

חרדת הגלגול בדרמת השואה

שרית פוקס

כאשר עמדו מחזאי שנות השבעים והשמונים בתיאטרון הישראלי, מרחק שני דורות מול התהדר ובוהו של השואה, מול שברון הבטחונות, הערכים, האמונות, מול פריצת גבולות האנושי, חשו בצורך למפות את השואה בתחומי הביטוי האנושי. לצוד צורה לרוע האבסולוטי. ליצור משוואות ישירות ומתהפכות בין רוצח וקורבן. להגדיר את דוקימם של הרע והטוב באותו עולם. בשנות השבעים והשמונים ניצב המחזאי הישראלי מול תופעות הרוע הישראלי, חוקר את כהלתו: היכן עומד הרוע שלנו ביחס לאותו רוע אבסולוטי? כך נולד הצורך שהלך והחריף אחרי מלחמת לבנון, לבדוק את הקשר בין התוקפנות הישראלית, המתבטאת ביחס למיעוט הערבי הנתן למחנה ולחסרו של הישראלי, לבין התוקפנות המחודדת שהופעלה כלפי עמו בשואה.

כל דיאלוג דרמטי הלוכש צורה בימתית מנסה ליצור מחדש בטחונות: כי מה שניתן ליצור ממנו הן מלים, מראות, תבנית, משוואה, הוא גשר של בטחון (ולו גם מדומה) על-פני התרדה מאפשרות התפרקותו הנוספת של אנוש מאנושיותו. אם אמנם תחביר מחולל הכרה כהשקפת אסכולה בלשנית מטרימית, כל הצגה היא טח התחלולות. כוח יצירה, כוח חיים, כישוף נגד המוות. וכך חש המחזאי הישראלי של שנות השבעים והשמונים צורך לבדוק את הקשר בין התקפן הרצח החד-פעמי הנאצי, לבין התקפן הישראלי. שורה של מחזות ישראליים עוסקים בתקופה זו בקשר הנפשי המיסטי בין הנשמה הגרמנית והיהודית, או לחילופין, בתודית הרצח הנאצי אל תוך הישראלי, כבמין גלגול או עיבור. ניתן למנות שלושה קשרי "גלגול" בדרמה הישראלית העוסקת בשואה. הקשר הראשון הוא הקשר המיסטי, סימביוטי הנשמות בין המוות היהודית והגרמנית.

היצר הישראלי המרכזי המנסה להתמודד עם הקשר המיסטי בין שתי המהירות הוא יהושע סובול. ולצדו גם מחזאי פחות בולט: יורם פורת. הקשר השני הוא מנגנון הפחד מפני שואה נוספת המפעיל את החייל הישראלי. רמות הנאצי המשמיד את היהודי מוקנת על מסך תודעתו כתוכנית לכך שעליו להיות בלתי-מנצח. "צירלי קצ'רלי" של דני הורוביץ הוא שהדגים על הבמה הישראלית את המנגנון. הקשר השלישי הוא התגלגלות הנאצי ביהודי החדש: דמות הנאצי נשקפת מבעד לדמות הפלשתינאי ומעניקה לישראלי היתר להתגלגל לדמות נאצי. "העלמה המוות" של מיטלפונקט, "ביבוף" של הרד, "אפרים חחר לצבא" של לאור, "טרומפלדור 85" של צימר, "הפטרויט" של לרן, הם מבטאי הגלגול בחטיבת המחזות שלאחר-מלחמת-לבנון.

1. הקשר המיסטי

מחזהו של יהושע סובול "נפש יהודי" או "הלילה האחרון של אוטו וייניגר" (1982) הוא עיצוב ראשון של המגע אותו עתיד סובול לכנות ב"גיטו" בשם "המגע האינטימי בין הנפש הגרמנית לנשמה היהודית". אוטו וייניגר, גיבור מחזהו "נפש יהודי" פרסם בינה ב, 1903, את ספרו "מין ואופי". זהו זכור כתב קטרוג על

היהדות והנשיות שהיו זהות בעיניו. וייניגר מגנה בו את הנכות היהודית-הנשית: היעדר יכולת לרוחניות, לטרנסצנדנטליות, חיקה מוגברת אל הפרגמטי והמטריאליסטי. היהדות מנית ובשרית (כמו האישה תאבת המשגלים), היא חסרת יכולת להטיל עוגן, להשתרש. דימיו של וייניגר ליהדות הוא פלסמה רביקה המשתרעת על-פני שטח נרחב. שנאותו העצמית של וייניגר שהובילה להתאבדותו, מערצבת במחזה כנזילת הארוס מתוכו והשתלטות המוות עליו. מרוקן מארוס אומר וייניגר הסולד ממניותה של האשה: "המוות הוא הצורה החיצונית המתאימה לריקנות שבתוכי".

וייניגר של סובול הוא נביא החולי של יהדות רויית הריס עצמי ומוות. המתחברת לבסוף כשרשה אל הגרמניות הנאצית. בעיני סובול סוג יהדות זה הרעיל את הציונות כמאמר וייניגר ב"נפש יהודי":

"הציונות תשקע בתהום היהדות". סופה של אותה מוטאציה בין יהדות ההוס העצמי והמוות לבין הציונות הוא בדמות כפיל דמיוני לאוטו וייניגר המופיע במחזה הכפיל הוא יהודי-ארי, מין אמרגן המנסה לשווק את ספרו של וייניגר השר את שיר ה"יהודי, ארי, ברברי": "אני אוהב את עצמי. כמו שאני יהודי, ארי, ברברי, לא יודע מה! כלום לא יעזור לך: אני אוהב את עצמי! ואני חי! ועוד איך חי! לוחם. עובד. זולל. שוגל. שר. רוקד..."

כנפש היהודי כך גם היהדות ב"נפש יהודי": יצר המוות כעמקי הנפש הארית: היהדות היא אפשרות ההתפוררות של הארי. ובלשון אוטו הפונה למורדו הנוצרי טיץ: "יוב בזמן היהדות המתפרעת שלי מביאה את הארי האציל שבך להשגת המהות שלו, ומזכירה לך מי אתה ומה אתה לעומתי: אני מעורר בך רצון לירוק עלי, אבל אתה מתאפק, ועל כך הארי שבך חייב להחזיק טובה ליהודי שבי. הודות לי אתה יודע בפני מה עליך להחזיר: בפני היהדות כאפשרות ההתפוררות בתוכך! אנו קשורים כמו מוות וחיים".

היהדות מסמנת איפוא את מה שהארי אינו רוצה להיות, את כוחות המוות וההרס המאיימים לצוף מעומק נשמתו אם לא ישליכם על היהודי. כאשר ישמיד את היהודי הוא ישמיד את הרע שבו. הנאצי שואף, כדברי אחד מגיבורי המחזה — ד"ר פול, מומחה ליהדות ללא יהודים, להעריך את יצר המוות "מתוך נפשנו אל הנפש היהודית". באותה רוח אומר קיטל, הקצין הנאצי ב"גיטו" לוויסקופ, דמות היהודי השרץ ומשתף הפעולה עם הנאצים: "לא אני עשיתי אותך פרודוקטיבי, וויסקופ. רק יצרתי את התנאים שגילו והפריחו את כל הטוב והיפה שהיה גלום בך. זאת רק ההתחלה. אני עוד אראה לך לאן אתה יכול להגיע. המגע האינטימי הזה בינינו, המזיגה הכואבת, אבל המפרה כל כך, בין הנפש הגרמנית לנשמה היהודית עוד תחולל גדולות". הארי מפעיל איפוא את הרוע שבו כאמצעות שגירתו היהודי.

ב"גיטו", שהוא סיפור חי התיאטרון היהודי בגיטו וילנה, מעמת סובול שני מנהיגים יהודים בעלי השקפות מנוגדות: גנץ, ראש הגיטו, מתעקש ליצור תיאטרון כדי להפיח חיים בבית-המוות, כדי להזכיר ליהודים את מורשתם, וכן כדי למצוא חן בעיני הנאצים ולשרוד (רשימות קיום, אוכל, סבן, תקציב קטן). מולו ניצב הסופר הבונדיסט קרוק, האנטי-ציוני איש המחותר. גנץ "מוחה" את ידיו בתיווך בין בני עמו לנאצים, ומציל רבים מהם ביחדעו כי ההיסטוריה תזכור את זוהמת ידיו

ואי-כבודו:

חייב החיים בכל מחיר של גנץ אינו הומניסטי אלא לאומני-פאשיסטי. על-פי השקפתו כפוף היחיד לחברה ולרין ההיסטוריה גורל היחיד משועבר לעתיד הרכים: הגזע, העם. "להציל את החזקים... להקריב את החלשים" זו תורתו. על העם הנבחר לשרוד, על-פי תפיסתו של גנץ, גם במחיר היטנפות בסלקציות שהוא עורך. על העם הנבחר להעלות על גס את השוטרים היהודים בגיטו שאינם אלא המכבים של הגיטו, כלשון גנץ. מולו ניצב קרוק הבונדיסט ומשמיע קריאה מזועזעת: "לאומנות מעוררת לאומנות", גנץ שואל: "מה אתה מנסה לרמח כדה? שאני מושפע מהגרמנים?! באותו רגע עולה בזכרון המונולוג ששם בפי היטלר ג'ורג' שטיינר באותו נאום הגנה דמיוני ב"הבאתו לרין של א.ה. לסאן כריסטובאל" — "אבל הם לימדו אותי שעם חייב להיות נבחר, עליך, כדי לממש את גורלו. שאומה אמיתית היא מסתורין, גוף ייחודי הנבחר על-ידי אלוהים והיסטוריה, על-ידי בעירת דמו הטהור... מסתורין רצון, מסתורין הנבחרות".

רעיון הסימביוזה היהודית-גרמנית עולה ב"גיטו" גם מתוך רימוח המשווה בין קיטל הקצין הנאצי לבין הציוני החדש. כאשר מזכיר קיטל את השמיסר והסקסופון שלו שוב ושוב בכפיפת ניגודים גם יחד, כגון: "יש שמיסר, יש סקסופון", עולה אסוציאציה טורדנית של ספרא וסיפא.

ב"גיטו" של יהושע סובול, מופיע קיטל באחת מתמונות הפתיחה של המחזה בתחנותיו, בדמות יהודי. הוא בורר לעצמו בגדים מן הערימה המתנחת שם, אשר תשמש אחר-כך את התיאטרון המוקם והולך — יהודי לו תלבושת נאצית. רעיון דומה מתגלה גם ב"הצגת הגולם האחרונה" של יורם פורת (שהועלתה בתיאטרון קריאה ואחר-כך הגיעה לגרמניה, שם זכתה להפקה מלאה). קבוצת שחקנים במחנה ריכוז מעלה הצגה שנושאה הוא הגולם מפראג. עד מהרה משתלטת המציאות על ההצגה, ולפתע הופך המהר"ל לרב של מחנה ריכוז המבטיח להמונים שיקים להם גולם להצילם, ולפתע הופך המהר"ל לרב של מחנה ריכוז המבטיח להמונים שיקים להם גולם להצילם. כאחת התמונות מעלה התיאטרון הצגה במהלכה מגלם שחקן יהודי את דמות מפקד המחנה. והנה, כאשר דורשת אשת מפקד המחנה מן השחקן היהודי הדומה להפליא לבעלה, שיריד את המסכה מפניו — מסתבר למרבה הפלצות שאין זו מסכה, אלה הם פניו.

הרעיון המובלע באמצעות דמות השחקן היהודי בתחפושת נאצית, הוא כי היהדות (היהדות התוקפנית, הגזענית והבדלנית) והנאציזם מסוגלים להתחפש זה לזה. השחקן מגלם התפקיד הוא מטאפורה לתהליך הגלגול. באנגלית אומרים ROLE ומתכוונים לתפקיד בתיאטרון. הפועל TO ROLL משמעו להתגלגל. השורש המשותף ל-ROLE ול-TO ROLL הוא ROTULA שמשמעו בלטינית גלגל קטן. תפקיד תיאטרלי הוא גלגול. ב"הצגת הגולם האחרונה" של פורת, שרים האסירים היהודיים: "שתי גדות לריין, זו שלנו זאת גם כן!". הרעיון המארגן את מחזהו של פורת הוא, כי הטוב והרע ניידים בעולמנו הדואלי, שבו גם האלוהות מסוגלת לרע (רעיון גנוסטי ורומנטי במעורב). הגולם, אכן מתלונן על הסתר פני האל, ועל כך משיב לו הרב: "נסתרות ררכי האל". הגולם שאינו אלא אסיר שהרב ממלט

שהקירבה העמוקה לא הוכיחה את עצמה, מחפש סובול את עקבותיה בתוך היפוך הקירבה – בתוך הקשר הנירוטי. היהודי הוא התממשות יצר המוות המקנן בגרמני, היהודי הוא שעיר לעזאזל של היצר הסדר-מוזיקיסטי הגרמני, אך לפעמים, וגם היינה ניכא זאת, פועל עירוב הדמים בין היהודי והגרמני כאלכימיה מסוכנת. כאשר משלה הגרמני את המוות שכתבו אל היהודי כשלה שעיר לעזאזל הוא מגדה את יצר ההרס היהודי, עד שהתפקידים עשויים להתחלף. היהודי עלול להידמות למענהו. הרעיון גלום בשירו של היינה: "אל אדם" (1824) שנוצר בעקבות פוגרום ההפ-הפ ב-1919.

כאחים כבר שנות אלפים
זה את זה נשא, סובל;
כי אנשום סובל הן אתה,
ואני – כי שתולל.

כאחתי-אל כפוחך
טכול בדמי טבלת, אח.

אך כעת ידיוטנו
תרכ – עצומה היא;
כי אני גם זעום התחלתי
וכמותך כמעט אחי!

(תרגום: י.ל. ברוך)



מתוך "סינדרום ירושלים", היאטרון חיפה.

2. הנאצי כמפעיל מנגנון הפחד של הישראלי

כשנות השבעים, עם העלאת מחזהו של דני הורוביץ "צירלי קצירלי" (1977), נפתח שלב מעבר המכין את דרמת השואה בארץ לקישור בין אימת הערבי לאימת הנאצי.

מחזהו של דני הורוביץ הדגים את מנגנון הפחד מפני השואה המפעיל את החייל הישראלי: "אותנו לא יתפסו עם המכנסיים למטה", כדברי דמות הצבר צירלי קצירלי גיבור המחזה. דמות הצבר הישראלי, זה שניסה לעקור את חטורת הגלותיות החלושה ולהתגדר בכריאות, שורשיות ו"הירהו" פורקה במחזה לכמה גילומים. כל גילום מופקד בידי שחקן אחר, בתוך מסכת חגיגית טיפוסית. בין דמויות הצבר השונות: הפלמחניק, הסויר, סלט הירקות (מסמל הכריאות והשורשיות), שונא התשלשיות של ה"יוצים" והסטודנט ההדוניסט של שנות השישים. אלא שמקור כוחו של הצבר הישראלי הרבובן אינו אלא באותה תמונה ידועה בה נראה ילד חובש כובע קסקט, מרים ידיו מול חילל הנאצי היורה לעברו. כשהוא לוחץ על ההדק הוא מתאחד עם דמותו הארכיטיפית של הילד. נדמה לו כי קול בתעמו עומד מאחוריו: "אתרי הקת – אין כתף. אחרי קת הרובה עומדת בתעמי. בתעמי. ועל כל שחוטיה עומדת לה בתעמי אחרי הקת, ואני אסחט בלי רחמים. מה יש, אין מחיר? גם תינוקות הכניסו למקום סגור ופתחו גז".

דימיון ההווה הכוחני של צירלי קצירלי ה"צוחק צחוק פרע חזק הכול לעזאזל" אינם מצליחים להיפרד מאימת הקרמטוריום. כך שר צירלי את השיר על החולצה הכחולה, "והיא עולה והיא עולה", המתעוות לכיוון מטורף: "אני הריהו של חולצה פתוחה/ אני הריהו של חולצה עולה.../ כולי הריהו על חצות הלילה/ וכלב מי שיוצא. אני הריהו עולה/ על כל העצרים/ מעלה מעלה, עשן חלב מעל ארובת המכבסה. אנטי קרמטורי אני/ הריהו מויע הריהו רטוב...". גם כאשר צירלי קצירלי ההולך לצבא שר שיר ילדים תמים: "בין הרים ובין סלעים טסה הרכבת", מזדקרת לה היכרות שעברה אליו בירושל:

— כאן אני עובר -- עובר!
— אז תחזיק מעמד בין הרים ובין סלעים, טסה הרכבת, נכון?
— איזה רכבת?
— שקשוק רכבות אומר לך משהו? ארקי אז תלתץ, מן המותן. תמריא חביבי. כי מתחת לבית השחי מרימה אותך אמא אחת עם תינוק, מכוונים אליהם רובה. תוכוד. אלכומים.
מתזהו של הורוביץ העלה לתודעה את מנגנון

אלא אדם? האין אנו מחוייבים להחזיר את השואה למדור האנשי למען הדורות הבאים אחרינו? שורשי העיסוק בסימביוזה בין הנפש הגרמנית והיהודית במחזות השואה הנדונים מוליכים כמדומה אל סוף המאה ה-19 ושליש המאה ה-20 אותה עת בה האמינו אנשי רוח יהודים וגרמנים כמה שהמשורר הרומנטי המומר, הינריך היינה, כינה בשם "הקירבה העמוקה השוררת בין שתי אומות מוסריות אל, היהודים והגרמנים, שיהד נועדו לברוא ירושלים חדשה בגרמניה – ארץ-ישראל חדשה שתקום כמולדת הפילוסופיה, מחצבת הנבואה ומצודת הרוחניות הצרופה". יהדות גרמניה של ערב השואה היא יהדות מתכוללת.

"אני גרמני ואני יהודי", כתב הסופר יעקב וסרמן "ואין להפריד אחד ממשנהו". הדימוי הגרמני של נשמה כפולה הטבוע במיתוס של פאוסט, חדר לתיאור הקשר היהודי-גרמני בפי המחזאי האוסטרי פרנץ וודקינד, בסוף המאה ה-19: "היהודי והלא-יהודי הם שתי נשמות בלב המין האנושי שתמיד הן מתנצחות ולעולם אין אחת יכולה בלי חברתה". התפיסה הסובולית שבויה, כמדומה, ברומנטיקה של היינה ובמיתוס דר-הנשמות. סובול בודק מה עלה בגורל שתי הנפשות האזיות, וכיוון

מרכבת המוות, אחרי שלא הצליח להפיח חיים בגולם-העפר שלו, הולך ונעשה נאצי בעצמו. הוא מתחזק מן הכוח שההמונים רעבי הסמכות וההצלה מאצילים עליו. הוא מתמנה לקאפו, ורוצח ילד. וכשהרב זועק: "לא לימדת אותך להרוג", משיב הגולם: "לימדת אותי להישמע לפקודות. למדתי את השיעור". כשהרב אומר: "לימדתי אותך להבדיל בין טוב לרע", משיב הגולם: "קשה... קשה להבדיל ביניהם". הגולם, על-פי פורת, אינו דמוני, הוא יציר אדם. "הוא יהיה רק מה שנעשה ממנו" כלשון הרב. הנמשל: הנאצים הוא יליד אדם וכזה הוא מכיל את הפוטנציאל לרוע, אך גם לאנושיות. המחזה מסתיים בכך שהגולם מתודע לאנושיותו ונכנס בעצמו לקרמטוריום להציל את אהובת לבו. חתירתו של פורת לפירוק המיתוס הנאצי מלבריותו וזר-פעמיותו, מעלה דילמה אמנותית לא פחות מאשר היסטורית, הצפה ועולה בכל מחזות השואה הישראלים בשני העשורים האחרונים. האם אין אנו מחוייבים לא רק כלפי העבר שבו התרחשה השואה, אלא גם כלפי העתיד? אם נמקם את השואה בתחומי החד-פעמי, הנשגב מן הדעת המפלצתי – האם איננו דנים את הכרתנו לתרדמה מסוכנת, בה שוב לא נדיה ערים לסכנת שובו של המפלצתי, שאיננו

תגובת היתר של החייל הישראלי מול הערבי: אני פוחד מן הערבי, שכן אני מזהה אותו עם מוקד פחד קודם – הנאצי. מכניסם אירציונאלי גורם לי לפעול בכיוון ההפוך לחרדה שלי – מן הפחד אל הביטחון המועלם, מהחלשה אל כותניות מופרות. אך גם בעוצמתי עוד ניצב הנאצי בעורף זכרוני ויורה בי, וכאשר אני פעל בחזקה כדי שלא להיות קורבנו של הנאצי, אני חש שאני נעשה בעצמי נאצי.

3. העתקת תפקיד הקורבן מן היהודי אל הערבי. התגלגלות הנאצי ביהודי

וכך על מסלול שבין שני קטבים, בין רגש האשמה לאשמה ממשית, נולדת דרמת-שואה שלאחר מלחמת לבנון. והפעם, קרובה ההתרחשות הנפשית אל קוטב האשמה הממשית. מחוות השואה של השנים האחרונות שנכתבו אחרי מלחמת לבנון ("העלמה והמוות", "ביבוף", "תזמורת על תנאי") או מחוות מאזכרי שואה ("אפרים חזר לצבא", "טרומפלדור"), רויים ידיעת אשמה ועמה גם שנאת עצמי. כאשר אני מעולל עוולה למיעוט הנתן לשליטתי, אני זוכר את הדימוי שהפעיל אותי כאשר בחרתי להיות חזק, להיות רע. זה שממני ברחתי – הנאצי, הוא זה שנכנס בי. אני פוחד שאני רע כמו הנאצי. בקבלה יש דימוי להצפה של רוע בתוך בעל האשמה: מדובר ב"עיובור רע". אדם שעבר עבירה חמורה נפתח אל הרוע: נכנסת בו נשמת רשע. מה שמכונה בלשון עממית בשם דיכוי. בחטיבת המחוזות הנפתחה ב"הפטריוט" של חנוך לווי (1982), היחס לערבי הוא הקטליטור למשוואה היהודית-נאצית. מחמוד ולהב מגישים דואט ב"פטריוט". להב בועט בהתלהטות עצמית בפני מחמוד, מכון אליו את הרובה, אך שר את שיר הילד עם הקסקט, באותה תמונה מפורסמת שכבר החכרה בצ'רלי קצ'רלי.

להב: "ניקום דמך ודם כל משפחתנו הטבחה, כמו או, אמא, כשאחך הקטן, ילד. עמד לבדו מול הגרמני, בערב, בשדה, והגרמני כיון רובה מול פניו, ואחך הקטן רועד מפחד אמד (כאן נפתח דואט של להב ומחמוד המוגש סימולטנית):

להב: אל חיה יש לי אמא היא מחכה לי בבית... (ובחמש) אל תהרג אותי, אני ילד. אני אדם כמון. מה עשיתי? (מבין אליו את הרובה)	מחמוד: אל חיה יש לי אמא היא מחכה לי בבית... (ובחמש) אל תהרג אותי, אני ילד. אני אדם כמון. מה עשיתי? (להב יורה בו)
---	--

(הדואט מסתיים כאשר להב דורך את הניצרה ומחמוד, שבפיו שיר זהה לזה של להב, הוא שנופל ומת).

האנלוגיה ברטה וחשופה. להב חי במציאות החיילית התודעה את גלגולו הקודם כילד בעל קסקט הנורה על-ידי נאצי. אלא שפעילותו הגופנית כהוראות הבמה היא פעילות של רצח, לא של קרבן. נוצר פער קומי-גורטסקי בין תפיסת הפחד הפנימי לבין הפעלתנות הדרמטית. המשוואה הנוצרת היא: היהודי בעל הקסקט הוא מחמוד. הנאצי הוא החייל היהודי.

מחזהו של הלל מיטלפונקט "העלמה והמוות" (1984) הוא קרנבל נקופילי. עירוב זהירות, זמנים ומקומות המקושרים זה לזה בסימוני מוות או מיתה: אברים קטועים, מחודדים, בשר מרקוב, עכברים מורעלים וכן הלאה. המחזה, עמוס הדימויים, הסמלים והמניעים הנפשיים החשופים, הוא כמין פרץ כפייתי שאינו כופף עצמו לארגון, ברירה ועידון. ערב חתונת הבת מסתובבים בסלון ביתם של אלישבע ושרגאי רחוח רפאים בפיג'מת פסים: אלה הם שלושת גנני תזמורת קטנה שהיו

לאפר אחרי שסב הכלה, ויגמגמו, נטש אותם ומילט נפשו. גם פילגשו תמרה, נגנית פצוצת צוואר, מרחפת ביניהם וכן גם בעלה הראשון של אלישבע, אם הכלה, מי שהקים את מפעל הבשר המשפחתי והיה גם פיקודו של בעלה השני של אשתו. בדאשו פעור תור. לבעל הנוכחי, שרגאי, המפקד ששלח את הבעל הראשון ויטק למוות יחד עם גודד שלם באחת ממלחמות ישראל, יש רגל מעץ. שלא לדבר על אבי החתן, סגל, שהיה משמיד עכברושים ומת מהרעלת פחמן העולה מן הביוב להטרוד את החיים. זאת ועוד, החתן זאב, שהוא חייל מפקד על גשרים בשטחים, משתלט על מפעל הבשר המשפחתי המתפורר. מיתוס חסר-ביטחון עצמי, בנו של אב משמיד עכברושים, הוא נהפך כהדרגה לנצלן מאובן-רגש העושק את אבי הכלה. חיל המתים והאשמים זה כלפי זה נועד לבטא רוחניות יהודית (מוסיקה) שהומרה בבשרנות (מפעל הבשר המשפחתי). בשיאו של המחזה מגייס זאב, פקח הגשרים, את רוחות הרפאים של אנשי התזמורת לבושי פיג'מות-פסים לטחון בשר בשירות המפעל המשפחתי. בראשיתו, זה בשר מתולע שהוא מחרים מסוחר ערבי זקן, ולבסוף מביא זאב, שבינתיים כבר לבש בגדי ס.ס. את גופת הערבי הזקן, כנראה לקראת טחינה. הדרך מן השואה מובילה לטחינת ערבים, על-פי עיצובה הסמלי ב"העלמה והמוות". החייל היודו-נאצי זאב "מטנף את הידיים על גופות של ערבים" במסגרת תפקידו כפקח גשרים. המחזאי שם בפיו רציונליזציה לתהליך הנאציזציה העובר עליו, אותה מקריא זאב מתוך מחברתו: "... כמעט תמיד, כשלב המאבק הראשון, נוטים המדוכאים עצמם להפוך למדכאים או למדכאים למחצה, תחת שישאפו לשחזור. עצם מבנה מחשבתם של המדוכאים הותנה כסתירות הטמונות במצב הקיומי שעיצב אותם. האידיאל שלהם הוא להיות גבריים, אולם 'גברי' מצטייר בעיניהם בדמותו של המדכא". לעומת האינטלקטואליזציה של החוויה המפעילה את "העלמה והמוות", בוחר המחזאי יוסי הדר (בדעת או בבלי דעת) במחזהו "ביבוף" (1986) בגירוי והתגרות. נער ישראלי מדמה שהוא נאצי והוא מגיע לבית תולי-נפש. הנוער הישראלי איציק, הלבוש בגדי קצין נאצי ששמו הוא ביבוף קורא בהתרגשות: הייל היטלר. המחזאי, שהוא אגב פסיכיאטר במקצועו, מתקשה בחישוף מעמיק של שורשי תהליך הזדהותו של איציק זה, בן להורים ניצולי שואה, עם התוקפן.

השואה משמשת כפתרון לחידה בלשית: מדוע איציק שונא יהודים, שונא את הוריו, שונא את עצמו? ההסבר ייחשף במכניזם האופייני לסיפור בלשי: פיסת מידע חיצוני תתחבר לעוד פיסה ולבסוף יימצאו גם דוקומנטים מפתיעים בתוך תיבה חתומה. בהיעדר עיצוב דרמטי לתהליכים נפשיים, נחשף העולם הפנימי דרך אינפורמציה חיצונית המסתברת לבסוף: איציק כועס על אביו על שנתן לאשתו הראשונה, ובתו ממנה, להיעלם בתוך מחנה-ריכוך, ולא הירבה לחפש אחריהן אחר-כך. יותר מכך, משנקלעה אשתו הראשונה יום אחד בדרכו בישראל, החליף האב כמה מילים עימה וברח. דיכוי נאצי חודר בעצם אל איציק, הוא רוצה להיות נאצי, להדהות עם תוקף הוריו, כדי להעניש אותם.

הדר מרכה להשתמש בפרובוקציות: הפרובוקציה הראשית היא זו של יהודי כמדי נאצי, ולצידן פרובוקציות מילוליות: הפסיכיאטר במחזה קורא תיגר על איציק-ביבוף הפצייתו שלו: "אתה חושב שאיכפת לי שהוא קורא לי ביבוף? שטריות, מצדי הוא יכול לקרוא לי בן-גוריון". במקום אחר מדגים המחזאי טיפול בהלם בילד המופרע: "אתה חושב שאיכפת לי שאתה אומר הייל היטלר. שטריות. זה לא אומר לי כלום... באותה מידה

אתה יכול להגיד איזו מילה בסניית". לשיטתו, מתכוון הפסיכולוג לפרק את הילד מגישקו, לומר לו כביכול: אתה אינך מדהים אותי, אלא שהדברים הנאמרים על-ידי הפסיכיאטר כלי גילוי המוטיבציה הרפואית שלו לומר אותם כך, יוצרים גימח, גיחוך, העלבת השואה.

שנאת הערבים חודדת גם אל "ביבוף". איציק שונא ערבים, וגם הוריו מכנים אותם כנינוי גנאי באידיש. איציק פוחד שהערבים ישרפו, לא סתם יזרקו לים. הוא מערבב ערבי ונאצי, ומשום כך אולי הוא מתגלגל על-פי התהליך שהחזר קודם, "תצורת התגובה", להיות נאצי. הקם להיות נאצי עליך, הקדם אותו.

מי שהצליח לקשר באופן משכנע בין מנגנון ההיזכרות הכפייתית של השואה לבין דיכוי הפלשתינאים בשטחים, הוא המחזאי איציק לאור שמחזהו "אפרים חזר לצבא", נפסל על-ידי הצנזורה. אפרים, גיבור המחזה, הוא מושל צבאי הנוכח בפליטי שואה שעה שהוא עוצר נער ערבי נמלט ומחטט בתרמילו, כדי למצוא שם חכשיטים כביכול, בכורת תמונות מן הויכרון הקולקטיבי היהודי. לאור מתמודד עם הנעשה בנפשו של מושל צבאי – מהפכן שמאלי מפורד הנהפך למושל מצטיין בהשלטת סדר. בוכה על רצח מפגין ערבי בידי אחד מפיקודיו ומתכנן לשלוח את היורה לעזאזל אך אינו מעז לעשות כלום. כלילות הוא מצחצח את הרובה. לפעמים הוא משפיל חיילת המפרפרת מתעלפת בין ידיו. לאור חושף את מנגנון המוות הפנימי של המושל, הגורם לו להטיל את המוות שבו על האחר, לשלול את האיטונות של הפלשתינאי שמעבר לחלונו. המושל הוא ערפד-חיים סכיזואידי המנסה לעודד חיים בתוך ריקו על-ידי מציאת חיות-חרותו של האחר. מונולוג הקנאה שלו באשתו המסוגלת ליצור חיים, ללדת, מבטא את געגועיו לחיים: "אילו יכולתי ללדת, שיוציא לי הגוף הסחוט, הכואב, משהו חי". היזכרות הכפייתית של המושל בפליט יהודי אינה משוואה של המחזאי הבאה ללמד שהמושל הוא נאצי. אלא צילום משוואה פנימית המרחפת בתוך התודעה הישראלית של לוחם בן הדור השני.

זכרונו העמוס תמונות שנטעו בו הוריו ומחנכיו מקרין על הפליט הערבי את תמונת הפליט היהודי. אין בכך כדי לאפיין אותו כנאצי אלא רק כמי שפוחד להפוך לנאצי. תהליך דומה, מן המציאות ולא מן התיאטרון, מתועד בספרה של עמליה ליבליך "חיילי בריל על חוף ירושלים". בפרק "השפעות השואה" נזכר חייל מילואים, בן לניצולי מחנה השמדה, בחלום שחלם על אקציה במהלכה הוא ניצב ברגע מסויים בין חיילי הגסטפו נוצצי המדים ובידו נשק המכוון אל היהודים. בזמן עיבוד תכני החלום בקבוצה הטיפולית, מספר יואב, כי בחלומו כל כולו מתגנר להיות חייל גסטפו: "אני לא יכול להודהות עם זה. אני נזכר בחיפוש שערבנו ככפר הערבי". יואב מבטא בחלומו סלידה מן הכוח שבידיו. כוח המזוהה מיד עם הכוח הנאצי אודותיו שמע מפי הוריו. בחלומו מתפתח יואב לתקן, לשכתב את היסטוריית ההשפלה של הוריו. הנה הוא כבד החזק, לא בצד הקרבן. אבל קונפליקט מוסרי פועל בתוכו, בין הרצון לא להיות עוד קרבן, לבין הפחד שתקוף חולשת הוריו תהפוך לאופיים של רוצחיו.

מחזהו של שמעון צימר – "טרומפלדור 85", הוא מחזה השואה הראשון בארץ המתמודד עם שנאת השואה. שנאה הנולדת מתוך שינון כפייתי של זיכרה. מסתבר כי שינון השואה שאינו מלווה בטיפול בחרדה הנובעת ממנה, סופו לעורר אגרסיה. צימר מבטא אותה במחזהו. מעשה בחייל הרוג המוקם לתחיה כמשך לילה אחד בפקודת שר הביטחון, בתנאי שיאות לצאת שוב למלחמה.



דורון תבורי
בינפיש יהודי.
תיאטרון חיפה

האתי. אין הוא מסוגל לשאת אמירת אמת כללית על טבע האדם. המפגש עם השואה הוא בעיניו אנדרטה שנעדרה לקסום ולא אבן-בוחן להתנהגות אנושית. היה זה הסופר היהודי הרמן ברוך שהגדיר את הקיטש כמערכת חיקוי האומנות. מערכת הקיטש דורשת לעבוד יפה בעוד שבמערכת אמנותית הציוד הוא קודם כל אתי. עיבוד נכון. אמיתי. ברוך הגדיר את הקיטש כהפרעה נירוטית. הנרדוטיקן כופה על האמת דימויים מרוממים, נשגבים. הוא מלביש את השמימי על הארצי.

כך קרה להצגתו של שמואל הספרי "תומורת על תנאי". הוא ניסה לקסום, למצוא-יחן יחד עם השואה. הספר הרכיב על-פי ספרה של פאנלוק, ספר חובב סנסציות מצד עצמו, שורה של אפיונות תעודיות כביכול, מתבלות במפגשים מצמררים של משפיל ומשפיל, עם הבלחים מחורים של טוב-לב נאצי בלתי-צפוי. מעט משיכה אירוטית של קצינת ה.ס.ס. לזמרת של צרפת, מעט השפלה עצמית — מפקדת ה.ס.ס. מתכופפת לרצפה להדגים כיבוד רצפות. וגם נשף זונות לסביות, הופעה. קסומה בפני תולות-רוח, הופעת התומורת בפני מנגלה, עריכת סלקציות בקור-רוח מחוייך, ואפילו "מאדאם בטרפליי" של פוצ'יני בוקעת בביצוע מושלם מן הרמקולים כדי לגחך את הביצוע הקאקפוני של תומורת אושוויץ. הספרי ניסה להיות דוקומנטרי: הוא שחזר את הדרגשים, הבגדים, כלי-האוכל, צנצנת הריבה, כלי-הנגינה, פיגמת פסים, והרכה הרכה צלבי-קדם, ואפילו תמונה של נשים אבלות על אישיותן הנמוגה סביב צמרגפן מדמם של כל אחת מהן. תצוגת שואה.

כל שחזור שואה, כל ניסיון להעמדה ריאליסטית-דוקומנטרית, יוצרת קוטביות חריפה בין תביעת האמנות לארגון, ברידה הרמונית, לבין התהוו ובהוו, הדיס-הרמוניה של אירוע השואה. כפיית מכונה הרמונית על השואה עלולה לגרום הנאה נקרופילית, פורנוגרפית. כל אמן המנסה לעסוק בשואה חייב למצוא אסתטיקת זוטות שלא תקשט את השואה, אלא תייצג אותה, על דרך הרימחה, התחליף, העיקוף. שימוש בכוכות, למשל (כמו במחזהו של הורוכיץ "הדור ארתור"), מעביר את השואה מן הימורה הקונקרטי אל ההפשטה, חו האחרתה ממקמת את השואה במרחב האופי והגורל האנושי האוניברסלי. כי אכן, בתיאטרון הבעייתיות והסיכון עצומים. זהו אירוע חי, "אמיתי", קהילתי. העוצמה הניצתת היא מיידית. התחרושה היא של הווה אינסופי, חי, בהמשך ישיר להווה השואה שעוד לא חם. כשעה שקיימת דרמת שואה רצינית בעולם, הנכנסת לגיטו או למחנה ריכה, והנמנעת מלהעלות לכמה סיטואציות של התעללות נאצים בקורבנותיהם. מעלימה את ה.ס.ס. כמעט בכלל מן הבמה, קוסם המפגש לישראלי: "קסטנר", "גיטו", "גינגס כהן" (עיבוד רומן של רומן גארי ביד מיכאל כהנא) "ביכוף", וכן ביצוע של "עקומים" מאת מרטין שרמן, ועוד ועוד. זוהי סיטואציה הטומנת כנראה גירי מיוחד לישראלי. מן שיחזור כפייתי של חוויות השפלת העבר. שפע מתרבה והולך של צלב-קדם עובר בסך על הבמה הישראלית. מפגש סטריאוטיפי עם קצין נאצי: גופו המתוח אוגר סערה שטנית, התפרצות סאדיסטיות קצרות ופתאום חיוך קטן של שבעות רצון. הנבל מסרטי המתח. הרבה כדוגמתו באים ודצאים ב"תומורת על תנאי". הכבדת הצלבים על הבמות יוצרת צמצום. התקרות. השואה נהפכת משחק סימולציה בין משפיל ומשפיל, ושניהם סטריאוטיפים. השואה נעשית אילוסטרציה חומקנית, כמו מפות טרבלניקה הממוספרות במשפט רמיאניוק, רדוקציה לסימנים. יש אסתטיקה אחרת לכיטור השואה, כזאת

אותו מנגנון של תגובת-יתר שכבר היצגנו, כאשר הפחד להפוך לקרבן מוביל לתגובת-יתר בכיוון ההפוך. לא להיות שוב קרבן משמעו להיות רוצח. לעמוד בטוחה ביטחון מספיק מאפשרות החזרה על התפקיד הקודם. לכן צימר זועם. זעם אין-אונים. הוא מחלל את השואה, מטנפה, ככוננה תחילה. הוא מנסה להרוג במילים את השד הנורא כבמין פולחן ילדותי או פרימיטיבי של השמדת קיום על-ידי קללה. כיוון ש"טרומפלדור 85" חסר מורכבות אירונית, הובנו אמירותיו כפשוטן, ככיווי השואה. בכך הותמך עיבודו הדרמטי של אחד הרגשות הלא-מטופלים בדרמה הישראלית, שנאת השואה.

היש שואה תיאטרלית?

מבין מחזות השואה של אחרי-מלחמת-לבנון, היה זה עיבודו של שמואל הספרי לספרה של פאניה פאנלוק "תומורת על תנאי" שחשף את בעיית הקיטש בטיפול התיאטרני בשואה. המחזה מציג פרקים בקורות תומורת הנשים באשוויץ-בירקנאו. חרדת הגלגול היא המפעילה את המחזאי באותם משפטים ששתל בעיבודו לספר, שאינם מופיעים במקור. הקיטש ב"תומורת על תנאי" מתחיל בשתילת אנלוגיה בין לאומנות יהודית לבין הנאצים. הספרי מעביר מושג מתחום הפוליטיקה העכשווית, אל תוך מציאות בית המוות. באחד מקטעי המחזה מתקפה פאניה, שדאגה להציג עצמה בספר כדמות הנאורה היחידה, את אחיותיה הנגניות. היא כועסת על הפאסיביות הדתית של אחדות מהן ועל אמותן בעם הנבחר. היא נחפת בהכללות שהן ערשות על-פי מפתח גזעני, לפי דעתה, בטענתן, כי כל הגרמנים הם ה.ס.ס. ואז שם הספרי כפי פאניה את המילים האירוניות: "אין ספק. אלוהים. מדינה. ישו. פלשתינה. אתן כל-כך צרות אופק. כל-כך לאומניות עם הדת שלכן הגזע שלכן. אז מה ההבדל?". ולא שהאנלוגיה פסולה מעיקרה, אלא שמדובר ביצירת אמנות העוסקת בתהליך ולפתע סוטה המחזאי לכיוון תוצאות התהליך. הוא מוסר רעיון באיצטלה של חווייה. הוא כופה על הדמות זווית ראייה ומסקנה שאינם אינטגרלים לה. בלב ההתרחשות הדתית הריאליסטית שותל הספרי אינטלקטואליזציה של רברי נשים היתוקת את מקורותיה מן הביטוי "יודתנאצי" שנוצר בזמן ומקום אחרים. כאן עלול להיווצר בעצם סילוף, לפיו הגזעני היהודי היה קיים כבר מול כבשני אושוויץ.

מתי הופכת דרמה על השואה ליצירת קיטש או פורנוגרפיה? כאשר מייחס היציר חשיבות עליונה לאסתטיקה הבימתית, לגירווי המידי. כשהוא מכונן אל התוצאה: אל האסתטי ולא אל האתי. כשהוא מעניין קודם באסתטי ואחר-כך באתי. התוצאה היא בדרך-כלל שהוא אינו מגיע אל

הורי ההרוג הדור הרגש הלאומי — מסכימים. ניתנת להם הזדמנות נוספת לחנך את בגם ולחיות במחיצתו. אלא שהם מחמיצים את המפגש המחודש: שוב הם סמכותיים-הגנתיים עד-כדי חנק, חשדניים, מצפים תדיר לקסטטרופה והכל — בצל אימת השואה העלולה להתחדש. כיוון שהם חחרים על הטעויות שנעשו במחזור חייו הקודם של בגם — הם בוראים שוב תוצר רופס וצייתן שבקושי מעז למרוד בתפקיד ההיסטורי של בגם לעם הקורבנות הנצחיים. לבטוף מתאחד הבג עם דמותו הארכיטיפית של טרומפלדור, המייצג כאתוס הישראלי את הקורבן מרצון. המחזה מסתיים בזמרת הורי ההרוג וההרוג עצמו על תחילתה של המלחמה הבאה: "כשדה חיילים כבר מוכנים למלחמה... חיידקי הנמק בהתכוננות גדולה... עוד מעט תתחיל שחיטה, תתחיל שחיטה". טענתו היסודית של צימר היא כי החייל היהודי הנצחי שיתחיה ויהרג מחדש כפרפטום-מובילה הוא תוצר של אידאליזציה המוות — כל המוות בשואה — בתולדות היהדות. הקורבן הוא קודש, נעלה, גיבור.

המחזה נפתח בהמנון לעגני לבורגנות היפה הספונה בסלון מהודר וצופה בטלוויזיה, שעה שבריהטים מכרסמת תולעת המצפון הרע המזכירה את הכיבוש, את גינין ואפילו את דיר-יאסין. המשפחה הצופה בטלוויזיה מזמרת: "דאינו אותנו רוצחים ונרצחים". מעגל הקסמים של רוצח וקרבן מתחזק בדבריו של שר הביטחון: "פעם היו ימים... חיילים יהודים עם רגש לאומי חזק, עם איכפתיות, עם אחריות, היו מזנקים ישר לכיבוש-האש, מקריבים את עצמם". ובהמשך — משמיעים הורי ההרוג שני מונולוגים אירוניים של כפירה בשואה. באחד מהם משבחת האם את האל שהחזיר את בנה ללילה אחד: "איזה אלוהים נפלא ומיוחד שבא והוציא אותי ממזרח אירופה המושלגת... מחיים בינוניים ועניים שחיכו לי.... לטובת שואה נאצלת שהטילה אור של חווייה על משפחתנו לדורי-דורות...". ועוד, אומרת האם: "וכאלו שלא הסתפק בכך אותו אלוהים, הוא גם לקח לי בן והחזיר לי בן, איזה אלוהים איכפתי".

הריאלוג עילג משהו אך מבטא כעס אותנטי: המחבר כועס על החינוך לאמונה של "אתה כרתננו" הכורך באותו זיכרון את חולשת העבר ואת כוחניות ההווה. אם הכל נבחר אצלנו, שואל צימר באירוניה, האם גם שואתנו נאצלת איפוא?

קיתונות של שנאה משוקעים במחזהו של צימר: שנאת הדור השני כלפי דור ההורים. דור הבנים חש כי השואה מגמדת את כל קיומו, היא חונקת אותו בחורדות מפניה. צימר מסרב להגיב עליה כקרבן שסופו להפוך לרוצח על-פי

הורוכיך את "הדוד ארתור" (1981). המחזאי דגן שיכך אנקרוטה אוטוביוגרפית במחזהו, ובה הוא מספר כיצד הלך הוא, ניצל אושוויץ, ועמו מחזה מפרי עטו על השואה, לחפש תיאטרון שיאמת להפיק את יצירתו. הוא נידחה פעמים אחדות ולבסוף הגיע אל כמאי צעיר שהיה בן ארבע כאשר נכנס דגן, כדבריו, אל השואה. עיקם הצעיר את פרצופו וטען: "זה מחזה תיאטרלי מדי". השיב לו המחזאי: "זה באמת היה מאד תיאטרלי, שמצד אחד נכנס כן-אדם ומצד שני יצא עשן". "הדוד ארתור" נכתב לבסוף בעזרת דני הורוכיך, והוא מונולוג בליווי בובות. בהומור גרדומי מאופק מתואר כיצד מתעללים שלושה ניצולי אושוויץ ברוד ארתור (בובת כפפה) ומוכיחים לו כי בניגוד לסברתו ניתן לצמצם כל אדם לממדי מובל לבתח. ידיו של הדוד ארתור, פיטר, מחליט ללמד לקח את הדוד השואל: איך אנשים יכולו ללכת כך לגאז? הוא מזמין אותו לחדר מפואר במלון יחד עם ידידים נוספים. אחד מהם מתחפש ל.ס.ס. משפיל ומפחיד. כל היתר משתפים פעולה במשחק. קולות זועה נשמעים מן הרשם-קול. "אתה כלום אצילי", צועק קצין ה.ס.ס. המדומה על הדוד ארתור. בתהליך קצר עובר הדוד מהוריי חיים אחת לשניה. מהיות בעל-כל להיות חסר-כל. הדוד ארתור למד באיזו קלות ניתן לנשל אדם מזוהתו ומבטחונותיו. ההצגה הצליחה להפיק צחוקי כפירה מן הצופים. האמנם לא קרס הדמיון האנשי מול הקטסטרופה של השואה? היש מינוח אותנטי לבכואה תיאטרלית של השואה? היש סיגנון שאינו ניכשל בעודף סגנון, כאשר מדובר בשואה? בדמיונות, דימויים, סמלים, היוצרים חיץ של קהות רגש מול הצופה? ואם מתיימר תיאטרון לצילום דוקומנטרי דייקן, איך לא יחטא בנימוד השואה? בין שני הקטבים, בין תיאטרליזציה ודוקומנטציה, מחפש מחזאי העוסק בשואה את הכוזב התיאטרוני "האמיתי". אך תהיה הבחירה אשר תהיה. שעה שעולה השואה לבמה עולה ממנה מסר אוניברסלי, נצחי. כלי התיאטרון הם בני-אדם. אדם הוא המגלם את הנאצי, והוא המגלם את קורבנו. אלה בצלם אלה. השואה לא היתה הבלחה של יצורים דמוניים. היא היתה מכאן, מן האנוש.

של הרע. אנשים בנאליים טובים, שחשיבתם פתוחה לקלוט דפוסים טוטאליים, מוכשרים לקלוט תעמולה נאצית וגם ליצור אותה. ומשום-כך משמשים גיחוך, עליבות ומפלצתיות בארביה הנאצים של אמא תאבורי. אותה פאסיביות שוות-נפש, אותה עבדות השיגרה האין-סופית, אותם חייסתם אנטימיים, אותה שנאת חופש, משותפים לרצח ולקורבנו. בגרוטסקה של תאבורי, הרוצח, או בעל הכוח לרצח, אינו אלא מוטאציה מבחילה של הקורבן. מבנה אישיותם מפנים את ערכי החברה הקתופורמיים כאילו היו מצפונם האישי. תאבורי, בניגוד לסוכול למשל, אינו מיסטיקן. אין מדובר בגלגול רצח בקורבנו אלא בחייוף ראציונלי של קוד דמיון המתגלים במפגש שביניהם.

גם יוסף מוג'ר ניסה ב-1987 את כוחו בגרוטסקה: "הלילות העלילים של פרנקפורט" — תגינה שטנית במערכת סדר-מזוכיסטי בפרנקפורט. המחזה מנסה לגרש את הריבוק הנאצי מן היהודי. מוג'ר מוקיע את פשטנות האנלוגיה בין יהודי ונאצי. הכחור הישראלי — חייל קשוח וקצת נבוב, המגיע לעשות כסף בגרמניה, הוא מן מאצ'י גולמני, פרי חינוך אנטי-גלותי. אלא שהוא מתונן, חו בשורת המחזה המרכזית, בגבולות מוסריים ברורים של בעלי המוסר הטבעי. משום-כך הוא מורד בתפקיד שמטיל עליו בעל המועדן היהודי, להתחפש לר"ר מנגלה ולענות גרמניה אחת, שהיא בת קצין ה.ס.ס., שבאה למועדן כדי להתחפש ליהודיה ולהשתחרר מרגשי אשמתה עקב מעשי אביה. בעל המועדן דורש מהחייל הישראלי להצליף בה תוך קריאות: יהודיה ארוזה!, אלא שלפתע הוא מתעשת ומורד: "אני לא משתתף יותר במשחק הזה. מה אתה חושב לך שאני חיה? שאין לי רגשות? איני רוצה את הגיהנום הזה. הוא לא שלי. הוא שלך". ובאומרו שלך, הוא מתכוון לילי — בעל המועדן שהוא יהודי. הגרוטסקה של מוג'ר לא נפגמה כשל הדיקטטור הגלוייה שלו אשר איבנה את ההומור ונטלה את עוקצו השטני.

ההתמודדות הישראלית עם עיצוב השואה בתיאטרון בשנות השבעים השמונים חושפת את הפרובלמטיקה של "שואה תיאטרלית". מי שטבע את הביטוי הוא גבריאל דגן, שחיבר יחד עם דני

המונעת היסחפות רגשית. ניצולת אושוויץ, שרלוט רלבו למשל, יצרה דרמה על אסירות פוליטיות במחנה ריכוז בשם "מי יישא את המילים". בהוראות הבימוי היא דורשת לוותר על תפאורה, לסמן את הבמה בשני משטחים: אחור ופנים. לא איפור — היא ררשה. הפרצופים אינם צריכים להיות מובדלים זה מזה. לא פיג'מות. קול נמוך ואחיד. הנשים בלתי מאופיינות צורנית. הן מסה אנונימית, כמו מה שעשו מהן. בהוראות הבימוי כתוב, כי ניתן להבין מתי עובר על-פני הנשים איש ה.ס.ס. על-פי הבעת פניהן המשתנה.

במחזה אחר — "כיתן 76" מאת שמעון וינצלברג, המתרחש בגיטו לודז', אין מעלים איש ה.ס.ס. לבמה. בתמנה בה נלקח המורה לעברית על-ידי הנאצי, נשמעות צעקות מבחרן, קול הלמות אגרופים, הדלה נפתחת והיהודי מנשק את המחזה הדמיונית, תחטף בגסות מבחרן. על-פי הקולות הנשמעים הוא נגרר, ואחר-כך שומעים שאנה של כעס וכאב. במחזה "כתה הקש" של הרולד ואדית ליכרמן, המתרחש אף הוא בגיטו לודז', יש שימוש בתחבולות שוכרות הזדהות רגשית, מנכרות: שקפים, פניית לקהל.

אחת הדרכים הדומטיות המשכנעות ביותר לכיטר אימת השואה היא הגרוטסקה: אותו הומור שחור, דיסהרמוני, צחוק האיפכא מסתברא. הגרוטסקה מעוררת פלצות וחיכוך חיים במעורבב. זוהי צורה דיסהרמונית כי לעולם אין בה פתרון לקונפליקט המוצג במחזה. היא מותירה אחריה תהייה, צחוק קפוא. בשימוש נכון היא עשירה להלום היטב את ביטוי התנהו וכוהו של השואה, אמצעי דיסהרמוני לחוריה דיסהרמונית. המחזאי ג'ורג' תאבורי, יהודי החי בהונגריה, נותן לנו שיעור נפלא בכך במחזהו "המסע של אמא תאבורי". זהו מסע פלצות מצחיק של אשה אשר בדרכה למשחק רמי שבעי, והיא הדורה מכף רגל ועד ראש, היא נשלפת לגירוש לקראת אושוויץ. שני שוטרי-חרש מגוחכים — חולה אסטמה וחולה פדגרה, מלורים אותה, ועליה לתמוך בהם כל הזמן. שלא לדבר על מעשה האהבה מאחור שעושה לבורגנית הקטנה ההמומה, משהו כרכבת המוות. עולמה של אמא תאבורי מתגלה כמאורגן על-פי קלישאות וסטריאוטיפים, הבנאליות של הטוב מתגלה כקורבה קירבה לא נעימה אל הבנאליות

בחודש הקרוב עומד לצאת לאור הגליון הראשון של ח"ץ, כתבעת חדש לחינוך ולהגות. ח"ץ יופיע במתכונת של רבעון. כתב עת זה מיועד לאנשי חינוך, חברה, תרבות, לקובעי החלטות ברמה הלאומית והמקומית וכמובן גם לציבור הרחב. מלכתחילה ובהגדרה, ח"ץ אינו בא להיות עוד כתבעת, תוספת לעשרות כתבעות המופיעים בארץ.

בח"ץ יובאו מאמרים ורשימות, מחקרים ופרקי הגות, יצירות ספרות ואמנות דברי ספרות וסימפוזיונים, ראיונות ותחקירים, קטעי שיח ובמות-זויכות, הפתוחים כולם לשאלות הרוחניות והחברתיות, הלאומיות והאנושיות של עם ישראל. העורך פרופ' אדיר כהן אומר כי: "ח"ץ מבקש להזעיק אליו מחנכים ומורים, הוגים ויוצרים, סופרים ואמנים, פעילי תרבות ואנשי מעשה, חוקרים ואנשי מדע, פוליטיקאים ומנהיגים, אנשי ציבור ומסתופפים בביתם, שאינם משלימים עם אובדן החזון ואפס המעשה, המחפשים דרך, המתלבטים ומתמודדים, המתבקשים לטלטל את כולנו ולהוציאנו משלוותנו המדומה."

עורך: פרופ' אדיר כהן
המערכת: ד"ר יעקב כלומר, ד"ר רן כוהן, יעל פישביין ואהרון ברנע.



חובת צעקה!!
דבשו להגות ולחייםך

שם משפחה

כתובת מיקוד

טלפון

רצ"ב ציק ע"ס 40 ש"ח למקודת "המרכז לתרבות ולחינוך"

עבור ששת מינוי 1989

לכבוד
המחלקה לחינוך-מערכת ח"ץ
המרכז לתרבות ולחינוך
רח' ארלוזורוב 93
תל-אביב

אני מעונין לחתום על הרבעון ח"ץ לשנת 1989
אנא שלחו אלי לפי הפרטים הבאים: