדת הצופה שתופס את ביטוי התנועה, ותוך כדי עיבוד הופעתם ופיענוח אופני שילובם מתגלגלת תנועתיותם גם לתנועת מחשבתו. בחלקו השני של המאמר מדגימה בדש יישום מעשי של מתווה **אי־תמ**. היא מחילה את תבנית המודל על שלוש פעולות אמנותיות בינתחומיות שהוצגו במרחב הציבורי בישראל ב-2020-2021, השנה שבה פרצה מגיפת הקורונה.

החיבור החותם אסופה זו – **הדהודים: ההשלכות הגלובליות של המחקר של פרופ' שולמית לב-אלג'ם**, מאת סוניה ארשם קופטינץ – שונה באופיו מאלה שקדמו לו. כאן מדובר לא במאמר אלא בהרצאה קצרה בכנס מחווה שהוקדש לעבודתה של שולמית לב-אלג'ם בתחום חקר התיאטרון הקהילתי. בחרנו לשלב נאום־שבח זה באסופה, הואיל ומחקרה פורץ הדרך של לב-אלג'ם עוסק באחד המודוסים הפרפורמטיביים החשובים ועם זאת השוליים ביותר במחקר. החוקרת דנה באופן שבו עבודתה של לב-אלג'ם העמיקה את החשיבה על פוליטיקת־גזע בתיאטרון קהילתי, חידדה ממצאים פמיניסטיים, והשפיעה על הדרך שבה אנו חושבים על תיאטרון פוליטי.

נורית יערי וגד קינר-קיסניגר

עורכים

קיץ 2024

## ”מה אתה קורא לי, הו בן חלוף?”

### אנכיות תיאטרונית ופילוסופית ביוון העתיקה<sup>1</sup>

עירא אבנרי

אוניברסיטת תל אביב והאוניברסיטה העברית בירושלים

#### 1. הקדמה

בעקבות צ'ארלס סיגל (Charles Segal), דיוויד וויילס (David Wiles) וראש רהם (Rush Rehm), ניתן לשרטט 'מפה טופוגרפית' של המחשבה התיאטרונית, שלפיה הבמה היא נקודת הצטלבותם של שני צירים: הציר האופקי, המסמן את מערך היחסים בתוך המרחב האנושי, והציר האנכי, המסמן את מערך היחסים בין המרחב האנושי למרחב העל-האנושי.<sup>2</sup> 'מפה' זו משקפת מתחים שמצויים בלב ההווה האנושית: הציר האופקי מגלם את המתח בין תרבות לטבע, ואילו הציר האנכי מגלם את המתח בין הקיום הסופי לשאיפה לאינסופיות. דגם זה הגיע למלוא מימושו בתיאטרון היווני העתיק, אבל השפעתו על הדרמה והתיאטרון ניכרת עד לימינו.

בתיאטרון היווני של המאה החמישית לפנה"ס, הציר האופקי הונכח על הבמה מעצם תחמתו של החלל המיוצג משני צדדיו על ידי האייסודוי (*eisodoi*), שערי הכניסה לתיאטרון, שבעולם הבדיוני סימנו תנועה אל או מחוצבמה רחוק. לא פעם, שער אחד סימן את החוצבמה ה'תרבותי' – העיר, הקהילה, החוק – והשער הנגדי סימן את החוצבמה ה'טבעי', מה שבאופן

---

<sup>1</sup> אני מודה לפרדי רוקם, לאביגיל עקביה ולעורכים נורית יערי וגד קינר-קיסנינג, שהערותיהם סייעו לי לדייק את טיעוני.

<sup>2</sup> Charles Segal, **Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles**, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1981, pp. 227-228, 240; David Wiles, **Tragedy in Athens: Performance Space and Theatrical Meaning**, Cambridge: Cambridge University Press, 1997, pp. 175-186; Rush Rehm, **The Play of Space: Spatial Transformation in Greek Tragedy**, Princeton, NJ, and Oxford: Princeton University Press, 2002, pp. 160, 229, 246, 295.

מהותי מצוי מחוץ לעיר, לקהילה, לחוק.<sup>3</sup> ואילו הציר האנכי – הנושא של מאמר זה – הונכב מעצם הצגתו של המרחב האנושי כמאכלס את רצפת הבמה ואת בית הבמה, הסקנה (*skênê*), וכמצוי בתווך שבין האולימפוס לשאול, כלומר בין העולם האלמותי שמעל הבמה ובין עולם המתים שמתחתיה. כאן ניכרת המשמעות התיאולוגית של הצטלבות צירים זו, הכרוכה בהיותו של התיאטרון מתחם פולחני (לדיוניסוס). ככזה, הוא במידת מה כפוף למה שהפילוסוף מירצ'ה אליאדה (*Mircea Eliade*) מכנה "הסימבוליזם האדריכלי של המרכז". המרכז הקדוש, מסביר אליאדה, נתפס כמקום שבו עובר ה-*Axis mundi* ('ציר העולם') ונחשב לנקודת מפגש בין הרקיע, האדמה והשאול.<sup>4</sup>

באתונה, ה'בית' של הדרמה היוונית (כל הטרגדיות שהשתמרו בשלמותן הן פרי-עטם של מחזאים אתונאים), הציר האנכי ומשמעותיו התיאולוגיות הועצמו מכוח מיקומו של תיאטרון דיוניסוס: למרגלות האקרופוליס, מתחת לפרתנון, מקדש ההודיה לאלה אתנה. מיקום זה סיפק לצופים ייצוג מוחשי של נוכחות האלים 'מעל' לבמה. אשר לעולם המתים ש'מתחת', מרחב זה אינו מונכב על הבמה בטרגדיות המוכרות לנו, אבל כן יש מימוש מילולי או סמלי של תנועה ממנו או אליו. למשל, עלייתו של המלך המת דרוס מן השאול **בהפרסיים** לאייסכילוס (625-700), וירידתו של פרומתיאוס לשאול **בפרומתיאוס הכבול** (1080-1094).

בהקשר העל-אנושי, הציר האנכי משקף את האופן שבו נוכחות מטאפיזית מגולמת על הבמה (בין היתר, באמצעות מוסכמת הדאוס אקס מאכינה שבה אדון בהרחבה).<sup>5</sup> בהקשר האנושי, הוא משקף את האופן שבו שאיפה מטאפיזית מגולמת על הבמה, לא פעם בהקשר טראגי: חתירתו של האדם להתרומם מקיומו החייתי הארעי אל האלוהות והאלמותיות, ואי יכולתו להשלים את

<sup>3</sup> באנטיגונה לסופוקלס, למשל, שער אחד סימן את העיר תבאי, תחום שלטונו של קראון, ואילו הנגדי סימן את הישימון, המרחב שמחוץ לעיר ולקהילה, המזוהה כאן עם שני חללים חוצבימיתיים: הערבה שבה מוטלת גופתו של פולייניקס והמערה שבה ימצאו אנטיגונה והיימון את מותם. המתח בינם ובין מרחב החוק ממומש בציר האופקי בכך שהשער שדרכו יוצאת אנטיגונה לקבור באופן סמלי את הגופה הוא אותו השער שדרכו היא תוצא אחר כך להיקבר בעודה בחיים, כעונש על הקבורה שביצעה. לניתוח מבריק של הדרמטורגיה החללית הזאת, ראו: Rehm, *The Play of Space*, Ch. 3

<sup>4</sup> מירצ'ה אליאדה, **המיתוס של השיבה הנצחית: ארכיטיפים וחזרה**, תרגום: יותם ראובני, ירושלים: כרמל, 2000, עמ' 18-22; מירצ'ה אליאדה, **תבניות בדת השוואתית**, תרגום: יותם ראובני, תל אביב: נמרוד, עמ' 227-229.

<sup>5</sup> ראו, למשל, השימוש של שקספיר בציר האנכי לסימון כניסות ויציאות על-טבעיות. ברצפת הבמה האליזבטנית היו פתחי סתרים שדרכם נכנסו ויצאו דמויות כגון המכשפות **במקבת** ורוח אביו של המלט מן/אל המרתף שמתחת לבמה (שבתיאטרון הגלוב ניתן לו השם הטעון "Hell"). **בהמלט**, המרתף הוא ייצוג של כור המצרף (*Purgatory*), ושקספיר משלב בטקסט התייחסות מטא-תיאטרונית לכך, כשהמלט מכנה את רוח אביו – שאך זה עתה ירדה בחזרה אל המרתף – "old mole" ('חפרפרת זקנה'), ומשבח אותה באירוניה על מהירות חפירתה באדמה (1.5.162-163). בתיאטרון הגלוב היו פתחי סתרים גם בתקרת הבמה הפנימית, ששימשו לכניסות ויציאות על-טבעיות מן/אל החלל שמעליה (שניתן לו השם הטעון "Heavens"). ייתכן כי השחקנים שגילמו את הפיות **בחלום ליל קיץ** הוכנסו אל הבמה דרך אותם פתחים, וריחפו מעל הבמה כשהם חגורים לרתמה וקשורים לחבלים. ציר אנכי זה הונכב בהפקה הידועה בבימויו של פיטר ברוק, שהועלתה ב-1970 ב-Royal Shakespeare Company.

המסע הזה. הציר האנכי, המזוהה עם תפיסת עולם היררכית,<sup>6</sup> מבטא את אחד מעקרונות היסוד של התרבות האנושית: הקדימות שמיוחסת לפלג הגוף העליון, המזוהה עם מה ש'נעלה' בנו (היסוד הרוחני-תבוני), על-פני זה התחתון, המזוהה עם מה ש'נחות' בנו (היסוד הגופני-יצרי).<sup>7</sup> בדרמה היוונית, הדוגמה המובהקת לכך היא אדיפוס, במתח שבין פלג גופו העליון, המגולם בשכלו הנעלה שבזכותו הוא פתר את חידת הרגליים שהציגה ספינקס, לפלג גופו התחתון, המגולם ברגליו הנקובות, המסגירות את החידה שהוא נכשל לפתור: חידת זהותו שלו. נקודת המפגש שבין פלגי הגוף היא האגן, המנכיח את גילוי העריות של זה ששכב עם זו שילדה אותו. במאמר זה אדון בציר האנכי כדימוי טקסטואלי ובימתי. כמו כן, אדון במתח בין המשמעות שיוחסה לו בתיאטרון היווני ובין המשמעות שיוחסה לו בפילוסופיה היוונית – פרקטיקת שיח שצמחה פחות או יותר במקביל לזו של תיאטרון וקיימה עימה מערכת יחסים מורכבת, שכללה הסגות-גבול הדדיות והתממשה לעיתים כתחרות או אף עימות ביניהן.<sup>8</sup> תחילה, אדון בדאוס אקס מאכינה כדימוי להתערבות אנכית של האלים בעלילה האנושית, ובביקורתם של אפלטון ואריסטו על מוסכמה זו – ביקורת שמחמיצה, לטענתי, את הממד הביקורתי של סצנות הדאוס אקס מאכינה. בהמשך, אדון בציר האנכי כדימוי לחתירתו של האדם לחרוג מגבולותיה וממגבלותיה של הווייתו. בעוד שבדרמה מוצגת חתירה זו כשאיפה בלתי ראויה שיש להזהיר מפניה, בפילוסופיה – ובאופן המפורש ביותר אצל אפלטון – היא מוצגת כשאיפה ראויה שיש לעודד אותה, שכן רק מכוחה ניתן 'להציץ' באמת הנצחית. להמחשת סוגיה זו, אשווה בין היצג דמותו של סוקרטס בקומדיה **העננות** לאריסטופנס, שבה קישורו לציר האנכי מאפיין אותו כמי שרואה את עצמו כנעלה לא רק מכל אדם אלא גם מן האלים, ובין היצג דמותו בדיאלוג האפלטוני **המשתה**, שבו קישורו לציר האנכי מאפיין אותו כאוהב הפילוסופי המטפס אל הצורה הטהורה של היופי, שהיא גם הצורה הטהורה של הטוב. לסיום, אדון בדמותו של אדיפוס בטרגדיה **אדיפוס המלך** לסופוקלס כהיצג טרגי של בן אנוש ששאיפתו לחוכמה 'אנכית' מעוררת אותו, תרתי משמע.

## 2. אנכיות על-טבעית

עליונותם של האלים, קטנותו של האדם מולם, ויכולתם להשתמש באדם כבכלי-משחק במאבקים ביניהם – כל אלה הונכחו על הבמה באמצעות ה-*deus ex machina*, השם הלטיני

<sup>6</sup> Henri Lefebvre, **The Production of Space**, trans. Donald Nicholson-Smith, Oxford: Blackwell, 1991, pp. 225, 236.

<sup>7</sup> זו האבחנה ששם חנוך לוין בפיה של רות שחש במחזה **יעקובי וליידנטל**: "שאפתי כל חיי להמריא / למעלה, ברוח נשגבת, / אך מן הפסנתר עלה רק שירי / ואני בכיסא עוד יושבת, / כי זה הישבן, רק למטה רוצה, / ויבילני אל בורה-תחתית"; חנוך לוין, "יעקובי וליידנטל [שם זמני]: מחזה עם פזמונים", בתוך: **מחזות 1: חפץ ואחרים**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1988, עמ' 182-183.

<sup>8</sup> הגדרה זו של מערכת היחסים רבת-הפנים בין התיאטרון לפילוסופיה היא ההנחה שעליה מושתת מחקרו פורץ הדרך של פרדי רוקם, שראה אור בעברית בתרגומו של הח"מ: פרדי רוקם, **פילוסופים ואנשי תיאטרון: מפגשים ומערכים**, תרגום: עירא אבנרי, ירושלים: מוסד ביאליק, 2022.

השגור למונח היווני *theos apo mêkhanês*, 'האל מן המכונה'. שמה של המוסכמה נגזר ממימוש מסוים שלה – שימוש במנוף המחובר למערכת גלגלות/משקולות כדי לאפשר לשחקן המגלם דמות של אל/ה להופיע לפתע גבוה באוויר ולרחף מעל להתרחשות האנושית שעל רצפת הבמה – אבל למעשה ניתן להחילה על כל התגלות אלוהית במהלך המחזה ו/או ההצגה. לצד מימושה כדימוי דינאמי של תנועה באוויר, כשהשחקן המגלם את האל או האלה קשור ברתמה המחוברת למנוף, היה לה גם מימוש סטטי: התייצבות של השחקן המגלם את האל או האלה על גבי משטח גבוה, בין אם בימה מוגבהת או – בסבירות גדולה יותר – הגג השטוח של הסקנה, שאליו יכלו השחקנים לטפס באמצעות סולם שהוצב בתוך בית הבמה עצמו או מאחוריו. גג זה, שנקרא תיאולוגיון (*theologeion*), 'המקום שבו מדברים האלים', היה כנראה חזק דיו לשאת את משקלם של שניים-שלושה שחקנים במקביל.<sup>9</sup> לא פעם קשה לקבוע במדויק מתוך הטקסט לאיזו מבין שתי הגירסאות של הדאוס אקס מאכינה – הדינאמית או הסטטית – מכון המחזאי במקרה הנתון, אבל חוקרים נוטים לשער כי המכונה הוכנסה לראשונה לשימוש בטרגדיה היוונית רק בעשורים האחרונים של המאה החמישית לפנה"ס, או אף מאוחר מכך.

הן המכונה והן התיאולוגיון יצרו חיץ אנכי בין דמויות האלים לדמויות האנושיות. אבל היו גם מקרים שבהם התגלמות האלים עירבה דימוי של ירידה אל רצפת הבמה. בעוד שאצל אייסיכילוס האלים מופיעים על הבמה בנוכחותן של הדמויות האנושיות, אצל אוריפידס המפגש ביניהם איננו ישיר: גם כשהאלים מופיעים על הבמה עצמה ולא בגובה, ההפרדה בינם ובין הדמויות האנושיות נשמרת. הדבר מתרחש בפרולוג למחזה, ותמיד שלא בנוכחותן של דמויות אנושיות.<sup>10</sup> בדרמה שלאחר אייסיכילוס, כותב דונלד ג' מסטרונארד (Donald J. Mastronarde), "ההפרדה בין אלים לבני אנוש מוצגת כתמה טראגית, ובדרך כלל ביטויה החזותי בטרגדיה הוא בכך שהם מופיעים על הבמה בנפרד או בכך שהם מאכלסים חללים נפרדים כאשר הם כן מופיעים יחדיו."<sup>11</sup> לעיתים, אוריפידס מעצב את הופעת האל/ה על רצפת הבמה בפרולוג באופן שבדיעבד יוצר עימות דרמטי וחזותי עם הופעה אלוהית אחרת בהמשך המחזה, על גבי המכונה או התיאולוגיון. למשל, **בהבקכות** הופעתו של דיוניסוס על רצפת הבמה בפתיחת המחזה, מחופש לבן אנוש, עומדת במתח עם הופעתו בסיום על גבי התיאולוגיון בדמותו האלוהית. בעומדו על הגג, הוא מתעמת עם קדמוס, אביה של הבקכה אגאוה, שדיוניסוס חולל בה את הטירוף שגרם לה לרצוח

<sup>9</sup> על המיקום בגובה כביטוי לעליונותם של האלים, ראו: Donald J. Mastronarde, "Actors on High: The Skene Roof, the Crane, and the Gods in Attic Drama", *Classical Antiquity* 9 (1990), pp. 273, 278; Clifford Ashby, *Classical Greek Theatre: New Views of an Old Subject*, Iowa City: University of Iowa Press, 1999, pp. 81-96; Francis M. Dunn, *Tragedy's End: Closure and Innovation in Euripidean Drama*, New York and Oxford: Oxford University Press, 1996, pp. 29-32; Michael Lloyd, "Euripides", in *Space in Ancient Greek Literature*, Irene J.F. de Jong (ed.), Leiden and Boston: Brill, 2012, pp. 347-348.

<sup>10</sup> במחזה **נשי טרויה**, פוסידון ואחריו גם אתנה אמנם מופיעים על רצפת הבמה בנוכחותה של הקובה, אבל הקובה אינה מודעת לכך, כיוון שהיא נרדמה או התעלפה עוד לפני כניסתם. ראו: Christiane Sourvinou-Inwood, *Tragedy and Athenian Religion*, Lanham, MD: Lexington Books, 2003, p. 470.

<sup>11</sup> Mastronarde, "Actors on High", p. 279.

את בנה פנתאוס. קדמוס, הניצב על רצפת הבמה לצד גופתו המבותרת של נכדו, מוחה כנגד דיוניסוס, "אין זה הולם אלים לכעוס בבני אדם." על כך עונה לו דיוניסוס מן הגובה, בהצביעו על אופיים הכמו־אנושי של האלים: "זאוס אבי קבע מזמן שכך יקרה" (1348-1349).<sup>12</sup> באופן דומה, בהיפוליטוס מופיעה אפרודיטה על רצפת הבמה בפרולוג ומציגה תקציר של העלילה האנושית שתפרש לעינינו, בעוד שיריבתה ארטמיס תופיע על גג הסקנה לקראת הסיום.<sup>13</sup> ייתכן שהופעתה של אפרודיטה על רצפת הבמה, המישור האנושי האופקי, נועדה לסמן שהיא 'אנושית' יותר מארטמיס – ולא בהכרח במובן הטוב, אם לשפוט לפי האופן שבו אפרודיטה מקריבה את פדרה על מזבח נקמתה של האלה בהיפוליטוס בגלל התנערותו הגאוותנית ממנה. מצד שני, הופעתה המוגבהת של ארטמיס איננה מייצגת כאן עמדת כוח מוחלטת: בגלל הפרדת הרשויות בין האלים – שאינה מאפשרת לאל/ה להתערב בפעולתם של אלים אחרים – ארטמיס אינה יכולה להציל את בן חסותה היפוליטוס ולמנוע את הטרגדיה שחוללה אפרודיטה. כל שהיא עושה הוא להסביר להיפוליטוס ולאביו תזאוס את הסיבה לאסונם (וכאן מיקומה בגובה מסמן את הידע האלוהי, ומיקומם על הרצפה – את הבורות האנושית), להאשים את תזאוס כי נהג בבנו באופן נמהר, להבטיח באופן עמום כי אפרודיטה תשלם על מעשיה, ולנחם את היפוליטוס הגוסס בהבטחה שאחרי מותו ייוסד פולחן נשי לזכרו.<sup>14</sup>

מימושים אלה הם דוגמאות להתערבות אנכית על-אנושית בציר האופקי של הדרמה האנושית, פעמים רבות בצורה של קטיעה פתאומית של רצף העלילה, שמפתיעה את הדמויות והקהל כאחד. כשהתגלות האלים מתרחשת לקראת סוף המחזה, היא ממלאת כמה משימות: סיכום של מה שקרה עד כה; חשיפה של אופי מעורבותם של האלים ושל מניעיהם; נבואה ביחס למה שעוד עתיד לקרות; והסבר על הסיבות לייסודו של פולחן הקשור לעלילת המחזה – פולחן

<sup>12</sup> אוריפידס, **הבקכות**, תרגום: אהרן שבתאי, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1994, עמ' 91. ראו גם: Rehm, **Greek Tragic Theatre**, p. 70.

<sup>13</sup> המסגרת העל-טבעית שתוחמת את העלילה הוספה על ידי אוריפידס בגרסה השנייה של המחזה, וזו שהשתמרה עד לימינו. התקציר שמציגה אפרודיטה הוא מעין הטרמה של המנגנון הברכטיאני של הסטת תשומת הלב מהשאלה מה עתיד לקרות אל השאלה איך הוא יקרה. יחד עם זאת, לפחות בשני עניינים סותרת העלילה האנושית את ההיצג המקדים של אפרודיטה: מותה של פדרה קודם למותו של היפוליטוס; ופדרה (ולא אפרודיטה עצמה) היא שחושפת את 'אשמתו' של היפוליטוס בפני תזאוס, במכתב ההתאבדות שלה. על כך, ראו: Charles Segal, "Tragic Beginnings: Narrative, Voice, and Authority in the Prologue of Greek Tragedies", **Yale Classical Studies** 29 (1992), pp. 88-89.

<sup>14</sup> במחזה זה התגלותן של האלות כדמויות 'חיות' עומדת במתח גם עם ייצוגן ההתחלתי על הבמה בדמות צלמים. פסל ארטמיס ניצב באורקסטרה (*orkhêstra*, הרחבה בה ניצבו ורקדו חברי המקהלה) – העולם הגברי הפתוח, המזוהה עם היפוליטוס. פסל אפרודיטה ניצב ליד דלת הכניסה לסקנה – פנים הארמון, המרחב הנשי הסגור המזוהה עם פדרה. ראו: Wiles, **Tragedy in Athens**, pp. 79-80, 84; Froma I. Zeitlin, "The Power of Aphrodite: Eros and the Boundaries of the Self in Euripides' *Hippolytus*", in **Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature**, Chicago and London: University of Chicago Press, 1996, pp. 225-232, 238-239.

שהיה מוכר לקהל בן התקופה.<sup>15</sup> במחזות שבהם הדמות האלוהית המתגלה היא אתנה, 'ליהוק' זה מקנה לדרמה מימד רפלקסיבי מטא-תיאטרוני – מעצם הצגתה באתונה, העיר שאלה זו היא פטרוניתה.

בטקסטים שחברו הרבה אחרי תור הזהב של הטרגדיה היוונית הגדירו אפלטון ואריסטו את הדאוס אקס מאכינה כמהלך דרמטי החורג מתחום הרציונליות. בדיאלוג האפלטוני **קראטילוס**, שעוסק במשמעותן של מילים כמגלמות מהויות, אומר סוקרטס להֶרְמוֹנְגֶס בלהט הוויכוח: "אלא אם כן רוצה אתה שננהג כמחברי הטרגדיות, שבאין להם דרך לצאת מהסבך, ימצאו להם הצלה במכונות שעליהן יביאו את האלים אל הבמה, ובאותה דרך ניפטר גם אנו מבעייתנו [...]" (425d).<sup>16</sup> ואילו אריסטו, ב**פואטיקה** – ככל הנראה החיבור הפילוסופי הקדום ביותר המוקדש לדיון באמנות התיאטרון – טוען כי דאוס אקס מאכינה הוא אמצעי מלאכותי ו'חיצוני' לפתרון תסבוכת דרמטית, שאינו משתלשל באופן הגיוני מאירועים קודמים בעלילה. עלילת הטרגדיה צריכה להיות מעוצבת כך שהסצנות ישתלשלו זו מזו בקשר סיבתי, ו"דבר יבוא אחרי דבר על-פי ההכרח או על-פי ההסתברות." לפיכך, דאוס אקס מאכינה הוא פתרון לא ראוי, שיש בו משום הפרה של מבנה הטרגדיה. התרת התסבוכת, מסביר אריסטו, "צריכה לנבוע ממארג הסיפור עצמו ולא באמצעות מכונה." עם זאת, מיד אחר כך מבהיר אריסטו שהוא לא שולל מכל וכל את השימוש באמצעי הזה, אלא רק מבקש להגבילו לסוגיות אפיסטמיות שנוגעות לעניינים חיצוניים לעלילה עצמה: "במכונה מוטב להשתמש בכל מה שמחוץ למחזה, או ביחס למה שאירע בעבר ואין האדם יכול לדעתו, או ביחס למה שעתידי להתרחש, שאותו יש לנבא או לבשר" (פרק ט"ו, 1454a-b).<sup>17</sup> במילים אחרות, הדאוס אקס מאכינה הוא פתרון לוגי כל עוד הוא משמש לצורך הצגת ידע על-אנושי, והוא מאבד מתקפותו כשנעשה בו שימוש לצורך פתרון תסבוכת אנושית.

הדוגמה היחידה שמציג אריסטו ב**פואטיקה** לדאוס אקס מאכינה בעייתי בדרמה היוונית – השימוש במכונה לפתרון התסבוכת ב**מדאה** לאוריפידס – היא כשלעצמה בעייתית מבחינה היסטורית, שכן למעשה אין בטקסט עדות חותכת לכך שמדאה אכן מדברת אל יאסון מעמדה מוגבהת. יתר על כן, המחזה הוצג באתונה ב-431 לפנה"ס, הרבה לפני שאוריפידס הפך את מוסכמת הדאוס אקס מאכינה למרכיב סצנרי סטנדרטי במחזותיו.<sup>18</sup> אין חולק על כך שפתרון התסבוכת ב**מדאה** – באמצעות התייחסות למוצאה העל-אנושי של מדאה – הוא הסיום השנוי-במחלוקת ביותר בטרגדיה היוונית. מבחינה מסוימת, אריסטו צודק בכך שזהו פתרון שאינו נובע, כהיקש לוגי, מאירועים קודמים בעלילה – אף כי בעלילת המחזה יש אזכורים של כוחות הכישוף

<sup>15</sup> Euripides, **Orestes**, ed. and trans. M.L. West, Warminster: Aris & Phillips, 1987, pp. 286-287; Rush Rehm, **Greek Tragic Theatre**, London and New York: Routledge, 1992, pp. 70-71.

<sup>16</sup> אפלטון, "קראטילוס", בתוך: **כתבי אפלטון**, כרך א', תרגום: יוסף ליבס, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1959, עמ' 571.

<sup>17</sup> אריסטו, **פואטיקה**, תרגום: יואב רינן, ירושלים: מאגנס, 2003, עמ' 36-37.

<sup>18</sup> Paul G. Johnston, "Rethinking Medea and the *Deus ex machina*", **Classical Philology** ראו: 114 (2019), pp. 125-135; Mastrorarde, "Actors on High", p. 264.



של מדאה. ובכל זאת, ביקורתם הפילוסופית של אפלטון ואריסטו מחמיצה את העובדה שהמחזאים עשו שימוש מכוון באופייה המלאכותי של המוסכמה הזאת.

כל זאת תקף בראש ובראשונה ביחס לאוריפידס: יותר ממחצית מבין הטרגדיות שלו שהשתמרו מסתיימות בפתרון אלוהי מלאכותי – מנגנון שבאמצעותו מבקר המחזאי לא רק את האלים (על מעורבותם ההרסנית במרחב האנושי, על אחריותם לטרגדיה שאותה הם מנסים לפתור בדיעבד באמצעות התגלותם, ועל חוסר האונים שלהם שאינו שונה מזה של בני האנוש), אלא גם את החברה האתונאית. לעיתים נוצר הרושם שאוריפידס מעצב במכוון את הדאוס אקס מאכינה כסיום מופרך שבאמצעותו הוא רומז כי מצבה של החברה האנושית (האתונאית) בת־זמנו הוא חמור עד כדי כך שרק התרחשות נסית יכולה לכאורה לרפאו. באיפיגניה באאוליס, למשל, נוצר הרושם שסיפור ההתערבות האלוהית שהביאה להצלתה של איפיגניה בעת הקרבתה על המזבח – דאוס אקס מאכינה חוצבימתי המדווח על ידי שליח – אינו אלא בדיה שנמסרת במצוותו של אגממנון לאשתו קליטמנסטרה, אימה של איפיגניה (1615-1626).<sup>19</sup> מופרכות זו מתעצמת באורסטס, גירסתו של אוריפידס לקורותיו של אורסטס לאחר שרצח את אימו, קליטמנסטרה, כנקמה על שרצחה את אביו, אגממנון. לקראת סוף המחזה, בעוד מנלאוס עומד לפרוץ אל תוך ארמונו, שם מתבצר אורסטס, מופיע האחרון על גג הסקנה, כשחרבו צמודה לצווארה של בת דודתו הרמיונה, בתם של מנלאוס והלנה. חברו פילאדס עומד לצדו, אוחז בלפידים, וייתכן שגם אחותו אלקטרה נמצאת עימם. אורסטס כבר ניסה לפגוע בהלנה, וכעת מאיים להרוג את בתה, לזרוק אבן על דודו מנלאוס ולשרוף את הארמון. לפתע מופיע אפולון בגובה כשהלנה לצידו ומבשר למנלאוס כי הציל את אשתו מחרבו של אורסטס, וכי הלנה – בהיותה בתו של זאוס – תזכה בחיי נצח ותהפוך לאלה. אפולון מנחה את אורסטס לרדת מהגג, תרתי משמע: לצאת לגלות, להישפט באתונה (שם יזוכה מרצח אימו), ואז לחזור לארגוס ולעלות לכס השלטון אחרי שיישא לאישה את הרמיונה, ממש כפי שפילאדס יישא לאישה את אלקטרה (1567-1690).<sup>20</sup>

התערבותו של אפולון מבהירה כי רק אל המופיע ב'שמים', ולא בן אנוש שמתיימר לכוח אלוהי בהתייבבו על התיאולוגיון, יכול לפתור את התסבוכת. אבל הפתרון שכופה אפולון – פיוס מידי בין אורסטס למנלאוס וכפייה של חתונה כפולה – עומד בניגוד כה חריף לדרמה האנושית שנפרשה במחזה הזה, עד כדי כך שבהחלט ניתן להגדירו כפרודיה ברוח ה-Happy End הטיפוסי לקומדיה. למעשה, הוא חושף את הפסימיות של אוריפידס ביחס לנמשל: אתונה של 408 לפנה"ס (שנת כתיבת המחזה), שאותה הוא עתיד לעזוב לטובת חצר מלך מקדוניה. אופיו

<sup>19</sup> סיום זה הוא קרוב לוודאי תוספת מאוחרת למחזה. אוריפידס (שכנראה נפטר ב-405 לפנה"ס) הותיר אחריו כתב־יד בלתי גמור של איפיגניה באאוליס, שהושלם על ידי בנו או אחיינו (שהיה קרוי גם הוא אוריפידס). הטקסט שמצוי בידיו מכיל גם קטעים שהוספו לו במאה הרביעית לפנה"ס, לקראת העלאה מחודשת של המחזה. הרשיתי לעצמי לדון כאן בסצנת הסיום שלו משום שחרף האוטנטיות המוטלת בספק שלה, היא משקפת נאמנה את חשיבתו הביקורתית ה'אוטנטית' של אוריפידס עצמו.

<sup>20</sup> על מימושו הבימתי של דימוי זה, ראו: Euripides, *Orestes*, trans. John Peck and Frank Nisetich, New York and Oxford: Oxford University Press, 1995, p. 16; Mastronarde, "Actors on High", pp. 262-263; Rehm, *Greek Tragic Theatre*, pp. 70-71.

המופרך של הסיום חושף כי באתונה זו – הנתונה מבחוץ במלחמה נגד ספרטה ושסועה מבפנים ממריבות בין פלגים פוליטיים – אין באמת גאולה לאדם. זו עיר שונה בתכלית מזו שתיאר אייסקילוס חמישים שנה לפני כן ב**נוטות החסד**.<sup>21</sup> באורסטס אין באמת סוף טוב, ולא רק בגלל שתיקתה המטרידה של הלנה לאורך המעמד שנועד להראות למנלאוס כי ניצלה והפכה לאלה. לראייה, האל שפוקד על אורסטס שלא להרוג את הרמיונה אלא לשאת אותה לאישה הוא אותו האל שפקד עליו בשעתו להרוג את אימו – המעשה שחולל בפשו של אורסטס את הסיוטים המתפרצים כאן.<sup>22</sup>

### 3. אנכיות קומית

בפילוסופיה היוונית, הציר האנכי הוא דימוי לשאיפתו הראויה של האדם לחרוג מגבולות הווייתו. ביטוי המובהק ביותר של רעיון זה מצוי אצל אפלטון, שמציג את סוקרטס, הגיבור הפילוסופי שלו, כאבטיפוס של התגברות הרוח על צרכי הגוף, ובכך מנכיח את עליונות פלג הגוף העליון על-פני זה התחתון. יתר על כן, בדיאלוגים שלו מציג אפלטון את האידיאות (הצורות הטהורות האחדותיות והנצחיות) כמצויות 'מעל' ו'מעבר' לתופעות החומריות (ההעתקים החלקיים והמתכלים שלהן), ואת ה'התבוננות' באידיאות כתנועה אנכית של טיפוס – סוגיה שאליה עוד אחזור. בדרמה היוונית, לעומת זאת, החתירה לחרוג מגבולות ההוויה מוצגת כשאיפה בלתי ראויה, עמדה יהירה שיש בה יומרה נפסדת לכוח אלוהי. בן אנוש המתיימר לחוכמה אנכית על-אנושית נתפס כחוטא לציווי האפוליני "דע את עצמך" (*Gnôthi seauton*), שאחת ממשמעותיו היא: דע את גבולותיך ומגבלותייך כאדם.

אחת הביקורות התיאטרוניות המושחזות ביותר על ההיבריס הפילוסופי מצויה במחזה שסוקרטס עצמו הוא אחד מגיבוריו: הקומדיה **העננות** לאריסטופנס. מחזה זה הוא מקרה מבחן מעניין הן בגלל ההקשר האפלטוני שהוזכר לעיל; הן משום שלטענת אפלטון האופן שבו הציג אריסטופנס את דמותו של סוקרטס מילא לימים תפקיד הרסני בגורלו הטרגי של הפילוסוף; והן משום שזהו לא רק ההיצג הקדום ביותר של סוקרטס שהשתמר עד לימינו אלא גם ההיצג היחיד שחובר עוד בימי חייו ולא לאחר מותו (בשונה מכתביו של אפלטון, למשל). **העננות** הוצג בפסטיבל הדיוניסיה הגדולה של 423 לפנה"ס והגיע רק למקום השלישי בתחרות הקומדיות.

<sup>21</sup> על הסיום הפרודי של **אורסטס** והביקורת הגלומה בו, ראו: Mark Ringer, "Orestes", in **Brill's Companion to Euripides**, Vol. I, Andreas Markantonatos (ed.), Leiden and Boston: Brill, 2020, pp. 362, 372-374; Mary R. Lefkowitz, **Euripides and the Gods**, New York: Oxford University Press, 2016, pp. 116-127; Loukas Papadimitropoulos, "On Apollo's Epiphany in Euripides' *Orestes*", **Hermes** 139 (2011), p. 506.

<sup>22</sup> **בנושאות הנסכים**, גירסתו של אייסקילוס לפרשת רצח קליטמנסטרה, אורסטס מודה במפורש כי אפולון לא רק דרבן אותו לרצוח את אימו אלא אף איים עליו כי יבולע לו אם לא יעשה כן (284-269).

בתסכולו שיכתב אריסטופנס את המחזה, וגירסתו המאוחרת (המתוארכת ל-419-417 לפנה"ס) היא שהשתמרה עד לימינו, אף כי כנראה מעולם לא הוצגה על הבמה.<sup>23</sup>

**בהענות** מוצג סוקרטס כמנהל בית ספר לסופיזם (*phrontistêrion*), "חשיבתרון" בתרגומה של זיוה כספי,<sup>24</sup> שתלמידיו עסוקים במשימות חשאיות כגון חקירה לאיזה מרחק יכול פרעוש לקפוץ ביחס לגודלו, וגם בחקירות גיאומטריות ואסטרונומיות, וגאים בכך שסוקרטס מצא דרך לגנוב מעילים וכך לממן להם ארוחת ערב (143-179). האיבר סְטֶרְפְּסִיאֵדְס שואף כי בנו פידיפידיס יתקבל למוסד זה כדי שילמד את אמנות הטיעון הסופיסטית, שבעזרתה יוכל להתל בנושיו של אביו ולסייע לו לחמוק מפירעון חובותיו. כשבנו מסרב לרעיון, סטרפסיאדס מחליט להירשם בעצמו לחשיבתרון ומגיע לשם לפגוש את המנהל. הוא מצפה כי סוקרטס ייצא מתוך הסקנה (שהוא כאן ייצוג של בית הספר) ויפגוש אותו פנים-אל-פנים על רצפת הבמה, אבל סוקרטס מופיע דווקא בגובה, ישוב בסל שמרחף מעל הבמה על גבי מנוף (218) – סצנה סאטירית של דאוס אקס מאכינה.

ההיצג של סוקרטס כמי שמתיימר למעמד אלוהי מתעצם מכוח מילותיו הראשונות. כשסטרפסיאדס צועק אליו מן הבמה, סוקרטס עונה ממעל: "מה אתה קורא לי, הו בן חלוף (*ephēmeros*)?"<sup>25</sup> באמצעות מילים אלו – ככל הנראה ציטוט מטקסט של המשורר הלירי פינדארוס, שמייחס אותן לסאטיר הזקן סילנוס<sup>26</sup> – מצייר אריסטופנס את סוקרטס כמי שלא רק מנותק מבעיותיו של האדם אלא אף מייחס לעצמו עמדה על-אנושית. הנימוק של סוקרטס

<sup>23</sup> ככל הנראה, עניינם של המשוררים הקומיים בסוקרטס נבע בעיקר ממראהו הכעור ומנהגיו המוזרים, שהיו ידועים לכל, כמו גם היותו סוג של מטרד ציבורי בגלל נטייתו לגרור את בני שיחו לשיחות ארוכות ומערערות, שלרוב הסתיימו במבוי סתום. ראו: David Konstan, "Socrates in Aristophanes' *Clouds*", in **The Cambridge Companion to Socrates**, D.R. Morrison (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2011, pp. 76, 87; Andrea Capra, "Aristophanes' Iconic Socrates", in **Socrates and the Socratic Dialogues**, Alessandro Stavru and Christopher Moore (eds.), Leiden and Boston: Brill, 2018, pp. 74-75. בתחרות הקומדיות של 423 לפנה"ס הוצג מחזה נוסף שעסק בסוקרטס – **קונוס** (Konnos) מאת אמייפסיאס (Ameipsias) – ואפשר שריבוי זה קשור להצטיינותו כחייל בצבא אתונה בקרב דֶלִיוֹן (Delium) בשנה שלפני כן, שכנראה הפכה לנושא שיחה באתונה והמריצה את המחזאים לעסוק בו; S. Sara Monoson, "Socrates in Combat: Trauma and Resilience in Plato's Political Theory", in **Combat Trauma and the Ancient Greeks**, Peter Meineck and David Konstan (eds.), New York: Palgrave Macmillan, 2014, pp. 139-141, 156n27.

<sup>24</sup> מבחינתו של סוקרטס, זהו אולי העלבון הגדול ביותר שניתן היה לייחס לו. הסופיסטים היו מורים בשכר שלימדו את אמנות השכנוע: כיצד להפוך טיעון חלש לחזק וכיצד לשכלל את טיעוניך כך שתגבור על יריבך. סוקרטס, שראה את עצמו מחויב לחיפוש אחר האמת, הגדיר את הוראת השכנוע כפעילות בלתי מוסרית. בנאום ההגנה שלו הוא שלל את זיהויו עם הסופיסטים וטען כי מעולם לא היה מורו של מישהו, לא הקנה ידע, ולא גבה תשלום על שיחות שקיים (**אפולוגיה**, 33a-b). אכן, תיאורו של סוקרטס אצל אפלטון ובסנופון – שני המקורות המרכזיים שלנו על דמותו – שונה בתכלית מזה שמציג אריסטופנס.

<sup>25</sup> אריסטופנס, **הענות**, תרגום: זיוה כספי, ירושלים: מאגנס, 2001, עמ' 38, שורה 223. מכאן ואילך כל הציטוטים מהמחזה יהיו מתוך תרגום זה, ומספרי השורות והעמודים יצינו בגוף הטקסט.

<sup>26</sup> על ציטוט זה ומשמעותו, ראו: Capra, "Aristophanes' Iconic Socrates", pp. 71-72.

להופעתו בגובה הוא בעיקרו טכני-מדעי: לטענתו, כך מתאפשר לו להיות קרוב יותר ל"דברים שממעל" (*ta meteôra*), והאוויר הדליל תורם לחדות המחשבה. אבל למעשה, זהו דימוי ליוהרתם של הפילוסופים. כשהוא נשאל על ידי סטרפסיאדס מה מעשיו למעלה, סוקרטס מציין כי הוא "הולך באוויר ומעיין בשמש". הפועל *periphronô*, שמתורגם כאן כ"מעיין", מובנו כפול: מחד גיסא לסקור לעומק או להרהר, ומאידך גיסא לבוז, להתנשא. סוקרטס של אריסטופנס מביט אפוא ממעל על השמש (המגולמת בדמותו האלוהית של הליוס). זה אכן מה שחושב סטרפסיאדס, שתמה על כך שסוקרטס "מאיין" את האלים, כלומר מבטל את ערכם (226-224, עמ' 38).<sup>27</sup>

בהמשך המחזה, כחלק מפולחן המיסטריה (ההכנסה לתורת הסוד) שעוברים אלה הרוצים להתקבל לבית ספרו, סוקרטס – שירד בינתיים אל הבמה (239) – מזמן את העננות (274-268), ישויות על-טבעיות המשמשות כמקהלת המחזה ומייצגות לא רק את עניינו האובססיבי בקוסמולוגיה אלא גם את האובססיה שלו לטיעונים 'אווריריים'. כפי שהוא מסביר לסטרפסיאדס, העננות הן האלוהויות היחידות, ו"כל היתר שטויות. / [...] זאוס לא קיים" (367-369, עמ' 44). שוב ושוב מוצג סוקרטס כמי שרואה עצמו נעלה לא רק מכל אדם, אלא גם מאלי האולימפוס (247-252, 365-381).

**בהמשתה**, הדיאלוג האפלטוני היחידי שבו מופיע אריסטופנס כדמות, מספר המצביא אלקיביאדס על גבורתו של סוקרטס במהלך נסיגת כוחות הצבא האתונאיים בקרב דליון ב-424 לפנה"ס. בהקשר זה, בנוכחותם של אריסטופנס ושל סוקרטס, הוא מצטט שורה מתוך **העננות** המתארת את התנהגותו האופיינית של סוקרטס באתונה – מתהלך זחוח ברחובות ופוזל לצדדים (362) – כדי להדגיש באמצעותה כי שליטתו העצמית במהלך הנסיגה ראויה אמנם להערצה, אך גם נראתה כמו הפגנת יכולות רברבנית (221b-220e).<sup>28</sup> תיאורים מסוג זה שיקפו את החשדנות כלפי סוקרטס וכלפי פעילותו הפילוסופית, ולימים הפכו לאישומים רשמיים. במשפטו, שהוביל להוצאתו להורג, הוא הואשם לא רק בהשחתתם של בני הנוער אלא גם בכפירה באלים, פעולה שמזוהה עם הכנסת אלוהויות חדשות ופולחנים חדשים לפולחן הדתי. כפי שהתנהגותם של תלמידי החשיבתרון – בעולם הבדיוני של **העננות** – בונה תשתית להאשמה הראשונה, כך זימון העננות 'על חשבון' האלים האולימפיים בונה תשתית להאשמה השנייה. אכן, בנאום ההגנה שלו, כפי שמוצג בדיאלוג האפלטוני **אפולוגיה**, טוען סוקרטס כי אופן ההיצג של דמותו **בהעננות** העצים את דעת הקהל השלילית נגדו והזין את ההאשמות שעל בסיסן הועמד לדין (18a-d, 19c). משפטו של סוקרטס נערך כמעט 24 שנים אחרי מועד ההצגה של **העננות**, מה שמעורר את הרושם שב**אפולוגיה** גוזר אפלטון דין נחרץ מדי ביחס למחזהו של

<sup>27</sup> ראו: Aristophanes, **Clouds**, trans. Peter Meineck, Indianapolis: Hackett Publishing, 2000, pp. 18-19; Leo Strauss, **Socrates and Aristophanes**, Chicago and London: University of Chicago Press, 1996, pp. 15-16, 48-49.

<sup>28</sup> **בהמשתה**, האשמה ביהירות מושמעת כנגד סוקרטס כמה פעמים מפיו של אלקיביאדס (215b, 219c), ולפני כן – טרם הגעתו של המצביא – מפיו של המארח, המשורר הטרגי אגאתון (175e). שניהם, כל אחד מסיבותיו, רואים בהתנהגותו התיאטרלית של סוקרטס ביטוי להיבריס ומפרשים את מילות השבח שלו כמסכה אירונית המסווה את הבוז שהוא רוחש להם.

אריסטופנס.<sup>29</sup> אפלטון עצמו שם בפיו של סוקרטס, בדיאלוג **הסופיסט**, את האמירה כי פילוסופים אכן מביטים ממעל על יתר בני האדם (216c), אבל ייתכן שסוקרטס מתבטא כאן באירוניה, בעיקר לנוכח העובדה שאמירה זו מושמעת בתגובה לטענתו של תיאודורוס שפילוסופים הם אמנם אינם אלים אבל בכל זאת אנשים אלוהיים.

אצל אריסטופנס, יוהרתו של סוקרטס היא חרב מתהפכת. בסיום **העננות**, סטרפסיאדס מחליט לנקום – בתסכולו מכך שהוא סולק מהחשיבתרון (781-790); מכך שפדיפידס, שבסופו של דבר צורף לשם כתלמיד, מפנה נגדו באלימות את המיומנויות שלמד אצל סוקרטס (1321-1475); ומכך שהוא עצמו נטש את האלים במצוותו של סוקרטס (818-837, 1470-1480). סטרפסיאדס מורה אפוא לעבדו קְסֶנְתִּיָאָס לטפס אל התיאולוגיון ולשבור במכוש את גגו של בית הספר; ואז מטפס לשם בעצמו, אווז בלפיד, ומעלה את המוסד באש. בדימוי זה יש משום הטרמה של הסצנה על גג הסקנה בסיום של **אורסטס**: מדובר בשתי הדוגמאות היחידות, מתוך מכלול המחזות היווניים שהשתמרו עד לימינו, שבהן דמות אנושית מטפסת לגג הסקנה, קוראת תגר משם על אלה שניצבים על רצפת הבמה, ומאיימת להעלות באש את הבניין מתוך כוונה לפגוע באלה שמצויים בתוכו.<sup>30</sup> אבל יש גם הבדל משמעותי: בהעננות ההתייצבות של בן האנוש על התיאולוגיון אינה משקפת יומרה לכוח אלוהי, אלא נקמה (בחסותו של האל הרמס, 1483-1485) במי שהתיימר לכוח כזה. בהיפוך אירוני לפתיחת המחזה, סוקרטס צועק כעת מלמטה אל סטרפסיאדס שבגובה: "היי, אתה שם על הגג, מה אתה עושה?", ועל כך עונה סטרפסיאדס בצטטו את מילותיו של סוקרטס ממפגשם הראשון: "הולך באוויר ומעיין בשמש" (1502-1503, עמ' 93). עונש זה, גמול על היהירות שניכרה כבר בהופעתו על המכונה, נוסך נימה טרגית על ההיצג הקומי של סוקרטס. אין כאן Happy End טיפוסי.

#### 4. אנכיות פילוסופית

הסופר הרומי קלאודיוס אליאנוס (Claudius Aelianus) טוען בחיבורו **Varia Historia** ("ענייני מדע שונים") כי סוקרטס נכח בהצגה של **העננות** ב-423 לפנה"ס, לאחר שנודע לו כי היא תעסוק בדמותו. לדברי אליאנוס, צופים זרים שנכחו בתיאטרון דיוניסוס ולא שמעו מעולם על סוקרטס תהו מיהו האיש, ובתגובה סוקרטס קם ממקומו ונותר עומד למשך יתר ההצגה, במחווה

<sup>29</sup> על כך, ראו בין היתר: Aristophanes, **Clouds**, trans. Stephen Halliwell, Oxford: Oxford University Press, 2015, pp. 4-6.

<sup>30</sup> ראו: Craig Jendza, **Paracomedry: Appropriations of Comedy in Greek Drama**, Oxford: Oxford University Press, 2020, pp. 208-209. בהעננות, סוקרטס כנראה נמצא על הבמה עצמה ונמלט בסיום מן התיאטרון, אם כי יש חוקרים הטוענים כי הוא נמצא דווקא בתוך הסקנה, צועק לסטרפסיאדס מן החלון ועולה בעצמו בלהבות. בכל מקרה, סיום זה הוא כנראה תוספת מאוחרת יותר. ייתכן כי גרסתו הראשונה של המחזה הסתיימה רק באיום נקמה מפיו של סטרפסיאדס, אך ללא מימוש בימתי שלו.

שיש בה משום הפגנת בוז כלפי היצגו הבימתי והראייה כי הוא־הוא סוקרטס האמיתי (2:13).<sup>31</sup> בלי קשר למידת מהימנותה, אנקדוטה זו מגלמת היבט של סוקרטס שעליו ארחיב בדיוני בהמשטה: מודעותו לתיאטרליות שלו, והאופן שבו הוא מגייס אותה לצרכים פילוסופיים. הרי עמידתו הגלויה־לענייני־כל של סוקרטס במהלך ההצגה של העננות היא הדגמה תיאטרלית, בתיאטרון עצמו, של רעיון היסוד של הפילוסופיה האפלטונית: קדימותה של הצורה הטהורה (סוקרטס הממשי), על־פני התופעה, ההעתק החומרי הפגום והחלקי שלה (היצגו הבימתי הבדיוני). קדימות זו היא אונטולוגית ואפיסטמולוגית כאחת: רק לאידאות ניתן לייחס ממשות מלאה, ורק ביחס להן תיתכן ידיעה אמיתית. הואיל והאידאות מוצגות כמצויות 'מעל' ו'מעבר' לתופעות, המסע הפילוסופי מתואר אצל אפלטון כתנועה אנכית מן ההוויה האנושית אל מרחב האידאות – הבית האמיתי של הנשמה האלמותית, מקום משכנה בטרם 'נפלה' לתוך הגוף האנושי בן התמותה. דוגמה מובהקת לכך, מהדיאלוג **המדינה**, היא משל הקו המחולק (509d-511e) וכמובן גם משל המערה (514a-518c), שבו תנועתו של האסיר המשוחרר – בן דמותו של סוקרטס עצמו – היא כלפי מעלה והחוצה.

בדיאלוג **פיידון** נטען כי כשהנשמה משחררת את עצמה מן החושים ומתכנסת למחשבה צרופה, היא מטפסת אל מרחב האידאות, ושם – כחיקוי של הצורות הטהורות – היא חדלה לנוע ונותרת יציבה במקומה. מצב נייח זה מכונה "חוכמה" (79c-d, 83a-b). דימוי דומה אך ציורי יותר מצוי בדיאלוג **פיידרוס**, במיתוס על מסעם המחזורי של האלים לפסגת הרקיע כדי לערוך שם משתה ולהשקיף (פעולה של *theôria*, 'צפייה') על מרחב האידאות. כפי שמספר סוקרטס, מסע זה מלווה במסע של נשמות אנושיות שמבקשות לחקות את ההתבוננות האלוהית בטרם יתגלמו שוב בגוף על־פני האדמה. בעוד שהאלים מטפסים בקלות, בעזרת מרכבותיהן המאוזנות, הנשמות מתקשות בכך, כי המרכבות שלהן נוטות לצאת משליטה.<sup>32</sup> כמו במרוץ מרכבות, הן מתנגשות זו בזו, מועדות, כל אחת מנסה ליטול את ההובלה, וחלקן לא יגיעו לקו הסיום.<sup>33</sup> אבל הנשמות שכן מצליחות להגיע, בעקבות האלים, אל פסגת הרקיע ניצבות ללא תנועה על קליפת השמים, שתנועתה הסיבובית נושאת אותן יחד איתה, ומשקיפות על הצורות הטהורות (246e-247c).

<sup>31</sup> לפיכך, טענתו של סורן קירקגור כי בעמידתו בתיאטרון ביקש סוקרטס להראות את הדומות ההולמת בינו ובין היצגו הבימתי צריכה להיקרא באירוניה; Søren Kierkegaard, "The Concept of Irony", in **The Concept of Irony With Continual Reference to Socrates / Notes on Schelling's Berlin Lectures**, trans. Howard Vincent Hong and Edna Hatlestad Hong, New Jersey: Princeton University Press, 1989, p. 129.

<sup>32</sup> ב**פיידרוס**, הרעיון של הנפש כישות בעלת כוח הנעה עצמית המסוגלת לטפס אל האידאות מגולם בדימוי של מרכבה רתומה לשני סוסים. הרכב מסמל את הרצון התבוני; הסוס הלבן האצילי ויפה התואר הוא היסוד המרוסן של האיפוק ורגש הבושה; והסוס השחור הפראי והמכוער הוא התאוה הלא מרוסנת. בעוד הסוס השחור מנסה למשוך את המרכבה כלפי מטה, הסוס הלבן מציית לפקודותיו של הרכב. מידת שליטתו של הרכב על המרכבה תקבע את גורלו של המסע (246a-b, 253c-254e).

<sup>33</sup> Anne Lebeck, "The Central Myth of Plato's *Phaedrus*", **Greek, Roman, and Byzantine Studies** 13 (1972), p. 270.

על אף שמסע אנכי כזה יכול להתרחש במלואו רק לאחר המוות, עם שחרורה של הנשמה מכבלי הגוף, הפילוסוף מתאמן בכך בעודו בחיים. דוגמה לכך מצויה בדיאלוג **המשתה**, העוסק בקורותיו של משתה שנערך בביתו של אגאתון יומיים לאחר נצחוננו בתחרות המחזאים הטרגיים בפסטיבל לִינְאִיָה, כנראה בשנת 416 לפנה"ס. במסיבה זו, המארח וקבוצת הידוענים האתונאים שהתקבצו לחגוג עימו מתחרים זה בזה מי יישא את נאום ההלל הטוב ביותר לארוס (Eros), ההתגלמות האלוהית של רגש התשוקה (*erôs*) האנושי. המנצח הלא רשמי בתחרות הוא סוקרטס, שנאומו מבוסס לדבריו על שיחות שניהל שנים רבות לפני כן עם דיוטימה, מורתו האגדית – תרתי משמע – לפילוסופיה של "ענייני אהבה" (*deinos ta erôtika*, 198d). בנאומו, כביכול מתוך דברים שאמרה לו דיוטימה, מתאר סוקרטס את מסעו של האוהב אל מושא התשוקה הראוי כתנועה אנכית במעלה סולם האהבה.<sup>34</sup> לטענתו, השלמת המסע כרוכה בביצועו כהלכה: טיפוס בסדר הנכון, על כל ששת שלבי הסולם, החל מהשלב התחתון ביותר, תשוקה כלפי גוף יפה מסוים, ועד לשלב העליון ביותר, תשוקה כלפי הצורה הטהורה של היופי. הואיל ומהויותיהם של הדבר היפה (*ta kala*) ושל הדבר הטוב (*ta agatha*) קשורות זו בזו (204e), בהגיעו לשלב העליון של הסולם יזכה האוהב "להוליד לא חיקויים של המידה הטובה, אלא דברים אמיתיים. [...] ומי שהוליד וכלכל את המידה הטובה הוא ידיד האלים, ואם אפשר בכלל לאדם להיעשות בן אלמוות, הרי זה האיש" (212a).<sup>35</sup>

נאומו של סוקרטס הוא במידה רבה מענה למיתוס שהציג לפני כן אריסטופנס בנאומו.<sup>36</sup> במיתוס זה מתואר ארוס כגעגוע לשלמות המקורית של המין האנושי. בצורתם הקדמונית, בני האדם היו יצורים כדוריים ארבע־רגליים, "אדירי כוח ורבי עוצמה, וגאוותם לא ידעה גבולות, והם הרימו יד על האלים" (190b, עמ' 53). לכן, זאוס הורה לחתוך כל אחד מהם לשניים, בחתך אנכי, לכדי שני חצאים דו־רגליים, וכך להחלישם וגם להביא תועלת לאלים, שהרי החיתוך יביא לגידול במספרם של בני האדם וכתוצאה מכך לגידול בפולחן הזבח שלהם (190c-d). במצבם החדש,

<sup>34</sup> לטענת רובי בלונדל (Ruby Blondell), מהנאום משתמע כי המסע דומה לטיפוס במעלה גרם מדרגות יותר מאשר על סולם. ראשית, לפחות שניים מתוך ששת השלבים בסולם מערבים מימד אופקי, שכן עניינם הוא פעולת ההכללה. שנית, נרמז כי לפחות בחלק הראשון של המסע מלווה האוהב על ידי מדריך (*paidagôgos*), בטרם ימשיך לבדו – ולכן הדרך צריכה להיות רחבה דיו כדי ששניים יטפסו בה יחדיו. הדימוי של גרם מדרגות מצוי למעשה בנאום עצמו, בטענה כי "[האוהב] מתחיל בדברים היפים ועולה כל הזמן לעבר היפה, כשהדברים היפים משמשים לו מעין מדרגות" (211c, עמ' 89). ראו: Ruby Blondell, "Where is Socrates on the 'Ladder of Love'?", in *Plato's Symposium: Issues in Interpretation and Reception*, James H. Leshner et al. (eds.), Cambridge, MA: Harvard University Press, 2006, pp. 147n2, 151.

<sup>35</sup> אפלטון, **המשתה**, תרגום: מרגלית פינקלברג, תל אביב: חרגול, 2001, עמ' 90 (ההדגשה שלי, ע"א). מכאן ואילך כל הציטוטים מהדיאלוג יהיו מתוך תרגום זה, ומספרי הפסקאות והעמודים יצינו בגוף הטקסט.

<sup>36</sup> בנאומו מתייחס סוקרטס במרומז למיתוס שהציג אריסטופנס מוקדם יותר במסיבה. לדבריו, באחת משיחותיהם אמרה לו דיוטימה: "מספרים גם [...] איזה סיפור שלפיו האוהבים הם אלה שמחפשים את החצי השני שלהם, אך לפי מה שאני יודעת האהבה איננה אהבת החצי ואף לא אהבת השלם – אלא אם כן, במקרה, השלם זהה לטוב" (205e, עמ' 80). על מורכבותה של ההערה התמימה־כביכול הזאת, ראו: חוקם, **פילוסופים ואנשי תיאטרון: מפגשים ומערכים**, עמ' 69-73.

המפוצל, "כל חצי השתוקק לחצי האחר שלו ולא יכול היה להיפרד ממנו. והם היו חבוקים וצמודים זה לזה, ולא רצו אלא לשוב ולהיות לאחד. [...] ולכן מאותו הזמן ואילך טבועה האהבה באופיים של בני האדם משני המינים, ואל האהבה הוא המשקם של טבענו הקדום, המנסה להפוך שניים לאחד ועל ידי כך לרפא את המין האנושי" (191a-d, עמ' 54-55). הארוס האריסטופני הוא תשוקה למסע אופקי אל החצי השני האבוד שלנו, מתוך כמיהה להתמזג עימו במפגש פנים-אל-פנים. הארוס הסוקרטי, לעומת זאת, הוא תשוקה למסע אנכי, כלפי מעלה ומעבר: האוהב "מתחיל בדברים היפים ועולה (*epaniôn*) כל הזמן לעבר היפה" (211b, עמ' 89). מה שמתחיל בתשוקה להתמזגות עם גוף אנושי יפה, ארעי ומתכלה, על-פני הקרקע מוביל לבסוף – מכוח הטיפוס אל המרחב השמימי של האידאות – ל"התמזגות" עם הצורה הטהורה, הנצחית, של היופי.<sup>37</sup>

עוד בטרם הציג את נאומו, ולמעשה עוד בטרם נכנס אל ביתו של אגאתון, סוקרטס עורך הדגמה של המסע האנכי. בעודו עושה את דרכו לאירוע יחד עם חסידו אריסטודמוס, הוא שוקע במחשבות, מפגר מאחור ומורה לאריסטודמוס להתקדם בדרכו מבלי להמתין, ובכך כופה על הלה להגיע לבדו למסיבה שאליה לא הוזמן מלכתחילה. סוקרטס עצמו מעב את כניסתו: הוא עומד ללא תזוזה בחצר הבית השכן, שקוע במחשבות, ואינו נענה לאחד מעבדיו של אגאתון, שמפציר בו להיכנס (174e-175a). כזכור, עמידה ללא תנועה היא מחווה המזוהה אצל אפלטון (באופן המובהק ביותר בפיידרוס) עם 'התבוננות' באידאות. לפיכך, אין זה מפתיע שהוא מייחס אותה לסוקרטס (רק) בהמשתה – הדיאלוג שבו 'התבוננות' זו מוצגת כטיפוס על סולם האהבה, תנועה פנימית במנח סטטי, וסוקרטס עצמו כאוהב המטפס.<sup>38</sup>

הואיל והעלילה – שמדווחת לנו מנקודת מבטו של אריסטודמוס – עברה אל תוך ביתו של אגאתון, הסצנה של סוקרטס העומד נטוע במקום אינה מוצגת 'על הבמה' אלא מעוצבת כהתרחשות 'חוצבימתית' שמונכחת רק בעקיפין, דרך דיווחו של המשרת שיצא להביאו וחדר בידיים ריקות. כשאגאתון מורה למשרת לצאת שוב ולא להרפות מסוקרטס עד שייכנס, אריסטודמוס מתערב ומפציר: "[...] הניחו לו. שהרי זו דרכו. לפעמים הוא נעצר סתם ככה ולא אז ממקומו" (175a-b, עמ' 27). ואכן, בהמשך הדיאלוג, אלקיביאדס – שהגיע באיחור, שיכור וללא הזמנה, ואינו מודע למפגן שהתחולל מחוץ לבית לפני הגעתו – מספר על מקרה דומה שאירע שנים רבות לפני כן, בעת שסוקרטס והוא לחמו בשורות הצבא האתונאי בקרב נגד פּוּטִידיאיה וקורינתוס. ביום המדובר, במחנה האתונאי בפּוּטִידיאיה, סוקרטס עמד נטוע במקום אחד והרהר במשך כל היום וכל הלילה, עד שעלה השחר, ואז התפלל לשמש והלך לדרכו. לדברי אלקיביאדס,

<sup>37</sup> Richard Patterson, "The Ascent in Plato's *Symposium*", *Proceedings of the Boston Area Colloquium in Ancient Philosophy* 7 (1991), p. 195; Jean-Pierre Vernant, "One... Two... Three: *Erôs*", in *Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World*, David M. Halperin et al. (eds.), Princeton, NJ: Princeton University Press, 1990, p. 471; Allan Bloom, "The Ladder of Love", in *Love and Friendship*, New York: Simon and Schuster, 1993, p. 484.

<sup>38</sup> Silvia Montiglio, *Wandering in Ancient Greek Culture*, Chicago and London: University of Chicago Press, 2005, pp. 172-176.



היה זה חיזיון כה חריג עד שכמה מהחייילים האיונים בצבא אתונה הוציאו את מזרוניהם מן האוהלים ו"בילו כל הלילה הקר על יד סוקרטס, ישנים בתורות כדי לבדוק אם הוא ממשיך לעמוד גם בלילה" (220c-d, עמ' 104). גם כאן העמידה נטולת התזוזה נראית בדיעבד כמו המבע הגופני החיצוני של הטיפוס הנפשי הפנימי אל האידאות, כפי שמשמע מכך שבסיום עמידתו התפלל סוקרטס לשמש. **בהמדינה** מזוהה השמש עם אידאת הטוב, ה'עליונה' שבאידאות (507b-509c); ו**בהמשתה** אידאת הטוב ואידאת היופי קשורות כאמור זו בזו.<sup>39</sup> הבלטת המעמד האלוהי-אידיאי שמייחס סוקרטס לשמש יכולה להיקרא כמענה של אפלטון לאריסטופנס, שמציג את סוקרטס **בהעננות** כמי שכופר בעליונותה.

כשגופו אחוז במקום בעוד נפשו כמוֹנעה במעלה סולם האהבה, סוקרטס הוא מקבילו של פרומתיאוס, שגופו כבול לסלע בעוד רוחו המרדנית נעה 'ברחבי העולם'. השוואה זו מצביעה על הפרובוקטיביות הגלומה במחוות העמידה של סוקרטס. בעמידתו נטולת התזוזה מחוץ לבית יש משום התגרות באגאתון – ממש כפי שעמידתו נטולת התזוזה בתיאטרון, באנקדוטה שמספר אליאנוס, יש משום התגרות באריסטופנס. בשני המקרים חותר סוקרטס להראות כי המופע הראוי לצפייה הוא 'מופע האמת' של הפילוסוף ולא ההצגות שמעלים המחזאים או המסיבה שחוגגת את הצלחתן של הצגות אלה. במופעי העמידה שלו, סוקרטס לא רק מצביע על סדר העדיפויות הנכון מבחינה פילוסופית, אלא גם על מה שלדעתו צריך להיות סדר העדיפויות הנכון מבחינה תיאטרונית. ייתכן שאפלטון מבקש להראות לנו בכך שאי אפשר להשתית את סדר העדיפויות הנכון מבחינה פילוסופית מבלי לייצר 'הפרעה' תיאטרלית באופייה בסדר העדיפויות הנחות-כשלעצמו של אנשי התיאטרון.

עמידותיו נטולת התזוזה של סוקרטס הן מחווה פחות טהורה וספונטנית מכפי שנראה במבט ראשון. העובדה שסוקרטס של אפלטון מקפיד לבצע ברשות הרבים את הפעולה הכביכול-פרטית הזאת מעידה כי מדובר במופע של התייחדות פנימה שנועד לחולל רושם חיצוני: לעורר סקרנות ביחס לפעולה המסתורית הקרויה "התפלספות". כלומר, זו פעולה לא רק בציר האנכי אלא גם בציר האופקי. לכאורה, מופע זה שונה בתכלית מן ההצגות שמעלים המחזאים: סוקרטס נראה כמי שאינו נותן את הדעת על אלה שהתקבצו לצפות בו, ולבטח אינו מנסה לרצותם. אבל בפועל סוקרטס 'מציג בפני קהל' לא פחות משעושים זאת אגאתון ואריסטופנס, ומעצב בקפידה את התיאטרליות שלו כדי להשיג את האפקט שהוא מבקש לחולל. באופן הצגתו את מופעי העמידה של סוקרטס, אפלטון חושף כמדומה את יחסו הדוֹעֵרֵכִי כלפי האסטרטגיות הפרפורמטיביות של הגיבור הפילוסופי שלו.

<sup>39</sup> Blondell, "Where is Socrates on the 'Ladder of Love'?", p. 159. **בהמדינה** מגדיר סוקרטס את השמש כסיבה האפיסטמולוגית של הדברים בעולמנו, שכן האור שהיא מפיצה הוא שמאפשר לנו לראות אותם; וגם כסיבתם האונטולוגית, שכן החום שהיא מפיקה הוא שמאפשר את עצם קיומם. זהו, באנלוגיה, מעמדה של אידאת הטוב ביחס לשאר האידאות (509b).

## 5. אנכיות טרגית

בדיאלוג האפלטוני **תאיטיטוס** מספר סוקרטס כי תאלס, ראשון הפילוסופים,<sup>40</sup> נפל יום אחד לתוך בור בעודו צועד ומתבונן בתנועת הכוכבים, ואז הושם ללעג על ידי שפחה תראקית, שתמחה כיצד הוא מצפה לדעת משהו על גרמי השמים בזמן שאינו יודע מה מצוי לרגליו (174a-b).<sup>41</sup> אנקדוטה זו מעמתת בין עמדתו הפרדיגמטית של הפילוסוף (גבר, יווני, אריסטוקרט, מלומד), השואף אל הטרנסנדנטי והנצחי, ובין זו של השפחה (אישה, זרה, בת למעמד הנמוך, נבערת), הנטועה בארצי ובמידי. במונחיו של הציר האנכי, תאלס הוא הרוח, פלג הגוף העליון, ואילו השפחה היא החומר, פלג הגוף התחתון.

אנקדוטה זו יכולה להיקרא כהערה קומית על פיזור הדעת של הפילוסופים: מבחינה זו, תאלס מזכיר את סוקרטס של **העננות**, שלפי עדותו של אחד מתלמידיו עסק יום אחד בחקר סיבוביו ומסלוליו של הירח, "ואז, כשהביט למעלה בפה / פעור, חירבנה עליו בחושך לטאה מן הגג" (168-180, עמ' 35-36). היא גם יכולה להיקרא כהערה ביקורתית על אי יכולתו של האדם הפשוט להבין את המסע הפילוסופי המגולם בהפניית המבט כלפי מעלה, אל סדר היקום והאחדות האידיאלית, על חשבון הריבוי התופעתי המקרי והארעי שעל-פני האדמה.<sup>42</sup> מבחינה זו, הנפילה לתוך הבור היא בעצם רגע של ניצחון, כי היא מסמלת את הולדתה של הפילוסופיה. אכן, מלאדן דולאר (Mladen Dolar) טוען כי אפלטון הופך את גמלוניותו של תאלס ממגרעה למעלה: אי יכולתו של תאלס לראות את מה שלרגליו היא הוכחה למחויבותו למסע הפילוסופי.<sup>43</sup>

אבל אם לשפוט לפי מילותיו של סוקרטס עצמו, העיוורון של תאלס מצביע דווקא על היבט טרגי הכרוך בעצם העיסוק הפילוסופי. הבדיחה על תאלס, מסביר סוקרטס, "כוחה יפה לכל המקדישים חייהם לפילוסופיה. שאמנם אין איש מהללו מבחין במעשיו של שכנו הקרוב לו, וייתה מזו: כמעט שאינו יודע האם הלה בן אדם או יצור אחר. לעומת זאת הוא דורש וחוקר אגב טרחה מרובה בשאלה – אדם מה הוא?" (174b-c).<sup>44</sup> הואיל ודוגמה זו לעיוורון פילוסופי לקוחה מתחום היחסים האנושיים, אין זה מקרה שהאנקדוטה על תאלס מוצגת דווקא **בתאיטיטוס**, שעלילתו הפנימית מתרחשת בסמוך למועד משפטו של סוקרטס, שלא התעלם מאיש והתפלסף

<sup>40</sup> כך מציג אותו אריסטו ב**מטאפיסיקה**, 983b.

<sup>41</sup> מקור האנקדוטה הוא באחד ממשליו של איזופוס, שגיבורו הוא אסטרונום נטול שם. אפלטון מחיל אותה על תאלס.

<sup>42</sup> Adriana Cavarero, "The Maidservant from Thrace", in **In Spite of Plato: Feminist Rewriting of Ancient Philosophy**, trans. Serena Anderlini-d'Onofrio and Aine O'Healy, New York: Routledge, 1995, pp. 34-35.

<sup>43</sup> Mladen Dolar, "Which Voice? Reflections Around Katarina Zdjelar's Work", Retrieved February 2, 2024, from: <http://katarinazdjelar.net/wp-content/uploads/Mladen-Dolar-Zdjelar-Parapoetics-reader.pdf>

<sup>44</sup> אפלטון, "תאיטיטוס", בתוך: **כתבי אפלטון**, כרך ג', תרגום: יוסף ליבס, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1959, עמ' 121.

עם כל מי שהיה מוכן לשוחח עימו – מנהג שהפך אותו לבלתי אהוד באתונה (אפולוגיה, 21e-23b). בביקורתו על הפילוסופים, כפי שמוצגת בפרשנותו לאנקדוטה, אין אפוא משום הצבעה עצמית: להיפך, סוקרטס מחריג את עצמו מהתפיסה לפיה מחויבותו של הפילוסוף לציר האנכי משמעה התבוננות רק באחדות האוניברסלית, האדם באשר הוא אדם, והתעלמות מהריבוי האנושי הפרטיקולרי. כפי שהוא עצמו הסביר בנאומו בה**המשתה**, המסע האנכי של האוהב אל אידאת היופי חייב להתחיל במפגש אופקי עם גוף אנושי יפה אחד: רק כך תיתכן תפיסה של הצורה על כל מורכבותה ועל מגוון הפרטים הנכללים בה. לכן, הפניית מבט נכונה כלפי מעלה אינה נעשית על חשבון מה שנמצא לרגליו. האם זה מקרה שתאלס הוא כביכול נצר למשפחה שהגניאולוגיה שלה מגיעה עד לקדמוס, מייסד העיר תבאי וראש השושלת שממנה נולד אדיפוס?<sup>45</sup>

ביקורתו של סוקרטס אכן מזכירה את ביקורתו של סופוקלס על העיוורון הפילוסופי, כפי שמוצגת ב**אדיפוס המלך**. בוויכוח ביניהם, אדיפוס מתגאה בפני טרזיאס כי בעזרת שכלו האנושי בלבד, בלי להיעזר באותות על-אנושיים, הוא פתר את חידת הספינקס (390-398), שנוסחה אינו מוזכר במחזה אבל היה מוכר לקהל בן התקופה: "יש על-פני האדמה יצור בעל שתיים, ארבע ושלוש רגליים, ובעל קול אחד, שמכל היצורים הנעים על-פני האדמה, באוויר ובים, הוא לבדו משנה את צורתו. אבל כשהוא מהלך בעודו נתמך על כל רגליו, כוחם של אבריו הוא בשיא חולשתו."<sup>46</sup> לפי אחד המקורות העתיקים, פתרונו של אדיפוס לחידה היה *anthrôpos*, 'אדם' במובנו הכללי של המונח.<sup>47</sup> עצם העובדה שזוהי התשובה הנכונה היחידה הופכת את חידת הספינקס לטקסט פילוסופי, כי חידת רגליים זו עוסקת במה שמשותף ומהותי לאדם באשר הוא אדם – ומבאן שבפתרונה מתהווה אדיפוס כפילוסוף. אבל כפי שמראה פרדי רוקם, בהתהוות זו טמון גם אובדנו של אדיפוס, שכן כפרס על פתרון החידה הוא זוכה לשאת לאישה את המלכה האלמנה יוקסטטה, אימו, ובכך מממש את החלק השני של הנבואה שניתנה לו בדלפי.<sup>48</sup>

יש אירוניה בכך שאדיפוס מצליח לפתור את חידת זהותו האוניברסלית של האדם אך נכשל לפתור את חידת זהותו הפרטיקולרית, החקוקה מלכתחילה בשמו. אדיפוס (*Oidipous*) הוא *oidos-pous*, 'נפוח הרגל', רמז לקרסוליו שרותקו יחד על ידי הוריו כשנמסר לרועה כדי שיפקיר אותו למוות; וגם *oida-pous*, 'יודע הרגל', מי שיש בכוחו לפתור את חידת הרגליים שהציגה

<sup>45</sup> Diogenes Laertius, *Lives of Eminent Philosophers*, 1:1:22

<sup>46</sup> מתוך ה-*scholia* (הערות פרשניות) להנשים הפניקיות מאת אוריפידס. ראו: Jean-Pierre Vernant and Pierre Vidal-Naquet, *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, trans. Janet Lloyd, New York: Zone Books, p. 468 n. 20. לנוסחים נוספים של חידת הספינקס, ראו: מעין מזור, **אדיפוס: לידתו של מיתוס**, 2011, ירושלים: כרמל, עמ' 171.

<sup>47</sup> ראו: Almut-Barbara Renger, *Oedipus and the Sphinx: The Threshold Myth from Sophocles through Freud to Cocteau*, trans. Duncan Alexander Smart et al., Chicago and London: University of Chicago Press, 2013, p. 11; Stephen Rojcewicz, "How to Kill a Sphinx", *Delos* 33 (2018), p. 118.

<sup>48</sup> רוקם, **פילוסופים ואנושי תיאטרון: מפגשים ומערכים**, עמ' 57-61.

הספינקס. אבל אדיפוס אינו מזהה או אינו רוצה לזהות את הקשר בין שתי החידות. ה-*oida*, הידע המופשט שלו על רגליו של האדם באשר הוא אדם, כרוך בבורות ביחס ל-*pous*, רגליו שלו. בכך הוא נכשל – ביותר ממובן אחד – במימוש הציווי "דע את עצמך", שנטען כי תאלס היה אחד ממנסחיו. גורלו של אדיפוס, כותב סיגל, נע בין שתי פסגות – רגליו מזהות עם הר קיתירון, שם אמור היה להיות מופקר כחיה בינקותו, ושכלו מזהה עם הר אולימפוס, לשם הוא שואף בניסיונו להידמות לאל<sup>49</sup> – אבל יומרה אנכית זו מבשרת את אסונו, כפי שניכר במילות האזהרה שסופוקלס שם בפיה של המקלה: "שחצנות טיפשית, שהתפטמה / ללא מידה ובלו תועלת, / מטפסת למרום החומה / וצונחת במדרון הגורל, / שבו אין שימוש לכף-רגל" (873-878).<sup>50</sup> האם זה מקרה שמסלול חייו של אדיפוס, שהתיימר לחוכמה על-אנושית, כרוך מלכתחילה בהר? שהרי ההר, בהיותו מקום גבוה, "נחשב לעיתים קרובות למקום המפגש של השמים והאדמה, [...] מקום שבו יכול להתבצע מעבר בין האזורים הקוסמיים השונים. [...] כל מה שקרוב לשמים משתתף, בעוצמה שונה, בטרנסצנדנטיות."<sup>51</sup>

כמו במקרה של תאלס, גם אצל אדיפוס הפניית המבט הפילוסופית כלפי מעלה כרוכה בהתעלמות ממה שלרגליו, תרתי משמע. בהסגירו את העבבה שמקשה עליו לתהות על משמעות שמו ולהסיט את המבט אל רגליו,<sup>52</sup> אדיפוס עצמו מגדיר את מצבו כ"פגע ישן", וברומזו על צלקותיו מוסיף: "מחיתוליי טבועה בי החרפה הזאת" (1032-1036, עמ' 78). אבל התייחסות ראשונה זו מופיעה רק בשלב מאוחר בעלילה, ורק בתגובה לדברים שאומר לו השליח מקורינתוס, שהגיע לבשר על מותו של פוליבוס מלך קורינתוס, אביו (המאמץ) של אדיפוס. בשם המחויבות למבט כלפי מעלה, ובשם התיעדוף של פלג הגוף העליון על-פני פלג הגוף התחתון, הפילוסופיה מתעלמת מן הפצע שלמטה – מה שמראה כי המיפוי הפילוסופי של גוף האדם שונה מן המיפוי שמקדמת הדרמה וכרוך בהכחשה ובעיוורון, שהרי רגליו הפגועות של אדיפוס הוסיפו למלא תפקיד מכונן בעיצוב זהותו וגורלו גם בחייו הבוגרים.<sup>53</sup> ה'רגל השלישית' שלו כרוכה במימוש שני חלקי הנבואה שקיבל בדלפי: מדיווחו שלו על התקרית בצומת שלוש הדרכים אנו למדים שאדיפוס לא רק שנעזר כנראה במקל הליכה (כמו בתצורה השלישית של האדם בחידת הספינקס), אלא אף שמקל זה היה הנשק שבעזרתו הרג את לאיוס (811); ו'רגל שלישית' נתפסה עוד מאז העת העתיקה כשם מסומל לפאלוס, מה שרומז על משכב גילוי העריות שלו

<sup>49</sup> Segal, *Tragedy and Civilization*, p. 227.

<sup>50</sup> סופוקלס, *אדיפוס המלך*, תרגום: אהרן שבתאי, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1994, עמ' 72. מכאן ואילך כל הציטוטים מהמחזה יהיו מתוך תרגום זה, ומספרי השורות והעמודים יצינו בגוף הטקסט.

<sup>51</sup> אליאדה, *תבניות בדת השוואתית*, עמ' 76-77.

<sup>52</sup> Jonathan Lear, *Open Minded: Working Out the Logic of the Soul*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1998, pp. 48-49.

<sup>53</sup> Ira Avneri, "At the Feet of Philosophy: The Dialectics of the Two-Legged Thinker," *Philosophy and Literature* 46 (2022), pp. 321-328.

עם יוקסטה, שאותה קיבל כאישה אחרי שפתר את חידת הספינקס – בצורה כזו אחרת, 'בזכות' מצבן של רגליו.<sup>54</sup>

תאלס ואדיפוס מפנים שניהם את המבט כלפי מטה מאוחר מדי. רק אז הם פוגשים סוף־סוף את הפרטיקולרי: במקרה של תאלס, את תחתית הבאר; במקרה של אדיפוס, את זהותו האישית. אבל בשונה מנפילתו של תאלס, שהיא רק מעידה רגעית שאינה מצביעה על כשלון המאמץ הפילוסופי שלו, קריסתו של אדיפוס היא מוחלטת ומביאה לחורבנו ולחורבן משפחתו. העובדה שקריסה זו, ששיאה בפגיעתו של אדיפוס בעינו אחרי התאבדותה של יוקסטה, מלווה בתנועה מקבילה של טיפוס בציר התודעתי (מאי ידיעה לידיעה) מלמדת כי דמותו עומדת בסימן שילוב טרגי בין ראייה/עיוורון וידיעה/בורות.<sup>55</sup> כמו הפילוסופים שמתאר סוקרטס ב**תאיטיטוס**, אדיפוס רואה את האדם במובנו הכללי אך לא את בני האדם שמסביבו, ובכלל זה את עצמו. מבחינה זאת, סופוקלס מציע כאן ביקורת על החשיבה הפילוסופית, שכמו חידת הספינקס עוסקת בהגדרות שתקפות לכל אדם באשר הוא אדם דווקא משום שהן מבטלות את הייחודיות של כל אדם כפרט. הטרגדיה **אדיפוס המלך**, כותב ז'אן-ז'וזף גו (Jean-Joseph Goux), "מאירה על מה שהפילוסופיה אינה יודעת על-אודות עצמה, מה שאין היא מסוגלת לתפוס במונחי שפתה שלה. סופוקלס מנסח כאן ביקורת במובנה החמור, מאתר את הגבולות שהפילוסופיה נותרת עיוורת אליהם וחושף את העמדה המכוננת אותה – עמדה שהפילוסופיה עצמה אינה מהרהרת לגביה."<sup>56</sup>

## 6. סיכום

הבדלי התפיסות בנוגע לציר האנכי הם ביטוי אחד מני רבים לאגון (*agôn*) בין התיאטרון ובין הפילוסופיה, שלפי אפלטון – במילים שהוא שם בפיו של סוקרטס בדיאלוג **המדינה** – מפרידה ביניהם "מחלוקת קדומה, מאז ומעולם" (607b).<sup>57</sup> במאמר זה הצגתי את ביקורתם הבעייתית כשלעצמה של הפילוסופים היוונים על שימושם הבעייתי-לכאורה של המחזאים היוונים בציר האנכי, ואת האופן שבו סוקרטס עשה שימוש בציר זה – הן כדי לקרוא תגר על אמנות התיאטרון, והן (באופן אחר) כדי לבקר את אותם פילוסופים שמחויבותם לציר האנכי כרוכה בהתעלמות מן

<sup>54</sup> במכתב לקארל יונג, מתאריך 2 בנובמבר 1909, כותב זיגמונד פרויד כי שמו של אדיפוס הוא "רגל נפוחה, או במילים אחרות פאלוס בזקפה"; William McGuire (ed.), **The Freud/Jung Letters: The Correspondence Between Sigmund Freud and C. G. Jung**, Princeton, NJ: Princeton University Press, 1974, p. 266.

<sup>55</sup> סופוקלס מעצים זאת בבחירתו באותה המילה, *arthra*, הן לקרסוליו המנוקבים של אדיפוס (שורות 718, 1032) והן לארובות עיניו שהוא מנקב בעזרת סיכות שנטל משמלתה של יוקסטה (1270); Rehm, **The Play of Space**, p. 221.

<sup>56</sup> Jean-Joseph Goux, **Oedipus, Philosopher**, trans. Catherine Porter, Stanford, CA: Stanford University Press, 1993, pp. 132-133.

<sup>57</sup> אפלטון, "המדינה", בתוך: **כתבי אפלטון**, כרך ב', תרגום: יוסף ליבס, ירושלים ותל אביב: שוקן, 1957, עמ' 556 (בשינויים קלים).

הציר האופקי. דנתי גם בביקורתם של המחזאים על שימושם היהיר של הפילוסופים בציר האנכי. הואיל וסוקרטס של אריסטופנס (היצג בדיוני של פילוסוף ממשי) ואדיפוס של סופוקלס (היצג בדיוני של דמות המתהווה כפילוסוף מכוח פתרון חידת הספינקס) הם שני הייצוגים המובהקים של גיבור פילוסופי בדרמה היוונית, זיהויים עם הציר האנכי מגלם את ביקורתם של המחזאים על הפילוסופים כלוקים בשילוב הרסני של היבריס ועיוורון.

## טקסי מיסטריה קדומים כמפתח להבנת התפתחות התיאטרון הקלאסי באתונה

בנימין יעקוביאן

אוניברסיטת לייפציג, גרמניה

### [א] מבוא

בחיבורו הפואטיקה טען אריסטו כי מקור הטרגדיה בדיתירמב (*Dithyramb*)<sup>1</sup>, ומקור הקומדיה בשירים הפאליים לכבוד האל דיוניסוס.<sup>2</sup> בראשית המאה הקודמת, קבוצת חוקרים אנגלים שזכו לכינוי "אסכולת קיימברידג'" – ג'יין האריסון (Harrison), גילברט מאריי (Murray), ופרנסיס מקדולנד קורנפורד (Cornford) – הציעו כי קיים קשר קדום יותר בין הדרמה התיאטרונית היוונית לבין הפולחן הדיוניסי. לטענתם, הדרמה היוונית התפתחה מהפולחן הדיוניסי במאה השישית לפנה"ס, כך שהדיתירמב שימש אך חוליית ביניים מקשרת בין המחול הפולחני שייצג את העלילה המיתית שביסוד הפולחן לכבוד דיוניסוס ובין הטרגדיה היוונית.<sup>3</sup> במרוצת השנים חוקרים אחרים הפריכו את טענתם,<sup>4</sup> ולפיכך השאלה לגבי מקורותיו הקדומים של התיאטרון היווני נותרה פתוחה. במאמר זה אנסה להתחקות אחר שורשי התיאטרון הקלאסי ולהוסיף זווית מבט חדשה בסוגייה זו. כמה אלמנטים השפיעו על תהליך התהוותו והתפתחותו של התיאטרון ביוון הקלאסית לאורך הדורות, מהפולחן העתיק ועד לדרמה הקלסית, ולכל אחד מהם תרומה ייחודית

---

<sup>1</sup> דיתירמב הוא סוג של שירה מקהלתית, סיפורית, רצינית ונשגבת, המתמקדת בעלילות דיוניסוס. יש החושבים שפירושו "ילוד פעמיים" והוא כינויו של דיוניסוס ומבוסס במיתוס על הולדתו הכפולה.

<sup>2</sup> אריסטו, פואטיקה, תרגום: שרה הלפרין, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן / הקיבוץ המאוחד, 1977, עמ' 26.

<sup>3</sup> Gilbert Murray, *Excursus on the Ritual Forms Preserved in Greek Tragedy*, Cambridge University Press, 1927, p. 341.

<sup>4</sup> ביניהם החוקר החשוב של תרבות יוון העתיקה, פיקארד-קיימברידג', בספרו: דיתירמב, טרגדיה וקומדיה. A. W. Pickard-Cambridge, *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford UP, 1927.

לעיצובו. תחילה אדון במקור ההשפעה הקדום ביותר המוכר לנו, המיתוס, ובהמשך אסקור את חלקם של הפולחן והמיסטרית בתהליך זה.

## [ב] המיתוס

מיתוסים קיימים כבר מראשית האנושות. מקובל לחשוב שהם נוצרו להסביר את המציאות ולתת תוקף למבנה החברתי ולחוקיו. המיתוסים עוסקים ביחס שבין האדם, הטבע, האלים והיקום כולו, ובהיבטים שונים בנפש האדם.

היוונים – כמו מרבית אנשי העולם העתיק – היו פוליתאיסטים, המאמינים באלים רבים. פוליתאיזם מאופיין בסובלנות דתית ובנכונות לספוג אמונות ממקורות זרים. דת היוונים לא הייתה ממוסדת או קשיחה, ורבו הווריאציות המקומיות לפולחנים, לשמות האלים, לרעיונות ולמנהגים.<sup>5</sup> חוסר בהירות שרר לגבי יישויות אלוהיות, ומעמדן השתנה ממקום למקום ומזמן לזמן. אי בהירות זו לא הפריעה לייוונים, אך הם הבחינו בכל זאת בשתי קבוצות כלליות של אלוהויות: האלוהויות האולימפיות – הקשורות בשמיים ובאוויר, והאלוהויות הֶתֹנוֹניות – הקשורות באדמה.<sup>6</sup> הראשונות מזוהות עם עולמם של החיים, והאחרונות קשורות למוות ולשאל. אלי האולימפוס ייצגו את הסדר וההרמוניה של עולם החיים, ואילו האלים הכתונים – פעולותיהם בעולם השאל והמוות נסתרות ולעיתים קרובות בלתי ברורות.

לאחד מן האלים האלה, דיוניסוס שמו, נודע תפקיד מרכזי בהתפתחות התיאטרון. דיוניסוס זוהה לכתחילה כאל כתוני, הקשור לאדמה ולשאל, אך היה בו גם פן נסתר של כוח החיים, וזה יוצג באופן מסורתי על ידי היין. ככל הנראה, עם התבססות צריכת היין בקרב היוונים (מקור היין מחוץ ליוון עצמה), התחזק הזיהוי של דיוניסוס – אל היין – עם האלים האולימפיים.

המיתוס על דיוניסוס מספר שהוא נולד מחדש פעמיים. גרסה אחת מספרת שהוא נולד מפרספונה וזאוס, נקרע לגזרים ונאכל בידי הטיטנים, כאשר אתנה (*Athena*) הצליחה להציל את ליבו מאסון זה וכך החייתה אותו. הגרסה האחרת מספרת שאימו היא אדם בשר ודם בשם סמלה (*Semele*), והיא מתה ונשרפה מאור ההתגלות של זאוס, אביו של דיוניסוס. זאוס הוציא את דיוניסוס מבטנה וטמן אותו בגופו, וממנו הוא נולד.<sup>7</sup> על פי שתי הגרסאות, דיוניסוס חווה לידה כפולה – האחרונה פלאית יותר מהראשונה – ובריאתו התקבעה במיתוס כאל שמת ונולד מחדש.

המחזה של אוריפידס **הבקכות** בנוי גם הוא על בסיס מיתי, ולפיו דיוניסוס (הנקרא גם בקבוס) מעניש את הכופרים באלוהותו בעיר תבאי (*Thebes*), מכה בשיגעון את נשות העיר והן נוטשות את בתיהן והולכות לחגוג לאל בהרים. לאותן נשים קראו המנאדות (*maenads*) – הנשים

<sup>5</sup> Walter Burkert, *Greek Religion*, Harvard UP, 1985, pp. 119-169.

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp. 199-207.

<sup>7</sup> אפי זיו, **סודות אלי האולימפוס**, כנרת-זמורה-דביר, 2013, עמ' 288-291.



אחוזות הדיבוק.<sup>8</sup> הן היו משוטטות בהרים במצב של היפנוזה, קורעות בידיהן חיות בר ואוכלות את בשרן הנא.<sup>9</sup>

דיוניסוס מייצג במיתוס את הזר שבקרבתו, את כוחות הפרא האנטי-חברתיים, מטילי המורא, המשחררים את הזעם האלוהי. המסר של דיוניסוס עומד אפוא בניגוד גמור לנורמות החברתיות.<sup>10</sup>

עליית קרנו של דיוניסוס במיתולוגיה היוונית קשורה בתנועה של תחייה דתית ושל מרד נגד המרכז הדתי בדלפי, שאלילו המרכזי היה אפולו, אל המוזיקאים והמשוררים. אפולו, כך האמינו הדלפים, מאז ומתמיד השליט סדר והרמוניה בתוך הכאוס, הטיף בעד מתינות, פיכחות ומידתיות. מסופר כי על פתח המקדש בדלפי היתה חרוטה האמרה "הכל במידה".<sup>11</sup> הדוקטרינה הדיוניסאית התאפיינה בהפך הגמור לזה: בה כל דבר נעשה בהתלהבות ובהגזמה; בפסטיבלים נהגו חסידי דיוניסוס כמשוגעים, השמיעו צעקות וחוללו בריקודים פראיים, כמו באקסטזה בלתי נשלטת. דיוניסוס פנה ללב, מה שתורת המוסריות הקרירה של דלפי לא יכלה לעשות, ולא פלא כי ההערצה לדיוניסוס גברה עליה. הפסטיבלים הפולחניים והמיסטריות שנערכו לכבודו הלכו והתרבו.

## [ג] הפולחן

### מקורותיו של הפולחן היווני

כשהגיעו היוונים לחופי הים האגאי הם התיישבו במספרים גדלים והולכים באיים ובחופי אסיה הקטנה, בין השאר סביב הים השחור. במקומות אלו הם נפגשו עם עולם האמונות והפולחנים המזרחיים והושפעו ממנו רבות. הם שמעו את שירי הגיבורים והאלים ואימצו חלקים מהם, בצורה מעובדת, לאוצר המיתולוגיה והשירה שלהם. דוגמה אחת לכך היא דמות מיתולוגית-אלוהית ידועה ביוון, ששמה אדוניס (*Adonis*). לאדוניס חגגו בכל שנה חג מפואר. כפי ששמו מעיד עליו – מקורו במילה אֶדֶן – מוצאו של אליל זה בעולם השְׁמִי. היוונים קלטו את המיתוסים ואת האלים המזרחיים ו"יוונו" אותם, הטמיעו אותם בתוך עולמם שלהם, עד שלעיתים קשה היה לעמוד על מוצאם המקורי.<sup>12</sup>

<sup>8</sup> השם מהדהד את המאניה (השיגעון) שאחז בהן.

<sup>9</sup> מקבילה למיתוס של אכילת דיוניסוס על ידי הטיטנים.

<sup>10</sup> מירצ'ה אליאדה, **מילון הדתות**, כרמל, 2002, עמ' 169.

<sup>11</sup> בין היסוד הדיוניסי ליסוד האפוליני, ראו גירסתו הפילוסופית של פרידריך ניטשה: פרידריך ניטשה, **הולדתה של הטרגדיה מתוך רוח המוסיקה**, תרגום: ישראל אלדד, תל אביב: שוקן, 1969.

<sup>12</sup> הרודוטוס, **היסטוריה**, תרגום: בנימין שימרון ורחל צלניק-אברמוביץ, ירושלים: כרמל, מהדורה שניה 2013, עמ' 14.

למעשה, כמה אלים יווניים גדולים לא היו יווניים במקורם, אלא "עיבודים" יווניים של אלוהויות ים-תיכוניות, או אלים הודו-ארופיים שעובדו ואוחדו לכלל ישות אחת, רבת פנים.<sup>13</sup> דיוניסוס עצמו הוא דוגמה לאל שמשולבים בו היבטים מאזור מוצאו, שהיה בסבירות גבוהה אזור תראקיה (*Thrace*), וכן מאזורים רבים מהמרחב האסייתי עד הודו.<sup>14</sup> מקורו של האל אדוניס באזור כנען,<sup>15</sup> שם סימל את חילופי העונות בטבע, כשהוא מת בתקופה שבה האדמה אינה פוריה וקם לתחיה באביב. אלים נוספים הגיעו ליוון מאיזורים אחרים, ביניהם תמוז (*Dumuzid*), אל הפריון הקדום של השומרים והבבלים, ואוסיריס (*Osiris*), אל המתים והשאל המצרי.<sup>16</sup> קיומם של הריטואלים הקדומים הדומים זה לזה באזורים השונים מחזק את ההנחה בדבר קיומם של פולחנים טרום-דיוניסיאיים, פולחנים המציגים תבנית מיתית דומה של אל המת ונולד מחדש, במחזוריות שנתית, המשקפת את חילופי עונות השנה. מבחינה זאת, דיוניסוס הוא ביטוי של רוח האביב, אל של צמיחה, והוא מייצג את מחזוריות המוות והלידה מחדש של הטבע. נראה שבהיותו אל זר במקורו, קיבל תחת "אחריותו" תפקידים של אלים שונים ואלה נשזרו באישיותו.

### החגים, הפולחנים, משמעותם ויעדיהם

כדי להבין טוב יותר את מקומו של פולחן דיוניסוס כרכיב חשוב ומהותי בקשר בין המיתוס לדרמה התיאטרלית, ועל מנת לאשש את טענתה של אסכולת קיימברידג' שראתה בפולחן הזה את הצעד המטרים למקהלות הדיתירמביות, יש לתהות על קנקנו של טקס הפולחן וייעודו. בשונה ממיתוס, שפירושו הראשוני היא דיבור (דיבור המקשר בין האדם לאל הנעלה ממנו<sup>17</sup>), הפולחן מקשר בין האדם לאל באמצעות מעשה, הפעולה הטקסית. יש קשר סמנטי בין הפולחן (*Dromenon*) לדרמה – שתיהן מהגזע *dran*, שפירושו לפעול, לעשות.<sup>18</sup>

בראשית, התוודע האדם בהדרגה לכוחות הנראים לו כשולטים באספקת המזון שלו ובמרכיבים האחרים החיוניים לקיומו. לאחר מכן התחיל האדם לחפש אמצעים פולחניים כדי לזכות באהדתם של כוחות אלה, לפי התכונות שייחס להם. לאחר זמן מה נדמה לו, כי יש קשר כלשהו בין האמצעים הפולחניים שנקט לבין התוצאה הרצויה, ולכן הוא שב ומבצע אותם, ואף משכללם בסיפורים ובמיתוסים, כדי למסד את אותן הפעולות לכדי טקס קבוע. מקורה של המילה

<sup>13</sup> Martin Litchfield West, *Asiatic Elements in Greek Poetry and Myth*, Clarendon Press, 1997, pp. 33-58.

<sup>14</sup> Thomas McEvilley, *The Shape of Ancient Thought*, Allsworth, 2002, pp. 118-121.

<sup>15</sup> שמו של האל נגזר מהמילה הכנענית 'אדון' שאחר כך נכנסה גם לשפה העברית.

<sup>16</sup> הרודוטוס, **היסטוריה**, עמ' 131, 156, 163. אוסיריס במקביל קדום לדיוניסוס, שלפי המיתוס המצרי שולט בשאל יחד עם איסיס, הלוא היא דמטר. מלאמפוס (*Melampous*) איש פילוס, שהיה חוזה ורופא במיתולוגיה היוונית, הוא אשר לימד את היוונים את פולחן דיוניסוס. הוא עצמו למד אותו מן המצרים ושינה אותו מעט.

<sup>17</sup> ראו אנציקלופדיה בריטניקה, הערך "Myth" (*Encyclopedia Britannica*) <https://www.britannica.com/topic/myth>, תאריך גישה 10/2/2022.

<sup>18</sup> Jane Ellen Harrison, *Ancient Art and Ritual*, London: Oxford University, 1951, p. 35.

"טקס" במילה היוונית *Taxis*, שפירושה ארגון וסדר טוב.<sup>19</sup> ביסוד תפיסת העולם הכוללת של היוונים מונחת ההכרה שהיקום מושגת על סדר, ביוונית עתיקה: *Kosmos*, כך שהטקס הוא למעשה אישוש מחדש של סדר היקום. מנגד, יש עונש למפרי הסדר, כדוגמת נושאי ההיבריס (*Hybris*) – בעלי הגאווה היתרה הפוגעים בסדר האלוהי, ועל כך באים איתם חשבון.

ההיבט הטקסי של הפולחן היווני הוצג במלוא הדרו בחגים, וכאלה היו בשפע בלוח השנה היווני. מתוך שלל הטקסים נציין את הפעילויות הפולחניות הקשורות במובהק לדיוניסוס, אשר נחוגו בפסטיבלי הדיוניסיה הגדולה והדיוניסיה הקטנה, וכן בחגי האנתסטריה והלנאיה.<sup>20</sup>

הדיוניסיה הגדולה היתה ידועה גם בשם הדיוניסיה העירונית (*City Dionysia*). היא ציינה את סוף החורף ואת התחיייה המחודשת של האביב. הפסטיבל ארך חמישה ימים, במהלכם נערכו תהלוכות מפוארות שבהן נישאו פירות, בעיקר פרי גפן, וכמובן פאלוס. לאחר מסלול ארוך הסתיימה התהלוכה במשכן האל ליד תיאטרון דיוניסוס, שם הוקרבו קורבנות לכבודו בעוד המשתתפים מרוויים את צמאונם בין ויוצאים אל הרחובות בתהלוכות הלולים, בריקודים, בשירה ובמוסיקה. כבר במאה השישית לפנה"ס התפתח הקשר בין פסטיבל זה לבין הצגת הדרמה; בשנת 534 לפנה"ס,<sup>21</sup> החליט תספיס – ראש המקהלות הדיתרמביות שתפקידן להשמיע את שירי ההלל בתהלוכות הללו – לנסות צורה חדשה של הופעה. במקום לספר את העלילה בשירה, הוא החל להציג את דמות הגיבור בגוף ראשון.

הדיוניסיה הקטנה ידועה גם בשם הדיוניסיה הכפרית (*Rural Dionysia*) וכללה את חגיגות שיא החורף, הזמן שבו הצמח נראים רדומים, העלים נושרים וקיפאון שורר בכל – לרבות בכרם היין.<sup>22</sup>

האנתסטריה (*Anthesteria*) הוא חג בן שלושה ימים. על פי אחת הדעות, פירוש שמו של "קריאה לשוב", שכן במהלך החג נקראו נשמות המתים לשוב אל ארץ החיים במעין פעולת השכמה, טרם בוא האביב. בעיצומו של החג התקיימה חגיגה דיוניסית לציון הבשלת היין שנאסף בבציר הקודם.

הלנאיה (*Lenai*) – שמו כנראה מהמילה "לנאיי" (*Lenai*), כך נקראו המנאדות, ה"חסידות" של דיוניסוס. הפסטיבל הוקדש לנשים המנאדות שהקדישו עצמן לפולחנו של דיוניסוס ונתפסו ע"י הגברים היוונים כ"מין השני".<sup>23</sup> הפסטיבל נערך לכבוד דיוניסוס בשיא החורף, לציון קימתו לתחייה אחרי שנקרע לגזרים, כפי שהמיתוס מספר. בחג זה גם התקיימו פולחנים של קורבנות וכן מזיגה וניסוך טקסיים של יין.

<sup>19</sup> ראו לידל סקוט וג'ונס, הערך *τάξις* (taxis): Henry George Liddell and Robert Scott, *A Greek – English Lexicon*<sup>9</sup> (rev. Henry Stuart Jones), Oxford 1996, p. 1756.

<sup>20</sup> Walter Burkett, *Greek Religion*, pp. 99-118.

<sup>21</sup> שנה זו, לדעת חוקרים אחדים, היתה שנת מפנה בהתפתחות הדרמה התיאטרונת.

<sup>22</sup> אפשר לפרש עיתוי של פסטיבל זה כתפילה ורצון לאור והתחדשות דווקא בשיא החושך והשכול; חגים דומים לרעיון זה נמצאים בדתות רבות.

<sup>23</sup> Paul Cartledge, *The Greeks: A Portrait of Self and Others*, Oxford UP, 2002, p. 79.

## סיכום ביניים

כפי שניתן לראות, המיתוס שצמח סביב האל דיוניסוס היה רב פנים ומגוון. השפעות שונות חדרו הן למיתוס והן לפולחן שנקשר עימו, ומשם זרמו אל הדיתירמב בתהליך שהתרחש במקביל בשני מישורים: במישור המיתולוגי, דרך התפתחותם ההדרגתית של המיתוסים סביב דמותו של דיוניסוס; ובמישור ריטואלי – לאחר שסביב המיתוסים הללו התגבשו פעולות וטקסים. באופן זה רקמו המיתוסים עור וגידים, התפתחו והזינו מחדש את טקסי הפולחן וחוזר חלילה. המחול הפולחני שייצג את העלילה המיתית שביסוד הפולחן לכבוד דיוניסוס היה הבסיס לדיתירמב, וממנו, כפי שטען אריסטו, התפתחה בהמשך הדרמה הקלאסית בלבושה המוכר יותר היום.

## [ה] המיסטריה

## המיסטריה כחוליה בין המיתוס לדיתירמב

ברצוני להצביע על קיומה של חוליה נוספת המקשרת בין המיתוס לדיתירמב, אשר עשויה להאיר עוד את תרומתו של המיתוס בהתפתחות הדרמה הקלאסית. על המיסטריות נאמר "אשרי בן התמותה עלי אדמות שראה את הטקסים הללו".<sup>24</sup> הדת האולימפית לא סיפקה את מאוויו של האדם לזכות בעולם הבא, ואף לא את תאוותו לדעת מה צפוי לו אחרי מותו. את החלל הזה ניסו למלא הפולחנים המכונים בשם הכולל מיסטריון, *Mysterion*, וברבים: מיסטריה, *mystéria*.<sup>25</sup>

חוקר המיתולוגיה רוברטו קאלאסו כתב שאם פולחן מסוים הוא סודי, הדבר נובע מכך שהוא מחקה את מגעו של האלוהי – זה החומק מכוח תפיסתנו.<sup>26</sup> מחקר המיסטריון העתיק מהבחינה ההיסטורית, הדתית והפסיכולוגית, נתקל בקשיים גדולים, מכיוון שהמקורות דלים ומעט התכנים העולים מן הטקסים הסודיים הם רבגוניים ומסובכים; דרושים ידע וזהירות רבה כדי להבהיר את רקען עטוי הערפל. זו הסיבה למיעוט העיסוק בתחום זה ובקשר שלו לדרמה התיאטרונית. להלן אנסה לטוות את הקשר הזה; ייתכן שההצעה שלהלן תישאר בגדר פילוסופיה של הרעיונות, עם זאת אנסה לבסס אותה על ידי התבוננות בסביבה הרעיונית של המרחב הגיאוגרפי והמיסטי של המיסטריה, והתחקות אחר הדמיון שבגרעין הדברים.

מיסטריות היו קיימות במקומות רבים ולכבוד אלים רבים. הידוע ביותר היה המיסטריון של דמטר ובתה קורה (*Kora*; שמה בשאול הוסב לפרספונה), באלאוסיס (*Eleusis*) שליד אתונה.<sup>27</sup>

<sup>24</sup> Helene P. Foley, *The Homeric Hymn to Demeter*, Princeton UP, 1993, p. 26.

<sup>25</sup> ראו הערך *μυστήριον* (mystery) אצל לידל, סקוט וג'ונס (הערה 19 לעיל), עמ' 1156. פירוש המילה 'סוד', ואחר כך היא קיבלה את המשמעות 'פולחן סודי'. המילה העברית "מסתורין" מקורה במילה היוונית הזאת.

<sup>26</sup> רוברטו קאלאסו, *נישואי קדמוס והרמוניה*, תרגום: אלון אלטרס, תל אביב: מחברות לספרות, 1999, עמ' 255.

<sup>27</sup> טקסי אלאוסיס התבססו על המיתוס לפיו קורה, בתה של דמטר האלה הגדולה של הטבע, נחטפה בידי

פעם בשנה עברה תהלוכה גדולה וחגיגת מן העיר אל מקום המיסטריון, שם עמד מקדש גדול, ובתחתיתו, בתוך האדמה, נערכו הטקסים.<sup>28</sup> המשתתפים בהם נקראו *Mýstai* – השותפים לסוד. ההשתתפות במסטריה כללה טבילה, פרישות, צום, קורבן, ווידי, התבודדות, טהרה אישית, ועוד.<sup>29</sup>

טקס המיסטריה נועד להביא להתרופפות ולהתפרקות, המובילות לקשר ישיר של המאמין עם האל. משום כך עבדו לדיוניסוס באקסטזה (*Ekstasis*, מילולית: 'יציאה מתוך') – מעין שיחרור הנשמה מכבלי הגוף.<sup>30</sup> מלבד שתיית היין, המאמינים נעזרו בהשפעת מוסיקה ותנועה. ריקודים לקול מנגינה קצבית, הסבו למאמין עונג עילאי, ועל ידי כך הוא בא לכדי מגע עם האלוהי.<sup>31</sup> עמעום החושים מאפשר לנשמה לצאת חופשייה ולהשתחרר מכבלי הגוף. במצב כזה מאבד המאמין את עצמיותו וניתנת לו תקווה לחיים שלאחר המוות, לקשר ישיר עם האל ולהתאחדות עימו. כל מעייניו של המאמין נתונים למגע בנצח. המיסטריון על טקסיו מכוון למטרה אחת ויחידה: להעלות את האדם מעל הספרה האנושית אל הספרה האלוהית, ובכך להבטיח את גאולתו. במסע זה חודרת האלוהות לנשמתו והוא זוכה באלמוות.<sup>32</sup> לא מדובר בהשגת אלמוות פיזי, אלא בחוויה של שלמות ואושר, ובתחושת מגע עם הקיום הנצחי שאחרי המוות. ההארה ושינוי התודעה נעשים גם בעזרת שתיית היין. המיסטאי עוברים ממצב של תודעה שפוייה למצב של תודעה אקסטטית, של אושר אינסופי, שבה מתממשת הכמיהה העזה התקדשות והתמזגות עם האלוהות. במחזה **הבקכות** של אוריפידס, אומר הנביא טירסיאס: "הן השתגעו ודיבוק בקבי מביאים להארה, כי האל בשפעתו חודר לגוף".<sup>33</sup> באמצעות התמזגות של המאמין עם האל, הוא הופך ל"אנ-תאוס" – מכיל את האל.<sup>34</sup> מתקדשים אלו, בעקבות שיתופם בסוד המיסטריה, זכו לכינוי "בקכוס", כשם האל שעימו כביכול התמזגו.<sup>35</sup>

---

הַדָּס אֵל הַשְּׂאוּל. דַּמְטֵר בַּאבְלָה חִיפְשָׁה אֶת בַּתָּהּ, חֲדָלָה לְהַפְרוֹת אֶת הָאֶרֶץ וְזוֹ הֵייתָה לְשִׁמְמָה. הַרְמֵס תִּינּוֹךְ בֵּין דַּמְטֵר לְהַדְס וְהָשִׁיב אֶת פֶּרְסִפּוֹנָה, הָלֵא הִיא קוֹרָה, לְאִימָה. פֶּרְסִפּוֹנָה הִיָּתָה מֵעַתָּה אֶשְׁתּוֹ שֶׁל הַדָּס וְאֵלֵת הַשְּׂאוּל, אֲבֵל בַּאֲבִיב, כִּשְׁהִיא שְׁבָה לְאֶרֶץ וְאֵל אִימָה, הִיא מְבִיאָה אֶת הָאֲבִיב וְהַהֲתַחֲדָשׁוֹת. מֵאֵז מֵדֵי שָׁנָה הִיא שְׁבָה בַּחוּרְף לְשְׂאוּל וּבַאֲבִיב עוֹלָה אֶל פְּנֵי הָאֲדָמָה, כִּמְחֻזָּר הַצִּמְחִיָּה הַנִּצְחִי שֶׁל נְבִילָה וְצִמְחִיָּה.

<sup>28</sup> עריכת הטקסים במעבה האדמה כמו בתוך מערות מעידה על האופי הכתוני הנזכר לעיל.

<sup>29</sup> Michael B. Cosmopoulos, **Greek Mysteries: The Archaeology and Ritual of Ancient Greek Secret Cults**, London: Routledge, 2003, pp. 193-217.

<sup>30</sup> מצב דומה לזה אפשר למצוא במושגים של החסידות היהודית – "התפשטות הגשמיות".

<sup>31</sup> ראו סטרבון, **גאוגרפיה**, ספר עשירי, פרק ג סעיף 9.

<sup>32</sup> Martin P. Nilsson, **Greek Popular Religion**, New York: Columbia UP, 1947, pp. 42-64.

<sup>33</sup> אוריפידס, **הבקכות** (תרגום אהרון שבתאי), תל אביב: שוקן, 1994, עמ' 51.

<sup>34</sup> מצב תודעתי כזה מכונה 'אנתוזיאסמוס' (*Enthousiasmos*), מעיין השראה אלוהית, מונח זה נכנס בעידון לשפה האנגלית כ-*Enthusiastic* במובן של נלהב, להוט.

<sup>35</sup> Yulia Ustinova, **Divine Mania: Alteration of Consciousness in Ancient Greece**, New York: Routledge, 2018, pp. 169-197.

להתקדשות מטרה נוספת. לפי המיתולוגיה, האדם נוצר מן האפר של הטיטנים שהרג זאוס מפני שביתרו את גופו של דיוניסוס. כיוון שהאנושות נוצרה מחומר שבעיקרו הוא טיטני, נולד האדם מוכתם בחטאם של הטיטנים, ועל כל אדם להיטהר מאפרם השוכן בו על ידי קיום טקסים לכבוד דיוניסוס ופרספונה (זו עדיין סובלת מהאבל הראשון על אובדן בנה).<sup>36</sup> באמצעות הטקסים יזכו בני האדם בחיים טובים יותר בעולם שלאחר המוות.<sup>37</sup>

הנטהר בטקס המיסטריה של דיוניסוס עובר בשלוש תחנות: מות האדם, לידתו מחדש והחיבור לנצח. שתי התחנות הראשונות מקבילות למיתתו של הצומח וללידתו מחדש – בדומה לגרגירי התבואה הנקברים באדמה וקמים לחיים בדמות צמח חדש. מחזור זה של מוות וחיים סימל עבור היוונים הקדמונים את המיסטרין של הטבע, את הטרנספורמציה הפלאית המתרחשת בו תדיר. ההצגות שנכללו בטקסי המיסטריה הכילו בדרך כלל הצצה לתוך מחזור חיי הטבע, המיתה והתחיה. חזיון זה היה מוצג במיסטריה למשתתפים דרך צמיחת שיבולת מזרע.<sup>38</sup> המתבונן (ביוונית *Epopetes*) מתבונן בפלא הזה ומהרהר בליבו: אם גרגיר הזרע המת צומח ועולה מן האדמה כשיבולת חיה, הרי זה רמז לאדם – שומה עליו להכשיר את עצמו לקראת המוות ולהתמזג עם האדמה, כדי שבבוא העת יבקע גם הוא מתוכה ויקום לתחייה, כאדם חי.<sup>39</sup> חיי האדם מתקיימים בתיאום ובאחדות עם הטבע, כאילו לב אחד פועם בהם.<sup>40</sup> החיפוש אחר הנצחי תורגם לטקסים שנועדו להעניק לכל אדם את האפשרות לעבור את החניכה הדרושה לקראת חיי הנצח. טקסי המיסטריות היו טקסים קולקטיביים המבקשים להעניק ערכים רוחניים דתיים,<sup>41</sup> ובכך להמיר את פחד המוות באמצעות הכרה בנצחיות הנשמה. פעולתם הייתה שינוי התודעה באמצעות חוויות וגילויים מאירי עיניים.<sup>42</sup> חוקר הדתות מירצ'ה אליאדה כתב שביוונית המילים 'מוות' ו'חניכה' הן בעלות שורש אטימולוגי משותף, ומכאן הקשר ההכרחי בין חניכה למוות, כשתהליך השינוי מחייב את מות הקיום הישן למען התחייה מחדש. לדבריו, התפשטותם

<sup>36</sup> לפי גירסה אחת במיתולוגיה היא היתה אמו כנזכר לעיל.

<sup>37</sup> Graf Fritz, *Ritual Texts for the Afterlife: Orpheus and the Bacchic Gold Tablets*, Routledge, p. 67, 2007.

<sup>38</sup> יש מקורות המשערים שגם דרך הצגת תינוקות חדשים במיסטריה, לקול צהלות המשתתפים, מופעים מסוג זה מאששים את הפריון ורעיון הלידה מחדש (*Palingenesis*). מעבין לציין שהצגות מעין אלה מתרחשות גם בקיבוצים בישראל בחג השבועות.

<sup>39</sup> Walter Burkert, *Ancient Mystery Cults*, pp. 12-29

<sup>40</sup> George Thomson, *Aeschylus and Athens: A Study in the Social Origins of Drama*, London, 1916, p. 132.

<sup>41</sup> עקרון זה המעלה על נס את ערכי ה'קומיוניס' – תחושת ה'יחד' של הקהילה, עיצב גם את צורת הדרמה העיקרית בנצרות מימי הביניים, שנושאה נלקחו מכתבי הקודש. גם לז'אנר זה קראו באותו שם מסתורי-מיסטי: "מיסטריה".

<sup>42</sup> ג'וזף קמפבל וביל מוירס, **כוחו של מיתוס**, תרגום: מתי בן יעקב, הוצאת מודן, 1998, עמ' 156.

הרבה של טקסי המיסטריות והחשיבות שיוחסה להן, מעידות על כך שחווית הנצח היא חלק בלתי נפרד ממהות החיים הרוחניים.<sup>43</sup>

הערכים הרוחניים המשמעותיים והמקודשים ביותר הם בעלי איכות דתית סודית והם נוגעים בסודות ההוויה והאלוהות. לכן טקסי חניכה נקראו טקסי הבאה בסוד (*Initiation*). החניכה עצמה היא תהליך שבו החניך מכין עצמו להיות ראוי לחיות בשמחה ולמות בתקווה. "המיסטריות היו טקסי חניכה שנבעו מתוך רצון חופשי, אישי וסודי שנועדו לגרום לשינוי התודעה באמצעות חווית הקדושה".<sup>44</sup>

### ויהי בנסעם מקדם: מסעה של המיסטיקה אל המיסטריה

במבט על גיאוגרפי, ניתן לשרטט את מהלך ההיסטוריה העולמית. "השמש – האור – עולה במזרח", כתב גיאורג פרידריך הגל בהרצאות על הפילוסופיה של ההיסטוריה: "ההיסטוריה העולמית נעה ממזרח למערב, כי אירופה היא סופה המוחלט של ההיסטוריה, ואסיה היא תחילתה".<sup>45</sup> לפי הגל, תנועת ההיסטוריה נעשית בארבעה שלבים, החופפים לארבעה אזורים גיאוגרפיים: השלב האוריינטלי מגלם את הילדות, השלב היווני את הנעורים, השלב הרומאי את הבגרות והשלב הגרמאני את הזקנה. בהקשר הנוכחי אתייחס רק לשני השלבים הראשונים – השלב האוריינטלי והשלב היווני, הרלוונטיים לנושא המאמר.

ההיסטוריה, במובנה המודרני, מאורגנת אפוא על פני שני צירים: הראשון הוא ציר הקידמה – התנועה מגסות לעידון, מברבריות לציוויליזציה; הציר השני הוא התנועה מן המזרח למערב. מקור הציוויליזציה במזרח,<sup>46</sup> והיא נעה בהדרגה אל ארצות המערב, ההופכות למוקד ההתרחשות ההיסטורית. במידה רבה, מקורות התיאטרון כפי שהצגתים עד כה, מתאימים למגמה הנעה על פני הציר השני. ההשפעה של היסודות הזרים מהמזרח בתקופת השלטון הפרסי על המיתוס של דיוניסוס ועל דמותו של דיוניסוס עצמו, ובעקבותיו על הפולחן ועל התיאטרון הקלאסי, מציגים תנועה היסטורית ממזרח למערב. עתה עלינו לעמוד על הקשר הפילוסופי-המהותי בתנועה זו מן המיסטיקה במזרח למיסטריה ביוון.

כפי שציינתי קודם, המסע הטקסי במיסטריה של דיוניסוס עבר בשלוש תחנות: מות האדם, לידתו מחדש והחיבור לנצח. תחנות אלה קיימות גם במסעה של הנשמה, והן תהליך מעבר לימינלי,<sup>47</sup> הכולל מעבר בין ניתוק, שוליים והתחברות. אחד המקורות הקדומים ביותר והמשמעותיים ביותר לרעיון הנצח נמצא במחשבה ההודית, בעיסוק המהותי ביסוד הנצחי

<sup>43</sup> Mircea Eliade, *Rites and Symbols of Initiation*. Connecticut: Spring Publications, 2005, p. 114.

<sup>44</sup> Walter Burkert, *Ancient Mystery Cults*, 1987, p. 11.

<sup>45</sup> Georg Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte, (Lectures on the Philosophy of History)*, Berlin: Duncker and Humblot, 1848, p. 134.

<sup>46</sup> כך גם "אישרק" اشراق בערבית היא איילת השחר, האור הראשון העולה במזרח, וגם במשמעות הארה בשפה פרסית. לפיכך, המזרח אינו המיקום הגיאוגרפי כי אם מקור האור והאנרגיה.

<sup>47</sup> טרנר, ויקטור, *התהליך הטקסי: מבנה ואנטי-מבנה*, רסלינג, 2009, עמ' 125-126.

המכונה *Atman*, השוכן באדם. זהו יסוד פנימי, מהותי וניצחי, העצמי האמיתי של הפרט הנמצא בנפשו של האדם.<sup>48</sup> בתפיסה הפילוסופית העמוקה של ההינדואיזם, האלים נתפסים כהתגלמות שונות של המהות העליונה האחת, ה-*Brahman*,<sup>49</sup> שהיא נשמת היקום. איחודו המחודש של האטמן – גרעינה הפנימי של הנשמה – עם הברהמן, שהוא נשמת היקום, הוא המפתח להשגת שחרור רוחני – *Moksha*.<sup>50</sup> רעיון זה ורעיונות אחרים עברו בתקופת השלטון הפרסי ליוון, שכן האימפריה בשיאה חלשה על טריטוריה רחבה ("מהודו ועד כוש") ואפשרה את תעבורת הרעיונות בתוכה. הדתות הגנוסטיות – ההינדואיזם בהודו והזרואסטיות בפרס – ביקשו להשיג הכרה וידיעה עמוקה אודות האמת של הקיום ושקריות החומר. המגע ביניהן הוא שהשפיע על ניצני הפילוסופיה באסיה הקטנה, ולאחר מכן ביוון.<sup>51</sup> היוונים וההודים חיו בחצר הקוסמופוליטית של האימפריה הפרסית ומשם הפיצו את הרעיונות הלאה לרחבי העולם.<sup>52</sup>

יחד עם הגעתם של אלים זרים ופולחניהם ליוון בתהליך היסטורי ודינמי, תוך מעבר והתאמה לתרבות חדשה, חדרו גם מחשבות ותפיסות כדוגמת רעיון הפריזון, או המוות והתחייה מחדש, וכך התערבבו טקסים ממקום אחד עם רעיונות ממקום אחר, והתמזגו זה בזה בדרך של סינקרטיזם דתי. בדרך זו, כנראה, תפס לו מקום גם היסוד של החיבור לנצח, הלוא הוא התחנה השלישית במסע הנשמה בטקס המיסטריון של דיוניסוס. כדי להבין בצורה מקיפה את המשמעות של החיבור לנצח ננסה לבחון את המושג במחשבה ההודית, טרם הגעתו ליוון, ואת התפתחותו של המושג לאחר צאתו מיוון, בהתגבשות המחשבה הסופית הפרסית בחוראסאן.<sup>53</sup>

במחשבה ההודית, החיבור לנצח זהו איחוד מחודש של נשמת הפרט – ה'אטמן', האור הפנימי, עם הנשמה הכללית האוניברסלית – ה'ברהמן', האור אין-סוף. הסופים הפרסים – מאות שנים לאחר מכן – אימצו את יסוד המחשבה, הרחיבו את תהליך מסע הנשמה וקישטו אותה בדימויים רבים.<sup>54</sup> אחד הדימויים הפשוטים לתפיסה זו הוא החזרה של הטיפה הנוזלית לאוקיינוס הגדול; מחד גיסא הוא נבלע בתוכה, ומאידך גיסא הוא נשאר בה באופן מסוים לנצח, ואינו מתכלה. למצב של השתוקקות לאיחוד עם האל קראו הסופים "בְּאַ" (*BAQĀ*). צליל הכינוי הזה

<sup>48</sup> Chris Baldick, *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford UP, 2015, במונח 'Atman'

<sup>49</sup> אטימולוגית יש קשר לַבְּרָהְמָה (סנסקריט: ब्रह्म, הבורא) הוא האל היוצר של היקום לפי האמונה ההינדית, וגם קשר לברהמין, כהן הדת האמון ומשרת את הברהמה.

<sup>50</sup> Anantanand, Rambachan, *The Limits of Scripture: Vivekananda's reinterpretation of the Vedas*. University of Hawaii Press, 1994, pp. 124-125.

<sup>51</sup> عبدالحسين زرين كوب (Abdul Hussein Zarrinkoob), *جستجو در تصوف ایران* ("בירור בסופיזם באיראן"), تهران, 2000, עמ' 11-46; سعيد نفيسي (Saeed Nafisi), *سرچشمه تصوف در ایران* ("מקור הסופיות באיראן"), تهران, 1964, עמ' 5-42.

<sup>52</sup> Thomas McEvilley, *The Shape of Ancient Thought*, Allsworth, 2002, p. 287.

<sup>53</sup> בפרסית خراسان, בתרגום מילולי 'ארץ השמש'. חוראסאן הוא השם ההיסטורי של חבל הארץ הרחבה במרכז אסיה.

<sup>54</sup> בלשון פיגורטיבית כיאה לבני תרבות פרסית, שקצרה היריעה מלהרחיב בה.



מזכיר מאוד את השם 'בקבוס'. המשורר הסופי הנודע ג'לאל א-דין רומי, הטיב לתאר מצב זה דרך מילות שיר: 55 "כאשר המהות שלך טהורה מכל רבב / 56 לא שורדת ההבחנה / יודע וידוע הם אחד ושם אחד". 57 ההתחברות־מחדש והשאיפה לחיבור לנצח הן הקמתה מחדש של הנשמה לטהרתה הראשונית, או למצב השלמות שממנה נפלה. נראה שניתן להבין זאת באופן פשוט יותר כרצון לקבלת תודעה חדשה, מעין אתחול של הנפש והעלאתה על מסלול תכליתי ויעיל יותר. רעיון זה שקיבלה יוון מהמזרח מצטרף לרעיונות אחרים הקשורים ביחסים של חומר ורוח שהגיעו אליה מהמזרח גם כן. כפי שניתן לראות, בין המיסטיקה של המזרח למיסטריה של המערב יש תנועה מתמדת של רעיונות מהותיים.

### מגסות לעידון: מהמיסטריה לדרמה היוונית

עד כה עסקתי בציר השני של התהליך ההיסטורי – ממזרח למערב. כעת אנסה לבחון את הדברים על פני הציר הראשון – מגסות לעידון, ובמקרה זה מהמיסטריה לדרמה היוונית. ראשיתה של החוויה האישית הסובייקטיבית של ההתעלות וההיטהרות הוא ה"מוות", הניתוק, היציאה מחוץ־לגוף, האקסטזה. שלב זה מלווה בחרדה עצומה וחלחלה נוראית, וכן רגש המבטא תחושה של שותפות בסבל, שותפות של כאב בין המשתתפים, מתוך זעזוע ותדהמה. 58 בנקודה זו עוברים המוסטאי את השלב הספי בצורת לידה־מחדש.

עיקר הרעיון של הדרמה היוונית היה להציג את נטיות האדם ויצריו הגדולים במלוא עוצמתם ולהביא אותם עד כדי קיצונות, באמצעות נפילת הגיבור אל מותו. הצופה בחוויית הגיבור היה משיג פורקן לנפשו ושיחרור מסוים. בלשון אחרת מתאר את החוויה הזו אריסטו: "חיקוי באופן דרמטי ולא באופן סיפורי, אשר דרך חמלה וחרדה, מבצע את הזיכוכ (קתרזיס) של ריגושים כאלה". 59 הקתרזיס הוא רגע של משבר ומתח עליון מצד אחד, ורגע של פתרון ואיזון, הקלה והנאה, מצד אחר. ריגושים דומים מאוד מתרחשים גם במיסטריה – הפחד מהמוות, ורגע החמלה וההקלה בעקבות שינוי התודעה – שינוי שאיננו מתרחש במציאות עצמה אלא בחוויה של המשתתף. בין אם מדובר במעבר בשער המיסטריה, ובין אם במעבר בשערי התיאטרון, בשני המקרים המציאות אינה משתנה, אלא מתעוררת במשתתף התקווה שיתחולל שינוי בתפיסת המציאות שלו. 60 זהו אחד ההבטים של העידון שהתרחש בדרמה היוונית. השפעתה של

55 William C. Chittick, *The Sufi Doctrine of Rumi*, World Wisdom Inc, 2005, pp. 86-87.

56 כדי שהסופי יגיע לטהור שכזה צריך הוא לעבור מסע של עבודה פנימית מודרכת התלויה גם בחסדי האל. השלב המורכב, הקשה וההכרחי נקרא פנאא' فَنَاءَ FANĀ שפירושו כליון, מעיין ה"מוות" שעוברים המוסטאי, דרך שלב השוליים – "הלידה מחדש", לעבר הבקאא' بَقَاءَ BAQĀ – החיבור לנצח.

57 תרגום שלי מפרסית.

58 Walter Burkert, *Ancient Mystery Cults*, pp. 91-92.

59 אריסטו, **פואטיקה**, תרגום: שרה הלפרין, רמת גן: אוניברסיטת בר־אילן – הקיבוץ המאוחד, 1977, עמ' 28.

60 משמעות הביטוי "ריגושים כאלה" (עם כ' הדימוי שנמצא בניסוח היווני) משך חוקרים רבים לתהות מדוע לא כתב אריסטו במפורש "ריגושים אלה", אולם דווקא בנסיון הזה של הגישור בין המיסטריה לדרמה, דבריו של אריסטו נעשים נהירים יותר.

המיסטריה הייתה חודרת עד המעמקים של נפש האדם, סוערת ואינטנסיבית, מחרידה ומטלטלת; ואילו הדרמה היוונית החלה לעסוק בנושאים שבטבעו הפנימי של האדם. ככל שחברה מתפתחת והופכת מתוחכמת יותר, משתנות תפיסותיה לגבי תפקידם של הכוחות העל-טבעיים ושל היחסים בין האדם לטבע.

בדרך דומה ניתן להבין גם את התפתחותה של הטרגדיה: תחילה היתה זו חלק בפולחן או במיסטריה לדיוניסוס, במקביל לשירת הדיתירמב על-ידי חברי המקהלה הלבושים בעורות עיזים (הללו הם הגילום החי של האטריבוט של דיוניסוס). במרוצת הזמן נקלטו גם סממנים חילוניים, האגדות הדיוניסיות הוחלפו באגדות גיבורים, והטרגדיה חדלה להיות יצירה דתית בלבד, והפכה להשלמה חילונית של הפסטיבל לכבוד דיוניסוס. המעבר מן הנושאים הדיוניסאיים אל הנושאים ההירואיים חייב שינוי גם בשורות המקהלה; מלבוש של סאטירים המוצגים כחיות-בר, הם עברו ללבוש אנושי.<sup>61</sup> התיאטרון, מבחינה זו, נותר עדיין מעין קליפה חלולה, הד נוסטלגי של טקסים ססגוניים שהאותנטיות שלהם אבדה והילתם נמוגה, ומשום כך ניתוקם מהמקור מתבקש על מנת למלאם בחיות וחיוניות ייחודיים.<sup>62</sup>

## [ו] סיכום ומסקנות

את הדרמות היווניות אפשר לאפיין כטקסים מגוונים ומתמשכים שעיצובם הושפע עמוקות מטקסי המיסטריות לדיוניסוס. מיסטריות אלו שאבו השראה מחילופי הרעיונות בין היוונים, ההודים ואחרים ששכנו בחצר הקוסמופוליטית של מלכי פרס האח'ימנים. יחד עם זאת ובכיוון ההפוך, דווקא התפוררותה של האימפריה הפרסית אפשרה את שגשוגה של הדמוקרטיה במרחב היווני הקלסי ובעקבותיה את פיתוחה של הדרמה התיאטרונית כחלק מתהליך העידון של פולחני המיסטריה הקיצוניים.

הנקודה הראשונית בהתפתחות התיאטרון היא שלב הסיפור במיתוס. בהמשך, שילובם של הקול, הנגינה והריקוד האקסטטי במיסטריה ובפולחן ההמוני אומצו על ידי המקהלות הדיתירמביות אשר בישרו את הדרמה החגיגית המטהרת. אין ספק שהפולחן השפיע באופן גלוי על התיאטרון הקלאסי באתונה, אך לטענתי השפעת המיסטריה עמוקה יותר, אף כי היא חלחלה באופן סמוי יותר.

אריסטו **במטאפיזיקה** הציב ארבעה קריטריונים שעל פיהם ראוי לבחון אם הסבר הוא שלם: *חומר, מהות, סיבה פועלת וסיבה תכליתית*. על פי קריטריונים אלו אסכם את הקשר ההיסטורי המורכב שאני מוצא בין התיאטרון למיסטריה.

חומר: התיאטרון קיבל את יסודותיו מהמבנה של הטקס הכולל שירה, ריקוד, מיצגים תפאורתיים ועוד.

<sup>61</sup> נתן שפיגל, **תולדות הטרגדיה היוונית**, ירושלים: הוצאת ספרים מאגנס, האוניברסיטה העברית, 1982, עמ' 32-33.

<sup>62</sup> ברוח דבריו של ולטר בנימין, **יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני**, תל אביב: ספרית פועלים, 1983, עמ' 20-23.

מהות: את הסדר הקוסמי, האישור מחדש של ערך האדם וקבלת גורלו של האדם וההשלמה עימו, קיבלה הדרמה היוונית מתוכן הפולחן ההמוני והמיסטריה הסודית.

סיבה פועלת: האימפריה הפרסית תחת השלטון האח'ימני היתה גורם חיצוני שאיפשר את הקשר בין האובייקטים – הפולחנים והתיאטרון – על ידי תעבורת הרעיונות היעילה שהתקיימה בחסותה.

סיבה תכליתית: דמותו של דיוניסוס עיצבה את מהותה של הדרמה בזכות האמונה בהיותו האל שחצה את הקווים בין העולם האלוהי לאנושי, ובין אלי העולם הכתוני לאלי העולם האולימפי. מכיוון שהוא האל שחי בין שני העולמות, הוא סימל עבור היוונים את האלמוות.<sup>63</sup> על ידי קיום פולחניו הסודיים ניתן היה לדלות משהו מן הנצח, מחיי השאול, אל תוך העולם הזה, ללב ליבם של החיים הזמניים; ובזמן שדיוניסוס אט אט דהה ברקע הפולחני, הדרמה היוונית עברה סוג של עידון נוסף – עם פרשנות חדשה ולא דתית למושג "נצח". מושג זה מתחלף עתה במושג "משמעות", מתוך תפיסה שהשתוקקות לחיבור לנצח אינה נובעת מפחד מפני המוות הפיזי, אלא מפני הסכנה של מוות בחיים, כלומר, של חיים ללא משמעות. המיסטריה שאפה לחבר את העכשווי והזמני עם הנצחי והאלמותי; התיאטרון היווני, בדרכו החדשה, שואף למצוא את החיבור מחדש אל הכאן והעכשיו, להעניק משמעות נצחית לזמן הזה, ל-*hoc tempus*.

<sup>63</sup> אדית המילטון, *מיתולוגיה*, רמת-גן: מסדה, 1982, עמ' 43.

## סטירה, הומור ורווחה רגשית בתיאטרון המטאטא

שלי זר-ציון

אוניברסיטת חיפה

ב-16 במאי 1939 התיאטרון הארץ ישראלי "המטאטא" העלה את התכנית הסטירית **חיים וסעדיה הולכים העירה**. המופע התייחס לאירועי השעה. אירועים אלה, כפי שלימדו כותרות אותו היום בעיתון דבר – העיתון הנפוץ ביותר ביישוב – לא הותירו מקום רב לאופטימיות. העמוד הראשי של העיתון עסק בהדלפות אודות הספר הלבן שעתיד היה להתפרסם ביום שלמחרת. על פי מקורות מצריים, הממשלה הבריטית תכננה להגביל באופן דרסטי את מספרי היהודים הרשאים להגר לפלשתינה, וכן את היכולת לרכוש קרקעות. מדיניות חדשה זו היוותה איום מידי על עתידו של הבית הלאומי. העמוד השני של העיתון דיווח אודות רוחות המלחמה המנשבות באירופה: סבלם של פליטים צ'כוסלובקים בפולין, אלימות אנטישמית בסלובקיה הנאצית, ואפליה נגד סטודנטים יהודים בפולין.<sup>1</sup>

הכותרות הללו העידו בבירור על המצב המטריד ביישוב. מ-1929 הלך משולש היחסים שבין היהודים, הערבים והכוחות הבריטיים בפלשתינה המנדטורית והידרדר, עד שהגיע לשפל במאי 1939. מטרת היהודים הייתה לבנות בית לאומי בפלשתינה. מטרה זו הפכה לבוערת במיוחד לנוכח גל האנטישמיות והפשזם ששטף את אירופה. בה בעת, האוכלוסייה הערבית בארץ הפכה לעוינת לשאיפות הפוליטיות של היישוב. מ-1936 ערביי הארץ נאבקו בגלוי ובאלימות באוכלוסייה היהודית ובכוחות הבריטיים. הבריטים ביקשו לנווט עצמם בעין הסערה המקומית, תוך קידום האינטרסים של הממלכה המאוחדת במזרח התיכון על רקע המתיחות הגוברת באירופה. ב-17 במאי 1939 השלטונות הבריטיים פרסמו את הספר הלבן של מקדונלד, ובו הם נסוגו מהבטחה לבית לאומי שניתנה בהצהרת בלפור.<sup>2</sup>

\* מאמר זה נכתב בתמיכת הקרן הלאומית למדע, מענק 944/23

<sup>1</sup> דבר, 16 במאי 1939. כותרות העיתון בעמודים 1-2.

<sup>2</sup> אביבה חלמיש, **מבית לאומי למדינה שבדוך: היישוב היהודי בארץ ישראל בין מלחמות עולם**, כרך 3, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2012, עמ' 238-397.

התמונה הראשונה בתכנית הסטירית **חיים וסעדיה הולכים העירה** נפתחה בקדחת צריכת החדשות בזמנים אלה של חוסר יציבות. חמישה שחקנים שרו שיר עליז, שאת מילותיו כתב נתן אלטרמן ומשה וילנסקי הלחין. שמואל רודנסקי פתח את השיר בקול באס:<sup>3</sup>

עיתונים, עיתונים, עיתונים עיתונים! / מימין ושמאל, מאחור מפנים! / בבתים, בגינות ועל יד הקיוסקים. / יש קוראי עיתונים, כלומדי ש"ס ופוסקים. // הם מוצאים בהם פשט וגם רמז וזיל / ומהפכים עולמות בנעיצת אגודל, / כל אזרח ואזרח הוא ממש "עויקר הרים" / בין צירים ופרימרים ואמבאסאדטורים!<sup>4</sup>

לאחר מכן הצטרפו השאר למקהלה:

ומסביר כל אחד ומוכיח בחום – / כי תהיה מלחמה... / ואולי גם שלום.<sup>5</sup>

הביצוע הבימתי הפך את החרדה למופע משובב לב.

במאמר זה, אבקש לבחון כיצד התכנית הסטירית **חיים וסעדיה הולכים העירה** יצרה תחושה של רווחה רגשית בקרב קהל צופי התיאטרון ביישוב. ההצגה לא יצרה עולם בדיוני הקיים רק בתחומי האמנות. נהפוך הוא – היא התייחסה והגיבה לחיי היום-יום. באופן הזה, ההצגה תיווכה ומיתנה רגשות קשים שחשו צופי התיאטרון של התקופה כלפי תנאי חייהם, ואפשרה להם לחוות תחושה של רווחה ביחס למציאות זאת – לפחות בזמן המופע. בחלק הראשון של המאמר אבקש למקם את התכנית הסטירית הזו בהיסטוריה של המטאטא, ולבסס את הגישה המתודולוגית. בחלקו השני של המאמר אראה כיצד הדמויות של חיים וסעדיה ביססו מנגנון של אמפתיה וחום. בחלקו השלישי של המאמר אנתח לעומק שלוש תמונות נבחרות. אבחן כיצד המופע התייחס לאירועים המעוררים רגשות קשים, וכיצד הביצוע הבימתי הפך את התמונות הללו למוקד של עונג ורווחה רגשית.

## הקשרים היסטוריים

ההצגה **חיים וסעדיה הולכים העירה** הייתה תכנית סטירית אופיינית לרפרטואר המטאטא, התיאטרון הסטירי הארץ ישראלי שפעל בשנים 1928-1953. מ-1933 פעלה הלהקה תחת הנהגתו של יצחק נז'יק, הלהקה העלתה כארבע תכניות סטיריות מידי שנה, ובנוסף קומדיה דרמטית אחת. נז'יק עיצב את הפורמט של הצגות המטאטא, שאותו כינה "כל בו". התכניות התבססו על סיפור מסגרת רופף לצד מערכונים קצרים שעסקו בחיי היום-יום ביישוב. סיפור

<sup>3</sup> התכניה פירטה את חלוקת התפקידים בתמונת הפתיחה. ראו: **חיים וסעדיה הולכים העירה – תוכנית ההצגה**, המילא"ה, תיק 227228.

<sup>4</sup> על פי התכניה טקסט ההצגה נכתב על ידי יצחק נז'יק. את מילות השירים כתב נתן אלטרמן, ואת המוסיקה – משה וילנסקי. המילא"ה, תיק 227228.

<sup>5</sup> נתן אלטרמן, "פוליטיקה גבוהה מאוד". מילות השיר מתוך: בתכנית ההצגה, וכן בטקסט ההצגה שנכתב על ידי יצחק נז'יק. ראו: **חיים וסעדיה הולכים העירה**, טקסט ההצגה. המילא"ה, תיק 227228.

המסגרת יצר מתווה מאחד, והוביל את הצופים ממערכון אחד למשנהו.<sup>6</sup> בתכנית שלפנינו, חיים וסעדיה היו הדמויות המקשרות, והמסע שלהם מן המושבה אל העיר שימש כמסגרת העלילתית. כמו תכניות אחרות של המטאטא, **חיים וסעדיה הולכים העירה** זכתה לפופולריות רבה. המטאטא הופיע דרך קבע בבית העם בתל אביב, אשר היה האודיטוריום הגדול בעיר בשנות ה-30. בנוסף הופיעה הלהקה במושבות, בערים וביישובים חקלאיים ברחבי הארץ: רחובות, חדרה, ירושלים, נתניה, חיפה, פתח תקווה ועוד.<sup>7</sup> הקהל שצפה במופעים נמנה עם תושבי ערים, מושבים ועיירות אלה. האוכלוסייה היהודית ביישוב צמחה מ-56,000 נפש ב-1917 ל-425,000 נפש ב-1939. כ-80% מהם היו מהגרים ממזרח ומרכז אירופה, והשאר ממוצא ספרדי, תימני ומזרח-תיכוני.<sup>8</sup> רוב צופי התיאטרון ביישוב היו, אם כן, בנים למשפחות בורגניות או זעיר-בורגניות מאירופה, אשר הגיעו אל הארץ בשנות ה-20 או ה-30, ונהגו לצפות בתיאטרון עוד במולדתם. נוכל להניח כי הם שלטו בעברית במידה מספקת על מנת לעקוב אחרי המתרחש על הבמה, כי היו במצב כלכלי טוב דיו על מנת לרכוש כרטיסים לתיאטרון, וכי היו בעלי עניין בתרבות הציונית שנקמה בארץ.<sup>9</sup> בניגוד לפופולריות של המטאטא בקרב הקהל הרחב, התגובה של מבקרי התיאטרון הייתה מאופקת יותר. מבקרי התיאטרון של התקופה היו מגויסים ליצירת תרבות תיאטרונית לאומית רצינית.<sup>10</sup> לעומת זאת, הם ראו בביטול את תרבות התיאטרון הפופולרי ומיעטו לפרסם מאמרי ביקורת אודות המטאטא.<sup>11</sup>

<sup>6</sup> יעקב טימן, **ואלה תולדות המטאטא: התיאטרון הסטירי הארץ ישראלי**, מילא"ה תיק 229412; אילנה קליינמן, **המטאטא: התיאטרון הסטירי הארץ ישראלי**, תזה לתואר שני, ירושלים: האוניברסיטה העברית, 1991; דבורה גילולה, **מול תגמול מחיאות כפיים – נתן אלתרמן והבמה העברית**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2008, עמ' 38-61.

Shelly Zer-Zion, "Hard to Be a Jew in Mandatory Tel Aviv: Relocating the Eastern European Jewish Experience," **Jewish Social Studies**, 24.1 (2018), pp. 75-99.

<sup>7</sup> טימן פירט אודות נסיעות תיאטרון המטאטא ברחבי הארץ. ראו: טימן, **ואלה תולדות המטאטא**. עדות נוספת ניתן לראות לדבר במודעות מן העיתונות של התקופה. ראו לדוגמה **ואלה תולדות המטאטא**, 26 ביוני 1939 עמ' 5, **הבקר**, 30 במאי 1939, עמ' 5, **הארץ**, 16 במאי 1939 עמ' 6.

<sup>8</sup> Aviva Halamish, "Demography and the Struggle for Palestine, 1917-1947," **Israel Studies**, 26.3 (2021), pp. 46-65.

<sup>9</sup> Liora R. Halperin, **Babel in Zion: Jews, Nationalism, and Language Diversity in Palestine 1920-1948**, New Haven and London: Yale University Press, 2015, pp. 1-25.

<sup>10</sup> Dorit Yerushalmi. "Towards a Balanced History: 'Ohel: The Workers' Theatre of Eretz Yisrael' as a cultural alternative to Habima (1935-1946)," **Journal of Modern Jewish Studies** (2014), pp. 340-59;

דורית ירושלמי, "פועלים בשדה התיאטרון: בעיקר על האהל וקצת על הבימה בתקופת המנדט", **הבימה: עיונים חדשים בתיאטרון לאומי**, שלי זר-ציון, דורית ירושלמי וגד קינר-קיסניגר (עורכים), תל אביב: רסלינג, 2017, עמ' 261-290; גד קינר-קיסניגר, "הבימה ממתגת את עצמה כתיאטרון לאומי (1931-1958)", **הבימה: עיונים חדשים בתיאטרון לאומי**, עמ' 83-104; תום לוי, **היקים התיאטרון העברי: במאבק בין מזרח למערב ארופה**, תל אביב: רסלינג, 2016, עמ' 165-204.

<sup>11</sup> מאמר הביקורת היחיד על ההצגה הוא: פליט, "מסביב: בבית העם", **דבר**, 9 ביוני 1939, עמ' 10.

כיצד ניתן, אם לכן, להבין את ההשפעה הרגשית של **חיים וסעדיה הולכים העירה** על קהלם, כאשר בידינו מצוי רק מאמר ביקורת אחד על ההצגה? גד קינר ואליסון הובגוד מסבירים כי היוצרים בתיאטרון מודעים היטב לקהל היעד שלהם – לזהותו האתנית, לטעמו האמנותי ולהעדפותיו האידיאולוגיות, והם מבליעים את ההתייחסות אליו ביצירת האמנות עצמה. כלומר, הקהילה ההיסטורית של הצגת המטאטא נותרה נוכחת באופן מובלע בטקסט ההצגה, בדימויים הבימתיים ובמוסכמת המציאות שבעלילה.<sup>12</sup> לאור זאת, ניתוח שיטתי של הדוקומנטים שנותרו מן המופע, כלומר הטקסט, התכנייה ואוסף הצילומים, מאפשרים לחשוף באופן אנליטי את הקהל המובלע, וללמוד על תגובותיו הרגשיות.

ברברה רוזנוויין חקרה את התפקיד של רגשות מפרספקטיבה סוציו-היסטורית. היא גורסת כי כל קהילה סוציולוגית מדגישה מערך, מכלול מסוים וספציפי של רגשות, הזוכה לדומיננטיות בתרבות המקומית, בעוד רגשות אחרים נדחקים לשוליים. קהילות משתמשות ברגשות על מנת לקדם נורמות אתיות ופוליטיות מועדפות. היא מסבירה כי רגשות באים לידי ביטוי במרחב הציבורי של הקהילה ובתוצריה התרבותיים. הופעות תיאטרון מהוות אחת הזירות המרכזיות שבהן מבטאת הקהילה את רגשותיה.<sup>13</sup> המטאטא, כך אבקש להראות, יצר זירה של רווחה רגשית עבור קהלו. אולם תחילה אבקש לדון במושג הרווחה רגשית – Wellbeing. רווחה רגשית אינו רגש לכשעצמו, אלא תוצר תרבותי הנובע בו זמנית מרגשות סובייקטיביים ותנאים חומריים.<sup>14</sup> מרטין זליגמן הגדיר רווחה רגשית כהבניה מושגית הכוללת רגשות חיוביים, יחסים בין-אישיים טובים, שייכות אישית וקהילתית, מחויבות לדבר מה הגדול מן היחיד, וכן לתחושה של הישג.<sup>15</sup> חוקרים אחרים בחנו את מושג הרווחה הרגשית בהקשרים היסטוריים, ומצאו כי מושג זה השתנה לאורך ההיסטוריה והכיל היבטים אוטופיים של תפיסות דתיות ופוליטיות.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Gad Kaynar, "Pragmatic Dramaturgy: Text as Context as Text," **Theatre Research International**, 31, no. 3 (2006), pp. 245-259; Gad Kaynar, "'Get Out of the Picture, Kid in a Cap': On the Intercation of the Israeli Drama and Reality Convention," in **Theatre in Israel**, Linda Ben-Zvi (ed.), Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1996, pp. 285-302; Allison P. Hobgood, **Passionate Playgoing in Early Modern England**, Cambridge: Cambridge University Press, 2014, pp. 1-33.

Barbara H. Rosenwein, "Problems and Methods in the History of Emotions," **Passions in Context: International Journal for the History and Theory of Emotions**, 1 (2010), pp. 1-33; Barbara H. Rosenwein, **Generation of Feeling: A History of Emotions, 600-1700**, Cambridge: Cambridge University Press, 2016, pp. 1-15.

<sup>14</sup> Heekyung Sung and Rhonda Phillips, "Conceptualization of a Community WellBeing and Theory Construct," in **Social Factors and Community WellBeing**, Youngwha Kee, Sueng Jong Lee and Rhonda Phillips (eds.), Cham: Springer, 2016, pp. 1-12.

<sup>15</sup> Martin E. P. Seligman, **Flourish – A Visionary New Understanding of Happiness and WellBeing**, New York: Free Press, 2012, pp. 5-29.

<sup>16</sup> Alex C. Michalos and Daniel Weijers, "Western Historical Traditions of Wellbeing," in **The Pursuit of Human WellBeing: The Untold Global History**, Richard J. Estes and M. Joseph Sirgy (eds.), Cham: Springer, 2017, pp. 31-58; Hilde Eileen Nafstad, "Historical, Philosophical and Epistemological Perspectives," **Positive Psychology in Practice: Promoting Human Flourishing**

התכניות הסטיריות במטאטא שרטטו סצנות מחיי היום-יום, ואגב כך ניהלו דיאלוג בין התיאטרון לבין החיים שמחוץ לבמה. דיאלקטיקה זו אופיינית לז'אנר הסטירי בכלל, מאחר וז'אנר זה שואב את כוחו מיכולתו של קהל הקוראים או הצופים לזהות את האזכורים של המציאות החוץ אמנותית, וליהנות מהתוספת, ההזרה והמבט החדש שהייצוג האמנותי מקנה לאירועים מוכרים.<sup>17</sup> המציאות שבאה לידי ביטוי בהופעות המטאטא כללה תסריטים רגשיים טעונים בחרדה ובפחד, בתסכול, בכעס ובעוד רגשות קיצוניים וקשים. אבחן כיצד השחקנים הדגימו את הטרנספורמציה של הרגשות הקשים הללו לרגשות חיוביים של הנאה, הומור, ביטחון ושמחה; כלומר רגשות המייצרים תחושה של רווחה רגשית.

### אמפתיה וחום

בתמונה הראשונה של ההצגה, מיד לאחר שיר הפתיחה פרי עטו של אלתרמן, מתוודעים לשתי הדמויות הראשיות במחזה: חיים, המגולם על ידי משה חורגל, וסעדיה בגילומו של יוסף אוקסנברג. השניים נמצאים שוקדים על בניית רפת עבור בעל הבית – יקה (יהודי יוצא גרמניה) אמיד. אולם חיים שקוע כולו בקריאת עיתונים, ופרשנות של המשבר הפוליטי באירופה. מרוב דיונים בענייני השעה, המלט המשמש לבנייה התייבש, ושוב לא ניתן ליצור לבנים. בעל הבית נוזף בשניים על שהתרשלו בעבודתם, אך מיד מצטרף אף הוא לדיון הער. מאחר ויום העבודה כבר אבוד, חיים וסעדיה מחליטים לצאת למסע אל העיר, כדי לעמוד מכלי ראשון על מצב העניינים.<sup>18</sup>

חיים וסעדיה מתפקדים בעיקר כחוט המקשר בין התמונות השונות, המתרחשות בתהליך נסיעתם מן המושבה אל העיר. באופן זה תפקידם דומה לקונפרנסייה בקברט. למרות שוליותן, הן דמויות חביבות ביותר – ליצניות, מגוחכות ומקרינות חום, והן הופכות למוקד האמפתיה בהצגה. מנגנון האמפתיה, מסבירים פי. אן. ג'ונסון-לאירד וקייט אוטלי, מצוי בבסיסן של יצירות אמנות נרטיביות. האמפתיה מאפשרת לצופים או לקוראים להתנסות ברגשות מורכבים כחמלה ופגיעות, ולהרחיב את המנעד הרגשי שלהם מתוך הזדהות עם הדמות הבדיונית. דמויות בדיוניות סימפטיות ומוסריות מתגברות את התגובה האמפתית של הצופים או הקוראים ומאשרות את הנורמות הרגשיות והערכיות שלהם.<sup>19</sup> התיאטרון החי מעצם טיבו מתגבר עוד יותר את התגובה

---

in *Work, Health, Education and Everyday Life*, Joseph Stephen (ed.), Hoboken NJ: Wiley, 2015, pp. 9-30.

Melinda Alliker Rabb, "The Secret Life of Satire," *A Companion to Satire*, Ruben Quintero (ed.), Malden, MA and Oxford: Blackwell Publishing, 2007, pp. 568-84.

<sup>18</sup> נוזיק, *חיים וסעדיה הולכים העירה*, מחזה, תמונה 2, ללא מספרי עמודים, מילא"ה, תיק 2227228.

<sup>19</sup> P. N. Johnson-Laird and Keith Oatley, "Emotions in Music, Literature and Film," *Handbook of Emotions*, Lisa Feldman Barrett, Michael Lewis, and Jeannette M. Haviland-Jones (eds.), New York and London: The Guilford Press, 2016, pp. 82-97.



האמפתית של הקהל, מאחר והקהל מגיב בו זמנית לדמויות הבדיוניות ולנוכחות החיה של השחקנים.<sup>20</sup>

הדמויות של חיים וסעדיה מאופיינות כ"לופטמענשן", אנשי אוויר, כלומר דמויות לא מעשיות וחסרות אונים. בנוסף צמד הדמויות משורטט כגברים נשיים, אשר נשותיהם רודות בהם במרחב הביתי. דוגמה טובה לכך ניתן לראות בתמונה הראשונה שבה הם מופיעים (סצנה מס. 2). במחצית השנייה של תמונה זו, נשותיהם של חיים וסעדיה נכנסות אל הבמה. חנה, אשתו של חיים, מאיצה בו לנסוע אל העיר בזה הרגע: "כל שכנינו כמעט, כל המושבה, נוסעים העירה, נחפזים לקנות מזונות, לאגור!" רחל, אשתו של סעדיה, מדהדת את דבריה כי יש להצטייד לקראת המלחמה. אולם עד מהרה מחליטות הנשים כי אין להפקיד את מלאכת הקניות בידי הגברים, ומוטב שתסענה בעצמן. חנה דורשת: "חיים, תן את הכסף! כמה שיש לך תן! הכל! הכל!" חיים מתחנן בפניה: "השאירי לי משהו! לכל הפחות גרוש לסיגריות, מיל בשביל כופר היישוב!". אולם חנה מסרבת. לאחר שהנשים מסתלקות נאנח סעדיה: "רחמנא לצלן! כמו כנופיה! לקחו את כל הכסף וברחו!"<sup>21</sup> רק אז, מבלי שיוכלו לשוב לעבוד, וללא כסף, יוצאים שני הגברים אל העיר.

המסע של שני אנשי האוויר הנשיים אל העיר השכנה ובחזרה מהדהד מסע של צמד ספרותי-תיאטרוני אחר: בנימין ועוזרו סנדר'ל, גיבורי **מסעות בנימין השלישי** מאת מנדלי מוכר ספרים (שלום אברמוביץ).<sup>22</sup> ב-1936 משה הלוי העלה עיבוד לרומן בתיאטרון אהל, וב-1937 ברוך צ'מריסקי ואברהם ברץ יצרו את הגרסה שלהם בהבימה. בעוד ההפקה של הבימה ירדה עד מהרה, יצירתו של הלוי זכתה להצלחה קופתית ואמנותית רבה, ועדין רצה ב-1939.<sup>23</sup>

יש קווי דמיון בין **מסעות בנימין השלישי** בעיבוד של אהרון אשמן לאהל, לחיים וסעדיה הולכים העירה. בשני המסעות צמד הגברים נתקל בשודדים, במבקר תיאטרון בכיכר השוק, ולבסוף נלקחים למחנה צבאי.<sup>24</sup> בנוסף, משה חורגל ורוזה ליכטנשטיין, בתפקיד חיים ואשתו חנה, עוצבו כיהודי השטעטל – העיירה המזרח אירופית. חורגל, יליד פולין, נמוך וגוץ, לבש חליפה הגדולה

<sup>20</sup> Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, trans. Saskya Iris Jain, New York: Routledge, 2008, pp. 27-74.

<sup>21</sup> כל הציטוטים לקוחים מתוך: **יצחק נוז'יק, חיים וסעדיה נוסעים העירה**, טקסט המחזה, תמונה מס. 2, ללא מספרי עמודים.

<sup>22</sup> מיכאל גלזמן מדגיש את האופי הנשי של בנימין וסנדר'ל. ראו: מיכאל גלזמן, **הגוף הציוני: לאומיות, מגדר ומיניות בספרות העברית החדשה**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007, עמ' 96-135. על האופי הנשי של הגבר היהודי במפנה המאה ה-20 ראו גם: David Biale, *Eros and the Jews: From Biblical Israel to Contemporary America*, Berkeley and Los Angeles CA: University of California Press, 1997, pp. 149-203.

<sup>23</sup> Shelly Zer-Zion, "The Shtetl in the Hebrew Theatre of Mandatory Palestine During the 1930s," *New Theatre Quarterly*, 26 no. 2 (2020): pp. 177-191;

דורית ירושלמי, "תיאטרון יידיש כתשתית אמנותית בתיאטרון העברי: מבט על התיאטרון של במאי תקופת היישוב", **ביקורת ופרשנות** 41 (2009): עמ' 7-39.

<sup>24</sup> אהרון אשמן. **מסעות בנימין השלישי**, טקסט המחזה. נמצא בארכיון התיאטרון ע"ש גבאי. נוז'יק, **חיים וסעדיה הולכים העירה**. טקסט המחזה.

ממידותיו ומגבעת, לבוש שאינו הולם פועל בניין. בגדים אלו, על השאפתנות הבורגנית הנוכחת בהם, הדהדו את דמותו של מנחם מנדל של שלום עליכם – דמות של יהודי פרובינציאלי מלא שאיפות אך חסר יכולת. ליכטנשטיין היהודי-גרמניה ששיחקה לצידו, הייתה אישה גבוהה ורחבת מידות בשנות החמישים שלה. היא לבשה שמלה כבדה ומיושנת ושביס, ונראתה כציטוט של היהודייה הגברית מן השטעטל.<sup>25</sup>

הרפרנס הפרודי **למסעות בנימין השלישי** מיקם את ההתרחשות בשטעטל.<sup>26</sup> ג'פרי שנדלר מצביע על כך, כי בד בבד עם דעיכתה של השטעטל כצורת התיישבות יהודית, היא הפכה למקום מרכזי ורב עוצמה בדמיון היהודי המודרני, וקיבלה ביטויים רבים באמנויות ובשיח האינטלקטואלי היהודי באירופה ובאמריקה.<sup>27</sup> דן מירון מסביר כי השטעטל הפכה למקום כה מהותי דווקא בעידן המודרני. היא אפשרה לטפח נוסטלגיה ותחושת שייכות יהודית קהילתית בתקופה של הגירה מאסיבית ואסימילציה לשונית ותרבותית לעולם הסובב. השטעטל אפשרה מבט מורכב, שהדגיש מצד אחד את השייכות לקולקטיב יהודי, ומן הצד השני את הריחוק והביקורת על אורח החיים המצמצם והקרתני שבמזרח אירופה. דימוי השטעטל יצר תחביר תרבותי ורגשי של זהות ושייכות, תחושת ביתיות וביטחון. צבר הרגשות הללו, מסבירה נעמי אייזנברגר, קשור במהותו ברוחה רגשית.<sup>28</sup>

ביתם של חיים וסעדיה, כלומר השטעטל שלהם, הייתה המושבה. רוב המושבות, דוגמת ראשון לציון, זיכרון יעקב ורחובות, נוסדו בשנות ה-80 של המאה ה-19, והיו ערש ההתיישבות הציונית בארץ.<sup>29</sup> בשנות ה-30, המושבות התבססו כיישובים רב מעמדיים. המעמד הגבוה הורכב מן האיכרים בעלי הקרקעות, ולצידם חיו עובדים חקלאיים, פועלים וספקי שירותים, שהשתייכו למעמד הנמוך.<sup>30</sup> חיים וסעדיה השתייכו למעמד הנמוך במושבה, נציגים חביבים לפועלים הפשוטים. בדומה **למסעות בנימין השלישי**, העלילה עסקה במתח שבין המושבה, שהייתה לגילום השטעטל, לבין העיר הגדולה, כלומר למרכז האורבני המקומי של הבורגנות היהודית. בדומה לאופן התיאור של העיר והעיירה **במסעות בנימין השלישי**, גם במקרה זה המושבה והעיר כאחת שורטטו כמחוזות קרתניים וצרי אופקים. האנלוגיה שבין **מסעות בנימין השלישי לחיים**

<sup>25</sup> האינפורמציה על פי אוסף תמונות מן המופע. מצוי בארכיון התיאטרון ע"ש גבאי.

<sup>26</sup> Zer-Zion, "The Shtetl in the Hebrew Theatre".

<sup>27</sup> Jeffrey Shandler, **Shtetl: A Vernacular Intellectual History**, New Brunswick, NJ and London: Rutgers University Press, 2014, 50-92.

<sup>28</sup> Naomi I. Eisenberger, "Social Pain and Social Pleasure: Two Overlooked but Fundamental Mammalian Emotions?" **Handbook of Emotions**, Lisa Feldman Barrett, Michael Lewis and Jeannette M. Haviland-Jones (eds.), New York and London: The Guilford Press, 2016, pp. 440-53.

<sup>29</sup> יפה ברלוביץ, "המושבה העברית: ראשיתה של תרבות ארץ ישראלית", **לשוחח תרבות עם העליה הראשונה: עיון בין תקופות**, יפה ברלוביץ ויוסף לנג (עורכים), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 70-109.

<sup>30</sup> בת-ציון עראקי קלורמן, "היחס אל האחר בתרבות הפוליטית של המושבה: מקרה ראשון לציון", **לשוחח תרבות עם העליה הראשונה: עיון בין תקופות**, עורכים יפה ברלוביץ ויוסף לנג (עורכים), תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2010, עמ' 157-175.

**וסעדיה הולכים העירה** התיקה את הרגשות החמים המכוונים אל מרחב השטעטל היהודי המזרח אירופי, כלפי המרחב הארץ ישראלי, ובמיוחד כלפי המושבה. באופן הזה היא עוררה תחושה של שייכות, חום ורווחה רגשית בקרב קהל של מהגרים שזה מקרוב באו.

בעוד חורגל וליכטנשטיין שרטטו בהופעתם את הזוג היהודי-אשכנזי מן השטעטל, סעדיה בביצועו של אוקסנברג, ואשתו רחל בגילומה של אסתר גמליאלית, היו יהודים תימנים. ואמנם, במושבות גרו יהודים תימנים. התיישבות של יוצאי תימן בראשון לציון ורחובות החלה בעשורים הראשון והשני למאה ה-20, והם הפכו לקהילה סוציולוגית נבדלת במרקם החיים שם. בת-ציון עראקי קלורמן הצביעה על אפליה שיטתית במושבות כלפי הקהילה, שבאה לידי ביטוי בחלוקת הקרקעות, ובהדרה שיטתית מהשפעה פוליטית בניהול המושבה. מערכת היחסים הטעונה הייתה כר פורה עבור קהילה זו לצמיחת רגשות שליליים ככעס, אכזבה ותסכול.<sup>31</sup> המצב של הקהילה התימנית לא היה קל יותר בערים הגדולות. הם חיו לרוב בשולי העיר. בתל אביב, לדוגמא, הם איכלסו את שכונות העוני שבין יפו לתל אביב, והתפרנסו ממלאכות כפיים ושירותים לתושביה הבורגנים של העיר.<sup>32</sup>

למרות רגשות הניכור שבין הקהילות האשכנזיות לתימניות במרחב החברתי בתחום אמנויות המופע, הוקסם הקהל מנוכחותם של שחקנים וזמרים יוצאי תימן. ב-1928 זכתה ציפורה צברי בתחרות היופי בעדלאידע בתל אביב,<sup>33</sup> וזמרות ושחקניות תימניות, דוגמת שרה לוי (תנאי), אסתר גמליאלית, ולהקת התימניות של רינה ניקובה, קנו להן מקום של כבוד בזירת אמנויות המופע בארץ.<sup>34</sup> גילום של דמויות יהודיות תימניות זכה לפופולריות גם בתיאטרון העברי הקל.<sup>35</sup> הופעה של דמויות יהודיות ממוצא תימני בהצגות של התיאטרון הדרמטי הרפרטוארי הייתה מורכבת יותר. מצד אחד נתפסו התימנים כהתגלמות יהודי המקרא האותנטיים, ומן הצד השני, הם היו זרים לאתוס הציוני-סוציאליסטי.<sup>36</sup> ניתן לפענח את המרחב הרגשי של הופעת אוקסנברג

<sup>31</sup> בת-ציון עראקי קלורמן, "התיישבות פועלים תימנים ואשכנזים: מראשון לציון לנחלת יהודה ובחזרה", **יהודי תימן בארץ ישראל**, בת-ציון עראקי קלורמן (עורכת), ירושלים: האוניברסיטה הפתוחה, 2006, עמ' 141-162; עראקי קלורמן, "היחס אל האחר".

<sup>32</sup> עפרה טנא, **הבתים הלבנים ימלאו: חיי יום-יום בדירות תל אביב בתקופת המנדט**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2013, עמ' 214-285; תמי רז, **ילדי ההפקר: החצר האחורית של תל אביב המנדטורית**, תל אביב: עם עובד, 2009, עמ' 31-67.

<sup>33</sup> שהם, **מרדכי רוכב על סוס**, עמ' 136-164;

Nina S. Spiegel, **Embodying Hebrew Culture: Aesthetics, Athletics, and Dance in Jewish Community of Mandate Palestine**, Detroit: Wayne State University Press, 2013, pp. 21-56.

<sup>34</sup> Spiegel, **Embodying Heberw Culture**, pp. 97-131.

דן אוריין, **הבעיה העדתית בתיאטרון הישראלי**, תל אביב: הוצאת האוניברסיטה הפתוחה, 2004, עמ' 39-76.

<sup>35</sup> נעמה רמות, "ארצנו הקטנטונת: הקברט ביישוב", **עיונים בתקומת ישראל** (2014), עמ' 896-939. שושנה דמארי החלה את פעילותה בשנות ה-40 בתיאטרון לי לה לו. על כך ראו: Dorit Yerushalmi. "Legacies, Archives and Afterlife: Re-envisioning the Li-La-Lo Theatre (Tel Aviv, 1944-1948)," **Journal of Modern Jewish Studies**, 17.2 (2018), pp. 173-190.

<sup>36</sup> אוריין, **הבעיה העדתית בתיאטרון הישראלי**, עמ' 39-76.

וגמליאלית בתפקיד סעדיה ורחל על סמך המתח שבין הנוכחות היהודית-תימנית במרחב החברתי, לבין נוכחותם במרחב של אומנויות הבמה.

ברמת הפשט, ההופעה של חיים וסעדיה הציגה תפיסה מכילה של עממיות יהודית בארץ ישראל. חיים וסעדיה הדהדו את בנימין וסנדר'ל, שהיו צמד בדיוני אהוב בתרבות היישוב בשנות ה-30.<sup>37</sup> חיים וסעדיה, כמו בנימין וסנדר'ל, אצרו בחובם את הדימוי המטפורי של העם ושל העממיות היהודית, שבמקרה זה כלל את היהודי המזרח אירופי לצד זה התימני. ואמנם, על הבמה חיים וסעדיה דאגו איש לרעהו וביטאו את יחסי האחוה העמוקים ביניהם. סעדיה אף הדגיש שחיים הוא "השותף שלו מבטן ומלידה".<sup>38</sup> לצד אוקסנברג, גמליאלית, בעצמה יהודייה תימניה, גילמה דמות אותנטית וסימפטית של הרעייה התימנית, כאשר דמותה הנאה הקנתה לדמות יופי אקזוטי.<sup>39</sup> לאה גולדברג הדגישה את נוכחותה הבימתית המצודדת של גמליאלית, אך בה בעת ביקרה את כישורי המשחק שלה.<sup>40</sup>

אוקסנברג גילם אף הוא דמות סימפטית ביותר. הוא לבש בגדי עבודה מערביים, כאשר זהותו התימנית באה לידי ביטוי הראש שעטה, ובפיאות שהשתלשלו על לחייו.<sup>41</sup> בנוסף, השפה בה השתמש אפיינה את מוצאו ואת אדיקותו הדתית. הוא הרבה להזכיר את שם האל כמעט בכל משפט, ובמיוחד הרבה להשתמש בביטוי הארמי "רחמנא ליצלן". אפשר לראות דוגמה ללשונו הייחודית בתמונה 6, כאשר חיפש אחר אשתו בתור לחנות מכולת בתל אביב:

רחמנא ליצלן! עת האביב הגיע וקול התור נשמע בארצנו. לא רוצה לתור ולא רוצה לאחור.  
אנחנו לא קונים [...] כל היום אנחנו מחפשים את זוגתינו. בכל חיפשתי ולא מצאתיה.  
אמרו שהן נסעו העירה.<sup>42</sup>

דבריו מהדהדים פסוקים משיר השירים (פרק ב' פסוק 2 ופרק ג' פסוק 3). האזכור המקראי הוא קומי, ואינו הולם את הסיטואציה הפרוזאית שבה נאמרים הדברים. הוא מאפיין את אופיו הדתי של סעדיה ואת בקיאותו בשפת המקרא. אין הקלטה מן המופע, אך נוכל לשער כי אוקסנברג חיקה בהופעתו את ההגייה התימנית. בהופעות אהל המקראיות, "יעקב ורחל" ו"ירמיהו", נעשה שימוש ביצירת עברית בימתית ששאבה את השראתה מן ההגייה התימנית.<sup>43</sup> נוכל להניח כי מסורת תיאטרונית זו באה לידי ביטוי אף בהצגה זו.

במבט ביקורתי, ניתן לראות בעובדה כי אוקסנברג, יליד לודז', גילם דמות של גבר תימני, הוא יצר גרסה מקומית למופע "Blackface". Blackface היא פרקטיקה פרפורמטיבית שפרחה

<sup>37</sup> Zer-Zion, "The Shtetl in the Hebrew Theatre."

<sup>38</sup> נוז'יק, חיים וסעדיה הולכים העירה, תמונה 9.

<sup>39</sup> צילומי המופע הנמצאים באוסף גבאי.

<sup>40</sup> לאה גולדברג, "מהודו ועד כוש במטאטא", דבר, 7 באוגוסט 1939, עמ' 4.

<sup>41</sup> צילומי המופע, אוסף גבאי.

<sup>42</sup> נוז'יק, חיים וסעדיה הולכים העירה, תמונה 6, ללא מספרי עמודים.

<sup>43</sup> Ruthie Abeliovich, *Possessed Voices: Aural Remains from Modernist Hebrew Theatre*, Albany NY: State University of New York Press, 2019, pp. 123-156.

בתיאטרון ובבידור האירופי והאמריקאי במאות ה-19 וה-20. במופעים אלו שחקן לבן עור גילם דמויות כהות עור באמצעות צביעת פניו. סגנון פרפורמטיבי זה אוצר בחובו מאבק כוחות גזעני בוטה. השחקן הלבן גזל מדמויות כהות העור את האינדיבידואליות שלהן, את תרבותן ואת האוטנטיות האתנית שלהן. החיקוי המבוסס על צבע העור הגחך אותן ואפיין אותן כ"מלוכלכות". בנוסף, פרקטיקה זו מנעה משחקנים כהי עור אפשרויות להתפתח בשדה האומנויות, והגבילה את יכולתן להציג את המורשת שלהם עלי במות. ולמרות זאת, בהקשר ההיסטורי של המאה ה-19, שחקנים לבנים הצליחו לעיתים לעורר אמפתיה של ממש לדמויות כהות העור שאותן גילמו. באמצעות סגנון המשחק הזה, דמויות כתום באהל הדוד תום מאת הרייט ביצ'ר סטאו, וג'ים בהרפתקאות הקלברי פין מאת מרק טווין, הפכו לנגישות לקהל הרחב, והובילו לבסוף לשינוי חברתי ביחס לאנשים כהי עור.<sup>44</sup>

בהקשר המקומי, העובדה ששחקן אשכנזי גילם דמות של תימני, שרטטה מרחב גבול שבין שתי הקהילות הסוציולוגיות והרגשיות – זו האשכנזית וזו התימנית. ניתן להניח, כי עבור קהילת הרוב של יוצאי אירופה, המופע של אוקסנברג כסעדיה נתפס כביטוי לסקרנות בריאה כלפי הקהילה התימנית. המופע היה משעשע במידה ראויה אך לא פגם בטעם הטוב, ואף עורר אמפתיה כלפי הקהילה התימנית. ככזה הוא היה למחולל של רווחה רגשית. זאת ועוד, התפיסה המטפורית של השטעטל כמיקרוקוסמוס יהודי, יצרה זיקה איתנה בין היהודים יוצאי אירופה לאלו מתימן – כאשר שתי הקהילות מכוננות יחד את העממיות היהודית הארץ-ישראלית. אין בידינו תיעוד להשפעה הרגשית של ההופעה על קהל יהודי תימני. נוכל לשער, כי התגובה שם ודאי הייתה אמביוולנטית יותר. אמנם, ייתכן שגם צופים יהודים תימנים חוו את התחושה של הכלה ואמפתיה בדומה לצופים האשכנזים. אולם על סמך מורכבות היחסים בין שתי הקהילות בתקופת היישוב, ניתן לשער כי לפחות חלק מן הצופים התימנים היו עשויים לראות בחיקוי של המבטא התימני והגופניות התימנית ביטוי ללעג ולעלבון.

### תסריטים של רווחה רגשית

כפי שראינו, ההצגה **חיים וסעדיה הולכים העירה** נפתחת בתסריט רגשי של חרדה לנוכח האפשרות כי תפרוץ מלחמה. אנשים מודאגים צורכים חדשות מתוך תזזית, ונוסעים בבהלה לעיר כדי להתכונן אל הבלתי נודע. למרות זאת, על הבמה, התסריט הרגשי הזה קיבל ביטוי הומוריסטי. ויליבלד רוך גורס כי הומור הוא אחד מן המנגנונים המרכזיים המכוננים פסיכולוגיה חיובית. זהו מנגנון המבוסס על מפגש מפתיע בין שניים או שלושה תסריטים חברתיים שונים. חוסר ההלימה בין התסריטים גורם הנאה, ומאפשר מפגש מורכב עם רגשות קשים. קיימים סוגים רבים של הומור, החל מהומור מעודד וכלה בהומור אפל ומקברי, אולם ככלל, הומור מזוהה עם רוח טובה ועם תגובה משחקית ויצירתית למצב נתון.<sup>45</sup> ככזה, הומור הוא כלי מרכזי ביצירה

Eric Lott, **Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class**, Oxford: 44  
Oxford University Press, 2013, pp. 1-12.

Willibald Ruch, "Psychology of Humor," in **The Primer of Humor Research**, Victor Raskin 45  
and Willibald Ruch (eds.), Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2008, pp. 17-100.

של רגשות חיוביים ובתגבור תחושות של רווחה רגשית. בסעיף זה אנתח שלוש תמונות, ואסביר כיצד המימד ההומוריסטי במופע איפשר לנהל משא ומתן עם התסריטים החברתיים הקשים שחוו אנשי היישוב בחיי היום-יום, ולקדם רווחה רגשית.

תשלום מיסים:

התמונה מתרחשת בתחנת אוטובוס. ברונקה זלצמן נכנסת בסערה אל הבמה בתפקיד "אישה". על הבמה היא מונעת בגופה את הגישה אל האוטובוס תוך צעקות: "אני לא ארשה! בשום אופן לא ארשה! יום תמים! שבוע תמים! נצח תמים! אעמוד על המשמר ולא ארשה לכם להיכנס! אתם לא תסעו!"<sup>46</sup> עד מהרה מתברר כי היא לא מאפשרת לאביה ולבעלה לעלות על האוטובוס הנוסע אל העיר. הסצנה מציגה תסריט רגשי של פחד קיצוני ודחיפות. עבור הקהל ביישוב ההקשר היה ברור. בין 1936-1939 התרחש המרד הערבי, אשר התבטא בהתקפות של מיליציות מקומיות על נתיבי תחבורה וכלי רכב. הדרכים בפלשתינה הפכו לזירת קרב כמעט יומיומית בין הכוחות הבריטיים, כוחות לגאליים ובלתי לגאליים של היישוב, ומיליציות ערביות. הנסיעה בדרכים, בעיקר בצפון הארץ, והנסיעה הפכה להתנסות מפחידה.<sup>47</sup>

הדמויות האחרות בתחנת האוטובוס מנסות לשווא להרגיע את האישה. או אז מתערב בעלה של האישה: "איזו סכנה! מה סכנה? לא בזה העניין. היא אינה מרשה לנסוע פשוט מפני שיש להוסיף על הכרטיסים כמה מילים לכופר הישוב." דמות נוספת, לוי, מסביר כי הוא כמובן היה בוחר לנסוע ברכבת. "שם אני פטור מכופר הישוב. אבל ראשית – אומרים באוטו בטוח יותר [...] ושנית, הרכבת אינה נוסעת". הבעל מתפרץ ומסביר "הודות לכופר היישוב". לבסוף הוא פורץ בצחוק: "רכבת הממשלה איננה נוסעת והאוטובוסים שלנו נוסעים בכל זאת".<sup>48</sup> האינפורמציה הזאת אודות כופר היישוב מתפקדת כשיא ההומוריסטי של התמונה וחוסר ההלימה הקומי משנה את המבנה של התסריט החברתי מעורר החרדה.<sup>49</sup>

כופר היישוב היה מס שהושת על ידי הוועד הלאומי ב-24 ביולי 1938 על מנת לענות על צרכי הביטחון של היישוב. אסף ליחובסקי מסביר כי היה זה אחד מסוגי המיסוי הוולונטריים שהשית הוועד הלאומי על יהודי פלשתינה. בתקופת המנדט היו שתי מערכות מיסוי – זו הבריטית, המחייבת, וזו הוולונטרית, שהושתה על ידי הוועד הלאומי. הבריטים עודדו את המיסוי הוולונטרי, מאחר והם ראו בו דרך של הקהילות השונות בארץ לדאוג לענייניהן הדתיים הפנימיים. החל משנות ה-30 שימשה מערכת המיסוי הפנים-יישובית כאמצעי חשוב בקידום מערך המדינה שבדרך. למרות זאת, היו קהילות יהודיות בפלשתינה שהתנגדו למיסוי הוולונטרי הזה: אנשי

<sup>46</sup> נוז'יק, **חיים וסעדיה הולכים העירה**, תמונה 3, ללא מספרי עמודים.

<sup>47</sup> יגאל אייל, **האינתיפאדה הראשונה: דיכוי המרד הערבי על ידי הצבא הבריטי בארץ ישראל 1936-1939**, תל אביב: מערכות, 1998, עמ' 354-499; אביבה חלמיש, **מבית לאומי למדינה בדרך: היישוב היהודי בארץ ישראל בין מלחמות העולם**, כרך 2, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2004, עמ' 169-268.

<sup>48</sup> נוז'יק, **חיים וסעדיה הולכים העירה**, תמונה 3, ללא מספרי עמודים.

<sup>49</sup> Giseline Kuipers, "The Sociology of Humor," **The Primer of Humor Research**, Victor Raskin and Willbald Ruch (eds.), Berlin and New York: Mouton de Gruyter, 2008, pp. 361-98.

המפלגה הרויזוניסטית, אשר לא קיבלו את מרותם של המוסדות הציוניים, וכן הקהילה החרדית במאה שערים. לאור זאת, התקיים כל העת דיון ציבורי ער שיצר לגיטימציה לגביית המיסים הזו.<sup>50</sup> עם ההבנה כי המס הוא מה שמפריע לאישה, הוסטו הרגשות בסצנה ממנעד שנע בין חרדה לביטחון, למנעד שנע בין כבוד לבושה. האישה אינה מספקת הסבר אידיאולוגי להתנגדותה לתשלום כופר היישוב. בנוסף, בעלה ואביה חולקים עליה בגלוי, ותומכים בצורך לשלם את המס. לכן התנגדותה הרירית והדרמטית באופן מוגזם הופכה לביטוי של קמצנות שרירותית, שמהדהדת את הקמצן למולייר. כמו **הקמצן**, היא הופכת לדמות חוסמת המפריעה לעלילה מלהתקדם. ואשר על כן היא הופכת לקורבן שכנגדו מכוונים חצי הצחוק של הקהל.<sup>51</sup>

צפי זבה אלרן מראה כיצד הומור משמש כדי להגדיר את קבוצת ההשתייכות היהודית ביישוב במהלך שנות ה-30.<sup>52</sup> ההומור מתפקד כאן באופן דומה. האישה מבושת בגלל שהיא חורגת מן הסדר החברתי הראוי. דחיקתה של האישה מסמנת את הצלחת הקהילה הבדיאית. כעת העלילה יכולה להמשיך, וגביית המס זוכה לגיבוי קהילתי מלא. מנקודת מבט מגדרית, סילוקה של האישה מאפשר את ניצחון הקהילה הגברית. למרות שהגברים במחזה, דוגמת חיים וסעדיה, הם נשיים במידת מה, וודאי שאינם הרואיים, הם משכילים ליצר חברה בדיאית שהיא גברית דיה, ובאופן הזה היא מגלמת, ולו באופן חלקי, את הנורמות הציוניות של הגבריות היהודית.<sup>53</sup>

הסצנה הדגימה לקהל את אופן ההתנהלות החברתית המובילה לרווחה רגשית. ראשית, מבחינה אסתטית, הקהל שאב הנאה מתוך הזדהות עם הקהילה הבדיאית שעל הבמה והצטרף לצחוק הקולקטיבי המכוון לאישה. הנרי ברגסון תיאר את הצחוק כמכניזם חברתי שמייצר תחושה של שייכות לקהילה הצוחקת.<sup>54</sup> באופן הזה, ההשתתפות בצחוק ייצרה עבור הקהל תחושה של שייכות ומעורבות, שתגברה תחושה של רווחה רגשית. בנוסף, ברמה הערכית, התנהגותה האנוכית, הקפריזית של האישה הוקעה, לטובת הרווחה של הקהילה כולה.

ילדים עזובים:

הסצנה הבאה שאנתח מתרחשת בשולי העיר. בצלאל לונדון נכנס לבמה כאלבר, המנהיג של כנופית נערים. הוא נוזף בחבריו: "צריך לבוא בדיוק! בדיוק נמרץ! בנתם? [...] נדברנו לבוא לפנות ערב. בין השמשות. ככה כשאינן יום וכשאינן לילה. הזמן הכי טוב בשביל העבודה שלנו." מרים

Assaf Likhovski, **Tax Law and Social Norms in Mandatory Palestine and Israel**, Cambridge: Cambridge University Press, 2017, pp. 101-148.

Northrop Frye, **Anatomy of Criticism**, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1957, 2020, pp. 131-240.

צפי זבה אלרן, "הבדיחה העברית בתקופת היישוב כמנגנון תרבותי לסימון גבולות חברתיים", **העולם היהודי: מבטים מישראל – דיונים, ייצוגים וגבולות**, אופיר אבו ותניא ציון-ולדוקס (עורכים), שדה בוקר: מכון בן-גוריון לחקר ישראל והציונות, 2020, עמ' 95-117.

Biale, **Eros and the Jews**, pp. 149-203.

Henri Bergson, **Laughter: An essay on the Meaning of the Comic**, trans. Cloudesley Brereton and Fred Rothwell, Mineola NY: Dover Publications, 2005.

(יהודית פרקל), מקשה ושואלת מדוע בחר דווקא במקום הזה, המרוחק, ולא במרכז העיר. הוא משיב: "מרכז העיר לא טוב בשביל העבודה שלנו. שם צריך לבקש, להתחנן, וסוף סוף לא רוצים לתת [...] אבל פה בקצה העיר כשאתה חוטף איזה אדון או גברת – אני מוציא מהם בחוזק־יד, בכוח, בטרור [...]"<sup>55</sup> הרפרנס היה מובן לצופי התיאטרון, ובעיקר לתל אביבים מבניהם. הסצנה התייחסה לילדים ונערים עזובים, ששוטטו ברחובות העיר.

הילדים והנערים הללו נשרו ממסגרות חינוכיות, והרוויחו את לחמם בשירותים ובמכירות של דברי סדקית. חלק מן הנערים הסתובבו בחוף הים, וחלקם נימנה עם יושבי בתי־קפה מפוקפקים ביפו, ושם התרועעו עם אוכלוסייה עבריינית, יהודית וערבית. רוב הנערות והנערים הללו גדלו במשפחות לא מתפקדות. חלק היו בנים למשפחות שזה מקרוב באו מאירופה או מן המזרח התיכון, והתגוררו בשכונות העוני שבין תל אביב ליפו. אחרים עזבו משפחה אי־שם בארץ וברחו לתל אביב. הם היו, במקרים רבים, בנים למשפחות חרדיות. חלק מן הילדים הללו סבלו מנכויות נראות ובלתי נראות, ולכן נפלטו ממערכת החינוך. תמי רזי מציינת כי הם הילדים העזובים יצרו תמונה של עוני והזנחה, שפגמה בנראות הבורגנית המהוגנת של תל אביב. נוכחותם במרחב הציבורי עוררה רגשות כאכזבה ובחילה, והופעתם נתפסה כפגימה בחברה הצינית הראויה בפלשתינה.<sup>56</sup>

בהצגה, כנופיית הנוער האלימה והמאיימת תוקפת זוג שנמצא בפגישה רומנטית. הבחור (שמואל רודנסקי) מציע להם כסף. אלבר משתיק אותו בבוטות: "אנו מצפצפים על הכסף שלך. [...]". הבחור נבהל: "ריבוננו של עולם! רק את הנפש אתם רוצים?"<sup>57</sup> לא. לאלבר אין שום עניין גם בנפש. בשלב זה הסצנה משתנה, וחוסר ההלימה הקומי משתלט על הסיטואציה. הצעירים מעוניינים "לגנוב" קלפי משחק הנמכרים בקופסאות הסיגריות. אכן, שתי יצרניות הסיגריות בארץ, דובק והאחים מספרו, שווקו בשנות ה-30 בקופסאות הסיגריות סדרות קלפים לצורך השלמת אלבומי תוכן. מי שרצה להשלים את האלבומים צריך היה להשיג כמה שיותר קלפים.<sup>58</sup> אחד מן האלבומים של דובק עסק ב"משמר וספורט" וכלל תמונות של אתלטים יהודים וכוחות שיטור יהודיים – נוטרים ואנשי פלוגות הלילה. אלבום אחר, של מספרו, הכיל 200 קלפים של נופי הארץ, שנלקחו מאוספי הקרן הקיימת.<sup>59</sup> אלבום שלישי עסק באישים יהודיים.<sup>60</sup>

<sup>55</sup> נוז'יק, **חיים וסעדיה הולכים העירה**, תמונה 5.

<sup>56</sup> רזי, **ילדי ההפקר**, עמ' 95-128.

<sup>57</sup> נוז'יק, **חיים וסעדיה הולכים העירה**, תמונה 5.

<sup>58</sup> "אלבום התמונות הנדיר שנשמר בזכות ה... סיגריות", **הספרנים: בלוג הספרייה הלאומית**, נדלה 20 באפריל 2021.

<https://blog.nli.org.il/chov-mishmar-and-sports/>; "Osef albomey tmunot le-hadbaka shel khevrat ha-

"סיגריות דובק והאחים מספרו", הספרייה הלאומית, נדלה: 20 באפריל 2021.

[https://www.nli.org.il/he/archives/NNL\\_ARCHIVE\\_AL997009628332605171/NLI](https://www.nli.org.il/he/archives/NNL_ARCHIVE_AL997009628332605171/NLI)

<sup>59</sup> **דעת הארץ מתוך מראה עינים**, דובק: תל אביב, 1939.

<sup>60</sup> **תמונות לדברי ימי ישראל**, תל אביב: מספרו, 1939.



לכשהבין הבחור הצעיר כי חברת הנערים מעוניינת בקלפים, הוא שינה את גישתו. כמו הנערים, גם הוא להוט להגדיל את האוסף ולהשלים את האלבומים, והוא מגן על אוסף הקלפים שלו בדבקות. משחק איסוף הקלפים שינה את המערך הרגשי של הסצנה. כנופיית הנערים והגבר הצעיר הפכו לחברים באותה קבוצה, שהתקיימה בזמן הלימינלי בין ילדות לבגרות, והתגלמה במתח שבין עישון סיגריות לאיסוף קלפים.<sup>61</sup> שוב אין הבחור והנערים נתונים למרות הזמן-המרחב הריאליים, שמגדיר את הנערים כעניים, מנוכרים וילדי שוליים. כעת, באמצעות השלמת אלבומי הקלפים, הם יוצרים באופן אקטיבי את נרטיב לאומי שהם מהווים חלק ממנו. המשחק מחליף את האלימות השרירותית של הנערים העזובים ומתעל את רגשות הניכור והתסכול לטובת עיצובו של גוף לאומי חדש, שגם אף אם הוא אלים, הוא נשלט, ראוי ומתפקד בשירות הקולקטיב.

הופעתם של השחקנים כנערים הדגישה עוד יותר את האופי המשחקי של הסצנה הזו. הם לבשו בגדי ילדים, ועטו מסיכות דמויות זורו, ונראו כילדים המחופשים לשודדים בעיצומו של משחק תפקידים.<sup>62</sup> העונג שבמשחק לא רק שהיה לנושא הסצנה, אלא הוא הפך לנוכח על הבמה בפעולת המשחק התיאטרוני. הוא תגבר בשתי רמות נוכחותו, הבדיונית והפנומנולוגית, את העונג המשחקי של הקהל. המשחק המענג, המשעשע והבטוח הפך לביטוי של הנרטיב הלאומי, וככזה הוא היה לאירוע מכיל ומלהיב המשותף לכל – דמויות, שחקנים וקהל.

אגירת מזון:

התמונה הזאת נפתחת בקבוצה של אנשים העומדים בתור למכולת. אסתר גמליאלית מופיעה כצעירה אלגנטית, ומנסה לגנוב את התור. השאר מתקוממים ודוחקים אותה לאחור. ואז מתקרר לתור בצלאל לונדון. הוא מגלם גבר בגיל העמידה, אשר מוגדר במחזה כ"יהודי", כלומר – עמך. הוא נראה מבולבל ומבוהל, ומנסה להידחק אל התור אגב תחינה: "געוואלד יהודים, מה לעשות. [...] תנו לי לעמוד בתור! תנו לי לעמוד בתור!"<sup>63</sup> כאשר שאר העומדים בתור מתקוממים ומבקשים לשלח אותו לאחור, הוא מתחנן: "הלא עמדתי כבר מאחור, לפני עשרים חנויות. ובכל פעם, כשהגיע תורי – [...] אין סחורה והדלת נסגרת. יהודים, רחמו! זוגתי נתנה לי רשימה גדולה, כל הדברים שעלי לקנות."<sup>64</sup>

הסצנה הזו בהצגה מבטאת בצורה החדה ביותר את החרדה ביישוב – חרדה שעברה כחוט השני לאורך ההצגה כולה. עופר שיף, יהודה ריינהרץ ויעקב שביט תיארו את הפחד ביישוב לנוכח

<sup>61</sup> יאיר ליפשיץ, "משחק", מפתח: כתב עת לקסיקלי למחשבה פוליטית 8 (2014), עמ' 125-152.

<sup>62</sup> אוסף תמונות המופע, אוסף גבאי.

<sup>63</sup> נוז'יק, חיים וסעדיה הולכים העירה, תמונה 6.

<sup>64</sup> נוז'יק, חיים וסעדיה הולכים העירה, תמונה 6.

האפשרות לפריצת מלחמה, והתמקדו בעיקר בדאגה העמוקה ליהודי פולין.<sup>65</sup> הסצנה הזו חושפת את האימה המשתקת לנוכח המלחמה גם בהקשר הארץ-ישראלי המקומי. אגירת כמויות גדולות של מזון הייתה התנהלות חריגה, במיוחד לנוכח העובדה כי בבתי תל אביב של אותם הימים היו מטבחים קטנים, ולרוב נהגו תושבי העיר לרכוש כמויות קטנות של אוכל על בסיס יומי.<sup>66</sup>

ככל שהסצנה התקדמה, החרדה פינתה את מקומה להגזמה הקומית, כאשר היהודי מפרט הלאה והלאה את רשימת הקניות האינסופית שנתנה לו אשתו – רשימה שהופכת לאבסורדית יותר ויותר. הרשימה מתחילה בתמהיל של מוצרי ניקוי, ואוכל: "פחית ותיבות ושמן ללביבות. בקבוקים ומספרים וסם לעכברים. נפט ובנדין ונרות פרפין. משחת שיניים ושרוכי נעלים. אודיקולון ריח ניחוח ודבש נתן לי כוח. לימונים וחושחשים ופרוטקט לפרעושים.<sup>67</sup> בהמשך הפריטים שהיהודי נדרש להביא הביתה הופכים לאקזוטיים, אזוטריים, ויקרים ביותר. הוא נדרש להביא, בין היתר, גביע יפני, כלב אפריקני, מניפה סינית, פודרה פריזאית, צמר הולנדי, עז כמו של גאנדי, ארנבת מאיטליה, פטריות אוסטריות ושמן דג מפראג". הרשימה נחתמת בדרישה האבסורדית להביא "צבון וחזרת וחתן ל[בת ה]בוגרת".<sup>68</sup>

הרשימה הזו מאפיינת את האישה שהכתיבה אותה כמפונקת וכקפריזית, כמי שאינה מבינה את הנורמות הראויות ועל כן ראויה לחיצי הלעג הקומי.<sup>69</sup> כמו בסצנה שבתחנת האוטובוס, החברה הבדיונית במחזה והריאלית שבקהל נדרשת לאמץ נורמות הקשורות לאחריות חברתית ולהערכה ריאלית של צרכים. החברה מתרגלת את המידה הראויה דרך צחוק, הנאה, והוקעה של הדרישות חסרות ההיגיון שהעמידה האישה. גם כאן, מבחינה מגדרית, החברה היישובית הופכת לא רק להגיונית יותר, אלא גם לגברית יותר, למזוהה מעט פחות עם הסדר היהודי המזרח-אירופי הישן, וזאת ללא הצורך לאמץ נורמות גבריות הרואיות או קשות למימוש.<sup>70</sup>

חיים וסעדיה נכנסים אל הבמה, ומחפשים את נשיהם. כאמור, אין להם כסף, ולכן אין להם כל עניין בקניות. אולם לאחר שהמוכר סוגר את חנותו, הקונים פונים אליהם בבקשת עצה. אמנם הם אינם מבינים בקניות, אך לעומתם הם מבינים באכילה, ולכן עצתם נחוצה. חיים מסביר כיצד להכין ריבה: "אפשר להכין ריבה מכל חומר שרוצים, אם רק יש סוכר. ריבה אפשר להכין מצבון רתוח, משום כתוש, מקליפות תפוחי אדמה, מקליפות ביצים, מפיטומי אתרוגים, מהושענות

<sup>65</sup> יעקב שביט ויהודה ריינרץ, **הדרך לספטמבר 1939: היישוב, יהודי פולין והתנועה הציונית ערב מלחמת העולם השנייה**. תל אביב: עם עובד, 2013, עמ' 116-119; עופר שיף, "עיתונות היישוב במעקב בתפוצה למען שוויון אזרחי 1929-1939", **העולם היהודי מבטים מישראל: דיונים, יצורים וגבולות**, אופיר אבו ותניא ציון-ולדוקס (עורכים), שדה בוקר: מכון בן גוריון לחקר ישראל והציונות, 2020, עמ' 285-308.

<sup>66</sup> טנא, **הבתים הלבנים ימלאו**, עמ' 126-213.

<sup>67</sup> נוד'יק, **חיים וסעדיה הולכים העירה**, תמונה 6.

<sup>68</sup> שם.

<sup>69</sup> Kuipers, "The Sociology of Humor."

<sup>70</sup> Biale, **Eros and the Jews**, pp. 149-203.

חבוטות, מתבן, מקרשים [...]”<sup>71</sup> הוא מסביר כי ניתן לשמר אותה אם מרתיחים אותה שלושה ימים ושלושה לילות, ולאחר מכן מאכסנים אותה בפח של נפט. סעדיה התימני הופך מצידו לסמכות העליונה בענייני פלאפל: "אתה לוקח פיתה. עושה חור באמצע. נותן בה פלאפל. חוסם את הפיתה, או ככה! או מדביק אותה או תופר אותה בחוטים. ואם רצונך שיהיה חזק יותר, [...] תדביק אותה במלט, או ביטון־ברזל, זה יכול לעמוד שלוש שנים."<sup>72</sup>

תיאורי הריבה והפלאפל עיצבו את המטבח היישובי של תקופת המלחמה. ניר אביאלי מסביר כי קהילה מגדירה את עצמה באמצעות המטבח שהיא מטפחת.<sup>73</sup> המטבח של חיים וסעדיה משלב, איפוא, מנות אירופאיות כריבה, יחד עם פלאפל, המזוהה עם המטבח היהודי־תימני (למרות שמדובר באוכל רחוב שהתפתח רק בארץ־ישראל).<sup>74</sup> הצגת שתי המנות הללו זו לצד זו מסגרה את הזהות התרבותית של היישוב כמצוי בתווך שבין מזרח למערב. המטבח האידיולי הזה לא ייצג את הרגלי הבישול שרווחו ביישוב הלכה למעשה, מאחר ורוב יוצאי אירופה המשיכו לצרוך מוצרים שהכירו עוד מאירופה.<sup>75</sup> הודות לחוסר ההלימה הקומי, האוכל קיבל ממד סימבולי נוסף, שקשר אותו לחומרי בנייה. באופן הזה, האוכל, שהוא מוצר פגיע, שלא ניתן לשרוד בלעדיו, ושאספקתו מושפעת באופן קיצוני מתנאים אקלימיים ופוליטיים, הפך למזוהה עם מוצרי בניה מודרניים עמידים ויציבים כבניין. באופן הזה, האוכל שנזכר בהצגה, על הגזמותיו הקומיות וחוסר ההלימה שבו, הפך לביטוי של ביטחון רגשי, ויציבות. החרדה, שהייתה הרגש הדומיננטי בפתיחת הסצנה, פינתה את מקומה לתחושת חוסן.

## מסקנות

על ההצגה פורסמה רשימת ביקורת אחת בלבד, אשר פורסמה בעיתון **דבר**, על ידי כותב בעל שם העט "פליט":

בשבתי בבית העם בהצגת **חיים וסעדיה הולכים העירה** הייתי יכול להתמסר להרהורים עצובים על שחיים וסעדיה אלה לא יצאו מתחת עטו של המחבר בתור לוחמים של מלחמת הצדק [...]. אלא שהעדפתי לקבל קורת רוח [...], וישבתי והקשבתי והתענגתי וצחקתי ביחד עם הקהל צחוק אחד מהם. [...] וכמה הוא שוויה של הזדמנות זו, שההצגה נותנת, לפרק את משא התרעומת והקצף המכביד על הלב לא מתוך כאב והרגשה של אין אונים ונחיתות, אלא מתוך צחוק של היתול חריף ועוקץ, יורד חדרי בטן [...]”<sup>76</sup>

<sup>71</sup> נוז'יק, חיים וסעדיה הולכים העירה, תמונה 6.

<sup>72</sup> שם.

<sup>73</sup> Nir Avieli, **Food and Power: A Culinary Ethnography of Israel**, Berkeley CA: University of California Press, 2017, pp. 1-24.

<sup>74</sup> Shaul Stampfer, "Bagel and Falafel: Two Iconic Foods and One Modern Jewish Identity," **Studies in Contemporary Jewry**, 28 (2015), pp. 177-203.

<sup>75</sup> טנא. **הבתים הלבנים ימלאו**, עמ' 126-213.

<sup>76</sup> פליט, "מסביב: בבית העם".

הכותב מתחיל את המאמר בנימה אפולוגטית, העוסקת באיכותה הרדודה משהו של ההצגה. אולם לבסוף הוא מתמסר לעונג ולמזג הטוב של המופע, וחולק את ההתנסות המספקת שחווה, התנסות של רווחה רגשית שהיה שותף לה יחד עם שאר הקהל באולם.

ואמנם, ניתוח של ההצגה חושף כיצד היא תפקדה כמנגנון שעיב את קהל התיאטרון ביישוב כקהילה רגשית החווה אשכול של רגשות חיוביים ונהנית מרווחה רגשית. המחזה והצגתו התייחסו למציאות שמחוץ לתיאטרון, ופרשו אותה על הבמה. תסריטי המציאות שהופיעו על הבמה אצרו בתוכם רגשות טעונים וקשים, אך ההופעה היפכה את המנגנונים הרגשיים הללו והמירה אותם ברגשות חיוביים. ראשית, הניכור שבין הקהילה האשכנזית לתימנית ביישוב קיבלה חלופה פרפורמטיבית בדמות יחסי רעות ותפיסה של עממיות יהודית כללית. הנוף של השטעטל שימש כתחביר רגשי שהדגים רגשות חמים של שייכות וביתיות. החששות היומיומיים, הפחדים והחרדות שאיפיינו את התסריטים התרבותיים בעולם הריאלי הפכו על הבמה לייצוג הומוריסטי של עונג, מעורבות חברתית וביטחון.

הרווחה הרגשית תמיד מזוהה בהצגה כהתנסות קהילתית וקולקטיבית. השימוש בהומור איפשר למשטר, לבייש ולגרש את אותם אלמנטים בחברה שהפריעו לרווחת הכלל. באופן הזה גורשו האישה ההיסטרית המתנגדת לתשלום המס, והאישה שהפיקה רשימת קניות לא־ריאלית. הרחקתן איפשרה לכונן סדר מעשי ואחראי, שהפך למשותף לחברה הבדיונית ולקהל. האלמנטים השליליים בחברה הבדיונית היו לרוב נשים. סילוקן הקומי מן הסדר החברתי סימן את הגבריות הסימבולית של החברה הארצישראלית, וזאת למרות שהגבריות הזו אופיינה לא אחת כילדותית, נשית ומגוחכת. הגבריות הלא הרואית הזו יצרה הבחנה מעודנת בין יהודי הארץ, ליהודי השטעטל, שנתפסו כנשיים וילדותיים עוד יותר. ההופעה לא רק שעצבה את הקהל כקהילה רגשית המתרגלת רווחה רגשית באולם, היא אף הגדירה את הגבולות של הקהילה הזו. אותם אנשים ביישוב אשר התקשו להדהות עם רווחת הכלל, נתפסו כהפרעה למערך הרגשי הראוי של הקהילה. לכן, המופע הסימבולי משטר אותם, ושלל מהם את קולם ואת הלגיטימיות של עמדתם. תחושת השייכות לקהילה תמיד קיבלה עדיפות, והיא זו שהעניקה הנאה, ביטחון, אופטימיות וחוסן.

## איך תיאטרון ח'שבה מבצע "נוכחות כפולה" של עירוניות פלסטינית?

רוחות רפאים וזיכרון בעונה הראשונה, חיפה, 2015-2016

דורית ירושלמי

אוניברסיטת חיפה

בהצעה שהגישו לכנס "יצירה פלסטינית: אמנות, תיאטרון, מוזיקה" שהתקיים בפברואר 2018 בבית הספר לאומנויות של אוניברסיטת חיפה, כתבו האומניות פדוא נעאמנה ורובא סאלמה את הדברים הבאים:

בשנים האחרונות מתרחשת תופעה מעניינת בעיר התחתית בחיפה. אנו עדים להיווצרותן של פלטפורמות תרבות פלסטיניות שונות שהוקמו על ידי קולקטיבים של אמנים הפועלים באופן עצמאי, כלומר, ללא מימון ישראלי פרטי או תמיכה ממשלתית. אין ספק שפעילות עצמאית זו מתפתחת כפורמט של התנגדות תרבותית כלפי העיוות הפוליטי הקיים במבנים ובמדיניות המוסדות בישראל. חממות אלה מאפשרות לאמנים פלסטיניים ליצור "אוטונומיה יחסית", מחוץ להקשר הפוליטי המשותף הנכפה עליהם. עם זאת, הם עדיין נמצאים בתוך ההקשר הגיאוגרפי והפוליטי הישראלי, וזה מתבטא בחיים במציאות של ניגודים. למשל, שכיחות ומיסים לגורמים ישראלים מוסדיים או פרטיים והתמודדות עם הביורוקרטיה והקהל הישראליים. לכן העצמאות אינה מוחלטת לחלוטין, אלא מסווגת בגדר התנהגות פרגמטית שכרוכה במצבי אי־שקט ועימות מתמידים.<sup>1</sup>

הצעתן של שתי האומניות הניבה את הסרט דוקומנטרי *No Time to Celebrate* בהפקת גלריית "בית הגפן". סרט זה חוקר את סצנת התרבות הפלסטינית בעיר התחתית בחיפה, ועוקב אחר התמודדותם של מפיקי תרבות, שבאותה נקודת זמן הפעילו כמה פלטפורמות עצמאיות, ביניהן

---

<sup>1</sup> הייתי שותפה בארגון הכנס והטקסט מתוך ההצעה של האומניות נמצא ברשותי.

קבאריט (Kabareet)<sup>2</sup>, מועדון המארח להקות שנוסד על ידי להקת Jazar Crew; HIFF, פסטיבל עצמאי לקולנוע פלסטיני; חנות הספרים Fattoush; הסטודיו לעיצוב גרפי Rock-Paper-Scissors; מעבדת התרבות Manjmi ועוד. הסרט מחזק וממחיש את טענתו של האנתרופולוג נדים כרכבי (Karkabi, 2018), הגורס כי הופעתו של דור חדש של מעמד ביניים עירוני פלסטיני והנסיגה של חיפה העברית ממעמדה המרכזי בנוף הערים בישראל, אפשרו לפלסטינים משכילים ומבוססים שהיגרו לעיר מכפרים בגליל, ליצור מחדש את המרחב האזרחי הפלסטיני באמצעות פעילויות תרבות.<sup>3</sup>

מאמר זה מפנה זרקור לאנסמבל ח'שבה (ח'שבה בערבית, עץ או במה), אחת מרשת הפלטפורמות הפלסטיניות העצמאיות בחיפה. האנסמבל נוסד בסתיו 2011, ומאז 2015 ממוקם במבנה עות'מאני שהוסב למבנה תיאטרון בשוליים של שכונת ואדי סאליב. הדיון מתמקד בעונה הראשונה של התיאטרון שנפתחה ב-1 באוקטובר 2015, עונה שהתמה שלה הייתה "חיפה". דרך חקר הזיכרון, ההיסטוריה וסיפורי העיר, ביקשו חברי האנסמבל לשחזר את מעמדה המרכזי בעיר פלסטינית ואת האיום על זהותה זו. פעילות החקר הניבה שתי הצגות: **סת בל-אופה** (ست بالآفة) שעלתה באוקטובר 2015, ו**ושנת השלג** (سنة الثلجة), שעלתה בינואר 2016. במיקומו בעיר ובפעילותו האמנותית בעונה הראשונה זימן תיאטרון ח'שבה את הופעת רוחות הרפאים של חיפה ההיסטורית, ובה בעת, מימש את האפשרויות ואת התקוות של חיפה העכשווית. בנוסף לכך, העבודות הדגימו את המתח המפרה שקיים בתיאטרון בין שם ואז לבין כאן ועכשיו.

מטרתי היא להראות את השיחה הדרמטורגית-מופעית של ח'שבה עם רוחות רפאים, ובתוך כך, לבחון כיצד מתקיימת "נוכחות כפולה" של עירוניות פלסטינית: נוכחות רפאים של קורבנות ההיסטוריה שנעקרו מהעיר, ונוכחות של הקהילה העכשווית שמעצם התכנסותה בתיאטרון, שותפה בהתעוררות מחדש של תרבות פנאי עירונית.

ההיסטוריוגרפיה שאציע מתבססת על הזיקה בין ה"זכות לעיר", המושג הרדיקלי שהגה התאורטיקן המרקסיסט אנרי לפבר (Lefebvre, 1996), לבין זכות השיבה שעוגנה ב־11 בדצמבר 1948 בהחלטה 194, סעיף 11, של העצרת הכללית של האו"ם. על פי לפבר, הזכות לעיר מבוססת על תושבות, והיא מוקנית לכל אלה הגרים בעיר, ללא קשר ללאומיותם. היא כוללת את הזכות לחופש, הזכות לשכן ולשכון, הזכות לעשייה אמנותית (oeuvre) והזכות להשתתפות ביצירתה של העיר.<sup>4</sup> לזכות לעיר יש זיקה ישירה למיעוט הפלסטיני בישראל, אשר מאז 1948 נשללת ממנו הזכות לייצר מרחב אורבני פיזי, תרבותי וכלכלי בהתאם לצרכים, לתרבות ולשאיפות של הנמנים עימו. בעקבות לפבר הדגיש דייוויד הארווי (Harvey, 2003) שהזכות לעיר

<sup>2</sup> למועדון הקבאריט, הממוקם ברחוב הזגג בעיר התחתית, יש חלל אקוסטי מרובה קשתות אבן, כוכים ופינות ישיבה.

<sup>3</sup> Nadeem Karkabi, "How and why Haifa has become the Palestinian cultural capital in Israel?", *City & Community*, 17(4) (2018), pp. 1168-1188.

<sup>4</sup> Henri Lefebvre, 'The right to the city', in: *Writing on cities* (Eleanore Kofnan and Elizabeth Lebas, Trans.), Blackwell, London 1996, pp. 63-184.

היא זכות אקטיבית ליצירת דמותה של העיר ולעיצובה על פי משאלות תושביה.<sup>5</sup> לאוני סנדרקוק (Sandrcock, 2023) מנסחת בעקבות לפבר את הזכות לשוני, שמשמעותה הכרה בלגיטימיות ובצרכים הספציפיים של קבוצות מיעוט, נוכחות לגיטימית שלהן במרחב הציבורי והשתתפות שווה בהיבטים הספציפיים השונים של החיים במקום.<sup>6</sup>

הממשק בין ה"זכות לעיר" לבין זכות השיבה עולה במחקרים הטוענים כי הפרשנות ל"זכות לעיר" יכולה ואמורה לכלול גם את הזכות לזיכרון של אלה שנעקרו מבתיהם (Nagle, 2017; Till, 2012).<sup>7</sup> ג'ון נייגל מתייחס לאובדן הזיכרון הקולקטיבי השזור בתהליכי ההתחדשות העירונית הניאו-ליברלית במרכז ביירות לאחר מלחמת האזרחים שפרצה בלבנון ב-1975.<sup>8</sup> נייגל מקשר את הזכות לעיר עם רעיון "רוחות הרפאים והרדיפה". לטענתו, רוחות רפאים ומקומות אחוזי רוחות מכשילים את הניסיונות לקבור את העבר האלים ובה בעת לשרת את פיתוי המודרניות. עבורו תנועות ה"זכות לעיר" הן מעין רוחות רפאים השבות למרחב שנעקרו ממנו, ובניגוד לתהליכי התחדשות עירונית, הן חוזרות כדי להפוך את מה שהוסתר לגלוי ובדרך זו לעודד את שינויו.

בספרו *Specters of Marx* מציע ז'אק דרידה (Derrida, 1994) את המושג *hauntology* כשם כולל למחקר המבקש להתחקות אחר רוחות הרפאים של התרבות. מונח זה, שהוא הלחם של המילים "אונטולוגיה" ו"רדיפת רוחות", מציין צורת קיום לימינלית, בין החיים והמתים ובין הנוכח לנפקד, המאפשרת לדרידה לשרטט את קווי המתאר של "אתיקת האחרות". המושג נועד לבטא מעמד אונטולוגי של אלה שעברם מוקרן שוב ושוב לתוך ההווה. הרוחות האלה, כותב דרידה, הן קורבנות של ההיסטוריה התובעים פיצוי. על כן אין לגרש אותן אלא לקבל אותן לרגע כדי "להעניק להן את הזכות לזיכרון מכניס אורחים [...] מתוך דאגה לצדק".<sup>9</sup> הגותו של דרידה העניקה תוקף לרפאים כמושג ביקורתי, ובתוך כך, גם הכשירה התפתחויות תאורטיות חשובות בתחום התיאטרון והמופע.

<sup>5</sup> David Harvey, 'The right to the city', *International Journal of Urban and Regional Research*, 27, 4 (2003), pp. 934-941.

<sup>6</sup> Leonie Sandercock, 'Planning in the ethno-culturally diverse city: A comment', *Planning Theory & Practice*, 4, 3 (2003), pp. 319-323.

<sup>7</sup> John Nagle, 'Ghosts, memory, and the right to the divided city: Resisting amnesia in Beirut city centre', *Antipode*, 49, 1 (2017), pp. 149-168; Karen Till, 'Wounded cities: Memory-work and a place-based ethics of care', *Political Geography*, 31 (2012), pp. 5-6.

<sup>8</sup> מלחמת האזרחים בלבנון פרצה ב-13 באפריל 1975 בהמשך ישיר לסכסוכים קודמים של דת ומעמדות בלבנון. היא נמשכה, בין הפסקת אש אחת לאחרת, עד 13 באוקטובר 1990, אז כבש צבא סוריה את מזרח ביירות. אחד הגורמים הישירים לפרוץ מלחמת האזרחים היה התבססות ארגונים פלסטיניים בדרום לבנון, ארגונים שבשנת 1975 הגיעו לידי התנגשות חמושה עם מיליציות נוצריות.

<sup>9</sup> Jacques Derrida, *Specters of Marx: The state of the debt, the work of mourning and the new international*, Routledge, New York & London 2006, pp. xix.

ג'וזף רואץ', בספרו (Roach, 1996) *Cities of the Dead*, היה אולי הראשון שהציע דיון ברפאים בתיאטרון באמצעות פרפורמנס או תיאטרון כתהליך של "פונדקאות" (surrogation) שהמתים יכולים לדבר בו בהווה באופן חופשי דרך הגוף של החיים.<sup>10</sup> למחקר זה הצטרפו שורה של מחקרים על רפאים בתיאטרון. הפרקטיקה של תיאטרון בכל התרבויות ובכל התקופות אובססיבית במיוחד לזיכרון ולרפאים, כך טוען מרווין קרלסון בספרו *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine* (Carlson, 2003).<sup>11</sup> קרלסון מסביר כי פעולת הזיכרון או ההיזכרות במופעים קודמים, בשחקנים, במרחבים ובטקסטים שכבר ראינו, היא זו שמעוררת את חוויית הרפאים במופע חי. לשיטתו, צופים משתתפים במכונת הרפאים של התיאטרון בהינתן שהם מביאים איתם למופע אקטואלי את שלל הזיכרונות ממופעים קודמים. יתר על כן, תיאטרון, מסביר קרלסון, עושה שימוש חוזר בחומרים נרטיביים מוכרים, בגוף של שחקנים ובסוגות תיאטרוניות, כשכל אלה מעוררים את הזיכרון של הצופים. אליס ריינר, בספרה *Ghosts: Death's Double and the Phenomena of Theatre* (Rayner, 2006), טוענת כי תפיסת הרפאים לפי קרלסון – החזרה על דברים שהקהל כבר ראה או חווה קודם – מוותרת על הכוח הפוטנציאלי שיש לרוחות רפאים.<sup>12</sup> ריינר מאמינה שרוחות צריכות להישאר בתחום אי-הוודאות, הואיל והן מרחפות בין מה שידוע לבין מה שבאופן רדיקלי אינו ידוע. ריינר רואה בהפקות תיאטרון מרחב לעבודה על היחסים בין זיכרון ושכחה, וטוענת שמרחבי המופע מאפשרים עבודה על האובדן עצמו יותר מאשר על מה שצריך לזכור. לטענתה, הרוחות קוראות לחיים לפעול עבורם. בנוסף לקרלסון ולריינר, ראוי לציין גם את עבודתו של החוקר והבמאי מייק פירסון (Pearson, 1997) השואל כיצד במופע תלוי מקום, האתר עצמו הוא מרכיב פעיל בהחייאת רוח הרפאים דרך היחסים שנבנים בין האתר כמארח לבין המופע כרוח. בניגוד לקרלסון שרואה כל מבנה תיאטרון כמפעיל את מכונת הרפאים, במופע תלוי אתר, האתר עצמו רדוף ברוחות, ומתוך כך, מעורר אצל המשתתפים באירוע רגשות הקשורים לגיאוגרפיה ולהיסטוריה הספציפיות של העיר.<sup>13</sup>

לפני שאמשיך, כאן המקום להעיר לגבי המיקום שלי. אני יהודייה-ישראלית המחזיקה בעמדות השמאל, ומתוקף זהותי גם שותפה בעל כורחי באפליה המתמשכת של ערבים אזרחי מדינת ישראל, בדיכוי ובכיבוש המתמשך. חברי הגרעין המייסד של האנסמבל – הבמאי והמנהיג

<sup>10</sup> Joseph Roach, *Cities of the dead*, Columbia University Press, New York 1996.

<sup>11</sup> Marvin Carlson, *The haunted stage: The theatre as memory machine*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2003.

<sup>12</sup> Alice Rayner, *Ghosts: Death's double and the phenomena of theatre*, University of Minnesota Press, Minneapolis and London 2006.

<sup>13</sup> Mike Pearson, 'Special worlds, secret maps: A poetics of performance', in: Anna Marie Taylor (Ed.), *Staging Wales: Welsh theatre 1979-1997*, University of Wales Press, Cardiff 1997, pp. 95-96.



האמנותי בשאר מורקוס, השחקנית והמנהלת חולוד באסל טונוס, השחקנים שאדן קנבורה והנרי אנדראוס וכן המעצבת מג'דלה חורי – היו סטודנטים בקורסים שלי בחוג לתיאטרון של אוניברסיטת חיפה. אני עדת ראייה לתהליכי ההתגבשות, המיסוד וההתפתחות האמנותית של התיאטרון מאז צעדיו הראשונים. כעדה אני לא רק רואה את ההצגות שעולות בח'שבה, אלא גם מפתחת צורת הקשבה לשפה התיאטרונית שמורקוס ושותפיו מגבשים ולנושאים שהם בוחרים לחקור. הניתוח שאציג מתבסס על מסמכים ארכיוניים, על ראיונות בעיתונות, על ניתוח מופעים ועל החוויה שלי כצופה וכעדת ראייה. אדון במיקום התיאטרון בעיר, בדרמטורגיות, בחפצים ובגוף השחקנים כמעוררים ומזמנים רוחות רפאים ובדרכים שבהן הם מייצרים "נוכחות כפולה". ראשית אציג את ממדי ההרס של חיפה הפלסטינית.

### חיפה כ"עיר פצועה"

קארן טיל (Till, 2012) מגדירה "ערים פצועות" כערים שחוו תהליך היסטורי של הרס פיזי, עקירה, טראומות אישיות וחברתיות ואלימות מתמשכת. צורות האלימות המאפיינות ערים פצועות נמשכות עשרות שנים ומבנות את היחסים החברתיים והמרחביים בהן לאורך זמן רב.<sup>14</sup> האירוע שהותיר פצע במרחב האורבני של חיפה והשפיע על עיצוב העיר במאה השנים האחרונות, התרחש באפריל 1948. לאחר המבצע הצבאי להריסת ה"עיר העתיקה" – אזור שהשתרע בכניסה המזרחית לעיר במישור שבין הים לבין מורדות הר הכרמל – הפכו בתי המגורים, השווקים, בתי הקפה, המועדונים והחנויות להררי הריסות, 300,000 מטרים רבועים של פסולת בניין. את תכלית ההרס אפשר להבין בעזרת דבריו של וו-ג'יי-טי מיטשל: "אין די בסילוק יושבי הארץ; יש לטהר את הנוף עצמו מעקבותיהם, מתביעותיהם ומההיסטוריה שלהם".<sup>15</sup> מתוך אוכלוסייה של כ-70,000 פלסטינים, נותרו בחיפה כ-3,500 בלבד, שהועברו לבתים של פלסטינים שגורשו או נמלטו מבתיהם בוואדי ניסנאס. "זה דבר מחריד לראות את העיר מתה...",<sup>16</sup> דיווחה גולדה מאירסון (מאיר) בעקבות ביקורה בחיפה ימים אחדים לאחר כיבושה.<sup>16</sup> חומרים חזותיים ממחישים את הדרך שבה לכדה המצלמה את האסון הפלסטיני, הנכבה, בחיפה.<sup>17</sup> באיור 1 נראות הריסות ה"עיר העתיקה", תוצאה של מבצע צבאי שהחל במאי 1948 בעקבות החלטה מדינית של ההנהגה היהודית, שהייתה נחושה למחוק את הערים הערביות כדי שלפליטים שברחו או גורשו לא יהיה לאן לחזור, וכדי שאלה שנותרו בהן, לא ירגישו בהן כבשלהם.

<sup>14</sup> Karen Till, 'Wounded cities: Memory-work and a place-based ethics of care', pp. 5-6. ראו:

<sup>15</sup> וו-ג'יי-טי מיטשל, **נוף קדוש** (רונה כהן, מתרגמת), רסלינג, תל אביב 2010, עמ' 77.

<sup>16</sup> בני מוריס, **לידתה של בעיית הפליטים הפלסטינים, 1947-1949**, עם עובד, תל אביב 1991, עמ' 185.

<sup>17</sup> אריאלה אזולאי, **אלימות מכוננת 1947-1950**, גאולוגיה חזותית של משטר והפיכת האסון ל'אסון מנקודת מבטם', רסלינג, תל אביב 2009, עמ' 94.



מראה ההרס של ה"עיר העתיקה"

Photograph by Jim Pringel, public domain

בתי הפלסטינים שנותרו על תילם, הפכו עד מהרה מרכוש פרטי לרכוש נטוש בבעלות המדינה. בתוך חודשים ספורים, בעידוד העירייה, החליפו יהודים, רובם מהגרים מצפון אפריקה, את התושבים הפלסטינים בשכונת ואדי סאליב. לפיכך העיר הפלסטינית לא רק נהרסה, אלא גם המשיכה להיהרס ולהימחק באלימות של השתלטות וניכוס. מאות מתושבי השכונה, רובם עולים ממרוקו, שחיו בתת-תנאים בבתים הנטושים והמתפוררים נעדרי התשתיות, יצאו בקיץ 1959 למחות בהדר הכרמל. הם יידו אבנים, חסמו כבישים, הציתו מכוניות, שברו חלונות ראוה ובזזו חנויות, בזעם על האפליה והקיפוח מצד הממסד. מחאתם של תושבי הוואדי העלתה לסדר היום הציבורי את הפער החריף בין תנאי החיים בחיפה הפרושה בהדר הכרמל ועל פסגת ההר, לבין תנאי החיים המחפירים של תושבי חלק מהשכונות האחרות.<sup>18</sup> המחאה הובילה את אבא חושי, ראש העיר דאז, לזרז את הפינוי של כל תושבי ואדי סאליב מבתיהם, במטרה למזגם באוכלוסייה ותיקה בשיכונים יהודיים מעורבים מבחינה עדתית. היות שכך, הבתים בוואדי סאליב התרוקנו מתושביהם פעמיים (וייס, 2007). בתום תהליכי הפינוי, שנמשכו כעשר שנים, התרוקנה השכונה מתושביה. רבים מבתיה נהרסו. חלקם נאטמו בבולקים ובבטון כדי למנוע פלישה אליהם, ועמדו שוממים וחשופים לפגעי הזמן ולוונדליזם. השכונה הייתה לנוף חורבות בלב העיר. היה זה מחזה מבעית ומרהיב כאחד: מעין אנדרטה שאיש לא יזם, מוטלת על צלע המדרון התלול כמצבה המסרבת להיעלם או להיטמע בעיר, עדות למה שמאז אפריל 1948 איננו עוד.

<sup>18</sup> הנרייט דהאן-כלב, 'מאורעות ואדי סאליב', בתוך עדי אופיר (עורך), 48:50: מומנטים ביקורתיים בתולדות מדינת ישראל, מכון ון ליר והוצאת הקיבוץ המאוחד, ירושלים ותל אביב 1999, עמ' 149-157; יפעת וייס, ואדי סאליב: הנוכח והנפקד, מכון ון ליר, ירושלים 2007, עמ' 102-150.



ראש העיר, אבא חושי, צופה בהרס בתים בוואדי סאליב

דן, צילום סטודיו, public domain

בתחילת שנות השמונים של המאה ה-20 גובשו תוכניות השימור והפיתוח של ואדי סאליב, שכללו את תוכנית "רובע האמנים", תוכנית השימור הראשונה בחיפה.<sup>19</sup> הרעיון להפוך שכונת פלסטיניות מרוקנות ל"ערים עתיקות" שבתיהן מיועדים לבוהמה, התממש גם ביפו ובכפר עין חוד בכרמל. התרבות הישראלית שמה לה למטרה להפוך את החורבות הנטושות לחללי תצוגה והופעות ולמחזר רובעים חרבים כאתרי פסטיבלים. כך למשל, פסטיבל עכו לתיאטרון ישראלי אחר התמקם בתחילת שנות השמונים ב"אולמות האבירים" בעיר, שהופשטו ממורשת העבר ומהזהות שלהם תוך הכחשה של הזהות הפלסטינית. במקרה של ואדי סאליב, עלויות התחזוקה הגבוהות, ההשקעה האדירה שנדרשה לפיתוח פארק, מצב המבנים וערך הקרקע הנמוך יחסית, הובילו לכך שתוכנית "כפר האמנים" הפכה לבלתי סבירה מבחינה כלכלית ולא צלחה. לאורך תקופה של למעלה משלושים שנה, מאז אישור התוכנית, שומרו במתחם מספר קטן של בניינים. מרבית הבניינים המיועדים לשימור עדיין עומדים שוממים וחשופים לוונדליזם ולפגעי הזמן.

<sup>19</sup> בגיבוש התוכנית היו מעורבים חנה לו-לוין, אדריכלית ומתכננת עירונית, לשעבר מנהלת המחלקה לתכנון בעריית חיפה, האדריכלים דסמונד קפלן וג'רלד קרנוף, האדריכל משה פודם שריכז את נושא השימור, והאדריכל וליד כרכבי שעסק בתיעוד.



### תוכנית לכפר אמנים בוואדי סאליב

איורים של האדריכל וליד כרכבי, מנהל המחלקה לשימור מבנים ואתרים בעיריית חיפה

מה שנהרס פעם אחת, נהרס שוב. מאז שנות התשעים נתקפה חיפה בבולמוס של בנייה. מגמות נדל"ניות חדשות הובילו לכך ששטחים מוזנחים בוואדי סאליב הפכו גם הם לשטחים המיועדים לבנייה חדשה. בשנים החולפות קמים בשכונה פרויקטים כמו "הרובע", מבנה המנותק מההקשר ההיסטורי של השכונה. בין היתר נבנה בשולי ואדי סאליב היכל המשפט, כחלק משרשרת של בנייני מוסדות הממשלה בעיר התחתית. הבנייה נעשתה ללא כל זיקה לעבר ואף בניגוד לו. היכל המשפט הוא בניין עצום ורב תפארת, בהיר ומואר, מונוכרומטי, מינימליסטי, ספון באבן ומשלב בין זכויות, בטון חשוף, עץ ואלומיניום. הבניין נחנך ב-2001. עלותו הסתכמה בכ-500 מיליון שקלים. הוא מאכלס חמישה בתי משפט – שבעים ושלושה אולמות ומאה לשכות שופטים – תחת קורת גג אחת.<sup>20</sup>

כנגד חורבן העיר הפלסטינית ומחיקתה המתמשכת, עבודות אמנות מבטאות את שיבת המרחב האורבני שנחרב והזיכרון המודחק. כך למשל, רוחות הרפאים של ואדי סאליב נגלות בעבודות של חולוד באסל טונוס, ממייסדי ח'שבה (איור 4). סדרת תמונות שצילמה כשהייתה סטודנטית, הוצגה בתערוכה "שכבות" (2010) שאצר הצייר יעקב חפץ, מהיוזמים והמקימים של גלריית "פירמידה".<sup>21</sup> חולוד שלחה לי את התמונות בדואר האלקטרוני והסבירה:

ראיתי אותן בדמיון שלי אחת-אחת לפני הצילום. רק התמונה האחרונה בסדרה היא מקרית לחלוטין. רואים קבוצה של חיילים עם מדריך שמסביר על המבנים שעתידיים להיבנות ב"ריק". ביקשתי מחברה שלי להתקרב אליהם ולהשאיר את התמונה של סבא וסבתא שלי בפוזיציה

<sup>20</sup> אסתר זנדברג, 'היכל הפולחן האדריכלי', **הארץ**, 16.5.2007.

<sup>21</sup> המבנה שמאכלס את "פירמידה" – מרכז לאמנות עכשווית בחיפה, נבנה בשנת 1954 על ידי משרד החינוך בבית ספר ששירת את ילדי העולים לישראל, בעיקר מארצות צפון אפריקה, ששוכנו בבתיים בשכונת ואדי סאליב. בית הספר נסגר ב-1982 והמבנה שעמד ריק, הפך למוקד לפעילות עבריינית. בשנת 1992 ייסדה קבוצת אמנים את "פירמידה" במבנה הנטוש. המקום כונה "פירמידה" בשל הנוף האדריכלי של המבנה על רקע מדרון ההר.

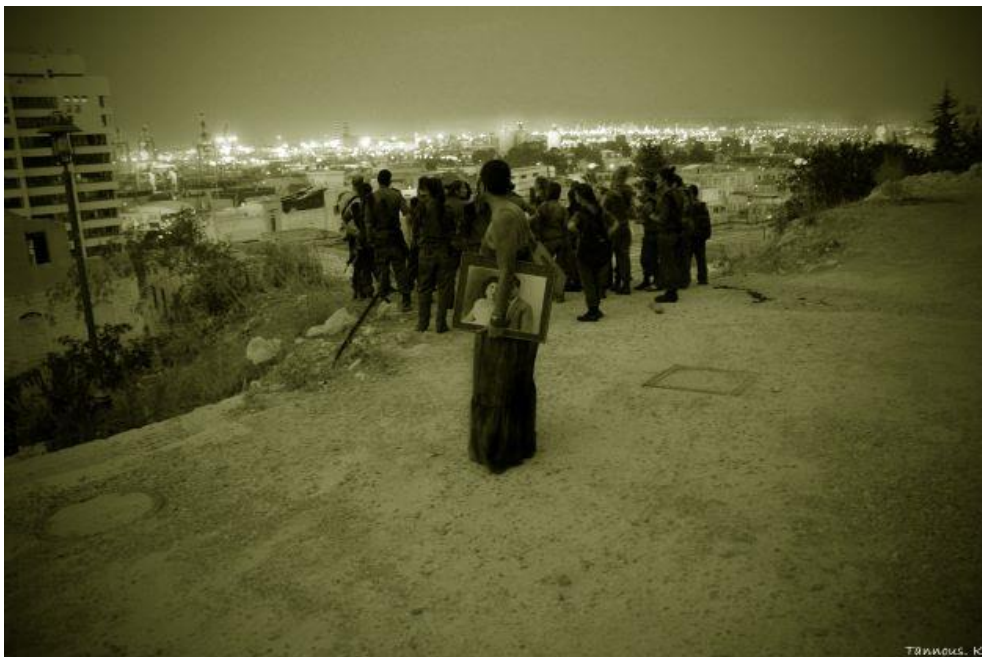
שמאפשרת לראות אותם. לדעתי יצאה תמונה חזקה, שסגרה לי את המעגל של חיפוש אחרי החיים במקום הספציפי הזה, וזו הייתה בעצם תמונה אחרונה בכל הסט, ממש לא רציתי לצלם אחרי התמונה הזאת עוד כלום.



חולוד באסל טונוס



חולוד באסל טונוס



ממחיקה להנחה: סדרת תמונות שצילמה חולוד באסל טונוס בוואדי סאליב

### ח'שבה: תיאטרון עצמאי שהתמקם בחיפה בצילה של שערורייה גדולה

אנסמבל ח'שבה נוסד בסתיו 2011 על ידי קבוצת סטודנטים מהחוג לתיאטרון של אוניברסיטת חיפה, אחרי שהעלו בפסטיבל עכו לתיאטרון ישראלי אחר את ה**בלבליבל** בבימוי בשאר מורקוס, עבודה שזיכתה את מורקוס בפרס הבמאי המבטיח. ההצגה מבוססת על קטעים מתוך **זכר לשכחה** מאת מחמוד דרוויש.<sup>22</sup> דרוויש מתאר בספרו קורות יום אחד בימי המצור על ביירות באוגוסט 1982. מבעד לפסיפס של זיכרונות, מובאות היסטוריות, בתי שיר וסיפור אהבה, עולה תמונה של המציאות הפלסטינית תחת האש ובין עיי החורבות. השפה הבימתית התעצבה בהשראת **מחכים לגודו** לסמואל בקט. כך נכתב בתוכנית ההצגה: "עם ה**בלבליבל** ניפגש שוב, כמו בכל שנה, באותו יום, באותו מקום, באותה שעה, ונתפלל שלא תיעלם השמש. כאן בירות 1982, כאן גרמניה הנאצית, כאן, כאן, כאן הלא-מקום וכל מקום".

בעקבות העבודה החליטו מורקוס ושותפיו, הנרי אנדראוס, שאדן קנבורה, חולוד באסל טונוס ומג'דלה חורי, להקים את האנסמבל. מורקוס הסביר מה הניע אותם: "גילינו שאנחנו אוהבים לעבוד ביחד ואוהבים אחד את השני, שזה הכי חשוב עד היום. הבנו גם שיש לנו אותן הסיבות שלשמן אנחנו עושים תיאטרון, ושהשאלות החשובות שלנו על מה זה תיאטרון ואיך עושים אותו הן זהות וקרובות".<sup>23</sup>

את מיזם ח'שבה מובילים יוצרים בני אותה שכבת גיל, שעברו יחד את תהליכי ההכשרה לתיאטרון. בתחילה הם פעלו במסגרת פסטיבלים לתיאטרון ושיתופי פעולה עם תיאטרונים. כך למשל, ביולי 2013, בפסטיבל מסרחיד בעכו, פסטיבל הצגות יחיד בערבית, העלה האנסמבל את **מזרח תיכון חדש** במסגרת "הצגות הדואט". ההצגה המבוססת על מחזה מאת מועטז אבו סאלח, הועלתה בבימוי מורקוס, בהפקה משותפת עם תיאטרון עיון הממוקם במג'דל שאמס, ברמה הסורית. אמאל קייס (תיאטרון עיון) גילמה אישה שנקברת בעודה בחיים, והנרי אנדראוס (ח'שבה) גילם חייל חסר פנים. הפעולה הבימתית הפכה את הקהל לחלק מאירוע קבירה.<sup>24</sup> ההצגה זכתה בפרס ההצגה הטובה ביותר בפסטיבל מסרחיד. השופטים כתבו עליה: "יצירה תיאטרלית ברמה גבוהה ביותר. התייחסות נהדרת לכל החלקים – המחזה, הבימוי, המשחק, התפאורה והמוזיקה".<sup>25</sup>

בשנת 2014 מורקוס ושותפיו, יחד עם שחקנים שעבדו באותו זמן בתיאטרון אל-מידאן בחיפה, החליטו לקחת חלק במחקר על אסירים ביטחוניים בכלא הישראלי. תהליך העבודה הוביל להצגה **הזמן המקביל** מאת מורקוס ובימויו. ההצגה מתכתבת עם סיפורו של האסיר הפוליטי וליד דקה. דקה, פלסטיני אזרח ישראלי, הורשע בשנת 1987 במעורבות בחטיפתו וברציחתו של החייל משה תמם. מאבקו המשפטי להוכיח כי לא הייתה לו יד בתכנון הרצח

<sup>22</sup> מחמוד דרוויש, **זכר לשכחה** (סלמאן מצאלחה, מתרגם), שוקן, ירושלים 2016.

<sup>23</sup> יאיר אשכנזי, 'החזון האמנותי של התיאטרון הפלסטיני החדש ח'שבה', **הארץ**, 29.10.2015.

<sup>24</sup> להרחבה ראו: דורית ירושלמי, 'מה רואים ברמה הסורית: על הקריטי בפעולה האמנותית של תיאטרון עיון, מג'דל שאמס', **תאוריה וביקורת**, 42 (2014), עמ' 257-279.

<sup>25</sup> הצגה זו הוזמנה להופעות בפסטיבל Eye on Palestine שהתקיים בבריסל במאי 2015.

ובביצועו כשל, ובית המשפט הצבאי בלוד גזר עליו מאסר עולם.<sup>26</sup> העלילה עוקבת אחרי המאבק המשפטי של ודיע, אסיר ביטחוני שעתידי להשתחרר רק בעוד עשרים שנה, על זכותו להתחתן עם אהובתו פידא. בלב העלילה "קשר העוד" שנרקם בין האסירים, המבקשים לבנות כלי נגינה שבו ינגנו בחתונתם של ודיע ופידא. השיחות בין האסירים עוסקות עד מהרה בשאלה כיצד להשיג את החומרים לבניית הכלי ולעצב את צורתו העגולה. סאלח מציע לבנות את העוד מלוחות העץ של משחק שש בש. הפעולה של הפיכת לוחות השש בש לכלי לביטוי אמנותי, ובתוך כך משמעות, שכן משחק מזל שכל תכליתו להעביר את הזמן, הופך לכלי לביטוי אמנותי, ובתוך כך להתנגדות דרך אמנות ותרבות. הבטן העגולה של העוד היא גם מטפורה לתשוקה של ודיע ופידא לילד. ודיע, שלא יכול להתאפק ולשמור סוד, מחליט להתקשר לפידא בטלפון הנייד שהוא מחזיק בהיחבא. לשם כך, הוא מסתתר בתא השירותים הסגור ומספר לה בהתרגשות על "קשר העוד". הסוהר נכנס לתא ושמע את השיחה יחד עם הקהל. העונש מתבטא בדימוי חזותי רב עוצמה: ודיע נראה בעומק הבמה, על גבו מכשיר עיניים כבד והוא נדמה לצלוב המנסה לנוע. עד מהרה מגיע הסוף המפתיע: אחרי תמונת חתונה סוריאליסטית, חתונה ללא חתן שבה צועדים במעגל, כלואים בזמן, פידא בשמלת כלה, עם הינומה וזר פרחים, והחברים לתא המחזיקים בלונים, יוצא מאחורי הקלעים הנרי אנדראס, השחקן המגלם את ודיע, ומקריא מכתב מאת דקה, ספק בדמותו בהצגה ספק כשחקן:

[...] אני כותב לבני, שלא בא עדיין לאוויר העולם.

איזהו השיגעון – שאני כותב מכתב לחלום, או שהחלום הופך לתיק בשב"כ?  
יש לך עכשיו, יקירי, תיק ביטחוני בארכיון השב"כ הישראלי – מה אתה חושב?  
האם אפסיק לחלום את חלומי?  
אמשיך לחלום, למרות המציאות המרה.  
אחפש משמעות לחיי, גם אם איבדתי הרבה מהם [...] (דקה, 2015)

מורקוס ושותפיו לקחו את המכתב של דקה מהארכיון והפכו אותו, בלשונה של דיאנה טיילור, ל"רפרטואר", כלומר העבירו אותו באופן חי וגופני.<sup>28</sup> ההצגה כוללת מיזנסצנות שהן "רפרטואר" של תיאורים של דקה מהמכתב על "הזמן המקביל", לרבות כאלו הנוגעים ליחס של אסירים לחפצים, להתנהגות אחרי ביקורים ולתקווה. כך למשל, יש reenactment של "מפתחים תמונות", כפי שמכונה בעגה הפלסטינית בכלא ההתנהגות של אסירים שבשובם מחדר הביקורים לאחר מפגש עם בת זוגם, נוהגים לשכב על המיטה, לבהות בתקרה דקות ארוכות ולשחזר את הרגעים האינטימיים שחוו בביקור. כאשר מבצעים חומרי ארכיון, נבראת מציאות התלויה בזמן. על פי אריקה פישר-ליכטה, למציאות זו יש פוטנציאל טרנספורמטיבי המסייע

<sup>26</sup> דקה נשפט בבית משפט צבאי בלוד שפועל מכוחן של תקנות שעת חירום בעניינם של נאשמים בפעילות נגד ביטחון מדינת ישראל.

<sup>27</sup> וליד דקה, 'מכתב לבן שטרם נולד, מאסיר שנאסר עליו להוליד', שיחה מקומית, 2015.4.23.

<sup>28</sup> Diana Taylor, *From the archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*, Duke University Press, Durham 2003, pp. 28-30.

בבינונו של קולקטיב חברתי-פוליטי המשתתף בעולם יצירתי.<sup>29</sup> זאת האפשרות שהזמן המקביל היציע לצופים: להיות שותפים במציאות-סף חלופית, שבה כלא הופך לאתר ליצירה המעניקה משמעות לחיים.

ב-17 באפריל 2015, לאחר 44 הצגות בערבית, ההצגה הועלתה לראשונה עם תרגום לעברית לרגל יום האסיר הפלסטיני.<sup>30</sup> בערב המופע, בטענה כי ההצגה מאדירה מחבלים, הנהיגה אורטל תמם, אחייניתו של החייל שנרצח, מחאה בכניסה לאל-מידאן. עד מהרה נדדה המחאה מהתיאטרון לאמצעי התקשורת, לפייסבוק וליוטיוב ועוררה שערורייה גדולה. למעשה, מאז פרוץ השערורייה, תיאטרון אל-מידאן אינו פועל. השחקנים, שבמשך חודשים ארוכים לא קיבלו משכורת וניסו להמשיך לעבוד בהתנדבות, לא הצליחו להחזיק מעמד ועזבו בזה אחר זה. עם סגירתו של אל-מידאן, הסתיימה תקופה בהפקת תיאטרון פלסטיני בישראל בתמיכה ממסדית, שביטאה הן את ההכרה של הממסד העירוני בזכותם של כל התושבים לתמיכה בתרבות והן את ההסכמה של יוצרי תיאטרון להפיק תרבות בסיוע כספי של המדינה.

במהלך השערורייה התראיין מורקוס לתקשורת בעברית ואמר: "אני צריך להבין שאני לא נמצא בתוך מדינה דמוקרטית, כי המדינה הזו אומרת לי 'בשאר, אתה לא יכול להגיד מה שאתה רוצה'. הבנתי את זה, ומהיום אני מתחיל לעבוד עם הדבר הזה".<sup>31</sup> ואכן בקיץ 2015 שכרו חברי ח'שבה מבנה ברחוב אל-ח'טיב 10, והחלו לשפצו לצורך הסבתו לאולם תיאטרון. ח'שבה אינו נתמך על ידי הממסד הישראלי, אלא על ידי ארגונים אזרחיים אירופיים, ביניהם "קרן רוזה לוקסמבורג" וגופים מסחריים ופילנתרופיים מקומיים. האנסמבל נרשם כעמותה כבר ב-2012, מעמד שמאפשר לו לקיים מודל עסקי עצמאי וחוקי. בהיות השפה מרכיב מרכזי של תרבות וזהות, ההצגות עולות בערבית עם תרגום סימולטני לאנגלית, פרקטיקה המייצרת מרחב גם עבור דוברי עברית. הציטוטים המלווים את המאמר להלן הם מהתרגום לאנגלית. בחרתי לא לתרגם אותם לעברית כדי לשמור על נוהלי התיאטרון.

### מיקום רדוף רוחות רפאים: מבנה התיאטרון כמופע של שיבה לבית

הפוליטיקה של מיקום התיאטרון בחיפה מהדהדת באירועים התיאטרוניים, ולעיתים מיקום התיאטרון משפיע באופן עמוק על ההתרחשות וגם על התוכן עצמו. רחוב אל-ח'טיב נמצא על הצלע המזרחית של ההר. מצידו האחד נמצא כיום המבנה המונומנטלי של בתי המשפט, ואילו מצידו השני מפוזרים בתים ומבנים רעועים, שחלקם נטושים, חלקם אטומים וחלקם משמשים

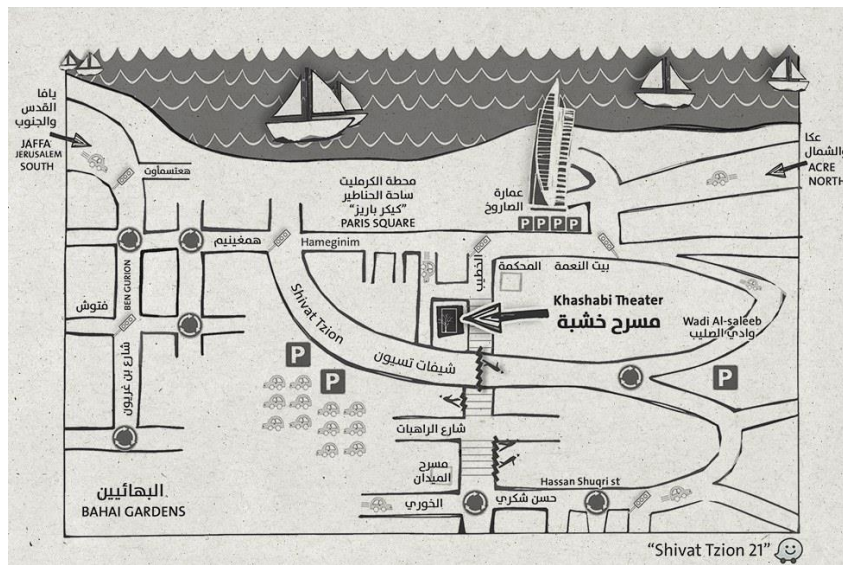
<sup>29</sup> Erika Fisher-Lichte, *The transformative power of performance* (Saskya Iris Jain, Trans.), Routledge, London and New York 2010, pp. 12-13.

<sup>30</sup> זאת הייתה הפעם הראשונה שתיאטרון אל-מידאן סיפק תרגום לעברית. עד אז, מאז ייסודו ב-1994, ההצגות עלו בערבית ללא תרגום לעברית. התרגום להצגה **הזמן המקביל** הותקן לרגל הצגתה בכנס "יצירה ערבית פלסטינית: אמנות, מוזיקה, תיאטרון", שהתקיים לראשונה בבית הספר לאומנויות של אוניברסיטת חיפה במאי 2014, והייתי שותפה בוועדת ההיגוי שלו.

<sup>31</sup> יאיר אשכנזי, 'במאי ההצגה "הזמן המקביל": "הבנתי שאני לא בדמוקרטיה"', **הארץ**, 10.6.2015.



כבתי מלאכה. הרחוב נמצא בשולי ה"עיר העתיקה", ששמות רחובותיה הוסבו לשמות עבריים המספרים את תולדות תקומת המדינה. כך, רחוב אל-ח'טיב מחבר בין רחוב שיבת ציון, לשעבר רחוב סטנטון (על שם הגנרל אדוארד אלכסנדר סטנטון, המושל הצבאי הבריטי של חיפה בשנים 1918-1920) לבין שדרות פלי"ם (על שם הזרוע המבצעית הימית של ההגנה). האזור כולו נקרא בעבר "ג'מעת אל איסתקלאל", כשם המסגד שנבנה בשנות העשרים של המאה ה-20. מעל רחוב אל-ח'טיב נמצאת כיכר פריז, לשעבר כיכר ח'מרה שנבנתה בתקופה העות'מאנית והייתה כיכר מרכזית של העיר הפלסטינית בתקופת המנדט. בניגוד לרחובות אחרים בסביבה, השם אל-ח'טיב לא הוחלף, כנראה משום שמדובר ברחוב צדדי, סמטה פונקציונלית, ולא בשדרה או רחוב מרכזי. כך נשאר הרחוב כאחד השרידים הבודדים של סביבה שנמחקה סימבולית ופיזית.



### מפת הרחובות סביב התיאטרון

מתוך התכניה לעונה הראשונה

בינואר 2018 נפגשתי עם האדריכל וליד כרכבי, אז מנהל מחלקת השימור של עיריית חיפה, במטרה לחשוף את ה"ארכיאולוגיה" של הבניין שהוסב לבית ח'שבה. על פי טובי פנסטר (2021), המיקרו-גיאוגרפיה ובכללה מה שהיא מכנה בשם "ארכיאולוגיה של כתובת", היא מתודולוגיה המאפשרת קריאה אלטרנטיבית של המרחב דרך ניתוח מסמכים תכנוניים ומשפטיים המופיעים בתיקי בניין. מסמכים אלה מאפשרים לעקוב אחרי ההיסטוריוגרפיה של הכתובת מהתקופה שלפני 1948, דרך השבר של 1948 ועד היום.<sup>32</sup> במקרה של חיפה ו"ערים מעורבות" אחרות, הם חושפים שמות של בעלי בתים, היתרי בנייה, התכתבויות עם הרשויות בנושאים שונים ועוד.

על פי המסמכים, מבנה התיאטרון, ששטחו 220 מטרים רבועים, היה שייך למשפחת ח'טיב, משפחה מוסלמית מהעילית הכלכלית של חיפה בתקופת המנדט. ממסמך מ-1933 אנו למדים

<sup>32</sup> להרחבה ראו: טובי פנסטר, 'ארכיאולוגיה של כתובת: בית, היסטוריה ובעלות בתכנון העיר הישראלית פלסטינית, פרדס, חיפה 2021, עמ' 9-19.

שבעלי הנכס הם יוסוף ח'טיב ומוחמד איברהים ח'טיב. כאשר קנו את המבנה, הוא היה בעל קומה אחת. באותה עת הרחוב, המצוי מחוץ למה שנהוג לכנות ה"עיר העתיקה", נקרא "הרחוב החדש". לאחר קניית הבית, מועצת עיריית חיפה החליטה לקרוא לו רחוב אל-ח'טיב. לא ידוע מי בנה את קומת המסד של הבית, שכן המסמכים הראשונים המצויים בתיק הם משנת 1933, כאשר הבית נקנה על ידי משפחת ח'טיב. אולם על פי הארכיטקטורה של קומת המסד, הכוללת שלוש קשתות, מדובר במבנה עות'מאני מסוף המאה ה-19 או מתחילת המאה ה-20. ככל הנראה, אף אחד מבני משפחת ח'טיב לא נשאר בחיפה אחרי 1948. רובם הגיעו לדמשק.<sup>33</sup> אחרי 1948, בית משפחת ח'טיב הפך ל"נכסי נפקדים". ב-1951 חבר אותו מר אליהו בילואוס, שקיבל היתר לביצוע שינויים. כיום הבית שייך לחברת נדל"ן מהונג קונג שיש לה נציג בישראל, עורך הדין רון ברנט, וממנו שכרו אותו חברי האנסמבל. לפני כן הוא היה נטוש כעשר שנים. קודם לכן הוא שימש כנגרייה ואחר כך כמסעדה. בפינת החלל המרכזי של הבית נראה גם כיום ציור קיר של קרני השפע, המסמלות שגשוג ועושר.



**בשאר מורקוס ומג'דלה חורי במהלך שיפוץ המבנה**  
באדיבות אנסמבל ח'שבה

הסבת המבנה לאולם תיאטרון התבצעה במהלך קיץ 2015, בעזרתם של חברי הקהילה המקומית שהגיעו לצבוע, לרתך, לנקות ועוד. כאשר בניין משופץ, נדמה ששני זמנים ושני מרחבים מתערבבים ומופיעים בו זמנית. האחד הוא המבנה המתהווה בזמן, והוא ממשי במובן הפיזי; השני הוא העבר והזיכרונות שחרוטים במבנה וקשורים לנרטיבים ההיסטוריים השונים של העיר. גיי מקולי (Gay McAuley), שחקרה את השפעתן של עבודות המועלות בבניינים שאינם תיאטרונים ייעודיים, אלא "מבנים לשימוש חוזר" (re-use buildings), מסתייעת במושג של האנתרופולוג קליפורד גירץ "רשת של רגישות" (matrix of sensibility) כדי להדגיש את

<sup>33</sup> "לצערנו, לא נשאר בחיפה אף אדם מבני משפחת ח'טיב אחרי 1948, רובם הגיעו לדמשק. בימינו, אי-אפשר ליצור קשר עם דמשק". כך ענה לי פרופ' מחמוד יזבק, שעסק במחקרו, בין היתר, בתולדות ההגירה של ערבים לחיפה מהכיבוש הבריטי ועד המרד הערבי ב-1936.

התיאטרון כפרקטיקה אורבנית הנטועה וצומחת בבניינים מסוימים, בדרכי התחבורה העירוניות, בחיים החברתיים ובפוליטיקה של כל עיר בהקשר של תמיכה בתרבות תיאטרון.<sup>34</sup> המיקום של תיאטרון ח'שבה, בבית של משפחה פלסטינית שנעקרה ממנו, הוא זיכרון של חיפה הפלסטינית שהייתה ואיננה, של בעלי הבית שהפכו בן לילה לפליטים. התמקמות עירונית זו היא מופע של שיבה למרחב עירוני המבצע את המעבר לעתיד שעברה של חיפה מוטבע בו. זו אינה שיבה של שימור "מלמעלה" שמעצב מחדש את הסיפור, אלא שיבה שהיא כניסה מחדש להיסטוריה של חיפה, כניסה שמבטאת נוכחות, תנועה ויצירה ההופכות את מה שנמחק והוסתר לגלוי. כמבנה עם ארכיאולוגיה רב-שכבתית, הבית מעורר זיכרון ומחזק את תחושת השייכות ואת טענת החזקה על המקום. כך, הפעולה של ח'שבה בהסבת המבנה המסוים ברחוב אל-ח'טיב, מאפשרת לנו לדמיין את מה שנמחק ובה בעת גם את העתיד, דרך מופעים על מרחביהם הממשיים והתיאטרוניים.



הכניסה לתיאטרון ח'שבה  
באדיבות אנסמבל ח'שבה

### סת בל-אופה: ריח, טעם, צליל וזיכרון

**סת בל-אופה** (ست بالأفة), המופע שחנך את בית התיאטרון, הוא "ארוחת ערב תיאטרונית" בביצוע השחקניות שאדן קנבורה וחולוד באסל טונוס. המופע מבוסס על הזיכרונות של בני משפחותיהן. בפתיחת המופע השחקניות הציגו את עצמן בשמותיהן הפרטיים, פנו אל הצופים,

<sup>34</sup> Gay McAuley, 'What is Sydney about Sydney Theatre? Performance space and the creation of a matrix of sensibility', in: Erika Fischer-Lichte and Benjamin Wihstutz (Eds.), *Performance and the politics of space: Theatre and topology*, Routledge, London and New York 2013, pp. 81-99.

בירכו אותם ובירכו את חיפה, והקהל השיב להן בקריאות נלהבות. לאחר מכן הן פתחו את וילון התחרה הגדול והלבן שחצץ בין הבמה לבין האולם ונראה גם כמסך תיאטרון וגם כווילון ביתי. במהלך המופע עמדה שאדן במרכז הבמה מאחורי שולחן עץ כבד ומעוצב והכינה סת בל־אופה, תבשיל מסורתי מהמטבח הפלסטיני שנוהגים להכין בעונת מסיק הזיתים ומורכב מבורגול, מעדשים ומשלל תבלינים. השולחן והכלים שהונחו עליו היו עכשוויים.

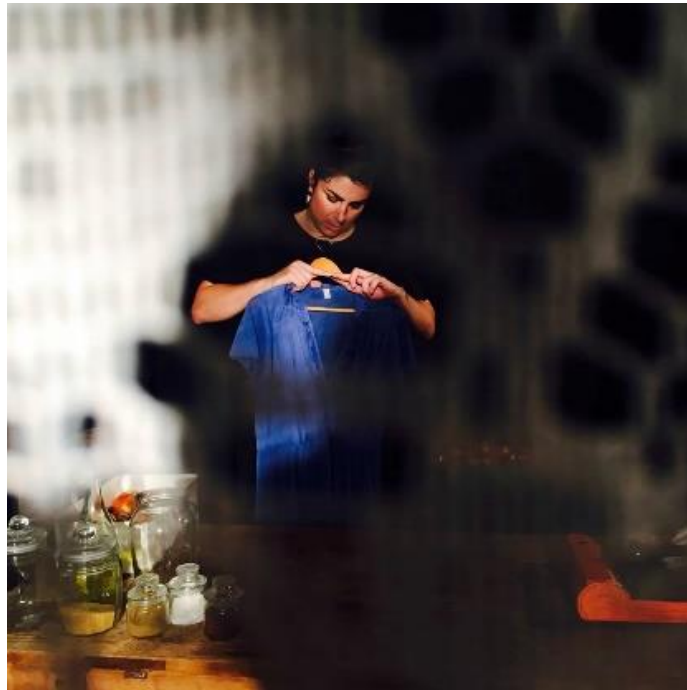


שאדן קנבורה וחולוד באסל טונוס במופע סת בל־אופה  
באדיבות אנסמבל ח'שבה

השימוש במטבח כמסגרת להתרחשות מאיר את המרחב הביתי המייצג את האישי והפרטי ובתוך כך גם את הפוליטי. בזמן הבישול משתלב סיפורה של שאדן כשחקנית בזה של סבתה כילדה בכפר אל-באסה.<sup>35</sup> בניגוד לזרם הבלתי פוסק של סיפורים ואסוציאציות מפיה של שאדן, חולוד גילמה דמות שותקת, המספרת את סיפורי משפחתה דרך השמלות המהודרות והאופנתיות שסבתה נהגה ללבוש, שנתלו מאחור כחלק מהתפאורה. במהלך המופע חולוד לבשה אותן זו על גבי זו, השמיעה את המוזיקה שסבתה אהבה וביטאה במילים ספורות בלבד

<sup>35</sup> הכפר אל-באסה שכן במורדות גבעה סלעית הפונה מערבה לכיוון הים התיכון, מצפון לנחל בצת, 19 קילומטרים צפונית לעכו. ב-1949 הקימה ישראל באתר הכפר את מושב בצת, שאוכלס במהגרים מרומניה ומיוגוסלביה. שדה תעופה צבאי נבנה בסמוך. באותה שנה הוקמו על אדמות הכפר גם קיבוץ ראש הנקרה ומושב לימן. ב-1950 הוקמה על אדמות הכפר עיירת הפיתוח שלומי, הממוקמת מעט מדרום לאתר הכפר המקורי. קיבוץ מצובה, שהוקם ב-1940, התרחב וכיום כמה ממבניו שוכנים גם הם על אדמת הכפר. מתוך אתר "זוכרות" <https://zochrot.org/he/village/49033>

את אהבתה לריקודים. השמלות הריקות והתלויות הביאו למופע את רוח הרפאים של הסבתא, שקורמת עור וגידים דרך הצלילים ודרך הגוף של נכדתה.



חולוד באסל טונוס ואחת השמלות של סבתה  
באדיבות אנסמבל ח'שבה

המשפטים החוזרים שהשמיעה שאדן בווריאציות שונות במהלך המופע, ביטאו את גיאוגרפיית הזהות שלה ואת ה"כאן ועכשיו" של הדור הצעיר שהיא חלק ממנו:

I am Shaden Kanboura  
27 years, living in Haifa.  
If I really want to define myself...  
an actress...  
hoping to become an artist...  
in love...  
fat...  
I need repair work...  
I need restoration...  
emotionally, mentally and physically.  
I feel I am at a transition point  
not where I want to be  
I want to be better as a human...  
and I am slowly working on it.

I love cooking  
and I love listening to music  
and when I listen to music I love to dance

Ok... seriously now  
I am Shaden Kanboura  
Kanboura and not Kamboura.  
27 years... living in Haifa.  
An Arab in the state of Israel  
I live in the state of Israel but I am Palestinian.  
Politics has become the least of my concern  
right now... It is a marginal thing for me,  
not important...  
because far more important things still need clarification.

טעם, ריח ומרקם של אוכל וארוחה משמשים כנשאי זיכרונות וכמנוע לעירור זיכרונות אישיים, משפחתיים ולאומיים. דרכם אנחנו זוכרים לא רק את האוכל עצמו, אלא גם את המקום, את המיזנסצנה ואת הרגשות העמוקים בזמן ההתרחשות. במהלך המופע, האולם התמלא בריח הבצל המטוגן והעדשים המתבשלים, והדיבור של שאדן העניק לצופים תפקיד של בני הבית הצופים בהכנת אוכל.

Nice smell, isn't it?  
The best thing about cooking is when the smell begins to fill the house  
and all the diners gather around and wait.  
That's what our neighbor used to tell me.  
She was an old woman when my mother died.  
She used to make me sit beside her while she cooked for 2 hours  
and say: Watch carefully.  
And when the food was ready she'd let me taste it and say:  
"Now go cook, and you have to get the same aroma and the same taste".  
A while later she would follow me and taste my food herself.  
They were very kind, they were friends with my parents.  
When my mother died and my dad took me out of school,  
her husband came and took me.  
She taught me how to cook and demanded I teach my children.  
And the old man used to sing me a song,  
just some words he put together.  
He sang it a lot, the words imprinted in my mind.

כמספרת של סיפור משפחתי, שאדן ממפה מחדש את גיאוגרפיית הפליטות שהיא חלק ממנה:

From Bint-Jbail we went down by foot.  
 We walked and walked  
 from one town to the other,  
 to Al-be'neh, to Al-Rama, to Abu-Sanan,  
 to Me'ely, even to Jish and Bir'im, all by foot.  
 They would say Israel is doing a patrol in one area  
 and we'd escape to someplace else.  
 Our shoes were ruined.

את הקול שמייצג את הכיבוש, מדובב חיקוי של חיקוי. כך שאדן מספרת באירוניה ומבצעת חיקוי של אבי סבתה שנהג להזיז את שערותיו ולחקות דמויות, וביניהן בן גוריון המכריז על הקמת מדינת ישראל, רוח הרפאים של האסון הפלסטיני:

Sometimes, while shaving,  
 he used to make different shapes with his hair,  
 Hitler's moustache, Elvis sideburns.  
 But the funniest thing to me was when he used to pull his hair to the  
 sides and imitate Ben-Gurion:  
 "I hereby declare the establishment of Eretz-Israel"  
 "Hevenu shalom aleichem,  
 Hevenu shalom aleichem,  
 Hevenu shalom aleichem,  
 Hevenu shalom, shalom  
 Shalomaleichem."

בסוף המופע וכחלק ממנו חילקו שאדן וחולוד לצופים מתבשיל העדשים בסיר שהתבשל במהלך המופע, וכן מסירים נוספים שהוכנו מבעוד מועד. בערב הבכורה, שהיה גם ערב הפתיחה של בית התיאטרון, יצאנו החוצה, לרחוב, עם מנות נדיבות מתבשיל העדשים. אנשים עמדו בקבוצות וחלקם ישבו על המדרגות שחוצות את הרחוב או על קורות הבטון הרחבות בצד הנושק למבנה בית המשפט. קבוצות התקבצו והתפרקו ונשמע בליל של שפות (ערבית, אנגלית, גרמנית וגם קצת עברית). ההתקהלות והארוחה המשותפת יצרו תחושת יחד (togetherness) וביטאו את תחושת השייכות למקום שנושא את הזיכרון של הקהילה המקומית. דרך האירוע התיאטרוני, הקהילה הפלסטינית העכשווית שבה למרחב שחבריה נעקרו ממנו, וכך מה שהוסתר ונדחק, שב להיות נוכח. הנוכחות הכפולה מתריסה נגד הניסיון לקבור את העבר האלים ואף נגד ההתחדשות העירונית בהווה.



**חלוקת התבשיל לקהל בהצגה**  
באדיבות אנסמבל ח'שבה

### **שנת השלג: חפצים ורוחות רפאים**

הדרמטורגיה של **שנת השלג**, בהשתתפות הנרי אנדראוס, שאדן קנבורה וחולוד באסל טונוס, התבססה על זיכרונות של תושבי חיפה ושל המעגל המשפחתי הקרוב של המשתתפים וכן על מחקר על סופת השלג שפקדה את האזור כולו בפברואר 1950.<sup>36</sup> כחלק מחשיפת ההצגה הועלו למרשתת סרטונים קצרים שבהם מרואיין או מרואיינת נכנסים לאותו חדר אורחים, מתיישבים על כיסא ועונים על השאלה הבאה שמופנית אליהם ממראיין בלתי נראה: "מה את/ה זוכר/ת מהשלג בשנת 1950?" הסרטונים שהועלו למרשתת ולדף הפייסבוק של התיאטרון מכינים את הצופים למפגש עם חדר אורחים של הבורגנות הפלסטינית ומשיבים לנוכחות את הזיכרון המודחק של המרחב האורבני. לטענתה של מנאר חסן, בהיסטוריוגרפיה ובשיח הציוניים והפלסטיניים גם יחד, החברה הפלסטינית "דומיינה" (במונחיו של בנדיק אנדרסון, 1991)<sup>37</sup> כחברה כפרית שלא עברה תהליכי עיור מהותיים.<sup>38</sup> לטענתה העיר הפלסטינית לא רק סולקה

<sup>36</sup> Daniel Rabinowitz and Johnny Mansour, 'Historicizing climate: Haifawis and Haifo'im remembering the winter of 1950', in: Mahmoud Yazbak and Yfaat Weiss (Eds.), *Haifa before & after 1948: Narratives of a mixed city, Republic of Letters*, Dordrecht and The Hague 2011, pp. 119-148.

<sup>37</sup> בנדיק אנדרסון, **קהליות מדומיינות: הגיגים על מקורות הלאומיות ועל התפשטותה** (דן דאור, מתרגם), האוניברסיטה הפתוחה, תל אביב 1999 [1991].

<sup>38</sup> מנאר חסן, **סמויות מן העין: נשים והערים הפלסטיניות**, מכון ון ליר והקיבוץ המאוחד, תל אביב 2017.



מן המרחב הפיזי, אלא גם נמחקה מהזיכרון הקולקטיבי. כבר ב-1996 פרסם עזמי בשארה תזה נרחבת ומנומקת על המודרניזציה הפלסטינית כאפשרות שהייתה קיימת בעיר הפלסטינית לפני 1948, ואילו במדינת ישראל היא בגדר זיכרון קולקטיבי מודחק שאין לו שום קיום בשיח הישראלי.<sup>39</sup> "הטרגדיה האמיתית קרתה לערבים העירוניים", אמר גם הסופר אמיל חביבי באחד הראיונות עימו, "בחיפה למשל, הם התפזרו לכל רוח. הם נקרעו מהשורש ונעלמו. זה מה שקרה גם לי".<sup>40</sup>



מקטע מתפאורת ההצגה שנת השלג  
באדיבות אנסמבל ח'שבה

ההצגה **שנת השלג** לוכדת את האסון של משפחה שנשארה בחיפה, אך גורשה מביתה המרווח לדירה קטנה וצפופה. הבית חולק ל-12 יחידות דיור, ובכל יחידה שוכנה משפחה יהודית. העלילה נפתחת אחרי מות האם והאב, שלא הצליחו להגשים את חלומם ולהשיב את הבית שנגזל. ההצגה מתמקדת בדמויות הילדים: האח הבכור ג'מאל, שאוסף חפצים מבתים נטושים ומרחובות העיר בתקווה למכור אותם ולהרוויח מספיק כסף כדי לקנות מחדש את בית המשפחה המרווח, ואחיותיו מרים המככה לארוס שלה, וזינא הצעירה שסובלת מבעיות נשימה. התלבושות, בהתאם לצו האופנה של תקופת המנדט הבריטי, מחזקות את השיוך העירוני של הדמויות. ג'מאל לובש חליפה מחויטת, מרים שמלה שחורה עם מחשוף עמוק החושף את כתפיה, וזינא הצעירה לובשת שמלה צבעונית. הפעולה הבימתית מתאפיינת בחזרתיות

<sup>39</sup> עזמי בשארה, 'הערבי הישראלי: עיונים בשיח פוליטי שסוע', בתוך פ' גינור וא' בראלי (עורכים), **ציונות: פולמוס בן זמננו**, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן גוריון בנגב, קריית שדה בוקר 1996, עמ' 312-339.

<sup>40</sup> אמיל חביבי, 'כמו פצע', **פוליטיקה**, 21 (יוני-יולי 1988), עמ' 6-9.

פרפורמטיבית. ההצגה אינה מציעה עלילה ריאליסטית-פסיכולוגית, אלא מהדהדת דגם של מחזה אבסורד ובתוך כך יוצרת קישורים בין-טקסטואליים לדימויים מהקאנון של התיאטרון המודרני, ביניהם **הדייר החדש** של אד'ן יונסקו, המתאפיין בגודש חפצים שמוכנסים לחדר קטן מידות ובסופו של דבר חונקים את המתגורר בו. כלוב הציפורים עם הציפור הכלואה בתוכו שג'מאל מצא ומביא למרים כמתנת יום הולדת, מהדהד את **מדמואזל ז'ולי** מאת אוגוסט סטרינדברג. מרים מסתובבת עם הכלוב ברחבי העיר ולקראת הסוף מולקת את הציפור.

בעיצובה של מג'דלה ח'ורי, חדר האורחים הגדוש בחפצים מוקם במרכז האולם. רהיטים וחפצים של בורגנות פלסטינית לא היו רק חלק מהתפאורה, אלא גם הוצבו באכסדרת התיאטרון. נוכחותם חיזקה את תחושת הביתיות של התיאטרון. המדרגות שהובילו לדלת הכניסה לבית, יצרו דימוי של דירת מרתף שהגביר את תחושת האיום המרחף, האלבית (unheimliche) הפרוידיאני על כפל פירושו וסתירתו הפנימית: קרוב, אינטימי ומוכר, אבל גם מעורר אימה, ביתי שהוא גם לא ביתי. גם למיקום הצופים הייתה משמעות. הקהל ישב על גבי מבנים מדורגים שמוקמו משני הצדדים של אזור המשחק. כך ישבו זה מול זה צופים דוברי ערבית בצד אחד, ובצד השני צופים שחקקו לתרגום באמצעות הכתוביות שהוקרנו על מסך ממול. החלוקה המרחבית נעשתה אומנם משיקולים טכניים, אך גם הפרידה בין הקהלים ואפשרה לצופים שאינם דוברי ערבית להתבונן מקרוב בהתכנסות של הקהילה הפלסטינית הממשית בתיאטרון שמעורר את רוחות הרפאים והזיכרון דרך תנועה לא שגרתית של חפצים ורהיטים ועימם.

אובייקטים במופע הם חפצים ממשיים המאכלסים את אולם התיאטרון, אולם הם גם עשויים להיות סימנים של מציאויות נעדרות. ה"דברים" האקטואליים הפיזיים שמופיעים שוב במופע, הופכים למנגנון החיוני של הרפאים. הנוכחות הנעדרת מזמנת את רוחות הרפאים. ג'מאל מלקט את החפצים בחוץ-במה וכך אוסף את הזיכרונות של בעליהם ומחזיר אותם לנוכחות דרך הפעולה הבימתית והמילים.

בכניסתו הראשונה ג'מאל נושא ארבעה כיסאות. לאחר שהוא מניח אותם, הוא יוצא שוב ומכניס שולחן אוכל, מסדר את הכיסאות ומבצע פעולות טקסיות. הוא מתבונן בתמונת האב התלויה על הקיר, מדליק נר, מפעיל את הפטיפון הישן ומשמיע מוזיקה קלאסית. בהמשך הוא מביא שולחנות קפה, שידות, מתלים לבגדים, מראות, מסגרות של תמונות ועוד. החפצים הם מחוללי הפעולה בהצגה והם משכפלים את מנגנון התיאטרון עצמו, אשר מפיח חיים באביזרים. כאשר ג'מאל חש כי האב "מסתכל עליו", הוא מסיר את התמונה מהקיר, אך הוא אינו מסתיר אותה, אלא מניח אותה על כיסא ריק ליד השולחן שבמרכז. ג'מאל לא רק מביא חפצים, אלא גם מחליט למכור את שעון הקיר התלוי בחדר האורחים ומצלצל מדי חצי שעה. זהו שעון בעל ערך רגשי וזינא מתנגדת בחריפות לרעיון למכור אותו. אימם קיבלה אותו מאביה. אחרי שג'מאל מסיר את השעון מהקיר, זינא ממשיכה להביט אל עבר המקום שהשעון היה תלוי בו, וכך הוא ממשיך להיות נוכח. בדומה לכך, שעוני היד שג'מאל אסף מנכחים מחדש בחדר האורחים את תושבי העיר הנעדרים. בתמונה האחרונה החפצים ממלאים עד אפס מקום את מרחב המשחק. חדר האורחים הופך למחסן של חפצי זיכרון. האחים יושבים קפואים סביב השולחן המשפחתי. לאחר זמן מה, זינא ניגשת לדלת הכניסה, מתבוננת החוצה ואומרת:

They've come here and brought the snow with them... The town's turned white, it's covered in snow... I can't even see the streets any more... And the

houses are like sheets of paper... Fresh pages... Clean... Nothing written on them... Everybody can write what they like... White... Like a huge shroud...

היא יוצאת מהדירה. ג'מאל רץ אחריה וחוזר כשהוא נושא אותה על כפיו. הוא מניח את גופתה על כיסא.

החפצים והדרמטורגיה של **שנת השלג** מזמנים את רוחות הרפאים של העיר. בתוך כך הם מעניקים לעירוניות הפלסטינית נוכחות כפולה – בבדיון ובאירוע התיאטרוני. השחקנים והחפצים שנותנים גוף לרוחות הרפאים של תושבי העיר ההיסטורית, לא רק מספרים את סיפוריהם, אלא גם ובעיקר רותמים את התיאטרון כמדיום שמאפשר את הפגישה עם הזיכרונות שאינם ברי מחיקה.

## הערות לסיום

מאמר זה ביקש לזרות אור על העונה הראשונה של תיאטרון ח'שבה ועל הדרכים שבהן מומשה "נוכחות כפולה" של עירוניות פלסטינית. לשם כך דנתי בהיסטוריה ובארכיאולוגיה של הבית ברחוב אל-ח'טיב 10, שהוסב לשמש כבית התיאטרון. מבנה התיאטרון ממוקם בסביבה פצועה שנושאת עקבות של אלימות היסטורית וממחישה את חוסר הצדק של ההתחדשות העירונית בהווה. על רקע זה, הצופים מוזמנים להיות שותפים בתהליכים פרפורמטיביים מעוררי תקווה. לא מדובר בתהליכים פרפורמטיביים אוטופיים, במונחיה של ג'יל דולן (Dolan, 2005), ובייצוג פשטני של עתיד אוטופי, אלא במסגרת חברתית ואסתטית שהופכת את המשתתפים לשותפים פעילים בתהליכי שינוי.<sup>41</sup> לפני כל הצגה ואחריה מתקבצים ברחוב אל-ח'טיב כתשעים אנשים. התנועה ברחוב וההתקהלות ברחבה הקטנה שלפני הכניסה לבית התיאטרון, מחיות את המרחב האורבני הפלסטיני. רחוב אל-ח'טיב הופך לאתר למפגש חברתי ומאפשר התרחשות שנעה בין מסיבת רחוב לבין אירוע תרבות. באירוע התיאטרוני הקהילה נוכחת ומתהווה (becoming). דומה שזה מה שלפבר (Lefebvre, 1996) מכנה השתתפות בתהליך התהוותה של העיר, לא רק בשגרה היומיומית, אלא גם באמצעות אמנות ותרבות. לתיאטרון, הן כמוסד תרבות שמאז ומתמיד היה קשור לעיר ולאזרחות והן כפרקטיקה אמנותית שמאפשרת לכונן מקומות אחרים חלופיים, יש תפקיד מרכזי במאבק על ה"זכות לעיר", שהוא גם המאבק על זכות השיבה.

חזרת רוחות הרפאים למרחב שנעקרו ממנו, התבטאה בעונה הראשונה גם בהצגות עצמן. הריח, הטעם והסיפורים ב**סת בל-אופה** והחפצים והפעולות ב**שנת השלג** מביאים להווה לא רק את מה שאבד, אלא גם את הנוכחות המוחשית של האובדן. כל אלה אחוזים ברוחות הרפאים זקוקים לנרטיב ולפעולות תיאטרוניות כדי לבנות מחדש את הקשר שלהם לעברם. האיכויות של התיאטרון כאמנות של זמן וחומר ושל פעולה ותהליך, מייצרות רגעים של חזרה. החזרה הזו מתאפשרת בח'שבה באמצעות השחקנים, המעצבים, הבמאי והקהל, שמתכנסים יחד

<sup>41</sup> ראו: Jill Dolan, *Utopia in performance: Finding hope in theatre*, The University of Michigan Press, Ann Arbor 2005.

ומספרים את סיפוריהם במרחב של "אוטונומיה יחסית". במרחב תיאטרוני זה נבנית "נוכחות כפולה" של עירוניות פלסטינית.

כך מסכם את הדברים בשאר מורקוס:

When there is a theater, there is a need for a café and for a bar. All of this is part of a generation that is redefining its connection to the city. My grandfather, he was afraid of Israel, he lived through the Nakba, he had this history and these memories. My father took this fear from my grandfather. Now for me – it's not inside me, I don't find it there, I'm not afraid, I'm here. Now you can see there's a new wave of people who are really finding a place to exist. They don't want to ever assimilate into the Israeli society, it's all about being here, it's being in your place, it's building your theater, it's building your bar [...] It's just to be. It's *really* to be.<sup>42</sup>

ידוע ש"קל" להקים קבוצת תיאטרון, אך קשה לפתח ולתחזק תיאטרון לאורך זמן. אין זה המקרה של ח'שבה. עד פרוץ מגפת הקורונה, מובילי התיאטרון הניעו חמש עונות חדשות והפכו לתיאטרון עם יוקרה בין-לאומית המוזמן לתיאטרונים ולפסטיבלים באירופה. זה נושא למאמר אחר, אולם לא מן הנמנע שהצלחה זו קשורה לאותה נוכחות עיקשת היסטורית ועכשווית, אמנותית ופוליטית, זכות (לעיר) שהיא גם חובה.

---

Daniel Teehan, 'Bashar Murkus and the making of independent Palestinian theater in Haifa', *ArabLit & ArabLit Quarterly*, 11.8.2016.

## עדות מפי השמועה

### המעבר ל"עידן פוסט-עדות" בהצגות ישראליות עכשוויות

אחינעם אלדובי

אוניברסיטת תל אביב\*

עדויות הניצולים משמשות ככלי מרכזי בהנחלת זיכרון השואה. גם היום, יותר משבעים שנה לאחר השואה על אף האפשרות להנחיל את הזיכרון באמצעות ביטויים אמנותיים, מיזמים חינוכיים או מחקרים היסטוריים, העדות נתפסת ככלי מוביל בהנחלת הזיכרון. עם זאת, לאור ממוצע תוחלת החיים, עד אמצע המאה ה-21, לא יותרו בחיים ניצולי-שואה. נתון זה מעלה שאלה לגבי מקומן של עדויות הניצולים בהנחלת הזיכרון בעתיד הקרוב. דיאנה פופסקו (Popescu) מכנה את התקופה בה זיכרון אירוע היסטורי מועבר ללא העדים שחוו אותו, כ"עידן פוסט-עדות"<sup>1</sup>. בעידן זה, "הזיכרון החי" – עדויות הניצולים הנמסרות בגוף ראשון, מוחלף ב"זיכרון המתווך" – ייצוגים של הזיכרון שיוצרים בני הדורות הבאים וסוכני זיכרון חינוכיים, תרבותיים ופוליטיים. אחד האתגרים העולים במעבר בין "הזיכרון החי" ל"זיכרון המתווך" הוא שבעוד תוכן העדות נשמר באופן כתוב או מוקלט, הפעולה החיה של מסירת העדות – אובדת עם העד.<sup>2</sup> אם כן, במעבר ל"עידן פוסט-עדות" האובדן אינו של ידע – כתוב או מוקלט, אלא של נוכחות פיזית ופעולה פרפורמטיבית. הבנה זו מציפה את השאלה המתבקשת: מה התיאטרון – כמדיום המתמחה באפשרויות הגילום הגופני ונע בתפר הדק שבין מציאות ובדיון – מעניק להבנת המעבר ל"עידן פוסט-עדות"? אילו תובנות יכול לחלץ התיאטרון – כאמנות דינמית

---

\* מאמר זה הוא חלק מעבודת הדוקטורט שאני כותבת בנושא "ייצוגים בימתיים של זיכרון השואה בישראל ראשית המאה ה-21" בהנחיה הקשובה והטובה של דר' יאיר ליפשיץ ופרופ' איריס מילנה. אני מודה לפרופ' גד קינר-קיסניגר על קריאת המאמר וההערות הטובות שחלק איתי.

<sup>1</sup> Diana I. Popescu, "Introduction: Memory and Imagination in the Post-Witness Era". In: Tanja Schult, Diana I. Popescu (eds.) **Revisiting Holocaust Representation in the Post-Witness Era**, New-York: Palgrave Macmillan, 2015, pp. 1-7. p. 3.

<sup>2</sup> Paul Connerton, **How Societies Remember**, Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 4, 22-39.

פול קונרטון מנתח את האופן שזיכרון עובר בחברה ומצביע על האינטראקציה בין זקני הקהילה לילדים כמפתח להעברת ולעיבוד הזיכרון החברתי.

המתרחשת בזמן הווה ובנוכחות קהל – לגבי השינויים בזיכרון והשלכותיהם?

מראשית שנות הארבעים של המאה העשרים עלו על במות התיאטרון בישראל ובעולם מאות יצירות תיאטרוניות שעסקו בנושא השואה וזיכרון השואה. רבות מהצגות אלו הציגו את עדויות הניצולים: חלק מההצגות הציגו עדויות שניתנו במסגרת משפטית כאמצעי לדון בסוגיות היסטוריות ופוליטיות;<sup>3</sup> הצגות אחרות הדגישו באמצעות העדויות את מצבם הנפשי ומעמדם החברתי של הניצולים;<sup>4</sup> הצגת עדויות שימשה גם להארה בלתי מקובלת של השואה והנרטיבים של הניצולים;<sup>5</sup> או לחילופין כפעולה תרפויטית וחינוכית בין-דורית במיזמי תיאטרון קהילתיים.<sup>6</sup> אם כן, באמצעות ניתוח מופעים המציגים עדויות ניתן לדון באופן בו נתפסים אירועים

<sup>3</sup> מבין המחזות והמופעים הרבים שעסקו בעדויות שנמסרו בפורום משפטי: פטר וייס, **החקירה**, תרגום: עדנה קורנפלד (תל אביב, תשכ"ח); מוטי לרנר, **קסטנר** (תל אביב: אור עם, 1988); **אנדה**, מאת ובבימוי הלל מיטלפונקט, ספטמבר 2008; נעמי יואלי, **השולחן: עבודת כיתה עיבוד בימתי על פי אידה פינק**, תרגום: דוד וינפלד. בכורה: ינואר 2010; מאיה בואנוס, **סינדרום E – קונצרט בשלוש מערכות**, בכורה: תל אביב 2017; לילך דקל-אבנרי וקבוצת פאתוס מאתוס, **אייכמן ואני**, בכורה: ירושלים 2020; מוטי לרנר, **משפט אייכמן**, בימוי משה קפטן, "הבימה", בכורה: עלה באופן מקוון במוזיאון בית לוחמי הגטאות, ינואר 2021; הדס קלדרון, עודד אהרליך וגיל לאו, **העד**, בכורה: תיאטרונטו, יפו 2022.

<sup>4</sup> הנק גרישנפן העלה בשנת 1995 את ההצגה **שרידים (Remnants)** בה שחקנים גילמו ניצולי שואה, ובמקום לדבר כמצופה על קורותיהם במלחמה, שיתפו את החוויות שלהם ממתן עדויות. ראו: Hank Greenspan, "The Power and Limits of the Metaphor of Survivors' Testimony" In: Claude Schumacher (ed.) **Staging the Holocaust: The Shoah in Drama and Performance**, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 27-39.

באותו קובץ המאמרים נידון גם המחזה **הדוד ארתור** מאת דני הורוביץ (בכורה: בית ליסין, 1981). המציג ניצול שואה המחפש במה לסיפור קורותיו במלחמה והבנה לחוויות שעבר. Freddie Rokem, "On the Fantastic in Holocaust Performances". In: Schumacher (ed.) **Staging the Holocaust**, pp. 40-52.

ארווין גולדפרב טוען שפעמים רבות הצגת דמויות ניצולי שואה בתיאטרון נעשית לא על מנת להציג את סיפוריהם, אם כי כאמצעי לנסות ולהבין אותם ואת האופן בו הם נתפסים על ידי החברה. Alvin Goldfarb, "Inadequate Memories: The Survivor in Plays by Mann, Kasselmann, Lebow and Bzitz". In: Schumacher (ed.) **Staging the Holocaust**, pp. 111-129.; עופר שיף מציג טענה דומה בדיון שהוא עורך בשני מחזות ישראליים **בעלת הארמון וילדי הצל**, ראו: עופר שיף, "התשמע קולי? ניצולי שואה בשני מחזות ישראליים מוקדמים על השואה" בתוך: עופר שיף ודוד גדג' (ע') **השואה ואנחנו בתיאטרון הישראלי**. באר שבע, אוניברסיטת בן גוריון בנגב: 2022. עמ' 47-65.

<sup>5</sup> דוגמה מובהקת היא סדרת ההצגות בדמותה של ניצולת השואה זלמה שאותה גילמה סמדר יערון, שהמפורסמת בהן היא **ארבייט מאכט פריי מטויטלנד אירופה**. לקריאה נוספת על האופן בו ההצגה מתחה ביקורת על אופני הנצחת השואה בישראל, ראו: אבנר בן-עמוס, "ההצגה ארבייט מאכט פריי מטויטלנד אירופה: הנצחה-תיאטרון, עבר יהודי-הווה פלסטיני" בתוך: שיף וגדג' (ע') **השואה ואנחנו בתיאטרון הישראלי**. עמ' 195-214.

<sup>6</sup> לדוגמה: **תיאטרון העדות** – מיזם תיאטרון קהילתי מיסודם של עזרא ועירית דגן, ובמיזמים שעלו בהשראתם ביניהם: מיזמי **תיאטרון ההנצחה** בהובלת הבמאי אסף בלאו ו**פרויקט העדות** שעלה במסגרת תכנית **והדרת** בהנחיית הבמאית טלי שכטר. לקריאה נוספת: מירי פלג, "תיאטרון עדות – חווית סיפור הילדות

היסטוריים, לנתח את מעמדם של ניצולי השואה בחברה, לערער על נרטיבים מובילים בתודעת השואה ולהציג את האלמנטים הטיפוליים והחינוכיים של היצירה התיאטרונית. עם זאת, במאמר זה לא אתמקד ברכיבים אלו, אלא אעמיק בבחירה להציג את פעולת מתן העדות עצמה. באמצעות פירוק האקט הפרפורמטיבי של שכפול העדות במרחב התיאטרוני אערוך רפלקסיה על מקומה של העדות ואדון בתפקידה ככלי בהנחלת הזיכרון ב"עידן פוסט-עדות".

מאמר זה, הוא חלק ממחקר רחב יותר שאני עורכת על ייצוגים בימתיים של זיכרון השואה בישראל בראשית המאה ה-21, ובו אדון בשתי הצגות-יחיד ישראליות המציגות מתן עדות על ידי ניצולת שואה: **מניה והסלון של סבתא ורדה**.<sup>7</sup> בהצגות אלו שחקנים מגלמים דמות בדיונית של ניצולת שואה המגוללת את סיפור חייה בפורמט המקובל של מסירת עדות: לבד, באופן פרונטלי, לפני קבוצת מאזינים או במסגרת ראיון מוקלט. באופן מפתיע בשתי ההצגות, בדקות האחרונות של המופע, לאחר כמעט שעה בה הצופים האזינו לסיפור החיים של הניצולה, השחקנים מפרקים את מופע העדות כשהם מסירים בפתאומיות את התלבושת של הניצולה, חושפים את היותם בני הדור השני או השלישי לשואה ומשתפים בצורך ובאתגר לשאת את הזיכרון.

האקט הפרפורמטיבי המשכפל את העדות ולאחר מכן מפרק אותה, יכול להיתפס כאקט בעייתי מבחינה אתית ופוליטית מכיוון שעדות בעל פה או בכתב, משמשת ככלי מרכזי, אם כי מורכב, בבירור אמת עובדתית. המונח "עדות" לקוח מהשדה המשפטי ומתייחס תמיד להצהרה שמוסר אדם על אירוע שחווה או שהיה נוכח בו. מסירת עדות המסופרת בגוף ראשון על ידי אדם שלא חווה או שלא היה נוכח באירוע עליו הוא מעיד, נתפסת כעדות שקר. לפיכך, הצגת דמויות בדיוניות של ניצולות שואה המעידות על אירועים שהן חוו ולאחר מכן הדגשת העובדה שמוסרי העדות הם מתחזים, יוצרת מופע טעון, שללא ההקשר בו נוצר אף יכול להיתפס ככזה המערער על תוקפן של העדויות. בהתחשב בכך שיוצרי ההצגות הם דור שני ושלישי לשואה שאף מדברים גלויות על הצורך שלהם לשמור על הזיכרון, האקט הפרפורמטיבי המשכפל ומפרק את העדות מציף את השאלות: מדוע לשכפל את העדות במופע תיאטרוני? ויתרה מכך, מדוע לפרק אותה? מה מוסיף הביצוע התיאטרוני של העדות על פני צפייה בעדויות מצולמות? מה האקט הפרפורמטיבי הנדון תורם להבנת האתגרים העולים בהעברת הזיכרון ב"עידן פוסט-עדות"? ומהן האמירות שניתן לחלץ באמצעות הניתוח שלו על מקומן של עדויות הניצולים ככלי להנחלת הזיכרון בהיעדר עדים?

את המאמר אחלק לשלושה חלקים. בחלק הראשון אציג בקצרה את ההצגות ואת המתח הדיאלקטי שנוצר בין דמויות הניצולות לדמויות השחקנים המגלמים אותן. בחלק השני אדון בשכפול התיאטרוני של העדות ואראה כיצד פעולת השכפול חושפת את רכיבי העדות: הידע

בשואה – ניצולים עם בני נוער על במה אחת". עבודה לצורך קבלת תואר מוסמך. אוניברסיטת חיפה, 2011. מיזם נוסף הוא **בגוף ראשון** מיסודו של דודי רונן המכשיר את בני הדור השני והשלישי לשאת עדות בגוף ראשון. לדף המיזם: <https://begufrishon.ravpage.co.il/miri> [נצפה לאחרונה 31.08.2022]

<sup>7</sup> שי קדימי, **מניה**. בכורה: רמת גן, 1997. הדיון במאמר זה מבוסס על המופע בכללותו כפי שמסר לי קדימי בראיון, ולא על צפייה במופע מסוים. קדימי, **ראיון**, 5.5.21; **הסלון של סבתא ורדה**. מאת דודי אוחנה, ובבימוי מרט פרחומובסקי. משחק: ענת עצמון. בכורה: פסטיבל תיאטרונו, יפו 2019. ניתוח ההצגה מבוסס על גרסה של המחזה שקיבלתי מהמחזאי וצפייה מוקלטת בהצגה (הקלטה פרטית של היוצרים).

המילולי אך גם, ובעיקר, את הרכיבים הפרפורמטיביים של העדות: השתיקה, המחוות הגופניות ונוכחות המאזין. בחלק השלישי אדון בפירוט העדות וחשיפת השחקן ואראה כיצד פרקטיקה זו מעבירה את מוקד הזיכרון מהדור הראשון – העדים, אל הדורות הבאים – נשאי הזיכרון. אציע לראות בפעולה זו שיקוף לצורך בהמרת "שיח העדות" המבוסס על שימור זיכרונות הניצולים, ל"שיח הזיכרון" המקיים את הזיכרון על בסיס זיכרונות הדורות השונים.

#### א. מניה וורדה – תיאור ההצגות

**מניה.**<sup>8</sup> מניה היא הצגת יחיד מאת היוצר שי קדימי המשווקת כהצגת-עדות עם "מניה הרוביץ", ילידת קרקוב, פולין. ניצולת מחנה הריכוז אושוויץ-בירקנאו; 1944/45, אלמנה, אם לשני ילדים, תושבת תל אביב.<sup>9</sup> בהצגה מניה בת התשעים וחמש מספרת לראשונה, אחרי שנים של שתיקה, את קורותיה בבלוק 10 באושוויץ. הצגת העדות אינה נערכת בחלל תיאטרון אלא בחללים שונים אותם מספק הגוף המזמין את ההצגה. כמקובל במפגשי עדות, אף ההצגה מתקיימת במנח קהל פרונטלי כשבחלק מהמופעים הבמה מוארת והאולם חשוך ובחלקם האולם מואר אף הוא. באזור המשמש כבמה מוצבים כיסא ושולחן עליו מונחים כוס מים וממחטה. ההצגה נפתחת כשמניה פוסעת לעבר הכיסא, מתיישבת, ומדברת ישירות אל הקהל. קדימי מגלם את מניה באופן נטורליסטי, כך שמרבית הצופים מניחים שלפניהם יושבת ניצולת שואה. מניה לבושה בחצאית וז'קט רך כהים, מרכיבה משקפיים, עונדת עגילים, שיערה מסודר בתספורת קצרה ודיבורה מאופייין במבטא מזרח אירופאי. מניה יושבת במהלך כל העדות, מלבד רגע אחד בו היא מתרוממת קלות כדי להגיע אל כוס המים שעל השולחן שאינה בהישג ידה. עם סיום מתן העדות "מניה" יורדת מהבמה ובאולם מוקרן סרטון בן ארבע דקות המציג את שי קדימי – שחקן צעיר המתכוון להצגה: מורח איפור, לובש חליפת גוף אלסטית ותלבושת והופך ל"מניה" – הניצולה שזה עתה העידה(!). ברגע זה הצופים מבינים כי הצגת-העדות היא הצגה וכי "מניה" אינה אישה אמיתית אלא דמות בדיונית. כשהסרטון מסתיים, קדימי – שבינתיים פשט את דמותה של "מניה" מאחורי הקלעים – שב אל הבמה בדמותו שלו, מספר על תהליך יצירת ההצגה ועל ניצולת השואה האמיתיות עליהן מתבססת דמותה של "מניה".<sup>10</sup> קדימי משתף בחשיבות שהוא רואה בשמירה על סיפור הניצולים ועורך שיחה פתוחה עם הקהל שמוזמן להגיב ולשאול שאלות.

<sup>8</sup> השם מניה משמש כשם ההצגה וכשם הדמות. משום כך **מניה** מודגשת תתייחס לשם ההצגה, ומניה לא מודגשת כשם הדמות. השימוש ב"מניה" במרכאות יעשה על מנת להדגיש את היותה דמות בדיונית.

<sup>9</sup> נוסח תיאור המופע מאתר ההצגה **מניה** <https://www.mania96210.com> [נצפה לאחרונה 31.08.2022]

<sup>10</sup> ארבע הנשים עליהן מבוססת דמותה של מניה הן: אסתר הרשקוביץ שהייתה הגננת של קדימי, עדה ליכטמן – ניצולת סוביבור שאיתה יצר קדימי קשר במהלך התיכון, מלכה ישראל – אותה פגש באוטובוס כשהיה נער ונוצר ביניהם קשר קרוב ורות אליעז – שסיפור מהעדות שמסרה ביד-ושם כלול בהצגה. קדימי נפגש עם אליעז לאחר שההצגה עלתה ונוצר ביניהם קשר אמיץ. קדימי, ראיון, 5.5.21.





מניה, שי קדימי. הצגת עדות בבית הנשיא, ירושלים, 2023  
צילום פרטי של היוצר

**ורדה.** בהצגת היחיד **הסלון של סבתא ורדה** ניצולת השואה ורדה ציפורי בת התשעים וחמש נעתרת להפצרות בתה רותי ולאחר שנים של שתיקה, מוסרת לראשונה בחייה עדות על קורותיה במלחמה מול צוות גביית עדויות של יד־ושם. ההצגה נערכת בחלל תיאטרון במנח קהל פרונטלי כשהבמה מוארת והאולם חשוך. במרכז קדמת הבמה מסומן סלון ביתה של ורדה עלידי כיסא ושולחן עגול קטן שעליו מונחים כוס מים, ארנק מנומר וחבילת טישו. ההצגה נפתחת כשמניה ישובה על הכיסא ופונה אל הקהל, המשמש בקונוונציה הבימתית, כצוות גביית העדויות של יד־ושם: צלם ומאפרת. שלא כמו **מניה**, הקהל מודע לכך שמדובר בהצגה ויכול לזהות את ענת עצמון השחקנית המוכרת המגלמת את ורדה באופן ריאליסטי. ורדה לבושה במכנסיים ז'קט רך כהים, מרכיבה משקפיים, עונדת עגילים, שיערה הכסוף מסודר בתספורת קצרה ודיבורה מאופיין במבטא מזרח אירופאי. ורדה משוחחת עם צוות גביית העדויות ובמהלך דבריה מספרת על בתה רותי שכל חייה רצתה לשמוע מה קרה במהלך המלחמה. ורדה מביעה הסתייגות נחרצת מההתמקדות בזוועות המלחמה ומוזגת לה ולצוות הצילום כוסית ויסקי כדי לחגוג את החיים. לאחר שהיא גומעת את המשקה, היא מסירה את הצעיף והז'קט הסולידי שלבשה ותחתיה מתגלה חולצת עור החושפת זרועות מעוטרות בקעקועים צבעוניים. במקביל לפעולה זאת עולה אור באחורי הבמה ומאיר שלושה גיליונות נייר ארוכים התלויים מהתקרה, שעליהם מוטבעות דוגמאות גדולות של קעקועים. ורדה מספרת לצוות הצילום בגאווה על סלון הקעקועים שניהלה במשך ארבעים שנה ועל החיים התוססים שיצרה בתל אביב לאחר המלחמה. במהלך דבריה, ורדה פוסעת לעבר גיליונות הנייר המסמלים את "סלון הקעקועים" ומספרת על חווית הקעקוע

הראשון שהיא חרטה על גופה, ועל רצף האירועים שהובילו אותה לפתוח סלון הקעקועים משלה. ההצגה מקבלת תפנית כשורדה מתארת פיגוע שהתרחש בדיזינגוף-סנטר. במהלך תיאור הסיפור ורדה משתנת, קולה משתנה, ולפתע היא מורידה מראשה את מה שמתגלה להיות פאה. תחת הפאה נחשף שיער ארוך וחום של אישה צעירה יותר שהיא לא אחרת מאשר רותי, הבת של ורדה שהתחזתה לאמה. רותי מתוודה בפני צוות הצילום על זהותה, מסבירה שאמה נפטרה מבלי לספר את סיפורה ומנסה לשכנע אותם לקבל ממנה, הבת, את העדות. תוך כדי דבריה לצוות הצילום רותי מבינה שאמה מעולם לא סיפרה את סיפורה באמצעות מילים אלא דרך הציורים, הצבעים והצורות שהיא קעקעה על גופה ועל גופם של אחרים.



#### הסלון של סבתא ורדה

מחזה מאת דודי אוחנה. בימוי מרט פרחומובסקי. משחק: ענת עצמון  
פסטיבל תיאטרונטו 2019. צילום: ז'ראר אלון

שתי ההצגות מציגות מופע של ניצולות שואה המוסרות עדות. במקרה הישראלי ניתן להניח שהסיטואציה בה ניצולי שואה מוסרים עדות מוכרת לקהל, וכן שהדמויות המוצגות וסיפוריהן עשויים להיות קשורים באופן ישיר לחייהם של המבצעים והצופים או לאנשים שהם מכירים. ההיכרות הקרובה של המבצעים והקהל עם הסיטואציה, הדמויות או הסיפורים המוצגים, יוצרת מופע שאותו מכנה ריצ'ארד שכנר (Schechner) כתיאטרון *Believed-in*. שלא כמו תיאטרון *Make-Believe* שבו יש לקרב את הצופה אל המציאות הבדיונית, מופעים אלו קרובים למציאות המוכרת של המבצעים והקהל ולכן יוצרים עמימות בין המופע התיאטרוני למציאות. עמימות זו מטעינה את המופע במתח לא פתור, הקושר בין החוויות האישיות של המבצעים והצופים

לסיטואציה ההיסטורית הכללית המשותפת לשניהם. שכבר מסביר שבמופעים מסוג זה האירוע התיאטרוני אינו מתקיים על הבמה אלא בגוף של המבצע, שבזמן המופע משמש בזמנית כגוף פרטי השייך למבצע, אך גם כגוף פרפורמטיבי השייך לקהילה.<sup>11</sup> שני רכיבים אלו: העמימות הנוצרת בין הסיטואציה הבדיונית המוכרת לבין חוויות השחקן והצופים, והיות הגוף המרחב שבו מתקיים האירוע התיאטרוני, עוזרים להבין את המתח הנוצר במופעים הנידונים שבהם מוצגת מסירת עדות. מתח זה מתקיים בשני רבדים: האחד – העמימות בין הרכיבים הדוקומנטריים והבדיוניים של המופע, והשני – גילום שתי דמויות שונות בגוף פרפורמטיבי אחד.

בהצגה **מניה** קיימת עמימות כשרכיבים דוקומנטריים פיזיים ומילוליים של נשים שונות מתמזגים לדמות בדיונית המגולמת בגופו של המבצע שי קדימי. מניה היא, כאמור, דמות בדיונית השזורה ממחוות גוף, מבטא, לבוש, פרטים ביוגרפיים, ותוכן עדות של ניצולות שואה שונות. המצב בו טקסט דוקומנטרי מוצג במרחב מציאותי ומתגלה כמופע בדיוני, מטשטש את הקו בין האמת לבדיון ומעורר שאלה: אילו רכיבים שהוצגו במופע התרחשו במציאות ואילו לא? במופע זה המתח הטעון בין האמת לבדיה מועצם מכיוון שהגוף הפרפורמטיבי של קדימי מגלם במופע שתי דמויות: בחלק הראשון של המופע את "מניה" שמוסרת עדות, ובחלק השני של המופע את עצמו – בסרטון המתעד את ההכנות למופע ובשיחה עם הקהל. על-אף שהחלק השני הוא לכאורה שיחה בלתי פורמלית וספונטנית עם הקהל, תכני השיחה והאופן בו היא מתבצעת עוצבה מתוך מחשבה והביצוע החוזר שלה התקבע במידה מסוימת עם השנים. משום כך אני מתייחסת למפגש של קדימי עם הקהל כמופע הנכחת העצמי (פרפורמנס ארט).<sup>12</sup>

בדומה ל"מניה", גם ורדה היא דמות בדיונית המבוססת על אישה אמיתית, במקרה זה, סבתו של המחזאי שהיא לדבריו "אינה ניצולת שואה אך ניצולת המון דברים אחרים".<sup>13</sup> בעוד הדמות של מניה מספרת את סיפורה במתינות ובפורמט המוכר ומשום כך יכולה להיתפס כ"ארכיטיפ" של ניצולת שואה, הדמות הפרועה של ורדה משמשת כ"אנטי-ארכיטיפ" של ניצולת שואה שהסתייגותה ממתן עדות וגופה המקועקע אינם מתיישבים עם הציפייה המובנית של המאזינים מהעדות. כך, בעוד שב**מניה** העמימות נוצרת בין המציאות והבדיון, **בסלון של סבתא ורדה** המתח נוצר מהפער שבין הציפייה של המאזין – צוות גביית העדויות והקהל – לבין תוכן העדות. הגוף הפרפורמטיבי של השחקנית עצמון מוסיף למתח כשהיא משחקת את ורדה, אך לאחר מכן חושפת את עצמה כרותי. באופן זה הגוף הפרפורמטיבי מכיל שלוש דמויות: עצמון שמשחקת את רותי שמשחקת את ורדה. (על הרבדים השונים של גילום זה ומשמעויותיהם ארחיב בהמשך).

<sup>11</sup> Richard Schechner, "Believed—in Theatre," in: **Performance Research** 2, no. 2 (1997): pp.75–91.

<sup>12</sup> הבחירה לשחק ניצולה אישה נבעה מהרצון לגלם את סיפורן של ניצולות השואה שקדימי פגש במהלך חייו. קדימי בחר שלא להנכיח את היותו שחקן בתחילת המופע על מנת לא להסיט את תשומת הלב ממרכזיות המופע שהיא מבחינתו – העדות עצמה. משום כך, על אף שניתן לדון בהרחבה בהבדל המגדרי בין דמות המבצע לדמות הניצולה, במסגרת דיון זה לא אעשה זאת.

<sup>13</sup> אוחנה, **ראיון**, 29.4.21.

במופעים אלו האקט הפרפורמטיבי של שכפול העדות ופירוקה מייצר הזרה שדרכה נבנים מחדש רכיבי העדות, דמויות העדים ומקומה של העדות בזהותם של היוצרים ושל הקהל. – מה הם, אם כן, רכיבי העדות? מי הם העדים?

בשתי ההצגות הדמויות שמוסרות עדות הן נשים ילידות פולין, שהיו אסירות באושוויץ ומתייחסות לשם זה גם כמקום פיזי אך גם כשם המסמל את השואה. שתי הדמויות, כאמור, מתגוררות בתל אביב ומעוצבות בנראות דומה: לשתיהן שיער כסוף בתספורת קצוצה, שתיהן מרכיבות משקפיים, עונדות עגילים ולובשות ז'קט רך. מעבר לדומות הוויזואלית ולרקע הביוגרפי המקביל, בשני המקרים הניצולות הן נשים בנות תשעים וחמש שמוסרות עדות בפעם הראשונה בחייהן. נתון דרמטי זה מדגיש את החשיבות העליונה של מסירת העדות המוצגת ומזמן הקשבה דרוכה לתוכן העדות ולמרכיביה, ומתוך כך גם לשאלה: מה יחסר בהיעדרה? אחד מרכיבי העדות הבולטים בשכפול התיאטרוני הוא דווקא – השתיקה.

### ב. שכפול העדות: עדות שבשתיקה

השתיקה – מבחירה או מתוך הקושי לספר – נוכחת כבר בתחילת שתי ההצגות. ההצגה **מניה** נפתחת כשמניה עולה לבמה, יושבת דרוכה על הכיסא, ולאחר שתיקה ארוכה, היא מתחילה לדבר לאט. מניה משתפת בכך שמעולם לא מסרה עדות ומוסיפה שגם ברגע זה הדבר כרוך בקושי רב בעבורה:

הרבה זמן לא רציתי לדבר. לפני כמה שנים פנו אלי מ'יד'ושם' לתת עדות, כמו שפונים לכל החברים שלי, ואני מכירה כאלו שנותנים עדויות בבית-ספר, בצבא [...]. אני לא רציתי. אני לא הסכמתי. אבל עם הזמן, עם הגיל אני מבינה שאני לא אחיה פה לנצח, ושכנעו אותי, ואתם צריכים לדעת מה קרה. באתי לספר. זה קשה לספר. לספר את מה שקרה באושוויץ...מה שקרה עם אחותי...ומה שהיה עם מנגלה...זה קשה...קשה מאוד.<sup>14</sup>

גם ההצגה **הסלון של סבתא ורדה** נפתחת כשורדה פונה אצל צוות הצילום, מספרת כיצד כל השנים היא נמנעה מלספר ומביעה את חוסר הנוחות שהיא חשה גם ברגע זה: "כמה זה זמן זה ייקח? האמת להגיד לך, אני רוצה לגמור עם זה כמה שיותר מהר. אל תעלבו [...] כל השנים התחמקתי [...]". גם כשהיא מביעה נכונות להתחיל לספר ורדה מנסה לדחות את תחילת השיחה בדרכים שונות:

אה? נו מה אתה לחוץ כל כך, תיכף נתחיל... תיכף נתחיל. רוצים עוד... קפה תרצו? תה תרצו? יש גם מיץ וקולה, סירופ פטל. מים? אה, יש לכם מים...טוב, נו. אני צריכה לדבר אליה? אליך? להסתכל לשם? טוב. אני מדברת ואתה מצלם? לא נעשה חזרות קודם בלי ה...? סודה גם יש. ועוגה אם תרצו, אני אחתוך זה לא בעיה, היא טרייה, אתמול קניתי.

<sup>14</sup> בהיעדר מחזה כתוב או הקלטה של המופע כל הציטוטים מהצגה זו לקוחים מתוך ראיון שערכתי עם היוצר. קדימי, **ראיון**, 5.5.21.

אני רגע אנתק את זה (מכבה את הטלפון) שלא יפריעו. חלבה אתה לא אוהב? זה חלבה. מאוד טעים..

שתי ההצגות גם מסתיימות בהנכחת השתיקה. מניה שמתקשה להמשיך לספר, אומרת: "אני סיימתי. אני לא יכולה יותר", קמה ויוצאת מהבמה. **ובסלון של סבתא ורדה** הבת רותי משתפת כי ורדה נפטרה מבלי שסיפרה את קורותיה במלחמה: "שנים קיוויתי בלב שיבוא איזה צוות טלוויזיה או עיתון לבית, לסטודיו, לרחוב, לא אכפת, והיא תספר איזה משהו קטן ממה שקרה לה שם [...] את השתיקה שלה לקחה לקבר".

שתי ההצגות בוחרות להציג את העדויות ובכך שוברות את השתיקה אך בה בעת גם מנכיחות אותה. מדוע עמלו היוצרים ליצור מונולוג של שעה על מנת להדגיש דווקא את השתיקה? מהי משמעות הצגת השתיקה על הבמה? מהו תפקידה במופע העדות? ומה מקומה בעידן ללא עדים? בכל אחת מההצגות ניתן למצוא אמירות שונות הנובעות מהצגת השתיקה.

### מניה – "אסור לשתוק ובלתי אפשרי לדבר"<sup>15</sup>

שנים רבות לאחר המלחמה, מניה פורמת את השתיקה ומשתפת באירועים הטראומטיים אותם חוותה. הביצוע התיאטרוני של מסירת העדות מציג לא רק את תמצית הידע המילולי, אלא מדגיש את הרכיבים הלא-מילוליים של הסיפור המועברים במופע הגופני. מניה מדברת לאט, והקושי שלה לדבר נוכח דרך הנשימה הקטועה, שבירות בקול ורגעי שתיקה ארוכים. לפני שמניה מספרת את הסיפור הקשה על המתת-חסד שערכה לתינוקת שילדה במחנה, היא שותקת במשך זמן ארוך. בזמן זה היא משפילה מבט ומביטה אל הקהל חליפות, עד שהיא אוזרת כוח לדבר. השתיקות והדיבור האיטי מלווים במחוות גופניות המדובבות את המצוקה: מניה ממוללת באצבעותיה ממחטות-טישו, או משעינה את ראשה על כף ידה ושותקת אל תוך עצמה. כך העדות אינה טמונה רק במילים שהיא מחלצת במתינות אלא בביצוע המעיד על נוראות האירוע ועל השלכותיו בהווה. את הבחירה להעמיד את עצמה במצב המורכב ולמסור עדות לאחר שנים רבות בהן נמנעה מכך, תולה מניה בהלך הרוח המשתנה בחברה המציף את הצורך "לספר על העבר בכדי להעניק פרספקטיבה נדרשת להווה".<sup>16</sup> כך על אף הרצון והצורך של מניה להעיד, מסירת העדות, במקרה זה ודומיו, מתגלה כפעולה מורכבת נוכח הקושי הנפשי-רגשי לספר על הטראומה.<sup>17</sup>

מענה לפער בין הרצון לבין היכולת של ניצולים להעיד, עלה בהגותו של ז'אן פרנסואה ליוטאר (Lyotard) שסימן את העדות לא כאמצעי למסירת ידע מילולי על האירוע אלא דווקא כביטוי פיזי

<sup>15</sup> הגדרה של אלי ויזל את המצב הנפשי המורכב של הניצולים.

Claude Schumacher, "Introduction". In: Schumacher (ed.), **Staging the Holocaust**. pp.1-4.

<sup>16</sup> בדברים אלו מניה אינה מכוונת למצב חברתי מסוים, אלא בכל פעם מילים אלו נטענות במשמעויות משתנות לאור האירועים האקטואליים. קדימי, **ראיון**, 5.5.21.

<sup>17</sup> נוסף לקושי הרגשי, עדות על מציאות אובייקטיבית ועל אירוע טראומטי שהגדרתו היא לקונה – חוויה שלא נחוותה במלואה – נתפסת ככשל פילוסופי. ראו דיון בשבר האפיסטמולוגי: מיכל גבעוני. **אתיקת העדות – היסטוריה של בעיה**. תל אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, הוצאת ון ליה, 2015.

של החוויה הטראומטית. על-פי ליוטאר **העוולה** (*tort*) של האירוע הטראומטי לא הסתיימה בעבר, אלא ממשיכה להתקיים בחוויית הפער הבלתי ניתן ליישוב (*Le Differend*) שבין עוצמת החוויה הטראומטית לבין חוסר היכולת של הקורבן לבטא אותה. לתפיסתו, מכיוון שהמילים אינן יכולות לייצג בצורה מלאה את הטראומה שהיא בבסיסה היעדר, נתלתה פעולת העדות באקט הפרפורמטיבי שבו הטראומה מסופרת באמצעות השתיקות, שברי המילים ונוכחות הגוף.<sup>18</sup> הגוף החווה הוא זה המעיד על כך שהטראומה נוכחת תמיד, גם כשהיא לא מבוטאת. לכן דווקא הנוכחות הפיזית, פערי הדיבור והשתיקה הם אלו המעידים על הטראומה יותר מהמילים. תפיסה זו הובילה להטענה מחודשת של פעולת העדות, מאקט שנועד למסור ידע עובדתי על אמת היסטורית, למחווה מוסרית, תרפויטית ופוליטית המנכיחה את הפגיעה הטראומטית ואת שרידי ההרס שנותרו.<sup>19</sup> מודלים אלה, המסירים מן העדות את מטען האמיתות האובייקטיבית המורכבת, מכשירים את קיומם של "עדים שניוניים" שלא נכחו באירוע, אך יכולים להעיד עליו כפעולה מוסרית.<sup>20</sup> אחד המרחבים האולטימטיביים למסירת עדות מוסרית הוא המופע התיאטרוני.<sup>21</sup>

השכפול התיאטרוני של העדות מדגיש את מה שנאמר, את האופן בו הוא נאמר ויתרה מכך – מעיד על מה שלא נאמר. בהצגה **מניה** חלק מרכזי במופע מבוסס על טקסט של חלקים מתמלול העדות שרות אליעז מסרה ליד-ושם. ביצוע תיאטרוני של טקסט מתומלל – עדות, הצהרה, ראיון או פרוטוקול, מכונה גם "תיאטרון מילה-במילה" (*Verbatim Theatre*). מופעי "תיאטרון מילה-במילה" מבוססים בעיקר על הקלטות ותמלול חומר דוקומנטרי ראשוני מראיון עם דמות או אירוע. הביצוע התיאטרוני של חומרים אלו פועל למלא את החלל הנוצר בין האירוע החי, החד פעמי, שבו הדברים שנאמרים נאמרים בהווה מתוך הקשר אישי, סביבתי וחברתי מסוים, לבין ההקלטה הרשמית הפורמלית שיכולה לשמר רק חלק מהמידע. בתהליך העבודה השחקן עובד ליצור את הרגע מחדש דרך מתן דגש – לא רק לתוכן המילים – אלא למקצב בו הן נאמרות. השחקן במופעים אלו אינו "מבצע" או "יוצר" כי אם "פרשן" ו"מתורגמן". כדי לשמר את האמינות, החיות והיושרה של המפגש התיאטרוני השחקן אינו מחקה את האופן בו הדמות מסרה את הדברים, אלא מוצא את דרך הביטוי האינדיווידואלית שלו לבטא את הטקסט שאיתו הוא מופיע.<sup>22</sup>

<sup>18</sup> עמוס גולדברג, טראומה בגוף ראשון – כתיבת יומנים בתקופת השואה. אור יהודה: דביר, 2012.

<sup>19</sup> ז'אן פרנסואה ליוטאר, "הדיפרנד". פרק ראשון מתוך הספר בתרגום: אריאלה אזולאי. **תיאוריה וביקורת 8**, ירושלים: מכון ואן ליר, 1996. עמ' 139-150.

<sup>20</sup> ראו: גבעוני.

<sup>21</sup> Freddie Rokem, **Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre**, Iowa City: University of Iowa Press, 2002; זהבה כספי, **הנה ימים באים – אפוקליפסה ואתיקה בתיאטרון הישראלי**, תל אביב: הוצאת ספרא, 2013. עמ' 175-156.

<sup>22</sup> Derek Paget, "' Verbatim Theatre': Oral History and Documentary Techniques," **New Theatre Quarterly** 3, no. 12 (1987): 317–336.; Carol Martin, "Apart from the Document: Jews and Jewishness in Theater of the Real" In: Edna Nahshon (ed.) **Jews and Theater in an Intercultural Context**, Leiden; Boston: Brill, 2012. pp. 165-196.

הארת העדות כמופע שמרכזיותו אינה רק בידע שנמסר בו, אלא בפעולת המסירה שלו, מחדדת, אם כן, את ההבנה לכך, שבמעבר ל"עידן פוסט-עדות" האובדן אינו של הידע על מה שאירע בעבר, אלא של ההשלכות הטראומטיות המתמשכות שלו להווה. הבנה זו מאירה באור נוסף את זיכרון השואה ביום בו לא יהיו עדים, לא כחשש שלא יהיה מי שידבר אלא – שלא יהיה מי שישתוק. בהיעדר השתיקה תיוותר ההיסטוריה העובדתית המגובשת ותאבד העדות לשבר. הצגת עדויות אם כן מעבירה את הזיכרון בצורה מלאה יותר כיוון שהיא כוללת את הידע הגופני ומציגה את העדות מתוך הקשר בהווה. לצד זאת, הצגת עדויות המנכיחה את השתיקה משמרת גם את הטראומה, ועשויה לקבע תפיסה קורבנית המוותרת מראש על האפשרות לתקשורת ולהבנה. פעולה זו עשויה להעביר לדורות הבאים לא רק את סיפור העדות, אלא את הטראומה ותפיסת חוסר-המובנות האינהרנטית המכוננת את הקורבן.<sup>23</sup>

לעומת הנכחת השתיקה אצל **מניה** כחוסר היכולת לדבר המנכיח את הטראומה, השתיקה של **בסלון של סבתא ורדה** מדגישה את חוסר הרצון לדבר כדרך להתמקד דווקא בחיים.

#### ורדה – "אני החלטתי לחיות עם החיים, לא המתים!"<sup>24</sup>

על אף שחוסר היכולת לדבר על הטראומה נוכח ברקע ההצגה, השתיקה של ורדה אינה מוצגת כקונפליקט פנימי, אלא מודגשת במערכות היחסים שלה עם הסביבה: בתה רותי וצוות גביית העדויות מידוֹשם, וכן דרך הקעקועים שהיא בוחרת לצייר על גופה.

לאורך כל השיחה עם צוות גביית העדויות ורדה מביעה חוסר רצון לדבר על מאורעות המלחמה, ומבקשת לספר דווקא על החיים המלאים שיצרה בתל אביב. במהלך העדות התיאור שורדה מספקת על קורותיה במלחמה הוא תמציתי ביותר:

להתחיל לדבר ישר על זה? לא מוקדם מדי? טוב. אז אתה מוכן עם המצלמה? יש גם עוגיות שאני מכינה בעצמי. לא צריך. הייתי 16, אולי 17, כשהכולירות נכנסו למדינה. לא להגיד כולירות גם? מה אתה בדיוק רוצה שאקרא להם? מסדר הנסיכים הבריטי? טוב, אז הייתי בת 17 כשהם נכנסו לורוצלב, העלו אותנו על הרכבת והסיעו אותנו בקרונות לגועל נפ... למחנה. הפרידו את אמא שלי ואחיות שלי ואותי מאבא שלי וג'סי, ו...התחלנו שם בעבודה. האמריקאים באו אחרי כמה שנים, שחררו את המקום. עליתי לארץ ב-1950, גרתי בחיפה

<sup>23</sup> מיכל גוברין מצביעה על כך שזיכרון השואה הכללי בישראל הושפע במידה רבה מהתפיסה האירופית-נוצרית הגלומה בשם שניתן לשואה – Holocaust שפירושו "קורבן עולה". שם זה מבוסס על תפיסה קורבנית – מרטירית המשמרת את הטראומה בכך שהיא מעניקה למוות ולייסורים מעמד של קדושה ומכפרת על חטאי המאמינים. תפיסה קורבנית זו קשורה באופן ישיר למעשה העדות כיוון שמשמעות המינוח היוני "מרטיר" (μάρτυρ) היא אדם המעיד על אמונתו. עוד על הקשר בין עדות וקורבנות ראו: מיכל גוברין, "התכנסות ליום השואה האחריות לזכור; לזכור באחריות", אתר מכון שלום הרטמן 8.4.2018. <https://heb.hartman.org.il/gathering-for-holocaust-memorial-day/> [נצפה לאחרונה 31.8.2022]; גבעוני, עמ' 70-71; הרחבתי עוד על הנושא במאמר על מקומו של הריטואל כדרך לזיכרון השואה: אחינעם אלדובי, "החול יזכור? זיכרון השואה באמצעות פרקטיקות זיכרון שהתעצבו במסורת היהודית" בתוך: **פרי הילולים**. מכון ארגמן: ירושלים, 2021 עמ' 153-184.

<sup>24</sup> אוחנה, **הסלון של סבתא ורדה**, עותק פרטי של המחבר.

ושם פגשתי את יצחק בעלי, גם הוא הוא משם, רק מצ'כוסלובקיה. עברנו אחרי שנה לתל אביב, ואחרי עוד שנה נולדה לנו הבת הבכורה [...]

מעבר לתיאור זה ורדה משתפת בקצרה בעוד סיפור אחד שהתרחש בעת גזיזת השיער בהגעה למחנה הריכוז, ומסבירה לצוות הצילום שהיא בחרה לשתוק מתוך רצון לשמור על הילדים והמשפחה וליצור חיים שמחים: "[...] כל החיים רציתי שיהיה הבית שמח. שהילדים יבואו, הנכדים, ונשמח, ונצחק, ונשיר, ונרקוד [...]" ומדגישה ש: "אני לא מוכנה לבכות על מה שהיה שם. אני לא מוכנה לבכות, זהו. לא על שם, ולא על כאן".

לעומת הרצון של ורדה לשתוק מוצג הרצון של הבת שלה וצוות הצילום של יד־ושם, לשמוע פרטים על המלחמה. כשורדה מתחילה לספר על חייה בתל אביב, נציג צוות הצילום מכווין אותה להוסיף פרטים על תקופת המלחמה ולדבר בשפה המותאמת לעדות מוקלטת. ורדה בתגובה מסתייגת:

מה? ... מה לא טוב עכשיו? זה לא מספיק? זה מאוד מספיק. מה אתה כבר רוצה שאני אספר לך, שלא סיפרו למוזיאון מוות הזה עשרות אלפי אנשים! מבטיחה לך, סיפורים על אגדות יפות זה לא היה. מה כבר נראה לך שאני אספר משם? היה רע, שם! מאוד רע! רצחו שם, עינו שם, הרעיבו שם. זה מה שאתה רוצה לשמוע? טוב, די, תראו זה לא הולך... כנראה שיש לנו כאן בעיה של "תיאום ציפיות". לא, לא, אני זוכרת הכל, הלוואי והייתי מתחילה לשכוח, פשוט אתה רוצה שאני אדבר על משהו שאתה רוצה לשמוע, ואני כמו שכבר הבנת לא בדיוק רוצה. אז אולי נותר [...] אתה עדיין רוצה להחזיר אותי לגועל נפש. ממה אתה מפחד? שיפטרו אותך עכשיו מלצלם אנשים בוכים שמספרים על גופות וזוועות, כי איזו משוגעת עם שיער צבעוני וקעקועים על כל הגוף לא רוצה לדבר על מה שאתם רוצים שתדבר? [...]

ורדה, שמכנה את יד־ושם "מוזיאון המוות", מתעקשת שאינה רוצה לחזור לימים האלו, אלא רוצה להתמקד בחיים ולא במוות: "אתם צריכים לדעת עוד פרטים? ... אין עוד פרטים. אני החלטתי לחיות עם החיים, לא המתים. וכאן בתל אביב חיים עם החיים."

הדיאלוג עם צוות הצילום נציגי "רשות הזיכרון" הרשמית מציף את הנתון שלצד ניצולי השואה שמסרו עדויות, ניצולי שואה רבים אחרים נמנעו ממתן עדות. לילך ניישטט-בורנשטיין מתארת את הסיבות השונות שבגינן חלק מהניצולים בחרו שלא למסור עדות. היא מונה סיבות אישיות: את הרצון להגן על הילדים ולהתמקד בשיקום החיים, את הקושי להעיד בעברית שאינה שפת האם, ואת הבחירה בשתיקה כפעולה אתית הנובעת מהתחושה שלא ניתן לספר על ההשמדה ולא ראוי לזכור את זוועות המלחמה. סיבות נוספות אותן היא מתארת הן סיבות חברתיות: ריבוי העדויות היוצרות בקרב הניצולים תחושה מסחרית שבה עומד למבחן סיפור ההישרדות, ונוצרת תחרות איזה סיפור ייחודי יותר ומעורר הזדהות רבה יותר בקרב השומעים. לצד התחרותיות נוכח גם חשש משיפוטיים ומחשד שמתן העדות היא כלי להפקת תועלת אישית וקידום אג'נדה. לתחושות אלו נלוות גם ההרגשה שהקהל הישראלי יודע מספיק על השואה ושאינו נמנע מאזין



שיקשיב לסיפורם מבלי לנסות להפיק ממנו לקחים אישיים, לאומיים או אוניברסליים.<sup>25</sup> הפסיכולוג האנק גרינשפן מזהה את חוסר ההקשבה המלאה לעדויות הניצולים גם מחוץ להקשר הישראלי. הוא כותב כי אפשר להקשיב שוב ושוב לעדויות מבלי לשמוע דבר, ותולה זאת בתבנית הקבועה של מתן העדות והמסרים הקבועים של העדות שבדרך כלל מוזמנים בהתאם לקהל. לדבריו, חוסר ההקשבה במקרים אלו אינו רק אי נתינת מקום לדבר אלא הפיכת העדות לדבר שבשגרה, ריטואל קבוע ומוכר בו שומעים את הניצול אך לא מקשיבים לדבריו.<sup>26</sup>

**בסלון של סבתא ורדה** מדגישה הצגת מערכת היחסים בין ורדה לצוות גביית העדויות את התבנית הקבועה של מתן העדויות וחושפת את הציפייה של המאזין לגבי אילו תכנים ומסרים על העדות לכלול. ורדה, שבחרת להתמקד בחיים שיצרה אחרי המלחמה, מצביעה על הרצון ליצור מודל חלופי שימיר את הסיפורים הגרפיים על המוות וההשמדה בתכני שיקום ויצירה. לכאורה, האפשרות לעצב זיכרון שבו הטראומה אינה תופסת מקום מרכזי, נדמית כפעולה אפשרית במעבר ל"עידן פוסט-עדות". במציאות ללא עדים ועם התחלפות הזרות נוצרת הזדמנות להמיר את "האירוע ההיסטורי של גורל כפוי" ב"ייעוד היסטורי שעל האנושות ועל הדורות הבאים לשאת באחריות לצקת בו תוכן ומהות".<sup>27</sup> אפשרות זו לעצב זיכרון שאינו מעמיק בפרטי האירוע והחוויה הטראומתית מציפה גם בעייתיות מכיוון שהדגשת החיים על פני המוות עשויה ליצור עיוות בזיכרון של האירוע שבבסיסו הוא פעולת השמדה שיטתית ובירוקרטית ואובדן.<sup>28</sup>

### העדות נשאנוך בלי מילים

השכפול התיאטרוני של העדות בשתי ההצגות מנכיח את השתיקה ומדגיש את מרכזיותו של הגוף החווה כמרחב שבו נישאת הטראומה – ובו גם נישא הזיכרון. לאחר מלחמת העולם השנייה, החלה במסורת האינטלקטואלית המערבית הכרה מחדשת במרכזיות הגוף ובתפקידו כמרחב של ידיעה וכינון הסובייקט. ההבנה שהגוף הוא המרחב שבו הסובייקט נחוה ומתגלם מתבטאת גם במופעי תיאטרון שחושפים ומתרגמים את החוויה האישית הטבועה בגוף לאירוע חי. בשתי ההצגות השחקנים בוחרים לשחק את הניצולות בעבודה משחקית ריאליסטית מדוקדקת ומנכיחים את פעולת "הכניסה לדמות" הניצולה שאת עדותה הם מוסרים. מושג תיאטרוני זה אינו נשאר כנתון ביצועי בלבד אלא מוצג כפעולה מרכזית שדרכה השחקנים מחלצים את הידע הטמון בגוף החווה.

**במניה**, המעבר מהצגת העדות למפגש עם קדימי מתבצע באמצעות הקרנת סרטון החושף את דמותו של קדימי דרך הצגת תהליך לבישת הדמות של מניה: מריחת שכבות האיפור הרבות,

<sup>25</sup> לילך ניישטט בורנשטיין, "ניצולת השואה כאשת עדות: בין דיבור בגרמניה לשתיקה בישראל". בתוך: שרון גבע (ע'). **השואה – שעת חינוך**. הקיבוץ המאוחד: בני ברק, 2017. עמ' 125-136.

<sup>26</sup> Greenspan, pp. 29-31.

<sup>27</sup> צבי גיל, **מנשר הניצולים**, כנס יד ושם, 11.4.2002. אתר יד ושם.

<https://www.yadvashem.org/he/about/survivors/holocaust-survivors-message.html>

[נצפה לאחרונה: 31.8.2022]

<sup>28</sup> Greenspan, p.31.

ולבישת חליפת הגוף, הפאה והאביזרים. בחירה מושכלת זו מרככת את המעבר בין שני חלקי המפגש, אך יותר מכך מסמנת את הבחירה של קדימי לשאת את הזיכרון לא רק כידע אלא כפעולה גופנית. לדבריו של קדימי תהליך זה אינו רק כניסה לדמות אלא "כניסה לעור" של הניצולה. רעיון זה מקבל משמעות מוחשית כיוון שחלק מהבגדים שקדימי לובש הם פריטים מקוריים שמסרה לו רות אליעז שכאמור, חלק מרכזי בטקסט ההצגה לקוח מהעדות שמסרה.

**בסלון של סבתא ורדה** רותי חושפת את זהותה כשהיא מספרת על מותה של ורדה בפיגוע בדיזינגוף־סנטר. דווקא היעדר הגוף של ורדה מעלה את ההבנה שסיפורה היה טמון בנוכחותו. ורדה שלא רצתה לדבר על אירועי המלחמה המירה את המילים בציורי קעקוע על גופה. ורדה מספרת שאת הקעקוע הראשון היא יצרה לאחר שבתה רותי התחילה לשאול אותה שאלות על המספר המקועקע בזרועה. העימות עם העבר הציף אותה רגשית, וכשהיא נפגשה באקראי עם מקעקע היא בחרה לעטר את המספר בקעקוע נוסף צבעוני של ורדים, כשמה – רוזה. פעולת הקעקוע מבחירה והשבת השליטה על הגוף, המשמשת כניגוד ותיקון לקעקוע הכפוי, הובילה את ורדה לצייר קעקועים נוספים על גופה, ולבסוף אף לפתוח סלון קעקועים משלה. לאחר מות האם, הבת שביקשה "להיכנס" לדמות של אימה החלה לקעקע על גופה את הקעקועים שהיו לאמה. בדבריה אל צוות הצילום רותי מסבירה שורדה סיפרה את סיפורה דרך הגוף, דרך הצבעים והצורות שהיא בחרה לצייר על גופה. ומשום שהסיפור של ורדה קיבל ביטוי דרך הגוף, גם ההבנה של הסיפור מתאפשרת רק דרך הגוף:

לא. אל תכבה עכשיו את המצלמה. בבקשה, רבותיי. תישארו רגע. את אמא שלי כבר לא תוכלו לצלם. לא ראיתי אותה כבר יותר מעשרים שנה. [...] אתם כועסים, ובצדק. אבל אתם מבינים? כל כך היה קל להבין אותה, ולי לקח שנים [...] עד שעשיתי את הקעקוע הראשון, קצת אחרי הפיגוע. אחרי שכבר הבנתי שהיא את השתיקה שלה לקחה לקבר. ואז אחרי הקעקוע הראשון, "הרוזס" שהיו לה כמו שמיכאל עשה לה, פתאום התחלתי להבין קצת, ובקעקוע השני התחלתי להבין יותר, ויותר, ויותר. הבנתי שהיא דיברה כל הזמן. היא דיברה, ואני לא הקשבתי. היא סיפרה הכל ואני סגרתי את האוזניים. [...] היום אני מבינה: היא לא רצתה שישכחו מי היא. היא הייתה רק מספר למשך כל כך הרבה שנים, והיא לא הייתה מוכנה לתת לזה לקרות שוב. [...] תגידו שאני נוכלת, מתחזה, משוגעת, לא משנה לי. גם לה זה לא שינה.

שתי ההצגות הנידונות המשכפלות את פעולת מסירת העדות, מנכיחות את הידע המצוי בגוף החווה. בהנחה שהעדות המעידה על הטראומה ועל תהליכי השיקום אינה מוצאת את מקומה באופן מלא בשפה אלא טבועה בגוף החווה, ניתן להבין את האקט הפרפורמטיבי של השחקנים שבחרו להיכנס לדמותם של הניצולים ולשכפל את מסירת העדות. ובהנחה שהעדות היא כלי מרכזי בהנחלת הזיכרון, ניתן להבין את הצורך של היוצרים לשכפל את העדות כפעולה חברתית וכביטוי אתי. אם כן, מדוע אם כן לפרק את העדות על הבמה?

### ג. עדים זוכרים – פירוק העדות וחשיפת השחקן

בשתי ההצגות בדקות האחרונות של המופע השחקנים מסירים את תלבושת הניצולה וחושפים את זהותם כבני הדור השני והשלישי. בעוד הנראות הפיזית והרקע הביוגרפי של דמויות ניצולות

השואה דומים, זהות השחקנים המגלמים אותן שונה מאד – מיהם אותם דורות הבאים?

## מניה שי

יוצר ההצגה והמבצע של **מניה** הוא שי קדימי. קדימי נולד למשפחה יוצאת צפון־אפריקה וגדל בבית שהשואה לא הייתה נוכחת בו כטראומה משפחתית, משום כך הוא מזהה כדור שלישי־תרבותי. החיבור לשואה התפתח בילדותו בעיר מגוריו רמת־גן מתוך היכרות וקשרים עם ניצולי שואה שגרו בסביבה בה גדל. כבר מגיל צעיר קדימי התעניין בצורה עמוקה בנושא השואה ויצר קשרים אמיצים עם ניצולים רבים. את ההצגה **מניה** המבוססת על ניצולות שואה איתן היה בקשר, יצר לראשונה בכיתה י"ב כתוספת לטקס יום השואה הבית ספרי. קדימי ביקש להמיר את הטקס פרונטלי השגרתי בסיפור אישי של ניצולת שואה שיותר חותם על השומעים. באותה השנה ההצגה עלתה בבית הספר ובמקומות נוספים, וכמה שנים לאחר מכן, בעת שלמד משחק בבית הספר לאומנויות הבמה בית־צבי, קדימי עיבד את המופע הקצר שיצר בתיכון ועיצב אותה כהצגה ריאליסטית המתרחשת באולם תיאטרון. הבמה עוצבה כסלון ביתה של מניה שבו היא ארחה את הצופים וסיפרה את סיפורה. במופעים אלו ההצגה הסתיימה במותה של מניה על הבמה לאחר שהיא סיימה לספר את הסיפור. ההצגה עוררה הדים רבים ורצה מאות פעמים. מאז במשך יותר מעשרים שנה ההצגה ממשיכה להציג, אך בשינוי משמעותי. בחלוף השנים, ככל שארגון מפגשי־עדות עם ניצולי שואה החלו להיות מורכבים יותר, מוסדות חינוך וקבוצות החלו להזמין את קדימי להופיע עם ההצגה כתחליף למפגשי־עדות. מפגשים אלו שהתרחשו מחוץ למרחב תיאטרוני יצרו מצב בעייתי של סימולציה ומשום כך קדימי החליט להוסיף להצגה אפילוג שבו הוא עולה על הבמה ללא התלבשות, מציג את עצמו ומגולל את תהליך היצירה.<sup>29</sup>

האפילוג שבו נחשף השחקן הוא רגע טעון ורגיש מכיוון שעל אף שהמופע ממוסגר בכוונה תחילה כ"הצגת־עדות" לרוב הקהל מתמקד במילה "עדות" ולא במילה "הצגה". משום כך, כאמור, צופים רבים מופתעים לגלות כי ניצולת שואה המבוגרת שמסרה להם את סיפורה אינה אלא דמות בדיונית שאותה גילם גבר צעיר. בהצגות הראשונות לאחר הוספת האפילוג, פשיטת דמותה של מניה נעשתה מול הקהל; קדימי נעמד, הוריד את הפאה ואת חלקה העליון של חליפת הגוף שלבש וכשהוא לבוש בגופיה, ערך שיחה עם הקהל. לאחר כמה מופעים החליט קדימי להציג את חשיפת הדמות בצורה מהודקת ומעודנת יותר. לשם כך הוא הסריט את התהליך הארוך בו הוא מתאפר ולובש את דמותה של מניה, ערך אותו לסרטון בן ארבע דקות ועם ירידתה של מניה מהבמה הקרין אותו. כך בזמן בו הקהל צופה בתיעוד תהליך לבישת הצורה, קדימי בפעולה הפוכה מסיר את האיפור והתלבשות מאחורי הקלעים ולאחר מכן עולה לבמה בדמותו שלו.

<sup>29</sup> נקודת המפנה הייתה בשנת 2006 בה הוזמנה ההצגה להופיע מול משלחת בני נוער ישראלים בפולין כחלופה למפגש עם אשת עדות. ההצגה עלתה בבוקר 10 באושוויץ שבדרך כלל אינו פתוח למבקרים. לאחר המפגש כשהתברר לחברי המשלחת כי מדובר בהצגה ולא במפגש עם אשת עדות אמיתית עלו תגובות טעונות מהצוות והתלמידים מול מארגני המשלחת שקבלו על הבעייתיות של פעולה זו. בעקבות התגובות הטעונות קדימי ערך שיחה ארוכה עם התלמידים ובה שיתף בסיפורן האמיתי של הנשים שעליהן מבוססת דמותה של מניה ובסיפור חייו ותהליך יצירת ההצגה מפגש זה היווה את הבסיס להוספת האפילוג. קדימי, **ראיון**, 5.5.21.

בשנים הראשונות של ההצגה האפילוג בו קדימי נפגש עם הקהל היה קצר יחסית, אך עם השנים קדימי החל לשלב סיפורים של צופים ששיתפו איתו כיצד ההצגה השפיעה עליהם ושיתף ברגעים משמעותיים שהתרחשו בהרצות שונות של ההצגה. ככל שחלף הזמן המפגש התארך, וקדימי מספר שבשנים האחרונות האפילוג תופס נפח זהה, ולפעמים ארוך יותר, מהעדות של "מניה". מושא ההצגה התרחב מסיפורה של הניצולה – העדה – לסיפורו האישי של קדימי ולסיפורם של הצופים המגוונים ששיתפו איתו את סיפורם – נשאי הזיכרון.



#### לבישת דמותה של מניה.

מניה מאת ובביצוע שי קדימי. תמונות פרטיות של היוצר

## ורדה ענת

מחזאי הסלון של סבתא ורדה הוא דודי אוחנה. בדומה לקדימי, אוחנה גדל למשפחה יוצאת צפון־אפריקה שבה השואה לא הייתה נוכחת כטראומה משפחתית ולכן מזוהה כדור שלישי־תרבותי. בניגוד לקדימי שגדל מוקף בניצולי שואה, אוחנה גדל בבית־שאן ומספר כי בילדותו הוא לא פגש ניצולי שואה ומשום כך נחשף אל מאורעות השואה רק דרך שידורי הטלוויזיה הגרפיים ופעילויות מערכת החינוך ביום השואה. בשנות העשרים לחייו אוחנה ראה ביום השואה זוג ניצולי שואה שחוגג ומשיק כוס "לחיים". חגיגת החיים הפרטית שבאה בניגוד ליום האבל הלאומי סתרה את הדימוי שהיה טבוע בו על ניצולי שואה והעלתה בו את הרעיון לדמות של ורדה ולכתיבת המחזה.<sup>30</sup> לעומת המחזאי אוחנה, שחקנית ההצגה **הסלון של סבתא ורדה** היא ענת עצמון. עצמון היא בת לזוג הורים ניצולי שואה, ומשום כך היא מזוהה כדור שני ביולוגי לשואה.<sup>31</sup>

בניגוד לרגע חשיפת השחקן **במניה** המתקיים מול הקהל שמופתע לגלות כי מדובר בשחקן, **בסלון של סבתא ורדה** לקהל שמזהה את עצמון הידועה מקריירת המשחק והשירה שלה, ברור שאת "ורדה" מגלמת שחקנית. בהצגה זו החשיפה אינה של עצמון השחקנית, אלא של רותי – בתה של ורדה המתוודה על זהותה מול צוות הצילום. בעוד **במניה** קדימי עולה לבמה בדמותו שלו במופע אוטו־ביוגרפי (*autobiographical*), עצמון במופע אוטו־אתנוגרפי (*autoethnographic*) אינה חושפת את זהותה "האמיתית" אך מגלמת את מה שהיא באמת במציאות – בת הדור השני לשואה.<sup>32</sup> בראיון עם אביה של עצמון, שמוליק וירצר-עצמון, הוא מעיד על כך שעל אף הסיפור המלחמה שלו ושל והניה זוגתו שונה מזה של ורדה, בדומה לוורדה גם הוא ביקש לטשטש את זהותו כניצול שואה ולא שיתף את סיפור חייו עם ילדיו. משום כך, גם ענת בדומה ל"רותי", גדלה בצל שתיקה:

אני עשיתי מאמצים אדירים כדי לא להיות מ"שם". כדי להיות סבבה. אני היום לא מתבייש בזה, ומבין את זה, אבל קצת כועס על עצמי, שאני רציתי... איך אומרים את זה? "להתבולל" בתור צבר. שיחקתי את הצבר יותר מצבר! אם בפלמ"ח היו הולכים במכנסים

<sup>30</sup> אוחנה, ראיון, 29.4.21.

<sup>31</sup> לאורך השנים נושא השואה לא בא לידי ביטוי ביצירתה של עצמון באופן מרכזי. עצמון שיחקה במספר הצגות בתיאטרון היידישפיל שנגעו בנושא וכן העלתה הצגת יחיד בשם היא **לא הייתה כאן**, המבוססת על סיפור חייה של המטפלת שלה בילדותה. עוד על המופע ראו: בלנקה מנצר ודן וולמן, **היא לא היתה כאן**. מיכל רוד (במאית), משחק: ענת עצמון. בכורה: פברואר 2007, תיאטרון תמונע.

<sup>32</sup> סוזאנה פנדיק דנה במופעים סלפ־רפלקסיביים הכוללים חומרים מהחיים האמיתיים של היוצרים ומציעה לדון בהם בהבחנה לשתי קטגוריות: *autobiographical* – מופע המבוסס על חוויות מהחיים האישיים של המבצע, ו-*autoethnographic* – מופע שבו המבצע מופיע רכיבים מהזהות שלו: מגדר, מוצא אתני, מעמד חברתי או שייכות קבוצתית.

Susana Pendzik, "The Self in Performance: Context, Definitions, Directions," In: Susana Pendzik, David Read Johnson, and Renée Emunah, (eds.) **The Self in Performance: Autobiographical, Self-Revelatory, and Autoethnographic Forms of Therapeutic Theatre**. New York: Palgrave Macmillan, 2016. pp. 1–18.

קצרים עד הברכיים, אני הייתי עושה את זה מעל הברכיים [...] כי אני לא הבינותי אז ולא הסכמתי לזה שאני פליט. כי בעצם אני... להיות פליט זה לא דבר קל [...] הנושא הזה שהוא היה אצלנו במשפחה מוסתר קצת מפניה. כי אנחנו שנינו שורדי שואה, גם אשתי, לא רצינו שהילדים ידעו על זה, לא סיפרנו להם. לא דיברנו [...] עד היום לא סיפרתי לה. רק קצת עכשיו כשאני כותב את הספר שלי.<sup>33</sup>

למרות שהפעולה הבדיונית של ההצגה חושפת את המציאות, פעולת פירוק העדות והחשיפה של הבת עוררה תגובות רבות ממבקרי־תיאטרון וצופים שהסתייגו מהאופן בו העדות שעולה בתיאטרון מתגלה כ-תיאטרון. שמוליק וירצר-עצמון עצמו מעיר על הפרובלמטיקה של ההצגה שבעיניו מציעה אפשרות לפיה גם אנשים שלא חוו את האירועים יכולים למסור אותם: "[...] אני רצייתי ללכת מההצגה שהיא (ורדה א.א) הייתה כזאת, עד הסוף. כי רק מי שעבר את זה, יכול למסור את כל הדברים האלו [...]".<sup>34</sup> בדומה לתגובה של עצמון, גם ועדת פסטיבל "תיאטרונטו" שבו עלתה ההצגה, ביקשה מאוחנה לשנות את סוף ההצגה כך שורדה תהיה זו המספרת את סיפורה ולא בתה. אוחנה ניסה לשכתב את המחזה, אך בחר לשמור על הסיום המקורי, מכיוון שהרגיש ששינוי זה חוטא לבחירה האמנותית של המחזה המאיר שהסיפור אינו רק הסיפור של ורדה – העדה, אלא, ואולי יותר מכך, סיפורה של רותי – נשאת הזיכרון.

חשיפת דמות השחקן משנה את המופע ממופע מימטי או ריאליסטי, למופע הנכחת העצמי (ארט פרפורמנס) שבו המבצע הוא המושא. במופע זה, כפי שמסביר דרור הררי, "הסובייקט כמבצע מנסח את עמדותיו ביחס לעצמי וזהותו באמצעים פרפורמטיביים אשר מטשטשים את הגבול בין פרקטיקה אמנותית לבין מציאות קיומית, בין עצמי ממשי ובדוי".<sup>35</sup> לכן, סיום ההצגה באקט הפרפורמטיבי המפרק את העדות וחושף את ה"אני" האוטוביוגרפי של השחקן, מציב במרכז המופע את שאלת הזהות של המבצע ביחס לעדות שאותה הוא הציג. פירוק העדות וחשיפת נשאי הזיכרון יוצרים הזרה של פעולת העדות, המאפשרת לבחון את תפקידה של העדות והאפקטיביות שלה בהעברת הזיכרון. חשיפת נשאי הזיכרון והדיבור שלהם על הצורך שלהם "לשאת" את הזיכרון והאתגר לעשות זאת, מדגישים כי על זיכרון השואה בעת הנוכחית לכלול לא רק את סיפורם של העדים, אלא ואולי אף יותר מכך, את סיפורם של נשאי הזיכרון – בני הדורות הבאים. ההצגות והתקבלות המורכבת מעלות את השאלות: מי יכול לשאת את הזיכרון? כיצד לשאת זיכרון טראומטי מבלי לשאת את הטראומה? ובחזרה לשאלה בה פתחת: מה תפקידן של העדויות על השואה בהנחלת הזיכרון ב"עידן פוסט־עדות"?

<sup>33</sup> שמוליק עצמון, ראיון, 4.3.21 לקריאה נוספת על חייו, ראו: שמוליק עצמון-וירצר, **חולם ביידיש: שבעים שנה על במת התיאטרון תשעים שנה על במת החיים**, מוטי סנדק (ע'), ירושלים: הוצאת כרמל, 2022.

<sup>34</sup> שמוליק עצמון, ראיון, 4.3.21.

<sup>35</sup> הררי, עמ' 80.

## ד. עדות, היסטוריה וזיכרון

עוד במהלך המלחמה, ומיד עם סיומה, החל איסוף כתוב ומוקלט של עדויות הניצולים על-ידי אנשים פרטיים ולאחר מכן על-ידי מכוני מחקר.<sup>36</sup> בחלוף הזמן, לאור ההתפתחות הטכנולוגית שהרחיבה את אפשרויות התייעוד, לצד החומר הכתוב וההקלטות הקוליות, החל תיעוד מצולם בווידאו של העדויות. שינוי זה הוביל להרחבת התפיסות המתודולוגיות של גביית העדויות וניתוחן.<sup>37</sup> בימים אלו האמצעים הטכנולוגיים המתקדמים של המאה ה-21 ממשיכים להרחיב את אפשרויות שימור העדויות ומיזמים שונים עושים בהן שימוש לצרכי מחקר וחינוך. דוגמה בולטת היא מיזם חינכי בשם **Survivor Stories Experience** המייצר מפגש עדות אינטראקטיבי עם דמות ממוחשבת של ניצול שואה.<sup>38</sup> במיצג מוקרן סרטון קצר ובו עיקרי סיפור חייו של הניצול במלחמה ולאחריו המשתתפים מוזמנים להציג שאלות לדמות הניצול המצולמת עליהן היא עונה בהתבסס על טכנולוגיות בינה מלאכותית הדולה את התשובה המתאימה מתוך מאגר תשובות מוקלטות.<sup>39</sup> מיזם זה המשמר את הנוכחות הגופנית ואת האינטראקציה בין הניצול לקהל מדגיש את היות העדות לא רק ידע אלא גם פעולה ותקשורת, ומשום כך עונה על צורך עמוק בשימור הזיכרון דרך חווית מגוף ראשון. עם זאת אינטראקציה זו מוגבלת כיוון שהיא חסרה רכיב שהוא אינהרנטי לזיכרון והוא – יכולת השתנות והתאמת הזיכרון לתקופה, לקהל ולהקשר האקטואלי בה נמסרת העדות.<sup>40</sup> משום כך, תיעוד הזיכרון – גם באמצעים הטכנולוגיים המתקדמים, חסר

<sup>36</sup> לקריאה נוספת על ההיסטוריה והמתודולוגיה באיסוף ומחקר עדויות הניצולים: בעז כהן, **הדורות הבאים, איכנה ידעו? לידתו והתפתחותו של חקר השואה הישראלי**. ירושלים: הוצאת יד-ושם, 2010; גבעוני, **אתיקת העדות – היסטוריה של בעיה**. בעז כהן, "עדויות וכתבייה היסטורית על השואה ויכוחים, חידושים ובעיות בתקופה הראשונה" בתוך: דוד זילברקלנג (ע'), **יד-ושם – קובץ מחקרים**. כרך מ"ה. ירושלים: יד-ושם). עמ' 133-152;

Yehuda Bauer, "Contemporary History – Some Methodological Problems", **History** 61, no. 203 (1976): 333–343.

<sup>37</sup> Amit Pinchevski, **Transmitted Wounds: Media and the Mediation of Trauma**. New York NY: Oxford University Press, 2019.; Noah Shenker, "Digital Testimony and the Future of Witnessing". In Gigliotti S, Earl H, (eds.), **A Companion to the Holocaust**, Hoboken NJ: Wiley-Blackwell, 2020. pp. 537-551.

<sup>38</sup> דף המיזם באתר מוזיאון השואה באלינו:

<https://www.ilholocaustmuseum.org/exhibitions/survivor-stories-experience/>  
[נצפה לאחרונה: 31.8.2022]

<sup>39</sup> את המיזם מוביל *The Holocaust Foundation*. כל ניצול שנבחר תועד במשך כמה ימים באופן צילומים ייעודי שם הוצגו לו עשרות שאלות אפשרויות.

<sup>40</sup> בביקור שערכתי באוקטובר 2020 במיצג *Survivor Stories Experience* במוזיאון השואה באלינו כמה משתתפים הפנו שאלות אל הניצולה אווה שלוס על האופן בו היא תופסת אירועים אקטואליים שהתרחשו באותה העת: הבחירות לנשיאות ארצות הברית ומגפת הקורונה. שאלות אלו, שכמובן לא קיבלו מענה מהדמות שהוקלטה לפני מספר שנים, הדגימו באופן מובהק את הצורך לא רק באינטראקציה אלא גם במתן משמעות לזיכרון בהווה המשתנה, פעולה שאינה יכולה להתקיים בעדות מוקלטת.

את יכולת ההשתנות הנצרכת ובכך משמר את האירוע ההיסטורי אך אינו שומר על הזיכרון.<sup>41</sup> אפשרות התיעוד המצולם נוכחת בהצגות הנידונות כפעולה מנוגדת לפעולה התיאטרונית. **במניה** הסרטון המוקרן הוא זה המסיים את השכפול התיאטרוני של העדות, **ובסלון של סבתא ורדה**, ורדה המוסרת את עדותה מול מצלמה צוות הצילום של יד־ושם מביע אי־נוחות מהמחשבה שהעדות שדבריה יהיו מתועדים לנצח: "אוי... לדעת שיוכלו עכשיו לראות את זה כל החיים, אני כבר מתחילה להצטער שנכנעתי סוף סוף לבת שלי ועשיתי את זה." בניגוד לתיעוד המצולם המקבע את מופע העדות, הגילום התיאטרוני של העדות – המתקיים מתוך אינטראקציה דינמית ומאפשר "להיכנס לנעליים", ובמקרה של **הסלון של סבתא ורדה** אפילו "להיכנס מתחת לעור" של הניצולים – מצטייר כמדיום שדרכו ניתן לשאת ולהעביר את העדות הלאה, גם ב"עידן פוסט־עדות".

עם זאת, על אף האפשרויות לשמר את עדויות הניצולים באמצעים דיגיטליים או דרך התיאטרון, ההצגות הנידונות המפרקות את העדות וחושפות את דמותם של בני הדורות הבאים מעוררות אותנו לחשוב מחדש על מקומן של עדויות הניצולים כאמצעי להנחלת זיכרון השואה. אחת הדרכים לגשת לדיון על הנושא היא שימוש בדיכטומיה הקלאסית, שנידונה רבות במהלך המאה העשרים, המבחינה בין "היסטוריה" ל"זיכרון". בעוד "היסטוריה" היא הידע העובדתי הקבוע של העבר, "זיכרון" הוא המשמעות המשתנה של אירועי העבר לצרכי הווה.<sup>42</sup> בדיכטומיה זו – תחת איזו קטגוריה יש לשייך את העדות? מחד גיסא, העדות מבוססת על דליית זיכרון סובייקטיבי של אירועי העבר ומשום כך פתוחה תמיד לשינויים העולים מההקשר בו היא נמסרת. מאידך גיסא, בעולם ללא עדים חיים האיכות הדינמית של העדות והזיכרון החי – אובדת. משום כך אני מזהה את העדות כ"היסטוריה" שאינה יכולה לשרת את צרכי ההווה.

על־אף שלעדות חשיבות עליונה בעידן ללא עדים הישענות עליה מונעת את ההשתנות הנצרכת של הסיפור על־מנת שישמר לאורך זמן. המשך החשיבה במונחים של "עדות" מגבילה את תפיסת הזיכרון רק לדור הראשון שחווה את האירועים על גופם ואינה יכולה להכיל את הדורות הבאים כדמויות מוסמכות להעברת הזיכרון.<sup>43</sup> לפיכך, על אף שמסיבות פוליטיות, חברתיות, היסטוריות ופילוסופיות רבות העדות התקבלה ככלי מרכזי בהנחלת זיכרון השואה, ב"עידן פוסט־עדות" יש להמשיך ולפתח דרכים חלופיות לזיכרון שאינן נשענות על עדות.

לסיכום, בחיבור זה הצגתי שתי הצגות ישראליות עכשוויות המציגות מתן עדות של ניצולות שואה. כפי שביקשתי להראות, ערכן של ההצגות אינו טמון בהיותן כלי להנחלת הזיכרון, אלא דווקא בהיותן מצע להתבונן על המקום שהעדות תופסת במעבר לעידן ללא עדים. ייחודן של ההצגות הנידונות בהקשר זה אינו בהצגת תוכן העדות אלא באפשרות לבחון אותה כפעולת

<sup>41</sup> ולטר בנימין, **יצירת האמנות בעידן השעתוק הטכני**. תרגום: שמעון ברמן. הקיבוץ המאוחד, 1983.

<sup>42</sup> מבין החוקרים וההוגים הרבים מאד הדנים בנושא זה: פייר נורה, "בין זיכרון להיסטוריה: על הבעיה של המקום", תרגמה מצרפתית: רבקה ספיבק, בתוך: **זמנים – רבעון להיסטוריה** 45, 1993, עמ' 4-19; Jacques Le Goff, **History and Memory**. Steven-Rendall and Elizabeth Claman (trans). New York: Columbia University Press, 1992; Assmann Jan, John Czaplicka, "Collective Memory and Cultural Identity" **New German Critique** No. 65, (Spring-Summer, 1995), pp. 125-133.



המסירה. ההתבוננות בפעולת מסירת העדות מאפשרת בחינה של תוכן הזיכרון, פעולת המסירה ושל הדמויות הנושאות אותו – אלו שנכחו באירוע ואלו שהזיכרון נמסר להם ובוחרים להמשיך לשאת אותו. באמצעות ניתוח הפרקטיקה הבימתית של חשיפת השחקן המסבה את מוקד ההצגה מהצגת דמויות הניצולים – "העדים" אל דמויות בני הדורות הבאים – "הזוכרים" – הצגתי כיצד התיאטרון משקף באופן בהיר את הצורך להעביר את מוקד השיח של הזיכרון ולהרחיב את הזיכרון החי האוטנטי מהעדים – אל נושאי הזיכרון. במעבר זה נושאי הזיכרון לא צריכים לנסות ולהיות העתק מוסמך חסר מקור, אלא מקור חדש. דרך הצגות אלו המעוררות את בעייתיות הייצוג של העדות המקורית, התיאטרון כמרחב נדרש שדרכו ניתן לבחון את השינויים שבזיכרון הזה ובאירועים אחרים. במעבר ל"עידן פוסט-עדות" אם כן, גם על התיאטרון להרחיב את אוצר המילים ולצד זיהוי השחקנים כ"עדים", "פרשנים" או "מתורגמנים" – אני מציעה לזהות אותם כ"זוכרים". מינוח זה מדגיש את הבחירה של היוצרים לספר את הסיפור כדרך לבחון את מקומו בזהותם ואת תפקידו בעיצוב הזיכרון החברתי המשותף לקהילת זוכרים רחבה יותר.

## להציב מראה מול הבלתי נראה:

### Mise en abyme (מיז־אנ־אבים) במחזה

#### "שש נפשות מחפשות מחבר" מאת לואיג'י פירנדלו<sup>1</sup>

זהבה כספי

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

#### לואיג'י פירנדלו (1867-1936) – "איינשטיין של התיאטרון המודרני"

בהקדמה לספר מחזותיו באנגלית – **מסכות עירומות** – מספר פירנדלו על האופן בו נולדו בדמיונו שש הנפשות. לדבריו, יום אחד "התנחלה" בביתו משפחה חדשה. למרות רצונו לגרשה, משום שהיה בכוונתו לכתוב באותה עת רומן, בני המשפחה התעקשו לחיות, ותוך כדי המאבקים ביניהן ומול הדחייה שלו אותן, הן התעצבו בהדרגה והיו לדמויות. בסיפורן הייתה דרמה, תנאי הכרחי לקיום כדמות, אבל הוא חש צורך רוחני, למצוא בדמויות שהוא מתאר, משמעות אוניברסלית שלא מצא בהן, שתעניק להן ערך.<sup>2</sup> הוא קיבל את עובדת קיומן כדמויות, אך דחה את סיבת הקיום שלהן. רק משעלתה במחשבתו האפשרות להעמיד במרכז המחזה את העדרו של המחבר, התאפשר לו לראות את הערך המוסף שלהן. עתה המאבק לא היה יותר על עצם הפיכתן לדמויות, אלא על חיפוש אחר מחבר שיספר את סיפורן. המשמעויות החדשות שמצא פירנדלו בדמויות הפכו לתמות של המחזה: משבר הזהות, הקונפליקט הטרגי בין אמת לבדיה, בין חיים לאמנות, בין חזות לאשליה, בין הדינמיקה המתמדת של החיים לבין הצורה המקבעת אותם.

עלילת המחזה עוסקת בשש דמויות<sup>3</sup>, שקוטעות חזרה על המחזה **חוקי המשחק** מאת

<sup>1</sup> הכתיב בצרפתית הוא *Mise en abyme*. במהלך המאמר אשתמש בכתיב האנגלי *Mise en abyme*.

<sup>2</sup> Luigi Pirandello, "Preface to Six Characters in Search for an Author", in Eric Bentley (ed.) **Naked Masks: Five Plays**, Dutton, 1952, p. 365.

<sup>3</sup> במקור האיטלקי הדמויות קרויות "personaggi". בתרגום המלא של המחזה לעברית על-ידי עדה בן-נחום, המחזה נקרא **שש נפשות מחפשות מחבר**, וכך גם מכונים "יצירי הדמיון" של פירנדלו לאורך ההצגה. הדיון במחזה במאמר זה מתבסס על התרגום של בן נחום. לואיג'י פירנדלו, **שש נפשות מחפשות מחבר**,

פירנדלו, שמתקיימת באותה עת על הבמה. שש הדמויות מודיעות לשחקנים ולבמאי, שהמחזאי שיצר אותן מסרב לסיים את כתיבת סיפור חייהן, וזרשות בתוקף להעלותו על הבמה. במהלך הוויכוח שמתפתח בינן לבין הבמאי והשחקנים, ובניסיון לשכנע אותם בעניין שיש בסיפורן – מוצגות אפיזודות פורשות לפנינו במקוטע ובלא רצף כרונולוגי את חייהן ואת מסכת היחסים המורכבת שביניהן. בהיעדר המחבר, המחזה מסתיים בכישלונן של הבמאי ובהתפוגגות הדמויות.<sup>4</sup>



שש הדמויות: משה איבגי, ליליאן רוט, נטע שפיגלמן, אורי יניב, שרון יבלונסקי, לואיס דובינצ'יק  
צילום: גדי דגון

ההפקה הראשונה של המחזה, שעלתה על הבמה בתיאטרון ואלה (Teatro Valle) ברומא ב-10 במאי 1921 בבימויו של פירנדלו, זעזעה את הצופים. גאספר גיודיצ'ה (Gaspere Giudice), הביוגרף של פירנדלו, שנוכח במקום, מספר, כי כאשר הצופים נכנסו לאולם וגילו מסך מורם,

תרגום: עדה בן נחום, רמת גן: ספריית התיאטרון, בית צבי, 1984. לשם קיצור, אזכור שם המחזה יופיע במאמר **כשש נפשות**.

רועי חן תרגם ועיבד מחדש את המחזה, וערך בו מספר שינויים, ביניהם החלפת הכינוי "נפשות" ב"דמויות", (הדפסה פנימית של תיאטרון גשר). בדרך כלל בחרתי להשתמש בשם "נפשות" בעת הדיון במחזה, ובשם "דמויות" בעת הדיון בהצגה ב"גשר". בימיו ההצגה נעשה בידי יבגני אריה.

<sup>4</sup> כל התמונות במאמר זה לקוחות מההפקה בתיאטרון "גשר", מתוך ההצגה "שש דמויות מחפשות מחבר", עיבוד ונוסח עברי: רועי חן, בימוי יבגני אריה. שחקנים: משה איבגי (האב), ליליאן רוט (האם), נטע שפיגלמן (הבת הגדולה), אורי יניב (הבן הגדול), שרון יבלונסקי (הבת הקטנה), לואיס דובינצ'יק (הבן הצעיר), סשה דמידוב (הבמאי), נטשה מנור (השחקנית), אלון פרימן (השחקן), יבגני טרלצקי (מנהל הבמה). צילום: גדי דגון.

העדר תפאורה, פנסי תאורה חשופים, ופועלי במה, שמבצעים פעולות אחרונות לקראת ההצגה, תוך התעלמות מוחלטת מהצופים בעת שאלה תופסים את מקומותיהם – החלו התלחשויות באולם. הופעתן החריגה של שש הדמויות זמן קצר אחר תחילת ההצגה, הוסיפה על רוגזם של רבים מהצופים. ההתלחשויות הפכו לצעקות, שהביעו חוסר שביעות רצון בולט. עד מהרה הרוב העוין את ההצגה החל לצעוק במקלה קריאות כמו "בית משוגעים" ו"ליצנים". בינו לבין המיעוט שאהד את ההצגה, פרצו במהרה מהלומות, שהמשיכו ברחוב עם סיום ההצגה. למרות זאת, הופיעה למחרת בעיתון ביקורת משבחת מאת אדריאנו טילגר (Adriano Tilgher), אותה סיים במילים: "מהיום יש לומר בוודאות שפירנדלו הוא בין היוצרים המובילים של סביבה רוחנית חדשה, אחד ממבשרי ה'מחר' הראויים ביותר". ההפקה בפרז, שנתיים מאוחר יותר, ב-10 באפריל 1923 כבר זכתה להצלחה גדולה גם בקרב הקהל. המבקר Thomas Bishop כתב שההצגה הייתה עבור צופיה כמו "רעידת אדמה". מאז ועד היום המחזה מוצג ברחבי העולם בהצלחה גדולה.<sup>5</sup> במלאות 100 שנה למחזה – בחרתי לבחון אותו מחדש.

המחזה **שש נפשות** הוא אחד מטרילוגיית המחזות המטא-תיאטרוניים של פירנדלו, שבנויים בתבנית של "מחזה בתוך מחזה": **שש דמויות מחפשות מחבר** (1921), **כל אדם והאמת שלו** (1924)<sup>6</sup> **הערב אימפרוביזציה** (1929). מקוריותו של פירנדלו בולטת בשימוש החדשני שלו בתבנית של "מחזה בתוך מחזה"; בשבירת הגבולות בין המחזה הפנימי לחיצוני; ובכך שהיה הראשון שמיזג את שני המחזות באופן שלא ניתן לקבוע מהו המחזה העיקרי ומה המשני. למעשה פירנדלו השתמש בתבנית של "תיאטרון בתוך תיאטרון" על מנת לפורר אותה מיסודה, או אף לאיין אותה. רבים מחידושיו התיאטראליים כגון, חשיפת אחורי הקלעים, הצבת שחקנים בתוך הקהל וצופים על הבמה, או הוצאת מחזות אל מחוץ לאולם התיאטרון – אינם טריוויאליים גם היום. יצירתו של פירנדלו הייתה נקודת מפנה בדרמה המודרנית, והשראתה השפיעה (וממשיכה להשפיע) על המחזאות האירופית כבר 100 שנה. מחזאים רבים, מברכט ויונסקו, בקט ופינטר, ועד לסטופרד ואייקבורן הכירו בו כבעל השפעה מרכזית על כתיבתם.<sup>7</sup>

במאמר אצביע על ארבעה מישורי קיום שונים, שהתחבולה של מיזאנאבים יוצרת במחזה;<sup>8</sup> על האפקט שיש לחציית הגבולות הבלתי פוסקת בין שני המחזות (החיצוני והפנימי) הן במחזה

<sup>5</sup> מתוך האתר המוקדש לפירנדלו באינטרנט. <https://www.pirandelloweb.com/pirandello-in-english>

<sup>6</sup> המחזה ששמו באיטלקית **Questa Sera Si Modo** תורגם לעברית על ידי לאה גולדברג והוצג בהבימה ב-1963 בבימוי אטיין דבל.

<sup>7</sup> גם בארץ מחזאים רבים הושפעו מפירנדלו, הבולט בהם הוא יהושע סובול. בראיון שערכה ורד הראל עם יהושע סובול וגדליה בסר, ענה סובול לשאלה על מקורות השפעה עליו: "פירנדלו – מהמפתחים הגדולים של שפה תיאטרלית [...] הכפילות שבדמות, ההטעיה, שבירת הביטחון של הצופה במה שהוא רואה, וכן התעוררות הדמיון, החושים והתבונה. זוהי השפה שבה כופה פירנדלו על הצופה להיות ערני כי אחרת יפסיד ולא יבין את המתרחש. הוא חייב להשתתף בתהליך היצירה בעצם". ורד הראל, "ראיון עם יהושע סובול וגדליה בסר", **במה**, 1986, עמ' 43-58 (50).

<sup>8</sup> בעקבות הקרנת הסדרה המצוינת **The Modern World Great Writers** של ה-B.B.C, ביניהם פירנדלו, בטלוויזיה החינוכית ב-1994, נכתב מדריך למורה על פירנדלו. ראו: רינה דודאי וזהבה כספי, "לואיג'י פירנדלו", **מספרות העולם: מדריך למורה**, הטלביזיה החינוכית, עמ' 28-37. במדריך זה הצגנו לראשונה את 4 המישורים.

והן בהפקה שלו בתיאטרון "גשר" (שש דמויות מחפשות מחבר); אבדוק האם ניתן לשייך את היצירה לסוג של "הרפלקציה הסדרתית" ו/או "הפרדוכסלית" (במושגים של לוסין דלנברך); ואצביע על האופן בו כל אלה מכוננים את נושאייה, ומנתבים את היחסים של הבמה עם הצופים.

### "מחזה בתוך מחזה" ו/או "תיאטרון בתוך תיאטרון" – מבנה והשתקפות

**שש נפשות מחפשות מחבר** עשוי במתכונת של "מחזה בתוך מחזה", שהיא אחת הגרסאות של תחבולה פואטית המכונה *Mise en abyme*.<sup>9</sup> ההגדרה המקובלת, פחות או יותר, שהתקבעה מאז משנות ה-50 של המאה ה-20 היא ש"כל חלק בתוך יצירה, שדומה ליצירה שבתוכה הוא מוכל" עשוי להיות מזהה כ-מ.א.א.<sup>10</sup> הגדרה זו רואה בתחבולה, ראשית כל, תבנית – קונסטרוקציה – ומעגנת את משמעותה במושגים מבניים כמו "שיבוץ", "הכלה", "גבול" ו"ייצוג" של השלם, בתוך השלם, על ידי החלק. לכן ההבדל העיקרי בין תת-הסוגים השונים של תחבולה זו נעוץ באופן שבו החלק (המחזה הפנימי) מתארגן סטרוקטורלית בתוך הטקסט השלם; מיקומו של החלק המוכל על פני הציר הסינטגמטי של הטקסט השלם שמכיל אותו; ואופיו של הגבול שמתקיים ביניהם.

עם זאת חייבים להתקיים לפחות שני תנאים על מנת שניתן יהיה לזהות חלק שמצוי בתוך יצירת אמנות כמ.א.א. התנאי הראשון הוא קיומם של "יחסי דומות" בין החלק לשלם. החלק המוכל חייב להיות סוג של העתק, המשקף את הדבר בתוכו הוא נמצא, ייצוג מסדר שני של הייצוג מהסדר הראשון (שמייצג מציאות חוץ-טקסטואלית): "מראה פנימית, שמשקפת את הנרטיב כולו" (דלנברך), או בניסוחו של מקהייל, החלק חייב להציג "יחס מופגן של אנלוגיה [...]"

<sup>9</sup> למרות מחקר ענף בשפה האנגלית שעוסק בתחבולה זו, לא נמצאה חלופה מתאימה לתרגום שמו של המושג הצרפתי לשפה האנגלית, ועד כה גם לא בשפה העברית. על הפירוש האטימולוגי של המילה *abyme*, ראו בהמשך. לשם קיצור יופיע שמה של התחבולה בראשי תיבות: מ.א.א. הראשון שהתייחס תיאורטית לתחבולה זו ואימץ אותה לתחומי האמנות הוא הסופר אנדרי ז'יד ב-1893. ז'יד שאל את המושג מתורת ה-*Heraldry* שמתייחס לשלטי או מגיני אבירים, שבהם קיים שיבוץ דגם מוקטן של הציור שעל השלט, בלב השלט. בשלטים אלה הרפליקה היא מיניאטורה של השלט השלם. Andre Gide, *Journals 1889-1945*, trans., and ed. Justin O'Brien, Middlesex: Penguin books, 1947, pp. 29-31.

אולם, כפי שנראה ב-**שש נפשות מחפשות מחבר**, באמנות גודלו של החלק, ואופן השתלבותו בתוך השלם מורכב הרבה יותר.

מאז זכה המושג להגדרות מרובות, ומנקודות מבט של אסכולות פילוסופיות ופרשניות מגוונות, אולם בשל מורכבותה של התחבולה ומופיעה המגוונים והאין סופיים בכל המדיומים האמנותיים, חלק מההגדרות, שניסו להקיף את המכלול, נותרו כלליות וסתמיות מדי, וחלקן מצמצמות ומתוחמות מדי, ועד כה החוקרים לא הצליחו להגיע לכלל הגדרה מספקת ומוסכמת על רובם.

<sup>10</sup> W. Nelles, 2010, 312. In: Snow Marcus, *Into the Abyss: A study of the *Mise an abyme**, 10 Dissertation, London Metropolitan Uni., 2016, p. 19.

או [לשקף] היבט מהותי ובולט של השלם".<sup>11</sup> כל טקסט בתוך טקסט מאתגר בהכרח את הרצף הכרונולוגי של הנרטיב (בהיותו השתקפות), יחד עם כיבודו (בהיותו סגמנט בתוך הרצף). מכאן נגזר התפקוד הכפול של מ.א.א. בתוך היצירה המכילה אותו: הוא חלק מהסטרוקטורה ומהרצף הנרטיבי שלה,<sup>12</sup> ובעת ובעונה אחת הוא גם יחידה נבדלת, "הפרעה להיגיון הנרטיבי",<sup>13</sup> שבאה לשקף או לייצג אספקט כלשהו (העלילה, הנושא, הסיפר או המבע) של הנרטיב השלם. כך מצד אחד, היא מתפקדת כמו כל תחבולה אמנותית אחרת, ומצד שני, בשל התכונה הרפלקסיבית שלה, יש לה תפקיד מרכזי בכינון המטא-משמעות של הטקסט השלם. הרפלקסיביות של מ.א.א. היא זו שמאפשרת דיאלוג פנימי מודע, שבעזרתו היצירה מפרשת את עצמה, ומספקת תובנות ביחס לפונקציות ולמשמעויות של היצירה השלמה. התנאי המחייב השני הוא, שהחלק המוכל יהיה במישור סיפורי (דייגטי) אחד או יותר "מתחת" למישור הסיפורי של הטקסט השלם המכיל אותו, ומתוך כך לכונן או להשתייך ל"עולם" (מציאות) משני, המשועבד אונטולוגית למציאות הראשונה.<sup>14</sup> המישורים עשויים להיות נפרדים לחלוטין, הם יכולים להתקרב, והם עשויים גם להתהפך או "להתמוטט", כאשר היחסים ביניהם פוסקים מלהיות חד-משמעיים.<sup>15</sup>

<sup>11</sup> Brian McHale, "Cognition *En Abyme*: Models, Manuals, Maps", *Partial Answers: Journal of Literature and the History of Ideas*, Vol. 4, No. 2 (June 2006), pp. 175-189 (177).

<sup>12</sup> ולכן יש לה יכולת היטמעות גבוהה בתוך הטקסט השלם, היא חלק ממנו ולא מקטע צדדי שלו, שאינו מתקשר באופן חזק לנרטיב העיקרי.

<sup>13</sup> Brian McHale, *From Modernist to Postmodernist Fiction*, London: Methuen, 1987, p. 124.

<sup>14</sup> כבר ביומניו של אנדרי ז'יד אנו מוצאים התייחסות לכך שצריכה להתקיים טרנספיגורציה (מעבר) מהמישור שבו מצוי המחבר (המציאות) אל המישור של הדמויות (הנרטיב הבדיוני). במחזותיו של ז'יד עצמו, תפקיד הסיפר אכן מועבר לאחת הדמויות. דלנבך תיאר את הטרנספורמציה במונחים נרטיביים היררכיים, ואת ההבחנה בין המישור של החלק לבין המישור של השלם, כירידה ברמה הדייגטית (הסיפורית) של הטקסט המוכל: Lucien Dallenbach, *The Mirror in the Text*, The University of Chicago Press, 1977, pp. 1-50.

רון הולך בעניין זה בעקבות דלנבך ומכנה את המעבר כהסטה דייגטית כלפי מטה: Moshe Ron, "The Restricted Abyss: Nine Problems in the Theory of *Mise en Abyme*", *Poetics Today*, Vol. 8, No. 2, (1987), pp. 417-438 (419).

מקהיל רואה את השעבוד של המוכל למכיל במונחים של "עולמות" מסוגים שונים, ולכן כשעבוד אונטולוגי של העולם המשני לעולם הראשי. McHale, "Cognition *En Abyme*", p. 177. פיורדי מבחינה בין המישורים דרך אופיו של הגבול המתקיים בין החלק לשלם, ומכנה את אותו "גבול יוצר מישור לוגי". היינו, הגבול יוצר מישורים הנבדלים באופן הקיום של כל אחד מהם. עם זאת היא מתנגדת לראות בחלק כנחות מהשלם או משועבד לו. עמדתה היא כי היחסים ביניהם הדדיים, ואף אחד מהן אינו יכול להתקיים ללא השני (פיורדי 1983): Vineca Furedy, "A Structural Model of Phenomena with Embedding in Literature and Other Arts", *Poetics Today*, Vol. 10 No. 4 (Winter 1989), pp. 745-769.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 170-171.

## מבנה ותהום

שתי משמעויות ניתנו למילה *abyrne* שהובילו לשני כיווני מחקר נפרדים: האחד מנצל את המשמעות של *abyrne* כ"לב המגן", החלק שממוקם בליבת היצירה. גישה זו מתרכזת בעיקר במחקר היחסים בין החלק לשלם, במיקומו, ובאופי הגבול/גבולות ביניהם. הגישה השנייה מפרשת את מוצאה של *abyrne* מהמילה *abyss*, – תהום, עומק, *en abyrne* "הצבה בתוך התהום", או "בתוך האינסוף": "הגדלה מרחבית גדולה, עומק, חדירה כלפי מטה או פנימה מכיוון פני השטח החיצוניים, או כלפי חוץ מהמרכז, או שילוב של שניהם".<sup>16</sup> המחקרים שחיברו תיאורטית בין הסטרוקטורה של הטקסט לבין ה"תהומיות", ראו לנגד עיניהם בעיקר מ.א.א. סדרתית, ואילו הקשר בין המשמעות המטאפיזית של התהום לבין המבנה לא נחקר עדיין לעומק. אימוץ מטפורת ה"מראה" על-ידי חלק גדול מהחוקרים במקום המטפורה "לב המגן" של ז'יד, מבליטה בעיקר את הרפלקטיביות הסדרתית של מ.א.א. שמכוננת את האפקט של האינסופיות. אולם, כפי שאראה במאמר זה, השילוב בין שתי הגישות הכרחי על מנת להבין את תפקודה של מ.א.א. גם במרבית תת הסוגים.

המקום בו נחשפת הסטרוקטורה הייחודית של טקסט המכיל בתוכו יחידת טקסט נוספת (היינו, מ.א.א.) ממוקם בדיוק באותו מקום בו נפערת התהום – במקום בו מתקיים החיבור, או ליתר דיוק, מוצב הגבול בין שתי יחידות הטקסט, בין החלק לשלם, בין המכיל והמוכל. "מ.א.א. מערער את מבנה הייצוג ופותח חור שחור אפיסטמולוגי שבולע ודאות [...]"<sup>17</sup> ומעורר תחושה של התבוננות לתוך תהום. כתחבולה מבנית – המהווה רכיב ברצף הכרונולוגי-האופקי של הטקסט, ניתן לתאר את היחסים ביניהם כיחסים מטונימיים המבוססים על תכונת הדומות, שבסיס קשר שלה הוא הסמיכות שקיימת בין החלק לשלם; כתחבולה "תהומית", שהרצף שלה אנכי (אל תוך התהום) – אפשר לתאר את היחסים בין הטקסט המכיל לטקסט המוכל כמטפוריים, שהדומות ביניהם מיוסדת על בסיס המרה. היחסים המטפוריים מכוונים את הנמען לעבר המשמעות של הטקסט השלם – אל המרכז החבוי של היצירה.<sup>18</sup> עצם קיומו של הקשר המטונימי הוא זה שמחולל בעקבותיו גם את המשמעות המטפורית, לכן התהומיות היא פונקציה

<sup>16</sup> Kay Nankervis, "Practice within a Practice within a Practice: Digital Inclusions in Theatre Performance and the Shifting Frame of *Mise en Abyrne*", *Fusion Journal*, no. 2, 2013.

<sup>17</sup> McHale, "Cognition *En Abyrne*", p.177.

<sup>18</sup> היו חוקרים שהשתמשו בעבר במונחים הפואטיים "מטונימיה" ו"מטפורה" בהקשר למ.א.א. אבל רק כחלופות זו לזו ולא כבזמניות. מגני, שהקדימה את המחקר של דלנבך, טענה כי מ.א.א. ניתנת להבנה בצורה הטובה ביותר כמטפורה.

C.E. Magny, *Histoire Du Roman Français Depuis*, Paris: Seuil, 1950, p. 276.

ד"אן ריקרדו, לעומתה, תאר את מ.א.א. במונחים מטונימיים בלבד.

Jean Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, 1967. Quoted in: Marcus Snow, *Into the Abyss: A Study of the *Mise an abyrne**, London Metropolitan University, 2016, pp. 47-48.

ואילו ברוס מוריסט התייחס לתחבולה של מ.א.א. בעיקר במונחים מבניים כמו הכפלה ומזעור.

Bruce Morrissette, "Theory and Practice in the Works of Robbe-Grillet", *MLN*, vol. 77, no.3, 1962, pp. 257-267.

ישירה של המבנה, שנוצר עם חדירתו של מ.א.א. לתוך הטקסט, והפרעה שהוא מחולל לרצף התקין של הנרטיב. המקום ממנו יש לפרש את היצירה, אם כן, הוא אותו "מקום ריק" (ה"תהום"), "הלב הבלתי נגיש של הטקסט",<sup>19</sup> שמצוי מבחינה סטרוקטורלית בדיוק במקום המפגש/החיתוך שבין שני המחזות, כלומר, ב"חור השחור", שנפער במקום בו מוצב הגבול ביניהם.

#### המודל – וערעורו ב'שש נפשות מחפשות מחבר'

פירנדלו בחר בדגם של "מחזה בתוך מחזה", שמישוריו הנבדלים אונטולוגית זה מזה אמורים לחשוף את מהותו של התיאטרון כבדיון, להדגיש את אופן הקיום הנבדל שלו, ואת הגבול ה"לוגי" (בלשונה של פיורדי) בינו לבין המציאות הממשית. אולם, בלילתם יחד של מישורי קיום הנבדלים אונטולוגית (חיים מול בדיון) זה בזה במחזה **שש נפשות**, באופן שאינו מאפשר עוד להפריד בניהם, ו/או לקבוע איזה מהם מצוי במישור סיפורי (דייגטי) גבוה יותר ואיזה מהם משועבד לו, וחצייה תכופה של הגבולות בין המישורים, שהופכים את הגבול "ממרווח מתווך, שמתפקד היטב, לנוכחות מטרידה, שמושכת תשומת לב אל עצמה",<sup>20</sup> יוצרים שבר במופע הדרמטי עצמו, שמערער את המודל של "מחזה בתוך מחזה" מבפנים, בדיוק במקום, שבו נמחק הקו המפריד בין בדיון (מחזה/הצגה) לחיים האמיתיים. מחיקת הגבולות, כפי שנראה להלן, בין מישורי המציאות הנבדלים בתוך ההצגה; בין דמויות לשחקנים; ובין במה לאולם – "מחוללת רביזיה דרסטית של ערך האמת ככל שהמחזה מתקדם", כפי שמציין הורנבי,<sup>21</sup> ו"הפרעה אסטרטגית" בתהליך הקליטה של הצופים, שנעים בין היפותוזות סותרות, מבלי שמתאפשרת להם גישה ל"אמת אובייקטיבית" כלשהיא.

המחזה **שש נפשות** מציג, לכאורה, שני נרטיבים ברורים, שמתקיימים בשני מישורים נבדלים אונטולוגית: האחד הוא מישור דמוי מציאות ריאליסטית, שבה מתקיימת חזרה על הבמה, כשלהקת שחקנים והבמאי מתמודדים עם תרגום המחזה **חוקי המשחק** אל הבמה. החלל בו מתקיימת החזרה (אולם תיאטרון), והתנהלות המשתתפים בה – הם דמויי מציאות: הבמה ריקה וחשובה לפני תחילת החזרה; פנסי תאורה משתלשלים מהתקרה; השחקנית הראשית מאחרת לחזרה; השחקן הראשי מתקשה לזכור את הטקסט; בעיות תאורה גורמות להפסקת חשמל; והמסך נסגר בטעות פעמיים בזמן החזרה. השחקנים והבמאי, שלא "התחברו" אל המחזה שאותו היו אמורים להציג, מוכנים לנסות להמירו במחזה אחר, יצרי ועסיסי יותר, גם אם לא הושלם על ידי מחברו המקורי. מישור זה מציג, אם כן, מציאות תיאטרונית ממשית ללא כחל וסרק כמות שהיא באמת: עבודת עמל מייגעת של השחקנים והבמאי, הרצופה תקלות בלתי צפויות, וחסרת ההילה והברק שמיוחסים לתיאטרון בדרך כלל.

<sup>19</sup> Marcus Snow, (2016), p. 11.

סנאו קושר בין רעיון ה"תהום" לבין "המטא־פיזיקה של הריק" (nothing-ness). שם, עמ' 17.

<sup>20</sup> V. Furedy, **The Play within A Play – within – The Play**, dissertation, Jerusalem: Hebrew University, 1983, p. 171.

<sup>21</sup> R. Hornby, **Drama, Metadrama and Perception**, London & Toronto: Blackwell Uni. Press, 1986, p. 32.





הבמה לפני תחילת ההצגה

צילום: גדי דגון

הנרטיב השני, לעומת זאת, מצוי במישור בדיוני־פנטסטי, ומגולל סיפור בדיוני על שש דמויות ערטילאיות, בנות משפחה אחת, ויחסיהן המורכבים, שמתפרצות אל הבמה בה נערכת החזרה, ומבקשות מהנוכחים לבצע דווקא את הדרמה שלהן, שכתבתה לא הושלמה. בדיוניותו של נרטיב זה, שמבדילה אותו אונטולוגית מהנרטיב ה"מציאותי", מעמידה אותו במישור סיפורי נמוך/נחות יותר, ולכן גם משועבד למישור דמוי המציאות. תיאור היחסים המבניים של המחזות (הפנימי והחיצוני) באופן זה, מציב אותם ואת הגבול המבחין ביניהם, לכאורה, על אדנים יציבים.

הוראות בימוי מפורטות במחזה תומכות לכאורה בזווית התבוננות זו. פירנדלו תובע להשתמש בכל האמצעים על מנת להבליט את מישורי המציאות השונים (מציאות ובדיון) בכדי למנוע, לכאורה, בלבול בין הדמויות (הנפשיות) לבין השחקנים, הן באמצעות הבימוי (הצבתם בשני מקבצים משני צדי הבמה זו מול זו), והן באמצעות התאורה: "צבע נפרד מזרקורים מותאמים" (9-10, 69).<sup>22</sup> בהפקה של המחזה בתיאטרון "גשר" התאורה אכן קיבלה תפקיד ראשי בהקמת גבול ברור בין מישור הבדיון לבין מישור המציאות, וביצירת המתח בין היעדר לנראות. בעוד הבמה והשחקנים הוארו לאורך ההצגה באור במה רגיל, הדמויות הוארו באור כחלחל, שסימן את מישור המציאות האחרת – הבדיונית־פנטסטית, ואת הדמויות כיצירי דמיון בלבד.

התאורה גם חילקה את הבמה לשני אזורי פעילות נבדלים: אחורי וקדמי. קדמת הבמה, בה פעלו השחקנים, הוארה באור פונקציונאלי רגיל, כמו "טבעי", שתכליתו הבלעדית לאפשר ראות

<sup>22</sup> פירנדלו מציע להבדיל את הדמויות מהשחקנים גם באמצעות מסכות, אך אפשרות זו לא רלוונטית להפקה בתיאטרון "גשר".

טובה יותר, ואילו ירתי הבמה נותרו בצל, כשתאורה מסתורית, שהדגישה את פסי הקרשים של הבמה, הובילה אל אחורי הקלעים, ובישרה על הופעתן של הדמויות. הדמויות הגיחו מתוך החשכה כצלליות בדבוקה אחת, והוארו מיד באלומת אור בוהקת ומסנוורת, שטשטשה את תווי פניהן, ולא אפשרה לבדל אותן אחת מרעותה. מתוך אלומת האור החזקה (דימוי לאור חושף כמו בפיתוח של פילם), הדמויות תיוולדנה וחלקן תזכינה בהדרגה בקיום משלהן. עם זאת בידולן מהשחקנים נשמר באמצעות אור כחלחל שהאיר אותן בהמשך.



**עבודת התאורה. משה איבגי, ליליאן רוט, נטע שפיגלמן, שרון יבלנסקי (יש קושי בזיהוי האחרים)**

**תאורה: מיכאל קרמנקו**

**צילום: גדי דגון**

אולם בעוד התאורה מדגישה את קיומם האונטולוגי השונה של שני המישורים, תנועת השחקנים והדמויות בחלל הבמה פורצת את ה"גבול הלוגי" בין מישורי הקיום הנבדלים אונטולוגית, ואלה חוזרים זה לתוך זה. עצם הופעתן של דמויות ערטילאיות, שאין להן קיום אפילו לא במחזה כתוב, על במת התיאטרון, וקיומו של דיאלוג בינן לבין הבמאי והשחקנים ("הממשיים"), מפגיש שני מישורים אונטולוגיים, שאין כל היתכנות שייפגשו. הסתירה שבשתי פעולות בוז'מניות (התאורה והתנועה בחלל), שאינן מתיישבות זו עם זו, יוצרת אפקט של תעתוע, שגורם לאובדן היכולת להבחין מהי המציאות ומהי האשליה: הדמויות (הבדויות) והשחקנים (הממשיים) אצים כאחד לעזור לאם (הבדויה) להתאושש מעלפונה; השחקן מזמין את הבת (הבדויה) לקפה (ואולי זו לא הבת המוזמנת לקפה, אלא השחקנית שמגלמת אותה)? הילדה הקטנה (הדמות הבדויה) מתיישבת על ברכי הבמאי (הממשי) ומשחקת בשערו; האב (הבדוי) מתנפל על הבמאי (הממשי) ופוצע אותו קלות; מאדם פאצה, שנולדת ממש על הבמה, תופסת במפשעה של השחקן. הבמאי (הממשי) מתיישב על המזרקה (ממשית או אביזר

המשמש כתפאורה?) בה טובעת הילדה הקטנה (הבדויה). הטשטוש בין המישורים הוא כל כך מתעתע, שאפילו הבמאי והשחקנית הראשית שוכחים, שהנער ש"שם קץ לחייו" בירייה, הוא דמות ערטילאית, ושהאקדח (בעל יכולת הרג בעולם הממשי) הוא בתיאטרון רק רקוויזיט.<sup>23</sup> הבמאי: "הוא פצוע? הוא נפגע קשה?" השחקנית הראשית: "הוא מת, ילד מסכן! הוא מת! אח, איזה אסון נורא!" (88). רק השחקן הראשי מזכיר לכולם כי מה שראו עיניהם הוא רק הצגה: "מה זאת אומרת מת? כל זה 'כאילו'! העמדת פנים! אל תאמיני!" (שם), ושוכח אגב כך שגם הוא עצמו חלק מהעמדת הפנים.

למעשה התעתוע מתחיל הרבה קודם, כבר בפתיחת המחזה/הצגה. ההצגה אינה מתחילה, כפי שנהוג בתיאטרון, בהאפלת האולם ובהרמת המסך. אין כלל מסך, וכל מה שנצפה על הבמה על-ידי הקהל מרגע כניסתו לאולם, מתברר בהמשך לא כהתארגנות (בעולם הממשי) לקראת ההצגה בה הוא עומד לצפות, אלא כחלק מההצגה הבדיונית **שש נפשות** עצמה, בה הבמאי והשחקנים, גם הם בדיוניים בדיוק כמו שש הדמויות. לעומת זאת, בניגוד לבדיוניות המשותפת להם ולדמויות, דווקא המחזה **חוקי המשחק**, עליו הם עורכים חזרה, הוא מחזה הקיים במציאות האמפירית החוץ תיאטרונית, שנכתב בשנת 1918 על ידי לואיג'י פירנדלו, המחזאי האיטלקי הידוע, שכתב גם את המחזה **שש נפשות**, בו הם רק מגלמים דמויות של שחקנים.

פירנדלו אינו מסתפק במורכבות רבת הסתירות בין שני המישורים שהוצגו לעיל, אלא מייצר שני מישורי מציאות נוספים השונים אונטולוגית גם זה מזה וגם משני קודמיהם: מישור מציאות בדיונית פנימית (גם היא דמוית מציאות) – סיפור חייהן של הדמויות, ומישור המציאות הממשית של המחבר והצופים, אליו אתייחס מאוחר יותר. אם בחינת שני המישורים שהוצגו לעיל העלתה לכאורה, כי השחקנים והבמאי נמצאים היררכית במישור דייגטי גבוה יותר (מישור "החיים") מזה של שש הנפשות (מישור "הבדיון"), הרי זיהויו של המישור הנוסף (המציאות הבדיונית-פנימית) מחולל מהפך ביחסים ההיררכיים בין המישורים. הדמויות נמצאות על הבמה בתפקיד עצמן, מספרות ומציגות פיסות מחייהן ה"ממשיים", ואילו השחקנים הם ה"רפליקה", הם אלה ש"רק" מגלמים תפקידים בסיפור שאינו סיפורם, ורק מציגים אפיזודות הלקוחות מהחיים ה"ממשיים" של הדמויות (שזה עתה הוצגו בפניהם), ולכן דווקא הם מצויים היררכית במישור אונטולוגי נמוך יותר מהן. בסצנת בית הבושת, למשל, הבת מתעקשת על נאמנות מוחלטת של הבמאי לחיים, כפי שחוותה אותם "במציאות", וכל סטייה מהם על הבמה נתפסת על ידה כזיוף וכסילוף. אם צבע הספה בבית הבושת של מדאם פאשה "היה צהוב, קטיפה פרחונית צהובה... מיטה ענקית... נורא נוחה!" – כך חייב להיות גם צבע הספה על הבמה (41). על שאלת הבמאי, האם הבמה נראית נכון כמות שסדרו אותה בסופו של דבר לקראת הצגת הסצנה, עונה הבת: "לומר את האמת: לא נראה לי מוכר אפילו!" (47). מנקודת מבט זו, חייהן של הדמויות הן המציאות (החיים), ואילו הבמה על שחקניה הם הבדיון (האמנות). זאת ועוד, גם אם הדמויות וסיפור חייהן, הם פחות מציאותיים מחייהם של בני אדם ממש, הם אמיתיים יותר, דווקא מפני שהן אינן משתנות, והמציאות שלהן נשאר קבועה, נצחית והווה תמיד ומחדש. בעוד שאפילו המחבר, שבדמיונו נולדה הדמות, ושבלעדיו אין לה קיום – ימות, הדמות שיצר תמשיך לחיות חיי נצח

<sup>23</sup> בסצנה קודמת האקדח מופיע בידי הילד ומודגש קיומו כאביזר תיאטרוני בלבד.

באותה אינטנסיביות וחיוניות ובאותה תשוקה ראשונית, כמו בעת לידתה באמנות – "פתאומית לעד" (16).

בתיאטרון יוצרים את מה שרק "למראית עין הוא מציאות, כדי שייראה כמו מציאות" (2-71). מה שלגבי השחקנים הוא אילוזיה, שעליהם ליצור על הבמה, לגבי שש הנפשות זאת המציאות היחידה שהם מכירים. הן אינן מזהות את עצמן כלל בשחקנים המגלמים אותן. האב: "אני מעריץ [...] את השחקנים שלך, אבל האמת היא שהם לא אנחנו" (62). הבמאי: "אני מקווה שלא! איך אתה מצפה שהם יהיו אתם? הם שחקנים." (63). מבחינתו של הבמאי, החיים והדמויות הם רק חומר הגלם, והשחקנים הם אלה שנותנים לדמויות מהות, צורה, קול ותנועה – באמצעות גופם ובעזרת איפור. התפקיד של הבמאי הוא "לתרגם" את המציאות הממשית לשפת הבמה, שיש לה חוקי קיום ייחודיים ושונים לחלוטין מאלה של החיים. כך בעוד ההתרחשות בבית הבושת של מאדם פאצה היא אירוע מכונן בחיי המשפחה, ומקור לכאב ולייסורים בלתי נסבלים בחייהן של שש הדמויות, מנקודת המבט התיאטרונלית של הבמאי, הסצנה אמורה לשרת רק את הצרכים של ההצגה: כך שפתה העילגת של מאדם פאצה מזהה על ידו כ"הפוגה קומית בתוך סיטואציה קשה" (53), ובזעקת האם, לאחר שהיא מוצאת את בתה בזרועות הבעל לשעבר, הוא מוצא קליימקס רגשי, שבו ראוי לסיים את המערכה הראשונה: "נפלא! יוצא מהכלל! ... מסך! מסך!" (69).

בעת ובעונה אחת, גם המהפך ההיררכי בין המישורים (מישור הדמויות = חיים, מישור המשחק = בדיון) אינו חד־משמעי. אין להתעלם מכך, שסיפור חייהן של הדמויות עשוי במתכונת של מלודרמה קיטשית, רבת תהפוכות ומיתות, שרק "השעית האמון" של נמעניה מאפשר להם לקבל את ההיגיון האמנותי שבתשתיתה. לעומת זאת, שיקוליו המציאותיים והפרגמטיים של הבמאי, וההכרח להתחשב באילוצים המגבילים אותו – מוכרים לנו היטב מהמציאות הממשית. כך למשל, הוא מבקש לנצל את האיכוונטר, שקיים ממילא במחסן התפאורות מהצגות קודמות (ספה ירוקה) – על מנת לחסוך בהוצאות מיותרות, שאינן רלוונטיות ליצירתה של "אשליית המציאות", אותה הוא מבקש להנכיח על הבמה. הוא נדרש גם להתחשב באפקט הרגשי של הסצנה על הקהל: "זה יגמור אותם, את הקהל!... הצעקה הזאת ואז מסך! יש משהו במערכה הראשונה, היא בסדר, בסדר גמור!" (69). כך אנו חווים היפוך והיפוך נגדי וחוזר חלילה במקביל ובו בזמן.

סיכום של מה שתואר עד עכשיו, מעלה את התוצאה הבאה: מצד אחד, גם השחקנים וגם שש הדמויות מגולמים על הבמה על־ידי שחקנים חיים, ומבחינה זו שתי הקבוצות (במחזה הפנימי ובמחזה החיצוני) נמצאות באותו מישור סיפורי (דייגטי). מצד שני, הנפשות הערטילאיות, שבמחזה הפנימי נמצאות במישור סיפורי נמוך יותר מהשחקנים של המחזה החיצוני, הקרוב יותר למציאות הממשית. מצד שלישי, השחקנים הבדויים הם אלה שמצויים במישור דייגטי נמוך יותר, משום שהם רק מציגים על הבמה את החיים שחוו הדמויות ב"מציאות". מצד רביעי גם השחקנים במחזה החיצוני הם למעשה דמויות בדויות, יצירי דמיונו של המחבר בדיוק כמו הנפשות, ולכן שוב שתי הקבוצות מצויות באותו מישור סיפורי. משחק הבבואות האינסופי הזה נחשף גם באמצעות יחסי שחקן־דמות. השחקן והדמות עומדים זה מול זה כמו במראה, ועומדת בפניהן השאלה מי מהם אמיתי ומי רק השתקפות של האחר. השחקן הוא אמנם הגילום הפיזי

של הדמות, אך בעת ובעונה אחת הדמות משקפת את מה שמצוי עמוק בתוך השחקן כדמות אנושית. במחזה **שש נפשות** הבמאי מדריך את השחקן כיצד לבצע את תפקיד הדמות אותה הוא אמור לגלם: "זה בתוך משחק שבו, אחרי שחולקו התפקידים, אתה משחק את שלך בצורה כזאת שאתה, בעודך מגלם אותו, הופך במכוון למעין בבואה של עצמך." (עמ' 9).

### נוכחות מתוך העדר – המישור הרביעי

ההעדר הוא המניע המחולל את המחזה כולו. המחבר פירנדלו, הדמות האמפירית שכתבה הן את המחזה **חוקי המשחק**, עליו עושים השחקנים חזרה, והן את המחזה **שש נפשות מחפשות מחבר**, שהיעדרותו מהמחזה מניעה את הדרמה המרכזית בו ומכוננת את משמעותו, מצוי הן מחוץ לנרטיב המרכזי בו הבמאי ולהקת שחקנים עורכים חזרה, והן מחוץ לנרטיב המשני, שבו הנפשות מנסות לשכנע כי סיפורן הדרמטי ראוי לעלות על במת התיאטרון, למרות שהמחזאי מסרב לכתוב אותו. המחזה השלם הוא, אם כן, ניסיון כושל להמיר חזרה על מחזה אמיתי אחד של פירנדלו (מחזה שכבר הושלם והוצג), במחזה שפירנדלו סרב לסיים. המחבר אינו ידוע לדמויות, הוא מצוי במישור קיומי אחר – מישור המציאות הממשית שמחוץ לעולם התיאטרון, "כאילו הסתכל עליהן ממרחק במהלכו של הניסוי, ובאותו זמן עצמו היה עסוק ביצירתו – איתה ועליה" (מבוא, **מסכות עירומות**, עמ' 375). במישור זה נמצאים גם הצופים הממשיים שיישבו באולם, ויצפו בהצגה המוגמרת (ראו להלן).

אולם האמנם המחבר נעדר כליל מהמחזה? הוא אמנם נפקד כדמות על הבמה, אך עקבות נוכחותו ניכרים בעקיפין, גם אם במתכוון, הן במחזה החיצוני (באמצעות המחזה שלו **חוקי המשחק**, עליו נערכת החזרה של השחקנים בפתיחת המחזה **שש נפשות מחפשות מחבר**), וגם במחזה הפנימי, שבו פירנדלו מנכיח על הבמה ממש את האופן בו נולדת בדמיון דמות. בעשותו כך הוא חש למעשה לעזרתן של שש הדמויות, שאת סיפורן לכאורה הוא מסרב לכתוב, נענה לצורך הבימתי-הקונקרטי בדמות של מאדם פאצה בסצנת בית הבושת, וגורם להופעתה הספונטנית על במת התיאטרון (**שש נפשות**, 48-55). פעולה זו יוצרת שבר נוסף במישור המציאות של הסצנה, משום שדמות אינה יכולה להיוולד בגבולות הבמה, אלא בדמיון של המחבר (שנעדר). פירנדלו מתוודה בהקדמה ל**מסכות עירומות**, כי מבלי שאיש שם לב, הוא שינה לפתע את הסצנה, השיב את הדמות חזרה אל הפנטזיה האישית שלו, וזאת מבלי להיז איתה כלל מעינו של הצופה.<sup>24</sup> במקום את במת התיאטרון, הוא הציג לפני הקהל בפועל את במת הדמיון שלו עצמו באקט היצירה ממש. "השינוי הפתאומי והבלתי נשלט של תופעה ויזואלית ממישור קיום אחד לאחר היא בגדר נס. אבל הנס הזה אינו שרירותי. הבמה, שקיבלה אליה את הריאליה של ששת יצירי הפנטסיה, אינה נתון קבוע ובלתי ניתן לשינוי. הכל נמצא בהליך של יצירה, של תנועה, של ניסוי: אפילו המקום בו החיים נטולי הצורה, המחפשים את צורתם, משתנים שוב ושוב, כשהם מתכננים לשנות עמדה באופן אורגני".<sup>25</sup> בהצגה **בגשר** בחר רועי חן,

<sup>24</sup> Luigi Pirandello, 1952, p. 372.

<sup>25</sup> Ibid., p. 373.

הבמאי, בשחקן גבר לגלם את דמותה של מאדם פאשה, ובכך הוסיף גם תעתוע מגדרי, שקיומו אפשרי רק במסגרת "חוקי המשחק" בתיאטרון.

### היפוך היחסים בין שחקן-צופה ובמה-אולם

מרגע שהדמויות מתחילות להציג סצנות מסיפור חייהן, מתקיימים גם חילופי תפקידים על הבמה: הדמויות הופכות לשחקנים, והשחקנים – לצופים. השחקן מתפעל: "איזו הצגה!", והשחקנית מגיבה: "והפעם אנחנו הקהל". (22), ולהפך, כשהשחקנים מגלמים את הסצנה – הדמויות הופכות לצופות, וחוזר חלילה. יחד עם הנכחת צופים על הבמה, מתקיימת גם מחיקת גבולות בין הבמה, כזירת המשחק, לאולם, כטריטוריה הבלעדית של הצופים. במהלך ההצגה הדמויות (בעיקר האב) והשחקנים חוצים את מרחב הבמה ומתיישבים בפועל על כסאותיהם של הצופים. ההפקה ב"גשר" נתנה לכך ביטוי חזותי בשינוי יחסי הכוחות בחלל התיאטרון בין במה לאולם באמצעות עיצוב הבמה. המראה הראשון, שנראה לעיני הצופים בהיכנסם לאולם, היא במת העץ הענקית, שהוגדלה וחדרה לעומק האולם על חשבון הטריטוריה המיועדת לצופים. הבמה השתלטה על שמונה השורות הראשונות, דחקה את שורות כסאות הצופים לאחור, וחלק מהשורות שנעקרו מהאולם הוצבו משני צדיה.



ביטול הקטגוריות – שחקנים צופים. משה איבגי, סשה דמידוב, ליליאן רוט, נטע שפיגלמן,  
נטשה מנור, יבגני טרליצקי, אורי יניב, שרון יבלונסקי  
צילום: גדי דגון

התזוזה החריפה הזו באופן הייצוג – ההיפוכים המהירים והגבולות הנזילים – משפיעה, כמובן, באורח קריטי על אופייה של התמסורת בין במה לקהל, ועל אופני הקליטה ודרכי

האינטרפרטציה של הצופים. החצייה המהירה והתכופה של הגבולות, שוברת את "המסגרת הקונספטואלית" ההכרחית של הצופים, ומערערת את יכולת ההבחנה שלהם בין המישור המזוהה כבדיון (הצגה בלבד) לבין האירועים שמשתייכים כביכול למישור ה"מציאות" (ייצוג של חיים ממשיים).<sup>26</sup> כך מנצל פירנדלו למעשה את אי יכולתו של הקהל לכונן השערה קונצנזואלית לגבי המתרחש על הבמה, במטרה לקדם בחינה של נושאים קונפליקטואליים, שמצויים מעבר לדימויים המוצגים, ובכך לגרום לצופים לקרוא מעבר למציאות הבימתית.

### פשוט ו/או סדרתי ו/או פרדוכסלי

ריבוי המישורים במחזה מוציא מכלל אפשרות את הזיהוי של המחזה עם שכפול פשוט, ומצביע לכאורה על מ.א.א. סדרתית, שבה המישורים משתקפים זה בזה.<sup>27</sup> הביוגרפיה הנפשית של המחזאי, פירנדלו, נטמעת בחייהן של שש הנפשות,<sup>28</sup> שאותם הן מציגות באופן פרגמנטרי על הבמה, ושהשחקנים שתופסים את מקומן, מציגים מחדש את אותם מאורעות חיים עצמם. זאת ועוד, החזרה על "חוקי המשחק" בה עסוקים המחזאי והשחקנים בפתיחת המחזה, מגלמת בתוכה בזעיר אנפין את המבנה והנושאים של המחזה **שש נפשות**.<sup>29</sup> הסצנה של המחזה עליה עורכים חזרה, היא כשלעצמה כבר "מחזה בתוך מחזה" מעין הכפלה בזעיר אנפין, המקדימה את השכפול העיקרי. מקורו של הדמיון בין השלם לחלק נעוץ בכך ששניהם מחזות של אותו

<sup>26</sup> Robert J. Nelson, **Play Within a Play**, New Haven: Yale University Press, 1958, p. 9.  
 Patrice Pavis, "The Aesthetics of Theatrical Reception: Variations on a Few Relationships", **Languages of the Stage: Essays in the Semiology of Theatre**, New York: Performing Arts Journal Publications, 1982, p. 71.

<sup>27</sup> ב-1977 פרסם לוסיין דלנבך (Lucien Dallenbach) את הספר התיאורטי הראשון והמקיף על המושג מ.א.א. דלנבך מגיע בו למסקנה, כי מ.א.א. הוא מושג מטרייה, ששלוש תצורותיו העיקריות הן שכפול פשוט, בו מתקיים דמיון (של זהות או של ניגוד) בין היצירה הפנימית לבין היצירה המקיפה אותה; שיכפול אינסופי, בו יצירה מקושרת בקשר של דמיון ליצירה שמקיפה אותה, שגם היא מקושרת בקשר של דמיון ליצירה שמקיפה אותה, וכך הלאה; ושכפול פרדוכסלי (poretic duplication), בו יצירה אמורה להקיף את היצירה שמקיפה אותה.

דלנבך מדגים את התופעה בהקשר של הז'אנר של הרומן החדש, אך מודל זה שכיח לא פחות בדרמה והתיאטרון. ראו: Lucien Dallenbach, **The Mirror in the Text**, Chicago: The University of Chicago Press, 1989, pp. 7-74.

גם בתוך שלושת תתי-הסוגים ישנם וריאנטים רבים, ולפעמים גם תערובת של שלושת הסוגים גם יחד. החלוקה של דלנבך לסוגים היא מתודית, אך אין זה אומר שכך בדיוק הם מתממשים בטקסט פואטי. באמנות זמן, לא ניתן לשכפל שוב ושוב את אותו טקסט, כמו בדוגמאות ויזואליות, בעיקר מתחום הפרסום והצילום.

<sup>28</sup> פירנדלו מודה כי ייסוריהן של שש הנפשות הם הייסורים שהיו פעם שלו, אם כי כופר בכך שהאב לבדו הוא בן דמותו.  
 Luigi Pirandello, 1952, p. 369.

<sup>29</sup> בהפקה של תיאטרון גשר לא מוזכר שמו של המחזה עליו עורכים השחקנים את החזרה.

מחזאי (פירנדלו), ושניהם, בסופו של דבר, אינם זוכים להיות מוצגים (החזרה על **חוקי המשחק** נזנחת; והעדר מחבר אינו מאפשר להעלות את המחזה של שש הנפשות). באמצעות סצנת "טריפת הביצים", מתוך **חוקי המשחק**, עליה עורכים השחקנים חזרה, הבמאי מסביר לשחקן הראשי (ושמא לנו הצופים?) מהו "סמל תיאטרוני". באופן זה מסמן פירנדלו לצופים, כי המחזה **שש נפשות** הוא רפלקציה שמשקפת לא רק את ה"חיים", אלא גם את התיאטרון.<sup>30</sup> מול רכיבים אלה, שמדגישים את הסדרתיות של השכפול, עומדים רכיבים אחרים של המחזה – שמערערים על קביעה כזו. בשכפול סדרתי ישנה ירידה אין סופית לרפלקציות הולכות וקטנות של השלם, ואילו כאן יחסי הגודל מתערערים: המחזה המוכל אינו מיניאטורה של המחזה המכיל, אלא שווה לו בהיקפו, ואולי אף גדול יותר. זאת, וגם היחסים ההיררכיים המתהפכים תדיר, כפי שראינו, שאינם מאפשרים לקבוע מהו המחזה העיקר ומה המשני, ואיזה מהם משועבד לרעהו, מקשים על זיהויו של המחזה **שש נפשות** עם תת־סוג זה. רכיבים אלה עשויים, לעומת זאת, להצביע דווקא על שכפול פרדוכסלי, שבו לא ברור מי מבין המחזות פנימי ואיזה מהם חיצוני, והמחזה שאמור לכאורה להכיל את האחר בעת ובעונה אחת מוכל על ידו. שני המחזות מתחרים, למעשה, על מעמד של בכירות – ללא יכולת הכרעה.<sup>31</sup>

### תיאטרון המראה

המחזה **שש נפשות** נכתב רק שלוש שנים אחר סיומה של מלחמת העולם הראשונה. מצבה של אירופה, ובכלל זה איטליה, היה מעורער ורעוע. למרות 650.000 החללים האיטלקיים, ההישגים הטריטוריאליים היו זעומים ביחס למחיר הדמים שאיטליה שילמה. בעקבות האכזבה האיטלקית מהמלחמה, ומגפת "השפעת הספרדית", שהפילה כ-50 מיליון קורבנות באירופה בסיום המלחמה, החלו שנתיים של חוסר יציבות באיטליה, שאחריהן עלה לשלטון בניטו מוסוליני. קדם לכך גם ניסיון הפיכה קומוניסטית שכשל. ההתנסות בזוועות המלחמה חוללה טראומה לאומית קולקטיבית בכל המדינות שהשתתפו במלחמה, והדור שלחם בה כונה "הדור האבוד".<sup>32</sup> המשבר הרוחני שמאפיין את התרבות המודרניסטית הוא תולדה ישירה של המלחמה

<sup>30</sup> מבחינה תמטית, קיים גם קשר רפלקטיבי בין המחזה **חוקי המשחק** לבין לפחות אחד הנושאים של **שש נפשות**: היחסים בין גבר לאישה – כיחסים בין שכל לאינסטינקט.

<sup>31</sup> בהקשר זה מעניין להתייחס לתפיסתו של ריקרדו, שמתאר את היחסים בין החלק לשלם במונחים של מאבק. מ.א.א. הוא, לדבריו, מרד מבני של הפרגמנט נגד המכלול המכיל אותו, שמשיב מלחמה. מובא אצל עידו דיקמן: Iddo Dickmann, "The Literary Theory of *Mise En Abyme* and its Philosophical Meaning", in: **The Little Crystalline Seed: The Ontological Significance of *Mise en Abyme* in Post-Heideggerian Thought**, SUNY Press, 2019, p. 20.

אני רואה את המאבק הזה מזווית אחרת. עמדתה היא כי מ.א.א. היא אמצעי שלוחם נגד המגבלות המובנות של הז'אנר בו הוא משובץ. ב"אומנויות של זמן", היינו אמנויות ליניאריות (ספרות, תיאטרון, קולנוע), היא מחדירה – סימולטנית; ו"אמנויות חלל" – היא פורצת את גבולות המסגור שהיצירה תחומה עלידיהם. אולם נושא זה חורג מגבולות מאמר זה, והוא מפותח בספר שנמצא כעת בכתובים.

<sup>32</sup> המידע ההיסטורי מבוסס על ערכים אחדים בגוגל.



ותוצאותיה. בספרו "פירנדלו והמשבר של התודעה המודרנית" טען אנטוני קפוט (Antoni

Caputi), שהמלחמה חידדה את מודעותו של פירנדלו לכך שמערכת האמונות, שהעניקה לבני האדם מאות בשנים תחושה של קוהרנטיות ושל המשכיות, הגיעה לידי משבר חריף, ושגם הרציונליזם, שתר אחר דרכים אלטרנטיביות להשגת קוהרנטיות ומשמעות – איבד את כוחו כסמכות, שיכולה להעניק ערך אוניברסלי תקף לקיום.<sup>33</sup>

תובנות חדשות אלו לא יכלו לקבל ביטוי פואטי באמצעות הצורות המסורתיות של התיאטרון. על מנת לייצג את אובדן הוודאיות, את האבסורדיות ואת הפרדוקסים של הקיום האנושי בתקופתו, בחר פירנדלו בפואטיקה של היפוכים וסתירות. לא רק "היפוך והיפוך נגדי, אלא גם היפוך של היפוך והיפוך נגדי של היפוך נגדי"<sup>34</sup> וכך הלאה והלאה, כמו בסדרה של מראות מקבילות, שההשתקפות בהן היא אינסופית והאפקט שלה כופה על הצופים תנועה מתמדת בין אפשרויות שלא ניתן להכריע ביניהן, ותחושה של ורטיגו.

פירנדלו כינה את התיאטרון שלו "תיאטרון המראה", שיעודו היה לשמש רפלקציה לחיים, ובעת ובעונה אחת להיות גם מראה לתיאטרון עצמו. המטפורה של המראה היא דימוי שכיח בחקר תחבולת מ.א.א. בזכות תכונתה העיקרית – הרפלקטיביות.<sup>35</sup> בדרך כלל נקשרה מטפורה זו לא למראה אחת (סטאטית), אלא למראות מקבילות "שמעוררות אשליה של עומק ומסתורין"<sup>36</sup> ואפקט של הצצה לתוך תהום. דלז כינה את המראות המקבילות "מראה ניידת", או "שיקוף נייד", שרק הן אלה שמחוללות את אפקט ה"תהומיות".<sup>37</sup> בעוד מראה רגילה משקפת

33 Antoni Caputi, **Pirandello and the Crisis of Modern Consciousness**, in:

[Pirandelloweb.com/Pirandello-in-English/](http://Pirandelloweb.com/Pirandello-in-English/)

34 Antoni Illiano, "Pirandello's Six Characters in Search of an Author: A Comedy in the Making", **Italica**, (Mar. 1967), Vol 44, No. 1, pp. 1-12 (p. 8).

35 ז'יד עצמו לא התייחס ל"מראה" כמטפורה לתחבולה זו, מלבד בדוגמאות מהאמנות הפלסטית, שבהן מופיעות מראות קעורות כאביזר משקף, (כמו ב"קאמרה אובסקורה"). ז'יד העדיף, כזכור, לזהות את המושג עם המטפורה של "מגן האבירים". עם זאת ברשימה אחרת מתוך היומנים, מספר ז'יד, שנהג לעיתים לכתוב מול מראה כדי לקבל השראה. אזכור זה מתאים לאופן ראייתו את תפקידו של החלק (מ.א.א.) בתוך המכלול השלם. Andre Gide, **Journals 1889-1945**, 1967, p. 218.

לתפישתו הפואטית, מה שמשכפל את עצמו אינו רק הנושא של היצירה, ואפילו לא רק האחריות על פעולת הסיפור המוכפלת על-ידי דמות מספרת, אלא יחד איתם גם האנלוגיה שנוצרת בין אותה דמות לבין המחבר, ובין הסיפור של המחבר לסיפור של הדמות המספרת. ספריו של ז'יד עצמו, כמו **מזייפי המטבעות, ניסיון לאהבה, ביצות** – הן דוגמאות מצוינות לתפישתו זו.

36 מגני הייתה הראשונה, שתרמה את רעיון המראה לתיאוריה של ז'יד (Magny, 1950, 71-170). דלנבר שאל ממנה את המטפורה של המראה, כמייצגת את השתקפות השלם בחלק, (כשם ספרו **המראה שבתוך הטקסט**), והצביע עליה כתכונה עיקרית וחיונית של מ.א.א. עם זאת דלנבר מתייחס רק למראה סטאטית, ומקשר את המראות המקבילות רק למ.א.א. סדרתית.

37 מופיע בספרו של עידו דיקמן, שכותב, כי דלז הולך בעניין זה בעקבות ברגסון. ראו: Dickmann, 2019, p. 12.

רק את העומד מולה, במראה ניידת האובייקט עומד על קרקע לא יציבה, על "חולות נודדים".<sup>38</sup> למרות שקיימים הבדלים בין המשקף למשתקף, לא ניתן לקבוע בוודאות מהו המקור ומהו ההעתק. "האובייקט האמיתי אינו מי שמתבונן במראה וגם לא המראה המשקפת אותו, אלא ה'אמצע' המדויק, או אותה סמיכות שנוצרת ביניהם".<sup>39</sup> דימוי המראה, לכן, אינו מצביע רק על התכונה הרפלקטיבית של ה"מראה הניידת", אלא מחזיר אותנו גם להבחנה הראשונית של מ.א.א. כתופעה מבנית, כ"תחבולה של רפלקציה והכלה" כאחד.<sup>40</sup>

החדרת מ.א.א. למחזה **שש נפשות** משמשת עבור פירנדלו מעין "מראה ניידת", שמוצבת על "חולות נודדים". ללא פוקוס יציב, וללא מיקוד, אין אפשרות לקבוע מה משקף ומה משתקף (החיים באמנות או להפך, השחקן בדמות או להפך, הצופה בשחקן או להפך); מה מקור ומה שכפול; איזה מהמחזות הוא המכיל ואיזה המוכל; מהו המישור הדייגטי הגבוה היררכית, ומהו המישור המשועבד לו, והיכן מוצב הגבול ביניהם. התוצאה היא קריסה (או הצצה) לתוך התהום: הדמויות קורסות ללא מחבר; המחזה מתמוטט ללא סיום; והצופים נותרים כמתבוננים אל תהום של אי הודאות.

ללא מחבר הדמויות לא היו נבראות כלל. אולם מכיוון שפירנדלו הוליד אותן, אך לא סיים את בריאתן, סיפורן לא זכה ל"חיים", והדרמה שהן מציגות נותרה "מוצבת בתוך הריק", כדברי פירנדלו עצמו.<sup>41</sup> הן נידונו להימצאות במעין "השעיה נצחית",<sup>42</sup> ולקיום לעד כ"אימז'ים צפים בריק".<sup>43</sup> חיפושן הכושל אחר מחבר שיעניק משמעות, סדר והיגיון לסיפורן, הופך את הדרמה שלהן, למעשה, ל"משל אותנטי על העידן המודרני". דרך היחסים בין המחבר הנעדר לבין הדמויות שלו מצביע פירנדלו על גורלו של האדם המודרני, שנגזר עליו לחיות בעולם, שנעדר בו כוח מכוון ומסדיר המעניק ביטחון, ועל חוסר האפשרות של האדם למימוש עצמי ללא קיומו של "מחבר".<sup>44</sup>

Ibid., p. 12. <sup>38</sup>

Ibid., p. 12. <sup>39</sup>

<sup>40</sup> לה-פיל (La Fille) חזר מצד אחד, לעולם המושגים של שלטי גיבורים: "רפרודוקציה מיניאטורית של השלט במרכז", אך בד בבד השתמש גם במטפורת המראה "מראה בתוך הנרטיב", ובכך חיבר את שני המטפורות, שמגדירות את התחבולה, כממירות זו את זו.

La Fille, P., **André Gide Romancier**, Paris: Hachette, 1954.

על תפישתו של לה-פיל, ראו גם בספרו של דלנבך, עמ' 25.

Pirandello, 1952, pp. 74-373. <sup>41</sup>

<sup>42</sup> מיכאל הנדלזלץ, "שש דמויות מחפשות מחבר: חיננה לאוהבי תיאטרון", הארץ, 16.03.10.

<https://www.haaretz.co.il/gallery/1.3315624>

<sup>43</sup> H. I. Needler, "On the Art of Pirandello: Theory and Praxis", **Texas Studies in Literature and Language**, (winter 1974), Vol. 15. No. 4, pp. 735-758 (p. 756).

Ibid., p. 757. <sup>44</sup>



שש דמויות שבות אל האין. משה איבגי, נטע שפיגלמן, שרון יבלונסקי, ליליאן רוט  
צילום: גדי דגון

העדרו של המחבר גורר אחריו גם את התפוגגותו של "המחזה בתוך מחזה", שקיומו נע בין נוכחות לנפקדות. אמנם קטעים מתוך המחזה של הדמויות מוכפלים ומוצגים פעמיים: פעם אחת על ידי הדמויות עצמן, ופעם שנייה על ידי השחקנים, אולם הדרמה שלהן מוצגת לא כפי שהייתה מתפתחת לו הייתה מתקבלת על ידי המחבר (בסדר רציף שיש בו היגיון נרטיבי), אלא כדרמה שנדחתה על ידו (בצורה פרגמנטרית וכאוטית). לכן החזרות לא מצליחות להתגבש לכלל מחזה שלם, וסופו להתאייד, או לחזור ולהשתכפל שוב ושוב עד אין סוף, והוא קורס לתוך הריק.

הדרמה של שש הנפשות מסתיימת במוות כפול (טביעה וירייה) – לכאורה סיום סגור, שאין סופי ממנו. אולם, זה אינו סיומו של המחזה שכתב פירנדלו, שעיסוקו בחיפוש של שש הדמויות אחר מחבר, וסיפור זה נשאר "פתוח לעד". סופה של ההצגה הוא חזרה לנקודת ההתחלה: השחקנים והבמאי עוזבים את הבמה מתוסכלים, הילד והילדה "קמים לתחייה", ושש הדמויות ימשיכו לחפש לנצח אחר מחבר. המבנה המעגלי והאין סופי של המחזה קיבל ביטוי מעניין בהצגה ב"גשר": הדמויות עוזבות לכיוון אחורי הקלעים ונבלעות תחת האור הכחול כצלליות. הן הגיעו מן האין והן חוזרות אל האין. לאחר עזיבתן עוזר הבמאי מקריא את פתיחת המחזה, שהיא גם סיומה של ההצגה: "שש נפשות מחפשות מחבר, הנפשות הפועלות: האב, האם, הבת, הבן, ילד, ילדה... המקום: במת תיאטרון, הזמן: היום", וגם הוא והשחקנים נבלעים תחת מעטה האור הכחול – גם הם רק יצירי דמיונו של המחזאי. הטקסט אף פעם לא נסגר ולא מסתיים. הקהל אינו יכול שלא לחוש "כי הוא נלקח לנסיעה מסקרנת ביותר, והורד ממנה בדיוק באותו מקום בו החלה. הדבר הבא שעולה במחשבה הוא שאם לא נזהר, אותה נסיעה עומדת להתחיל פעם נוספת".<sup>45</sup>

Antonio Illiano (1967), p. 2. <sup>45</sup>

בכל אחת משתי המערכות במחזה **שש נפשות** פירנדלו שותל רמזים לכך שה"מראה" מייצגת את התיאטרון שלו. במערכה הראשונה, תלויה מראה בבית הבושת של מאדם פאצה, ובמערכה שנייה הילדה הקטנה מתבוננת בבבואתה המשתקפת במי המזרקה (רפלקציה) טרם טביעתה. הבן משתמש במפורש בדימוי של המראה בהקשר לתיאטרון, כמראה מעוותת שמשנה את המציאות של הדמויות: "אתה חושב שאנחנו יכולים לחיות כשאנחנו צריכים להתמודד עם מראות, שלא רק מסתפקות בהקפאתנו לתוך מסגרתן, אלא גם מקרינות אותנו חזרה לעצמנו כבבואה שאנחנו כבר לא מכירים אותה? צורתנו החיצונית, כן... אבל מעוותת ומסולפת עד זוועה" (85). דברי הבן מהדהדים את תפישתו של פירנדלו על אופיו של הקשר הראוי בין חיים לאומנות, כפי שהוא מוצג במאמרו "על ההומור" (1908), בו הוא מתאר את התיאטרון שלו כ"שיקוף כוזב", וכ"הכפלותיה של הזהות".<sup>46</sup> האמנות של פירנדלו היא במודע ובמכוון "מראה כוזבת", שרק בעדה יכולה האמת על המציאות של האדם לעלות כמות שהיא, בנסיבות הזמן והמקום בו היא נכתבת. המחזאי ההומוריסטן אינו מחפש סדר או קוהרנטיות, לא במציאות שהוא מתאר ולא בדמות שהוא יצר ובפעולותיה. הוא עושה בדיוק להפך – הוא מפרק אותם, לבנה אחר לבנה, משום שהוא רואה את החיים במערומיהם, ואת הטבע חסר הסדר ומלא הסתירות. "ההומור הוא שד קטן וחסר מנוח שנועד לשבור את החיים לחתיכות, כך שנוכל לראות כיצד מאחורי 'יריד ההבלים' הכל זורם בשטף קבוע ולא מופרע".<sup>47</sup> הרפלקציה, והאנליזה הם הכלים שמאפשרים להומור לחדור אל התהום הסמויה המצויה בנשמתנו, אל תוך הרגעים הייחודיים והאינטימיים ביותר שלנו.<sup>48</sup> רק אז מופיעות לעינינו העובדות האמתיות על הקיום שלנו, שכמעט הושעו בווקום הפנימי שלנו, על כל חוסר המשמעות שלהן. "הוואקום הפנימי מתרחב מעבר לגבולות גופינו, והופך לוואקום סביבנו [...] כביכול השקט הפנימי שלנו מחבר את עצמו לתהום של מסתורין".<sup>49</sup>

מול התהום והריק נותרים רק זעקתה המצמררת של האם בסוף המערכה הראשונה, וצחוקה הנורא של הבת שמסיים את המערכה השנייה. אנשים אינם יכולים לחיות מול מראה, אומר פירנדלו, מי שבוכה מכאב, או צוחק משמחה לפני מראה – הבכי והצחוק יקפאו באחת. לעומת זאת, ב"תיאטרון המראה" של פירנדלו הזעקה והצחוק האנושיים שקפאו, ימשיכו להדהד לעד, באותו כאב ובאותה עוצמה כבראשונה, מבלי שהזמן יוכל להם.<sup>50</sup>

<sup>46</sup> זהו מאמר מוקדם, אך חשוב מאד להבנת הפואטיקה של פירנדלו. פירנדלו מחשיב עצמו הומוריסטן, אך להומור משמעות ייחודית ומקורית לגביו. מה שקומי ומצחיק מעל פני השטח, הוא מתחת עניין של כאב וצער הרחוק מהקומי. זוהי, לדעת פירנדלו המהות של "ההומור האמיתי". ראו מאמרו: L. Pirandello, "On Humor", *The Tulane Drama Review*, Vol. 10, No. 3 (Spring 1966), pp. 46-59.

<sup>47</sup> Ibid., P. 56.

פירנדלו הצביע על קריסתם של המבנים הפיקטיביים, שהאדם יצר במטרה להקפיא במסגרתם את שטף החיים האינסופי, ועל מנת לחוש שליטה וביטחון. על-פי תפישתו, האמנות היא האתר היחיד בו ניתן "להקפיא את המציאות", מבלי שהדינמיות והחיוניות, שההיא אוצרת בתוכה, תיפגם ולו כמלוא הנימה.

<sup>48</sup> Ibid., pp. 58-9.

<sup>49</sup> Ibid., p. 53.

<sup>50</sup> L. Pirandello, "Pirandello on Writing Plays", *The Living Age*, August 29, 1925, p. 473.

## מרחבים של התנגדות: אלימות וצדק במשפט ועל הבמה

שלומית כהן-סקלי

אוניברסיטת תל אביב

מופעים דוקומנטריים מבקשים ליצור מרחב של התנגדות. המופעים, שבמרכזם משפט שהתנהל בפועל, יוצאים כנגד עוולות של המערכת המשפטית וקוראים לדיון מחודש במקרה שהמערכת המשפטית הכריעה בו. המופעים מצביעים על כשלים בהליך המשפטי, אך בעשותם זאת הם קוראים לנו לא רק לבחון את מקומה של מערכת המשפט ואת כשליה, אלא גם את הציפיות שאנו תולים בה ואת נטייתנו להסיר את האחריות מעצמנו כחברה ולהעביר אותה – שלא בטובתנו – למערכת המשפטית. כפי שנראה, צלצול ההשכמה של המופעים מופנה אם כך לא רק אל מערכת המשפט אלא אלינו כצופים, אלינו כחברה. במאמר זה אדון בשלושה מופעים: **השימוע, תדגימי וסינדרום E**. אראה כי המופעים תולים אשמה בצופים ורואים בהם את מי שנותן תוקף למהלך משפטי פגום. קריאה כזו של המופעים משנה את המוקד הביקורתי שבהם. טענתי היא, כי לצד הביקורת על מערכת המשפט, המופעים מעלים ביקורת נוקבת על ההתנערות של הציבור מהעוולות שההליך המשפטי יוצר. המופעים יוצאים כנגד הזיהוי בין צדק ומשפט ומתנגדים לתפישה כי המוסד המשפטי הוא היחיד האמון על עשיית הצדק. הם קוראים להחזיר אוטונומיה וסמכות לקהל ולשיח הציבורי ומתמקדים באחריות שיש לנו כציבור לפעול ולעצב את החברה, ובכלל זה גם את המערכת המשפטית באופן אחר – צודק יותר. ומתמקדים באחריות שיש לנו כציבור לפעול ולעצב את החברה, ובכלל זה גם את המערכת המשפטית באופן אחר – צודק יותר.

המופעים נוקטים במה שהננס-תיס להמן (Hans-Thies Lehman) כינה 'אסתטיקה של אחריות'<sup>1</sup>. המופע מפעיל את 'חיישני התגובה' של הצופה והופך אותה למעורבת יותר באירוע הבימתי. להמן מדבר על ה'*response-ability*' של הצופה (מושג שאינו עובר טוב בתרגום לעברית). המעורבות המוגברת של הצופה במופע, טוען להמן, מעוררת אותה להגיב לא רק

<sup>1</sup> Hans-Thies, Lehmann **Postdramatic theatre**, translated and with Introduction by Karen Jurs-Munby, Abingdon, England; New York: Routledge, 2006.

למופע אלא גם למציאות. המונח שטבע להמן מכיל כפילות חשובה: **היכולת להגיב** למציאות (the ability to respond) כמו גם **האחריות** (responsibility) על התגובה. נטילת חלק במופעים אלו הופכת, אם כן, להיות פעולה אתית המאפשרת לבחון את הגבולות של הדיון הציבורי ואת האחריות שלנו עליו.<sup>2</sup>

במאמר זה אראה שכדי לחדד את הצורך בחלופות להליך המשפטי, המופעים נוקטים, באופן אירוני, באסטרטגיות קרובות לאסטרטגיות המשפטיות שאותן הם מבקרים. בדיון זה אתמקד בביקורת על האלימות הכרוכה בהליך המשפטי. אטען שהאופן שבו הביקורת על האלימות במשפט מועלת על הבמה – הוא עצמו אלים.

העובדה שהמערכת המשפטית היא מערכת כוחנית ואפילו אלימה כלפי הבאים בשעריה – נאשמים או מתלוננים, היא אכן מושא לביקורת עקרונית שהמופעים הדוקו־משפטיים מבקשים לחשוף. כאן, כאמור, איני מבקשת לעסוק בהיבט ביקורתי זה, וגם לא בייצוג של האלימות באופן כללי על הבמה, אלא להתמקד באופן שבו המופעים מפעילים את הקהל תוך כדי העלאת ביקורת נגד אלימות בהליך המשפטי.<sup>3</sup> אראה כי השחזור של האירוע אמנם מאפשר התבוננות חדשה וביקורתית על ההליך המשפטי אך במקביל, מעתיק ומשכפל משהו מן הכוחניות והאלימות הכרוכה בהליך. לעיתים, כפי שאראה, המופע אפילו מתכוון לעורר תגובה אלימה בצופה כדי להפגיש אותה עם האלימות שחבויה בה. למעשה, המופע מכניס את הצופה למלכוד – מצד אחד, הוא מבקש ממנה שיתוף פעולה במהלך אלים ומצד שני, הוא בא איתה חשבון על שנענתה לבקשתו. המופע, אם כן, גורר את הצופה להתנהגות אותה הוא מבקר. זוהי מניפולציה שמופעי תיאטרון רבים מפעילים על הקהל, אך כאן יצירת המלכוד קשורה באופן הדוק לשיח הביקורתי על הכוח והאלימות של המשפט.

## האלימות של המשפט

רוברט קאבר (Robert Cover), פילוסוף של המשפט, הוביל 'מהפכה של איש אחד' בשנות השמונים באמריקה, כאשר התעקש לדבר על האלימות של מערכת המשפט.<sup>4</sup> קאבר הקפיד להתייחס ל"אלימות" (!) ולא ל"הפעלת הכוח הלגיטימית" של המשפט. אוסטין סאראט (Austin Sarat ותומאס ר. קרנס (Thomas R. Kearns) מתייחסים להגותו של קאבר כמהפכה, משום

<sup>2</sup> זהבה כספי, בעקבות ניקולס רידאוט (Nicholas Ridout), מדגישה את יחודו של התיאטרון כפרקטיקה תרבותית בהקשר זה. לדבריה, התיאטרון תובע מן הצופה תגובה אתית ולקייח אחריות לא רק על חייו שלו אלא גם על הזולת. בהקשר המשפטי אופי המפגש עם הזולת והמחויבות כלפיו מקבלים משנה חשיבות. זהבה כספי, **הנה ימים באים – אפוקליפסה ואתיקה בתיאטרון הישראלי**, ספרא, תל אביב, 2013, עמ' 43. Nicholas Ridout, **Theatre & Ethics**, Palgrave Macmillan, New-York, 2009, p. 14.

<sup>3</sup> בהקשר אחר, כללי יותר, אמה וויליס (Emma Willis) דנה במלכוד זה של הקהל. וויליס מצביעה על שימוש תכוף באמצעים מטא־תיאטרוניים לייצוג של אלימות על הבמה ומציינת כי אמצעים אלה מספקים מענה לקושי האתי הכרוך בייצוג זה. בהקשר כאן, הקושי האתי נשאר ללא מענה. Emma Willis, **Metatheatrical Dramaturgies of Violence**, Palgrave Macmillan, 2021.

<sup>4</sup> Robert Cover, 'Violence and the Word' in **Yale Law Journal**, vol 95, pp. 1601-1857, 1986.

שלטענתם, לולא קאבר, ההתייחסות לאלימות של המשפט היתה נעלמת כליל מהשיח התיאורטי על אודותיו.<sup>5</sup> השיח התיאורטי שקאבר קורא תיגר עליו זיהה משפט עם צדק באופן מוחלט. לאור הזיהוי הזה – הרעיון שהמשפט יכול להפעיל או לפעול באלימות נשמע כסתירה: המשפט אינו יכול להיות אלים משום שהוא צודק. הפעלת הכוח של המשפט במקרה הזה מקבלת לגיטימציה וגושפנקה מעצם היותו 'המשפט'. קאבר התעקש לקרוא להפעלת הכוח הזו אלימות ובכך עורר את השיח המכיר בכך שמערכת המשפט היא מערכת כוחניות שיכולה גם לעשות עוולות. המערכת המשפטית, לשיטתו, נוצרה כדי למנוע מצב של 'כל דאליים גבר' כמו המציאות המתוארת בלוייתן של הובס, אבל היא איננה מציאות אידאלית כשלעצמה. תפישה כזאת של המערכת המשפטית מבקשת לצמצם למינימום הנדרש את ההתערבות המשפטית בחיי היומיום מתוך הכרה שהיא מגבילה את החופש של הפרט ושל החברה. הגבלות אלו חיוניות אולי לקיומה של חברה תקינה אך הן עדיין הגבלות. זהו אילוץ שאנו נאלצים להשלים אתו וככזה, עלינו לתחום אותו ולא להאדיר את מקומו החברתי מעבר להכרחי. מכל מקום – המשפט אינו צודק אפריורית ובוודאי אינו זהה לצדק. לכן עלינו לשמר כל הזמן מבט ביקורתי ביחס לאופן שבו המשפט מפעיל את כוחו ואת הסמכות שאנחנו מוסרים בידיו.

מבט זה על המשפט הוא חלק מתפישה רחבה יותר העולה באופן בולט מהגותם של אנשי התנועה הביקורתית למשפט (CLS), תנועה שביקשה להבליט את הממד הקונטינגנטי של המשפט ובכך ליצור שינוי חברתי.<sup>6</sup> לטענתם של הוגים אלה, השיח המשפטי רווי קטגוריות ודימויים שמצדיקים את הסדר החברתי הקיים ומציגים אותו כרציונאלי, טבעי, הכרחי ובלתי ניתן לשינוי. ביקורתם של אנשי ה-CLS התמקדה בכוחניות המתלווה לשיח המשפטי וברטוריקה שמסתירה אותה. המערכת המשפטית, השיח שבחסותו היא פועלת והרטוריקה שהיא נוקטת אינם מציאות הכרחית או נתונה אפריורית. זוהי מציאות שבני אדם מעצבים, ופועלים בה אינטרסים, הטיות וכוחות שונים. כל אלה נטועים בנסיבות קונקרטיות, בזמן ובמקום מסוימים וטעות היא להקשיח אותם לכללים נצחיים. אנשי ה-CLS סברו כי השיח המשפטי צריך לאפשר לנו לדמיין ארגון חברתי חלופי ובכך לפתוח פתח להכרה שהשינוי הוא בר השגה. פירוק השיח המשפטי הנוהג יעודד שינוי של הסטטוס קוו ויחשוף אפשרויות שהודחקו.

המופעים הדוקו־משפטיים שותפים למגמה ביקורתית זו. הם מבקשים להציב נרטיב שונה מזה המוצג על ידי המשפט ובכך לאתגר את הבסיס עליו נשען החוק. אנשי התנועה הביקורתית מבקשים לקרוע את המסווה שהמשפט עוטה על עצמו כאילו המצב החברתי הקיים, המיטיב עם החזקים, הינו הכרחי לא פחות מחוק טבע ולכן לא ניתן לשינוי. בדומה לכך, מבקש התיאטרון

<sup>5</sup> Austin Sarat and Thomas R. Kearns "Making Peace with Violence: Robert Cover on Law and Legal Theory" in **Law, Violence, and The Possibility of Justice**, edited by Austin Sarat, Princeton University Press, 2001, pp. 49-84.

<sup>6</sup> Critical Legal Studies, הגות זו מרוכזת בכמה ספרי יסוד של התנועה, ביניהם: David Kairys, **The Politics of Law**, First edition 1982; Second edition 1990; Third edition 1998. Roberto Unger, Mangabeira, **The Critical Legal Studies Movement**, Harvard University Press, 1986.

הדוקומנטרי להציב חלופה לאופן ההחלטי שבו מדבר המשפט או לפחות לערער עליו ולסדוק את אמינותו. לאור זאת, אני מוצאת חשיבות בבחינה דומה של ה'רטוריקה' של האירוע התיאטרוני. אני ערה לכך כי האלימות התיאטרונית שונה מן האלימות המשפטית. האלימות שהמופע מפעיל על הבמה או מעורר את הצופה להפעיל, נותרת, כפי שמציינת ניקול רוג'רס (Nicole Rogers), במישור הייצוג ואינה בת השפעה או בעלת השלכות כמו האלימות של מערכת המשפט.<sup>7</sup> יחד עם זאת, מאחר שאני טוענת שהתיאטרון מבקש להרחיב את השיח הציבורי במקרים הנידונים, אני רואה חשיבות בשימת לב לשיח שהתיאטרון עצמו נוקט ולאסטרטגיות שהוא פועל באמצעותן. על כן, אני מבקשת להתייחס ל'אלימות' הגלומה במופע – גם אם זו אלימות מרוכבת, יחסית, או רק 'ייצוג של אלימות'.

### האלימות של המשפט על הבמה

בדיון זה אתמקד בשלושה מופעים דוקומנטריים העושים שימוש בפרוטוקולים מהליכים משפטיים, מופעים המעמיתים את הקהל באופן ישיר עם היבטים שונים של כוחניות באירוע המשפטי. בשניים מהמופעים שאדון בהם – **השימוע** של רננה רז<sup>8</sup> ו**תדגימי** של דפנה זילברג<sup>9</sup> – המופע משחזר את הדיון המשפטי על הבמה. הטקסט של המופע הוא טקסט הפרוטוקול מהאירוע המשפטי. במקרה של **השימוע**, מדובר בפרוטוקול השימוע במלואו ולמעט שתי התערבויות קטנות בטקסט, אליהן אתייחס בנפרד, ללא כל עריכה. במקרה של **תדגימי** הטקסט הבימתי נערך כולו מפרוטוקול הדיונים במשפט אונס שהתנהל בירושלים בשנת 2008. בשני המופעים עיצוב האירוע – עיצוב החלל, הושבת הקהל, התלבשות – נועד לשמר את האווירה של האירוע המשפטי המקורי ולאפשר לקהל הצצה או אולי התבוננות אל תוך האירוע המשפטי. המופע השלישי שאדון בו הוא **סינדרום E** של מאיה בואנוס.<sup>10</sup> **סינדרום E** אינו שחזור של אירוע משפטי אך הוא עושה שימוש בפרוטוקולים ממשפט אייכמן לצד טקסטים מכתביה של חנה ארנדט ומחקרו של חוקר המוח יצחק פריד על 'סינדרום E' – כך מכנה פריד את המנגנון הפועל במוח האדם ומאפשר לאדם לבצע מעשי אלימות ורוע. מופע זה – שדן באלימות ובתנאים המאפשרים אותה – אינו עוסק באופן ישיר באירוע המשפטי כפי שקרה, אך משתמש בו, ומסמן, גם הוא, את הזירה המשפטית כזירה נוספת שהאלימות 'המתורבתת' מתקיימת באמצעותה.

<sup>7</sup> Nicole Rogers, "The Play of Law: Comparing Performances in Law and Theatre" in *Queensland University of Technology Law Journal*, vol. 8, no. 2, pp. 429-443.

<sup>8</sup> **השימוע** – אירוע האזנה מחדש – רננה רז, שחקנים: אמיתי יעיש בן אוזיליו, עופר עמרם, נעמי פרומביץ'. בכורה: יולי 2015.

<sup>9</sup> **תדגימי** – דרמת בית משפט – דפנה זילברג, שחקנים: אבי סרוסי, נעמה שפירא, אפרת ארנון, כנרת לימוני, הילה דיקסטרו, עידית טפרסון, בכורה: פברואר 2017.

<sup>10</sup> **סינדרום E** – קונצרט בשלוש מערכות – מאיה בואנוס: משתתפים: שרון אלעזר, מרי אן גנין, מעיין זיטמן, אור חסון, אילון פרימן וצליל רובינשטיין. בכורה: מאי 2017.



## השימוע

השימוע ממחיש את האלימות שתוארה היטב על ידי קאבר. האלימות של המשפט באה לידי ביטוי, בניתוחו של קאבר, בפסיקות השופטים ובהכרעות שהן מכילות לגבי הנשפטים<sup>11</sup>. סאראט וקרנס מציינים כי לאמיתו של דבר, קאבר זיהה את הממד הפרשני של החוק עם הפוטנציאל האלים שבו. מאחר והחלת החוק על מקרה ספציפי מחייבת פרשנות של האירוע (ושל החוק), ומאחר בפרשנות תמיד יש יותר מאפשרות אחת, השופט, בהעדפה שלו לפרשנות אחת על פני אחרת, בהכרעה אחת על פני אחרת, "הורג את החוק" ומצמצם את הפוטנציאל שהיה בו. מעניין כי קאבר מזהה את האלימות כקשורה דווקא בפרפורמטיביות של החוק. מאחר שהחוק מקבל תוקף ומשמעות בביצוע הספציפי שלו – במעשה ההכרעה יש ממד אלים וכוחני.

פן כוחני זה של החוק נוכח **בהשימוע**. בינואר 2014 פנתה תלמידת תיכון, ספיר סבח, במכתב לשר החינוך דאז, שי פירון, בו התלוננה על המורה שלה אדם ורטה, בגין דעות אנטי ציוניות וטענות נגד המוסריות של צה"ל שהשמיע (כביכול) בכיתה. בעקבות המכתב, הוזמן המורה לשימוע לפני פיטורים. שימוע – מעצם הגדרתו – הוא הליך מעין-שיפוטי: פרוצדורה בה המערכת יכולה לכפות את החלטותיה על הפרט. דיון משמעותי, ושימוע לפני פיטורים בכלל זה, הם הליכים בעלי תוצאות משמעותיות כבדות משקל המגובות על ידי המערכת המשפטית. אפשר לראות את ההליך המשמעותי כזרועה הארוכה של מערכת המשפט.



**השימוע**, רננה רז, עופר עמרם, נעמי פרומוביץ', אמיתי יעיש בן אוזליו.  
צילום: כפיר בולטין

העיצוב של **השימוע** משחזר את מפגן הכוח הקיים תמיד בהליך שיפוטי: המורה, היחיד, מובא בפני שלושה 'שופטים'. מלוחיות שם המונחות לפני השחקנים אנו למדים לדעת כי מדובר

<sup>11</sup> "Legal interpretive acts signal and occasion the imposition of violence upon others: A judge articulates her understanding of a text, and as a result, somebody loses his freedom, his property, his children, even his life" Robert Cover, "Violence and the Word" in **Yale Law Journal**, vol 95, pp. 1601-1857, 1986.

במנהל בית הספר, מנהלת רשת אורט ומנהלת הרשת האזורית. במהלך המופע ארבעת השחקנים יחליפו דמויות (כך ששחקנים שונים משחקים את אותה דמות וכל שחקן משחק שתי דמויות שונות) אך יחסי הכוחות ישמרו ללא תלות במבצע התפקיד. רז מדגישה את יחסי הכוחות הללו כמה פעמים לאורך השימוע על ידי שימוש פשוט בחלל ובמיזנסצנה (למשל, שלושה עומדים מול אחד בשני קצוות של חדר הישיבות הגדול). המופע רותם גם את נוכחות הקהל להדגיש את יחסי הכוחות. הקהל מוכנס לחדר הישיבות ומתבקש לשבת סביב השולחן שבמרכזו (ולכל היותר במעגל אחד נוסף מסביבו). הסדרן מודיע על תחילת השימוע ואורכו (כשמונים דקות, ואין לצאת במהלכו). כבר מתחילתו, המופע מסמן לקהל כי הוא אינו צופה באירוע אלא מהווה חלק ממנו. ועם זאת, השחקנים מתעלמים מהקהל לחלוטין. כך, למשל, כאשר השחקנים מחליפים מקומות והקהל נדרש לפנות להם מקום, הדבר קורה ללא מילים וללא התייחסות ישירה.<sup>12</sup> הבחירה להתייחס אל הקהל כנוכח־נעדר באירוע השימוע מדגישה את 'בדידותו' של הנתון בשימוע, אך יותר מכך, זו בחירה שקשורה בקריאה האתית של המופע ובהזמנה של הציבור להאזין מחדש לאירוע. להאזין ולבחור מחדש באיזו מידה הוא רוצה וצריך להיות מעורב באירוע כזה, להיות נוכח בו.



**השימוע**, רננה רז, עופר עמרם, נעמי פרומוביץ', אמיתי יעיש בן אוזליו.  
צילום: כפיר בולטין

<sup>12</sup> רגע נוסף המבליט את הנוכחות לא נוכחות של הקהל הוא לכאורה רגע אקראי ואפילו קומי – מנהל בית הספר טופח לאדם ורטה על הכתף – מחווה שמעוררת התנגדות רבה בורטה. כיוון שהדמויות יושבות במרחק זו מזו – המנהל טופח על כתפו של הצופה היושב בסמוך לו. 'אדם' מצדו מגיב כאילו קיבל את הטפיחה אך פירוק זה של המחווה מנכיח בו זמנית את נוכחת הקהל בחדר ואת היותו נוכח־נעלם, שם ולא שם.

רז, בהעברה של האירוע לבמה, מבקשת להתעכב על הדרישה לשמיעה, או ליתר דיוק, הדרישה להקשבה שיש באירוע. כך מצביעה רז על הקשר ההדוק שיש בין הקשבה ופרשנות. במופע, השחקנים אינם משחקים את הדמויות אלא מקשיבים להקלטה של הדמויות באמצעות אוזניה. לאורך המופע כולו הם יחזרו במדויק על הדברים המוקלטים כולל טעויות הגייה, גמגומים ורחשים צדדים. ההקשבה הכפולה והדרוכה – של השחקנים להקלטה, ושלנו הקהל לשחקנים, היא המסגרת המגדירה את המופע. **השימוע – אירוע האזנה מחדש** מבקש מהקהל להקשיב לשימוע, במיוחד משום שהאירוע עצמו היה נעדר הקשבה. הליך של שימוע נועד לברר מקרה מסוים בטרם הכרעה בו. "אתה פעלת בניגוד לנהלים ובגלל זה אנחנו פה" אומרת מנהלת רשת אורט לורטה בתחילת השימוע. למעשה, ורטה דוחה טענה זו – בשלוש מתוך חמש הטענות שנטענו נגדו הוא כופר באופן מוחלט ובשתיים האחרות הוא טוען שאומנם פעל כפי שנטען, אך שמעשיו אינם בניגוד לנהלים. ואכן, בשום שלב המעשה של ורטה אינו מעומת מול סעיף בנהלים או בחוק הכתוב. ורטה הוא שמצטט את הסעיף הרלוונטי בחוזר מנכ"ל האומר שאסור למורה להפעיל מניפולציה על תלמידיו בכדי לשכנע אותם בדעתו הפוליטית. דיון על מוסריות המעשים של צה"ל ועל השאלה כיצד נבחנת מוסריות זו, אומר ורטה, אינן ניסיון לשכנע בעמדה פוליטית אלא דיון חינוכי ראוי עם תלמידים – בוודאי במסגרת שיעור שעוסק בערכיה הדמוקרטים של המדינה. חברי ההנהלה טוענים כנגדו כי הדברים שאמר בכיתה עשויים להישמע מגמתיים וקל להבין מדוע התלמידים פירשו אותם באופן קיצוני יותר. בהמשך הם גם טוענים כנגדו כי האיומים על חייו שהוא חווה כעת, בעקבות פרסום מכתב התלונה של התלמידה בפייסבוק, הם אשמתו כיוון שנוצר 'כדור שלג'. האיומים הם השלכות של ההתבטאויות שלו בכיתה, התבטאויות שזכותה של התלמידה לפרש לפי הבנתה. ורטה מצדו חושב שגם אם היה פגם בהתבטאויות בכיתה – כעת משהוא נתון תחת איומים – המערכת צריכה לקחת זאת בחשבון בבחינת המקרה שלו ובגיבוי שבית הספר צריך לתת לו מול התלמידה. כאן מתברר מתח מובנה בהליך השיפוטי הנדרש להחיל קטגוריות כלליות (דיון חינוכי או אינדוקטרינציה פוליטית) על מקרה פרטי. נקודה זו, יש לציין, חוזרת לא רק **בתדגימי ובסינדרום E** אלא מופיעה במופעים דוקו-משפטיים רבים. המופעים מטילים ספק ביכולת של ההליך המשפטי להקשיב באמת ולהיות רגיש לניואנסים של המקרה הפרטי, הייחודי – הפרטים שלכאורה היו צריכים לעצב את ההכרעה בכל מקרה שמובא למשפט. הפער בין החוק לצדק, אומר דרידה, מתגלה במלואו בדיוק ביכולת להתייחס אל המקרה הייחודי והחד-פעמי.<sup>13</sup> המחויבות של השופט, טוען דרידה, היא לעשות את התיווך בין החוק – הקטגורי, הכללי, שאינו רגיש לניואנסים, ובין המקרה הספציפי שכעת מובא במשפט.<sup>14</sup> האחריות של השופט היא למצוא את האופן בו ניתן וראוי להחיל את החוק מתוך הרגישות המלאה לייחודיות של המקרה. זאת, להבנת דרידה, המהות של עשיית צדק. המופעים הדוקו-משפטיים מצביעים על התיווך הזה, במקרים שלפניהם, כלוקה בחסר.

**השימוע** מיטיב להדגים את האלימות שיש במעשה הפרשני של השופט שקאבר מצביע עליה, או ליתר דיוק – האלימות שיש בהסוואה של המעשה הפרשני והצגת הפרשנות כמשתמעת באופן ישיר ויחיד מן החוק. 'השופטים' בשימוע מסתתרים מאחורי החוק.

<sup>13</sup> מאז אריסטו דרך קאנט יש הכרה בהבדל בין החוק הכללי ויישומו במקרה מסוים.

<sup>14</sup> ז'אק דרידה, **תוקף החוק**, תרגום מצרפתית הילה קרס, רסלינג, תל אביב, 2006.

ההסתתרות מועצמת דווקא משום שהחוק עצמו, כאמור, אינו נבדק לאורך השימוע. התקנון או נוסח החוק אינם נבדקים – האם וכיצד מותר למורה להשמיע את עמדותיו? עובדה זו מחזקת את התחושה כי יש כאן מצד אחד ניצול של הכוח (אכיפת ה'חוק') ומצד שני הימנעות מהפעלת שיקול דעת (הפעלה עיוורת של החוק ללא פרשנות מתאימה שלו למקרה הספציפי). טכניקת הגשת הטקסט והייצוג המפורק של הדמויות מייצרים גם הם ריחוק בין הדובר לדברים הנאמרים ומחזקים את השאלה על האחריות שהדובר לוקח על דבריו.

הפרשנות והמשמעות העומדת מאחוריה, כמו גם ההגבלה של טווח הפרשנויות שאנו מוכנים לשמוע – היא בדיוק זירת הקונפליקט של השימוע: "למורה אסור להביע דעות, לא דעות פוליטיות ולא דעות בכלל" אומרת מנהלת רשת אורט. הבעת דעות היא פתח למדרון תלול ומסוכן שהרי אין לדעת כיצד תלמידים יבינו ויפרשו את הדעות. כאן באה לידי ביטוי נקודה מהותית שקאבר עמד עליה. השופטים בשימוע נמנעים מלהפעיל את החירות הפרשנית שמעמדם מאפשר להם. הם כופים את לשון החוק על האירוע במקום לחלץ פרשנות ראויה מתוך הקשבה אמיתית לנאמר. לקראת סיום השימוע, מנהלת רשת אורט אומרת לורטה "אני לא פועלת בשיטה עיוורת, אבל יש נהלים, השימוע נועד לברר אם פעלת בניגוד לנהלים ופעלת בניגוד לנהלים". הראייה לכך, טוענים שלושת השחקנים שמייצגים כעת את מנהלת רשת אורט היא בכך ש"הם [התלמידים] רואים את זה ככה, הם לא מבינים שאתה רק מביע את דעתך" וורטה מקשה עליהם "אבל אנחנו לא יכולים שהתלמידים יהיו הקריטריון אם עברתי על הנהלים או לא, נכון?" שאלה זו מהדהדת בחלל השימוע ללא מענה. בנקודה זו ורטה חוזר ומסביר כי האווירה הבית ספרית שנוצרה בעקבות העימות בינו ובין התלמידה קשה ומלחיצה. במקביל, שני השחקנים (שני הגברים) סוגרים באופן מאיים על ורטה שמיוצג כעת על ידי רז עצמה ומעוררים תחושה כי אווירת הסכנה והאיום חלחלה גם לשימוע. כדי להסביר את המצב ורטה מעיד על 'פוגרומציק' שעשו תלמידי אחת הכיתות בספריה ואיומים שהשמיעו באוזני הספרן כי ידאגו לפיטוריו משום שהוא "שמאלני אוהב אנתרופוסופיים". התגובה לדבריו כאילו לקוחה מתסריט כתוב היטב: מנהלי השימוע טוענים כי התבטאויות אלו גם הן בגדר השמעת דעות ויותר מכך – אלו "אמירות של ילד". "מה היכולת של תלמיד לגורם לפיטורים שלו [של הספרן]?! "מקשה מנהלת הרשת. ורטה עונה לה "הוא יכול לכתוב מכתב לשר" והמנהלת עונה "אז הוא יבוא לשימוע ואני אשמע אותו" "ברור שההליך הפורמלי יקרה" מגיב ורטה וממילא ברורה עמדתו על מידת הכנות או ההקשבה שהיתה בהליך השימוע הנוכחי שהוא זכה לקחת בו חלק.

עם סיום השימוע מבקשת מנהלת אורט להישאר לבד עם ורטה לשיחה בארבע עיניים. כשהם לבדם אומרת מנהלת אורט כי היא מבינה את ורטה ומהתגלגלות הדברים כפי שורטה הציג אותה היא אפילו מבינה כי הבעת הדעות באמת לא היתה עניין חמור כל כך. ועם זאת היא נמנעת מלהכריע באופן ישיר במקרה של ורטה. המנהלת אינה רוצה לפטר את ורטה – תהליך שיהיה בו משום נקיטת עמדה כוחנית ברורה (שהיא כביכול אינה מזדהה אתה), אלא מבקשת להסוות את הכוח ב'עצה ידידותית': היא אינה רוצה לפטר אותו, אך כיוון שהוא חש כי ביטחונו בביה"ס מאיים, הדבר הנכון ביותר עבורו יהיה להגן על עצמו ולהתפטר. רשת אורט מצדה תראה

את כהתפטרות מוצדקת ולא תבוא נגדו בטענות בגין אי עמידה בחוזה<sup>15</sup>.

בשלב זה של השימוע נותרו אדם ומנהלת אורט לבד בחדר וארבעת השחקנים מייצגים את שתי הדמויות ולעיתים רק אחת מהן. ההמלצה להתפטר מלווה בג'סטה משמעותית. ארבעת השחקנים מייצגים כעת את מנהלת אורט. הם קמים ועומדים מעל ארבעה צופים, רוכנים מעליהם ומניחים לפנייהם דף לבן. הם לוקחים את ידם, מניחים בה עט ומכוונים אותם לחתום על הדף. עיצוב הסצנה חושף כמובן את העמדה לגבי 'ההמלצה' להתפטר ואת הכוונות שיש בסיטואציה – כוונות שדווקא בגלל שהיא מוסווית עוברת כאלימה יותר. בחירה זו עולה בקנה אחד עם אי לקיחת האחריות על ההחלטות. מנהלת אורט בוחרת שלא לכפות את ההחלטה – לכאורה היא בוחרת שלא להפעיל את הכוח שיש בסמכותה להפעיל, אך לאמיתו של דבר, יש כאן דחיפה של הפרט להפנים את עמדת המערכת נגד רצונו ואמונתו. מרחב הבחירה שיש כאן צומצם למינימום האפשרי בחסות המהלך הצבוע של הרשות. לצד זאת, הפעולה כאן היא לא רק ייצוג חזותי של הפעולה של מנהלת אורט. רז בוחרת לשים את העט החותם על מכתב הפיטורין בידיו של הקהל. רז אומרת לצופים: הפיטורין של ורטה התאפשרו רק כי הציבור מוכן ואדיש למהלך כזה. את ורטה אתם פיטרתם, המהלך המשפטי אינו אלא כסות למהלך הציבורי.<sup>16</sup> הכישלון של ההליך המשפטי משני לכישלון של החברה המוכנה לפתור את המקרה בדין משפטי לא מספק ולשים אותו מאחוריה.

#### אלימות ההליך המשפטי

עיצוב השיח הציבורי והמשפטי, והגדרת גבולותיו – מה לגיטימי ומה כוחני ואליים – נוגע לא רק בנאשם וביכולת להקשיב ולפרש את מעשיו ולהכריע ביחס אליהם אלא גם במקומו של הנפגע בהליך המשפטי. קאבר זיהה את האלימות של המשפט רק ביחס לתוצאה של ההליך המשפטי, כלומר ביחס לנאשם ולהוצאה לפועל של גזר הדין שהוטל עליו, אך בהחלט ניתן לדבר גם על האלימות של ההליך המשפטי עצמו (ללא קשר להכרעה כזו או אחרת שתהיה בסופו). אנו יכולים להצביע על מקומות נוספים בהם מערכת המשפט פועלת באופן כוחני – גם אם משיקולים של השגת צדק. חקירה אגרסיבית של מתלוננת היא דוגמה לאלימות כזו. לכאורה, האגרסיביות של החקירה היא הוכחה לכך שהמשפט הוא ללא משוא פנים – כאשר נאשם מובא בפני בית המשפט אנו מבקשים לספק לו את התנאים הטובים ביותר להגנה. המשפט הפילי מתנהל מתוך רגישות עליונה למעמדו של הנאשם ולעובדה (כפי שאנו יודעים לצטט מסרטים אמריקאיים) שעד שלא הוכחה אשמתו – הוא חף מפשע. ככזה הוא זכאי להגנה הטובה ביותר והגנה כזו כוללת גם חקירה אגרסיבית של המתלוננים כדי לחשוף מקרים של תלונות שווא

<sup>15</sup> מנהלת רשת אורט מנצלת בכך את זכריו של ורטה במהלך השימוע. הוא מציין כי במצב הקיים הנוכחות בבית הספר מסכנת אותו ויש בכך עילה להתפטרות מוצדקת. עם זאת, בהמשך הוא מעיד במפורש כי הוא מעוניין להמשיך ללמד ואינו רוצה להתפטר.

<sup>16</sup> השימוע מסתיים בכך שמנהלת רשת אורט נותנת לורטה עשרים וארבע שעות לחשוב על החלטתו. ורטה החליט שלא להתפטר והוא המשיך ללמד בבית הספר. כעבור ארבעה חודשים נקרא ורטה לשימוע נוסף ובו הוחלט על פיטוריו בטענה של קיצוצים בכוח אדם.

ועדויות שקר. מעמדם של המתלוננים, לעומת זאת, דורש עיון נוסף. העובדה כי בהליך השיפוטי בישראל המדינה היא התובעת ולא הנפגע מכילה בתוכה סתירה הדורשת פיענוח. מחד – המדינה לוקחת חסות על הנפגע ומכירה בכך שפגיעה בפרט מסוים היא עניין של המדינה, עניין ציבורי שהנפגע אינו צריך לעמוד בו לבדו, כפרט יחיד. מאידך, פרישת החסות הזו מהווה במקרים רבים מחיקה של הנפגע – הוא אינו צד רשמי בדיון בעניינו. אין לו קול להסכים או לדחות עסקת טיעון ואין לו קול בנוגע לעונש הנפסק לפוגע.<sup>17</sup> המחזה האיקוני **נוטות החסד**, הציב את המשפט כאלטרנטיבה להליך הנקמה הטבעי. הפקעת המקרה מידי של הנפגע מקבלת ב**נוטות החסד** ממד של גאולה – גאולה של הנפגע מהצורך לתבוע את הצדק לבד, גאולה מהצורך לעשות בעצמו מעשה אלים ופוגע של נקמה כדי להשיג צדק – מעשה שבתורו ירדוף את הפוגע עצמו ויעורר עליו את נקמתו של נפגע אחר – כך במעגל אין סופי. אך גם במקרה הזה, כמו בהתעקשות של קאבר לקרוא לדברים בשמם ולדבר על האלימות של המערכת המשפטית, אנו צריכים לזכור את המחיר של היציאה ממעגל הנקמה 'הטבעי' ומן המעבר אל מערכת המשפט ה'נורמטיבית'. גם במצב ה'מתוקן' יש מחיר של פגיעה. דיוני החקיקה ושינויים שונים של החוק בישראל כיום מראים כי שאלת מקומו של הנפגע עדיין לא פתורה. שינוי החקיקה בנוגע לפרסום שמם של נאשמים והליכים הקוראים להגדלת המעורבות של הנפגעים בתביעות המנוהלות בשמם – כל אלו מצביעים על מורכבות השאלה שאולי לעולם לא תוכרע.

## תדגימי

מקומו של הנפגע, הנוכחות שלו בהליך השיפוטי, ויותר מכך בדיון הציבורי על המקרה, היא נקודה מרכזית נוספת שהמופעים הדוקו־משפטיים מזהים ככשל של הליך המשפטי. סוגיה זו נמצאת במרכז הדיון בתדגימי – **דרמת בית משפט תיעודית**. בשנת 2008 התקיים בירושלים משפט בו הואשמו שלושה בחורים באונס נערה. השופטים במשפט היו שלושה גברים ושני עורכי הדין – מטעם ההגנה והתביעה היו גם הם – שניהם, גברים. במהלך המשפט ביקשו השופטים מן התובעת להדגים את התנוחה בה נאנסה לכאורה. בקשה זו עוררה סערה גדולה בציבור שעקב אחר מהלך המשפט. בין היתר, הסערה הובילה לכך שפרוטוקול המשפט מצא את דרכו לשני מופעים שונים בתיאטרון הישראלי<sup>18</sup> – שניהם עוסקים בהאשמת הקורבן ובאופן שבו המערכת המשפטית מייצרת אונס שני ומשפילה את המתלוננת במקום להגן על הנפגעת.

במקרה של **תדגימי** של דפנה זילברג, המופע מאמץ את השפה המשפטית. גם כאן עבודת השחקנים כללה האזנה להקלטות מבית המשפט. גם במקרה זה, בדומה ל**השימוע**, היה ניסיון לא ליצור 'דמות' אלא להתחקות אחר האינטונציות והעוצמה שבה נאמר הטקסט במקור ולהביא

<sup>17</sup> שתי עדויות להעדר הפרט מהדיון המשפטי ניתן לראות בשתי יוזמות מהזמן האחרון – טריבונל הנשים לנפגעות תקיפה מינית המבקש לאפשר לנפגעת לתת עדות "בתנאים שלה" וקמפיין המונים לשינוי מעמדו של המתלונן שכיום אינו צד רשמי במשפט אלא המדינה היא התובעת בשמו.

<sup>18</sup> המופע השני הוא **מים בקשו רחמים** של מאיה בואנוס (ובגילגוליו הנוספים, המאוחרים יותר – **דין סוטה** ושער הסוטה).

אל הבמה לא רק את הפרוטוקול הכתוב אלא גם את ה-"רפרטואר", במושגיה של טיילור,<sup>19</sup> מתוך הכרה בכך שלמחוות הגוף ושינוי הקול והגוון יש חשיבות מכרעת בשחזור ובהבנה של אירוע שהיה.

כבר בפרסום ההצגה מודגש עניין הדגמת האונס וניתן להניח שהצופים מגיעים למופע מתוך ידיעה שהם עומדים להזדעזע ממערכת משפטית שמאפשרת מציאות כזו. המופע מצליח בהחלט לעורר את הזעזוע הזה – עורך הדין מטעם ההגנה הוא אגרסיבי ומעורר התנגדות, בין אם בטון שהוא פונה לנערה ובין אם בבדיחות הפרטיות שהוא מתבדח עם השופטים בזמן הדיון. השאלות שמופנות למתלוננת בנוגע ללבוש שלבשה, כיצד הוא הופשט ממנה, מה בדיוק הוחדר לגופה ובאילו תנחות, כמו גם שאלות הנוגעות להבנה שלה במושגים מיניים כאלו ואחרים – כל אלו מעוררים תחושת אי נחת, בלשון המעטה, ממהלך החקירה. הבקשה להדגמת תנחות האונס שמגיעה בשיאה של החקירה רק חותמת התנהלות משפטית כוחנית שאינה רגישה לסיטואציה שהיא מטפלת בה ולאדם שעומד במרכזה. כדי להעצים את ההתנגדות וכדי להראות את האבסורדיות שבחקירה כזו, שנערה צעירה במרכזה, וחמישה גברים מנהלים אותה, בחרה זילברג להפוך את המינים. חמש נשים משחקות את השופטים ועורכי הדין ובחור צעיר משחק את הנערה המתלוננת. למרות החילופים, השפה המקורית של הפרוטוקול נשמרת – הנשים מדברות בלשון זכר והגבר בלשון נקבה, דבר שמדגיש את החילוף ויוצר הזרה שמאפשרת לשמוע את הנאמר באופן פחות אוטומטי ולחשוב על המציאות המגדרית שמייצרת ומתירה דיון משפטי כזה.



**תדגימי**, דפנה זילברג, נעמה שפירא, עידית טפרסון, הילה דיקסטרו, אפרת ארנון, כנרת לימוני.  
צילום: מאיה לוזון

<sup>19</sup> Diana Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas* Duke U.P, 2003.

כמו בהשימוע, יחסי הכוחות מודגשים באמצעות עיצוב החלל: השופטים במרכז קדימה – התביעה וההגנה משני צדדיהם, והקהל מקיף אותם – שתי שורות מכל צד. המתלוננת מבודדת במרחק – היא ממוקמת לבדה מצידו השני של האולם ומשם תצטרך לצלוח את המרחק, להשמיע את קולה ולשכנע בגרסה שלה לאירוע. חוסר היכולת של המתלוננת להתגבר על המרחק מובלט על-ידי מצלמות וידאו ומסכים שמתמקדים במתלוננת ומשדרים כל העת שלושה תקריבים מפורקים של דמותה. דמותה העולה מן המסכים היא דמות מפורקת – אם בגלל הטרומה שעברה, אם בגלל הניסיון (הכושל) להרכיב תמונה מלאה, שלמה ואמיתית מסיפור המעשה שהסדקים בו עולים כל העת ומסיטים מן העיקר לתפל. מסכים אלו מדגישים את הביקורת על המציצנות הקיימת בחקירה, על החיטוט הלא רגיש בבכי נפשה ועל הפרפורמטיביות שבית המשפט כופה על המתלוננת. פרפורמטיביות כפויה ששיאה בקשת הדגמת תנחות האונס.



תדגימי, דפנה זילברג, אבי סרוסי.  
צילום: רון גולדמן

בתוך המהלך הביקורתי הגלוי לעין מסתתר מהלך ביקורתי נוסף: נקודת המוצא של המופע היא ההתנגדות לאקט ההדגמה במהלך המשפט. לכאורה דווקא התיאטרון אמור להבין את הכוח



העצום של 'הדגמה' שהרי בזה כוחו. תיאטרון מכיר בכך שיש דברים שמילים מצליחות להעביר באופן מוגבל בלבד, ואולי בכלל לא, ושתמונה אחת שווה אלף מילים. המופע מוצא פגם בפנייה של המשפט אל הפרפורמטיביות שבהדגמה, אלא שהמופע לא משחזר רק את המשפט אלא גם את הצורך בהדגמה – אותו צורך שהוא מבקר במערכת המשפטית. המופע הוא עדות לכך שגם קהל הצופים, זקוקים להדגמה פרפורמטיבית כדי להזדעזע מן האירוע באופן מלא – מדוע אחרת הגיעו למופע הזה? בהדגמה שבמופע הצופים מעוניינים לקבל הצצה לא רק לתנחות בהם התבצע האונס אלא להשפלה ולקושי שהמתלוננת נתונה בהם ברגע ההדגמה – כלומר המופע עושה שימוש באותו כלי עצמו שהוא מבקר את בית המשפט על שהשתמש בו.

זה בדיוק מה שקורה ברגע ההדגמה עצמה; אומנם, וזה אומנם הבדל גדול, המציגים הם שחקנים ולא המתלוננת ובתחילת המופע מוקרנת השקופית "השימוש בפרוטוקול נעשה בהסכמת המתלוננת" כבא לומר 'מה שנעשה פה לא דומה למה שנעשה בבית המשפט' ועדיין, גם הקהל באולם הגיע כדי לקבל המחשה של הדיון. יותר מכך, האולם הוא אולם תיאטרון (שבמקרה הזה ממוקם במוזיאון) – כלומר האירוע מזוהה כמופע, כמשהו שניתן למקם במוזיאון ולהתבונן בו כחוויה אסתטית, אולי אפילו מבדרת. שיאו של המהלך הוא בעיצוב רגע ההדגמה עצמו. ההיצמדות לשחזור האירוע כפי שהתבצע בבית המשפט הביאה לכך שההדגמה מתרחשת, כפי שהייתה בבית המשפט – על הרצפה. בשלב זה ניגש השחקן-המתלוננת למרכז החלל שבינו לבין השופטים וכורע במרכז האולם על הרצפה. אך מאחר ומדובר במופע תיאטרון, **שבחר** להושיב את הקהל באופן מסוים, המיזנסצנה היא כזו שכדי לראות את השחקן – לראות את ההדגמה – כמעט כל הקהל צריך לנוע במקומו, לשנות תנוחה ובאופן פעיל לאפשר לעצמו לראות את רגע השיא של המופע. בתנועה הקלה הזו – שהיא אומנם פועל יוצא מהתנאים של הצפייה המופע אך בה בעת פעולה רצונית, בחירה של כל צופה לעצמו – חושף הקהל את קלונו. גם הוא דרוך לראות לא רק את התנוחה שהמתלוננת מציגה אלא להוט לראות כיצד השחקן מבטא את השפלתה ומצוקתה של המתלוננת ברגע הזה. עורכי הדין, השופטים וגם היושבים בקהל – רוצים הצגה טובה. לאמיתו של דבר, המופע מציב את הקהל בעמדת הנאשם. נאשם בכך שהוא רוצה 'להציץ', נאשם בכך שהוא מוכן לבחון את האירוע כ"הצגה", נאשם מעצם העובדה שהוא יושב כצופה מן הצד ומותיר לאחרים – יהיה זה המוסד השיפוטי או כל מוסד אחר – לעצב את הנורמות החברתיות המאפשרות לנהוג כך במתלוננת פגיעה מינית ואף מאפשרות את הפגיעה המינית מלכתחילה. ברגע הזה שלושת המרחבים שהמופע נסמך עליהם – המרחב בו התרחש לכאורה האונס, המרחב המשפטי והמרחב התיאטרוני מתלכדים לאותו מבט דרוך של הצופה בסבלו של אחר להנאתו האישית.

המופע אם כך מבקש לחשוף את האלימות שלנו כצופים ולצמצם את הפער בין מה שביקשנו לבקר ולשפוט ובין מה שאנו עושים בעצמנו. הפעלת האלימות החבויה בנו עשויה לאפשר לנו להבין את עומק הפגם שהמופע מצביע עליו. התיאטרון מספק לנו אפשרות להישיר מבט אל מה שמכוער ומקולקל – קודם כל בעצמינו.



**תדגימי**, דפנה זילברג, אבי סרוסי, אפרת ארנון, כנרת לימוני.  
צילום: רונן גולדמן

## סינדרום E

הרעיון של האלימות הקיימת בכל אחד מאיתנו או חוסר היכולת להפריד ולשרטט קו ברור ביננו ובין האדם הפוגע, האלים, הוא נקודת המוצא ל**סינדרום E – קונצרט בשלוש מערכות**, המופע השלישי שברצוני לבחון בדיון זה. יצירתה של מאיה בואנוס, **סינדרום E**, מעמידה את שאלת האלימות בלב המופע. המופע עוסק באלימות החבויה בנו, בתנאים הדורשים כדי 'לשחרר' אותה ובמסגרת המינימלית הדרושה לנו כדי להצדיק אלימות מצידנו. המופע מעמיד עדויות ממשפט אייכמן של ניצולת המעידות על מעשים אלימים לצד עדויות של חיילים נאצים המנסים להצדיק את מעשי האלימות שביצעו. באמצעות עדויות אלו בואנוס בוחנת את האלימות והיחס אליה בחברה המערבית המודרנית. באמצעות המוזיקה, מרכיב מרכזי במופע, מעמידה בואנוס רמות שונות של אלימות זו לצד זו; האלימות של המנצח הרודה בנגנים שלו וכופה עליהם משמעת קשה ורודנית. האלימות של המוזיקה הכופה על הטקסט אווירה מסוימת – הרבה מהטקסטים הקשים בהצגה מלווים במוזיקה קאמרית קלילה ו'מדבקת'. המוזיקה מאפשרת או אפילו מאלצת את הקהל לנוע על פי הקצב – וזאת למרות הטקסטים מעוררי ההתנגדות – או אולי אפילו להצטרף לשירה של הזמרות ולשכוח את הכוונה שעולה מן המילים. גם הפרפורמטיביות של העדות והחקירה המשפטית נחשפת כאלימה: לא משנה כמה קשים תכני העדות, העדים/שחקנים צריכים להשמיע אותם בקול, בקוהרנטיות, ברגש, כדי לשכנע, להצדיק, לשבות, לתת מופע טוב.



**סינדרום E**, מאיה בואנוס, מרי אן גביו, צליל רובינשטיין, מעיין זיטמן.  
צילום: אריאל כהן-סקלי

מעל הכל – המופע חותר להצביע על האלימות של הקהל: אלימות בפועל הבאה לידי ביטוי בכוחניות של השיח המבקש לשפוט כל התנהגות, גם כזאת שאולי המערכת המשפטית אינה המקום להכריע לגביה, ואלימות בכוח החבויה בצופים ומערערת על ההפרדה בין שופטים לנשפטים. המופע מבקש מהצופים להכיר בכך שגם הם אינם מחוסנים משיתוף פעולה עם הרוע. כך למשל עולה מהאלימות ביחס לעדויות החיילים הנאמרות תוך כדי שנעליים מוטחות בהם מאזור הקהל. המניפולציה של המופע גלויה וברורה למדי: בואנוס, המשחקת במופע מדריכה/במאית/מנצחת של האירוע כולו, מבקשת ממספר משתתפים להשליך נעליים על השחקנים – לכאורה כדי לתמרץ את השחקנים להופיע טוב יותר, ברור יותר, חזק יותר. במילים פשוטות: בואנוס מבקשת מהקהל לנהוג באלימות כלפי השחקנים על הבמה. כמו ברגע ההדגמה **בתדגימי**, גם כאן הקהל נתון במלכוד – שיתוף הפעולה עם המופע (שיתוף פעולה של צופה עם השחקנית שמולה באירוע מעוצב ומתוכנן, כלומר שיתוף פעולה עם 'המשחק') משמעו שיתוף פעולה עם האלימות שהמופע מבקש להוכיח שמצויה בכולנו. התנגדות לאלימות יכולה להיעשות רק על ידי התנגדות למופע עצמו – על ידי סירוב לשתף פעולה עם בקשת **השחקנית**. בואנוס טוענת כי בכל המופעים הצופים נענו להזמנתה והשליכו נעליים. המסגרת של 'מופע' היתה עבור הקהל מסגרת מספקת כדי להצדיק הסרה של מנגנוני הבקרה העצמיים והסכמה לעשות מעשה שבכל הקשר אחר היו רואים בו מעשה אלים ומתנגדים לעשות אותו. אם המסגור הרופף והלא מחייב של המופע ו'הסמכות' של השחקנית-במאית מספיקים כדי להצדיק פעולה אלימה האם יש בכך כדי להעיד על היכולת שלנו להתמודד מול דרישה דומה במציאות? האם שיתוף הפעולה המתעורר במופע יכול ללמד משהו על הנטייה שלנו לשתף פעולה עם מציאות דכאנית ומסוכנת הרבה יותר? ברור שבואנוס אינה באה לפתור מאשמה את מי שמשתף פעולה עם הרוע אלא לברר מהו המנגנון שמספק הצדקה לשיתוף פעולה כזה ועל הדיכוטומיות שבה אנו שופטים את מי שנכנע למנגנון.



סינדרום E, מאיה בואנוס, צליל רובינשטיין.  
צילום: נועה ליבנת

### מלכוד הצופה – מנטליות של אלימות?

המלכוד שהמופעים הללו מזמנים לנו דורש מבט נוסף – השימוע שם בידי הקהל את העט החותם על הפיטורים, **תדגימי** מביא אותו להיות שותף ברגע ההדגמה, **סינדרום E** מאלץ אותו להכיר בכך שאפילו מסגרת רופפת כמופע תיאטרון יכולה להביא אותו לנהוג באלימות. המופעים עושים שימוש באלימות (מיוצגת, מרוכבת וכו' וכו') כדי להילחם באלימות. הרעיון של השימוש באלימות כדי להתנגד לאלימות קשור ישירות לאלימות המשפטית. קאבר אומנם התעקש לזהות את הפעלת הכוח של המשפט כאלימות וכך לשמר בתודעתנו את המחיר של מערכת המשפט, אך בסופו של דבר הוא ראה זאת כמחיר הכרחי שיש לשלם כדי לשמור על מעמדה של מערכת המשפט. בכך הוא קיבל את העמדה כי ישנה אלימות 'לגיטימית' והכרחית כדי לתת תוקף לחוק. הפעלת הכוח של המשפט היא אלימה והאלימות הזו מתבצעת הלכה למעשה. האלימות בתיאטרון היא כאמור, ייצוג של אלימות, אבל גם לייצוג של אלימות יש משמעות. המופעים שבמרכז דיון זה מעוררים בצופה פעולה אלימה וזאת בתקווה, שנקודת המבט הזו תפעיל אותה ותגייס אותה להילחם ולשנות את המציאות שהמופע חושף בפניה. המלכוד של הצופה והפעלת האלימות שלה תוך הסוואת האלימות בשיתוף פעולה עם המופע, הוא אקט כוחני בפני עצמו. לאמיתו של דבר פטר וייס (Peter Weiss), אבי הד'אנר הדוקומנטרי, חשב כי הפעלת הכוח היא המחויבות העמוקה של התיאטרון הדוקומנטרי לנושאים שהוא מבקש לעלות על סדר היום. תפקיד התיאטרון הדוקומנטרי, אומר וייס, אינו להיות הוגן עם על הצדדים אלא לחשוף את המציאות כך שאי הצדק יזעק ויכאיב ויחייב התערבות מידית במציאות. לטענתו, בחלק מן המצבים שורשי ההונאה כל כך עמוקים שניתן לשנותם רק על ידי שימוש בכוח. הכוח

שהתיאטרון יכול להפעיל הוא באמצעות נקיטת עמדה ברורה בהצגת הדברים.<sup>20</sup> כשם שפשעים פוליטיים הינם חד צדדים, טוען וייס, כך גם התיאטרון הדוקומנטרי "לוקח צד" בקונפליקט והוא מחויב רק לצד הקורבן.<sup>21</sup> 'האלימות' כאן מופנית לא כלפי הנפגעים אלא כלפי הצופים וזאת הצדקתה. האלימות של המשפט היא פועל יוצא של התוקף שיש להליך המשפטי. למופע תיאטרוני אין תוקף שכזה, יחד עם זאת אין זה אומר שלמופע אין השלכות – לכל הפחות הוא מייחל שיהיו לו כאלו. הוא שואף לכך שלצפייה במופע תהיה השפעה על ההתנהלות שלנו כחברה ועל התחומים שאנו מותירים לטיפול הבלעדי של מערכת המשפט.



**סינדרום E**, מאיה בואנוס, שרון אלעזר, מעיין זיטמן, וצליל רובינשטיין.  
צילום: נועה ליבנת

<sup>20</sup> כמובן שניתן לבקר עמדה זו ולראות כיצד אימוץ מוחלט שלה יביא ליצירת תיאטרון דידקטי ומגויס במובנים הצרים והשלילים של המילים הללו – ואלו האשמות שבהחלט הושמעו ביחס לתיאטרון הדוקומנטרי. יחד עם זאת הטענה אינה יוצאת כנגד מורכבות. ההתייצבות לצד הקורבן אינה אומרת השטחה של המצב המוצג או השחרה מוחלטת של העמדה הנגדית אלא נקיטת עמדה ביחס לקונפליקט המוצג על הבמה.

<sup>21</sup> בעבודות שלו נקט וייס גישה פואטית בהעברה לבמה של החומרים הדוקומנטריים. נקיטת העמדה שלו באה לידי ביטוי בבחירה להביא את נקודת המבט של הקורבן ולא בהפעלת אלימות אצל הקהל אך אני סבורה כי ההצדקה להפעלת הכוח במופעים כאן נשענת על התפיסה של וייס ומהווה המשך לקריאה שלו להפעיל כוח נגד הכוח.

Peter Weiss, "The Material and the Models – Notes Towards a Definition of Documentary Theatre" translated by Heinz Bernard in **Theatre Quarterly**, vol 1, no 1, Jan-Mar 1971 pp. 41-43.

עם זאת, המלכוד שבו הקהל מוצא את עצמו הוא מורכב יותר. אנחנו מזהים את המופע כמרחב של התנגדות<sup>22</sup> – מרחב שמצביע וקורא תיגר על עוול כלשהו אלא שכדי לפעול על פי אמות המידה שהמופע מבקש לעורר בנו – אנו צריכים להתנגד למופע עצמו. שיתוף פעולה עם המופע – קבלת התפקיד שהוא מעניק לנו כקהל היא הוכחה לכך שאנו לוקים באותו דבר עצמו שאנו מוחים נגדו.

כאן, בעיני, טמונה נקודת החוזק כמו גם נקודת החולשה של המופעים הדוקו־משפטיים. המופעים מעבירים אותנו הלוך וחזור מרמת הייצוג לרמת המציאות. המעשה האלים שאנו משתפים איתו פעולה במופע הוא עדות למעשה אלים שאנו מבצעים או מאפשרים לבצע במציאות. כדי להתנגד לאלימות, אנחנו צריכים להתנגד למופע עצמו. האימון בהתנגדות שהמופע דורש מאיתנו הוא בראש ובראשונה בתגובה לכאן ולעכשיו של המופע. שיתוף פעולה עם המופע (המבקר את האלימות) הוא שיתוף פעולה עם האלימות. המלכוד יוצר מהלך ביקורתי אפקטיבי שעובר דרך החוויה שלנו את המופע ואת עצמנו במופע. יחד עם זאת הוא מעלה שאלות על השימוש באלימות שבשירות המופע. רוג'רס רואה בייצוג של האלימות שימוש לגיטימי המוביל אותנו לפעולה. אבל ההכרה בלגיטימיות של השימוש באלימות בגלל התכלית אותה הוא משרת מחזירה אותנו לשימוש באלימות במערכת המשפטית ואולי גם לקבלה של הלגיטימיות שלה בשל התכלית המוצדקת שלה – נתינת תוקף למערכת המשפטית. קאבר, כאמור, השלים עם האלימות של המשפט מסיבה זו.

סאראט וקארנס מערערים על השלמה זו והפיכת האלימות ללגיטימית ומבקשים להצביע על המחיר שהשלמה עם האלימות זו גובה. בהתנגדותם הם הולכים בדרכו של ניטשה שערער על ההפרדה בין האלימות שהחוק מגן מפניה והאלימות שהוא מפעיל<sup>23</sup>. ניטשה טען כי בענישה שאנו כופים על הפושע אנו בעצם מוכיחים כי אין הבדל בינינו ובינו – אנחנו רק עושים ברשות את מה שהוא עשה שלא ברשות. גם ולטר בנימין בחיבורו 'לביקורת הכוח' רואה את השאלה הזו כשאלה לא פתורה. הוא מנסח את השאלה באופן שתואם להפליא את הדיון במופעים הדוקו־משפטיים. לטענתו, מדיניות של שימוש בכוח נגד הכוח משאירה בנו את "המנטליות של האלימות" ושואל האם אין לנו אפשרות להציב במקומה את "תרבות הלב" הנוקטת באמצעים לא אלימים.

ההיגיון החיסוני הטוען כי צריך להכניס תמהיל של 'המחלה' לגוף החולה כדי להילחם בה יכול לשמש כאן בסיס להצדקת המהלך של המופעים, אך למעשה המופעים עצמם יוצאים נגד היגיון חיסוני זה. הם מבקשים מבית המשפט, ובעיקר מאיתנו כחברה, לא להשתמש באלימות כדי

<sup>22</sup> המופע הוא מרחב של התנגדות לעיתים בעצם המעשה של חשיפת הפרוטוקול לציבור. בהשימוע למשל, עצם הקלטת השימוע היתה אקט של התנגדות שהמופע נותן לו תהודה. הפיכתו של השימוע לדיון ציבורי היא כבר אקט חתרני – אנו מבינים זאת כיוון שבמהלך השימוע המנהלת מבקשת לברר אם מישהו מקליט את האירוע וורטה משיב בחיוב. בכך ורטה מממש חירות שיש לו לפעול כנגד התהליך הכוחני – פעולת התנגדות לשימוע שמעצם הגעתנו למופע אנחנו מדהדים אותה.

<sup>23</sup> פרידריך ניטשה, **לגינאולוגיה של המוסר**, מאמר שני, 14, תרגום ישראל אלדד, הוצאת שוקן, 1967, עמ' 285-287.

למגר אלימות. ההצדקה החיסונית נשמטת כאן ומציבה את המופעים תחת אותה הביקורת שהם עצמם העלו. אם מטרת המופעים הדוקו־משפטיים היא להרחיב את השיח – בהחלט ניתן להקשות על השימוש שהמופע עושה באותו הכלי שהוא מבקר. אימוץ הרטוריקה המשפטית הרואה אלימות משפטית כאמצעי לגיטימי להשגת סדר, מחזקת את הלגיטימיות של השימוש בכוח כאמצעי להשגת מטרה. כאמור, איני מערערת על האפקטיביות של החוויה שמהלך כזה מייצר ועם זאת הוא מחמיץ את האפשרות של התיאטרון לדמיין עבורנו מציאות אחרת. שאיפה כזו, אם שותפים לה, דורשת רגישות גם ביחס לאלימות 'משחקית' תיאטרונית.<sup>24</sup>

**בהשימוע** אל מול חוסר ההקשבה שאפיינה את האירוע במציאות, רז בוחרת לשרטט לנו אפשרות הקשבה אחרת – הייצוג המפורק של הדמויות מזמין הקשבה שונה לדברים הנאמרים על־ידיהן. החלפת השחקנים מונעת מאיתנו 'לצבוע' את הדמויות בהתאם לשחקן המגלם אותן. גם שתי החריגות שציינתי מפרוטוקול השימוע מאותתות להקשבה אחרת: רז בוחרת להתחיל את אירוע ההאזנה בהשמעת הקלטה של המכתב שכתבה התלמידה ספיר סבח – זוהי אינה הקלטה אותנטית אבל זהו ניסיון להנכיח בפנינו את המכתב 'כפי שהוא' כפתיחה לאירוע השימוע. החריגה השנייה היא בהמשך המופע: ברגע מסוים השחקנים מורידים את לוחיות השם, מסמנים לנו כי הם כרגע 'לא בדמות' ומדברים אלינו טקסט אחר – פנייה אישית וישירה של רננה רז עצמה. רז בוחרת לשתף אותנו בשאלות, מחשבות ותובנות שעלו בה בזמן שהיא האזינה להקלטה המקורית. ההנכחה המודגשת של היוצרת את עצמה – בניגוד בולט להיצמדות לטקסט השימוע ולניטרליות שבעיצוב הדמויות מפנה את השאלה אלינו: מה אנחנו חושבים על מה שאנחנו שומעים? באיזו עמדה אנחנו נוקטים?<sup>25</sup>

**השימוע ותדגימי** מסתיימים שניהם באופן דומה. שני המופעים מסתיימים בהשמעת ההקלטה המקורית של האירוע המשפטי: **בתדגימי** – ברגע ההדגמה, כאשר השחקן המגלם את המתלוננת מדגים על רצפת האולם את תנוחת האונס, מושמעת ההקלטה המקורית מבית המשפט. ההקלטה היא ראייה מוצקה לכך כי האירוע כאן לא נופח או יצא מהקשרו. להפך, המעבר לקולות הגברים של השופטים ולאדישות שבה הדיון מתנהל הופכת אותו לקונקרטי ואכזרי יותר. גם **השימוע** מסתיים בהשמעת ההקלטה עצמה: השחקנים יוצאים מן החדר

<sup>24</sup> כספי טוענת כי הטקסט הבימתי מעורר את האחריות של הצופה "לא רק במהלך ההתרחשות הבימתית אלא בעיקר לאחר שהסתיימה" וגם הצגת החורבן מביאה את הצופה לדמיין מציאות אחרת, טובה יותר. איני חולקת על דבריה, אך בהקשר כאן אני סבורה כי יש בכך מחיר של הנצחת האלימות ונחיצותה. כספי, זהבה, **הנה ימים באים – אפוקליפסה ואתיקה בתיאטרון הישראלי**, ספרא, תל אביב, 2013, עמ' 44.

<sup>25</sup> בכך רז מצדדת בטיעון שורטה משמיע במהלך השימוע. מנהל בית הספר אומר "כשאתה בא ואתה טוען טענה – אתה לוקח לך זכות לתת פרשנות למשהו שלא אתה הסמכות, לא אני הסמכות ובטח שלילדים אין את הכלים לשפוט את מה שאתה אומר הוא מניפולציה כי אתה לא בר־סמכא לשפוט מה מוסרי ומה לא מוסרי". "מה זאת אומרת?" נדהם ורטה "כל אדם הוא בר־סמכא לשפוט מעשה אם הוא מוסרי או לא מוסרי!" "לא" עונה לו המנהל "אתה יכול להגיד – כשאתה מדבר על גוף כמו צה"ל, אתה יכול להגיד שלראות עיני מעשה מסוים הוא לא מוסרי אבל דעו לכם שכך וכך הוחלט על ידי ועדה זו או אחרת". רז מבקשת להזכיר לנו כי אנו בני סמכא לשפוט בעצמנו אם דבריו של ורטה בביתה היו בגדר השמעת דעות לגיטימית או לא וה'פסיקה' של שימוע כזה או אחר אינה מבטלת או מייטרת את השיפוט הפרטי שלנו.

ומשארים את הקהל, ללא התיווך של המופע, להמשיך ולהאזין לאירוע שהיה. הקהל מוזמן לפגוש את המציאות מתוך אותה הקשבה אינטנסיבית שרז ניסתה לעורר. לכאורה שני המופעים עושים מעשה דומה אלא שבעיני גבול דק וחד משמעי עובר בין שני המופעים. **בתדגימי** הרגע האלים ביותר, הרגע שהופך אותנו לאשמים – כבר התרחש. בתנועה הקלה שעשו הצופים על כסאות האולם הם הוכיחו שגם הם רוצים שידגימו בפנינו את תנוחת האונס. הקולות של עורכי הדין והשופטים הנשמעים בהקלטה אינם קולות שהקהל יכול להתנער מהם – אלו הם גם הקולות שלו. **בהשימוע**, לעומת זאת, העט החותם על הפיטורין עדיין ביד! המופע ניסה לסמן אופן חדש של הקשבה אך בסופו של דבר הוא מותיר את הקהל להכריע בעצמו – לחתום או לא לחתום? הוא מבקש מהצופים/שומעים להכריע ולא רק להתעמת עם הכרעה שהמופע כפה עליהם. הפוטנציאל הביקורתי של המופע הדוקו־משפטי ממומש בשני המופעים, אך מבחינת הפוטנציאל של הרחבת השיח, של נתינת אמון בקהל ועידודו להאמין שהוא יכול להיות בעל אוטונומיה ולהכריע עבור עצמו – בכך, אני חושבת, המופעים נבדלים.

כפי שטענתי בפתח המאמר, המופעים נוקטים באסתטיקה של אחריות – הם מערבים את הקהל באירוע התיאטרוני ומעניקים לו תפקיד. **תדגימי** מעניק לו את תפקיד האשם בעוד **השימוע** מביא אותו לעמדת האחראי – המופע עצמו אינו מכריע עבורו אם יפעל באחריות או יחטא לה. אלו שני מרחבי התנגדות שונים זה מזה.



## שוחד, מרמה, וחשק: מודרניות, הפואטיקה למשה חיים לוצאטו, ומעשה שמשון (1724)

שרית קופמן-שמחון

מכללת אמונה

He [Luzzatto] was cabbalist and poet, standing between the Middle Ages and the modern period: belonging, as cabbalist, to the former, as poet to the latter era.<sup>1</sup>

**לשון לימודים** (1724), ספר הרטוריקה לרמח"ל (ר' משה חיים לוצאטו) נחשב לתיאוריה הדרמתית הראשונה שנכתבה בעברית. לפי יונה דוד, לוצאטו ניסח תפיסה מלוכדת דיה על־מנת לראות בה תורה מבוססת ושלמה.<sup>2</sup> גם חיים שירמן מכתיר את לוצאטו כ"ראשון שנתן בספרו 'לשון לימודים' (1724) את ההגדרה העברית של הדראמה.<sup>3</sup> ואולם **לשון לימודים** לא זכה עד היום למקום הראוי לו בהסטוריוגרפיה של התיאטרון העברי ואף לא בזו של התיאוריה הדרמתית האיטלקית, למרות שיש הרואים במפעלו של לוצאטו ביטוי אינטגרלי לתרבות ולפואטיקה של מלומדי זמנו האיטלקים, כדברי יונה דוד: "הואיל ופאדובה שימשה לא רק כמרכז רוחני אלא גם כמקור למחקר הטראגדיה, מאז המאה ה-14, אין פלא איפוא שנושא זה העסיק את משוררנו ומכאן הגדרתו הראשונה לעברית לסוג המחזה."<sup>4</sup>

החוקר נחום סלושץ פירסם ב-1903 מחקר על הספרות העברית החדשה, וטען שלוצאטו היה מי שהוביל את השינוי והחידוש של הספרות העברית. בעקבותיו, חיים נחמן ביאליק במסה

<sup>1</sup> שמעון דובנוב, בתוך: Ginzburg, Simon. *The Life and Works of Moses Hayyim Luzzatto, Founder of Modern Hebrew Literature*. Philadelphia: The Dropsie College for Hebrew and Cognate Learning, 1931, p. 77.

<sup>2</sup> דוד, יונה. *תורת הרטוריקה והשירה של מ.ח. לוצאטו*. תל אביב, 1978.

<sup>3</sup> שירמן, חיים. *לתולדות השירה והדראמה העברית*. כרך שני, מוסד ביאליק, ירושלים, 1979, עמ' 113.

<sup>4</sup> שם, עמ' 29.

ידועה שלו "הבחור מפדובה"<sup>5</sup> הצהיר שלוצאטו סימן את התחלות הכתיבה החדשה בספרות העברית בכלל, ובמחזאות בפרט. בעשרות השנים שלאחר מכן טענו זאת חוקרים נוספים: ביניהם שמעון גינצבורג, פישל לחובר, אהרן בן אור (אורינבסקי), חיים שירמן, שמואל אבישר, וישורון קשת.<sup>6</sup> אחרים חלקו על אבהותו של רמח"ל כמחדש הספרות העברית; בראש ובראשונה יוסף קלזנר וברוך קורצוויל, שראו בלוצאטו שריד אחרון לתקופת היצירה של המקובלים במאות ה-15-17 ("שייך לתקופת צפת או לתקופת שבתי צבי"<sup>7</sup>) ולא כעומד בפתחה של התקופה הבאה.

במאמר זה אני מבקשת לדון במהותו הסיפית של המחזה **מעשה שמשון** מאת רמח"ל, אותו הוא חיבר כהמשך לספר הרטוריקה **לשון לימודים**, עם כוונה לבחון את יישום תורתו הדרמתית. כלומר, המהלך של לוצאטו הפוך מזה של אריסטו בספר **הפואטיקה** (המאה הרביעית לפני הספירה) שהדגים את דבריו באמצעות מחזהו של סופוקלס **אדיפוס המלך**, בבחינת מקרה דגם. לוצאטו סבר שאין מחזה עברי נאות להדגמת עקרונות הכתיבה הדרמתית שלו, ולכן כתב בעצמו מחזה שענה על כך. נראה שלא הכיר בשלב זה את **צחות בדיחותא דקידושין** (המאה ה-16 איטליה) מאת יהודה סומו ואף לא את **תפתה ערוך** (1628-1640) למשה זכות, שיצא לאור ב-1715 בוונציה (אם כי בנוסח השני של **לשון לימודים** שנכתב כנראה מאוחר יותר בהיותו באמסטרדם,<sup>8</sup> הוא מצטט מתוך **תפתה ערוך** על-מנת להדגים את תפקיד ההד בשיירה<sup>9</sup>). כך או כך, התיאוריה הדרמתית של רמח"ל מכוונת בעיקרה לכתיבת טרגדיות בעלות קונפליקט פנימי והמחזות העבריים הללו לא תאמו את הדגמת תפיסתו.

אני מבקשת אם כן לברר את מעמדו הדואלי של המחזה **מעשה שמשון**, ולמקמו מחד גיסא מול מסורת דרמתית ותיאטרונית שקדמה לו, ומאידיך גיסא כמבשר התקופה שבאה אחריו. למרות שנכתב לא מעט על המחזה ועל מקומו של רמח"ל בתרבות העברית, טרם נעשה ניסיון לבחון את השניות של **מעשה שמשון**, והוא כמעט ונפקד מתולדות הדרמה העברית. גם **לשון לימודים** אינו מוכר לרוב אנשי התיאטרון.

איני מתיימרת להכריע כאן בין חוקרי הספרות בעלי הדעות השונות, אך אני מבקשת להראות שהמחזה של לוצאטו מתכתב מחד עם אלי יוון העתיקה, אלגוריות ימי בינייםמיות ותבניות ניאוד-קלסיות, ומאידיך פניו אל המודרניות. זהו מחזה בוסרי של נער בן 17, וכך גם התיאוריה הדרמתית שלו, ואילו החוקרים אותם הזכרתי מחווים דעה על מכלול יצירתו של רמח"ל, הכוללת מחזות

<sup>5</sup> ביאליק, חיים נחמן, "הבחור מפדובה" ו"שירתנו הצעירה", **כתבי ביאליק**, תל אביב: ועד היובל, תרצ"ג, עמ' שפא-שפד, שפה-שצז. <https://benyehuda.org/read/2790>

<sup>6</sup> ראו: פישל לחובר, **תולדות הספרות העברית החדשה**, כרכים א-ב, תל אביב: דביר, [תרפ"ט] תשי"ג; נחום שלום, **קורות הספרות העברית החדשה**, ספר ראשון, תושיה: ורשה, תרס"ה, יוסף קלזנר, **היסטוריה של הספרות העברית החדשה**, כרך א, ירושלים: אחיאסף, תשי"ב.

<sup>7</sup> בתוך בן-אור, אהרון אורינבסקי. **תולדות הספרות העברית החדשה**, כרך א' מרמח"ל עד ימינו אלה, הוצאת יזרעאל בע"מ, תל אביב תש"ו 1946, עמ' 10.

<sup>8</sup> <https://benyehuda.org/read/20029#ch1380>

<sup>9</sup> יונה דוד, עמ' 12.

מאחרים ובשלים יותר, וכן שירה. מחקריהם מצביעים על מגמה כפולה. מרכיב בולט של המשכיות של ז'אנרים שהיו מקובלים בקורפוס הספרותי המסורתי, ומצד שני עמידה בקריטריונים של מודרניות.

### הבחור מפדובה

לוצאטו היה בן־זמנו של הבעל שם-טוב, שנולד אך שנים ספורות לפניו באוקרינה. שני אישים אלה הובילו מהלכים גדולי מימדים בעם היהודי, אך שונים בתכלית. האחד הקים תנועת התחדשות דתית מבלי להותיר אחריו כתבים, ואילו השני היה בין מחדשי הספרות העברית לסוגיה, אבל נרדף בידי הסמכות הרבנית בת זמנו, הוחרם, וחי בבדידות.

לוצאטו נולד בפדובה שבאיטליה ב-1707. אביו היה הסוחר העשיר יעקב לוצאטו, אמו דיאמנטה אף היא הייתה נצר למשפחת לוצאטו המיוחסת, שנודעה באיטליה מסוף המאה ה-16. משה חיים התחנך בקפידה על ידי אביו שדאג ללמדו לימודים כלליים, לטינית ושפות אחרות. בגיל שלוש עשרה נכנס לתלמוד תורה בעיר הולדתו, שמנה בין מלמדיו את הרבנים ישעיה באסאן ויצחק חיים כהן דה קנטריני. הבחור משה חיים נחשב עליו, וכבר בגיל הנעורים החל במחקר מעמיק של השפה העברית ושל השירה העברית. הוא כתב שירים שביקשו לחקות את הסגנון המקראי, עוררו ביקורת מצד הרבנים והיו אחד הגורמים לרדיפות להן היה נתון מאוחר יותר. **לשון לימודים** (1724) הוקדש למורהו באסאן.

פדובה שימשה מרכז של פעילות קבלית ואחד המרכזים האינטלקטואליים הבולטים של הזמן. בפדובה של רמח"ל חיתה קהילה יהודית מבוססת שהתגוררה בין כתלי הגטו.<sup>10</sup> יחד עם זאת, התקיימו יחסי מסחר ושכנות עם הנוצרים, והאוניברסיטה העתיקה של העיר היתה בין הראשונות שאיפשרו ליהודים ללמוד בה ולעסוק בפעילות אקדמית:

הפתיחות היחסית של האוניברסיטה [של פדובה] שנבעה מכך שהוקמה ללא הסכמת האפיפיור, גרמה לתופעה מיוחדת: יהודים מכל רחבי אירופה הגיעו ללמוד בה – בלטינית, שפה שאותה לא דיברו. רוב התלמידים היהודים אומנם הגיעו כנראה משטחים שהיו בשליטת ונציה (שאגב, הייתה הראשונה לשכן יהודים בשכונה משלהם – הגטו). אבל גם יהודים מפולין, מהונגריה, מגרמניה ומארצות נוספות שבהן נמנע מיהודים ללמוד באוניברסיטאות. כולם עשו את דרכם אל העיר האיטלקית. על מעמדה הבכיר של האוניברסיטה בשדה המדעים, אפשר ללמוד מכך שבמשך 18 שנים לימד בה לא אחר מאשר גלילאו גליליי.<sup>11</sup>

אף לוצאטו למד באוניברסיטה של פדובה. רוב הסטודנטים היהודים באוניברסיטה למדו רפואה, אך במקביל גם לימודי קודש בבית המדרש של בית הכנסת האשכנזי שהפך לישיבה גבוהה.

<sup>10</sup> [https://www.google.co.il/books/edition/Marking\\_the\\_Jews\\_in\\_Renaissance\\_Italy/DpsqDwAAQBAJ?hl=iw&gbpv=1&dq=MARKING+THE+JEWS+IN+RENAISSANCE+ITALY&pg=PA12&printsec=frontcover](https://www.google.co.il/books/edition/Marking_the_Jews_in_Renaissance_Italy/DpsqDwAAQBAJ?hl=iw&gbpv=1&dq=MARKING+THE+JEWS+IN+RENAISSANCE+ITALY&pg=PA12&printsec=frontcover)

<sup>11</sup> <https://blog.nli.org.il/mada-padua-medicine-jews>

בעיר קמה שורה ארוכה של מלומדים יהודים שפעלו וחיו בה עד סוף המאה ה-18.<sup>12</sup>

בגיל 20 הצטרף לוצאטו לקבוצה קבלית ושקע בלימודי מיסטיקה. באותה שנה טען שהוא שמע קול של "מגיד", שליח או כוח אלוהי המגלה סודות שמימיים לבני אדם; היה זה הראשון מבין המסרים הרבים שיקבל. לוצאטו שיתף בכך את חבריו, קבוצת צעירים יהודים שהגיעו לפדובה ללמוד באוניברסיטה. בתיאור שלו את הגילוי טען שנכנס לטראנס וכשהתעורר שמע קול שבישר שיחשוף בפניו את סודותיו הנסתרים של המלך הקדוש. ואז בא אליהו והעביר לו את סודותיו שלו, ובישר לו שמטטרון (המלאך) יבוא אליו.<sup>13</sup>

לוצאטו וחסידיו החלו לדבר על גאולה ומשיחיות. נראה כי האמינו שתהליך הגאולה החל בימיהם וביקשו לקדמו. לוצאטו ראה עצמו גלגול נשמתו של משה. נראה שחבר אחר בקבוצה ראה את עצמו משיח בן דוד, בעוד חבר נוסף חשב שהוא אמור להיות מפקד צבא ישראל בימי המשיח.<sup>14</sup> כשנודעו המסרים של לוצאטו, הרבנים נזעקו. פעילות מיסטית מסוג זה היוותה סכנה. הם חששו שלוצאטו וחסידיו עשויים להיות קבוצה שבתאית כופרת, אחת מרבות שהלכו בעקבות תורתו של משיח השקר שבתאי צבי, שפעל אך עשרות שנים ספורות קודם לכן. לוצאטו הודה שהושפע מכתביו של נתן מעזה, "הנביא" של שבתאי צבי. לטענתו, ניתן להפריד בין המרכיבים החיוביים בתורתו של שבתאי צבי לבין היסודות הכופרים, אך מעטים הרבנים שהסכימו עם דעה זו. התעוררה מחלוקת מרה בנוגע לפעילותו של לוצאטו. הוא נאלץ להפסיק ללמד קבלה ולהפסיק לחשוף מסרים מ"המגיד". עם זאת, לוצאטו המשיך לכתוב על קבלה. הרבנים הונציאניים ביקשו מבאסאן, רבו של לוצאטו, שיסביר לו את השלכות מעשיו. הפולמוס שהתעורר גרם לבאסאן לקחת חלק פעיל ולהביא את לוצאטו להצהיר בכתב בפני נציגי הרבנים כי הוא מתנער מתורת הקבלה, לא יציג את עבודותיו לאף אחד, ולא יפרסם דבר בעתיד ללא אישורו של המורה שלו. עבודותיו של לוצאטו נכלאו בארון, שמפתח אחד נמסר לבאסאן ושני לנציגי הרבנות הונציאנית. לוצאטו עצמו קיבל תואר רב. אך המחלוקת נמשכה, ובלחץ הרבנים הוא עזב לאמסטרדם בשנת 1735, שם חי 8 שנים וכתב על קבלה, מבלי ללמד עוד פרקטיקות מיסטיות.

ב-1737 כתב לוצאטו את המחזה **מגדל עוז** לרגל נישואיו של חברו, בנו של באסאן. זהו מחזה בן ארבע מערכות המציג השפעה לטינית ואיטלקית כמו גם השפעה מקראית, וממחיש את ניצחון הצדק על העוונות. המחזה מבוסס על אגדה יהודית, אך מוכיח שהמחבר ספג השפעה איטלקית: העלילה משולבת במסגרת עברית ויהודית במידה כזאת שיש הסוברים כי אין היא אלא אלגוריה קבלית.<sup>15</sup> מחזה נוסף של לוצאטו הוא **לישרים תהילה** (1743) שכתוב על-פי דגם ה**רועה הנאמן** (*Il pasto fido*, 1585) מאת גואריני (Giovanni Battista Guarini). מחזה אחרון זה נכתב באמסטרדם ומשקף, כנראה, את חוויותיו כנרדף.

<sup>12</sup> ראו: <https://dbs.anumuseum.org.il/skn/he/c6/e262488/%D7%9E%D7%A7%D7%95%D7%9D/%D7%A4%D7%90%D7%93%D7%95%D7%91%D7%94>

<sup>13</sup> "משה חיים לוצאטו", **לקסיקון הספרות העברית החדשה**. <https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/02131.php>

<sup>14</sup> שם, שם.

<sup>15</sup> Strauss, Janine. "Samson Agonistes et Ma'aseh Šimšon" *Revue des études juives*. Pp. 31-49.

בשנת 1743 נסע לוצאטו עם אשתו ובנו לארץ ישראל והם התישבו בעכו, שם נפטרו בשנת 1747 במגיפה. בן 40 היה במותו. השאיר כתבים קבליסטיים (**פרחי חכמה וזהר תנייא**), שירה, וכן חיבורים אתיים (ראש וראשון להם **מסילת ישרים**, 1738). הוא נחשב גדול בתורה ומקובל, ואף יש הרואים בו איש קדוש.<sup>16</sup>

### פואטיקה איטלקית בלשון הקודש

"לשון לימודים" הוא ביטוי מקראי המופיע בספר **ישעיהו**: "אֲדַבְרֵי יְהוָה, נָתַן לִי לְשׁוֹן לְמוֹדִים, לְדַעַת לְעוֹת אֶת-יָעַף, דָּבַר; יַעִיר בְּבִקְרָה בְּבִקְרָה, יַעִיר לִי אֶזְנוֹ, לְשִׁמְעַ, פְּלִמוֹדִים" (ישעיהו נ ד). הפרשנות של רש"י לפסוק זה היא ש"הקדוש ברוך הוא שלחני, ונתן לי לשון הראוי ללמד", ואילו ר' יוסף קרא טוען שהכוונה היא "ללמד את ישראל תשובה, שיהיו משיבים לאומות העולם בגלותם."<sup>17</sup> אם כן, פירוש הפסוק הוא שיש ללמוד שימוש נאות בלשון הקודש כאמצעי רטורי ודידקטי. לא מקרה הוא שרמח"ל בחר בביטוי זה ככותרת לספרו על רטוריקה ופואטיקה: הוא מונה בספר אמצעים של מליצה והגיון, ומחלקם למספר מינים. לענייננו רלוונטי המין העשירי, הוא המין הדרמתי:

המין העשירי הוא, כי הנה כל המינים האלה  
 כולם הם בנין אחד הולך עד תומו, ואם נחפוץ להגיד  
 מעשה אמיתי או משלי, נגידהו עם כל קורותיו בדרך  
 זה הולך בלי הפסק, אולם המין העשירי הוא אשר  
 יתחלק לגופים שונים ידברו בו. ואם דרך משל נחפוץ  
 להגיד מעשה מה, לא נגיד אלא הדברים אשר נדברו  
 בו איש את רעהו, אך המעשים אשר עשו לא נזכירם  
 בשירנו, לאמור: כה וכה עשה, אבל נניחם. וזה נעשה  
 בדרך זה, למען יוכלו דמות המעשה כהויתו אנשים  
 שונים, כאילו הם הראשונים בדברם הדברים האלה.  
 וכן אם נדמה איזה תוכחת תעבור בין שנים, נשים  
 דברי האחד ועליהם שמו, ודברי האחר ועליהם שמו,  
 מבלתי שיזכיר בשירנו ביאת האחד אן הליכתו או  
 מעשיו, והנה בסוף ספרי זה ראה תראה המין הזה,  
 בסיעתא דשמיא.<sup>18</sup>

אם כך, תפיסתו הדרמתית של לוצאטו עומדת על חמישה עיקרים. מבאר יונה דוד: "חריזה, מארג אלגורי, ויתור על אחדות הזמן והמקום, העמדת מכשולים בהתפתחות המחזה, והעדפת

<sup>16</sup> מנוביץ-מעייני, רבקה. **הבמה המשכנ[ק]רת**. ספרי צמרת, 2017.

<sup>17</sup> תנ"ך – מקראות גדולות הכתר – ישעיהו פרק נ פסוק ד ([mgketer.org](http://mgketer.org)).

<sup>18</sup> דוד, יונה. **מחזותיו של מ. ח. לוצאטו**. הוצאת מפעלים אוניברסיטאיים בע"מ, תל אביב, 1978 עמ' 27.

קונפליקט פנימי על ארועים חיצוניים.<sup>19</sup> והוא מפרט: "בנין אחד הולך עד תומו" פירושו כי "למחזה אחדות עלילתית מושלמת. כאן הולך לוצאטו בעקבות מפרשי אריסטו האיטלקיים המאוחרים ובראשם רוברטלו (Robortello), שהעמיד תורת שלוש האחדויות על אחת בלבד שהיא בעיניו הנכונה: אחדות עלילתית."<sup>20</sup> הרנסנס האיטלקי ידע עיסוק אינטנסיבי בתיאוריה דרמטית והעניק פרשנות מחודשת לפואטיקה של אריסטו. זאת, לאחר שבימי הביניים עמדו במרכז הדיון בדרמה הוגים רומיים כגון הורציוס וקיקרו לצד אפלטון היווני, אולם אריסטו אבד במידה מסוימת עד התרגום ללטינית של כתבי אבן רושד, הפילוסוף המוסלמי בן המאה ה-12 שחי באל-אנדלוס וביקש ליישב בין התיאוריה הפילוסופית האריסטוטלית לבין האיסלאם.<sup>21</sup> בתחילת המאה ה-15 פורסמו תרגומים מעודכנים של פואטיקה ללטינית והדיון התנהל ברובו באוניברסיטאות של ונציה, בולוניה ופדובה. רוברטלו, שלימד רטוריקה במאה ה-16, התווה את כיוון הדיון כאשר ערך כתבים שקדמו לתקופתו,<sup>22</sup> והעמיד במרכז דיונו את סוגית המימזיס ואת הדגש על ההנאה של הקהל מן החיקוי (או הייצוג) האמנותי<sup>23</sup> והשלכותיו המוסריות (דהיינו, קתרזיס). רוברטלו הדגיש את המימד הקתרת, המרפא ואף החינוכי שבדרמה: ייצוג אנשים מוסריים מעודד את הקהל להיות מוסרי, וגיבוי דמויות שליליות מוביל לחיים מאושרים יותר.<sup>24</sup> כאיש הרטוריקה, הוא ראה ביכולת שיכנוע באמצעות ייצוג אמנותי מפתח לאושר או לחוסר אושר של הקהל.<sup>25</sup> בעקבותיו הלכו הוגי דעות איטלקים נוספים שעסקו בשאלות מוסר וכתובה דרמטית, כאשר הדיון נסוב סביב המגמה לחנך: לשם כך נועדו האמצעים הדרמטיים והביצוע האמנותי, והמחזאים של התקופה ביקשו להתאים את כתיבתם להשגת קתרזיס דידיקטי.<sup>26</sup> במקביל, הושמעו קולות שהתנגדו לתפיסה זו, המשמעותי ביותר היה פירסום פרשנותו של קאסטלווטרו (Castelvetro) לפואטיקה (בשפה האיטלקית ב-1570, בניגוד לשיח הקודם שהתנהל בלטינית). הנגשת התורה האריסטוטלית למי שלא ידעו לטינית, לוותה בפרשנות מנוגדת לרוח הפרשנויות שקדמו לה. קאסטלווטרו הסביר מדוע קודמיו טעו: היעוד של הדרמה הוא לגרום הנאה לקהל, לא לחנך ולא לשנות. במלים אחרות, הקתרזיס המיוחל הוא אסתטי, הוא מטרה ולא אמצעי. יתרה מזו, הקהל אינו מורכב ממלומדים, ולכן, ממש כפי שהוא עצמו בחר

<sup>19</sup> שם, 28.

<sup>20</sup> שם, שם.

<sup>21</sup> Carlson, Marvin. *Theories of the Theatre*. Cornell University Press, 1993. [https://books.google.co.il/books?id=EowapmP\\_GS4C&printsec=frontcover&dq=DRAMATIC+THEORY+MARVIN+CARLSON&hl=iw&sa=X&ved=2ahUKewjF8PXXKisjwAhWE0eAKHW33D2AQ6AEwAHoECAEQAg#v=onepage&q=DRAMATIC%20THEORY%20MARVIN%20CARLSON&f=false](https://books.google.co.il/books?id=EowapmP_GS4C&printsec=frontcover&dq=DRAMATIC+THEORY+MARVIN+CARLSON&hl=iw&sa=X&ved=2ahUKewjF8PXXKisjwAhWE0eAKHW33D2AQ6AEwAHoECAEQAg#v=onepage&q=DRAMATIC%20THEORY%20MARVIN%20CARLSON&f=false)

<sup>22</sup> שם, שם.

<sup>23</sup> ויכוח ניטש על התרגום הנאות למושג "מימזיס" בעשרות השנים האחרונות, כ"יצוג" או "חיקוי".

<sup>24</sup> Carlson, Marvin.

<sup>25</sup> שם, שם.

<sup>26</sup> שם, שם.

לכתוב באיטלקית, גם הדרמה צריכה לפנות אל הקהל הרחב. מסקנתו של קאסטלוטרו היא שיש לשמור על אחדויות עלילה, מקום וזמן, מאחר שאותו קהל רחב אינו יכול לעקוב אחרי קפיצות בזמן ובמקום ואינו מבין תנועה בין עלילה מרכזית לעלילת משנה.<sup>27</sup> לצד דחייתו את תפיסת הקתרזיס האריסטוטלית, דוגל קאסטלוטרו בייצוג "נכון" או "מתקבל על הדעת" (verisimilitude) של המציאות על הבמה, ייצוג שנוטה לריאליזם ושונה מתפיסת המימיזיס של רוברטלו.

כנאמר אצל יונה דוד, לוצאטו מגדיר את המהלך הדרמטי כך שתהינה מספר נפשות פועלות, שלא כמו בסיפור, שיתכן והוא יסופר בידי איש אחד. יתרה מזו, להבדיל מהסיפור, "יש צורך להביא את הדיאלוג בין הדמויות כפעולה ולא לספר את מה שקרה להם על ידי מספר."<sup>28</sup> במילותיו של רמח"ל: "לא נגיד אלא הדברים אשר נדברו בו איש את רעהו, אך המעשים אשר עשו לא נזכרים בשירנו, לאמור: כה וכה עשה." רמח"ל מוכיח כאן תודעה דיאלוגית, מדגיש את עיקרון אמירת הדברים בשם אמרם ("הם הראשונים בדברם דברים אלה"), ודורש ייצוג חי של הדמויות, ללא תיווך של מספר: "זה נעשה בדרך זה, למען יוכלו דמות המעשה כהיותו אנשים שונים." יתרה מזו, הוא ממליץ להמנע מהוראות בימוי: "מבלתי שיזכיר בשירנו ביאת האחד או הליכתו או מעשיו." עד כדי כך עומד לוצאטו על הכח הדרמטי של הדיאלוג והדמויות, שהוא חש כי תאור המעשים של הדמויות מיותר ואולי אף מחליש את עוצמת השיר הדרמטי.

לאחר שמגדיר מהו המין העשירי של כתיבה, מבטיח לוצאטו ש"הנה בסוף ספרי זה ראה תראה המין הזה, בסיעתא דשמיא" והוא אכן מביא בסוף **לשון לימודים** את עיקרי העלילה של **מעשה שמשון**, אותו יכתוב כמחזה בהתאם לכללי הפואטיקה שניסח בחיבורו.

לדברי ז'נין שטראוס, בכתיבתו על תורת הדרמה "לוצאטו לא מחדש מאום מבחינת קהל איטלקי של המאה ה-18, שחי בקרבת הגטו של פדובה."<sup>29</sup> אולם הוא מחדש עבור מי שחיו בתוך הגטו, והוא עושה זאת בעברית: "על אף ניסוחה הפרימיטיבי של ההגדרה דלעיל ועל אף העדר ידיעה של משוררנו בתורת הדרמה, מתבררת בכל זאת תפיסת עולמו הדרמטית של לוצאטו"<sup>30</sup> פוסק יונה דוד. **לשון לימודים** הוא דיון בלתי בשל בסוגיות המרכזיות של השיח הדרמטי, אך לוצאטו הצעיר עושה בו מספר בחירות עקרוניות, אותן ירצה להראות במחזהו הראשון.

ואולם בניגוד לשיח התיאורטי הפורה שהתנהל באיטליה במאות ה-16-18, היבול הדרמטי של התקופה נחשב דל. איטליה בתקופה זו שפעה פעילות תיאטרונית ומוסיקלית: להקות קומדיה דל'ארטה, מבני תיאטרון מפוארים, תפאורות מורכבות, מכונות במה, וכן המצאה איטלקית ייחודית, הלא היא האופרה. מאידך, במחזאות האיטלקית של המאות ה-16-18 נרשם עידן של

<sup>27</sup> שם, שם.

<sup>28</sup> שם, שם.

<sup>29</sup> Strauss, Janine. "Samson Agonistes et Ma'aseh Šimšon" *Revue des études juives*. 31-49. p. 34.

<sup>30</sup> דוד, יונה. **מחזותיו של מ. ח. לוצאטו**. הוצאת מפעלים אוניברסיטאיים בע"מ, תל אביב, 1978, עמ' 29.

קדננס.<sup>31</sup> רוב הטרגדיות שנכתבו בתקופה זו עסקו בנושאים דתיים, והסגנון הפופולארי ביותר היה הפאסטוראלה:

השירה הפסטוראלית, תוצר איטלקי במהותו, מצאה קרקע פוריה במאות ה-16 וה-17. היה זה סוג של ספרות "ארקדית": מאפיינה העיקרי היה המלאכותיות. [...] ארץ מולדתו של לוצאטו היתה נתונה זמן ארוך מדי תחת הדומיננטיות של מורים ישועים וצנזורה כנסייתית כדי להתנער מהשפעות בלתי מיטיבות אלו. החברה נמצאה במצב מנומנם, משום חוסר החופש הפוליטי. לא נותר שום דבר אחר עבור מעמד הביניים אלא לצלול אל תוך חיי הנאה ומותרות, מבלי לשים לב לענינים של מוסר או רוחניות, או לדרישות הטעם הטוב. מלאכותיות ובינוניות שלטו בכל.<sup>32</sup>

התיאטרון והמוסיקה זכו לשגשוג רב גם בתוך הקהילה היהודית האיטלקית, כאשר במרכז עמדו מנטובה ופדובה. במנטובה במאה ה-16 נודע יהודה סומו (דה-סומי) כאיש תיאטרון מובהק, שניהל להקת תיאטרון מקרב יהודי העיר וביים עמם הצגות באיטלקית עבור הדוכס גונזגה (כעין מס שהושת על יהודי העיר שנדרשו להופיע בהצגות בחצר הדוכס). סומו הוא גם בעל המחזה העברי הראשון, **צחות בדיחותא דקידושין** (המאה ה-16)<sup>33</sup> ומי שניסח תיאורית תיאטרון (באיטלקית), בה הוא דן במרכיבי המופע התיאטרוני, "חוזר לכמה עקרונות קלאסיים ומצהיר, כמו הורציוס, שתפקידו של התיאטרון לענג ולחנך. אך רק חיקוי נעלה ראוי לדעתו לשמש כלי חינוכי ומוסרי בתיאטרון."<sup>34</sup> סומו שותף, אם כן, לראיה שבתיאטרון הקתרזיס האסתטי נועד לשם קתרזיס מוסרי; ורמח"ל, איש המוסר, אף הוא שואף לכך. ניתן אולי להסתכן ולהניח שתפיסתם כיהודים מאמינים עמדה בבסיס ראייתם של סומו ושל רמח"ל את התיאטרון ככלי חינוכי. מעיר על כך חיים שירמן: "המזיגה בין קודש וחול, האופיינית לתרבותם של יהודי איטליה מן המאה הי"ד ואילך, היתה מושרשת עמוק-עמוק בטבעם. קשה היה לו לאדם להשתחרר מאווירת הסביבה הזאת, אפילו היתה כוונתו לכך."<sup>35</sup> כפי שמעיד שמואל אבישר, יהודי איטליה, כמו יהודי ספרד לפני ואחרי הגירוש בשנת 1492, "לא הסתגרו בגטו רוחני אלא קיימו קשרים הדוקים עם תרבות סביבתם."<sup>36</sup> ואולם:

להתחלה המזהירה של סומו לא היה המשך. שום קומדיה חשובה לא נכתבה עוד בעברית עד לזמננו. גם מחזה מסוג אחר, מרשים מבחינה דרמטית ולא מבחינה פיוטית או רעיונית, לא הופיע לפני המאה ה-18. מה שנכתב עד משה חיים לוצאטו הוא דל בכמותו וערכו

<sup>31</sup> שירמן, חיים. **לתולדות השירה והדראמה העברית**. כרך שני, מוסד ביאליק, ירושלים, 1979.

<sup>32</sup> שם.

<sup>33</sup> ראו: ליפשיץ, יאיר. **לשון הקודש, גרסת הקומדיה: דרמות אינטרקסטואליות על במת "צחות בדיחותא דקידושין"**. הוצאת אוניברסיטת בר-אילן, 2010.

<sup>34</sup> בלקין, אהובה <https://arts.tau.ac.il/theater/arc/LeoneSommi>

<sup>35</sup> שירמן, עמ' 162.

<sup>36</sup> אבישר, שמואל. **המחזה והתיאטרון העברי והיידי כרך א'**, ראובן מס, ירושלים, 1996. עמ' 11.



הדרמטי אינו גדול. מדובר בחיבורים: "יסוד עולם" ו"תפתה ערוך" למשה זכות; "המון חוגג" למחבר עלום-שם; "עדן ערוך" ליעקב דניאל אולמו; "אסירי התקוה" ליוסף פנסו דה לה וגה (Penso de la Vega); אופרטה אחת לעמנואל פרנזס (Frances). כל החיבורים האלה כתובים בצורה שירית ומחורזת.<sup>37</sup>

שירמן מכתיר אם כן את לוצאטו כפורץ דרך בכתיבתו הדרמתית, כמי שעומד בפתח המודרניות היהודית. אולם יש לזכור שמיעוט הכתיבה הדרמתית העברית קשור גם לכך שבמאות ה-16 וה-17 איטליה היתה אחת הזירות למאבק בין חסידי הקבלה למתנגדיה, והכתיבה בעברות נטלה חלק במאבק זה. עמנואל בניונטו הדפיס במנטובה לראשונה קטעים מתוך ספר **הזהר**, ולאחר מכן את **הזהר** כולו (1558). דמות משמעותית נוספת היה ר' משה זכות, שחי במאה ה-17 במנטובה (במקביל להתרחשות תנועת השבתאות), וייסד את חברת "חדשים לבקרים", עבורה כתב את **תפתה ערוך**, מחזה בעל יסודות קבליים שנועד להקראה בחוגים אלה, כמעין מופע תיאטרלי. זכות שימש כרב הקהילה כאשר מנטובה כבר היתה למרכז של חסידי הקבלה באיטליה וקמו בה חברות נוספות ששמו להן למטרה תפילות לילות, תיקון חצות, ופרקטיקה קבלית. חברת "חדשים לבקרים" המשיכה לפעול לאורך המאה ה-18 – הרבה לאחר מותו של זכות, ואף נתמכה כלכלית על ידי הקהילה. סופר אחר מקרב הקהילה, יעקב דניאל אולמו, כתב טקסט המשך למחזה של זכות בשם **עדן ערוך**.<sup>38</sup> שירמן מסביר שלוצאטו ראה במשה זכות מופת של מקובל: "זכה גם להערצתו היתירה של לוצאטו, כי הוא [זכות] צם ארבעים יום כדי לשכוח את הלשון הרומית השגורה בפיו. לא נמסר לנו אם גם הצליח בנסיונו זה. ואולם העובדה הרי עומדת בעינה."<sup>39</sup>

לא רק בקרב החוגים הקבליים, אלא ברוב קהילות יהודי איטליה של המאה ה-16 וה-17, היתה נפוצה פעילות תיאטרונית זו או אחרת, בעברית ובאיטלקית:

מן הקצה הצפוני של איטליה ועד רומא בדרום, בתוך קהילות גדולות וקטנות, היו היהודים מציגים מחזות. שם מיוחד קנו להן ההצגות שנערכו בגיטו של ויניציאה במאות הט"ז והי"ז. הן משכו אליהן אפילו קהל נוצרי ונתקיימו למרות התנגדותם של חרדים מסוימים. בענין זה ידועה אחת מתשובותיו של הרב שמואל אבוהב, שהתמרמר על בני עדתו הבאים 'להקים להם בקרב מחנה קודש בתי טרטיאות בתי קרקסאות הקבועות, ונאספו שם אנשים, נשים וטף, בנות ישראל הצנועות עם הפרוצות, קטן וגדול שם הוא.<sup>40</sup>

נראה שהסתייגותו של הרב אבוהב היתה מן הקולות הבוזדים שהושמעו כנגד מנהגי המופעים בקרב יהודי איטליה.<sup>41</sup> חג הפורים היה המועד הנוח ביותר להצגות, "אולם במשך השנה נמצאו

<sup>37</sup> שם, עמ' 20.

<sup>38</sup> אף המשורר היהודי-איטלקי בן המאה ה-14, עמנואל הרומי, כתב יצירה בשם "התופת והעדן" בתוך **מחברות עמנואל**.

<sup>39</sup> שירמן, חיים. **לתולדות השירה והדראמה העברית**. כרך שני, מוסד ביאליק, ירושלים, 1979, עמ' 162.

<sup>40</sup> שם, 163.

<sup>41</sup> ראו: יאיר ליפשיץ.

עוד כמה וכמה הזדמנויות לחגיגות תיאטרוניות. למשל בפסח, בשבועות, בסוכות, בעת חנוכה בתי־כנסיות ובחנותות.<sup>42</sup> ממשיך שירמן:

היכן, על־ידי מי ומתי נערכו ההצגות והקונצרטים בשכונות היהודים האיטלקיים? מסתבר שלא היו להם מעולם בתים ואולמות לאמנות התיאטרון. [...] כרגיל השתמשו עורכי ההצגות באיזה אולם ארעי, והם מצאו אותו לפי עדות מקורותינו – בבית־כנסת, בבית־מדרש או בבית פרטי. [...] נראה שהמשתתפים בארועים כאלה היו רובם ככולם חובבים ומתנדבים, וביניהם תלמידים של בתי־המדרש והישיבות.<sup>43</sup>

ההצגות והקונצרטים נערכו בימי חג או על־מנת לפאר ארועים חשובים בחיי הפרט והציבור, בחללים ציבוריים שונים. אין לנו מידע האם וכיצד הוקרא **מעשה שמשון** באזני קהל, אך את **מגדל עוז** כידוע כתב לוצאטו לשם הקראה בחתונת בנו של רבו באסאן. גם בחתונתו שלו (בגיל 24) הוצג קטע תיאטרון, ולאחר מכן הוא נאלץ להתנצל על התפרעות חבריו בעת ההצגה.<sup>44</sup>

### מעשה שמשון עם הפנים אל העבר: תבניות ימי ביניים וניאו־קלסיות

מחזה הנעורים של לוצאטו צועד בעקבות התפתחויות תיאוריות הדרמה ומבקש לתת להן ביטוי בשפה העברית. המחזה מתחיל ברשימת הנפשות הפועלות, אותן הוא מכנה 'שמות':

שמשון  
אבי שמשון  
חותן שמשון  
תמנית  
דלילה  
פלשתים  
שרי פלשתים  
יהודה  
הנער המחזיק בידי שמשון  
שליח הסרנים  
עזתים  
מגיד  
שוחד  
מרמה  
חשק

<sup>42</sup> שם, 164.

<sup>43</sup> שם, 1-50.

<sup>44</sup> Ginzburg, Simon.

שלושת הדמויות האחרונות הן האנשה של יצרים. קיימת דמות רביעית, היא הגבורה, אותה לוצאטו לא רשם בין "השמות", אך הוא מתאר אותה בהמשך כשילוב של ארס, אל המלחמה היווני, ואתנה, אלת המלחמה היוונית, לצד תאור דמויות נוספות במחווה פסבדו־קלסית מובהקת:

הנה אציבה לך ציונים על דמות הבאים במעשים האלה ולבושיהם, הלא המה: הגבורה, החשק, המרמה, והשחד והיכלו כאשר ידמום המושלים:

**הגבורה** – תדמה אשה לבושה שריון קשקשים וכובע בראשה, בימינה תאחז חרב חדה ובשמאלה אגדת לפידים בוערים.

**החשק** – נער רובה קשת ולו כנפיים ככנפי הנשר.

**המרמה** – נערה יפה, ממשבצות זהב לבושה, ובידה האחת כוס מלאה נפת צופים ובידה האחרת – שרף מעופף.

**השחד** – איש הדור בלבשו, והוא עוטה מעיל מרקם זהב וכסף, והוא עור, ופיו רחב ופתוח. בידו האחת – לב נטוי, ובידו האחרת – מאזנים יכריעו אל צד ימין.

**והיכלו** – ארמון רחב עד מאד וקיריו מצפים זהב וכסף, כסאו מכסה מעור זאב (כי כן לא ישבע) ותחת הדום רגליו כמראה אשת יפת תאר והאמת זרחה במצחה.<sup>45</sup>

הדימויים הללו לקוחים מן המיתולוגיה היוונית ומן הגלגול הניאו־קלסי שלה: ארוס הנער המכונף עם חץ וקשת (החשק), המרמה בדמות דיוניסוס אל היין המשכר, ואלת הצדק תמיס האוחזת בידה מאזניים (השחד). כבר בפתיח זה בולטת ההשאלה התרבותית המלווה את רמח"ל, כמו את היהודים לדורותיהם ומקומותיהם, כפי שמנתח אותה החוקר דויד ביאל בספר "Cultures of the Jews" (2002).<sup>46</sup> ביאל טוען שהשאלה זו מובנית וטבעית בתוך התרבות היהודית, ועל כן כותרת ספרו היא "תרבויות היהודים". לא נוכל להרחיב כאן על טענה הסטוריוגרפית זו, די אם נכיר בכך שמחזהו של רמח"ל מתכתב ללא לאות עם התרבות האירופאית, ובעיקר עם זו היוונית הקלאסית, והתרבות האיטלקית בת זמנו.

הטקסט המקורי של **מעשה שמשון** נגנז והתגלה ככתב יד על־ידי שמעון גינצבורג כמאתיים שנה לאחר שנכתב. בנסיון לבחון את החוטים הקושרים את המחזה אל העבר התיאטרוני האירופאי מצד אחד ואת החוטים המובילים אל העתיד המודרני, דומה שמתקיימת בו מעין דואליות בין מאפיינים צורניים למאפיינים תוכניים ולשוניים: האלמנטים הקושרים אותו אל העבר הם בעיקר צורניים, ואילו אל העתיד מחובר המחזה בעיקר מבחינת הטיפול התוכני והלשוני. ניתן לראות שלוצאטו יישם במחזהו את הגדרותיו הדרמטורגיות, שמר על אחדות עלילה אך לא אחדות זמן ומקום, נטל חומר גלם מקראי והוסיף לו מהלך אלגורי, לא עשה שימוש בדמות של מספר, ושמר על מקצב של חריזה.

<sup>45</sup> <https://benyehuda.org/read/21836>

<sup>46</sup> Biale, David, ed. *Cultures of the Jews: A New History*. Schocken Books, New York, 2002.

שמשון הגיבור מופיע ביצירות אמנות, ספרות, אופרות ותיאטרון. חמישה עשורים לפני כתיבת מחזהו של הנער משה חיים, יצאה לאור הפואמה הדרמתית **שמשון הגיבור** (1671) של המשורר האנגלי ג'ון מילטון. למרות השוני הרב בין שני היוצרים, ז'נין שטראוס עורכת השוואה של היצירות ומגיעה למסקנה שכל אחד מהם יצק בדמותו של שמשון את אישיותו שלו: מילטון הוא פורטן נוצרי, בעוד לוצאטו כותב מעין פראפרזה על הסיפור התנ"כי ומבטא בה את הטמפרמנט הפרוע שלו עצמו, הדומה לזה של שמשון.<sup>47</sup> מילטון רואה בסיפור המקראי חומר של טרגדיה יוונית, בעוד לוצאטו מטפל בו מכיוון בית המדרש וכותב מחזה מוסר. מילטון צירף מקהלה המורכבת מחבריו של שמשון וזיקק את הסיפור סביב השעות האחרונות של חיי הגיבור, כשהוא נתון במאסר. לפי שטראוס, זוהי מעין גרסה עדכנית ל**פרומתאוס הנובל** של אייסיכלוס (466/7 לפני הספירה). יתרה מזו: אצל מילטון המשימה להציל את עם ישראל עומדת במרכז הוויתו של שמשון, בעוד שאצל לוצאטו זו אינה מקבלת מימד הרואי. בכך מצביע הטקסט שלו לעבר הכיוון המודרני, כפי שנראה בהמשך. אומרת שטראוס: זהו מחזה על נפילה וגאולה. שמשון חטא, התפתה לנשים, ונפל.<sup>48</sup> לכן כניסתו לבמה בסוף המחזה כשהוא עיוור, מסתייע בילד שמוליך אותו, – מתכתבת עם כניסתו של אדיפוס נקור העיניים במחזהו של סופוקלס. וכאן נעוץ השוני הגדול, עליו אעמוד בהמשך: אדיפוס הוא גיבור טרגי המעניש את עצמו, בעוד שמשון הוא אדם בעל כחות על, מוקף חולשות, שזוכה בפעם האחרונה לכח עליון, על־מנת לנקום במי שהפילוהו. הבדל זה מדגיש את המימד הניאו־קלסי ביצירתו של מילטון, ואת ריחוקו היחסי של רמח"ל מכך, למרות סממנים של הישענות על קלסיציזם. אצלו שמשון הוא דמות מורמת מאתנו, נאבק בפלשתים בעזרת הגבורה, ונאבק בעצמו מול חשק. הוא בנוי מחומרים של גיבור טראגי ובמובן זה מתקיימת **במעשה שמשון** אינטגרציה בין שתי סוגות: טרגדיה ומחזה מוסר. בטרגדיה קלסית הגיבור הוא מלך, בעוד שמחזה מוסר יכול לעסוק ב"כלאדם" (כשמו של מחזה המוסר האנגלי המוכר ביותר, מן המאה ה-15) ולהטיף מוסר אפילו למלכים.

שמואל אבישר קובע שלוצאטו "הדגים את הסוג הספרותי שאנחנו קוראים מחזה טרגי. הוא הראה איך אפשר 'להרחיב' את הסיפור התנ"כי, לגלות בו סכסוך נפשי מרגש המסתיים באופן טרגי ולהציגו בעזרת דיאלוגים."<sup>49</sup> ואילו ישורון קשת טוען שב**מעשה שמשון** רמח"ל "עודנו עומד בתחום המסורת ולימודי הקודש של גירסת־ינקות שלו. עולם יפת עד לא השתלט על הפייטן שבו. ואף על פי כן מכניס לתוך עולם התנ"ך דמויות מיתולוגיות־למחצה של יוון."<sup>50</sup> אכן, התיאור של לוצאטו את הדמויות האלגוריות בתחילת המחזה מנכיח את התרבות היוונית ואת סמליה האליליים, ובד בבד את תיאטרון ימי הביניים הנוצרי, ואת הניאו־קלסי של תקופתו.

לא קשה לזהות בטקסט את ההשראה ממחזות המוסר הימי בינימיים, בעלי דמויות אלגוריות מואנשות. האנשה היא טכניקה המתפקדת כמכשיר דרמטי שמנצל גילום למען ברור והנגשת

47 Strauss, Janine. "Samson Agonistes et Ma'aseh Šimšon" *Revue des études juives*. 31-49. 37.

48 שם, עמ' 44.

49 אבישר, שמואל. **המחזה והתיאטרון העברי והיידי כרך א'**, ראובן מס, ירושלים, 1996. עמ' 27.

50 <https://benyehuda.org/read/21836>

הסיפור. הצגת הבלתי מוחשי בצורה מוחשית היא אם כן אקט פרפורמטיבי מעיקרו, הפיכת המופשט לקונקרטי. האלגוריה מאפשרת קשר בלתי אמצעי בין דמות נוכחת על הבמה ובין המסר שמאחוריה.<sup>51</sup> במחזה מוסר לרוב הפרוטגוניסט חווה דילמות מוסריות בהן הוא נדרש לבחור בין טוב לרע. במחזה של לוצאטו הדמויות האלגוריות הן החצנה של המאבק הפנימי של שמשון, ובאות בעיקר למלא את מקום הביסוס הפסיכולוגי במעשיו. אומר שירמן:

הן כאילו מציגות כלפי חוץ את הרגשותיהם ומכינות את המסתכל לשינויים שיחולו בעלילה בהשפעתן. אכן הביסוס הפסיכולוגי של העלילה קלוש, וקל מאוד לגלות את מקומות התורפה שבמחזה ולהצביע על המעשים המוזרים והבלתי־אפשריים המתרחשים כן. עם כל זה יש צורך להדגיש, שגם ביצירה בלתי־מושלמת זו מתגלה כישרון ספרותי רב וכי יש בה קטעים המצטיינים בכוח הבעתם.<sup>52</sup>

בנוסף, האלגוריות הימי ביניימיות אינן משועבדות לאחדויות הקלסיות והניו־קלסיות, וגם מבחינה זו רמח"ל צועד בעקבות דרמות דתיות. **מעשה שמשון** דומה במובנים רבים למחזה מיסטריה (mystery) נוצרי המבוסס על כתבי הקודש. כמו המיסטריות, העלילה מדלגת ממקום למקום ומזמן לזמן, כפי שראה לנכון לוצאטו התיאורטיקן, בהסבריו **בלשון לימודים**. שירמן מדגיש שמחזהו הראשון של לוצאטו שבוי עדיין בדגמים של ימי הביניים והוא 'פרימיטיבי במבנהו':

בימת ימי־הביניים לא הכירה כלל בתחומי המקום והזמן, ועליה אפשר היה להציג את הכול, פשוט משום שלא היתה כל כוונה לחקות את המציאות, והדמיון של המסתכל השלים את החסר בהצגה. [...] מסתבר כי לוצאטו, העלם בן השבע־עשרה, לא רכש לעצמו עדיין ידיעת תיאטרון מספיקה וגם לא הכיר את תורת הדראמה.<sup>53</sup>

יעקב פיכמן אף הוא קובע שלוצאטו ביקש **במעשה שמשון** "דוגמא של דרמה קלסית – של מלחמת האדם עם יצרו, עם נפשו, עם גורלו. [...] הוא עשה את המלאכה ביד שעוד לא נתאמנה, בתום ילדותי כמעט, ועם זה – גם בחריצות עט, המעירה השתוממות."<sup>54</sup> שמעון גינצבורג אף הוא עומד על ההשפעה הניאו־קלסית של איטליה וצרפת של תקופתו: בהקדמה שכתב להוצאה לאור הראשונה של המחזה (1927), הוא טוען ש"אם יש להכיר עקבות השפעה ב'מעשה שמשון', הרי היא אותה של הספרות האיטלקית, שהיה לה בדור ההוא – במדה מרובה על־ידי השפעת צרפת – אופי מלאכת מחשבת פסיבדו־קלסית."<sup>55</sup> גינצבורג מכנה את היצירה "חזון־

<sup>51</sup> [https://creativematter.skidmore.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1036&context=eng\\_stu\\_schol](https://creativematter.skidmore.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1036&context=eng_stu_schol)

<sup>52</sup> שירמן, חיים. **לתולדות השירה והדראמה העברית**. כרך שני, מוסד ביאליק, ירושלים, 1979, עמ' 167.

<sup>53</sup> שם, עמ' 65.

<sup>54</sup> פיכמן.

<sup>55</sup> Ginzburg, Simon. *The Life and Works of Moses Hayyim Luzzatto, Founder of Modern Hebrew Literature*. Philadelphia: The Dropsie College for Hebrew and Cognate Learning, 1931, p. IX.

תוגה,<sup>56</sup> ממקם את המחזה בשלהי הניאוקלסיקה הצרפתית והאיטלקית, ויחד עם זאת, הוא יסביר בהמשך שהיצירה ניצבת למעשה בפתח תקופה חדשה. מאידך, רבקה מנוביץ-מעייני מדגישה את היות המחבר איש קבלה שבחר להתבטא דרך משלים ודימויים, ואינה רואה בו מחדש הספרות העברית.<sup>57</sup> גם לוצאטו הבוגר, זה שכתב את המחזות הבאים שלו, ספוג השפעת התקופה והסביבה: "באידייליה הדרמתית השעשועית ופסיבדוקלאסטרלית "מגדל-עוז" כבר ברורה השפעת הפסיבדוקלאסיות האיטלקית."<sup>58</sup>

חשוב אם כן, להבחין בראשוניות כתיבתו של לוצאטו **במעשה שמשון**: "רואים אנו שרידי הטכניקה התיאטרונת של ימי הביניים, כפי שהיתה נהוגה בהצגת המיסטריות הגדולות."<sup>59</sup> כאשר חוקרים שונים מציבים את לוצאטו על סף הספרות העברית החדשה, לוקחים הם בחשבון את מכלול יצירתו הדרמתית והלירית, בעוד שאת **לשון לימודים** ואת **מעשה שמשון** יש לשקול כתחילתה של הדרך בלבד. ויחד עם זאת, גם בה ניתן לזהות סימנים של מודרנה יהודית.

### מעשה שמשון צופה פני עתיד: חידושים בכתיבה העברית

הדיון על רמח"ל כמסיים תקופה או פותח תקופה בספרות העברית ממקם אותו בתוך הרצף ובין התפניות של כותבי עברית לדורותיהם ולאוצותיהם, כאשר לסוגית המודרניות קודמת שאלת האחידות וההמשכיות של ספרות שנכתבה במוקדים שונים. השותפים לגישת ההסטוריוגרפיה הלאומית טוענים לרציפות ההיסטוריה היהודית בכל הדורות, ולאחדותה. המשמעות היא, שיש קשר בין כלל היהודים בתפוצות, מבלי להתעלם מהפסיפס התרבותי והרעיוני ולא מהקונפליקטים המרים בין היהודים. היסוד המשותף לספרות העברית הוא השפה העברית, והמודרניות של ספרות זו זכתה לתיאוריות אחדות.<sup>60</sup> משה פלאי מצביע על כך שניתן לסווג את הקריטריונים השונים למודרניזם בספרות העברית לשני סוגים: חוץ ספרותיים (מבוססים על דיסציפלינות כגון תולדות הרעיונות או הדתות), וסיווג פנים דיסציפלינרי, המתייחס למגמות ספרותיות למהדרין. בנוסף, ניתן להבחין בתת-סיווג: כיוונים אירופאים וכלל עולמיים, לעומת מאפיינים יהודיים.

יוסף קלזנר מונה בראש ובראשונה את הקריטריון הפנים-יהודי למודרניות: החילון. דהיינו, עיסוק בנושאים כלל אנושיים, כמו בספרויות אחרות. מדובר לא רק בנושאי הכתיבה אלא בעיקר בטיפול בדמויות, כלומר עדיין ניתן לכתוב על סוגיה מקראית, ויחד עם זאת לטפל בה לא מכיוון בית המדרש אלא מן ההיבט ההומניסטי. זוהי דה-סקרליזציה (desacralisation) של החומרים

<sup>56</sup> גינצבורג, שמעון. **מעשה שמשון**. הוצאת דביר, תל אביב, 1927, עמ' ix.

<sup>57</sup> מנוביץ-מעייני, רבקה. **הבמה המשכנ[ק]רת**. ספרי צמרת, 2017. עמ' 86.

<sup>58</sup> שם, שם.

<sup>59</sup> שירמן, חיים. **לתולדות השירה והדראמה העברית**. כרך שני, מוסד ביאליק, ירושלים, 1979, עמ' 6-165.

<sup>60</sup> ראו: <https://library.osu.edu/projects/hebrew-lexicon/01597-files/01597613.pdf> משה פלא, עוזי שביט, אברהם הולץ ואחרים.

הספרותיים שבעבר נשאו מטען אמוני. ברוך קורצוויל העמיק את בחינת החילון בספרות העברית וטען שקיים שבר של ממש בין העולם הרוחני הדתי שבא לידי ביטוי בספרות העברית בדורות הקודמים, לבין העולם הרוחני החילוני של הספרות העברית החדשה.

אם כן, באיזו מידה מבצבצת תחילתו של חילון במחזהו של רמח"ל, איש המיסטיקה הקבלית, רב מוסמך ופייטן? וכיצד מתיישב הדבר עם תורת הדרמה שלו? למעשה, בלשון לימודים הוא אינו עומד על התכנים הנכונים לכתיבה דרמטית. לפי הפרמטר של דה־סקרליזציה שמנינו כאן, ניתן לראות במעשה שמשון קורטוב של מבט לעבר חשיבה חילונית באופן בו מיוצג הגיבור הראשי, עליו נאמר לעיל שהוא בעל מימדים של גיבור טרגי. הפן החילוני נמצא בפרטים הקטנים ובעובדה המתמיהה כשלעצמה, שהמחזה אינו מזכיר אלא כבדרך אגב ורק לקראת הסוף, את היותו שופט בישראל, מנהיג שקיבל כח אלוהי. שמשון מצטייר במחזה כמעט כבריון רודף שמלות ותו לא. מעשה שמשון אינו נצמד לעלילה המקראית, אלא מדגיש דגשים שונים: "לוצאטו לא שיעבד מחזהו לסיפור המקראי, אלא שאל ממנו את העלילה החיצונית בלבד"<sup>61</sup> אומר יונה דוד. מספר פרטים מן המקור נשמטו ואחרים התווספו. העלילה אותה מספר לוצאטו הפכה לפשטנית משהו, ללא התעכבות על סוגיות משמעותיות הקיימות במקרא: שמשון הוא איש בעל כחות פיזיים נדירים, המצטייר כבריון שמציק לפלשתים, אויבי עמו. במקביל, הוא כרוך אחר נשות הפלשתים ופעמיים נושא אשה מקרבם. הללו מצידם מבקשים לפגוע בו באמצעות נשותיו ומצליחים בכך הודות לחולשתו, המסתובבת במחזה בתור הדמות הבלתי מקראית—חשק.

אלמנט מקראי מרכזי שנפקד מקומו מן המחזה הוא היות שמשון נזיר אלוהים שכל עוד נזירותו נשמרת, הוא מחונן בכח על־טבעי. שמשון התנ"כי הוקדש לנזירות בהיותו בבטן אמו שהתקשתה להרות. בספר שופטים סיפור עלילותיו שזור בשלוש אהבות שהיו לו עם נשים, כולן פלשתיות, למורת רוחם של הוריו. האשה השניה היתה אשה זונה מעזה. כשנודע לפלשתים כי שמשון נמצא עימה בביתה, באו ללכודו, אלא שמשון חמק באמצע הלילה, ופרץ מהעיר המסוגרת תוך שהוא מנתק את שערי העיר ממקומם, ונושא אותם עד ראש ההר בפאתי חברון. על כך קיימת רק אמירה שולית במחזה, שמתרכז בשתי נשותיו האחרות.

יוסף קלזנר מתנגד לדעה שיש כאן ראיות לחילון. לעמדתו, "רמח"ל לא נתכוין להתחיל תקופה חדשה — ועליכן אף לא התחיל אותה" והוא ממשיך וקובע: "יוצרה של התקופה החדשה — והספרות החדשה — חייב להיות חילוני המכיר בחילוניותו, ורמח"ל אינו כזה: אדם, שעסק כמעט רוב ימיו בקבלה ושעשה עצמו — בזה כמעט אין ספק כיום! — משיח, אינו רוצה ואינו מוכשר ליצור ספרות חדשה, חילונית וחיה."<sup>62</sup>

אף־על־פי־כן, במחזה בולט יחסו של רמח"ל אל דמותו של שמשון כאינדיבידואל יותר מאשר כשליח האל. לאורך העלילה הוא מנהל דיאלוג עם חשק ועם גבורה, שני הכחות המניעים אותו, אולם את המעשה האחרון הוא עושה לבדו:

<sup>61</sup> דוד, יונה. מחזותיו של מ. ח. לוצאטו. הוצאת מפעלים אוניברסיטאיים בע"מ, תל אביב, 1978, עמ' 31.

<sup>62</sup> קלזנר, בתוך פיכמן.

## שמסון

זָכְרָה, אֱלֹהִי, נָא אֲשֶׁר שְׁפַטְתִּי  
 עֲשָׂרִים שָׁנָה אֶת יִשְׂרָאֵל עִמָּךְ  
 וְהִחַזַּק עִזִּי נָא אֶךְ הַפְּעַם,  
 עַד כִּי נִקְמַת אַחַת מֵעֵינֵי עֵתָה  
 אֲנַקְמָה מִנִּי פְּלִשְׁתִּים אֱלֹהֵי. [...] ]  
 כִּי אֶת נַפְשִׁי אֲמִיתָה –  
 יַעַן חַיֵּי הַשְּׁקֵט וְבִטַח  
 אֶתֵּן לְלִבִּי אִם אֲמוֹתָתְהוּ –  
 אֲנֹכִי אֶעֱשֶׂה!  
 כִּי אִם בָּחִי אֲבַדְתִּי,  
 לֹא אֲבַדְתִּי לְבִי־לֹא, לֹא אֲבַדְתִּי  
 רוּחִי נְדִיבָה, מֵאֲזֵ סִמְכָתִּי!  
 אֲמִית נַפְשִׁי כִּי אֲז אֶהְיֶה רוֹגֵעַ.  
 חַיֵּי־תְמוֹתָהּ, כִּי נַפְשִׁי נִבְהָלָה,  
 יָמִי נִדְעָבוּ וְרוּחִי חִבְּלָה.  
 אֶת מִשְׁבְּרִי לְבִי אֲנִי אֲכַרֵּעַ,  
 אֶלְבָּשׁ גְּבוּרָה וְנַפְשִׁי אֲמִיתָה,  
 אֲמוֹת כְּמוֹ גְבוּר וְאֲז אֲרַגִּיעַ,  
 אֶחְיֶה בְּמוֹתֵי וְכֹאֲבֵי אֲשִׁבִיתָה,  
 אֲמוֹת, מִוֶּת לֹא אֲגוּר, אֲשַׁחֵק לְפָחַד –  
 תִּמְתַּת נַפְשִׁי עִם פְּלִשְׁתִּים גַּם יַחַד.<sup>63</sup>

מעשהו האחרון של שמסון, וכן מילותיו במחזה "כי אם בחי אבדתי, לא אבדתי לבי-לא, לא אבדתי רוחי נדיבה"<sup>64</sup> הם דברי אמונה ברוח האדם, ורק בעקיפין הבעת אמונה באל, ממנו שואב את כחותיו ואליו פונה שיזכרהו. האל העניק לו כחות, אך לא היה מקור של מוסר עבורו. אמירה זו מהווה תפנית בלתי נתפסת בעולם אמוני, ולא ניתן להמעיט מערכה בבואנו לבחון את המימד ה"חילוני"/מודרני של המחזה, כדברי חיים שירמן: "במעמדות האחרונים הוא מופיע בדמותו של פושע החוזר בתשובה, וכאן מתגברת מאוד הנעימה הדתית החסרה בשאר חלקי המחזה."<sup>65</sup>

גם בפרמטרים לשוניים תורת הדרמה של לוצאטו אינה מגדירה דרישות מדויקות, הוא רק מצוין שהכתיבה תהיה בחריזה. אם כך, הרי שישנם במעשה שמסון ניצנים של מודרניות: ביאליק מעלה על נס את היות לוצאטו "אמן של סגנון פיוטי משוחרר מפואטיקת השיבוץ (יצירת אמירה שירית מורכבת משברי ציטטות מן המקורות, בעיקר מן המקרא), "ובעיקר משוחרר מן

<sup>63</sup> לוצאטו, משה חיים. **מעשה שמסון**. מוסד ביאליק, ירושלים, 1967, עמ' 72.

<sup>64</sup> שם, שם.

<sup>65</sup> שירמן, חיים. **לתולדות השירה והדרמה העברית**. כרך שני, מוסד ביאליק, ירושלים, 1979, עמ' 167.



המשקל הכמותי (יתדות ותנועות) של שירת ימי הביניים, שהומר במשקל ההברות (טורים בעלי מספר הברות קבוע).<sup>66</sup> אף יאיר ליפשיץ מציין את הימנעותו של רמח"ל מציטוטים מקראיים כבחירה מודעת, במיוחד במחזה המבוסס על חומר גלם מקראי, ורואה בכך חריגה מן המסורת ארוכת השנים, מאז משוררי ספרד. ואילו יעקב פיכמן מעיד על לוצאטו כמי ש"היה האמן הראשון של החרוז הלבן חרוז זה שצלצולו מכון יותר כלפי פנים, הוא היה יוצרו בעברית.<sup>67</sup>

שמעון גינצבורג רואה את חידושי הספרותיים של לוצאטו כהתרחקות מן המסורת של משוררי ספרד ומן ההשפעה הערבית על כתיבתם. לדבריו, רמח"ל מצדיע לאבן גבירול ויהודה הלוי ולמשקל שנהגו בשירים שלהם, ויחד עם זאת "שומט מלכתחילה את כל הכללים המורכבים והמיותרים של השפה הערבית, שהופכים את המשימה של כל משורר, מוכשר אך לא גאון, למשימה הרקוליאנית.<sup>68</sup> גינצבורג מסכם כך את החידושים הפואטיים של לוצאטו:

יש למצוא ביצירתו את כל הצורות והמשקלים הפיוטיים, שהיו נהוגים בשירה העברית לפניו; למן המשקל הספרדי של "שתי תנועות ויתד", כבלים אלה שקבלם רמח"ל על עצמו כל ימיו חוץ מבשירים אחדים יוצאים מן הכלל – ועד החרוזים הארוכים והקצרים של הסוניטות האיטלקיות, ושירי הרביעיות, השמיניות [...] והתשיעיות, שקבל מן השירה האיטלקית החדשה.<sup>69</sup>

לבסוף, ישורון קשת שם דגש על חידושי הסגנון של רמח"ל בשפה העברית, תוך כדי שהוא משבח את כתיבתו:

האליגוריות הפיוטיות שלו, מחזות־המשל הליריים, נכתבו בעברית טבולת־אור, צלולה ומגובשת, ימתיכונית, מתוקה וגברית גם יחד, שהיתה שונה לגמרי מן העברית המאובנת ומלאכותית, שכתבו כל אלה שהיו לפניו מאז ימי הביניים [...] ובמובן זה רמח"ל הוא אמנם עמוד־הדרך הראשון של התקופה החדשה בספרותנו אבל יותר משהוא אבי הספרות העברית החדשה הריהו אבי הלשון העברית החדשה.<sup>70</sup>

אם כן, קשת מכתיר את לוצאטו לא רק כמי שכל פועלו הספרותי היה חילוני־אסתטי, למרות דבקו הדתי, אלא בעיקר כמחדש השפה העברית. בחידושי השימוש בשפה הוא עורר את הספרות העברית והעניק לה שלהבת חדשה.

מי שסיכם בצורה הקולעת ביותר את חידושי רמח"ל היה אהרן בן-אור (אורינבסקי), שייחס לו ערכים חילוניים והשפעה של הספרות האירופית בת זמנו על כתיבתו:

<sup>66</sup> פיכמן.

<sup>67</sup> דוד, עמ' 34.

<sup>68</sup> Ginzburg, עמ' 118. תרגום שלי.

<sup>69</sup> גינצבורג, שמעון. **מעשה שמשון**. הוצאת דביר, תל אביב, 1927, עמ' 33.

<sup>70</sup> ישורון קשת.

במאות הט"ז והי"ז הייתה ספרותנו כולה דתית-רבנית, ורמח"ל היה הסופר העברי הראשון שהכניס אל ספרותנו החדשה תוכן חילוני בכלל ונעימות אהבה וטבע בפרט. שאר הקווים הם: השיבה אל שפת התנ"ך ונושאו, ההקפדה על חוקי הדקדוק, טיפוח הצורות האמנותיות האירופיות, פולחן הניב החגיגי, התרפקות על הטבע וההדגשה היתרה של הנעימות הפאסטורליות – אלה ניתנו לנו לראשונה ביצירותיו של רמח"ל, ולפיכך יאה לקרוא לו לרמח"ל בשם מבשרה של ספרותנו החדשה.<sup>71</sup>

יוחד עם זאת, השיח על מידת החדשנות של מחזות רמח"ל מותיר את השאלה פתוחה מול הסוגיות הגדולות יותר, של תרבות יהודית אחזותית-המשכית לאורך ההיסטוריה של עם ישראל, ומול גלגולי השפה העברית עצמה.

## אפילוג

ראינו שבמחזהו הבוסרי אורג לוצאטו לתוך מסכת אחת חוטים שהיו מפוזרים ומפורדים, שחלקם משך הוא מן העבר וחלקם שוזר הוא אל העתיד. לשאלת סממני המודרניות במחזהו של רמח"ל המיסטיקן, איש הקבלה שגדולי רבני איטליה חששו מפני חזיונותיו, ניתן לענות באופן דיאלקטי: כן ולא. עמדנו על המאפיינים הצורניים המקשרים את הטקסט אל העבר, – אל הטרגדיה היוונית, האלגוריה הימי ביינמית והניאו־קלסיקה, ועל הטיפול הצופה פני עתיד בתוכן ובלשון, – שמשון כפרוטגוניסט אינדיבודואלי מחד, ובחירות טקסטואליות המתרחקות ממסורות עבריות אסתטיות קודמות, מאידך.

עדיין קיימת תמיהה: "מה הביא אישיות שכולה שקועה בעולמות עליונים, לעסוק דווקא בדרמטורגיה?"<sup>72</sup> על שאלה זו יש להשיב, כך מנוביץ-מעייני, מתוך הקונטקסט ההיסטורי של כל העשייה התיאטרלית היהודית בתקופת הרנסנס: כתיבתו הדרמתית של רמח"ל היא חלק מהיבול האמנותי של יהודי איטליה, שחיו בנסיבות חד פעמיות, אותן רמח"ל הכיר מקרוב ו"השתמש בצורות ובסוגות המקובלות כדי להעביר את מסריו אל קהלו. היות שהיה משורר בנשמתו, ידע להעריך את הצורות האסתטיות שרווחו בזמנו והשכיל לרתום אותן לצרכיו הרחניים."<sup>73</sup> חיים שירמן מסכם אף הוא שהכתיבה הדרמתית של לוצאטו קראה דרור למאווי הרוחניים:

ביצירותיו הדרמתיות, יכול היה להשתחרר בראש ובראשונה מן ההווי העלוב של סביבתו, להתעלות לעולם של דמיון, לשקוע במעשי קדם, לגולל שאלות בעלות ערך כללי ואנושי, וגם לערוך את חשבון עולמו שלו ושל האחרים. בדרמות אלה גם יכול היה לספק את נטייתו

<sup>71</sup> בן-אור, אהרון אורינבסקי. **תולדות הספרות העברית החדשה**, כרך א' מרמח"ל עד ימינו אלה, הוצאת יזרעאל בע"מ, תל אביב תש"ו 1946, עמ' 10.

<sup>72</sup> מנוביץ-מעייני, רבקה. **הבמה המשכנ[ק]רת**. ספרי צמרת, 2017. עמ' 87.

<sup>73</sup> שם, 88.

להעלות על הבימה את נפש האדם על הכוחות השונים המתגוששים בה בסיטואציות מסופרות או מרומזות במונולוגים ודיאלוגים.<sup>74</sup>

יחד עם זאת, ההשלכות המוסריות והמחנכות היו נר לרגליו של רמח"ל בכל כתביו, שלמעשה, כך דב סדן בעקבות גרשום שלום, היו מקשה אחת, ומכאן ש"ההתלבטות אם לכלול את רמח"ל בספרות החדשה, על פי שיריו ומחזותיו, או להחריג אותו ממנה, על פי ספריו בענייני קבלה ומוסר, מקורה באי־הבנה, משום שמדובר בספרות אחת."<sup>75</sup>

בהקדמה להוצאה לאור הראשונה של **מעשה שמשון** (1927) הביע שמעון גינצבורג תקווה שלאחר הקמת תיאטרון הבימה במוסקבה (כעשור שנים קודם לכן), ניתן יהיה להציג את המחזות של רמח"ל, ולא רק להקריאם. ומוסיף: "אכן חידה הוא ויהי לחידה גורל הדרמה בספרות העברית! כי מצד אחד שולטים בה לכאורה אותם חוקי־ההתפתחות שגרמו למקצוע הדרמה בספרות העולם! [...] העם העברי, היסטוריה מיוחדת לו, זעומה ורבת פגעים; והיסטוריה מיוחדת, יוצאת מן הכלל לרוע־מזל, אף לדרמה שלו."<sup>76</sup> בכך מזכיר גינצבורג את התנאים המיוחדים בהם נכתבו **לשון לימודים ומעשה שמשון**.

ללא ספק, ספר הרטוריקה לרמח"ל וכן המחזה הראשון שלו, מבטאים תפיסה חדשנית של כתיבה עברית. ועל כן מן הראוי שיתפסו את מקומם בהיסטוריוגרפיה של התיאטרון העברי.

<sup>74</sup> שירמן חיים, בהקדמה לצחות בדיחותא דקידושין, עמ' 92.

<sup>75</sup> ארבל, מיכל. "היסטוריוגרפיה ומרה שחורה", **אות. כתב עת לספרות ולתיאוריה**. סתיו 2018, עמ' 12. [https://humanities.tau.ac.il/sites/humanities.tau.ac.il/files/media\\_server/all-units/%D7%9E%D7%A8%D7%9B%D7%96%20%D7%A7%D7%99%D7%A4%20-%D7%97%D7%93%D7%A9-%D7%90%D7%95%D7%AA8/OT8\\_Arbel.pdf](https://humanities.tau.ac.il/sites/humanities.tau.ac.il/files/media_server/all-units/%D7%9E%D7%A8%D7%9B%D7%96%20%D7%A7%D7%99%D7%A4%20-%D7%97%D7%93%D7%A9-%D7%90%D7%95%D7%AA8/OT8_Arbel.pdf)

<sup>76</sup> גינצבורג, שמעון. **מעשה שמשון**. הוצאת דביר, תל אביב, 1927, עמ' vi.

## סף ההר: על מופע מסע תלוי-מקום וטרילוגיית ירושלים של נעמי יואלי, ובמיוחד עורו ונעלה

דפנה בן-שאול

אוניברסיטת תל אביב

"הרגליים זוכרות", חוזרת ואומרת נעמי יואלי לקבוצה המובלת להר ציון במופע **עורו ונעלה**.<sup>1</sup> גם הרגליים שלי זוכרות את הירידה מימין משה, את גיא בן הינום, סילוואן ובריכת הסולטן, את העלייה להר ציון ואת הישיבה על סלע פינתי למרגלותיו. בניסוח הקושר יחד מרחב מגורים וגבול – זכורה לי ההתמקמות על סף ההר,<sup>2</sup> בציפייה למצעד הצבאי או לצעדת ירושלים שיגיעו מכיוון שער יפו, לצדי מימיית פלסטיק עם מיץ פטל שמתחמם בשמש.

**עורו ונעלה** התקיים בירושלים בראשית ספטמבר 2019 שבע פעמים, בפסטיבל "מקודשת", ויועד בכל פעם לכחמישה-עשר משתתפים/ות.<sup>3</sup> זהו החלק השלישי בטרילוגיית מופעים תלוי-מקום (site-specific), שעיסוקי בהם, כשבמוקד מאמר זה **עורו ונעלה**, מבוסס בראש וראשונה על צפייה משתתפת ונוגע עמוקות (בלי לתת לכך ביטוי אוטוביוגרפי פעיל) במפה המנטלית המוטמעת בי. התבוננות זו קשורה בעניין מחקרי רחב במופעים שפעולתם היצירתית במקום (on-site) מגלמת בדרכה האסתטית והאזרחית את בעייתיות הנרטיבים המוכללים המעצבים את המרחב המקומי, ובמיוחד אידיאולוגיות מדינתיות לאומיות. ביניהם מופעים תלוי-עיר (שתקצר היריעה מלמנות) המתבצעים בסביבות גבוליות, ובכלל זה האזור המכונה "קו התפר",

<sup>1</sup> **עורו ונעלה**, יצירתה של נעמי יואלי. מוזיקה וסאונד: יוסי מר-חיים; עיצוב סאונד: אמיר בולצמן; ליווי אמנותי: יהודית שלוסברג-יוגב, יצחק מזרחי; עין שלישית: מרית בן ישראל. פסטיבל מקודשת, ירושלים, ניהול אמנותי: מיכל ועקנין. ספטמבר 2019. כל הציטוטים לקוחים מטקסט המופע, באדיבות יואלי.

<sup>2</sup> "סף ההר" – בהשראת שם המחזה המתייחס לשפת ההר האסורה לדיבור: הרולד פינטר, **שפת ההר**, בתוך **אמנות, אמת ופוליטיקה: המחזות הפוליטיים ונאום פרס הנובל**, עריכה ותרגום: אברהם עוז, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 62-75.

<sup>3</sup> "עונת התרבות בירושלים", שהחלה ב-2011, פועלת מ-2016 כ"מקודשת" – "ארגון תרבות" המפעיל פסטיבל "תלוי-עיר", כולל מסעות פרפורמטיביים, בעיקר "מסעות להמסת גבולות" באוצרות מורן אביב ושותפים/ות ליצירה. ראו אתר "מקודשת": <https://www.mekudeshet.com/about/what-where-and-why/> (נצפה לאחרונה: 6/3/2023).

שבין חלקי ירושלים – אזור הגבול שהפריד את חלקי ירושלים ב-1948-1967 (ורשמית מאז הסכמי שביתת הנשק, שנחתמו ב-1949), במשך תשע־עשרה שנה, וכונה "הקו העירוני" שהיווה חלק מ"הקו הירוק".

טרילוגיית ירושלים, שיצירתה וביצועה בלתי נפרדים ממרחב גבולי זה, נוצרה על ידי יואלי כמעשה פרידה מביתה הראשון שנמכר לאחר מות הוריה, מהוויית ילדותה בשנות ה-50 וה-60 של המאה ה-20 ומהעיר.<sup>4</sup> לעורו ונעלה קדמו המופע **ובמיוחד גן זה א'** והמופע **ובמיוחד ב'**, שהועלו לראשונה ב-2013 בפסטיבל "בבית", במסגרת עונת התרבות בירושלים.<sup>5</sup> **ובמיוחד גן זה א'** מתרחש, בבתחילת עורו ונעלה, כאשר יואלי יושבת על הספסל שתחילה הקדישה אמה לזכר אביה, במקום שנהגו לטייל בו שלובי זרוע, מעל משכנות שאננים בגן בלומפילד. לאחר מות האם הקדישו בנות המשפחה את הספסל להורים, כשלצדו הכתובת "פינת ישיבה לזכר צילי ושלמה יואלי ז"ל אוהבי ירושלים ובמיוחד גן זה", ולידו שני עצי זית שענפיהם שלובים. הקהל מקבל אוזניות ומשקפות, יושב בקרבת הספסל על מחצלות, ומקשיב באוזניות, עם הפנים להר ציון ולחומות העיר העתיקה, להגדת־הסיפור (storytelling) החיה של יואלי ולמוזיקה ונוף־הסאונד (soundscape) שיצר יוסי מר-חיים. המופע הנוסף, **ובמיוחד גן זה ב'**, הוא סיור לילי שמבצעת יואלי בלחישה לכעשרה משתתפים/ות במתחם גן רחביה (החל בכניסה מרחוב שמואל הנגיד, פינת רחוב נרקיס) – מסע ישיבה ועזיבה המתפתל ומתעגל סביב בית ילדותה.



הכתובת ליד הספסל המוקדש להוריה של נעמי יואלי

צילום: דפנה בן-שאול

<sup>4</sup> מידע משלים הקשור במופעים מבוסס על דיאלוג עם יואלי באפריל 2021.

<sup>5</sup> **ובמיוחד גן זה א'**, יצירתה של נעמי יואלי. מוזיקה וסאונד: יוסי מר-חיים; עין שלישית: מרת בן ישראל. **ובמיוחד גן זה ב'**, יצירתה של נעמי יואלי. עין שלישית: מרת בן ישראל; וידאו: יורם צור; עריכת וידאו: מיקי שלום. ליווי אמנותי: דפנה קרון, פסטיבל בבית, אוצרת: דפנה קרון, עונת התרבות בירושלים, ניהול אמנותי: איתי מאוטנר; יולי 2013. ב-25/8/2016 עלו המופעים בפסטיבל 360 מעלות בירושלים, ניהול אמנותי: אדם יכין. כל הציטוטים לקוחים מהטקסטים של המופעים, באדיבות יואלי.

במבט־על, עולות בטרילוגיה שאלות גדולות; ובמיוחד, מה מובנו הטריטוריאלי הלאומי של אתוס איחוד ירושלים ומחיקת גבולותיה ואיך נצבר באתריה סיפור הזהות הקולקטיבית? על אף שייצוג המשפחה ונוכחותו של הביתי מתרחבים אל "אנחנו" ישראל־ציוני ויהודי, סימן השאלה נושא במופע את צורת היחיד הסובייקטיבית של יואלי ואת צורתו הייחודית של המעשה האמנותי.<sup>6</sup> נוכחותו המינורית של קהל המובל "בקבוצה קטנה של תיירי מחתרת" (ככתוב בפלייר) מושכת תשומת לב שהשפעתה זמנית ומעטה. המופעים, המהבהבים ללא הכרעה אונטולוגית ואסתטית בין מסגורו של הממשי לגילומו של הבדיוני ובין תיאטרון לפרפורמנס, מפעילים מודל השתתפותי; אך אינם מגויסים או מגייסים לעמדת־נגד נחרצת כלפי מנגנוני החברות הטוטליים המסתברים דרך השהייה וההליכה במקום, אלא חורצים בהם חריצים תודעתיים (לצד שוחות הקרב שנחרצו בהר ציון ונתרו בו להנצחת הזיכרון) דרך המנגנון היצירתי. התפקוד האסתטי־פוליטי של מופע המסע תלוי־המקום **עורו ונעלה** ויתר המופעים בטרילוגיה מתבטא בכוחם לחשוף ולמסגר־מחדש את ייצורה של ההבדלייה (fictionalization) המרחבית המשייכת והמאחדת.



נעמי יואלי, ובמיוחד גן זה א', 2013

צילום: משה גלעד

<sup>6</sup> מתח זה – בין הסינגולרי, האוטוביוגרפי או המְמוֹאָר לבין שותפות בזהות ובזיכרון קולקטיביים (המתגלים בדוקטורט של יואלי, "המסכת כתיאטרון־חג ציוני", אוניברסיטת תל אביב, 2002) – נוכח במופעים של יואלי, שרובם נעשו בשותפות יצירתי. ביניהם, **דודה פרידה: המוזיאון** (2006); **בין הספירות** (2008) עם שחקני קבוצת רות קנר והדס עפרת, על פי ספרה של נתיבה בן-יהודה; **השולחן: עבודת ביתה** (2009), על פי אידה פינק עם יוסי מר-חיים וליאור לרמן; **נפיץ: תיירות מלחמה** (2011) עם גליה יואלי; **בשורות נעימות ומשיבות נפש** (2016) עם שחקני קבוצת רות קנר; ו**אקס חמותי החורגת** (2016). ראו רשימת יצירות, מסגרות יצירה וקרדיטים מלאים דרך "נעמי יואלי": <https://www.naomiyoeli.com/bio> [https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A0%D7%A2%D7%9E%D7%99\\_%D7%99%D7%95%D7%99%D7%9C%D7%99](https://he.wikipedia.org/wiki/%D7%A0%D7%A2%D7%9E%D7%99_%D7%99%D7%95%D7%99%D7%9C%D7%99) (נצפה לאחרונה: 6/3/2023).

## לשוח בשדה

בהתייחסו למושג הגבול בספרו **על המקום** מדגיש זלי גורביץ' את הקשר בין "יציאה לשוח" בשדה, המתממשת דרך "תנועה טיולית המתווה את הקו תוך כדי תנועה", לבין המושג "שיחה" המשווה לגבול היוצר את עצמו בתנועה.<sup>7</sup> ברוח זו, אתווה תחילה קו קצר בתוך השדה השיחני עצמו.

יצירת מופעים תלויי־מקום זוכה בשנות ה-2000 לצמיחה חסרת תקדים גם בהקשר המקומי, בעיקר בפרפורמנס ותיאטרון המתבצעים במרחב ציבורי אורבני. התעצמות זו חלה גם על ערוצים שונים בשיח המחקרי באמנות, תיאטרון, פרפורמנס וכוריאוגרפיה, הממקדים את מבטם בקשרי הגומלין בין המעשה לאתר (בין site, כמונח המדגיש מקום בעל זהות תרבותית מסוימת ל-situation in-situ). הטווח הרחב של יצירה תלויי־מקום משתרע בין התפשטות בינתחומית של האמנות החזותית אל הפרפורמנס לבין יציאה מאולמות התיאטרון הייעודיים אל "חלל מצוי" (found space):<sup>8</sup> המרחב הציבורי (קודם כל במובנו הפיזי, בחוץ, ברשות הרבים), אתרים מוסדיים (כשלעתים אין זו יציאה ממבנה התיאטרון, אלא תודעה מרחבית המופנית אליו) ואתרים ביתיים (שאינם בהכרח בית מגורים בנוי). תוך כדי ביצועו במרחב הציבורי, **עורו ונעלה** מתנייד בין קטגוריות אלה – בין הספסל הביתי לאתרי המורשת ומוסדות הפולחן בהר ציון.

הטווח של התלויי־מקום פרום הרבה יותר לאור טשטוש הקווים הרווח בו בין מופע אמנותי ("מופע" כמונח המכיל בנוחות תיאטרון ופרפורמנס); פרפורמנס תרבותי שמקיף פעולות יומיום וריטואלים; ופעולות ציבוריות וקהילתיות המבטאות עמדות אזרחיות, פוליטיות ואקטיביסטיות, שיכולות להתקיים בד בבד עם יצירת מופע אמנותי ותכליתן הישירה או המשתמעת היא "אפיון של כל עניין שבו השלטון מוצג או מתגלה בפומבי באופן בעייתי".<sup>9</sup> התנודה והזליגה בין הקשרי פעולה אלו – האמנותי, היומיומי־תרבותי והפוליטי – נוטות להתבטא גם בהסבת דפוסי פעולה יומיומיים, תרבותיים ופוליטיים אל ההקשר האמנותי הייצוגי. כך עושה יואלי **בעורו ונעלה**, כאשר היא מתכתבת עם הובלת סיור תיירותי ומשחזרת ובונה־מחדש את הטיול המשפחתי להר ציון.

יש היגיון במנעד הטיפולוגי־הטופולוגי (מ-topos, מקום) של פיונה ווילקי, שנפרש ממופע באולם תיאטרון, אל העלאת מחזה מחוצה לו; ממשיך ביצירת מופע המקיים זיקה כלשהי לתנאי המקום ולמופע המגיב לתכונותיו הגנריות (מאפיינים של עיר, של גן ציבורי, וכד'); ומגיע למופע המצדיק את מלוא הספציפיות של המושג "סייט־ספסיפיק" הודות למשא ומתן בינו לבין נרטיבים ופונקציות של מקום.<sup>10</sup> ההגדרה המתהדקת סביב זהותו ההיסטורית והתרבותית של המקום היא

<sup>7</sup> זלי גורביץ', **על המקום**, תל אביב: עם עובד, 2007, עמ' 218.

<sup>8</sup> על "found space" ראו: Richard Schechner, **Environmental Theater, An Expanded New Edition Including "Six Axioms for Environmental Theater"**, London and New York: Applause, 1994, pp. xxx-xxxvi.

<sup>9</sup> עדי אופיר, "פוליטי", **מפתח – כתב עת לקסיקלי למחשבה פוליטית** 2 (2010), עמ' 86.

<sup>10</sup> Fiona Wilkie, **Out of Place: The Negotiation of Space in Site-Specific Performance**, Doctoral Thesis, University of Surrey School of Arts (June 2004), pp. 50-56.

הרלוונטית לעורו ונעלה. עם זאת, ה"תלוי-מקום" יכול לשמש מושג-על, שתחולתו מקיפה מנעד רחב של זיקות למקום (למשל, גנרית) והוא ניתן להחלפה ולהתאמה בעת הצורך.

זווית משלימה להקשרי הפעולה הפרומים של התלוי-מקום היא זיקתם של מופעים רבים לתופעה הגלובלית של תרבות ההליכה (walking culture), כמו הפורמט היצירתי הביקורתי של "הליכות ג'יין" (על שם מתכנתת הערים ג'יין ג'ייקובס) המופעל מאז 2007 (תחילה בטורונטו, קנדה) ופתוח ליישום אזרחי של סיורים ללא תשלום בנושאים שונים ובכל מקום, כולל סיורי אמנות מובהקים. גם מופע אמנותי מקורי לעילא כמו **עורו ונעלה** השתרש זה כבר כקוד תרבותי מוכר וניתן לזהות את קהלו עם צרכני אמנות ותרבות בעלי פרופיל חברתי ליברלי שנחשפו, לפחות במידה מה, לפיתוח ולמיסוד המעשה היצירתי במרחב הציבורי. כחלק מתמונת מצב פרדוקסלית, ולפחות לא בינארית, הפוטנציאל הרפלקטיבי המוגבר של מופע המצוי בחיכוך ישיר עם מציאות מרחבית בעייתית, כבמקרה זה, נוטה להתקיים יחד עם שייכותו לאזור הנוחות והפנאי של טרנד עולמי המוטמע בכלכלה הנאו-ליברלית.

התקדימים האירופאיים-קונטיננטליים לתרבות הליכה פרפורמטיבית ויצירתית במחצית הראשונה של המאה ה-20 הפכו לקורפוס "חובה", שמרבים לאזכרו בשיח האסתטי-פוליטי: הפלאנריזם (*flânerie*) ודמות המשוטט האורבאני (ה-*flâneur*); ההליכות הדאדיסטיות של קבוצת האמנים המבצעת באתר מסוים "ביקור" (הידוע ביותר הוא ה-*Visite* בפריס ל-Saint-Julien-le-Pauvre, ב-14/4/1921), בהיפוך מרחבי להכנסת אובייקט מצוי למוזיאון על ידי האמן; השיטוט הסוריאליסטי (*déambulation*), שדרך תנועת הגוף במקום מתפעל משקעי חלום לא-מודעים; וכמובן הפעולה העירונית הפיזית והסמלית של תנועת הסיטואציוניסטים (*Situationist International*), מתחילת פעילותה ב-1957 ובאופן בולט באירועי מאי 1968, ובמיוחד הסחף (*drift, dérive*) – צורת ההליכה "הפסיכוגיאוגרפית"<sup>11</sup>. על פי ניסוחיו של גי דבור, זוהי הליכה מהירה ומלאת תשוקה במרחב עירוני המודרכת על ידי העיר ונסחפת בין חוויות מקוטעות ואיים עירוניים, כשהיא אדישה לפיתוי הצרכני ומחליפה את מסעות התועלת במשחקיות של הסחף.<sup>12</sup>

כל התקדימים הללו, ובמיוחד הסיטואציוניזם המופנה כנגד המערך החברתי-כלכלי הפוסט-מלחמתי בחברה שפניה להתעצמות קפיטליסטית, ייצרו חלופה פסיכו-פיזית ביקורתית לתפיסה מחודשת של חוויית המרחב ושל הסדרים האידיאולוגיים המעצבים את קביעותו המדומה.<sup>13</sup>

<sup>11</sup> ראו: ולטר בנימין, "המשוטט", פרויקט הפסאז'ים, מבחר כתבים (כרך ג'), תרגום: ניר ורוני רצ'קובסקי, תל אביב: רסלינג ומרכז מינרבה ע"ש פרנץ רוזנצווייג, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2019, עמ' 175-197. לדיון מקיף על תרבות ההליכה היצירתי, ראו: Francesco Careri, **Walkspaces: Walking as an Aesthetic Practice**, Barcelona: Culicidae Architectural Space, 2002.

<sup>12</sup> גי דבור, "תיאוריית הסחף", מונת קריאה: בבל: [http://readingmachine.co.il/home/articles/article\\_538](http://readingmachine.co.il/home/articles/article_538) (נצפה לאחרונה: 15/5/2021). שרון רוטברד (עורך ומתרגם), **מלחמת הרחובות והבתים וטקסטים אחרים על העיר**, תל אביב: בבל, 2021, עמ' 257-282.

<sup>13</sup> על הרציונל הביקורתי של התנועה הגופנית במרחב הציבורי, הקשור בזמן קורונה ומתייחס לתקדימים אלה, ראו: אביטל ברק, "בסמטאות האחוריות: כוריאוגרפיה חברתית של ימי מגיפה", **תיאוריה וביקורת** 53 (חורף 2020), עמ' 159-167.



השפעתם ניכרת, למשל, על גישתו של הקולקטיב Wrights & Sites הפועל באנגליה מ-1997 והחברים בו פועלים כאמני-מחקר (artist-researchers) המיישמים, להגדרתם, "קשר ייחודי לאתר, לעיר, לנוף ולהליכה".<sup>14</sup> באחד הפרגמנטים במניפסט שפרסמו נכתב: "רכישת תיאטרון (כפי שברכט ידע או עמד לגלות) לכודה בכיבוש טריטוריאלי. לא רצינו כל חלק בכך."<sup>15</sup> אמירה זו מחדדת לא רק את הצורך החברתי בחלופות למבנה הייעודי הקבוע, אלא גם את ההכרה בכך שיציאה אל מחוץ לאולם והסבת ההסדרה הנייחת המאפיינת אותו לתנועה, אף היא אינה משוחררת בעצמה מכיבוש טריטוריאלי, בוודאי כאשר מדובר בקו התפר בירושלים.

כחלק מהדינמיקות ההדרגתיות המוכרות "כמפנה", ובזיקה עמוקה ל"מפנה המרחבי" ו"המפנה הפרפורמטיבי" המציינים את צמיחת הפרקסיס ומחשבת המרחב והפרפורמנס בעיקר מאז שנות ה-60 וה-70 של המאה ה-20, תודעת התנועה באתר ספציפי היא בגדר "מפנה" נוסף.<sup>16</sup> וילקי מכנה זאת מפורשות "mobility turn", ומדגישה כי כוונתו של המונח לא רק להליכה, אלא לתנועה במרחב באופנים שונים.<sup>17</sup> מיוון קוון מבחינה, בראשית שנות האלפיים, בין פרדיגמות היסטוריות של אמנות תלוית-מקום, שהלכה למעשה זולגות זו לזו: התערות פנומנולוגית בתנאים פיזיים של מקום ומטעניו משנות ה-60; תגובה ביקורתית לסמכותנות המוסדית של אתרי האמנות הרווחת משנות ה-80; והפרדיגמה הדיסקורסיבית של התלוי-מקום העכשווי, המתממשת כתכנית-מסע (itinerary). תכנית-המסע יכולה להתבצע דרך ניווד הגוף, אך עיקרה הוא ההבנה שאתר לא רק קודם לשיח הפרפורמטיבי, אלא נוצר דרכו ונוטה להתהוות דרך פרקטיקות שיחניות (כמו תצוגת ארכיון, הרצאה או סיור מודרך), שיוצרות נרטיב נוודי (nomadic narrative) ופרגמנטי.<sup>18</sup>

במבט המסכם מגמה של מופע תלוי-מקום, מייק פירסון מציין שבמהלך העשור הראשון בשנות האלפיים ניכר השינוי הביצועי מנייחות לתנועה (from fixity to mobility), המתבטא גם בתנועה במרחב וגם בתנועה בין שכבות של זמן; וכן, במעבר ממיקום ארכיטקטוני לביטויים נוודים או נוודיים (peripatetic), מתצוגה מרוכזת לצורות יחסיות, משחזור (reenactment) ספקטקולרי להתערבות שקטה (quiet intervention), ומשיתופי פעולה מכוונת-תיקון חברתי

<sup>14</sup> "Wrights & Sites", <http://www.mis-guide.com> (נצפה לאחרונה: 14/5/2022).

<sup>15</sup> Wrights & Sites, "The Manifesto for New Walking Culture: 'Dealing with the City'", *Performance Research* 11:2 (2010), p. 120.

<sup>16</sup> בין התקדימים המעידים שמפנים אלה הם דינמיקה ממושכת נמצא השיח רב השפעה של ארנדט (הקודם לדינו של יורגן הברמס ב-1962 על הספרה הציבורית), הכולל את ההבחנה שהופעה היא תנועה (*dynamis* ביוונית) המתקיימת בתחום הציבורי כפוטנציאל (*potentia*, בלטינית) המותנה בתמורה מן הפרטי אל היות-יחד. במצבה המובהק, תמורה זו "מתרחשת כאשר מספרים סיפור, ובאופן כללי כאשר חוויות פרטיות לובשות צורה אמנותית". חנה ארנדט, **המצב האנושי**, תרגום: אריאלה אזולאי ועדי אופיר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2013, עמ' 80.

<sup>17</sup> Fiona Wilkie, "Site-specific Performance and the Mobility Turn", *Contemporary Theatre Review* 22:2 (2012), pp. 203-212.

<sup>18</sup> Miwon Kwon, **One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity**, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology, 2002, pp. 11-32.

לתהליכים דיאלוגיים פרומים.<sup>19</sup> תודעת הניידות מתהדקת סביב הגדרות סוגתיות הרואות במודאליות של התנועה ובסדרי המרחב יחידה פנומנולוגית אחת. ביניהן, מופע מסע (journey performance), מופע-מסלול (itinerant performance), ויריאציות שונות של מושג הניידות (mobility).<sup>20</sup>

**עורו ונעלה**, הפועל כנרטיב נוודי, הוא כל הכינויים האלה וביניהם העדפתי היא לכנותו "מופע מסע". כהגדרת חנה נה לייצוגיו הספרותיים של סיפור מסע, המסע "כולל תמיד טרנספוזיציה ממשית, העתקת מקום ממשית"; ונוסף לו "שינוי של סביבה ותצורה מנטאליות, שינוי תודעתי, שינוי זהות, שינוי סטאטוס אישי או חברתי".<sup>21</sup> מופע המסע האישי-הקבוצתי של יואלי לא משנה סטטוס או מחנך-מחדש, אלא מפגיש בין ניווד פיזי לסיפור נודד על הקשר הדינמי בין סביבה לתודעה. ההבנייה האחידה לכאורה של התודעה הציבורית גם מוטבעת במרחב הירושלמי התפור וגם נפרמת בו תוך כדי הליכה.

### הרגליים זוכרות

הקהל המצומצם בעורו ונעלה (שנכללתי בו ב-3 בספטמבר 2019) נאסף בשש בערב בקרבת הספסל המוקדש להוריה של יואלי. האירוע מתבצע על פי תרחיש (סצנריו או score) הכולל טקסט פתוח לאלתורים ואורך כשעה וחצי.<sup>22</sup> בקרבת הספסל מצטיידים בתרמילי מסע שעוצבו עבור האירוע וערוכים על שולחן – תרמילים עשויים בד ברזנט בצבע חאקי ואבזמי עור, ובתוכם כרית ישיבה, מימיה (בקבוק זכוכית), פנס ומשקפת. אין זה שחזור היפר-ריאליסטי של תרמיל משומש ודהוי, אלא חפץ סמלי (אטריבוט) חדש ודומה דיו, המאפשר העלאה באוב חושית של תרבות הטיולים הצינונית, המכוונת לידיעת הארץ ותרגול חזקה (שליטה, אחיזה, reclaiming) דרך הרגליים. יואלי, הלבושה בסרבל בהיר עם כיסים וחגורת עור, מסומנת בלבוש פרקטי זה כמין פועלת שיכולה לגלם כל תפקיד בכל זמן. התלבושת נקשרת במרומז גם לטיילות, לסרבל צבאי ולקולוניאליות מסוגננת "המתלבשת" (תרתי משמע) על המרחב המקומי.

<sup>19</sup> Mike Pearson, **Site-Specific Performance**, New York: Palgrave Macmillan, 2010, pp. 7-17.

<sup>20</sup> ראו למשל: Mike Pearson, "Mobility: sauntering and loitering", in **Site-Specific Performance**, pp. 40-42; Lawrence Bradby, and Carl Lavery, "Moving through Place: Itinerant Performance and the Search for a Community of Reverie," **RIDE, Research in Drama Education** 12:1 (2007), pp. 41-54; Bertie Ferdman, "Temporal Sites: Moving Time" in **Off Sites: Contemporary Performance beyond Site-Specific**, Southern Illinois University Press, 2018, pp. 82-105; Phil Smith, "Journey Performance" in **Making Site-Specific Theatre and Performance, A Handbook**, London: Macmillan International, 2019, pp. 35-52.

<sup>21</sup> חנה נה, **נוסעים ונוסעות: סיפורי מסע בספרות העברית החדשה**, ירושלים: אוניברסיטה משודרת, 2002, עמ' 8.

<sup>22</sup> על אף שהתרחש בעבר הקרוב, מעקב מפורט אחרי תרחיש ביצועי וחיכוך המוגבר עם המציאות כמאפיין של התלוי-מקום מזמינים התייחסות למופע בזמן הווה.



תרמילים הניתנים לקהל המשתתף בעורו ונעלה  
צילום: דפנה בן-שאול

המשתתפים/ות מצטיידים/ות גם באוזניות אישיות, שלאורך המסע ישמעו בהן את הדיבור החי של יואלי ואת פס הקול של יוסי מר-חיים. ההליכה והסאונד הם מנגנון משותף האוחז בקבוצה במהלך המופע, משקע אותה בספירה המספרת את שכבות הזמן, וכך מקדם ניתוק מסוים מן המקום בהווה, תוך כדי חיכוך מוגבר אתו. בחלק הפותח את **עורו ונעלה**, יואלי יושבת על הספסל ומדברת, ובקרבתה הקהל הצופה כמוה לנוף חומות ירושלים וסביבותיהן. היא מספרת על אהבת הוריה, שהחלה לבלבל במרומי הר הצופים, הרבה לפני שירושלים "בותרה ושוב חוברת יחדיו" – כאשר אמה למדה בבית הספר לאחיות בהדסה הר הצופים והפכה מומחית לחינוך למיניות, והאב החל קריירה באותו המקום. זוהי קומפוזיציה החופפת למופע **ובמיוחד גן זה א'**, שהגדת הסיפור כוללת גם בו את הקשר בין ההורים ואת טיולי הילדות, אך הגוף נותר ניח כל המופע, השיטוט הוא בין זיכרונות והטיול מתמשש רק דרך קו המבט המופנה קדימה.

יואלי, הבמאית השחקנית היוצרת שיצרה את קונצפט טרילוגיית ירושלים ומסלוליה, כתבה את מילותיה ומבצעת אותן בעצמה ואת עצמה, מלכדת בגופה, בקולה ובסיפוריה את ההתרחשות שנצברה במרחב כעין מדיום של טקס סיאנס.<sup>23</sup> **ובמיוחד גן זה א'**, ובו קולה מחבר את המשתתף/ת לקיום שאיננו, כולל העברה אבוקטיבית של חפץ בין המשתתפים/ות כשריד מקודש – "המפיון", שנותר מייצור ביתי של חפצים שימושיים למכירה (מחזיקי מפיות, קופסאות, כיסויי עוגות), שיצרו ההורים מגיליונות צלוליד של צילומי רנטגן שנזרקו לפח בית החולים.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> בנוסף לאירוע ההעלאה באוב המכונה "סיאנס", *séance* הוא זמן הצגה וכן ישיבה.

<sup>24</sup> פרקטיקה אתנוגרפית זו של פנייה רב־חושית לקהל באמצעות העברת החפצים – אוסף המזכרות (*memorabilia*) שקשור בחזון להביא את אופנת וינה לפלשתינה – בולטת בדודה **פרידה: המוזיאון** (שנוצרה בשיתוף עם גליה יואלי, הדס קלדרון וננה אריאל וזכתה בפסטיבל עבו 2006 בפרס ההצגה הטובה). ההצגה הייתה גם מופע מסע פנימי, שנייד את הקהל במיקומים שונים באולם, תחילה בפסטיבל עבו ולאחר מכן בתיאטרון תמונע.

תחושת ההנפשה האינטימית נוכחת גם בלחישה לאוזני המשתתפים/ות במופע ובמיוחד גן זה ב', שהולכת ונצברת לתמונת צללים מיקרוקוסמית של משפחה וקהילה שמתחיה לזמן־מה בגן החשוק.<sup>25</sup>



נעמי יואלי, ובמיוחד גן זה ב', 2013  
צילום: טל שחר

הספסל בעורו ונעלה הוא ציר החיבור הרפלקסיבי בין מופעי הטרילוגיה, הנקשר בדבריה של יואלי על התכונות שהתגלו בו בזמן העבודה על המופע ובמיוחד גן זה א'. יוסי מר-חיים הגדיר אותו כנדל"ן רוחני (עם ארבעה כיווני אוויר). על פי האם הוא "סוג של גן עדן", אתר אנלוגי לגן העדן הארצי בקומדיה האלוהית של דנטה, שנמצא מול הר ציון, אם כי על ראש הר בקצה השני העולם, ואליו מעפילות נשמות המתים שנצרפו מחטאיהן. כמו במה ריקה או כושרו של כיסא ריק לדובב סיפורים מרובים, הספסל הציבורי המוצב לרשות עוברי אורח הוא מוקד בין־זמני ועל־זמני – מחבר בין זמנים ומרחבים של מופעים שונים; בין הבית וירושלים לבין הפרידה וההומלסיות המסוימת הנמשכת אל ההווה; ובין הזמן הארצי להוויה המיתית המאפיינת את גן העדן או הגיהנום של ירושלים. מבעד לאידיאה של קדושת ירושלים, הספסל הוא טבור וציר העולם (*axis mundi*). בבוריאוגרפיה קוסמית, קו אנכי מוביל מן הספסל המקורקע אל השמים, וקו אופקי מוביל ממנו להר ציון. הקשר המטונימי שנוצר בין האובייקט הטריטוריאלי לבין העיר, הארץ והקוסמוס מזכיר את מעמדו המטונימי של הר ציון – טבורו של מרחב מקודש, ששמו מייצג את עם ישראל, ארץ ישראל וירושלים.<sup>26</sup>

<sup>25</sup> תחושת הסיאנס הקולי עלתה בחדות כאשר יואלי שיחקה בבין הספירות את נתיבה בן-יהודה, בחיקוי קולי שמנכח את בן-יהודה ואת זיכרון קולה (גם כשדרנית) בחיות מצמיתה.

<sup>26</sup> רחל אליאור קושרת "גיאוגרפיה מקודשת" למעמדו של הר ציון, שמזכר כמשכן האל בארצו וזוהה במסורת

הספסל הוא מקום ספציפי ביותר, שבהבחנת מישל דה סרטו משמר יסוד מובהק שיש בו יציבות. מרגע שנוצרת בו וסביבו פעולה ונקשרים בו וקטורים של כיוון (כמו הפניית הגוף להר ציון) וגופים ניידיים, הוא "מונע בידי מכלול התנועות הנפרשות בו".<sup>27</sup> "מקום" (place) ו"מרחב" (space) הם קטגוריות המותנות זו בזו. במונחי דה סרטו, מה שתלוי ב"מקום" מציין את רגע הקביעות המשמש נקודת ייחוס למכלול התנועות "הממרחבות" אותו.<sup>28</sup> מקום הוא לעולם בעל קביעות פיקטיבית ויציבות זמנית, שנוצרות לא רק באמצעות ארכיטקטורות ופונקציות, אלא דרך מכלול מרובה ודינמי של סיפורים. בקרב הוגי מרחב ואורבניזם, דה סרטו הוא המציג באופן הישיר ביותר את ההליכה במונחים נרטולוגיים. במילותיו, "אמנות גלגולם של המשפטים שווה בערכה לאמנות גיבושם של המסלולים".<sup>29</sup> דה סרטו עושה שימוש במונחי רומן יאקובסון כדי להבחין שהצעידה בעיר ממלאת פונקציה פאטית (phatic), שאותה הוא מגדיר כקליטה מישושית וניכוס קינטי. בלשונו, התנועות במרחב העירוני הן "רטוריקות" (כך ברבים), שכוח "האמירה הרגלית" שלהן מתחולל דרך "עלילת הצעידה".<sup>30</sup>

עלילת הצעידה בעורו ונעלה נקשרת לצירוף הרטורי "הרגליים זוכרות", שמופיע סביב הספסל וחוזר בווריאציות שונות לאורך ההליכה: "יש דברים שהרגליים זוכרות טוב יותר מהראש: ההליכה מהבית בגן רחביה, לאורך החומה של מנזר רטיסבון...". וכך הלאה, אזכורים של ציוני הדרך (או "ציוניוני הדרך", בשירת הנווד של אהרון אשמן משנות ה-30), המובילים למה שנזכר כבית האמנים של אז בבניין מנדטורי ליד מלון קינג דיויד, ומשם למקום שבו שוכן הספסל טרם הוצב, ומשם להר ציון. השתיית הקהל על הדשא סביב הספסל והתוויית המסלול המשפחתי בדמיון מודרך מדגישה כי הזיכרון הפאטי הטבוע ברגליים עבר התקה למילים ועתיד לעבור "mobility turn" פנים־מופעי – כאשר נשים "תרמיל על שכם" (כמילותיו של אשמן, המזמרות מ-1941 בלחן של מרדכי זעירא) ונגשים את עלילת הצעידה הפיזית להר ציון.

גם בישיבה המושהית לצד התרמיל וגם בהליכה הפיזית (המושהית במכוון במילותיי כאן) בבניית הזיקה בין טיול אישי לשיוך הקבוצה (המתאים או לא מתאים לכל צופה) לתרבות ההליכה הציונית, שאותה הרגליים זוכרות – טיולי בית ספר, תנועות נוער, חוגי ספור, מסעות נוער לפולין, סיורי מורשת, הליכות אימון צבאיות, צעדות עממיות ומצעדים צבאיים. דפוסי המסע אחוזים גם במסורות דתיות, במיוחד העלייה לרגל להר הבית, ומשמים הד למסע הרב־שכבתי של שיבת ציון (החזרה לירושלים מגלות בבל, העפלה, עלייה) המעוגנת בחוק השבות (הענקת זכות העלייה והאזרחות ליהודי/ה הרוצה בכך, כחוק מ-1950). המטען התיאולוגי והלאומי התגלגל לתפניות מורכבות של תרבות הטיילות, כמו טיולי התרמילאות אחרי הצבא והמסעות בשביל

---

הכוהנית שלפני הנצרות כשם ההר שבו שכן בית המקדש (אף כי הר המוריה תפס את מקומו). ראו: רחל אליאור "והר ציון תוך טבור הארץ": על משמעותו המשתנה של הקודש", **ארץ ישראל: מחקרים בידיעת הארץ ועתיקותיה** כ"ח (תשס"ח / 2007), עמ' 1-13.

<sup>27</sup> מישל דה סרטו, **המצאת היומיום**, תרגום: אבנר להב, תל אביב: רסלינג, 2012, עמ' 246.

<sup>28</sup> שם, עמ' 246-248.

<sup>29</sup> שם, 219.

<sup>30</sup> שם, 214-224.

ישראל;<sup>31</sup> וסממנים פטריטיים נוכחים לא אחת בהליכות המקיימות אתם דיאלוג ביקורתי, כמו צעידות מחאה אזרחיות.<sup>32</sup>

בניתוח המוצע לפדגוגיה שאפיינה את שנות ה-50 וה-60 (התואמת את זמנו של הטיוול המשפחתי בעורו ונעלה), אייל נווה ואסתר יוגב עוסקים בתהליך ההאחדה שהתהווה על ידי המדינה כגוף מחנך. בתקופה זו עוצב לוח השנה הפטריטי של ילדי ישראל שנכח באתוס הלאומי עד היום, שכונן קולקטיביזם אתנוצנטרי ומיסד "ישראליות טוטלית". מיסוד זה – הכולל השתתפות בפולחני המדינה, עלייה לרגל לאנדרטאות ולגלעדים ועיצוב דמותם של החגים – מפגיש את התגבשותה של הציונות כתנועה חילונית מודרנית עם "קפיצת דרך" אסכטולוגית המחברת בין עבר, הווה ועתיד ובין עבר מקראי והיסטורי לקיום לאומי ופוליטי. עיצוב תודעתו ומוחשי זה מכונן לרצף היסטורי וטריטוריאלי, שבדי ליצור אותו מותכים לנרטיב אחד (שדוד בן-גוריון הוא סוכן מרכזי בהנחלתו) המרחב המיתי של העבר המקראי, מאבקי היישוב, ההמשכיות הגורלית בעקבות השואה שביססה את פרדיגמת החזרה מגלות והמעבר לקוממויות, והחזון המשיחי הכורך את הגאולה באחיזה טריטוריאלי בארץ ישראל.<sup>33</sup>

הצידה האידיאולוגית המוטלת על השכם גם נרמזת וגם נאמרת במפורש בנרטיב הסוגסטיבי של יואלי, שפנייתו למשתתפים/ות מפגישה בין אירוניה רטרואקטיבית דקה לנקודת המבט הילדית. הזיכרון הילדי ספוג בריטואל הגיבוש המשפחתי, בהרחבת דעת תרבותית ובתודעה אירופית של בריאות הגוף (האם מומחית לטיולים עוד מהקרפטים). ללא סתירה, זיכרון הטיוול מעיד על כך שהמטיילת-הילדה ואחיותיה ("איקס-מיקס-דריקס", כינה אותן האב) נתונות להבדק מרחבית מקומית: הן המצע הרך של חזיונות נשגבים, המוגשמים דרך אינדוקטרינציה מערכתית ואתרים מוסדיים, מעצבים את המרחב הציבורי ומחלחלים אל מרחב הקיום הדומסטי ומבעדו.

באחד הפרגמנטים של ולטר בנימין בפרויקט הפסאז'ים, הדיאלקטיקה של השיטוט בעיר מודגשת דרך הצגת השלילה של תכליתו כתכלית חברתית כשלעצמה: "הבטלה של המשוטט היא מחאה נגד חלוקת העבודה".<sup>34</sup> גם המנטליות הסיטואציוניסטית בניסוחו של דבור מציבה

<sup>31</sup> על המסע הישראלי-ציוני ושייכותו לתופעת שביל ישראל ראו: תמר הרמן, **שביל ישראל: דרכה של הישראליות החדשה-ישנה**, חיפה: הוצאת הספרים של אוניברסיטת חיפה, המכון הישראלי לדמוקרטיה, פרדס הוצאה לאור, 2019, עמ' 71-126.

<sup>32</sup> לדוגמה, הליכתה הראשונה של יוקי קנפו ממצפה רמון למשרד האוצר בירושלים ב-2003, כשהיא נושאת דגל ישראל; צעידת מבקשי המקלט ממתקן חולות לגבול מצרים ב-2014; מצעדי גאווה והמאבק על קיומם בערים מחוץ לתל אביב; הצעידות הקרנבליסטיות של מחאת בלפור ב-2020-21 (חלקן מכנסת ישראל), תוך הנפת דגלי ישראל או וריאציות שלהם, לצד דגלים שחורים וורודים, וכחלק ממנה, צעידות המחאה בתל אביב וברחבי הארץ שנקשרו גם במגבלות התנועה בחסות הקורונה – ראו: Avital Bark, "Liquid Social", *Performance Research* 26:5 (2021), pp. 102-105. המובלות על ידי מתופפים, נשיאת אביזרים סמליים וצעדת "השפחות" הלבושות אדום) וחסימת צירי התנועה במאבק על ערכי הדמוקרטיה ב-2023.

<sup>33</sup> אייל נווה ואסתר יוגב, **היסטוריות: לקראת דיאלוג עם האתמול**, תל אביב: הוצאת בבל, 2002, עמ' 28-46.

<sup>34</sup> ולטר בנימין, **פרויקט הפסאז'ים, מבחר, כתבים חלק ג'**, תרגום: ניר רוני רצ'קובסקי, עריכה: יואב רינון, תל אביב: רסלינג, 2019, עמ' 187 (פרגמנט 8, M5).

חלופה מודאלית לתנועה תכליתית הקשורה בעבודה ובבילוי גם יחד, ומדגישה כי הסחף הוא "מה שמנוגד למושגים הקלאסיים של המסע ושל הטיול".<sup>35</sup> קהל המשחזר טיול ומובל ליעד המוגדר של הר ציון מתנסה בחוויה שונה לחלוטין משוטטות וסחף, אבל בכל המודלים האלה מתקיימת פונקציה חברתית. **בעורו ונעלה** וטרילוגיית ירושלים פונקציה זו קשורה בשאלה אם או כיצד גילום הרטוריקה המאחידה של הפדגוגיה הציונית הוא תנועת-נגד כלפי ערך זה. "המקום הגדול הוא יותר מאתר מסוים ואף יותר מכל האתרים – הוא הרעיון עצמו", כותב גורביץ', ואי-הזהות בין המקום לרעיון מהווה מקור לאמביוולנטיות מתמדת.<sup>36</sup> כיצד מופע המסע הוא מוליך של אמביוולנטיות חריפה, גם כאשר שחזרו של הסיפור האישי "הקטן" הולך לכאורה בתלם של המקום המדינתי "הגדול"?



העלייה לרגל בדרך להר ציון בפסח 1958  
צילום: פריץ שלזינגר, ארכיון הצילומים של קקל

<sup>35</sup> דבור, "תיאוריית הסחף", [http://readingmachine.co.il/home/articles/article\\_538](http://readingmachine.co.il/home/articles/article_538) (נצפה לאחרונה: 15/5/2021).

<sup>36</sup> גורביץ', **על המקום**, עמ' 25.

## העולם נפרץ מגבולותיו

בטיולים בירושלים הייתה המשפחה מגיעה מביתה אל המקום שבו נמצא כיום הספסל, ו"מכאן היה מתחיל הטיול, טיול השבת להר ציון". בנקודת ההתלכדות בין אז לעכשיו, קם קהל המשתתפים/ות היושב סביב הספסל על הרגליים שנועדו לזכור ומתחיל ללכת בעקבות יואלי.

תרבות ההליכה היצירתית, ובה מופעי מסע תלווי מקום שניתן לשייכם למודל הנרטיב הנוודי, עוסקת מטבעה הגיאוגרפי, האורבני והדיסקורסיבי במפגש עם חלוקות והפרדות, מעברים וחציות של גבולות פיזיים וחברתיים מסוגים שונים. בתוך כך, התנועה מתווה קווי חיבור והפרדה – היא עצמה מטפורה מוגשמת של קווי גבול ש"ממרחבת" את המקום בהיותה גבול בתנועה, גבול שמצוי באופן מתמיד בתהליכי היעשות.<sup>37</sup> די בתכונות אלה כדי להעיד כי עלילת הצעידיה "משחקת עם הארגונים המרחביים", ובכלל זה גבולות התוחמים זהות ושייכות, ו"יוצרת בהם צל ודו־משמעות".<sup>38</sup> הצללים המאפילים על אתוס השיוך והאיחוד בוודאי נוכחים **בעורו ונעלה**, שמתקיים בין ערביים באזור הסיפי הנפיץ של "קו התפר".

הר ציון נותר בשנות החלוקה מובלעת ישראלית, עד שנפרצו במלחמה הגבולות לאחר ההחלטה הממשלתית על סיפוח העיר ב-11 ביוני 1967, והתבססה החזקה התיאולוגית והלאומית על עיר שְׁלָם, ירושלים השלמה, שאיחודה נותר בגדר פרויקט מתמשך וטבור הסכסוך המלוכה בדם ואש. ההליכה הפיזית במופע לכיוון ההר מגשימה בתנועת הגוף את מעשה החיבור – עם תרמיל מעוצב על השכם, משחזרים או תופרים מחדש את הקו המחבר.<sup>39</sup> מחווה זו כמו מאששת את הבחנת מירב אמיר, כי מושג הגבול מציין מנגנון יצרני פרפורמטיבי, שהסובייקט הריבוני הוא תוצר של המצאתו.<sup>40</sup> אולם **בעורו ונעלה** וטרילוגיית ירושלים מופעלת "אוריינות גבול" (border literacy),<sup>41</sup> שמסבה את מנגנון ייצור הגבול לשאלה.

כחלק מהמשחק הספקני בייצור גבולות, הטריטוריאליזציה עוברת היסט ורדוקציה. במופע **ובמיוחד גן זה א'** הספסל הוא הנדל"ן שממנו מפנים המשתתפים/ות מבט פנורמי החולש על נוף מזרח העיר. במופע **ובמיוחד גן זה ב'** חולקה לקהל מפת זיכרון מעגלית של גן רחביה,

<sup>37</sup> דוגמה להסבת יצרנות הגבול לפרפורמנס אמנותי היא **הקו הירוק** (2004), בהזמנת מוזיאון ישראל, של האמן פרנסיס אליס, שהלך באזור ירושלים בתוואי הקו הירוק עם פחית צבע נקובה וסימן באמצעותה פס ירוק על הקרקע תוך כדי הליכה. כך נוצר דיסוננס מורכב בין גילום עמדת המיפוי השלטוני להתערות אימריטיבית באזור הגבול המחוק. Francis Alÿs, *The Green Line*, <http://francisalys.com/the-green-line/> (נצפה לאחרונה: 14/5/2022).

<sup>38</sup> דה סרטו, **המצאת היומיום**, עמ' 221.

<sup>39</sup> תנועה זו של "תפירת" חלקי העיר ממערב למזרח מזכירה את ההליכה על החבל של האמן הלולין פיליפ פטי ב-1987 מעל גיא בן הינום ללא רשת ביטחון, בהזמנת פסטיבל ישראל (בניהול אמנותי של עודד קוטלר), במופע שכונה **גשר לשלום** – מפינת הגג של מלון הר ציון עד בית הספר האמריקני ללימודי קודש בהר ציון. עשרים שנה אחרי איחוד העיר (וכחצי שנה לפני האינתיפאדה הראשונה), הליכה זו "מיישרת קו" (במבט ראשון) עם המדיניות המאוחדת סביב אתוס האיחוד.

<sup>40</sup> מירב אמיר, "גבול", **מפתח – כתב עת לקסיקלי למחשבה פוליטית** 8 (2014), עמ' 4-23.

<sup>41</sup> Michal Kobialka, *Of Borders and Thresholds: Theatre History, Practice, and Theory*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999, p. 14.



שנרשמה מזיכרונה של יואלי, שמורכבת מנייר שקוף ובו מסלולים ותחנות, המונח על גבי רישום ידני של המתחם. סימון הטריטוריה לאורך המסלול נסמך על לחישת האנקדוטות הפרגמנטריות הקשורות בחיי היומיום. מנקודת המבט הילדית בגוף ראשון, השלובה ב"אנחנו" של קהילת הילדים, נתחם מה שיואלי מכנה "משק אוטרקי". הוא כולל אינטראקציות עם המבוגרים השייכים לקהילת השכנים, משחקי הילדים וכלכלת החילופין שלהם (למשל של "ג'ולות"), מגעים עם זרותו של מנזר רטיסבון שמעבר לחומה, גן חיות סודי על הגג, ומטען מצטבר של אירועים טראומטיים וזיכרון אישי אפל. מוטיב חוזר של סימון הטריטוריה מבעד לעולם המקביל של קהילת הילדים הוא הרפואה אינדקסלית של המקומות המומלצים, המוגנים יותר או פחות, שבהם יכלו לעשות פיפי. "אם היו סוגרים את הגן הזה, אפשר היה להמשיך להתקיים בו", אומרת יואלי.

כאשר ביקרה המשפחה בפתיחות החגיגות בבית האמנים דאז (בצירף מנדטורי בקרבת מלון המלך דוד), והמשתתפים/ות **בעורו ונעלה** חולפים בו עדיין בדמיון מודרך סביב הספסל, היו פוגשים את מי שכונתה "קשר לאחד" – התימהונית היקית המשוטטת בירושלים (אחותו של הפרופסור למתמטיקה אברהם (אדולף) הלוי פרנקל), הזכורה לירושלמים רבים ונכללת בסיפורי העיר. לאחרונה הופיעה בספרו של חיים באר,<sup>42</sup> שיואלי מצטטת ממנו את דקלומה "אנכי השונמית, אשת המלך שלמה" ואת שיריה הפרועים של "קשר לאחד", הזכורים בגרסות שונות ובנגינות ילדיות (**יונתן הקטן**, ובמקור **הנס הקטן**). בולטים בהם החיבורים הפיזיקליים, המיתיים והקוסמיים – בין אדם, טבע וארץ, שמש רוח ומים; "קשר לאחד עם ישראל, אלקטרומגנטיקה, שלום עולמי" ואחדות השוררת ב"חוק מתמטיקה, חוק פיזיקה, במקום פוליטיקה". הפרקטיקה שהייתה מבצעת היא חיבור בין עצים, עמודי חשמל וגדרות בחוט תפירה המגולגל בסליל נשאה אתה.

הפואטיקה המיסטית השיגעונית והמטפורה המוגשמת בקישורי החוט המקשר הכל "לאחד" מבטאות אחדות אוטופית אוניברסלית, שמויצגת על ידי אחדות ציון ירושלים או מכילה אותה. בציטוט שמבצעת יואלי מספרו של באר אומרת "קשר לאחד" שמעשה הקישור נחוץ כי "ירושלים עוד רגע עומדת להתפרק למיליארד וחצי חתיכות" – אולי כי היא מחולקת מאז 1948 ונחוץ לאחד אותה; אולי כי סינדרום ירושלים נע בדרך זו בין נבואת חורבן לחזון איחוד משיחי; אולי כי הקישור הוא מיזוג טוטלי בין אידיאה לטריטוריה; וכחלק מהתמונה האמביוולנטית, אולי כי ירושלים, שנמצאת על סף פירוק "לאטומים, לאלקטרונים, לניורונים ולפרוטונים", היא המקום המעורר באופן האינטנסיבי ביותר את ביטול הגבולות באשר הם. וכך, תפירתם של חלקיקי העיר בחוט אינו חיבור שהצדקתו גיאופוליטית, כפי שהוא גילוי עמוק של טרנסגרסיה. פירושה הרלוונטי של טרנסגרסיה לשיח המרחב הוא קודם כל חציית גבול, התמקמות על הגבול או הסגת גבול, אך הגדרתה המילונית הגיאופיזית היא הצפה, התפשטות הים על פני היבשה. כאשר הכל מוצף, לא רק נחצים כי אם מתבטלים הגבולות, ואתם נגרף הצורך בתיחום טריטוריאלי של המבנה הרעיוני שנקרא "מדינה".

<sup>42</sup> חיים באר, **קשר לאחד: מסעות, בתים ואנשים בירושלים**, תל אביב: עם עובד, 2017.



נעמי יואלי, עורו ונעלה, בימין משה  
צילום: דפנה בן-שאל

מן המקום שבו שוכן כיום הספסל, בנקודה שבה גם משתתפי המופע קמים ומתחילים ללכת, היה הטיול המשפחתי ממשיך לימין משה. מופע המסע המשחזר את מסלולו עובר דרך ימין משה, ש"הייתה שכונה לעניים" (לאחר 1948 רבים מתושביה היו עולים מטורקיה ובורדיסטון), עד שפינו אותם ו"כאן התנחלו האליטות". מסלולו ממשיך אל הדרך החוצה בין חלקי העיר, ששדה הראייה הנפרש ממנה מקיף את חומות העיר העתיקה מעל הכביש המתפתל לכיוון שער יפו. מן העבר האחד, מדרום לעיר העתיקה ועיר דוד – גיא בן הינום שמתחבר לנחל קדרון, ובהמשכו הכפר סילוואן. בזמן טיולי השבת בעיר המחולקת היה זה שטח הפקר ובו שרידי בתי שמאעה – שכונה יהודית, בשמה הרשמי שערי ציון, שהוקמה בעיקר על ידי יוצאי כורדיסטן בראשית המאה ה-20 ותושביה פונו אחרי 1967; ואילו כיום המבט צופה על סביבת סינמטק ירושלים עד למורדות הר ציון, בקרבת המרכז העירוני למוזיקה ע"ש אלפרט. מן העבר השני של הדרך החוצה להר ציון נמצאת בריכת הסולטן, שהקבוצה עוברת בצמוד אליה ומשתהה ליד סְבִיל (מתקן מים ציבורי) האבן המגולף, ששימש עוברי אורח וצליינים. בהמשך ניתן לראות את חוצות היוצר, באזור שבעת הטיול המשפחתי היו בו חורבות ג'ורת אל-עבב – שכונה שנוסדה בסוף המאה ה-19, הייתה תחילה יהודית ובעיקר מוגרבית ולאחר מכן מעורבת, וננטשה ב-1948. לצורך סיפוח העיר המזרחית, שיותר מ-90 אחוזים מתושביה הפלסטינים הם כיום תושבים שאינם אזרחים, אזור הגבול ושטחי ההפקר עברו "הצפה" תרבותית. באזור המופע, "התפר" עוגן באתרים ובמוסדות אמנות, המתפקדים עד היום כסוכנות (agency) של האחדה ויצירת רצף.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> להרחבה: ניר חסון, **אורְשָׁלַיִם: ישראלים ופלסטינים בירושלים 1967-2017**, תל אביב: ידיעות אחרונות, 2017, עמ' 148-185.



### עורו ונעלה, צעידה אל הר ציון

צילום: דפנה בן-שאול

יואלי לא מציעה מקרא נוף מפורט בנוסח זה, אבל די בתנודה בין שכבות הזמן תוך אזכורים מעטים של מקומות הקשורים בכיבושי ששת הימים ובמחיקה אתנית ומעמדית כדי לזהות במקום את הבדיית האחדות והאחידות. כהבחנת אדריאנה קמפ, "הבדיה ששמה גבול לעולם מסווה עולם של אי-סדר ובו זיקות חופפות, נאמניות צולבות וזהויות חוצות קווים".<sup>44</sup> תוך כדי ההליכה על קו התפר, יואלי מבטאת את התחושה כי "העולם נפרץ מגבולותיו". לעומת החיבורים של "קשר לאחד", שמתכחשים לפוליטיקה הארצית, פריצת הגבולות מתייחסת לתחושת הפתיחות האופורית של איחוד העיר. היא מתעכבת על "הפקרות" הפלישה של "הבוהמה" לשטח ההפקר בגיא בן הינום אחרי המלחמה ועל התפשטות הבילוי בבתי הקפה בירושלים (טעמון, עטרה, פינק, פטר) אל העיר העתיקה. כשהקבוצה משתהה על סף ההר, דחף ההתפשטות הטריטוריאלית מוסב להתכחשות מפורשת – למחוות הסירוב של הרגליים:

הרגליים שלי לא מכירות בפריצת הגבולות, בעיר שאוחדה לה יחדיו. במידה מסוימת זה מאפיין את היחס שלי לירושלים. הרגלים שלי מכירות בירושלים הקטנה, תחומה בגבולות מרכז העיר – נחלאות, שכונת הכורדים, שוק מחנה יהודה, רחביה, ממילא, טלביה, קטמון, מקסימום בית הכרם. אולי קריית יובל שהיתה בית מזמיל. חצי מהשמות בערבית: טלביה, עומריה. ה"יה" נשמע לנו עברית, לא ערבית, כאילו איזה מחיקון עבר כאן והשאיר את שטח ההפקר, גם של השפה, מחוץ לחווייה שלנו. הרגלים שלי לא מכירה בדרכים החדשות. רק בשטח ההפקר.

<sup>44</sup> אדריאנה קמפ, "הגבול כסדנה יוצרת של תרבות ופוליטיקה", תיאוריה וביקורת 18 (אביב 2001), עמ' 201.

שטח ההפקר – ה-no man's land שנותר במרווחים מסוימים בין גבול ישראל לגבול ירדן ונצמד לגבולות – היה תשע-עשרה שנה מיקומה של העזובה, כולל שאריות המלחמה. רגע זה של אי-הכרה "בעיר שאוחדה לה יחדיו" מתבצע בשטח ההפקר של השפה המדברת דרך הרגליים: לאחר 1948 נותרו ב"ירושלים הקטנה" חפיפות ומרווחים בזהות ובשיום של המקומות. המרווח בין הגבולות הוא גם התנודה הסיפית בין ההליכה הילדית הזכורה ברגליים לבין התודעה הבוגרת המנסחת במילים את דחייתם של הערכים המושרשים בה.

גם כאשר לא ניתן לכך ביטוי מפורש במופע, הדגש הרטורי על ההפקר ממשיך להדהד באתריו. בהתמקמות מעבר לשפתו של גיא בן הינום משוקעת (ולא מוזכרת במופע) הקרבת הבנים בפולחן המולך והפיכת ירושלים והר הבית לגיא הריגה (הנזכרים בבירור ב**ירמיהו ז**). מצב החירום של הסכסוך המתלקח באזורי התפר ובמזרח ירושלים שגבולותיה מתפשטים ונדילים, מעשי נישול לאומניים בשכונות פלסטיניות והפקרה חברתית של קבוצות מוחלשות מאותיות על קיומם דרך סיפורי העבר. ההווה הוא הנוכח כסאבטקסט בזיכרונות המשוקעים במקום, ששטח ההפקר לכאורה נמחק בו.

### המבט מתעתע

במבט ילדי לאחור, העלייה המשפחתית להר ציון משתלבת ב**עורו ונעלה** בהליכה המדמה עלייה לרגל עם הגננת חיה או המורה מרים, בטוגות לבנות שהאם הכינה מסדינים. במעלה ההר יואלי מלמדת את הקבוצה את תנועות הכוהנים ושרה וריאציה על זֶמֶר חג השבועות שהיא משייכת אל "הליטורגיקה הציונית": "עורו אחים, ונעלה הר ציון / ואמרו נא: אשרי העם שככה לו / מלוא הטנא הביכורים / מלוא הטנא הביכורים / הביכורים, הביכורים",<sup>45</sup> אחרי תמונת הזיכרון הצליינית מוזמנת הקבוצה לעצור להתבוננות בין שני ברושים בראש ההר – להוציא מן התרמיל משקפות ולהתבונן בחזרה אל צדה המערבי של העיר, לעבר הספסל. במהלכו הכוריאוגרפי של המסע, תפנית גופנית זו חולשת דרך המבט על הנוף ומחברת את חלקי העיר דרך ציר הגובה מצדו השני. אולם זהו מבט אמביוולנטי, שמתווה את כיוון ההתכנסות בעיר הקטנה ובשיוכה הביתי.

<sup>45</sup> האזכור הראשון בספריה הלאומית לזמר של אברהם שלונסקי ומילים מן המקורות הוא מ-1947: [https://www.nli.org.il/he/items/NNL\\_MUSIC\\_AL002406038/NLI](https://www.nli.org.il/he/items/NNL_MUSIC_AL002406038/NLI) (נצפה לאחרונה: 14/4/2022). בין גרסותיו: לחן של נחום נרדי בביצוע מרתה שלמה ב-1950 ולחן של עמנואל עמירן (פוגצ'וב) בביצוע יצחק לוי ב-1955. הזמר פורסם ב**זמרון: קובץ שירים עם תוים**, עורך: ישעיהו שפירא, תל אביב: הוצאת המוסד

להספקה של הקיבוץ המאוחד, 1950.



עורו ונעלה, צפייה מהר ציון לכיוון ימין משה והספסל

צילום: דפנה בן-שאול

יחד עם דימויי העלייה החגיגית בלבן, מרצד ההפקר בסימני הדרך כולה. בבית האמנים ממוקם חלום המוות הראשון של יואלי, שקשור בענן שחור ומחניק. בכביש החוצה אל ההר מוזכר בית החולים הווטרינרי שהיה בברכת הסולטן והאוזניים זוכרות "קולות של שטח הפקר" – של כלבים או תנים, של משוגעים או עיוורים. בעלייה להר ציון, ובה "הרגליים זוכרות אותנו מטיילים בתוך מה ששלנו, מה שנשאר שלנו, המעטים הגיבורים", נוכחת המלחמה. לצד השביל נמצאות שוחות תש"ח, תעלות הקשר שהפכו לאתר זיכרון מוזנח. נקשר בהן הסיפור על משה רוסנק, שעבד עם האב, ובמשרדו "עבדו אנשים שהיו מבחינה מסוימת פליטים פוסט־טראומטיים של מלחמת השחרור". כאשר פיקד על הרובע היהודי ונאלץ להיכנע, "נשאר לתמיד עצוב מזה" וחייליו נקברו בקבר אחים.

בראש ההר "הרגליים ממש זוכרות את קבר דוד ואת מרתף השואה ואת הגג". כאשר הקבוצה מתקרבת למתחם קבר דוד, ועוברת ליד מרתף השואה בלי לבקר בו, ההפקר והטראומה נקשרים לחשיפת ילדים וילדות לאתר שבו מתערבבים הטיולים המשפחתיים עם טיולי בית הספר.<sup>46</sup> מבעד למלים של יואלי ניתן לדמות את מה שהיא מכנה "ההארד קור של הזוועה" – תצוגה אפולולית מפקירת נפש מול ויטרינות מלוכלכות, שבהן מוצגים סבון משומן של יהודים ואהיל מגוויל של ספר תורה או מעור של ילדים (תלוי איזו מורה מסבירה). במופע **ובמיוחד גן זה ב'** ניתנים בלחישה הרמזים לכך שהשואה נוכחת בקהילה הביתית (כמו השכנה המכונה "החברה הטובה של אנה פרנק"); ואילו במרתף השואה הטראומה מוסבת לפדגוגיה ממוסדת, המקיימת שותפות מורכבת בהבניית הזהות הלאומית מבעד ל"קהילת המוות", המזהה בראש וראשונה עם אתוס התקומה ועם הגבורה של נופלי המערכה הצבאית.<sup>47</sup>

<sup>46</sup> מרתף השואה, מוזיאון השואה הראשון בישראל, הוקם על יד משרד הדתות ב-1948 ומנוהל כיום על ידי ישיבת התפוצות.

<sup>47</sup> להרחבה: עדית זרטל, **האומה והמוות: היסטוריה, זיכרון, פוליטיקה**, אור יהודה: דביר, 2002.

קבר דוד נזכר בעיניים ילדיות כמקום אפלולי עם טפטופי שעווה, "כאילו מרתף השואה נמשך גם לכאן". המתחם בן שלוש הקומות, לבו של הר ציון, הוא תשלובת תיאולוגית של מסורות מקודשות המחייבות שימור פוליטי של סטטוס קוו. סביב חצר אחת נמצאים בו האתר היהודי שעל פי האמונה נמצא בו קבר דוד המלך, מסגד שגם מיקומו מבוסס על האמונה המוסלמית שזה מקום קברו של א-נאבי דאוד, ובקומה השנייה נמצא ה-*cenaculum* ("חדר האוכל") שעל פי האמונה הנוצרית הרווחת התקיימה בו הסעודה האחרונה של ישו. הקבוצה עורכת ביקור אתנוגרפי קצר באתר הפולחן היהודי – מעין הסגת גבול אל פרפורמנס תרבותי פעיל. חלקי המבנה שאינם שייכים לתיחום הדתי-לאומי היהודי מושמטים מהביקור במבנה; ועדיין, עבור הקבוצה המובלת זוהי ככל הנראה הצצה אל תחומו של האחר.

מאתר הקבר עולים אל גג המבנה, התחנה האחרונה במופע המסע. בזמן העיר המחולקת הייתה נקודת תצפית זו המקום הקדוש והקרוב ביותר לעיר העתיקה שנותר בידי ישראל, הצופה להר הזיתים ולהר הבית וכך למסגד אל-אקצא ששייך לנרטיב "האחר". הגג, שמוצב בו לוח זיכרון ללוחמי הרובע היהודי, הוא "קודקוד המשולש של שואה ותקומה ונצח ישראל", אומרת יואלי. "המבט מתעתע", היא אומרת, "אבל הרגליים זוכרות גדר או חומה קטנה או גג סמוך. לגמרי גבול", ושם קרוב הולך האויב בדמות ליגיונר ירדני. מזווית זו, משלימים זה את זה המבט שנתקל בגבול והמבט הממשיך אל הר הבית ומסמן אותו כאידיאה.<sup>48</sup> הסבת נוף זה לאחר 1967 ליעד מטריאלי פרוץ-גבולות הגשימה או שיבשה את המרחב המנטלי של הערגה; ואילו עמדת התצפית במופע עוצרת את הרגליים על סף הר הבית ומעמתת את המשתתפים/ות עם החיי המדומיין של הגבול המחוק.



עורו ונעלה, תצפית מגג קבר דוד

צילום: דפנה בן-שאול

<sup>48</sup> אסופה הרלוונטית לשיח זה: נועה חזן, אביטל ברק (עורכות), ההר, הכיפה והמבט, פרדס הוצאה לאור, מרכז מינרבה למדעי הרוח, אוניברסיטת תל אביב, 2017.

במופע ובמיוחד גן זה א' מדקלמת יואלי ליושבים/ות סביב הספסל את שיר הילדות, שחוזר ומוזכר על גג התצפית בעורו ונעלה – השיר על בובה ימימה (למילותיה של בלהה יפה משנות ה-50, בלחן עממי): "אני בובה ושמי ימימה-מה / בוכה אני שנה תמימה-מה / כולם אומרים לי כי אני יפה / רק רגליי הן עקומות נורא". גם בזמן "טיוול-יול-יול" אומרים לימימה כי רגליה עקומות, והיא אינה רוצה ש"ילעגו-גו-גו" לה כשתגדל. הבובה ימימה, שאחרותה החברתית מעוזה בגמגומי המצלול של השיר, נקשרת בשני המופעים בטרנסגרסיה מרחבית – בחדרה להישמט מהחומה אל ההפקר ואל תחומו של האחר מעבר לגבול.

על גג זה, המכונה "מצפה הנשיא", נמצא "חדר הנשיא", שהוקצה לנשיא המדינה הראשון חיים ויצמן על ידי מנכ"ל שר הדתות דאז, שמואל זנגוויל כהנא. כבר ב-1948 הועמד החדר לרשות גבאי בית הכנסת הספרדי הצמוד לקבר דוד, הרב אליהו נענה, שלמד בו, קיים בו סעודות מצווה וחיזק את מעמדו של קבר דוד. מי שעשה בחדר שימוש בפועל הוא הנשיא השני, יצחק בן צבי, שהגיע אליו בעיקר בשלושת הרגלים וקיבל בו ציבור שעלה אל ההר. מזה שנים החדר מוחזק על ידי בנו של הגבאי, הרב וגמלאי צה"ל, יעקב נענה, שמוזמנים המשתתפים/ות לפגוש. בתוך החדרון הדחוק, העמוס כולו במתנות או מנחות, מספר נענה על משפחתו – על סבו שקבור בהר ציון, אביו שגורש מהעיר העתיקה, התנדבותם של גמלאי צה"ל בקהילה ותולדות החדר ותפקידו שלו. בפרפורמנס אתנוגרפי זה, המשובץ במופע של יואלי, הגדת הסיפור נודדת אל נענה, המלכד אליו את הסיטואציה באתר ומתמזג בו. נענה מסיים את המפגש בהדלקת נר ובברכות אישיות לכל מבקש/ת. בחדרון זה המבט אל החוץ חסום, כאילו ההר ומפעליו, ואתם המשתתפים/ות במופע, מתכנסים בסיפוריו, בסמליותו המקודשת ובתוך עצמם.



עורו ונעלה, עם יעקב נענה בחדר הנשיא על גג קבר דוד  
צילום: דפנה בן-שאול

בסטנדרטים של אירועי "מקודשת", בבנייה מוקפדת של חוויה רב־חושית נוחה – וכך גם נתונה בדיסוננס עם חלקים נרחבים בסביבה העירונית – המשתתפים/ות מוזמנים/ות להוציא מהתרמילים כריות, להתיישב על הגג, לקבל כוס תה ולקרוא בפנס את תקציר המופע. באוזניות נשמעת יצירה מוזיקלית של יוסי מר-חיים בהשראת "טור הטוהר" מתוך **הקומדיה האלוהית** של דנטה אליגיירי. יואלי קוראת את השורות המסיימות של דנטה, ובהן השורה האחרונה – "נכון לנסוק טהור לקראת כוכבי רקיע". כאשר נוף הר הבית ממוסך בחשכה, מוחלף המבט האופקי להר הבית בציר הנסיקה האנכית המטהרת של האדם אל הרקיע. סיום זה, החוזר כלולאה אל השיר המסיים את **ובמיוחד גן זה א'**, שב ומתכנס במושב הביתי – הספסל הציבורי המסמן את הבית בהיעדרו ואין בו הבטחת שיבה.

עם סיום **ובמיוחד גן זה ב'**, משהה יואלי את המשתתפים/ות בגן רחביה על סף הדלת הסגורה של בניין בית הוריה. על הקיר החיצוני של הבניין מוקרן סרטון וידאו קצר שנערך מתוך תיעוד אחרון שנעשה כאשר הלכה להיפרד מהדירה המרוקנת ולאסוף בה חפצים אחרונים, וביקשה מחתנה "ללטף את הקירות" במצלמה. כשראתה את הסרט נדהמה – מה שהיה בעיניה ארמון, נראה כחורבה. במחווה ביתית המקבילה לסיום **עורו ונעלה**, יואלי נכנסת אל הבניין, מותירה את הקהל עם היעדר נוכחותה, וחוזרת עם מגש של כוסות תה לחלוקה. העמידה המשותפת על סף בית פרטי נראית הופכית לשהות על סף הר ציון המייצג אידיאה קולקטיבית. במבט נוסף, הרגילים זוכרות גם את הבית והגן, שמסתמן ומוסט בהם הסיפור "הגדול" ותחומם משמש כן שיגור לטיול אל ההר. רגע זה של סף הבית הריק שונה מצו הסירוב המפורש ב**עורו ונעלה**, המבטא אי־היכולת להפנים את העולם העירוני שנפרץ מגבולותיו; ובמבט נוסף, אפשר לראות בסף הביתי התקה מטונימית של הגבולות הגאופוליטיים אל העצירה מול הדלת הסגורה, שמעבר לה נמצא הריק או ההפקר. הסרט המרצד על קיר הבניין החיצוני כאילו חוזר אל הדירה, אבל המבט מתעתע – הגבול הפרטי או הפוליטי נפרץ לכאורה אך נותר תקף.

ברוח "קשר לאחד", הנרטיב הנוודי שנוצר בתנועת המסע תלוי־המקום בטרילוגיית ירושלים הוא חוט התפירה שקושר בין הפרטי לפוליטי, בין נפי זיכרון להווה, בין מיתי ללאומי, בין ביקור במקום להשמטתו, בין שיוך להפקר, ובין בעלות טריטוריאלית על מקום לפוטנציאל ביטולו דרך הצפה טוטלית של הגבולות כולם. כדברי ש"ז כהנא, שהיה מנכ"ל משרד הדתות, הנכללים בטקסט של **עורו ונעלה**, העולה אל ההר המלא הוד וקסם "מתרומם ועולה מעולם המציאות המוגבל" אל העולם "הנשקף על אין סוף".



"[...] ואף על פי כן, כל זמן שהנשמה בקרבו,  
אין אנו חדלים מִהִיּוֹת, מְדַאֵג לַחַיִּינוּ, מְחֻשָּׁב  
על חיינו [...]"

[י.ח. ברנר, **מכאן ומכאן**, עמ' 360]

## תפאורת החיים והמוות –

### קריאה קלינית בשני קולות של מחזות יוסף מונדי

מורן פרי

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

לא מעט נכתב על הקשר בין יצירה לחיים ובין חולי, מוות, בריאות נפשית ופיזית. נורית גוברין בסדרת ספריה **קריאת הדורות**, מקדישה דיון וסקירה נרחבים למתאם בין יוצרים שכתבו מתוך מצוקת הגוף והנפש לבין אופי יצירתם.<sup>1</sup> גוברין עוסקת במכלול הספרותי, ואילו התמקדות בדרמה, ניתן למצוא במאמרו של בן – עמי פיינגולד, "על רופאים ורפואה בדרמה המודרנית". המאמר מקשר בין דמויות של בעלי מקצוע שונים כנפשות הפועלות ברומן או במחזה, בספרות ובדרמה, כמוטיב חוזר ורווח, הנקשר לדמותו ולאישיותו של "הגיבור". השימוש ברופאים כדמויות במחזות, מעמיד "בפני האדם אתגרים, הכרעות, או דילמות בעלי משמעות עקרונית ולעיתים גם גורלית, מהיבט מוסרי, חברתי, או אפילו פוליטי".<sup>2</sup> הרופאים, מציין פיינגולד, הם הפופולריים מבין בעלי המקצוע הרווחים ביצירות השונות, על כלל סוגותיהן, ומשתנים כמובן, בהתאם לרקע, לזמן למקום ולתקופה. הרופאים, המוזכרים במחזות בהם בחר לעסוק פיינגולד, מופיעים אצל מחזאים כגון: איבסן (**ברווז הפרא, אויב העם**), דירנמט (**ביקור הגברת הזקנה**), צ'כוב (**שלוש אחיות, הדוד וניה**) ועוד. דמות הרופא במחזות הללו לרוב מייצגת סוגיות באתיקה ומוסר, משקפת את רוח הזמן, מסמלת לא אחת אובייקטיביות וענייניות ואף מזמנת דיון העוסק בקשר בין הסוגה

<sup>1</sup> נורית גוברין, **קריאת הדורות, כרך ז'**, "בית החולים – עולם בתוך עולם", 2019, עמודים: 303-372, עמ' 303.

<sup>2</sup> בן עמי פיינגולד, "על רופאים ורפואה בדרמה המודרנית", בתוך: **גופי הקרוע והמלבלב – על מחלה ורפואה: מאמרים וקטעי ספרות**, 2009, עורכת: יהושבע בן טוב, הוצאת כרמל. (ראו עמ' 245).

הדרמטית לעיסוק הרפואי המתואר בספרות. דיונים אלה, מסכם פיינגולד, עודם רלוונטיים, שכן הם מספקים עד היום "דיון יסודי ומפורט בהקשר ולגופו של עניין". הסוגיות בהן עוסקות היצירות, הן על זמניות לדבריו, ואקטואליות עד היום, כפי שהיו בעבר.<sup>3</sup>

חוקרת התיאטרון נרית יערי – כותבת גם היא על הקשר בין רפואה לדרמה. במאמרה "הרפואה דוחה בתוקף את הפנייה שלכם לרחמים: השיבה הנצחית של חנוך לוין", היא מעלה תובנות מעניינות וביניהן הטענה הפותחת את המאמר: "התיאטרון במהותו הוא בבואה; בבואה של החיים, של החלומות, התקוות, האהבות וההחמצות המרכיבים את חיי האנוש". עוד כותבת יערי, על "משחק המראות" התיאטרוני, הנע ברגישות בין האידיאה לחומר ובין הפיזי למטאפיזי, שהרי השחקן – בן תמותה הינו, ובכל זאת, לאחר מותו על הבימה – הוא חוזר לחיים. במאמרה נבחן עיצובם של מושגים ורעיונות מופשטים ביצירותיו של לוין כגון: "חרדת האדם מן המוות" ו"כמיהת האדם לאלמותי", תוך הפיכתם לחוויה על בימת התיאטרון. בהפיכתם של המושגים המופשטים הללו לבעלי אופי חוויתי הנע בין הטראגי לקומי, מנסה לוין, לעורר את הצופה להתבוננות מחודשת על חייו: "על השמחות, הכאב, והסבל שבהם ולהפיק מכך ערך מוסף – סבלנות, אחווה ונחמה."<sup>4</sup>

בדומה ללוין, העוסק לטענתה של יערי, באופן אובססיבי בבריאות, לשם התבוננותו מחדש של הצופה בשלל "סמלי החיים", גם במחזותיו וכתביו של יוסף מונדי, ניתן למצוא עיסוק אובססיבי בתחלואות החיים, בייסורי החולי והמוות. אך בשונה מלוין, מונדי מאיר ביצירותיו את דמותו הביוגרפית בעזרת הדמויות הנוכחות על הבימה או בטקסט ומתקף זאת ביומנו האישי. אובססיית העיסוק בבריאות, כפי שאראה להלן, מופיעה ברוב מחזותיו של מונדי, מתוך התבוננות עצמית. עם זאת, אציג מספר דוגמאות בלבד, המצביעות על קשר קליני, למחבר בהתבסס קריאה ביומנו האישי.<sup>5</sup> חלק נפרד, אקדיש למרחב "המרפאה", המסמל את הממסד ואת מאבקו הבלתי נלאה של מונדי בקברניטיו, שהובילו לקשיי פרנסתו. העיסוק במרפאה, בבתי החולים לתשושי הנפש, "כותנות הכפייה" והכליאה, מסמלים את תחושת חוסר התכליתיות והמאבק המתמשך בין מונדי לממסד, לצד מאבקו בבעיות הבריאות, החולי, החיים ומחשבות המוות.

שיטת המחקר בה אנקוט, תתבסס על דוגמאות טקסטואליות של ייצוגים פתולוגיים בימתיים, כלומר: פגעי הגוף והנפש המוצגים דרך הדמויות במחזות, תוך שילוב מידע מספרות הרפואה.

חידושו של המאמר, מצוי בטענה כי בעוד מחקרים אחרים עוסקים בקשר שבין היצירה לחיים, תחלואותיהם וסופם, הרי, ככל הידוע לי, מתי מעט עסקו בשילוב קליני או פתולוגי ישיר, המסתמך על מדע הרפואה, באופן שאינו רק סמלי, או אלגורי, אלא באופן "מבוסס ראיות" באופן מדעי והיצירה הספרותית.

<sup>3</sup> שם, 254.

<sup>4</sup> יערי, שם, עמ' 191.

<sup>5</sup> היומן עליו אסתמך הוא אחד מתוך שני יומנים שכתב מונדי ונמצאו בעיזבונו. העיזבון, הוענק על ידי בני משפחתו של מונדי, לארכיון "הקשרים" שבאוניברסיטת בן-גוריון, בראשותו של פרופ' יגאל שוורץ. זה המקום להודות לפרופ' שוורץ, עובדי הארכיון וכן לבני המשפחה שבאדיבותם תרמו את עיזבונו של מונדי למכון.

במילים אחרות, אבקש להראות כיצד הגוף הבימתי, מייצג את מצביו הנפשיים, הפיזיים, הקליניים, הפתולוגיים של מונדי. בכך, אבקש להצביע על האופן שבו הטקסט הדרמטי מתפקד בשני מישורים בעת ובעונה אחת: הן במישור הסמלי-מטפורי (שבדרך כלל הובלט בביקורת, כפי שצוין לעיל), והן במישור המציאותי-אוטוביוגרפי כמבוסס "נתונים" (שטופלו מעט מדי בביקורת). כלומר: את יצירותיו של מונדי אני קוראת כמעין "דו"ח מטופל" רפואי וסיעודי, לצד נקודות ציון ביוגרפיות שמתבססות בעיקר על יומניו האישיים.<sup>6</sup>

\* \* \*

כפי שצינתי, לשם הצגת הסימוכין שבטיעוני, אבקש להשתמש בהגדרות מתחום הספרות הרפואית, על כן אבהיר מה היא **פתולוגיה** על פי הספרות המדעית: הפתולוגיה – היא תורת הסבל, או תורת המחלות. תפקידה למפות את הגוף באופן פנימי. מטרת המיפוי היא גילוי ההפרעה שהובילה למצב בו הגוף אינו מתפקד באופן תקין, ובכך לחפש אחר מחולל ההפרעה או המחלה, כלומר: האטיולוגיה.<sup>7</sup> בחלקו הבא של המאמר, אבקש להציג את הפתולוגיות העיקריות ולהצביע, גם על ההקשר הביוגרפי של פתולוגיות אלו.<sup>8</sup>

\* \* \*

### בעיות נשימה – מציאות ללא אוויר

כבר ביצירות שנכתבו בראשית שנות כתיבתו של מונדי – בשנות השישים, ניתן להבחין במרכזיותם של הגוף, החולי והמוות. אקט זה מועצם בשל היותו בימתי, כלומר: התיאטרון משמש למונדי ככלי, המעמיד את הגוף ומחוויתו במרכז הבמה.

<sup>6</sup> אבני היסוד והתובנות שהוסקו במאמר זה, הונחו בעקבות עבודת מחקר מאומצת, פרי שיתוף פעולה עם פרופ' זרבה כספי שהחל בהנחייתה את עבודת הדוקטורט שכתבתי על מונדי. בתוך כך, התגבש המחקר שערכנו כספי ואנוכי למטרת פרסום יצירותיו של מונדי שראו אור, לצד יצירות בלתי ידועות שהתגלו בעיזבוננו. מחקר זה, ראה אור בשלושה כרכים:

זרבה כספי ומורן פרי (עורכות), **כל כתבי מונדי: מחזות מוקדמים – כרך א**, 2018, רסלינג.

זרבה כספי ומורן פרי (עורכות), **כל כתבי מונדי: מחזות פוליטיים – כרך ב**, 2022, רסלינג.

זרבה כספי ומורן פרי (עורכות), **כל כתבי מונדי: מחזות מאוחרים ופרוזה – כרך ג**, 2024, רסלינג. העבודה המחקרית הינה התשתית המרכזית להבנת הגילויים במחקר זה.

<sup>7</sup> יהודה פריד, **פסיכופתולוגיה – פגישה ראשונה**, "קליניקה ופתולוגיה", האוניברסיטה הפתוחה, 1984, עמודים: 14-19, עמ' 14.

<sup>8</sup> עם זאת, אציין כי מדובר בהשערות בלבד, שהוסקו מתוך הטקסטים הכתובים ולא מבחינת נתוני הבריאות והחולי של מונדי האדם. האנמנזה (כלומר: איסוף נתוני המידע), כוללת את מהלך חייו, מדדיו (לחץ הדם, דופק, סטורציה וכדומה), פעילותו הגופנית, אופי שימושו בחומרים מזיקים ו/או ממכרים, ההיענות התרופתית וכדומה. אלה, אינם לפניי במלואם כדיוח רפואי חלקי או רציף, המצוי ברשומות בית החולים/מוסדות הקהילה הרפואיים, של כל מטופל.

בשנים אלה, לא ניתן להתעלם מהקשר לרוח התקופה, ממנה הושפע מונדי. על כן, נראה כי, יש לשייך את הוראות הבמה והתנהלות הדמויות גם לרוח היצירה האבסורדית. כך למשל, המחזה **אחיו של רסקין** מציב בקדמת החלל הבימתי את הווייתו של המוות בדמות גופת אחיו של רסקין ואת רציחתו המאוחרת יותר של רסקין עצמו.<sup>9</sup>

אחיו של רסקין שנשם את נשימותיו האחרונות לפני שעלה המסך, ורסקין שדמו יחלחל אל ריאותיו ויקבע את מותו, אינם הסממנים היחידים של ייצוג גופני במציאות האקזיסטנציאליסטית בהשפעת בית היוצר של סארטר, קאמי, יונסקו, ובקט. לתוך מציאות האבסורד, אותה מייצג מונדי בתקופה זאת, הוא יוצק גם תחלואות המשרתות הן את רוח התקופה מבחינה אלגורית, והן את תחושותיו הבריאותיות והאישיות.

תחושת החנק, המוות וחוסר האוויר, היא ביטוי סמלי למציאות האבסורדית. עם זאת, אבקש לבחון גם את הממצאים הרפואיים הבולטים במחזה, שכן נראה כי לא לשווא בחר מונדי לכנות את אחת הדמויות במחזה: "האישה בכחול". דמותה של "האישה בכחול", היא בעלת שיעול תכוף ודמי ומצהירה על מחלה בלתי אנושית שדבקה בה. תלונתיה ותיאורי השיעול והכיח הדמי, מעידים כפי הנראה, על מחלה כרונית בדרכי הנשימה. על כן, אני רואה בשיעול המוזכר מספר פעמים ואת חסימת זרימת האוויר, לא רק כסימבול תקופתי, אלא גם כמצב רפואי, כפי שיוסבר לאחר הצגת ציטוט מן המחזה:

האשה בכחול: יש לך, זקן גדול. אני אוהבת גברים עם זקן. (משתעלת בחזקה)

רסקין: את חולה?

האשה בכחול: גרוע מזה.

רסקין (נבהל): באמת?

האשה בכחול: אני לא יודעת איך לקרוא למחלתי אבל אני משוכנעת שזאת לא מחלה אנושית. אני חושבת שיש לי משהו אחר, משהו איום משתלט עלי, מפסיק את פעולותיי. אני חיה חיים איומים, רסקין. הסדר שלי הוא לא סדר, אני מסתובבת בחלום רע, איבדתי כל חוש-מידה, העצלות והטירוף משתלטים עלי, כל פעם, כל פעם. הכל נפסק, אני לא יודעת מאין אתחיל ואיפה אסיים. אין לי אפילו בית. אני משוטטת ברחובות כמו מטורפת. אני מוכנה לספר לכל אחד ואחד את הסיפור שלי. (**אחיו של רסקין**, עמ' 234)

בהמשך, מצוין שוב שיעולה, הפעם – מלווה בכיח דמי:

(האישה בכחול משתעלת בחזקה)

רסקין: התזת דם על פני. (שם, עמ' 235)

<sup>9</sup> **אחיו של רסקין**, מציג מפגש בין הגיבור – רסקין, לדמות נטולת שם, אותה מכנה מונדי: "האישה בכחול". המחזה מתרחש בין כתליו של חדר צר, זמן קצר לאחר שרסקין רצח את אחיו, פסל במקצועו. המחזה פורסם ב-1962 (קשת ט"ז תשכ"ב), והועלה בתאטרון "הבימה" ב-1963 פעמיים בלבד. בפאריז הוצג בקפה-תיאטרון הראשון, 1966.

בעיזבונו של מונדי, נמצא נוסח מוקדם יותר לטקסט האב, שפורסם ב"עכשיו", אולם ההבדלים בניהם מזעריים. (הטקסט לקוח כאמור ב**כל כתבי יוסף מונדי**, כרך א – **מחזות מוקדמים**, עמודים: 229-242).

בשפת הרפואה, נקרא שיעול דמי "המופטוזיס" – פליטת דם או כיח דמי מדרכי הנשימה, ממקור ריאתי, אפי, זיהומי, קרדיולוגי, כלייתי ועוד.<sup>10</sup> בנוסף, מספרת ה"אישה בכחול", על התנהגות מוזרה, אפקטים נירולוגים הבאים לידי ביטוי בחוסר התמצאות במרחב, שיטוט, קושי רגשי ונפשי. חוסר בחמצן עלול, בין היתר, לפגוע גם באופיים של החולים מבחינה נפשית, ממצא המספק הסבר הולם להתנהגות המוזרה עליה מעידה "האישה בכחול". בנוסף לחוסר החמצן, מלווה מחלתה גם בתחושת מחנק ושיעול תכוף.<sup>11</sup>

הכינוי "האישה בכחול", (אם נתייחס לבחירה בצבע הכחול), מרמז על כשל האוורור וחמצון הריאות. כל זה – יוביל לכיחלון גופני. "כיחלון" – הצבעות העור בכחול שהיא תוצאה של כמות חמצן חסרה בגוף, כלומר: כמות החמצן בדם אינה מספקת את צרכי הגוף. הספרות הרפואית, יש לציין, מרבה לקשר בין חוסר אוורור וחמצון, כך למשל, במחלת הריאות החסימתית COPD ראשי התיבות של (Chronic Obstructive Pulmonary Disease), המתבטאת בין היתר, בחסימה קבוע של דרכי האוויר, קוצר נשימה, לחץ בחזה, שיעול מרובה וכיח. למחלה, דרגות ביטוי שונות, אחת מהן, מכנה את החולה "הנשפן הכחול" The Blue Bloater, המתבטאת בדלקת כרונית של הסמפונות, החמרה בשיעול וכשמה – צבע עור כחול, בשל חסימה ודלקת כרונית בדרכי האוויר ובריאות. האנמזה הקלינית והפתולוגית של "האישה בכחול", מעלה את ההשערה כי מחלתה היא מחלקה חסימתית, דוגמת ה-COPD, ומכאן, אני מבקשת לפרש את כינוייה במסתמך גם כצבע עורה ולא דווקא בשל צבע בגדיה בלבד.<sup>12</sup> עם זאת כאמור, אין להתעלם, בנוסף להיבט הרפואי, מתחושת האבסורד, שהיווה זרם מרכזי בתיאטרון בשנות השישים; המוות הניצב באמצע החדר בדמות "אחיו של רסקין", חוסר האוויר ותחושת המחנק של "האישה בכחול", הדם הניתז על פניו של רסקין – כל אלה מצביעים על תחושת חוסר אוויר ומחנק במציאות האופפת את מונדי.

<sup>10</sup> הדם למעשה, נושא את החמצן אל חלקי הגוף השונים ומעניק לנו ידע רב על מצבנו הגופני ואף הרגשי. למשל: הסמקה (הרחבת כלי הדם), וויסות טמפרטורה (הזרמת דם למרכז הגוף ולפריפריה) ובין כל שפע הידע שהדם מספק, הוא נקשר גם בקשר ישיר ללב ולריאות, ומכאן גם לשיעול, תחושת חוסר נוחות, וקשיים נירולוגיים (בשל חוסר אספקת חמצן למוח, עם שינוי במסלולו התקין).

<sup>11</sup> השיעול מוגדר כתנועה פתאומית של אוויר שנוטה לסלק חומר מנתיבי האוויר. השיעול, הוא רפלקס מוכר אך מסובך, הוא אחת מהדרכים המשמשות להגנה על הריאות ועל נתיבי האוויר. מצד אחד, אם מדובר בשיעול הגנתי עבור הריאות ונתיבי האוויר, הוא מבורך, אך במידה ומדובר בהתקפי שיעול תכופים, כפי שמציגה האישה בכחול ותחושת המחנק, הכוללת היבטים נירולוגיים, ניתן כפי הנראה, להצביע על זיהום חיידקי, לבבי, בעיות וסקולריות (בעיות בכלי דם), או במערכת נשימה.

על כך בהרחבה, ראו למשל את סקירת ארגון הבריאות העולמי WHO, בנוגע למחלות הריאה החסימתיות: 16 March 2023, Chronic obstructive pulmonary disease (COPD), המופיעות באתר:

<https://www.who.int/news-room/fact-sheets/detail/chronic-obstructive-pulmonary-disease-copd> (נצפה לאחרונה בתאריך: 18.2.2024).

<sup>12</sup> הכיחלון, אם כן, מתרחש כשהחמצן בדם דל, ועל כן הוא הופך מאדום למעין כחלחל. נראותו באה לידי ביטוי דרך ורידי ועורקי העור החשופים לעין. בדרך כלל מדובר על זרימה איטית של הדם לגפיים. תופעה זו יכולה להתרחש כשפעולת הלב חלשה, בסוגים שונים של מחלות ריאות ופגיעה בכלי דם. כלומר: כיחלון מעיד בסופו של דבר על חוסר חמצן בגוף. ראו הערה לעיל.

כדוגמה נוספת, ניתן להביא גם את המחזה **מלך ספרד**, בו מלווה שיעולה הבלתי פוסק של "גברת גרין" בתחושת חנק, המצביע על בעיות באספקת החמצן לריאות. בדבריה היא מצהירה כי למען בריאותה דרוש בהקדם רופא, וכי מיום ליום היא "הולכת ונחנקת יותר ויותר".<sup>13</sup>

גברת גרין: (מדליקה סיגריה אך מתחילה להשתעל בחוזקה, השיעול הולך ומתגבר עד חנק) אי אפשר, אי אפשר.

דון מיגל: את נחנקת גברת גרין.

גברת גרין: (השיעול הולך ונעלם) אני מאוד חולה, אני צריכה ללכת לרופא.

דון מיגל: בין כל הידידים שלך ודאי תמצאי רופא טוב.

גברת גרין: ידידים שלי? היכן הם? מיום ליום אני נחנקת יותר ויותר.

גברת גרין: (מדליקה סיגריה אך מתחילה להשתעל בחוזקה, השיעול הולך ומתגבר עד חנק) אי אפשר, אי אפשר. (**מלך ספרד**, עמ' 247).

בקטעים אלה, ביקשתי להבליט את רמת הסבל, הכרוכה בקוצר נשימה מתמיד, ובמחלה כרונית שאינה הפיכה. סממנים אלה, אינם רק עדות לסימפטום גופני שעשוי להוביל לתהליך הרסני ומאיים. "הרעב לאוויר" וחוסר היכולת לבצע תהליך מלא של נשימה, מאיימים גם על שלמות הנפש ומסמלים לא אחת חוסר אונים, בדידות והעדר תקווה, עד ירידה של ממש בתפקודים גופניים וקוגניטיביים. אלה, מומרים ו/או מתחברים לקושי לנשום, לכיח הדמי והחנק, שהוא גם חלק מהקושי במציאות קיומית מורכבת, הנותנת את אותותיה בגופן של הדמויות. למעשה, ניתן לראות בתסמיניה הקליניים של "האישה בכחול", בדמות הנרצח המונחת באמצע החדר ודמותה של "גברת גרין", אפקט כפול של מצב קיומי: אבסורדי ובריאותי כאחד, המשתלבים זה בזה.

## פתולוגיה של דכאון

במחזות שכתב מונדי בשנות השבעים והשמונים, דוגמת **זה מסתובב**, **המבשר**, **המשיח** – **עלייתו ונפילתו של שבתאי צבי ומושל יריחו**, עוסק מונדי בחולשתם הגופנית והנפשית של דמויותיו.<sup>14</sup> אלה, מתבטאים בעיקר בתסמינים נפשיים, ומצויים על קו הגבול שבין שגעון לתבונה, בין סכיזואידיות לנבואה. במחזות אלה, מבטאות דמויותיו של מונדי התנגדות אובססיבית כמעט כלפי מודל המרפאה והמוסדות הסגורים, השולטים בגופו או מוחו של הפרט.

קיים קונסנזוס בין חוקרי יצירותיו של מונדי כי דמותו הביוגרפית של המחבר משתקפת מתוך מנעד רחב של דמויותיו ההיסטוריות. גדעון עפרת למשל, מזהה את דמותו של קפקא עם זו של מונדי במחזה **זה מסתובב**. כך גם דמותו של שבתאי צבי במחזה **המשיח**, או דמות הסכיזואיד

<sup>13</sup> מונדי יוסף, "מלך ספרד", בתוך: **כל כתבי יוסף מונדי, מחזות מוקדמים – כרך א'**, שם, עמ' 143-256.

<sup>14</sup> מונדי יוסף, **שלושה מחזות: 1976, זה מסתובב**, "עכשיו", **המבשר**, 1970, פורסם בהוצאת "הבימה" ובכתב העת "יוכני" (חוברת ג'). **המשיח – עלייתו ונפילתו של שבתאי צבי**, 1987, "עכשיו". **מושל יריחו**, 1975, "עכשיו".

במחזה **מושל יריחו**.<sup>15</sup> זהבה כספי מצביעה על אישיותו והביוגרפיה של מונדי כמקור לסגנון כתיבתו האפוקליפטי. במחזה **המשיח** למשל, היא מוצאת את דמותו הקרועה של מונדי כמתקבלת מתוך משחקי הזהויות בין הנוסע למשיח:

[...] מונדי חווה באותה תקופה תחושה חריפה של דחייה מצד הממסד התיאטרוני, ונטישה מצד הקהל והביקורת. הדימוי של האישיות החצויה, ששתי זהויותיה מנוכרות זו לזו, מכונן את הפרסונה, או אם תרצו, את "שם המחבר" של מונדי, סביב מיתוס האמן הדחוי והמקולל, ומקצין את סיפור אי-התקבלותו בסצנת התיאטרון הישראלית הממוסדת, גם אם היא מדומיינת, לפחות בחלקה.<sup>16</sup>

הציטוט שלעיל מחזק את דברי עפרת, הרואה במחזה **המשיח** מחזה אלגורי-פוליטי מחד, אך גם [...] סיכום נואש מאוד של מחזאי, שהתעייף מסיכוי של לחימה פוליטית דרמטית, שהיא לחימתו בכל מחזותיו האחרונים, והוא מזדהה עם דמותו של שבתאי צבי המשיח – דמות של גואל שהתעייף מרעיון הגאולה.<sup>17</sup>

טענות אלה, משקפות היטב את הקשר בין דמות המחזאי לבין יצירתו. עם זאת, אני מבקשת בנוסף לתובנותיהם של כספי ועפרת, שהינן בעיקר אלגוריות ופרשניות במהותן – להוסיף את ההקבלה שבין פתולוגיות גופניות ונפשיות לבין מצבן של הדמויות שיצר מונדי במחזותיו, תוך קריאה המתקפת את הקשר בין חייו האישיים המתועדים ביומנו האישי של מונדי, לדמויות ולטקסטים ששם בניהם.

כך לדוגמה, המחזה **פיפ שואו**, שלא הוצג או הועלה מעולם ונמצא בעיזבונו של מונדי.<sup>18</sup> המחזה מספר את קורותיו של "המפוטר", קשייו להתנהל ללא מקום עבודה וניסיונותיו הנואשים למצוא מקור פרנסה. העיתונאי, שפוטר מעבודתו, נקלע בעיקר לצרות בעלות אופי כלכלי המוביל בהמשך במחזה למצב נפשי ירוד במהלך חיפושיו אחר פרנסה הוא מגיע ללשכת העבודה.

<sup>15</sup> עפרת, גדעון, 1975, **הדרמה הישראלית**, עמודים: 112-121. על זיהוי דמותו של הסכיזואיד עם בן דמותו של מונדי, מסכימה גם זהבה כספי, ואף מרחיבה את ייצוגו ל"ייצוג הסמלי של הישראלי החדש", (כספי, 2005, עמ' 196). ראו גם כספי, (2013) "שבתאי צבי – המשיח הסכיזואידי של מונדי", **הנה ימים באים: אפוקליפסה ואתיקה בתיאטרון הישראלי**, תל אביב: ספרא ואוניברסיטת תל אביב, עמ' 92-97.

<sup>16</sup> כספי, **שם**, 2013, עמ' 93. כספי מציינת כי המושג "שם המחבר" הוטבע על ידי סוקר-שווגר חנה במחקרה על יעקב שבתאי, 2007, **מכשף השבט ממעונות עובדים – יעקב שבתאי בתרבות הישראלית**. יגאל שוורץ משתמש במושג זה בספרו על עמוס עוז. ראו: שוורץ יגאל, 2011, **זמר נוגה של עמוס עוז: פולחן הסופר ודת המדינה**, עמ' 9.

<sup>17</sup> עפרת, **שם**, 208.

<sup>18</sup> יש לציין כי בעיזבונו של מונדי, נמצאו שתי גרסאות של המחזה, אך רק אחת מהן נמצאה בשלמותה ואליה אתייחס בחלק זה, שכן גרסה זאת, היא המאוחרת מבין השתיים. על כך ראו: מונדי יוסף, 2024, "פיפ שואו", **כל מחזותיו של יוסף מונדי: מחזות מאוחרים, כרך ג'**, עמ' 167-234. כלל עזבונו של מונדי, כולל המחזה **פיפ-שואו** ויומנו האישי, מצויים ב"ארכיון הקשרים" שבאוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר שבע.

מתוך המחזה:

בתמונה השלישית במחזה, אנו פוגשים את "המפוטר" עם כניסתו אל משרדה של "מנהלת הלשכה", הלבושה בחלוק המזכיר יותר את מדי העבודה של אחות במרפאה פסיכיאטרית:

(הפקידה עסוקה במשהו ואינה מתפנה. המפוטר מחכה בסבלנות. עוברת דקה ארוכה, המפוטר משתעל, אך הפקידה עדיין עסוקה בעניינים שלה עם המחשב, לפתע המפוטר מאבד את הסבלנות שלו)

המפוטר: נמאס לי!

(דומיה, הפקידה ממשיכה בשלה)

המפוטר: אמרתי שנמאס לי!!!

הפקידה: לכולם נמאס. אין לי תקציבים. אני נאבקת כל הזמן לפתור בעיות ואני לא מצליחה. אני שואלת אותך מה לעשות? תעזור לי!

דבריו של "המפוטר" ההמום בתגובה: "אני דווקא חשבתי שכאן יעזרו לי...", מלמד על קשייהם המשותפים של המטופל והמטופלת.

הפקידה אחות, מתפנה לבדיקה פיסית ומוטורית של המטופל ובדיקת הרפלקסים. בדיקתה מעלה דיאגנוזה בעייתית:

"הפקידה: הה משהו לא בסדר עם הרגל השמאלית שלך... אתה שותה אלכוהול?

המפוטר: פעם שתיתי...

הפקידה: רואים... זה קופץ בקושי. (פיפ שאו, עמ' 173-174).

"המפוטר" מספר על גמילתו משתיית אלכוהול, חולשת גפיו, נדודי השינה ומצבי הדחק בהם הוא מצוי מפאת הקושי הכלכלי. אלה, מרמזים על דכאונו של "המפוטר", ואולי אף על תסמונת גמילה מאלכוהול, שהינה בעלת מאפיינים דומים.

בהקשר זה, חשוב לציין שהפקידה ממלאת גם את תפקיד האחות. כפקידת הלשכה עליה למצוא "מפוטר" עבודה, אך היא עורכת לו בדיקה גופנית ובכך גם הופכת אותו ל"חולה" לכאורה. בכך מרמז המחזה על מצב החולי של "המפוטר" ולא חוליה של המדינה, שבמקום לדאוג לפרנסת אזרחיה, היא מתייגת אותם כחולים ובכך מורידה מעצמה אחריות, ומטילה את האשמה למצב, על קורבן השיטה.

דיכאון, הינו מצב פתולוגי מובהק. הגדרתו הרפואית של הדיכאון רואה בו הפרעה במצב הרוח שיכולה להיות קוגניטיבית, רגשית, ובעלת ביטויים פיזיים. סיפור המקרה של "המפוטר", מרמז על קושי כלכלי כטריגר הגורם לדיכאון משני ומוריד מערכו העצמי ויכולותיו;<sup>19</sup>

<sup>19</sup> בהקשר זה יש לציין, כי מחלות נפוצות שעלולות לגרום לדיכאון משני כוללות: שבץ, דלקת פרקים והפרעות בהולכה וקצב הלב.



המפוטר: בזמן האחרון הכול אצלי קופץ בקושי.

הפקידה: (בוחנת את עיניו) האמנם?! (כאילו מוטרדת) זה לא...

המפוטר: (מבוהל) מה לא?

הפקידה: העיניים שלך...

המפוטר: מה קרה להן?

הפקידה: הן מאוד עייפות.

המפוטר: השינה שלי לא טובה...

הפקידה: אז צדקתי, הדיאגנוזה שלי היא בול!

המפוטר: משום שאין לי עבודה, אני לא ישן בלילות מרוב דאגה. (פיפ שואו, עמ' 174).

חשוב לשים לב, שגם כאן, בדומה למחזות נוספים של מונדי כגון: **זה מסתובב והמבשר**, תפקידה של הפקידה מומר בתפקיד האחות. כלומר: המוסד שאמור להיות "לשכת עבודה", ולספק פרנסה לבאים בשעריו, הופך ל"מרפאה", בה, במקום לספק את השירות מובן מאליו שמדינה מחויבת לו, הפקידה מבססת מבנה היררכי של יחסי כוח בין "החולה" ל"אחות", ולמעשה באמצעות פעולות רפואיות ודיאגנוזה גופנית, שאין לה כל קשר לצרכים האמיתיים שלו, ולסיבות שהביאו לפיטוריו ולקשייו הנפשיים – מטילה עליו את האשמה למצבו. המפוטר אינו "ישן בלילות מרוב דאגה"; עיניו עייפות; ושום דבר "לא קופץ" אצלו בזמן האחרון (העדר ליבידו). כל הסימפטומים האלה הם תוצאה של דיכאון בעקבות קשייו למצוא מקום עבודה. הקושי הגופני והשפיפות הנפשית אינם המקור למצבו, אלא התולדות שלהם.

בהסתמך על יומנו של מונדי, אפשר לומר כמעט בוודאות כי דמותו של המפוטר במחזה מבוססת על ניסיונותיו של מונדי עצמו למצוא עבודה, ולהיאבק על תקציבים להעלאת מחזותיו, שאינם עולים יפה. קברניטי הממסד דוחים אותו והוא נותר מחוסר עבודה. לא אחת כותב מונדי ביומניו האישיים על הקושי לפרנס את משפחתו, על אוזלת ידו הכלכלית ועל מצב הביניים הקיומי בו הוא שרוי, כך למשל:

מצבי הוא מצב של קיפאון. הייתי רוצה להתחיל לעבוד באופן ממשי, בכל פעם כמו סיזיפוס אני יורד לתהומות ועלי לגלגל את האבן שלי שוב לגבהים. כשהייתי יותר צעיר המאבק נראה לי מובן מאליו, כיום הקרב הזה נראה לי לגמרי מיותר. אבל אין לי כל ברירה ואם אני רוצה לחיות, עלי להשלים עם הגורל שלי ולא להיכנע. הצרה היא שהחברה המסובבת אותי מביאה אותי לדיכאון עמוק. כמעט ואינני פוגש שום אדם מעניין. [...] אבל אין ברירה ומוכרחים להמשיך את המאבק, למרות המצב האבסורדי. (יומן אישי – מתוך העיזבון, עמ' 11-12).

במחזותיו המאוחרים של מונדי אפשר בהחלט למצוא תבנית המחולקת לשלוש תקופות עיקריות (טענה שהיוותה גם את ביסוס החלוקה לכרכים ועל כך ראו במבוא **לכרך א' – מחזות מוקדמים**). במחזותיו המוקדמים בולטת תחושת האבסורד ממנה הושפע מונדי, לצד הפתולוגיות המוזכרות. עם זאת, ככל שהזמן נוקף, זונח מונדי בכתיבתו, את אפקט "הניכור" ונחשף בפני הקורא באמצעות רמזים אוטוביוגרפיים. תהליך זה, מלווה גם בעיסוק מופחת ב"אבסורד" והמרת

הפוליטי בפרטי, באישי.<sup>20</sup> למשל, טרילוגיית המחזות – **השיבה לשום מקום, יומן נוכחות, ומפאריז להר ציון** – שנכתבו בשנות השמונים, מציגים כפלי קטעים וחזרות, כמו גם רפרורים ליומנו האישי של מונדי.

בין מחזותיו המאוחרים של מנדי, ניתן לציין את **שיעור באנטומיה של נפש האדם** כמחזה החושפני ביותר של מונדי.<sup>21</sup> בכך, מצטרף גם מחזה זה, לסדרת המחזות האישיים/ ביוגרפיים, ונכתב מעט לפני מותו.

בטרילוגיית המחזות שהוזכרו, מופיעה דמותו של "המתאבד". כך למשל, במחזה **מפאריז להר ציון**, מתוודה ה"מתאבד" על תחושת ניכור. אמנם, הוא מוקף באנשים נוספים בבר לילי, אך גם מסרב לחזור לרעייתו ולביתו. בסופו של המחזה גובר עליו ייאושו וגומלת בליבו ההחלטה לקפוץ "לתהום שחורה ואין סופית".<sup>22</sup>

המתאבד: כל בוקר אני קם עם אותה תחושה. מר לי בפה, כבד לי על הלב. הלשון שלי יבשה. אני חש שמוחי שוקל טונה ובדרך לשירותים אני אומר לעצמי: מדוע, מדוע אין לי העוז לקחת אקדח וללחוץ על ההדק, ולסיים אחת ולתמיד את הקומדיה הזאת ששמה חיי. הבעיה היא שאין לי אקדח, אבל אפשר לקנות אחד, אם יהיה לי די כסף לכך. לא, לא... אני לא אבלע רעל זה מוות נשי, אני גבר, אני זקוק למשהו מכובד אפילו רימון לפוצץ את עצמי. החיים האלה סביבי הם לא יותר מתרכובת של דומן וחלומות מנופצים. לא הגעתי לכלום ולא הצלחתי לייצר כלום. איזה בזבז... המוות... כן... המוות הוא הפתרון האישי שלי. (**מפאריז להר ציון**, עמ' 7).

למנעד הדמויות המלנכוליות ניתן לצרף גם את דמותו של ז'אן, שדמות הסופר מתארת אותו כמי ש"יושב בצד מכונס בתוך עצמו".<sup>23</sup> תחושה דומה מצטיירת אצל פייר המלנכולי, שבגינה כמעט בחר מרצונו להתאשפז בבית חולים לחולי נפש:

[...] הייתי נתון במצב של משבר ודיכאון עמוק, הלכתי לי עד לבית המשוגעים, אך לפני הכניסה נעצרתי ואמרתי בליבי: פייר, אם אתה עובר את סף הדלת הזאת, תיפול לתהום עמוקה ואין דרך חזרה, ובשארית כוחותי אספתי את עצמי והלכתי הביתה. (**מפאריז להר ציון**, עמ' 5).

<sup>20</sup> לדוגמא: כרך ג' של כל כתבי מונדי, העוסק במחזותיו המאוחרים וקטעי פרזזה, שם ניתן להצביע בוודאות על נקודות דמיון רבות לרשימותיו ביומניו האישיים וכן סממנים ביוגרפים מובהקים, הנושקים לדמות היוצר. (כל **כתבי מונדי, כרך ג'**, הערה 6 לעיל).

<sup>21</sup> המחזה **שיעור באנטומיה של נפש האדם**, פורסם בשנת 1993. תמונות מהמחזה, פורסמו באותה שנה בעיתון **77** (תמונה ראשונה – "מול הים"), ובכתב העת **מאזניים** ("האב, הבן ואיפה רוח הקודש?"). באותה גם שנה עלה המחזה על בימת פסטיבל תיאטרון עכו. עיבוד מאוחר יותר הועלה בשנת 2009 ב"תיאטרון קרוב", על ידי שמואל וולף, שהיה אחד משחקניו וחבריו הקרובים של מונדי.

<sup>22</sup> מפאריז להר ציון, שם, עמ' 7.

<sup>23</sup> (שם, עמ' 12).

גם **בשיבה לשום מקום**, עוסק מונדי בתחושת המרה השחורה בפתח דבריו של פייר:

אני לא יכול לשאת את המציאות הסובבת אותי. טעיתי לכל אורך הדרך. בכל פעם משהו אחר סחב אותי לכאן. [...] אני חש רק תיעוב, בחילה וכאב פיסי. אני מוכרח לכתוב. ברור לי שאני כותב לחלל הריק. אני עצמי חלל ריק. לא כלום מוחלט. בניגוד לרוב המוחות המלוכלכים בנקודה זאת, אין בי שום תאוה לרכוש. פעם הייתה לי תאוה לבני אדם; להרגיש את רוח האדם הזורמת בתוכי. כיום אני לא רוצה לראות אף אחד. היו לי חברים שהתאבדו וחברים אחרים שיצאו מדעתם. **(השיבה לשום מקום, עמ' 5)**.

ביומנו מהשנים 1986-1991 כותב מונדי על בעיותיו הלבביות, אשפוז, מצבו הבריאותי הרעוע, וניסיונותיו הבושלים להיגמל משתייה ומעישון חומרים ממכרים. הרגלי הבריאות של מונדי, כפי שהוא כותב עליהם, קלוקלים. הוא משוטט לרוב חסר מטרה, שוהה במקומות מפוקפקים כגון ברים זולים ומחוסר כל עבודה. קריאה מקבילה ביומניו, מצביעה על הקשר בינם לבין קטעים שלמים ממחזותיו. בנוסף, משלבי הלשון, קורותיו ותחושותיו הקשות המלוות את מונדי – מתכתבות ללא ספק עם הדמויות במחזותיו.

בשל כך, ניתן לשער כי פתולוגית הדיכאון היא תוצר של אירועי הדחק שליוו את חייו, שכן פיטורין ממקום העבודה, חוסר מעש וקושי כלכלי, הם בהחלט אירועים סטרסוגניים, העלולים להוביל לא רק לקשיים נפשיים, אלא גם להוביל למצבים גופניים חמורים.<sup>24</sup> אסיים חלק זה עם דבריו של מונדי, כפי שכתב ביומנו:

הלכתי היום בדיזינגוף. ערב חג. חשתי דיכאון עמוק. שקעתי לתוך הקרתנות עד הצוואר. גם מה שאני כותב לעיתונות כדי להתפרנס. הפכתי להיות כמו כולם. שילכו לעזאזל כולם וגם אני עצמי". **(יומן אישי – מתוך העיזבון, עמ' 5)**.

<sup>24</sup> אירוע סטרסוגני, מוגדר לפי הספרות הרפואית והסיעודית, כתגובה פסיכולוגית או פסיכולוגית לגירוי פנימי או חיצוני, המאיים על השלמות הרגשית או הגופנית. אירוע שכזה, מגביר את דרישותיו של הגוף, שמצב אקוטי בורר בין כניסה למצב לחימה או בריחה. מצבים אלה, משפיעים על מערכות שונות בגוף. במצב אקוטי, יופיעו: עלייה בקצב הלב, לחצי דם מוגברים, הזעה, שחרור אדרנלין וקורטיזול. תהליכים אלה, עלולים להוביל לפגיעה במערכות החיוניות בגוף ומבחינה פסיכופתולוגית; לדיכאון ופוסט טראומה. במצבי סטרס כרוניים, כלומר: מתמשכים, תפגע המערכת החיסונית של הגוף, יכולות קוגניטיביות ומוטוריות יואטו, בין אלה עלולות להופיע גם בעיות שינה ודכאון. ספר האבחנות הפסיכיאטריות האמריקה ה-DSM, ראשי התיבות של: Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM-5-TR) שראה אור בהוצאת האגודה הפסיכיאטרית האמריקאית, מונה בהרחבה את אירוע הסטרס השונים והפתולוגיות הגופניות, אותן הן עלולות לייצר. על כך, ראו: אבנר אליצור, שמואל טיאנו, חנן מוניץ ומיכה נוימן, פרקים נבחרים בפסיכיאטריה – מהדורה שישית, דיונון הוצאה לאור 2016, להרחבה נוספת, ראו באתר הרשמי של DSM: <https://www.psychiatry.org/psychiatrists/practice/dsm> (נצפה בתאריך 18.2.2024)

## לחץ דם והתפקוד הלבבי

אחת מהפתולוגיות הבולטות שהטרידו את מונדי בשנות חייו האחרונות, היא לחצי הדם הגבוהים, מהם סבל במחזותיו, עסק לא אחת, בתסמיני לחצי דם. למשל, במחזה **פיפ שואו**,<sup>25</sup> שם, נזכרים לחץ הדם שאינו תקין והקשר לתחלואות לבביות, כפי שמופיע בסצנת הפגישה האקראית של דמות "המפוטר", עם ה"אישה עם הכלב", בה הוא מספר:

הפסקתי לעשן...

(דומיה)

לפני שנה...

(האישה לא קולטת)

לא מרצון... מפחד... לחץ לי כאן בצד שמאל של החזה... חשבתי שיש לי התקף לב... לקחו אותי לבית החולים, עשו לי בדיקה מיידית... אפילו תקעו לי אצבע בתוך הרקטום... לבסוף מצאו שיש לי לחץ דם גבוה והרופא אמר שאם אני רוצה להמשיך לחיות, עליי להפסיק לעשן... אז הפסקתי... (פיפ שואו, עמ' 180).

סצנה המתייחסת למדידת לחץ הדם, מופיעה גם במחזה **סוגרים את הלילה**:<sup>26</sup>

איגור: (שהוא קצת היפוכונדר) לחץ דם?! בשביל מה אתה מודד לחץ דם?

השיכור: (מסביר כמו רופא מדופלם) שבן אדם ידע מה מצב הלב שלו... עליכם לדעת שכל אחד מכם עלול למות בכל רגע מדום לב... ככה... למשל אתה יעקב... רב אתי... אומר לי בכעס: לך מפה שיכור מגעיל!!! ואני הולך, ואחר-כך אתה חושב על מספר עם חתיכה אחת שמוצצת את כל הכסף שלך, ופתאום, מבלי שתהיה מוכן לכך(מתי באמת אנחנו מוכנים לכך???) בוווום!!!

אתה חוטף מה שמכונה בשפה רפואית: "פרפורי פרוזדורים" והולך קאקן... בוא חבר יעקב.. אמדוד לך את לחץ הדם... זה עולה רק שקל אחד בלבד!!!

יעקב: תמדוד לעצמך את לחץ הדם...

השיכור: אז מה... אתה חושב שאחיה לנצח? כולנו נתפגר... כולנו... לך ותביא לי כוסית. אמרתי לך שהיום הלך לי מצוין... הרווחתי הון. (מראה לו שטרות) הפעם אני מבטיח לך שיהיה בסדר. (סוגרים את הלילה, עמ' 10)

<sup>25</sup> לפי ממצאי המחקר ועיזבונו של מונדי, הגרסה השנייה של המחזה נקראת לייף-שואו ועלילתה דומה מאוד לעלילה של פיפ-שואו, מלבד כמה חילופי נוסח. מחזה זה, יופיע בכרך השלישי, ועל כן חסרים מספרי העמודים, שכן טרם ראה אור.

<sup>26</sup> ההצגה **סוגרים את הלילה** הוצגה לראשונה ב-8.11.1989 באולם "צוותא" בו הופיע התיאטרון הקאמרי. יצא כספר בהוצאת "אור עם" ב-1990.

השיכור, שממלא כאן למעשה גם מעין תפקיד של רופא, קושר באופן ישיר בין יתר לחץ דם ל"פרפור פרוזדורים". הסיבות המוכרות והידועות לכך הן: יתר לחץ דם, עישון, אלכוהוליזם, מחלות עורקים ועוד.

"פרפור פרוזדורים", אינו מונח שגור ומשתייך לרוב, לעולם המושגים מתחום הרפואה. מונדי, משתמש בשפה הרפואית לתיאור מצב זה והנראה כמי שמכיר את המהלך הרפואי, או חווה אותו.<sup>27</sup>

השימוש של מונדי במונח זה, לצד אזכור מדידת לחץ דם, מרמז לדעתי על העובדה, כי הכיר את המונח או הוזהר ממנו, לאור בעיותיו הנזכרות ביומניו והסיבות הרפואיות שמניתי. זוהי דוגמה קלאסית לקשר בין תחלואה אישית לבין הצגתה על הבמה, דרך הטקסט המושם בפי הדמויות.

מונדי, כפי שכבר צוין, היה ידוע בחיבתו לטיפה המרה ולשימוש בחומרים ממכרים כגון סמים. הוא מתודה על כך לא אחת ביומניו, כפי שצוין. ברים ליליים, מועדונים, שתייה, ושימוש בסמים, מופיעים ללא הרף במחזותיו, ובמיוחד במחזותיו המאוחרים, שכתב בעשור האחרון לחייו. באחד מהקטעים המצוינים ביומנו האישי, אף מזכיר מונדי את דמות ההומוסקסואל ובדיקות הדם שהוא מבצע.

לסיכום, ניתן למצוא קשר מובהק בין מחזותיו המאוחרים של מונדי, לבין אורח חייו, מצבו והבריאות, מנהגיו לבלות בברים, שיטוטיו חסרי התכלית וכתיבתו האישית, והלך חייו הדומה לבין מיצגיו הבימתיים.

דוגמה נוספת, מופיעה בכתיבתו הפרוזאית של מונדי, בספרו **יומן נוכחות**<sup>28</sup> מונדי מאניש את המטרו ומתאר אותו באמצעות אברי גוף אנושיים ותגובות פיזיולוגיות: הקאה, סחרחורת, חנק ולחץ. בדרך זו הוא יוצר מעין סימביוזה בין האדם הכותב לבין כלי התחבורה:

למטרו פשוט יש גוף ונשמה: רגליים, ידיים, ציפורניים, קיבה, אברי מין ופי טבעת. הוא לא יכול לשאת אותך זמן רב. יום אחד יקיא אותך החוצה ואז ירגיש סחרחורת, סחרחורת מהירה ורגעית, סחרחורת המבשרת לפעמים את הקץ האישי והפרטי שלך, סחרחורת איומה ולחץ בעורף ולחץ במצח ולחץ באוזניים ולחץ על העוברים והשבים ולחץ על השוטרים ולחץ איום של אלה הנהנים והאומרים כמו בהמות: הן! הן ואמן! רק אנחנו צודקים! והלחץ ימשך והוא יהיה לחץ של המשפחה ושל החברה כולה ואז לא נשארת לך אלא תגובה אחת: להתמרד! להתמרד ולומר, לא! האיש אשר יצא מהמטרו ללא הכנה מוקדמת משול לאותו טייס הנזרק לסטרטוספרה ללא מסכה מתאימה. האיש הזה צפוי לחנק! (יומן נוכחות, עמ' 44-45).

<sup>27</sup> בלשון רפואית, פרפור פרוזדורים – הינה תבנית בלתי תקינה מבחינה פיזיולוגית, הנגרמת מבעיות הולכה לבביות. למעשה, ההולכה החשמלית בלב, מתרחשת באופן מהיר מדי לקצב הלב בתקין, דבר המוביל להתכווצות מהירה מדי של הפרוזדורים ובתוך כך גם להתכווצות מהירה של החדרים, מה שפוגם באופי פעולת הלב. לחץ הדם יורד והלב נוטה לכישלון עד מוות.

<sup>28</sup> יוסף מונדי, **יומן נוכחות**, תל אביב: מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, תשל"ז, 1977.

המילה "לחץ" חוזרת שבע פעמים בקטע. היא משויכת לתסמינים סובייקטיביים (סחרחורת ולחץ בעורף, באוזניים ובמצח – כפי שמדווח עליהם ביומנו), ולתסמינים חברתיים (משטרה, משפחה, ממסד). מול המכונה המשומנת הזו, האמצעים היחידים המצויים עבור היחיד הם מאבק ומרידה. אולם, סיומה של הפסקה מעיד כי גורלו של האדם המורד הוא: חנק. באמצעות אפקט החזרה, יותר מונדי הדהוד מילולי, אך גם פתולוגי, המתקשר לבעיות נשימה עד חנק, כיחלון, לחצי דם ומצב פסי רעוע.

### המרפאה כמאבק וקלוקל ממסדי

גוברין כותבת: "אדם הנכנס לבית החולים מאבד במידה רבה את זהותו... הם מוכנסים להקפאה"<sup>29</sup>. מרגע זה ואילך, הוא מאופיין על ידי שמו ומספר הזהות שלו, מחלות הרקע, ניתוחי העבר, סמיכות דמו או הסימנים העיקריים בבדיקות המעבדה, מספר פעימותיו, נשימותיו וכלל מדדיו הפיזיולוגיים והפתולוגיים.

במחזותיו המאוחרים מכניס מונדי, לצד הקשיים והתחלואות הגופניות והנפשיות, את "החדר הטיפולי" – כלומר: המרפאה שלעיתים משמשת גם כתא מאסר (**המשיח**), או חדר אשפוז במוסד לחולי נפש (**זה מסתובב**) שמרחבם צר ומצומצם.

את מודל הסגירות של המוסדות הרפואיים במחזות אלה, ניתן להסביר גם באמצעות המונח "הטרוטופיה". הטרוטופיה לדידו של פוקו מייצגת את מרחב ביניים בין הטופיה – המקום הרגיל, לבין האוטופיה – המקום האידיאלי. פוקו מגדיר אוטופיה כמיקום ללא מקום ממשי. את המרחבים הרפואיים כמו מרפאה ובית חולים לתשושי נפש, מכנה פוקו בשם "הטרוטופיות של סטייה", המאפיינות את החברה המודרנית, ומשמשים כחללים סגורים המכילים בתוכם פרטים אשר סוטים מצורה זו או אחרת מן המבנה הרצוי של החברה, ועל כן מודרים ממנה באמצעות המרחב המפקח.

"מודל המרפאה", מופיע בבירור בשלושה ממחזותיו שזכו לתהודה רבה (כפי הנראה הגבוהה ביותר מכלל מחזותיו) – **זה מסתובב והמבשר**. המרפאה ניצבת במרכז של החלל הבימתי, משתייכת למודלים של ייצוגי שליטה ובקרה, ומבטאת זיקה עמוקה בין מרחב לאידיאולוגיה. מסכי הענק והמכשור המשמש למעקב אחר הדמויות, הם חלק מצורות הפיקוח הטכנולוגיות הנוכחיות, שהתהוו מתוך תנאי הטכנולוגיה החדשה של המידע. על כן, אין פלא כי "המרפאה" או "בית המשוגעים", נוקטים באמצעים כגון: כליאה, בידוד, כותנות כפייה, מצלמות ומבטעל תמידי, תוך שימוש מפקח בדמות המזכירה שדמותה מופיעה במחזות **זה מסתובב והמשיח**. (המוחלפת בנוסח אחר מהעזבון באחות ולהפך). בתוך כך, מונדי מניח תהליך הרסני, בו מתקיימות הדמויות בעל כורחן במרחבים הטרוטופיים ומפוקחים, ללא אפשרות של חזרה לחברה או גאולה ועד לשיגעון, מוות או שקיעה בהזיות. המרפאה, במחזותיו של מונדי, היא מעין "בית אסורים", אליו מוכנסים בכפייה הדמויות (קפקא, הרצל, המבשר, המשיח, הסכיזואיד וכדומה).

<sup>29</sup> גוברין, שם.

כדוגמה, אבקש להתייחס למשל למחזה זה **מסתובב**, המתרחש כולו בחדר סגור במוסד לחולי נפש: "חדר, על הקירות מסך טלוויזיה ענק, שתי מיטות, שני שולחנות עבודה, סולם, שעון".<sup>30</sup> לדבריה של האחות/מזכירה – שהינה הדמות המקשרת בין מנהל המוסד למאושפדים, מתבצע מעקב הדוק אחר החולים באמצעות "רמקולים הטמונים בקירות ועדשות טלוויזיה מוסתרות".<sup>31</sup> אלה מפקחים מלמעלה על הכלואים, ובכך מדגישים את יחסי הכוחות בין שולט לנשלט. ההתנגשות בין פיקוח הדוק על הפרט, להיותה של המרפאה מקום שנועד לתקן ולרפא, יוצר סוג של אבסורד בכך שמצד אחד המרפאה היא מבנה ציבורי שנבנה לכאורה עבור הציבור ומצד שני, מזיקה לו. גם המחזה **שיעור באנטומיה של נפש האדם**, מתרחש במקום סגור" בית משרדים ההופך למקום אשפוז בכפייה של הדמות הראשית, המכונה "המטופל". אם לא די בכך, מעצים גם כאן מונדי את מודל הסגירות באמצעות "כותנת הכפייה" שהולבשה לדמות מטופל בשנתו, וממנה אין הוא יכול להשתחרר. השימוש בכותנת הכפייה, הוא עוד אביזר המשמש לכליאה, ושקוגניטיבית מקשר את הקורא/הצופה אל המוסד הרפואי "בית המשוגעים". ואל הכינוי של האסיר כ"מטופל".

ברוח דומה כתב מונדי על ספרו של ז'אן זאנה **המדונה של הפרחים** כי הוא אינו רואה מולדת, אלא "מקום שבכל עיר ועיר ממוקמות תחנות משטרה, ובבירתה בית הסוהר המפורסם "סנטה" (כלומר – בריאות).<sup>32</sup> ובאנלוגיה – המרפאה (שהינה ללא ספק מקום ממוסד), היא אלגוריה להווייה הממסדית המקולקלת.

\* \* \*

### חזרתיות טקסטואלית

גם בשנותיו האחרונות, מונדי ממשיך להיות מוטרד מקשרי הפרנסה, התעסוקה והחולי. ניכר כי את פורקנו הוא מוצא בכתיבה, ועל כן קטעי היומן המצויים בעיזבונו של מונדי משמשים בסיס להשערות על הקשר שבין דמות המחזאי לדמויותיו על הבימה. מונדי מרבה לספר על תחושת בדידות ואכזבה. וכך הוא כותב: "[...] ושוב פעם בדידות. [...] לי אין שום ממון ומדרך הטבע, הייתי חייב לעבוד ושכבר יהיה לי מחזה חדש ביד ובינתיים שום דבר, אפילו לא תוכניות קלושות [...]".<sup>33</sup>

גם קשיי הכתיבה, הערפל, תחושת הבדידות וההיאבקות התמידית להתקבלות ממסדית, שסירב, שהערים עליו קשיים, משתקפים במחזה ובקטעי היומן. כך למשל, בקטע נוסף מיומנו, כותב מונדי גם על פצעי הנפש שלא ניתנים לריפוי:

<sup>30</sup> זה **מסתובב**, עמ' 28.

<sup>31</sup> שם, עמ' 40.

<sup>32</sup> מונדי, (18/10/85), "דרך הביוב לישועה", **על המשמר**, עמ' 16, 18.

<sup>33</sup> **יומן אישי – מתוך העיזבון**, עמ' 153.

[...] אבל יש פצעים שלא ניתן להגליד לעולמים ואלה הפצעים הנפשיים, זה בטוח... הפסיכולוגים הגדולים כמו פרויד או יונג, ניסו דרך הפסיכואנליזה לרפא את הפצעים. נדמה לי שאף אחד מהם לא הצליח לעשות זאת בצורה מוחלטת, תמיד ישאר סימן, וכשמג האוויר סגריר כמו אדם חולה במחלה ראוטית, הכאבים חוזרים ומטרידים. (יומן אישי – מתוך העיזבון, עמ' 121).

הקושי הניכר בין כתיבת הטיוטות, בעיות הבריאות, הבלבול, תחושות האשמה, הקשר המשפחתי ומחסומי הכתיבה הצצים לפרקים, משתקפים בשנות יצירתו האחרונות של מונדי כמעין עיקרון מוזיקלי חוזר; חזרה טקסטואלית שאינה רק תופעה שגורה בספרות, אלא קריאה ממשית להנכחה של קושי. סופרים לעיתים נוטים לחזור, לשכתב ולעבד טקסטים וקטעי טקסטים ביצירותיהם החדשות. במדיום התיאטרוני, לעומת זאת, החזרה במקרה של מחזותיו של מונדי, מתקיימת כבר מעצם מהותו של התיאטרון, שכן ההצגות הבאות שיועלו, הן חזרות על אותו מחזה במתכונת כמעט זהה, הנקשרת לתהליך הכתיבה, שכתובו ועיבודו. בכך, נוקט מונדי מעין מהלך מרחבי כפול (פיזי ואמנותי), בו מתקיים הקשר בין הביוגרפיה למעשה הכתיבה, ההצגה והבימוי.

אסיים עם **שיעור באנטומיה של נפש האדם** – המחזה האחרון שפרסם מונדי בחייו, ובסופו, מונולוג "האב", הקושר בין המציאות למחזה:

[...] עכשיו כשאני לא פוחד... אני מוכן אפילו למות... בשמחה אני מוכן למות... [...] (הוא מתמוטט ונושם בכבדות, נכנס הבן, הבן מתבונן, האב מרים מבט ונוכח שבנו שם) (**שיעור באנטומיה של נפש האדם**, עמ' 44).

במחזה לא נכתב במפורש מדוע מתמוטט האב ומת, אך היא מתוארת כקריסה קלאסית הנקשרת לכשל לבבי. שנה לאחר מכן, התמוטט מונדי על מדרגות "תיאטרון הלה־מאמא" בניו יורק, ונפטר מדום לב.

\* \* \*

במאמר זה, ביקשתי לשלב בין: הלך חיי היוצר, קטעי יומן, פתולוגיות אישיות ובימתיות, ותחושת חוסר סיפוק תמידי. למעשה, ביקשתי לחרוג מהמרחב הבימתי ולהאיר גם ההיבט הרפואי־קליני, מבוסס ראיות.

אבקש לסיים במילותיו של מונדי, שהתייחס ביומנו האישי, לקריאה בכתביו של פרימו לוי ועל זמן ההחלמה הארוך (מדי, אם בכלל), של הפצע הנפער בגופו או נפשו של האדם, כאב כרוני הטורד את מנוחתו והשיבה התמידית אל הכתיבה:

פרימו לוי חי מחדש את הפצע שלו, הוא עוקף את המורסה ומפוצץ אותה ללא הרף. הוא חש אמנם הקלה, אבל הכאב הטורדני שב אליו ומטריד אותו והוא נאלץ להתיישב ולכתוב. (מונדי, **יומן אישי – מתוך העיזבון**, עמ' 3).



## העולם הוא כתב סתרים שעלינו לפענח

### או: קווים לדמותו של התיאטרון האמוני של פול קלודל<sup>1</sup>

יהודה מורלי

האוניברסיטה העברית בירושלים

למי שעוסק בתיאטרון במאה ה-21 נדמה שהכל כבר נעשה במאות הקודמות ושקשה למצוא תחום תיאטרוני או נושא מחקרי חדש. אבל בכל זאת נדמה לי שהנושא של התיאטרון היהודי האמוני הוא תופעה חדשה שעדיין צומחת ונותר מקום רב לחקור אותה. כשאני אומר תיאטרון אמוני אני לא מתכוון רק ל"תיאטרון כשר" שמכפיף את עצמו לדרישות ההלכה, אלא לתיאטרון העוסק בנושאים אמוניים. כאשר הגעתי לארץ, בתחילת שנות השמונים, ודיברתי על החלום שלי, תיאטרון יהודי אמוני, אנשים לא לגמרי הבינו על מה אני מדבר. בתקופה ההיא דת ותיאטרון היו שני מושגים זרים לגמרי שאי אפשר לחבר ביניהם. כאשר בן למשפחה דתית רצה להיכנס לתחום התיאטרון או הקולנוע, הוא היה כמעט באופן מיידי עוזב את הדת וקיום המצוות. מן הצד השני, אם שחקן, כמו למשל אורי זוהר, או שחקנית, כמו בתיה לנצט, הרגישו צורך לחזור אל הדת, הוא או היא היו עוזבים מיידי את עולם התיאטרון, שבאותו זמן היה נחשב על ידי הסמכות הדתית כעבודה זרה<sup>2</sup>. מדיבור עם שניהם התברר לי שהם לגמרי עזבו את האמנות והשקיעו את

<sup>1</sup> מאמר זה מבוסס על הרצאה שניתנה בכנס השנתי של האגודה לקידום חקר התיאטרון "בין פרגוד לבמה – פרקטיקות של יצירה והוראת תיאטרון בציבור הדתי יהודי בישראל" שהוקדש לתיאטרון יהודי דתי ביום 15 לפברואר 2022.

<sup>2</sup> הסיבות בגינן נאסר התיאטרון על ידי הסמכות הדתית הן רבות. ראשית, התיאטרון נחשב כעבודה זרה, או לפחות כביטול תורה. שנית, העובדה שהנשים והגברים מעורבים הן בקרב השחקנים והן בקהל מהווה בעיה צניעותית. באופן יותר מהותי, התיאטרון מעמיד במרכז את האדם ויצירתו בניגוד לדת השואפת לביטול האגו. כל זה השתנה מאוד בימינו. כיום קיימים כבר רבנים המומחים בהלכות הנוגעות לתיאטרון כמו למשל הרב דוד אברהם ספקטור שחיבר שו"ת בהלכות תיאטרון בשם שו"ת דרמה (מכללת אמונה, ירושלים, תשע"ב). כמו כן התחברו תפילות מיוחדות לשחקנים בטרם עלותם לבמה כמו למשל התפילה שחיברה רבקה מנביץ' ונאמרת על ידי שחקנים דתיים רבים.

עצמם בלימוד של מקורות היהדות. הם אמרו שהם לא רואים שום אפשרות של קישור בין שני העולמות<sup>3</sup>.

בתחילת שנות השמונים התעורר עניין גדול בנושא של תיאטרון יהודי. התיאטרון היהודי עליו דובר, הוא תיאטרון שעוסק בנושאים יהודיים, אבל דרכי החשיבה שלו שונות מאוד משל העולם הדתי. אני עוד זוכר את התגובה החזקה של הרבנים שהוזמנו לבכורה של הדיבוק בבימויו של יוסי יזרעאלי בתיאטרון החאן (1985). הם קיבלו מקום של כבוד בשורה הראשונה, אך כולם קמו כאיש אחד ועזבו את האולם, ברגע שלא, במלחמתה עם הדיבוק, התפשטה לחלוטין.



דיוקן של פול קלודל בזמן ששימש כשגריר צרפת בארה"ב.  
צילום: Underwood & Underwood

גם המחזאי הצרפתי Paul Claudel (פול קלודל), כאשר החליט להיות נוצרי אדוק, ניתק כל קשר עם עולם התיאטרון למשך למעלה מעשר שנים. בהמשך חייו הוא בכל זאת חזר לכתיבת מחזות. דרך ניסויים דרמטיים רבים, הוא בנה שיטה של תיאטרון אמוני המתמודדת עם העולם המודרני החומרי והאתאיסטי. החזרה שלי ליהדות קרתה דרך המחקר שלי על הבימויים של

<sup>3</sup> בפגישה שלי עם אורי זוהר הוא אמר שבכל זאת היה רואה ערך בתיאטרון שיעסוק במקרים של קידוש השם.

קלודל, ששימשו נושא לדוקטורט שלי. מאז, כל הניסויים התיאטרוניים שערכתי במקביל למחקר שלי, היו מושפעים ישירות משיטתו הייחודית של קלודל – שיצרה תיאטרון אמוני<sup>4</sup>.

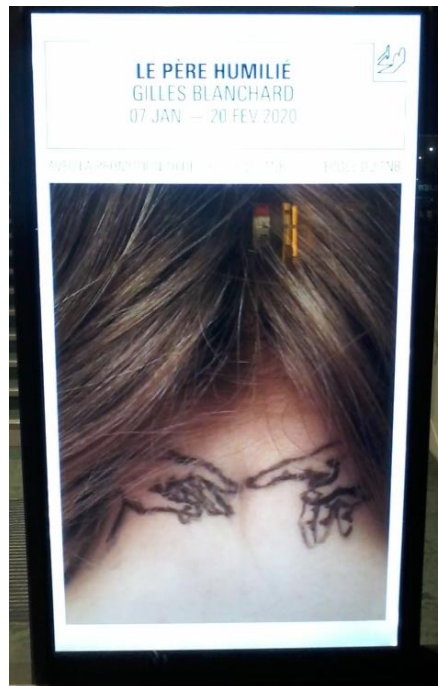
אקדים כמה מילים על פול קלודל, מחזאי ויוצר שיצירותיו מעולם לא תורגמו לעברית, ומחזותיו אף פעם לא עלו בארץ. מסיבות אלה קלודל לא מאוד מוכר על ידי הקהל הישראלי. מ-1886 (כשהיה בן 18) ועד ל-1955 (כשהיה בן כמעט 87) פול קלודל (1868-1955) כתב יצירה מונומנטלית. עשרים ושבעת הכרכים של **כל כתבי קלודל** מכסים נושאים מגוונים ביותר: פוליטיקה (הוא שימש במשך השנים כקונסול וכשגריר צרפת בסין, צ'כוסלובקיה, גרמניה, ברזיל, שוודיה, יפן, ארצות הברית ובלגיה), תיאוריות ספרותיות, אמנות פלסטית, פרשנות תנ"כית (ארבעת אלפים עמודים, רובם על הברית הישנה) ועוד. החלק הארי של יצירותיו הוא כתיבתו לתיאטרון. הוא יצר בשלושים מחזות, המשתייכים לכל הסוגות התיאטרוניות. בכל פעם שקלודל ניגש לכתוב מחזה, הוא בעצם המציא את התיאטרון מחדש. הקרנבל הקוסמי של **Le Soulier de satin** (נעל הסטין, 1924) תוכנן מראש כהצגה שתוצג על גבי הים, בה אין במה, וההצגה מתרחשת על גבי אוניות. הרעיון התפתח במשך השנים ולבסוף המחזה יצא כטטרולוגיה – ארבעה ימים של תיאטרון, כאשר ההצגה המלאה של הטקסט אורכת שתיים עשרה שעות<sup>5</sup>. הבלט **L'Homme et son désir** (איש ותשוקתו, 1921) מציג תפאורה אנכית בעלת קומות, כאשר התזמורת עומדת משני צידי גרם המדרגות החוצה את הבמה. השחקן הראשי רוקד עירום, והבלט מציג את הדו־שיח שלו עם עצמים מן היער. **L'Ours et la Lune** (הדב והירח, 1917) הוא הצגה שמשלבת בובות ושחקנים, ומדגישה את חשיבותו המכרעת של הרוע בעולם, כגורם שמקשר בין אנשים שמתאחדים דווקא בעיתות מצוקה. **La Femme et son ombre** (האישה וצילה, 1922) הוא הצגת קבוקי שקלודל כתב וביים לתיאטרון הקיסרי בטוקיו. **La trilogie des Coufontaine** (הטרילוגיה של ה־ה־קונפוטאן, 1908-1916) הוא דרמה היסטורית, ו־**L'Annonce faite à Marie** (הבשורה למריה, 1912) הוא מיסטריה שקלודל כתב ושינה אינספור פעמים במשך השנים<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> כתבתי שני ספרים העוסקים בקלודל: **Claudiel metteur en scène**, 1998 (קלודל כבמאי) ו־**Dreamprojects in Theatre, Novels and Films: The works of Paul Claudel, Jean Genet and Federico Fellini**, 2021.

בין היצירות הבימתיות שלי שהושפעו מקלודל אפשר להזכיר את ויכוח ברצלונה (אוניברסיטת בר אילן, תיאטרון החאן, 1992) שבו הרמב"ן, כמו כריסטופר קולמבוס של קלודל, מסתכל אחורה על חייו ומבין את הקו המנחה ששוזר את המאורעות שעברו עליו, וכך הוא מבין שאף התלאות שנדמו כרעות היו חלק מתוכנית גדולה שמטרתה חיובית. בקולות (ניסן נתיב, 1989, תיאטרון אספקלריא, 2006, 2012) המהות של גורלו של כל אחד מתברר לו רק דרך גורלם של האחרים. בכל הניסיונות הדרמטיים שלי ניסיתי להציע צורה חדשה של תיאטרון מוזיקלי המשלב בין הטקסט ובין המוזיקה.

<sup>5</sup> Antoine Vitez (אנטואן ויטז) ביים את כל המחזה ב-1987 ו־Olivier Py (אוליביה פיי) ב-2003. ההצגה שביים ויטז לקחה כשתיים עשרה שעות ובאמצעה הוגשה ארוחה לקהל.

<sup>6</sup> הוא התחיל את הכתיבה בשנת 1893, והמשיך לשנות ולעבד את המחזה עד ל-1955, זמן קצר לפני מותו, אז הופיע המחזה בתיאטרון הצרפתי הלאומי ה־Comédie Française בבימוי שהוא עצמו הכתיב עד הפרט האחרון.



**Le Père humilié** (האב המושפל) הוא החלק השלישי של הטריולוגיה של הקופונטאן (1916-1908). המחזה בויים על ידי ג'יל בלאנשאר ב-2020 בתיאטרון הלאומי של Bretagne (ברטאן). הפוסטר של ההצגה מבטא את הקשר בין העל-טבעי והארצי דרך גרסה מקורית ביותר של ציורו המפורסם של מיכאלנג'לו על התיקרה של הקפלה הסיסטינית.  
באדיבות: Gilles Blanchard



צילום מתוך **Le Père humilié** (האב המושפל) בבימויו של ג'יל בלאנשאר (2020).  
Pensée, היהודייה העיוורת שמסמלת את היהדות העיוורת, מפתה את Orian, אחיינו של האפיפיור.  
צילום באדיבות הצלמת Louise Quignon



**L'Homme et son désir** (איש ותשוקתו, 1921).  
בלט של פול קלודל. תפאורה ותלבושות: Audrey Parr

פול קלודל הוא למעשה חוזר בתשובה, כמו אמנים בולטים רבים בתחום התיאטרון היהודי האמוני בימינו. הוא גדל במשפחה רחוקה מאוד מן האמונה הדתית, ובתקופה בה האווירה בצרפת היתה מאוד חומרנית ועוינת לכל גילוי אמוני או דתי. בגיל 18, באופן פתאומי ובלתי מוסבר, היתה לו הארה דתית, ואחרי מלחמה פנימית ממושכת, הוא התחיל לכבד את מצוות הדת הנוצרית. במשך כל המשך החיים שלו הוא היה שרוי במלחמה נגד עולם התרבות הצרפתי, שהיה מאוד עוין לדת, ונגד התיאטרון הפסיכולוגי, ששלט אז, סוג תיאטרון שאותו קלודל תיעב. לגמרי לבד, מוגן על ידי הריחוק הגיאוגרפי שלו כדיפלומט, (הוא היה קורא לעצמו 'הנעדר המקצועי'), הוא בנה שיטה חדשה לגמרי של תיאטרון אמוני, שלדעתו יכולה לשמש נקודת מחשבה לקראת יצירת תיאטרון יהודי אמוני. תיאטרון כזה הוא מושג לגמרי חדש, שכן חוץ מכמה מקרים יוצאים מן הכלל כגון יהודה סומו (**צחות בדיחותא דקידושין**), משה זכות (**תפתה ערוך**) ורמח"ל (**מעשה שמשון, מגדל עוז ולישרים תהילה**), כל אלפי המחזות הכלולים בקטגוריה תיאטרון יהודי נכתבו מבחוץ ואף נגד העולם הדתי.



**Onna to kage** d'après **La Femme et son Ombre** de Paul Claudel.  
Théâtre Renaud-Barrault, Paris, 1993.  
צילום: Jean-Paul Dumontier



**La Femme et son Ombre** (האשה וצילה, טוקיו, 1922).  
באדיבות: פרופ' מוריאקי וטנאבה

## המודלים של קלודל

ניתן היה לחשוב שתפיסתו הייחודית של קלודל לגבי עולם התיאטרון תגרום לו להתרחק מן המודלים התאטרוניים הקיימים בעולם. אך למעשה, ההיפך הוא הנכון. כדיפלומט קלודל נסע לכל העולם כולו, ובכל מקום אליו הוא נסע, התעניין ולמד מצורות התיאטרון החדשות שאותן היה פוגש. הוא היה בקשר עם אמנים מובילים בזמנו כמו הרקדן ניג'ינסקי שקלודל כתב עבורו בלט מהפכני, *L' Homme et son désir* (האישי ותשוקתו, 1921), Darius Milhaud (דריוס מילוא) שהיה המוזיקאי הקבוע איתו עבד, ז'אק קופו, מקס רנארד, ז'אן לואי בארו ועוד רבים. ההתכתבויות שניהל קלודל עם הבמאים השונים שלו, הממלאות כרכים רבים בפני עצמן, הן מרתקות, מכיוון שאין אלמנט של אמנות התיאטרון שהוא לא חשב עליו ושהוא לא חידש לחלוטין כשעבד עליו.

אפשר להזכיר שלושה מודלים תיאטרוניים מרכזיים שמאוד השפיעו על קלודל, ושבעזרתם הוא בנה את שיטת התיאטרון האמוני שלו: התיאטרון היווני, תיאטרון Hellerau (הלראו) והתיאטרון היפני, במיוחד תיאטרון הנו.

### התיאטרון היווני:

כדי להבין לעומקה את השיטה של התיאטרון היווני תרגם קלודל את שלושת החלקים שנשארו לנו מהאוריסטיאה של איסכילוס<sup>7</sup>. הקונספט של הרוע כבסיס של הטוב שמופיע בחלק השלישי של האוריסטיאה, **בנות החסד**, הטביע בו חותם עמוק. "בנות החסד" הוא שם שניתן לדמויות הנושאות אותו בסגי נהור, בנות החסד הן אלות אכזריות של נקמה, ובכל זאת האלה אתנה שהיא אלת ההיגיון והמדע, לא מגרשת את בנות החסד הללו מהעיר אלא להיפך, מזמינה אותן בסוף המחזה לגור בעומק אתונה. במרכז הטוב, במרכז ההיגיון, שוכן בדיוק ההיפך שלו. גם בתיאטרון של קלודל הרוע תמיד יהיה חיובי, הכרחי. הרוע יהיה הפנים השחורות של הטוב, שאותו ניתן להשיג רק דרך הרוע.

דבר נוסף שקלודל למד מהתיאטרון היווני הוא השימוש במוזיקה. בתיאטרון היווני היו שלוש רמות של מוזיקה: ה"קטלוגה" שהוא דיבור בקצב, ה"מלוס" שהוא שירה לכל דבר וה"פראקטלוגה" שהוא בין מלוס לקטלוגה, בין דיבור לשירה, מה שהאופרה ניסתה לשחזר ב"recitativo" ווגנר ב"Sprachgesang" שלו. עם דריוס מיו, קלודל הצליח למצוא פיתרון מקורי מאוד לשילוב בין מלל ומוזיקה, אותו אפשר לשמוע בביצוע של ה-**Choéphores** (בנות החסד)<sup>8</sup>.

דבר נוסף אותו למד קלודל מן התיאטרון היווני הוא המיזוג שבין הרציני והקומי. בתיאטרון היווני היה מקובל שלאחר שלושת החלקים של הטרגדיה מגיע חלק רביעי, שהוא פרודיה פרועה, שלוקחת את האלמנטים מהם מורכב הסיפור ומציגה אותם מחדש. בנוסף לשלושת החלקים

<sup>7</sup> מדובר בסגנון תרגום מהפכני ביותר, שכן קלודל מתמקד בתרגום יותר במוזיקה של הטקסט ובקצב שלו, מאשר בתוכן הטקסט. כלומר, בעיניו ישנה חשיבות רבה יותר למצלול ולמקצב של הטקסט מאשר לתוכן המילים.

<sup>8</sup> על הפיתרון הזה יורחב הדיבור בהמשך המאמר.

הראשונים של **האוריסטיאה**, יש גם חלק רביעי שממנו נשארה רק הכותרת שלו: **פרוטה**. קלודל שיחזר את החלק הרביעי כולו על בסיס הכותרת שנשארה, וכתב פרודיה פרועה על **האוריסטיאה**. דרך אגב, המחזה **Protée** (פרוטה) הוצג לראשונה שלושה ימים לאחר מותו בתוספת פרולוג חדש שהוא כתב בגיל שמונים ושש. הפרולוג שכתב מהווה יצירת מופת, המשלבת הומור מטורף ופנטזיה מופלאה. אפשר לומר שהמיזוג המיוחד שרואים כאן בא לידי ביטוי בכל היצירה שלו (במיוחד **בנעל הסטין**) שמתאפיינת במעברים חדים בין ליריקה מרוממת והומור פרוע.

התיאטרון של הלאו:

כאשר קלודל היה קונסול בפרנקפורט הוא היה מוקסם לגלות את תיאטרון הלאו בכלל, וב-1912 בפרט את האופרה **Orfeo e Euridice** (אורפאו ואירידיצ'ה) בבימויו של Jaques Dalcroze (ז'אק דלקרוז). התפאורה של האופרה היתה לקוחה ישירות מהחלומות של Adolphe Appia (אדולף אפיה)<sup>9</sup>. בהשפעת מה שראה, קלודל בעצמו ביים ב-1913 את המחזה שלו **L'Annonce faite à Marie** (הבשורה למריה) בתיאטרון הלאו<sup>10</sup>. הוא השתמש בבמה כמו דף אנכי שיש בו שלוש קומות שביחד מייצגות את העולם כולו. בקומה העליונה ממוקמת הדלת שמייצגת את פתחו של גן העדן, בקומה האמצעית מוצב השולחן שמסמל את העולם שלנו, ובקומה התחתונה בוערת האש שמרמזת אודות הגיהנום. באופן כללי יותר ניתן לומר שבכל יצירה שלו יש לקלודל האמביציה להראות דרך עלילה ספציפית את העולם כולו. הצופה כביכול מתבונן מבחוץ לעולם ורואה את העולם בשלמותו.

דבר נוסף שלמד קלודל בהלאו מהעבודה של ז'אק דלקרוז הוא החשיבות המרכזית של גוף השחקן בתיאטרון. ניתן לראות את ההשפעה הזו ביצירות הרבות שכתב המבוססות על ריקוד ותנועה<sup>11</sup>.

התיאטרון היפני:

קלודל חי חמש שנים ביפן ונפגש בהתלהבות רבה עם התיאטרון היפני על כל גווניו. הוא תכנן לכתוב ספר על התיאטרון היפני, תוכנית שבסופו של דבר לא יצאה לפועל, אך נשארו בידינו טקסטים חשובים שכתב על כל הסוגים של תיאטרון יפני (נו, קבוקי ובונרקו). רושם מיוחד הותיר על קלודל רעיון שפגש בתיאטרון נו – הריקוד של השיטה, כזיכור או שחרור לנשמות. בתיאטרון

<sup>9</sup> אדולף אפיה אמנם איננו חתום על התפאורה, אך הוא היווה את הרוח החיה שמאחורי כל הניסויים של ז'אק דלקרוז, של הארכיטקטורה של התיאטרון ובמיוחד של התאורה שלו.

<sup>10</sup> ראה הספר של Alain Beretta **Claudiel et la mise en scène – Autour de L'annonce faite à Marie (1912-1955)**, 2000.

<sup>11</sup> הבסיס לשיתוף הפעולה, הפורה עד מאוד, בין קלודל לבין Jean-Louis Barrault (ז'אן לואי בארו), שהיה הבמאי הקבוע של קלודל מאז, 1943 היה האמונה המשותפת בחשיבותם המכרעת של גוף השחקן תנועתו להצגה. בארו היה סוג של שחקן פנטומימאי וקלודל גילה אותו ב-1938 בהצגה בה הגוף הכתיב את הכל.



נו ההצגה תמיד מורכבת משני חלקים – בחלק הראשון נזיר במסע פוגש עובר אורח מסתורי שמספר לו על מקרה נורא שקרה במקום בו הם נמצאים. בחלק השני של ההצגה מתברר שהדמות שפגש הנזיר היא רוח. הרוח רוקדת את סיפור המוות שלה ובכך מזדככת ומשתחררת ממה שכובל אותה לעולם הזה. הריקוד מאפשר לה להגיע אל עולם הנשמות. רבים מהמחזות של קלודל מראים את התהליך הזה של שחרור נשמות אסירות. במחזה מוצגת נשמה שיש לה בעיה שבגללה היא לא יכולה לעלות מן העולם הזה ובמהלך המחזה היא עוברת תיקון ומתאפשר לה לצאת לעולם העליון. **נעל הסטין** למשל מספר את השחרור הרוחני של זוג הגיבורים. במחזה זה מבטא קלודל את חייו האישיים. קלודל שאף להיות נזיר ואף רצה להצטרף למנזר. הוא נוכח לראות שחיי המנזר אינם מתאימים לו, ולכן הוא עזב. ממש אז, בגיל 34, פגש והתאהב נואשות באישה נשואה, דבר שגרם לו למאבק פנימי ולסבל ממושך ביתר חייו. זו בדיוק הדרמה המתוארת ב**נעל הסטין**. גם במחזה הגיבורים נאבקים כל חייהם באהבתם האסורה ובווערים בתשוקתם. הייסורים הפנימיים שלהם מזככים אותם והם זוכים למות מות קדושים. דוגמה אחרת ניתן למצוא ב-**Le Livre de Christophe Colomb** (הספר של כריסטופר קולומבוס, 1927). המחזה מסתיים בכניסתו המרוממת של כריסטופר קולומבוס לגן העדן. קולומבוס מתעלה לדרגה אליה הוא מגיע בעקבות הסבל והייסורים האיומים שהוא עובר במהלך המחזה.

לאחר שהצגתי את המודלים מהם פיתח קלודל את שיטתו, ברצוני לפרט כמה מההיבטים של שיטתו הייחודית, שכפי שהוזכר קודם, יכולים להוות לנו כיום מקור השראה ליצירת תיאטרון אמוני.



**Le Livre de Christophe Colomb** (הספר של כריסטופר קולומבוס, 1927).  
אופרה דה מרסיי, בימוי: Jacques Karpou



היוצר כחוזזה **Le Soulier de satin** (נעל הסטין, 1924). אופרה מאת Marc-André Dalbavie.  
בימוי: Stanislas Nordey

קלודל תפס את היצירה האמנותית כאופן של התגלות ממרומים. הוא חשב שהאמן איננו מוכר חלומות. אין למדוד אותו לפי כמות הקהל או התרגומים של יצירותיו. לתפיסתו האמן הוא סוג של חוזה. הדרך הנכונה לבחון את האמן היא האמת או הכנות של ההשראה שלו. לשם דוגמה, המשורר Arthur Rimbaud (ארתור רמבו), משורר שאותו קלודל העריך מאוד, כינה את עצמו "החוזה". הוא חי בשולי החיים הספרותיים, ולא זכה להערכה ציבורית רבה, אך בעיני קלודל אין זה משנה. קלודל התפעם מן הכנות של ההשראה שלו ומן הבשורה אותה נשא, ובשל כך העריך אותו הערכה רבה. השקפה זו איננה חדשה, היא משותפת ליוונים<sup>12</sup>, לרומאים<sup>13</sup>, לתיאורטיקנים היהודיים של ימי הביניים ולרומנטיקנים. לפי קלודל המשורר הוא רק צינור, הוא מרגיש את העתיד האישי או החברתי, ומבטא אותו ביצירה שלו.

האמן הוא בן זמנם של החיים שלו כולם. גם את האירועים שהוא לא זוכר, הוא יכול לחוש שהם יבואו<sup>14</sup>

שני המחזות הראשונים שהוא כתב **Tête d'Or** (ראש של זהב, 1889) ו-**La Ville** (העיר, 1891) שנבאים שני אירועים חברתיים שיתרחשו רק שנים רבות אחר כך. **ראש של זהב** מנבא את הנאציזם, והעיר את הקומוניזם. **בראש של זהב** רואים גיבור בלונדיני עממי בעל גוף מרשים שבכוחות ואלים תופס את השילטון ומוחק את הדמוקרטיה שאותה הוא מתעב. הגיבור הורג מלך בעל שם יהודי (דוד), ומשלהב את העם שיחד איתו יוצא לכיבוש העולם. במחזה, הגיבור

<sup>12</sup> ה"מוזה" שיושבת על המשורר ונותנת לו את ההשראה.

<sup>13</sup> בלטינית המילה "Vates" משותפת למשורר ולנביא.

<sup>14</sup> (תרגום אישי), Paul Claudel, **Oeuvres en prose**, Gallimard, Paris, 1965, p. 54.

הרוזן מצליח לכבוש את העולם בסערה עד שהוא מגיע להרי הקווקז ושם הוא נתקל בבישולן הראשון שלו<sup>15</sup>. המחזה **העיר** מתאר מהפכה שמחסלת את כל המעמדות בחברה נהנתנית ובורגנית, ונותנת את הכח לאיש אכזר שהופך את חיי החברה למחנה ריכוז גדול. קלודל עצמו ניסה לקרוא ולמצוא במה שהוא כתב את המהות המוסתרת של הדמויות ושל העלילות שהוא האמין שנמסרו לו. עבור קלודל היצירה האמנותית היא מעין נבואה. רעיון זה איננו כל כך רחוק מן היהדות. הרמב"ם, כשהוא מתאר את סולם מדרגות הנבואה, **במורה נבוכים**<sup>16</sup> מכליל את ההשראה האמנותית כשלב בסולם הזה. הוא אמנם ממקם אותה בתחתית הסולם, אך בכל זאת מזכיר אותה כחלק מסולם הנבואה, ומכאן שגם הוא רואה ביצירה האמנותית סוג של התגלות.



**Tête d'Or** (ראש של זהב). ב-2007 ג'יל בלאנשאר הסריט את המחזה הסימבוליסטי של קלודל (1889) בבית סוהר צרפתי. התפקידים התחלקו בין שחקנים מקצועיים לבין אסירים. התמונות מתוך הסרט באדיבות הבמאי Gilles Blanchard

## העולם כספר

הפעילות של קלודל כמפרש של התנ"ך היוותה בית ספר לכתיבה התאטרונית שלו. עבורו העולם הוא כמו טקסט שעלינו מוטל להבין ולפרש אותו. כל תופעה המופיעה בעולם, היא מבחינת קלודל כמו אות בספר, שאנחנו צריכים לקרוא. בכל דבר טמונה משמעות. העולם הוא כתב סתרים שעלינו לפענח. התפקיד של המחזאי הוא להסביר ולפרש לקהל את העולם שבמבט שטחי נראה

<sup>15</sup> ביומנו האישי של קלודל ובכתבים נוספים מתפלא ומתפעל קלודל מן ההקבלה בין האירועים הבידיוניים שהוא כתב במחזה לבין כישלונו האמיתי של היטלר בהרי הקווקז. בצרפת הכבושה התחנן ז'אן לואי בארו לקבל את הזכויות של המחזה, אך קלודל סירב נחרצות כי הוא פחד מהשימוש לרעה שיכולים לעשות במחזה כתעמולה נאצית.

<sup>16</sup> **מורה נבוכים** חלק ב, מוסד הרב קוק, ירושלים, 1972, עמ' 190-191.

כאבסורדי. למשל בספר של כריסטופר קולומבוס (1927), פרוייקט של תיאטרון טוטאלי שנכתב על ידי קלודל בהזמנה של הבמאי Max Reinhardt (מקס ריינהרדט), כריסטופר קולומבוס לא מבין את האבסורד של גורלו. הוא גילה עולם חדש, אך בסוף חייו הוא נעזב על ידי השלטון, וכדי לשלם את שכר חדרו במלון הוא חייב למכור את הרכוש האחרון שנשאר לו עלי אדמות – חמורו האהוב. בשלב הזה של הסיפור מופיעה דמות בשם המפרש, המסביר, שמראה לקולומבוס ולנו הצופים את הסיבה העמוקה של כל האירועים האבסורדיים שקרו לו. קיים פתגם פורטוגוזי שקלודל משבץ בתחילת מחזה אחר שלו, נעל הסטין (1924), שאומר אותו דבר: "אלוקים כותב ישר עם שורות עקומות"<sup>17</sup>. כלומר, מנקודת מבט ארצית הכל נראה כאבסורד, אך במבט מלמעלה ניתן לראות שבכל המתרחש קיים סדר פנימי מופתי.

ב-Jeanne d'Arc au Bûcher (ז'אן דארק על המוקד, 1934) שהוא טקסט מוזמן על ידי הרקדנית היהודייה Ida Rubinstein (אידיה רובינשטיין), ז'אן הכפותה על המוקד לא מבינה את הגורל שלה שנראה מקומם וחסר צדק לחלוטין. נזיר המשמש כמפרש, מסביר שכל הרוע ממנו היא סבלה – היה הכרחי לשחרור נשמתה.

הרבה פעמים קלודל מראה איך המהות של גורל אישי מתממשת דרך כמה דורות. גורלו של אדם נדמה כחסר פשר, אך בתמונה הכללית שמתגלה כעבור כמה דורות מסתבר שסיפורו האישי היה חלק ממערכת משפחתית ארוכת טווח. למשל בטרילוגיה של הקונפוטאן הגיבורה של החלק הראשון מקריבה את עצמה כדי להציל את האפיפיור, ובחלק השלישי הנכדה שלה ניצלת על ידי האחייין של האפיפיור.



Jeanne d'Arc au Bûcher (ז'אן דארק על המוקד, 1934)  
האופרה של בריסל, בימוי: Romeo Castellucci, 2017

<sup>17</sup> (תרגום אישי), Paul Claudel, *Théâtre II*, Gallimard, Paris, 1965, p. 661.

## התפקיד של הרוע

בשביל קלודל לרוע יש תמיד אספקט חיובי. המפרש, המחזאי, בא לגלות לנו את האספקט הזה. כל המחזות שלו מתחילים בתוהו ובוהו. הרוע המוחלט שולט, ונראה שהעולם הוא חסר השגחה. כל העבודה של קלודל כמחזאי היא להראות שיש סדר עליון. הכל טוב, המציאות היא מושלמת. החיסרון הוא הכרחי ומקשר בין האנשים. העולם שמעבר מסביר את העולם הזה שהוא רק השתקפות. בסוף המחזה אין happy end, התוהו ובוהו ממשיך לשלוט בעולם אבל הצופה מבין שהתוהו ובוהו הזה הוא בעצם מוזיקה נפלאה שרק צריך לדעת איך להאזין לה.

נקודה זו ניתנת להדגמה באמצעות כל אחד ממחזותיו של קלודל. **בנעל הסטין** הגיבור, רודריג, שהיה פעם משנה למלך מכובד ונערץ על כולם, נבגד, נדחה ונמכר כעבד. הבת היחידה שלו נעלמת ופוחדים שהיא טבעה, אך רודריג שרוי באושר:

איזה רע יכול לקרות לי בלילה כה נפלא<sup>18</sup>.

רודריג השתחרר לגמרי מהעולם הזה ומהדרמה האישית שלו. הוא כבר צופה מוקסם של יפי העולם. גם הרעיון הזה לא כל כך רחוק מהיהדות. התפקיד של הרוע כהכרחי נמצא בסיפורים חסידיים רבים (שאגב, משמשים נושא להרבה מאוד מהיצירות שמוצגות במסגרות של הקבוצות הישראליות של תיאטרון אמוני). הגיבור בסיפור החסידי עובר קשיים רבים שמתבררים בסופו של דבר כהכרחיים לטוב יותר גדול.

בהקשר זה חשוב להזכיר פרוייקט תיאטרון תנ"כי שקלודל עבד עליו עם קבוצה של אנשים שהיו כולם יהודים<sup>19</sup>. זהו פרוייקט של תיאטרון מוזיקלי יהודי, שהוא כתב לרקדנית היהודייה אידה רובינשטיין. הנושא שחזר את כל ארבעת הטקסטים שבמיזם הוא חשיבותו של הרוע. בשנת 1934 צפתה אידה רובינשטיין בהופעות של התיאטרון העברי **אוהל** שהיה בסיבוב הופעות בפריז, והתרשמה מהן מאוד. היא החליטה לממן לבמה של האופרה בפריז הופעה, שהבסיס שלה הוא התנ"ך. היא תכננה לשדך את קלודל בכל פעם למוזיקאי אחר: דריוס מיו ל-**La Sagesse ou la parabole du Festin** (החכמה או מדרש המשתה), Arthur Honegger (ארתור הונגר) ל-**Histoire de Tobie et Sara** (סיפורם של טוביה ושרה) שהוא עיבוד של ספר חיצוני בשם **ספר טוביה**. קלודל הוסיף עוד חלק שנקרא **La danse des morts** (ריקוד המתים), המבוסס על חזון העצמות היבשות של יחזקאל. כאמור, הקשר שקושר את ארבעת הטקסטים האלה הוא צידוק הרוע. הטטרולוגיה מתחילה בתוהו ובוהו של העולם המודרני, החכמה אבודה בעולם נהנתני וחסר אמונה. היא מזמינה את האנושות להשתתף במשתה של החכמה השמימית, אך איש אינו רוצה להגיע כיוון שכל אחד שקוע בענייניו הארציים ובתאוותיו (כסף, מין, אמנות, מלחמה וכו'). החכמה מחליטה להשתמש בשוט, כלומר ברוע, כדי להכריח את האנושות לשבת במשתה שלה. המחזה נגמר במעמד חגיגי של בנייה מחודשת של ירושלים. כך גם בשלושת החלקים האחרים

<sup>18</sup> (תרגום אישי), Paul Claudel, **Théâtre II**, Gallimard, Paris, 1965, p. 942.

<sup>19</sup> הרקדנית אידה רובינשטיין היתה יהודיה מרוסיה, המוזיקאי דריוס מילוא היה יהודי מפרובנס, הציירת Audrey Parr (אודריי פאר) היתה יהודיה מצד אימה.

של הטטרולוגיה, הרוע משחק תפקיד חיובי. באופן סמלי החלק האחרון של הטטרולוגיה, **ריקוד המתים**, נגמר בשיר הלל שהמתים שחזרו לתחייה שרים לבורא.

יצירתו של קלודל מנוגדת למעשה לחלוטין ליצירתו של ש"י עגנון. יצירותיו של עגנון נושאות אופי יהודי מובהק, עם שפה שלקוחה היישר מן המקורות ואלמנטים דתיים רבים. אך בקריאה בין השורות עולה התחושה של אבסורד מוחלט, תוהו ובוהו וחוסר אמונה בהשגחה. אני זוכר את העיבודים הרבים של עגנון שנעשו או הוזמנו בתיאטרון החאן בשנות השמונים, כחלק מהניסיון של יוסי יזרעאלי להקים מרכז בינלאומי לתיאטרון יהודי: **תהילה** (יוסי יזרעאלי, 1984), **עידו ועינם** (יעקב רז, 1985), וגם **שירה** (יורם פאלק, תיאטרון הקאמרי, 1989). עיבודים אלה ביטאו אבסורד וייאוש. יצירותיו של עגנון יהודיות הן בצורת ההצגה והניסוח שלהן, והן בחומרים שמהם הן בנויות, אך הרעיונות והערכים שמאחורי היצירות מתאימים ושייכים לתיאטרון האבסורד, ומראים עולם ללא השגחה. לעומת זאת התיאטרון של קלודל איננו כשר או קתולי כלל וכלל. האפיפיור לא הסכים שהצגותיו של קלודל יועלו בוותיקאן. אצל קלודל יש טירוף, עירום ומצבים מאוד לא צנועים. בנוסף הוא לא מתייחס בכבוד רב לאנשי הדת. הדתיות של קלודל מתבטאת ברעיונות שמאחורי היצירות שלו, ולא באופן בו הן מוצגות. מחזותיו של קלודל מלאים באמונה עיקשת בהשגחה המכוונת את העולם, ומכילים הבנה מעמיקה של הבריאה כהרמונית ואופטימית.



**La Sagesse ou la parabole du Festin** (החכמה או מדרש המשתה, 1934)  
בבימוי של Victor Garcia (ויקטור גראסיה, 1969)  
באדיבות הצלם: Olivier Mergault

## תיאטרון מוזיקלי חדש

עבור קלודל התיאטרון חייב להיות מוזיקלי. הוא ברא סוג חדש של דיבור שהושפע מאוד מהפסוקים התנ"כיים ומשפת הנביאים. בצרפתית נקראת צורת הדיבור שיצר: "verset claudélien" (פסוק קלודליאני). זו שורה ארוכה מאוד בלי חריזה אך בעלת קצב שדורש מהשחקן

יכולת נשימה יוצאת מן הכלל, וחוש מוזיקלי מפותח ביותר. לו היו מתרגמים את מחזותיו של קלודל לעברית, הקהל היה מרגיש, מן הסתם, שזהו טקסט של ירמיהו או יחזקאל, בשל סגנון הדיבור הייחודי. בנוסף, קלודל הקדיש הרבה מחשבה לתפקיד של המוזיקה בתוך ההצגה. מצד אחד הוא סירב לפתרון של האופרה שבו הטקסט משני בחשיבותו למוזיקה. מצד שני, הוא גם דחה את הפתרון של וגנר, ה-Sprechgesang הווגנריאני שהוא דיבור-שיר. הפיתרון שקלודל מציע, לקוח מן התיאטרון היפני שכאמור, אותו הכיר היטב. קלודל מציע לשים תזמורת מאוד מצומצמת על הבמה ולהגביל אותה לכלי הקשה בלבד. כל תפקידה של התזמורת הזו הוא לעזור לשחקן לדקלם או לשיר את הטקסט שלו מבלי שהמוזיקה תשתלט על ההצגה ותפריע לדיבורו של השחקן. דוגמא נפלאה לעניין זה ניתן למצוא בעיבוד שעשה קלודל ל**נושאות הנסך**, החלק השני של **האוריסטיאה**. במהלך מלחמת העולם הראשונה נשלח קלודל לייצג את צרפת בברזיל. קלודל דרש שהמזכיר שלו בברזיל יהיה המוזיקאי דריוס מיו, כדי שיוכל לעבוד איתו על העיבוד המוזיקלי של **האוריסטיאה**. בחלק הראשון של **האוריסטיאה**, **אגממנון**, השחקנים מדקלמים את הטקסט בליווי כלי הקשה, בחלק השלישי, **בנות החסד**, השחקנים הם זמרים ששרים את הטקסט. בחלק האמצעי קלודל ומיו חיפשו שילוב ומיזוג בין הדיבור והשירה, שיחזור של ה"פראקטולוגה" היווני<sup>20</sup>. דוגמא נוספת היא ניסיון מרתק שעשה קלודל בקומדי פרנסז ב-1934. במחזה **L'Otage** (השבוי), היה צורך להשמיע את קול הרוח. קלודל לא אהב את הרעש של מכונות הרוח שהיו משמשות בימיו בתיאטרון לצורך זה, ובמקום השימוש בהן, הציע להחליף אותן במקהלה שאומרת את הוראות הבמה של המחזה<sup>21</sup>.

\* \*  
\*

לפני ארבעים שנה החלום של תיאטרון יהודי אמוני היה בתחילת הדרך. הוא היה משותף רק לכמה אנשים (למשל רבקה מנוביץ', ישראל חברוני, ציפורה לוריא, גבריאלה לב וכו'). מאז החלום הזה התחיל להתממש. נולדו הרבה בתי ספר לתיאטרון שמיועדים לאנשים שומרי מצוות – אמונה, מעלה, אספקלריא, תורת חיים, פסיפסו, לחישה, אתה יצרת וכו'. במסגרות אלו מגדלים אמנים שלא עושים רק אמנות כשרה, שהקהל הדתי יוכל לעכל, אלא גם יוצרים אמנות בהשראה אמונית. קיימות כיום גם קבוצות תיאטרון אמוני רבות: נקודה טובה, תאוטרון, אספקלריא, תאיר, שחרית, בטלרס ועוד נוספות רבות. כל הכוחות הללו, גם התיאטרליים וגם הרוחניים הם מקוריים. לא מוצאים כמותם בעולם כולו – אני לא חושב שקיימות כיום קבוצות של תיאטרון נוצרי אמוני. במאמר הזכרתי כמה מהמאפיינים של עבודתו של קלודל. כל המאפיינים הללו של התיאטרון שלו, יכולים להוות בסיס לתיאטרון אמוני עשיר, לא דידיקטי, מפתיע ומקורי.

אפשר לטעון כנגדי: "מה מחזאי נוצרי שנחשב כאנטישמי יכול ללמד אותנו על התיאטרון האמוני היהודי החדש אותו אנחנו מנסים ליצור?". בהקשר זה חשוב לציין שקלודל בצעירותו אכן

<sup>20</sup> את התוצאה ניתן לשמוע בהקלטות מביצוע בשנות החמישים שנמצאות בין השאר באתר youtube. <https://youtu.be/TXytmgR-YbM> Milhaud: Les Choéphores - IV. Présages בכתובת:

<sup>21</sup> ניתן למצוא את הקטע הרלוונטי ב-youtube בכתובת: <https://youtu.be/gWPAcW3x8TI> התרגום של דברי המקהלה הוא: גשם, הרוח נושבת, נשמעת הצעקה המרה של שבשבת חלודה.

היה אנטישמי, והאנטישמיות בערה בו, אך בעקבות עבודתו הרבה עם טקסטים מהתנ"ך, דרך ההיכרות שלו עם אמנים יהודים שאיתם עבד רבות, ודרך הגילוי שלו את החסידות, הוא הפך להיות פילושמי מובהק. אביא רק דוגמא – ב-1941 קלודל היה הסופר הצרפתי היחיד, שגינה את החוקים האנטישמיים של ממשלת וישי ובכך סיכן את עצמו, ואף נחקר על כך במשטרה. לאחר המלחמה הוא קיבל בשמחה גדולה את הבשורה על הקמתה של מדינת ישראל. הוא כתב ספר בשם **Une voix sur Israël** (קול אחד על ישראל), שבו הוא אומר שהחזרה של היהודים לארצם מהווה סימן מובהק להגעתם של קץ הימים<sup>22</sup>. הנוצרי האדוק הזה שחי יום ולילה בתוך התנ"ך, שעליו הוא כתב אלפי דפים של פירוש, היה גם אמן. המצב שלו מזכיר מאוד את מצבו של אמן אמוני יהודי בן זמננו. הוא ניצב מול חברה שבה האמונה היתה סימן של נאיביות וגיחוך, מול עולם תיאטרלי שהיה עוין באופן בסיסי לדת. לקלודל באופן אישי היתה העוצמה לבנות שיטה של תיאטרון אמוני, אנטי תיאטרון האבסורד.

אני מציע לכל קבוצה שמתכוונת לעסוק ביצירת תיאטרון אמוני לנסות להיחשף ולקבל השראה מתיאטראות אמוניים שפעלו ופועלים מסביב לעולם, כפי שעשה קלודל. אני מקווה שכל הניסיונות לתיאטרון אמוני יהודי שקיימות כיום יצאו מהגבולות של המסגרות המגזריות. אני חושב שאולי הקהל הרחב כבר עייף מן התיאטרון שמקדש את האבסורד, מתיאטרון ציני של ייאוש אלגנטי. אני סבור שכיום כבר יש מקום גם לתיאטרון אחר שמבטא תפיסת עולם אמונית, הדומה לזאת של קלודל, תיאטרון אנטי־אבסורדי שמראה את העולם כטקסט שצריך לפענח, תיאטרון חדש שמבשר בלי בושה על שמחה ותקווה.



1987, Antoine Vitez של בבימויו של (נעל הסטין, 1924) **Le Soulier de satin**

<sup>22</sup> זאת בניגוד מובהק לעמדה הנוצרית הרשמית שראתה בהקמת מדינת ישראל איום על המקומות הקדושים.



## המלאך אומר שהוא גם חשמלאי: על פרשנות, תגובות קהל ומחקר כיצירה

דיאגו רוטמן

האוניברסיטה העברית בירושלים

הגיליון הראשון של כתב העת העצמאי לאמנות עכשווית **הערת שוליים** (2001), שעורכיו ומוציאייו לאור היו חברי קבוצת סלה-מנקה הירושלמית,<sup>1</sup> הוקדש למשורר הפורטוגלי-ארגנטינאי ד'ואאו דלגדו, משורר שנעלם ב-1976, בתקופת הדיקטטורה הצבאית בארגנטינה, ויש הטוענים שאיננו קיים והוא פרי יצירתה של הקבוצה.<sup>2</sup> לצד פרגמנטים מפרי עטו של דלגדו נכלל בגיליון גם מאמר מחקרי ביקורתי על יצירתו מאת ארטורו מאורה, שהוא הטרונים של דלגדו, חוקר ומבקר של יצירתו.<sup>3</sup> הופעת תגובות פרשניות או ביקורתיות (של הקהל או של מבקרים וחוקרות ספרות, תיאטרון וקולנוע) בתוך יצירות האמנות עצמן מאפיינת מאז יצירות רבות של קבוצת סלה-מנקה, שאני אחד מחבריה.

חוקרת האמנות קלייר בישופ, שסוקרת צורות של צפייה פעילה והשתתפות הצופה באמנויות שונות ובמדיומים וזרמים אמנותיים שונים לאורך כמעט מאה שנה (מאז התיאטרון הניסיוני בגרמניה בשנות העשרים של המאה הקודמת), כותבת כי אחת המשימות של המחקר היום היא לנתח איך אמנות עכשווית פונה אל הצופה ולבחון את היחסים שהיא מייצרת עם הקהל (בין

<sup>1</sup> קבוצת סלה-מנקה התחילה לפעול בשנת 2000 בירושלים בתחומים של תיאטרון, פרפורמנס, אמנות פלסטית ואוצרות. הקבוצה הוציאה לאור את כתב העת לאמנות עכשווית **הערת שוליים**, אצרה והפיקה את אירועי "הערה" לאמנות עכשווית והקימה את המרכז לאמנות ומחקר מעמותה ב-2009. חברי הקבוצה הם לאה מאואס ודיאגו רוטמן, שניהם ילידי בואנוס איירס.

<sup>2</sup> חברי הקבוצה עצמם טוענים כי אם לא היה קיים, היה צריך להמציא אותו.

<sup>3</sup> על דלגדו ועל קולקטיב ההטרונימים שלו ראו דנציגר 2014 וMauas and Rotman 2023.

השאר מהי עמדת הסובייקט שכל עבודה מניחה ואיך היא משפיעה על האופן שבו העבודה נחוות. <sup>4</sup> ז'אק רנסייר (Rancière) מדגיש את חשיבות הצופה בפרשנות היצירה:

Like researchers, artists construct the stages where the manifestation and effect of their skills are exhibited, rendered uncertain in the terms of the new idiom that conveys a new intellectual adventure. The effect of the idiom cannot be anticipated. It requires spectators who play the role of active interpreters, who develop their own translation in order to appropriate the 'story' and make it their own story.<sup>5</sup>

בשני חלקיו הראשונים של המאמר אדון באופנים שבהם פרשנויות של חוקרים ותגובות טקסטואליות וחזותיות של הקהל הפכו חלק משתי יצירות של קבוצת סלה-מנקה במדיומים שונים: הטלנובלה-מופע **תולדותיה של בתיה מ'**, ששני פרקיה הוצגו לראשונה ב-2006 (פרק ראשון) וב-2013 (פרק שני), ו**שמורה בעצמי**, סיור קולי של מדריכה נעדרת למבקר/ת יחיד/ה במוזיאון ריק (2018 ו-2024). אך מאמר זה שואף להיות לא רק מחקר רפלקסיבי על יצירות שהייתי שותף להן, אלא גם מהלך נוסף בחיי היצירות האלה. הוא נולד בעקבות שתי הרצאות שנשאתי בשני כנסים של האיגוד הישראלי לקידום חקר התיאטרון, שבמסגרת כל אחת מהן דנתי ביצירה אחרת של סלה-מנקה. את ההרצאות על היצירות, שכללו הקרנה או השמעה של קטעים מתוכן, תפסתי כעיבוד נוסף שלהן בתוך ז'אנר אחר, "המופע האקדמי", שאותו אנסה להציג בחלק השלישי של המאמר, מתוך אותן דוגמאות. כמו ההרצאות, המאמר, שנכתב לפי כללי כתיבה אקדמיים, בידי חוקר בעל מוניטין אקדמיים, הוא לא יצירת אמנות ולא טקסט ספרותי, אלא מהלך בפעילות מתמשכת של יצירה-מחקר.

כותרת-העל "יצירה-מחקר" (Research-Creation) מתארת מגוון גישות ופעולות מחקריות אשר משלבות תהליכי יצירה וזכוכות בהפקת יצירות אמנות בהקשר של מחקר אקדמי.<sup>6</sup> גישות אלה – בהן מחקר מבוסס-אמנות (Art-Based Research), מחקר מונחה-פרקטיקה (Practice-Led Research) ומופע כמחקר (Performance as Research) – הן גישות מתודולוגיות שמתייחסות לפרקטיקה היצירתית (בדרך כלל של אמן-חוקר) כאל אמצעי לחקירה רפלקסיבית בעלת ערך אקדמי, שמציעה אופנים חדשים להפקה של משמעות וידע ולהצגתם.<sup>7</sup>

<sup>4</sup> Claire Bishop, "Antagonism and Relational aesthetics", *October* 110 (Fall 2004), p. 78, pp. 51-79.

<sup>5</sup> Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, trans. Gregory Elliot. London & New York: Verso, 2009, p. 22.

<sup>6</sup> Owen Chapman and Kim Sawchuk, "Research-Creation: Intervention, Analysis and 'Family Resemblances'", *Canadian Journal of Communication* 37.1 (2012), pp. 5-26.

<sup>7</sup> "Research-Creation" definition, in: "Definitions of Terms", *SSHRC* (Social Sciences and Humanities Research Council) of Canada: <https://www.sshrc-crsh.gc.ca/funding-financement/programs-programmes/definitions-eng.aspx#a3>, accessed May 13, 2021.

על מאפייניהן וייחודן של גישות אלה ועל השונה והמשותף בין מחקר אקדמי לאמנות יש מקום וצורך להרחיב במסגרת דיון מקיף יותר על יצירה-מחקר. כאן יצוין רק שבשני העשורים האחרונים הפכו גישות מתודולוגיות מעין אלו למסלולים מחקריים בלימודים לתארים מתקדמים באוניברסיטאות רבות בעולם, ולצדן נוסדו כתבי עת, ארגונים לא אקדמיים ועוד.<sup>8</sup> בישראל עדיין לא קיבלו גישות של יצירה-מחקר הכרה כתחום אקדמי עצמאי, אך תוכניות וחוגים מסוימים (בהם החוג לתולדות התיאטרון באוניברסיטה העברית, שאני עומד בראשו) מאפשרים לעתים שילוב של פרקטיקה אמנותית כחלק מהמחקר בהם.

מאמר זה מטשטש, אם כך, את הגבולות בין יצירה, תגובות קהל, ביקורת, פרשנות ומחקר בכמה אופנים: א. הוא בוחן יצירות שתגובות ופרשנויות של צופים, מבקרים וחוקרות הפכו לקול מרכזי בעיצובן. ב. הוא בוחן את הצגתן של יצירות אלה בהרצאות אקדמיות שהן עצמן פרפורמנס שהוא חלק מיצירת אמנות-מחקר. ג. המאמר עצמו שייך למהלך היצירתי-פרשני שנידון בו: ההפיכה של תגובות הקהל ושל הקולות הפרשניים לחלק מהיצירה ובו בזמן למושא למחקר נוסף.

### 1. המחקר האקדמי כשחקן משנה בטלנובלה-מופע "תולדותיה של בתיה מ"

**תולדותיה של בתיה מ'** היא יצירת וידיאו-פרפורמנס שנוצרה והופקה ב-2006 במסגרת פסטיבל בת ים לתיאטרון רחוב ואשר הוצגה לראשונה בחוף הים של בת ים. היצירה צולמה בבואנוס איירס, בת ים וירושלים. לאה מאואס ואני, בני זוג בחיים, יצרנו אותה והופענו בתפקידים הראשיים, ומלבדנו השתתפו בה גם בתנו אשו, חברים ובני משפחותינו. היצירה, שאורכה כ-40 דקות, הוצגה כפרק האחרון והיחיד של טלנובלה ארגנטינאית-ישראלית. היא נוצרה להקרנה בליווי דיבוב בזמן אמת מפי שני שחקניה הראשיים.<sup>9</sup>



קבוצת סלה-מנקה

<sup>8</sup> למקורות מידע נוספים על יצירה-מחקר ראו, למשל: <http://www.sharenetwork.eu/artistic-research-overview/bibliography>.

<sup>9</sup> היצירה הוצגה שוב במסגרות שונות בתיאטרון תמונע, בפסטיבל ירושלים לקולנוע ובבית שכור בבואנוס איירס, שבו הופיעה לאחר הקרנת הפרק לאורה סימקוביץ (שגילמה את מרסלה). קישור לטריילר: [https://youtu.be/NNp\\_3BYHnb8?feature=shared](https://youtu.be/NNp_3BYHnb8?feature=shared).

הטלנובלה עוסקת ביחסים בין גבריאלה מ' (בגילומה של לאה מאואס), מורה יהודייה מבואנוס איירס, למאהבה, ד"ר פבלו קוראדו (בגילומי), הנשוי למעצבת האופנה מרסלה (לאורה סימקוביץ). ד"ר קוראדו וגבריאלה הכירו בתקופת משבר בזוגיות של קוראדו, אך לאחר שמרסלה הודיעה שהיא בהיריון החליט קוראדו לעזוב את גבריאלה, לחזור למרסלה ולהתחתן עמה. במהלך הפרק הצופים מגלים כי מרסלה לא היתה בהיריון, וכי מדובר בתחבולה: מרסלה שילמה לגינקולוגית, ד"ר אלונסו (דינה בליי), סכום מכובד, כדי שהרופאה תחליף בין תוצאות בדיקת ההיריון שלה לאלה של גבריאלה. לגבריאלה, שכך היתה בהיריון, מסרה הרופאה כי זהו היריון מדומה, ואילו מרסלה קיבלה מסמכים מזויפים המעידים על היריונה. כשמתברר לאביה של גבריאלה שהיא הרתה לקוראדו, שאינו יהודי, הוא מגרש אותה מהבית והיא מהגרת לישראל. כשנה וחצי מאוחר יותר, בעקבות גסיסתו של אביה, חוזרת גבריאלה מ' לארגנטינה עם התינוקת, בתיה מ' (אשו-רוטמן-מאואס, בתנו), ושם היא נפגשת שוב עם ד"ר קוראדו. קוראדו מגלה את התחבולה לאחר שד"ר אלונסו נשברת וחושפת את האמת. בינתיים גבריאלה חוזרת לישראל, וקוראדו מחליט לעזוב את מרסלה. בתגובה היא מנסה להתאבד, ללא הצלחה. קוראדו נוסע לבת ים כדי להתאחד עם גבריאלה ועם בתה, בתיה מ'.

עלילה זו שייכת לנרטיב הקלאסי של הטלנובלה בתקופה שחוקר האמנות אוסקר סטיינברג (Steinberg) כינה "הרגע הפרימיטיבי והמכונן" של הז'אנר, שהתחיל להתעצב ברדיו־דרמה בשנות הארבעים. בתקופה זו שלטו בז'אנר עלילה שמבססת נורמות חברתיות, מרכיב רטורי מלודרמטי, חזרה אל סצנות קודמות (הן בתקצירי הפרקים הקודמים והן בסצנות פלאשבק) ובנייה של משברים גדולים ופתרונות מושלמים.<sup>10</sup> את התקופה השנייה של הז'אנר, שנות השמונים, סטיינברג מכנה "התקופה המודרנית", ובה התקיים ריאליזם חברתי חדש ששיקף שינויים סוציולוגיים. בשנות התשעים התפתחו באותה יצירה במקביל נרטיבים שונים שקשה למצוא את הקשר ביניהם. החל בתקופה זו, שנות "הטלנובלה הפוסטמודרנית" על פי סטיינברג, יש ריבוי של ציטטות ושילוב של ז'אנרים: קומדיה, שפה של חדשות, של סרט מלחמה ושל סרט תיעודי.<sup>11</sup>

כשיצרנו את הטלנובלה, התייחסנו לנרטיבים שצרכנו בתור צופים בילדותנו בשנות השבעים, ולכן אפשר לטעון כי גישתנו לז'אנר סובלת במובן מסוים מנוסטלגיה, הפשטה או סטיגמטיזציה. עם זאת, הנרטיב הבסיסי עבר במופע תהליך של פירוק ובנייה מחדש:

א. באמצעות הכנסת חוקרת תיאטרון וקולנוע המפרשת את היצירה בזמן שידורה;

ב. באמצעות מונולוגים של הדמויות המתוודות מול המצלמה על מעשיהן בטלנובלה (הזרה);

<sup>10</sup> Oscar Steinberg, "Estilo contemporáneo y desarticulación narrativa: Nuevos presentes, nuevos pasados de la telenovela", en **Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales**, Barcelona: Gedisa, 1997, p. 19.

<sup>11</sup> Ibid., pp. 21-22.

ג. באמצעות אופן השימוש בשתי שפות;<sup>12</sup>

ד. באמצעות רגעים של אי-התאמה בין זהות המדבב לדמות המצולמת ורגעים שבהם התרגום לא נאמן למקור. כך נוצרים פה ושם שני טקסטים מקבילים, שסותרים או מרחיבים זה את משמעויותיו של זה.

המעשה האולטימטיבי של פירוק הז'אנר הוא עצם היותה של ההקרנה תלויה בפרפורמנס לייב, כך שבהקרנת הפרק ללא הדיבוב חסרים חלקים של הטקסט.

על תהליך הפירוק כתבה שולמית לב-אלג'ם:

**תולדותיה של בתיה מ.** [...] מציגה, על מסך ענק, לעיני הצופים, משחק פרוע שמפריע ומשבש לא רק את העלילה הטלנובלית, אלא גם את רכיבי השפה הקולנועית, שפת המופע החי ושפת הדיבור [...] דיאגו מדבר גם את הטקסט הנשי, ולאח את הטקסט הגברי, ושניהם עוברים מספרדית לעברית וחזרה, כך שלא ברור עד כמה הם מהימנים וסינכרוניים עם התמונות המרצדות על המסך [...] שבירת הטלנובלה מגיעה לשיאה כאשר הדמויות הבדיוניות על המסך צוחקות לפתע, יוצאות מהתפקיד, נכנסות לתוכן מחדש ומבצעות את הסצנה כמה פעמים, כל פעם בצורה שונה.<sup>13</sup>

לאור הבחנות אלו אפשר לטעון כי למרות מרכיבי הסיפור – האופייניים לטלנובלה המוקדמת – הפירוק הצורני מאפשר לשייך את היצירה לז'אנר של הטלנובלה הפוסטמודרנית, לפי הגדרתו של סטיינברג. לחילופין אפשר לשייך את **תולדותיה של בתיה מ'** לז'אנר חדש שהגדרנו כיוצרים: טלנובלה איטית. צילום הפרק השני של אותה טלנובלה כעבור שש שנים הופך אותה, לטענתנו, לטלנובלה האיטית הראשונה. בז'אנר זה משודר פרק חדש לא בכל צהריים – כפי שמקובל בשידורי טלנובלות בטלוויזיה – אלא בכל שש שנים, וכך נוצרת אלטרנטיבה לתרבות הצריכה שאליה מכוון המיינסטרים הטלוויזיוני, או לתרבות הבינג' המאפשרת לצרוך מספר לא מוגבל של פרקים ברצף.<sup>14</sup>

אתמקד כעת באחד הגורמים לפירוק הז'אנר ולפירוק הבדיון בטלנובלה: הופעתה על המסך של ד"ר גולדה סטאר, שם בדוי ותרגום מילולי רב-לשוני של שמה של חוקרת התיאטרון, הספרות

<sup>12</sup> הספרדית והעברית מתקיימות במקביל, הן בכתוביות והן בדיבור המוקלט או החי, והשפה עצמה הופכת ליסוד אסתטי ופוליטי: הטקסט בכתוביות מוגדל לעתים עד כדי השתלטות על המסך, באסתטיקה הנעה בין אוונגרד לאסתטיקה של סרטים ללימוד שפה. בחירה זו מתייחסת גם לעובדה שלצופים בישראל טלנובלות שימשו באותם ימים כלי ללימוד ספרדית כשפה זרה.

<sup>13</sup> שולמית לב-אלג'ם, "פסטיבל בת-ים הבינלאומי לתיאטרון רחוב: האם אתה אוהב את בתיה מ. הקטנה?", **תיאטרון** 22 (דצמבר 2007), עמ' 14.

<sup>14</sup> מבחינה זו השתלבנו, בעת יצירת הטלנובלה, בתנועות האטה שונות שהתפתחו בעולם המערבי מאז שנות השמונים של המאה ה-20 במטרה להאט את קצב ההתנהלות של החיים המודרניים. הראשונה בהן הייתה תנועת המזון האיטי (slow food movement), ובעקבותיה הופיעו slow gardening, slow living ועוד. באותה רוח התפרסם גם המניפסט **The Slow Professor** מאת מגי ברג וברברה סיבר: Maggie Berg and Barbara K. Seeber, **The Slow Professor**, Toronto: Toronto University Press, 2016.

והקולנוע היהודיים ד"ר זהבית שטרן, שהיתה אז דוקטורנטית באוניברסיטת ברקלי בקליפורניה. שטרן/סטאר מופיעה פעמיים לאורך הפרק בניתוח פרודי באנגלית של היבטים רטוריים, אסתטיים ופוליטיים של היצירה. פרשנותה מבוססת על טקסטים שכתבנו לצורך זה ועל אלתור חופשי.

בהופעתה השנייה והמשמעותית יותר, לקראת סוף הפרק, ד"ר סטאר מציעה פרשנות שמאתגרת את ה-happy end הקלאסי המסתמן:

I really like the "happy end" here [...] but on the other hand [...] there is something fishy about it, for me. I feel that the happy end is maybe not as happy as it looks. We have a sunset, which is always the perfect romantic set – we always like seeing a couple on the beach – and the baby [...] but on the other hand, sunset is also the beginning of night, and maybe something dark is going to happen. Maybe it has to do with the fact that Pablo Corrado [...] has just followed his love to a new land, but what is he going to do in Israel? he is not even Jewish [...]

דבריה של סטאר מפרקים את רגע השיא של הטלנובלה הקלאסית, הרגע שבו נמצא ה"פתרון", הזוג מתאחד, ה"רעים" נענשים, החיים נעשים טובים יותר, והצופים מסוגלים לנשום לרווחה יחד עם הגיבורים. הרגע הזה אכן מתרחש גם בפרק זה של הטלנובלה ומוקדן כסוף הפרק והסדרה, אך הניתוח של סטאר, שמתחיל ב-voice-over על רקע סצנת הסיום, מפרק כל אפשרות של הזדהות רגשית עם הגיבורים – האפשרות לקתרזיס.

נדמה כי אנחנו כיוצרי הטלנובלה מזדהים לרגע לא רק עם הגיבורים, שהם אנחנו, אלא גם (ואולי אפילו יותר) עם האקדמאית שמערערת על עולמנו, על עתידנו, על האפשרות שלנו להצליח. בתולדותיה של בתיה מ' פוגעת החוקרת בהזדהות הרגשית של הקהל עם הדמויות בהופעה הומוריסטית-טרגית. סטאר מנתחת טלנובלה סוג ב', בנאלית על פניה, אך בניסיון לחשוף את העומק שבבנאליות, היא עלולה בעצמה לטבוע: היא מצביעה על חושך במקום שבו יש אור, מציעה קריאה פוליטית-חברתית במקום שבו עד כה התרכזנו בסיפור אהבה. הפירוק נובע כמובן מן העובדה שזאת לא טלנובלה אלא וידיאו-פרפורמנס, הביקורת היא חלק מהיצירה, והיצירה היא חלק מפסטיבל לתיאטרון רחוב. כשהקרנת הפרק הסתיימה ואורות המסך כבו, הקהל מצא את עצמו על חוף הים בבת ים בחושך, ואולי המילים האחרונות של סטאר הדהדו עוד בראשו.

### "אוטוביוגרפיה בגוף שלישי: החזרה הביתה"

כמו הפרק הקודם בטלנובלה, גם הפרק השני, "אוטוביוגרפיה בגוף שלישי" (דצמבר 2013), לא נוצר לשידור מסיבי באמצעות ערוץ טלוויזיה. הקרנתו התרחשה באירוע תלוי-מקום (שהתקיים יותר מעשר פעמים), שדרש מהצופים לעזוב את הסלון הביתי שלהם ולהגיע לצפות ביצירה,

בליווי דיבוב חלקי, בטלוויזיה שבסלון ביתנו בשכונת מוסררה בירושלים, שהוא גם ביתם של גיבורי הפרק החדש.<sup>15</sup>



#### קבוצת סלה-מנקה

המרחב המציאותי והבדיוני התאחדו וקיבלו הקשרים אוטו־פרנציפליים שמערערים על מעמדו האונטולוגי של הבית. ביתנו הוא לא דיסני של בודריאר, סימולקרה שקיבלה מעמד של מציאות,<sup>16</sup> אלא בית שהוא בעל שני הממדים בו בזמן, מקום מגורים וסט צילומים, ובמהלך האירוע הם התייחסו זה לזה בזרימה מתמדת, כפי שקרה בהקרנת הפרק על בת ים בחוף בת ים. בפרק החדש – בדומה למתרחש בסרט **שושנת קהיר הסגולה** (וודי אלן, 1985), שבו גיבור הסרט המוקרן בתוך הסרט יוצא מעולם הבדיון באמצעות חציית המסך כדי לפגוש צופה שהתאהבה בו – הצופים בטלנובלה הביתית נכנסו לחלל לימינלי, שהמסך נמצא בתוכו אבל גם כולל אותו, והדמויות נמצאות גם בתוכו וגם מחוץ לו. מופע זה שייך, בהגדרה של דפנה בן שאול, לז'אנר של הפרפורמנס הדומסטי, שמבטא לטענתה את הרעיון ש"בית לא רק מורכב מצרכים, כמיהות וזיכרונות של פרטים, אלא הוא גם ייצוג קולקטיבי של קהילה או אומה".<sup>17</sup>

בפרפורמנס גיבורי הפרק, וגם השחקנים המגלמים אותם, מארחים את הצופים בסלון ביתם. האירוע מתחיל בירידה של כל בני המשפחה (שהתרחבה מאז הפרק הראשון) מן הקומה העליונה בדירה הדו־קומתית, בשירה משותפת של שיר הנושא מטלנובלה ארגנטינית משנות השמונים על רקע הקלטה שלו ותרגומו לעברית. לאחר מכן אנחנו מסבירים את ההקשר של

<sup>15</sup> קישור לטרייל: [https://youtu.be/ZV50qRHL\\_04?feature=shared](https://youtu.be/ZV50qRHL_04?feature=shared)

<sup>16</sup> ז'אן בודריאר, **סימולקרות וסימולציה**, תרגום: אריאלה אזולאי, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, ספרית פועלים, 2007, עמ' 14.

<sup>17</sup> Daphna Ben Shaul, "A Home Unfound: The Political Modeling of the Domestic Performance", *Theatre Journal* 69 (2017), p. 236.

האירוע, מקרינים תקציר באורך 15 דקות של הפרק הקודם (זה שהוקרן בבת ים) ומדבבים אותו בזמן הצפייה, כשהילדים על ברכינו. לאחר הקרנת התקציר מוכרזת הפסקה לכיבוד קל ונגינה בפסנתר של הילדה (אשו, שגדלה מאז הופעתה כתינוקת בטלנובלה), "אם בא לה" (תמיד בא לה). במהלך ההפסקה מתנהל דיאלוג בין הקהל למארחים, שבו בולט המיזוג של דמויותינו כיוצרים עם הדמויות שגילמנו בטלנובלה. אחרי ההפסקה מוקרן הפרק החדש על מסך הטלוויזיה בסלון. הפרק נפתח בהופעתה של חוקרת הקולנוע גולדה סטאר, הפונה הפעם ישירות אל הצופים בעברית, ברפלקסיה על מהות התפקיד הפרשני של עצמה:

שלום, עברו הרבה שנים מאז שניתחתי את "בתיה מ". אני לא שלמה עם הפרשנות שלי של אז, אבל אני כן שלמה עם עצמי. אני נתתי את כל מה שיכולתי. היום נצא למסע פרשני חדש אך מנקודת מבט אחרת [...] זאת הפעם הראשונה שהפרשנות מקדימה את האמנות. ואני שואלת: האם אני מייצרת את העובדות כדי להצדיק את טענותיי? האם האמנות מפרשת את הפרשנות שלי?



#### קבוצת סלה-מנקה

מסגור היצירה מבקש להציב את הטלנובלה בהקשר של דיון פרשני אקדמי שמתאפיין בספקנות עצמית. השאלות הרטוריות של סטאר לא רק מוסיפות נימה הומוריסטית, אלא גם מציגות שיא חדש בפירוק הנרטיב ומעמידות את השיח הביקורתי כגיבור חדש ביצירה. הופעת החוקרת מותחת עד הקצה את התרגול הרטורי־פרשני ומסתיימת בבלבול עצמי בנוגע לתפקידה כאקדמאית הפועלת בשדה פוליטי נתון, שגם בו לנאמנות ולבגידה יש תפקיד: "האם עליי



להחרים את החרם<sup>18</sup>, שמא יחרימו אותי? האם עליי לצאת למאבק למען החופש האקדמי? לקדש אותו? להחרים אותו?"

לאחר הופעתה של ד"ר סטאר שני גיבורי הטלנובלה מעדכנים, בטלוויזיה ובמופע החי, על קורות המשפחה מאז הפרק הראשון. ברקע נראית תמונה מחיי היומיום בביתם, שהוא גם הבית שבו הקהל נמצא. ד"ר קוראדו, רופא לא יהודי ואזרח ללא זכויות, הפך להיות עובד לא חוקי במאפייה בשוק מחנה יהודה בירושלים (וכך התממש בעצם חששה של החוקרת בפרק הראשון). בפרק החדש, בעקבות פגישה מקרית עם ד"ר אלונסו שבאה לטיול מארגנטינה, קוראדו מבין שגם אם הקריירה שלו נהרסה כי עזב הכל למען האהבה, יש לו עדיין סיכוי טוב להתקדמות מקצועית בבואנוס איירס. באותה שיחה נודע לו פרט חשוב לא פחות: מחסני הזרע של ד"ר אלונסו נפרצו, ונגנב משם כל הזרע, בכלל זה הזרע שהוא עצמו תרם למען האנושות. אלונסו רומזת לו כי היא חושדת במרסלה, אשר זמן קצר לאחר המעשה התחילה טיפולי פוריות וזמן לא רב לאחר מכן הרתה.

במסגרת ההכנות לביקור בבואנוס איירס אשו (בתנו) נשאלת אם היא זוכרת שדון לוקאס (דמות מהפרק הקודם) לקח אותה (בתור בתיה מ., בתם של גבריאלה וקוראדו) לראות ברווזים בפארק בבואנוס איירס. הילדה עונה כי היא לא זוכרת אותו אבל כן זוכרת כי סבא סמואל, המתגורר בארגנטינה, לקח אותה לראות ברווזים. מיד אנחנו מגלים לה כי סבא סמואל ודון לוקאס דומים להפליא. שיחה זו חושפת את טשטוש הגבולות בין הדמויות ובין השחקנים – בני המשפחה והחברים המגלמים אותן. מכאן והלאה מתערערות עוד יותר הגדרות הבדין והמציאות ביצירה ועולות שאלות אתיות בנוגע למקומם של הילדים ביצירה, לחשיפתם לשיח אמנותי שאינו מתאים לגילם, לבלבול שהם חווים (יחד עם הקהל) ולנזילות האמת. הסיבה למסע לארגנטינה היא פירוק בית הוריה של גבריאלה מ'. את רגעי הפירוק ואת הבכי של גבריאלה מול תמונת אמה המתה תופסים הצופים כרגעי קיטש טיפוסיים. אך לאחר שהם מבחינים בלאה השחקנית, הצופה בעצמה בסצנות בוכה מהתרגשות מול התמונות, הם חוששים כי פירוק הבית של גבריאלה הוא גם פירוק בית הוריה של לאה, כי הבכי של גבריאלה על המסך הוא הבכי של לאה על מות אמה, וכי גם הבכי בסלון אינו בדיון.

הדמיון הפיזי בין גבריאלה למרסלה, שהטריד את הצופים כבר בפרק הקודם, מקבל ממד נוסף כשלאורה סימקוביץ, המגלמת את מרסלה, מספרת מול המצלמה כי היתה בת זוגי בנעוריו. אבי, סמואל רוטמן (דון לוקאס), מודה כי אינו יודע מה אנחנו רוצים ממנו, לא מבין את אמנותנו ואת דרך החיים שלנו, אך למרות זאת הוא עדיין אוהב את שנינו. המתח בין בני הזוג על המסך גובר, ובמקביל פעולות שקטות שלנו בבית שבו הפרק מוקרן מגבירות את תחושת המתח בינינו. לקראת סוף הפרק מופיעה סצנה שצולמה בסרט משפחה לאחר הפקת הפרק מ-2006, ובה נראים אבי והוריה של לאה מתייחסים למניפולציה שאנחנו, ילדיהם, מפעילים עליהם כדי להשתמש בהם בסרטינו.

<sup>18</sup> זהבית שטרן (גולדה סטאר) לימדה כאמור באותה תקופה באוניברסיטת ברקלי, שהדיון שהתנהל בה סביב רעיון החרם האקדמי על ישראל היה ידוע באקדמיה הישראלית.

העלילה הולכת ומסתבכת. קוראדו בוגד בגבריאלה לאחר שהוא מגלה שבנה של מרסלה הוא אכן גם בנו ומנסה לחזור אליה. בתיה מ' נפרדת בבכי בשיחת טלפון מדון לוקאס (או שאשו נפרדת מסבא סמואל). חוקרת שנייה, ד"ר אופירה רישארד (שם בדוי של ד"ר ריקי אופיר), מנסה לשווא לאורך כל הפרק להגדיר את הז'אנר של היצירה:

הפואטיקה של העדות והמפגש עם הפרשנים משאירים את החיים, את הדרמה, כהערת שוליים בדיון על החיים והדרמה [...] אני לא בטוחה שיש לי הכלים לנסח את המתרחש. ההבחנה הסגנונית היא מאוד מורכבת. אלא אם מגדירים את הסגנון כפוסט־טראומטי. זאת לא מלודרמה, או טלנובלה, אפילו לא דוקו־דרמה... או, נתקעתי.

בסצנה האחרונה בפרק לאה ואני, או גבריאלה וקוראדו, יושבים במטבח, שותים מאטה ודנים בניסים המתרחשים בטלנובלות: העיוורים חוזרים לראות, המשותקים חוזרים ללכת, והאוהבים מתאחדים. כל חסר מתמלא, וכל פגם זוכה לתיקון. לאחר השאלה האחרונה בטלוויזיה הנותרת ללא תשובה, "לנו מה חסר?", לאה שוברת צלחת במטבח הבית במוסררה ועוזבת את הדירה (בחלק מהפעמים הילדים, שנשארו בסלון, בכו בתגובה). אני רודף אחריה להפתעת הקהל, שלא יודע האם המשבר מתקיים במציאות או שהוא חלק מהטלנובלה שיצאה מהמסך. לאחר שהאורחים שומעים צעקות מן הרחוב, הם יוצאים אל המרפסת וצופים בנו רבים בספרדית ולבסוף מתנשקים ומנפפים אל הקהל המוחא כפיים. מבחינה נרטיבית הסיום הזה מחזיר את הטלנובלה למסורת של הז'אנר. בו בזמן, בתהליך ההיפוך המאפיין את היצירה השלמה, ההתרחשות המתקיימת מול הקהל בסלון הביתי הופכת לבדיון, וסצנת המטבח על המסך הופכת למקלט האחרון למציאות המסתווה כבדיון. לאחר סצנת הסיום החיה השחקנים חוזרים לסלון הביתי, ואז מתקיים דיאלוג נוסף עם הקהל, על רגשות וחוויות, כשהקהל חוקר את היוצרים־השחקנים בין השאר על הגבולות בין המציאות לבדיון.

אופן הקרנת הטלנובלה מאפשר להתייחס אליה כאל יצירה אנטי־טלוויזיונית: היא מציעה מפגש בלתי אמצעי במקום שידור, פרפורמנס חי כהערת שוליים הכרחית להבנת המוקדן. היא מפרקת את הז'אנר הטלוויזיוני מבחינה סגנונית ופורמלית. על פי ז'וזפ קטאלה דומנק (Domènech), אפשר להגדיר את שנות התשעים כתקופה שבה "הבית הוא המרחב של האמיתי"<sup>19</sup>. ליליה צ'אמברלאני (Ciamberlani) מרחיבה את תפיסתו וטוענת כי הטלוויזיה מבטאת את השינוי המתרחש במרחב האורבני, מעמידה אותו כמרחב של הרפתקאות ובו בזמן מכניסה את המציאות של הרחוב האורבני אל תוך הבית, אל תוך המרחב המשפחתי.<sup>20</sup> צ'אמברלאני מתייחסת גם לתופעות חדשות של "היפר־רפרנציאליות" בטלוויזיה, למשל כאשר אזרח מן השורה מתפרץ בפתאומיות מול המצלמות בשידור חי ומתוודה בהתרגשות על כך שהוא

19 Josep Català Domènech, *La violación de la mirada – La imagen entre el ojo y el espejo*, Madrid: Fundesco, 1993, p. 47.

20 Lilia Ciamberlani, "Los procesos de hiperreferencialización: del discurso de la actualidad a los reality shows", en *Telenovela, ficción popular y mutaciones culturales*, Barcelona: Gedisa, 1997, p. 125.

הרוצח, או כאשר בסדרות שמבוססות על אירועים אמיתיים מופיעים בין השחקנים אנשים שהיו קשורים לאירוע במציאות.<sup>21</sup>

ביטול ההיררכיה בין מציאות לבדיון, חדירה דו־כיוונית של עולמות שיח שונים זה לזה, שבירת הקונבנציות של הז'אנר, החלחול של המציאות לטלוויזיה (כמו בתוכניות הריאליטי) ויצירה של מה שצ'אמברלאני מגדירה "דימויים מציאותיים של מציאות בדיונית" מאפיינים גם את הטלנובלה של סלה-מנקה. המרחב הבדיוני והמרחב המציאותי נמצאים בזרימה מתמדת, וכל אחד מהם כולל ושולל את האחר. בטלנובלה־פרפורמנס הפרשנות מקדימה את האמנות, האוטוביוגרפיה נכתבת בגוף שלישי, ועל אהבה מדברים בשפה זרה לדמויות (עברית). אם לפי רוגל אלפר "החיים הם לא סדרת טלוויזיה", לפי סלה-מנקה "סדרת טלוויזיה היא גם החיים": השחקנים הראשיים (רוטמן ומאואס) הם המפרשים של יצירתם, החיים הם משחק, הסלון בביתם של השחקנים־יוצרים־חוקרים הוא גם סט של סדרת טלוויזיה וגם זירה למופע, הטלוויזיה היא אובייקט אמנות. השחקנים הם גם צופי הטלנובלה, גם יוצריה, גם חוקרים אותה וגם מושא המחקר. בהרצאה שנתתי על הטלנובלה הפכתי את מושא המחקר גם לפרגמנט של מופע אקדמי שבו החוקר־הנחקר מנתח גם את הטלנובלה וגם את המופע האקדמי כפרקים שונים של דרמה מחקרית־יצירתית.

## 2. ספר האורחים ומדריכת הסיורים הנעדרת במוזיאון של העכשווי

"את הכל ואת כלום"

(מתוך ספר האורחים של המוזיאון של העכשווי)

בחלק זה של המאמר אדון בטקטיקה חלופית שבה השתמשנו כדי להפוך קול חיצוני ולא צפוי לטקסט שהוא חלק מן היצירה עצמה. אני מתייחס לתגובות של מבקרות ומבקרים בתערוכה כפי שנרשמו בדפי ספר האורחים של המוזיאון של העכשווי במסגרת הסיור הקולי "שמורה בעצמי", שהתקיים ביוני 2018 בחללי מרכז מעמותה בבית הנסן. חללי התצוגה שאליהם הובלה המבקרת היו ריקים ממוצגים, והסיור הקולי היה למעשה התערוכה עצמה. מעצם היותו של ספר האורחים האובייקט הפיזי היחיד בסיור הפכו התגובות שנאספו בו לחלק מהיצירה עצמה.

פרקטיקה של כתיבה במוזיאונים ובגלריות היא פרקטיקה לא מרכזית שנעשית באופן וולונטרי בידי הצופה. ספר התגובות הוא אמצעי לקיים תקשורת ייחודית ותמציתית עם המוזיאון או הגלריה.<sup>22</sup> תמר כתריאל (Katriel) טוענת כי הספרים הללו מאפשרים לצופה להירשם כחלק

<sup>21</sup> דוגמה נוספת להופעה מסוג זה מתקיימת בעבודה אחרת של קבוצת סלה-מנקה, "מערב ומזרח – סרט תרגום" (2008), שבה מופיע ניתוח של פרופ' נעמי זיידמן לסרט כחלק מהסרט.

<sup>22</sup> Chaim Noy & Michal Hamo, "Stance-taking and Participation Framework in Museum: Commenting Platforms: On Subjects, Objects, Authors, and Principals", *Language in Society* 48 (2019), pp. 1-24.

מהטקסט המוזיאלי, להפוך את התגובה המיידית לחלק מהמוצג ולהוסיף ממד ציבורי לקול הפרטי.<sup>23</sup> קלייר בישופ כותבת:

It is no longer enough to say that activating the viewer *tout court* is a democratic act, for every art work – even the most “openended” – determines in advance the depth of participation that the viewer may have with it.<sup>24</sup>

המקרה שלפנינו טמון בהזמנת הקהל לכתיבה פוטנציאל לדיאלוג פואטי עם מדריכת הסירים, דמות שנעדרת פיזית מהמוזיאון. דיאלוג זה נמשך בפעולת הצפייה והקריאה באיורים ובטקסטים שבספר בידי האמנים, שהפכו בעצם פעולה זו לצופים/קוראים של היצירות הספונטניות הללו. בקורפוס שלפנינו הכתיבה והרישום בספר האורחים הם לא תמיד תגובות לחוויה האמנותית, אלא לעתים קרובות פנייה ישירה לא לשחקן או ליוצר אלא לדמות. אני מבקש לעסוק בפעולת הרישום בספר כאמצעי לבניית זיכרון פואטי של חוויה פרפורמטיבית שמבוססת על היעדר פעולת הרישום עצמה היא הוכחה לקיומו של המוסד הקונספטואלי שהוא המוזיאון של העכשווי, אשר נעלם יחד עם מדריכת הסירים עם תום התערוכה. מיפוי הרישומים, ההתרשמויות והתגובות המילוליות והדין בהם מרחיבים את עיסוקי בפואטיקה של הביקורת המופיעה ביצירה עצמה, כחלק מפרויקט מחקר מתמשך שעוסק בהתקבלות ופרשנות היצירה ובדרכי ה"קריאה" של הצופה באירוע התיאטרוני.<sup>25</sup>

### המוזיאון של העכשווי

"שמורה בעצמי" הוצג ביצירה של קולקטיב מעמותה, שכלל את קבוצת סלה-מנקה (אחרית לטקסטים ולהקלטות), יואב פיש (אחראי למנגנונים הטכניים) ותמר דרוזדר (שומרת ומפעילה). הסיום הקולי התקיים במוזיאון של העכשווי ביוני 2018 במסגרת אירועי שבוע העיצוב בבית הנסן בירושלים. בפרסומים הוגדר האירוע "הדרכה קולית למבקר.ת אחד.ת במוזיאון של העכשווי [...] הנפתח בכל פעם [...] למפגש אינטימי עם קולה של מדריכת המוזיאון, שחלמה שהיא ורד". אורכו של הסיום היה כעשר דקות.

המוזיאון של העכשווי הוא מוסד ארעי שנפתח ונסגר בתקופות שונות ובחללים שונים, ולכן אפשר להגדירו יותר כאירוע בזמן מאשר כמוסד פיזי. המוזיאון הוקם בדצמבר 2009 במרכז מעמותה בעין כרם, בביתה של האמנית הפולנית היהודייה דניאלה פסל ז"ל. ביתה של פסל היה

Tamar Katriel, *Performing the Past: A Study of Israeli Settlement Museums*, Mahwah, NJ: Lawrence Erlbaum, 1971, p. 71. <sup>23</sup>

Bishop, "Antagonism and Relational aesthetics", p. 78. <sup>24</sup>

Susan Bennett, *Theatre Audiences : A Theory of Production and Reception*, London: Routledge, 1997; Caroline Heim, *Audience as Performer: The Changing Role of Theatre Audiences in the Twenty-first Century*, London: Routledge, 2016. <sup>25</sup>

קודם בית נפקדים ולפני כן ביתו של החוקר הפלסטיני עיסא מאנון. התערוכה הראשונה שהוצגה בו עסקה במוזיאון כמוסד, בטופוגרפיה של הזיכרון הישראלי, בהיסטוריוגרפיה מקומית של הכפר עין כרם ובמשכן המוזיאון – ביתה של דניאלה פסל. המוזיאון הקים גם מחסן (storage room) דיגיטלי של תערוכות, שלא ניתנות לצפייה ברשת אלא מוצעות להורדה – כל תערוכה כ"חבילה להדפסה, הצגה או הצבה מחדש" בהתאם ליכולות הפיזיות והכלכליות של הגוף המוריד אותה.<sup>26</sup>

היום המוזיאון של העכשווי מתקיים לרוב בתוך המרכז לאמנות ומחקר מעמותה בבית הנסן או ביחס אליו, אך הוא יכול להיפתח גם במקומות אחרים, כפי שקרה ב-2012 במוזיאון חיפה לאמנות, במסגרת התערוכה "חיפה-ירושלים-תל אביב" שאצרה רותי דירקטור, וב-2018 בגלריה קונסטטהאל 3.14 בעיר ברגן (Bergen) שבנורבגיה, במסגרת התערוכה "The Imaginary Republic" שאצר ברנדון לאבל (LaBelle). את המוזיאון של העכשווי אפשר למנות בין המוסדות שנוהג סטרנפלד (Sternfeld) מגדירה "פארא-מוזיאונים" – מוזיאונים שמערערים על כוחו של המוסד המוזיאלי תוך כדי בחינה מחדש של ערכיו, של מהות המפגש הציבורי והחינוך הביקורתי. הפארא-מוזיאון משתלט על המוזיאון הממשי ומשתמש במשאביו.<sup>27</sup> בעבודה שלפנינו הסיוור הקולי הוא שמייצר ותוחם תוך כדי הליכה את חלל התצוגה, כלומר הפרקטיקה של ההליכה ושל ההדרכה הקולית מייצרת את הטריטוריה המוזיאלית. כשהסיוור נגמר, ספר האורחים הוא האובייקט המרכזי המעיד על קיומו של המוזיאון.

הסיוור "שמורה בעצמי" נוצר כדי למלא חלל ריק שנוצר בעקבות ביטול תערוכה של עיד סולימאן הד'אלין – פעיל, אמן ומעצב בדואי, אשר החליט לא להציג במעמותה במסגרת שבוע העיצוב בירושלים בגלל תקיפות צה"ל בעזה שהתחדשו באותה עת. מנהלי מעמותה בחרו למלא את החלל הריק בבית הנסן בחלל ריק אחר, שהתייחס גם להעדר תערוכתו. מעמדו של הריק התעצם בהקשר של השפע שמייצג ומציג שבוע העיצוב, שעסק באותה שנה בשימור ושמרנות. האוצרים בחרו למלא את הריק בתוכן לא חומרי ויצרו סיוור למבקר. ת. בודד.ת, במקביל לפסטיבל גדול-ממדים שהתקיים בשאר הקומות של בית הנסן. זו היתה (בדומה לטלנובלה האיטית) פעולה אמנותית אנטי-כלכלית, שבמקרה זה אפשרה רק 38 ביקורים ביום של 12 שעות והשתלטה על 250 מטר מתוך השטח של בית הנסן – שטח משמעותי בהתחשב בצורך בחללי תצוגה בשבוע העיצוב שביקרו בו עשרות אלפי צופים.

<sup>26</sup> עוד על המוזיאון ועל המתח שבין הנעלם לנוכח ראו: לאה מאואס ודיאגו רוטמן, "המוזיאון של העכשווי והמחלקה האתנוגרפית", בתוך: מאואס ורוטמן (עורכים), **המחלקה האתנוגרפית של המוזיאון של העכשווי**, ירושלים: הערת שוליים, 2017, עמ' 15-22.

<sup>27</sup> Nora Sternfeld, "Deprovincialising the Museum", in: Zasha Colah (ed.), **Body Luggage – Migration of Gestures**, Berlin: Archive Books, 2016, pp. 158-161.

## הסיור הקולי

הסיור הורכב משני קולות: קולה של מדריכת הסיורים במוזיאון של העבשווי (קולה של לאה מאואס) וקול קריין גברי (קולי שלי) המקדים את קטעי ההדרכה, לפעמים מכון את המבקרת,<sup>28</sup> לפעמים מתייחס לדבריה של המדריכה. לאחר כניסת המבקרת לחללי מעמותה נסגרה הדלת מאחוריה. היא נשארה מנותקת מהקהל שבחוץ וקיבלה מתמר השומרת הסבר קצר ומכשיר אודיו.

הסיור נפתח בקולו של הקריין:

שלום.

ברוכה הבאה למוזיאון של העבשווי.

קוראים לה אסתר. לא לשומרת, למדריכה.

פעם היא, המדריכה,

הייתה סדרנית בבית קולנוע אדיסון,

פעם מכרה פופקורן בלונה פארק

ופעם אחרת חילקה פרחים בים.

מספרים עליה שכתבה את תולדות חייה

על גרגיר של אורז,

שהיא רוקדת בסלואו־מושן

ושרה ברוורס.

היום היא תהיה המדריכה שלך במוזיאון.

[...]

אנא השאירי את מכשיר הטלפון הנייד שלך

אצל תמר, השומרת.

באותה הזדמנות מסרי לה ד"ש מאסתר.

בשלב זה המבקרת נמצאת בחיבור ישיר אל הקולות שבהקלטה ויוצאת למסע. אסתר, מדריכת הסיורים, מודה מיד כי בניגוד לכל היגיון היא לא תספר על המוזיאון או על התצוגה:

שלום לך,

אני לא רוצה לספר לך על המוזיאון,

לא על סיבות הולדתו,

לא על מיקומו ולא על מטרותיו.

אני רוצה לספר לך על עצמי.

[...]

<sup>28</sup> הסיור הוקלט בשתי גרסאות – אחת פנתה למבקר ואחת למבקרת. כל ההתייחסויות והציטוטים להלן מתוך הגרסה למבקריות.

אתמול בלילה חלמתי  
 שאני ורד באגרטל  
 של מנהלת המוזיאון.  
 מנהלת המוזיאון חלמה בחלומי  
 שהיא השולחן שמחזיק את האגרטל.  
 האגרטל לא חלם כלום  
 כי אגרטלים לא חולמים.  
 לי קוראים אסתר,  
 אבל את יכולה לקרוא לי  
 כמו בחלום: ורד.  
 למנהלת את יכולה לקרוא שולחן.  
 לאגרטל קראי אגרטל.

באמצע אירוע המוני המבקרת בסיור מקבלת יחס אישי בקולה של המדריכה, שיתוף בחלום והזדמנות למסע פרטי. בדומה לדמויות שבטלנובלה הפונות אל קהל הצופים, המדריכה סוטה מהמסלול והופכת את הדרכתה למרחב בעל פוטנציאל פרשני אחר. המבקרת לא נמצאת לבדה. המדריכה מספרת מיד על כך שהאוצרת הראשית התעלפה והתאשפזה, שהמדריכה הרשתה לעצמה לקחת הביתה חלקים מן האוסף ואצרה את מסלול הסיור בעצמה. היא אומרת שהמילים הן המוזיאון ומכריזה כי אינה אוהבת זיכרון מנוסח. היא מודה כי היא אוהבת דבש ונותנת למבקרת להבין כי עכשיו היא (המבקרת) יודעת עליה "משהו נוסף".

הקריין ממשיך:

ורד אוהבת את החדר הזה.  
 ורד גם אוהבת את החדר הבא.  
 היא אוהבת את השקט  
 שבתוך עצמה  
 והיא אוהבת את המוזיאון  
 בהקמה.

ואז אסתר ממשיכה:

כאן אני לא בוכה.  
 אני מעשנת לפעמים,  
 כדי להפעיל את האזעקה.  
 כשאני לבד אני אוהבת  
 לכבות את הסיגריה  
 עם הצינור של מכבי האש.  
 כשאני מכבה,  
 כולם חושבים שאני בוכה.

הסיוור ממשיך בין חללים ריקים שמתמלאים באמצעות הטקסט. אל החדר היחיד שבו יש תצוגה, כך מסביר הקריין, אי אפשר להיכנס כי החשמלאי התקין את המתג הפוך, והאור נכבה כשהמבקרים נכנסים. הקריין מספר:

אומרים שהחשמלאי מלאך.  
המלאך אומר  
שהוא גם חשמלאי.

בחדר האחרון בסיוור (לאחר החדר שבו מסופר על התערוכה של עיד סולימאן הד'אלין שבוטלה) אסתר מצטטת, בפעולה של שחזור פרפורמטיבי, מונולוג שלה כסדרנית בבית הקולנוע, שבוצע במסגרת התערוכה "חיה בסרט". המוזיאון מצטט את עצמו, זוכר את עצמו.

הסיוור מתקרב אל סופו. בטקסט האחרון שלה אומרת המדריכה למבקרת:

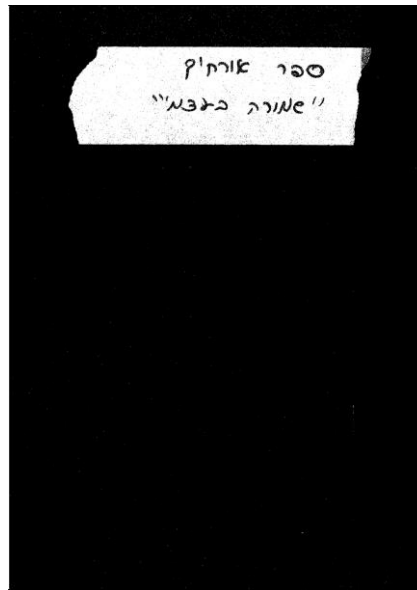
אם חלמת  
שעברת את גן עדן  
עם ורד ביד  
ולמחרת התעוררת  
ואת מחזיקה בוורד,  
זוהי הוכחה שעברת  
את גן עדן  
או שאולי הצלתורד.

לאחר טקסט זה הקריין נפרד מהמבקרת:  
את מוזמנת לאסוף את מכשיר הנייד שלך,  
לכתוב בספר מבקרות  
או לצייר לורד ורד.  
כשאת יוצאת נא תמסרי ד"ש לתמר השומרת.

## התגובות

113 מבקרות ומבקרים ציירו וכתבו בספר האורחים. 113 התגובות מפוזרות ב-71 עמודים. הן כוללות רישומים וטקסטים, הקדשות, תגובות רגשיות, ברכות, תודות או הרהורים. כל התגובות נרשמו בעט כדורי כחול, על דפי ספר סקיצות בעל כריכה שחורה שהוצב בכניסה לחללי מעמותה ועליו מדבקה שעליה נכתב בכתב יד "ספר אורחים".



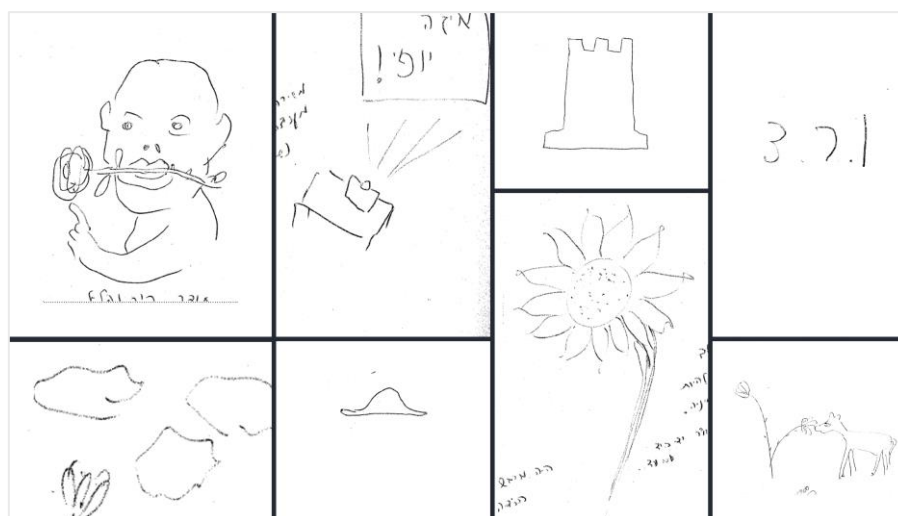


### קבוצת סלה-מנקה

הרישומים בספר פתוחים לקהל, ולכן אני מתייחס אליו – גם אם השיח בתוכו מתנהל לכאורה בין המבקרת למדריכה – כאל מסמך ציבורי פתוח לכול. לאחר סגירת התערוכה נשמר הספר כתיעוד עד הפיכתו למושא מחקר.

הספר מאפשר, כאמור, חשיפה לתגובות המבקרים בסיור קולי שהדמות הראשית בו בולטת בהיעדרותה הפיזית. הוא מבטא תגובות מיידיות ומחשבות ראשוניות שלהם ומדגים דרכים לבניית קשר בינם ובין דמות מדומיינת, בסגנון תמציתי שקובע הז'אנר של כתיבה בספר אורחים במוזיאון. התגובות מוצגות למבקרות הבאות הכותבות או רושמות בספר, וכך קולות אלה הופכים לחלק מן היצירה.

בספר יותר ממאה פרחים. אפשר לציין בוודאות כי המין וההגדרה של ורד הורחבו, או שתרגום מושג זה לרישום אינו מלאכה קלה לרוב המבקרים.



### קבוצת סלה-מנקה

מלבד מגוון הוורדים והשושנים עם או בלי קוצים, ורד אחד בתוך אגרטל, אחד באגרטל שעל שולחן ואחד מתחת לפעמון זכוכית (התייחסות לנסיך הקטן), צוירו בספר בהקשרים שונים גם חמנייה, יד עם לב, כתר, עננים, סימון של קרקע, לבבות רבים ופרצוף של איש קירח עם ורד בפה, שועל מריח ורד ונחש בריח שנראה כמו כובע (שוב הנסיך הקטן) והמילה "ורד" במקום ציור של ורד. לפעמים נותר חלל ריק. הוורדים לורד מפוזרים בין דפי המחברת כמו פרחים על במה בסוף פרמיירה: קצב השלכתם אל האמן איטי, מתמשך לאורך ימים רבים, אך התוצר הוא אותו תוצר – שדה של פרחים, מפוזר ואקראי. את הוורדים "תלשתי" מדפיהם וחיברתי אותם לדימוי אחד של "שדה ורדים" לצורך המחקר.



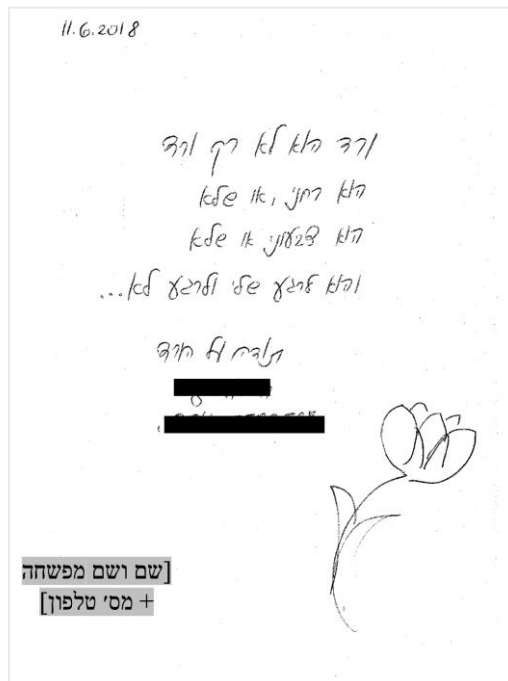
קבוצת סלה-מנקה

לצד הרבה מהוורדים בספר האורחים מופיע שם המצייר/הכותבת. בחינת השמות מגלה כי לרוב נכתבו שמות פרטיים, הרבה פעמים נחתם פשוט "ורד", פעם אחת "אסתי". גבר אחד השאיר את מספר הטלפון שלו.

המבקרים לא כותבים למוזיאון, לא לאוצרים או לאמנים, הם כותבים ברובם המכריע לדמות. הרוב מודה, לצד הציור ובמילים פשוטות, על החוויה המיוחדת, לפעמים תוך ביטוי של התפעלות, לפעמים כותבים ביידיש לרייזעלע (ורד ביידיש). אחדים כותבים על החוויה ומתייחסים להיבטים אסתטיים של היצירה [...]: "ניצול נהדר של החללים ומאוד מרגש" (אמנון); "מאוד מרשים ומקצועי"; "תודה על כמה רגעים של סיפור אחר, מוזיאוני. ד"ש מ[ל] אסתר. (אביב)".

מבקרים רבים כותבים בלשון המבטאת קרבה מפגיעה לדמות שעם קולה בילו זה עתה עשר דקות. הסגנון משפחתי, יומימי, והטון הוא של חיבה המאפיינת כתיבה לשחקן המגלם דמות אהובה בסדרת טלוויזיה. ייתכן שהסגנון מושפע מהרגלי כתיבה תמציתיים ברשתות החברתיות, וספר האורחים מתפקד כדף הפייסבוק החומרי של אסתר-ורד. נכתבו משפטים כגון: "חיבוק גדול לאסתר. מאיה"; "ורד תהי חזקה, חיבוק"; "דרישת שלום חמה מטובית"; "ורד אין כמוך. את אמיצה, תודה ששיתפת אותי"; "אסתר ד"ש מנועה. יוצאת מרחפת"; "אמא שלי קוראת לי שושנה כי זה הפרח הכי יפה בוינה. את ורד, יפה עשית... מרגש!"; "ורד את גאון!!"; "Are you Gertrude Stein?"

יש קולות אחרים המברכים את ורד או מאחלים לה איחולים שונים בשפה הפואטית של מדריכת הסיוורים: "מאחלת לך לגדול להיות חמניה. להתקדם לאור יד ביד עם ורד." [ציור של חמניה]; "תהיי גם אסתר ולא רק ורד גם אסתר ששומרת היא גן עדן". קבוצה של מבקרות מדגישה את ההשפעה של הסיור ושל דמותה של ורד-אסתר עליהן, וקבוצה אחרת מפנה תגובות אמוציונליות לדמות עצמה: "מדהים. אני מאוהב", "[ציור של ורד] בחרתי בך."; "כולי נפעמת... מדהים, מרשים, מעניין ואחר. אפשר להסתכל עליך ורד ולהמשיך לחיות!"; "הייתי רוצה להמשיך להכיר אותך ואת הרפתקאותיך ומחשבותיך. תודה. ג'וליה"; "ורד, אנא שמרי אותי, עיצרי אותי. החולמת המתפוררת"; "ורד הוא לא רק ורד. הוא רוחני או שלא. הוא צבעוני או שלא. והוא לרגע שלי ולרגע לא... תודה על הורד. [שם ושם משפחה + מס' טלפון]"; "בס"ד. תודה על זמן כאב. על השראה לעוף עם החלום, עם העבר. עם הנפש הפצועה המבקשת מרפא של יד מנחמת אוהבת מפצה. מילים מילים. חללים חללים. חולים וחולמים. בקרוב תהיה גאולה (סיגל)".



#### קבוצת סלה-מנקה

האירוע הצליח לגרום לכמות גדולה של מבקרים (כ-75 אחוז מכלל המבקרים) להגיב רגשית בכתב הן לחוויה הכללית של הסיור והן לדמות עצמה. עם סיום "שמורה בעצמי" נותרו הטקסטים והרישומים של הצופים כוורדי זיכרון לורד, למוזיאון של העבשווי. הכתיבה והרישום הרחיבו את הטקסט ואת האירוע הפרפורמטיבי. הם הפכו את ספר האורחים לאובייקט היחיד שניתן לעיין בו, לקרוא בו, לגעת. הספר הוא למוזיאון של העבשווי מה שהכותל המערבי הוא לבית המקדש, וכמו הכותל הוא משמש לתקשורת ישירה עם דמות נעדרת, בלתי נראית.

בטקסט האחרון, המסתורי, המופיע בחלק הפנימי של השער האחורי אחרי הרבה דפים לבנים, נכתב ללא חתימה:

זה סוף הספר אותו לא את כתבת.  
 תקחי אחריות.  
 תראי שאת עושה הכל והכל עושה אותך.  
 לומר ורד ללא שדה הוא לומר "זה" ללא רקע.  
 האוצרת בחרה בקוטב אחד וצחקה כשהבינה  
 שאין דרום בלי צפון.

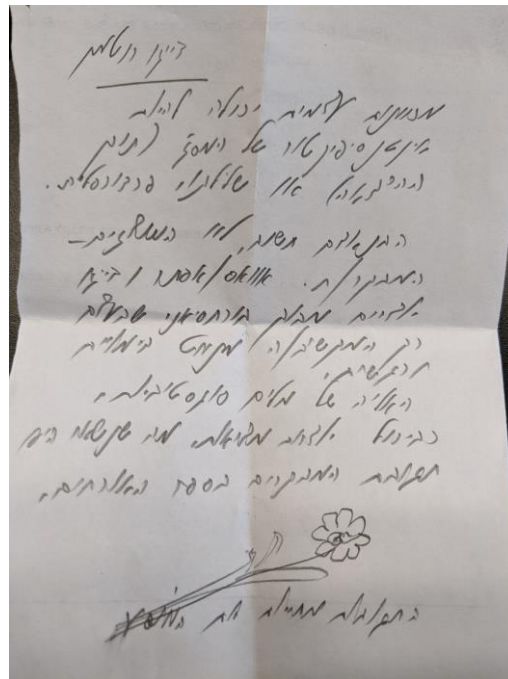
### 3. המופע האקדמי

העיסוק בפרשנות כחלק מן היצירה האמנותית מקבל ממד נוסף כאשר אחד היוצרים, שהוא גם חוקר, מקיים דיון אקדמי על היצירות הללו – הפעם לא בשדה האמנות או במרחב הביתי, אלא בשדה האקדמי: בכנסים, בסדנאות או במאמרים אקדמיים (כמו המאמר הזה). ארבע פעמים עסקתי במסגרות מחקריות ביצירות של קבוצת סלה-מנקה הנידונות במאמר זה: בכנס "פיקציה" באוניברסיטת תל אביב (בשנת 2006), בכנסים השנתיים של האגודה הישראלית לקידום חקר התיאטרון (2018 ו-2020) ובסמינר של Instituto de Estudios Teatrales באוניברסיטת בואנוס איירס (2018).

בהרצאה שנשאתי במסגרת הכנס השנתי של האגודה בפברואר 2020 הפכו ספר האורחים והסיור הקולי של "שמורה בעצמי" למושא מחקר. ההרצאה תרמה ממד פרשני נוסף והפכה פרגמנטים מן הספר ומן הסיור לאירוע אקדמי פרפורמטיבי שהכניס את קולו של החוקר, שהוא גם אחד היוצרים, ליצירה עצמה, וכך המשכתי כחוקר-יוצר את התהליך שהחל בטלנובלה **תולדותיה של בתיה מ'**. במסגרת ההרצאה הזמנתי את הקהל להגיב ברישומים או בטקסט על גבי פתקים ולהעביר אותם אלי עם תום ההרצאה או באמצעות הדואר האלקטרוני. "זאת הזדמנות ישירה להיכנס למאמר כהערת שוליים או כנספח", הבטחתי.

לעומת ההצלחה בכמות התגובות בסיור הקולי קיבלתי הפעם, במופע האקדמי, רק פתק אחד, מידי חוקר התיאטרון פרופ' שמעון לוי. במסגרת הניסיון להפוך תגובות לחלק מחייה של היצירה החלטתי לכלול בגוף המאמר את תגובתו שנרשמה במהירות, ללא עיבוד, תוך כדי שמיעת ההרצאה – מעין בדיקת אק"ג – וכללה גם רישום נוסף של ורד:

מכוונות עצמית יכולה להיות אינטנסיפיקטור של המסג' (תוכן ההרצאה) או שלילתו, פרדוכסלית. הבנאדם חשוב, לא המוצגים – המבקר. ת. מאואס/אסתר [לאה] ודיגו יוצרים מבוך בורחסיאני, שבעצם רק מי שמקשיב מנווט דימויית ורגשית. ה[אשליה?]? של מלים סוגסטיביות, כביכול יוצרות מציאות. מה שנשאר היא תגובת המבקרים בספר האורחים. התגובות מחייות את המופע.



#### קבוצת סלה-מנקה

מכוונות עצמית (self-reference) אפיינה, כאמור, גם הרצאות אחרות שלי בשנים האחרונות: פעם הקרנתי קטעים מהפרק הראשון של הטלנובלה, שכללו גם את עצמי מופיע כד"ר קוראדו, לבוש בחלוק לבן ומגלם פסיכיאטר המטפל בפציינטית בגילומה של אמי; בפעם אחרת השמעתי הקלטה של קולי כקריין של המוזיאון של העבשווי מדבר אל מבקרת בתערוכה ומתווך בינה ובין אסתר, המדריכה במוזיאון. בכל ההזדמנויות האלה נדמה היה כי המהלך האקדמי אינו מצליח להפריד את עצמו מן המעשה האמנותי, כי הפרשנות שלי והמחקר שלי הופכים בלית ברירה (ואולי לשמחתי) למהלך נוסף של היצירה עצמה. הסמכות האקדמית שלי – אם יש סמכות כזאת – התערערה או הוטלה בספק, לפחות מצדי, ואולי גם מצד הקהל, לפי חלק מהפרצופים שראיתי. האם אני מסוגל לשכנע את הצופות בכנסים הללו (שהן עצמן חוקרות רציניות) כי אין זה מופע אמנותי בתחפושת אקדמית שבו אני חוצה הלוך וחזור את הגבולות בין השדות? או שמא עלי להתייחס מפורשות לכך שהגבולות האלה מלכתחילה לא ברורים? האם המופע האקדמי שלי הוא סוג של התערבות (intervention) אמנותית, או שמא ליצירה האמנותית הנידונה יש מלכתחילה היבט אקדמי לא מבוטל? מה מבדיל ביני ובין גולדה סטאר? ואולי כל יצירה מחקר היא במהותה מעין התערבות ב"משטר האמת" של המחקר האקדמי, כפי שכותבים אוון צ'אפמן (Chapman) וקים סוצ'אק (Sawchuk) במאמרם החלוצי על יצירה מחקר:

Knowledge is produced as creative work, and not simply through [...] analysis and interpretation. It is in this sense that such creative work can be understood as a strong form of intervention, contributing to knowledge in a profoundly different way from the academic norm.<sup>29</sup>

<sup>29</sup> Chapman & Sawchuk, "Research-Creation", p. 21.

יצירה־מחקר היא סוג של הפרעה במערכת האקדמית. היא שואפת לשינוי אפיסטמולוגי ואונטולוגי ולכן יכולה להיתפס כצורה של התנגדות, כפי שכותבת החוקרת הקנדית נטלי לאבלס (Loveless):

I mobilize research-creation as a mode of resistance to individualist, careerist, and bibliometric university cultures. Research-creation, on this reading, is a potent pedagogical method of resistance within a university landscape that [...] has emerged as the enduringly neoliberal [...] "all-administrative university".<sup>30</sup>

המופעים האקדמיים שהובילו למאמר זה והמאמר עצמו הם באופן מסוים פעולה של התנגדות במובנים של לאבלס. דרך התכנים והצורה של הפרויקטים הנידונים הם מעלים שאלות על ז'אנר, על פרפורמנס, על גבולות, על דיסציפלינות ועל נרטיב, וכן שאלות על יחסי היוצרת, הצופה והחוקרת. ועל המושג "מופע אקדמי" או "מופע מחקרי".

אם בטלנובלה שהוקרנה במרחב הביתי נבחן הגבול הדק בין מציאות לבדיון, בין התיעודי לפרפורמטיבי ובין הציבורי לפרטי תוך הפיכת הצופים לאורחים־מתערבים בחייהם של השחקנים, במופע האקדמי ובמאמר זה נבחנים הגבולות בין מחקר אקדמי ליצירה־מחקר. ההתערבות שהתקיימה באמצעות המופע האקדמי שאפה להסיט לרגע את הצופה בכנס ממצב של נוחות מסוימת כדי לערער על מוסכמות הז'אנר, כדי לבחון דרכים אחרות ליצירה והעברה של ידע וכדי לחשוב על יחסי הכוח בין אמן לחוקר, על מושגים כגון הבעלות על הידע, פואטיקה של כנסים ואסתטיקה אקדמית. המופע האקדמי מתחבר למסורות אחרות של הצגת אמנות בפורמט של הרצאות, כמו הרצאת הפרפורמנס של ג'וזף בויס,<sup>31</sup> או של הרצאות משלבות אמנות כגון ה"הרצאות" של שמעון לוי. החידוש, אם ישנו, במופע האקדמי המתואר כאן הוא אולי בכך שההופעה עצמה היא מהלך אמנותי־מחקרי, ניסיון לאו דווקא להציג הרצאה באופן יצירתי, אלא לערער על מנגנוני הייצור של הידע האקדמי כדי להביא להרחבת הגבולות שלהם באמצעות הפרקטיקה האקדמית של יצירה־מחקר, פרקטיקה שהיא חתרנית ולא ברורה לגמרי, ואולי בכך להציע אפשרות של "פואטיקה אקדמית" שהמופע במרכזו. פעולותי בשדה ההיברידי הזה עשויות להתבהר מתוך דבריה של ד"ר גולדה סטאר לקראת סוף הפרק השני של הטלנובלה, כך שאולי עיקרה של הטענה נמצא שוב כבר ביצירה עצמה:

אנו חושבים שכאן מתרחשת רפלקסיה עצמית שלא דווקא מפרקת את הבדיון אלא מעמידה את החיים עצמם על גבול הבדיון. האם החיים הם האמנות? האם אנו חיים את האמנות? זאת השאלה ובו זמנית ההצבעה על חוסר הרלוונטיות של השאלה.

<sup>30</sup> Natalie Loveless, **How to make Art at the End of the World: A Manifesto for Research-Creation**, Durham & London: Duke University Press, 2019, p. 9.

<sup>31</sup> Marianne Wagner, "Doing Lectures: Performative Lectures as a Framework for Artistic Action" in: Kathrin Jentjens (ed.), *Lecture Performance*, exhibition catalogue, Kölnischer Kunstverein and Museum of Contemporary Art Belgrade, 2009.

## מחוללי התקהלויות מותרות:

תיאור וניתוח 3 היצגים בינתחומיים באמצעות מתווה אי־תמ

רנה בדש

אוניברסיטת תל אביב

### מבוא

יצירות בד'אנר תיאטרונמחול הן יצירות בינתחומיות שגוף המבצע עומד במרכזן. הגוף נושא את תחושותיו של היוצר, כוונתו ודעותיו, ומפיק את גילויין המוחשי על ידי תנועות איבריו, קולו והצלילים שהוא מייצר. בה־בעת, גוף המבצע הוא הציר שסביבו נארגת רשת של מרכיבי קול, מוסיקה ותפאורה המקיימים ביניהם יחסי גומלין ללא היררכיה או עדיפות של אחד על האחרים, ויחד הם משתלבים לכדי יצירה בינתחומית נושאת מסר בעל משמעויות אסתטיות, חברתיות ופוליטיות.

כבר ביצירותיו של הכוריאוגרף הגרמני קורט יוס (Jooss), מי שטבע בשנות העשרים של המאה ה-20 את השם *Tanztheater* לצורת המבע הבינתחומית והוביל את הגל הראשון של היצירה בד'אנר, מזוהה עיקרון העמימות *ambiguity* המדיומלית כעיקרון אסתטי הנכרך בשינוי. בין אם הוא אמצעי לערעור של תפיסות אמנותיות מקובלות או שהוא מפנה זרקור וביקורת על תופעות תרבותיות וחברתיות. זהו עיקרון מפתח שמאפיין גם את מכלול יצירותיה של הכוריאוגרפית הגרמנייה פינה באוש (Bausch), מי שהשיבה בסוף שנות ה-70 את הד'אנר תיאטרונמחול אל מרכז השיח המחולי והובילה את הגל השני של היצירה בד'אנר ולהתפשטותו מאז ברחבי העולם. סקירה של יצירותיה ושל יוצרים נוספים בד'אנר, כמו: מאגי מארן (Marin) מצרפת, סשה וולץ (Waltz) מגרמניה, מתיו בורן (Bourne) מאנגליה, ענבל פינטו וברק מרשל מישראל, מזהה ששילוב מרכיבים מתחומי מחול, תיאטרון וקולנוע עם מחוות גוף יומיות ושימוש בתמונים יצירתיים ממגוון פרקטיקות של יצירה מרחיבים את נקודות החיכוך בין השדה

האמנותי לתופעות ממצאות ממשית, באופן שמתייג את היצירות הבינתחומיות כביטויים אסתטיים חתרניים הנושאים מסרים אנושיים וקיומיים.<sup>1</sup>

בחינה של היצירות גם מבססת את חשיבותה של עמדת הצפייה לריבוד משמעויותיו של שדה היצירה הדינאמי, שמשתכלל תדיר. במטרה לקרב את הצופים אל מסגרת המופע, היוצרים מכוונים את המכלול הבינתחומי כך שייתפס על ידם בריבוי חושים, והם יזהו את קשריו להיבטים מהשדה החברתי, הפוליטי והכלכלי תוך כדי עיבוד אופני האריגה של מרכיביו בתודעתם. זאת בהנחה שעל ידי הגדלת המעורבות הפיזית והתודעתית של הצופים במופע, הם יעברו מעמדה שקועה בכיסא באולם לעמדה שקשובה לרשת יחסי-הגומלין שבין מעשי האמנות להיבטים מהמצאות המקיפה אותם.<sup>2</sup>

אלא שטטטוש ההבחנות בין מרכיבים מהמדיה השונים ועמנום הפער בין בדיה למציאות תוך קירוב עמדת הצופים לעמדת האמנים המבצעים, הם מאפיינים המאתגרים את מי שמבקש לתאר באופן אחיד את ההיצגים שהורכבו ממצבים דרמטיים, ממשפטים מילוליים וחלקי דיבור, מוסיקה, מחוות יומיומיות ותנועות וירטואוזיות. לצד יצירות שמגיבות לנסיבות תרבותיות, פוליטיות וחברתיות, פורח אמנם מחקר עיוני רב-גוני, הכולל ניסיונות לגבש מנגנון לתיאור **הגודש החווייתי** הממלא את הצופים ומרחיב את גבולות ההיצגים האסתטיים הבינתחומיים אל מעבר לגילוייהם המוחשיים.<sup>3</sup> אך מרתקות ככל שיהיו, ההצעות המתודולוגיות לא מקיפות את מגוון ההיבטים המשתקפים מהיצירות, בו-בזמן. למול קריאות המשתמשות בלכסיקון מקצועי השגור רק בלשונם של יודעי דבר מתחום המחול, עומדות הצעות השואלות מונחים ממגוון פרקטיקות אמנותיות, לצד כאלו שמתמקדות דווקא בהיבטים החברתיים והפוליטיים המשתמעים מיחסי הגומלין שבין מרכיבי היצירה, המשתתפים המקצועיים לצופים.<sup>4</sup> העדפה של נקודת מבט אחת על פני האחרות לא מסייעת לתיאור עקבי של היצירות הבינתחומיות ולפיענוח משמעויותיהן האידיאולוגיות, שנוגעות גם לתהליכי היצירה וגם לשדה התרבותי והפוליטי שהיצירות שרויות בו. בחלק הראשון של המאמר אציג מתווה מתודולוגי שניסחתי לקריאת יצירות בד'אנר תיאטרונמחול ש"התנועה" היא התבנית המשותפת הקטנה של מרכיביהן. זהו מתווה **אי-תמ**

<sup>1</sup> על המפנה שחל מאז שנות ה-70 בתפיסת חשיבותם של מרכיבים מכל האמנויות כחלק מטקסט פרפורמטיבי ביקורתי, ראו: Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, trans. Saskya Iris Jane (London and New York: Routledge, Taylor and Francis Group, 2008).

<sup>2</sup> Richard Schechner, "A Critical Evaluation of Kirby's Criticism of Criticism", *TDR* 18, no. 4 (1974): 18-116.

<sup>3</sup> שאלתי את המונח **גודש חווייתי** מטקסט פרשני של חיים דעואל-לוסקי הודן בתהיותיו של ז'אן-לוק ננסי (Nancy) באשר להכרת האמת ולתפישתה. ראו: חיים דעואל לוסקי, **הקדמה לפילוסופיה של פני השטח. שמונה סוגיות בפילוסופיה של פריז** (תל אביב: רסלינג, 2007), 224-227.

<sup>4</sup> ראו למשל: Eli Rozik, *The Fictional Arts: An Inter-Art Journey from Theater Theory to the Arts* (Brighton, Portland, Toronto: Sussex Academic Press, 2011), 158-165; Richard Schechner, *Performance Theory* (New York: Taylor and Francis, 1988); Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, 39-44.



**I-DT** שניסחתי. שם המתווה הוא הלחם מונחים שגם מאזכר את צורת היהלום האיקוזדהרון *Icosahedron* ששאלתי מ"התיאוריות על התנועה" שניסח רודולף לאבאן, ואשר מוחלת על ההיצגים הבינתחומיים, וגם מפנה למרכיבים ולטקטיקות יצירה והבעה מתחומי התיאטרון והמחול *DanceTheater*. ייחודו של מתווה אִיתֵם שהוא מקיף את מרכיבי המופע והאמנים־המשתתפים וגם את עמדת הצופה שתופס את ביטויי התנועה, ותוך כדי עיבוד הופעתם ופיענוח אופני שילובם, מתגלגלת תנועתיותם גם לתנועת מחשבתו. המתווה גובש אמנם כאמצעי לתיאור ולניתוח יצירות בז'אנר תיאטרונמחול מעמדת הצופה, אך בסיום חיבורו ולאחר יישום מעשי של עקרונותיו על מספר יצירות מכוננות בז'אנר התברר שניתן להחיל אותו גם על כל מופע חי בינתחומי.

בחלק השני אדגים יישום מעשי של מתווה אִיתֵם. אחיל את צורת המודל על שלוש פעולות אמנותיות בינתחומיות שהוצגו במרחב הציבורי בישראל במהלך שנת 2020-2021, השנה בה פרצה מגיפת הקורונה בעולם והתפשטה גם בישראל. המודל יקיף מספר מצבים מכל פעולה וגם את עמדותי כצופה בהם, ובאמצעות העקרונות המלווים אותו, אתאר את אופני השזירה של מרכיביהם. הפעולה הראשונה היא חזרה פתוחה שקיימו ניב שיינפלד ואורן לאור בשדרות רוטשילד, במהלכה הם הציגו את **דירת שני חדרים** (2012), שחזור ליצירה המקורית של ניר בן-גל וליאת דרור משנת 1987. הפעולה השנייה היא גרסת פלאשמוב לקטע מהיצירה *girls* (2013) של הכוריאוגרף רועי אסף. גרסה זו הוצגה בהפגנות ימי שישי בבלפור, ירושלים. הפעולה השלישית היא הפרפורמנס **על העיוורון – התרחשות בשדרה** (2006) שיצרה דנה הירש לייזר. זהו תרגום פרפורמטיבי ליצירה הספרותית של ז'וז'ה סאראמאגו **על העיוורון** (2000),<sup>5</sup> שמוצג בשדרות ח'ן בתל אביב.

## מתווה אִיתֵם

שלושה עקרונות עמדו בבסיס הניסוח של המתווה לניתוח יצירות בז'אנר תיאטרונמחול: פירוק האובייקט האמנותי למרכיביו וזיהויים; פענוח אופי הקשרים בין המרכיבים מהמקורות השונים; וקריאת הצירוף של המרכיבים כרשת של נתפסים ומוחשים, המכוונת להשפיע על תודעת הצופה הן ביחסה לעולם האמנותי והן ביחסה להיבטים מהמציאות.<sup>6</sup> עקרונות אלו, לצד ההכרה שקריאת היצירות הבינתחומיות נדרשת לתבנית יסודית המשותפת לכל מרכיביהן ושומרת על הדינאמיות בינם לבין עצמם ובינם לבין הצופה, החזירו אותי לתשתית האידיאולוגית – האסתטית והמתודולוגית – שליוותה את צמיחתו של הז'אנר תיאטרונמחול: אל מחול ההבעה הגרמני

<sup>5</sup> ז'וז'ה סאראמאגו, **על העיוורון**, תרגום: מרים טבעון, בני ברק: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2000.

<sup>6</sup> כל זאת בהתאמה לגישה הפוסטמודרנית, המדגישה את הכוח הטמון ביצירות משולבות שאינן מטשטשות את המקורות של מרכיביהן, יצירות שהתקדמותן בלתי צפויה ושארגוןן כאוטי, ולכן הן משפיעות על הצופה בריבוי חושים. ראו באסופה: Nurit Yaari, Ed., *Inter-Art Journey: Exploring the Common Grounds of the Arts – Studies in Honor of Eli Rozik* (Eastborne, Chicago and Toronto: Sussex Academic Press, 2015), ובייחוד במאמרים: Erika Fischer-Lichte, "Approaches to Inter-Art Aesthetics", 11-26; Dror Harari, "Inter-Medialities: Modern and Postmodern", 27-47.

*Ausdruckstanz*, שהיה בשיאו משנות ה-20 של המאה ה-20 ועד פרוץ מלחמת העולם השנייה. יוצריו בחנו את ה"אני" הפנימי של היוצר והמבצע, תשוקותיהם ודחפיהם, כתשתית ליצירה הנענית ומגיבה גם למה שמצוי מחוץ לה;<sup>7</sup> ואל שדה חקר התנועה שהינחה רודולף לאבאן (Laban) – ממובילי מחול ההבעה, שקורט יוס היה בין תלמידיו, השתתף בהתנסויותיו ויישם את הגותו הלכה למעשה.

לאבאן זיהה את "התנועה" כתבנית הקטנה המשותפת של כל מרכיבי המופע החי. לפיו, התנועה מתגוננת במישור הייצוג הגלוי של המופע, ומתגלמת בתנועותיו של כל מרכיב – באיבר, בגוף, בקול או צליל ואלומת אור – וגם מורגשת מהקומפוזיציה של המרכיבים השונים; היא גם אחד מהמרכיבים והיא גם מצויה ביניהם, ולפיכך היא גם קובעת את טיבה האינטראקטיבי של רשת המרכיבים שנתפסת ומוחשת על ידי הצופה. הבחירה לבחון את הצורה של כל תנועה ביצירות ולהעריך את גודל התנועה, אופן התקדמותה ואיכותה כפי שהיא נתפסת על ידי הצופה, הפנתה אותי אל עקרונות מרכזיים מ"התיאוריות על התנועה" *Laban Movement Analysis* שלאבאן ניסח.<sup>8</sup> התיאוריה הראשונה – הכוריאויטיקה *Choreutics* – דנה בתנועה במרחב ומתייחסת לאופני ההתקדמות של איבר או דמות במושגי **גוף** (בין שמדובר בגוף כמכלול ובין באיבר מוביל), **צורה** (ישרה/עגולה, סגורה/פתוחה, גבוהה/נמוכה, המתקדמת במרחב האישי והכללי) ו**קרבה** (אל הציר המרכזי של הגוף, לאיבר כזה או אחר, למשתתפים בחלל הבמה ולצופים). על פי לאבאן, התערבות בביטוי הגלוי של מושגים אלו מסייעת לפיתוח המיומנויות התנועתיות של המבצעים ולשיכלולן.

ביטויים גרפיים של המושגים האלה עמדו בתשתית שרשרת המודלים הקריסטליים שלאבאן עיצב, בראש ובראשונה, כמתווה וירטואלי תלת-מימדי למטרות תרגול וכאמצעי לשכלול תנועת

<sup>7</sup> העקרונות האסתטיים והגישה ההומניסטית של היוצרים במחול ההבעה מזוהים במאפייני הזרם האקספרסיוניסטי שעלה וצמח בארצות דוברות גרמנית מאז תחילת המאה ה-20 ועד לתחילת מלחמת העולם השנייה. על רקע התמורות הטכנולוגיות, החברתיות והכלכליות שהתחוללו באירופה במפנה המאות, ובהשפעת משנתו של פרידריך ניטשה (Nietzsche) ורעיונותיו של זיגמונד פרויד (Freud), יוצרים מתחומי הציור, הספרות, הדרמה והמחול, ובהמשך גם הקולנוע, החצינו ביצירותיהם את תשוקותיו של היוצר כאדם, ולצד חשיפת רגשותיו העמוקים הם הציגו את בדידותו, ייסוריו וסבלותיו במציאות מנוכרת. ראו: Paul Raabe and J. M. Ritchie (eds. and trans.), *The Era of German Expressionism* (Woodstock, N.Y. Overlook Press, 1974); Walter H. Sokel (ed.), "introduction", *Anthology of German Expressionist Drama* (London: Cornell University Press, 1984); Ashley, Bassie, *Expressionism* (New York: Parkstone International, 2008).

<sup>8</sup> כבר בספר *Choreographie* שכתב לאבאן בשנת 1926 ניתן למצוא את קווי היסוד לתיאוריה הראשונה *Choreutics – Space Harmony*, העוסקת בתנועת הרקדן והשחקן במרחב, ואת התשתית לדין בדינמיקה של מרכיבי התנועה ובשילובם זה בזה לכדי מבע בעל מאפיינים ייחודיים, כפי שעולה בתיאוריה השנייה *Eukinetics*. בשנת 2011 פורסם תרגום אנגלי של הספר בגרסה מקוונת: Rudolf Laban, *Choreographie*, (1926), ed.: Jeffrey Scott Longstaff. trans.: Evamaria Zierach and Jeffrey Scott Longstaff, accessed April 15, 2013, <http://www.laban-analyses.org/jeffrey/2011-Rudolf-Laban-1926-Choreographie/index.htm>; מידע נוסף על התיאוריות ראו: רודולף לאבאן, "כוריאויטיקה, חובר ב-1938, פורסם ב-1966", **לאבאן, אסופת מקורות**, ערך דיק מק'קאו, תרגום ניב סבריאגו (רמת השרון: אסיה, 2017), 201-222.

גופם וקולם של הרקדנים־שחקנים. בהמשך התגבשו המודלים גם ככלי לתיאור ולניתוח התנועה של איבר, דמות וגם מספר מהשותפים בעולם הבימתי בו בזמן, תוך התייחסות למנחי גופם ומידת הקרבה בינו לגופים אחרים. שאלתי את המודל המשוכלל בשרשרת המודלים, האיכוזהדרון, וקשרתי את העקרונות הנוגעים לצורת התנועה במרחב האישי והבימתי לעקרונות מהתיאוריה השנייה – האאוקינטיקה *Eukinetics* – שעוסקת בדינמיקה של התנועה, כלומר באיכויות של כל תנועה המבוצעת במופע ונקלטות בחושיו של המתבונן, השומע והחש. בתיאוריה הזו, לאבאן הגדיר מושגי **זמן**, **מרחב**, **משקל** ו**זרימה** מופשטים במנעד ערכים של איכויות, שנעים בין שני קצוות מנוגדים ובה־בעת הם משלימים זה את זה: זמן מתגוון בין איכות מתמשכת לאיכות קטועה או חדה; מרחב מתגוון בין תנועה ישירה לתנועה עקיפה או גמישה. משקל מתייחס לאיכות קלה או כבדה, ומושג זרימה מאיר היבט רגשי המתגלם באחיזת הגוף או האיבר, האם היא עצורה או משוחררת. ובמילים אחרות, במקביל להצבעה על נוכחותו של גוון התנועה הנתפס בחושים, לאבאן הניח גם את (אי)־נוכחותו של הגוון המשלים אותו. כמו על גבי טבעת מוביוס, הוא הציע לבחון כל מושג משנה של התנועה הן בהשוואה של ערכי האחד ביחסיות לזה המנוגד לו, בבחינת או זה או זה, והן מתוך התייחסות לשניהם בוד־זמנית, בבחינת גם וגם<sup>9</sup>; וכשליכד את ערכי המשנה של מושגי האיכות – זמן, מרחב, משקל וזרימה – עם המדדים המוחשיים הנתפסים במהלך ההתקדמות של הישות הבימתית – גוף, צורה וקרבה – לאבאן הגדיר את מאפייני רשת הנקודות שמתבררת במהלך הבחינה של התנועה. את מושג המשנה "מרחב", למשל, לאבאן הציע לבחון גם על הרצף שבין קרוב לרחוק (לפי הערך "קרבה") וגם במנעד שבין איכות ישירה לעקיפה (ערכי האיכות התנועתית של מרכיב המשנה "מרחב"); בה־בעת הוא התייחס לגילוי מוחשי של התרחקות של ישות בימתית אחת מישות בימתית שנייה, גם כהתקרבות לישות בימתית שלישית, ולתפיסת האיכות העקיפה של התנועה המוחשית, כהכרה באי־נוכחותה של האיכות הישירה. באותו אופן הוא הציע לבחון גם את מרכיבי המשנה של מושגי "זמן", "משקל" ו"זרימה". כל אחת מהנקודות מקפלת חומר, צורה ואיכות יחדיו כאמצעי ליציקת הכוונה והמשמעות שתישא כל אחת מהדמויות הבימתיות.<sup>10</sup>

זיהוי התנועה כתבנית המשותפת למרכיביו של כל מופע חי, ובמקרה כאן יצירה בד'אנר תיאטרונמחול, והישענות על תפיסה סובייקטיבית של מאפייניה, סייעו להגדרת היצירות הבינתחומיות כאחדות של שתי פנים מנוגדות־לכאורה: הן כריבוי של מרכיבים יחידים שצריך לזהותם על פי מקורותיהם, צורתם ואיכויותיהם הספציפיות, והן כשלם שהתנועתיות היא

<sup>9</sup> Moebius Strip/Lemniscate Shape – צורה דו־ממדית, משטח שיש לו צד אחד בלבד. אין לטבעת נקודת התחלה ונקודת סיום. באמצעותה ניתן להמחיש את ההנחה שהערך המוחלט של איכות התנועה מוגדר משני הניגודים גם יחד: האחד משלים את השני ויחד הם יוצרים ערך אחד שלם, שמקורותיו נקשרים לסיומו ואין בו סוף. ראו: Longstaff, "Rudolf Laban's Notation Workbook, an historical survey of dance script methods from *Choreographie* (1926)", 5.

<sup>10</sup> לאבאן, "השליטה בתנועה על הבמה", **לאבאן אסופת מקורות**, 289-306.

הכנות<sup>11</sup> של כל מרכיביו. מודל האיכוזהדרון והעקרונות שנלווים אליו ביססו ארגז כלים לעיצוב דמות בימתית שמאפיינת תכונה, תחושה ורגש, וגם הניחו בידי הצופה אמצעי אחיד לתיאור מכלול הנתפסים והמוחשים הבימתיים שהתנועתיות היא ככותם. באמצעותם ניתן לפרק את הנגלה למרכיבי המשנה שלו ולנתח את אופני גיבושם למכלול אסתטי בינתחומי.

אלא שמאז שנוסחו התיאוריות על התנועה בעשורים הראשונים של המאה העשרים חלו תמורות תרבותיות, חברתיות ופוליטיות בעולם. תמורות אלו נוגעות לתפיסת הקיום האנושי בעידן הפוסט־מודרני ולגישות מתחומי החברה, שבוחנות את הגוף הפיזי כמרכיב המושפע מהמארג התרבותי, הפוליטי, הכלכלי והחברתי שמעצב את עמדתו של האדם בעולם.<sup>12</sup> גישות אלו השפיעו על שדה החקר של אמנויות המופע משנות ה-60 ואילך, וחוללו שינויים משמעותיים בעמדות האידיאולוגיות של יוצרים ממגוון פרקטיקות אמנותיות, יוצרי תיאטרון קהילתי, למשל, או כוריאוגרפים בקונטאקט אימפרוביזציה וגם בז'אנר תיאטרונמחול, שעודדו את ההשתתפות של הצופים בתהליכי היצירה והדגישו את החשיבות של מעורבותם הפעילה במהלך המופע.<sup>13</sup> לפיכך מצאתי לנכון לשלב במתווה האסתטי והמתודולוגי שלאבאן ניסח עקרונות משלוש גישות ביקורתיות מאוחרות לזמנו. הן אמנם אינן שייכות לשיח האסתטי, אבל הן נעזרות בכליה של האמנות כדי להנהיר תופעות מחיי היומיום הנוגעות ליחיד ולהתנהלותו בקהילה. גישות אלו קושרות בין המחשבה על הקיום האנושי לבין הצורך להכיר את רבדיו ולהבין את מהותם תוך התנסות במרכיביהם, ומשתמשות בדוגמאות ממעשי אמנות כדי לבחון את תבניות החשיבה, הפעולה והתגובה של האדם ביחס לנסיבות קיומו כיחיד וכחלק מקהילה.

הגישה הראשונה היא ההגות הפנומנולוגית של מוריס מרלו־פונטי (Merleau-Ponty), שמאירה את ההווה האנושית כהווה גופנית ממשית המתקיימת בעולם בהתהוות מתמדת. לפי גישה זו, האדם חווה באמצעות הגוף – הבשר והחושים – את העולם שסובב אותו תוך שהוא מתנסה במרכיביו ומושפע בו־זמן הן מתפיסתם בריבוי חושים והן מעיבוד הקלט החושי

<sup>11</sup> **כנות** – haecceité (צרפתית) וגם haecceity (אנגלית). התכונה המהותית שמצביעה על טבעה של הישות השלמה בלי להחסיר ממנה דבר. Gilles Deleuze and Félix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 263. עוד על הכנות, ראו: ז'יל דלז ופליקס גואטרי, **מהי פילוסופיה?** תרגם אבנר להב, (תל אביב: רסלינג, 2008), 41; ז'יל דלז, "תשוקה והנאה", תרגמה אריאלה אזולאי, **תיאוריה וביקורת** 22 (אביב 2003): 168.

<sup>12</sup> ראו למשל: מישל פוקו, **תולדות המיניות, כרך I: הרצון לדעת**, תרגם גבריאל אש (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996); מישל פוקו, **תולדות המיניות, כרך II: השימוש בתענוגות**, תרגמה הילה קרס (תל אביב: רסלינג, 2008); פייר בורדייה, **השליטה הגברית**, תרגם אבנר להב (תל אביב: הוצאת רסלינג, 2007).

<sup>13</sup> הרברט מרקוזה הדגיש את ההשתתפות הפעילה במעשה האמנות ואת תפיסתו תוך מעורבות חושית בתהליך (process) היצירתי והפעלת הדמיון, ככוח שמשחרר מדיכוי מחשבתי וחושני. לדוגמה: **המימד האסתטי: התמדת האמנות**, תרגמו וערכו צבי טאובר ולאה דובב (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2005). וגם פאולו פריירה, **פדגוגיה של מדוכאים**, תרגמה כרמית גיא (ירושלים: מפרש, 1981); Augusto Boal, *Theatre of the Oppressed* (London: Pluto, 1979).

המרובד.<sup>14</sup> ההנחה שהגוף על פעולתו ותפיסתו החושית הוא גורם ראשון במעלה הממקם את האדם בעולם, משתקפת גם בעיונים שתפסו את הרקדן, השחקן וכל מי שמשתתף במופע החי כסובייקט בְּתֵהֵלֵךְ (a subject in process), שבאמצעות גופניותו הייחודית ומיומנותו המקצועית-מעשית, קושר בין ה"עצמי-האישי" שלו ובין עמדתו כמוציא לפועל של תכתיבי היוצר והיצירה, ומתקשר עם הצופה.<sup>15</sup> גישה זו משתקפת גם בפרקטיקה האסתטית-חברתית שהתפתחה מאז שנות ה-60 על ידי יוצרים שמצאו את הגוף של המשתתפים המקצועיים כגורם שמייצר תשתית למציאות חלופית למציאות הממשית, מצד אחד, ואת גוף הצופים כגורם שתופס את מאפייני המציאות הזו ומעבד אותם, מצד שני.<sup>16</sup> כך גם ביצירות בד'אנר תיאטרונמחול, המעמידות את הגוף במרכז ההתרחשות הפרפורמטיבית, הן כנושא השדר האמנותי והן כתופס את השדר של רשת מרובדת של גילויי תנועה מגוונים. היבטים אלו משתקפים גם בתפיסתו האידיאולוגית של לאבאן, לפיה, גוף האדם ואיבריו הם אתר לפעולה חווייתית שתוביל לשינוי תודעתי.<sup>17</sup> ההתייחסות לגוף האדם, על תנועת איבריו וקולו, כ"חומר הנושא חומר" – מה שמושפע מהשיח התרבותי-היומיומי הסובב אותו, כמו גם מה שיש בכוחו להשפיע על סביבתו ועל נסיבות חייו החברתיים, הפוליטיים והכלכליים – כורכת עקרונות משדה החקר האסתטי של לאבאן עם העקרונות הפנומנולוגים של מרלו-פונטי ועם תהליכים מערבי קהילה מהזירה החברתית-ביקורתית. שילוב היבטים מההגות הפנומנולוגית עם התפיסות משדות החקר האסתטי והחברתי ישמש לבחינת מישור התנועה הרב-גונית שנפרש בין מסגרת המופע בד'אנר תיאטרונמחול למקום מושבו של הצופה.

הגישה השנייה מתייחסת לעקרונות שהציע לאבאן לפירוק של מושג או תופעה למרכיביהם; לחיבורם מחדש, תוך מניפולציה, להיצג נושא מסר; ולניתוח המידע התחושתי והחווייתי שתופס הצופה. הניסיון של לאבאן להגדיר את מושג התנועה המופשט על ידי מושגי משנה מוחלטים ומבלי לאבד את ככותו, את ה"תנועתיות", והרעיון שהצופה תופס בחושיו את נקודות ההצטלבות של מאפייני גוף, צורה וקרבה עם ערכים יחסיים של מושגי זמן, מרחב, משקל וזרימה, הניחו את קיומם של הניגודים בו-בזמן, ומבלי שנוכחותו של האחד תבטל את נוכחותו של השני. קריאה כזו מתכתבת עם עקרון ההכלה של ניגודים בכפיפה אחת בלא התנגדות ביניהם

<sup>14</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phenomenology of Perception*, trans. by: Colin Smith. (New York: Routledge, 1962).

<sup>15</sup> Erika Fischer-Lichte, *The Semiotics of Theater*, trans. Jeremy Gaines and Doris L. Jones (Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1992), 189.

<sup>16</sup> על פעולות בתחום המחול שהתגייסו לטובת הקהילה ראו למשל: Sally Banes, *Democracy's Body*; Janice Ross, וגם *The Judson Dance Theater, 1962-1964*, (Durham: Duke University Press, 1993) "What Have Become of Postmodern Dance", *TDR* 36, no. 1 (Spring 1992): 52-54.

<sup>17</sup> Jeffrey Scott Longstaff, "Rudolf Laban's Notation Workbook: an Historical Survey of Dance Script Methods from *Choreographie* (1926)", 2005, accessed February 10, 2013, [http://www.laban-analyses.org/jeffrey/2005\\_laban-choreographie-notation-workbook/index.htm](http://www.laban-analyses.org/jeffrey/2005_laban-choreographie-notation-workbook/index.htm), 2-3.

מהדקונסטרוקציה של ז'אק דרידה (Derrida).<sup>18</sup> ברוח תפיסתו של דרידה, ההבדל (difference) בין מרכיבי המשנה המנוגדים של כל אחד מהמושגים המתלכדים לתנועה – "זמן", "מרחב", "משקל" ו"זרימה" – אינו מגביל לא את הביצוע של הביטוי התנועתי הבינתחומי על ידי האמנים המשתתפים ולא את פרשנותו לאחר קליטתו על ידי הצופים בריבוי חושים. וזאת משום שנוכחותו של מרכיב משנה אחד מאירה את (אי)נוכחותו של השני, ולו לזמן־מה, באופן שניתן לזהות את ההבדל ביניהם כניגוד־משלים או כ"שונות" (différance).<sup>19</sup> זיהוי מאפיינים מובלעים של העיקרון הדקונסטרוקטיבי בתיאוריות על התנועה חושף שהן אמנם מנסחות מתווה יצירתי־מעשי שנועד לספק כלים קונקרטיים ואחידים לפיתוח המבע התנועתי של הגוף, על איבריו וקולו. אלא שהן גם מעמידות מנגנון ביקורתי סובייקטיבי, שמאפשר לצופה למדוד את איכות הביצוע של כל תנועה באופן יחסי לאיכות התנועות שלפניה ואחריה; ולהעריך אותה גם לאור התנסויותיו הקודמות. מנגנון כזה מתאים לתיאור ולפרשנות של ההיצג התנועתי המוחשי מעמדת הצופה, והוא ישמש לבחינה של כל תנועה ביחס לערכיה המוחלטים תוך ציון גוניה המוחשיים והתייחסות גם לאלו המרומזים, שלמרות (אי)־הופעתם, הם משפיעים על תחושות הצופה ופרשנויותיו.<sup>20</sup>



מודל אי־תמ מקיף איבר/גוף.

איור: רונן שני (2015)

<sup>18</sup> ז'אק דרידה, **על הגרמטולוגיה**. תרגום: משה רון. (תל אביב: רסלינג, 2015); וגם: ז'אק דרידה ואליזבט רוזינסקי, **מה ילד יום? דו־שיח**, תרגום: אבנר להב (תל אביב: חרגול, תשס"ד 2003).

<sup>19</sup> המונח "שונות" ראו: ז'אק דרידה, "המלט – ציוויו של מרקס", בתוך: מיכל בן-נפתלי (עורכת ומתרגמת), **דרידה קורא שייקספיר**, (תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2007 [1993]), הערת מתרגמת 175, 117; ניקולס רוי, **ז'אק דרידה**, תרגום שי רוז'נסקי (תל אביב: רסלינג, 2014), 135 הערת מתרגם 31.

<sup>20</sup> כפי שטען מרלו־פונטי, כל תופעה, טקסט או התנהגות מביאים לצד הנראה גם את הסמוי שנמצא במעבה הדברים הגלויים. זהו שדה של משמעות שגם אם אינו נראה לעין, הוא מצוי במעבה החלקים הגלויים ובו טמון עומקם. ראו: מוריס מרלו־פונטי, **העין והרוח**, תרגום: עירן דורפמן (תל אביב: רסלינג, 2004), 29-81.

עקרונות הפירוק וההרכבה מהגישה האסתטית בשילוב ההצעה לניתוח מהגישה הביקורתית מעמידים את הצופה במרכז החוויה האמנותית, כמי שבוחן את גילויי התנועה המוחשיים שהוא תופס בריבוי חושים ומעבד אותם. גישה זו מניחה מישור של תנועה מגוונת בין מסגרת המופע הבימתי לבין עמדת הצופה באולם: תחילתו עוד קודם לתהליכי היצירה של האמן אשר עיבד לתנועה גם את תחושותיו ורגשותיו ביחס לרובדי המציאות והקיום האנושי; המשכו בתוצרים אסתטיים בינתחומיים שתנועתיותם המוחשית נקלטת על ידי הצופה; וכאשר הצופה יעבד את גווניה ביחס להופעתה בזמן המופע ולנוכח מאגר החוויות שנצרכו בגופו ובתודעתו קודם למופע, תתעורר גם תנועת מחשבתו. זו תתפשט אל היבטים חברתיים, פוליטיים ותרבותיים המרשתים את נסיבות חייו של הצופה. החלת מודל אי-תם על שותפי האירוע בז'אנר תיאטרונמחול תזהה אותם איפה כחלקיה של מציאות בין-סובייקטיבית בתנועה מתמדת, ותאיר את "הצופים" כגורם מרכזי בתפיסתה ובפרשנותה.<sup>21</sup>

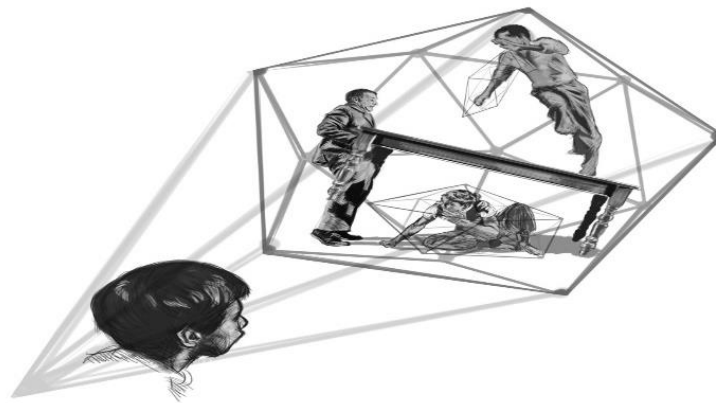
התלות בין תהליכי התפיסה הפנומנולוגיים של ההיצגים הבינתחומיים על ידי הצופה לבין תהליך העיבוד התודעתי של מרכיביהם ואופני שילובם בעמדתו, מגלגלת את המישור התנועתי המוחשי שנתפס מן היצירות למישור התנועתי התודעתי, ומפנה אל עקרונות מהגותם של ז'יל דלו (Deleuze) ופליקס גואטרי (Guattari) על המחשבה. הם ראו ביצירה האמנותית מצע למחשבה על תופעות ותהליכים בחיי המציאות והתייחסו לתנועה כמה שמצוי במחשבה והוא בלתי נפרד ממנה.<sup>22</sup> כריכת היבטים מגישתם יחד עם תפיסתו ההוליסטית של לאבאן מייצרת מרחב מחשבה מטא-לשוני שככותו היא התנועתי. וזאת משום היותו מרחב של המחשבה על התנועה, שהתנועה מצויה בו והיא חלק בלתי-נפרד ממנו. ובמילים אחרות, התמרה חוזרת ונשנית של התנועה בין המישור המוחשי, התפיסתי והתודעתי, קושרת את מרחב המופע ומקום מושבו של הצופה כמארג ריזומטי שהתנועה היא מרכיב אימננטי בו.<sup>23</sup> יתרה מזאת, שילוב

<sup>21</sup> ראו לדוגמה: Erika Fischer-Lichte, "Discovering the Spectator", *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*, (Iowa City: University of Iowa Press, 1997), 41-60; Eli Rozik, *Generating Theatre Meaning, A Theory and Methodology of Performance Analysis* (Brighton, Portland: Sussex Academic Press, 2008), 161-164, 173; Eli Rozik, *Fictional Thinking: A Poetics and Rhetoric of Fictional Creativity in Theater* (Brighton, Portland: Sussex Academy Press, 2009), 173-181.

<sup>22</sup> דלו מיקם את הגותו בממשק שבין ספרות לפילוסופיה בפרט, ובין האמנות לפילוסופיה בכלל. הספרות ויוצריה – המשורר והסופר – משמשים בידו כלים לחקירת הגבול שבין המילים (השפה) לדברים (המציאות). מרחב זה מצוי על פני השטח, גלוי ונראה, והופך באמצעות היצירה למרחב יצרני ויצירתי של אפשרויות בלתי נדלות לבנייה, פירוק והרכבה מחדש של תופעות שמקורן במציאות הממשית, ראו: Gilles Deleuze, *Negotiations, 1972-1990*, trans. Martin Joughin (New-York: Columbia University Press, 1995), 28. וגם: אהד זהבי, *רומן לוגי – ז'יל דלו בין פילוסופיה לספרות*, (תל אביב: רסלינג, 2005), 101-97, 113-112; זגורי-אורלי ורון, "הקוף של קפקא",<sup>22</sup>

<sup>23</sup> **ריזום** (rhizome) – מונח בהגותם של ז'יל דלו ופליקס גואטרי, מטפורה לפעולת המחשבה שמתפשטת, מתרחבת בין תחומי חיים שונים ומחברת בין תופעות מוחשיות למושגים מופשטים. ראו Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus, Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi

העקרונות הדקונסטרוקטיביים המובלעים בהגותו האסתטית של לאבאן עם עקרונות מהגותו הפנומנולוגית-קיומית של מרלו-פונטי ועם יסודות מההגות על המחשבה של דלז וגואטרי הופך את עמדת הצופה לחלק מ-agencement<sup>24</sup> – מכלול מרובד של כמה מישורי תנועה, הנבדלים בטיבם, אך לא בכמותם. זהו מישור התנועה של הרקדנים-שחקנים שעומדים במרכזה של תנועה בימתית בינתחומית הנתפסת על ידי הצופה בעמדתו, וזהו מישור התנועה התודעתית של הצופה, שקושרת, מחברת, מפתלת ושוזרת אלה באלה, באמצעות קונוטציות ואסוציאציות, את ההיצגים האסתטיים לתופעות ולמושגים מתחומי חיים שונים ומרחיבה את מסגרתם אל מעבר לגילויים הפרפורמטיבי. יחד הם נארגים לאירוע בתנועה רב-מישורית.



מודל איתנמ מקיף את שותפי המצב הבימתי ואת עמדת הצופה.

איור: רונן שני (2015)

מצאתי שהבחירה למקם את הצופה במרכזה של רשת גילוי תנועה מוחשיים, שנעשית גם למישור של תנועה תודעתית, נענית לתפיסה של דלז וגואטרי, לפיה "האמנות אינה חושבת פחות מן הפילוסופיה, אך היא עושה זאת באמצעות מורגשים ונתפסים."<sup>25</sup> הכללת עמדת הצופה במסגרת האיקוזהדרון המקיפה את ההיצגים, מדגימה את חשיבותה בקריאת ההתקבצות של כל המרכיבים הנקשרים זה בזה בנקודת זמן מסוימת. זהו זמן התפיסה בריבוי

24 מונח מהגותם של דלז וגואטרי. ראו: Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, 503-505. המונח תורגם ל-assemblage, שמתייחס ל"קשרים" שמקיים מושג אחד עם מושגים אחרים, שרק על פי אופני ארגונו ביחס אליהם הוא מקבל את מובנו, וגם ל"ארגון", "התאמה", "סידור" ו"קולאז". ראו: John W.P. Phillips, "Agencement/Assemblage", *Theory, Culture and Society*, 23, (2-3, May 2006): 108-109; עואל-לוסקי ("מחשבת הריזום", **רסלינג** 8 (סתיו 2001): 21-22) מציע תרגום למונח: היערכות מחדש, הרכה, איחוי, תיאום.

<sup>25</sup> דלז וגואטרי, **מהי פילוסופיה?** 84.



חושים של תנועת המרכיבים – גם התנועה הגופנית של המשתתפים, את צורתה וערכי איכויותיה, וגם את תנועת המרכיבים שנלווים אליהם וחומריותם, כמו צבע התלבושת ועוצמת המוזיקה. בהשאלה מהגותם של דלז וגואטרי, הגדרתי את ההתקבצות כ**התעבות**.<sup>26</sup> התקבצות המרכיבים ברגע נתון וחיתוכם זה את זה משפיעים על עיבודם ביחס לנסיבות תפיסתם באופן שהשימוש במונח "התעבות" מאיר "יש" שהוא "יחסי למרכיביו, למושגים אחרים, למישור עליו הוא מוגדר, לבעיות שהוא אמור לפתור: אך הוא מוחלט בזכות העיבוי שהוא מבצע, המקום שהוא תופס על פני אותו מישור".<sup>27</sup>

ברוח מחול ההבעה, שלאבאן היה בין מוביליו, ובהתאמה לדעתם של דלז וגואטרי, לפיה "האמנות היא שפת התחושות, בין אם היא עוברת דרך מילים, צבעים, צלילים או אבנים",<sup>28</sup> נוכל לזהות שביטויי התנועה הגלויים המשתקפים בנקודת ההתלכדות של המרכיבים הבימתיים בזמן נתון – בהתעבויות – נושאים את התחושות שקדמו ליצירתם ועוצבו כדי שיעוררו את התחושות והרגשות של הצופה. מכאן אפשר לזהות את ההתעבויות כתרכובות של תחושות המתממשות בחומר הנושא את התנועה המוחשית הרב-תחומית במטרה שיעשה לחומר המזין את תודעתו, תחושותיו ורגשותיו של הצופה. באופן כזה נוכל להגדיר את ההתעבויות גם כ**ביטוי מוחשי לגוש של תחושות**, ובלשונם של דלז וגואטרי – **מונומנט**.<sup>29</sup>

החלת מודל אי-תמ על היצג בינתחומי ממחישה כיצד תנועתיותו של מרכיב מסוים חודרת למסגרתו של מרכיב אחר, נטמעת בה, קוטעת אותה ומתקדמת במקביל אליה עד שמסגרתם המשותפת מצטיירת כגילוי של **דה-טריטוריאליזציה** מדיומלית.<sup>30</sup> המודל אי-תמ הוא גם דימוי חזותי המדגים כיצד עמדת הצופה ומסגרת המופע הופכות לחלקיו של מרחב אחד, שמישור של תנועה מגוונת מחבר ביניהם. שכן, החלת מסגרת מודל אי-תמ על ההיצגים והכללת עמדתו של כל צופה בתוכם, מבהירות כיצד גילויי התנועה הבינתחומיים הממלאים את מסגרת המופע מכוונים לעמדת הצופה כך שיחוללו את תנועת מחשבתו, לאחר שהוא יקלוט את גווני התנועה בחושי ויעבד אותם בתודעתו וברגשותיו. אז ייכרך מישור התנועה התודעתית במישור התנועה המוחשית המגוונת, ויחד הם יעשו למישורי התנועה של אירוע בינתחומי.

<sup>26</sup> מבין התרגומים לעברית של המונחים "compound" או "composite" בחרתי את **התעבות** כמונח שיתאר את החפיפה הבורזמנית של מרכיבי ההיצג ואת הצטברותם זה לזה. ראו: שם, 40, 77; זהבי, **רומן לוגי – ז'יל דלז בין פילוסופיה לספרות**, 55-56.

<sup>27</sup> ברוח תפיסתם של דלז וגואטרי את ה"מושג". ראו: **מהי פילוסופיה?** 41.

<sup>28</sup> שם, 194.

<sup>29</sup> monument – **מונומנט**, על פי דלז וגואטרי, הוא גוש של תחושות מיידיות הנתפסות ומורגשות מהחיבור של מרכיבים שונים, ומעוררות גם בתופס אותן את התחושות שעמדו בבסיס השילוב של המרכיבים החומריים. למשל, במהלך צפייה בתמונה והאזנה לשירה, מתעוררות תחושות באדם כשהוא תופס את התנועה המצויה בצבעים של הציור או את התנועה המצויה במילים ובצלילים של השירה. אלו נקשרות לתחושות שנוצקו במרכיבים המוחשיים על ידי יוצריהם ואשר מצויות בהם. ראו: שם, 182, 184-186, 194.

<sup>30</sup> המונח מתייחס לפירוק גבולותיו של מרחב תחום ומוגדר ולערעור המגבלות המוטלות על המרכיבים המאכלסים אותו ועל אופני ארגונם. ראו: דלז וגואטרי, **קפקא – לקראת ספרות מינורית**, 46-62.

הגישה המתודולוגית של לאבאן לניתוח התופעה המופשטת של התנועה ניסחה מבנה רעיוני שממנו התפתחה פרקטיקת השיח על המחול ונפרשו גם אפשרויות חדשות לקשור את מושגי המפתח שלה לשיחים אחרים. בסיומו של המחקר מצאתי שלא רק שהתיאוריות על התנועה סללו דרכים ליישום מעשי רב-גוני של היבטים מההגות האסתטית והאידיאולוגית בתחומי היצירה והחברה, אלא שהן גם הניחו "סימנים אופייניים, צורות, יחסים ומבנים, שאחרים יכולים היו לעשות בהם שימוש".<sup>31</sup> אלו ליוו את החלת המתווה על יצירות מכוננות בד'אנר וגזירת מילון מונחים – לכסיקון שמתאים לתיאור ולפרשנות של יצירות בינתחומיות. המילון ישמש אותי בסעיפים הבאים, כשאדגים יישום מעשי של מתווה איתם על שלוש יצירות בינתחומיות שהוצגו בישראל במהלך 2019-2021.

### אולמות אבודים

מאז חודש מרץ 2020 נסגרו היכלי התרבות ואולמות המופעים במדינת ישראל. כחלק מהצעדים שנקטה ממשלת ישראל בניסיונה למנוע את התפשטות נגיף הקורונה בארץ, ובמסגרת התקנות לשעת חירום, צומצמה כמעט לחלוטין פעילותו של עולם התרבות הישראלי והוא נדמה כעולם אבוד.

במהלך הסגר הראשון, בגל של שותפות גורל ולכידות חברתית מקומית וגלובאלית, הועלו למרחב המקוון תיעודים מצולמים של מופעים. אמנים בארץ ובעולם מצאו ברשת ערוץ להתקשרות עם קהלים מגוונים, אמצעי לחשיפת יצירותיהם תוך שמירה על ריחוק פיזי וללא סכנת הידבקות. בדומה לתוכניות פסטיבל ישראל 2020, למשל, שהועברו בגרסה מקוונת, גם מופעי חשיפה בינלאומית של יצירות תיאטרון ומחול מישראל הוקרנו על מסכים ונצפו בשידור חי על ידי מנהלי תיאטראות ופסטיבלים מארצות שונות בעולם. אך ככל שחלף הזמן, התחזקה ההכרה שאין בפלטפורמה הדו-מימדית תחליף לחיוניות הממלאה את מרחב הגומלין שנפרש בין האמנים והצופים במופע חי, ושהשימוש באמצעים טכנולוגיים משוכללים אינו מסוגל לשכפל את החוויה החושית והחושנית שמתהווה במהלך הצגה, קונצרט או מופע מחול. לצד תחושת האובדן שמילאה את היוצרים לנוכח דחיקת עולם התרבות והיצירה לשולי השיח הציבורי,<sup>32</sup> שבה והתבררה החשיבות של המפגש הבלתי-אמצעי בין המופיעים לצופים כעיקרון מפתח שמאפשר ל"[מ]שתי הישויות הללו להתגלגל תדיר זו לתוך זו, בתוך התהוות הסוחפת את שתיהן".<sup>33</sup> תפיסה זו משתמעת, למשל, מהקמת מתחם "האקווריום" – מרחב אלטרנטיבי להופעות חיות

<sup>31</sup> ברוח מילותיו של מישל פוקו, "מהו מחבר?", **מות המחבר/מהו המחבר?** תרגם: דרור משעני, (תל אביב: הסלינג, 2005), 49.

<sup>32</sup> במטרה להעיר את תשומת הלב הציבורית למצב הקריטי של האמנים ושל אנשי המקצוע הקשורים לעולם התרבות לנוכח המשבר הבריאותי, יזמה קבוצת "פרוטקטיב אדג" פעולת שינה מחאתית, וקראה לכל חללי התרבות בישראל, שנתרו מיותמים ומרוקנים מתוכן וקהל, להצטרף לתנועת ה"ארט בי אנד בי – עולם התרבות כיבה את האורות והלך לישון" ולארח יוצרים ועובדים ללינת לילה. ראו <https://vimeo.com/event/439630/videos/477816906>, נדלה 13 בפברואר, 2021.

<sup>33</sup> דלז וגואטרי, **מהי פילוסופיה?** 84.

בפני קהל, שהוקם בתחנה המרכזית החדשה של תל אביב ובמבואה של מרכז עינב שבקרבת בניין העירייה; וגם מסדרת החזרות הפתוחות שהציגו ניב שיינפלד ואורן לאור ברחבי העיר. עמדה זו ניכרת גם מפעולות המחאה של "התיאטרון הערבי-עברי" ביפו, שכרכו את האמנותי בפוליטי כששילבו הופעות בתחומי המחזאות, המוסיקה השירה והמחול בהפגנות על הפקרת עולם התרבות;<sup>34</sup> כמו גם בהופעתו של רועי אסף בקבלת השבת בבלפור, בירושלים, ובפרפורמנס של דנה הירש לזר, שאמנם עלה לראשונה לפני כעשור, אך הוא רלוונטי גם לנסיבות המשבר העכשווי בישראל.

### פינוי-בינוי בשד' רוטשילד

**דירת שני חדרים** של ניב שיינפלד ואורן לאור (2012) היא גרסת שחזור ליצירה שהעלו ניר בן-גל, וליאת דרור בפסטיבל "גוונים במחול" 1987. שתי הגרסאות מציגות את פניה המגוונות של מערכת יחסים בין שניים, הראשונה מתייחסת לזוגיות בין גבר ואישה, והשנייה מאירה מערכת יחסים אינטימית בין שני גברים.<sup>35</sup> גרסת החזרה הפתוחה של היצירה בשדרות רוטשילד בתל אביב היא פרשנות חמקמקה של שיינפלד ולאור לתקנות החירום שהגבילו את ההתקהלויות במרחב הציבורי. הצורך להתמלא מחדש ב"חילוף אנרגיה כזה שבעיני הוא המהות של מה שאנחנו עושים... של האירוע הבימתי..."<sup>36</sup>, והחשיבות שהם הקנו לקרבת הקהל ולאפשרות לקיים עימו קשר עין,<sup>37</sup> הובילו אותם להגדיר בעזרת סרט דבק לבן ושני ריבועים על דשא סינטטי את מרחב הפעולה האמנותי שלהם.

<sup>34</sup> ראו למשל ראיון עם יגאל עזרתי בסדרת מונולוגים של יוצרות. ים ומנהלים. מוסדות תרבות שבחרו גם בתקופת ההגבלות להביא את האמנות למרחב הציבורי ולחפש את המגע הישיר עם הקהל בחוץ. "החוצה", **כנס מובילי תרבות**, מיזם של פורום מוסדות תרבות, ניהול מקצועי סדנאות הבמה, 21 בינואר, 2021 <https://www.facebook.com/watch/?v=849175155640336> נדלה 10 בפברואר, 2021.

<sup>35</sup> דבורה פרידס גלילי, "שחזור של עבודת מחול – הלידה מחדש של דירת שני חדרים", ראיון עם ניב שיינפלד ואורן לאור, ב: [http://www.nivoren.com/files/gallery/deborah\\_hebrew.pdf](http://www.nivoren.com/files/gallery/deborah_hebrew.pdf), נדלה 15 בפברואר, 2021; אורה ברפמן, "דירת שני חדרים – ניב שיינפלד ואורן לאור, פסטיבל תמונע", **מחולדיבור**, 20 באוקטובר, 2012, <http://www.dancetalk.co.il/?p=902>, נדלה 15 בפברואר, 2021.

<sup>36</sup> ראו ראיון עם שיינפלד ולאור, "החוצה", **כנס מובילי תרבות**, 4 בפברואר, 2021, <https://www.facebook.com/262491573921755/videos/3855633654458529> נדלה 10 בפברואר, 2021.

<sup>37</sup> גלילי, "שחזור של עבודת מחול – הלידה מחדש של דירת שני חדרים".



דירת שני חדרים, חזרה פתוחה, שד' רוטשילד, תל אביב.  
צילום: דרור קדמי (2021)

החלת מתווה אי־תמ על גרסת החזרה הפתוחה בשדרות רוטשילד תפרוש מישור של **דומות** בין המסגרת המוחשית של המרחב המסומן בנייר דבק בלב ליבה של העיר הגדולה ובין גרסת השחזור שהועלתה בתיאטרון, וזו בתורה תתרחב אל גרסת המקור שהועלתה למעלה משני עשורים קודם לכן. שרשור שלוש הגרסאות ייעשה לרבדיה של התעבות מרחב־זמן נזילה, שתתבסס על גווני ההתעבות של האמנים על המפגש עם הקהל. אלו אמנם התעצמו בהופעה בשדרות. אלא שהיציאה אל המרחב הציבורי מקורה בכורח. היו אלו הנסיבות החברתיות והפוליטיות שהוציאו את היוצרים מאיזור הנוחות שלהם, אל מחוץ לקירות העוטפים של התיאטרון. קריאה כזו תאפיין את ההתעבות מרחב־זמן הנזילה **כדומות־משובשת** שכיוונה לעורר את מודעות הצופים לחריגה מהנהוג המקובל וזיהויה כתגובת נגד להחשכת אולמות המופעים עד שנדמה שאבדו לדייריהם.

קריאה כזו תהדהד אל מחאת האוהלים בשנת 2011, שהחלה בשדרות רוטשילד בתל אביב והתפשטה ברחבי הארץ. התסכול המתמשך של אנשי עולם התרבות לנוכח דחיקתם לשולי השיח הציבורי בתקופת המשבר הבריאותי שנמשך לאורך 2020-2021, מבלי שתסומן ולו נקודת זמן סבירה לחזרתם לפעילות, יקשר למחאת המונים מהעשור הקודם, ויחד הם יתהוו בתודעת הצופים להתעבות של מחאה. בין אם זו היתה מחאה קולנית של המון זועם ובין אם זו התנגדות מרומזת שצבועה בגוונים מעודנים של מחול, קשירת המחאה הכלכלית מאז למחאת האמנים לנוכח מחדלי הממשלה בניהול המשבר הנוכחי תפרוש רובד נוסף של דומות ביניהן, שמכוון לעורר את המחשבה על שיח הזכויות של הציבור והאמנים, וכיצד הוא מושפע ממדיניות הקצאת המשאבים של הריבון וממאבקי הכוח הפוליטיים.

שיינפלד ולאור אמנם הגדירו טריטוריה ברורה לעין, ובדומה לשורות האהלים שהוקמו בלב ליבה של העיר הגדולה, גם הסימון שהם הניחו על הדשא הסינטטי ייחד את פעולתם והבדיל אותה מזרם ההתקדמות השגרתית של החיים במרחב הציבורי. כאשר הם צעדו שוב ושוב לאורכם של פסי הנייר, סידרו את התלבושת וארגנו את אביזרי מופע תוך כדי חילופי דברים ביניהם, התגבש מכלול המרכיבים ונעשה להתעבות בינתחומית מוחשית על מסגרת של מרחב

קיום שלא ניתן להתעלם ממנו. אלא שבדומה לאהלים מאז, כך גם מרחב הקיום בחזרה הפתוחה הוא מרחב זמני, חסר-קירות יציבים, הנתון להשפעת משבי הרוח, הקולות והרעשים של העיר. זהו מרחב מחייה ארעי, שבדומה לעיר האוהלים שהקימו המוחים בתל אביב וברחבי הארץ נגד המדיניות הכלכלית של ממשלת ישראל, גם אותו ניתן היה להעלים במשיכה קלה, והוא נעלם כלא היה.

בין אם זה היה מרחב קיום מעורער של שני גברים שחיים יחד והתגלגלו שלא מרצונם לרחוב או מרחב אמנותי חלופי של מי שהורחקו מחלל התיאטרון הבטוח, שיינפלד ולאור פלשו למרחב הציבורי. תהליכי הבנייה של **דירת שני החדרים** בשדרות רוטשילד משתמעים כמהלך של דה-טריטוריאליזציה מעשית, אמצעי לשזירת מרכיבי העולם האמנותי והעולם היומיומי הפרטי של היוצרים בפעולותיהם של העוברים והשבים בשדרות, במסלולו של רוכב האופנים או בדרכו של מנקה הרחובות שהיה עסוק במלאכתו בלי לשים לב להתרחשות יוצאת הדופן, ויחד הם נעשו למרכיביה של התעבות של קיום מגוון על מסגרת החזרה הפתוחה. תפיסת מרכיבי ההתעבות בריבוי חושים על ידי הצופים בחזרה הפתוחה ועיבוד הקשריה התרבותיים-חברתיים הייחודיים בתודעתם, יתהוו לביטוי נוסף של דומות משובשת, שגם ירחיב את מסגרת החזרה הפתוחה אל השתקפותה המוגדת במעטפת המגוננת של קירות התיאטרון, וגם ישיב אותה אל שגרת ההתנהלות הציבורית בשדרות. שכן, מקורותיה בהתנערות מהמגבלות הבלתי סבירות שהוטלו על עולם התרבות בפרט, ובהתנגדות לתנועת ההתכנסות שנכפתה על הציבור בכלל. המשכה במחווות גוף מסוגנות הנושאות מסר של חמלה וחיבה שניטו בלכסיקון תנועות מנימליסטי. אלו השתלבו בפעולות יומיומיות של ציבור מזדמן, תוך כדי שרפררו אל תוצרי הקילוף של קירות הבית הפרטי של שני המופיעים ואל אופני בנייתם, בכל פעם מחדש, בתיאטרון.

קריאה כזו תאיר את פעולת הבינוי של **דירת שני החדרים** בשדרות רוטשילד כמונומנט מרובד הנושא תחושות תסכול ואובדן שנעשו לפעולת מחאה שמשקפת את הבחירה של שיינפלד ולאור שלא להיות "ישות נסבלת הבאה בעצמה מבחוץ" ומקבלת על עצמה הדממה מתמשכת, אלא להיות "חוץ שהוטלה עליו אחריות" ולמנוע, על ידי כישוריהם היצירתיים, את הכירסום בערוצי החיברות שלהם עם הקהל.<sup>38</sup>

## התערבות ומעורבות

הכוריאוגרפיה *girls* של רועי אסף עלתה לראשונה ב"מרכז סוזן דלל", נווה צדק, במסגרת פסטיבל "הרמת מסך" 2013. במהלך כשעה נעו חמש רקדניות בבגדי גוף אדומים על במה לבנה, לעיתים הן שרו תוך כדי תנועה מלאת חן, לעיתים הן הציגו רצפים של תנועות חדות וחסופות. לצד ביטויים תנועתיים המשתמעים כרכות פתיינית המלווה בגיחוך עצמי, היו גם מי

<sup>38</sup> "נסבלת" מלשון "סביל", שאינו פעיל. וזאת בהשאלה מתרגומו של אבנר להב **להמבט** מאת ז'אן-פול סארטר (תל אביב: רסלינג, 2007), 107.

שמצאו ברצפי התנועה התיאטרליים גילוי מוחשי לתפיסות ארכאיות על נשים ונשיות.<sup>39</sup> במהלך 20-2021, בחר אסף להציג את אחד מקטעי המופע הבימתי בהפגנות בבלפור. בכל יום שישי, במהלך כשעתיים, הופיעה קבוצת רקדנים. יות מקצועיים. יות ברחבה שליד מעון ראש הממשלה שמואשם בשוחד, מרמה והפרת אמונים, והציגה את גרסת הפלאשמוב של הקטע בליווי השיר "hole in a bucket". הקבוצה חזרה על הקטע התיאטרונמחולי 40 פעמים, בכל פעם לכיוון אחר, וסיימה כל רצף בשירה רמה "יש חור בדלי, הו ביבי הו ביבי, יש חור בדלי, ביבי, יש חור".<sup>40</sup> מי מהקהל ששינן את מהלכי ההיצג, היה יכול להצטרף לקבוצת הרקדנים. יות.

החלת מודל אי-תמ על גרסת הפלאשמוב תאיר שתי התעבויות בינתחומיות שקושרות מרכיבי גוף, זמן ומרחב למונומנטים נושאי כוונה אסתטית ופוליטית. ההתעבות הראשונה מתייחסת להתקת הקטע מהבמה אל המרחב הציבורי הייחודי כמהלך של התערבות במרכיבי המדיום, שפורש מישור של שונות בין הריק הממלא את אולם המופעים הסגור למציאות חברתית סוערת, ובהתעבות השנייה משתקף גילוי מעשי תנועת של טקטיקת החזרתיות כאמצעי המחבר בין המשתתפים והצופים, והם נעשים לחלקיו של המון מוחה.<sup>41</sup>



girls גרסת פלאשמוב, כיכר פריז, ירושלים.  
צילום: SK (2021)

<sup>39</sup> ראו רות אשל, "המחול, 'בנות' של רועי אסף הוא ריקוד נהדר", הארץ, 8 באוגוסט, 2014. נדלה <https://www.haaretz.co.il/gallery/dance/.premium-1.2400929> 16 בפברואר, 2021; אורה ברפמן, "Girls", רועי אסף: 5 רקדניות בבגד גוף רוקדות ריקוד", ריקודיבו, 30 בדצמבר, 2014, <http://www.dancetalk.co.il/?p=1609>, נדלה 16 בפברואר, 2021.

<sup>40</sup> ראו אפרת מזור, <https://www.facebook.com/678408571/videos/pcb.10159981727533572/>, 10159980246268572 באוגוסט, 2020. נדלה ב 16 בפברואר, 2021.

<sup>41</sup> **להיעשות** (בצרפתית: devenir; בתרגום לאנגלית: becoming) – מונח מרכזי בהגותם של דלז וגואטרי, המציגים את ההתנסות הפעילה בכל תופעה ובמאפייניה כעיקרון הכרחי להבנתה ולפיתוח התבוננות ביקורתית. ראו: Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, "1730: Becoming-Intense, Becoming-Animal, Becoming-Imperceptible...", 232-309.

לעומת המופע שהתקיים בריבוע לבן על במה שחורה ומרוחקת מהקהל, גרסת הפלאשמוב ירדה אל הרחוב והשתלבה, לצד מופעי שירה, מוסיקה ומיצגים, בקבלת השבת של יושבי אוהל המחאה בבלפור. במופע הבימתי השתתפו חמש רקדניות יחפות, ואילו גרסת הפלאשמוב הועלתה על ידי קבוצה מעורבת של רקדניות. ים מקצועיות. ים בסניקס וכפכפי אצבע. אליהם הצטרף גם מי מהקהל שחפץ בכך, והפך ל**שותפעיל** בעמדתם של המופיעים. את בגדי הגוף האדומים החליפו שמלות קצרות, מכנסי ספורט, חולצות קשורות וטי־שרט צבעוניות. אסף התערב במרכיבי ההיצג המקורי – מרחב המופע, מספר הפעמים שהרצף התנועתי הוצג, עירוב מגדרי, הגדלת מספר המשתתפים והחלפת התלבושת המסוגננת בתלבושת יומיומית – פרם את המכלול הצורני של המופע הבימתי, וחיבר מחדש את מרכיביו להתעבות בינתחומית שטשטשה את הפער בין מעשה האמנות לנסיבותיה של מציאות פוליטית מקומית. נוכל לומר שבדרך זו הוא הרחיק את גרסת הפלאשמוב מההיצג הבימתי. אלא שההבדלים בין הגרסאות אינם אלא **שונות** – תרגום של המקור מבלי שטיבו ישתנה, אלא באופן שנענה לנסיבות הצגת התרגום ומרחיב את משמעויותיו אל מישורי חברה, כלכלה ופוליטיקה.<sup>42</sup> נוכל לומר שהתרגום הוא הרחבה רעיונית ומעשית לטבעו של הקטע מהמופע הבימתי, שהוא אמנם חלק מאובייקט אסתטי, אך הוא תוצר של פעולה שאינה מכוונת רק לעורר את הנאת הצופים היושבים בכיסאותיהם באולם, אלא גם להאיר את מודעותם ביחס לתפיסות מגדר. כך גם גרסת הפלאשמוב חודרת לזירת המאבק החברתי בישראל, תוך שהיא מדרבנת את המפגינים ברחבה להצטרף להיצג האמנותי ולקחת חלק פעיל בסדר היום הפוליטי המקומי.

בדומה לגרסה הבימתית, רצף הפעולות והמחוות הגופניות בגרסת הפלאשמוב נמשך כ-2 דקות. הוא מלווה בפנים נטולות הבעה, וכולל, בין היתר, רחיצת פנים באיכות תנועה חדה, גוון ערך של מושג זמן, הרמת ידיים אל מעבר לגובה הכתפיים והורדתן לסירוגין באיכות קלה, גוון ערך של מושג משקל, שהשימוש בו מדמה את הידיים כאילו היו כנפי ציפור, הנעת אצבע בסימן "לא ולא" באיכות קטועה, גוון ערך למושג זמן, ניגוב דמעות כמחווה יומיומית, סיבוב אגן בחוזקה כסימן של התרסה והרמת יד ורגל באיכות ישירה, גוון ערך של מושג מרחב. את רצף הפעולות הגופניות מלווה שיח בין גבר ואישה, הוא שואל שאלות תם ונדמה כלא־יוצלח, היא עונה בסבלנות, מנחה אותו כאילו היה ילד חסר דעת. כל מחוות גוף ייחודית לעצמה, כל שאלה גוררת תשובה שנענית בשאלה נוספת, ושילוב תנועות הגוף עם תנועת המוסיקה והשירה מתגבש להתעבות תיאטרונמחולית בינתחומית.

החלת מודל אי־תם על גרסת הפלאשמוב מקבצת להתעבות המרכיבים הבינתחומיים גם את כיכר פריז בירושלים, גם את מועד ההפגנה ואת המפגינים שמשתלבים בעמדת האמנים ומצטרפים אליהם בקול שירה רמה לסיומו של כל רצף תנועתי. אין בכך כדי להורות על יציאה של האמנות מחוץ לעצמה, אלא דווקא על התממשות של אחד מיעדי האמנות בקהילה אנושית: להפוך את האמנים והקהל לחלק מקולקטיב המכיר את קפלי ה"חוץ" וה"פנים" של עולמו, ועל

<sup>42</sup> על היחס בין "הבדל" ובין "שונות", ראו את הצעתו של דרידה להנהגת המונח "différance" לציון הטרוגניות שאמנם אינה ניתנת לצמצום, אלא שהיא שמדרבנת את הצופה לעבד אותה ללא הרף. ראו: דרידה, "המלט – צוויו של מרקס", 122.

ידי השתתפות בחוויה החושית לעורר את רגשותיו, בתקווה להניע גם את תודעתו<sup>43</sup> כך שגם תתפשט אל מעבר למשמעות של ההיצג המקורי וגם תחמוק מגבולות הזמן והמקום של ההיצג המוחשי.<sup>44</sup> לצד ההנחה שחויית הגוף של משתתפי גרסת הפלאשמוב תשחרר את רוחם תוך כדי ההבעה של מה שגלוי בהיצג האמנותי, באפשרות להשתתף בתרגול המוחשי של ההיצג הבינתחומי משתקף גם היבט מטקטיקה של דה־טריטוריאליזציה תודעתית, צעד ראשון במאבק של מושתקים לשינוי עמדתם לזו של מי שלוקחים את גורלם בידם ו"ל...להעלות ברוח[ם]נו את המופשט, לגבש מעין תפיסה חדשה, ואם יורשה לי לומר, מוחשית, של המופשט..."<sup>45</sup> – אז הם השמיעו יחד את קולם במטרה לקדם מטרה משותפת – להבנות את רבדי המציאות הראויה בעיניהם.<sup>46</sup>

40 פעמים חזרו המשתתפים והציגו כמעשה אוטומט את הרצף הבינתחומי. כל פעם דמתה לקודמתה, חזרה על טיבו של הרצף שקדם לה והתחברה, לאחר הפסקה, לרצף שבא אחריה, עד שנוצרה שרשרת של התעבויות בינתחומיות על מסגרתו של ההיצג. אלא שכל רצף התחיל במועד מאוחר יותר מקודמו, ובכל פעם שינו המופיעים את החזית אליה הם פנו, ובכל פעם הצטרפו אליהם משתתפים מהקהל ונגרעו אחרים. מכאן, שכל רצף התגבש להתעבות בינתחומית שגם שיחזרה את זו שלפניה וגם התווספה אליה כשונה ממנה, ולו רק בגלל שהן התגבשו זו אחרי זו, תוך התקדמות הזמן האובייקטיבי של ההתרחשות. **ההתווספות** של ההתעבויות בהווה של הופעתן אמנם רומזת על התהוותו של עבר ומעוררת ציפייה לדבר־מה אחר שיקרה בעתיד. אבל, דווקא החזרה שוב ושוב לתחילת ההיווצרות של כל התעבות עיכבה את מימוש הציפייה, ולא חל שום שינוי. האם על ידי שימוש בחזרתיות, כיוון רועי אסף לערב את הצופים במצב הקיומי אליו נקלע עולם האמנות בישראל במהלכה של שנה זו – שכל ניסיון ליצירה אינו מגיע ליעדו והעשייה נידמת ללא תכלית או כהימצאות בהשגחה? האם לנוכח ניסיונות ההשתקה של עולם התרבות על ידי מרות שלטונית שאיבדה את הלגיטימיות שלה בעיני אזרחים רבים, גייס אסף את מרות היופי שבידו במטרה שגם הצופים יחוו את הדשדוש שנכפה על עולם התרבות, ויחוו את טעמה המר של הדריכה במקום גם כאיום על חיוניותם?<sup>47</sup>

<sup>43</sup> אזולאי מתרגמת את המילה הצרפתית "sens" וכורכת יחד את שתי ההוראות של "מובן" ו"כיוון" כביטויים לשוניים המציינים "היות בעמדה קיומית פתוחה לאפשרויות". ראו: ז'יל דלז ופליקס גואטרי, "אלף מישרים, סעיף XIV: מערכת אקסיומטית והמצב העבשווי", תרגמה אריאלה אזולאי, **תיאוריה וביקורת** 17 (סתיו 2000): 137 הערה 8.

<sup>44</sup> המעורבות הרב־חושית היא עיקרון משמעותי בהמלצתם של דלז וגואטרי למאבק שנדרש קודם כל לשינוי תודעתי. ראו: זגורי-אורלי ורון, "הקוף של קפקא". 19.

<sup>45</sup> לפי אנטונון ארטו, כך עושים או עושים־מחדש, תיאטרון נושא משמעות. **התיאטרון וכפילו**, תרגמה אוולין עמר (תל אביב: בבל, 1996), 69.

<sup>46</sup> ז'אק רנסייה, **הפרדוקסים של האמנות הפוליטית**, "על הביקורת", **בצלאל כתב עת לתרבות חזותית וחומרית**, תרגום: מאיה שמעוני, גיליון 2, יוני 2015, <https://journal.bezalel.ac.il/he/issue/3536>, נדלה 20 בפברואר, 2021.

<sup>47</sup> מרות היופי היא כוחה של האמנות ש"פועלת ונפעלת לנוכח עין צופיה, עין הזולת...[ב]עין צופיה" –



## עיניים מכוסות בעיר הלבנה

"...העיוורון נתפס כאסון, מצב של חוסר אוניס, תלות הדדית וצורך בהנהגה. מצב דומה מאוד למציאות בימי מגפה. תנועת הרקדנים חושפת את מנגנוני ההגנה וההישרדות של הגוף, את התלות באחר והצורך בשיתוף פעולה. האפלה הפיזית בה שרויים הרקדנים ותנועתם בשדרה משולה להתמודדות האנושית הקיומית עם אי־הוודאות..." כך כותבת דנה הירש ליזר בדף האירוע **על העיוורון – התרחשות בשדרה**,<sup>48</sup> אותו היא מובילה מזה שנה, לפחות פעם בחודש, בשדרות ח"ן בואכה כיכר יצחק רבין. שם, עם הגב להיכל התרבות הסגור, מתחיל מסען של ארבע דמויות יחפות שעומדות מול העצים, בינם ואף שוכבות למרגלותיהם, אם על הדשא או על המדרכה. בבגדים לבנים שאיבדו את צחותם ובעיניים ופה שמכוסים במסיכות כירוגיות, הן מתקדמות באיטיות, מושיטות ידיים כמי שמנסות למצוא דבר מה להיאחז בו או מישהו לסמוך עליו. כשהדמויות מוצאות זו את זו, האחת תופסת בבגדה של השנייה, והן מתהלכות בטור של דומים התומכים זה בזה.<sup>49</sup>

כבר בקריאה של שם הפרפורמנס מתגבשת התעבות בינתחומית שגם קושרת את מסגרת הפעולה הפרפורמטיבית למקור ההשראה בתחום הספרות, אל הרומן **על העיוורון** של סארמאגו, וגם מרחיבה אותה אל מסגרת של מציאות עכשווית בעולם שהתקשורת בין תושביו תלויה לגמרי בעזרים טכנולוגיים. אלא שציון מקום ההיצג ומועדו – שדרות ח"ן בתל אביב של ימי הקורונה – שבים ומקפלים את גבולות מסגרת ההיצג אל כאן־ועכשיו מקומי, מרחב ציבורי בעיר הלבנה. עוד טרם הגיע הצופה למקום ועוד טרם החל ההיצג, נעה תודעתו בין תחום אמנות אחד לשני, בין תרחיש אימה של חיים במגיפה דימוינית למופע חי שמוצג בישראל החווה משבר בריאותי, כלכלי וחברתי, שבמהלכו נדרשים אזרחיה לעזרתם של מסכים כדי לפתח שיח של גומלין ולשמור על קשר חברתי.

בהחלת מודל אי־תמ על ארבע הדמויות מתגבשת התעבות נוספת, שכל אחד ממרכיביה הוא מרכיב חסר: אלו הבגדים הלבנים שהתלככו, הרגליים היחפות שחסרות את הגנת הנעליים, וגם העיניים המכוסות שיש בהן כדי להורות על אובדן הראייה שגורם לגוף הדמויות להיות דרוך, גוון ערך במושג זרימה, ולהתקדמותן להיתפס כמקוטעת ואיטית, גוון ערך במושג זמן. שילוב איכויות התנועה האלו משתמע כחוסר ביטחון וחשש.<sup>50</sup> שילוב המרכיבים התיאטרוניים והמחוליים הוא ביטוי מועצם של מרכיבים בהפחתה – **הפרזה ב'אין החומרי'** שפורשת מישור

---

כלולות מירב המשמעויות המקופלות ברעיון שאמנות היא שיח חברתי־פוליטי... עוסקת בציפייה... ממוקדת ומודעת לעצמה... עומדת על המשמר, בוחנת ומפקחת...". לאה דובב, **אמנות בשדות כוח: היסטוריה קטנה של ציות ומרד** (תל אביב: סל תרבות, 2009), 5.

<sup>48</sup> <https://www.facebook.com/events/200627018296619>, דלה 21 בפברואר, 2021.

<sup>49</sup> ראו <https://www.facebook.com/dana.laiser/videos/10158574000266014>, צילם: נדב חומסקי, דלה 21 בפברואר, 2021.

<sup>50</sup> דוגמאות לפרשנויות של שילובים בין איכויות התנועה והרחבה עליהם, ראו: Rudolf Laban, *The Mastery of Movement* (London: Macdonald and Evans, 1960; reprint, Plymouth: Northcote House, 1988), 85, 102-126.

של דומות בין הפרפורמנס לרומן הספרותי, שבו שקעו הגיבורים אל ערפל חלבי שצבעו מהדהד לצבע הלבן של בגדי הדמויות בפרפורמנס. אלא שכאן זה כיסוי העיניים במסיכות כירוגיות שגורם לעיוורון. האם על ידי המרת הפונקציונליות של האביזר היומיומי – אמצעי שהאזרחים נדרשים להניח על הפה והאף כדי למנוע הפצת נגיפים – לאמצעי עיצובי שמסייע בבניית הדמויות המשתתפות בפרפורמנס ומאפיין את הפעולות שלהן, גודלן ואיכויותיהן, היוצרת ביקשה גם להדהד אל העולם הכאוטי של גיבורי המקור הספרותי וגם לקשור את העיוורון החושי לסתימת פיות?



על העיוורון – התרחשות בשדרה, ש"ד ח"ן, תל אביב.  
צילום: עומר מסינגר (2021)

כאשר "... גבריאלה, אחת הרקדניות רצה בעיוורונה לכיוון הכביש והאישה בגופה נעמדה מולה פרשה ידיים וחביקה. גבריאלה מספרת שפגשה חזה רך ומקבל שהציל אותה. באותו רגע היא כבר לא הייתה צופה זרה, נוצר מפגש אינטימי והיא הפכה לגמרי חלק מההתרחשות..."<sup>51</sup>, עטפה אותה ההתעבות הבינתחומית שהתגבשה על מסגרת הדמות והכילה בתוכה גם את עמדתה כצופה, ונעשתה לגוש של תחושות: מצד אחד, תחושת חשש, אי־ודאות ומצוקה שעלתה ממסגרת הדמות, ומצד שני, רגשות תמיכה והכלה שהשתקפו ממסגרת הצופה. נראה שהירש, בדומה לרועי אסף, כיוונה להכליל בעמדתם של המופיעים את הצופה ולהפוך אותה, על ידי מעורבותה, לשותפעילה בפרפורמנס. ולא רק אלא שמעורבות הצופה גם קשרה אותה לעמדתה של היוצרת, אשר לאורך האירוע סייעה למי מהדמויות שכמעט ונפגעה מספסל או מעץ במהלך ההתקדמות בשדרה. שתיהן נעשו לחלקיה של התעבות בינתחומית נוספת, ששילבה את הצופה שנעשתה גם למופיעה ואת היוצרת שהייתה מעורבת בהיצג גם כשותפעילה וגם כמתבוננת.

<sup>51</sup> מתוך דף הפייסבוק <https://www.facebook.com/dana.laiser>, נרשם ב-3 בדצמבר 2020, נדלה 21 בפברואר, 2021.

יתרה מזאת. בדומה ל"אשת הרופא" ברומן, שנמצאה מחוץ לעמדת העיוורון והובילה את קבוצת הלא־רואים כמי ש"אחריות שמוטלת עליה] כי יש לי]ה] עיניים כשהאחרים איבדו אותן",<sup>52</sup> גם הירש עמדה או התהלכה בין הצופים תוך שהיא מעודדת אותם לתמוך בדמויות מכוסות העיניים והפה, כמי שמבקשת לקרב את הצופים אל חברי קהילה מוגבלים, שנשמכים על מגע וקרבה ממשית כדי להתנהל בחיי היומיום. כך התרחבה מסגרת המודל המוחלת על דמותה המוחשית אל מעבר לגבולות זמן־מרחב האירוע הבינתחומי והתפשטה אל דמות אשת הרופא ברומן. כאשר הירש שוחחה עם ההולכים ושבים בבקשה לעורר את מודעותם לכך שיתכן וגם הם "...עיוורים שרואים, כן, עיוורים, שגם כשהם רואים, הם לא רואים..."<sup>53</sup>, שבה מסגרתה והתקפלה אל עמדתה באירוע – אמנית מעורבת שמחוייבת לטובת חברי הקהילה – והיא נעשתה למִחְבֵּר גם בין העמדות המגוונות בפרפורמנס וגם בין שני תחומי האמנות.<sup>54</sup>

## סיכום

במאמר הצגתי את מתווה אִיתֵם לתיאור ולניתוח יצירה בז'אנר תיאטרונמחול מעמדת הצופה. המתווה מציע לבחון את התבנית המשותפת למרכיבי ההיצגים הבינתחומיים המוחשיים – התנועה; הוא כלי לפירוק של ההיצגים למרכיבי משנה של התנועה – משקל, זמן, מרחב וזרימה – ולניתוח אופני החיבור ביניהם; ואמצעי לניתוח ביקורתי של הביטויים התנועתיים הבינתחומיים כמכלול נושא תחושות ורגשות.

למתווה שני חלקים: מודל אִיתֵם והעקרונות המתודולוגיים שמלווים אותו, אשר נשענו על עקרונות מהמתודולוגיה האסתטית שלאבאן ניסח ונשזרו עם היבטים מרכזיים מהגישה הפנומנולוגית של מרלו־פונטי, ההגות הדקונסטרוקטיבית של דרידה והמחשבה על המחשבה של דלז וגואטרי.

החלתי את מודל אִיתֵם על שלוש פעולות בינתחומיות שהוצגו במרחב הציבורי בישראל. הפעולות אינן דומות זו לזו אלא בתנועתן מהאולמות הריקים אל רחובות העיר, וניכר שאין בידי היוצרים מרשם או עקרונות אחידים לאריגת מרכיביהן המגוונים. אך בעזרת מתווה אִיתֵם יכולתי לתאר כיצד כל אחד מהם בחר להסיט את הוילון שהחשיך את עולם התרבות הישראלי, ויישם את משמעותה המשחררת של השתתפות הציבור במעשה האמנות, בתקופה בה נאסרו התקהלויות מרובות משתתפים. הכללת עמדת הצופים במסגרת המודל שהוחלה על הפעולות, האירה את השתתפות הצופים כחלק משמעותי במנגנון היצירתי הבינתחומי, שמלכתחילה כוון להעצים את מעורבותם הפיזית והתודעתית של הצופים כך שיבחרו לא רק להגיב למהלכי ההיסטוריה, אלא להיות **שותפעילים** ביצירתם.

<sup>52</sup> סאראמגו, **על העיוורון**, 200.

<sup>53</sup> בדומה לשאלה שהיפנה דרור בורשטיין לקוראים את **על העיוורון** של סאראמאגו. ראו: "לראות את העיוורון (סאראמאגו)", **מתחת לשולחן**, 16 באוקטובר, 2005, <https://drorburstein.com/2005/10/16/>, נדלה 21 לפברואר 2021.

<sup>54</sup> Connecteur, ראו: דלז וגואטרי, **קפקא – לקראת ספרות מינורית**, 114-115.

## הדהודים: ההשלכות הגלובליות של המחקר של פרופ' שולמית לב-אלג'ם\*

סוניה ארשם קופטינץ

אוניברסיטת מינסוטה

### מבוא:

תודה על ההזדמנות להוקיר את המחקר הרחב ופורץ הדרך של פרופ' שולמית לב-אלג'ם. אתחיל במבוא קצר לעבודתי בתחום לפני שאדבר על המחקר המופלא של פרופ' לב-אלג'ם. אדבר על האופן שבו היא העמיקה את החשיבה על פוליטיקת־גזע בתיאטרון קהילתי, חידדה ממצאים פמיניסטיים, והשפיעה על הדרך שבה אנו חושבים על תיאטרון פוליטי.

נתחיל ברקע. גדלתי בעיירה קטנה בניו אינגלנד, צפון מזרח ארצות הברית. סבי היה זמר אופרה באירופה. עם המעבר לארצות הברית, משפחת המהגרים־רופאים שלי החלה להתייחס לאמנויות הבמה כתחביב יותר מאשר מקצוע. נהגנו לראות הופעות בברודווי ובתיאטרון הקהילתי בתיכונים ובגימנסיות. ההפקות הקהילתיות האלה שיעתקו תרבות המונים בתוכן ובצורתן. לרוב, אלה היו מחזות זמר של תקופת "תור הזהב", אמצע המאה העשרים, עם נרטיב של קפיטליזם אמריקאי והתקדמות חברתית. (אני הייתי נערת טבק ב' במחזמר **Finian's Rainbow**, שבו פוליטיקאי גזען נהיה שחור ליום אחד – נסיגה זמנית המאפשרת לגיבור לחזור לסטטוס־קוו אחרי שעתים של זמן במה).

רק באוניברסיטה נחשפתי לנרטיבים תיאטרוניים מורכבים יותר (לרבות עבודתו של אוגוסטו בואל). לאחר סיום התואר ב-1989 נחשפתי לתיאטרון Cornerstone. ניתחתי את עבודתו של התיאטרון בעבודת הדוקטורט שלי, ומאוחר יותר בספר שעסק בתחום המתפתח של תיאטרון

---

\* הדברים הוצגו בהרצאה על מחקרה של פרופ' שולמית לב-אלג'ם במסגרת הכנס השני על "הסיפור של התיאטרון הקהילתי בישראל", שחגג 12 שנים לפרסום ספרה **ניצבים בקדמת הבמה: חגיגה וחתרנות בתיאטרון הקהילתי**. הכנס התקיים במכללה האקדמית גליל מערבי, ב-12.4.2002. ההרצאה תורגמה על ידי ד"ר פיטר הריס.

קהילתי בארצות הברית. בשנים המוקדמות שלו, Cornerstone אימץ מחזות קלאסיים כגון **המלט** והתאים אותם להקשר של עיירה קטנה – תוך עבודה עם חברי הקהילה כדי להחיות את הדינמיקה התרבותית שלהם דרך סיפורים קנוניים. ההפקות כללו את **The Marmarth Hamlet** – עיבוד של המחזמר לעיירה קטנה במערב, כאשר ראש העיירה הוא הקברן ולארטס הוא השיכור של העיירה. הפקות אחרות כללו עיבוד של **האורסטיאה** לקהילת אמריקאים ילידים, **רומיאו ויוליה** עם שחקנים מקבוצות אתניות שונות, בעיירה במיסיסיפי שסבלה מהפרדה גזעית, ועיבוד של **פרומתיאוס הכבול**, בה שיחקו פועלי פלדה לשעבר על רקע תפאורה של בית חרושת נטוש. מאמצע שנות ה-90 ובתחילת שנות ה-2000 הרגשתי חלוצה. עם קבוצה קטנה של חוקרים ויוצרים בארצות הברית ניסינו להבין את הדינמיקה החברתית והאסתטית של הפקה קהילתית, תוך הרחבת ההבנה למה שנעשה בבריטניה בשנות ה-80. כאשר נחשפתי למחקר של שולי – מסגור מחודש של תיאטרון קהילתי בישראל דרך עדשות אתניות, פמיניסטיות ופוליטיות רדיקאליות – הרגשתי שנפתח בפניי אופק חדש.

קצרה היריעה מלפרט את כל הדרכים בהן המחקר של שולי השפיע על עבודתי ועל תחום התיאטרון הקהילתי והפוליטי בכלל. אתמקד במספר רעיונות מפתח ומאמרים הכתובים בעיקר באנגלית.

המחקר של שולי בתיאטרון הקהילתי המזרחי מייצב את רעיון המפתח – שניתן למסגר תיאטרון של מיעוטים כאמירה פוליטית. בספר שלה מ-2010, **ניצבים בקדמת הבמה: חגיגה וחתרנות בתיאטרון הקהילתי**. שולי הציגה מודל משולש של שלושה צירים שבאמצעותם ניתן לנתח את התיאטרון הקהילתי בישראל: מחאה, חגיגה וחתרנות. בהקשר הזה, היא שפכה אור על הרדיקליות של התיאטרון הקהילתי הישראלי בשנות ה-70, שהשפיע על תנועת הפנתרים השחורים, והושפע ממנה. בכך היא השוותה במפורש את התיאטרון המזרחי בישראל לתנועת האמנויות השחורות בארצות הברית, שנתפסה כמבנה גזעי הספציפי להיסטוריה האמריקאית. היום ניתן להבין אותו כחלק מתנועה פוליטית עולמית, ולהבהיר את הדרך שבה תיאטרון יכול לסייע בארגון מחדש של מבנים חברתיים תוך התנגדות לצורות ייצוג אסתטיות קונבנציונליות. בנוסף, המחקר מדגיש את הפוליטיקה האתנית והמעמדית הפנימית בישראל, שהפכה את השסע הערבי-יהודי הבינארי למשהו מורכב יותר.

מאמר מוקדם יותר של שולי לב-אלג'ם: "Between home and homeland: facilitating theatre with Ethiopian youth" הרחיב והעמיק את מורכבותה של דינמיקה זו. כאן שולי לא רק תיעדה את יצירות התיאטרון של מיעוטים אתניים בישראל, אלא גם חשפה את הניואנסים של השפעת התיאטרון על יצירת יחסי כוחות שוויוניים יותר. היא הציגה קריאה אלטרנטיבית של המרחב השנוי במחלוקת, בין התיאטרון כ"מנגנון שליטה מלמעלה" לבין התיאטרון כ"הבעה מלמטה". היא עמדה על הסתירה שבין הצבת היהודים האתיופים בנרטיב־העל הישראלי של גלות ועליה, לבין חוויית האפליה הגזעית ב"היררכית הצבעים" בה האתיופים היו בתחתית הפירמידה. כך היא בנתה את המחקר שלה עם קהילות מזרחיות. כמו כן, המאמר טוען שהנוער האתיופי בנה זהות אפרו-ישראלית חדשה. בניתוח ההצגה **מסגרות**, לב-אלג'ם מדגימה את הדרך שבה מופע יכול להחיות תיאטרון דימוי בואליאני – תוך מעבר מהאמיתי לאידיאלי, ותוך שילוב מסורת סיפורים אתיופית וראפ עכשווי. לב-אלג'ם טוענת שההפקה הנתפסת כ"מרחב פנאי", כפועלת בנרטיב־העל של חזרה למולדת היהודית והסתפחות לתרבות השלטת, החייתת

למעשה תהליך בניית זהות לנוער המנותק – מה שסיבך את הרעיון של "בית" ו"מולדת" בהקשר של "תפישת הגלות".

זה עורר אצלי חשיבה מחודשת על תיאטרון קהילתי בארה"ב דרך נרטיב־העל שלנו, נרטיב של ייעוד גלוי (הרעיון שאלוהים הסמיך את התפשטות ההתיישבות האמריקאית מערבה), נרטיב העל הלא־מדובר של עליונות לבנה, והמיתוס האמריקאי של צעידה חברתית מתמשכת אל הקדמה. נחשפתי להבחנות שלא ראיתי בעבר בין תיאטרון בעיירות לבנות נידחות, לתיאטרון בקהילות של ילידים עקורים. חשבתי מחדש על הדרך שבה המחזה **Bridge Shows** של תיאטרון Cornerstone, שאיחד תושבים מקהילות שונות, התמודד עם פערים אתניים ודתיים מורכבים. חשבתי על הדרך שבה המילה "בית" קיבלה משמעות שונה בקרב קהילות ערביות בלוס אנג'לס, בדומה לקהילות ילידים באיסטפורט, מיין.

בנוסף להעמקת הפרספקטיבות האלה דרך התבוננות בהגירה ונרטיב־על, עבודתה של שולי ידועה גם בדרך שבה היא מפרשת את התיאטרון הקהילתי דרך עדשות פמיניסטיות. המאמר שלה "Community Theatre as a Site for Performing Gender and Identity" מתייחס לתיאטרון קהילתי עם נשים מזרחיות ביפו. המאמר מדגים את יכולתה של לב־אלג'ים לשלב תיאוריית מופע פמיניסטית עם לימודי תרבות ותקשורת, בעבודתה על תיאטרון קהילתי, כך שעבודתה היא גם פרקטיקה חברתית וגם תוצר אמנותי סמיוטי. מאמר אחר – "From Object to Subject: Israeli Theatres of the Battered Women" מתבסס על ארבע הצגות הנוגעות אלימות נגד נשים וטוען שהן שופכות אור על המעבר של נשים מאובייקט לסובייקט, ושמעבר זה מבטא את עצמו בשפה תיאטרלית. בעבודתה שולי שופכת אור על החיבור בין מגדר למעמד בהתמודדות עם אלימות במשפחה, כמו גם על הדרך שבה כל הפקה מתמודדת עם מערכת היחסים בין אידיאולוגיה לאסתטיקה. מה שיכול היה להיות מחקר סנטימנטלי על התעללות, התפתח להבנת השאלה איך תיאטרון קהילתי הופך לסוכן חברתי. מאמרים אלה מעודדים חשיבה דרך מודל הניתוח המשולש של **ניצבים בקדמת הבמה**, ומתמקדים בפוטנציאל החתרני של תיאטרון קהילתי נשי בעקבות ההשפעה הרדיקלית על התיאטרון הקהילתי של שנות ה-80.

מאמרים אלה מיצבו את **ניצבים בקדמת הבמה** של שולי אלג'ים-לב בעולם המחקר. הרצאת המפתח שלה בכנס הבינלאומי לחקר התיאטרון ב-2005 על "תיאטרון קהילתי כאמנות אזרחית לנשים מוכות" עורר השראה בקרב הנוכחים לחשוב מחדש על המפגש בין תיאטרון לאקטיביזם. מעבר לזה, הדבר שאני מעריכה במחקר של שולי – ומה שהביא להשפעתו העולמית – הוא היכולת שלה להימצא באיזור אי־הנוחות ולחשוב מחדש על המסגרות האנליטיות שלה עצמה. היא חוזרת להצגות ולדרכי חשיבה מוקדמות, ומחדשת את הדיון בהן.

לדוגמה, ב-"Bare Theatre of a Bare Life" (תיאטרון חשוף בחיים חשופים), היא חוזרת למופע קהילתי עם אימהות ערביות־פלסטיניות שהיא ראתה ב-2008. השפעתה של ההופעה עדיין מהדהדת, למרות ואולי בגלל ה"רזון" שלה: שלוש נשים שאינן שחקניות, המופיעות בארגז חול בגן שעשועים עם מעט מאד אביזרים. שולי שואבת את עולם המושגים שלה מפטר ברוק שטבע את המושג "תיאטרון מחוספס", מג'ורג'יו אגמבן שטבע את המושג "חיים חשופים", ומהמושג "אוטופיות פרפורמטיביות" של ג'יל דולן. היא רואה את אירוע ההופעה כדרמטורגיה של הפרעה וריבוי. היא טוענת שההופעה ה"עירומה" הזאת והמחווה ל"מרחבים חבויים" מביאה מטאפורה מרתקת לחייהן של הנשים. המאמר מסתיים בהרהור ותובנה על נקודת המוצא שלה

כחוקרת פריבילגית, אבל כזו שיכולה לתרום למופע תובנות חדשות מהמרחק האינטימי שלה כמשקיפה.

ב-*"The Eleventh Plague: Community-Based Theatre of the Battered Woman"*, שולי חוזרת שוב להפקה משנת 2000, וצוללת לרעיונות בין-מדיומלים. היא מציעה פרשנות פמיניסטית למעבר של נשים מקורבנות לאזרחיות דרך הטקס החברתי של הפקת תיאטרון. המאמר מפרש את הקהל כמעגל בעל מרכז משותף לשחקניות, מעגל עדות הקורס לתוך קהילה זמנית (הכוללת אותה). היא מנתחת את המופע כחשיפת סודות המתהווים דרך שלושה ז'אנרים – הריאליסטי, הפנטסטי והאלגורי – ומפרקת ובונה מחדש את מיתוס החירות של חג הפסח. המאמר טוען שההצגה מתכתבת עם ההיעדרות של נשים מהמיתוס הזה, ומציעה מיתולוגיה אלטרנטיבית. לאורך המאמר היא מפרשת את ההפקה כסדרה של מחוות תיאטרליות פוליטיות (כגון ה"גסטוס" הברכטיאני של פעולת ניקוי) והחתרנות של "קרוס־דרסינג" בתיאטרון. לבסוף, היא טוענת שההפקה מביאה את הרעיון הרדיקלי של נשים בתור המחלה ה-11, ובכך חושפת את הסדר החברתי הפטריארכלי. לבסוף, המאמר מגיע למסקנה רחבה יותר, וטוען שההפקה שיבשה את ה"כללים" של התיאטרון הקהילתי, הנוטה להעדיף ריאליזם. המאמר מאיר אותה באור נוסף כחוקרת שהבנתה את עצמה כמחברת לשוליים המודרים של הדרמה.

במאמר עדכני היא שואלת: "לאן נעלם התיאטרון הפוליטי בישראל?". היא מרחיבה את חקירתה לתיאטרון הפוליטי שמעבר לגבולות ישראל. המאמר מהדהד בחלקו בגלל הדרך שבה פרופ' לב-אלג'ם מנכיחה עצמה במודע באיזור אי-הנוחות ובכוחות שמונעים ממנה אישית להעניק מקום לגישות חדשות בתיאטרון הפוליטי. נקודת המוצא היא תחושת "הפרעה" שעורר בה השראה באירוע התיאטרוני **רואים 6:6** (של פיטר הריס). המופע אינו מתאים למסגרות האנליטיות שלה. לכן היא מרחיבה את חשיבתה, ואחרי חשיבה זהירה בכיוון הפוליטי, היא מציגה את ז'אק רנסייר כמקור השראה המציע פרשנות חדשה. "לחשוב עם רנסייר", מזמין אותנו לחשוב על שוויון לא כ"מתנה ממרומים", אלא כיצירת חוקים מהשטח. הממד הפוליטי מתפתח כאפשרות מתמשכת הקמה לתחייה בממד האסתטי – ופותח אפשרויות חדשות למערכות יחסים, על ידי יציאה מהמבנים הקונבנציונליים לכדי התקוממות פוליטית ושינוי. במסגרת זו, הממד החושי חיוני כמו הממד הסמיוטי. אנו מזדהים עם אי ההבחנה בין שחקנים עיוורים לשחקנים רואים, בין מבקש המקלט האפריקאי לאזרח הישראלי – מה ששולי קוראת לו "לשנות את הקרטוגרפיה של המוחשי".

לאורך כל מאמריה, המחקר של פרופ' לב-אלג'ם ביקורתי ומנותק ובו זמנית מעורב באופן אינטימי. היא מתייחסת באופן עקבי לתחומים נרחבים במחקר, כגון פרקטיקות תיאטרוניות אלטרנטיביות של המאה ה-20, ומבטאת רעיונות מורכבים בתחום המופע הפוסט־מודרני או דרכי חשיבה פוליטיות ייחודיות, ועושה זאת בבהירות רבה. כמו כן, המחקר שלה מעיד על כבוד רב לסובייקטים אתנוגרפיים, בייחוד נשים ממודרות וקבוצות אתניות. אלה ממוסגרים לא כקולטים פאסיביים של מומחיות תיאטרונית, אלא כהוגים ומשפיעים שווים.

זהו מחקר שגם מבהיר וגם מחיה את העקרונות שלה, כמו שעושה רנסייר ב"המורה הנבער", כאשר היא כותבת על "המנחה הבור", היא מפרטת באופן שברירי את הספקות שלה, לאור עבודתה בעבר עם נשים מזרחיות מבוגרות שהתעמתו איתה באמצעות קיום טקס קולקטיבי של ריקוד ושירה, במהלך סדנה שהנחתה "לפי הספר". במקום להמשיך להתנגד ל"הפרעה" הזו,

שולי כותבת על "זרימה" עם מומחיותן של הנשים במופען, והאופן שאיפשרה לעצמה להגיב באופן חושי ופיסי מה שרכש את אמונן של הנשים. על ידי שיתוף הרגע השברירי הזה עם התלמידות המורות שלה (ועם הקוראת), היא מחיה את הרעיון של הרגע הקולקטיבי המשותף הגובר על ה"מומחיות" של המנחה, רגע החושף ומעצב מחדש את יחסי הכוחות.

סקירת המחקר הזו מעלה מספר מטאפורות. פרופ' לב-אלג'ם היא פנס, החושף פינות נסתרות שאחרים לא חשבו להביט בהן, אדריכלית, המרעננת באופן תמידי את מה שהיא בנתה עם ועבור אחרים. ובהתאם לפרספקטיבות הפמיניסטיות המשפיעות על חשיבתה, היא גם אורגת. היא משלבת תבניות דיסציפלינריות המדגישות את התיאוריה הפוליטית, התיאטרון הקהילתי, התיאטרון האלטרנטיבי, דרמה בחינוך, תיאטרון פוליטי ופילוסופיה. בכך היא מחיה מחדש באופן מרשים רעיונות כגון ניתוח דרמטי, מופע מגדרי, והעצמי המשחק לעומת העצמי המופיע. הלכה למעשה, היא מנתחת בצורה מקצועית טקסט ומופע תיאטרוני, וגם מפרשת רגעים מצוטטים ואלגוריים בתהליך החזרות מבלי לאבד את השפעה ההדדית שלה כחוקרת ושל הסובייקטים הנחקרים שלה.

את החיבור והחזרה שלה לזירות ישנות, את הניידות לאורך שדות אינטלקטואליים שונים, אני רואה כגוונים של טקטיקות שנועדו לעמוד על החשיבות של המופע כאתר חקירה חיוני וכמצב של מעורבות פוליטית. במחקר הממשיך ליצור את עצמו מחדש, המפגש הליניארי/רציונלי והרקורסיבי/חושי יוצרים פרסונה מחקרית ייחודית הממשיכה להדהד ולחצות גבולות גיאוגרפיים ואינטלקטואליים.

פרופ' שולמית לב-אלג'ם מעודדת אותנו להמשיך לחשוב מה זה אומר ליצור דרכים חדשות של קיום וקיום משותף. תודה שהזמנתם אותי לחלוק אתכם זמן ומרחב וירטואליים ומחשבות באירוע החוגג הוקרה לשולי.



## הנפשות הפועלות

**עירא אבנרי** (ד"ר) הוא חוקר תיאטרון ופילוסופיה, ובמקביל גם יוצר תיאטרון ודרמטורג. מלמד באוניברסיטת תל אביב ובאוניברסיטה העברית בירושלים. בעבודת הדוקטורט שלו באוניברסיטת תל אביב (2018) – על המופע הפילוסופי של סוקרטס כפי שמוצג בקבוצת דיאלוגים של אפלטון שעלילתם מתרחשת בבית פרטי באתונה או בסביבתה – ניסח אבנרי מודל תיאורטי המבוסס בחלקו על הפרקטיקה שלו כבמאי וכדרמטורג. מחקריו העכשוויים מתמקדים בנוכחותו הגופנית של הפילוסוף ובמימד התיאטרלי-פרפורמטיבי של פעולת ההתפלספות, ואילו יצירותיו לבמה עוסקות בעיבודים של מחזות קנוניים מהדרמה המערבית. יצירתו הבימתית האחרונה, בעקבות העיבוד של ברכט **לאנטיגונה**, מוצגת במוזיאון הטבע ברמת אביב.

**אחינעם אלדובי** היא תלמידת מחקר בחוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל אביב. מחקרה מתמקד בתיאטרון ישראלי ויהודי ובייצוגים בימתיים של טקסטים קנוניים, ריטואלים ואירועים היסטוריים. בוגרת המסלול לבימוי והוראת התיאטרון במכללת סמינר הקיבוצים, ומוסמכת האוניברסיטה העברית בחוג ללימודי התיאטרון. אלדובי שימשה כמזכירת האגודה הישראלית לחקר התיאטרון והמופע; כעורכת משנה של **במה, כתב העת לתיאטרון**; וכחוקרת אורחת במכון הלן דילר למשפט עברי ולימודי ישראל באוניברסיטת קליפורניה, ברקלי, ובמכון CERMOM באוניברסיטת INALCO בפריז.

**סוניה ארשם קופטינץ** (פרופ') היא חוקרת מובילה בעולם בתחום התיאטרון הקהילתי והשימושי באוניברסיטת מינסוטה בארה"ב.

**רנה בדש** (ד"ר) היא כוריאוגרפית עצמאית הפועלת תחת השם "המאפייה של בדש". מופיעה עם **קול השקט הממלא**, מופע סולו ושירת הייקו בסלון של א.נשים. בסוף 2021 יצא לאור, בהוצאת רסלינג, ספרה **תיאטרונמחול: רשת של מרחבי הבעה. מתווה לתיאור ולניתוח יצירות בינתחומיות**. בדש מנחה מעבדת חקר בתכנית ליצירה והבעה, תואר שני, אוניברסיטת תל אביב; מנחה מחול מודרני-עכשווי ולימודי כוריאוגרפיה בחוג ללימודי תיאטרון במכללה האקדמית גליל מערבי; ומנחה בהשתלמויות מורים מטעם הפיקוח על המחול במשרד החינוך. היא חברה בוועדת המקצוע העליונה של תחום המחול במשרד החינוך ובוועד המנהל של האגודה הישראלית לחקר המחול, ומכהנת כראשת הוועדה למחול בסל תרבות ארצי.

**דפנה בן-שאול** (פרופ') היא מרצה בכירה בחוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל אביב, ראש יחידת התכניות הרב־תחומית והבינתחומית באמנויות ושותפה בניהול המסלול למופע עצמאי. מחקרה ושיעוריה בתיאטרון, פרפורמנס ואסתטיקה עוסקים בעיקר בסוגיות אזרחיות ופוליטיות, סוגיות ומבנים של המופע הרפלקסיבי, מודלים ומקרים רב־תחומיים של מופע הריק, קולקטיבים יוצרים, צפייה והשתתפות, מחשבת המרחב ומופעים תלוי־מקום בישראל, ובכלל זה מופעי מסע.

**שלי זר-ציון** (ד"ר) היא היסטוריונית של התיאטרון היהודי והעברי, ומרצה בכירה בחוג ללימודי תיאטרון ופרפורמנס באוניברסיטת חיפה. מחקרה עוסק באופנים שבהם שימש התיאטרון העברי במאה העשרים כזירה לטוויית רשת של קשרים יהודיים טראנס־לאומיים ומרחב יהודי רגשי. היא פרסמה מאמרים רבים על נושאים אלה בכתבי עת כגון **Jewish Social Studies**, **New Theatre Quarterly**, **Israel Studies**. ספרה **הבימה בברלין: מיסודו של תיאטרון לאומי** יצא לאור בהוצאת מאגנס בעברית ובהוצאת פינק בגרמנית. היא עורכת שותפה של האסופה **הבימה, עיונים חדשים בתיאטרון לאומי**. מאמרה בכרך זה נתמך על ידי הקרן הלאומית למדע, מענק מס. 944/23.

**בנימין יעקוביאן** (ד"ר) הוא חוקר תיאטרון, תרבות ודתות, וכן במאי ומפיק. הוא ייסד ומנהל את ארגון במה טובה ([www.bamatova.org](http://www.bamatova.org)) הדוגל בדיאלוג תרבותי דרך האמנויות השונות. יעקוביאן זכה בכמה פרסים ומענקים מטעם קרן אמריקה-ישראל, מפעל הפיס, משרד התרבות, מלגת אירופה, וכן מאגף קשרי תרבות ומדע במשרד החוץ. הוא למד בימיו באקדמיה הממלכתית בוורשה שבפולין, ואת מחקר הדוקטורט שלו כתב באוניברסיטת לייפציג שבגרמניה. ספרו **The Theatrical and Mystical Aspects of the Poetic منطق الطير Opus: The Conference of the Birds** יצא לאור בהוצאת Scholars' Press.

**זורית ירושלמי** (ד"ר) מרצה בכירה בחוג ללימודי תיאטרון ופרפורמנס באוניברסיטת חיפה וראש התוכנית לתואר שני. בין השנים 2014 ל-2020 שימשה כראש החוג. מאמריה על סצנת התיאטרון העברי והפלסטיני בחיפה התפרסמו בכתבי עת בינלאומיים, ביניהם **Theatre Research International**. בשנים האחרונות היא מפתחת מחקר על תנאי עבודה בתיאטרון ורגשות, ומקרה המבחן הוא "אהל – תיאטרון פועלי ארץ ישראל". מאמר מקיף בנושא זה יתפרסם בכתב העת **ציון** בקיץ 2024.

**זהבה כספי** (פרופ') היא חברת סגל במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב (בגמלאות). בין פרסומיה: **היושבים בחושך – עולמו הדרמטי של חנוך לוין** (2005); **הנה ימים באים: אפוקליפסה ואתיקה בתיאטרון הישראלי** (2013); **צפייה חוזרת: עיון מחודש במחזאות מקור**, בעריכה משותפת עם פרופ' גד קינר-קיסניגר (2013). בשנים 2018-2023 הוציאה לאור, יחד עם ד"ר מורן פרי, את שלושת הכרכים של יוסף מונדי (מחזות ופרוזה) במהדורה מדעית ומוערת. בשנים 2005-2013 ערכה את **מכאן: כתב עת לספרות ולתרבות ישראלית ויהודית**.

**יהודה מורלי** הוא פרופסור אמריטוס בחוג ללימודי התיאטרון באוניברסיטה העברית. פרסם את ספרי המחקר הבאים: (La *Jean Genet, la vie écrite* (1988, Différence); *Claudette metteur en scène* (1998, Besançon); *Le Maître fou* (Nizet, 2009); *Revolution in Paradise* (Liverpool University Press, 2020); *Dream Projects in Theatre, Novels and Films* (Liverpool University Press, 2021). מורלי כתב וביים מחזות שהועלו בצרפת ובישראל. הוא עוסק בחיפוש אחר שפת תיאטרון יהודית ייחודית. בשנים האחרונות ניהל פרויקט שמטרתו להחיות על הבמה מחזות יהודיים נשכחים.

**שלומית כהן-סקלי** היא דרמטורגית; מרצה לתיאטרון באוניברסיטה העברית בירושלים ובמכללת אמונה; ודוקטורנטית בחוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל אביב. עבודת הדוקטורט שלה חוקרת את התיאטרון הדוקו־משפטי בישראל ואת הדיאלוג המתקיים בין עולם המשפט לעולם התיאטרון והפרפורמנס. משמשת כדרמטורגית של אנסמבל התיאטרון הפועל בתיאטרון החאן בירושלים.

**מורן פרי** (ד"ר) היא חברת סגל ומדריכה פדגוגית במכללת סמינר הקיבוצים, כמו גם חוקרת במכון הקשרים באוניברסיטת בן-גוריון. עוסקת בתיאטרון, ספרות, הכשרת מורים וחינוך. בנוסף משמשת מורן פרי אחות מוסמכת בבית החולים איכילוב וחוקרת יחד עם ד"ר יצחק מלר את הקשר שבין ספרות לרפואה מבוססת ראיות. בין פרסומיה, "מרוח לרווח בפרשת האלמנה מדימונה", בספר **דמתה לתמר – מחקרים לכבודה של תמר אלכסנדר** (אוניברסיטת בן גוריון, 2015). פרי שימשה עורכת־שותפה ב**המעורר** - פרויקט הדיגיטליזציה של כתב העת 'המעורר' (2018) וערכה, יחד עם זהבה כספי, את **כל כתבי יוסף מונדי**, בשלושה כרכים (הוצאת רסלינג, 2018-2023).

**שרית קופמן-שמחון** (ד"ר) היא ראש המחלקה לתיאטרון במכללה האקדמית אמונה לאמנויות ועיצוב, כמו גם מרצה בכירה לתיאטרון בבית הספר לאמנויות הבמה של מכללת סמינר הקיבוצים. תחומי המחקר העיקריים שלה הם תיאטרון ויהדות, רב לשוניות בתיאטרון הישראלי, ואסתטיקה של תיאטרון. היא פרסמה מאמרים רבים בנושאים אלה בכתבי עת בארץ ובעולם, ובשנת 2023 יצא לאור בעברית ספרה **משפה למופע: לשונות יהודיות על הבמה בישראל** (מכון מופ"ת). מאמרה בגיליון זה הינו חלק מן המחקר החדש בו היא עוסקת: תופעות פרפורמטיביות וכתובה דרמטית בתרבות היהודית.

**דיאגו רוטמן** (ד"ר) הוא חוקר, אמן ואוצר. מחקרו מתמקד בפרקטיקות פרפורמטיביות עכשוויות, תיאטרון יידיש, אמנות ישראלית עכשווית ופולקלור. הוא הקים באוניברסיטה העברית בירושלים את המעבדה לחקר פרפורמנס "ממיאמג" (מעבדת מילים, אובייקטים, מבוכים וגלמים), והיה שותף לפיתוח הפרויקט־קורס "יצירה של מרחב מכיל בזמן מלחמה: גג ירוק בהר הצופים". רוטמן הוא חבר בקבוצת האמנים סלה-מנקה מאז 1999; מייסד־שותף של המרכז לאמנות ומחקר מעמותה בבית הנסן; ומשמש כראש החוג ללימודי התיאטרון באוניברסיטה העברית מאז יולי 2019.

<https://diegorotman.huji.ac.il/>