

תוצאתרטרון



**סוף עונת הפסטיבלים.
או התחלה חדשה?**
תמונה מתוך ההצגה הטווס
בפסטיבל קיפוד הזהב.
צילום: photo gayos

פרסום ראשון

הכוזרי מאת יוסי יזרעאלי, מחזה על פי ספרו של ר' יהודה הלוי

איך יוצאים מן המבוי הסתום

על כאוס כבלגן פורה בחקר התיאטרון, מאת פרופ' שמעון לוי

האריה שלא שאג

שיילוק הספרדי בוונציה האשכנזית, אריה אליאס והפוליטיקה של
הליהוק מאת ד"ר נפתלי שם-טוב

מאה למלחמה הגדולה

המחזאות האקספרסיוניסטית היהודית מגיבה על ה'מלחמה הגדולה'
מאת פרופ' גד קינר קיסינגר
השיגעון הגדול והמלחמה הבאה מאת פרופ' זהבה כספי

התיאטרון היהודי

מאחורי הקלעים ולפניהם, מאת עדינה מור-חיים
הדיבוק מזווית חדשה, ד"ר יניב גולדברג וד"ר נוגה לוין קייני

ידישער טעאטער - התיאטרון של אברהם גולדפאדן
כביטוי של תרבות חילונית, מאת ד"ר אסתי נסים

התיאטרון והמשחק

כולם משחקים ותמיד משחקים - מאת ד"ר חיים נגיד

ת י א ט ר ו ן

כתב-עת לתיאטרון עכשווי

מיסודה של עמותת היצירה התיאטרונית בישראל

גיליון מס. 47

מו"ל: איגוד כללי של סופרים בישראל

כתובת: רחוב קרליבך 10, ת"א, ת. ד. 51959

טל. 03-6950019 פקס. 03-6950012

igudil@gmail.com

www.sofrim.org

עורכים: פרופ' גד קינר קיסניגר, ד"ר חיים נגיד

מועצת המערכת: ד"ר שרון אהרונסון-להבי, גילה אלמגור, גדליה בסר, פרופ' אהובה בלקין, דני הורוביץ, פרופ' יוסי יזרעאלי, פרופ' נורית יערי, ד"ר נעמי יפה, פרופ' רנה ירושלמי, מוטי לרנר, פרופ' בנצי מוניץ, ד"ר ז'נט מלכין, ד"ר חיים נגיד, סיני פתר, עודד קוטלר, פרופ' גד קינר (קיסניגר), אילן רונן, לאורה ריבלין

מערכת מדעית: פרופ' אהובה בלקין, ד"ר דפנה בן-שאול, פרופ' נורית יערי, פרופ' שולמית שולי לב-אלג'ם, פרופ' שמעון לוי, ד"ר ז'נט מלכין, ד"ר חיים נגיד, פרופ' אברהם עוז, פרופ' גד קינר (קיסניגר), פרופ' פרדי רוקם, פרופ' חנה שקולניקוב

עיצוב וביצוע גרפי: ח. נגיד

המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות

© כל הזכויות שמורות, 2019

ISSN 1565 155X

תיאטרון יוצא בתמיכת מינהל התרבות,

משרד התרבות והספורט

עיריית תל-אביב-יפו, אגף התרבות והאמנויות



תוכן העניינים

איך יוצאים מן המבוי הסתום

6 שמעון לוי: על כאוס כבלגן פורה בחקר התיאטרון

שיילוק הספרדי בוונציה האשכנזית

10 נפתלי שם-טוב: אריה אליאס והפוליטיקה של הליהוק

מאה למלחמה הגדולה

27 גד קינר קיסינג'ר: המחזאות האקספרסיוניסטית היהודית מגיבה
28 על ה'מלחמה הגדולה'
41 זהבה כספי: השיגעון הגדול והמלחמה הבאה

תיאטרון יזרעאלי

51 יוסי יזרעאלי, *המזרחי*
52 מחזה על פי ספרו של ר' יהודה הלוי

התיאטרון היהודי

68 מאחורי הקלעים ולפניהם, מאת עדינה מור-חיים
81 יניב גולדברג ונוגה לויין קייני: הדיבוק מזווית חדשה
96 אסתי נסים: 'ידישער טעאטער' – התיאטרון של אברהם גולדפאדן
כביטוי של תרבות חילונית

התיאטרון והמשחק

111 חיים נגיד: כולם משחקים ותמיד משחקים

דבר המערכת

קוראות יקרות, קוראים יקרים,

עיצומו של החורף. עיצומה של העונה. פרמיירה רודפת פרמיירה. מכונת התיאטרון הרפרטוארי אצלנו היא פרפטואום מובילה, ממשיכה לפלוט הצגות חדשות מקו הייצור בלי לשאול למה ובשל מה. יש בניין, יש מאות עובדים, יש פיירול שהמצויים עליו צריכים לעבוד, לא חשוב במה – מותחן רדוד, קומדיה בולווארדית, מחזמר חדש. מעשי ידיה של המדינה הזאת טובעים בים, ואנחנו אומרים שירה, לא פואוזה חס וחלילה, אלא להיטי ברודווי ואחרים (מאמה מיה, שיגעון המוסיקה, הערב מחזמר, זורבה היווני), קצת שלאגרים מקומיים (סימני דרך, אפס ביחסי אנוש) – ואת ביאליק קוברים מאחורי הגדר. בודד. להצגות איכות כבר ידאגו גשר והחאן ולאחרונה גם תיאטרון באר שבע.

היה משבר בהבימה – הזדמנות לעשות גם חשבון נפש אמנותי. אז היה. הכלבים נובחים, הממשלה מזרימה תזרימים (מה יהיה בחודש הבא? אלוהים גדול!), והשיירה הישנה עוברת. הדבר המעניין והעצוב היה שבזמן שהמשבר רעש וגעש בכותרות העמודים הראשונים (מתי לאחרונה הבימה קיבלה פרסום כזה?), איש מקרב המעורבים – אנשי הבימה, אנשי התיאטרון בארץ, התקשרת וכו' – לא העלה את השאלה הפשוטה: בעצם מדוע הבימה היא תיאטרון לאומי? מה זה בדיוק תיאטרון לאומי? מה מחויבותו כלפי החברה, ומחויבות החברה כלפיו? האם הוא צריך תמיד לרצות את הקהל, ולרדת נמוך יותר מים המלח, או שאולי ההפך – עליו להעלות רפרטואר איכותי שישפר את טעמו של הקהל, שירחיב את אופקיו? האם מאז המאה ה-5 לפני הספירה לא ניתן לתיאטרון רפרטוארי תקציב על ידי מוסדות המדינה, בין היתר על מנת שבתקציב זה יידה אבנים במוסדות שמימנו אותו? ועוד לא אמרנו די. יש עוד שאלות רבות בכיוון זה.

לפני זמן קצר יצא בהוצאת רסלינג ספרן של פרופ' זרבה כספי וד"ר מורן פרי, המאגד את מחזותיו המוקדמים של יוסף מונדי, ועוד שלושה כרכים בהכנה. לקורא בספר מתגלה מחזאי מדהים – שילוב של יוצר רב-סגנוני מחבר מחזות אבסורד, יצירות סוריאליסטיות, דרמות פוליטיות, סאטירות חברתיות, מערכונים פיוטיים מרגשים, עיבודים מדהימים (לברנר, ללייזיק ועוד), אוצרות רפרטואריים (לא "גמילות חסדים", סקסטים ראויים להצגה!), מחזאי שהשערוריות שהתקשרו בשמו האפילו על יצירתו האמנותית. האם הלקטורים של הקאמרי, הבימה, גשר, חיפה, החאן ובאר שבע עיינו בספר? ומה עם עיון חוזר בקלאסיקה שלנו? מחזות לזין שלא הוצגו, נסים אלוני "המסוכן", ומחזות של גלעד עברון שיצאו לאור לפני זמן מה, וחלקם – שכיות חמדה רציניות – עוד לא שופו במה? ומה עם העלאה מחודשת של מחזותיו הוותיקים של חתן פרס ישראל, יוסף בר יוסף? ומה עם בקץ הימים של חיים הזו, ומשפטו של רודולף קיפו של אברהם רן, עם כל הכבוד לרוטינה של מיטלפונקט, מזי"א, ומיטלפונקט כבר אמרנו?

מכל מקום, בימים אלה נכנס לתפקיד המנהל הכללי בהבימה נעם סמל עתיר הניסיון וההישגים. אנחנו בטוחים שבעזרת המנהל האמנותי, השחקנים, היוצרים והצוות הטכני – ובגיבוי הנאמנים והממשלה – הוא ימצא את הדרך להוציא את העגלה מן הבוץ, מתוך תקווה שלא רק השיקולים הכלכליים היבשים יעמדו לנגד עיניו.

ומה עם תיאטרון הפרינג' פסטיבלים נושאי פרסים לתיאטרון ולפרפורמנס לא חסרים אצלנו, ובכל זאת – שניים התמסדו, ואמורים לכלול את הטוב בהיצע האמנותי של "התיאטרון העצמאי": פסטיבל עכו הוותיק שחגג בסוכות השנה את יובלו ה-40, ואף חווה את המשבר המפורסם האמור להתלוות לגיל הזה; והפסטיבל עול הימים – "קיפור הזהב"

– שהשנה הפך מטקס שנתי להענקת פרסי קיפוד הזהב לפסטיבל של המעולים במופעי השוליים במסגרת רפורמה, הכוללת הקמת אקדמיה לתיאטרון העצמאי הבוחרת את הזוכים בפרסים השונים. כבר דובר על כשלונו של פסטיבל עכו השנה וסיבותיו – העדר מדיניות אמנותית ברורה, בחירה בלתי בררנית, ליווי רשלני של היצירות – וקשה שלא להסכים עם הביקורת, אם כי אינני מסכים עם הקטילה הגורפת של רוב ההיצע (כשלעצמי אהבתי את היצירה הקשה לצפייה, אך המרתקת – המשחטה – טרגדיה תיאטרונית, פסיכולוגית – סוריאליסטית, בערבית מאת ובבימוי וסים חיר על שני אחים שירשו משחטה ורוצחים זה את זה, וניסיונות השיקום של העסק על ידי האלמנות מובילים להמשך מעגל הדמים, כשאחת מהן מונעת בעל כורחה על ידי קולות שיסוי פנימיים. השפעות השבעה נגד תב"י, אנטיגונה, הבכחאי ותיאטרון האכזריות ניכרים היטב ביצירה תיאטרונית זו, שבה עיצוב התפאורה של פייסל גזאוי ותאורת האימים האדומה-כחולה של ניזאר חמרה יוצרים רושם סיוטי מצמרר; והצגת תלויים מאת המחזאית הישראלית העולה באירופה – שהרי אצלנו כידוע רק לעתים רחוקות יש נביא בעירו, ועד שמכירים בו מוציאים לו את הנשמה – מאיה ערד יסעור בבימוי יגאל זקס. מחזה מדהים הן מבחינה עלילתית, והן מבחינת המצב הדרמטי: שני פליטים של מלחמת אזרחים, בעלי עבר משותף, נפגשים בעת ניקוי בסנפלינג של חלונות הקומה ה-45 של גורד שחקים בארץ מקלט עשירה. המחזה, שזכה בפרס הראשון בתחרות מחזות של המכון הבינלאומי לתיאטרון של אונסק'ו ב-2010, ופורסם בתיאטרון 44, חושף עבר אפל ועתיד מסוכן של יחסי שתי הדמויות וסיכויי הישרדותן, כאשר שניהם – במטאפורה מקורית ואפקטיבית – תלויים בין שמים וארץ, ואחד בשני). והייתה גם הצגה אורחת, לרגל יובל פסטיבל עכו, מאת ובבימוי האיש שהגה את הפסטיבל, עודד קוטלר: הקללה, תרומה נוספת למאגר העשיר של יצירות שנכתבו במהלך ההיסטוריה בעקבות המיתוס על הטרגדיה המחרידה של בית אטראוס. קשה למצוא אצלנו נסיבות אקטואליות שלא תצדקנה את ההתבוננות במציאות מבעד לפרזימה של היצירה הקלאסית הקוראת תיגר על הנהגה המרוכזת בעצמה, ומובילה צבא של אלפי לחמים אל מותם בשם אגו גברי פגוע, ובשם אותו אגו מגבה את שחיטת ילדתו של המצביא, ואת רציחתו שלו, ולאחר מכן של אשתו בשרשרת סיכולים הדדיים שאין לה קץ. ראויה לציון מיוחד עבודת המקלה, והמוסיקה הפולחת לב וכליות של אסי מסקין.

בניגוד לפסטיבל עכו העילג, הזכירו 16 ההצגות בפסטיבל קיפוד הזהב שהגיעו למקצה האחרון, שחזק הכלים השלובים נכון לא רק בפיויקה, אלא גם באמנות. עונות אפורות, משמימות וממוסחרות – עם מספר הבלחות פה ושם – בתיאטרון הרפטוארי רק סייעו להבליט את הפוטנציאל העשיר של מעוף, כישרון, מוטיבציה והעזה הטמון בתיאטרון העצמאי ובפרינג' הישראלי. לא עוד ברירת מחזל, אם לא השגת כרטיס להבמה, הקאמדי ושות', אלא היפוך היצירות – ההפקה העצמאית בעצימות ראשונה: מן הפנטזיה האוטוביוגרפית הטוחם של השחקן-רקדן, בנימין יום טוב, מופע העוסק, בין היתר, בזהות המינית הלימינאלית שבין לבין, אבל בעיקר סוגד ליופיו ולאיינספור מופעיו של הגוף הגברי; דרך ברוח המקום – מאת ובבימוי נילי רוגל – במשמעות הכפולה של "מקום" כאתר פיזי וככינוי נרדף לקב"ה, מקום שבו מתנהלים חיים קומונליים פולחניים ומיסטיים בליבה של מציאות ישראלית מדברית קונקרטי, הצגה שגם בה הביאורי האסתטי הופך לגורמה; וכזהו גם לאה בעיבודה ובבימויה של יעל קרמסקי, ובהשתתפות דינה בליי הוורטסלית, ירדן גלבוץ, רונן יפרה, שי לוי ואייל זוסמן שזכה בפרס שחקן המשנה, הצגה שהיא אנטיטזה לדימויה הרומנטי של לאה גולדברג, המעורטלת כאן, על פי הרומן המוקדם שלה, וזו האור, כמאהבת נואשת של קרוב מבוגר, וכמי שחששה מהשיגעון הוא המאפיין את

דבר המערכת



צילום: גד קינר-קיסניגר

מופע חוצות בפסטיבל עכו 2019

נושא את הגנטיקה של מחלות נפש. הפיוט האנץ שבהצגה מקורו בין היתר בעיצוב החלל החסכוני של איריס מועלם, המניח לצופה למלא פערים, בד בבד עם התאורה והווידיאו המדהימים, שגם הם פרי עבודתה של מועלם, מאמניות התאורה המקוריות ביותר בארץ; ואי אפשר שלא להזכיר את אדיפוס, טריפטיכון של אריאל וולף, לדעתי התקווה הגדולה של התיאטרון הישראלי כבמאי, מעבד, רקדן ואיש תנועה, אינטליגנטי להפליא, המנסה לפצח את חידת האדם בהתבוננות אישית מאוד מבעד לפריזמה של המיתולוגיה היוונית בכלל, וגלגולי המיתוס של אדיפוס בפרט. צריך להזכיר גם את ההצגה, זוכת הפרס, מה שלא הורג, מותחן המוגדר משום מה כדרמה קומית, החוקר בין היתר, באמצעות חלל ריק ושלושה שחקנים מופלאים (תום חודורוב, אייל צ'יזבנו ובן זאב רביניאן) את הקשר הסבוך שבין אב לבנו. הקוטב האנרכיסטי, הדיוניסי בפסטיבל הוא חלום ליל קיץ בחלל של אריאל ברונז ועידית ברמן בתיאטרון קליפת, החוגגת את הוולגריזם, הקיטש והטראש, בתמהיל מסחרר המטיס את בעלי המלאכה של שייקספיר לחלל, ומנפצת כל שריד שעוד נותר לפליטה, אם נותר, של טובאים מיניים ומוסריים. ועוד לא אמרתי את שבחי יתר הצגות הפסטיבל, הממשיכות עדיין להופיע.

וכאן נשאלת השאלה: האם פסטיבל עכו סיים את דרכו, וכבר איננו אבן שואבת לאמנים העצמאיים ולקהל הצעיר, שגדש פעם את האכסניות והמדשאות, והיום הוא מפנה מקומו לגמלאי גיל הזהב, המזדמנים לפסטיבל במהלך טיול סוכות בגליל? האם נוכח השפע המבורך בהצגות שוליים, המאיימות על המרכז, יש עוד הצדקה לקיום פסטיבל זה שהיה בשעתו גלגל התנופה למחזאות ישראלית, לפרפורמנס ארט ולביטוי תיאטרוני אחר, והיום המופעים המעניינים ביותר בו הם מופעי החוצות?... לא, איננו מציעים לבטל את הפסטיבל – המסגרת חשובה מדי, ועכו חשובה מדי – אבל ניתן לשנות את ייעודו: למשל, להפוך את מתחם הפסטיבל למושב סדנאות בחונכות לקידום מחזאים מתחילים, על פי הדגם הרווח בעולם מסרי לנקה ועד למוטובאן שבקרוואטיה; לייחד אותו לאתר של שיתופי פעולה תיאטרוניים בינלאומיים ויהודיים-ערביים; ואולי לקיים בו את הפסטיבל השנתי החדש של קיפור הזהב!...

הנה כי כן, הפעילות התיאטרונית העצמאית בישראל מספקת לנו צרות של עשירים. כן רבו...

קריאה נעימה,

גד קינר-קיסניגר בשם מערכת תיאטרון

על כאוס כבלגן פורה בחקר התיאטרון

דברים בכנס האגודה הישראלית לחקר התיאטרון 2019

חוקר תיאטרון בן ימינו שהגיע, כמו העכבר במשל הקטן של קפקא, למבוי סתום בין החומות הצרות והולכות של גישות נאו-מרכסיסטיות צפודות שעל רובן אבד הכלח לבין עמדות נאו-פרוידיאניות המנסות להחזיר קצת ליבדו לעיסות לעוסות משנות העשרים, לבין התקרבויות סמיוטיות שגם הן כופות מיטות סדום של מתודות מתות על חומרי ומופעי תיאטרון חיים לחלוטין, לבין אידיאולוגיות פמיניסטיות שבחלקן הן חלקיות, נתקל לפתע ביללה ענוגה מצד הכאוס החי, אך במקום חתול קפקאי האומר לו "היה עליך רק לשנות את כיוון מרוצתך" ואחר כך טורף אותו, מוצא עצמו אותו חוקר מיואש נדהם מהחיוניות של אבחנה כגון: "המאמינים בכאוס, ולפעמים הם מכנים את עצמם מאמינים, מומרים או חוזרים בתשובה מעלים ספקולציות על דטרמיניזם ורצון חופשי, על אבולוציה ועל טיבה של התבונה המודעת". אם נסב את המונח "פיסיקה תיאורטית" למונח "חקר התיאטרון", נקרא משהו בנוסח "זמן רב שררה התחושה, שלא תמיד הובעה בגלוי, כי חקר התיאטרון התבדל עד מאוד מתפיסת העולם האינטואיטיבית של האדם. אין איש יודע אם הגישה הזאת תתגלה ככפירה פורייה או ככפירה סתם, אבל אחדים מאלה שחשבו כי חקר התיאטרון דוחק עצמו לקרן זווית, רואים עתה את הכאוס כדרך המוצא".

המהדורה המורחבת לתיאוריות של תיאטרון, ספרו המונומנטלי של מרווין קרלסון המציג מתודולוגיות מחקר בתחומנו, יצא לאור ב-1993. רק עשר שנים חלפו מפרסום המהדורה הראשונה ומאז חלו התפתחויות מרחיקות לכת בהיקף ובמורכבות היחסים בין חומרי התיאטרון והמופע הנידונים לבין תאוריות שהסבירו, משטרו, סדרו, בנו, הבנו והתבנו אתם, לצדם, לפעמים במקומם. סוף המאה העשרים נקראה "תקופת התאוריה", כותב קרלסון במבוא למהדורה המורחבת, ותחומי עיון ומחקר תיאטרוני טהור או משולב עם דיסציפלינות סוציולוגיות, סמיוטיות, פנומנולוגיות, פסיכואנליטיות ובעיקר הרבה תאוריות פמיניסטיות, צמחו בשנים האחרונות. בשנת 1987 פרסם ג'יימס גלייק את כאוס ובו סיכם ועדכן את מצב התחום, שבעיני אוהדיו המתרבים "הינו המהפכה המדעית השלישית

תופעה ידועה ומוכרת היא הרודנות המתודולוגית שחקר התיאטרון אימץ לו ממדעי הטבע, ממה שאלה העבירו למדעי החברה, שמסרוה למדעי הרוח, פיתו – או אנסו בה - גם את האמנויות ואת חקר התיאטרון במיוחד.

של המאה העשרים, לצד תורת היחסות ומכניקת הקוואנטים. " בכנס המוקדש למתודולוגיות העבריות בחקר התיאטרון חשוב להזכיר את הקשרים ההדוקים והאורגניים, חלקם סמויים וחלקם גלויים, בין השקפות עולם פילוסופיות ודתיות לבין תאוריות פסיקליות ואף קוסמולוגיות לבין התפתחות האומנויות בכלל והתיאטרון בפרט.

אם אכן מציעה תורת היחסות של איינשטיין התבוננות חדשה בעולם התופעות הפסיקליות, הרי כלולים בעולם זה גם האופנים שביקורת התיאטרון מתייחסת בהם לאופני הייצוג של הדרמה את העולם הפיסי, ודאי גם הנפשי והרוחני. אלא שהדרמה והתיאטרון מראשית המאה העשרים נענים פחות ופחות לתאוריות דרמה "קלאסיות" למיניהן. תאוריות על כמו פסיכואנליזם לסוגיו, סטרוקטורליזם לורמיו, מרקסיזם לגווי גוויני וללא ספק עמדות ביקורתיות פמיניסטיות מתיישבות לא רק על תיאטרון ומופע בני זמננו, אלא מנסות להתיישם בדיעבד גם על דרמה והצגות בדורות קודמים. והנה כמה וכמה יסודות תאורטיים מתורות הכאוס פועלים כך: "תורת היחסות של איינשטיין חיסלה את אשלייתו של ניוטון על אודות קיומם של מרחב וזמן מוחלטים; תורת הקוואנטים חיסלה את חלומו של ניוטון על אודות תהליך שאפשר לשלוט בו ולמדוד אותו והכאוס מחסל את הזיית לפלס על אודות יכולת ניבוי דטרמיניסטית."

תופעה ידועה ומוכרת היא הטירונות המתודולוגית שחקר התיאטרון אימץ לו ממדעי הטבע, ממה שאלה העבירו למדעי החברה, שמסרוה למדעי הרוח פיתו – או אנסו בה - גם את האמנויות ואת חקר התיאטרון במיוחד. מצאי תאוריה, רצוי אופנתית, כפי אותה על החומר התיאטרוני והנה חצי המאסטר בידך, ומשהו יגיע גם להצעת המחקר לקראת התואר השלישי. אני מציע לדיון את השאלה האם גישה על פי כמה מעקרונות ה"כאוס" גם בניתוח אירועי תיאטרון כממצע ובכלל זה גם הדרמה כסוגה, איננה רק נמנעת מהשרירות הכפייתית של כמה מהתאוריות המופעלות בימינו בחקר התחום הזה, אלא היא, על אף עמימותה העוברית עדיין, גם הולמת יותר, יעילה ופורה הרבה יותר. "הכאוס מציג בעיות המתריסות בפני דרכי העבודה המקובלות במדע. הוא מעלה טענות

תקיפות באשר להתנהגותה הכוללת של המורכבות... התיאורטיקנים הראשונים של הכאוס... היו שותפים לרגישויות משותפות. היה להם חוש לתבניות, במיוחד לתבניות המופיעות בעת ובעונה אחת בקני מידה שונים. היה להם חוש לאקראיות ולמורכבות, לשוליים מזוגגים ולדילוגים פתאומיים... הם מאמינים שהם מחפשים את השלם."

ניזכר שוב: הצגה (טובה) היא עולם בזעיר אנפין, אירוע דינאמי, מורכב ואקראי מעצם טיבו ולא תיתכנה שתי הצגות זהות. בשונה מממצעים אחרים המציעים מוצר מוגמר, הצגה היא תמיד תהליך חי, בלתי אמצעי ועכשווי. ככזאת היא תובעת תאוריה דינאמית, שלמותית ולא פרקנית, רדוקטיבית, דקונסטרוקטיביסטית וחלקיקנית. הצגה נוצרת כאינטראקציה פעילה של גורמים רבים, חלקם על הבמה, חלקם בקהל ורובם באינטראקציה המתהווה בין הבימה לבין הקהל. כמה ממושגי המפתח של הכאוס הם זרימה, מונח המאפיין יותר מכל סטרוקטורה ניחת ומקובעת, את טיבו של ממצע התיאטרון; פרקטלים הדומים לכרובית, מושכים מזורים ולא נתעלם מאפקט הפרפר המפורסם. "מי" ההצגה, אם להשתמש בדימוי אורגאני, זורמים אמנם באותו אפיק, אך אפילו צילום ווידאו של הצגה כמו גם של כל מופע חי, איננו אלא תיעוד חלקי ובדרך כלל סלפני למה שבאמת קורה בה.

ממילא חקר התיאטרון הוא תחום שמדעיותו הצרופה מוטלת בספק מסוים בהשוואה לדיוק הנתבע מאבחנות בפיסיקה ובמתמטיקה. ואם בארזי המדעים המדויקים ממשיכות ליפול שלהבות במאה העשרים, מה יגידו אוזבי הבימה? לאחרונה, כאשר בחקר התיאטרון בולטות גישות מבורכות של חקר אירוע וניתוח מופע, ראוי להתבונן מחדש במה שפעם נחשב בלתי מדעי וכיום כובש מקום מרכזי על במת המדע. זהו העיסוק בכוחות ובורימות המעצבות את הצורות הנגלות לנגד עינינו בשלם במקום בתופעות סטטיות של החלקי. אחד מראשוני העוסקים בגישה רב תחומית והוליסטית אורגנית זו, הרגישה מאין כמוה גם לאינטראקציה שבין האומנויות לבין התאוריה עליה, היה יוהן וולפגנג פון גתה שהקדיש לא מעט מזמנו גם לחקר התמורות בצמחים ולבדיקת האור והאופטיקה. בין ממשיכיו היו רודולף שטיינר ותיאודור שוונק, אחריהם ליבכאבר ופייגנבאום "אנשי הכאוס", ארתור זיאונק במחקרו על האור ורבים אחרים. בחקר התיאטרון מומלץ להעדיף את ההצגה על פני הביקורת עליה, את החי על פני המת, את הנתון הנחקר נעדיף על פני המתודה החוקרת, שתאלץ מעתה להסתגל ל"חיתחותיו", "זיגזגיו", פרקטאליותו, "מחזוריותו", "התפצליותו", על פני המת, את הנתון הנחקר נעדיף על פני המתודה החוקרת, שתאלץ מעתה להסתגל ל"חיתחותיו", "זיגזגיו", "פרקטאליותו", "מחזוריותו", "התפצליותו", "סרוגיותו"

איך אמר לודוויג וויטגנשטיין? "תיאוריה היא סולם שצריך להעיף אחורנית כשמגיעים למעלה."

וכיוצא באלה המושגים החדשים יחסית שהכאוס משתמש בהם. הסמיוטיקה כפופה לרדוקציוניזם לא רק בחקר התיאטרון אלא גם בביוולוגיה מולקולרית, הביוולוג ה"כאוטיקן" ד'ארסי תומפסון, למשל, ניסה לחשוב על החיים כ"חיים". הגיע זמן לחשוב גם על התיאטרון כ"תיאטרון" במונחים הנובעים מחיותו, ולא רק ממבנים מתים המושלכים עליו.

"מרגע שהחל המדע להסתכל סביבו, הוא מצא כאוס על כל עבר. אבכה מתרוממת של עשן סיגריה... דגל מתנפנף ברוח... ברוז דולף... כאוס מתגלה בהתנהגותו של מזג האוויר, בהתנהגותו של מטוס בשעת טיסה, בהתנהגותן של מכוניות המצטופפות על כביש מהיר... אבכות התנהגותו הספונטנית או המאומנת והמיומנת של שחקן על הבימה, יחסי דמויות בהצגה כיחסים המתנפנפים בין השחקנים בכל ערב נתון של הפקה כלשהי, השפעת התאורה בחלל זה או אחר וכניסותיה המסוימות של מוסיקה בהצגה הם רק אחדים מהגורמים הרבים ברב מערכת התיאטרונית כולה, שאיננה ניתנת לחיזוי ולניבוי. תגובותיו של הקהל שבלעדיהן אין כלל הצגה חשובות ביותר ונזכיר את המודד הצופה המשנה את ההצגה ה"נמדדת".

שלוש הערות קצרצרות לסיום הפתיחה. אפקט הפרפר, שאתו מזוהית לעתים תאוריית הכאוס באופן פופולרי, מתאים לתיאטרון במובן מדויק ומידי יותר ומטפורי פחות מכפי שהוא מתאים למדע. בהצגה ובהרצאה חיה אין ספק שתנודות כנפיו של פרפר בניו זילנד משפיעות על מצב הרוח באולם הרגע ממש. ההערה השנייה היא ציטוט מג'ון ארצ'יבלד ווילר - לא הייזנברג דווקא - שלא היה מיסטיקן, לא פילוסוף וגם לא חוקר תיאטרון אלא חתן פרס נובל לפיסיקה: "קיום הצופה הכרחי ליצירת העולם באותה מידה שקיום העולם הכרחי ליצירת הצופה". והערונת מעשית: עד הדוקטורט תעבדו לפי תאוריות, בסדר. אחר כך תשתחררו, תנו לנתונים ולהצגות להכתיב לכם את קני המידה להבין תופעות, אירועים, תהליכים והצגות ומופעים. רבים מהמחקרים הרבים שקראתי לאחרונה עושים בדיוק את זה, כולל חוקרי תיאטרון שידברו כאן היום. וטוב שכך. איך אמר לודוויג וויטגנשטיין? "תיאוריה היא סולם שצריך להעיף אחורנית כשמגיעים למעלה."

שיילוק המזרחי בוונציה האשכנזית

אריה אליאס והפוליטיקה של הליחוק

כשאומרים אריה אליאס לא מעט אנשים מעלים חיוך. רבים מהצופים הישראליים נזכרים מיד בקומדיות הבורקס שהוא השתתף בהן ושהפכו במרוצת הזמן לקאלט: זכי בן חנניה בצ'רלי וחצי (בוועז דודיזון, 1974), יעקב חלפון בחגיגה בסנוקר (בוועז דודיזון, 1975) ומי מאיתנו שגדל על הטלוויזיה החינוכית הזכורה לטוב, רואה לנגד עיניו את יחזקאל החנווני מסדרת הטלוויזיה שכונת חיים (יוסי אלפי וחיים שירן, 1976) שסיפר סיפורים ומשלים יותר מאשר מכר מוצרים. אבל מאחורי הדמויות האלה עמד שחקן ויוצר שרצה לפרוץ את המסגרת הצרה של סרטי הבורקס שהתרבות הישראלית הועידה לו. אריה אליאס חלם על תפקידים קלאסיים בתיאטרון כפי שכבר גילם במכון לאמנויות היפות בבגדד שם למד ושיחק תיאטרון. הוא בעיקר רצה לגלם את שיילוק מהסוחר בוונציה מאת שייקספיר, אך מנהלי ובמאי התיאטרון הישראלי טענו שהמבטא העירקי שלו כבד מדי לאוזן הישראלית, שאגב משום מה יכלה לעכל ולסבול מבטאים מזרח-אירופיים למכביר של גדולי השחקנים של התיאטרון העברי... בהקשר זה אלה שוחט בדיונה על ליהוק של שחקנים מזרחים, טוענת שהסירוב ללהק את אליאס לשיילוק הוא אומלל "מאחר ובימאי בעל ידע היה יכול לנצל את המבטא 'השולי' כאמצעי להדגיש את שוליותו של שיילוק עצמו בוונציה הנוצרית" (שוחט, 2005, 66). שוחט מציינת שהמבטא היה חסם של לא מעט שחקנים מזרחיים בדומה לאליאס ושהתיאטרון המסחרי וסרטי הבורקס היו המסגרת היחידה שבה יכלו להופיע, לא פעם תוך שעתוק של הסטריאוטיפ המזרחי.

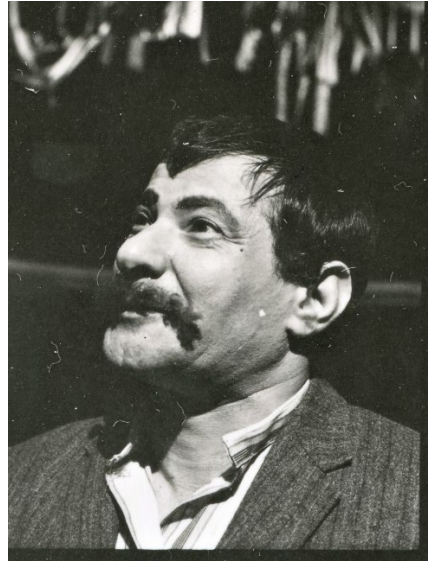
בעקבות הופעותיו בקולנוע עוצב לאליאס הדימוי של "המזרחי החביב" בתרבות הישראלית, שעמד בניגוד לשאיפותיו האמנותיות כשחקן שרצה להרחיב את רפרטואר תפקידיו ולהביא לידי ביטוי את כשרונו על הבמה והמסך. בעוד שהזרם המרכזי איפשר לו להופיע לרוב דרך הסטראוטיפ המזרחי, הרי בשולי שדה התיאטרון הישראלי כמו התיאטרון דובר הערבית והתיאטרון הקהילתי, התאפשר לאליאס לפתח את יכולותיו היצירתיות. עם זאת, יש להסתייג ולומר, שבתפקידים מאוחרים יותר בקולנוע ובטלוויזיה

למרות שמשנות התשעים ואילך אליאס מגלם דמויות מורכבות יותר ועל אף זכייתו בפרסים ובהכרה ממסדית, דמויות אלה עדין נשארו במסגרת הטיפוס של סבא ודוד מזרחי שהחביבות היא תו היכר שלו.

אליאס גילם דמויות מזרחיות מורכבות יותר ורפלקטיביות, אך אלה דמויות שלא נצרבו בזיכרון הקולקטיבי של הקהל הישראלי בדומה לדמויותיו בסרטי הבורקס, ובכל מקרה, הוא כמעט ולא לוחק לתיאטרון הרפרטוארי הישראלי. אם כן, קורות חייו המקצועיים של אליאס עשויים להוות כר נוח לבחינת פוליטיקת הליהוק בתיאטרון ובקולנוע המביטה בביקורתיות משולי שדה התרבות למרכזו.

סטיוארט הול בדיונו בדמות השחור בתרבות המערב מביא חמישה סטראוטיפים של שחורים ששניים מהם תואמים לדמויות המזרחיות שאליאס גילם בקולנוע הבורקס (Hall, 1997, 251): הראשון, "הדוד תום" – השחור הטוב, שלמרות כל הקשיים אינו מאבד את תקוותו ואמונתו, אך אינו מנסה להיאבק נגד הלבנים. הוא נדיב, נחמד ומתחשב בזולת. הסטראוטיפ השני הוא של השחור המצחיק והנלעג, משתטה ומבדר, מספר סיפורים ובדיחות, שותה לשוכרה, עצלן ובטלן ושפתו עילגת. הדמויות הידועות של אליאס מסרטי הבורקס הן וריאציות שונות של שני הסטראוטיפים הללו שניתן להכלילם תחת הכותרת "המזרחי החביב" – מבוגר, לרוב, דוד או סבא, בעל לב חם והומור שופע, לעתים גם חוטא בשתייה חריפה, המתחבב על הדמויות האחרות ולעתים קרובות יש באמתחתו סיפורים ואגדות. מושיקו בקזבלן (מנחם גולן, 1973) הוא דייג שמהווה מעין מספר (story teller) שפותח את הסרט במבט למצלמה ומספר לצופים על יפו והים התיכון, באופן דומה יחזקאל החנווני בשכונת חיים מלא בסיפורים ופתגמים מצחיקים. זכי בן חנניה בצ'רלי וחצי ויעקב חלפון בחגיגה בסנוקר שותים לשוכרה עצלנים ומתבטלים, חיים על חשבון אחרים ושופעים הומור עצמי. האמירות והטקסטים הקומיים של דמויות אלה, עיצבו באופן קולקטיבי ברבות הזמן את הדימוי של אליאס בקולנוע הישראלי כמזרחי החביב.

בעקבות שינויים שחלו בקולנוע הישראלי הקשורים למפנה הפוסט מודרני/ציוני/קולוניאלי מאז שנות התשעים החל אליאס גם לגלם דמויות



אריה אליאס בהצגה קזבלן עם אסתר גרינברג-שבק, בתיאטרון ג'ורא גודיק, 1966, צילום: יעקב אגור, הצילומים באדיבות המילא"ה, אוניברסיטת תל אביב.

יותר מורכבות על המסך הגדול והקטן. בסרט הסטודנטים בית של דוד אופק משנת 1994, אליאס מגלם את האבא העירקי של המשפחה. אנו צופים במשפחה עירקית המתגוררת ברמת גן, שהעבר שלה כבגדד נחשף בפנינו דרך המראות של מלחמת המפרץ הראשונה. בניגוד לבורקס, שבו המזרחי הוא לרוב גנרי וחסר הון תרבותי והיסטוריה, הרי בסרט זה מתגלה עבר משפחתי עשיר, דרך תמונות משפחתיות, סיפורים ושירים ואף דרך מרקע הטלוויזיה המשדר את בגדד המופצצת. אליאס האב מתגעגע ונרגש לראות את ביתו דרך הצילום ממעוף הציפור של המפציצים האמריקאים.

במסעות ג'יימס בארץ הקודש (רענן אלכסנדרוביץ', 2003) אליאס מגיע לאחד משיאי הצלחתו בקרב קהילת הקולנוע המקומי ומקבל הכרה בכישרונו. הסרט בנוי כסיפור חניכה של ג'יימס, אפריקאי נוצרי תמים שרוצה לעלות לירושלים ולחיות חיים רוחניים אך מנוצל כעובד זר, ועם הזמן לומד את השיטה והופך בעצמו ל"קומבינטור" שמנצל אחרים. אליאס מגלם את סלאח, הסבא המבוגר של המשפחה, שבעצם מהווה מעין חונך לג'יימס ועוזר לו להתמודד מול בנו, שימי, בגילומו של סלים דאו. הסרט יוצר היפוכים מכוונים לסרטי הבורקס. שימי קבלן כוח אדם, מזרחי (שמגולם על ידי שחקן ערבי) נמצא בעמדת כוח ומעוניין בעיקר בגריפת רווחים כספיים תוך ניצול אחרים. הסבא סלאח, שכבר שמו מרמז אולי לסלאח שבתי (אפרים קישון, 1964), אך בניגוד לסטריאוטיפ, הוא מפוכח מאוד, ומנסה לעזור לג'יימס להתמודד עם המציאות

”במשך שנים, אלה היו התגובות: צוחקים על עצם הרעיון שאני עושה קטע שייקספירי בערבית. אחרי שהיו צוחקים היו מתחילים עם השאלות: באת לישראל על חמור? מה, יש אקדמיה לדרמה בגדד?”

החדשה.¹ סלאח מסרב לעזוב את ביתו כדי שבנו ימכור את האדמה לכרישי נדל”ן, ובאופן מהופך דווקא הוא נושא את האתוס הצינוני של היאחזות בקרקע ובעבודת האדמה. על תפקידו זה קיבל אליאס את פרס אופיר לשחקן הטוב ביותר לשנת 2003, כשבשנה הקודמת הוא כבר זכה בפרס אופיר על מפעל חיים.

מפאת קוצר היריעה רק אזכיר שאליאס גילם גם את הדוד הדתי והמבוגר, שוחט במקצועו בבחור של שולי (דורון צברי, 1997), השופע סיפורים על העבר המשפחתי; את הסבא שזקוק לעזרה ולטיפול בכוכבים של שלומי (שמי זרחין, 2003); ושוב את הסבא אליהו, הרב של הקהילה, בסדרה הטלוויזיה מעורב ירושלמי (יעקב גולדווסר ושי כנות, 2004). דמויות אלה היו מורכבות וריאליסטיות באופיין.

למרות שמשנות התשעים ואילך אליאס מגלם דמויות מורכבות יותר ועל אף זכייתו בפרסים ובהכרה ממסדית, דמויות אלה עדיין נשארו במסגרת הטיפוס של סבא ודוד מזרחי שהחביבות היא תו היכר שלו. מעולם לא ראינו אותו מגלם דמויות אחרות, למשל עם תשוקה מינית, תעוזה ואומץ, או דמויות מיוסרות בעלות עומק על הקיום האנושי. הגיבורים מהדרמה הקלאסית שגילם בבגדד, כמו יאגו המרושע באותלו, או פאוסט שמכר את נשמתו לשטן, רחוקים מהדימוי של המזרחי החביב, שרדף את אליאס לאורך כל שנות פעילותו על המסך הישראלי.

המבטא העירקי והליהוק המורכב שלו הפכו ליסוד מארגן של סיפור חייו המבטאים החמצה וכאב. אליאס מספר כיצד במבחני הבד שערכו לו כדי להתקבל לציבטרון או לתיאטרון הבימה, הבוחנים היו המומים מקורות

¹ אלה שוחט כבר עמדה בהרחבה על הסטריאוטיפ של סלאח שבת. לטענתה היוצרים קישון וטופול "משתמשים בסטריאוטיפים של המזרחים כדי להשמיץ את הממסד" (2005, 152) והיא ממשיכה "הנאיביות של סלאח מתפקדת פחות כמכשיר להתקפת מיתוס 'ארץ ישראל העובדת' ויותר כמכשיר ללגלוג על סלאח עצמו ועל כל מה שהוא כביכול מייצג כלומר האוריינטליות של המזרחים" (שם, 153). בהמשך היא מנתחת בפירוט את העיצוב האוריינטליסטי של סלאח שבת הנע בין קוטב חיובי – חם, כן, ישיר ופיקח וקוטב שלילי עצלן, לא רצינוגלי, בלתי צפוי, פרימיטיבי, בור וסקסיסט.

חייו המקצועיים: "במשך שנים אלה היו התגובות אלי. צוחקים על עצם הרעיון שאני עושה קטע שייקספירי בערבית. אחרי שהיו צוחקים היו מתחילים עם השאלות, 'באת לישראל על חמור?' 'מה, יש אקדמיה לדרמה בבגדד?" והוא מסכם ואומר "המלט יכול להיות בעל מבטא רוסי... אבל לא עם מבטא ערבי".² חוסר האמון בעצם העובדה שיש אקדמיה לאמנויות בבגדד והצחוק הלעגני של הבוחנים על משחקו השייקספירי בשפה הערבית, כאילו מדובר באוקסימורון, מעידים על האוריינטליזם העמוק של התרבות הישראלית ובכלל זה כיסוד בפוליטיקת הליהוק המקומית.

בשנות ה-50 אליאס מצליח להתקבל לקאמרי ולאחר שני תפקידים קטנים הוא מגלם את המואזין, תפקיד ראשי בהצגה תעלולי נאסר א-דין (יוסף מילוא, 1953). הדבר מתאפשר משום שזהו מחזה המציג עולם מוסלמי והמבטא העירקי פועל הפעם לטובתו, והוא אכן מקבל ביקורות מצויינות. אבל לאחר הפקה זו הוא מפוטר בגלל בעיות תקציב. האתר היחיד שנותר לו ליצור בו הוא התיאטרון דובר הערבית. אליאס ושחקנים עירקיים נוספים, שלמדו איתו במכון לאמנויות היפות בבגדד,³ יוצרים תסכיתי רדיו בקול ישראל בערבית. בשנת 1955 חברי קבוצה זו בבימויו של אליאס מקימים את להקת אור ומעלים את מג'נון לילה מאת המחזאי המצרי אחמד שווקי. ההצגה רצה בהצלחה גדולה בישובים ערביים ואף בריכוזי אוכלוסייה של מזרחים בישראל ולאחר כיבוש עזה ב-1956 הלהקה מופיעה בפני פליטים פלסטיניים ברצועה. ההצגה גורפת תשואות וביקורות מצוינות. מבקרים ואנשי ממסד ישראליים "הופתעו והתפעלו" שיש אנשי תיאטרון מוכשרים מקרב העולים מארצות ערב.⁴ אבל הלהקה מתפרקת בשל בעיות תקציב.

² אספה פלד, "שיילוק זה אני", ידיעות אחרונות, 14.11.2003.

³ באוטוביוגרפיה שלו מתאר אריה אליאס (2005) את ההתפתחות המקצועית שלו ושל חבריו השחקנים בעירק. הוא מספר כיצד הקימו באופן עצמאי תיאטרון כנערים צעירים ועד חוויות משותפות כסטודנטים במכון לאמנויות היפות. תיאורים אלה מאפשרים להבין את הפריחה, ההתלהבות והדומיננטיות של אמנים יהודים בעיצוב סצנת התיאטרון המתפתחת בבגדד במחצית הראשונה של המאה ה-20. לקריאה נוספת על התיאטרון היהודי בעירק ראו: שמואל מורה (1985).

⁴ למשל, שמואל שלמון מנהל המחלקה לחינוך ולתרבות לערבים במשרד החינוך בא חסר ציפיות והופתע: "האמת נתנה להאמר כי הלכתי להצגה רק מתוך הרגשת חובה – כאיש התפקיד – והתכוונתי לאכזבה מרה, לחוסר טעם ולדקלום סנטימנטלי זול. בלי להיכנס לביקורת מדוקדקת של ההצגה ברצוני לאמור כי הלהקה יכולה לברך את עצמה על המאמץ האמנותי הרב. בהצגה היו מעמדות אסתטיים רבים, הדיבור היה טוב ורק לעתים רחוקות היתה זו דקלמציה ריקה ואף פעם לא נפגם הטעם הטוב. ראיתי את ההצגה בעניין רב עד תומה". מכתב מאת שמואל שלמון לאליהו אגסי מתאריך 12.9.1956. ארכיון מפלגת העבודה, תיק 214-219 IV.



אריה אליאס (משמאל) עם סיני פתר בהצגה גירושים מאוחרים. בתיאטרון נווה צדק, 1983, צילום: יעקב אגור, הצילום באדיבות המילא"ה, אוני. תל אביב.

אליאס נוסע ללמוד בפריז במשך שלוש שנים, בין היתר אצל מרסל מרסו ומופיע בקומדי פרנסו. כשהוא שב לארץ בתחילת שנות השישים על אף לימודיו וההמלצות שקיבל, שום תיאטרון לא מלהק אותו, שוב בתירוץ הרגיל שהמבטא מהווה בעיה.

בשנים אלה אליאס יוצר תיאטרון ערבי בישובים בצפון כמו נצרת, כפר יאסיף, טייבה וכפר קאסם ובעקבות כך אף חלק משחקניו כמו אדיב ג'השאן ויוסף פרח למדו בבית צבי והפכו לשחקנים מקצועיים. עבודתו היתה למעשה חלק משיקום התיאטרון הפלסטיני שהתרסק לאחר הנכבה (Snir, 2005). בכך הקדים אליאס בעשור ויותר פרויקטים שונים של תיאטרון "דו-קיום" בישראל ואף היה חדשני בגישתו. הוא פעל כאמן יהודי-ערבי שיוצר עם שחקנים פלסטינים, על בסיס מכנה תרבותי ערבי משותף המטשטש את גבולות הלאום. על תקופה זו, אליאס מעיד: "התיאטרון העברי לא קיבל אותי בגלל שפתי ופתאום גיליתי את הכפרים הערביים. זה נתן לי ולהם מזון לנפש"⁵. גם לאחר שהתפרסם במהלך שנות השבעים הקים תיאטרון ערבי במזרח ירושלים והעלה עם שחקנים אלה מספר הפקות בערבית. בשנות השמונים הוא אף פונה לביים תיאטרון קהילתי עם אסירים בכלא מעשיהו והעלה איתם מספר הפקות שעוסקות באופן מטפורי במצבי דיכוי ולחץ. הוא קיבל על פעילות זו את אות הנשיא למתנדב.

⁵ אספה פלד, "שיילוק זה אני", ידיעות אחרונות, 14.11.2003.

בשנת 1965 מתרחשת פריצתו בקולנוע כשיוסף שלחין מלהק אותו לדמותו של לוי, האב המובטל בילד מעבר לרחוב. הוא פרוד מאישתו ומתמכר לטיפה המרה, גר בדלות ובעוני, ומתקשה ליצור קשר אנושי עם בנו דוד שמתדרדר לפשע. בדרמה ניאוריאליסטית זו אליאס מתגלה כשחקן בעל איכויות גבוהות. "מאז הפסקתי להילחם במבטא שלי" (שם), הוא מעיד על עצמו. בעקבות ההצלחה התיאטרון המסחרי והקולנוע העממי קולטים אותו מייד והשאר היסטוריה. אבל התיאטרון הרפרטוארי סירב לראות את איכויותיו.

עם זאת, בשנת 1983 אליאס מלוהק לתפקיד שחורג מדמות "המזרחי החביב" המעיד על המנעד המשחקי שלו. במאית התיאטרון נולה צ'ילטון מעלה עיבוד בימתי לספרו של א.ב. יהושע, גירושם מאוחרים במסגרת תיאטרון נווה צדק. בתיאטרון זה יצרו מיטב המחזאים והשחקנים, כמו חנוך לוין ועודד קוטלר. המפיקה מרים עציוני הציעה לצ'ילטון ללהק את אליאס לדמותו של קלדרון, הומוסקסואל מזדקן, בנקאי במקצועו שיש לו מאהב צעיר בגילומו של סיני פתר. על תפקיד זה אליאס מספר: "כמעט ולא דחיתי אף תפקיד לא בקולנוע ולא בתיאטרון, כי אני יודע איך למזמז אותו, איך להוציא ממנו את מה שצריך. הנה בגירושם מאוחרים שיחקתי הומו. בהצגה אני מגיע הביתה ורואה את הבחור שלי עם מישהו אחר. הייתי מתחיל לבכות על הבמה."⁶ על תפקיד זה קיבל אליאס את שבחי הביקורת ואף זכה ב"כינור דוד". גילום תפקיד זה חרג לחלוטין מדמות "המזרחי החביב" ועורר תדהמה בקרב הקהל ואנשי המקצוע. אך אליאס הגיב באופן אמביוולנטי: "עיוני, בגיל 60 קצת נמאס לי להיות תגלית, הייתי רוצה תפקיד עם בשר בתיאטרון הרפרטוארי, למה שלא יתנו לי את פולוניוס באחד ההמלטים שיעלו בתיאטרון?"⁷ בעקבות ההצלחה הוא פונה להבימה ומציע לעבד לבמה את אחד מספריו של סמי מיכאל, ומקבל תשובה שלילית ואף יותר מזה מנהל התיאטרון מציע לו לרדת מהארץ...

משחק שיתופי: בין פרסונה בימתית לניצג הקהילה

אם מתעכבים על משחקו של אליאס במופע כרטיס לכיוון אחד (1991) מאת יוסי אלפי ובבימויו אפשר לראות כיצד נשזרות ההיסטוריה הקהילתית של יהודי-עירק במחצית הראשונה של המאה ה-20 עם תחנות משמעותיות בחייו של אליאס. חשיבות המופע בהקשר של דיונונו הוא שהקהל אמנם,

⁶ בן זילכה, עין צוחקת עין בוכה" מעריב, זמן תל אביב, 4.10.2002.
⁷ עדי נוי, "שיחת העיר", ידיעות אחרונות, 1.7.1983.

ב-1965 מתרחשת פריצתו בקולנוע, כשיוסף שלחין מלחץ אותו לדמותו של לוי, האב המובטל בסרט *הילד מעבר לדחוב*. הוא פרוד מאישתו ומתמכר לטיפה חמרה, גר בדלות ובעוני...

הכיר היטב את אליאס מתפקידיו הקומיים בקולנוע ובטלוויזיה אך לא היה מודע לסיפור חייו ולסצנת התיאטרון העירקי שבו צמח לפני הגירתו לישראל. במופע זה ניתן היה לראות את אליאס בדמות שהיא מעבר לקווים המוכרים של "המזרחי החביב" חסר ההיסטוריה והשטחי, ולהבין את מורכבות חייו. לטענתי, אופן המשחק השיתופי (States, 2002) של אליאס שילב בין שתי צורות תיאטרוניות: "ההיסטוריה מוצגת" (Rokem, 2000) ומופע אוטוביוגרפי - בין היותו נציג של הקהילה על הבמה המספר את הנרטיב שלה, לבין הפרסונה הבימתית של אליאס המספר על עצמו וחוויותיו. בנוסף, המופע הכיל טקסים ופיוטים ידועים של יהדות עירק ושזר יחדיו חומרים אישיים עם אירועים היסטוריים של הקהילה היהודית בעירק. באופן זה משחקו השיתופי של אליאס הזמין את הצופים בכאן-ועכשיו של האירוע התיאטרוני לא רק לחגוג את הזהות היהודית-עירקית וללמוד על אודותיה, אלא חייו של אליאס עצמו עוצבו בניגוד לסטראוטיפ האוריינטליסטי של הנרטיב הציוני, שהמזרחי חסר תרבות ובכלל זה חסר תיאטרון.

לפי סטייטס (States, 2002) אופן המשחק השיתופי (collaborative mode acting) פונה באופן ישיר לקהל והופך אותו מצופה פסיבי (מציצן) לשותף בהתרחשות בצורות שונות. השחקן מקרב את הקהל ולעתים נותן לו תפקיד בעולם הבדיוני ואף מנסה להפכו לקהילה. השחקן מטשטש במכוון את הגבולות שבין הצופה לנצפה, ועשוי ליצור אינטימיות אך גם מעורר למחשבה בקרב הצופה על מנגנון הייצוג עצמו והתיאטרון כמדיום. כמו כן במופע אוטוביוגרפי, בהכרח קיים הבדל בין "האני" שחוויתי את האירועים לבין "האני" שמספר ומבצע אותם במופע. הדמות שהשחקן כעת מגלם על אף שהיא כביכול מזוהה עם העצמי של השחקן, היא מעוצבת כמו כל דמות בדיונית אחרת על ידי חיקוי וייצוג. אין חפיפה בין "האני הנוכח" פיזית של המבצע לבין "האני המגולם" שהמבצע היה "אז ושם" בחוויה האוטוביוגרפית. קרלסון טוען שבעצם מדובר בהבניה של "פרסונה בימתית" של המבצע ולא ביטוי אותנטי וישיר של עצמיותו. השחקן עורך חזרות, מעצב ומבנה את הפרסונה הבימתית שלו בדומה לעבודה על כל דמות אחרת (Carlson, 1996). אליאס משתמש באופן השיתופי בעוצמה

גבוהה במופע משום הפניה הישירה לקהל כדי לספר ולהציג לו את חוויות חייו ואירועים היסטוריים של יהדות עירק, ולהפכו לשותף. אף פנייה זו לצופים יוצאי עירק העשויים להזדהות ולהכיר מקרוב את התכנים והחומרים המרכיבים את המופע ולהסב אותם לקהילה. הפרסונה הבימתית מאפשרת הפגנת המזרחיות במשמעות של "תראו אותי, אלה הם חיי, אלה זיכרונותיי ותרבותי, ואלה הקונפליקטים שעיצבו אותי".

המחזה כתוב כמקאמה בעלת משקל וחרון, שנוצרה במסורת המשותפת של יהודים ומוסלמים בספרד של ימי הביניים. אליאס מגלם את המספר (storyteller) ששמו אלבר (שמו המקורי של אליאס לפני עיברותו לאריה) המציג בפנינו את חיי הקהילה היהודית בבגדד עד העלייה ארצה. לצדו שני נגנים: אלברט אליאס (חליל) ומאיר לוי (דרבוקה) המלווים את הסיפור במוסיקה ערבית של התקופה ושירי פיוט יהודים-עירקיים. התפאורה מעוצבת כרחוב בגדדי טיפוסי. בצד ימין של הבמה שרפרפים ונרגילה של בית קפה, ובצד השני פתח קמור ורחב מאוד דרכו נראים שני הנגנים. תפאורה זו מעצבת מקום ואווירה שמזמינים את הקהל כאורחי בית הקפה המאזינים לאליאס מספר סיפורים שממוסס את ההפרדה בין הבמה לאולם, פונה ומקרב את הקהל, שופע אנושיות, הומור ונוסטלגיה, ופורש באהבה את העבר התרבותי העשיר של יהודי עירק.

אליאס מופיע על הבמה לבוש טוקסידו לאורך כל המופע, כשבסצנות מסוימות הוא מוסיף פריטי לבוש בהתאם למקום, לדוגמה, טלית בבית הכנסת או כדי לסמן דמות, למשל תרבוש וגלימה של המלך פייסל. הטוקסידו כתלבושת במופע היא בחירה די מפתיעה.

אליאס מסביר שהוא ואחרים היגרו מעירק לבושים בחליפות מכובדות לקבל את פני הארץ החדשה. בנוסף, הטוקסידו הופך מסמן אנטי-סטראוטיפי ל"פיג'מה העירקית" שהפכה דימוי לעגני ליוצאי עירק כבטלנים וחסרי מעש. נוצרת הכלאה מכוונת בין הטוקסידו כלבוש מערבי, לבין סמיכותו לתלבושות המסורתיות של גלביה ותרבוש של שני הנגנים הנמצאים עם אליאס על הבמה. סימנים חזותיים אלה ואחרים מציגים את החיים בעירק כשילוב והכלאה בין מסורות ערביות ויהודיות לבין השפעה קולוניאלית אירופית, ייצוג המערער על התפיסה הישראלית-דיכוטומית בין ישראליות מערבית ומודרנית לעומת מזרחיות מסורתית ונחשלת. במרכז הבמה שער קמור ובעומקו מסך שעליו מוקרנים צילומים שונים: תמונות של רמי דרג עירקיים כמו המלך פייסל הראשון, רבנים וידועי שם בקהילה, ותמונות משפחתיות של קרובים ושכנים. בנוסף

האריה שלא שאג



שירי החומש בתיאטרון העממי. משמאל לימין: אריה אליאס, שלמה ארצי, שושנה דמארי, עדנה לב. צילום: יעקב אגור, באדיבות המילא"ה, אוני. תל אביב.

תמונות מרחב ונוף של אתרים כמו הפרת והחידקל, בית הכנסת, השווקים והסמטאות הצרות שבהן חיו היהודים. כל אלה הוקרנו בהתאם למסופר על ידי אליאס. התמונות פועלות על הקהל בשני מישורים עיקריים: ראשית, הן מעבירות מידע על התרבות וההיסטוריה של יהדות עירק, ושנית, התמונות מעוררות רגשות עונג של היזכרות נוסטלגית, אבל גם כאב והיזכרות טראומטית. רולאן בארת (Barthes, 1981, 25-27) עמד על תהליך כפול זה: סטודיום (studium) הוא הפענוח של הצילום לפי הקודים התרבותיים והפוליטיים. הוא נעשה בעיקר בתיווך של ידע תרבותי ותלוי בתרגול של המתבונן; הפונקטום (punctum) הוא מבט אחר שיש בו ממד ריגושי רדיקלי. התמונה "דוקרת" את המתבונן ותובעת ממנו התענגות או לחוש כאב רדיקלי. הצילומים במופע מתפקדים בשני המישורים הללו. כסטודיום, התמונות הן סוג של ידע היסטורי המתקף את דברי המספר על הבמה. הן משלימות את דבריו של המספר וממחישות את התיאורים המילוליים. דבריו אינם נתפסים רק כסיפור, פולקלור הנוטה למוגזם ולבדוי, אלא מעניקות גושפנקא לסיפור. אך בו זמנית, לפחות עבור הקהל היהודי-עירקי, שזוכר את המקומות והאירועים המצולמים, ההתבוננות

בתמונות מתפקדת כפונקטום. התמונות "דוקרות ופוצעות", הן מעוררות רגשות עזים של געגוע, אהבה, התרגשות וגם כאב טראומטי בשל העקירה מנוף ילדות מוכר. זהו מסך הזיכרון שממנו נשלפות תמונות, הלוקחות מאלבומים משפחתיים של היוצרים, המנכיחות לקהל את חיי הקהילה ומעניקות פנים ספציפיות ומרחב מוחשי לסיפור הפרטי והקולקטיבי. השילוב של התמונות והמשחק השיתופי והתנועה בין המילה לצילום תגברו את גיבושו של הקהל למעין קהילה המספרת לעצמה את הנרטיב שלה.

באמצעות אופן המשחק השיתופי אליאס מעצב את הקהל כחלק מהווי החיים היהודי-עירקי. בסצנות "בית הקפה" ו"ברית המילה" נוצרת חגיגה על הבמה ובאולם. אליאס מספר:

בית הקפה היה מרכז הביילוי הגברי / ישבו שם יחד – הנוצרי, המוסלמי, העברי / כאן קנה שביתה הפרלמנט העממי / סופרים ומשוררים וכל המי ומי (אלפי, 1994, 23).

אליאס מציג סבלנות תרבותית, חילופי רעיונות ואווירה חברתית טובה. לאחר מכן הנגנים בבית הקפה מנגנים שיר עירקי ידוע – "חאדרי אל צ'אי" (חלטי את התה) של הזמרת היהודיה-עירקית סלימה (פשה) מורד. אליאס יוצא עם מגש כוסות תה עירקי ומגיש אותן לצופים ששרים ומוחאים כפיים. באופן דומה כשאליאס מציג את טקס ברית המילה, עולה נגינת פיוטים חגיגיים בעברית וערבית כשהקהל מצטרף אליה, ואליאס שוב יורד אל האולם ומחלק לקהל דברי מתיקה עירקיים מסורתיים. אליאס הופך את הצופים כאן ועכשיו בישראל לבאי בית הקפה ואורחים בברית מילה שם ואז בעירק, ומעצב אותם כחלק מקהילת הזיכרון הנוצרת על הבמה. החוויה הנוסטלגית הזו נוכחת באופן מוחשי וחושני באמצעות השירה והאוכל, אך יותר משהיא התרפקות על עבר אידיאלי, היא בעיקר אפיק של זיכרון חברתי-תרבותי משותף שחותרת תחת הנרטיב הציוני שרואה במסורת "הגלותית" מיותרת ולכן ניתנת למחיקה.

ההשפעה התרבותית הקולוניאלית באה לידי ביטוי בלבוש, בשמות פרטיים (כגון: ג'ורג'יה, אלבר, ובובי לכלבלב המשפחתי) בתרבות ובהשכלה אקדמית. אריה אליאס מספר על רצונו להיות שחקן מגיל צעיר, ולימודיו באקדמיה לאמנויות תוך כדי מודעות לתפיסה הישראלית הסטראוטיפית: ואנחנו שוב נפגשים באקדמיה לאמנויות בבגדד/ נשמע לכם צורם? כמו צליל מחודד? אקדמיה לאמנויות בבגדד?! / היינו הרבה בחורים מוסלמים ויהודים... והמורים עשו הכל כדי להראות "אינגליזים" / ונראו לונדונים להגיוס. / עבדנו על מחזות מהקלסיקה העולמית ועד המלודרמה המקומית (אלפי, 1994, 52).

**"פאוסט, יציר המחשבה המערבית/על בימה בבגדד בשפה
הערבית/ והבמאי הדגול מחזיק בטקסט באנגלית/ אני מדבר
ערבית ועוזר הבמאי שזומע גרמנית/ פתחי הגיהנום נפתחים..."**

מסלול חייו של אליאס בעירק כשחקן צעיר האמון על תרבות תיאטרון ערבית ואירופית היא עובדה אוטוביוגרפית מובהקת במופע, אך עלולה להיתפס על ידי הצופה הישראלי כבדייונית, לא אמינה ואף צורמת בעליל בגלל התפיסה האוריינטליסטית כלפי יהודי המזרח התיכון. לכן אליאס חושף את הדעה הקדומה ומפרק אותה.

בהמשך, חוויית התיאטרון מוצגת באופן אמביוולנטי כפלורליסטית ומכילה, אך גם כמבשרת את "הפרהוד" (מילולית, ביזה ושוד), פוגרום שחוללו עירקיים מוסלמים בחג שבועות באחד ביוני 1941 בעידוד המשטר הנאצי ובו נטבחו למעלה ממאה יהודים ורכוש יהודי נבזז ונהרס. בשנת 1941 אליאס נבחר לגלם את דמות פאוסט במחזה של כריסטופר מארלו. הוא מציג את המונולוג של פאוסט בדרכו לגיהנום, בשפה הערבית, כשהתאורה אדומה ומאיימת, ומסכם את החוויה במבט לאחור:

פאוסט, יציר המחשבה המערבית / על בימה בבגדד בשפה הערבית /
והבמאי הדגול מחזיק בטקסט באנגלית / אני מדבר ערבית ועוזר הבמאי
שומע גרמנית / פתחי הגיהנום נפתחים, ומיתמר מהם עשן / ופאוסט
עטוף בגלימתו, מוכר את נשמתו לשטן (אלפי, 1994, 53).

"גיהנום" זה מתברר כרמז מטרים לחלק שבו אליאס מתאר את הפרהוד, כיצד אספסוף נהג באכזריות ביהודי עירק, והוא מסיים את התיאור במונולוג המפורסם של שיילוק המבקש נקמה על פגיעתו. המסקנה העולה מדברים אלה מתבררת בתמונה הבאה של פעילות במחירת הציונית והעליה לישראל.

המופע, מסתיים לכאורה, באופן אופטימי והרואי כשהמטוס נוחת בישראל למנגינת "שאו ציונה נס ודגל". בהתאם לנרטיב הציוני הסיום מבשר על התנתקותו כביכול של היהודי מהעולם הערבי. אליאס מסיים את המופע בתיאור היציאה מהמטוס לאחר הנחיתה בישראל בפתוס ציוני שמערב בין התרגשות העולים לנחות בארץ הקודש לבין התפילה היהודית העתיקה "שמע ישראל":

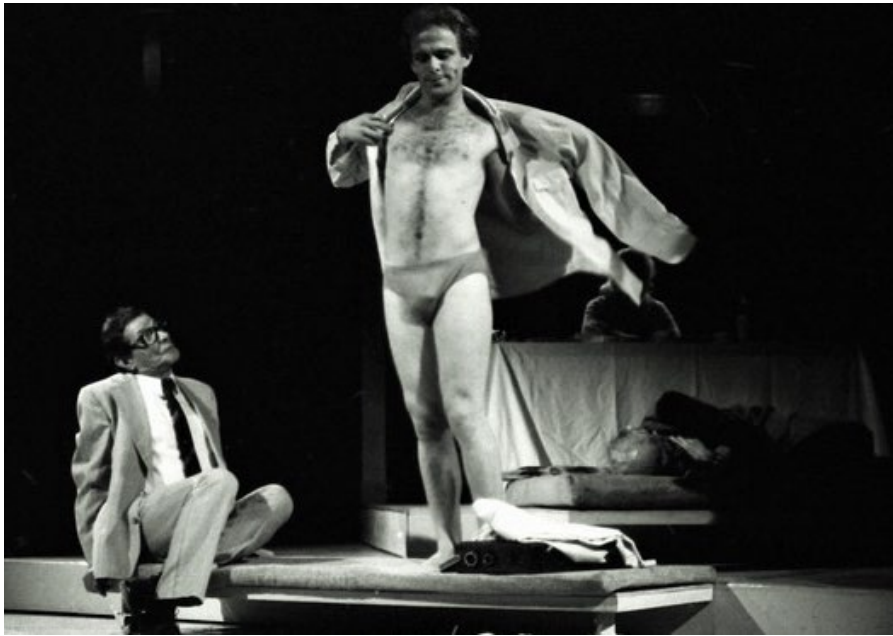
בחושך הגדול, בוכים וקוראים שירי הלל / דום מנועים, דלת נפתחת, בחוץ – ארץ ישראל. / שמע ישראל, שמע ישראל / הגענו לארץ ישראל / כל המשפחה / כולם עד אחרון / ואנחנו עשרה/ והורים – שניים / וסבתא / אדוני אלוהינו אדוני אחד (אלפי, 1994, 66-67).

אבל במקביל למילותיו של אליאס ומוסיקת המראץ' הציוני, על המסך משתקפים צילומי אוהלי המעברות שאליהם נשלחו יהודי עירק. מחנות פליטים אלה אופיינו כידוע בתנאי חיים קשים ביותר. במונחי בארת, התמונות פועלות כפונקטום הן "דוקרות" ומעוררות כאב טראומטי. הצילום מעורר את הקשיים הרבים של העלייה, ואת המדיניות האוריינטליסטית של מוסדות המדינה. על פי בתיה שמעוני (2008), דימוי המעברה בספרות העברית, הוא מושג שהופקע ממובנו ההיסטורי והפך למטפורה המסמנת חוויה של דחיקת ודיכוי המזרחים לשולי החברה והתרבות. לכן צילומי האוהלים בסיום המופע בצמוד למשחק השיתופי מלא הפתוס היהודי של אליאס המלווה בשיר-לכת ציוני, מעצבים את הסיום באופן אירוני המסמן באופן אמביוולנטי את המופע הנע בין מזרח למערב, ובהקשר לביוגרפיה האמנותית של אליאס את הדרתו מהתיאטרון הרפרטוארי.

הפוליטיקה של חליחוק

מקרהו של אליאס מצביע על סוגיה מרכזית בחברה שיש בה שחקנים מתרבויות שונות (Shem-Tov, 2013). ליהוק, כידוע, אינו רק שאלה של type-casting, כלומר: עד כמה יש התאמה פיזית בין שחקן לדמות ועד כמה הוא בעל מיומנויות וכישרון הנדרשים למילוי התפקיד. ליהוק הוא גם מרכיב היכול להתקשר לתדמיתו הציבורית, לזיכרון תפקידיו הקודמים של השחקן ולזהות החברתית שלו. הזהות לעתים מסומנת ומוטבעת בגוף ולכן צבע עור, מבטא וחיתוך דיבור, למשל, מסמנים מוצא אתני ואתו שורה של מסמנים תרבותיים, סטראוטיפים ודעות קדומות. מכאן שליהוק אינו רק בעל משמעות אמנותית, אלא הוא נושא משמעויות חברתיות ופוליטיות. משנות השמונים התפתח במערב שיח על הפוליטיקה של הליהוק. שחקנים כהים, בעיקר שחורים והיספניים הצביעו על אפלייתם לרעה ועל כך שהם מלוהקים פחות ופחות לתפקידים על הבמה ועל המסך. איגוד השחקנים האמריקאי ערך סקר מקיף, והוא אכן חשף את גודל הבעיה ואת האפליה על רקע זהות גזעית, אתנית, נטייה מינית או בעיה בריאותית. הסקר כינה אפליה זו בביטוי "ליהוק מסורתי" (traditional-casting) – שפירושו ליהוק שחקנים לתפקידים לפי זהותם החברתית בהתאם לציפיות של הקהל ההגמוני בזרם המרכזי, כך הלבן או הלבנה הם בדרך כלל בירת המחדל.

הארייה שלא שאג



אריה אליאס (משמאל) וסיני פתר בהצגה גירושים מאוחרים בתיאטרון נווה צדק, 1983, צילום: יעקב אגור, התמונה באדיבות המילא"ה, אוני. תל אביב.

מכאן שליהוק לא-מסורתי (non traditional casting) פירושו ליהוק בניגוד לציפיות האלה ולברירת המחדל הלבנה, כלומר הענקת הזדמנות שווה במבחני הבד לגילום תפקידים ודמויות. הסקר אף הציע ארבעה דרכים שונות לליהוק לא-מסורתי שפותחו על ידי חוקרים שונים. להלן פירוט שלהן בליווי דוגמאות מהתיאטרון הישראלי:

1. ליהוק עיוור צבעים (colour-blind casting) - שחקן יכול לגלם כל דמות ללא קשר לזהותו הגזעית או האתנית. תפיסה זו מבוססת בעיקר על מחזות שבהם לא כתוב במפורש מהי זהות הדמות. המלט או אדיפוס המלך, למשל, יכולים להיות כהי עור. השחקנית ממוצא אתיופי רות אסרסאי לוחקה לתפקיד ליידי מקבת במקבת מאת שייקספיר בבימויו של עומרי ניצן (הקאמרי, 2013).

2. ליהוק קונספטואלי (conceptual casting) - שחקן כהה מלוהק במכוון לתפקיד מסוים במחזה כדי להעניק פרשנות ייחודית ומורכבת בזכות זהותו הגזעית או האתנית. בשנת 1987 העלה גדליה בסר את העלמה יוליה מאת סטרינדברג וליהק את השחקן הפלסטיני יוסף אבו ורדה

לגלם את ז'אן, המשרת והמאהב של העלמה יוליה. כך היחסים המורכבים ממילא בין ז'אן ליוליה על רקע מעמדי ומגדרי במחזה מקבלים גם משמעות פוליטית הקשורה ליחסי אי-שוויון בין יהודים לערבים. כלומר זהותו הפלסטינית של אבו ורדה מקנה משמעות פוליטית חדשה לקהל הישראלי, שאינה קיימת במחזה המקורי.

3. ליהוק חברתי (societal casting) – כל שחקן מגלם דמות שמתאימה לו מבחינת זהותו החברתית. שחקן שחור מגלם דמות שחורה, ערבי מגלם דמות של ערבי ומזרחי דמות של מזרחי, בניגוד לליהוק המסורתי, בעיקר עד שנות השבעים, שבו שחקנים אשכנזים גילמו גם דמויות של מזרחים וערבים.

4. ליהוק חוצה תרבויות (cross-cultural casting) – העולם הבדיוני של המחזה מועבר לתרבות שונה, ולכן שאר הדמויות עוברות התאמה תרבותית. בשנת 1985 ביים אילן רונן את מחכים לגודו מאת סמואל בקט וערך ליהוק חוצה תרבויות. דידי וגוגו, שני הנוודים, הם פועלי בניין פלסטינים שמגלמים מכרם חורי ויוסף אבו ורדה. על הבמה עמוד בטון, ולא העץ לפי הוראות הבמה במחזה. הם לא סתם מחכים לגודו מופשט וקיומי, לפי הפרשנות המקובלת, אלא מחכים למהפכה הפלסטינית או לשלום הצודק שמבוששים לבוא.

מתחילת המילניום חלו שינויים ומאבקים בשדה התיאטרון הישראלי שהעלו שוב סוגיות של רב-תרבויות בכלל ואת השיח המזרחי הביקורתי בפרט. יוצרים מזרחים העלו מופעים והצגות הנוגעים בזהות מזרחית באופנים שונים, כגון: מופע אוטוביוגרפי (Shem-Tov, 2018), מופע של הצגת היסטוריה (Shem-Tov, 2019a; 2019b) והצגות בשפה המרוקאית (Shem-Tov, 2019c), ואף בורם המרכזי עלו מחזות-זמר סביב מוסיקה מזרחית. אך על אף שינויים אלה ליהוק "לא-מסורתי" בורם המרכזי הוא עדין נדיר יחסית בתיאטרון הישראלי.⁸ שרית קופמן-שמחון טוענת שגם היום כשליהוק זה מתממש, למשל במקרה של שחקניות ממוצא אתיופי, הוא ממוסגר תחת הסטראוטיפ של "היהודיה היפה" האקזוטית (Cofman-Simhon, 2019). כמי שניהלה את תיאטרון החאן וכבמאית בעלת תפיסה אמנותית ופוליטית ייחודית, אופירה הניג מבקרת בחריפות את פוליטיקת הליהוק של התיאטרון הישראלי המרכזי:

⁸ בספרו פורץ הדרך לא נחשלים אלא מנוחשלים של שלמה סבירסקי מובאים דבריהם של שחקנים מזרחים החושפים את האפליה השיטתית בליהוקם בתיאטרון על רקע מוצאם האתני (ראו עמ' 316--317). כמו כן ראו את דיונו של דן אוריין לגבי מורכבות ליהוקם של שחקנים מזרחים בתיאטרון הישראלי מאז שנות השמונים ועד מפנה האלף (אוריין, 2004, 149–151).

"התיאטרון הישראלי חובב את הישראליות הלבנה. הוא צועד מרחק דור אחרי הטלוויזיה והקולנוע. רוב קברניטי התרבות ממשיכים ללהק על פי צבע, גזע, דת ומין, ולא שמו לב שפיטר ברוק כבר התחיל את המהפכה כשליהק אדם שחור לתפקיד המלט וכבר מזמן, אפילו בתיאטרון האנגלי החביב כאן על כולם – מלהקים שחקנים ממוצא אפריקאי או הודי לתפקיד המלך הנרי החמישי – המלך האנגלי האולטימטיבי. רוב הפעמים, הצעות הליהוק שלי מתקבלות במלמולים ובהתנגדות סמויה שחלילה מלהאשים אותה בגזענות" (הניג, 2013, 7).

במובן זה אליאס היה בעל כורחו, אחד השחקנים הראשונים שניסה להתמודד עם ברירת המחזל הלבנה בפוליטיקת הליהוק של התרבות הישראלית ופתיחתה למה שמכונה כיום ליהוק לא-מסורתי. בשנת 1986 אליאס כמעט מגשים את חלומו כשתיאטרון בית לסין מחליט ללהק אותו לשיילוק בהסוחר מוונציה. אך למרבה הצער, לאחר חודש חזרות, התיאטרון חוזר בו מההפקה בשל בעיות תקציב. באחד הראיונות אליאס מסכם את קורות חייו המקצועיים:

שיילוק היהודי זו ההחמצה הגדולה שלי. כי שיילוק זה לא תפקיד, שיילוק זה אני. שיילוק הוא בן אדם שמחפש את כבודו ואת המגיע לו, ואני כשחקן עם מבטא ערבי בישראל שרוצה לשחק, הרגשתי את שיילוק בנשמה. 'הלא אם תדקרונו לא ניזוב דם, ואם תרעילונו לא נמות?'⁹

תאריכים ביוגרפיים ומקצועיים של אריז'ה אליאס (חזכורים במאמר)

- 1921 – נולד בבגדד, עירק.
- 1941 – התקבל למכון לאמנויות היפות בבגדד ללימודי משחק ודרמה.
- 1947 – עולה לישראל ומצטרף לפלמ"ח
- 1953 – תעלולי נאסר א-דין, התיאטרון הקאמרי.
- 1955 – הקמת להקת אור ובימוי מג'נון לילה בערבית
- 1965 – הילד מעבר לרחוב
- 1983 – גירושים מאוחרים, תיאטרון נוה צדק
- 1973 – קובלן
- 1974 – צ'רלי וחצי
- 1975 – חגיגה בסנוקר
- 1976 – שכונת חיים
- 1994 – בית
- 1997 – הבחור של שולי

⁹ אספה פלד, "שיילוק זה אני", ידיעות אחרונות, 14.11.2003.

- 2002 – פרס אופיר למפעל חיים
 2003 – מסעות ג'יימס בארץ הקודש (פרס אופיר על משחקו בסרט)
 2003 – כוכבים של שלומי
 2004 – מעורב ירושלמי
 2015 – נפטר

ביבליוגרפיה

- אוריין, דן, 2004. *הבעיה העדתית בתיאטרון הישראלי*, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
 אליאס, אריה, 2005. *דבש תמרים*, רמת גן: שלומי חסקי-אות למופת.
 אלפי, יוסי, 1994. *כרטיס לכיוון אחד*. תל אביב: ספריית הפועלים.
 הנגי, אופירה, 2013. "דרך הבמאית", *תיאטרון: כתב עת לתיאטרון עכשווי* 36, עמ' 4–10.
 מורה, שמואל, 1985. "התיאטרון היהודי בעיראק במחצית הראשונה של המאה העשרים", *פעמים: פרקי עיון במורשת ישראל במזרח* 23, עמ' 64–98.
 שוחט, אלה, 2005. *הקולנוע הישראלי: מזרח/מערב והפוליטיקה של הייצוג*, רעננה: האוניברסיטה הפתוחה.
 שמעוני, בתיה, 2008. *על סף הגאולה: סיפור המעברה דור ראשון ושני*, אור יהודה/ באר שבע: הוצאת דביר והקשרים.

- Barthes, Roland. 1981. *Camera Lucida: Reflections on photography*. London: Macmillan.
 Carlson, Marvin. 1996. "Performing the self." *Modern drama* 39 (4): 599-608.
 Cofman-Simhon, Sarit. 2019. "The New Belle Juive Onstage: Ethiopian Actresses in Israel." *Nashim: A Journal of Jewish Women's Studies & Gender Issues* 34: 146-167.
 Hall, Stuart, 1997. *Representation: cultural representations and Signifying Practices*. London: Sage and The Open University.
 Rokem, Freddie. 2000. *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*. Iowa: University of Iowa Press.
 Shem-Tov, Naphtaly (2013) "Black Skin, White Pioneer: Non-Traditional Casting in an Israeli School," *Research in Drama Education*, 18(4):pp. 346–358.
 Shem-Tov, Naphtaly (2018). "Displaying the Mizrahi Identity in an Autobiographical Performance: Body, Food and Documents", *New Theatre Quarterly* 34(2): 160-175
 Shem-Tov, Naphtaly (2019a). "Performing Iraqi-Jewish History on the Israeli Stage", *Theatre Research International*, 44(3): 248-261.
 Shem-Tov, Naphtaly (2019b). "'In Sorrow Thou Shalt Bring Forth Children': Docu-Poetic Theatre in Israel", *TDR/The Drama Review* 63(3): 20-35.
 Shem-Tov, Naphtaly (2019c). "Celebrating of Jewish-Moroccan Theatre in Israel: Production, Repertoire, and Reception", *Contemporary Theatre Review* 29 (1): 56-70.
 Snir, Reuven, 2005. *Palestinian Theater*, Wiesbaden : Reichert Verlag
 States, Bert O. 2002. "The Actor's Presence: Three phenomenal modes." In *Acting (Re)considered: A Theoretical and Practical Guide*, edited by Phillip Zarilli, 23-39. London and New York: Routledge.

יובל המאה – בעקבות המלחמה הגדולה

איך ראו יוצרים יהודיים, שהשתתפו במלחמת העולם הראשונה - מלחמה חסרת תקדים בזוועות שהתרחשו בה, ובחורבן שהמיטה על חייהם ובריאותם הגופנית והנפשית של מיליוני לוחמים צעירים - את האירוע האפוקליפטי והטראומתי שלקחו בו חלק? לרגל יובל המאה לעידן ההוא, מוכה החלם והסבל לא רק במלחמה אלא בעיקר בעקבותיה, בוחנים מאמריהם של זהבה כספי וגד קינר קיסניגר שתי יצירות מכוננות בנות התקופה שאחרי שוך הקרבות, וחושפים כיצד שתיהן מערטלות באורח פרובוקטיבי אמיתות מחרידות שהן עדיין בגדר טאבו - כי המלחמה, לא כל שכן המלחמה הבאה, נישנה מהכשתן - ובאיזו מידה הן חופפות לתגובתו של חנוך לוין על תופעת המלחמה עשרות שנים אחרי המלחמה הזו, ואולי גם לתגובות התושבים הלומי הרקטות בעוטף עזה, היום. אכן - במערב, ובמזרח התיכון, אין כל חדש...



עיבוד גרפי ח"נ

מלחמת העולם הראשונה - חיילים יוצאים מהחפירות ומסתערים

המחזאות האקספרסיוניסטית היהודית מגיבה על ה'מלחמה הגדולה'

המחזה הינקמן מאת ארנסט טולר כמקרה מבחן

על הבימה ניצב סריס בעל הופעה גברית, נכה מלחמה, צלוב מטפורי המייצג דור קורבני שלם. יחד עם זאת, הדם הניגר מזוויות פיו אינו דמו של המושיע הצלוב, אלא דמם של עכברים חיים שאת צווארם הוא משסע, ואת דמם הוא יונק במסגרת הצגה בתוך הצגה של מופע יריד.

דימוי ערפדי הזוי זה מופיע בדרמת-התחנות של ארנסט טולר הינקמן הגרמני (1922), המהווה אחת מן הפרדיגמות לאסטרטגיות הרטוריות, הטיפוסיות למחזאות ולתיאטרון היהודיים-גרמניים הנימנים עם זרם האקספרסיוניזם הגרמני. לא זו בלבד: היא דוגמה מייצגת למחזאות, שביקרה את המציאות הפוליטית, הכלכלית והחברתית הקשה שהותירה מלחמת העולם הראשונה בעקבותיה.¹⁰ כזכור התבוסה במלחמה הביאה להסכמי ורסאי, שחשפו את גרמניה להשפלה בלתי נסבלת, קרעו שטחים מן הטריטוריה של תקופת הקיסרות, השיתו על הכלכלה הגרמנית פיצויי ענק שחוללו אינפלציה דוהרת ואבטלה בממדים חסרי תקדים, והעמיקו את הקיטוב בין ימין לאומני, לוחמני ואנטישמי, ושמאל בולשביקי. על רקע זה, יוצרים כפרנץ קפקא, קארל שטרנהיים, קרל קראוס, פאול קורנפלד, פרנץ וורפל, ארנסט טולר ואלזה לסקר-שילר הם רק השמות הבולטים ביותר במסכת עשירה של יוצרים ממוצא יהודי שהיו מעמודי התווך של האקספרסיוניזם הגרמני בין השנים 1910-1925 בקירוב. מושא המתקפה-המרכזי של זרם זה היה מוסכמת המציאות של הזעיר-בורגנות הגרמנית, וה-Spießbürgertum וה-juste milieu "הזעיר בורגנות" ו"סביבתה הנכונה" שלה כהגדרתו האירופית של שטרנהיים: ההביטוס השמרני, הפוזיטיביסטי

¹⁰ עם זאת, התאפיינה המחזאות היהודית במידה טעונה יותר של פאתוס מזוקק וחזיוניות גאולה ממחזות בולטים, שנכתבו על ידי לא יהודים דוגמת תופים בלילה של ברטולט ברכט או מבוקר עד חצות של גיאורג קאייזר, שניחנו במידה לא מבוטלת של אירוניה עצמית וציניות.

טאה למלחמה הגדולה



ארנסט טולר (משמאל) הינו
מקרה מבחן להתערות
בחברה הנוצרית, ונקיטת
עמדה של קורבן
מודר מצד אחד
ועמדה מנוכרת-אירונית
מצד שני
כלפי אותה חברה

והתועלתני שלה, מוסרנותה המזויפת, ההיררכיה הפטריארכלית לה סגדה, הערצת הקידמה המדעית והתעשייתית שלה על חשבון אנושיותה; ואחרון אחרון לא חביב – הלאומנות והמיליטריזם והרצחניים שלה שהובילו לטבח נטול התכלית במלחמת העולם הראשונה.

האקספרסיוניסטים גילמו בעבודותיהם את המציאות הרוחנית הייחודית והבלבדית שהכירו בה היוצרים, וזאת באמצעות הפרכה והזרה מבפנים של מוסכמת המציאות של המעמד הבינוני במטרה להביא לאפוקליפסה, במסגרת האירוע התיאטרוני עצמו, של השקפת העולם הבורגנית, ולהולדת ממלכת האדם הרוחנית עלי אדמות, או בניסוחו של טולר: "האקספרסיוניסטים קילפו מעל האדם את עורו בתקווה לגלות מתחתיו את נפשו".¹¹ תפיסת ישועה אסכטולוגית זו העניקה ליוצרים היהודיים אשליה קיצרת טווח של התערות בחברה הגרמנית הנוצרית כנגד הגלים הגואים של האנטישמיות, המיוצגת ברובד הנגלה של הינקמן בידיעה עיתונאית על פוגרום ושריפת אלף יהודים בבית כנסת. בד בבד, העניקה הגישה האקספרסיוניסטית ליוצרים היהודיים תורת גאולה ליטורגית כתחליף לאמונה היהודית שאיבדו. אין פלא אפוא שרבים מ-12000 הנופלים היהודיים במחנה הגרמני במלחמה הגדולה – 12.50% מהקהילה היהודית בגרמניה – היו יוצרים אקספרסיוניסטים.

¹¹ Günther Rühle, *Zeit und Theater 1913-1925: Band II Vom Kaiserreich zur Republik*, Frankfurt/M.-Berlin-Wien: Ulstein, 1973, p. 912.

כל התרגומים מגרמנית, אלא אם כן יצוין אחרת, הם שלי – ג.ק.ק.

הדימוי המסליד יוצר אפקט סינסתטי מעורר בחילה,
הינו צומת אקספרסיוניסטי אופייני של גירויים וכוונות
רטוריים: כך פוסק בעל הבית: "רק דרשני שלום
מאמינים שאפשר לדבר בפרחים... אנשים רוצים
לראות דם!!! דם!!!"

ובתוך כך מתופעלת במחזות האקספרסיוניסטיים היהודיים מערכת רטורית כפולה: זו התוקפת את הצופה המובלע הבורגני הנוצרי בנשקו שלו, וזו האירונית, הקורצת מאחורי גבו של אותו נמען לצופה המובלע היהודי באמצעות המתקפה על ההון הסימלי הרגיש ביותר של "הגויים" בקהל.

ארנסט טולר הינו מקרה מבחן מובהק לשניות זו של רצון להתערות בחברה הנוצרית, ונקיטת עמדה של קורבן מודר מצד אחד, ועמדה מנוכרת-אירונית מצד שני כלפי אותה חברה. עמדה אוקסימורונית זו של רצון למעורבות ואי-מעורבות בו-זמנית נרמזת באוטוביוגרפיה של טולר ילדות בגרמניה, שפורסמה ב-1933, ערב הגירתו לניו-יורק. הוא כותב: "אם יהודייה ילדה אותי, אירופה חינכה אותי, מולדתי היא האדמה, העולם הוא בית אבי בגרמנית, ה-Vaterland שלי"¹². טולר, שנולד ב-1893 למשפחה יהודית אמידה במערב פרוסיה, כיום פולין, בעיר היהודית למחצה זמוש או זמושץ', התנדב להתגייס לצבא הגרמני, ואף השתתף בקרב ורדן ב-1919, אולם שוחרר בעקבות התמוטטות עצבים. התלהבותו הלאומנית הראשונית שהומרה באכזבה מרה שימשו כחומר גלם למחזהו הראשון – Die Wandlung (המהפך או הגלגול, שם המזכיר –ולא רק בכותרת – את סיפורו הידוע של קפקא). בן-דמותו של טולר במחזה הוא פרידריך – איש-שלום – צעיר יהודי החש עצמו דחוי ומנוכר, שעל מנת לגבור על תחושת התלישות הזהותית המקננת בו, ולהיות ראוי להשתייך לחברה, מתנדב לשירות צבאי. לאחר שנפצע הוא מתעורר בבית חולים צבאי הזוי, שבו פרופסור בעל גולגולת מת מתרברב במיתאם או באחדות הניגודים בין המחלקה בניהולו העוסקת ברקונסטרוקציה ובסינתזה, בשיחזור ובהרכבה, קרי במיחזור לוחמים

¹² Ernst Toller, *Prosa, Briefe, Dramen, Gedichte*, Reinbek, 1960, p. 179.

טאה למלחמה הגדולה



תמונה מתוך הינקמן

נכים, לבין מחלקת האנאליזה, האחראית לדקונסטרוקציה, לפירוקם של אותם לוחמים, המוחזרים לחזית לאחר שהפכו לאנדרואידים מפלצתיים שהובנו מ"חלקי חילוף", מאברים תותביים. לאחר שעבר מספר תחנות של "התהוות" באמצעות תורות גאולה כוזבות, מגיע פרידריך לשלב האחרון שבו הוא מנהיג, כ"אדם החדש" האקספרסיוניסטי, את ההמון המשולהב למהפכה בולשביקית חזונית תחת הסיסמה: "האם אנחנו כולנו לא בני אנוש?". לתקופה קצרה טולר מימש חזון זה בהיותו המפקד הקומוניסטי של "הצבא האדום" ב"מהפכת המועצות" הכושלת במינכן בפברואר 1916, תפקיד שבשלו נידון לחמש שנות מאסר (1920 - 1924) במהלכן חיבר את מחזותיו החשובים ביותר: איש המון, הורסי המכונות והינקמן הגרמני.

כבר כותרת המחזה היא בגדר הונאה רטורית אירונית על חשבון הצופה המובלע הארי, שכן הינקמן הוא היפוכו של האידיאל הגרמני הלאומני, כפי שהוא עולה מן המחזה ומהתעמולה הנצינל-סוציאליסטית המוקדמת – גברי, וירילי, קשוח. למעשה הינקמן הוא יהודי יותר מטבטוני – נטול

אונות, רך בטבעו, רגיש לסבל הזולת. גם השם "הינקמן" הוא תרתי דסתרי: hinken בגרמנית הוא שם פועל שמשמעותו "צולע"; Mann משמעו גבר, ובהקשרים שונים גם גבר-גבר, גבריות שופעת און ובריאות. האנטי-גיבור הפרולטרני ודמוי-ישו אויגן הינקמן חוזר ממלחמת העולם, בה נפגע באבר מינו והפך למסורס. אשתו האוהבת גרטה – אלוויה מובהקת לגרטמן הבתולית, הנכנעת לפיתוי בפאוסט – מחליטה להישאר נאמנה לבעלה. אולם הוא, בעיוורונו הטרגי, ומבלי משים, מכשיר את הקרקע לבגידתה בו עם חברו פאול. ביריד הם רואים את הינקמן האנוס לפרנס את אשתו באמצעות מציצת דמם של עכברים חיים, בפני המון צמא-דם, חסר פנים ונטול צלם אנוש, שמכוח אקט הצפייה במופע משמש כייצוג הבסטיאליות של הצופה היושב באולם.

תחילה מצטרפת גרטה לצחוקו של פאול למראה בעלה האימפוטנט המתחזה לגבר-העל הגרמני, אולם מיד חוזרת בה ומתחרטת על התנהגותה. היא מחליטה להקדיש את חייה להינקמן, אולם הינקמן, המסוגל רק להתייחס לצחוקה שהוא לגביו שיא השיאים של הבוגדנות, דוחה את זרועותיה הנואשות המושטות אליו, ומביא בכך להתאבדותה ולהתאבדותו, או לאופציה של התאבדותו בעקבותיה.

באותו תמהיל יהודי טיפוסי לטולר וליוצרים אחרים בני דת משה באותו זמן מתמזגים מעורבות אמוציונלית ואי-מעורבות מנוכרת וקונטמפלטיבית בפסיון הפרולטרני הטראגי הזה, והם מאפיינים של תת-הזרמים העיקריים באקספרסיוניזם התיאטרוני: הסגנון ההיפר-סובייקטיבי והרגשי של ה-Schrei, "הצעקה",¹³ מסמני שרון החושים והפיוט של ה-Ich Drama ("מחזה האני"), והמגמה הפסבדו-ריאליסטית, המפוכחת ובעלת המודעות החברתית של ה-Neue Sachlichkeit ("הענייניות החדשה"). נקל לזהות בעלילה את היסודות המרפררים לווייצק, עליהם עומד בהרחבה החוקר הקנדי יוג'ין אגרט בספרו – The Disassociated Man in Büchner's 'Woyzeck' and Toller's 'Hinkemann'¹⁴ ומחזאות יהודית, ישראלית וגרמנית של החייל החוזר מהקרב, מגלה ש"העולם השתנה בהיעדרו" כניסוחו של עגנון בסיפורו הקצר "פרנהיים",

¹³ ראה למשל: David F. Kuhns, *German Expressionist Theatre: The actor and the stage*, Cambridge UP, 1997, p.94

קל לזהות בעלילה את היסודות המרפררים לווייצק
ואת הלייטמוטיב הרווח בספרות ומחזאות יהודית,
ישראלית וגרמנית של החייל החוזר מהקרב,
מגלה ש"העולם השתנה בהיעדרו"
כניסוחו של עגנון ב"פרנהיים".

ושהחברה מזכירה חלום עיוועים דוחה אותו, דחייה שלגבי כפילו הסמוי של הינקמן – המחזאי, שהמחזה עשוי להיתפס כמשל אוטוביוגרפי המוסב עליו – היא דחייה של היהודי נטול האונות, דחיית הפוטנציה של השתייכות חברתית, על ידי פאול, משמע, לא אחר מאשר פאולוס, מבשר הנצרות.

מנגנון ההונאה הרטורית של הטקסט הקדם-תיאטרוני ניכר כבר בהוראות הבמה השולחות לעיצוב נטורליסטי של דירת פועלים קטנה ודלה. הצופים המובלעים מפותים ליהנות מחסינות מהביקורת שמעניק להם אתר דמוי-מציאות זה, העונה הן על ציפיותיהם האסתטיות בעידן שעמד עדיין בסימן הדומיננטיות של הסוגה הנטורליסטית, והן על עקרון המציאות הבורגני. וזאת, רק על מנת להמם את הצופים לנוכח מפלצתיותה הגותית, הסיוטית והבלתי נתפסת של חותנתו של הינקמן, שניקרה את עיני הקנרית שלה מכיוון ש"צפורים עיוורות שרות טוב יותר", אקט ברברי המוצג כתולדה ישירה מהטעם המוזיקלי המעודן והאנין של הבורגנות המרכז-אירופית שוחרת האמנות, והוא מועצם עוד יותר מתוקפה של האלוזיה לרצח הקנרית על ידי ז'אן במחזהו הקנוני של סטרינדברג מדמואזל זולי, שהיה פופולרי ביותר בגרמניה בעידן שמסביב למהפך המאה. כך, בדרך חושית וסמלית, המחזה ממחיש כבר בשלב האקספוזיציה הנורמטיבית את אחריותה של התרבות הבורגנית לזוועות מלחמת העולם ולהשלכותיה הרוח האסון, ונוקם בצופים באמצעות התחלה בהלם ריגשי עוין, הממיר באחת את צופן הקריאה הנטורליסטית בגישה אקספרסיוניסטית מוקצנת. זאת ועוד: הינקמן ואמה של גרטה מגלמים היפוך-תפקידים חברתי סטריאוטיפי. מצד אחד, התגלמות ארכאית, כאוטית, כמו-מיתית של אכזריות פראית המיוחסת לגלגול דמות של בורגנית נוצריה ואם, דימוי כפול הטעון בדרך כלל בקונוטציות של חסד פייאטיסטי רחימאי. מאידך גיסא, בעוד רוב מגלמי האב-טיפוס של "האדם



תמונה מתוך הינקמן

החדש" במחזאות האקספרסיוניסטית המוקדמת והאנטי-מלחמתית מתייחדים – כסוכני המחזאי המובלע, ובשמו – במעשים אלימים, מפרי טאבו ומעוררי פלצות – רצח אב ואם, אונס, גילוי עריות וכיו"ב – הרי שהינקמן בעל התדמית הגופנית המתעתעת של בריון פרולטרי מזרה אימים, הוא יצור רגיש, נדיב ואלטרואיסטי. כפי שהוא מתואר בראשית המחזה הוא "כבד פה, בעל היגוי עמום של נשמה היולית", אדם אנושי, שאינו יכול לשאת התעללות ביצור חי, כלומר: ברפרטואר הסטראוטיפים: יותר יהודי מגוי. יתר על כן: התקבולת בין הציפור מנוקרת העיניים להינקמן הנכה מרפררת לנביא העיוור בטרגדיה יוונית שידיעת היתר שלו ותכונותיו החזוניות, שתואצלנה להינקמן בהמשך המחזה, מיוחסות לעיוורונו הביולוגי, שכן – כדברי הינקמן – "כשאתה שלם בגופך אתה עיוור".

לעומת הינקמן, בדיאלקטיקה בינארית של מחזה דתי, אבל ברוח אותו עיקרון של סתירה בין מראית עין למהות, מצטייר ידידו של הינקמן, פאול, כניגוד קוטבי למשמעויות הלוואי האפוסטוליות של שמו. "באתי לכמה דאחקות" הוא מודיע בתרגום לישראלית כשהוא מגיע לדירת ידידו, הינקמן וגרטה. הדאחקה העיקרית המעוררת את צחוקו – שהיא התכונה הסינקדוכית הנרדפת, כמו ביצירות חנוך לוין, לכלל ישותו הא-פסיכולוגית האטומה לסבל - היא הצלחתו למנף את מצוקתה של גרטה לפיתויה.

טאה למלחמה הגדולה

מימין: היינריך
ג'ורג' בבכורת
ההצגה הינקמן,
שהועלתה ב-
11.4.1924
בתיאטרון
פולקסבינה, ברלין.



טולר מנצל כאן את מלוא כובד המטען של המוטיב המייחד את ה-Trauerspiel - "מחזה התוגה", שהינו הסוגה הטראגית הגרמנית לפי ולטר בנימין¹⁴ - של הגברים התאוותניים המזונים את הנערה התמה, האנשת ה-Tugend, הטוהר המיני, מוטיב שבמרכזו מככב כאן לראשונה פרולטר ולא אריסטוקרט. כך הופך פאול - למרות האידיאולוגיה הפרולטארית שלו שאמורה היתה להופכו לסוכנו של המחזאי הבולשביסט - לתמצית ה"אנטי-כריסט", יהודה איש קריות של הפסיון היהודי באיצטלה נוצרית, והתגלמותה המובהקת של המלחמה הנמשכת כדברי הינקמן, לא מלחמת היורים ובוכים, אלא מלחמת הרוצחים, הצוחקים והסוגדים לפריאפוס, אל הפיריון שאת סמלו, הפאלוס הזקוף, מכתיר הינקמן לאלוהיה האמיתיים של החברה. לעומת הידיד הבוגדני, מצטיירת גרטה-

¹⁴ Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1982.

לא יכול להיות סיום יהודי יותר מאותה ציפייה למשיח
והכחשתו בה בעת, למחזה של יוצר מתבולל, שבמהלך
כל חייו חש כקורבן, נכה גם של המלחמה הגדולה וגם
של מוצאו היהודי, וניסה למצוא את גאולת
נפשו בזהות השאולה.

למרות התמסרותה לפאול, בדומה למארי מוֹיִצֶק, הנאמנה לטבעה האנושי –
כנוצרייה האותנטית היחידה ביצירה. כשהיא צופה בבעלה המשפיל את עצמו
למענה היא מאשימה את עצמה בשילוחו למלחמה, והופכת לקדשה הקדושה,
מריה מגדלנה, ומגייסת לצורך זה מאגר של פראפרוזות על הברית החדשה,
דוגמת: "אני רוצה שיחזה באשמת", "אני אכרע על ברכי בפניו... אני רמש
עלוב בעיניו", "עלי לשאת בהכנעה את צלב הכפרה שהטיל עלי אלוהים. אני
אשרת את אויגן הינקמן כאילו היה מושיעי". הינקמן מצידו משגיב את עצמו
למעלה המטאפיזית של האב השמימי ורוח הקודש באומרו ש"יש מקרים שבהם
יותר קל להיות לאלוהים מאשר להיות גבר", שהרי לכל השילוש הקדוש-לא
קדוש הזה – הינקמן, אלוהים ורוח הקודש – אין אברי מין. אנו עדים פה אפוא
לטרנספורמציה יהודית פרובוקטיבית כתולדה מן המלחמה של האייקון הנוצרי
המקודש ביותר.

בתמונה הבאה מסביר בעל הביתן ביריד להינקמן את מהות הקטע שלו, בסגנון
האפי-אליפטי המנכר האופייני למחזות העובדתיות החדשה: "בכל מופע אתה
קוטע בנשיכה את הגרוגרת של עכברוש אחד ועכבר אחד. בשיניים. מוצץ
כמה לגימות דם. קידה לקהל! החוצה. הקהל משתגע!"¹⁵

דימוי העכברושים ככוחות מיליטנטיים או אתניים ארכאיים, דמוניים,
מפיצי מגפות ובלתי נשלטים הופיע – עוד לפני הינקמן וניצולו האנטישמי
של הדימוי על ידי מערכת התעמולה של גבלס – כבר בפנטסמגוריה
האקספרסיוניסטית האנטי-מלחמתית של קרל האופטמן מלחמה, מזמור הודיה
(Krieg, ein Tedeum 1914) שבו עוקבות "שלוש דמויות מבעיתות... פני

¹⁵ טולר, ארנסט, הינקמן, תרגום נתן דן, טקסט חזרות, הארכיון לאמנות התיאטרון, אוניברסיטת ת"א, עמ' 11.



תמונה מתוך הינקמן

עכברוש עם ניבים בולטים ומכוערים... הן נושאות עליהן סוגים שונים של גולגלות חיות ועצמות אדם" אחרי יחידת תותחנים היוצאת לקרב בשירת המנון לאומני שכמו מחולל את הדימוי החזותי המקברי הזה.¹⁶ הדימוי המסליד של יניקת דם עכברושים, שעצם תיאורו המילולי יוצר אפקט סינסטטי מעורר בחילה, הינו צומת אקספרסיוניסטי אופייני של גירוים וכוונות רטוריים. כך פוסק בעל הביתן: "רק דרשני שלום מאמינים שאפשר לדבר בפרחים... אנשים רוצים לראות דם!!! דם!!! מילה גנרית בעלת טעינות הים מועצמת, המתוגברת בטכניקה אקספרסיוניסטית טיפוסית בשלושה סימני קריאה. ובעל הביתן ממשיך: "אלפיים שנות נצרות לא מסוגלות לשנות את זה!". ולא זו בלבד: הצופה המובלע ההמום חייבת/ להודות שמופע

¹⁶ Carl Hauptmann, *Krieg, Ein Tedeum*, in Karl Otten, ed., *Schrei und Bekenntnis*, Darmstadt: Luchterhand, 1959, p. 118.

הדם ישיביע, כדברי בעל הביתן, את רעבונו ל"שיכרון!", "שיגעון", "אקסטזה" – Rausch בגרמנית, הסמל המסחרי של "מחזה האני" הקדם-מלחמתי, שהפך אחרי המלחמה לסמל התבוסה, הדקדנציה וההשפלה האנושית.

האסטרטגיה הרטורית העוינת רושמת שיא חדש בתיאורן של שתי אטרקציות הקודמות למופע של הינקמן, והאמורות לפגוע בדימויים האליטיסטי של הצופים המובלעים בתיאורן כבני הגזע האירופי הלבן הנאור והמוסרי: "...הגברת המקועקעת. יצירות פאר של רמבראנדט, של רובנס... מלפנים... וציורי מופת מודרניסטיים... על חלקו האחורי העירום של גופה!", וגם "בתור בים אתם רואים איך עורפים את ראשו של ילד, ילד אמיתי, חי!... את זה לא רואים באפריקה, את זה לא רואים ברוסיה, את זה לא רואים באוסטרליה, את זה רואים רק באמריקה ובאירופה!"

הפריפתאה – תמונת המהפך - במחזה, הן מבחינה עלילתית, והן מבחינת "קומו לתחייה" של הינקמן המואר כגלגול ישו וכבעל חזון, מתרחשת בבאר פרולטרי. האפיפניה הוירטואלית של האנטי-גיבור מונעת על ידי מחווה מרושעת של פאול הבוגד במשיחו, המתעתד לחשוף את הינקמן כאותו מסורס אלמוני שאת סיפורו חשף הפרוטגוניסט בפני עמיתיו. אולם ברגע שבו עומד פאול לומר את השם, קם הינקמן ונושא טיראדה, שמפאת אורכה מובאה כאן רק חלק ממנה:

(הינקמן קם מכסאו. ניצב במרכז אלומת אור... בתחילה בכבודות, וחרף סוערת-רוחו מגשש למצוא מלים, לבסוף בפרץ עוצמה של פשטות גדולה):

הינקמן: זה היה אויגן הינקמן! למה אתם לא ממשיכים לצחוק! תצחקו, כולכם, תצחקו!... הצגה כזאת עוד לא ראיתם! הביטו עלי, כאן עומד סריס אמיתי!... (שר בקול צפצוף דקיק)... האם אני לא שר כל כך יפה כמו ציפור כנרית שעקרו את עיניה?... שוטים שכמותכם! מה אתם יודעים על הסבל של יצור אומלל? איך שאתם הייתם צריכים להשתנות לפני שתוכלו להקים עולם חדש! אתם נלחמים בבורגני המנופח. ואתם נפוחים בדיוק כמוהו, מלאים בהתנשאות שלו, בזדון שלו, בהרגשה שהוא תמיד צודק... מלים יש לכם, מלים יפות, מלים קדושות על האושר הנצחי... יש בעולם אנשים ששום מדינה ושום חברה, שום משפחה ושום שבת-אחים אינם מסוגלים לעשותם למאושרים. במקום שהתרופות שלכם מפסיקות לפעול, שם מתחיל הסבל שלנו.

שם ניצב האדם לבדו.

שם נפערת תהום אשר שמה: באין נחמה.

”יש בעולם אנשים ששום מדינה ושום חברה, שום משפחה ושום שבת-אחים אינם מסוגלים לעשותם למאושרים. במקום שהתרופות שלכם מפסיקות לפעול, שם מתחיל הסבל שלנו.”

שם מתקמר רקיע ושמו: באין מזל.
שם מסתער הים ושמו: מגוחך.
שם חונקת אפלה ושמה: באין אהבה.
אבל מי עוזר שם?
(כמה שניות דממה. הינקמן כושל אל הדלת... כמו עיוות חזון רפאים את קולו):
היא צחקה, האישה!...

בין התגובות המוזעזעות של החברים, בולטת תגובתו של בעל השם התיאולוגי זבאלדוס זינגגוט,¹⁷ המאצילה להינקמן את הילת הקדוש המעונה:

זינגגוט (קורא באקסטזה): חטאתי כלפי האור השמימי! ראיתי אדם מוקע על הצלב, וצחקתי.

במעבר אקספרסיוניסטי חד ובלתי מנומק מסגנון כמו-ריאליסטי, פסבדו-אובייקטיבי נוסח העובדתיות החדשה לסגנון היפר-סובייקטיבי, לירי ובעל מודעות תיאטרונית, מבנה טולר את הינקמן המתפכח כסוכן של האמת הדתית המוחלטת אקס-קתדרה כשהוא מניח לו לעמוד בפני רעיו היושבים, ובכך מעניק לו עליונות פרוקסמית, ובהציבו אותו בעיגול ממוקד של תאורה, שבמונחים אקספרסיוניסטיים ”ממש” את נפשו, ובה בעת מותיר את כל האחרים, לרבות הצופים, באפלה, משמע – מוחק את נוכחותם, קרי, את עצם קיומם.

הצמיחה העוצמתית של הינקמן למעמד של קדושה ונבואיות ממומשת גם באמצעות הזליגה מאופנות (מודוס) פרוזאית לאופנות פיוטית, גם אם בניסוח ובהגשה פשוטים, המגיעה לשיאה בשורות האחרונות, המתחילות באנפורה ”da” בגרמנית, מילה כפולת משמעות – גם ”שם” וגם ”פה” – ההולמת את מיצבו הנפשי של הינקמן ביחס לחברה. שורות ריתמיות אלו – המעניקות מבע משחקי קולי ותנועתי לתהליך ההתהוות הנבואית שחוה הינקמן, ומנציחות את הדטרמיניזם האפוקליפטי הבלתי הפיך שחוה הנכה

¹⁷ זבאלדוס – שם של קדוש נוצרי; זינגגוט – שיר אלוהים.

– נטענות במשקל דוגמטי אדיר כשמכות הגורל מבוטאות במטאפורות של כוחות טבע היוליים. וחיזיון קודר זה נטען בעומק משנה של תובנה וישימות אוניברסלית בדברי הינקמן בראשית המערכה הבאה:

הורידו לי את המסווה מעל העיניים. עכשיו אני רואה עד התחתית! עד התחתית העירומה!

אני רואה מי הם בני-האדם! אני רואה את התקופה שבה אנחנו חיים... המלחמה חזרה! האנשים רוצחים זה את זה וצוחקים.¹⁸

בסוף המחזה, אחרי שדחף את גרטה להתאבדות, עומד הינקמן מעל לגופתה, ונושא את המונולוג הסופי שלו, העוסק בשרירותיות הגורל ומסתיים במלים:

מה אנחנו יודעים?... מאיפה?... לאן?... כל יום מסוגל להביא את גן העדן, כל לילה – את המבול.

בשעה שרבים מהמחזות האקספרסיוניסטיים מסתיימים בסוף חד-משמעי, באוטופיה, בדיסטופיה או באפוקליפסה, בוחר טולר בהתרה א-טקטונית, פתוחה – לא גן העדן ולידה חדשה, אך גם לא סוף העולם. וכך הינקמן – ברגעי ייאושו העמוק ביותר – מוצא שביב קלוש אמנם, אך עדיין קיים של תקווה דה פרופונדיס, ממעמקים, תחילה בקומוניזם ולאחר מכן במציאות התיאטרון שבתוך התיאטרון. בסופו של דבר, לאחר שנאנס לגלות גם מגרמניה הנאצית וגם משווייץ, נאלץ טולר להכיר בזהותו המולדת, ולהסיק מכך את המסקנה שהסיקה גרטה הינקמן: טולר שחי בבדידות כפולה, תחילה כיהודי בחברה הגרמנית, וכמהגר גרמני בחברה האמריקאית, שם קץ לחייו ב-1939 בניו יורק, בחדר מלון, מקום שאין הולם ממנו, שומקום, לא גן עדן, ולא המבול או הגיהנום.

אני מכיר מחזות מעטים כמו הינקמן, שהם כל כך רלבנטיים למציאות מלחמתית נטולת מועד תפוגה כמו המציאות בה אנו חיים, ושכמעט אין סיכוי שתיאטרון רפרטוארי יעלה אותם, ודווקא משום כך – משום שאנו מסרבים להכיר בכך שכולנו קצת הינקמנים: מוכי פוסט-טראומה ונטולי אונים לנוכח מצב מלחמתי בלתי נסבל הניתן לפתרון, אלא שיש גורמים משני הצדדים שאינם רוצים בפתרון, ומעדיפים שנמשיך לשחק במשחק ההימורים הנצחי, הספורט הלאומי שלנו: מתי יפרוץ הסבב הבא?

או מה בכל זאת הפיתרון – עוד מחזמר!

¹⁸ תרגום זך, עמ' 29

זהבה כספי

השיגעון הגדול והמלחמה הבאה

ב-1929 יצא לאור הרומן **השיגעון הגדול** מאת אביגדור המאירי.¹⁹ היה זה אחד מהרומנים האנטי מלחמתיים שהציפו את הזירה הספרותית לאחר מלחמת העולם הראשונה, שהידוע בהם הוא **במערב אין כל חדש** מאת אריך מריה רמרק, שפורסם באותה שנה עצמה.²⁰

בשנת 1936, שלוש שנים בלבד לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה, עיבד המאירי את ספרו השיגעון הגדול למחזה, שלא פורסם מעולם. המחזה הועלה בתיאטרון "סדן" בבימויו של י. דניאל. המאירי היה גם הדרמטורג של ההצגה, והכניס שינויים הכרחיים בטקסט בשל המדיום השונה, אך שמר על רוח הרומן. השינוי המרכזי במחזה הוא ביטול דמותו של המספר ברומן (אביגדור המאירי עצמו) והפיכתה של דמות משנה ברומן, יעקב מרגלית, לדמות הגיבור, תוך שנמסרו לו חלק מתכונות המספר. בניגוד לאופן הנלהב שבו התקבל הרומן, ההצגה זכתה לביקורות מסתייגות, אך להצלחה בקרב הקהל.

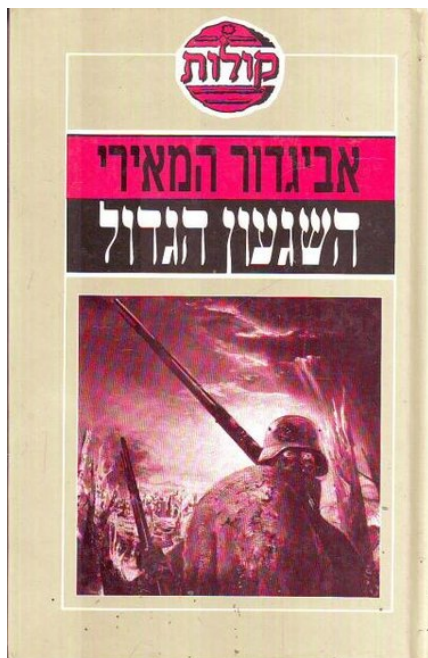
היותו של הספר חלק מגל ספרותי עולמי העלה אצל המבקרים שתי שאלות עיקריות: האם השיגעון הגדול משתייך לתופעה ספרותית מערבית כלל-עולמית, או שמעבר לכך יש בו גם ייחוד יהודי-עברי? השנייה, האם נוצרה בעקבותיו מסורת של כתיבה אנטי מלחמתית גם בספרות העברית?

מאמר זה מתמקד בשאלה השנייה. על מנת לענות עליה, אנסה להצביע על הלזו של כתיבה אנטי מלחמתית באשר היא, מעבר להבדלים היסטוריים ותרבותיים, באמצעות האופוזיציה בין המושגים "המוות היפה" ו"המוות הלא יפה", ואראה כי הסאטירות האנטי-מלחמתיות של חנוך לוין לאחר מלחמת ששת הימים הן המשך ראוי ליצירתו של המאירי.²¹

¹⁹ אביגדור המאירי, **השיגעון הגדול**, ישראל: "גורן", 1985.

²⁰ אריך מריה רמרק, **במערב אין כל חדש**, כנרת זמורה-דביר, 2014 1929. במאמר ביקורת על הרומן של המאירי, עורך המחבר השוואה בין השיגעון הגדול לבין הרומן של רמרק. ראו: יצחק יציב, "מספרות המלחמה – השיגעון הגדול", *דבר*, 20/12/1929.

²¹ לוין כמובן לא היחיד בספרות העברית שכתב יצירות אנטי-מלחמתיות, אך הוא המובהק שבהם.



דיוקן אביגדור המאירי (באדיבות הוויקיפדיה) ושער ספרו השיגעון הגדול (בהוצ. דביר).

לפני שאכנס לסוגיה נשוא מאמר זה, אתייחס במספר משפטים לשני היוצרים. אביגדור המאירי (פוירשטיין) (1890-1970) היה ממניחי היסוד לספרות הארץ-ישראלית ומן המודרניסטים הראשונים של השירה העברית. עם פרוץ מלחמת העולם הראשונה התגייס לצבא האוסטרי-הונגרי ושירת בו כקצין. ב-1916 נפל בשבי ברוסים והועבר לסיביר. שוחרר בעקבות מהפכת אוקטובר ועלה לארץ ב-1921. השיגעון הגדול נכתב על בסיס יומן שכתב בזמן אמת בו תיאר את חוויותיו במלחמה. המאירי פרסם מספר קובצי שירה ויצירות רבות בפרוזה: רומנים וסיפורים קצרים, וכן הרבה לתרגם מספרות העולם, לרבות תרגומים לתיאטרון.²² פרט מעניין בביוגרפיה שלו, שמקשרת אותו ליצירה הסאטירית האנטי מלחמתית של חנוך לוין היא העובדה שהוא הקים את התיאטרון הסאטירי הקומקום, שהיה התיאטרון הסאטירי הראשון בארץ, כשהוא עצמו כתב לו את רוב הרפרטואר.

²² אביגדור המאירי, *ילקוט שירים*, ליקט, הקדים מבוא והוסיף הסברים: איתמר יעוז-קסט, ירושלים: הוצאת יחיד, 1976, עמ' 7-25.

חנוך לוין (1999-1943) יליד הארץ, שירת בצבא הישראלי והשתתף במלחמת ששת הימים ב-1967. בשלוש השנים שבאו אחריה כתב שלוש סאטירות על המלחמה, ומה שבא בעקבותיה.²³ גם לוין הותיר מורשת ספרותית ענפה שמשתרעת על מספר ז'אנרים: 56 מחזות, שרק חלקם הוצגו, מרביתם בבימויו, קברטים סאטיריים, סיפורים, מערכונים, ספר שירים וספרי ילדים. ספרו של המאירי הפך לרב-המכר הישראלי הראשון (במגזנים של הימים ההם); הסאטירות של לוין התקבלו בציבור הרחב בזעם, מהלך הצגתם הופרע לא אחת, והסאטירה השלישית מלכת אמבטיה, הורדה, כידוע, מהבמה בלחץ הקהל.

עכשיו אפנה לסוגיה העיקרית של מאמר זה. בספרו אביגדור המאירי וספרות המלחמה²⁴ טוען אבנר הולצמן שבשל אופיין של מלחמות ישראל, "שליוותה אותן בדרך כלל תחושה של הכרח והזדהות, לא צמחה בספרות העברית יצירה בעלת אופי אנטי-מלחמתי ממשי, לפחות עד אחרי מלחמת לבנון הראשונה".²⁵ לכן, לדבריו, קשה לומר, שספריו של המאירי יכולים להיחשב כפותחי מסורת פציפיסטית בסיפורת העברית. מסקנתו היא כי בסיכומו של דבר ההקשר הטבעי של השיגעון הגדול ושל בגיחונם של מטה (שעוסק בזיכרונותיו של המאירי מתקופת השבי) הוא בכל זאת הז'אנר של הרומן הפציפיסטי האירופי בין שתי מלחמות העולם יותר מאשר ההקשר של הסיפורת העברית או הישראלית.

אין אני באה לערער על ההקשר האירופי של יצירת אביגדור המאירי, אולם דווקא משום שאת מלחמות ישראל ליוותה, במילותיו של הולצמן, "תחושה של הכרח והזדהות", עצם כתיבתה של ספרות אנטי-מלחמתית בישראל אינה מובנת מאליה. זאת ועוד, מרבית הספרים האנטי מלחמתיים לאחר מלחמת העולם הראשונה נכתבו על-ידי מי שארצם הובסה במלחמה שארכה ארבע שנים ארוכות, ולאחר שנספו בה כ-13 מיליון איש; ואילו חנוך לוין כתב את הסאטירות שלו לאחר ניצחון מזהיר במלחמה, שארכה שישה ימים בלבד. דווקא לכן עצם הכתיבה האנטי מלחמתית בישראל, ובמיוחד זו של לוין, גם אם אינה רבה, היא מפתיעה ומעוררת כבוד.

המאפיינים של הספרות הפציפיסטית שנכתבה סביב מלחמת העולם הראשונה, כמו גם הנושאים והמוטיבים, שקיימים אצל אביגדור המאירי ואופייניים לספרות האנטי-מלחמתית (כפי שמתאר אותם הולצמן) – חוזרים

²³ חנוך לוין, *מה איכפת לציפור*, תל-אביב, הקיבוץ המאוחד, 1987.

²⁴ אבנר הולצמן, *אביגדור המאירי וספרות המלחמה*, תל-אביב, "מערכות", 1986.

²⁵ אבנר הולצמן "מאה שנה לשגעון הגדול: מלחמת העולם הראשונה בספרות העברית",

http://onegshabbat.blogspot.co.il/2014/06/blog-post_8119.html

חיותו של הספר חלק מגל ספרותי עולמי העלה אצל חמבקים
שתי שאלות עיקריות: האחת, האם השיגעון הגדול משתייך
לתופעה ספרותית מערבית כלל-עולמית, או שמעבר לכך יש בו
גם יחוד יהודי-עברי? השנייה, האם נוצרה בעקבותיו מסורת של
כתיבה אנטי מלחמתית גם בספרות העברית?

ונשנים אצל לוי, ולעיתים אף בחריפות רבה יותר: מידת צדקתה של
המלחמה; הצגתה מנקודת הראות של החיילים הפשוטים; הניכור כלפי
הקצונה הבכירה; שותפות הגורל בין חיילי שני הצדדים, ומעל לכל
הנוכחות המתמדת של המוות במלוא נוראותו. ההבדלים ביניהם באופי
הכתיבה, הז'אנרים והסגנון, קשורים בנתונים ההיסטוריים הנבדלים של כל
אחת מהמלחמות והרקע החברתי והתרבותי שלהם.

אולם מעבר להבדלים ההיסטוריים, ברצוני לטעון כי המאפיינים שמציע
הולצמן לכתיבה האנטי מלחמתית, הם למעשה רק מופעים פרפורמטיביים
של המסד הרעיוני המונח בבסיס כתיבה מסוג זה. "המוות היפה", אליבא
דה ליוטר, כפי שמסכמת את הדברים רונית פלג²⁶ הוא אותו מוות המספק
למת (למשל, לחייל הנשלח אל הקרב) אפשרות להמיר באמצעות מותו את
סופיותו (כבן תמותה) באין סופיותו (כמי ששייך לקולקטיב שהוא נצחי).
הנכונות להקרבת החיים מוצגת כשיא המחויבות של היחיד לקהילה,
ובאמצעותה אמור הקורבן להימלט לכאורה מן הגורל העלוב של מוות
"רגיל", ולזכות תמורת מותו בחיי נצח, וכפי שמנסח זאת ליוטר "מות,
כדי שלא תמות"²⁷. השיח הלאומי אינו מאפשר לראות במוות במלחמה
בזבוז מוחלט, "מוות ללא שיור, ללא שימור, ללא שארית.. הוא חייב
להיות מנוכס מחדש, כהופעה של ממד שלילי אמנם, אולם כחלק מתהליך
דיאלקטי... שמכונן הוויה מסדר גבוה יותר", בניסוחה היפה של רונית
פלג.²⁸

²⁶ Lyotard, Jean-Francois, *Le Differend*, Paris, Les Editions de Minuit, 1983.

רונית פלג, "לאחר אושוויץ" הרגע שבו הפילוסופיה של המוסר הוסטה הצידה", תיאוריה וביקורת, 40, קיץ 2010, עמ' 67-95.

²⁷ Lyotard 1983, 149

²⁸ רונית פלג, שם, עמ' 72.

טאה למלחמה הגדולה

המושג "מוות יפה" הפך לאבן יסוד בהתפתחות הרעיון הלאומי, בעיקר אחרי מלחמת העולם הראשונה, כשהיה צורך לתת לגיטימציה למותם חסר התכלית של מיליונים בשדות הקרב, והתפתח בד בבד עם התפתחות הלאומיות המודרנית. בספרו הנופלים בקרב על פולחן הנופלים במלחמת העולם הראשונה מצביע ג'ורג' מוסה על הדרכים בהן יוצרת חברה לוחמת מיתוסים על חווית המלחמה ומכוננת טקסי פולחן סביב הנופלים.²⁹ באמצעותם מושעים הקורבנות ממותם ההיסטורי והופכים למתים סמליים במסגרתה של "דת הלאומיות" האזרחית. הנופלים בקרב למען המולדת, למען המדינה, למען העם - מתים למען מטרה גדולה מהם עצמם ובכך מבטיחים את מקומם בפנתיאון הלאומי ואת נצחיותם.

לכן בכתיבה אנטי מלחמתית, המבקשת לקדש את החיים, מצויה תמיד הקריאה להתנתק ממושג "המוות היפה" ומהשימוש הספקולטיבי במושגים של חיים ומוות. ההתנתקות משיח "המוות היפה", משמעה שלא ניתן "להתגבר" על המוות ועל סופיותו ולהעניק לו משמעות ותכלית קולקטיבית החורגת ממנו, ובכך להפוך אותו להרואי ובעל ערך. הכתיבה האנטי-מלחמתית פועלת בדרכים שונות על מנת לערטל את המושג הזה על-ידי השלת הממד המיתי וההרואי מהמוות בקרב, ובהצגתו כמות שהוא באמת – סופי ומוחלט. זאת ועוד, הכתיבה האנטי מלחמתית של לויין, כמו של המאירי, מבקשת לחדול מהטמעת המוות בקרב, שהוא אירוע ממשי ופרטי, כמו כל מוות אחר, בתוך גרטיב לאומי "גדול מהחיים", ולראות בו רק מה שהוא: שלילה טוטלית של החיים בלא שום שיוור. החיים הם חד-פעמיים, ומי שימות, אין מי שיחיה את חייו במקומו. כך כותב לויין:

להלחם, פשוט מפני שאין מוצא אחר,

זה לא עושה לי את המוות למושך יותר...

ועוד דבר ברור: אם לא אחיה אני,

אז אף אחד לא יעשה זאת בשבילי.³⁰

אצל אביגדור המאירי מתגלה התפיסה האנטי-מלחמתית משנחשפת המלחמה בממשותה הפיסית, הגסה והאכזרית, ואף גרוע מזה, בסתמיותה ובארעיותה ומשחודרת את אט לתודעת המספר עובדת סופיותו הנחרצת של המוות.

²⁹ ג'ורג' ל. מוסה, הנופלים בקרב, תל-אביב, עם עובד, 1993.

³⁰ חנוך לויין, "כי גם במלחמה צודקת", שם, עמ' 16.

חלוז שקיים בכל כתיבה אנטי-מלחמתית, מעבר להבדלי זמן, מקום ותרבות הוא ההתנגדות האידיאית לתפישת המוות במלחמה כ"מוות יפה", שמבדיל אותו מכל מוות אחר. מקורו של המושג "מוות יפה" במחשבה" היוונית, ומשמעו היה המרתו של הסופי, של החיים הבאים אל קיצם - במוות, באינסופי, מוות המשחרר ממוות.

אחת הפרקטיקות בהן משתמש המאירי על מנת להוריד את המוות במלחמה ממרום נשגבותו היא תיאורן של מיתות רבות במסגרת שנות המלחמה, שלא בשדה הקרב: מיתות ממחלה, מטירוף, מהתאבדות, מעונש על השתמטות או בגידה ועוד. כך נוצר שוויון ערך בין המוות במלחמה לסוגיו השונים, ומנטרלת ההילה ההרואית של מות חיילים.

הרומנטיזציה של מותו האפשרי במלחמה היא בתחילתה גם מנת חלקו של המספר "אלך. בגפי. בגאווה, בגבורה. בצחוק קל על פי", כמו גם מנת חלקם של חבריו. כולם מברכים אותו על ההזדמנות למות מות גיבורים ולזכות בכניסה לפנתיאון האומה ולתהילת-עולם: "זה גורלו היפה של משורר", אומר לו אחד מחבריו, "כל שיריך יוכתרו כעת בגלוריה מזהירה. מות גיבורים". אך משחודרת לתודעתו משמעות המילה "מוות" הוא מתעשת: "ופתאום מרגיש אני, שבמושג 'מות גיבורים'. ישנה גם המילה: מוות... ואיזה מוות! נבלת אדם קרועה מתגלגלת בשדה, אחר-כך בא הסאניטיטס ומשליך אותה אל בור-סיד גדול. וחסל פנתיאון - אוי".³¹

מול הבטחת חיי נצה לנופלים הצעירים למען המולדת, מה שהתקבע בתרבות העברית כמיתוס "המת-החי", וקידושם בפולחני זיכרון, מציג גם לוין את המוות כמות שהוא באמת - מוחלט וסופי. מערכונים ושירים רבים מפקיעים את הנופלים ממותם הסמלי ומחיייהם הנצחיים, וממחישים את מותם הממשי באמצעות תיאור מצבו הפיזי של גוף ההרוג בקרב.

יְדֵי הַיְמִינִית בְּמִזְרַח וְהַשְּׂמָאלִית בְּסוֹף מַעְרָב,
עֵינֵי נִשְׂאוּ אֶל הַהָרִים, לְבֵי נִהַפֵּךְ עָלָיו.
עוֹף הַשָּׁמַיִם מוֹלִיךְ עֲכָשׁוּ אֶת מִיתְרֵי קוֹלִי
אֲנִי אֵינֶן שׁוֹמְעוֹת מֵה שְׁשׁוֹתֵק פִּי.³²

³¹ אביגדור המאירי, שם, עמ' 24.

³² חנוך לוין, "שיר הטבח הגדודי", שם, עמ' 27.

טאה למלחמה הגדולה



את ואני והמלחמה הבאה, צילום מתוך ההפקה הראשונה. בהשתתפות (מימין) בת שבע צייזלר, גד קינר קיסינגר ושפרה מילשטיין. צילום: יעקב אגור, באדיבות המילא"ה, אוניברסיטת תל-אביב.

תמונת הגוף המפורק לאיבריו מקבלת ממד אירוני – כשאהבת המולדת המופשטת ממומשת באופן פיזי על-ידי הגוף המבוותר שחלקיו מפוזרים במרחב הטריטוריאלי. כך מורד המוות במלחמה ממרומי השגבתו; אפשרות הפיכתו למיתוס של גבורה ואהבת מולדת צרופה – נבלמת; והוא הופך ממושג מופשט למציאות קונקרטיה מזוועה.

תיאור ההיבטים הגשמיים של המוות מוחרף בשתי היצירות באמצעות מטפורה קאניבלית. כך אומר מרגלית, גיבור המחזה של המאירי: "צריך לאהוב, בני אדם, הם לא נקניק לתותחים, והרוסים בני אדם כמונו".³³ לזין מפתח את המטפורה הזו לכדי שיר שלם, שבו בשר הנופלים, עצמותיהם ודמם הם חומרי גלם של תבשיל, האדמה היא סיר גדול הבולע את כל החומרים, והחיללים בסיועו של מלאך המוות הם הטבחים החרוצים, שאינם נחים לרגע עד ש"התבשיל" מוכן.

³³ אביגדור המאירי, השיגעון הגדול: מלחמה בשמונה תמונות, הארכיון הישראלי לתיאטרון, 31.1.9, אוניברסיטת תל-אביב, עמ' 79.

אחר-כך נִלְחַמְנוּ בַּיּוֹם,
וְשִׁפְכְנוּ מִן הָאָדָם-הָאָדָם,
וּבְשָׁלְנוּ לְאֱלֹהִים דִּיסָה
מִכָּל מְלֹאכְתּוֹ אֲשֶׁר עָשָׂה...
וּבְבַקֵּר לְחַמְנוּ שׁוּב
וְלְאֲדָמָה הַכְּסֵנוּ כָּל טוֹב...³⁴

המושג "מוות יפה" נוגע ישירות גם בשאלת מקור הסמכות. וביתר פירוט: מהו מקור הסמכות של מי שמשלחים את החיילים אל מותם הפוטנציאלי, ומה מעניק לו את הלגיטימציה לכך? בשיח הלאומי הציר המרכזי של הלגיטימציה לשילוח חיילים אל הקרב, ואל מותם האפשרי, הוא השימוש בכינוי הגוף "אנחנו".³⁵ הרטוריקה הלאומית מוחקת את ההבחנה בין השלטון ששולח חיילים אל הקרב לבין החיילים הנשלחים. על-פי ליוטר, כפי שמציינת פלג, אין בהכרח חפיפה בין רכיבי ה"אנחנו" ביחס להיגד הנורמטיבי המחייב, לבין מי שאליו ממוענת ההוראה, שמוצב לעולם בעמדת הנמען ולעולם לא בעמדת המוען. יתר על כן, הלכידות של ה"אנחנו" מוצגת תמיד כאיבר אחד באופוזיציה: "אנחנו" מול "הם", אותם אחרים שאינם שייכים לקולקטיב, הנתפסים כאויב – אמיתי או מדומה. הפיצול הזה, אומרת פלג, מקנן בקביעות בתוך המושג של "המוות היפה".

המאירי מפרק את מושג האחדות המדומה בהעמדתם במרכז הרומן והמחזה דווקא את בני המיעוטים בתוך הקיסרות האוסטרו-הונגרית: יהודים, סרבים, קרואטים ואיטלקים, ואת היחס המבוזה והגזעני כלפיהם, ובמיוחד באמצעות תיאור גילויי האנטישמיות כלפי היהודים מצד מפקדיהם. ההצטיינות ואומץ הלב שמגלים ה"אחרים" (ובמיוחד היהודים) במאמץ להשתייך לקולקטיב המזוהה עם ה"אנחנו" – מוכשלים תדיר. המפקדים, ובמיוחד הקצינים הוותיקים, מוצגים כהוללים וכמושחתים בניגוד צורם לתחושת האחוה ששוררת בין החיילים הפשוטים ובנכונותם להכיר גם בחיילי האויב בני אדם כמותם:

אסטרייכר (חייל יהודי מבוגר): "ואני אומר לכם, ילדים, קוזאקים, יהודים, צוענים, מדיארים... היינו הך, לכולם יש משפחה, בנים, נכדים, כמוני. אלא מאי? מפקדים עליהם לשנוא – הם שונאים. לו היו מפקדים עליהם לאהוב – היו אוהבים, היו שותים איתנו "לחיים!"³⁶

³⁴ שם, שם. דיון נרחב יותר בשיר זה ובאחרים ראו ספרי: זהבה כספי, **ההולכים בחושך**, ירושלים, הוצאת כתר, 2005.

³⁵ ראו הדיון של רונית פלג, שם. פלג מרחיבה במאמר את הדיון של ליוטר במושג "אנחנו" בהקשר זה.

³⁶ אביגדור המאירי, **השיגעון הגדול: מלחמה בשמונה תמונות**, עמ' 66.

גם לוין חושף את ההצגה השקרית של ההומוגניות של ה"אנחנו הקולקטיבי" – במערומיה, ומצביע על הכוב שבה: "צודק או לא, מי שמפסיד זה רק אתה, ראשי הממשלות יוצאים בלי אף שריטה...".³⁷ בשיר "שחמט", למשל, מנצל לוין את שתי המשמעויות של המילה "חייל": צעיר היוצא לקרב וכלי במשחק השחמט. המלך והמלכה (כלומר המנהיגים) משחקים בחיילים (גם באבות וגם בבנים) כבכלי משחק. הבנים מקוננים על אבותיהם, האימהות מקוננות על בניהן שנפלו, ורק המלך והמלכה ממשיכים לשחק על לוח ריק. בשיר מופרכת גם האופוזיציה בין ה"אנחנו" ל"הם" – האויב: צבעיהם של כלי השחמט – הלבן והשחור – אינם מסמלים ערכים מנוגדים של טוב ורע. חייל לבן מכה חייל שחור, חייל שחור מכה חייל לבן – וגורל שניהם זהה: "ואין חייל לבן ואין שחור".³⁸

לעומת זאת, תחושת האחוה ושותפות הגורל בין הלוחמים לקציניהם בזמן המלחמה מוצגת על-ידי לוין כזמנית וכבת חלוף, כיסוי דק בלבד על פני ההבדלים המעמדיים והכלכליים המושרשים בחברה, שנפרמים מיד בימי שלום. במערכון "צ'מבלולו", למשל, מתקיים לכאורה מפגש רעים של ה"אחים" לשעבר לקרב – זאב הקצין וצ'מבלולו הטבח. הפער המעמדי שמפריד ביניהם ושהודחק בזמן המלחמה – נחשף בחיים אחרים: מצבו הכלכלי של הקצין באזרחות – מצוין (הוא מהנדס ואביה של כלתו – קבלן); מצבו של צ'מבלולו ככי רע: מובטל ומיותר.³⁹

מעבר לכל מה שנאמר עד כה, הסכנה שבתפישת "המוות היפה" אינה מתייחסת רק אל הנופלים בקרב במלחמות העבר, אלא גם במותן לגיטימציה למלחמות העתידיות, משום שהיא קושרת בין האסון (הנפילה בקרב) לבין ההבטחה שגלומה בו כביכול לאומה כולה, בבחינת "כמותם ציוו לנו את החיים". בדבריה של מאנסי, הגיבורה הנשית של השיגעון הגדול על המלחמה שפרצה זה עתה, חוזרת מספר פעמים המילה "שוב": "מלחמה, פעמיים ראיתי אותה. לפני שש שנים בבוסניה, ולפני שנתיים בבולגריה... וכעת שוב מלחמה".⁴⁰ למודת ניסיון היא מספרת על אהוביה שהיו "בני מזל" ושבו מהן, אך אחד חזר ללא סנטר, ואינו יכול עוד לנשק; אחר חזר ללא עיניים ואינו יכול לראות או לבכות.

²⁸ לוין, "גם במלחמה צודקת", שם, עמ' 16.

³⁸ הנוך לוין, "שחמט", שם, עמ' 21.

³⁹ הנוך לוין, "צ'מבלולו", שם, עמ' 77.

⁴⁰ אביגדור המאירי, השיגעון הגדול: מלחמה בשמונה תמונות, עמ' 2.



עיבוד גרפי: ח"ן

חנוך לוין

גם לוין יודע בוודאות, שהמלחמה שזה עתה הסתיימה אינה האחרונה:

כְּשֶׁאֲנַחְנוּ מְטִילִים, אֲזֵי אֲנַחְנוּ שְׁלוֹשָׁה -
אֶת וְאֵנִי וְהַמְלִחָה הַבָּאָה...
וּכְשֶׁזֶה פָּכַר נִגְמַר, שׁוֹב אֲנַחְנוּ שְׁלוֹשָׁה -
הַמְלִחָה הַבָּאָה, אֶת וְהַתְּמוֹנָה

מלחמות שבות וחוזרות במעגליות מייאשת, משום שמשמעותן הנוראה מועלמת מאחורי מסך השיח של "המוות היפה". הקריאה להתנתק ממושג "מוות יפה" מבקשת, על כן, לא רק לקדש את החיים אלא גם, בניסוחה של פלג, "לא לספק מצע רך או מנחם - ובדיעבד מצדיק - לאסון הבא שעוד עלול להתחולל".

יש לשער, כי עיבוד הרומן השיגעון הגדול למחזה והצגתו שלוש שנים לפני מלחמת העולם השנייה, כשרוחות המלחמה באירופה כבר החלו לנשוב מחדש - נעשה כתזכורת כואבת לטיבן הנורא של מלחמות. אולם, כידוע, זה לא עזר למנוע מלחמה, אף נוראה יותר מקודמתה, בדיוק כמו שהסאטירות של לוין לא מנעו את מלחמת יום הכיפורים, שהתרחשה רק שש שנים מאוחר יותר.

למה הצגת הכוזרי?

גם אחרי שמונה מאות ושמונים השנה שעברו מאז כתב יהודה הלוי את ספרו הכוזרי, משנתו אקטואלית מתמיד.

בין שאר טיעוניו של היהודי 'החבר' בוויכוחו עם מלך כוזר בולטים שני טיעונים מרכזיים:

הטיעון האחד – שתואר 'עם הבחירה' הוא עול שיש לשאתו בצניעות, ונשיאתו בגאווה חמורה מחילול שם שמים.

הטיעון השני – שתורת המוסר והזכות על ארץ ישראל ניתנו כמיקשה אחת. כאשר תורת המוסר מופרת מופקעת הזכות על ארץ ישראל. טיעון זה הוא גם ההסבר, לדעת יהודה הלוי, לחורבן בית שני ולגלות שבזמן כתיבת הכוזרי היא בת אלף שנה. הנביאים בתנ"ך מנבאים חורבן אחד וגלות אחת בלבד. גלות בבל מסתיימת אחרי שבעים שנה, נבנה בית שני, היוונים מובסים על ידי המכבים, משפחת כהנים ששושלתה מושלת כממלכת כהנים, חזון אחרית הימים! ואז חורבן בית שני וגלות בת אלפיים שנה.

מדוע?!...

הזכות על ארץ ישראל הופקעה עקב אי קיום תורת המוסר. כלומר הזכות על ארץ ישראל היא על תנאי, תנאי מוסרי. בספר ויקרא פרק כ"ה פסוק כ"ג אומר אלהים לעם ישראל: "כי לי הארץ, כי גרים ותושבים אתם עימדי". כלומר, דיירים ולא בעלי הבית. ורש"י מפרש את "כי לי הארץ", שאלוהים אומר לבני ישראל "אל תרע עינך בה שאינה שלך".

במחזה שעובדתי על פי ספרו של יהודה הלוי התרכזתי במשתמע מטיעון החבר – ארץ ישראל היא היחידה בארצות העולם שאינה שייכת לעם הגר בה, עם ישראל, כי אם מוחכרת לו כשתנאי החכירה הם מוסריים. החשש שהחווה שאפפה את שיבת ציון מגלות בבל כאילו הגיעו ימות המשיח, תתקוף אותנו שוב. מה עוד שבימינו בשם הזכות על ארץ ישראל מחוללת תורת המוסר שאחד מעיקריה הוא היחס לגר.

לכן הצגת הכוזרי.

הכּוּזָרִי

מחזה מאת יוסי יזרעאלי בעקבות הספר *הכּוּזָרִי*
מאת יהודה הלוי. בבימויו של יוסי יזרעאלי

עיצוב תפאורה: יוסי יזרעאלי // עיצוב תלבושות: עומר גרינדלר //
רקוזיזיטים: נעה חר-עוז // עיצוב תאורה: מתן פרמינגר //
מוסיקה: תומר יזרעאלי // ע. במאי ומנהל חצגח: גיא ישראלי //
חדרכת טעמי מקרא: יותם יזרעאלי // שחקנים: אברום חורביץ,
יפתח אופיר, שיר אורדו, אייל נחמיאס, בני אלדר
דמויות: חבר, מלך כוזר, שחקן-זמר, שחקן, זמרת-כנרת

וְהָאָרֶץ לֹא תִמְכַּר לְצַמְתָּת
כִּי לִי הָאָרֶץ כִּי גֵרִים וְתוֹשָׁבִים אַתֶּם עִמָּדִי.
פִּרְשֵׁת בְּהַר. וַיִּקְרָא פֶּרֶק כֹּה, פֶּסוּק כֹּג
"כִּי לִי הָאָרֶץ": אֵל תִּרְעַע עֵינֶיךָ בְּהָ שְׂאִינָה שֶׁלְךָ (רש"י)

זמרת:

אֵיכָה יִשְׁבָּה בְּדָד הָעִיר רַבְתִּי עִם!...
הֵיטָה כְּאַלְמָנָה רַבְתִּי בְּגוֹיִם, שְׂרֵתִי בְּמִדְיָנוֹת הֵיטָה לְמִס!...
בְּכֹה תִבְכֶּה בְּלִילָה וְדַמְעָתָה עַל לַחֲיָהּ, אֵינן לָהּ מְנַחֵם מִכָּל אֲהָבֵיהָ,
כָּל רַעֲיָהּ בְּגָדוּ בָּהּ, הֵיוּ לָהּ לְאַיִבִים!...

גְּלַתָּה יְהוּדָה, יִשְׁבָּה בְּגוֹיִם, לֹא מִצָּאָה מְנוּחָה...
דְּרָכֵי צִיּוֹן אֲבֵלוֹת מִכְּלֵי בָּאֵי מוֹעֵד...
כָּל שְׁעָרֶיהָ שׁוּמְמִים, וְהָיָא מֵר לָהּ!...
עַל הַר צִיּוֹן שְׁשֻׁמָּם, שׁוֹעֲלִים הִלְכוּ בּוֹ!...

שָׁבַת מְשׁוּשׁ לְבַנּוּ, נִהַפֵּף לְאַבֵּל מְחֻלָּנוּ!...
נִפְלָה עֲטָרַת רֵאשִׁנוּ, אוֹי לָנוּ כִּי חֲטָאנוּ!...
עַל זֶה דָּוָה לְבַנּוּ, עַל אֱלֹהֵי חֲשֻׁכוֹ עֵינֵינוּ!...
קָרַב קִצְנוּ, מְלֹאוּ יְמֵינוּ כִּי בָּא קִצְנוּ!...



(צילום: דור שוקוף)

הכנרת-זמרת שיר אורדו

איכה יִשְׁבֶּה בְּדָד הָעִיר רַבְתִּי עִם!...
הִיְתָה כְּאַלְמָנָה רַבְתִּי בְּגוֹיִם, שְׂרַתִּי בְּמַדִּינוֹת הַיְתָה לְמַסּוּ!...
כָּל שְׁעָרֶיהָ שׁוֹמְמִים, וְהִיא מֵרָ לְהָ!...
עַל הַר צִיּוֹן שְׁשֻׁמָּם, שׁוֹעֲלִים הִלְכוּ בּוֹ!...

שחקן-זמר כותב כמתקדש אט-אט בגיר על לוח שחור 'ירושלים' ואט-אט מוחק במטלית רוויה. עם סוף המחיקה נכנס שחקן, גורר תהלוכת נעליים, קורא את מגילת איכה בטעמי מקרא ספרדיים.

שחקן זמר: (משנן את הטקסט, לומד אותו.)

לְבִי בְּמִזְרָח וְאַנְכִי בְּסוֹף מַעְרָב / אֵיךְ אֶטְעֶמָה אֶת אֲשֶׁר אֶכֶל וְאֵיךְ יַעֲרֵב
אֵיכָה אֲשַׁלֵּם נְדָרַי וְאֶסְרִי, בְּעוֹד / צִיּוֹן בְּחֶבֶל אֲדוּם וְאֲנִי בְּכַבֵּל עָרֵב
יִקַּל בְּעֵינַי עֲזוֹב כָּל טוֹב סִפְרָד, כְּמוֹ / יִקַּר בְּעֵינַי רְאוֹת עֲפְרוֹת דְּבִיר גְּחָרֵב.

חבר: (פונה לקהל, מתייחס לגלות הנעליים, ולשירת "איכה" ולכתוב-מחוק על הלוח) אני יהודי שהוגלה מירושלים לפני אלף שנים עם חורבן בית שני. אלף שנות גלות שבהן אני זוכה ל- (שולף כרוז, קורא) "שפלותם של

היהודים ודעותיהם הפגומות לא הותירו בהם מידה ראויה לשבת. פלא שאיבת הכול כלפיהם?" כך העולם. אלף שנה.

סיפור

שחקן-זמר מכניס לבמה את מלך כוזר על כיסא גלגלים, נושא בידיו הליכון. מלך כוזר: (ממלמל שוב ושוב) "כוונתך רצויה אך מעשך אינו רצוי!"... חברה: בחלומי שומע מלך כוזר קול (מפנה את הקהל למלמולי מלך כוזר) וכשהקול המאיים שב לפקוד אותו כל לילה, הוא מזעיק פילוסוף, נוצרי ומוסלמי לפתור את פשר החלום. איך הסיפור מסתיים אינני יודע, כי מספר הסיפורים שעבר בעירנו עזב לפני שזכיתי לשמוע את סופו. דבר אחד היה ברור לי מעל לכל ספק: מלך כוזר לא מזמין יהודי, כי "שפלותם של היהודים ודעותיהם הפגומות לא הותירו בהם מידה ראויה לשבח". ואף על פי כן, מי יודע, אולי בצר לו יזמין מלך כוזר גם יהודי, ובשמו אוכל לתת פתחון פה לדתנו המושפלת? על כך המחזה שחיברתי "הכוזרי".

סיוט

הכוזרי (הסיוט בשיאו): כוונתך רצויה אבל המעשה אינו רצוי. פילוסוף, קראו ל פ י ל ו ס ו ף ! הפשר, פילוסוף, פשר החלום!?!... פילוסוף: "פשר!?!... הא הא!... החלום משטה בך, מלך, וזהו תפקידו של השכל לגונן עליך מהשפעתו המזיקה!... הכוזרי: אלוהים אינו שבע רצון ממעשיי!... "המעשה אינו רצוי", שמעת!... פילוסוף: הא הא הא!... אין לאלוהים לא 'שביעות רצון' ממעשיך ולא 'חוסר שביעות רצון'!... אין לאלוהים שום "רצון" כי רצון מעיד על חסר!... הא הא הא!... הכוזרי: אבל אני כמו אוזניי!... פילוסוף: "אני!?!... "אני!?!... הא הא!... אלוהים נעלה מלדעת את ה"אני" שלך ולכן גם אינו יודע לא את כוונותיך ולא את מעשיך!... הכוזרי: כלומר!?!...



(צילום: דוד קפלן)

אברהם הורביץ

פילוסוף: אלוהים כלל לא יודע על קיומך!...

הכוזרי: אבל אם הוא ברא אותי?!

פילוסוף: הא הא!... אדם נברא מאדם שקדם לו וכן הלאה עד הסיבה הראשונה, שהיא האלוהים, ושאין לה ראשית. אין "בראשית" ואין "בריאה"!

הכוזרי: אבל אם האדם, אני, נובע מהסיבה הראשונה, ו'הסיבה הראשונה' היא האלוהים, איך ייתכן שמעשיי אינם שלמים?!

פילוסוף: מהי 'הסיבה הראשונה', האלוהים? 'השכל העליון'!... אבל בעוד ש'השכל העליון', האלוהים, הוא 'שכל פועל', האדם בלידתו קולט אותו

כ'שכל פוטנציאלי'. ועל זה נאמר "כוונתך רצויה". כי רק כשהכוונה תזוכך מכל ה"אמונות" היא תתממש ב'מעשה הרצוי'. ומהו "המעשה הרצוי"?... לחשוב בה י ג י ו ן !!!... כך מעשיך יהיו שלמים.

הכוזרי: מדוע כשאני מקשיב לטיעוניך אני קופא מקורר? ולמה הם רק מגבירים את חרדתי כשהלילה מתקרב והחלום ישוב-!?!...

פילוסוף: קבל עליך את 'דת השכל' והחלום יתאיין מאליו, יהיה כלא היה!...

הכוזרי: כן, אולי, אבל... בתוך תוכי אני יודע חייב להיות 'מעשה רצוי' שאינו זקוק לצידוק "ההיגיון", מעשה שהוא רצוי מתוך עצמו-!... מעשה שהוא חוויה-!... לחוות את קיום האלוהים-!... הנה, הלילה יורד, והחלום-!...

סיוט

הכוזרי: כוונתך רצויה אבל המעשה אינו רצוי!... אשאל אצל הנוצרי והמוסלמי, כי אם חצי העולם אוהז באמונתו של זה, וחצי העולם האחר אוהז באמונתו של זה, אין ספק שאחד משניהם משביע במעשיו את רצון האלוהים.

חבר: והיהודים?

הכוזרי: די בשפלותם, במספרם המועט ואיבת הכול כלפיהם שמעשיהם אינם רצויים!...

חבר: הפליאה שבעיניך. אילו אלוהים היה מקדיש את תורתו למצרים, החכמים, החזקים והעשירים שבאומות העולם, גדולתו הייתה מן המובנות, הא-!?!... על אחת כמה וכמה שהקדיש אותה לעבדיהם, שכך גדולתו היא מן המופלאות!... שהפליא להעלות עבדים משיפלותם למעלת גוי קדוש. ויש במעשה יותר ממה שנגלה לעין.

חבר: שמע מלך כוזר את הנוצרי, שמע את המוסלמי ואמר-

הכוזרי: שמעתי אותך הנוצרי, ושמעתי אותך המוסלמי, ויש בדבריכם קושי. היות וכל אחת משתי הדתות שלכם לא מסתפקת בטענה שהיא היא הצודקת ושהיא-היא בעלת הכוונה הרצויה לאלוהים, כי אם היא שמה לה למטרה להשליט אותה על העולם כולו, ועל כן שניכם נלחמים זה בזה. ומהו 'המעשה הרצוי מכל' לשיטתכם? להרוג זה את זה כמי

שלא מקבל זה את אמונתו של זה, כי זה המעשה שדרכו תשיגו את הקירבה הגדולה ביותר לאלוהים!... ואם תוך כדי כך אחד מכם ייהרג, על אחת כמה וכמה, כי כך הוא ישיג מעלת קדוש בגן עדן!... ואיך זה ייתכן שבו בזמן שתי אמונותיכם צודקות?!... שמעשכם הרצוי, שלך להרוג את המוסלמי ושלך, המוסלמי, להרוג את הנוצרי, משביעים בו בזמן את רצון אלוהים?!... אם ישו אומר "לא באתי לגרוע ממצוות משה אלא באתי לתמוך בהן ולהוסיף עליהן", וכתוב בקוראן "אמנם מוחמד הוא אחרון הנביאים אבל מקובל עלינו שהראשון בהם הוא משה", כלומר שניהם נסמכים על תורת בני ישראל. אם כן... נאלץ אני לשאול את היהודים, אחרי הכול הם שארית בני ישראל, וכנראה אתם הראיה לקיום אלוהים ותורתו... וממילא בידם נמצא סוד המעשה הרצוי... (בשאט נפש) יהודי!...

חבר: (מרים ידיים) אני מאמין באלוהי אברהם יצחק ויעקב, שהוציא את בני ישראל ממצרים באותות ובניסים, וכלכל אותם במדבר, ונתן להם את ארץ ישראל ואת תורתו, בהבטחת שכר לשומר אותה ועונש למפר אותה.

הכוזרי: ומהי ההוכחה שאמונתך נכונה, שדת היהודים!...

חבר: דבריי הראשונים הם ההוכחה.

הכוזרי: מה בדבריי הראשונים!...

חבר: כשמשה פונה אל פרעה הוא פותח ב"אלוהי העברים שלחני אליך", כלומר אלוהי אברהם יצחק ויעקב שהיה עניינם מן המפורסמות ושזכו להשגחתו ושנעשה להם ניסים. וכשאלוהים פונה אל בני ישראל הוא פותח ב"אנכי ה' אלוהיך אשר הוצאתיך מארץ מצרים מבית עבדים", וכך פתחתי בדברי הראשונים כששאלת אותי על אמונתי אמונה שנתבררה בהר סיני במראית עין לשש מאות אלף בני ישראל, והיא מין המפורסמות!...

הכוזרי: הא הא!... אם כך, תורתכם מיוחדת רק לכם?!... הא הא!... איך יתכן, יהודי, שאלוהים בגדולתו יקדיש את תורתו דווקא לכם, ששפלותכם היא-היא מן המפורסמות?!... כמו פיך אמרת -"עבדים"!... חבר: התשובה בשאלתך.

הכוזרי: כיצד?!...

חבר: הפליאה שבעיניך. אילו אלוהים היה מקדיש את תורתו למצרים, החכמים, החזקים והעשירים שבאומות העולם, גדולתו הייתה מן המובנות, הא?... על אחת כמה וכמה שהקדיש אותה לעבדיהם, שכך גדולתו היא מן המופלאות!... שהפליא להעלות עבדים משפלותם למעלת גוי קדוש. ויש במעשה יותר ממה שנגלה לעין.
הכוזרי: מה יש בו יותר ממה שנגלה לעין?!

שחקן זמר:

לְבִי בְּמִזְרַח וְאֲנִי בְּסוֹף מִעֲרָב / אֵיךְ אֶטְעֶמָה אֶת אֲשֶׁר אֶכֶל וְאֵיךְ יֵעָרֵב.
אֵיכָה אֲשַׁלֵּם נְדָרַי וְאֶסְרִי, בְּעוֹד / צִיּוֹן בְּחֶבֶל אֲדוֹם וְאֲנִי בְּכַבֵּל עָרֵב
יִקַּל בְּעֵינַי עֲזוֹב כֹּל טוֹב סִפְרָד, כְּמוֹ / יִקַּר בְּעֵינַי רְאוֹת עֲפֹרֹת דְּבִיר גְּחָרֵב.

חבר: מהו סוד הישרדותו של עם? זיכרון דברי ימיו. ולשם מה העבירו מצרים את-בני ישראל, בפרך ארבע מאות שנה? כדי להשכיח אותו. (שר, בטעמי מקרא ספרדיים) ויאנחו בני-ישראל מן-העבדה, ויזעקו מתוך השיכחה. ואין הכתוב מציין אל מי יזעקו, כי אלוהים נשכח מזיכרונם. וראה זה פלא וישמע אלוהים, את-נאקתם; ושים לבו ויזכר אלוהים את-בריתו, את-אברהם את-יצחק ואת-יעקב. "ויזכר"!!! כלומר במשך ארבע מאות שנה גם אלוהים שקע בשכחה. וירא אלוהים את-בני ישראל; וידעו את אלוהים כשאלוהים זוכר את בני ישראל, בני ישראל נזכרים בו, והם מתוודעים זה לזה.

הכוזרי: הא הא!... עבדים שנשתכח מהם אלוהים, שקועים בנמוכה שבדרגות השפלות והאומללות, איך אלוהים יתוודע אליהם?!

החבר: בגבוהה שבדרגות, באותות ובניסים הסנה שבווער ואינו אוכל, עשר המכות, עמוד הענן שמנחה אותם ביום ועמוד האש בלילה, וים סוף שנבקע לפניהם, והמזון שמומטר להם במדבר יום יום ארבעים שנה, וכל האותות והניסים הללו שכולם בהפרת חוקי הטבע!...

הכוזרי: ולא מן המקובל הוא שהתחלתייהן של דתות הן ביחידים המפיצים במשך זמן את התורה שלדעתם אלוהים חפץ להשליט!...

החבר: כך דתות אשר תחילתן מן האדם אשר במשך זמן מתבססות על הטענה שהן פרי השראתו של אלוהים. דת שראשיתה באלוהים קמה בבת אחת. "היי!" והיא נהייתה. כמו מעשה בראשית.



(צילום: דוד קפלן)

יפתח אופיר (החבר)

הכוזרי: כמו מעשה בראשית!?!...

החבר: מהו תוהו ובוהו? מצב העולם כשהוא שקוע בשכחת אלוהים. וכשאלוהים נזכר בו, בעולם, הוא נברא בבת אחת "ויהי אור". כך דת היהודים.

הכוזרי: כמו מעשה בראשית...

החבר: שהוא, יתברך, מחדש כל יום!... לכן אנחנו מברכים לפני קריאת שמע של שחרית "מחדש טובו בכל יום תמיד מעשה בראשית", כל יום ויום בחיי אדם הוא מעשה בראשית!...

הכוזרי: (אחרי שתיקה ארוכה מאוד) אהה... אבל קודם טענת שההוכחה שאמונתכם אמת היא, שהיא נתבררה בהר סיני במראית עין לשש מאות אלף בני ישראל. ננית. אבל למשה נגלה הסנה הבוער רק לו לבדו, ולא רק במראית עין גם במשמע אוזן, והדברים שהוא "שמע" הם ראשית אמונתכם!... לא מן האפשר הוא, שמשה, אדם בן שמונים, בין שינה ויקיצה נדמה לו שאלוהים מדבר אליו והוא שומע את דיבורו לא באוזניו כי אם בדמיון נפשו!?!...

החבר: זה בדיוק החשד שקינן גם בלב בני ישראל איך אפשר שיפנה אלוהים בדיבור לבשר ודם?!... ועל כן מעמד הר סיני, כדי להסיר כל חשד מלבם, שאמונתם תהיה שלמה. קודם – מראית עין: ברקים, רעמים, רעידות אדמה ולהבות האש שמקיפות את הר סיני, ואז שש מאות אלף איש שומעים כמו אוזנם את אלוהים מדבר אליהם בלשון צחה את עשרת הדברות!... ובעקבות הדיבור האלוהי, אלוהים גם חוקק את עשרת הדברות בכתב אלוהי על שני לוחות ומסרם למשה!!!...

הכוזרי: והגמול, הא הא עגל הזהב?!... זה המעשה הרצוי?!...

חבר: לרגע לא חששתי שמא לא תזכיר אותו מעשה. שאתה בז לי ולבני עמי בעטיו. מקובל עלי לא זה המעשה שמצפים מעם שזה עתה התעלה למעלה רוחנית שאין למעלה ממנה!... אבל את הכוז הזה שאתה חש כלפי וכלפי בני עמי עליך להפנות, מלך כוזר, אל כל בני האדם מעצם היותם בני אדם.

הכוזרי: להחיל את חרפתכם על כלל בני האדם?!...

חבר: למי מסר אלוהים את תורתו? למשה, ואף על פי שברגע המסירה התעלה משה למעלת נביא, אלוהים מסרה לו קודם כל בהיותו בן אדם. ואף על פי שבני ישראל התעלו במעמד הר סיני למעלת נבואה, אלוהים בחר בהם קודם כל בהיותם בני אדם ובנמוכה שבדרגות – עבדים. ולכן כשאתה בז לי ולבני עמי בעטיו של עגל הזהב, אתה בז לחולשת אנוש.

הכוזרי: אתה אווזו בשתי קצות המקל, יהודי. איך ניתן לתרץ שעם המתעלה למעלת נביאים לוקה ב"חולשת אנוש"?!...

חבר: שים את עצמך במקומם הם אכן מתעלים למעלת נביאים ואז... משה עולה להר לקבל את שני הלוחות ולא לוקח אתו צידה ולא נפרד מהם מתוך כוונה לעזוב ליום אחד בלבד. הם מצפים לו והוא בושש לבוא!... ארבעים יום!... האין זה אנושי שיתעורר בליבם חשד?!... פלא שמתח הפשטה מתפוגג?!...

הכוזרי: "מתח הפשטה"?!...

חבר: לחוות אלוהים שאין לו גוף, שהוא רוח בטהרתה, כמה זמן יכולים בני אדם, גם במעלת נביאים, לעמוד במתח הפשטה שכזו?!... זה רק אנושי שהמתח מתפוגג, והם נחפזים להיאחו במשהו מוחשי, תמונה, פסל, כן, עגל זהב... ויש בו במעשה עגל הזהב יותר ממה שנראה על פניו.



© David Kaplan

(צילום: דוד קפלן)

בני אלדר ושיר אורדו

הכוזרי: הצדקה למעשה?!...

חבר: הודאה בחרפתו.

הכוזרי: אתה מודה בחרפתכם ובו בזמן מתהדר בתואר "עם הבחירה"?!...

חבר: קיימת כאן מעין סתירה. במחילה מכבודך אנסה ליישב אותה. הרי הסכמנו כבר שאילו הקדיש אלוהים את תורתו למצרים, גדולתו הייתה מן המובנות. אבל כשהקדיש אותה לעבדיהם גדולתו היא מין המופלאות, שהפליא להעלות עם עבדים משפלותם למעלת גוי קדוש. אכן?!...
הכוזרי: אכן...

חבר: ומדוע בחר דווקא בהם? עם שנשא יום אחר יום, ארבע מאות שנה, את הכבד שבמשאות הגשמיים, חומר ולבנים די לבנות ערים שלמות, מן ההיגיון שיוכל לשאת את הכבד שבמשאות הרוח – תורת מוסר וצדק. מכאן "עם הבחירה", ומכאן גם חרפת עגל הזהב.

הכוזרי: ואין חרפת עגל הזהב שוללת את תואר "עם הבחירה"?!...

חבר: יש חרפות גדולות ממנה.

הכוזרי: קודמיך שיבחו את המאמינים בתורתם ואתה מגנה ומוסיף ומגנה אותם. לכנות כזאת לא ציפיתי מיהודי!... הא!...

חבר: לא מגנה, מלך כוזר, כואב. כואב את האבסורד המופלא שבדברי ימי העמים.

הכוזרי: "מופלא"!... אכן, אבסורד!... רק לפני רגע הודית בחרפות גדולות מחרפת עגל הזהב!...

חבר: אכן. אני יהודי שהוגלה מירושלים לפני אלף שנים עם חורבן בית שני. ושקודם לכן הוגלה מירושלים עם חורבן בית ראשון. ושקודם לכן יצא ממצרים והובטחה לו ארץ ישראל. לא לפני שבמעמד הר סיני קיבל את התורה המבטיחה שכר לשומר אותה ועונש למפר אותה.

הכוזרי: את כל זה אני כבר יודע.

חבר: אם כך אתה יודע הכול.

הכוזרי: אתה מהתל בי, יהודי?!...!

חבר: להפך!... אף על פי שארץ ישראל הובטחה לו, עם ישראל הוגלה ממנה פעמיים!... ומדוע?!... כי התורה וארץ ישראל ניתנו לו כמקשה אחת. וכשבארץ ישראל עם ישראל מעוות את תורת המוסר והצדק הוא מאבד את זכותו על ארץ ישראל. מה עוד שאת העיוות הזה הוא מצדיק בשם זכותו על ארץ ישראל!... חמור מכך בשם זכותו כ'עם הבחירה'!... וחרפת היוהרה הזאת כפולה ומכופלת מחרפת עגל הזהב!...

הכוזרי: "חרפת היוהרה", כמה אתה צודק!... אתם, שאין בכם מידה אחת ראויה לשבח מתייהרים בייחוסכם, יחוס שאין לו ולו ראייה אחת מלבד זו שאתם מבוזים ומושפלים ואיבת הכול כלפיכם!...

חבר: ולמה?!... מאז שהועמס על כתפינו תואר 'עם הבחירה' כגודל הציפייה מכל מעשה ממעשינו כך גודל האכזבה כשהמעשה איננו רצוי. תמיד המעולה הוא שסופרים את טעויותיו. מה עוד שמחמירים אתנו מעל ומעבר וגם מעשה בשוגג ייחשב לנו למעשה בזדון.

הכוזרי: אתה שב ומתרץ את חרפתכם?!...!

חבר: חס וחלילה!... תואר 'עם הבחירה' הוא עול שרבות בו החובות מהזכויות, עול שיש לשאת בשיפלות רוח, בענווה, וחרפה היא להתייהר בו!... לפרש את תואר 'עם הבחירה' כפרס הוא לא פחות מחילול שם שמים!... ואף על פי כן, מלך כוזר, האין אנו ראויים שמעשינו ייבחנו

גם מצד החסד?!... כי אין כמונו לבחון את מעשינו מצד הדין. מי דן אותנו לחומרה יותר מתוכחות נביאינו?...
 הכוזרי: ומה תלין עלינו, יהודי, אם נביאיכם שלכם דנים אתכם לחומרה שאין חמורה ממנה?!... התנ"ך היהודי, ירמיהו!...
 חבר: כן, ירמיהו!...

שחקן-זמר כותב על הלוח 'ירושלים' ומוחק.
 חבר: אני, יהודי שהוגלה מירושלים לפני אלף שנים, מי כמוני ששב ומשנן את נבואותיו, כדי שאולי סוף סוף נלמד את הלקח!...
 שחקן: שמעו-נא זאת, עם סָּכָל וְאִין לָב, כה אמר ה': תְּכַמִּים הָמָּה לְהָרַע, וּלְהִיטִיב לֹא יִדְעוּ.
 וְאם "חִי-יְהוּה", יאמרו; לְשָׁקֵר יִשְׁבְּעוּ!
 חבר: (לשחקן) תמשיך!...

שחקן: ככלוב מלא עוף, כן בתייהם מלאים מרמה; על-כן גדלו, ויעשירו. שמנו עשתו, דין לא דנו, דין יתום ומשפט אביונים לא שפטו. מקטנם ועד גדולם, פלו בוצע בצע; ומרב ועד כהן פלו עשה שקר לאמר שלום שלום; ואין, שלום.
 העל-אלה לא-אפקד, נאם יהוה; אם בגוי אשר-כנה, לא תתנקם נפשי!...
 חבר: כן!...

שחקן: ואמר אלה אדני יהוה, הנה רבניהם אמרים להם בשמך: לא-תראו חרב, ורעב לא יהיה לכם: פי-שלום אמת אתן לכם, במקום הנה.
 ויאמר יהוה אלי, שקר רבניהם נבאים בשמי, לא שלחתים ולא צויתים, ולא דברתי אליהם; תזון שקר ותרמית לבם, המה מתנבאים לכם.
 לכן כה-אמר יהוה, על הרבנים הנבאים בשמי ואני לא שלחתים, והמה אמרים, חרב ורעב לא יהיה בארץ הזאת: בחרב וברעב יתמו, הרבנים ההמה. והעם אשר המה נבאים להם יהיו משלכים בתצות ירושלם מפני הרעב והחרב, ואין מקבר להמה.
 הנני מביא עליכם גוי ממוחק בית ישראל, נאם-יהוה: גוי איתן הוא, גוי לא תדע לשנו, ולא תשמע מה ידבר. אשפתו פקבר פתוח, פלם, גבורים. ירשש ערי מבצריה, אשר אתה בטח בהנה בחרב.

חבר: ואת כל זה זועק ירמיהו בפתח בית המקדש... ואז... וישמע פשחור בן-אמר הכהן, והוא-פקיד נגיד בבית יהוה, את-ירמיהו, נבא את הדברים האלה. ויכה פשחור, את ירמיהו הנביא; אבל ירמיהו בשלו שחקן: ראיתי, את הארץ והנה-תהו ובהו-!...

חבר: ויתן אתו פשחור בן-אמר הכהן על המהפכת. וירמיהו שב ומתנבא. שחקן: כה אמר יהוה, עשו משפט וצדקה, והצילו גזול מיד עשוק; וגר אל תחמסו, ואם לא תשמעו, את-הדברים האלה בי נשבעתי נאם-יהוה, כי לחרבה יהיה הבית הזה.

חבר: וישמעו הרבנים וכל-העם את ירמיהו, מדבר את-הדברים האלה ויתפשו אתו לאמר משפט-מות לאיש הזה כי נבא אל העיר הזאת חורבן. יומת נא את-האיש הזה כי על-כן הוא מרפה את-ידי אנשי המלחמה כי האיש הזה, איננו דרש לשלום לעם הזה כי אם לרעה. אבל ירמיהו לא נרתע מפניהם.

שחקן: ברבני שמרון ראיתי תפלה וברבני יהודה ראיתי שערוריה, ערלה אונם, ולא יוכלו להקשיבו!... (ממשיך במסע הנעליים, שר "איכה")

חבר: (על רקע גלות הנעליים) וכך נביא אחר נביא אחר נביא... ואנחנו לא רק שלא הקשבנו להם, כשבמאוחר הטינו אוזן להקשיב, לא הבנו



(צילום: דוד קפלן)

אייל נחמיאס (הכוזרי) ויפתח אופיר (החבר)

שנבואת החורבן שלהם אינה מנבאת חורבן אחד בלבד!... תאר לך, הא... שיבת ציון, אנחנו חוזרים מגלות בכל לבנות בית שני ומתפתים להאמין שהגענו למנוחה ולנחלה!... חזון אחרית הימים!... ומה ראייה יותר משכנעת לכך מניצחון המכבים על היוונים?!... מממלכת כהנים?!... ושוב יוהרת 'עם הבחירה', והשאר ידוע – חורבן בית שני. תורת המוסר וארץ ישראל ניתנו לנו כמקשה אחת, זוכר? יותר מכך! בספר ויקרא פרק ה' פסוק כ"ג אומר אלוהים לעם ישראל "כי לי הארץ, כי גרים ותושבים אתם עמדי", ורש"י מפרש את "כי לי הארץ", "אל תרע עיניך שאינה שלך"!!! כלומר ארץ ישראל אינה שלנו! היא מוחכרת לנו כשתנאי חוזה החכירה הם קיום חוקי המוסר! וכשתנאי החוזה מופרים – החוצה!... לא אסתיר ממך, מלך כוזר אני, יהודי שגלה לפני אלף שנה מירושלים המצפה בכליון עינים לשוב אליה מהנוראה והארוכה שבגלויות, ובו בזמן מכרסם בליבי חשש עמוק שלכשהחלום הזה יתגשם, אין שום ערובה שלא נחזור ונתפתה להאמין שהגיעו ימות המשיח!... 'אמונה' ששוב תצדיק את יוהרת 'עם הבחירה' ושהכול מותר לנו, וגרוע מכך, בשם 'הזכות על ארץ ישראל' נשכח את זעקת ירמיהו עֲשׂוּ מִשְׁפָּט וצְדָקָה, וְהִצִּילוּ גְזוּל מִיַּד עֲשׂוּקִי; וְגַר אֶל תַּחֲמוֹסוֹ, וְתוֹךְ שֶׁנְּחַלֵּל אֶת תּוֹרַת הַמוֹסֵר וְהַצְדָּק נִקְדַּשׁ גְּבוּעוֹת טְרָשִׁים, אֲטוּמִים מִלְשֻׁמוֹעַ אֶת פְּעָמֵי חוֹרְבָן בֵּית שְׁלִישִׁי.

הכוזרי: במקום להלל את בני דתך כדי שאדבוק בכם, אתה מרתיע אותי בנבואות חורבן!...

חבר: נבואות חורבן, כן, אבל מתוך אהבה!... הנה, לאחר ככלות הכול ירמיהו מתנבא נבואות נחמה!...

שחקן-זמר: (לזמרת השרה 'איכה') כֹּה, אָמַר יְהוָה, אֶהְבֵּת עוֹלָם אֶהְבֵּתִיךְ, עַל-כֵּן מִשְׁכַּתִּיךְ חֹסֵד. עוֹד אֲבַנֶּךָ וְנִבְנִיתִי, בְּתוֹלַת יִשְׂרָאֵל. וְהָיָה כִּאֲשֶׁר שָׁקַדְתִּי לְגִתוֹשׁ וּלְגִתוֹךְ וּלְהָרֵס וּלְהֶאֱבִיד וּלְהָרֵעַ: כֵּן אֲשָׁקֵד לִבְנוֹת וּלְנַטֵּעַ, נְאֻם-יְהוָה. הֲנֵה יָמִים בָּאִים, נְאֻם-יְהוָה, וְשִׁבְתִּי אֶת-שְׁבוֹת עַמִּי יִשְׂרָאֵל וְיִהְיֶה, וְהִשְׁבַּתִּים, אֶל-הָאָרֶץ אֲשֶׁר-נָתַתִּי לְאֲבוֹתֵם וְנִבְנְתָה עִיר עַל-תְּלָהָ, וְאַרְמוֹן עַל-מִשְׁפָּטוֹ יֵשֵׁב. וְהָיוּ בְנֵי כְּקֹדֶם.

(לחבר) אַל תִּירָא עֲבָדַי יַעֲקֹב נְאֻם-יְהוָה, וְאֵל תַּחַת יִשְׂרָאֵל כִּי הִנְנִי מוֹשִׁיעַךָ מִרְחוֹק, וְאֵת זֶרְעֶךָ מֵאֶרֶץ שְׁבָיִם; וְשָׁבוּ אֶל-הָאָרֶץ אֲשֶׁר נָתַתִּי לְאֲבוֹתֵם וְשָׁקֵט וְשָׁאֲנָן, וְאִין מִתְרִיד.

(לזמרת) כֹּה אָמַר יְהוָה, קוֹל בְּרָמָה נִשְׁמָע נְהִי בְּכִי תִמְרוּרִים רָחַל מִבֶּכֶה עַל-בְּנֵיהָ; מֵאֲנָה לְהִנָּחֵם עַל בְּנֵיהָ, כִּי אֵינְנָה. כֹּה אָמַר יְהוָה, מִנְעִי קוֹלְךָ מִבְּכִי, וְעֵינַיִךְ, מִדְּמָעָה: כִּי יֵשׁ שָׂכָר לְפַעֲלֹתֶיךָ נְאֻם-יְהוָה, וְשָׁבוּ מֵאֶרֶץ

אויב. ויש תקוה לאחריהך, נאם יהוה; ושבנו כָּנִים לְגִבּוֹלָם. הַנְּנִי מִבֵּיא
אוֹתָם מֵאֶרֶץ צָפוֹן, וְקִבְצָתִים מִיַּרְכְּתֵי-אֶרֶץ וְהִפַּכְתִּי אֲבָלָם לְשִׁשׁוֹן
וְנַחֲמָתִים, וְשִׁמַּחְתִּים מִיְּגוֹנָם. כִּי אֶעֱלֶה אֶרְכָּה לְךָ וּמִמְכוֹתֶיךָ אֶרְפְּאֶךָ, נֹאם
יְהוָה כִּי אֲתֵךְ, אָנִי.

הכוזרי: ואת כל המילים האלה שהנביא מדבר הוא שומע מפי
אלוהים!?!...

חבר: מילה במילה.

הכוזרי: "מילה במילה" "מפי אלוהים", כלומר יש לאלוהים פה!?!... פה
המדבר מילים!?!... אתה הופך את אלוהים לדבר גשמי!?!...

חבר: לא.

הכוזרי: הסבר.

חבר: (שתיקה ארוכה) אין הסבר.

הכוזרי: ובכל זאת!?!...

חבר: (חסר אונים, אחרי שתיקה ארוכה) אין לדעת איך מתגשם 'הדבר
האלוהי' והופך לדיבור הנשמע באוזני הנביא. אבל כמו שאלוהים ברא
את העולם בחפצו בלבד, ובחפצו הלביש לו צורה, כך לובש האויר
המגיע אל אוזני הנביא צורת מילים הנושאות את המשמעויות שאלוהים
רוצה שישמעו.

הכוזרי: ובשפת אדם.

החבר: מהי שפת אדם!?!... היא רק מסמנת את מושאיה, מתגעגעת
אליהם, אבל איננה המושאים כשלעצמם. מהי שירה? כששפה מתגעגעת
למושאיה הכמוסים!?!... וכשמושא געגועיה הוא 'הדבר האלוהי' עצמו היא
הופכת לנבואה.

הכוזרי: "כשמושא געגועיה של השפה הוא 'הדבר האלוהי' היא הופכת
לנבואה", איך!?!...

חבר: קודם כל הנביא מתפשט מקולות העולם הזה... רחש של רוח לא
נושבת עולה מאי שם, ומתוכו עולה ובוקע קול דממה דקה... ואז, תוך
שהנביא רוחץ באור השופע מ'הדבר האלוהי' הוא מתפשט אט אט
מגשמיותו... אבל כמו השמש שיכול אדם לרוחוץ באורה אך לא להביט
בה שמא יתעווור, כך הנביא ו'הדבר האלוהי'... כלומר... וכל מה שנותר
לו לעשות זה לטהר את כ"ב האותיות, מוכנות להיווצר במילים ש'הדבר
האלוהי' יצור מהן ויצוק לתוכן את המשמעות הרצויה לו...
הכוזרי: וכדי לחוות את אלוהים, יהודי, מה המעשה הרצויה!?!...!!!

חבר: (אחרי שתיקה ארוכה מאוד) אינני יודע.

הכוזרי: הלילה מתקרבו!... והחלום!... מהו המעשה הרצוי?!...!!...

חבר: געגועים. אין אלוהים מושג אלא בגעגועי אין קץ עד שהנפש נפרדת לזמן מה מהגוף ודובקת בו. "לזמן מה" כי אין אדם יכול לעמוד במתח ההפשטה הזה לאורך זמן. וכשהנפש המתגעגעת חוזרת אל הגוף, הגוף ויצריו שבים ומשתלטים עליה וחוזר חלילה. וכמו געגועיה של הנפש ל'דבר האלוהי' כך גם געגועיה לארץ ישראל. וגם כשאתה מתגורר בה, בארץ ישראל, אתה עדיין מתגעגע לקדושתה. אבל היות וקדושתה נובעת מקיום תורת המוסר והצדק, כשעם ישראל מחלל אותה ביוהרת 'עם הבחירה', ובשם 'הזכות על הארץ' מעוות אותה, הוא מאבד את זכותו על הארץ. וגם כשהוא עדיין מתגורר בה, מבלי דעת, הוא גולה מקדושתה. וזו תחילת הגלות השלישית ושוב געגועים. המסע לארץ ישראל, מלך כוזר, הוא מסע שאין לו סוף.

החבר מצטרף לשחקן וגלות הנעליים שסובבת את הבמה, הכוזרי אחרי ואחריהם השחקן-זמר לאחר שכתב ומחק 'ירושלים'.

זמרת:

צִיּוֹן, הֲלֹא תִשָּׂאֵלִי לְשָׁלוֹם אֲסִירֶיךָ,
 דֹּרְשֵׁי שְׁלוֹמֶךָ שְׂאֵי מִכָּל עֲבָרֶיךָ,
 מִי יַעֲשֶׂה לִּי כְּנָפַיִם וְאַרְחִיק נְדוּד,
 אֶפֶל לְאָפִי עָלֵי אֲרָצְךָ וְאַרְצָה אֲבִנֶיךָ
 וְאַחֲנֶנּוּ אֶת-עַפְרָיִם.
 מִי יִתְּנֵנִי מְשׁוּטָט בְּמִקְוֹמוֹת שָׁם
 נִגְלוּ אֱלֹהִים לְחַוִּיךָ!
 יִנְעַם לְנַפְשִׁי הַלֵּךְ עָרֶם וַיִּתֶּן עָלַי
 חֲרָבוֹת שְׂמֵמָה אֲשֶׁר הָיוּ דְבִירֶיךָ,
 שַׁחֲקוּ-זִמְרֵי מַגִּישׁ לָהּ אֶת הַכִּינּוֹר.
 לְבָכוֹת עֲנוּתֶךָ אֲנִי תַנְיִם,
 וְעַת אֶחְלֵם
 שִׁיבַת שְׁבוּתֶךָ - אֲנִי כְּנֹזֵר לְשִׁירֶיךָ.

מנגנת בכינור.

האור יורד אט אט.

מאחורי הקלעים ולפניהם

על פעלו של ד"ר יניב גולדברג בתיאטרון

יניב גולדברג הוא ד"ר לספרות יידיש עם התמחות בתיאטרון, שספרו בנושא ניתוח משפטי ופסיכולוגי של ששה מחזות ביידיש יצא לאור בהוצאת הילל בר חיים של הוצאת הקיבוץ המאוחד. הספר, שנכתב יחד עם הפסיכותרפיסטית ד"ר נוגה לוין-קייני, מעניק מבט מחודש לשישה מחזות כתובים ביידיש ומגלה נופך עדכני ואפשרויות חדשות לפרשנות, הן על הבמה והן בכתב. המחזות הנידונים בספר הם: שני קונילמל, מירהל'ה אפרת, אל אדם ושטן, הדיבוק, טוביה החולב, וחתונה בעיירה.

בנוסף לכך מתרגם גולדברג מיידיש וליידיש. במסגרת זו תרגם לעברית את המחזה חתונה בעיירה (למייק בורשטיין ולתיאטרון החאזן), העצים מתים זקופים שתורגם אף מספרדית לעברית וליידיש (עלה בעברית בבימוי באוניברסיטת בר אילן, וביידיש - בבית שלום עליכם כערב הקראה), וכן תרגם שירים רבים, בין היתר: שיריה של רבקה בסמן בן חיים מיידיש לעברית, יידישע רסטה מן של אהוד בנאי מעברית ליידיש (לזמר ולשחקן יוני אילת), TOY ליידיש לשחקנית יעל יקל, ושירים נוספים ליידיש לשחקני היידישפיל.

פרוייקט נוסף ומעניין שלו הוא "בימת אמון" באוניברסיטת בר אילן, המתנהל זו השנה השמינית - כמחקר על שחקני תיאטרון שהטביעו חותמם על התרבות והאמנות בישראל. ד"ר גולדברג חוקר את פועלם, אוסף את מירב ההצגות והסרטים המשמעותיים (והפחות משמעותיים) שיצרו ולבסוף מתנקז המחקר למפגש עם האמן בנוכחות הסטודנטים בסגנון הסטודיו למשחק. במפגש נסקרת הקריירה של האמן תוך שילוב קטעי וידאו שלו כשהאמן מספר על עבודתו ואף מדגים על הבמה קטעים ממנה, ואלה בדרך כלל קטעים שלא תועדו קודם לכן.

המפגשים תועדו בווידאו והם נסובו על חנה מרון ויהודה אפרוני ז"ל, (ששחזר בעודו בחיים מספר מונולוגים ביניהם את המונולוג של חנן מהדיבוק) וכן עם שלמה בר שביט, אנאבלה וחנה רוט ז"ל, שנפטרו בעת האחרונה, ויבדלו לחיים ארוכים השחקנים: ליא קניג, מרים זוהר, דבורה



ד"ר יניב גולדברג וספרו **אני בדרכי אלך**, שנכתב יחד עם ד"ר נוגה לוי-קייני

קידר, אילן דר, יעקב בודו, שייקה לוי, שושיק שני, חיים טופול, דודו פישר, גדי יגיל, גילה אלמגור, תיקי דיין, מייק בורשטיין, יונה אליאן, ענת וקסמן, דליה פרידלנד, גבי עמרני, טוביה צפיר, מוני מושונוב, סנדרה שדה, נתן דטנר, אלברט כהן, חנה לסלאו ועוד.

פרויקט נוסף הוא הרצאות על שחקנים שנפטרו - שמוליק סגל, שרגא פרידמן, שושנה רביד, אריק לביא, צבי שטולפר, חנה רובינא - בשילוב קטעי וידאו נדירים, בנוכחות בני משפחתם וחברים. ההרצאות נערכות עם ליווי אקדמי של משלחות וסיורים במזרח אירופה (אוקראינה, פולין ליטא ולטביה) הנוסעים בעקבות התיאטרון היהודי וכן משלחות לחקר הפולקלור של אנ-סקי. בסיורים אלה מתוודעים לתבנית נוף מולדתם של הסופרים והשחקנים היידיים והעבריים. אחת התוצאות של פעילות זו היה בימוי של יניב המבוסס על הדוקטורט של הצגת הדיבוק מאת ש. אנ-סקי ביידיש בביצוע שחקני היידישפיל בערב הקראה מבוימת (עם מיונסצינות) של המוסיקה המקורית של יואל אנגל כחלק מגילוי תוצאות המשלחות האתנוגרפיות של אנ-סקי, וכחלק משחזור ערבי ההקראה אותם נהג לערוך אנ-סקי. הפרוייקט הבא שלו, הוא ספר שיחות על תיאטרון לאור הביוגרפיה

עם ליא קניג. כן יש לו כחלק מהמחקר אוסף גדול של מחזות יידיש מקוריים ומתורגמים.

שאלתי את יניב:

- האם במסגרת המחזות לשחקנים מתגלים פרטים חדשים שטרם נודעו?

- בהחלט, כשעבדתי על המחווה לשמוליק סגל גיליתי תגלית מאוד מעניינת. מתברר שאפרים קישון כתב לצד השמוליקים מערכון שנקרא לפי רצונם והוא הועלה גם על ידי תיאטרון המטאטא, להקת בצל ירוק (טופול ואברהם מור) ועל ידי צמדים שונים כמו שלמה בר שביט ונסים עזיקרי. עוד התברר שהמערכון תורגם ליידיש עבור דו'גאן ושומאכר. כשהתחלתי לחקור התבררה לי מסכת היסטורית מרתקת של הגלגולים שעבר המערכון בכל גלגול מהמערכון המקורי שכתב קישון לרודנסקי וסגל, דרך המעבר לתיאטרון המטאטא, והגרסה ביידיש של דו'גאן ושומאכר ועד למערכון המוסך (קלאראשו) של שלישיית הגשש החיוור. החידוש המעניין היה שכל הפקה לקחה את המערכון למקום אחר מבחינת חצי הביקורת הסאטירית. המאמר בעניין פורסם בכתב העת הומור מקוון ובעקבותיו הוזמנתי על ידי האגודה הישראלית לחקר ההומור להיות חבר באגודה ובמועצה המדעית שלה וכן להרצות על גלגולי המערכון בכנס הומור באוניברסיטת Holy Names שבאוקלנד, קליפורניה.

- מתי החלה ההתעניינות שלך בתיאטרון?

- תראי, אהבתי תיאטרון מאז שאני ילד. ללמוד תיאטרון בצורה מקצועית התחלתי לפני הדוקטורט כשהתחלתי לעשות את ההכנות לדוקטורט שלי על הדיבוק. המחקר שלי הוא אינטר-דיסציפלינרי, כלומר לא רק על המחזה. אני באתי ממשפטים, התואר הראשון והשני שלי הוא במשפטים ורציתי לעשות דוקטורט במסגרת הפקולטה למשפטים על משפט חוקתי, כלומר על מעמד הפוסק, הרב במקרה הזה, מול הקהילה - בהתרחש האירוע של הדיבוק. יש למעלה ממאה עשרים תעודות על גירושי דיבוק מאז המאה השש עשרה. מה שעניין אותי בעצם זה הצד המשפטי של התעודות האלה. נוגעים בדיבוק דרך התעודות ההיסטוריות אבל כשעוסקים בדיבוק אי אפשר להתעלם מהמחזות שנכתבו על הסיפור הזה. וכשהתחלתי לקרוא מחזות הבנתי שאי אפשר באמת להבין טקסט של מחזה בלי לדעת תיאטרון. מחזה הוא טקסט חסר, כי אין בו את כל המבעים הלא מילוליים וצריך לדעת איך לקרוא מחזה, ולהוסיף לו את כל מה שחסר בו. אז התחלתי ללמוד תיאטרון.



שחקן הבימה המנוח יהודה אפרוני בתפקיד חנן בהדיבוק

- איפה?

- למדתי קודם כול אצל דליה פרידלנד, במשך ארבע שנים.

- כיצד היית מגדיר את האסכולה של דליה?

- סטניסלבסקי, ממש. כל התפיסה. בעיקר לבנות את התפקיד בצורה ריאליסטית, להבין מה המצב שבו אני נמצא, מה התגובה לפעולה, איפה אני נמצא, יש הרבה מאוד דברים בסטניסלבסקי. לא הלכתי אליה כדי להיות שחקן אלא בשביל להבין תיאטרון, לא הייתה לי שום אספירציה להיות שחקן, להיות במאי - כן, אבל לא שחקן.

- המשכת ללמוד לאחר מכן?

- כן. דליה אמרה לי אחרי השנים האלה: "תקשיב, אתה עכשיו צריך ללמוד עוד אסכולות", ואז היא שלחה אותי לליא קניג. ליא לא מלמדת, פשוט צריך לספוג ממנה את כל הידע באמצעות התבוננות ושיחות.

- אז דרך זה שהתנסית במשחק הרגשת שאתה יותר מבין תיאטרון?

- בדיוק. אלה היו שיעורים במשחק ושיעורים בכתיבה, ושיעורים בניתוח והבנה של תפאורה, ואחר כך היו לי המון שיחות במשך כמה שנים, במקביל כמובן וזה נמשך עד היום עם דבורה קידר ועם יהודה אפרוני עד שהוא נפטר.

- ומה הייתה הגישה של ליא קניג?

- ליא קניג באה מתיאטרון יידיש, זה עולם אחר לגמרי. זה תיאטרון שבנוי הרבה על כישרון ואינסטינקט; היא יודעת לבנות היטב את התפקיד, וכשמבקשים ממנה לנתח את הדמות היא עושה זאת בדיוק כמו בניית הדמות על פי שיטת סטניסלבסקי, אך יחד עם זאת, יש הרבה יותר אינסטינקט וכישרון. היא אדם מתבונן, ועם זאת היא התחנכה באסכולה שבה יש הרבה יותר מקום של 'לתפוס את הקהל', זה קצת יותר מזכיר את הסטנד-אפ, כלומר: המקום הקומי. זאת תפיסה אחרת לגמרי. זה בא פחות לידי ביטוי בדרמות, אך מאוד בולט בקומדיות.

- אז היא באה מתיאטרון יידיש ופרידלנד ממקום יותר כבד?

- יותר אנאליטי, הגישה של דליה לעבודה על דמות אולי יותר שכלתנית וליא היא יותר - מהבטן והאינסטינקט, זאת הכללה גסה מדי, אבל אולי זה יכול להסביר את העניין. ליא קניג היא שחקנית מאוד אינטליגנטית ולא כל שחקן מסוגל לעבוד כמוה ולהגיע לתוצאות כל כך טובות.

- והלימוד היה פרטי או עם קבוצה?

- פרטי. עכשיו תוך כדי אתה גם הולך להמון הצגות עם כל אחת מהן אז אתה רואה ואתה מתבונן.

- אז תוך כדי כך הלכת להרבה הצגות?

- כן. אמנם תמיד הלכתי לתיאטרון, אבל כשאתה לומד, אז ההתבוננות היא אחרת ופתאום אתה מתחיל להגיד: הקומפוזיציה היא כזאת והמיונסצנה היא כזאת, ואיך התאורה ואיך התפאורה, ולמה, ואיך הם משתמשים בחלל הבמה, כיצד הם נעים וכד'.

- ואיך יישמת את הלימודים הללו?

- ביימתי ביידישפיל את הדיבוק ואת העצים מתים זקופים. הצגת הדיבוק הייתה אירוע מיוחד, וזה הוצג כמה פעמים, זו הייתה הקראה מבוימת אבל עם מיונסצנות, כלומר השחקנים לא ישבו מסביב לשולחן. זה היה לרפרטואר שלהם הם עדיין מציגים את זה, לפי דרישה. זאת הייתה הזמנה.

- גם העצים מתים זקופים הייתה הקראה?
- לא, לא. העצים מתים זקופים הייתה פעם אחת הקראה ולאחר מכן עלתה כהצגה שלמה.
- עם מי?
- " עם מרים גבריאלי, מיכאל כורש, מירי רגנדורפר ועוד.
- איך זה לעבוד מאחורי הקלעים של התיאטרון?
- זה כמו לעמוד מול קהל, ויותר מכך הדמויות במחזה מדברות אותי, דרך הבימוי. באיזה שהוא מקום הבמאי יותר נמצא שם מאשר השחקנים, אבל לעמוד על הבמה, תראי - בנאדם צריך לדעת במה הוא מוכשר, אני לא חושב שאני מספיק מוכשר בשביל לעמוד על הבמה. זה גם לא מושך אותי. יחד עם זאת כמרצה אני משתמש בהרבה מאוד טכניקות של משחק.
- איך כל הנושא של הבימוי והמעורבות במציאות של התיאטרון החלה? מי ידע שאפשר לפנות אליך? איך זה קרה?
- קודם כל בזכות הקשר שלי עם השחקנים, ובעיקר עם ליא קניג, לאחר מכן התבקשתי להיות בוועדת הרפרטואר של היידישפיל, כשששי קשת התמנה למנכ"ל. היו לנו הרבה שיחות. הדיבוק לדעתי היה יוזמה שלי שהתלבשה על הצורך שהיה לתיאטרון.
- כיצד הגעת לנושא תיעוד השחקנים?
- העובדה שלמדתי משחק אצל שחקנים, עוררה את תשומת לבי לכך, שהרבה מאוד פעמים שחקנים נשכחים בעודם בחיים. החלטתי שחשוב בעיניי לעשות להם מחווה כשהם עדיין בחיים. ואז, כיוון שיש לי את התשתית של הקורס של תיאטרון שאותו אני מלמד, החלטתי שנעשה מחוות לשחקנים חיים, ושנה לאחר מכן התחלתי גם במחוות לשחקנים שנפטרו כדי שנחזיר אותם לתודעה, ולצורך האירוע שאליו מגיע השחקן אני עושה מחקר מאוד מעמיק על הקריירה שלו, בניסיון להבין איך הוא משחק ואת הדמות ומי הוא ומה הוא וגם את יודעת בסופו של דבר את גם אוספת המון חומרים עליו, ובסופו של דבר מקבלים מניפה מאוד מאוד מגוונת על השחקן. ובאמת, הן השחקנים והן המשפחה מאוד מעריכים את הדבר הזה.
- כן זה לא סתם לקחת מישהו ולראיין אותו, זה להעריך אותו, לתת לו מקום...

- כן, בהחלט, שלמה בר שביט קרא לי "החפרפרת" בגלל התיעוד הנדיר שהצלחתי למצוא.

- אז אתה גם מתעד, יש לך ארכיון מאוד גדול של הצגות. ואתה גם מתרגם?

- נכון, אני מתרגם בדרך כלל משתי שפות, מיידיש לעברית ומעברית ליידיש. לפעמים מאנגלית ליידיש אבל בעיקר זה לכיוון היידיש.

- האם אתה מסוג הבמאים שבאים לטקסט עם קונספציה דרכה אתה מביים את המחזה?

- לא אף פעם לא.

- אז איך אתה מביים?

- אני קודם כול קורא את הטקסט. ואני מוציא מתוך הטקסט מה שאני חושב שנכון, אני לא מאמין ללכת נגד המחזה בשום פנים ואופן, אני חושב שהבימוי צריך לשרת את הטקסט, הוא צריך לצאת מתוכו ולתת לו את העושר החיצוני והוויזואלי, אי אפשר לנתק טקסט מהאטמוספירה שלו. אני תמיד שואל את עצמי, למשל במירלה אפרת יש אטמוספירה של יידיש מאוד מאוד חזקה, ואני שואל האם היה אפשר להפוך אותו למחזה ספרדי, שמירלה אפרת תהיה ספרדיה או יפנית? עכשיו, עובדה שעשו את זה. תרגמו את זה ל-25 שפות.

- אבל אם יפני לוקח את זה ומשחזר יש לזה צורה אחרת מאשר שאתה.

- נכון, יש מחזות שאולי יעבדו באטמוספירה תרבותית אחרת גם אם מעט מהעושר הפנימי שלך לאיבוד, אולם יש מחזות שלא יכולים לעבוד באטמוספירה אחרת, זה נראה לא אמין, אם אני רוצה לשנות אטמוספירה היא חייבת להיות כזאת שהטקסט יכול להיות איתה, אפשר לדוגמא, לשחק את שיילוק כאריסטוקרט אנגלי, לורנס אוליביה עשה זאת, אך לדעתי, זה לא מתיישב היטב עם הטקסט והמהות של המחזה.

- ואיך אתה עובד עם שחקנים?

- אני חושב שקאסטינג הוא דבר מאוד חשוב, אך צריך בנוסף להביא את השחקן לכך שיידע להוציא את מה שאתה רוצה מהטקסט, זה לקחת שחקן שיש לו את היכולת ואת הטמפרמנט ואת האינטליגנציה להוציא את מה שאתה רוצה. לעבוד איתו, לנתח מילה במילה בטקסט ולהבין מדוע הדמות

קודם כול אני קורא את הטקסט. ואני מוציא מתוכו את
מה שאני חושב שנכון. בימוי צריך לשרת
את הטקסט, הוא צריך לצאת מתוכו ולתת
לו את העושר החיצוני והויזואלי.

אומרת מה שהיא אומרת ומדוע היא פועלת כפי שהיא פועלת.

- מלבד מה שאתה מתעד ויש לך ארכיון אתה גם מארגן טיולים, הבנתי.

- כן. זה קשור לדוקטורט שלי ולפרוייקט עם השחקנים. הדוקטורט שלי
הוא על הדיבוק, ואי אפשר להתעלם בדיבוק מההצגה של אנ-סקי. המיוחד
במחזה הזה הוא שהוא כתב אותו כתוצאה של המשלחות האתנוגרפיות
שאותן הוא הוציא בין 1912-1914, הוא הבין שהשינוע של היהודים ממקום
למקום גורם לכך שהרבה מאוד מהמנהגים והמסורות הולכים ונעלמים והוא
החליט שחייבים לתעד את הפולקלור של העם היהודי, הוציא מניפסט,
גייס את הברון הוראץ גינזבורג שמימן את המשלחות האלה, אסף סופרים,
צלמים, מקליטים, מוסיקאים, ויצא לתעד את החיים היהודיים שלפני
מלחמת העולם הראשונה. הוא כתב שני מחזות בעקבות המשלחת, ואת
השני, יום ולילה, הוא לא הספיק לסיים.

- בעצם הוא המשיך גישה בספרות המאפיינת את תקופת ההשכלה...

- הוא משכיל מסוג אחר כי הוא יותר מאוחר להשכלה, ומגמתו קצת
שונה. אנ-סקי שגדל בוויטבסק, מרכז של חסידים ומתנגדים, התנצר, נהיה
נארודניק, סוציאל רבולוציונר, בסוף ימיו נהיה ציוני וחזר להניח תפילין.

- אירגון הסירים שלך החל מהדוקטורט?

- הם התחילו ממישהי שפנתה אלי שהיא מארגנת קבוצות טיולים והיא
ראתה אותי ביוטיוב בקטע של ראיון עם פרויקט השחקנים וקבעה איתי
פגישה ושאלה אם אני מכיר את הנושאים האלה. מייד אמרתי לה: 'בואי
נעשה טיול בעקבות המסע של אנ-סקי ונלך ממקום למקום מעיירה לעיירה
על פי ספר המסע, וזה יהיה קו שמחבר בין ספרות ההשכלה לחסידות.'
פה אני מגיע לייחודיות של אנ-סקי שלא האמין ברעיון של לברוא יהודי
חדש שיש לו רק שורשים נטועים במסורת ישראל. הוא האמין בתורה

ועבודה כמו בני עקיבא. אנ-סקי שגדל בוויטבסק, מרכז של חסידים ומתנגדים, נע כל ימיו בין העולמות, הוא התנצר, נהיה נארודניק, סוציאלי רבולוציונר, חזר ליהדות והניח תפילין והפך להיות ציוני. אנ-סקי האמין שהמסורת והמודרנה צריכים ללכת ביחד, לא רק ברובד הרעיוני תרבותי, אלא גם ברובד הפרקטי. זה יותר מאשר רעיון. הוא דיבר על אמונה, הוא עושה את זה בהדיבוק, ולכן אני חושב שאחד הדברים המעניינים במחזה הזה, כשלאה וחנן מתאהבים ומתאחדים אחרי המוות הם אמנם מגשימים את הרעיון של תנועת ההשכלה של נישואין מאהבה, אבל בד בבד הם גם מגשימים את תקיעת הכף של ההורים כלומר את השידוך המסורתי, כלומר הם מגשימים, הסוף הטוב של המחזה, בייחוד שלהם, מגשים הן את המסורת והן את המודרנה, הן את המסורת והן את ההשכלה.

- חשבתי שיש בזה אלמנטים לא יהודיים דווקא שמתאחדים אחרי המוות...
בבלדות האיריות ועוד.

- תראי, בכל הספרות המודרניסטית האיחוד אחרי המוות הוא איחוד ללא מגבלות הגוף. בוודאי שיש השפעות לבלדות הללו, אדם מושפע מכל מה שהוא למד, הכיר וחווה בחייו. פעם, כשהייתי נותן הרצאות על הדיבוק ובקהל היו אנשים שבאו ממזרח אירופה, אז תמיד הייתה באה מישהי ואומרת לי, אני הכרתי את לאה שעליה אנ-סקי ביסס את לאה שלו בהדיבוק...
בהדיבוק.

- זה רק מראה שהמחזאי בנה פה דמות שמייצגת הרבה אנשים.

- בדיוק כי הוא בנה אותה על עצמו וכשאת בונה אותה על עצמך יש בה אמת כי יש בה רבדים מורכבים, ומי מאיתנו לא חווה אהבה ושברון לב ורצון להתאחד ופמיניזם יש כל כך הרבה רבדים במחזה שכל אחד יכול למצוא את הדבר הזה ולהגיד שזה נכתב עלי או על מישהו או מישהי שאני מכיר. בטיוולים האלה אני עושה קצת מה שאנ-סקי רצה לעשות, נתיב אחד של צעידה בעקבות ההשכלה ותרבות יידיש ועברית, ביאליק, פינסקר, שלום עליכם מנדלי מוכר ספרים. הנתיב השני הוא החסידות, זה הבעל שם טוב, רבי נחמן מברסלב, רבי לוי יצחק מברדיצ'ב, רבי ישראל מרוז'ין שמגיע עד ירושלים ועוד. אנ-סקי הוא זה שמחבר דרך סיפורי הדיבוק ודרך ההבנה, בסופו של דבר כל הנתיבים האלה מתאחדים לנקודה אחת, שמראה לנו מי אנחנו ומה אנחנו. זו הייחודיות של הסיורים הללו שאני קורא להם מסע חווייתי.

- למה לדעתך ביאליק לא אהב את המחזה של אנ-סקי?

- לטענתו של ביאליק, המחזה לא מספיק טוב דרמטורגית. השחקנית פאני לוביץ אמרה פעם בראיון להנדלזליץ שביאליק היה משורר גדול אבל לא היה איש תיאטרון...

- למרות שיש שרואים בו עד היום איש תיאטרון.

- אני חושב שגם את המחזות שלו וגם את הסיפורים שלו קשה מאוד להפוך למחזות. תראי למשל את "מאחורי הגדר". זהו מחזה עם טקסט רזה ומצומצם, וביאליק כתב עם המון קישוטים בדומה לעגנון. גם את עגנון קשה להעלות על הבמה ללא עיבוד מאוד מאסיבי, שלעיתים עלול לאבד את השפה הביאליקאית או העגנונית. ועכשיו כשעשו את מאחורי הגדר בהבימה עשו עיבוד מצוין. זה גם עיבוד וגם הרוב מתורגם לרוסית אז זה מרחיק מהקישוטיות של ביאליק.

- האם אתה מלמד גם מחזות מסוגים שונים כמו מחזות אבסורד?

- בוודאי, בקורס תיאטרון חייבים להכיר את כל הז'אנרים. יחד עם זאת, אני מאמין שעל הבמה חייב להיות הגיון, אחרת הקהל לא ילך עם השחקנים. באחת השיחות שלי עם ליא קניג על הביוגרפיה שלה דיברנו על ההצגה הכסאות. שאלתי אותה כיצד היא ניגשת למחזה אבסורד, היא אישרה לי את מה שחשדתי... היא אמרה: 'אין דבר כזה - אבסורד. המחזאי כשהוא כותב יש לו את הדבר הריאליסטי בראש ואני צריכה למצוא את זה. כששיחקתי את סמירמיס, חיפשתי את ההיגיון של הדמות, גם הזקנה הזו פועלת בתוך ההיגיון של המחזה, ואני משחקת ריאליסטי. את הרעיון הזה שיש הגיון גם באבסורד הבנתי כשראיתי את מחכים לגודו של סובול בידישפיל. הוא הפך אותם לשני יהודים דמנטיים אחרי המלחמה? הם שוכחים או מתחילים מהתחלה את כל הסיפור. פתאום יש היגיון במחזה וזה הופך להיות ריאליסטי. זו הייתה הפקה מאוד מעניינת.

- עד כמה הבית שלך נכנס לפעילות האקדמית שלך?

- זה קודם כול בחינוך. חינוך ולמידה בבית שלי היו ערך עליון, וכמובן שזה מתבטא גם בידיש. אני דיברתי יידיש עם סבא וסבתא שלי. סבתא שלי נפטרה כשהייתי בן 15, ואז כשהגעתי לאוניברסיטה למדתי משפטים, וכחלק מהגעגוע לסבתא התחלתי ללמוד ספרות יידיש ואפילו למדתי עם סבא שלי. הייתי מביא אותו והיינו לומדים ביחד. ספרות היידיש עד היום לא רק ברמה גבוהה ספרותית אלא גם אוניברסלית ופתוחה ומיוחדת שלדעתי הספרות העברית טרם הגיעה אליה. קשה מאוד להשוות את שלום עליכם, י.ל. פרץ, שלום אש-אנ-סקי לסופרים ישראלים. גורדין הוא אחר

"באחת השיחות שלי עם ליא קניג על הביוגרפיה שלה דיברנו על ההצגה הכיסאית. שאלתי אותה כיצד היא ניגשת למחזה אבסורד, היא אמרה: 'אין דבר כזה – אבסורד. המחזאי כשהוא כותב יש לו את הדבר הריאליסטי בראש ואני צריכה למצוא את זה."

כי הוא מחזאי ויש אצלו פן פסיכולוגי, הוא גם אהב לקחת מחזות אוניברסליים ולגייר אותם. כך עשה למשל עם מירל'ה אפרת מהמלך ליר, ועם אל אדם ושטן שנכתב בהשראת פאוסט. את שלום עליכם ומנדלי מוכר ספרים, המתארים ומבקרים את חוליי החברה היהודית, ניתן להשוות לאז'ן סי ולויקטור הוגו, העושים זאת בחברה הצרפתית. כשאני מביא אנשים למקומות בהם הלכו טוביה החולב ומנחם מנדל של שלום עליכם, אני מרגיש אחריות לחשוף אותם לתרבות הזאת, והם עוברים מסע חוויתי. את לא יוצאת כמו שאת נכנסת אליו.

- איך אתה מסביר את זה שכשמדברים על תיאטרון יידיש אז תמיד מדברים על בורלסקה על צחוקים על הומור, או על דרמה, אין את האמצע?

- כי החוקרים העבריים התייחסו תמיד נורא בזלזול ליידיש. חלק מהמלחמה של העברית בידיש יצרה גם את הזלזול בתיאטרון, אני אסביר לך למה אני מתכוון. היה תיאטרון רע בידיש, תיאטרון חובבני, ומחזות שנקראו שונד, מה שנקרא בעברית "בורקס", אך הרבה מזה נבע מכך שהתיאטראות בידיש היו פרטיים, והיו נודדים ממקום למקום, היה צריך לקרוא לאנשים שישלמו על הכרטיסים ולתת להם בידור מאוד נחות או מלודרמה, כי אחרת לא יקנו כרטיסים.

אבל היה גם תיאטרון נפלא בידיש, תיאטרון אקספרימנטלי, אקספרסיוניסטי ואמנותי. הלהקה הוילנאית, הוויילנער טרופע, קיבלה את כל המחמאות... ברנרד שואו. תקראי את הביקורות שהם קיבלו, ואפילו גבלס נתן להם ביקורת חיובית. הדיבוק של הלהקה הוילנאית הכניס את התיאטרון היהודי למשפחת התיאטראות האירופאים הבינלאומיים. עד אז התיאטרון היהודי נחשב לנחות. י.ל. פרץ טען שצריך להעלות את הרמה כי צריך להכניס את ערכי ההשכלה למדיום התיאטרוני, כי זה כלי נהדר להפצת ההשכלה, אבל מי שהצליחה לעשות את זה לראשונה הייתה הלהקה

הוילנאית כשהייתה בוורשה ב-1920. באותה תקופה היה במוסקבה תיאטרון היידיש גוס"ט, שהיה תיאטרון איכותי - אקספרסיוניסטי, אקספרסיבי ומנוגד ומופלא בדברים שהוא עשה שם. התיאטרון הממלכתי בבוקרשט והתיאטרון בצ'רנוביץ היו תיאטראות מעולים עם שחקנים נפלאים ויש תיעוד להמון דברים. בתקופה הקומוניסטית היו גם מחזות שנתנו אתנן לשלטון, מחזות קומוניסטיים המהללים את השלטון, אך לצידם היו מחזות נהדרים ושחקנים מצויינים, הרבה מהם הגיעו לארץ ואולי הבולטת ביותר היא כמובן ליא קניג. לצערי בארץ, זלזלו בכל מה שהגיע מתרבות היידיש. קחי את מירהל'ה אפרת. המחזה מורכב ומרתק מבחינת היחסים הבין דוריים. הוא בנוי על המלך ליר, ויש דמיון רב מאוד, וצריך לומר ביושר שגורדין שיפר בהרבה מקומות את המחזה מבחינה תיאטרלית. כן, מטבע הדברים עברו בכל זאת כמה מאות שנים... אבל לאה גולדברג כתבה ב-1939 כשרובינא שיחקה בזה, 'האם לשחקנית כל כך גדולה לא היה אפשר למצוא מחזה יותר טוב?' כלומר, היחס היה שלילי מעצם העובדה שמדובר ביידיש. אפילו ב-1986 כשליא קניג ומרים זוהר שיחקו את מירהל'ה אפרת לא העיזו להעלות את המחזה בלי פסטיבל שלם לכבוד מאה שנה לתיאטרון היידיש, עשו תערוכה והקרינו סרטי יידיש, להצדיק את העובדה שמעלים מחזה ביידיש, שנחשב עד היום לאחד המחזות המצליחים ביותר בדרמטורגיה היהודית והעולמית.

- לדעתך, הצלחת לתיאטרון היהודי הייתה בזכות חיבורו לשורשים האמוניים?

- אני לא חושב שמדובר בשורשים אמוניים, אין לזה בהכרח קשר לאמונה או לדת, הייתי קורא לזה שורשים תרבותיים, המספרים אותנו. הבימה, הוקמה כתיאטרון לאומי להעלות נושאים לאומיים. לכן היא העלתה את היהודי הנצחי של דוד פינסקי ואת הגולם ואת הדיבוק ואחר כך הייתה שאלה מה לעשות. אז הם המשיכו עם עוד עניינים לאומיים, וצ'מרינסקי ביים את שלום עליכם, אדם ושטן, בת יפתח, עמך ועוד מחזות יהודיים, ודיקי את האוצר.

אבל צבי פרידלנד דרש להעלות גם מחזאות אירופאית, ואז הם אמרו לו: 'אנחנו תיאטרון שעוסק בעניינים לאומיים', והוא אמר: 'אבל אנחנו גם תיאטרון', והוא הצליח לשכנע אותם. הייתה התלבטות מאוד גדולה לגבי זה, אבל הנקודה היא שהדי אן איי שלנו כחברה ושל השחקנים היה נטוע עמוק בתרבות המזרח אירופאית, ולכן זה הלך לכיוונים האלה, וגם הקהל מאוד אוהב את זה. תראי, תיאטראות יידיש הופיעו פה עם הקנסות ועם החרמות שהטילו המדינה וגדוד מגיני השפה. בשנות השבעים היו שבעה תיאטראות יידיש פעילים בו זמנית בישראל. הם עשו הרבה מאוד כסף

ביידיש, הרבה יותר מאשר בעברית. לקהל היהודי הייתה מסורת של הליכה לתיאטרון, ועד היום ישראל היא אחת המדינות שבה הולכים הרבה לתיאטרון, וזה נובע מזה... גם היום כותבים מחזות ביידיש שמוזמנים על ידי היידישפיל. לפעמים אלה עיבודים. לא מזמן הם העלו הצגה בשם א יידישע מאמע שהייתה מבוססת על הרצאה שלי על האם היהודיה בתיאטרון, וכשהבמאי שמע אותי בהרצאה הוא הפך את זה יחד אתי למחזה. זה הוצג בהצלחה גדולה, היה גם מחזה על אוכל יהודי, ועוד מחזאות חדשה.

- האם הספרות העברית לא עשתה מהפכה בכתיבה החדשה בעברית?

- יש טענה שאלתרמן עשה מהפכה בספרות העברית בכתיבה שלו, אבל מי שקצת יחפש - יראה שאלתרמן היה תלמיד של איציק מאנגר והכתיבה שלו מושפעת ממנו, ומאנגר עצמו הושפע מהספרות האירופית, מהבלדה והשירה, ופתאום את מבינה שאולי הוא לא עשה מהפכה. הוא המשיך מסורת, הוא פשוט כתב אותה בשפה חדשה. אני לא מאמין במהפכות. אני חושב שהוא המשיך איזה שהיא מסורת. זה תהליך של שינוי, אני זו אבל זה תוויה קטנה. תמיד אפשר לראות את מקורות ההשראה. גם חנוך לוין לא המציא שפה... הוא תרגם יידיש לעברית. גם המנטליות היא כזאת. אדם יכול לכתוב רק את עצמו ואת מקורות ההשראה שלו.

- יש לך העדפות בעיסוקים שלך או שהם משלימים זה את זה?

- זה יותר משלים. תראי אני גם רב, ותמיד אומרים לי, איך רב גם מלמד תיאטרון? אז כשאני מלמד תיאטרון, הרב לא נשאר בחוץ. גם המשפטן וגם איש התיאטרון וגם מי שמתרגם וגם מי שמביים נמצא. כי זה אני, שלם ומורכב. אני מאמין גדול באינטר-דיסציפלינריות, כלומר: לבוא מכמה תחומי לימוד שונים כמו משפט ופסיכולוגיה ולנתח את הטקסט, כי זה בעצם נותן מבט עשיר יותר. הוא גם יותר מתאים לתקופה שלנו.

אני מאוד מאמין בפוסט מודרניזם. כולנו רואים רק חוויה. זאת החוויה שלנו במציאות. תראי, כשאת שואלת אותי ממה אני הכי נהנה? אני נהנה מהכול, אני נהנה ללמד ולביים ולהדריך ולנתח טקסטים כי אני חושב שאני גם יוצק את התוכן שלי לתוך העניין. זה חלק מהיופי בעניין.

- אני למדתי את תולדות התיאטרון בכמה קורסים אבל אצלך בקורס הרגשתי את האהבה - את התשוקה. ידעתי כל פרט, אבל הייתה שם חוויה מיוחדת.

- תודה...

יניב גולדברג ונוגה לויין-קייני

הדיבוק – מזווית חדשה

מורכבות נפשית כמעצבת פסיקה הלכתית במחזה
בין שני עולמות – הדיבוק

מבוא

המחזה הדיבוק הינו אחד המחזות החשובים ביותר בדרמטורגיה היידיית. המחזה ספוג במסתורין, אפלה, דרמה, דת וקבלה, פולקלור יהודי ועוד, והוא מעוצב כאגדה דרמטית. את המחזה כתב שלמה זיינוויל רפפורט, המוכר יותר בשם העט ש. אנ-סקי. בדומה לגורדין, גם אנ-סקי הכתיר את מחזהו בשני שמות: צווישן צוויי וועלטן (דער דיבוק),⁴¹ והוא תורגם על ידי חיים נחמן ביאליק בשם בין שני עולמות (הדיבוק).⁴² המחזה הועלה לראשונה בידיש בתשעה בדצמבר 1920, ביום השלושים למותו של אנ-סקי על ידי הוילנער טרופע, הלהקה הוילנאית, לאחר שעל קברו נשבעו חברי הלהקה כי יציגו את המחזה לכבודו.⁴³ ההפקה השנייה הייתה אף היא בידיש בשנת 1921 על ידי התיאטרון האמנותי של מוריס שוורץ בנוי יורק, ואילו ההפקה השלישית הייתה בעברית בשלושים בינואר 1922 על ידי תיאטרון הבימה, שנקרא אז עדיין הסודיה הדרמטית הבימה, השייכת לבית הספר לתיאטרון של קונסטנטין סטניסלבסקי (1863-1938) וולדימיר נמירוביץ דנצ'נקו (1859-1943).

המחזה מציג סיפור בשני מישורים. במישור הגלוי מופיע סיפור אהבתם של חנן ולאה, ובמישור הנסתר מופיעים הכוחות האמיתיים המניעים את העלילה. במישור הגלוי מסופר על התאהבותם של חנן, בחור הישיבה, ולאה, בתו של סנדר הגביר. חנן "אכל ימים"⁴⁴ בביתו של סנדר ושם

⁴¹ אנ-סקי, צווישן צוויי וועלטן.

⁴² אנ-סקי, בין שני עולמות (הדיבוק). כאן נשתמש בתרגומו של ביאליק לעברית, למעט במקומות בהם סטה ביאליק מהנוסח היידי.

⁴³ בתפקיד חנן שיחק אלכס שטיין, אחי אביה של השחקנית ליא קניג.

⁴⁴ "אכל ימים", מידיש: "געגעסן טעג". בחורי הישיבה היו אוכלים בכל יום אצל בעל בית אחר בעיירה ולכן נקראו "אוכלי ימים". בקהילות מסוימות, החובה להאכיל את בחורי הישיבה הייתה מוסדרת בפנקסי הקהילה; ראו קצוביץ, ששים שנות חיים, עמ' 28-29, 36-39.

התאהבו חנן ולאה זה בזו. סנדר, גביר העיירה, מחפש חתן עשיר לבתו היחידה, וחנן מבין שללא מעות אין לו סיכוי לממש את אהבתו. בצר לו פונה חנן אל רזי הקבלה המעשית, שכן הוא מאמין שניתן לרתום את רזי הקבלה לשירות האלכימיה וכך ליצור באמצעותה "שני כדים מלאי זהב", אלא שהוא מת במהלך ניסיונותיו.⁴⁵ לאה, לפני חתונתה לחתן שייעד לה אביה, הולכת לבית הקברות כדי להזמין את אמה המנוחה לעמוד עימה תחת החופה, בהתאם למנהג המסורתי,⁴⁶ ומזמינה גם את חנן, על אף האיסור הדתי להזמין נפטר שאיננו קרוב משפחה. בשובה מבית הקברות ולאחר שהיא רוקדת עם קבצני העיירה, מגיע חתנה אליה על מנת לכסותה בהינזמה, או אז מתפרצת לאה בקולו של חנן וצועקת לו "נישט דו ביסט מיין חתן!!"⁴⁷ (לא אתה חתני!!). מתגלה, כי רוחו של חנן נכנסה בלאה כדיבוק. לאה מובאת לצדיק ממירופול, רבי עזריאל,⁴⁸ כדי שיגרש ממנה את הדיבוק. מרגע זה מתחילים להתברר הכוחות הנסתרים שהניעו את העלילה. מתברר כי אביו של חנן, ניסן, ואביה של לאה, סנדר, היו בצעירותם חברים קרובים והם "תקעו כף"⁴⁹ להשיא את ילדיהם

⁴⁵ על פי המסורת, העיסוק בקבלה, בעיקר זו המעשית, טומן בחובו סכנה גדולה לעוסק בה. הסכנה עלולה להתחיל בכאבי ראש חזקים, דרך שגעון ושטיון וכלה במוות. סכנת המוות גדולה במיוחד במקרה בו העיסוק בקבלה אינו נובע ממניעים דתיים טהורים, אלא לצורך השגת תועלת כלשהי. כך למשל ניתן למצוא בחיבור **היכלות זוטרת** אזהרה בנוסח הבא: "הוי זהיר בכבוד קונך הקב"ה, ואל תרד לו, ואם ירדת אל תהנה ממנו, ואם נהנית ממנו – סופך להיטרד מן העולם למות (היכלות זוטרת, מהדורת רחל אליאור, עמ' 22); להרחבה ראו חלמיש, **מבוא לקבלה**, עמ' 62-64.

⁴⁶ ראו **זוהר**, ח"ג, פנחס, ריט ע"ב-רכ ע"א: "מה עבד קב"ה, אעקר לאביו ולאמיה מגנתא דעדן, ואייתי להו עמיה למהוי עמיה בחדוה דבנוי" תרגום: מה עשה הקב"ה, הוא עקר את אביו ואמו מגן עדן והביאם עמו שיהיו עמו בשמחת בניהם יש שבאים עד שלושה דורות ויש שבאים עוד יותר, ראו שניאורסון מליובאוויץ', **לכה דודי**, עמ' 80. בהקשר זה יצוין כי אנ-סקי מצא במהלך מחקריו האתנוגרפיים מנהג נוסף שהיה מקובל באיזור פודוליה ווהלין. באיזורים אלה בשנות פרעות ת"ח ות"ט נהגו הקוזאקים וחיילי של בוגדן חמילניצקי לתכנן פוגרומים במיוחד בימים בהם יש חתונה יהודית על מנת לרצוח את החתן והכלה. במקומות אלה נהגו היהודים לקבור את החתן והכלה ליד בית הכנסת, שם נערכו החופות, על מנת שהחתן והכלה החדשים ירקדו ליד קברי החתן והכלה המתים וישמחו אותם ביום חתונתם. אנ-סקי מצא לא מעט קברים כאלה במהלך מחקריו והוא אף תיעד תופעה זו במחזהו **בין שני עולמות (הדיבוק)**, עמ' 34. עוד על התופעה ועל התרשמותו של אנ-סקי ראו רעכטמאן, **יידישע עטנאגראפיע**, עמ' 169-171.

⁴⁷ אנ-סקי, **בין שני עולמות (הדיבוק)**, עמ' 48.

⁴⁸ עזריאל משמעו עזרת האל או עוזר האל. שמו של הרבי דימירופול מבטא, כמובן, את מהותו ותפקידו של הרבי. דמותו של רבי עזריאל דימירופול מבוססת, ככל הנראה, על דמותו של ר' שמואל מקמיניא (הצמודה למירופול ומופרדת ממנה על ידי נהר הסלוטש). ר' שמואל מקמיניא מופיע אף הוא במחזה. לעניין זה ראו שריירא, **עם אנ-סקי**.

⁴⁹ תקיעת כף הוא המושג ההלכתי לשבועה שלא ניתן לחזור ממנה. לחיצת היד מבטאת את גמירת דעתם של הצדדים (משלי ו, א; בבלי, בבא מציעא, עד ע"א; קארו, **שולחן ערוך**, חושן משפט, סימן רא).

לכשייוולדו, במקרה שהאחד יוליד בן והשני בת. ממילא מתברר, שההתאהבות של שני הצעירים מונעת על ידי כוחות עליונים והייתה בלתי נמנעת. ברית זו הופרה על ידי סנדר, אביה של לאה. הפרה זו גרמה למותו של חנן ולהכרתת זכרו של ניסן מן העולם. כעת, חנן, בנסיון לממש את אהבתו ללאה, חדר אליה כ"דיבוק". לאחר שמבין רבי עזריאל את התמונה כולה, הוא אינו מברר לעומק את הפן העובדתי, אלא נאחז באמירה הלכתית, היוצרת ספק באשר לתוקפה של תקיעת הכף, ובסופו של דבר מגרש את הדיבוק. אולם לאה בוחרת לשוב אל חנן, בן זוגה, והיא מתה, ומתאחדת עם אהובה בשמיים.

מחזהו של אנ-סקי נשען על מסורת רבת שנים של תעודות וסיפורים אודות גירושי דיבוק שהתרחשו בקהילות ישראל. המקרה המדווח הראשון של גירוש דיבוק מופיע בספר **צפנת פענח** לר' יהודה חלאווה. המחבר מעיד שראה במו עיניו את ההתרחשות בשנת ש"ה (1545), והמגרש היה ר' יוסף קארו, מחבר הקודקס ההלכתי המחייב, השולחן ערוך.⁵⁰ מאז תועדו עד היום כמאה ושלושים סיפורי דיבוק כמעט בכל תפוצות ישראל באירופה, אסיה, אפריקה ואמריקה.⁵¹ ביסודם של סיפורי הדיבוק הללו עומדים מספר מאפיינים החוזרים על עצמם בכל עדות על כניסת דיבוק:

אחוז הדיבוק מבטא, בדרך כלל, רצון עז להוצאת הדיבוק מגופו, בעוד שהדיבוק עצמו ברוב המקרים מתנגד לכך, בשל העונשים הצפויים לו אם יצא מהגוף החי. מאפייני נוסף ומשמעותי הוא שהדיבוק אינו נכנס לגוף המאווז כדי לתקן את עצמו, אלא על מנת למצוא מקלט מפני המזיקים המכים אותו. כאשר יערוך המגרש "תיקון" לדיבוק, לא ימשיכו המזיקים להכותו. משכך, יסכים הדיבוק לצאת, שכן כבר לא תהיה לו כל סיבה להישאר בגוף המאווז.

מאפיינים אלה אינם מתקיימים במחזהו של אנ-סקי, כאשר לאה מסרבת להוציא את הדיבוק מגופה. יתרה מכך, הדיבוק טוען כי הוא נכנס דווקא אל לאה מפני שהוא בן זוגה, ולא בשל חטא חמור שעבר. עובדה זו מובילה למסקנה שאין כל תועלת ב"תיקון" הדיבוק והוצאתו, כאשר דווקא הוצאתו היא הרחקתו מיעודו ומטרתו – האיחוד עם לאה בת זוגה. לכן לא ניתן להגדיר את המחזה כסיפור דיבוק. בפרק זה ננסה להראות כי המחזה מתאר, בין היתר, את המאבק הפנימי המתחולל בנפשו של הרבי

⁵⁰ סיפור הדיבוק בצורתו המקורית נשמר רק בכתב היד דבלין, טריניטי קולג' B.5.27 של ספר **צפנת פענח** לר' יהודה חלאווה, דף 144 ע"א-145 ע"א. העתק התעודה וכן תיעוד נוסף מספר זה מצויים אצל אידל, 'עיונים', עמ' 224.

⁵¹ רובם מרוכזים בספרו של נגאל, סיפורי "דיבוק".

דמירופול, במאבק שבין המסורת למודרנה ולתהליכי החילון בעת תקופת ההשכלה. אנו סבורים כי לא בכדי קרא אנ-סקי למחזה בין שני עולמות (הדיבוק). שני העולמות אליהם התכוון אנ-סקי אינם רק העולם הזה והעולם הבא כפשוטם, אינם רק עולם החיים ועולם הנשמות, אלא גם ובעיקר שני העולמות, הישן והחדש, הדתי והחילוני, אותם גילה אנ-סקי במהלך מחקריו האתנוגרפיים. אנ-סקי גילה, כי העולם הישן, המסורתי, הולך ונעלם ובמקומו "נברא" עולם חדש, חילוני, משכילי, והנשמות (כמו אנ-סקי עצמו) תועות בסבך שבין שני העולמות. כדי להוכיח טענה זו, ננתח את דמותו של הרבי דמירופול דרך התנהלותו הדתית-משפטית.

המשפט

בירור הכוחות המניעים את העלילה נעשה בדרך מיוחדת. הרבי דמירופול עורך משפט בין סנדר, אביה החי של לאה לבין ניסן, אביו המת של חנן. במשפט בין החי למת, מתברר שחנן אמור היה להינשא ללאה בשל תקיעת הכף. תקיעת הכף היא התחייבות בשבועה שנערכה בין שני האבות של חנן ולאה, לפיה אם לאחד ייוולד בן ולשני בת, הרי שהילדים יתחתנו זה עם זה. רבי עזריאל, מתוקף היותו הדיין במשפט, היה צריך לברר מהו תוקפה של אותה תקיעת כף, והאם היא אכן מחייבת את סנדר. במידה שהיא מחייבת אותו, הרי שהוא האשם בהכרתת זכרו של ניסן מהעולם ועליו לתת על כך את הדין. היינו מצפים לראות חקירה של הרבי דמירופול בעניין, אולם לא ניתן למצוא כל רמז לכך במחזה. יתרה מכך, הרבי נשאר בספק אם יש לתקיעת הכף תוקף ועל בסיס הספק הוא מבטל אותה. ביטול שבועה היא אינו דבר של מה בכך במסורת היהודית והיא מעוררת תמיהה. לפיכך, השאלה אותה אנו מעוניינים לברר מורכבת ממספר שלבים. ראשית יש לברר מהו תוקפה של תקיעת הכף במקרה הנדון מבחינת המשפט העברי. במידה שהתשובה תהיה כי יש לתקיעת הכף תוקף, יש לברר האם התחייבות האבות מחייבת את ילדיהם. במידה שתקיעת הכף מחייבת את הילדים, עולה השאלה המטרידה מכולן והיא מדוע בחר הרבי דמירופול שלא לברר את הרקע העובדתי לחלות תקיעת הכף? מדוע קבע על בסיס אי ידיעת העובדות לאשורן, כי לתקיעת הכף אין תוקף משפטי? האם מעבר לשאלה המשפטית ישנם מניעים אחרים, אולי לא מודעים, שהשפיעו על דרכו ההלכתית והמנהיגותית של הרבי? על מנת לענות על כך יש לברר מהו תוקפה של תקיעת הכף במקרה זה, ביחס לכל אחד מהמעורבים בה.

הרקע המשפטי – חלות תקיעת הכף לגבי חנן

בתלמוד הבבלי נחלקו האמוראים האם העובר הוא בר קניין, כלומר האם ניתן להקנות זכות משפטית לעובר, טרם יציאתו לאוויר העולם. לדעתו של רב הונא, אין אפשרות להקנות זכות זו למי שטרם יצא לאוויר העולם. לדעת רב נחמן, לעומתו, ניתן להקנות בתנאי שהמקנה (ובמקרה שלנו אביו של חנן) סייג ואמר שהעובר יזכה רק לכשייוולד, ואילו לדעת רב ששת אין כל הגבלה וניתן להקנות זכות זו לעובר.⁵² הרמב"ם מכריע את ההלכה כרב הונא, אולם הוא מסייג את ההגבלה וקובע שכאשר מדובר באביו של העובר הוא רשאי להקנות זכות זו לבנו למרות שטרם יצא האחרון לאוויר העולם, מפני ש"דעתו של אדם קרובה אצל בנו"; האב דואג לטובתו של בנו ויודע לזהות את רצונו של הבן גם טרם היוולדו והוא מקנה לו זכות זו בלב שלום: "כשם שאין אדם מקנה דבר שלא בא לעולם, כך אינו מקנה למי שלא בא לעולם. ואפילו עובר, הרי הוא כמי שלא בא לעולם, והמזכה לעובר, לא קנה; ואם היה בנו – הואיל ודעתו של אדם קרובה אצל בנו, קנה."⁵³ יוסף קארו מכריע להלכה כדעתו של הרמב"ם: "אין אדם מקנה למי שלא בא לעולם לפיכך המזכה לעובר של אחר לא קנה ואפילו אמר לכשיוולד יזכה... ואם היה בנו – קנה, אפילו לא אמר לכשיוולד, והוא שתהיה אשתו כבר מעוברת בשעת המתנה."⁵⁴

במילים אחרות, במידה שיוכח כי אמו של חנן הייתה בהריון בעת תקיעת הכף, הרי שתקיעת הכף מחייבת את חנן.

חלות תקיעת הכף לגבי לאה

לגבי לאה המצב אינו שונה. התלמוד הבבלי קובע לעניין שידוך של בת בעודה ברחם אימה: "האומר לחברו: 'אם ילדה אשתך נקבה הרי זו מקודשת לי' – אינה מקודשת. אם הייתה אשת חברו מעוברת, והוכר עוברת לאחר ארבעים יום מרגע יצירת הוולד – דבריו קיימין, ואם ילדה נקבה – מקודשת."⁵⁵ כלומר, ההתחייבות לנישואים תהיה תקפה במידה שאמה של לאה הייתה בהריון לפחות ארבעים יום בעת עריכת תקיעת הכף. כך פוסק גם הרמב"ם: "האומר לחברו, אם ילדה אשתך נקבה, הרי היא מקודשת לי בזה – לא אמר כלום; ואם הייתה אשת חברו מעוברת והוכר העובר, הרי

⁵² בבלי, בבא בתרא, קמא ע"ב.

⁵³ רמב"ם, משנה תורה, הלכות מכירה כב, י; ראו גם תוספות הרא"ש (ר' אשר בן יהואל) בשיטה מקובצת על בבא בתרא שם.

⁵⁴ קארו, שולחן ערוך, חושן משפט רי, א.

⁵⁵ בבלי, קידושין, סב ע"א.

זו מקודשת. וייראה לי, שצריך לחזור ולקדש אותה מאביה אחר שתיולד, כדי שיכניס אותה בקידושין שאין בהן דופי".⁵⁶ בעקבות הרמב"ם מכריע כך גם ר' יוסף קארו: "האומר לחברו: אם תלד אשתך נקבה תהא מקודשת לי, אינו כלום; ולהרמב"ם וקצת מפרשים, אם הייתה אשת חברו מעוברת והוכר העובר, הבת מקודשת, וצריך לחזור ולקדשה מאביה לאחר שתלד, כדי שיכניסנה בקדושין שאין בהם דופי".⁵⁷ אם כן, על מנת לקבוע שהיה תוקף לתקיעת הכף שערכו שני האבות של חנן ולאה (ניסן וסנדר), יש צורך להוכיח כי האמהות היו מעוברות (לפחות ארבעים יום במקרה של לאה) בזמן עריכת תקיעת הכף.

מן הכלל אל הפרט

במשפט שנערך בין ניסן המנוח לסנדר, הבהיר ניסן (באמצעות קולו של ר' שמשון, ששימש מעין עורך דינו) את השתלשלות האירועים:

נאך דעם... האט איר אָפּגעמאַכט מיט אַ תקיעת כף, אַז אויב איזערע ווייבער וועלן פֿאַרנומען ווערן אין טראָגן און וועלן געבאָרן איינע אַ ינגל, די אַנדערע אַ מיידל, וועט איר זיך מתחתן זיין... דער מת טהור ניסן בן רבקה דערציילט ווייטער אַז אין גיבן איז ער אָפּגעפֿאַרן אין מרחקים, דאָרטן האָט זיין ווייב געבוירן אַ זון אין דער זעלביקער צייט וואָס זיין ווייב האָט געבוירן אַ טאָכטער. באַלד נאָך דעם איז ער אַליין נפטר געוואָרן.⁵⁸

תרגום: ולאחר מכן... התחייבתם בתקיעת כף, שאם נשותיכם תהיינה והאחת תלד בן והשניה בת, תחתנו אותם, זה עם זו... המת הטהור ניסן בן רבקה מוסיף ומספר שמיד לאחר מכן הוא נסע למרחקים, שם אשתו ילדה בן באותו הזמן שאשתך ילדה בת. מיד לאחר מכן הוא נפטר.

ביאליק סטה מן התרגום המילולי ובחר לתרגם זאת כך: "המת הטהור טוען ואומר, שלא עברו ימים מועטים אחרי תקיעת הכף, ואשתו ילדה בן, ואשתך שלך ילדה גם היא בת. כשנה אחרי כן נפטר מן העולם".⁵⁹ התרגום של ביאליק עלול להטעות מפני שניתן להסיק כאילו הנשים היו כבר בהריון בזמן תקיעת הכף הואיל וחנן נולד ימים מועטים לאחר תקיעת הכף, ונסיעתו של ניסן עם משפחתו למרחקים אינה מוזכרת כלל.

⁵⁶ רמב"ם, משנה תורה, הלכות אישות ז, טז.

⁵⁷ קארו, שולחן ערוך, אבן העזר מ, ח.

⁵⁸ אנ-סקי, בין שני עולמות (הדיבוק), עמ' 70-71.

⁵⁹ שם, עמ' 285.

על פי המשפט העברי היה על הרבי דמירופול, הדיין, לברר מהו משך הזמן שחלף מרגע תקיעת הכף ועד ללידתם של חנן ולאה, על מנת לברר אם הנשים היו בהריון בזמן תקיעת הכף,⁶⁰ אולם הוא בוחר שלא לעשות זאת, ומוציא מיד פסק דין המבטל את תקיעת הכף בשל הספק: הואיל ולא נתברר אם היו שתי הנשים מעוברות בשעת תקיעת הכף, והיות שעל פי דין תורתנו הקדושה אין אדם מקנה דבר שלא בא לעולם, לפיכך באנו לידי החלטה, שלא הייתה תקיעת הכף חובה על סנדר.⁶¹

מדוע אין הרבי דמירופול מנסה לברר כמה זמן חלף מאז תקיעת הכף ללידת הילדים? האמנם יתכן שבמשפט צדק ועל אחת כמה וכמה כשמדובר במשפט מול מת, ניתן להתעלם מעובדה משמעותית כל כך ולקבוע באופן שרירותי כי תקיעת הכף מבוטלת, והרי תקיעת כף במשפט העברי היא מהדברים החמורים ביותר שיש לנקוט משנה זהירות בביטולה.⁶² אמינות המחזה הייתה חשובה מאוד לאנ-סקי, לשם כך מקפיד אנ-סקי שהרבי דמירופול יקרא לרב העיר, רב שמשון, לשבת בדין, וכן מקפיד לבקש את רשותו של רב העיר על מנת לערוך חרם כדרישות ההלכה היהודית. הרבי דמירופול עושה הכל על מנת שייראה שהוא פועל בהתאם להלכה היהודית, עד לרגע הקריטי של המשפט עצמו, שם אין חקירות ואין בדיקות אלא מיד נקבע הדין. דווקא ההיצמדות לפרטי ההלכה היהודית מובילה למסקנה כי האמינות ההלכתית הייתה חשובה לאנ-סקי, הואיל והיא משמרת את המנהגים היהודיים בכתב, ובכך מתקיימת מטרתו הראשונית של אנ-סקי מעת יציאתו למשלחות האתנוגרפיות, שבעקבותיהן כתב את המחזה – שימור המנהגים היהודיים.⁶³ מכאן שהעובדה שמדובר רק במחזה, אין בה כדי לענות על השאלה מדוע אין כל חקירה בעניין, ויש למצוא את הסיבות המסתתרות בין השורות. אנו סבורים, כי על מנת לענות על השאלה מדוע לא ברר הרבי דמירופול את התשתית העובדתית, יש להבין את הכוחות הפנימיים המפעילים אותו. לטעמנו, הרבי דמירופול חווה

⁶⁰ על פי המשפט העברי, ניתן לקבוע כי משך ההריון המקסימלי הוא שנים עשר חודשים. הקביעה שהריון נמשך 12 חודשים היא קביעה משפטית הקובעת מציאות שיכולה להיות על אף שאיננה מצויה. אין מדובר בהארכת תוקף משפטי בלבד אלא בקביעה שכך מתנהלת המציאות וממילא משתנה גם המציאות המשפטית. ראו יבמות, פ ע"ב; רמב"ם, משנה תורה, איסורי ביאה טו, יט; קארו, שולחן ערוך, אבן העזר ד, טז.

⁶¹ אנ-סקי, בין שני עולמות (הדיבור), עמ' 287.

⁶² בבא מציעא, עד ע"א, תוספות; קארו, בית יוסף, טור יו"ד סימן קל"ט, בשם הרשב"א, שו"ת הרשב"א, חלק חמישי, סימן טז; קארו, שולחן ערוך, חושן משפט קכט, ה. העובר על תקיעת הכף מסתכן בקללת מי שפרע מדור המבול ומדור הפלגה הוא יפרע ממי שאינו עומד בדיבורו, ראו שם, חושן משפט רא.

⁶³ אנ-סקי, 'האתנופואטיקה היהודית', עמ' 326; הנ"ל, 'היצירה העממית היהודית', עמ' 278. ראו גם לוקין, 'מעמיות לעם', עמ' 27.

אמביוולנציה פנימית מטלטלת: מחד, עולמו האמוני הדתי אורתודוקסי, מכוחו הוא מנהיג את הקהילה, ומאידך עולמו היצירי-רגשי, המושתק, האסור בביטוי גלוי, ואשר בא לידי ביטוי בקולות אחרים הבוקעים ממנו ברגעי החולשה. רק במצב זה ניתן לזהות את המורכבות והאותנטיות שהוא מכיל. אופן הפסיקה שלו בנושא מבטא, לדעתנו, את נסיונו להשתיק את המורכבות שבנפשו, להדחיקה, כאילו היה אומר לעצמו שהיא אינה קיימת. מורכבות זו והאמביוולנציה אותה חווה הרבי, מטלטלות את אמות הסיפים של אמונתו הדתית.

המורכבות בנפשו של הרבי דמירופול

בשיחתו של הרבי דמירופול עם מיכאל, שמשו הנאמן, הוא מגלה טפח מהמתחולל בנפשו:

מיכאל: ...רבי, סנדר מברניץ בא... והביא את בתו אל ה"רבי"...
ר' עזריאל: אלי? ... אלי? ... היאך? וכי מי ומה אני? כלום יש "אני" שלי בעולם?

מיכאל: העולם כולו משכים לפתחך...

ר' עזריאל: העולם כולו... עולם שרוי באפלה... צאן עיוורות נמשכות אחרי רועה עיוור... אלו היו עיניים להם, לא היו באים אליי, אלא היו נושאים את עיניהם לה, שיש לו "אני", שהוא הוא "האני" היחיד של כל העולם.

מיכאל: רבי, ואתה שליחו.

ר' עזריאל: (נאנח מן הלב) כך אומר אתה, וכך אומר העולם, אבל אני איני בטוח בדבר. זה ארבעים שנה אני יושב על כיסא הרבנות ועדיין איני יודע, אם באמת שליחו של הקדוש-ברוך-הוא אני. יש שעה שאני מרגיש מעין קרבה להקדוש-ברוך-הוא, כביכול, ובאותה שעה יש לי שליטה בעולמות העליונים. כל ספקותי עוברים ובטלים באותה שעה. אבל יש שעות, שאני קטן וחלש מאוד בעיני, והרי אני כתינוק אובד... ובשעות כאלה אני עצמי צריך חיזוק וסעד...⁶⁴

מילותיו האותנטיות של הרבי שעדיין איננו יודע, לאחר ארבעים שנה, אם הוא באמת שליחו של הקב"ה, ומילותיו הברורות המגדירות את חסידיו ואת עצמו כ"צאן עיוורות נמשכות אחרי רועה עיוור", נובעות, לדעתנו, מכך שהוא איננו מעז לפגוש את האמת הפנימית שלו. במילותיו אלו מאפשר הרבי דמירופול הצצה חטופה לעולמו הפנימי המושתק ולקולות

⁶⁴ אג-סקי, בין שני עולמות (הדיבוק), עמ' 270-271.

הזרים הרוחשים בנפשו. קולות אלו מעלים ברבי ספקות באשר לדרכו התיאולוגית והמנהיגותית. אילו היה הרבי מוכן לפגוש את מורכבותה של האמת הפנימית שלו, לא היה הוא שואל אם באמת הוא שליח הקב"ה, ולא היה מכנה את עצמו "רועה עיוור". משמעות אמירות אלו היא שהוא איננו משוכנע בכך שהוא פועל מכוחו של האל, ואינו משוכנע באמונתו. פעולותיו התיאולוגיות והמנהיגותיות של הרבי נובעות מהאמת התיאולוגית שלו, והוא מודה, כי אולי יש סתירה בין האמת הפנימית שלו לבין האמת התיאולוגית מכוחה הוא פועל. סתירה זו ניתן לדמות לסתירה שבין העצמי האמיתי והעצמי המזויף, עליה מדבר דונלד וויניקוט.

ויניקוט, בספרו עצמי אמיתי ועצמי כוזב, עוסק בהתפתחותו התקינה של העצמי. לטענתו, התפתחות זו מתאפשרת רק כאשר "האם הטובה דיה" (the good enough mother) נענית בהשקעה ובמאמצים פנימיים רבים למחוותיו הספונטניות של תינוקה. היא מגיבה לצרכיו באמפתיה רבה, ומקנה משמעות לחוויות הפנימיות בעזרת "תפקיד הראי" (mirroring), אשר היא עושה מולו. תהליך מעין זה מוביל להיכרות עמוקה של התינוק את עצמו, ולגיבוש עצמי ייחודי ובלעדי לו. לעומת זאת, במקרה בו מתקשה האם להשאיל ולהתאים את עצמה לצרכיו של תינוקה, יתקשה מאוד הילד למצוא את משמעותו האישית והייחודית. אי יכולתה של אם זו לפגוש את ילדה ואת צרכיו במקומם האותנטי, ציפיותיה לצייתנותו ולהפיכתו ל"ילד טוב" ידחפוהו, אם רצונו לשרוד, לתגובות סתגלתניות, לכניעה ולנסיונות אין-סופיים לרצותה. תוצאות נסיונות אלה יהיו פיתוח עצמי כוזב והתנהגות המאופיינת בריצוי חברתי ואישי על חשבון אמת פנימית ומיצוי הצרכים האותנטיים של הילד. התנהגות זו תימשך גם בחייו הבוגרים.⁶⁵

הרבי דמירופול, מעצם היותו נצר לשושלת אדמו"רים, נותב מקטנותו לשמש כרבי, כמנהיג דתי, ולכן, מן הסתם, כל קול אלטרנטיבי הושתק בו. השתקה זו גזרה על הרבי היכרות חלקית וסלקטיבית עם עצמו, זאת משום שבכך הוא מרבה לפגוש את הרצוי על ידי הסביבה, אך משתיק וממעט לפגוש את רחשי לבו הפנימיים והאותנטיים. הרבי משתיק את קולות התשוקה, הפחד, העצמאות, ובכך קולות עולמו הפנימי מושתקים ומודחקים אף הם. כשהרבי דמירופול אומר שהוא איננו בטוח שהוא שליחו של הקב"ה, ואף מכנה את עצמו "רועה עיוור", הוא מעז, לראשונה במחזה, להביע בקול ולתת מקום לקולות המושתקים מעולמו הפנימי. הוא מעז להביע את חששותיו ואת לבטיו האמוניים, והוא אף מעז לתת

⁶⁵ ויניקוט, *עצמי אמיתי*, עמ' 199-213. ראו גם אוגדן, *הקצה הפרימיטיבי*, עמ' 144-152, לעניין המבנים האשליתיים שהאדם יוצר בתוכו. וראו עוד בולס, *צלו של האובייקט*, עמ' 151-154.

למחשבותיו שם וקול, אשר יישמע על ידי האדם הקרוב אליו ביותר, מיכאל השמש.

פרויד סבור שהחזרת רשות הדיבור לקולות נפש פנימיים מושתקים היא האתגר המרכזי של הפסיכואנליזה. המשך ההשתקה וההדחקה של הקולות הפנימיים גוזרת על המדחיק, בעזרת הגנותיו, היכרות חלקית וסלקטיבית עם עצמו. כל קולות הנפש רגישים להשתקה: קולה של העצמאות, לחשה של התשוקה, בכיו של הכאב וויברציות הפחד.⁶⁶ לדעתנו, הרבי דמירופול גזר על עצמו, למעשה, מפגש חלקי עם חייו הפנימיים בשל השתקה זו. המפגש עם הקולות הנוספים של הנפש בא לידי ביטוי מלא רק כאשר הוא מבטא בקול רם את ספקותיו, לפיהם הוא אינו בטוח שהוא שליח האל, ואינו יודע מיהו: "יש שעות, שאני קטן וחלש מאוד בעיני, והרי אני כתינוק אובד..."⁶⁷.

הרבי דמירופול מובל על ידי הציפיה של הקהילה ממנו כמנהיג, אשר מצפה לשמוע ממנו את המקובל והמוכר על פי המסורת היהודית. הסובבים את הרבי סבורים כי אין לו זכות למרוד במסורת ובדורות שקדמו לו. במילים אחרות, אין לרבי זכות לחפש את האמת האותנטית שלו. לחץ וציפיות אלו מכניעים אותו וגורמים לו להשתיק את הקולות האחרים שבתוכו, ומשם למעשה הוא מביע רק את קולותיהם של האחרים אך לא את קולו שלו עצמו:

מיכאל: רבי! אל ישכח נא, שהרבה דורות של צדיקים וגדולים עומדים מאחוריו! אביו ר' איצילי, זכרונו לברכה, ואבי אביו האדמו"ר ר' וולוולי הגדול...

ר' עזריאל: (רוחו שב אליו. מתוך הרהורים) אבותי... אבי ר' יצחקל זכרונו לברכה, שהיה יודע להחיות מתים... דודי הקדוש ר' מאיר בר שהיה עולה לרקיע בקריאת שמע. אבי זקני ר' וולוולי הגדול, תלמיד חבר לבעל-שם הקדוש... (זוקף ראשו) יודע אתה, מיכאל, אבי זקני היה מגרש דיבוק בלי השבעות, בלי שם, אלא בגערה אחת... שומע אתה? בגערה אחת... (מתעודד) בשעת דחקי אני מכוון לבי אליו, והוא עומד לי באותה שעה. גם עתה לא יעזבני. אמור לסנדר ויבוא!⁶⁸

לצד דברים אלה, ניתן לזהות הבלחות של אמפתיה לקולות המושתקים שברבי. בשיחתו עם לאה כדיבוק, בה הוא נותן לה את הגושפנקה לחיות את הקול האחר, את המודרנה ולא את המסורת, משתמש רבי עזריאל במילים להן יש רובד גלוי ורובד נסתר. ברובד הגלוי הוא מביע את קול

⁶⁶ להרחבה ראו רוזנהיים, אדם נפגש עם עצמו, עמ' 13-23.

⁶⁷ אב-סקי, בין שני עולמות (הדיבוק), עמ' 271.

⁶⁸ שם, עמ' 272.

הקהילה המסורתית, אך ברובד הסמוי מדובר בקול המושקף שלו עצמו, הקול האוטנטי שלו ולטענתנו, גם קולה של לאה:

ר' עזריאל: ... למה נכנסת בגוף הבתולה?

לאה: (הדיבוק) בן זוגה אני...

ר' עזריאל: על פי התורה אין רשות למתים להיות בין החיים.

לאה: (הדיבוק) לא מת אני.

ר' עזריאל: לעולם אחר יצאת ושם עליך להיות עד שיגיע זמן תחיית

המתים.⁶⁹

אמירתו של רבי עזריאל, "לעולם אחר יצאת", מרמזת שלפחות ברובד הסמוי הוא מקבל את ההנחה שאין מדובר בדיבוק אמיתי, אלא בקונפליקט שבין העולם המסורתי למודרנה. הוא מקבל את ההנחה שלא מדובר בדיבוק מסורתי, מפני שהוא אמור להכיר את מאפייני סיפור הדיבוק ותשובת הדיבוק, "בן זוגה אני", אינה מתאימה למאפיינים אלה. במקרי דיבוק קלאסיים, כאמור, הדיבוק לא הכיר את האדם אליו הוא חדר. הדיבוק, אשר חטא בחטא חמור, ובשל כך לא ניתן לו להיכנס אף לא לגיהנום, נשאר מוכה בכף הקלע'. על מנת לברוח מהמכות, חודר הדיבוק לגוף שאליו היה לו הכי קל לחדור (בשל חטא שעשה המאווז), אך אין לו כל אינטרס בזהות הגוף אליו חדר. המאווז משמש רק כמקלט מפני המלאכים המזיקים, הממתינים לו מחוץ לגוף המאווז. אולם במחזה, הדיבוק חדר ללאה לא בשל חטא ולא כדי לחפש מקלט מהמזיקים, אלא משום שאיבודו עם לאה הוא תיקונו, כי הוא בן זוגה. רבי עזריאל מבין שאין מדובר כאן בדיבוק אמיתי, אלא בזעקה של לאה לאפשר לה לממש את האמת הרגשית שלה ואת עולמה הרגשי-יצירי. לטענתנו, 'העולם האחר' בדבריו של הרבי, העולם אליו יצא הדיבוק, הוא עולם ההשכלה והמודרנה, הנותן לגיטימציה לאמת הפנימית ול'עצמי האמיתי'. אנו סבורים כך, מפני שאם רבי עזריאל מבין שאין מדובר כאן בדיבוק מסורתי, והעולם האחר אליו יצא הדיבוק הוא עולם ההשכלה, אז ניתן להבין את אמרתו: "אילו היו עיניים להם, לא היו באים אלי".⁷⁰

רבי עזריאל מבין שזה אינו דיבוק אמיתי, ואין טעם לגרש את הדיבוק הזה. כי מה הדיבוק הזה מבקש? הדיבוק הזה הוא דיבוק מאוהב! חנן התאהב בלאה ורוצה להתחתן איתה בגלל שהתאהב בה! הוא לא יודע על תקיעת הכף שנעשתה בין האבות, המעמידה, באופן אירוני, את המסורת וההשכלה באותו צד של המתרס.

⁶⁹ שם, עמ' 275.

⁷⁰ שם, עמ' 270.



הדיבוק, בהבימה', 1922. "דיבוק צא!", נחום צמח בתפקיד הרבי דמירופול מגרש הדיבוק, חנה רובינא בתפקיד לאה אחוזת הדיבוק. התמונה באדיבות התיאטרון הלאומי 'הבימה'.



דער דיבוק, די ווילנער טרופע (הלהקה הווילנאית), וורשה 1920
אלכס שטיין בתפקיד חנו, מרים אורלסקה בתפקיד לאה, נח נאכבוש בתפקיד המשולח.

אך בכל זאת, הוא נאלץ להילחם במוסד השידוכים המסורתי. סנדר, אביה של לאה, רוצה לחתן אותה בשידוך לחתן ממשפחה עשירה.⁷¹ אחת הביקורות המובהקות של תנועת ההשכלה הייתה כנגד מוסד השידוכים שבו מתחתנים משיקולים שונים, אך לא מאהבה. כך עולה באופן מובהק אצל מנדלי מוכר ספרים,⁷² כך גם מבטא שלום עליכם ביקורת כנגד מוסד השידוכים. יתרה מכך, ברומן 'טוביה החולב' מדגיש שלום עליכם בביקורתו את חשיבות ההשלמה עם רעיון הנישואים מאהבה, כאשר טוביה נעשה לחסיד האהבה הטהורה והאלטרואיסטית.⁷³ חנן מייצג את התרבות המשכילית החדשה, את התרבות המודרנית. אנ-סקי שם בפיו של חנן את המילים "אני בדרכי אלך",⁷⁴ עת הוא מסביר לחברו כי דרכו הינה דרך חדשה. חנן מסביר, כי מטרתו בלימוד הקבלה איננה מסורתית למען התעלות רוחנית, אלא בשל אהבתו ללאה (אהבה המייצגת את העולם החדש). הפניה לקבלה הינה אמצעי למען השגת מטרה שאיננה דתית. לעומתו, מייצג רבי עזריאל בפסיקותיו ובאופן הנהגתו את העולם הישן המסורתי על סדריו הישנים, ובכל זאת קשוב הרבי לקול האהבה אותו משמיע הדיבוק.

ברובד הסמוי שלו רבי עזריאל מאפשר ללאה להישאר במקום שבו היא נמצאת, באמת הפנימית והרגשית שלה, במקום המאוהב. כל זה, עד שנכנסים האנשים האחרים לחדר, אז רבי עזריאל מתקשה, מאמץ את התפיסות המסורתיות ומדחיק את הקולות הפנימיים שבתוכו וכן את האמפתיה שהפגין כלפיה. הרבי רומז על כך שמדובר בדיבוק אחר שאיננו מסורתי גם בטקס גירוש הדיבוק עצמו, כאשר הוא אומר באופן מפורש במהלך הטקס: "אין זאת כי אם כוח אחד נעלם, גדול מאוד, מסייעו".⁷⁵

הרב מבין שיש כאן משהו אחר, הוא איננו מוכן ללכת עם רצונה של לאה, כי הוא נבהל ומובל על ידי הסובבים אותו, "כוחו תש", כאמור. אנו סבורים שייתכן שדבריה של לאה הבהילו את הרבי, והוא נמשך אל קולות האמת הרגשית העוצמתית שאותה מבטאת לאה, מפני שהוא רואה בה ובהליכתה אחרי האותנטיות שלה את משאלותיו המודחקות שלו עצמו. יתכן שהרב כואב את חוסר האומץ שלו לזעוק את האמת הרגשית אותה הוא חווה. לאה, ההולכת בעקבות האהבה ומתעקשת לממש את מאווייה, מייצגת עבור הרבי את מאווייו המושתקים והמודחקים ביותר שהעז להביע רק בפני השמש, הדמות הקרובה אליו יותר מכל. על דבריו של

⁷¹ הן פרץ במחזהו *כפליש על השלשלת* הן אנ-סקי ב*הדיבוק* עוסקים במוטיב זה של אהבת הצעירים מול התנגדות ועיורון אבי הכלה. על השונה והדומה שבין הסופרים ועל ההבדלים בין תפיסותיהם ראו מורלי, *פרץ ואנ-סקי*, בעיקר עמ' 224.

⁷² ראו, בין היתר, מנדלי מוכר ספרים, *האבות והבנים*; הנ"ל, *ספר הקבצים*.

⁷³ מירון, 'אחרית דבר', עמ' 203.

⁷⁴ בידיש: *איך גיי מיין וועג*, אנ-סקי, *בין שני עולמות (הדיבוק)*, עמ' 19.

⁷⁵ שם, עמ' 290.

מיכאל השמש שאומר לרבי שהוא שליחו של הקב"ה עונה הרבי: 'כך אומר אתה, וכך אומר העולם, אבל אני איני בטוח בדבר... יש שעה שאני מרגיש מעין קרבה להקדוש-ברוך-הוא... אבל יש שעות, שאני קטן וחלש מאוד בעיני'. (שם, 271).

הרבי ולאחרי מייצגים שני קטבים. הרבי מנסה בכל כוחותיו להשתיק את קולות העצמי האמיתי שלו ואילו לאה מתכחשת לעצמי הכוזב שלה, שיכול היה לשמור עליה עד להבשלת העצמי הבוגר. לאה מתעקשת להינשא רק לחנן אהובה, המייצג את עולם ההשכלה ואת הצרכים הפנימיים האותנטיים ביותר שלה ואיננה מוכנה לקבל כל פשרה בעניין, למרות שהיא יודעת שנישואיה לחנן אינם אפשריים הואיל וחנן יצא מן העולם. ויניקוט כותב שכאשר אדם נצמד רק לעצמי האמיתי שלו ואינו נעזר כהגנה גם בעצמי הכוזב בדרך להבשלת העצמי שלו, הוא עלול להביא על עצמו כליה.⁷⁶ זה מה שקורה לדעתנו ללאה, אשר מתה בסופו של דבר.

מסקנה

רבי עזריאל לא בודק וחוקר מה קרה באופן כרונולוגי בנוגע לתקיעת הכף, כי באותו שלב הוא במצב שבו הוא מדחיק את האמביוולנטיות הפנימית שבו. על הרבי לעמוד לצד המסורת באופן חד משמעי ותקיף, כדי שלא תהיה משוחררת להינשא בשידוך ולא בנישואי אהבה.

הרבי דמירופול לא יכול היה להרשות לעצמו לבדוק את האמת הכרונולוגית, מפני שהיא הייתה עלולה להביא לתוצאה לפיה תקיעת הכף הייתה בתוקף ולא הייתה צריכה להינשא לחנן, כלומר להיות נאמנה לעצמי האמיתי שלה, ובכתיבת הלגיטימציה לעצמי האמיתי שלה הוא יאלץ לפגוש את העצמי האמיתי שלו, אותו הוא מנסה להשתיק ולהדחיק. מפגש כזה הוא בלתי אפשרי לנוכח הסביבה בה פועל וחי הרבי. אנו סבורים, כי אנ-סקי בחר בהחלטתו לעצב את דמות הרבי ככזה שאינו נצמד לדרישות ההלכה במהלך פסיקתו, מפני שהיה חשוב לו להראות שגם המנהיג הדתי מתמודד עם אותן השאלות ואותם חיבוי הנפש עימם מתמודד הדור הצעיר במפגש שבין המודרנה למסורת. אותן תהיות המשותפות לרבי וללאה, מספרות, לדעתנו, את תהיותיו של אנ-סקי המחבר. אנ-סקי, אשר כשמו של מחזהו, 'בין שני עולמות', נע גם הוא כדיבוק בין עולמות ותרבויות שונים, החל מהעולם הדתי, מתנגדי וחסדי, שבילדותו, דרך העולם הנוצרי, העולם הסוציאליסטי-רבולוציוני (תנועת הנארוד) והחילוני-יהודי בנערותו ובבגרותו, ושוב לעולם היהודי מסורתי בעשור האחרון לחייו.⁷⁷ אנ-סקי, באמצעות גיבוריו שבמחזהו, מספר על חיבוי נפש שלו, ועל חיבוי הנפש שהיו משותפים לרבים מאוד מהיהודים בתקופתו.

⁷⁶ ויניקוט, **עצמי אמיתי**, עמ' 199.

⁷⁷ להרחבה על אנ-סקי ונדודיו בין העולמות התרבותיים השונים ראו וייליאמס, 'החיפוש'; סלוצקי וקרוא, 'מתולדותיו'; גולדברג, 'לא אתה חתני', עמ' 143; הנ"ל, 'עיונים', עמ' 152.

"יידישער טעאָטער"

התיאטרון של אברהם גולדפאדן כביטוי חדשני של תרבות חילונית

לא בכדי זכה אברהם גולדפאדן (1840-1908), משכיל, משורר ועיתונאי בתואר "אבי התיאטרון היהודי", שכן יצר כמעט יש מאין את התיאטרון היהודי של זמנו. הנחת יסוד בסיסית של מאמרי היא כי המעבר מבימת חובבים לתיאטרון מקצועי בתרבות היהודית החל בן-לילה כאשר העלה אברהם גולדפאדן לראשונה ביאסי, רומניה, בחול המועד סוכות 1876, את מחזהו המאולתר מתוך כוונה מוצהרת לייסד תיאטרון יהודי כמו בכל אומות העולם. עד אותו רגע לא התקיימה בתרבות היהודית מסורת רציפה של כתיבה דרמטית ומופעי תיאטרון.

מיום שייסד את התיאטרון היהודי המודרני של זמנו וקשר בו את גורלו נדד אברהם גולדפאדן ללא הרף עם להקתו ואף בגפו במסעות תיאטרון ברחבי אירופה, רוסיה, אוקראינה ואמריקה. במסעותיו כתב יותר מחמישים מחזות, וגם ביים, הלחין והפיק אותם. להקות תיאטרון רבות שנוצרו בתוך זמן קצר בעקבות להקתו או התפצלו ממנה השתמשו תדירות ברפרטואר שלו, שנפוץ לכל עבר, וחלחל בתודעה הקולקטיבית של העם ברחבי ה"יידישלאנד" שחצתה ארצות ויבשות. בפעילותו זו הכשיר גולדפאדן קהל יהודי שוחר תיאטרון ושחקנים יהודים שאמנותם בכך, ויצר תיאטרון יהודי מודרני שנהפך במהרה לחלק בלתי נפרד מהתרבות החילונית בחברה היהודית.

חידושו של גולדפאדן היה ביצירתו של תיאטרון יהודי מקורי שהיה עממי ומודרני, סביבתי ונסמך על התיאטרון האירופאי כאחד. חוקרי התיאטרון היהודי מיעטו לעסוק בחדשנותו של גולדפאדן וביצירתו של חלל בדיוני בתיאטרון היהודי ופיתוחו. הבימה בבחינת מקום אסתטי לא הייתה נתון או מובן מאליו, אלא אחת מהמוסכמות בחוויית התיאטרון שגולדפאדן היה צריך להמציא או ליצור בהתאמה לקהל היהודי. עיצוב החלל הקונקרטי והדרמטי היווה אמצעי מרכזי שבעזרתו הפך גולדפאדן את התיאטרון הנווד שלו למקצועי, והקנה לקהלו חוויה אסתטית אקזיסטנציאליסטית החורגת ממה שהורגל לחוות במופעי הפורים-שפיל והזמרים הנוודים.

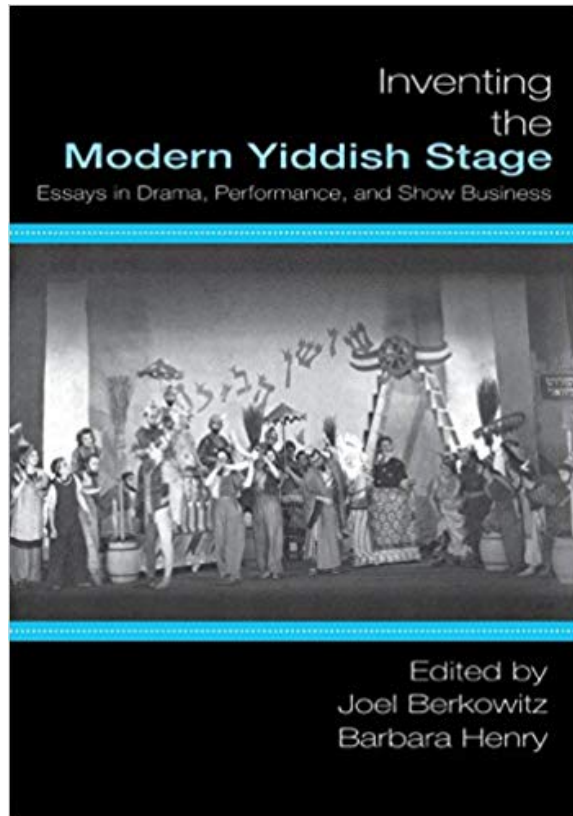


אברהם גולדפאדן,
התמונה באדיבות בית התפוצות

את התואר "אבי התיאטרון היהודי", בו כינה אברהם גולדפאדן את עצמו, תואר שכוּבד על ידי קהלו, ניסו להוציא מחזקתו הבלעדית שחקנים, מחזאים, מנהלי להקות, עסקני תיאטרון וגם הביקורת והספרות המחקרית.

במבוא לאוסף מאמרים, שערך לאחרונה ג'ואל ברקוביץ⁷⁸ על התהליך המורכב של התגבשות בימת היידיש המודרנית, הוא מצר על כך, שלמרות ריבוי הוואריאציות על תהליך גיבושה של הבימה היהודית, מסתכם סיפור "הבריאה" במיתוס אחיד, כוללני ופשטני. לפי "המיתוס", טוען ברקוביץ, עד 1870 לא התקיימו מופעי תיאטרון בעולמם של דוברי היידיש מלבד בדרנים חובבנים בימי הפורים, ונכתבו רק מחזות מעטים שהיו נפוצים בין המשכילים. כל זה השתנה באחת בסתיו 1876, כאשר המשורר והמלחין אברהם גולדפאדן הוזמן להופיע בגנו של שמעון מרק ב"קפה העץ הירוק" ביאסי, רומניה. המופע נחל כישלון, ולימד את גולדפאדן שיעור חשוב על הטעם של קהלו. לאחר מכן כתב גולדפאדן כמה מחזות, התאים אותם לשני שחקנים והקים אתם את הלהקה הראשונה. אם כן, על פי המיתוס, התיאטרון היהודי המקצועי נולד בזכות מאמציו של גולדפאדן, "אבי

⁷⁸ **Inventing the Modern Yiddish Stage: Essays in Drama, Performance and Show Business**, Wayne State University Press, Detroit, 2012, p.3. (להלן: ברקוביץ, המצאת בימת היידיש המודרנית.)



תיאטרון היידיש המודרני
שער הספר בעריכתו של יואל
ברקוביץ ודבורה הארי

התיאטרון היהודי". ברקוביץ טוען כי את הנרטיב הזה, אשר השתרש במחקר, יצר גולדפאדן עצמו באוטוביוגרפיה שלו. לדעתו "אף שיש בו בסיס עובדתי כלשהו", הוא מוחק מסורת בת מאות שנים של מופעים ביידיש, כולל ניסיונות קודמים של גולדפאדן שנעשו בזמן המודרני להקים להקה מקצועית. את הישגו של גולדפאדן רואה ברקוביץ בכך שהיה הראשון שהצליח במקום שאחרים נכשלו בו. שלא כברקוביץ, נטען כאן כי חלוציותו של גולדפאדן והמהפכה, שחולל בתרבות היהודית מרגע שקשר את חייו בתיאטרון, הייתה גדולה הרבה יותר מהיותו "הראשון שהצליח להקים להקה יציבה מספיק כדי להביא להתמקצעות של תיאטרון היידיש המתהווה".⁷⁹ יתרה מכך, נטען כי גולדפאדן לא "במקרה" ניסה ולא

⁷⁹ ראו: שם, עמ' 21, הערה מספר 1.

"במקרה" הצליח.⁸⁰ המהפכה שחולל אינה תולדה של תהליך עקבי כלשהו שהתהווה לפניו ואף לא תוצאה של יד המקרה, אלא התאפשרה בזכות יכולותיו, מקוריותו ואישיותו הרב-גונית. כדי לעמוד על חזונו ועל מעשהו החלוצי עלינו לבחון תחילה את המכשולים הקונקרטיים שהעמידה בפניו המציאות.

ברקוביץ מונה במבוא לספרו את המחסומים המהותיים שעמדו בפניו מה שהוא מגדיר "המצאתה מחדש של בימת היידיש המודרנית" ובפני יוצריה. הוא מזכיר את ההתנגדות הפנימית מטעם הסמכות הדתית, את המחסור בערביות כלכליות בצד היעדרן של מיומנויות באמנויות המופע והדרמה, והמחסור במקצועיות ובהכשרה של השחקנים. הוא עוסק בצנזורה העוינת והשרירותית של השלטון הנוכרי לתרבות היידיש, ואף בבעיה שהציבה שפת היידיש, שנראתה לעתים כלא מתאימה לאמנות הדרמה הגבוהה. ברקוביץ מזכיר את קיומם המתמיד של שיח ביקורתי ומודעות עצמית, אשר האיצו את התפתחותה של הבימה היהודית, ואף כפו עליה התבגרות מוקדמת.⁸¹ נוסף לכל אלה ברקוביץ סוקר את תקופת ייסודו של התיאטרון היהודי המודרני, שהתאפיינה באווירה אידיאולוגית טעונה, את המאבק הקיים בין התנועה החסידית לתנועת ההשכלה, התהוותה של התנועה הציונית, הפוליטיקה הסוציאליסטית וההתנגשות בין קדמה למסורת. כל אלה הוסיפו אף הם למכשולים, ללחצים ולאיומים על קיומו של התיאטרון היהודי מבית ומחוץ ואילצו אותו להילחם על עצם קיומו מיומו הראשון.

רשימת המכשולים שברקוביץ מונה אינה מלאה, ואל היקפה המלא יש להתוודע תוך כדי התחקות אחרי מסע התיאטרון של גולדפאדן, שהוא גם מסע חייו. בין המחסומים החשובים שעמדו בפני ייסוד תיאטרון יהודי מודרני יש לציין גם את היעדרן של הנשים מן הבימה, את חסרונם של קאנון ומוסכמות של כתיבה דרמטית לבימה החיה ואת היעדרו של רפרטואר וסוגה המתאימים לקהל, אשר ביקור בתיאטרון וצפייה בו לא היו חלק

⁸⁰ ברקוביץ מעיר בטעות כי גולדפאדן כתב את האוטוביוגרפיה שלו כמה חודשים לפני מותו. את האוטוביוגרפיה שברקוביץ מצטט במאמר כתב גולדפאדן ב-1901 בזמן ששהה בפריז. ראו: י. שאצקי, **גולדפאדן-בוך**, אידישער טעאטער מוזיי, ניו-יאָרק, 1926, ז' 46-68 (להלן: שאצקי, **ספר גולדפאדן**). ראוי לציין כי גולדפאדן אינו מתעלם מהניסיונות שקדמו לו ומקדיש באוטוביוגרפיה שלו פרק לאופי המופע של ה"בראָדער זינגער", שראה כפרולוג לתיאטרון שהקים. שם, עמ' 50-53.

⁸¹ נינה ורנהה אבחנוה וחקרה את הדיון המתמשך, שהחל כמעט מראשיתו של תיאטרון היידיש והשתתפו בו הן יוצריו והן צופיו ומבקריו. הדיון עסק באופיו, בכיוון שעליהם ללכת בו ובטבעה של התרבות התיאטרונלית שלהם. על כך ראה את מאמרה המכונה: N. Wamke, "The Child Who Wouldn't Grow Up: Yiddish Theatre and its Critics", in: J. Berkowitz (ed.), **Yiddish Theatre – New Approaches**, The Littman Library of Jewish Civilization, Oxford, 2003, pp. 201-216

עיצובה של הזהות היהודית, ייצוגה ופתיחתה בתור נושא
 לדיון היה מאפיין מרכזי במחזות ובחלל התאטרון של
 גולדפאדן. החלל היהודי שייצר, מהמערכון הראשון
 שהעלה עם שני שחקניו, סיפק מימזיס שהיה תקף ובעל
 ערך למקום ולזהות יהודיים ופתח אפשרות גם לשיח
 קהילתי בחווייה קולקטיבית עממית ולאומית.

מהרגליו ומ"ההון התרבותי" שלו.⁸² כפי שאראה כאן אברהם גולדפאדן,
 משכיל ומשורר שכתב שירים עממיים ולאומיים, וזכה להערכה ופופולריות
 בקרב העם הפשוט והשכבה המשכילית כאחד, התמודד בהצלחה עם
 האילוצים והמחסומים הללו. במשך שלושים שנה הוא נתן מענה מקורי
 ויצירתי לחסרים השונים בשלל דרכים ואמצעים בתיאטרון שייצר ופיתח.

זאת ועוד, ברקוביץ כמו חוקרים אחרים, התעלם מהיעדרו של חלל קבוע בסקירתו
 המקיפה, נתון שקבע את נסיבות ייסודו של התיאטרון היהודי ואת התנהלותו
 בשנותיו הראשונות. התיאטרון היהודי מראשיתו היה תיאטרון נודד הפועל בחללים
 ארעיים שלא יועדו לכך מראש. להבדיל מהספרות והעיתונות ואף להבדיל ממופעי
 השחקנים והזמרים הנודדים שנערכו בבתי המרוח, בסלונים, או על בימות תחת
 כיפת השמים, התנאי הראשון והמהותי לקיומו ולהמשכיותו של התיאטרון בתור
 מוסד ולא כתופעה שולית ומצומצמת, הוא, כאמור, במציאותו של חלל קבוע.
 ארעיות זו הייתה מחסום לקיומו הרציף ולהתפתחותו המקצועית והמודרנית. כפי
 שנראה, את המקום ב(אינן) מקום יצר גולדפאדן בחלל הדרמטי שעיצב במחזותיו
 ועל הבימה ובחלל האינטראקציה שייצר עם קהל בתיאטרון ואף מחוצה לו, עוד
 לפני שהתחילה ההצגה ואף לאחר שהסתיימה. יוזמתו של גולדפאדן לייסד תיאטרון
 יהודי יוצאת דופן מלכתחילה לעומת ניסיונות קודמים במסורת המופע בידיש,
 שניסו שחקנים מוכשרים ומוכרים כגון ישראל גרודנר ומשה פינקל. כפי שאראה,
 הוא היוצר שהפיח רוח חיים בצמד המילים הווירטואלי "ידישער טעאָטער"

⁸² הנחת היסוד בסוציולוגיה של התרבות כפי שניסח אותה פייר בורדייה היא כי יצרני תרבות קובעים את רמתו של הקהל באמצעות נורמות תרבותיות הנגזרות מההון התרבותי שלו. כדי לפענח את הקודים והטקסטים של התיאטרון נדרשים ידע מוקדם ונורמות תרבותיות. Pierre Bourdieu, **Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste**, Harvard University Press, Cambridge, 1984, pp.53-54

(תיאטרון יהודי), שהחל להישמע מכל עבר בשיחות החולין, להופיע במודעות בעיתונים, בכרזות ברחוב ובספרות. חלוציותו של גולדפאדן מתגלה ביצירת הנורמה של הבימה בתור מקום אסתטי בהתאמה לקהל היהודי, ובמובן זה התואר "אבי התיאטרון היהודי" שניכס לעצמו נמצא ראוי.

עיצוב המקום בחלל הנתון

בהיותו אב מייסד שהוא גם מחזאי, במאי, מלחין, איש יחסי הציבור והמפיק בפועל, הכיר גולדפאדן מקרוב את הדינמיקה הבעייתית של תיאטרון נודד. בהקדמה לאוטוביוגרפיה שלו דימה את תפקידו ל"אב יולד" ותיאר את הקושי המרכזי בייסוד התיאטרון תוך כדי תנועה וטלטלות הדרך בעזרת מטפורה מרחבית הקשורה ל"מקום" ו"לדרך"; מעמדה של היסטוריון ופרפורמר הוא מזמין את הקורא המעוניין להכיר את הביוגרפיה של התיאטרון היהודי לצאת למסע דמיוני בהדרכתו: "למסע גדול על פני רומניה רוסיה אמריקה ולונדון פריז וגליציה". גולדפאדן מבטיח לקוראיו כי הנסיעה תעלה להם הרבה פחות ממה שעלתה לו, ללא מכשולים ופוגרומים וללא כאבים של צירי לידה וייסורים שלאחר הלידה, ומסכם: "מה קשה היה לי לבנות את הקרון הראשון ולהניח את הפסים ומה קל כעת לאחרים להתקדם ולנסוע בדרך סלולה."⁸³

בחלל הארעי של מופעי הפורים-שפיל והזמרים הנודדים שקדמו לו לא התקיים היחס אל הבימה בתור מקום בעל איכות אסתטית. תסרונו של תיאטרון יהודי ממוסד חייב את פיתוח ההדרגתי של המוסכמות העומדות בעומקה של חוויית התיאטרון. כפי שדראה לנו הפנומנולוג חוקר השפה התיאטרלית ברט א' סטייטס (States), המתח שעל הבימה בין מייצג למיוצג נמצא בבסיס החוויה האסתטית בתיאטרון. התיאטרון מבנה באמצעיו את המתח בין "יש" לאין", ובכך יצר את דינמיקת הקליטה הייחודית של הקהל בתיאטרון.⁸⁴ גולדפאדן יצר לראשונה בתיאטרון היהודי שלו באופן מודע ורציף קשר אינהרנטי בין הבימה כמקום אסתטי ובין ייצוג החלל על כל היקפיו, רבדיו ומשמעותיו.

⁸³ הציטוט מובא מתוך התרגום לעברית של האוטוביוגרפיה הגדולה. ראו: א' גולדפאדן, "תולדותי", מיידש: צבי זהר, אורלוגין 13 (1957), עמ' 229-230 (להלן: גולפאדן, תולדותי).

⁸⁴ סטייטס, המנסה להפגיש את הסמיוטיקה עם הפנומנולוגיה, מדגיש כי התיאטרון מבצע העצמה יצירתית של המפגש האנושי עם העולם, שמטבעו כולל תהליך קליטה המכיל מפגש עם נוכח ונעדר. סטייטס מצוין מתחום שונים הקיימים על הבמה: מתח בין שחקן לדמות, מתח בין הבימה לחוץ-בימה, מתח בין זמנים ועקרון ההתמדה של הדמות (stage figure) המאורגן במובהק דרך כניסות ויציאות.

B. O., States, *Great Reckonings in little Rooms: On the Phenomenology of Theatre*, University of California Press, London, Berkeley and Los Angeles, 1985

B. O., States, "The Phenomenological Attitude" in: Reinelt, J. G. and Roach, J. R. (eds.), *Critical Theory and Performance*, University of Michigan Press, Ann Arbor, 1992, pp. 369-379

אף שהתיאטרון שלו היה תיאטרון סביבתי שהתמקם בחללים ארעיים ומזדמנים, הקפיד גולדפאדן ואף התעקש להסב כל חלל נתון שהופיע בו לחלל אמנותי. באמצעים הדלים שעמדו לרשותו הוא שינה את המצב היום-יומי של החלל לטובת הספרה התיאטרונית. הסבה כזו דרשה גמישות ויצירתיות, ונועדה למשוך את תשומת הלב ולהדהים את הצופה היהודי בדיאלוג עם "אופק הציפיות" שלו, ותוך כדי כך לאותת על קיומו של המדיום האמנותי ויצוגו.⁸⁵

למרות האמצעים המוגבלים שעמדו לרשותו השקיע גולדפאדן מאמצים רבים בעיצובו של "המקום" באמצעות אפקטים חזותיים. כך הוא מתאר את הבמות הראשונות שבנה: "באותו מלון צוקר ששימש לי אכסניה היה טורקלין שבו נמצאו המסעדה והקפה. עלה בדעתי שבקרן זזית שבטורקלין אפשר להקים במה קטנה ממש ד' על ד'... קניתי לוחות עץ ויצויתי להקים שולחן, אף קניתי יריעות בדים, כדי שאפשר יהיה לצייר לפחות כמה תפאורות".⁸⁶ במקום אחר הוא מספר שהצליח בקושי לשכנע את בעל הבית שישכים להצוב פתח בקיר האולם אשר מצדו השני עמד מחסן קטן ששימש כלוב אוהים. עבודתו האמנותית של צייר התפאורות משה בס, שהיה צבעי בשירות התיאטרון, זוכה לתיאור אותנטי ואירוני בפרק "די געקאלעכטע דעקאראציאנען" (התפאורות המסיידות). כשגולדפאדן ביקש ממנו לצייר על מסך אחורי חדר צדוב, הוסיף משה בס מיוזמתו גם תנור ועשן בצבע ירוק המסתלסל מתוך הארובה אל פנים החדר. על כך הגיב גולדפאדן ואמר כי הוא חושש שמא ייחנקו השחקנים והקהל גם יחד, ואכן מה שאירע היה די קרוב לזה: "כל פעם שעלה הבסך ויירד היה עולה ענן של גיר ושל סיד עד שכולנו, יחד עם הקהל שבשורה הראשונה היינו מתכסים שלג לבן. כפי הנראה הייתה או הרמוניה שלימה בין התפאורות הללו לבין הבמה השחקנים והמחזות בתוך זה".⁸⁷

בהחלטתו שלא להשתמש בקיר הנתון אלא לעצב או לצייר חדר על הבימה, כפה גולדפאדן במודע על החלל המזדמן "מקום" למציאות בדיונית, המנותקת מהפונקציה היום-יומית של המקום. העיצוב הקונקרטי של הבימה היה רק אחת הדרכים שבעזרתן השעה את המרחב הקונבנציונלי והגדיר חלל אסתטי בזמן האירוע.

החלל היהודי שיצר מהמערכון הראשון שהעלה עם שני שחקניו סיפק מימיזס שהיה תקף ובעל ערך למקום ולזהות יהודיים, וגם פתח אפשרות

⁸⁵ כאמור, מאמרי רואה את ייחודה של אמנות התיאטרון בתהליך האסתטי של הקליטה ובדיאלוג המורכב המתקיים בין ההצגה לקהל. לקהל יש תפקיד פעיל ומעמדו בתור סובייקט אינו מסתכם בקבלה פסיבית אלא בהשתתפות פעילה על פי אופק הציפיות שלו. חיים שוהם מגדיר את אופק הציפיות של הקהל בתור סך ההכרה וההשכלה התיאטרונית והדרמטית, הספרותית והאסתטית שלו בתקופה היסטורית נתונה, אשר ניתן לשיחזור על פי הצגות ומחזות שהוצגו בתקופה נתונה וקליטתם. ח' שוהם, **תיאטרון ודרמה מחפשים קהל**, אור- עם, 1989, עמ' 77-78.

⁸⁶ גולדפאדן מתכוון לבימה בעיר גאלאץ, רומניה. ראו: גולדפאדן, **תולדותי**, עמ' 234.

⁸⁷ שם, עמ' 236.

לשיח קהילתי עליהם בחוויה קולקטיבית עממית ולאומית. כפי שנראה, נושא המקום משמש בתיאטרון של גולדפאדן מעבדה דרמטית לבדיקת הזהות היהודית של דמויותיו. במילים אחרות: בחלל התיאטרוני שלו בדק גולדפאדן זהות בין זהויות במקום בין מקומות כפי שלא נעשה קודם לכן במסורת המופע ביידיש. תפישת המקום ועיצובו התפתחו במשך השנים, ולפיהם גם השפה האסתטית של מחזותיו ואופיו של התיאטרון של גולדפאדן ומעמדו.

שבריריותו של חלל האירוע התיאטרוני

לפני שנשרטט את דיוקנו של אמן התיאטרון היהודי כאיש נודד ונפרוש את המסלול רב המהמורות במסעות התיאטרון של אברהם גולדפאדן מיומו הראשון ועד יומו האחרון, אציג כאן שלוש דוגמאות שתמחשנה את כוחו ואת שבריריותו של חלל האירוע התיאטרוני היהודי שיצר אברהם גולדפאדן. הגבול בין אמנות למציאות ובין החיים לבדיון בחלל התיאטרון היהודי בגולה פרוץ יותר ממה שנמצא בכל תיאטרון סביבתי אחר. המצב הנפיץ נבע מהמחסומים הייחודיים שעמדו בפני קיומו של התיאטרון היהודי מבית ומחוץ ומהמצב הסיפי של הקהילה היהודית במרחב הנוכרי. נתונים אלה העמידו בפני גולדפאדן אתגרים קיצוניים הן בספירה האמנותית והן בניהולה של הלהקה בחיי היום יום.

שבועות אחדים לאחר שהקים את להקתו ביאסי הגיע גולדפאדן לעיר בוטושאן. היו אלה ימי "הבהלה" לקראת מלחמת רוסיה-תורכיה, ובהם נחטפו צעירים מהרחוב וגויסו לשירות בצבא הצאר.⁸⁸ גולדפאדן נאלץ להתחבא עם שני שחקניו בעליית גג, ושם חיבר בהשפעת האירועים את מחזהו הראשון די רעקרוטן (המגויסים) – סטירה אקטואלית בשלוש מערכות עם שירים וריקודים.⁸⁹ כמו הנובלה הסטירית מסעות בנימין השלישי, שמנדלי כתב כשנה לאחר מכן, המגויסים עוסק בחטיפתם של יהודים חסידים וגיוסם לצבא ובשחרורם המהיר בעקבות אי-התאמה.⁹⁰ במערכה

⁸⁸ גורין מציין כי גולדפאדן הגיע לעיר כחצי שנה לפני פרוץ המלחמה. ב. גאָרין, די געשיכטע פון אידישען טהעאטער, ערשטער באנד, ליטערארישע פֿערלאג, ניו-יאָרק, 1918, עמ' 171 (להלן: גורין, תולדות תיאטרון היידיש).

⁸⁹ המחזה לא הודפס מעולם וכתב היד המקורי נמצא בתיק כתבי היד של גולדפאדן בארכיון ייווץ ומצבו לקוי ביותר. גורין נשען על האוטוביוגרפיה של גולדפאדן ומביא את תוכנו של המחזה. ראו: שם, עמ' 174-178. על קורות הלהקה של גולדפאדן בבוטושאן ראו: שם, עמ' 171-174.

⁹⁰ מנדלי מוכר ספרים ניסה להשתלב בתיאטרון היהודי באודסה זמן קצר לפני שיצא הצו האוסר על קיומו של תיאטרון היידיש באימפריה הרוסית וכתב מחזה עם שירים וריקודים בשם דער פריזיוו (גיוס חובה) ב-1883 אשר לא צלח. ראו: שם, עמ' 235-236.

השלישית החסידים מופיעים בלבוש צבאי ומנסים לבצע תרגילי סדר ללא הצלחה. הם נופלים בפחד ארצה כשהקצין מדגים להם איך יורים ברובה. מדי הצבא נלקחים מהם, הם משוחררים לביתם והמחזה מסתיים בריקודים חסידיים ובשירים עליזים על גאולה והצלחה.⁹¹ בוטושאן הייתה מאוכלסת ביהודים רבים, ומשתמו ימי בהלת הגיוס הועלה המחזה החדש והאקטואלי בפני אולם מלא וזכה להצלחה רבה. באמצעות הביקורת העצמית והצחוק הפרודי גרם גולדפאדן בסטירה המודרנית והאקטואלית שלו לפריקת מתחים בקהילה ולחויית "קומוניטס" (communitas) על פי ערכים חילוניים בחלל פומבי.⁹² לקהל יהודי התאפשר לראות את עצמו במראה ולצחוק צחוק פרודי מסכנה אמתית הלקוחה מן המציאות.⁹³

שנים אחדות לאחר מכן כמה שחקנים שפרשו מלהקתו של גולדפאדן ונדדו מערבה, העלו את המגויסים בברלין.⁹⁴ התיאטרון היהודי סקרן והתסיס את החברה הנוצרית מרגע ייסודו, וכפי שקרה לעתים קרובות גם באולם בברלין, צפה בו קהל מעורב של יהודים ונוצרים.⁹⁵ את הביקורת של המחזה כנגד ההתבדלות של

⁹¹ גרודנר גילם במחזה זה את התפקיד הראשי הקומי של חיים שעיה, חייל יהודי שלומיאל. זלמן זילברצווייג ציין כי הרעיון לדמות של חיים שעיה נלקח משירו הקומי של וועלוועל זבארזשער "החייל היהודי", שהיה חלק מהרפרטואר של גרודנר. נוסף על כך שילב גולדפאדן באופרטה משיריו הקודמים, בהם השיר "צבא החסידים". זילברצווייג ציין כי בהמגויסים היה גם תפקיד נשי, אך תפקיד כזה אינו מופיע בגרסה שמסר גורין. ראו: ז. זילברצווייג, לעסקיקאָן פֿון ייִדישן טעאַטער, ערשטער באַנד, פֿאַרלאַג אלישבע, ניו-יאָרק, 1931, עמ' 285.

⁹² מושג, אותו טבע האנתרופולוג ויקטור טרנר, המתאר תהליך של ההאחדה-אחוה שהחניכים המבודדים נוטים לפתח בשעת טקס המעבר. הקומוניטס הוא האפקט של השלב הלימנילי, המאפשר את תחושת המעבר וטרנר מגדיר אותה אף "נגיעה בנצח". בעזרת אימוץ הפרספקטיבה התרבותית של טרנר אפשר לתאר את ההיסטוריה התרבותית-חברתית של היהודים במזרח אירופה בעזרת מאפיינים של הלימניליות כמצב תרבותי של "מעבר ממוסד" בטקס שאינו מגיע אל קצו, כלומר אל השלב השלישי אשר בו מושלם המעבר למצב יציב של הסטטוס החדש ושל השתלבות במבנה החברה. על הטקס בתור דרמה חברתית (Social Drama) והקשר האורגני בין הטקס לחברה, ראו: ו' טרנר, התהליך הטקסי: מבנה ואנטי-מבנה, רסלינג, תל אביב, 2004 (להלן: טרנר, התהליך הטקסי).

⁹³ בכטין מדגים את החצנת האדם באמצעות הצחוק הפרודי בעיצוב דמויות תימהוניות, דמות המוקיון, האוויל או הנוכל ברומן. לדעתו התפקיד של הווייתן המוחצנת הוא שיקוף הוויית זולתן. בכטין מציין כי דמויות אלה ירדו מהבמה ועברו אל הספרות. ראו: מ' בכטין, צורות הזמן והכרונוטופ ברומן: מסה על פואטיקה היסטורית, מרוסית: דינה מרקון, כנרת, זמורה ביתן, דביר, אוניברסיטת בן-גוריון, אור יהודה, 2007, בכטין, עמ' 85-86. (להלן: בכטין, הכרונוטופ ברומן).

⁹⁴ ההצגה עלתה כמובן בגנבה וללא זכויות יוצרים בידי להקה שהוקמה ונוהלה בידי ליברסקו וברגר הלחשן, שהכיר בעל פה את המחזות מלהקתו של גולדפאדן. על פרשת המגויסים בברלין ראו: גורין, תולדות תיאטרון היידיש, עמ' 239-238.

⁹⁵ על התעניינותו של הקהל הלא יהודי בתיאטרון היהודי ראו:

A. Quint, "The Salon and the Tavern: Yiddish Folk Poetry of Nineteenth Century", in: J. Berkowitz and B. Henry (ed.), *Inventing the Modern Yiddish Stage: Essays*

החברה היהודית ביטא גולדפאדן על הבימה כקונפליקט דרמטי מודרני בין זהותו של היהודי החסיד ובין המקום והמצב. הקונפליקט עוצב על הבימה מתוך פרספקטיבה יהודית, כפי שלא נעשה קודם לכן בידי מחזאי מערבי.⁹⁶ דמותו של היהודי הפשוט על מנהגיו, ניגוניו, לבושו ומחוותיו, המגולם ביידיש בידי שחקן יהודי, ועוד מזרח-אירופי, הייתה מראה נדיר ופרובוקטיבי ליהודי ברלין ואף לנוצרים. שריקות הבוז וקריאות "Nieder mit den Juden!" (מוות ליהודים) לא איחרו להגיע מצד הקהל הנוצרי שישב באולם. הקהל היהודי הברלינאי, אף כי ככל הנראה לא רווה נחת ממה שראה על הבמה, לא היסס לענות בקריאות נגד: "Nieder mit Stecker!" (מוות לשטקר).⁹⁷ בעת הצגת המערכה השלישית התפתחה תגרה. ההצגה הופסקה והשחקנים נאלצו לחמוק דרך דלת צדדית. אירועים כגון אלה גרמו לבורגנות היהודית לפעול נגד קיומו של התיאטרון היהודי מחשש שיפיץ דימוי שלילי שלהם ושל האמנות היהודית בקרב קהל לא יהודי.

אמנם תגובתם של הצופים הנוצרים הייתה צפויה, אך תגובת היהודים הברלינאים הייתה אירוע יוצא דופן. הגבול הגאוגרפי-פוליטי התרבותי וגם הסמלי שנמתח באותה תקופה בחברה היהודית האשכנזית בין "מתקדם" ל"נחשל", בין חסידים למשכילים ובין יהודי גרמניה ל"אוסט-יודן", התערער באירוע התיאטרוני שהתפרק ונהפך להפגנה פוליטית.⁹⁸ העימות של יהודי ברלין עם האנטישמיות בחלל התיאטרון היהודי היה בו בזמן עימות פנימי עם הצד המוצל של זהותם. במחאתם כנגד הקריאות של הצופים הנוצרים התייצבו ה"יקים" לצד זהותו של השחקן היהודי המזרח-אירופי ובעקיפין גם לצד הדמות החסידית שגילם: היהודי "הישן" והמתבדל שאינו רוצה ואינו מסוגל להשתלב בחיי החברה של המדינה שהוא חי בה.

עיצובה של הזהות היהודית, ייצוגה ופתיחתה בתור נושא לדיון היה מאפיין מרכזי במחזות ובחלל התיאטרון של גולדפאדן. החלל היהודי שיצר, מהמערכון הראשון שהעלה עם שני שחקניו, סיפק מימוזיס שהיה תקף ובעל ערך למקום ולזהות יהודיים ופתח אפשרות גם לשיח קהילתי בחוויה

in Drama, Performance and Show Business, Wayne State University Press, Detroit, 2012, p.43.43 קווינט, "הסלון והטברנה", עמ' 43.43

⁹⁶ נ. אויסלענדער און א. פינעל, א. גאָלדפֿאָדן: מאַטעריאַלן פֿאַר אַ ביאָגראַפֿיע, אינסטיטוט פֿאַר וויסרוסלענדישע קולטור, מינסק, 1926, ז' 95. הופעתו של היהודי בתיאטרון המערבי הייתה נדירה. כאשר דמותו גולמה במחזה (דוגמת שיילוק בסוחר מוונציה מאת שייקספיר) היא ייצגה מבט ופרספקטיבה נוצרית.

⁹⁷ אדולף שטקר, כומר פרוטסטנטי אנטישמי שצבר פופולריות גדולה בגרמניה באותו זמן. הוא ייסד את המפלגה האנטישמית "המפלגה הנוצרית-סוציאליסטית" והטיף למדיניות שתגביל את פעילותם של היהודים בתחומי החברה והכלכלה.

⁹⁸ לאוסף מאמרים מרתק על העימות ונקודות המפגש בין יהדות גרמניה ליהדות מזרח-אירופה בתחומי הספרות, התיאטרון, ההגות וחייו-יום-יום ראו: דווקא 8 (פברואר 2012).

קולקטיבית עממית ולאומית. התיאטרון שלו, בהיותו סוג של פעילות תרבותית-חברתית, נועד לאשר מחדש ערכים יהודיים ולספק פיצוי פסיכולוגי על זהות מעורערת, חוסר ביטחון ורגשי נחיתות.⁹⁹ בהצגה של המגויסים בפני קהל יהודי בברלין ייצג התיאטרון בחללו את הזרות המאיימת, הנגזרת ממה שקרוב ואינטימי ב"זהות יהודית" שיהודי ברלין ניסו שלא לראות כחלק מזהותם. גילומו של החסיד המזרח-אירופי על הבמה לקול קריאות אנטישמיות בחלל התיאטרון נחוה על ידם בתור אירוע מחריד ומטיל אימה על פי מושג האלביתי (unheimlich) הפרוידיאני. האירוע התיאטרוני ערער על ההדחקה של הזהות ועל אשליית ההשתייכות לבית הבטוח ו"הנאור", וחשף את חוסר האונים של היהודים, את הסוד ש"היה עליו להישמר בלא מודע".¹⁰⁰ ברגע נדיר נהפך חלל התיאטרון גם המהפכה שחולל גולדפאדן אינה תולדה של תהליך עקבי כלשהו שהתהווה לפניו ואף לא תוצאה של יד המקרה, אלא התאפשרה בזכות יכולותיו, מקוריותו ואישיותו הרב-גונית לגשר, או לכל הפחות למקום של מפגש, בין מזרח למערב ובין ה"ביתי" ל"אלביתי".¹⁰¹

בהעלאת המגויסים בברלין יצאה ההצגה בחלל התיאטרון היהודי מגדר מופע "שאנשים רואים", וקיבלה אופי פרובוקטיבי, מאיים ומורכב מעצם קיומה ודרבנה למעורבות פוליטית וחברתית. שכנר כאמור ראה בתיאטרון הסביבתי שלו את המופע כדרמה חברתית וכאירוע פתוח, וחיפש דרכים מניפולטיביות לשיתוף פעיל של הקהל. הוא התלבט בנוגע לאופי השיתוף, גבולותיו, מידת האינטגרציה שלו עם המופע כולו והשפעותיו על השחקנים, הקהל ועל החוויה האמנותית. למרות הבעייתיות וההשלכות על אופיו של המרחק האסתטי פסק שכנר כי השתתפות מתרחשת בדיוק בנקודה שבה המופע נשבר ונהפך לאירוע חברתי.¹⁰² בהיותו תיאטרון סביבתי גלש כל אירוע תיאטרוני מחלל התיאטרון של גולדפאדן לחלל הרחוב והעיר

⁹⁹ זוהי טענתה של דינה פלדוט, המדגימה כיצד בעזרת ניתוח פרוידיאני ויונגיאני של המחזה לב יהודי מאת לטיינר אפשר לחשוף אמת עמוקה וארכיטיפית על זהות אנושית, יהודית ואוניברסלית, הנחוית באופן לא מודע אצל הקהל הצופה במלודרמה. ראו:

D. Pladott, "The Yiddish Theatre as a Species of Folk Art", in: M. Gekber (ed.), *Identity and Ethos*, Peter Lang Publishers, New York, 1986, pp. 83-84

¹⁰⁰ ז' פרויד, האלביתי, מרגמנית: רות גינזבורג, רסלינג, תל אביב, 2012, עמ' 52-53

¹⁰¹ תגובה כזו של "שותפות מגויסת" על פי צו השעה ודאי הייתה משמחת את אברהם גולדפאדן בעיקר בערוב ימיו, כשכתב את מחזהו האחרון בן-עמי למען אחדות בין כל הזרמים והכלת הזהות של "הישנים" בחברה היהודית בעקבות מה שכינה "אנטישמיות יהודית", שראה בה סכנה גדולה יותר מכל איום אחר מבחוץ.

¹⁰² שכנר מקדיש בספרו פרק שלם לנושא השתתפות הקהל. ראו:

R. Schechner, *Environmental Theatre*, Hawthorn Books, New York, 1973, p.40-68

על רקע הקונטקסט התרבותי-היסטורי-חברתי שפעל בו גולדפאדן עצם העיסוק ביצירה של תיאטרון יהודי נחשב להצהרה פומבית ופרובוקציה כלפי יהודים ונוצרים כאחד.

מעבר לגבולות הזמן ומקום האירוע. בשל הסטירה הנשכנית ועיצוב הזהות היהודית מעמדה ביקורתית ואקטואלית גרר התיאטרון שלו תגובות קיצוניות מטוב ועד רע בקרב יהודים ולא יהודים כאחד.

על אף היותו מוסד בתהליך של התהוות תוך כדי נדודים ממקום למקום, היה התיאטרון היהודי בתוך זמן קצר לעובדה חברתית שאי אפשר להתעלם ממנה. ככל שהתיאטרון עלה והצליח בקרב המוני העם, כן התגברו גם הביקורת והתגובות השליליות. בצד ביקורות משבחות ונלהבות בעיתונות היידיש ולעיתים גם בעיתונות הרוסית, הופיעו תגובות נזעמות ושיטתיות שקראו לסגירת התיאטרון. מחזות כגון המגויסים, ני בע ני מע ני קוקעריקו (לא בה לא מה לא קוקוריקו, ביטוי ברוסית שמשמעו "שום שמץ של מושג") ושמענדריק (שמנדריק) הקרוי על שם גיבורו – ילד יהודי בור, מפונק ומגושם אשר אמו העשירה מנסה לשרך לו כלה עם ייחוס – גרמו לריבוי שונאים לגולדפאדן ולתיאטרון שלו בקרב החסידים והמתנגדים כאחד.¹⁰³ כאמור גם השכבות של האינטליגנציה והבורגנות היהודית המתבוללת, ששאפו להתמזג בחברה הנוצרית ולטשטש ככל האפשר את הסממנים היהודיים בלבושם, בשפתם ובזהותם, ראו בתיאטרון היידיש גורם מזיק ומסוכן. עם זאת, מסיבות שונות, הם הגיעו לעתים לצפות בהצגות.

באחת הפעמים שלהקתו של גולדפאדן העלתה את שמנדריק במינסק, ישב בשורה הראשונה מנהל הבנק למסחר, יהודי מתבולל, ומיד לאחר שמנדריק הופיע על הבמה, דרש לעצור את ההצגה. קריאותיו זכו להתעלמות מוחלטת

¹⁰³ ש"ל ציטרון מספר כי החסידים בפולין ווולין עוררו מהומות בזמן ההצגות עד להתערבות המשטרה. המחזה שהסעיר את חמתם בעיקר היה **ני בע ני מע ני קוקעריקו אָדער קאַמף צווישן בילדונג און פֿאַנאַטיזם** (לא בה לא מה לא קוקוריקו או המאבק בין חינוך לפנטיות), מעין ואריאציה יהודית על טרטיף, והם דרשו להוציאו מהרפרטואר. ראו: ל. ציטראן, **דריי ליטעראַרישע דורות: זכרונות וועגן יידישע שריפטשטעלער**, דריטער באַנד, ש. שרעברעק, וואַרשע, 1922, ז' 22 (להלן: ציטרון, **שלושה דורות**). ייתכן שזו הסיבה שהמחזה לא הודפס מעולם אף שהיה אחד המחזות הפופולריים ביותר, ואף לא נותר בכתב יד. לעומת החסידים, נמנעו המתנגדים מלהגיע לתיאטרון ובבתי הכנסת נשאו המגידים והרבנים שלהם דרשות נאצה כנגד התיאטרון היהודי, המסיט את היהודים מדרך הישר וגורם למותם של ילדים קטנים ולפריצת מגפות. ראו: שם, עמ' 23.

מצד הקהל והשחקנים (וגם ממפקד המשטרה, שישב באולם), וההצגה המשיכה להנאת כולם. מנהל הבנק למסחר עזב את האולם בכעס והצהיר כי לא ינוח ולא ישקוט עד שיביא לסגירת התיאטרון בעזרת קשריו עם עשירי היהודים בפטרבורג. השחקן אליעזר צוקרמן, שהחליף באותו זמן את גולדפאדן בתור מנהל הלהקה ואף שיחק בתפקיד הראשי, כתב לגולדפאדן, ששהה באותו זמן בקייב, ושאל כיצד לנהוג. בתשובתו הציע גולדפאדן לצוקרמן לעזוב את מינסק לדלג על התחנות שתוכננו בדרך בוילנה ודווינסק ולנסוע עם הלהקה היישר לפטרבורג: "אויב אונזערע פעטערבורגער שיינע יידן וועלן מקבר זיין, טאָ לאָזן זיי כאָטש פֿרײַער אַנקוקן דעם בר-מינן" (אם על יהודי פטרבורג הטובים שלנו לקבור אותנו, שקודם לכן יצפו בבר-מינן).¹⁰⁴ בהצגה האחרונה במינסק קרא שמנדריק-צוקרמן את המכתב מעל הבימה וזכה למחיאות כפיים סוערות, מלונות בקריאות גנאי כנגד מנהל הבנק למסחר. כעבור כמה ימים הגיע אישור בטלגרף מראש עיריית פטרבורג, והלהקה יצאה לדרך.¹⁰⁵

האיום של מנהל הבנק על המשך קיומו של התיאטרון והקונפליקט בינו ובין "ההצגה", שהתרחש ממש כחלק מהמופע, המכתב של גולדפאדן שהוקרא על הבימה ונהפך לחלק מהטקסט הדרמטי ותגובות הקהל, בהתעלמות מופגנת ממחאותיו של מנהל הבנק או קריאות העידוד והגנאי – כל אלה היו אירוע בתוך אירוע רב-מוקדי. באירוע התיאטרוני אפשר היה להעלות למודעות ולדיון קהילתי כל נושא רלוונטי הנוגע לחיים היהודיים ובכלל זה גם את נושא התיאטרון היהודי עצמו, נושא חדש, רגיש ופרובוקטיבי שתפס מקום הולך וגדל בדרמטורגיה של גולדפאדן ככל שהוצרו צעדיו מבית ומחוץ.

למעשה כל הצגה בתיאטרון של גולדפאדן התקיימה בתור תהליך רפלקסיבי של "הצגה בתוך הצגה" באינטראקציה עם הקהל. הדוגמה השלישית, של העלאת המלודרמה המוזיקלית בר-כוכבא אָדער די לעצטע טעג פֿון ירושלים (בר-כוכבא או ימיה האחרונים של ירושלים), תמחיש את כוחו של החלל בתיאטרון היהודי החדש ואת שבריריותו. גולדפאדן כתב את המחזה ברוסיה בעקבות גל הפוגרומים שפרץ ב-1881 לאחר רצח הצאר אלכסנדר השני. כאמור, הפרעות שינו לחלוטין את מצבם של היהודים בתחום המושב ואת תודעתם. בראש ובראשונה התפכחו המשכילים מחלום ההשתלבות והאמנציפציה, ותחת התנועה שאכזבה קמה תנועת "חיבת ציון", שהטיפה לשינוי תודעתי ולתחייה לאומית. קשוב כתמיד לקהלו ולמתרחש סביבו,

¹⁰⁴ שם, עמ' 25.

¹⁰⁵ גולדפאדן הצטרף אף הוא ללהקה ושהה עמה בפטרבורג כחצי שנה. ציטרון מציין שהשחקנים התקבלו בחום, בעיקר בקרב הסטודנטים היהודים בעיר, והם הופיעו בפני אולמות מלאים (שם).

אף שהתיאטרון שלו היה תיאטרון סביבתי שהתמקם בחללים ארעיים ומזדמנים, הקפיד גולדפאדן ואף התעקש להסב כל חלל נתון שהופיע בו לחלל אמנותי.

כתב גולדפאדן את המלודרמה ההיסטורית, כדי לעורר בקהלו מודעות וגאווה לאומית, שהיו דרושות כדי להתעורר ולהתגייס לקראת שינוי. בתחבולה שנועדה לעקוף את הצנזורה שיקף גולדפאדן במחזהו החתרני את מדיניות הצאר והפוגרומים בסצנות שחיטה של הרומאים ביהודים בשנת 137 לספירה בירושלים. המחזה נפתח בתיאורי השחיטה המזעזעים שאלעזר הזקן נושא בערב תשעה באב בבית הכנסת. תיאורים אלה יצרו בבואה מוחשית וברורה בחלל התיאטרון למה שחוה כל צופה יהודי במציאות חייו. גולדפאדן עיצב מחדש דמות היסטורית שנויה במחלוקת של גיבור-מורד לאומי. בר-כוכבא מסרב לקבל בהכנעה את רוע הגזרה כפי שמטיף לה אלעזר. הוא מוציא את ספר התורה מארון הקודש וקורא את המשפטים העבריים אפופי הקונוטציות: "דרך כוכב מייעקב וקם שבט מ'ישראל' ו'מי לה' אלי".¹⁰⁶ פעם אחר פעם דורש בר-כוכבא "הישבעו לי", ופעם אחר פעם עונה לו קהל השחקנים, העומד בגבו לקהל הצופים: "אנחנו נשבעים, אנחנו נשבעים". בטכניקה מניפולטיבית ומודעת של שיתוף הקהל במתכונת התיאטרון הסביבתי, נוצר בתיאטרון חלל שבו קהל הצופים באולם שותף למיוזנסצנה, ומשמש חלק מקהל השחקנים-המורדים על הבימה, הנשבע שוב ושוב להצטרף למרד.

כפי שראינו, שיתוף הקהל בטכניקה מודעת ומניפולטיבית הוא אחד ממאפייני התיאטרון הסביבתי כפי שהגדיר אותו שכנר וגם הטרנספורמציה של כל מרכיביו: שחקנים, קהל, אמצעים טכניים ובעיקר הטרנספורמציה של החלל. התיאטרון בתור מוסד חברתי מאורגן בחללים מעוצבים ומוסבים היה המקום היחיד שאפשר התנהגות חופשית ומוחצנת של השחקנים והקהל בחללו, דוגמת ההתנהגות שבכטין הגדיר כאופיינית ל"כרונוטופ של כיכר העיר".¹⁰⁷ התיאטרון הוא סוג של "כיכר העיר", שבה אפשר לחוות "דרמה חברתית" במצב המוחצן והפומבי ביותר האפשרי בחיים היהודיים בגולה. התיאטרון הוא מקום שהגלות "נעדרת"

¹⁰⁶ ראו: א. גולדפאדן, בר-כוכבא, ווארשע, 1887, ז' 11 (להלן: גולדפאדן, בר-כוכבא). על פי הוראות הבימוי בשלב זה נכנסים אפקטים של מוזיקה ותאורה, המעצימים את האפקט של הסצנה. כוכב מאיר מעל לראשו של בר-כוכבא כאשר הוא משביע את מאזיניו להצטרף למרד.

¹⁰⁷ בכטין, הכרונוטופ ברומן, עמ' 16

ממנו לרגע. העידוד להשתתפות הוא עידוד לשינוי הסדר החברתי ההופך את החוויה התיאטרונית להתנסות הפגנתית בתוך מבנהו (indoor) כפי ששאף שכנר לכונן מאה שנים לאחר מכן בתיאטרון הסביבתי כחלק בלתי נפרד מהחיים.¹⁰⁸

המחיצה בין חלל הצפייה לחלל המשחק מתפוגגת, בחלל התיאטרון נוצרת הטרנספורמציה ובה חווה הקהל תחושה של התעלות מעל למקום ולזמן – קומיוניטיס, המאפשר את המעבר (transition) דרך קיומו של דיון ציבורי ופוליטי. ההתנהגות המוחצנת בחלל התיאטרון ושבירת המחיצה בין שחקנים לקהל הייתה אחד מהיבטיו החיוניים והדינמיים של התיאטרון המקורי שיצר גולדפאדן – תיאטרון מחוספס, מידי ומחיה. פיטר ברוק כותב על התיאטרון המידי, הדינמי והמחיה כי מאז ועד ימינו אין דבר המעיד במידה רבה יותר על עוצמתו החבויה מאשר הצנזורה: "באופן אינסטנקטיבי יודעות ממשלות שהאירוע החי יוצר חשמל מסוכן."¹⁰⁹ יש הסבורים כי מתוך שונאיו של גולדפאדן בקרב האריסטוקרטיה היהודית בפטרבורג היה מי שדאג להסב את תשומת הלב של השלטון לתוכנו הממריד של המחזה.¹¹⁰ מסיבה זו או אחרת, הצו שהביא לחיסולו של התיאטרון היהודי ברוסיה לא איחר להגיע.

על רקע הקונטקסט התרבותי-היסטורי-חברתי שפעל בו גולדפאדן עצם העיסוק ביצירה של תיאטרון יהודי נחשב להצהרה פומבית ופרובוקציה כלפי יהודים ונוצרים כאחד. המחסומים שמנינו כאן הם רק מקצת ממכבש הלחצים והאילוצים שאברהם גולדפאדן היה נתון בו בבואו לייסד וליצור את התיאטרון היהודי המודרני של זמנו. במתכונת התיאטרון הנווד נאלץ גולדפאדן להתמודד גם עם להקה לא יציבה ותחרות קשה בתנאי הפקר. כדי להמשיך בדרך ולהצלחה כנגד כל הסיכויים להפוך את התיאטרון לחלק לגיטימי מהחברה והתרבות היהודית הייתה דרושה אישיות בעלת חזון ודבקות של "מייסד" בצד פנטזיה ויצירתיות, אישיות שהגדיר אחד ממבקריו המחמירים דווקא, א' מוקדוני, כסוג של נס: "גולדפאדן היה הפלא, הנס בזמן אפור."¹¹¹

¹⁰⁸ שיתוף טוטלי של הקהל הלב את נושא המרד, שהוא כשלעצמו ערך רומנטי. אונה צ'ודרי טוענת כי הנסיון לשיתוף מניפולטיבי של הקהל בתיאטרון הסביבתי כפי שנוסד בידי שכנר מחזירה אותו למעשה לתאוריה של התיאטרון הרומנטי. ראו:

U. Chaudhuri, *Staging Place, The Geography of Modern Drama*, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1995, p. 24

¹⁰⁹ פ' ברוק, *החלל הריק*, מאנגלית: איתן בלום ויוסף אל דרור, הוצאת אור עם, רמת גן, 1991, עמ' 94.

¹¹⁰ ראה למשל: ציטרון, *שלושה דורות*, עמ' 27-28.

¹¹¹ א. מוקדוני, *טעאטער*, מוקדוני יובילי קאמיטעט, ניו-יארק, 1927, ז' 54 (להלן: מוקדוני, *תיאטרון*).

כולם משחקים, תמיד משחקים

היצד השוזה בין שחקני תיאטרון לשחקני כדורסל נראה במבט ראשון מקרי לגמרי, אף כי אלה גם אלה מכוונים שחקנים. אבל מתחת לפני השטח יש דמיון רב בין התיאטרון והמשחק.

האנתרופולוג וחוקר התרבות ההולנדי יוהן הויזינגה, מגדיר בספרו האדם המשחק את המשחק בדרך הדומה להגדרת המופע הדרמטי: "המשחק", כותב הויזינגה, "הוא הסכם לגמור בגבולות של זמן ומקום ולפי כללים מסוימים וצורה מסוימת דבר, המביא לידי התרתה של מתיחות ואינו בכלל מהלכם הרגיל של החיים. טיבו של מעשה והתועלת המכוונת בו טפלים הם לתכלית המשחק".¹¹²

אני שב ומעתיק אותה הגדרה להלן, בלויית הערות ממוסגרות המבהירות עד כמה ניתן להחיל אותה גם על המופע הדרמטי:

"(מופע תיאטרוני הוא) הסכם לגמור בגבולות של זמן ומקום (במקומותינו, לרוב, שעה וחצי עד שעתיים וחצי), ולפי כללים מסוימים (מוסכמות הדרמה ושפת הבמה) וצורה מסוימת (התלויה בז'אנר - מחזמר, טרגדיה, מלודרמה), דבר (שלשלת אירועים המהווה עלילה) המביא לידי התרתה של מתיחות (התרת הסיבוך בעלילה), ואינו בכלל מהלכם הרגיל של החיים (כי בתיאטרון אותם אירועים מתרחשים בעולם מדומה). טיבו של מעשה והתועלת המכוונת בו טפלים הם (וכי איזו תועלת מעשית מסוגלת לצמוח ממעשיהם של שחקנים על במה) לתכלית המשחק, כי תכלית המשחק בתיאטרון היא תגובת הצופה.

פה, לכאורה, תמו כל טיעוניי. אך עיון קרוב יותר במשמעויות המשחק עשוי להאיר את פניו המגוונות של המופע הדרמטי כמו גם את טיבן של אמנויות

¹¹² יוהן הויזינגה, האדם המשחק, תרגום מהולנדית: שמואל מוהליבר, ירושלים, מוסד ביאליק, 1964, עמ' 131.

אחרות. כי יש משחק ויש משחק. לפי אפלטון (ב"פיידרוס"¹¹³ יש להבחין בין Game-ל Play. ההבדל ביניהם הוא כמו ההבדל בין שעשוע ספונטני, ללא תכלית וללא כוונה (Play), לבין עיסוק תבוני המצריך את גיוס כל הכושר האיטלקטואלי (Game). עם זאת, דומה שהגבולות ביניהם אינם כה קשיחים. כי כל משחק ספונטני, אם משתתפים בו שני שחקנים או יותר, עשוי להתגלגל לבסוף לתחרות סמויה בין המשתתפים, או למאבק על השגת השליטה במהלך המשחק, ותחרות או מאבק מסוג זה מציבים בהכרח מטרה ומסתיימים בהשגת תכלית כלשהי. כך גם הצגת תיאטרון. יש בעלילתה מאבק ובמהלכה הנאה, ותכלית בסיומה, שממנה מתרשם הצופה עם ירידת המסך או הדלקת האורות באולם.

אך אלה רק מקצת המאפיינים המשותפים להם. הנה להלן עוד כמה מהם.

:

חיקוי

אחד הצדדים השווים, המוכרים יותר, שבין משחק לתיאטרון הוא החיקוי. חיקוי פעולותיהם של בני אדם היא תכלית עשייתם של שחקני תיאטרון, ואף של עוללים העוסקים במשחק ומחקים תוך כדי כך את פעולות המבוגרים, וזאת כדי לרכוש מיומנויות, כך סבורים האנתרופולוגים, שיעשו בהן שימוש לכשיגדלו ויהיו בני תרבות. תכליתו של המשחק לפי גישה זו היא תירבות הילד.

אלא שהמשחק קדם לא רק לתרבות אלא גם למין האנושי. הלא גם גורי חיות משחקים. מכאן שתכלית המשחק היא ביולוגית, וכמוה אף מקורות יניקתו. לפי גישה זו, המשחק הוא פריו של יצר החיקוי, וסיפוקו גורר הנאה שאינה שונה במהותה מההנאה המופקת מאכילה. לעיתים היא אף נסמכת עליה. כי האלמוני שצייר ראמים על קירות המערה באלטמירה לפני עשרים אלף שנה, השתדל מאוד לדייק בצירו, כנראה מתוך אמונה, שככל שהציור ידמה למציאות, כך יגדלו סיכויו לטעום מבשר החיה. אלפי שנה אחר כך, ביוון העתיקה, הריעו לצייר שצייר ענבים ובאה ציפור לנקר מהן. היוונים ייחסו לאמנים שהצטיינו בחיקוי המציאות כישרון אלוהי.

¹¹³ אפלטון, פיידרוס, כרך שלישי, תרגום י"ג ליבס, 1975, תל אביב וירושלים, שוקן, 427-351.

לא כולם, למעשה. אפלטון כתב מפי סוקרטס, שהחיקוי אינו אלא היפוכו של הדבר האמיתי. העולם לא רק מלא וגדוש בחיקויים, אלא שכל כולו אינו אלא חיקוי אחד גדול, והאמנות המחקה אותו היא חיקוי של חיקוי.¹¹⁴ זאת ועוד, לפי אפלטון, כל מה שמצוי בעולם משתנה תדיר, חסר שלמות וחולף, ואילו האמת היא שלמה ומוחלטת, נכונה לכל זמן ומקום. יתירה מזאת: המציאות המוחשית חסרת סדר, ארגון ותכלית, ולכן גם חסרת משמעות. ואילו האמת – מושלמת בצורתה ורבת משמעות. האמיתות הכלליות והנצחיות שוכנות, לפי אפלטון, בעולם משלהן, עולם האידיאות, ורק מתי מעט מסוגלים להתבונן בהן – הלא הם הפילוסופים. ואילו האמנים המחקים את החיקוי, יוצרים לא רק חיקוי של חיקוי, אלא גם מרבים בערות, מבוכה ואי-אמת. שלא לדבר על אמנים המחקים יצירות קיימות.

בהתקפה זו על החיקוי הצביע אפלטון על בעיה המטרידה את האמנים עד היום. יוצר בסגנון הריאליסטי, יוצר תיאטרון למשל, משתדל למסור בנאמנות את פרטי העולם המוחשי, הצלחתו נבחנת ביכולתו לתאר דקויות של נימת דיבור, מחווה או תנועה. אך השקיעה בפרטים המשתנים והחולפים, מעלימה את האמת, שהיא היפוכם של הפרטים – כללית ונכונה תמיד. סגנון אנטי ריאליסטי ינסה אפוא לחצות את קו הגבול של העולם המוחשי, כדי להצביע על הקבוע והעומד שמעבר לגופים המשתנים. לפיכך, הצייר הקוביסטי. כמו הפילוסוף של אפלטון, יוצא ממערת הצללים אל אור האמת, שם הוא רואה את התבניות הגאומטריות שמעבר לעולם הגופים, שהן צורות טהורות כמו האידיאות האפלטוניות.

האמנם מרחיק החיקוי האמנותי מן האמת? לא דווקא. לדעת אריסטו, יש לחיקוי האמנותי יתרון על פני חיקוי סתם. הוא אינו מסתפק בפרטי ובחולף, אלא חותר לטיפוסי ולכולל, לכן הוא מגלה אמת סוגית מסוימת. מגורלו של אדיפוס האומלל אפשר להסיק מסקנות על גורל האדם בכלל. לכן, התיאטרון אינו מתעד את המציאות, אלא ממציא את הבדיה המקנה לנו אמת. לא עלילות של מלכים ורוזנים שהיו עליהם האמן מספר, כדרך ההיסטוריונים, אלא סיפורי מלכים ופשוטי עם שהיו יכולים להיות. רק

¹¹⁴ למרבה הפליאה, תיאוריה פיזיקלית חדשה גורסת כי היקום כולו אינו אלא מעין תמונת הולוגרמה. בעקבות התובנה שהמידע המוכל בחור שחור נמצא על השפה (מה שמכונה "אופק האירועים") הציע הפיזיקאי ההולנדי וחתן פרס נובל ג'רארד ט. הופט את הרעיון שעל פיו כל המידע המוכל בנפח כלשהו במרחב מקודד של שטח המעטפת של נפח זה. ובעקבותיו שכלל את הרעיון לאונרד סוסקינד מאוניברסיטת סטנפורד, בטענו יחד עם הופט, שהיקום כולו הוא מעין תמונת הולוגרמה. ועל כך בהמשך.

מבעד לבדיה נגלית האמת. ההיסטוריון עוסק בפרטים המרכיבים את פסיפס התולדות של הדורות. האמן כמו הפילוסוף עוסק בהכללות: הוא כותב עלילות, אבל רק את "מה שאפשר היה לו להתרחש מתוך הסתברות או מתוך הכרח" כדברי אריסטו בפואטיקה. האמן אינו נחות אפוא לעומת הפילוסוף, אם יצירתו נענית לחוקי ההסתברות וההכרח.

החיקוי מסביר לא רק את טיב העשייה הדרמטית אלא גם את ההנאה שמפיק הצופה מיצירה מימטית. זוהי ההנאה של ההשוואה בין המקור המחוקה ליצירה המחקה, אם כי לאחר המצאת המצלמה האישית, באמצע המאה ה-19 שוב לא הייתה ההלימה שבין המסמן למסומן לתבחין בהערכת ציור. שכן הצילום עשה זאת טוב ממנו. אלא שגם עיקרון זה התגלה כמופרך, כשהתברר שגם הצלם מעוות את המציאות בעל-כורחו, בבחרו זווית מסוימת שממנה יתעד אותה. בייחוד בלט הדבר בתחביר של השפה הקולנועית. כשלמד הקולנוען להשתמש בחיתוכים ובשילובים של קול ומראה, יכול היה לשנות כרצונו, מן הקצה אל הקצה, את משמעותם של אותם "שוטים" עצמם. או, אם ירצה, לעוות את המציאות.

צפייה

צפייה היא צורה צנועה ומעודנת של השתתפות במשחק. בפולחנים הקדומים השתתפו כל בני השבט בהעלאת הקורבן ובטעימה מבשרו. בדרך זו התגלמה רוחו של האל, שסומל על-ידי הקורבן - בבשרם ובדמם של המקריבים. בהמשך נעשתה הפעולה הסמלית מרומזת יותר: המאמין הקתולי לגם טיפה מיין הקודש וטעם קורטוב מלחם הקודש - וכך התאחד עם בשרו ודמו של ישו. כך הפכה ההתפתחות ההיסטורית את הטקס הקדום למופע של תיאטרון. בימינו, הצופים במשחקי תיאטרון מזדהים עם ההתרחשות באמצעות מתווכים: השחקנים שעל הבמה.

ברוב המשחקים הספורטיביים וגם ברוב הדרמות מתקיימת תחרות בין שני מחנות. תחרות זו היא מאבק, אגון (Agon) ביוונית, ובה שני שחקנים - פרוטגוניסט ואנטגוניסט. הראשון מעורר הזדהות וזוכה באהדתו של הצופה, הוא "הגיבור הטוב", והשני - מעורר התנגדות - הוא "הרע".

נשאלת השאלה, כיצד בוחר לו הצופה במשחק את השחקן או את הקבוצה שעמה יזדהה. בספורט, כידוע לכל צופה כדורגל, יש לבחירה זו צביון חברתי. צופה נאמן לקבוצתו ואוהד את שחקניה לא רק בשל כישוריהם

האישיים אלא בזכות השתייכותם לקבוצתו, המשתייכת מסתבר לאותה קבוצה חברתית שאליה משתייך הצופה. בדרמה – אנו אוהדים את הגיבור "הטוב" הודות למבנה העלילה ועיצוב האישיות שלו על ידי השחקן, אך יש שנגלה הערכה או הערצה לשחקן גם אם הוא מגלם את תפקיד הגיבור "הרע", שהרי אדם ניכר לא רק בכיסו, בכוסו ובכעסו אלא גם במשחקו.

להיות צופה בתיאטרון או בקולנוע פירושו לפי הגישה המסורתית – לקחת חלק במשחק רק באמצעות חושי השמיעה והראייה, לא באמצעות חושי הטעם והריח. ניסיונות שנעשו על-ידי יצרני סרטים הוליוודיים לשתף את הצופים בריחות שבמציאות המדומה, באמצעות מכונות מפיקות ריח שמוקמו מתחת למושבים, נחלו כישלון. הצופה הקולנועי אינו רוצה לבלוע את בשרו של הקורבן הקדוש. די לו שהוא חווה את החוויה בתיווכו של השחקן, שגם ישותו במשחק היא למעשה ישות מדומה. הוא חווה את "הטעימה" הרחק ממקום התרחשותה. מתקדם ונסוג בעת ובעונה אחת, מתאחד עם הדמות בעולם המדומה, אך שומר על ייחודו כנמען. כשחקן במשחק האמנות, הצופה הוא לא-שחקן שמשחק כשחקן.

התחפשות

לשחק פירושו להתחפש. לעטות כסות משמעו להיות מישהו אחר. ילדים השקועים במשחק מתחפשים לעיתים באמצעות הדמיון בלבד. בתיאטרון עושים זאת בעזרת איפור, תלבושת, דיקציה, מימיקה, תנועה, ולעיתים גם בעזרת מסכה. אך דומה שזו ממש מיותרת, כי מה הם איפור, תלבושת, דיקציה ומימיקה הולמת – אם לא התחפשות.

מונח המזוהה בתיאטרון עם התפקיד שממלא השחקן הוא פרסונה. באנגלית: person. המקור – לטיני, ובמקור ציינה הפרסונה ברומא את המסכה שעטה על פניו השחקן. מילה זו נוצרה ביוונית עתיקה, מן המילה פרסופון (שהד לה נשמר במילה העברית, המושפעת ממנה: פרצופון). משמעותה: מילוי תפקיד. שהרי, בתיאטרון העתיק – לגלם דמות פירושו היה ללבוש מסכה. זקן נרגן או גבירה גחמנית היו מסכות של טיפוסים אלה, והשחקנים עטו אותן על פניהם. המסכה של הדמות הבליטה בה קו אופי אחד. על פי מסורת המשחק הריאליסטית יש בכך עיוות: כי המסכה מסתירה את הגילויים האחרים של האישיות. אלא שכנגד הטוענים כך, יש הסבורים כי העיוות המימטי עשוי לשמש ככלי יעיל לשיקוף אמיתות כלליות. למשל,

להצבעה על משמעותו של הטבע האנושי. כלומר: לגילוי 'אמת סוגית', בלשונו של אריסטו.

שקספיר הרחיק לכת אף יותר בהערכת המסכה. במונולוג המפורסם של המלט, לאחר שחזה באחד משחקני הלהקה ששכר להעלות את המחזה "רצח גונזגו" בפני אמו ודודו, מפליג המלט בשבח ההתחפשות. המלט אינו סובר שהמסכה מסתירה את האישיות, אלא שהיא דווקא חושפת אותה! היא מגלה יותר, הרבה יותר, משמגלים פנים גלויים.

אמת סוגית משקפת גם הקריקטורה. זו תעוות את אחד המאפיינים של קורבנה המחוקה, כדי להבליט את טיבו האמיתי, המגוחך לעתים, וכך תקנה לחיקוי הקומי יתרון על פני העתקה מדויקת של המציאות, שבה ידורו בכפיפה אחת הטריטוריאלי והמעניין, וייערמו זה על גבי זה הפרטים המבלבלים בשפעתם.

משחק ללא מסכה מאפשר לצופה להתמסר להתבוננות מרוכזת בפרטים, ומעורר אותו מבחינה רגשית, אך הוא מרחיק אותו מן התובנה הכוללת. לכן, בסדרות טלוויזיה מלודרמתיות, כמו אופרת הסבון או הטלנובלה, בהן עיקר המטרה היא לעורר היפעלות רגשית, יצלמו תמיד את השחקנים מקרוב. רק המעקב אחר הבעותיהם, יספק את הצורך לטבוע בפרטים ולהתנתק, ולוא לשעה קלה, מן המציאות המיידית. ואילו המסכה, המסתירה את הפנים, תחייב את הצופה להתעלות מעל הרגשות ולהתמסר להבנת המשמעות הכוללת. המסכה היא אפוא אמצעי הכרחי ליצירת הקתרזיס במשמעותו האריסטוטלית. מעקב קרוב אחת הבעות פנים מעורר הזדהות רגשית, ודוחה תגובה קוגניטיבית. והלא זה היה תפקידו של הקתרזיס על פי אריסטו: למרק רגשות, פחד ורחמים, כדי לאפשר לצופה בטרגדיה להגיע לתובנות אוניברסליות. המסכה היא אפוא אמצעי ליצירת אמנות הנמנעת ממניפולציה רגשית ואינה מחוללת זילות רגשית.

לגלם תפקיד

לשחק פירושו גם לגלם תפקיד, כלומר: לייצג בנאמנות מישהו אחר. לא להתחפש למישהו אחר – אלא להיות מישהו אחר, בעיני הזולת ובעיני השחקן עצמו. כך בדרמה וכך גם במשחק הכדורסל למשל, שבו עוטה השחקן את חולצת השחקן ואת נעליו ותוך כך גם משתנה בו משהו: דרך הילוכו, הבעות פניו, תנועותיו של שחקן כדורסל במהלך משחק שונים

ונבדלים מדרך הילוכו והבעותיו בחיי היומיום. הוא מנסה להיות "יותר" ממה שהוא, להיות בשיאו. להיות אחר. גם מבחינה זו אין המשחק מוגבל לתחומי התרבות האנושית. תרנגול הודו הפורש את זנבו, כלומר מציג אותו לראווה – מנסה בדרך זו להיות קצת יותר ממה שהוא, להיות "אחר", כדי לשאת חן בעיני התרנגולת.

ובאשר לתיאטרון, הרי זה לא רק מובן מאליו אלא גם כרוך בגניאולוגיה שראשיתה הרחק בזמן. לפי האנתרופולוגים, השחקנים הראשונים היו קוסמי השבט, או רופאי האליל, שגירשו את השדים מגופם של החולים, תוך שהם מחוללים ומשמיעים מילות השבעה לצלילי מוסיקה. הם נכנסו תוך כדי המחול לטראנס שבמהלכו חשו אולי שהם עושים פעולה שבה האל נכנס לגופם, והופך את בשרם הנקלה לקדוש, וכך הם נעשים, באמת, למשהו אחר. הרקדנים הקדושים היו עם הזמן לרקדני בלט, והקוסמים – לשחקנים, אבל המקורות הקדמונים פורצים החוצה במופע רוק ובקרנבלים, שם יוצאים החוגגים כאילו מתוך עצמם, וכמו מתמזגים עם ישויות גדולות מהם, הלא הם כוכבי הרוק, הזוכים להערצתם של המונים הרואים בהם אלילים, "אלילי זמר".

משמעות השינוי הזה נשמרה במילה *role*, שהיא המקבילה בשפות הלטיניות למילה תפקיד, ומשמעותה לגלגל (ממנה נגזרה, בין השאר, המילה רולטה). היא מבטאת את חווית ה"גלגול" שחווה מי שמשחק.

לעומת זאת, כאשר השחקן נותר שנים ארוכות עם תפקיד קבוע אחד והוא מזוהה עם דמות של זקן נרגן, למשל, או של מאהבת גחמנית (ואגב, גברים מילאו, בתקופתו של שקספיר תפקידים של נשים), הוא נעשה לבעל תפקיד ייחודי. הטלוויזיה גדושה בשחקנים המזוהים עם תפקידיהם עד כדי כך, שבסיום סדרה מרובת פרקים, אין השחקנים מסוגלים למצוא פרנסה עוד. לארי הגמן, למשל, שמילא את תפקידו של הנבל הכריזמטי ג'י. אר. בטלנובלה דאלאס או ג'ואן קולינס שהייתה אלכסיס, האשה היפה וחסרת הרחמים, *La Belle Demme sans Merci*, בלשון משוררי הרומנטיקה, באותה סדרת טלוויזיה.

אוגוסטינוס הקדוש פיתח את רעיון התפקיד בתיאטרון לכלל פילוסופיה דתית, בכתבו: "כאן עלי אדמות, החיים אינם אלא קומדיה של גזע האדם, אשר מוליכה מפיתוי לפיתוי". כלומר, נקלים וחסרי ערך הם חיי האדם, המוליכים אותו מתפקיד לתפקיד במהלך קומדיה המסתיימת עם מותו.

לשקספיר הייתה גישה דומה. גם לדעתו, האדם ממלא שורת תפקידים בחייו, שבעה ליתר דיוק. בקומדיה "כטוב בעיניכם", מדמה ז'ק השוטה את העולם לתיאטרון ("כל העולם במה") ואת בני-האדם לשחקנים. כל אדם הוא בגילים שונים בחייו תינוק, נער, עלם, חייל, מבוגר, זקן צנום וקשיש שרגלו האחת בקבר. ואילו לואיג'י פירנדלו ניסח רעיון זה בכיוון קצת שונה. במבוא למחזהו *שש נפשות מחפשות מחבר* (1925) הוא מצביע על חוסר הזהות בין התפקיד שמשחק האדם לבין זהותו שלו: בני האדם משחקים תפקידים שונים בזה אחר זה או בעת ובעונה אחת, וכולם נובעים מתוך מקור אישיותי אחד. כל אדם הוא שש נפשות, ומי שמחברת את כולם היא האישיות, הקרויה במחזה - המחבר. המחבר הוא המחבר.

כנגד המשחק, היוצר עולם וחיים משלו, יש הרואים בעולם ובחיים עצמם מעין משחק שבו בני אדם ממלאים תפקידים: בעל עסק, בעל בית, בעל בעמיו, רופא, עורך דין, תלמיד או מורה - גם כאשר התלמיד בן חמישים ושתיים והמורה בן עשרים ושש - הרי הם מדברים ומשווים לפנייהם הבעות ולאבריהם תנועות ההולמות את הדמות הנגזרת מן התפקיד שהם ממלאים בעולםם.

משמע, הם חיים בעולם שהוא תיאטרון.

ואולי זו אחת ההנאות הגדולות המזומנות לבני אדם, ובמיוחד לראשי ממשלה או למפקדים צבאיים ובעיקר לרמטכ"לים, במשאם ומתנם בעולם המעשה: לא רק שהם השולטים במצבם החברתי, אלא שהם גם משחקים בהצלחה את התפקיד של השליטה במשחק. אוי להם אם לא יצליחו ב"משחק" - הם עלולים לאבד את הציות של הנתונים למרותם, כלומר: את כל נכסיהם.

זאת ועוד, לא בהכרח מאמינים ממלאי התפקידים בכל לבם בממשותו של אותו עולם מדומה שהם יצרו לעצמם. בני אדם הם לא רק שחקנים טובים, הטובעים בתפקידיהם, הם גם צופים המתבוננים בעצמם. כך הם נהנים משני העולמות. כמוהם כילד העשוי להיבהל משאגתו של צעצוע שהוא יודע שאינו אריה אמיתי. כדברי הויזינגה: "בין שאתה קוסם ובין שאתה מוקסם, לעולם יודע אתה ומרומה כאחת, אלא שהאדם בוחר להיות מרומה".

משמע, החיים עצמם הם תיאטרון, שיש בו גם ממלאי תפקידים וגם צופים, או בניסוחו של שקספיר בקומדיה "כטוב בעיניכם" - "כל העולם במה".

למעשה, שקספיר יכול היה להיתקל באימרה זו כמעט מדי ערב משנכנס לתיאטרון שלו, שם הופיעה הכתובת הלטינית: "כל העולם - משחק תיאטרון". כי אין זה רעיון מקורי של שקספיר, אלא רק ניסוח רהוט של תפיסה, שראשיתה בפילוסוף פיתגורס, ואפלטון בספרו "החוקים" חזר עליה בדברים אלה: "יכולים אנו לראות כל יצור חי בתור מריונטה של האלים. אולי הוא רק צעצוע שלהם, או אולי הוא נוצר לשם תכלית כלשהי. את זאת איננו יכולים לדעת". משמע לא רק בני האדם משחקים, אלא גם האלים, והם משחקים בבני האדם, שמשחקים בבני אדם אחרים.

אפשר אפוא לפרש דעה דטרמיניסטית זו כרעיון דתי, רווי יראת שמים: בני-האדם משחקים בעולם תפקידים שהוטלו עליהם מבלי שבחרו בהם ובלא שירדו לעומק משמעותם. משמעות זו ידועה רק למחזאי, לבמאי ולצופה העוקב אחר ביצועיהם ממרום שבתו, יחד עם כל צבאות השמים.

מצד שני, אפשר לפרש אותה השקפה כביטוי לניהיליזם עמוק, כמין "הבל הבלים הכול הבל." לפי תפיסת היוונים, הגורל קובע לאדם תפקיד שממנו - כמו אדיפוס - לא יוכל להימלט. האדם משחק בהצגה שכל-כולה העמדת פנים, בעולם שכל-כולו מראית עין, ורוט חייו שנטווה בידי המוירות - אלות הגורל - נוצר עוד קודם לידתו. כל דבר שיעשה לא יוכל לשנותו. לפי תפיסה אכזרית זו, האדם חי בעולם התיאטרון, שנוצר בידי מחזאי ובמאי אכזרים, שאינם מניחים לשחקן שום חופש פעולה. הוא בידיהם כחומר בידי היוצר, כמריונטה.

ז'אן ז'נה מציג במחזותיו המשרתות, הגזוזטרה והשחורים בני אדם שמשחקים תפקידים בדויים, כשהם נקלעים בין המודעות לעולמם המדומה של המשחקים לבין ממשותם, כמעשים הממלאים את חייהם בתוכן. בהמשרתות משחקות שתי אחיות משרתות, את תפקיד הגברת והמשרתת, כשהן מתחלפות מדי פעם בתפקיד. במהלך משחק התפקידים הזה הן מבטאות את הערצתן, קנאתן ושנאתן לגבירתן וגם את סלידתן מעצמן: אחת האחיות, הממלאת את תפקיד הגברת, מטיחה באחותה המשרתת: "פרצופיכם המבוהלים, הנאשמים, בגדיכם הדהויים, גופותיכם הבלים, המאוסים. אתם הנכם הראי המעוות שלנו, צואתנו המצחינה, הפסולת שלנו, החרפה שלנו".

במחזה המשרתות ז'אן ז'נה מגיע עד למסקנותיו האחרונות של משחק התפקידים, ומעביר אותו מן העולם המדומה אל העולם הממשי: הגברת-המשרתת מחליטה יחד עם אחותה להרעיל את הגברת הממשית, אך כאשר

התוכנית משתבשת, שותה הגברת המדומה את התה המורעל שהכינה לגבירתה, ומתה תוך מילוי תפקידה. התיאטרון חורג לכאורה ממסגרת הבמה; רק לכאורה, שהרי כל ההתרחשות הזאת מוצגת בתיאטרון, לפני קהל ממש.

הסיבוך בעלילת מילה של אהבה הצגתו של מיקי גורביץ' (מחזה ובימוי) בתיאטרון החאן נוצר על ידי יצירת בלבול בין העולם המדומה והעולם ההיסטורי. שחקנים היושבים באולם ומתחזים לצופים, עולים על הבמה ומתערבים בעלילה על תככים בחצר מלוכה, המתרחשים בעולם המדומה, ותוך כדי כך גם מסכלים חטיפה של אחת השחקניות על ידי ערבי שהתאהב בנסיכה. כללי המשחק של השעיית האמון בעולם המדומה מופרים: מסתבר ש"הצופה הערבי" אינו מסוגל להבחין בין מציאות לבדיון, כלומר: אינו שולט באחד מכללי משחק האמנות הבסיסיים, כלומר – לא השחקן הממלא את תפקיד הצופה הערבי אלא הדמות שהוא מגלם. למצב סבוך יותר נקלעה באותה הצגה שחקנית החאן עליזה רוזן, שהופיעה בתפקיד עצמה, כלומר: התפקיד שלה בהצגה העביר אותה מהמציאות ההיסטורית למציאות הבדיונית בלי לשנות את זהותה, כביכול. בהצגה זו עליזה רוזן נחטפת על ידי הצופה הערבי, וכך עליזה רוזן, השחקנית הסימפטית, שהיא גם בת דמותה בהצגה, מצהירה באוזניו של הצופה-החוטף הערבי על אהדתה למטרותיו, בתור אשת מחנה השלום, אך גם מתרעמת בעדינות על שהוא לופת את צווארה בכוח רב מדי, עד כדי כך שהוא עלול לגרום לה נזק, חלילה. הריבוי המתעתע (וגם המשעשע) של רמות המציאות מורה על כך שהכול בתיאטרון הוא תיאטרון, כולל מה שמוגדר כ"מחוז לתיאטרון", או כדברי שקספיר: כל העולם במה.

מציאות מדומה

משחק פירושו גם פעולה לפי כללים בגבולותיו של עולם שהכול מודים בהעדר ממשותו. המשחק יוצר אפוא מציאות מדומה שבה חיים בעולם עם כללי עשה ואל תעשה משלו, גאוגרפיה משלו, זמן משלו, וחוקים פיזיקליים משלו, שאינם תופסים בעולם שמחוץ לגבולות התיאטרון או המשחק.

בעולם הממשי אין כלל הקובע שיש להקפיץ כדור פינג פונג קטן מעל רשת, מבלי שיקפוץ על החלק שלך בטריטוריה יותר מפעם אחת. בעולם

הממשי לא זוקפים לחובתך נקודות על כל כישלון, ואין לך בן תחרת גלוי המאתגר אותך להתמודד עמו במסגרת של זמן ומקום שנקבעו מראש. בעולם הממשי אין השחקן פורט על פסנתר עשוי דיקט כאשר ברקע נשמעת המנגינה הבוקעת מבעד לרמקול, ואין הוא נופל שדוד על הרצפה מנגיעה של אגרוף שאינו הולם בפרצופו כלל. המרחב שהוא מצוי בו אינו מצויר על יריעת בד והלילה אינו יורד כאשר אורות הפנסים כבים.

ולא רק המרחב שונה, גם הזמן של המשחק נבדל מן הזמן בעולם שמחוץ לגבולות. במשחק – הזמן מושעה. לא שהמשחק מקנה שליטה על הזמן, אלא שהוא מהווה פתח כניסה לעולם שבו אין לזמן שליטה. תוך כדי צפייה במשחק שחמט או כדורסל, לא יחוש הצופה איך חלפה לה חצי שעה. כך גם בתיאטרון. אם שקעת בהוויה הבדיונית שנוצרה על הבמה, תחוש כאילו עברת לעולם שאין בו מימד זמן. כמו בשינה, שבה לילה שלם עובר בשנייה אחת: כניסה למיטה, כיבוי אורות, עצימת עיניים, ואחר כך יקיצה. תוך שניות אחדות אפשר לעבור מיום ללילה או משנה אחת לשנה קודמת.

אנתרופולוגים מוצאים צד שווה בין הריקודים הפולחניים לבין היווצרות העולם המדומה של המשחק והתיאטרון: תוך כדי פעילות משחקית, שבה התחזו בני השבט לאלים, לציידים או לחיות ניצודות, נוצר עולם מדומה שבו יוצג העולם "האמיתי": הם היו לא רק חיות ניצודות, אלא התנהגו על פי האילוצים והנסיבות הקובעים את התנהגותן של החיות בעולמן, השונה מעולמו של בן-האדם, הצייד. כשמילאו את תפקיד החיות, הם "חיו" בעולם של חיות.

העדר תכלית מעשית

רוב מעשיהם של בני אדם יש להם תכלית מעשית: אכילה, עבודה, שינה, מעשים הנחוצים כדי לשרוד. לעומתם, המשחק הוא עשייה חסרת תכלית מעשית. כך גם האמנות בכלל. לפי עמנואל קאנט האמנות היא "תכלית חסרת תכלית".

אם היא חסרת תכלית, מדוע יש לה תכלית? כי בתוך גבולותיה - יש לכל יצירת אמנות תכלית משל עצמה, כגון: שחלקיה יהיו בפרופורציות הנכונות ויתקשרו זה עם זה בצורה תואמת, ואם אפשר - שתיווצר מהתקשרות זו הרמוניה. ומדוע חסרת תכלית? כי ביחסה אל סביבתה, אין היצירה אמצעי

שיש לו תכלית. אי אפשר לבנות בעזרתה בית, למשל. היא קיימת בעולמה המדומה, ולא בעולם המעשה.

עם זאת, האדם המשחק צריך את המשחק, וצופה התיאטרון - את התיאטרון (או את האמנות בכלל), כי מעבר לצרכיו הבסיסיים יש לו לאדם גם צרכים לדברים שאינו צריך. נחוץ לו דבר מה שאינו נחוץ, וצורך זה מספקים המשחק או האמנות. כדברי המשורר יהודה עמיחי באחד משיריו הראשונים: "גשם יורד בחוץ. / עצוב כל מה שנחוץ. / רק הדברים שאין בהם צורך / גורמים לנו מעט שמחה".

הימור

הימור הוא משחק, הנגזר ממשחק החידה, וגם בו מצוי פוטנציאל דרמטי. חידת ההימור מורכבת למעשה משאלה אחת: האם יתממש או יתמוטט הסיכוי שעליו הטיל המהמר את יהבו. במילים אחרות: האם יצליח המהמר לקלוע לרצונו השרירותי של המקרה. ברוב רובו של המשחק מוסתר פתרון החידה, וכך נוצר המתח. רק בסוף המשחק, כאשר נפתרת החידה, הרי זה כאילו התחבר השחקן הזוכה בדרך מיסטית לכוח נעלם, המאיר לו פנים, ולוא לרגע. כאשר אותו רצון עלום מסתיר פניו ממנו, הוא מאבד את עולמו. ההימור מבוסס אפוא על גורם של מתח המתפרק עם פיצוח חידה.

מתח הוא כלי רטורי דרמטי מן המעלה הראשונה. הוא גם מפעיל את הנמענים בדרך הקצרה והיעילה ביותר. אין להתפלא אפוא, ששעשועוני טלוויזיה נוסח "גלגל המזל" או "הכספת" עשו שימוש בעקרון ההימור לשם יצירתו של מופע בעל איכויות קומיות קלילות. אולם עלתה על שניהם בתחכומה תוכנית טלוויזיה שהייתה פופולרית בסוף שנות התשעים - "עשינו עסק". תוכנית זו לא חייבה את המשתתפים ולוא למאמץ אינטלקטואלי גדול מזה של חרגול מצוי. כדי לזכות בפרס, היה עליהם לבחור בין אלטרנטיבות שמציע להם מנחה, שאינו מסתפק רק בהצעות, אלא גם מפתה לבחור באחת מהן. לפעמים - הצעותיו התגלו כהולכת שולל גסה, אך לעיתים - דווקא כשהמנחה הצהיר על כנות כוונותיו - הן היו, בניגוד לכל הציפיות, אמינות בהחלט. הקצב היה קדחתני. הסיפוקים - מהירים. הריגושים גאו, ועם הזמן השעשועון נראה כפרודיה על מושג השעשועון, ולמעלה מזה - כבדיחה על הגורל העשוי להפיל בני אנוש או להרימם אל על בהינף אצבע של מנחה המתחזה לשוטה. שכן, כיאה לקומדיות שבכל דור ודור, בתפקיד הגורל הופיע המנחה, מחופש לליצן

גרוטסקי ומתנהג כמוהו, וכדי להגביר גרוטסקה ולהאדירה - אף המשתתפים נתבעו ללבוש גלימות וכובעים של ליצנים. השעשועון נתגלה כסאטירה מרושעת על בני האדם, המוכנים להיחשף בקלונם תמורת בצע כסף. ואולי גם כביקורת מושחזת על מבקרי תרבות הממעייטים בערך שעשועונים טלוויזיוניים.

אותה מקריות שרירותית, המכונה לעיתים גורל, מצויה אף בקומדיית האבסורד הסארדונית והקודרת של טום סטופארד רזונקנץ וגילדנשטרן מתים. תמונתו הראשונה מציגה את צמד רעיו של המלט כשני ארחי פרחי, המבלים בציפייה לבסוף המלט, ידידם, תוך כדי משחק הימורים במטבע המוטח אל הקיר. משום מה המטבע נופל תמיד על הצד "הלא נכון", וככל שמתחזקת הבחירה בצד אחד שלה, כך הולך המזל ומקדיר פניו. משחק הימורים זה הוא סינקדוכה המשקפת (כמו טיפה בדלי המייצגת את האוקיינוס), את העיוורון, חוסר האונים והדבקות של האדם בתקווה המשקיעה אותו, עם כל בחירה לא נכונה, אל תהומות הייאוש והסבל. שני המהמרים העלובים, החווים את משניותם, ואת תחושת האימה מפני האירועים הבאים עליהם במקריות בלתי מובנת, יוצרים את הרושם שהאירועים אינם אלא שרשרת חסרת פשר, שיד שרירותית מכוונת אותם. וכך הופך משחק ההימורים שלהם לסינקדוכה של הקיום האנושי בעולם חסר פשר - ניהיליזם טהור, כיאה לדרמה פוסט-מודרנית.

חידתיות

פתרון חידות הוא משחק חביב ביותר, שהותיר את רישומו בעיקר בספרות הפולקלור הנאיבית ובספרות הילדים, הגדושות במיני "חידות ושעשועים". ז'אנר החידה היה נפוץ ביותר בשירת ימי-הביניים. הוא חזר ורכש בימינו פופולריות בשעשועוני טלוויזיה, המציגים חידות פשוטות לפיצוח. אבל השעשועונים מושכים צופים, לא רק בשל הפרסים המובטחים לזוכים, אלא גם מפני שהצופים במשחק החידה היושבים בבתיהם, לוקחים חלק בתהליך הפתרון, בדרך פסיבית אמנם, וכך נכנסים למאבק עם המתמודדים בני המזל, מבלי להיות מעורבים ממש במשחק עצמו, וכך מרחיקים מעצמם את חרפת הכישלון או את התסכול שמהם סובלים המתמודדים באולפן.

משחקי חידה קשורים בראשיתם עם הפולחן הדתי. כך, למשל, אלי האולימפוס דיברו בלשון רמזים, ורק כוהני האורקל מדלפי, יודעי חוכמת הנסתר, השכילו לפענח נכונה את כוונותיהם. לאותה מטרה, של פענוח דברי האל, שימשו אבני החושן של הכוהן הגדול בבית המקדש. באותה

מידה שנתבקש שלמה המלך לענות על חידותיה של מלכת שבא, כך נתבקש זרתוסטרא להשיב לשאלותיהם של שישים חכמיו של המלך ויסטאספה. מלך הכוזרים עליו כתב המשורר ר' יהודה הלוי בספרו הכוזרי, הציג שאלה לחכמי שלוש הדתות, וקיבל את התשובה הנכונה מפי החכם היהודי, ואחר כך התגייר עם שאר בני עמו.

בכלל, במסורת של הדורות הקודמים, דברי חכמים לא רק בנחת נשמעים, אלא גם כסוד שיה שפענוחו מציב אתגר למי שנועץ בהם. אחד מסימניה של החוכמה היא החידתיות שבה. לא לכולם מובנים דברי החוכמה, רק ליודעי ח"ן. ביוון ההלניסטית נפוצו חידות האפורה (חידות מביכות), שלא היה להן פתרון ברור, כגון חידת הספינקס שעליה נתבקש להשיב כל מי שרצה להסיר את איום המגפה מעל תבאי. רק אדיפוס ידע את התשובה הנכונה לחידה בת שלושת אלפי שנה.

עלילותיהן של דרמות רבות מבוססות על חידות, ובייחוד מבוססים עליהן מותחנים, שמתחילים עם סימונו של חשוד בפשע, ומסתיימים בפתרון החושף את האשם האמיתי. יש שראשיתו של מותחן באיום על שלומה של דמות ראשית - רעיה במצוקה (כנהוג בדרמות טלוויזיה רבות), או איש מן השורה, בעל משפחה - המנסה להיפטר מן האיום על-ידי הליכה בנתיב הרמזים המצטרפים לפסיפס, שבסופו - פתרון החידה. הפענוח מביא את העלילה לידי גמר, שמשמעו הסרת האיום וחסולו של חורש הרעות. חלק מן ההנאה שמפיק צופה בסרט מתח נובע מכך שהוא מזדהה עם הפרוטגוניסט התר אחר הרמו הבא, ומנסה לפצח את משמעותו. הנאה אחרת שמפיקים הצופים מסרטי מתח נובעת מן ההבטחה הוודאית הצפונה בעצם המבנה: הסרטים לא יסתיימו לעולם לפני שתתפענח החידה, ויד החוק תונח על עורפו של הפושע. כך, שלצופה התוהה על פתרון החידה, ידע מוקדם על מבנה המשחק, לא רק ראשיתו גלויה לפניו - אלא גם סיומו, וכל שנותר לו לתסריטאי הוא לרקום את העלילה שתוביל אל הסוף בדרך שיהיו בה עוד חידות, שפתרוןן יוליד עוד חידות, עד לסוף שיחתום את העלילה.

בסרטי פעולה הוליוודיים, סוגת משנה הנגזרת מן המלודרמה, החידה שעל הצופה לפצח איננה כיצד יסתיים הסרט: ברור שהפרוטגוניסט ינצח את האנטגוניסט, בשל הקוד ההוליוודי המקובל. אבל הסוד השמור לכותב

התסריט הוא באיזו דרך יתגבר הפרוטגוניסט על מזימותיו של הנוכל, וכיצד יינצל מציפורניו, דקה לפני מותו האכזרי.

אל התרבות הפופולרית הקלילה הגיעה החידה מן הדרמה הרצינית מכולן, הטרגדיה אדיפוס המלך של סופוקלס. עלילתה מבוססת על פתרון שתי חידות: האחת - חידת הספינקס, שלפותר אותה מובטח כל טוב העולם - גלימת מלכות ורעיה מלכה. החידה השנייה מציבה סימן שאלה על זהותו של הפושע שהביא על העיר תבאי מגפה שאיש אינו יודע את סיבתה. אדיפוס הוא האיש הפותר את שתי החידות, לכן הוא זוכה בכל טוב תבאי, בפעם הראשונה, ומפסיד את כל אשר זכה בו, והרבה יותר - עם פתרון החידה השנייה. העובדה שהפרס והעונש ניתנים בזה אחר זה לפותר שתי החידות, שהוא אותו אדם עצמו, מרמזת על השרירותיות של מי שיצר את כללי המשחק, ויתירה מזאת - על הטרגיות של הקיום האנושי, קיום שבו נידון האדם לפתור חידות בעל כורחו, וגם אם יפתור אותן נכונה, או דווקא משום כך, אינו יכול לדעת לאילו תוצאות הרות גורל ואומללות הוא עלול להיקלע. דבר אחד ברור - הוא לעולם לא יוכל לפצח את החידה - מדוע נידון לפתור חידות. דומה שאל משמעות זו כיוון יהודה עמיחי בשירו "אל מלא רחמים", כאשר כתב בו: "...אני שמשמש רק בחלק קטן של המילים שבמילון/ שניידון לפתור חידות בעל כורחי, יודע כי אלמלא האל מלא רחמים, היו הרחמים בעולם ולא רק בו".

לא רק עלילותיהם של מחזות מסוימים מבוססות על חידה. חלק ניכר של השירה חב חוב גדול למתכונת החידה, ובעיקר חטיבה ניכרת בשירה ובאמנות המודרניות. אלו מציבות לפני הנמען אתגר של פענוח חידה שהיא חלק מן הצופן של השיר, או של המחזה. פתרונה דורש מאמץ שכלי והבהק של דמיון, שיקשר למשל את שני חלקיו של דימוי מפתיע, שנוצר באורח שרירותי לגמרי, ובמנותק ממסורת הדורות הקודמים. אם סיפוריו של קפקא, או שירתו של נתן אלתרמן, או סיפורי ספר המעשים של ש"י עגנון נראים חידתיים, ולכן תובעים פרשנויות חוזרות ונשנות, אין זה אלא משום שנוצרו מלכתחילה כחידות.

מחזאי תיאטרון האבסורד, בקט ויונסקו, או חנוך לוין ונסים אלוני שהושפעו מהם, בונים את מחזותיהם על מטאפורה מרכזית אחת, המצטרפת משפע דחוס של דימויים, שחלק מחומריהם זר ורחוק מעולמו של הצופה והקורא מן השורה, ופענוחם מחייב מלאכת קישור מורכבת. אלו הן

מטאפורות או מטונימיות שנוצרו מלכתחילה כחידות אפואיות, חסרות פתרון ברור וגורמות מבוכה מתמדת. אך בתכונה זו גם סוד המשיכה אליהן, אותה משיכה שחש כל מי שהאתגר לפתור חידה מעורר אותו לפעולה, ומסב לו עונג.

יתירה מזאת, עצם הצפייה או הקריאה בכל יצירת אמנות זהה לפענוח חידה. כי יצירת אמנות אינה אומרת לעולם את מה שיש לה לומר ברובד הגלוי שלה. משמעויותיה כמוהן כמשמעויות דברי האורקל מדלפי: חומקות מהתרשמות ראשונה, מחייבות פענוח וחידרה וגורמות עונג, כמוה כמעשה אהבים, כפי שמתאר זאת רולאן בארת בספרו "הנאת הטקסט"¹¹⁵.

חירות

המשחק פירושו גם עשיית מעשה של חירות. כך גם הדרמה. כדברי הויזינגה: "כל משחק תחילתו ועיקרו מעשה שברצון. משחק המוטל עליך שוב אינו בגדר משחק." אחד הסימנים לחירות זו הוא היכולת להפסיק את המשחק. ההפסקה שבמהלך המשחק ("פסק זמן") או ההפסקה בין המערכות בתיאטרון, וכמובן - היכולת לסיים את ההצגה, הן עדות לתחושת החירות שהוא משרה על השחקן השולט במעשיו ובחוקים של המשחק.

אותה תחושה של חירות משרה על הצופה הדרמה הקומית, בעיקר בגילויי חוסר ההיגיון והעדר הסבירות שבפארסה, וכן אותה סוגה ספרותית המכונה באנגלית "ספרות נונסנס", סוגה שעיקר העונג שבה נובע מהיעדר מגבלות הגיוניות על הנאמר בה, או כלשונו של פרויד בחיבורו על מקורותיו של הקומי: "ההנאה בנונסנס, כותב פרויד, "שורשיה נעוצים בתחושת החירות ממנה נהנים אנו כל אימת שיש לאל ידינו לנטוש את גבולותיו הצרים של ההיגיון". הנאה זו הייתה בתקופת חיבורו של המאמר של פרויד, בווינה של השנים הראשונות של המאה העשרים, כדברי פרויד, "כה מוסתרת בחיינו הרציניים, עד שכמעט אין להבחין בה עוד". לכן המחיש אותה פרויד באמצעות משחקי הילדים, המפיקים הנאה מצירופי מילים שאינם מבינים את משמעותן או את סדרן ההגיגוני, או מהילולות השכרות של הסטודנטים מאותה תקופה. בסוף המאה ה-19 ובעיקר במאה העשרים

¹¹⁵ רולאן בארת, הנאת הטקסט, וריאציות על הכתב, מצרפתית: אבנר להב, תל אביב, רסלינג, 2007.

**צפייה או קריאה ביצירת אמנות כמוזה כפענוח חידה.
יצירת אמנות אינה אומרת את מה שיש לה לומר ברובד
הגלוי שלה. משמעויותיה כמוזן כמשמעויות דברי
האורקל מדלפי: חומקות מהתרשמות ראשונה, מחייבות
פענוח וחדירה וגורמות עונג,
כמוזה כמעשה אהבים.**

כבשה ההשתטות של הנונסנס את כל הבמות, ממופעי סטנדאפ ועד למחזותיהם של יוצרי תיאטרון האבסורד.

אבל כבר בקומדיה העתיקה, זו שנשתמרו ממנה אחד עשר מחזותיו של אריסטופנס, מצויה אותה חירות של פנטסיה, המעורבת כבכל קומדיה בוולגריות משולחת רסן. והיא נשמרה במסורת של הצגות המימוס הרומאיות, שבהן הופיע מוקיון בתפקיד של שוטה משריש, שהתנהגותו הייתה אבסורדית עד כדי כך שלא היה מסוגל להבין אף את הקשרים ההגיוניים הפשוטים ביותר, המובנים לכאורה לכל ילד, ולכן כונה גם סטופידוס. מצד שני, כמו לוליין בקרקס, היה הלץ בעל שליטה וירטואוזית בעשייה מפתיעה ובלתי הגיונית, ולכן הקרין תחושה של חירות בזכות שחרורו מכבלי ההיגיון.

מסורת המימוס, המחזה-ללא-מילים של ימי-קדם, נשתמרה במשך מאות בשנים כתיאטרון עממי שהתקיים לצידן של הטרגדיה והקומדיה הקלאסיות, ולעיתים קרובות אף עלה עליהן במידת הפופולריות שלו. הוא נמצא בפארסות של ימי-הביניים, בקומדיה דל'ארטה שפרחה בתקופת הרנסנס ובמאות שלאחריה, בקומדיות של שקספיר, במסורות הוודוויל והרוויו, בסרטי הראינוע הראשונים - בדמויות הנווד של צ'רלי צ'פלין, או הלץ התמהוני של בסטר קיטון, ולבסוף בדמויותיהם של דידי ולאקי במחכים לגודו של בקט, או חפץ של לויין, שלא לדבר על "מיסטר בין", הלץ התמהוני המעוצב בסדרת הטלוויזיה על-ידי יוצרו, רואן אטקינסון.

כאשר דיבר אריסטו על טיבה של הטרגדיה, הוא תיאר את עלילתה כבדויה, אך את התרחשותה התנה בהיענות לשני תנאים: הסתברות והכרח. תביעה זו סיבכה ברבות השנים את חסידי אריסטו, שייחסו לתנאים שהתנה משמעות כלל דרמטית, בבואם להצדיק את חוסר הסבירות המוחלט של הפארסה, אחד הז'אנרים הקומיים, המצטיין בתכונות רבות, אך הסבירות אינה אחת מהן. משורר בן המאה השמונה עשרה גוטהולד אפרים לסינג היה נבוך כל-כך מחוסר ההלימה שבין הפארסה למיזיס האריסטוטלי, עד שתבע משחקני הפארסה להציגה בקצב מהיר ביותר, בתקווה שהקצב לא יאפשר לקהל לעכל את חוסר הסבירות בעלילה, והעיקרון המימטי לא ייפגם. אך עיקרה של פארסה, כמו הז'אנר הקומי בכלל, טמון דווקא בשרירותיות של צירוף האירועים שבעלילה: בפארסה, המופרכות של העלילה מצויה במידה גדושה, ואילו בקומדיה היא מצויה בסיום הטוב, המושג תמיד בשל מוסכמות הז'אנר, ולפעמים בדרך שרירותית.

לעתים, תפרי הסיום גלויים לעין כמו תפריה של חולצה שנלבשה הפוך. ודווקא משום שהכול מודעים לטיבה השרירותית של העלילה, הכול רוויים נחת מחוסר ההיגיון שבה, או מתחושת החירות שמקנה ההשתחררות מחוקי ההיגיון.

באמנות המודרנית תורגמה תחושת חירות זו לעשייה הספונטנית, והספונטניות נוצרה מאקראיות.

האימפרסיוניסטים שאפו להנציח בציוריהם את הרגע החולף, ולסיים את הציור בו במקום, לצייר את האירוע האקראי באותו רגע שבו התרחש: בוהק האור על גבי העלים, צללית על פני המים. המצלמה שהמציא ג'ורג' איסטמן, במחצית שנות השמונים של המאה ה-19, עשתה זאת בצורה מושלמת, ואולי היא הייתה המניע לשאיפתם של האימפרסיוניסטים לתפוס את הרגע החולף במעופו.

כשהגיעה מצלמת הראינוע לעולם, במפנה המאה, היה אחד ההשגים הראשונים ששמו אליהם לב כל אלו העוקבים אחר התפתחויות אוונגרדיות - יכולתה המוחלטת לתפוס התרחשויות אקראיות בחזית התמונה או ברקעה: העשן המסתלסל מארובת הקטר של הרכבת הנכנסת לתחנה, הבעותיו של תינוק המצולם בשעה ההאכלה, ענפי העץ הנעים ברוח.

הסוריאליסטים האדירו את המקריות וניסו לשלוט בה, על ידי יצירת משחקים שבהם נכתבים שירים על ידי משתתפים רבים, כל אחד בתורו

(כמו הידוע שבהם "הגווייה המופלאה"), כך שהתוצאה נראתה תמיד אקראית, ספונטנית ומוזרה להפליא. מרסל דישאן שימר באדיקות את האבק שהצטבר על יצירתו "הזכוכית הגדולה" (המכונה גם "אפילו הכלה מופשטת ערומה על-ידי מחזריה"), כדי להקנות מעמד של קבע למה שנוצר באורח ספונטני.

המוסיקאי ג'ון קייג', שהושפע ממנו, יישם את העיקרון ביצירת "מוסיקת המקרה", שבה שילב קולות המופקים מעלה המתחכך במיקרופון, שנמצא במקרה על הרצפה תוך כדי ביצוע היצירה. ג'קסון פולוק התזו כתמי צבע על בדיו האקספרסיוניסטיים המופשטים והכוריאוגרף מרס קנינגהם יישם את הרעיון בתורת הצ'אנס שלו, בדרך אקראית במכוון. אוקסימורון? אכן, הוא היה אמנם כזה.

הסתרה

הצירוף של החירות ושל החידה – יוצר את ההסתרה. שחקנים, בין שהם שחקני תיאטרון ובין שהם שחקני כדורגל, אוהבים שצופים בהם, עוקבים אחרי משחקם, מעריצים את תחבולותיהם ואת ביצועיהם, אבל הם לא יגלו לצופים את תוכניותיהם, ולוא לטווח הקצר ביותר. במגרש נוצר מתח, בין השאר, כתוצאה מן הציפייה להפתעה הבאה, לתכסיס הבלתי צפוי שישלוף השחקן ובעזרתו יכניע את הקבוצה היריבה.

גם לשחקנים בתיאטרון יש הרבה מה להסתיר, ובראש ובראשונה את אישיותם שמחוץ לעולם המדומה של ההצגה (או של הסרט). וזאת, כדי שיוכלו לצלול לתוך האישיות החדשה שלהם, החיה ונושמת בעולמה הבדיוני של ההצגה, ולוא גם אם מבוססת אישיות זו, כמצוותו של סטניסלבסקי, על זיכרונות מחוויות שנתנסו בהם השחקנים בחייהם שמחוץ לבמה, הרי שבתפקיד שהם מגלמים בהצגה הצטרפו זיכרונות אלו לכלל מרכיביה של האישיות שהם מגלמים במציאות המדומה של הבמה.

כמו השחקנים העולים על הבמה, גם שחקני הכדורגל או הכדורסל העולים למגרש צריכים להותיר מאחוריהם את טרדות היומיום, את דאגותיהם ואת הכאבים שחשו כשישבו על הספסל, וחיכו לאות המורה להם לעלות על המגרש.

משחק של תיאטרון

הפולחן אינו תיאטרון אך הוא הצגת קודש, המבוססת על המשחק, כדברי הויזינגה: "המשחק אוצל לעולם הרגיל שמחוצה לו מהודו ומזיוו ומביא לו לציבור החוגגים ביטחון, סדר ורווחה, שקיימים ועומדים עד שוב עונת-המשחק הקדושה". ככל משחק, הצגת הקודש מתקיימת כחג, כעשייה של שמחה וחירות, הבוראת עולם לעצמה, עולם המתקיים לשעה. אלא שהשפעתו הרוחנית של משחק הקודש מוסיפה להתקיים גם לאחר שנסתיים הטקס. והלא אותה התרוממות רוח, ואולי גם אותם ביטחון, סדר ורווחה, חשים מי שיוצאים מהצגת תיאטרון שהותירה בהם את חותמה.

שילוב זה של תיאטרון בתוך תיאטרון ושל טקס כחלק ממשחק תיאטרון המוצג בתיאטרון, מצוי אף במחזה הוצאה להורג של חנוך לוין. זהו משחק תיאטרון אכזרי שבו גבירה מענה מתעללת בנידון להוצאה להורג. הטקס הוא פרודיה על מחזה כנסייה, וההעמדה התיאטרלית שלו היא כהעמדה תיאטרלית של פאסיון המבוצע בתלבושות של קונצרט לעיני הקהל. הטקס הכלול במשחק התיאטרון מוכפל במשחק המהווה נושא מרכזי בעלילת המחזה. לקראת הסיום מתוודה הגבירה המענה, שהיא מעמידה פנים כי אנחותיו האחרונות של הנידון ערבות לאוזניה. על כך עונה לה המלאך הדמוני, הממלא את תפקיד הבמאי בפולחן אכזרי זה: "כן. יש לנו ללא ספק כמה משחקים נבזיים. בהן אתן הכלים. שאותם אנחנו מזיזים". זהו שחקן המשחק תפקיד של לא-שחקן שכל חייו אינם אלא משחק.

גם מחזהו של ז'אן ז'נה, השחורים, משלב את המשחק והטקס. בהשחורים מציגה להקת תיאטרון של שחקנים שחורים מחזה המביע את שנאתם ללבנים העושים אותם. ההצגה בנויה בתבנית של טקס מאגי. הלבנים המשתתפים אף הם באירוע, מהווים את קהל הצופים. אך אותם לבנים הם למעשה שחקנים שחורים העוטים מסכות של לבנים. הממסד מיוצג על-ידי שחקנים הלבושים כמלכה, כומר, מושל צבאי ושופט. שיאו של הטקס הוא הוצאתה להורג של אישה לבנה, אך המשחק חורג מגדר אחיזת עיניים והופך לממשות, שעה ששחור בוגד מוצא במהלכו להורג. המלכה, השופט והמושל מסירים את מסכותיהם הלבנות ומופיעים עתה כמות-שהם: שחורים. אלא שגם אז אין המשחק מסתיים: גם בדמותם זו אין המלכה-לשעבר והמושל-לשעבר חדלים להיות שחקנים, המופיעים בתיאטרון לפני צופים, וגם תיאטרון זה אינו אלא תיאטרון בתוך תיאטרון.

חתרנות

חלק ניכר מכוח המשיכה של סדרת הטלוויזיה תיקים באפלה, ששודרה בטלוויזיה הישראלית בסוף שנות התשעים, נבע מהיותה מבוססת על תעלומות שאינן נפתרות לעולם. ישות זרה, שמקורה בכוכב אחר, פלשה לכדור הארץ והממשל האמריקאי מעלים את זהותה באובססיביות חסרת פשר. צמד סוכנים של הממשל, מאלדר וסקאלי, פועלים כנגד מגמה זו. הם מנסים למצוא את החיזורים, ובדרכם אל היעד הם נופלים קורבן שוב ושוב למעלליו של אדם מסתורי, מעשן כבד, הידוע בכינוי "איש הסרטן". בסוף שנת 1997 צולם בהוליווד סרט המבוסס על הסדרה, ובו הופר החוזה הלא כתוב בין צופי הטלוויזיה לבין התסריטאים: התסריט חשף כמה מן התעלומות שיוצרי תיקים באפלה הקפידו עד אז לשמור באפלה.

אבל גם בכך היה חידוש. לפחות על פי ערכי האמנות המודרנית המבוססת על חתרנות כנגד כל ערך קיים: כי הפרת קוד המשחק - למימוש קוד החתרנות תיחשב, והרי החתרנות היא ערך אמנותי. ואין בכך חידוש של העת האחרונה. כבר מראשית התנועה המודרניסטית, בשליש האחרון של המאה התשע עשרה, שם המשחק היה שבירת כללי המשחק. האימפרסיוניסטים כפרו באידיאל הנצחיות של האמנות הקלאסית. ורצו לתפוס במעופו דווקא את הרגע החולף ללא שוב. האקספרסיוניסטים כפרו בייצוג האובייקטיבי, והעבירו את נקודת הכובד אל הסובייקט, המעוות אותה בראייתו; הקוביסטים תבעו לחצות את גבולות העולם המוחשי ולחשוף אל הצורות הגאומטריות הנסתרות שמאחוריו, קנדינסקי רצה לייצג תחושות מוסיקליות באמצעים חזותיים, והפוטוריסטים ביקשו ליצור תנועה על משטח נייח באמצעות צבעים וצורות, וכך לחתור נגד אחד מחוקי הטבע הבסיסיים. זאת הייתה חתרנות נגד המסורת הסבורה שהאמנות היא ייצוג של מציאות מוחשית. ואם לנסח זאת באורח סמיוטי: האמנות נתפסה כצירוף של סימנים שבהם לכל מסומן יש מסמן שמשמעותו נגזרת ממילון אמנותי פתוח לכול או ממילון אמנותי שנוצר על ידי האמן. ואמנם, הפוטוריסטים – ואחריהם הדאדאיסטים, יצרו מילון חדש שעיקרו חתרנות נגד החומרים המסורתיים שמהם עשויים המסמנים. למשל, הפוטוריסטים תכננו בדייקנות בלט אווירי של מטוסים. את יצירתו של המוסיקאי ג'ון קייג', שיצר קונצרט אילם לפסנתר ("4.33"), אפיינה הדממה שבין הצלילים שמילאה את התפקיד של חומר הגלם המוסיקלי, ובאתנחתא נח הפסנתרן כאשר פתח את מכסה הקלידים. דומה שאותה משמעות ייחס לדממה נתן אלתרמן בשירו: "הדממה שבלב בין דפיקה לדפיקה, הדממה הזאת היא שלך".

הפרפורמנס ארט הציע משחק חדש לפיו אין כללי משחק, לבד מן הכלל שאין כללי משחק.

חתרנות מסוג אחר חוצה את הגבולות בין במה לקהל, בין שחקן לצופה, בין זמן היסטורי לזמן בדיוני. מימשה עיקרון זה אמנות הפרפורמנס – סוגה שבאה לעולם בסוף שנות החמישים של המאה העשרים, בדמות אירוע תיאטרוני שלידתו והורתו במיצג, והוא חצה את הגבולות שבין האמנות החזותית לאמנות הבימתית, בין במה לקהל, בין שחקן לצופה, בין אירוע תיאטרוני לחיי יומיום. מופע הפרפורמנס ארט היה עשוי להתקיים בקרן רחוב או באוטובוס נוסע. לא רק ש"כל העולם – במה, וכל בני האדם שחקנים", אלא גם "כל אירוע – תיאטרון". ארבייט מאכט פריי, המופע של דודי מעיין ו"קבוצת התיאטרון של עכו", משיאה הישראליים של סוגה זו, מתחיל באוטובוס נוסע, שבו מורת הדרך (סמדר יערון) היא לרגע שחקנית המגלמת דמות, ולרגע – היא סמדר יערון עצמה. גם הנוסעים הם לרגע צופים ולרגע – שותפים פעילים לאירוע הדרמטי המתרחש בחלל ובזמן מדומים, וכך הם מוזמנים לסעוד את לבם בארוחה משותפת עם השחקנים, ולקיים דו שיח עם אחד מהם.

בניגוד לחוויה המעוקרת של צופה הקולנוע, הצופה במופע הפרפורמנס מוזמן לא רק להתבונן במציאות המדומה, אלא גם לחצות את הגבול שבינה לבין המציאות המוחשית.

וכך, שבירת הכלים של האמנות המודרנית והפוסט-מודרנית, הביאה לעולם לא רק יצירות מקוריות, מבריקות ומפתיעות, אלא גם הותירה בעקבותיה הרבה שברים וגרוטאות. הפרפורמנס שינה את מעמד הצופה – ממתבונן פסיבי לנמען אינטראקטיבי, הלוקח חלק פעיל בפרשנות, ולעיתים גם בביצוע היצירה עצמה. המשחק החדש שהמציא, לפיו אין כללי משחק, לבד מן הכלל שאין כללי משחק, הירבה מבוכה והעטה על משחקי האמנות את הצל המתעתע של הערכיות היחסית. כפרפרזה על שירו של דוד אבידן אפשר לומר, שבאמנות הפרפורמנס, "כללי המשחק את עצמם מראש צוק מפילים", ועמם גוררים הם גם את הנמען, ההופך לשחקן המשתתף במשחק שמתחזה כלא-משחק.