

שמעון לוי

## מכאן אני כותב

ב-26 באוקטובר האחרון הלך לעולמו גלעד עברון ז"ל, מבכירי המחזאים בישראל ומן המקוריים ביותר שבהם. בן 61 היה במותו, אותו גיל שבו נפטרו ביאליק ואלתרמן, אך בהשוואה אליהם הוא נחקק בזיכרון הקיבוצי כיוצר צעיר ושופע, שכל החיים לפניו, מופת לא רק לייחוד אמנותי אלא גם לאמן המגויס למעורבות חברתית ופוליטית – ולא רק ביצירתו אלא גם בחייו ובחיי משפחתו. החלטנו אפוא להקדיש לזכרו את דבר המערכת. בשנת 2007 יצא חלק ממחזותיו בספר שישה מחזות (הוצאת ספרא ואסף מחזות, אוניברסיטת ת"א), עם המבוא המופיע כאן, מאת פרופ' שמעון לוי

לא די לקרוא במחזותיו של גלעד עברון. צריך לשמוע ולראותם מבוצעים. חוויות התאטרון הראשונות שלו היו קשורות דווקא לשמיעה, ובמאים כמו חנן שניר, אופירה הניג, אילן רונן ומיקי גורביץ השכילו לפענח את הצופן התאטרוני העמוק הטמון במחזותיו. כילד הוא האזין להקלטות בבית אביו והתרשם במיוחד מהנסיכה האמריקאית של נסים אלוני. הוא נשבה בקסם השפה, בכוח המדמה שלה, בעולם שלם שנוצר מאינטונציה, מתאטרון שנשמע כמו מוזיקה. תקליט אחר בבית הוריו היה חשיבותה של רצינות מאת אוסקר ווילד בביצוע אנגלי נפלא, זדוני ואירוני, לדבריו. תקליט שלישי הזכור לו הוא המחזמר לה גוורדייה, שבמרכזו הפוליטיקה המלוכלכת הניו-יורקית. השילוב המוקפד בין מוזיקה נהדרת, קלפים ותככים הפנטו אותו. החיפוש אחר יסוד עצמאי בשפה היוצר יחסים משלו עם הצופה, כחיה עצמאית, זו שחיה בין הבמה למציאות, שייך לחוויה הווקאלית הזאת, הנשענת כולה על הדיאלוג מצד אחר, מפני שגלעד למד אמנות פלאסטית ולא תאטרון, עולם הדימויים הויזואליים והתאטרון החזותי, כמו הפרפורמנס, קרובים לו וחשובים לא פחות מטקסטים, כפי שמשתקף בהצגותיו שבוימו ובולטות כבר בהוראות הבימוי

\*הרשימה מבוססת על ראיונות בעל-פה ובכתב עם גלעד עברון.



גלעד עברון צילום: ז'ראר אלון

הבימתי במחזותיו, לעתים הן מדויקות להפליא ותמיד סוגסטיביות. במחזותיו של עברון ניכרות השפעות של ניסים אלוני וחנוך לוין, של ברכט ובקט ועוד מחזאים רבים, שאתם הוא מקיים דיאלוג מושכל, ביקורתי, לפעמים אירוני ותמיד מעניין, מפרה ומודע היטב לעצמו: כלומר לאיכות השאילה מהמקור ולסוג הדיאלוג הנוצר בין טקסט המקור לבין מקומו בטקסט היעד של המחזה החדש. עברון מקיים שיח עם מחזאים השואלים, כמוהו, למה בכלל תאטרון?

לפני שנים מועטות נעצרה נורית, אשתו של עברון, בהפגנת נשים ברחוב דיונגוף בתל אביב. היא הפגינה בעד חברה אזרחית ונגד חקירות שנועדו לסתום פיות בארץ. המפגינות הוכו בידי שוטרי יס"ם, הופלו בין מכוניות נוסעות בכביש. נורית הותקפה בידי חמישה שוטרי יס"ם, נגררה, בוזתה בתנאי כליאה משפילים, סרבו לשחרר אותה ואת חברותיה למעצר לא חוקי. היא הובלה לבית מעצר באבו-כביר, הופשטה, נבדקה, הושמה בחדר מצחין ושורץ

מקקים, בלי כיסא ובלי אוכל. גם אחרי ששופט שיחרר אותה ואת חברותיה למחרת, הוא עוכבה בחדרי המעצר המקוררים להקפיא, ללא שתייה, ללא אוכל, עד שהתאחרה השעה ביום שישי, התנועה התמעטה ברחובות ופשטה נעימות לקראת שבת, כמאמר סופרים מסוימים, אומר עברון, ואז שוחררה. בנו של גלעד נחקר במשטרה בגלל תמיכה שהגיש לצעירים, שהשירות בצבא מעיק עליהם מוסרית ונפשית. בנו השני ישב בצינוק, וגם הוא הוכה בתל אביב בידי בריונים, כי היה כתוב על חולצתו שהוא נגד מלחמה. "מכאן אני כותב", אומר עברון, "מהאלימות הזאת אני כותב. נפגעי ממנה ואני מנסה להתגונן מפניה. ולמרות זאת בני המשפחה שלי הם אנשים אופטימיים. ביקורתיים, אבל מלאי חיים. עליהם ובשבילם אני כותב. הם הסיכוי שלי. ולא רק שלי."

החוויה הישראלית של עברון, מעבר למשפחה ולחברים, מורכבת מגודש התרחשויות היוצרות "רעשים". מסך של רעשים – אינטנסיביות, התלהמות, כיבוש אכזרי, מניפולציות, התלהמות, דיכוי, צדקנות, חיי בועה. שום דבר כמעט אינו נחוה אלא כרעש. מציאות עיתונאית. לעומת זאת, התאטרון שמעניין אותו אינו עיתונות, כי תאטרון אינו צריך לאשר את המציאות. הוא מציב אלטרנטיבה. הוא יכול להתנגד לרעש הזה, שאינו מאפשר לחשוב או להרגיש. עברון שואל איך אפשר להישאר אנושי ברעש הזה, וגם לכן הוא מתרחק עד לה מאנצ'ה של דון קיחוטה, כדי להתקרב ולהרים את שולי המסך, של התאטרון, של המציאות. החיים בארץ, לגביו, אינם מאפשרים מרחק כזה, ולמרות הרצון להתגונן מהמציאות הזו, היא חודרת פנימה, וכולטת בכתיבתו.

במחזותיו של עברון מצויה "הזרה מקרבת" בין אסתטיקה לבין רלוונטיות או "מסר", וקשר מקורי ומעמיק בין הפן האישי, העיצוב האמנותי המוקפד ומקדם גבוה של מכוונות עצמית כתיבתית, אמנותית ואישית. אצלו האישי הוא גם פוליטי וגם אמנותי: אלטרנטיבה תאטרונתית לחיים. עברון מסווה את הפוליטיות שלו כהרחקה של עדות, תמיד בנויה דרמטית והיטב. סגנונו נמנע מיפויף כלשהו, כתיבתו תכליתית, מנסה לדלות מהעברית בדיוק את מה שהיא אמורה לומר. לא פחות, ודאי לא יותר. מתוך החוויות הביוגרפיות הוא מעצב אמירה, מציאות, אמנם בדיונית, חדשה. שפתו לעתים מתחזה כפשוטה, אבל הקצב שלה אינו כזה. סגנון כזה מאפשר לו להתקרב לאזורים קשים וכואבים. המשפטים שלו שומרים על שליטה מרחיקה, מפרקים את המובן מאליו, מאפשרים התבוננות, ניתוח, השהייה ומרחק, הנחוצים לצופי התאטרון בארץ כאוויר אמנותי לנשימה. עברון אומר: "תאטרון יכול להיות המון דברים, אבל קודם כל הוא מוכרח להיות תאטרון. והדרך לבדוק את זה היא דרך מה שכל מחזה צריך לשאול ולענות בדרך עשייתו: מה יש בו שאפשרי ונכון רק לבמת התאטרון ולא לשום מדיום אחר. אם המחזאי מוצא הגדרה משמעותית לשאלה הזאת, אפשר להניח שמצא את המפתח לעבודתו. איך לספר מה שרוצים לומר או לגעת בו."



גיל פרנק ביהוא, הבימה, 2015 בימוי: אילן רונן

ו"האיך" הזה הוא גם מחשבה אחרת על המציאות. דון קיחוטה שלו מסכים לדעה הזאת. תאטרון המנסה לאשר ולשכפל את המציאות נדון לכישלון כמדיום. בנוסף לתחושת התפלות, התחרות שהוא מנהל עם ייצוגי מציאות, כמו בטלוויזיה למשל, נראית לעברון התאבדותית.

הרבה מהדמויות של עברון מנוכרות לעצמן ולסביבתן, האנושית, וכך גם הן מאפשרות ביקורת חריפה ואובייקטיבית על מצבים ונסיבות. אחת מהן היא הילד המזמר בשמים, שאינו שייך לאיש וסופו שהוא מסורס, הופך לסחורה ולמופע בידור. כך גם הרוצח בקין המבקש להפוך לרוצח מקצועי, או איש האקדמיה בעין לטושה, שאינו יודע מדוע נעצר בחשיכה וגם הוא אינו זוכה לשום תגובה. דמויות אלה ואחרות תלושות ותסרות קשרים. ברבים מהמחזות לא

המשפחה היא התשתית להתפתחות הדמות. מיקומה החברתי הכלכלי והפוליטי של הדמות מכריע הרבה יותר.

יהוא של עברון אינו מתחקה אחרי פרשת הדמים במלכים ב' פרקים ט' ו-י, המושמטת בדרך כלל בקריאה המגמתית של התנ"ך במערכת החינוך. בתחילת דרכו גם יהוא של גלעד דורך על בגדים, בהמשך ידרוך גם על מה שבתוכם. מפירוט הזוועות בטקסט המקראי ומהשוואתו עם יהוא של עברון, מתברר שעברון למד היטב את המקור ומסב אותו למקומנו ולתקופתנו. לא רק עוצמת הזוועה מרשימה במקור ובעיבודו אלא גם תחושת הבלתי-נמנעות של האירועים. מרחץ דם אחד מוליך למשנהו, מעגלי האימה מתרחבים והולכים. עוד ועוד בני אדם משותפים בזוועות בעל כרחם, כמה מרצונם, רובם מפחד. גם כאן מרחיב עברון ביד אמן. גם ביהוא שלו יחסי יהוא וזולתו הם יחסים תכליתיים, והם דיאלוגיים ממש רק לכאורה, בדומה לתנ"ך: יהוא והנער הנביא, יהוא ואיזבל, יהוא ויהונדב. סביב יהוא מסתופפים קצינים, סריסים, עושי דברו, ועם רב של מתים, גולגולות וקרבנות בבית, בשדה ובבור.

גנרלים קשוחים אבל ישרי דרך, המוצי דם וזכי עיניים היו נושא למחזות רבים. גם מקבת היה פעם בחר וטוב לנשק. ריצ'רד השלישי למד דבר או שניים מיהוא. תאוות השררה והכוח לעולם אינם רחוקים מדי ממי שעוסקים "באופן מקצועי" במלחמות, אפילו מלחמות "אין ברירה". תחילה הדם מרתיע, אחר כך מתרגלים ולקראת הסוף צמאים לעוד. כוחנות היא חומר לסאטירה החל בימי הקפיטנו בקומדיה דל'ארטה, שהבינה שבקצין-צבא יש משהו טפוש-כוח. פחות נוח לראות זאת בקצינים "שלנו", בתנ"ך ובהצגה כאילו-תנ"כית בהבימה, ויהוא של עברון משדר לא סאטירה אלא סרקזם קודר.

גיבורי המחזה של גלעד הם שני החיילים, דמויות מופלאות שהמציא. הם מופיעים הרבה על הבמה כנציגי הרוב הלחשני, המשתף פעולה, השורד ללא טעם. הם מתקיימים מרגע לרגע תאטרוני מובהק. אין להם הרבה תקוות, אך יש להם ברירה "לצאת מהסיפור" בשקט, אבל "מי יעסיק אותנו?" אם לא יהיה להם אדון הם אבודים. פעם הייתה ברירה, עכשיו אין. בשונה מרוזנקרנץ וגילדנשטרן של סטופרד, הנרדפים על ידי המשימה להרוג, שני החיילים האלה הם בדרנים אכזריים, עקרים ומשועבדים, סופרים גולגולות בקצב מוסיקלי וסותמים את האף.

פרפרזות שגלעד שאל ממחכים לגודו של בקט כמו "הן יולדות בכריעה מעל קבר ומלמטה הקברן..." הן אזכור אינטר-טקסטואלי ברור לדרמה מודרנית ולמיקומה מחדש בהווי הישראלי. עברון שואל פסוקים גם מקוורטט של היינר מילר, וכן קטעי אקטואליה מרומזים, החל בשריקת שיר מאת נעמי שמר, דרך "ארמים" שחטים הנשמעים כמו "ערבים". קל לזהות במחזה את אריק שרון, ולראות בהצגה מחקר ומיפוי של רוע לצד כניעה של האינטליגנציה בפני הברוטליות. עברון יצר ליהוא שפה משלו, לא מקראית בכוונה, השואפת אל

הטקסי התאטרלי, כי שליטה בשפה ובקצב שלה היא עמדת כוח המשנה מציאות. כשיהוא כובש את הארמון בשומרון ומביאים לפניו את המלכה, הוא כובש אותה באמצעות אימויו להחדיר חרב לאחוריה. אבל מה שמכניע אותה באמת, הוא השטף הרטורי של יהוא, החדירה הפסיכולוגית האלימה, המחסלת כל התנגדות מצידה. ובהיפוך, מקומה של השפה בעין לטושה – שם, למרות שליטתו של "הנאשם" בשפה, תהליך התפרקותה בפיו, חושפת את חוסר האונים ההולך וגובר שלו, עד מלמול ושתיקה. בקין עוצמת המקצב של השפה, כמוזיקת רוק, אותה מפעיל "המזמין" היא שמחזירה לתפקוד את "הרוצח". על רקע האינתיפדה והתבהמותה ההולכת ונמשכת של החברה בישראל, נקראו ונתפסו המחזה יהוא וההצגה, שהוצגה כטקסט עכשווי לגמרי. סרט דוקומנטרי שנעשה על ההצגה נאסר לשידור בטלוויזיה בטענה של התערבות במערכת הבחירות ב-1992. אלא שהמחזה אינו חיקוי מציאות כמו שאינו שחזור של התנ"ך. שני אלה מופרכים ונידונו לכישלון מראש, לטענת עברון, כי המחזה מעלה את שדות האלימות והכוח המצויים מתחת או מעבר



שמיים בבימוי אופירה הניג, תאטרון החאן, 1999

לכיסויי המולת היום יום. ייצוגם המסוגנן, באמצעות ההרחקה התנ"כית מאפשר לזהות אותם במבנים הפוליטיים וביחסים בין אנשים וכך המרחק של הטקס והסגנון מאפשר דווקא קרבה.

הצגת המחזה שמים (1999) עסקה במדרוג, בחיים כמופע בידור, ותקפה את הקהל מבחינת היחס בין רייטינג לבין מהות, טיפלה בשאלות על משחק ובערעור הייצוג. ההצגה היא מופע בידור חזיתי המוצג במועדון לילה. בו בזמן מעוצב תהליך הכנתו וכתובתו של המופע – מרכיב ארס-פואטי מובהק. ההצגה פועלת כל העת גם כמופע בידור ומטשטשת/חושפת את הגבול בינו לבין הצגה "ריאליסטית". שמים מערערת על האפשרות להבחין בין "אמת" לבין ייצוגה הבימתי והיא מתעתעת ומפרקת את תהליכי הצפייה של הצופה. היא מתארת מציאות כבידור אלים, סחיר וחסר מוסר. זהו הלא שונה מהצגות רבות העולות על בימותינו. במרכז המופע ניצב בעל המועדון האלים והיצרי, המתאהב בקולו המיוחד ובדמותו של ילד בן שלוש עשרה. אהבתו לילד ולקולו המלאכי מרוממים אותו עד אובדן שליטה, אבל גם מדרדרים אותו עד עיוות: כדי לשמר על קולו המתחלף של הילד, מסרס אותו בעל המועדון ומתמוטט נפשית אחרי כן. השיקול היחידי שנותר לגבי ייצוג הדברים הוא האפקט הבידורי שלהם. המוטיב הזה חוזר גם בהטענה של דון קיחוטה.

קיינ (1997), מחזה קצר, נכתב זמן קצר אחרי רצח יצחק רבין. בשלוש תמונות קצרות ובכתיבה מינימליסטית משורטט תהליך צמיחתו של רוצח מקצועי. האדישות המוסרית מודגשת אצל שלוש הדמויות במחזה, ובמיוחד בדמות אבי הרוצח. אין לאב קשר לרצח, אבל הוא היחיד המסוגל להפעיל שיקול מוסרי, ואינו עושה כן. כישלוננו לעצור את בנו, הופך אותו שותף לרצח לצד בנו הרוצח ולצד מזמין הרצח האלגנטי והקריר. גם במחזה שמסגרתו ריאליסטית לכאורה אין הדמויות נענות להגדרה זו מפני שהן גם מודעות למחצה להיותן נגזרות מסרטים זרים, מופעלות ולא עצמאיות, נמלטות מאנושיותן.

בהר לא זו מגיע עברון בעקבות סרטו של קורסוואה קגאמושה לישראל. לקראת סוף התקופה הסמוראית ביפן, נמצא גנב שעקב דמיונו לראש שבט שמת בקרב, הוא משמש לו כפיל עד שזהותו מתגלה. חלקו הראשון של המחזה צמוד לעלילת הסרט, בהמשך מתפתח הנושא העיקרי – האותנטיות של האישיות. זהות הגנב אמנם נגלית לאשת ראש השבט, אבל היא בוחרת, לצד מנהיגים אחרים, לא לגלות את התרמית ולקבל את הגנב לא רק כקליפה ריקה, אלא כמנהיג האמיתי. מעבר לדיון על אותנטיות, על המעבר מסרט למחזה ולהצגה, היצירה מגיבה לחוויה ישראלית. אמנם הוא מסוגנן ולכן מאמץ לעצמו את הקודים המאופקים של האסתיטיקה היפנית כטכניקה של הרחקה, אך בד בבד זהו גם עולם מוכר, מיליטריסטי מאוד והפרט הולך ונמחק בברוטליות תחת מכבש של תפיסת עולם נוקשה ותוקפנית.



הר לא זז בתאטרון בית ליסין (צילום מסך מתוך קליפ פרסומי)

עין לטושה (2007) נכתב והוצג בפסטיבל לתאטרון קצר בצוותא. איש בחשיכה גמורה מנסה להבין מדוע נעצר. הוא אינו מקבל תשובה, ומידרדר בהדרגה. הדיאלוג היחידי שלו הוא עם קרן אור המופיעה לפעמים ומרמזת שמישהו מתבונן בו. בסוף, גם עובדה זו מתבררת כמוטעית. מאחורי קרן האור אין עין אנושית, רק מכונה שרירותית. הרקע למצב הקיצוני הזה היה המעצר של בנו של עברון, עומרי, שסרב לשרת בצבא, עקב עמדתו, שצה"ל הוא צבא כיבוש. הוא נשפט ונכלא חודש בצינוק. הצינוק הוא לילה ויום ומצלמה עקבה אחריו במשך 24 שעות. איש לא יכול היה לבקר אותו, ונמנעה ממנו הזכות לקרוא – חוץ מ"כתבי קודש". עומרי נאבק באמצעות עורכי דינו על זכותו לקרוא, זכות שלא לכלוא גם את מוחו ודמיונו של אדם, השמורה רק לדתיים, כנראה. לא לאנשים חופשיים.

בהטענה של קיחוטה נברא תאטרון אלטרנטיבי מאתגר אינטלקטואלית ומקסים. ההצגה כתובה בהומור עמוק וברגישות לאמת החמקמקה של המציאות, בלי קלישאות מתחנפות, בלי שפת טלוויזיה. זהו מחזה נוגע ללב על תום, על האמונה העמוקה המוצגת כטבעית, בצורך להתנגד לרוע. כקדוש-אוויל נטול פאתוס, תאטרון שיצר עולם חלופי, מזויף בכוונה ולכן אמיתי יותר. הרטוריקה של דון קיחוטה הזה היא סכין מעודן החותך את הזבל התקשורתי העוטף אותנו, כלי ביקורתי להתמודדות אמיצה. אומר עברון: "שפה רוויה בשכבות ואסוציאציות מיצירות קודמות מאפשרת שיח עשיר יותר, כמו גם מדגישה את





שלום שמואלוב בהטענה של דון קיחוטה, בבימוי אופירה הניג, תאטרון אנסמבל הרצליה, 2008

הפניה לשפה עצמה. פייר מנאר בסיפור קצר של בורחס מנסה לכתוב את הספר דון קיחוטה. לא ספר דומה, בעקבות המקור, אלא אותו ספר עצמו, מילה במילה. כדי להצליח עליו למחוק את כל הידע שנצבר מאות שנים, ללמד את עצמו לכתוב בספרדית המיוחדת לתקופה של סרוונטס, להפוך לסרוונטס. למותר לציין שנכשל במשימתו. פייר מנאר, כמוכן, הוא דמות דמיונית. אי אפשר לכתוב מחדש את דון קיחוטה, גם לא כעיבוד או שיחזור. במחזה אני נוטל את טיעונו של פוקו, שקיחוטה פועל בעולם יותר מכל כ"סימן... כמילה שנמלטה מדפיו הפתוחים של ספר".

עברון מפנה את המבט מהדובר אל המדובר, מהנראה על הבמה לדרך שהוא נראה, מחדד לנו את התבונה, את הדמיון ואת הרגישויות לאירוע הבימתי. "כדי להיות אמן אתה מוכרח לנסח את שפתך. ניסוח שפה פירושו – מה יש לך לומר על דברים. לא רק הצגתם זה ליד זה, גם לא תיאורם המדויק – שאינו אפשרי כמוכן – אלא טענתך לגביהם. כתיבה לתאטרון הגורסת מספר וריאציות מצומצם, משמעה ויתור על ההיגד אמנותי ביקורתי והזמנה לומר ולחשוב אותו דבר." הוא חותר למשהו מהותי שמעבר לפני הדברים, "מאיפה אתה שר?". שואל בעל המועדון את הילד, אחוז התפעלות משירתו בשמים: "אני לא יודע.... מכאן". מסמן הילד על בטנו ולא על לבו.

בעבודות של עברון יש התייחסות פוליטית, לאו דווקא במישור הצר – פוליטי – מפלגתי וכו', אלא במובן זה שאנשים פועלים בשדות מורכבים. אולי גם זה מבדיל אותו ממחזות "המשפחה הישראלית" שהפכו לעתים קרובות מדי למקלט מפני מציאות הדורשת הכרעות מוסריות ממש: בתוך המשפחה אפשר לירות ולבכות, מחוצה לה צריך לשלם את המחיר של הירי. עברון כותב על זיכרון, אמיתי, מזויף ותמיד נחוץ למניעת מחלת האלצהיימר, שהטלוויזיה מעודדת והתאטרון מתעמת אתה. הבמה של עברון חושפת את הזיכרון. זיף ביהוא מתאבד. גלגולי זיכרון מופיעים גם בהר לא זה. זיכרון שנמנעים ממנו. המשמעויות הטרגיות של העלאת הזיכרון, או ה"אמת", תמיד נוכחת ומאיימת. ולעתים הזיכרון הוא, אולי, פיקציה. זהו גם ביטוי לדחייה שהוא חש כלפי השימוש בארץ בזיכרון – בעידודו המסונן כחומר בתעשיית השואה מחד גיסא, ובמחיקת הזיכרון על פשעי הטיהור האתני שנעשה בפלשתינאים מאידך גיסא. בשיחה עם ציפי שוחט אמר עברון שקיחוטה מספר לנו שעל מנת לראות יש להעז, על מנת להילחם ברשע צריך לעשות מעשה. מחזותיו של עברון הם המעשה הזה שלו. יוליסס על בקבוקים הוא אחד המחזות המעמיקים שנכתבו – והוצגו – על הכיבוש. המחזה, על אדם הרוצה להביא לעזה ספרות רוסית על גבי רפסודת בקבוקי מים ריקים, נפתח באירוניה, מפי דובר הנמצא בחשיכה: "בגלל שהוא כל כך אנושי. בגלל האנושיות שלו, בחרנו בו...". אחרי מותו ללא עת של גלעד, איש יקר ואהוב, חכם, נועז ומחזאי נפלא שיחסר לנו מאוד, הדברים חלים עליו, ללא אירוניה.



יוסף אבו ורדה (מימין) ואיצ'ו אביטל ביוליסס על בקבוקים

גלעד עברון

# השופט העליון מדמה עינויים

החוקרים "רמי" ו"איציק" (לא שמות אמיתיים) חוקרים את ב. ש. הם מכניסים את חסן לחדר החקירות ושואלים אותו שאלות. ב. ש. אינו עונה. הם עוברים לשלב העינויים.

אף בית משפט לא אישר שימוש בעינויים. אם החוקרים "רמי" ו"איציק" מענים אנשים, הם פושעים. אם ב. ש. יפנה לבית המשפט בתביעה כנגד המדינה ונגד מעניו, איך ישקול השופט את פנייתו?

דמיינו שופט, ואם כבר, רצוי שופט עליון.

אנחנו יכולים להניח שהשופט משער, כמו שמשערים אנשים רבים, שעינויים מתרחשים בישראל מדי יום. כדי שלא יהיה מוטرد מכך מוסרית, הוא מדחיק את ההנחה הכללית הזאת, ונמנע מלדון בכך בינו לבינו. אבל הנה אפשר שהתובע ב. ש. הגיש תלונה, הנושא התגלגל לפתחו והוא אינו יכול להתחמק.

כדי להכריע בעניין אנחנו מניחים שהואימאזין לעדויות, ובמידה זו או אחרת נאלץ לדמיינן עינויים. איך שופט עליון מדמין עינויים? הוא איש ישר, השופט, כך אנחנו מניחים. איש רציני, ולכן סביר להניח שלפני שידחה או יקבל את התביעה בתואנה זו או אחרת, ולפני שיכריע מתי מסכת כאבים הופכת לעינויים, אם התקיימו בכלל, הוא ינסה להתקרב לאותה חוויה של עינוי בתנאים שעומדים לרשותו.

בואו נניח ששרטוט רצף העינויים השיטתי גלוי לעינוי, כפי שהוא גלוי לעיניכם. בואו נניח שהוא בוחר בעינוי מספר 2 מפני שהוא נראה פחות מאיים וניתן לביצוע בלשכתו בתנאים נוחים למדי. לשם בהירות, וכדי לדמיינן את השופט העליון. אתם רשאים להיעזר בשרטוט עינוי מספר 2. (ראו בראש העמוד הבא)

דמיינו את השופט בלשכתו. דמיינו איש כבן שישים בעל מבנה גוף ממוצע, מוצק למדי, שלא מרבה בפעילות ספורטיבית עקב העומס בעבודתו ומחויבויותיו לבני משפחתו. דמיינו אותו משחרר את קישור עניבתו, פותח שני כפתורים עליונים בחולצתו, ונשכב כשגבו על מושב הכסא (ראה רישום). אמנם המושב מרופד, אבל בכל זאת - כסא! הוא מניח לידיו ולרגליו להישמט משני העברים וכובד ראשו מושך אותו כלפי הרצפה. אפשר שהוא מרגיש בתחילה הנאה מסוימת במתיחה המעגלת של חוליות עמוד



איור: דודו גרשטיין

השדרה ושרירי הגב המכווצים. יש שממליצים על התעמלות עם כדור גדול. אפשר גם כסא. ייתכן שהשופט העליון מהרהר כי כדאי לו לאמץ את התנוחה הזאת במסגרת אימוני כושר, שהוא דוחה עקב זמנו הדחוק. כאיש יסודי אפשר להניח שהשופט העליון מנסה לעקם ולדחוף את רגליו אל מתחת למושב הכסא ולשלוח את ידיו מתחת כדי לחקות את התנוחה שבתרשים. אפשר להניח כי ידיו לא מצליחות לגעת בכפות רגליו המכופפות. הוא בוודאי משתדל לעגל את גופו לאחור למרות תחושה של כאב בזרועות ואיבוד תחושה בשרירי רגליו. הדם זורם לראשו, הוא שומע את דפיקות לבו, אבל מן הסתם מחמת גילו ואובדן גמישותו, הוא אינו מצליח לגעת בכפות רגליו. למרות זאת אפשר לשער שהשופט העליון מניח שאם היה איש צעיר יותר, גמיש יותר, הוא היה מצליח יותר. סביר גם להניח שמתיחת הבטן בתנוחה שאינה שגרתית לשופט העליון מעוררת בו מיני כאבים שהיו סמויים עד עתה וחששות שמא משהו רע מתחולל בבטנו. אולי הוא חולה? הבטן חשופה מאוד בתנוחה זו, גם אברי המין זמינים. כל מה שאדם מנסה לגונן עליו, חשוף למגע, ללא שליטה. במצב זה אפשר שהוא רואה על הקיר במהופך את התצלום של אשתו, שני ילדיו ונכדתו. הם בוודאי מביטים בו ומחייכים, כפי שמחייכים תמיד בני משפחה על שולחנות וקירות במשרדים, במידה והם תלויים שם בכלל. המראה הזה עשוי לחולל, כך אפשר לשער, תהייה, לפחות אחת: האם בנו, הבן הבכור, למשל, היה עומד בסדרת העינויים השיטתית? האם הוא מתחיל לדמיין את בנו קשור באזיקים, מוטל בשלולית השתן שלו? גם אם השופט העליון מנסה, סביר להניח שהוא מפסיק מייד לדמיין את המראה הזה. בנו אינו מתאים לכך. הוא עורך דין צעיר, מתון באורח דיבורו ובהתנהגותו ולא עולה בדמיון שום אירוע או סיטואציה בה יעבור עינויים.

אפשר להניח בוודאות שהשופט אינו רואה בבנו מועמד מתאים לטיפוס האופייני לאנשים שעוברים עינויים.

בדרך כלל מי שחוה עינויים שייך לקטגוריה של אנשים צעירים, פעילים, שעובדים בעבודה פיזית שאינה קלה, ששריריהם חזקים יותר, שאינם נרתעים מקור בלילה ומזיעה של יום קיץ חם, שרגילים בקללות, בפזיזות נדחקת של גופות במחסום. אלה גם הטיפוסים, כך אפשר שהשופט העליון מניח, יכולים להצליח ולבצע את התנוחה מספר 2 בקלות יחסית. באשר לאנשים מבוגרים יותר אפשר להניח שהם לא יזקקו לעינויים של ממש. סטירה או צעקה, איום על בתוליה של הבת, פחד ודפיקות לב יספיקו בהחלט. השופט העליון אינו נדרש להכריע במקרה הזה לגבי מי שאינם עוברים עינויים. ובעיקר, ומעבר לכל זה, אפשר להניח שברור לשופט העליון המימד הספקולטיבי של הדיון כולו, שכן מעבר לכל ספק העינויים הללו אינם מכוונים כלפי יהודים אלא כלפי ערבים בלבד.

בשלב זה השופט אינו יכול לשאת יותר את הכאב ואת תחושת השיתוק שמתפשטת בגפיו. אבל שרירי בשלב זה השופט אינו יכול לשאת יותר את הכאב ואת תחושת השיתוק שמתפשטת בגפיו. אבל שרירי בטנו הבלתי מאומנים אינם מספקים לו, כך אפשר להניח, תמיכה בניסיונו להתרומם. אפשר לצפות את הבהלה שאוחזת בו כשמתפשטת בו ההכרה שהוא עשוי להישאר תקוע כך, שרוע על גבו על מושב הכסא. אפשר לדמיין את תחושת הקריעה המתפתחת באבריו הפנימיים ואת הדגדוג ותחושת השיתוק ההולכת וגוברת בגפיו. אפשר גם לדמיין את הדם שהולך ומציף את פניו ההפוכות, מעבה את נשימתו, מחריש את אוזניו; את הריר והרוק שחונקים את גרונו ואת מידת חוסר האונים שלו עקב הבהלה שאוחזת בו, ניסיונותיו העלובים והכושלים לטלטל את עצמו ולהתגלגל מהכסא, הוא מגיע למידת פאניקה כזו שמשחררת מגרונו מין צעקה כבושה, מין חריקה גרונית נואשת ומייבבת שקשורה באסוציאציות של מוות, אבל עדיין מבטאת סטירה פנימית. סטירה בין מכובדותו של השופט העליון, נהגיו השקולים ואחריותו השיפוטית, לבין מראהו החריג בהחלט, המביך כל כך, שרוע כך על גבו בחוסר אונים. אבל אפשר גם להניח שככלות הכול, למרות הבושה וחוסר התקינות של התנוחה שלו, פחד המוות, גובר על כולם, גם על השופט העליון, והחריקה הופכת לצעקה מהדהדת בחלל הלשכה שלו. אפשר לדמיין את המתמחה, עורכת דין צעירה למדי, שנחפזת להיכנס לחדר הלשכה. אם רוצים אפשר גם לדמיין את מראה ברכיה שמתפתחות לירכיה באופן הפוך כלפי מטה, לתוך חצאיתה, לפחות מזווית עינו של השופט הפוך. היא בוודאי מסייעת לו מייד להתרומם, תומכת בו מתחת לזרועו כדי שיתיישב "מה קרה? אתה בסדר? אתה מרגיש בסדר?" – אלה השאלות האופייניות והצפויות להישמע מפיה. השמיעה של השופט חוזרת אט-אט לתקנה, כך גם הנשימה, כך גם נרגע התהליך הפסיכולוגי אסוציאטיבי שהתרחש או לא.

"ניסיתי תרגיל בהתעמלות" אפשר שאומר השופט העליון ומחייך במבוכת מה. ואפשר שהוא גם מכפתר את כפתורי חולצתו ומגדיל לעשות ולובש את ז'קט החליפה שלו. אפשר להניח שהוא אינו רוצה להטיל ספק בלבה של המתמחה שלו, כמו בלב כל איש בציבור הרחב, כי כדי לשפוט הוא משתעשע בניסיונות פיזיים שעשויים להיראות מגוחכים. הגיחוך הוא אויבו הגדול של השופט. מחשבתו המעמיקה, כך מן הסתם נוהג הציבור הרחב להניח לגבי שופטים, אמורה לאפשר לו לדלג מעל לצורך בהתנסות אישית. כך, רציני ושקול, חנוט בבגד השרד שלו, הוא מתיישב לכתוב את הכרעת הדין.

אנחנו יכולים להניח שהוא מרגיש שהתנסה בינו לבינו בקרבה מספקת לחוויית העינויים, והוא מוכן להכריע ולפסוק לגבי עניינו של ב. ש.

הוא בוודאי האזין לעדויותיהם של "רמי" ו"איציק", שהכחישו, כך אפשר להניח, מעשי אלימות חריגים וציירו את המתלונן כאיש מסוכן. השופט אינו מוצא את החוקרים אשמים בניצוע עינויים, כך אפשר להניח, כי כך קורה באופן וודאי כמעט בכל דיון דומה. הוא בוחר לקבל את עדותם של אנשי הביטחון, מפני שאם לא יקבל אותם, תתמוטט הרצפה מתחת לרגליו, כך הוא מרגיש. בינו לבינו הוא יודע, כך אפשר להניח, שהעינויים אמנם בוצעו כמתואר, אבל הוא מרגיע את מצפונו בכך שהעינויים המשורטטים, וכפי שחווה אחד מהם, לפי דרכו, אינם נוראים. לא נוחים, אכן, אבל לא מחשמלים פה אנשים, לא שוברים דרך קבע את עצמותיהם, לא תולשים ציפורניים, לא תוקעים ברזל מלובן באחוריים. לא נורא. הוא בספק אם נמצאים בארץ תאים שבהם ווים מבצבצים מהקירות ואנקולים תלויים משרשראות כפי שצפה בסרטים דוקומנטריים על ארצות רחוקות.

בנוסף לכך, וודאי הוא שהשופט מאמין שיש מטרה ראויה לאי הנוחות הפיזית שנדרשת, ויש להאמין לרצינות הכוונות ויחסם המקצועי של מבצעי העינויים כך שלא יפריזו ויעברו את המידה הראויה. יחד עם זאת השופט אינו רוצה לדמיין את החוקרים כאשר הם אינם פונים אליו בעדותם ובנימוס מופלג, אלא, למשל, רוכנים מיוזעים מעל אנשים כב. ש. ומחטטים בגופו ובהפרשותיו. הוא אינו רוצה לחצות את הפתח לנפשם או להיכלא איתם באותו חדר. כך אפשר להניח שבעת כתיבת פסק הדין השופט נמנע מלדמיין אנשים בוכים, מעוותים בקשירות מענות ומסריחים מפחדיהם. כך ממש הוא גם נרתע מלדמיין את בני משפחתו מפרפרים מעוותים, מוכים ומבועתים. כל ניסיון כזה יהיה בעיניו סטייה. הוא גם אינו רוצה לדמיין את הבכי של אמו של מעונה כלשהוא, או את זעקות ילדיו. אפשר להניח בוודאות שגם אם דמיין משהו אי שם בתחילת תהליך המחשבה על העינויים, הוא אינו רוצה לדמות דבר כשהוא חותם את פסק דינו המתיר אותם למעשה.