

מכאן, כתב־עת לחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית

## חקר התיאטרון הישראלי

כרך ז', נובמבר 2006, סח"ז תשס"ו



כתר הוצאה לאור



מרכז הק"מ והמחלקה לספרות עברית,  
אוניברסיטת בר־גורדין בנגב

68 2600SU 759  
10/10 MAG  
01-141-00 ח"ס  
EIT Group

מערכת: זהבה כספי

מערכת: תמר אלכסנדר, יצחק בן-מרדכי

מערכת צעירה: עדי אדלר, יפעת הכט, מיכל ווזנר, יעל בן-חיים חזן, טלי לטוביזקי, סבטלנה נטקוביץ', גיש עמית, אליעזר פאפו, מורן פרי, ענבר רוה, הדס שבת-נדיר

מועצת מערכת: אורי אלטר, דניאל בויארין, דן בן-עמוס, ארנולד בנד, מנחם ברינקר, נילי גולד, מיכאל גלזמן (העורך הראשון), אברהם הולץ, אבנר הולצמן, מתי הוס, אריאל הירשפלד, בנימין הרשב, חנן חבר, גלית חזן-רוקם, עלי יסיף, ציפורה כגן, טובה כהן, דן לאור, אבידב ליפסקר, לואיס לנדא, גלעד מורג, דן מירון, חנה נווה, אילנה פרדס, איריס פרוש, גבריאל צורן, נסים קלדרון, חנה קרונפלד, רות קרטון-בלום, אילנה רוזן, טובה רוזן, עוזי שביט, יגאל שוורץ, ריימונד שיינדלין, גרשון שקד

מרכזת המערכת: טלי לטוביזקי

עריכה לשונית: ליאורה הרציג (עברית), נעמי פז (אנגלית)

עריכה גרפית: תמיר להב-רדלמסר

צילום העטיפה: תמונות מההצגה מילה של אהבה מאת מיכאל גורביץ',

באדיבות תיאטרון החאן

סדר ועימוד: נועה ליכטינגר

מק"ט: 888186

מסת"ב: 965-07-1508-8 ISBN:

© כל הזכויות שמורות למרכז הקשרים, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב,

באר-שבע ולכתר ספרים (2005) בע"מ, ירושלים

מאמרים

**גד קינר - 5**

דע מאין באת ולאן אתה הולך: קווי מתאר לתולדותיו של חקר התיאטרון העברי בארץ-ישראל ובמדינת ישראל - מקונפורמיזם לרוויזיוניזם חתרני

**ילנה טרטקובסקי - 29**

"הבימה" בין סטודיה לתיאטרון: בעיית היעדר המנהיגות האמנותית

**דורית ירושלמי - 51**

שני קולות בכפיפה אחת: "הבימה" מבעד לפועלם של ברוך צ'מרנינסקי וצבי פרידלנד

**זהבה כספי - 73**

"ועמד החבר כנגד הפלדה": דרמות תש"ח - האומנם ספרות מגויסת?

**שמעון לוי - 91**

התסכית העברי: לקראת ניתוח סוציו-תמטי

**עמרי יבין - 113**

"היכן הם חבריא אותם הימים שדפקנו את רינה בגן השקמים": דימויה של העיר העברית

הראשונה במחזות השכונה של חנוך לוין

**נורית יערי - 135**

הסבל האנושי כתמונת במה רב-פרפקטיבית: "המדמה" של חנוך לוין כמתווה לכתובת טרגדיה בת זמננו

**אברהם עוז - 149**

המולדת ההטרטופית של נסים אלוני

**טלי לטוביצקי - 167**

"אני הלב? אני רק ציפורן צומחת על גוף מת": פירוקה וכינונה של האינדיבידואליות במחזה

"אפריים חוזר לצבא" מאת יצחק לאור

תאוריה

**ז'נט ר' מלכין - 197**

תיאטרליות ומיסוד הפרפורמנס: פתיח למאמרה של ז'וזט פראל

**ז'וזט פראל - 205**

התיאטרליות: חקר ייחודה של השפה התיאטרלית

**אנטואן שלחת - 219**

בין זהות והתחדשות: קווים לדמותו של התיאטרון הערבי בישראל

דיוקן

"הנכונות לקבל את האשליה היא הנכונות לקבל את החיים":

ריאיון עם מיכאל גורביץ' - 227

המשתתפים בחוברת - 247

הנחיות למחברים - 251

דט מאין באח ולאן אתה הולך:  
קווי מתאר לתולדותיו של חקר  
התיאטרון העברי בארץ-ישראל  
ובמדינת ישראל – מקונפורמיזם  
לדוויזיוניזם חתרני

## גד קינר

הרעיון לכתיבתו של חיבור זה עלה במהלך מחקר שערכתי ב-2003 עם עמיתתי, פרופ' אהובה בלקין, לרגל כתיבת פרק משותף על חקר התיאטרון היהודי והישראלי לספר *The Oxford Handbook of Jewish Studies* נראה היה לי, כנרמז מלשון הפתיח של הכותרת, שהגיעה העת לשפוך מעט אור על התחום הבלתי מוכר כמעט של חקר התיאטרון בארץ. בד בבד הייתי סבור שהגיעה העת לערוך חשבון נפש בתוך השדה הביקורתי עצמו לגבי הסיכויים שבהתוויית כיוונים חדשניים להגות ולעשייה התיאטרונית, כמו גם לגבי הסיכונים הממשיים באותה מידה שאני מזהה בנתק המתעצם והמתמשך, מאז שנות השבעים, בין ערוצים בולטים בחקר התיאטרון הישראלי לבין עיקר מניינה ובניינה של הפעילות התיאטרונית המרכזית והממוסדת המתנהלת בארץ. זאת בניגוד מוחלט לעובדה שהם אמורים להלכה להיזון הדדית זה מזה, ועל אף התפקיד החשוב שמילאו אנשי רוח וחוקרים בעיצוב דיוקנו של הבמה המקומית ושל מוסכמת המציאות האמפירית והאסתטית בשחר ימיו של התיאטרון העברי.

Ahuva Belkin & Gad Kaynar, "Jewish Theatre", Martin Goodman (ed.), *The Oxford Handbook of Jewish Studies*, Oxford University Press, 2002, pp. 870-910

See, e.g., Gad Kaynar, "Audience and Response-Programming Research and the Methodology of the Implied Spectator", Günther Berghaus (ed.), *New Approaches to Theatre Studies and Performance Analysis*, Tübingen: Max Niemeyer, 2001, pp. 159-173

אחריותם של חוקרי התיאטרון הישראליים לא רק למחקר, אלא גם לעשייה, להתקבלות ולפרופיל התרבותי של הצופים גדלה גם לנוכח ההכרה בכך שהתיאטרון הישראלי הוא אמנם "היפר-אקטיבי", אך נטול בחינה וביקורת עצמיות (רפלקטיביות) וזיכרון. בין אם בשל הצורך לשרוד, ובין אם בשל התהפוכות הקיצוניות בכרונולוגיה המדינית והחברתית שלנו, הוא מבכר לעתים קרובות את העכשווי והמכוון לתדרי הקליטה של צופה מובלע,<sup>2</sup> המעדיף ידוענות על דעתנות ועל פני מה שניתן להגדיר בהכללה כ"תרבות גבוהה". ממילא נוטה אפוא הממסד

התיאטרוני להשיכח את מסורתו שלו, ובהיפוך אותיות, להכחיש – חוץ מאשר ברמה הפולקלוריסטית-פופוליסטית – את מורשת היצירה הלאומית-המקומית "הקלאסית" שהתהוותה כאן, ובהיפוך אותיות נוסף – להחשיך את מאורות ארכיונו של הזיכרון הקיבוצי על אגף הקלאסיקה האוניברסלית שבו, שהיה מפותח ביותר עד לשנות השישים של המאה העשרים. מודעותי לבעיה זו התחדדה כשנתקלתי לפני שנים מספר בהתקפות-מחץ של התקשורת הגרמנית על התיאטראות בארצה, שכדי להתמודד עם מצוקתם הכלכלית – שאינה נופלת מזו של התיאטראות בישראל – הם מארגנים בלי שמץ בושה ובפופולזם בלתי נסלח ערבי קריאה של, רחמנא ליצלן, מחזות גתה, שילר, ביכנר, קלייסט, הבל ושאר יוצרי איכות קלאסיים...

עלינו, החוקרים הישראליים, מוטלת אפוא החובה לא רק לשמש מצפון ומצפן של התיאטרון הישראלי ולא רק לקונן על חסכיו הרפרטואריים והאמנותיים – אלא גם לשמש זיכרונו החי. יתר על כן, על-ידי ההכוונה לתחומי פעילות זנוחים ולתרבויות דרמטיות נשכחות – לתפקד כאקט רה-גנרטיבי שיעניק להון סמלי זה קיום בימתי מחודש.<sup>3</sup> בכך נממש אותה הכלאה מפרה בין הווה לבין עבר, המיוצג בזיכרון, ברוח ניסוחו הפרדוקסלי של קלאודיוס במחזה המלט: "ואנו, בתבונות כי נתאבל על מת, / הלא גם עצמנו עוד נזכור".<sup>4</sup>

\*

במאמר זה בכוונתי להציג מספר הערות והארות ראשוניות על היבטים נבחרים בתולדות המחקר הדרמטי-מופעי<sup>5</sup> בארץ, בעיקר בחקר העשייה והיצירה המקוריים, ולהצביע על מגמות מסתמנות לעתיד. תחום החלות של הדברים משתרע בין שני קטבים בעבר הרחוק ובעבר הקרוב. בעבר הרחוק – המדובר במה שמצטייר, במבט אנכרוניסטי ובלתי מדויק לאחור, כקוטב הפשרנות<sup>6</sup> הסוציו-אסתטית בביקורת העברית של שנות השלושים במאה הקודמת; בין השאר, היה זה מתפקידה לאשש מעין-הסכמה רעיונית-לאומית – שאינה בהכרח קונסנסוס מתודולוגי של החוקרים – תוך הצבת השיקולים האידאולוגיים במרכז ושעבוד התבונות הממצעיות (המדיומליות) לשיקולים אלה. אשר לעבר הקרוב הפולש להווה – ענייננו הוא הקוטב של חקר התיאטרון העברי בסוף האלף השני, שמאפיינו הבולט הוא הדגש המופעי-תיאורי הבדוק את גבולות המדיום. אחד מסממניו של קוטב שני זה הוא גיוסו מחדש של המחקר התיאטרוני המקצועי, הבוחן בכלים עדכניים היבטים שהוזנחו בעבר, כמו בימוי, סצנוגרפיה, משחק, חלל, פרוקמיקס, לצורכי בדק-בית של אותה גישה ציונית היולית.<sup>7</sup> מחקר זה מתמקד לא אחת התמקדות "חתרנית" במשמעויות, בהשתמעויות ובהשלכות הפוליטיות של הסממנים הצורניים של המבנה, העשייה, היצירה והתוצרים של

3. בכך אני רואה את החשיבות המרובה שבטיפוח התחום הסיפי, מכחינה מחקרית, של הדרמטורגיה היישומית, המצוי בשטח הפקר שבו העיון לבין העשייה התיאטרונית. וראו, למשל, לעניין זה: Gad Kaynar, "Applied Dramaturgy: The Conception behind the Conception", Nurit Yaari (ed.), *On Interpretation in the Arts: Interdisciplinary Studies in Honor of Moshe Lazar*, Tel Aviv University: Assaph Book Series, 2000, pp. 221-242.

4. ויליאם שקספיר, "המלט", מאנגלית: אברהם שלונסקי, מחזות, כרך ב', ספרית פועלים והקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1961, עמ' 266 (ההדגשות שלי, ג.ק.).

5. "מופעי", כלומר: הן תיאטרוני והן פרפורמטיבי, שם תואר שמשמעותו, בין היתר: מתחום ההצגות הנסייניות שאינן מבוססות-טקסט מילולי.

6. בהוראת "קונפורמיות".

7. מחקר זה נעשה, בדרך כלל, בכלים שהלקם שייך באורח מסורתי לתורת התיאטרון, אם כי לא רק לה (כתבחינים היסטוריים, מונוגרפיים, רטוריים וכדומה), הלקם שאל מתחומי-ידע אחרים (קריטריונים מגדריים, אנתרופולוגיים, פסיכואנליטיים, נרטיביים וכו') והלקם פותח כדי לשרת גישה בין-תחומית (כלים סוציו-תיאטרוניים, פסיכודרמטיים וכדומה).

התיאטרון ושל אמנות המופע הישראליים. זאת, תוך הבלטת המחויבות המוסרית של החוקר, כמו גם של היוצר והתוצר.

אתחיל את הסקירה בהתייחסות-על למבנה, למיסוד וליעדים הכוללים של חקר התיאטרון העברי בארץ, ולאחר מכן אעבור לניתוח פרסומים דגמיים, שהיוו צמתים בהתפתחותו הנושאת, המהותית והמתודולוגית של חקר התיאטרון ושימשו גם אותי כפרשות דרכים וכפריזמות שבהן מתנקזת ומשתקפת הפעילות המחקרית בכיוון זה או אחר. בשל רוחב היריעה, אתמקד רק בפרסומי-אב שזכו במידה של "קנוניזציה", ובמחקר שעניינו התיאטרון העברי-ישראלי גרדא. אך גם בהקשרים אלה, סקירתי איננה בגדר ניתוח מקיף וממצה, והיא מסתפקת בציון מגמות-האב במחקר העברי-ישראלי ובחינתן מנקודת ראות כרונולוגית, ועם זאת מתוך מודעות לכך שהן מפולשות זו בזו. זאת ועוד: אגב האבחון "ממעוף הציפור" של מגמות-אב, אימנע ככל האפשר מהטקסונומיה המלאה והמלאה של כל החוקרים הרלוונטיים, ושמות שיוזכרו אגב ניתוח עבודותיהם מתקשרים ממילא גם לשמות נוספים.

## עידן טרום-המדינה: הגישה האידיאולוגית-דיקטית

ספרה המרתק של אהובה בלקין – הפורים שפיל: עיונים בתיאטרון היהודי העממי,<sup>8</sup> חוזר ומאשש, באמצעות היוצא מן הכלל המעיד על הכלל, את הטעונונים הידועים והמוכרים בדבר היעדרה של פעילות תיאטרונית – ובדיעבד גם מחקר תיאטרוני – מחיי התרבות של הקהילות היהודיות בגלות אירופה. השבי התודעתי בהסתייגויות המושרשות של היהדות כלפי התיאטרון<sup>9</sup> וכמו כן היעדר תשתית של מורשת פרפורמטיבית ארוכה, לא פסחו גם על הוגיו ומכונניו של טיפוס "היהודי החדש" בתקופת התחייה הלאומית. עקב כך, כמעט שלא נערך מחקר אקדמי שיטתי ומקיף על התיאטרון היהודי, העברי או העולמי, בכל התקופה שקדמה להקמת המדינה, חרף הפעילות הבימתית הערה בתחום תיאטרון האידיש בתפוצות והתפתחותה המואצת של הבמה העברית לסוגותיה ולמוסדותיה. דיונים בעלי אופי אקדמי-פופולרי, שהתנהלו בעיקר מעל דפיו של כתב העת במה, שנוסד ב-1933 והיה מסונף ל"הבימה",<sup>10</sup> הגבילו עצמם בעיקר לתפקודים הרעיוניים-לשוניים שהוטלו על התיאטרון על-ידי קומיסרי התרבות של מפעל התחייה הציוני, והשאלה המחקרית שהעמידו הוגבלה בעיקר לנושא יחסי המקרא והדרמה. בשל מרכזיותו של התנ"ך בתרבות התחייה הציונית, נודעה לנושא זה חשיבות מיוחדת, המחייבת אותי להתייחסות נרחבת יותר מאשר לנושאים אחרים. הפן המעניין והפרדוקסלי בדיונים אלה, שנמשכו באתנחתאות ארוכות ממחצית שנות השלושים ועד לשנות השישים, הוא שחרף האוריינטציה הספרותית-פילוסופית כללית

8. אהובה בלקין, הפורים שפיל: עיונים בתיאטרון היהודי העממי, מוסד ביאליק, ירושלים 2002.
9. ההשגה המשמעותית היחידה המוכרת לי לגבי תזה מושרשת זו, מופיעה במאמרו החדשני של הרב מנחם פרומן "תיאטרון" (תיאטרון 1 | מארס 2000), עמ' 80-86. על דרך המשל, הרב פרומן טוען, על סמך ראיות מן המקורות, כי דווקא האדם המשחק זכה "שיתגלה בו צלם א' – הים". זאת, לדעתו, היא הרוחניות של התיאטרון.
10. בשל כך דבק בו אופי תועמלני שטחי, במקום שיהפוך למנוף לביקורת פנימית בונה בנוסח הדומטורגיה ההמבורגית של לסינג.

בזיקה לדרמה ולתיאטרון, ניכרת מודעות סצנוגרפית, נאו-אפלטונית בטיעוני המתדיינים. מודעות זאת ניכרת גם אצל המתנגדים השמרניים ביותר, החולקים על מציאותן של מתכונות דרמטיות-תיאטרוניות במקרא, או על האפשרות והלגיטימיות של עיבוד חומרי ספר-הספרים לתיאטרון. ברוח הגישה האפלטונית, עמדת המתנגדים דנן שוללת גם את הזיקה בין התיאטרון לקנון המקודש, וזאת דווקא על סמך ההכרה באפקטיביות-היתר של אמנות הבמה. לא ייפלא שמודעות דרמטית-תיאטרונית לא נפקדה מדברי סגורים מובהקים של אמנות התיאטרון, כמו פטרונה של "הבימה", ח"נ ביאליק. לטענתו, מאחר שרוב סיפורי התנ"ך מעוצבים במתכונת של שיחות ודיאלוגים, תוך התערבות מזערית של המחבר, יש אפוא בתנ"ך "עקבות" ברורים לדרמה (ביאליק מתעכב במיוחד על ספרי איוב ושיר השירים), ומטבע הדברים מוצא ביאליק יסודות של חיזיון בחזיונות הנביאים.<sup>11</sup> השקפות אלה יזכו ברבות הימים לביסוס אפיסטמולוגי במחקר העברי, למשל בספריו של שמעון לוי.<sup>12</sup> מצדד מובהק נוסף בזיקה שבין המקרא לבמה הוא המבקר ישראל סגל, המדגיש עוד יותר מביאליק את הצדדים החזיוניים-ראוותניים, ולא דווקא הדרמטיים, המשתמעים מן המקרא ומן המחקר הארכאולוגי, דוגמת אבחון עבודת הנביאים כתיאטרון טוטלי.<sup>13</sup> כמוהו המשורר יעקב פיכמן, שטוען חד-משמעית כי "התנ"ך ביסודו דרמטי", ולמעשה "השיבה אל התנ"ך הייתה בעצם שיבה אל הספרות הדרמטית".<sup>14</sup> גם לא ייפלא שמתנגד לתזה של התנ"ך כתיאטרון, כדוגמת הפילוסוף ישראל אלדד-שייב, ישלול את קיומה של "צורת הדרמה" במקרא כספר בעל מתכונת אפית-נרטיבית, למרות "תפישת החיים הדרמטית" הבאה בו לידי ביטוי,<sup>15</sup> וכך גם חוקר הספרות ברוך קורצווייל, שמגייס תנא דמסייע אולטימטיבי כקרל יאספרס ומיסטיפיקציות נאו-רומנטיות נמלצות, כמו הביטויים "הרוח התנכית" או "האישיות הדתית-המיסטית", כדי לכפור בקיומה של טרגדיה בתנ"ך.<sup>16</sup> אולם ייפלא גם ייפלא, למשל, שמתנגד מובהק לעיבוד דרמטי-תיאטרוני של הנרטיב המקראי מתוך חשש "ההצגה [...] תחלל את קדושתם, ו[...]תטשטש את צורתם [של גיבורי התנ"ך], כפי שהצטיירה בדמיון העם במשך דורות"<sup>17</sup> – כמו אליעזר צופרפיין, מגלה לנו בניסוח ביקורתו השלילית הנחרצת על כתב זוד בבימויו של אלכסנדר דיקי ב"הבימה", 1929, עד כמה הוא ער לערכיה התיאטרוניים, החוץ-דרמטיים, של ההצגה, שכן הוא יורד לדקויות של תיאור המשחק, המיזאנסצנה והעיצוב כדי לגנותם.

11. ח"נ ביאליק, "דרכי התיאטרון העברי", במה א', ב' (תרצ"ג), עמ' ג'.
12. שמעון לוי, מקטרים בממות, אור-עם, חל-אביב 1992, עמ' 45-21. Shimon Levy, *The Bible as Theatre*, Sussex Academic Press, Brighton 2000, pp. 145-253.
13. ישראל סגל, "פרקים על מקורות האמנות העברית", במה א', ח"ט (תרצ"ו), עמ' 24-33.
14. במה ל"א, א', ו' (תש"א), עמ' 3.
15. ישראל אלדד-שייב, "התנ"ך כדרמה", במה 8 (61) (ניסן תשכ"א – מארס 1961), עמ' 9-14.
16. ברוך קורצווייל, "איוב ואפשרויות הטרגדיה התנ"כית", במאבק על ערכי היהדות, שוקן ירושלים תש"ל, עמ' 3-25.
17. אליעזר צופרפיין, "על הדרמה התנ"כית", במה ג', י"ג (תרצ"ז), עמ' 45.

הימים ימי ראשית פריחתו של "מדע התיאטרון", ה-Theaterwissenschaft, מדע שהורתו בהרצאותיו של מקס הרמן באוניברסיטת פרידריך-וילהלם בברלין ב-1900 ובניסיונותיו של הוגו דינגר באותה עת בינה לגבש את התפיסות העיוניות של הדרמטורגיה ושל הבימוי. מדע הספרות מבצע ניסיונות בלימה עקשניים ביותר כנגד מגמה זו, ולכן חולפות עוד 23 שנים עד שבלחצם של אנשי תיאטרון כליאופולד יסנר ומקס ריינהרדט



נפתח "המכון למדע התיאטרון" שלידי אוניברסיטת הומבולדט בברלין, ובעקבותיו מוסד דומה בקלן, ב-1929. ספק אם התפתחויות אלו הותירו חותם עמוק במחקריהם של מלומדיה ההומניסטיים של האוניברסיטה העברית כדב סדן, י' שירמן, שמעון הלקין וברוך קורצווייל. קורצווייל, למשל, במחקר הביכורים שלו - "משמעותם של אורח חיים בורגני ואורח חיים אמנותי בחייו וביצירתו של גיתה"<sup>18</sup> - מתפלמס על יתרונותיה של השיטה האנליטית-פסיכולוגיסטית לעומת המתודולוגיה הסינתטית, אך אינו מעלה בדעתו את אפשרות קיומה - הידוע כבר באותה עת - של מתודולוגיה סינסטטית, רב-חושית לניתוח מחזה תיאטרוני מובהק כמו פאוסט, למשל. זאת להבדיל, אולי, מההבחנה התיאטרונית הרגישה בביקורתיה של לאה גולדברג, כמו הביקורת מפברואר 1945 על הצגתה הראשונה של "להקת המערכונים", "המשמשת, כנראה, פתיחת יסוד לתיאטרון קאמרי קטן" (הרי לכם מקור שמו של התיאטרון העירוני של תל-אביב!):

על כמה קטנה, תפאורה צנועה, נרמזת, אנשים מעטים, שניים או שלושה, מדברים עברית בדיקציה צלולה ובשטף, ואינם מרבים בתנועות רחבות ללא צורך, ומייד אתה חש את עצמך באווירה של טוב טעם ושל רצון טוב, שני דברים המכריחים אותך לוותר על חומרה קפדנית ומעוררים בלבך אהרה מלכתחילה...<sup>19</sup>

19. לאה גולדברג, משומר (פברואר 1945).

התייחסות מופגנת זו להיבטיה התיאטרוניים של הצגה היא מאוד יוצאת דופן בהקשרה של התקופה. בדרך כלל נשאו אז הדיונים על דרמה או תיאטרון עבריים או עולמיים - לרבות התייחסויות להצגות קונקרטריות, כמו הטיעונים שעלו במשפט שנערך ל"הבימה" בעקבות הסדר מוונציה של יסנר - אופי ספרותי, פילוסופי, אתנוגרפי, עם דגש דידיקטי חזק: "סטרנדברג מציג במחזה הזה אשה מן הסוג השפל: פרוצה, גנבת, זייפנית שקרנית" - כותב ק"ל סילמן בביקורתו המורליסטית, הטיפוסית לתקופה, על נושים של "התיאטרון האמנותי" בשנת 1926; "האם זה מחזה בשביל ארץ-ישראל? מה רוצה מאיתנו התיאטרון הזה? מה משותף לנו איתו? איננו צריכים את כל הזוהמה והתועבה הזאת על במתנו שזה עתה נולדה"<sup>20</sup>. אף מילה על הקונספציה, או מה בעצם התרחש על הבמה.

20. מנרל קוחנסקי, התיאטרון העברי, ויינפלד וניקולסון, ירושלים 1974, עמ' 87.

מצב זה של היעדר מחקר תיאורי-איכותני מסודר והיעדר תיעוד מיומן ובעל נקודת ראות תיאטרונית של הבמה העברית בחיתוליה (בנושאים כמו התפתחות, מבנה ומבנים, מדיניות אמנותית, רפרטואר ואופני מימוש), מקנה משקל סגולי ומשמעות מוגזמים לשפע ספרי הזיכרונות האימפרסיוניסטיים ובעלי המהימנות המפוקפקת של עיתונאי תיאטרון חשובים, אך מוטים, כמו ישראל גור וגרשון חנוך. על אחת כמה וכמה נכונים הדברים לגבי ספרי הזיכרונות של ותיקי "הבימה",

"אָהל", "הקומקום", "המטאטא", וכן של להקות החובבים והתיאטראות המקצועיים למחצה שקדמו להן, ולא כל שכן לרשימותיהם של חוקרי הספרות, הסופרים והמשוררים ששימשו מבקרי תיאטרון לעת מצוא, או של במאים ויוצרים זרים שעבדו בתיאטרון העברי (למשל הפרק האירוני על "הבימה" בספר זיכרונותיו של טיירון גאת'רי, שביים בתיאטרון זה את אדיפוס המלך ב-1947).<sup>21</sup> כבודה של היסטוריה פולקלוריסטית זו במקומו מונח, אך היא איננה תחליף למחקר מוסמך, המתבסס על ידע איכותי וכמותי, יחידי והשוואתי.

Sir Tyrone Guthrie, A .21  
*Life in the Theatre*, McGraw-Hill, New York 1959, pp. 259-267

## המחקר הדרמתי כתחום עצמאי

בקרוב הדור השני של החוקרים שהחלו לפרסם בשנות החמישים והשישים – תלמידיהם של בני העידן הקודם, או כאלה שגדלו והתחנכו בחו"ל – כבר מסתמנת מגמה של התחלת מחקר דרמתי כתחום עצמאי, המודע לייחודה של הדרמה כסוגה ספרותית, אך עדיין אינו מתנה בהכרח את התממשותה בביצוע בימתי. בד בבד, בשלבי הפעילות המוקדמים של חלק מבני דור זה, ניכרת הכוונה ל"טיהור השרץ" של מדע התיאטרון משעבוד אמנות הבמה ורכיביה כמטאפורה הרמנויטית להבנת תחומי ידע אחרים (כגון סוציולוגיה, פסיכולוגיה, מדע המדינה) ולאבחון יחסי הגומלין של התיאטרון אתם. חלק אחר מבני הדור השני רואה מלכתחילה בתיאטרון מושא ראוי למחקר – כאמנות אוטונומית, שקיומה מוצדק מכוח עצמה, כתכלית סופית, ולא ככלי עזר לדיסציפלינה אחרת.

בני דור זה כוללים, בין היתר, אקדמאים מובילים כאורי רפ, חיים שוהם ואריה זקס, זכרם לברכה, ויבדלו לחיים ארוכים גרשון שקד, דן מירון, משה לזר, דבורה גילולה, אלי רוזיק, בן-עמי פיינגולד, יוסף מלמן ועוד. מוצאם האקדמי הוא מאסכולות ספרותיות או סוציולוגיות, מושא התעניינותם החלקי או המלא והממוקד הוא דרמה ו/או תיאטרון עבריים-ישראליים, והגישה האסתטית של רובם מושתתת על כלי ניתוח פורמליסטיים או סטרוקטורליסטיים. כלי ניתוח אלה מאויכים על-ידי תפיסותיהן של גישות כאסכולת פרנקפורט, אסכולת קיימברידג', הסטרוקטורליזם והסמיוטיקה הצ'כיים, הגרמניים והצרפתיים, הניו-קריטיסיזם האנגלו-סקסי, לימודי הקלאסיקה, המחקר הסוציו-תיאטרוני ועוד. אולם עם כל ההכרה בחשיבותו של דור זה כורז של המחקר הדיסציפלינרי בדרמה ובתיאטרון, עדיין בולט עקב אכילס של המחקר הישראלי דאז: האדישות, היונקת אולי מהרגשת נחיתות מסוימת, לצורך החיוני בהיסטוריוגרפיה של התיאטרון היהודי והעברי ובחקר היוצר הבודד, כעניין שלא יאה לחוקר המכבד את עצמו לענות בו והנחות מהצגת משנה תאורטית סדורה. ומאחר שהטבע אינו סובל ריק, הואצל תפקיד התיעוד והיצירה השוטפת של מונוגרפיות – לא

תמיד בטובתו של המחקר הטהור – על פובליציסטים לענייני תרבות ועל בעלי טורי תיאטרון רכילאיים, או, להבדיל, על אוריינים אמתיים כמיכאל אוהד, מנדל קוחנסקי, אורי קיסרי, רפאל בשן, משה נתן, בועז עברון, עמנואל בר-קדמא ואחרים.

## האקדמיזציה של לימודי התיאטרון

התסמונת החיה לגושפנקה שהוענקה לתיאטרון כמדיום עצמאי וכמושא התייחסות ייחודי (ולא רק כסוכן אידאולוגי, כסוגה או תופעה בטריטוריה של תחומי ידע אחרים, או כעזר בשיח האקדמי שלהם) היא פתיחתם המודרנית של חוגים אוניברסיטאיים, סמינרינוניים ומכללתיים וארכיונים לתיאטרון.<sup>22</sup> המחלקה האקדמית הבכורה, מבחינה כרונולוגית, היא החוג העיוני-מעשי הרב-תחומי בתל-אביב שקם ב-1958, ובמסגרתו "המרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה", כתב-העת והוצאת הספרים אסף (מ-1986), ובהשראת החוג גם הרבעון תיאטרון האקדמי למחצה (מ-1998). עד היום מתחבט כל ראש חוג חדש בתל-אביב בדילמה הזהותית: האם הוא ראש החוג לאמנות התיאטרון, החוג ללימודי התיאטרון, או סתם החוג לתיאטרון, אכן ראייה למושרשותם של נוגדני-העומק היהודיים לאמנות הבמה. שנייה בתור היא המחלקה ללימודי התיאטרון העיוניים והסדנתיים באוניברסיטה העברית בירושלים שקמה ב-1970, הכוללת את ארכיון גור ואת כתב העת הוותיק במה. ואחרון לפי שעה הוא החוג הרב-ערוצי והדו-לאומי לתיאטרון בחיפה, שקם ב-1995 ופרסם את כתב העת למחקרי תיאטרון JTD. ואסתפק בחוגים ובהבחנות אלה, בלי למנות את מסגרות ההשכלה הגבוהה הרבות הנוספות שבהן ניתן ללמוד תיאטרון כחלק מלימודי הוראה, לימודי תעודה וכיוצא באלה.

דילמת הזהות של ראש החוג התל-אביבי ועמיתיו/עמיתיה במוסדות האחרים משתקפת גם בשורה של אירונות, המהדהדת לפחות בשניים מן החוגים שצוינו, במה שנוגע ליחס שבין ההשתייכות לאקדמיה והדגש העיוני-מחקרי הנגזר מכך ובין הלימודים היישומיים. אותה דילמה עצמה גם משתקפת בסוגיה המשתמעת מן הנ"ל לגבי מהות התוצר של החוג: האם הוא/היא חוקר/ת או מורה? איש/אשת תיאטרון רב-תחומי/ת, חושב/ת ורחב/ת אופקים? קרבן מקצועני-מיומן נוסף לחרושת התרבות התיאטרונית, כפי שאדורנו (ולא רק הוא) היה מגדיר אותה? איש/אשת תיאטרון אלטרנטיבי/ת, המערער/ת הן על ההתמסחרות והן על הקיבעון של שפת התיאטרון? התחבטות זו, שדווקא בה אני רואה סגולה מפני התאבנות העיסוק האקדמי בתיאטרון בארץ, גם מתבטאת בנטיית המקצועיות של סגל ההוראה הבכיר, בייחוד בתל-אביב, חיפה וסמינר הקיבוצים: כאלה שמרכז-הכובד של עיסוקם הוא הוראתי-מחקרי טהור, וכאלה שפעילותם האקדמית הדומיננטית

22. ובעקבותיהם כ-200 מגמות לתיאטרון רגילות ומוגברות, בעלות תכנית לימודים ייחודית, בכתי הספר התיכוניים.

23. שאלה מעניינת שאין באפשרותנו לדון בה כאן, היא כיצד מושפעת נקודת ראותם המחקרית בתחום התיאטרון מזיקתם הסימביוטית לתחום האחר?

היא בתחום התיאטרון, בצד היותם מחויבים לתחום אקדמי נוסף<sup>23</sup> או לעיסוקם המשני כדרמטורגים, במאים, שחקנים, מעצבים ועוד. נדמה שהפער בין החוקרים, המקדישים את כל זמנם לאקדמיה, לבין מי שעיסוקם בתיאטרון הוא עיסוק מעשי, הוא יותר מאשר הבדל סתמי בין מונוגמיה לביגמיה. יש כאן הבדל בין פילוסופיות מקצועיות, וגם מחקריות, שונות. נושא זה מצריך עיון והתייחסות מעמיקים גם בהקשר אחר, שהרי מוסדותינו האקדמיים אינם מוכנים עדיין רשמית לקבל את ניסיונו המעשי של המורה העיוני לתיאטרון, שלהלכה הוא היישום והמימוש של המחקר – בה-במידה שהעשייה ניזונה מן הלימוד – כתבחין לקידומו. בעיה אחרונה זו מתבטאת בכך שוועדות המינוריים ממאנות, בדרך כלל, להחשיב הישגים מקצועיים של המורה בתחום העשייה התיאטרונית כ"פרסומים", מגבלה שאינה חלה, למשל, על קידומו של מרצה בבית הספר למוזיקה, אף כי ברור, מן הסתם, שלניסיון המעשי השפעה חיובית על תקפותו, עדכנותו וזיקתו למציאות התיאטרונית של הבחנות המורה העיוני.

\*

השסעת בין עיון ועשייה היא רק אחת מפרשות המים המבדילות בין הדור הקודם של החוקרים, שרובם היו אנשי אוניברסיטה גדא (למעט יוצאי דופן כיעקב מלכין ודן מירון, ששימשו, בין היתר, גם חברי ועדות רפרטואר ב"הבימה" ובתיאטרון הקאמרי), ובין חלק מדור החוקרים הבכיר הנוכחי. קשה להצביע על מכנים משותפים מובהקים לבני דור זה, אולם דומה שהוא הצליח להאדיר את המוניטין והקשרים הבין-לאומיים שחקר התיאטרון הישראלי קנה לו בזכות דור החוקרים הקודם. לא זו בלבד: דור זה, בניגוד לקודמיו, גם השכיל למזג מחקר אסתטי ייחודי בתיאטרון ומתודות תואמות (כמו גישות מבניות, רטוריות, סמיוטיות, רצפציוניסטיות) עם מתודות בין-תחומיות בחלקן (דוגמת הפנומנולוגיה, האנתרופולוגיה, המגדרית, הפולחנית, הפדגוגיה, הסוציולוגיה ואחרות), ובכך הרחיב את גבולות התחום. זאת, בלי שוויתר – שלא כמו חוקרי התיאטרון בעידן טרום-המדינה – על מינוח וכלים אמנותיים-פרפורמטיביים גם כשהחוקר או החוקרת מחויבים לעקרונות אידאולוגיים, פוליטיים וחברתיים מובהקים (ובהקשר זה ניתן להזכיר חוקרים המקדמים עמדה פוליטית מגובשת כאבי עוז, שמעון לוי, יהודה מוראלי, בן-עמי פיינגולד ויצחק לאור).

## דה-אידאולוגיזציה, דה-אידאולוגיזציה והתמקצעות

אעבור עתה מסקירת-העל ההיסטורית להתבוננות בצמתים של מפנה והתפתחות במחקר, המתיוחדים לרוב בפרסומים בעלי חשיבות מכרעת.

הקמתה של מדינת ישראל ציינה את התנערות חלקו הארי של מחקר התיאטרון העברי והישראלי ממושכלות פונדמנטליסטיים ותכליתניים בנוגע ליחסי הגומלין של המקרא, הדרמה המקראית והתיאטרון. מפנה דרמתי זה הפך לאנכרוניסטיים את היעדים הלאומיים המעשיים שהוצבו בפני הבמה העברית ופרשנותה, מאחר שהקוממיות מימשה וגילמה אותם להלכה או למעשה. התנ"ך כדרמה וכגיורי לעיבודים אקטואליים, הפך במידה רבה לעוד מחלקה סוגתית במאגר של טיפוסים דרמטיים ומתכונות תיאטרוניות, המשמשים מושא של מחקר ולימוד. התפתחות זו הייתה מדורגת ביותר, וכיוון התנהלותה הוביל מניסיונות מוקדמים, בשנות החמישים ועד שנות השבעים, לבחון את התגלמותם של תכנים אידאולוגיים מגויסים בדפוסים דרמטיים, מבניים וסוגתיים (בין היתר, אצל שקד, שוהם ועפרת<sup>24</sup>), אל גישה המבליטה להכעיס את הסגנון האמנותי, המנותק מקריאה תאולוגית, של המקרא, של המחזאי והמחזה המסוימים, כמו גם של התחבולות הקיברנטיות השונות שהיצירה נוקטת (קרי, האסטרטגיות הננקטות בטקסט לשליטה על וניווט של דרכי פענוחו).<sup>25</sup> בשנים מאוחרות יותר הקצין "החילול" של קדושת הכתובים את העמדה הכופרנית-לוחמנית של מחזאים ומבקרים חילוניים במלחמת התרבות הסמויה שניהלו נגד ניסיונות חברתיים, אינטלקטואליים ותחיקתיים של כפייה דתית. משנות התשעים ואילך, המהפך שחל בעמדה כלפי הדיאלקטיקה תנ"ך-תיאטרון אויך על-ידי המגמות הפוסט-מודרניות הכלליות בחברה, בתרבות, באמנות ובאקדמיה בעולם, וכן המגמות הפוסט-ציוניות בחברה הישראלית, במיוחד בעקבות רצח יצחק רבין והתפוררות הסכם אוסלו. אפיון זה ניכר, למשל, בקובץ פרסומי הכנס השנתי בתל-אביב, 1996, של "האגודה הבינלאומית לחקר התיאטרון" – *Theatre and Holy Script*. אמנם, מאמרי הכנס אינם כוללים רק את פרות המחקר הישראלי, אולם הם נבחרו ונערכו על-ידי עורך ישראלי, שמעון לוי, על-פי מפתח המבליט פה ושם את הניכוס החילוני המפריטני של הליטורגיקה והריטואל, בכלל, ושל כתבי הקודש, בפרט, לגישות המחקריות של הכותבים השונים, כמו לדוגמה:

24. פרטי החיבורים יצוינו בהמשך.

25. יריית הפתיחה המפורסמת שהדהדה עוד שנים רבות הייתה המאמר הסמינלי המפורסם של פרי ושטרנברג "המלך במבט אירוני: על תחבולותיו של המספר בסיפור דוד ובת-שבע ושתי הפלגות לתיאוריה של הפרוזה", מאמר בעל השלכות מובהקות להבנת מבנה-העומק הדרמטי של המקרא, למרות השתייכותו לתחום חקר הספרות (הספרות א', 2 | קיץ 1968, תשכ"ח), עמ' 263-292.

Shimon Levy, *Theatre and Holy Script*, Sussex Academic Press, Brighton 1999, pp. 72-81

Ibid., pp. 82-98 .27

Ibid., pp. 99-110 .28

Ibid., pp. 171-190 .29

"The Son of the Dove and the Jewish Waiter" (Yehuda Moraly)<sup>26</sup>

"'Born Losers Comparing Notes' – Bible Quotation and Drama Construction in George Tabori's Plays" (Hans-Peter Bayerdoerfer)<sup>27</sup>

"The Liturgical Theatre of the Holocaust on the Israeli Stage – Holy Scripture, Myth, Ritual" (Gad Kaynar)<sup>28</sup>

"Secular Definitions of 'Ritual': The *Rocky Horror* Phenomenon" (Susan Purdie)<sup>29</sup>

## מיטקסט לקונטקסט: בין כואטיקה, אסתטיקה, דרכורמטיביות וכוליטיקה

החיבור המרכזי שממצה, עבור חקר התיאטרון, את משמעות המעבר מן השלב הקדם-מדיני לשלב המדינה (למרות שהתפרסם שנים רבות אחרי הקמת המדינה), הוא ספרו המכונן של פרופ' גרשון שקד – חוקר הספרות, איש האוניברסיטה העברית, שהיה גם זמן-מה ראש החוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב: המחזה העברי ההיסטורי בתקופת התחיה (1970). שקד, שהביוגרפיה שלו מצביעה על גישתו המתודולוגית הרב-מערכתית, מקטלג את הדרמה המקראית, בין היתר של תקופת התחיה, במחלקה המשוחררת מפניית תאולוגית של יצירות היסטוריות או היסטוריוסופיות. זאת, במטרה, הרומנטית ביסודה, לאבחן כיצד "המשמעות הרעיונית הבלתי-אמצעית של המחזה, כפי שהיא משתמעת מן התוכן המושגי של דברי הגיבורים ומנקודת ראותו של המחבר [...] מגלה לנו בין השאר את התודעה ההיסטורית של התקופה".<sup>30</sup> להלכה נבחנים המחזות המקראיים של מתייתוהו שוהם, נתן ביסטריצקי, הרי סקלר, אהרון אשמן ואחרים בראייה סינופטית ומנקודת הראות הרומנטית-פילוסופית של תרומתם לחשיפת ה-Zeitgeist ("רוח התקופה"), שזיקתה לביקורת הטקסט הדרמתי והתיאטרוני בכלים תלויי-מדיום קלושה ביותר. אולם שקד מבקש לתאר בעת ובעונה אחת את "אפשרויותיו של הסוג כחיזיון תיאטרוני וכמבנה המבטא מתח דרמתי" תוך הזדקקות "לאמות-מידה כלליות המתייחסות לכל יצירה אמנותית כגון: עוצמה, אחדות, מורכבות וכדומה".<sup>31</sup>

30. גרשון שקד, המחזה העברי ההיסטורי בתקופת התחיה, מוסד ביאליק, ירושלים תש"ל, עמ' 19.

31. שם, עמ' 10.

הכלאה זו של חיבור עיוני-אנליטי בעל תזות היסטוריוסופיות הנגזרות כביכול ממושא המבדק, מחד גיסא, עם היסוס לנתח דרמה כטקסט תיאטרוני בכוח, מאידך גיסא, אופיינית ליחס הדו-ערכי, עד שנות השבעים, של משיכה ורתיעה מצד חוקרים שונים, ובמיוחד הבולטים שבהם, כלפי מדע התיאטרון ויישומו במחזות עבריים. חיבורו זה של שקד, שלא בכדי תורם לקנוניצייה של מחזות שעצמת ההשאה החזיונית שלהם מוגבלת בעיקר ללשונם הפיוטית הרב-רובדית – כמו גם יצירתו המאוחרת יותר על סיפורים ומחזות: פרקים ביסודות הסיפור והמחזה (1992) – משופע במהלכי טיעונים המעידים על דו-ערכיות זו. מהלך מעין זה מתבטא בצמצום המדורג של נקודת הראות: מהשקפות היסטוריוסופיות כלליות על אודות, למשל, התמטיקה של מתתיהו שוהם העוסקת בשניות סגולתו הרוחנית של עם ישראל בנושא בשורה של גאולה משיחית מזה ושל שלילתה מזה; דרך ההתייחסות לתבניות דרמטיות-רוויות קונפליקטיים, דוגמת ההבחנה (בעקבות דב סדן), שבמחזה צור וירושלים "אנו יודעים על רוח ישראל מפי אחיקר האנטגוניסט יותר מאשר מפי הפרוטגוניסט עצמו. הבחנה זו תופסת בכל המחזות; רוח ישראל משתמעת יותר מדברי המתנגדים מאשר מעולמם של הגיבורים המייצגים אותה בגוף העלילה";<sup>32</sup> ועד תיאורים רב-חושיים של הנכחה

32. עמ' 54.

בימתית מוחשית וחיונית. וזאת, גם אם אצל שקד היא נותרת ברמת המלל: "עכן [ביריחו] אינו אלא דמות רומנטית הכופרת בערכי המוסר המקובל, יריחו קוסמת לו בדמותה של רחב, וקסמיה של רחב מתגלים לו בעיקר בבשר-ודם המצודד של גופה", ממש כשם שעכן "אינו מושכה ברוחו הנעלה אלא בגופו הנאה ובאוניו".<sup>33</sup>

33. שם.

חיים שוהם ז"ל, בן דורו של שקד, מתנתק כליל ממועקת ההתלבטות בין קדושת התנ"ך וזיקתו לתיאטרון. הוא מטשטש כל הבחנה שהיא בין אלגוריות דרמטיות, שמקור השראתן מקראי, לבין הפרשנויות הפואטיות-מונוגרפיות שלו למחזות היונקים מן המציאות האקטואלית. שוהם מעוניין ב"עיונות שבין המחזאי לבין עולמו וסביבתו, כפי שהוא מתגלם ביצירה המוגמרת".<sup>34</sup> במודעות דרמטית זו למה שאכנה בשלב מאוחר בהרבה בשם "מוסכמת המציאות הישראלית" – מודעות שעדיין אינה מלווה די הצורך בהכרה במחזה כפרה-טקסט תיאטרוני – שוהם מסיט את שימת הלב המחקרית מן הקשר הגנאולוגי של הדרמה העברית למקרא לעבר זיקותיה ההדוקות, הדו-סטרויות ומחוללות-המציאות של הדרמה להווייה ולזהות הישראליות, שהדרמה היא חלק בלתי נפרד מהן.

34. חיים שוהם, הדראמה של 'דור בארץ' (אתגר ומציאות בדראמה הישראלית), אור-עם, תל-אביב [1975] 1989, עמ' 10.

מגמה זו מתחדדת בצומת החשוב הבא בהתפתחות המחקר, המבליט את ההיבטים האמנותיים, ולא הרעיוניים בלבד, במחזאות המקומית: ספרו של גדעון עפרת הדראמה הישראלית (1975). חשיבותו של מחקר זה היא במספר מישורים: ראשית, הדחייה מניה וביה של הפקעת המקרא מן התחום של חומרי גלם לגיטימיים לדרמה תיאטרונית. "גם כשפונה המחזאי הישראלי של שנות השישים אל התנ"ך כמקור לאליגוריה שלו, אין התנ"ך אלא מיתוס. [...] המציאות הישראלית מספקת מיתוסים חדשים ביסודם: המיתוסים של מציאות חברתית חדשה, על בעיותיה השונות. התנ"ך אינו אלא כלי לעיסוק במיתוס העיקרי הזה. פשוט מאוד".<sup>35</sup> בגישה אגנוסטית זו, הבאה לידי ביטוי בפרשנות של אכזר מכל המלך מאת נסים אלוני כדרמה ריאליסטית פסיכולוגית העוסקת "במציאות הפוליטית של מדינת ישראל הצעירה",<sup>36</sup> עפרת חונך, בצלו של חיים שוהם, את העידן הרוויזיוניסטי בביקורת התיאטרון הישראלית, כחלק מ"רעידת האדמה" האתית-אסתטית בעקבות מלחמת יום-הכיפורים, ו"מנרמל" את מושא התייחסותו. שנית, ברוח זו, ובצד ספרו של שוהם, ספרו זה של עפרת (כמו גם ספרו אדמה, אדם, דם)<sup>37</sup> מהווה אבן דרך בביקורת הישראלית. זאת, הן משום שיש בו קונטקסטואליה היסטורית של היצירה הדרמטית ("איני סבור שאפשר לנתק את האינטרפרטציה של היצירה מהרקע החברתי, הפוליטי, הפסיכולוגי וכו'"),<sup>38</sup> והן משום שעפרת ושוהם מציעים את הכרונולוגיה האנליטית הראשונה של דגמי-אב לסוגות העיקריות בדרמה העברית ממלחמת העצמאות ועד למחצית שנות השבעים. יתר על כן, עפרת מסווג את המחזות שהוא בוחן בתאימות לקטגוריות של דרמה עולמית מודרניסטית, ובכך הוא מפלס

35. גדעון עפרת, הדראמה הישראלית, צ'ריקובר-האוניברסיטה העברית, הרצליה, 1975, עמ' 17.  
36. שם, עמ' 48.

37. גדעון עפרת, אדמה, אדם, דם: מיתוס החלוץ ופולחן האדמה במחזות ההתיישבות, צ'ריקובר, תל-אביב 1980.  
38. שם, עמ' 13.

39. חיים שוהם, תיאטרון ודראמה מחפשים קהל, אור-עם, תל-אביב 1989.

40. "תיכנות תגובת הצופה בתיאטרון", שם, עמ' 17-33.

41. שם, עמ' 77-111.

42. תנוך לוי, "ההולכים בחושך: חייון לילי", ההולכים בחושך ואחרים: מחזות, ספרי סימן קריאה-הקיבוץ המאוחד-ספרי תל-אביב, תל-אביב 1999, עמ' 77.

43. ג'ורג' טבורי, "הואריאציות של גולדברג", מאנגלית: גד קינר, שמעון לוי וגד קינר (עורכים), ג'ורג' טבורי: מחזות, אוניברסיטת תל-אביב: הוצאת אסף/מחזות, 2004, עמ' 249-301.

את הדרך לדור חדש של חוקרים בעלי מודעות לזיקותיהם האינטר-טקסטואליות והסגנוניות של הדרמה והתיאטרון העבריים לאסתטיקה ולמחקר הבין-לאומיים. אסופת המאמרים תיאטרון ודראמה מחפשים קהל מאת חיים שוהם<sup>39</sup> היא יישום מורכב וחדשני של אוריינטציה קוסמופוליטית זו מצד חוקר, שלמעט אורי רפ ז"ל, לא היה שני לו בהיכרותו המעמיקה עם האסכולות המחקריות הרווחות במרכז אירופה ובמזרח. במעבר חד וחלק מן ההתחפרות הצרה של המחקר הישראלי בקיבעון הפורמליסטי-ניו-קריטיסיסטי-פוזיטיביסטי (שהיה מאוד אנגלו-סקסי) לגישות רצפציוניסטייות וסמיוטייות חדשניות של המחקר הצ'כי-גרמני, מציב שוהם את המחקר התיאטרוני הישראלי בשורה הראשונה הן של המחקר הפרפורמטיבי בעולם, וזאת בחיבורו על הדרך שבה הטקסט התיאטרוני מתכנת את תגובת הצופה בתיאטרון,<sup>40</sup> והן של המחקר הדרמטורגי, וזאת בניתוח הדרך שבה – לשיטתו של שוהם – ניתן לומר שהצופה הישראלי תכנת את הרפרטואר של התיאטרון הישראלי (במאמר: "הבימה" משוחחת עם קהלה – שנים של דיאלוג ומונולוג"<sup>41</sup>).

מחקריו של שמעון לוי בתנ"ך ותיאטרון מגשרים בין ראשיותיו של העיסוק בנושא זה במחקר העברי ההילי של שנות טרון-המדינה (מאחר שהם משמרים את רוחו המושגת והמיוחדת במינה של התנ"ך כחומר גלם), לבין "חילונם" של כתבי הקודש בעיון הפרפורמטיבי המאוחר יותר. התכונות החזיוניות-דאיקטיות ששמעון לוי מייחס לסיפורים מקראיים, בין היתר בהשראת חקר בקט וגישות מגדריות, מעוגנות בהיפותזה שלפיה הדמויות המקראיות הן נפשות פועלות ומבצעות, המודעות לממצעיותן, והן פועלות בסביבה בעלת תווי היכר תיאטרוניים. בדמויות אלו נכלל גם הפרוטוגוניסט של המקרא, אלוהים, שאכן – כהד לתזה של לוי – פגשנו בו לאחרונה בגלגולים אנתרופומורפיים כושלים כמין וילי לומן מזדקן עם מזוודה, ששאון רכבת מחריש את הסברו מדוע אינו מספק לברואיו נוחם מטאפיזי, או כמין חידונאי טרחת נוסח שמואליק רוזן ("הציעי"; שנה אות – "הופיעי" / "עוצי" ו"צוצי"), במחזה ההולכים בחושך מאת לוי,<sup>42</sup> ולחלופין, כאדון איי, במאי שוקע, שלומיאל, שובניסט וסדיסט, המתעב את עוזר-הבמאי היהודי גולדברג – שהוא, למעשה, במאי הצללים שלו – ואינו יכול בלעדיו, במיסטריה השחורה הואריאציות של גולדברג מאת ג'ורג' טבורי, שבה הוא הופך על במת תיאטרון בירושלים את עולמו הנקי והמסודר לתוהו ובהו של אב הרוצח את בניו (קרי, גולדברג) בהר המוריה, בעמק המצלבה ובאושויץ.<sup>43</sup>

אחת התסמונות של ההתנתקות מן התפיסה המגויסת והמגמתית של התיאטרון העברי היא הפרטיקולריזם הגובר במחקר, כפי שהוא בא לידי ביטוי בעבודות של תלמידים לתארים מתקדמים העוסקות בסוגות עבריות-ישראליות ספציפיות – האקספרסיוניזם הציוני, המסכת,



המונודרמה האוטוביוגרפית הישראלית וכו' – יותר משהן עוסקות במגמות-על היסטוריות. אחת הדוגמאות המוקדמות והמובהקות לכך היא הספר ליצן החצר והשליט: סאטירה פוליטית בישראל (סיכום ביניים) 1948-1984 מאת ד"ר דוד אלכסנדר,<sup>44</sup> המבוסס על עבודת הדוקטור של המחבר במסגרת החוג לתיאטרון באוניברסיטת תל-אביב. הפרטיקולריזם של הספר מתבטא בבחינה הדקדקנית של יישומי מאפיינים אוניברסליים של הסאטירה ביצירות המייצגות מגוון רחב של כתבים ישראלים (בן אמוץ, קינר, אלוני, לפיד, רוטבליט, עוזיאל, ניב, דוש ואחרים), ולאוו דווקא בתבנית הצפויה והטעונה מבחינה אידאולוגית כעליית הסאטירה "הדסטרוקטיבית" השמאלנית, נוסח לזין, הבוחנת את אושיות המציאות הישראלית כביכול מפרספקטיבה חיצונית, כאנטיתזה לסאטירה הימנית החנפנית, "מבפנים", נוסח קישון.

בדוגמאות אחרות במחקר הסוגתי מתגלה משנות השבעים ואילך נימה חתרנית, שבה בולטת ההתנערות, בין היתר מטעמים פוליטיים, ממחויבות העבר של המחקר הישראלי לדרמה ולתיאטרון המקומיים. בניגוד לשחייתו המוצהרת של בן-עמי פיינגולד נגד זרם זה בספרו תש"ח בתיאטרון,<sup>45</sup> שהיא בבחינת הודאה בקיום המגמה והבלטתה על דרך השלילה, בא אותו זרם לידי ביטוי מובהק, למשל, במחקרו של גדעון שונמי על התיאטרון התיעודי,<sup>46</sup> הסוגה הפופולרית ביותר בשנות השבעים עד מחצית שנות התשעים על הבמה הישראלית, סוגה המתמכרת לחיקוי, בניגוד למימיזיס או לפואזיס, של המציאות. עם זאת, כדוגמאות אמפיריות לשואה ולקורות זמננו, מתמקד שונמי דווקא במחזאות הסובייטית, הגרמנית והאמריקאית. אברהם עוז, המתאפיין בעמדותיו הפוליטיות המובהקות ובהסתייגותו מדרכו ומפעילותו של התיאטרון הממוסד, שבו "הערך האסתטי-רעיוני אינו רלוונטי עוד"<sup>47</sup> – מפורש עוד יותר במחקרו "העוסק, היסטורית ותאורטית, בהגדרת הקשרים שבין האירוע התיאטרוני לבין הרמה הטקסטית והסימבולית של אירועים פוליטיים במציאות",<sup>48</sup> בהתאם לפרמטרים תמטיים-אידאולוגיים כמו "התיאטרון המשמר", שהתכוונותו הביקורתית לתיאטרון הישראלי ברורה, "התיאטרון המעורר" ו"התיאטרון הנבואי". את התייחסותו לתיאטרון ישראלי הוא מגמד להערות ביקורתיות שוליות בפרולוג ובאפילוג של חיבור ארוך, כהתרסה מפגיעה מכוונת, וזאת בספר על תיאטרון פוליטי שנכתב בישראל רוויית הפוליטיזציה.

גישה אופוזיציונית-אידאולוגית דומה, אך שתוקה, שעיקרה הימנעות או, ליתר דיוק, מיעוט העיסוק בתיאטרון ישראלי (אלא כאישוש נטול חשיבות לאומית לתאוריות אוניברסליות), מפגינים לא מעט מחקרים בשנים האחרונות, הנסמכים על והמפתחים מתודולוגיות בין-, תוך- ורב-תחומיות בין-לאומיות, והמסמנים את כיווני ההתפתחות העתידיים של המחקר המקומי. גישה זו באה, למשל, לידי ביטוי מרכזי וטיפוסי

44. דוד אלכסנדר, ליצן החצר והשליט: סאטירה פוליטית בישראל (סיכום ביניים) 1948-1984, ספרית פועלים, תל-אביב 1985.

45. בן-עמי פיינגולד, תש"ח בתיאטרון, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2001.

46. גדעון שונמי, התיאטרון התיעודי: השואה וקורות זמננו בדרמה הפוליטית, אור-עם, תל-אביב 1998.

47. אברהם עוז, התיאטרון הפוליטי: הסוואה, מחאה, נבואה, אוניברסיטת חיפה/זמורה-ביתן, תל-אביב 1999, עמ' 10.

48. שם, עמ' 11-12.

בקובץ שערכה נורית יערי *On Interpretation in the Arts*, העוסק ביחסי הגומלין ההרמנויטיים בין אמנות חזותית לציור במאמרה של אהובה בלקין;<sup>49</sup> טרנספוזיציות קולנועיות של טרגדיה יוונית (הדסה שני);<sup>50</sup> אינטרפרטציה פרשנית בתיאטרון מאת אלי רוזיק;<sup>51</sup> דרמטורגיה יישומית מאת גד קינר;<sup>52</sup> ליהוק כאמצעי אינטרפרטטיבי מאת תום לוי;<sup>53</sup> כשהיוצאים מן הכלל, העוסקים בתיאטרון ישראלי, הם שמעון לוי<sup>54</sup> ונורית יערי.<sup>55</sup>

### בעיית המחקר ההיסטורי בתולדות התיאטרון הישראלי

התחום הבעייתי ביותר בחקר התיאטרון העברי-ישראלי, לפחות עד שנות התשעים, הוא תחום המחקר ההיסטורי. שורש ההזנחה הוא הן ההיסטוריה הקצרה של הדרמה והתיאטרון העבריים וקוצר הפרספקטיבה לגביהם, והן תסביכי הנחיתות המושרשים של רוב חוקרי התיאטרון הישראליים והתייחסותם הזניחה, שהיא כאמור טעות, לפעילות התיאטרונית הממוסדת המתנהלת בארץ. חוץ מפרסומי זיכרונות אימפרסיוניסטיים ודו"חות כמותיים שונים, לא נעשו עד שנות התשעים כל ניסיונות מקיפים ושיטתיים להצגת היסטוריוגרפיה מוסמכת, מוסכמת ושעומדת באמות מידה אקדמיות. הספר *The Theatre in Israel* מאת זארה שאקוב,<sup>56</sup> במאית אמריקאית חובבנית בעלת קשר בעיקר למופעים קיבוציים בשנות החמישים והשישים, הוא הנותן. גישתו בלתי מדעית ונטולת איזון פנימי, כך שתרומתו למחקר עתידי מוגבלת ביותר, וזאת למרות שהוא מספק מידע רב-ערך על נושאים שנחקרו מהקנון של הזיכרון הקיבוצי של התיאטרון הישראלי, כמו תנועת תל"ם ולהקות תיאטרוני הילדים בשנותיה הראשונות של המדינה. קוריוז פאתטי עוד יותר הוא הקובץ אמנות הבמה בישראל בעריכת א"ב יפה ואחרים,<sup>57</sup> שבו, כפי שנאמר בהקדמה, מנסים מבקרי תיאטרון (גליקשטיין, קוחנסקי וגולדברג), שחקנים (ברטונוב וברנשטיין-כהן), מחזאי (האזרחי), מייסד אופרה (גולינקין), ובמאי (מילוא) – מתוך עמדה מתנשאת, הגמונית וקולוניאליסטית – לקרב את התיאטרון אל הציבור הרחב (מילה נרדפת לבורים ועמי הארצות ממוצא ספרדי). דווקא הכותבים מגלים את ערוותם המדעית בתמהיל אקלקטי וגרוטסקי של הבהרת סוגיות פרטואריות ושאלות של דרמה עברית לנבערים מדעת ברוטב ראיונות רכילותיים עם שחקנים.

התיאטרון העברי מאת מנדל קוחנסקי, מבקר התיאטרון של הג'רוזלם פוסט,<sup>58</sup> הוא ניסיון ראשון מסוגו להמציא כרוניקה סינופטית ומלאה של תולדות התיאטרון העברי מייסוד "הבימה" ב-1917 ועד 1973 במהדורה עברית. האוריינטציה היא עיתונאית, הממצאים אמנם פרטניים, אולם מבוססים רובם על Oral History בלתי רפלקטיבי, ואין כל ניסיון סיווג, ביקורת, ניתוח טקסטואלי וקונטקסטואלי על-פי אמות מידה מדעיות.

Ahuva Belkin, "'Ut Pic-tura Theatrum': Adoration of the Magi by Leonardo da Vinci", N. Yaari (ed.), *On Interpretation in the Arts*, Assaph Book Series, Tel Aviv University, Faculty of the Arts, 2000, pp. 115-134

Hadassa Shani, "Expressions of Self-Reference in Ancient Greek Tragedy and their Transition onto the Screen", *ibid.*, pp. 149-168

Eli Rozik, "Creative Interpretation in Theatre", *ibid.*, pp. 189-220

Gad Kaynar, "Applied Dramaturgy: The Conception behind the Conception", *ibid.*, pp. 221-242

Tom Lewy, "Casting as an Interpretative Means", *ibid.*, pp. 243-256

Shimon Levy, "Ezekiel, the Prophet as a Holy Actor", *ibid.*, pp. 57-83

Nurit Yaari, "Staging Dying: Hanoach Levin versus Aeschylus on Human Suffering", *ibid.*, pp. 327-343

Zara Shakow, *The Theatre in Israel*, Herzl Press, New York 1963

א"ב יפה, ש' ברטונוב, "כך, אמנות הבמה בישראל, אורנה, תל-אביב 1964.

58. מנדל קוחנסקי, התיאטרון העברי, ווירנדפלאר וניקולסון, ירושלים 1974.

דווקא בשל כך פטור חיבורו של קוחנסקי מן המכשלה של שעבוד ההתבוננות האסתטית לאידאולוגיה. מסיבה זו בדיוק הוא מציג מודולה שמשקפת את ריבודם של המיסוד והפעילות התיאטרונית מזווית הראייה האותנטית והתיאורית של מוסכמת המציאות הבורגנית-הצרכנית, ולא מנקודת הראות האליטיסטית-שיפוטית של חקר התיאטרון הישראלי, הנוטה לעוות ממצאים, למשל בהענקת משקל-יתר לפעילות הפרינג', לעומת עצימת עין לפעילות הממסדית והערכה מגמתית (בדרך כלל שלילית) שלה.

כמו שאר המחקרים ואסופות המחקרים ההיסטוריים בתולדות התיאטרון הישראלי בכללותו (להבדיל מן ההיסטוריה של מוסדות ספציפיים), גם ספרו של קוחנסקי נכתב במקורו באנגלית, והוא מתווסף לפרסומים דומים בגרמנית. תופעה תמוהה זו מעידה לא רק על האוריינטציה האנגלופונית של חקר התיאטרון העברי (ולעניין זה – גם התיאטרון העברי עצמו), אלא גם על השתעבדות מתוך התבטלות עצמית קיבוצית להגמוניה של תרבויות ולנקודות ראות זרות, האמורות להקנות לנו, החוקרים, לגיטימציה, ורצוי – גם קידום. מכך משתמעות שאלות חמורות, המעמידות בספק את עצם יעילותם של פרסומים מסוג זה למחקר התיאטרון העברי בישראל: כי אם החיבורים הכתובים לועזית הם פרי עטם של חוקרים ישראלים, לפנינו מצרך יצוא שאינו מיועד לתצרוכת פנים, וממילא הוא חשוד בסילוף ובפישוט נתונים כדי לשאת חן בעיני הפריץ הזר, או כדי ליידע בעובדות סלקטיביות צופה מובלע זר שלא ידע את יוסף ולקלוע להשקפתו האידאולוגית (והראיה לכך היא הפופולריות של הנושא הפלסטיני ופלסטינים בפרסומים אנגליים, לעומת האדישות היחסית לכך בפרסומים ישראליים). ואם בחיבורים של זרים או זרים למחצה עסקינן (ראו מקרי שאקוב, מתיאס מורגנשטרן,<sup>59</sup> או גלנדה אברמסון שתיזכר בהמשך), נשאלת השאלה מה מידת סמכותם, אמיתותם המחקרית ויכולתם לקרוא את הסיטואציה "מבפנים". אין בדברי אלה משום כפירה בחשיבות מחקריהם של אלה או של אלה, אלא הצבעה על יחסיותה של תקפות הבחנותיהם ומסקנותיהם לגבי המחקר הישראלי, גם אם הן עומדות במבחן התקן של מחקר מדעי, בכלל, ושל חקר התיאטרון הישראלי, בפרט. יחסיותה של תקפות זו עוד מתחדדת, כשחוקרים אנגלו-סקסים כמו גלנדה אברמסון מתעקשים לאכוף את הפרספקטיבה האידאולוגית שלהם, השאובה ממציאות וממקורות זרים, על הרבדים הרטוריים והאסתטיים של הדרמה העברית. אברמסון עושה זאת בלהט מגויס כזה שהיא מסיגה לאחור שנים של התקדמות מדעית תלוית ייחוד מדיומלי. יתר על כן, בכך היא גם חוזרת אל הפרדה המלאכותית בין צורה לתוכן – במילים אחרות, אל דיבוק "המסר" שאינו מגולם בצורה, הרעה החולה של ביקורת התיאטרון והחינוך לתיאטרון בארץ – תוך שהיא

Matthias Morgenstern, .59  
*Theater und Zionistischer  
 Mythos: Eine Studie zum  
 Zeitgenössischen Hebräischen  
 Drama unter Besonderer  
 Berücksichtigung des Werkes  
 von Joshua Sobol*, Max  
 Niemeyer, Tübingen 2002

מודה בכך שהיא מעוניינת יותר ב"מה שמחזאים אומרים מאשר בדרך שהם אומרים זאת".<sup>60</sup>

Glenda Abramson, .60  
*Drama and Ideology in  
Modern Israel*, Cambridge  
University Press, 1998, p. 13

היצירה המחקרית שמצליחה לעקוף את כל המהמורות שהזכרתי (למרות שנכתבה באנגלית) ושמתייחדת בגישה סוציו-אסתטית בולטת, היא האסופה *Theater in Israel* בעריכתה של פרופ' לינדה בן-צבי. סוד הצלחתו של הקובץ הזה, שראה אור בחו"ל, נעוץ, כמדומה, בכך שהעורכת ביקשה באמת ובתמים ללמוד את התיאטרון הישראלי הבלתי מוכר לה, בלי להיכנע למוסכמות של קנון או סטטוס מקומי וללא הריבוד של חוקרים ונושאים, הנוצר באוכלוסייה מחקרית מבוססת כתולדה של דעות קדומות ומושרשות לגבי גזע, מין, או אף דת. חמשת חלקיו של הקובץ מתייחדים בכך שמיוצגות בהם כמעט כל גישה מתודולוגית ואוריינטציה של המחקר התיאטרוני העכשווי בישראל (נכון למחצית שנות התשעים של המאה הקודמת, כמובן), וזאת באיזון מופלא עם המודעות הבלתי נמנעת לשיקולים אתניים, סוציולוגיים ואידאולוגיים.

Shosh Avigal, "Patterns .61  
and Trends in Israeli Drama  
and Theater", Linda Ben-Zvi  
(ed.), *Theatre in Israel*, Anne  
Abor: University of Michigan  
Press, 1996, pp. 9-10

Freddie Rokem, "Hebrew .62  
Theater from 1889 to 1948",  
ibid., pp. 51-84

Gershon Shaked, "Actors as .63  
Reflections of their Generation:  
Cultural Interactions between  
Israeli Actors, Playwrights,  
Directors and Theaters", ibid.,  
pp. 85-100

Chaim Shoham, "The .64  
Drama and Theater of Nissim  
Aloni", ibid., pp. 119-131

Eli Rozik, "Isaac .65  
Sacrifices Abraham in *The  
American Princess*", ibid., pp.  
133-150

Nurit Yaari, "Life as a .66  
Lost Battle: The Theater of  
Hanoach Levin", ibid., pp. 151-  
171

Freddie Rokem, .67  
"Yehoshua Sobol – Between  
History and the Arts: A study  
of *Ghetto* and *Shooting Magda  
(The Palestinian Woman)*",  
ibid., pp. 201-224

מאמריהם של שוש אביגל ופרדי רוקם, הפותחים את האסופה, מתווים את קווי-המתאר הסוציו-היסטוריים שבמסגרתם יש לפרש את התובנות העוקבות בקובץ. סקירת המתכונות והמגמות בדרמה ובתיאטרון הישראלי מאז 1948 על-ידי שוש אביגל מציגה את התזה, המשותפת במידה זו או אחרת לרוב מאמרי הספר, שעל-פיה, בניגוד למקובל בעמים אחרים, "הדרמה הישראלית עוסקת באורח מסורתי בתמטיקה של הזהות הלאומית. בעיות אישיות נתפסו רק כהשתקפות של ערכים קיבוציים".<sup>61</sup> ואילו פרדי רוקם, הבוחן את האבולוציה של התיאטרון בארץ-ישראל על יסוד ההנחה שמנקודת ראות ציונית התפקודים התועלתניים של התיאטרון האפילו על התפקיד האמנותי,<sup>62</sup> מצביע על תופעה מושרשת בהוויה הישראלית המשתקפת גם בספר, קרי – שאף כי הספר עוסק להלכה בתיאטרון, באמנות ההצגה, בפועל הוא מתמקד בעיקר במחזאות ובתמות רעיוניות, ורק בשוליים בבמאים, ובשולי-השוליים – בשחקנים (בין היתר, במאמר חשוב ביותר של גרשון שקד, בעקבות המלח, על "שחקנים כבואת הדור"<sup>63</sup>). התייחסות למעצבים, לתאורנים, לחלל, למבני תיאטרון, לקהל, להתקבלות, לביקורת וכו' – אין.

חלקו השני, האנליטי, של הספר – "A Trio of Playwrights" – כולל מאמרי מבוא על נסים אלוני (שוהם,<sup>64</sup> רוזיק<sup>65</sup>), חנוך לוין (יערי<sup>66</sup>) ויהושע סובול (רוקם<sup>67</sup>). כשאר חלקי הספר, חלק זה הוא צילום נאמן בזעיר אנפין של מה שנעשה במחקר התיאטרון העברי בכלל, וכן הוכחה לאדישות הספק-חתרנית, ספק-קנטרנית, של מרבית חוקרי התיאטרון הישראלי לפעילות התיאטרונית הממסדית. הוא משקף עיסוק "כפייתי" בשלישיית המחזאים דנו, וחלקיו הבאים של הספר מפצים אך במעט על החסר. עם זאת, דומה שהתמקדות זו מוצדקת במידת-מה בשל

המחסור בביבליוגרפיה על יוצרים קנוניים אלה: עד כה ראו אור חמישה ספרים בסך הכול על לוינ – וזאת על יוצר שכבר היה קנוני בחייו ולאורך שלושים שנות יצירתו – פרי עטם או עריכתם של חיים נגיד (לספר זה שמורה זכות הבכורה של פרסום מקיף ראשון על היוצר, המשלב סקירה ביוגרפית בניתוח "תבניות העומק" במכלול יצירתו של לוינ עד לשנת כתיבתו של הספר<sup>68</sup>), נועם ירון (קריאה לא נכונה במתכוון ביצירת לוינ – המושתתת בבסיסה על ניתוח פסיכואנליטי בלתי קונבנציונלי של הטקסטים הספרותיים והדרמטיים – על יסוד התפיסה שרק כך ניתן להבין מהו התפקוד הפוליטי של היצירה<sup>69</sup>), מיכאל הנדלזלץ (קובץ ביקורות על הצגות לוינ מאת מבקר התיאטרון של הארץ<sup>70</sup>), שמעון לוי ונורית יערי (אסופת מאמרים על התיאטרון של לוינ, פרי עטם של שמעון לוי, דויד הד, זהבה כספי, נורית יערי, אראלה בראון, יצחק לאור, קרין חזקיה, הדסה שני, יוחאי אופנהיימר, מסעוד חמדאן, חיים נגיד, דורית ירושלמי וגד קינר. הספר כולל פירוט מלא ושימושי ביותר של כל הפקות מחזותיו של לוינ, ושל הביקורות, החיבורים העיוניים והכתבות העיתונאיות על יצירתו ועוד<sup>71</sup>) וזהבה כספי (חיבור ייחודי, המנתח את היצירה הלוינית כמודרניסטית מבחינה אתית, ופוסט-מודרנית מבחינה פואטית; המחברת מתבססת על התזה שלפיה לוינ בוחן את הסובייקט הישראלי בתוך ההקשרים התרבותיים וההיסטוריים שבהם הוא חי ופועל, ובה-בעת הוא מערטל אותו מכיסוייו אלה וחותר לגילוייו של הגרעין ה"חיובי", האנושי והילדי בדמותו<sup>72</sup>). על נסים אלוני ראו אור שלושה ספרים בלבד: ספרו החשוב של משה נתן, המשלב ראינות ותובנות, בעריכת זאב שצקי<sup>73</sup>; החיבור המעניין ובעל האוריינטציה הספרותית המובהקת של יצחק בן-מרדכי<sup>74</sup>; וקובץ מאמרים בעריכתה של נורית יערי, המחולק – בעקבות הקדמה מקיפה מאת העורכת – לארבעה שערים המאזנים היטב בין הטיפול במקורות התרבותיים והלשוניים המקומיים והאוניברסליים של היוצר, הפואטיקה הדרמטית, השפה התיאטרונת והמימוש הבימתי של יצירת אלוני: א. "עברית ו'עבריות': כליו של מחזאי" ובו מאמריהם של קורינה שואף, רחל אהרונ ורינה בן-שחר, ב. "סוגיות בפואטיקה של אלוני" בהשתתפות יעל רנן, זהבה כספי, יצחק בן-מרדכי ואסתר נתן, ג. "מיתוס ודרמה: מסורת וחדוש" הכולל את חיבוריהם של גד קינר, אורלי לובין, יפה ויסמן, שמעון לוי ונורית יערי, ד. "משחק, מופע ומדיום: המארג הפרפורמטיבי" ובו מסות מאת דורית ירושלמי, אלי רוזיק והדסה שני. כמו קובץ המאמרים על לוינ, חותמת את ספרה של נורית יערי רשימת מקורות על חקר הדרמה והתיאטרון של אלוני<sup>75</sup>. ובתוך כל אלה לא פורסם עדיין חיבור ייעודי אחד בעברית על המחזאי הישראלי המצליח ביותר מאז אפרים קישון – יהושע סובול, אך חסר זה מפוצה במידת מה על-ידי אין-ספור מאמרים אקדמיים ועיתונאיים על יוצר פורה זה.

ההתמקדות האמורה ב"השילוש הקדוש" – אלוני, לוינ וסובול, דוחקת

68. חיים נגיד, צחוק וצמרמורת, אור-עם, תל-אביב 1998.

69. נועם ירון, המילה הארוטית: שלוש קריאות ביצירתו של חנוך לוין, אוניברסיטת חיפה/זמורה-ביתן, תל-אביב 2002.

70. מיכאל הנדלזלץ, חנוך לוין על-פי דרכו, ידיעות אחרונות-ספרי חמה, תל-אביב 2001.

71. נורית יערי, שמעון לוי (עורכים), האישי עם המיתוס באמצע: עיונים ביצירתו התיאטרונת של חנוך לוין, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2004.

72. זהבה כספי, היושבים בחושך: עולמו הדרמטי של חנוך לוין: סובייקט, מחבר, צופים, כתר אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, ירושלים ובאר-שבע 2005.

73. משה נתן, כישוף נגד מוות: התיאטרון של נסים אלוני, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1996.

74. יצחק בן-מרדכי, ליידיס אנד ג'נטלמן אנד ליידיס: עיונים ביצירתו של נסים אלוני, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר-שבע 2004.

75. נורית יערי (עורכת), על מלכים, צוענים ושחקנים: מחקרים ביצירתו התיאטרונת של נסים אלוני, המכון הישראלי לפואטיקה וסמיוטיקה ע"ש פורטר, אוניברסיטת תל-אביב/הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2006.

לקרן זוית, הטיפוסית למחקר הישראלי, יוצרים חשובים כמו יוסף בר-יוסף (האם נשמע במדינה כלשהי, שעל חתן הפרס הלאומי ואחד המחזאים המוצגים ביותר בעולם הרחב לא נכתב בעברית ולו חיבור אקדמי אחד?!), יוסף מונדי, שמואל הספרי, אילן חצור, שולמית לפיד, מוטי לרנר, עדנה מזי"א, הילל מיטלפונקט, מרים קיני ועוד ועוד; קל וחומר יוצרי שוליים חשובים כעמוס קינן (מי שזכה להערכה רבה אפילו מצדו של חוקר בין-לאומי ידוע כמרטין אסלין בספרו הסמינלי תיאטרון האבסורד), מוטי בהרב, מוטי אברבוך ואחרים. מחזאים חשובים, שיצירותיהם מהוות ציוני דרך בהתפתחות המחזה הישראלי, כמו מרים קיני ודני הורוביץ, חייבים להודות לעורכת *Theater in Israel* על מודעותה המגדרית (מודעות שגם קיני מפורסמת בה ומביאה לידי ביטוי ביצירתה) ורגישותה לבעיה הפלסטית, שכן תכונות אלו הן שזיכו אותם, לעומת עמיתיהם המחזאים התת-תקניים, בראיונות בספר.<sup>76</sup> צריך לברך את קורינה שואף ושמעון לוי על כך שחיבורם קנון התיאטרון העברי: מאה הצגות ועוד אחת<sup>77</sup> מקנה, בסתירה מסוימת למשתמע מכותרת-העל שלו, מעמד שוויוני ליוצרי המחזאות העברית. זאת, בניגוד למחקר הרווח, השיפוטי מלכתחילה, של תרבות התיאטרון הצעירה שלנו, המתנהג בחלקו כאילו אנו נהנים מתרבות בימתית בת מאות בשנים ומשופעים במאות בן ג'ונסונים, מרלואיס, ויצ'רליס, קונגריביס, דריידינים וכיו"ב, עד שאנו יכולים לפסול או לפסוח על רובם בלב שקט ולעסוק אך ורק באחד, ויליאם שקספיר, מה שהאנגלים אינם עושים, כמובן.<sup>78</sup>

גישה אנטי-קנונית חריגה ומובהקת מפגין דן אוריין בסדרת מחקריו הסוציו-דרמטיים מן העשור האחרון. את הפרק השלישי בספר *Theater in Israel* – "תמות ואסטרטגיות דרמטיות בדרמה ובתיאטרון הישראליים" – חונך מאמרו על דמות הערבי בתיאטרון הישראלי,<sup>79</sup> מאמר המהווה פרולוגמנון לספרו בנושא זה.<sup>80</sup> הפרק מבליט את הגישה הסוציו-אסתטית, שהפכה לתו ההיכר הבולט של המחקר התיאטרוני הישראלי הודות ליחסי הסימביוזה, המפולשות ההדדית והתלות ההדדית השורדים בין החברה הישראלית ואמנות הבמה. גישה זו הפכה במתודת ה-*Sociocritique* שאימץ לו אוריין, לטכניקה של טיפול-עומק במבע הדימוי התיאטרוני – להבדיל מן המציאות – של המגזרים המקופחים והמעוותים ביותר בחברה הישראלית ובתיאטרון הישראלי, כמו המיעוטים, האורתודוקסיה והעדנות,<sup>81</sup> ובניתוח ראשוני בעברית של הדרמה הנוצרת במדיה האלקטרונית.<sup>82</sup>

גישתו הדימויית (האימאזיסטית) של אוריין, המבליטה את ההבחנה בין מציאות להכרה פנומנולוגית הנתונה לתמורות מתמידות בתיאטרון הישראלי, תואמת מספר מהפכים איקונוקלסטיים בדרמה ובתיאטרון הישראליים, הבאים לידי ביטוי בפרק השלישי בספרה של לינדה בן

76. ריאיון עם דני הורוביץ, ראו עמ' 349-354; ריאיון עם מרים קיני, ראו עמ' 355-360.

77. הקה"מ, תל-אביב 2002.

78. גם אצלנו מן הראוי לציין חוקרים שהתייחסו לתמטיקה ולמאפיינים הצורניים של המחזאות הישראלית, וכן הדוגמאות שהם מביאים, אינן מושגות על-ידי הקנון. כונתי, למשל, להלל ברזל בספרו דראמה של מצבים קיצוניים: מלחמה ושואה (ספרית פועלים, תל-אביב 1995), שמתייחס בין היתר לנתן שחם, למוטי לרנר ולשמואל הספרי; או לרינה בר-שיר בספרה הלשון בדראמה העברית: הדיאלוג במחזה העברי המקורי והמתורגם מאנגלית ומצרפתית 1948-1975 (אוניברסיטת תל-אביב: מכון פורטר והקה"מ, תל-אביב 1996), שבוחן באורח בלתי דיכוטומי יצירות קנוניות, תת-תקניות ואפיוניות, ואפילו טקסטים של תכניות בידור.

79. Dan Urian, "The Image of the Arab on the Israeli Stage", L. Ben-Zvi (ed.), *Theater in Israel*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1996, pp. 227-269.

80. דן אוריין, דמות הערבי בתיאטרון הישראלי, אור-עם, תל-אביב 1996.

81. וראו גם: דן אוריין, יהדותו של התיאטרון הישראלי, ספריית "הילל בן-חיים" / הקה"מ, תל-אביב 1998; הבעיה העדתית בתיאטרון הישראלי, האוניברסיטה הפתוחה, תל-אביב 2003-2004.

82. דן אוריין, דרמה טלוויזיונית, מכון מופ"ת, תל-אביב תשס"ד.

Ben-Ami Feingold, .83  
 "Hebrew Holocaust Drama  
 as a Modern Morality Play",  
*Theater in Israel*, *ibid.*, pp.  
 269-283

.84 בן-עמי פיינגולד, השואה  
 בדרמה העברית, הקה"מ, תל-  
 אביב 1989.

Gad Kaynar, "'Get Out  
 of the Picture, Kid in a Cap':  
 On the Interaction of the  
 Israeli Drama and Reality  
 Convention", *Theater in  
 Israel*, *ibid.*, pp. 285-301

Leah Hadomi, *Dramatic* .86  
*Metaphors of Fascism and  
 Antifascism*, Max Niemeyer,  
 Tübingen 1996

Freddie Rokem, .87  
*Performing History: Theatrical  
 Representations of the Past  
 in Contemporary Theatre*,  
 University of Iowa Press,  
 2000

Hans-Peter Bayerdörfer .88  
 (ed.), "Nach der Shoah.  
 Israelisch-deutsche  
 Theaterbeziehungen seit  
 1949", *Theatralia Judaica*  
 (II), Max Niemeyer, Tübingen  
 1996

Claude Schumacher .89  
 (ed.), *Staging the Holocaust:  
 The Shoah in Drama and  
 Performance*, Cambridge  
 University Press, 1998

Shosh Avigal, "Liberated" .90  
 Women in Israeli Theater",  
*Theater in Israel*, *ibid.*, pp.  
 303-309

*Ibid.*, pp. 355-360 .91

*Ibid.*, pp. 367-372 .92

*Ibid.*, pp. 373-382 .93

צבי. מאמרו של בן-עמי פיינגולד על מחזאות השואה כמחזאות מוסר  
 מודרנית,<sup>83</sup> בוחן את האסטרטגיות המאפשרות לצופה להתעמת עם  
 בעיות אתיות שהעלתה השואה. במאמר זה מהדהדים טיעוניו של  
 פיינגולד בספרו השואה בדרמה העברית,<sup>84</sup> ביחס לקושי להמחיש את  
 זוועות השואה על הבמה בלי לחלל את קדושתו וייחודו של האירוע  
 ההיסטורי חסר התקדים. בעטיים של טיעונים מסוג זה, ספרו של  
 פיינגולד וחיבורו הנזכר לעיל של הל ברזל, דרמה של מצבים קיצוניים,  
 נותרו לפי שעה מיותמים במה שנוגע לעיסוק בנושא הרה-משמעות  
 זה, והם אינם מעזים לגעת באוקסימורון המדומה של הצימוד שואה  
 ותיאטרון אלא בכסיות משי. לעומתם, שובר מאמרי<sup>85</sup> את הטאבו על  
 עיסוק "מחלל קודש" בנושא בהציגו את מחזאות השואה הישראלית  
 כסדרת מחזות של "שואות", המשקפות את מוסכמת-המציאות  
 העכשווית. סדרה זו מנצלת את הטעינות התאולוגית המקדמית של  
 הנושא בתודעה הקיבוצית, וזאת לצורך עיבודים מניפולטיביים ותלויי  
 אינטרסים סוציו-פוליטיים בהתאם לצרכים המשתנים של האקטואליה.  
 התמריץ למהפך מחקר-אתי זה היה, כמובן, המופע "הכופרני" ארבייט  
 מאכט פריי מטוייטלנד אירופה בביצוע "המרכז לתיאטרון עכו". מופע זה  
 הניב תגובת שרשרת של יצירות בימתיות, מופעיות, מיצגיות ומיצביות  
 של "חוני המעגל", תיאטרון "גשר", חנוך לוין, אבישי מילשטיין ואחרים,  
 המחללות במפגיע את זכר השואה כדי לבקר את השפעתה המעוותת  
 על האתוס הישראלי הכוחני. יתר על כן, הוא נתן הכשר למחקר ברוח  
 זו, דוגמת חיבורה של לאה הדומי העוסק במופע הדימויי של הפאשיזם  
 בתיאטרון הגרמני והישראלי,<sup>86</sup> או ניתוחיו של פרדי רוקם להצגות גטו,  
 ארבייט מאכט פריי והילד החולם בספרו *Performing History*.<sup>87</sup> עם  
 זאת, רוב החוקרים הישראליים עדיין נוהגים, ומסיבות מובנות, לפרסם  
 מאמרים המנצחים את מיתוס השואה בתיאטרון הישראלי – הן כשיקוף  
 העשייה התיאטרונית בהקשר זה, הן בנוגע לחילופי התפקידים בין  
 מענים למעונים, הן מתוך העזה להעמיד אנלוגיות אקטואליות – רק  
 במסגרת פרסומים זרים, דוגמת האנתולוגיה של הנס-פטר באיירדרפר  
 בסדרה *Theatron* הגרמנית,<sup>88</sup> או ב-*Staging the Holocaust* בעריכתו  
 של קלוד שומאכר.<sup>89</sup>

באיחור של כ-25 שנים בהשוואה להתפתחויות בעולם הרחב, ממסד  
*Theater in Israel* עוד כיוון מחקרי, שלא הייתה לו דריסת רגל במחקר  
 הציוני הפאלוצנטרי, היונק מבית גידולה של חברה פטריארכלית: המחקר  
 המגדרי, התהייה על מעמד האישה כ"אחר" בחברה השוביניסטית  
 וכמטאפורה למיעוט הנבעל והנאנס בהקשר הכוחני והפולשני של החברה  
 הישראלית הכובשת. מאמרה הפולמוסי של שוש אביגל על סטראוטיפים  
 מגדריים בחברה כמשתקפים בדרמה הישראלית,<sup>90</sup> והראיונות הכלולים  
 ב-*Theater in Israel* והנערכים, בעיקרם, בכוננת מכון, דווקא עם נשים  
 יוצרות – נוסח מרים קיני,<sup>91</sup> נולה צילטון,<sup>92</sup> רינה ירושלמי<sup>93</sup> וקטיה

סוסונסקי<sup>94</sup> – היו סנונית ראשונה במה שהפך מאז פרסום הספר לאביב של התעוררות "הקול" האחר, של התעניינות גוברת בתיאטרון פמיניסטי ופמייליסטי, ולקריאה מגדית של דרמה ומופע ישראליים על-ידי חוקרות כאהובה בלקין, אראלה בראון, ז'נט מלכין, שולי לב-אלג'ם, דורית ירושלמי, שרון אהרונסון-להבי, אורלי חצור, קרין חזקיה ואחרות.

שיחות-העומק האישיות עם מספר יוצרים שחותמות את הספר *Theater in Israel* – מסורת חדשה במחקר הישראלי, שכתב-העת תיאטרון מנסה להנהיג דרך קבע – הן מן החידושים הבולטים של הקובץ, המפריך נורמה שתוקה במחקר הדרמטי-תיאטרוני עד לשנות התשעים, שסלדה על-פי רוב מנגישות הדוקה מדי של חוקר התיאטרון לפעילות או לפעילים תיאטרוניים "אותנטיים", שלוקים ב"חוסר אקדמיות" ולא תמיד מוכנים להסתגל לתאוריות מן המוכן. מסיבה זו גם ספורים כל כך במחקר הישראלי חיבורים היסטוריים או היסטוריוגרפיים שאינם "ספרי יובל" על מוסדות תיאטרוניים ספציפיים, חיבורים המצריכים התבססות על זיכרונות של וראיונות עם אנשי תיאטרון. למשל: כמה מחוקרינו ערים להשלכות הרפרטואריות של העובדה, שאינה מוכרת לרובם, שחרטומו דמוי הספינה של בניין "הבימה" ועורפו הקטום הם תולדה של קשיים תקציביים במימון תכניתו הראשונית של האדריכל אוסקר קאופמן, ב-1935, להפוך את המבנה לראש החץ של מיזם שאפתני בשם "הפורום האזרחי", מיזם שאמור היה להוביל, בשתי שורות של גלריות, אופרות ואולמות בלט, מכיכר "הבימה" לכיכר רבין דהיום, ולהיחתם שם בקדקוד בעל חרטום נגדי?... ומהן התולדות האמנותיות של העובדה שהבניין לשעבר של התיאטרון הקאמרי בפרישמן-דיזנגוף הוקם בחללו של מה שאמור היה להיות בית מלון? עם זאת, בעת כתיבת שורות אלו חלה התעוררות מעודדת בנדון, כשיותר ויותר עבודות לתואר השני והשלישי – דוגמת עבודותיהן של דורית ירושלמי, שלי זר-ציון וילנה טרטקובסקי – מתמקדות בנושאים אמפיריים קונקרטיים מתחום תולדות התיאטרון הישראלי. בכך הן מייצגות את התחנה האחרונה, לפי שעה, של מה שהחל כניסיונות מבניים כוללניים וגולמיים של גרשון חנוך ב-1937 וב-1945 לתאר את ההיסטוריה, הרפרטואר וההיערכות הפנימית של "הבימה"<sup>95</sup> נמשך בעבודתו של ותיק "הבימה" שנשאר בארה"ב, רייקין בן ארי, לנתח את התורות ודרכי העבודה של הבמאים הגדולים שעבדו עם "הבימה"<sup>96</sup> והגיע למיצוי אקדמי זמני וחשוב מסוגו במחקרו של עמנואל לוי על "הבימה". מחקר אחרון זה הוא הניסיון הראשון לבנות היסטוריה של המוסד, המושתתת על מצע מוצק של ראיות, מסמכים וספרי עזר, אולם מנקודת ראות סוציולוגית נטולת רגישות תיאטרונית מספקת, הקובעת נחרצות כי "המבנה המוסדי עיצב לא רק את הפעילות והארגון של 'הבימה', אלא גם את התכנים שהעלתה".<sup>97</sup> מהלך דומה מן הכלל אל הפרט מתגלה בהבדל שבין היומרה לשחזר את תולדות "אהל" מן הזיכרונות רוויי הנוסטלגיה האידיאולוגית של המייסד משה הלוי,<sup>98</sup> לבין ספרו הפרטני של

94. גרשון חנוך, 'הבימה': תיאטרון עברי בארץ-ישראל, במה, תל-אביב 1937; הבימה בת כ"ה, אלבום, תל-אביב 1946.

96. Raikin Ben-Ari, *Habima*, A. H. Gross & I. Soref (trans.), Thomas Yoseloff, New York 1957

97. Emanuel Levy, *The Habima – Israel's National Theater 1917–1977: A Study of Cultural Nationalism*, Columbia University Press, New York 1979, p. xvi

98. משה הלוי, דרכי עלי במות, מסדה, תל-אביב תשט"ו.



יהודה גבאי מ-1983, 13 שנים אחרי סגירת המוסד, ספר המכיל לא רק רשימות הנהלה ושחקנים כמקובל, אלא, ברוח היאה לתיאטרון פועלים, מונה גם את שמות פועלי הבמה והמתפרה.<sup>99</sup> אולם אחד ההישגים הנדירים בהיסטוריה מוסדית זו הוא מחקרו האסתטי של יצחק נורמן מ-1931, המתאר בטכניקה מעולה של ניתוח הצגה – יוצאת דופן ברמתה באותה תקופה – את הפקת יעקב ורצל ובימוי משה הלוי, החל מהתעמקות בגאומטריה של המיזנסצנה והתפאורה, תיאור המשחק (עד לניואנסים של אינטונציה ואיכות קולית) ובחינת התרגום וכלה בהתמודדות עם בעיות התאורה.<sup>100</sup> ניתוח מעין זה אנו מוצאים רק באנליזה של חיים שוהם משנת 1983 למחזה בתייה<sup>101</sup> (עיבוד לסיפור ארץ-ישראלי על התיישבות ציונית בתקופת העלייה השנייה שהועלה ב"אהל" ב-1940), ניתוח שבו חוברים ההיבט הסמיוטי, התיאטרוני, ההיסטוריוציסטי והפנומנולוגי לשחזור רב-צדדי וכולי של ההצגה.

אסופות המחקרים שהתפרסמו לרגל יובל ה-50 של התיאטרון הקאמרי, מסמנות את ראשיתו של מחקר היסטורי רציני על פעילות ומוסדות תיאטרון ישראליים. שתי האסופות הן: הקאמרי של תל-אביב: 50 שנות תיאטרון ישראלי,<sup>102</sup> שראה אור ביזמת התיאטרון עצמו, והקאמרי: תיאטרון של זמן ומקום, שראה אור ביזמת החוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב.<sup>103</sup> שתי אסופות המאמרים, המתבססות על הרצאות שהוגשו בכנסים ליובלו של התיאטרון הקאמרי, מתייחדות בעמעות הנימה הנוסטלגית האופיינית ל-Festbücher ("ספרי חג" אקדמיים), נימה המוגדרת על-ידי מה שרוקם מכנה "מתח [...] בין קירבה והזדהות עם הפעילות התרבותית [...] לבין [מה שהוא מגדיר בעקבות אורי רפ] ריחוק [וניכור] 'תיירותי'";<sup>104</sup> ובמשחק-הגומלין הרב-קולי בין חוקרים בעלי אוריינטציות סטטיסטיות, עיוניות, דרמטורגיות, סצנוגרפיות, מיזאנסצניות ומשחקיות שונות. חוקרים אלה בודקים מהיבטים רבים את פעילות המוסד, המוגדר בספר כ"תיאטרון עירוני" טיפוסי, על כל מורכבותו האמנותית, האדמיניסטרטיבית, הטכנית וההתקבלותית, יותר מאשר כרכיב לשינוע מסרים סוציו-פוליטיים.

לסיכום סעיף זה: נראה אפוא שההיסטוריוגרפיה של המוסד התיאטרוני הישראלי – ולא כל שכן התחום הבתול כמעט לחלוטין של חקר פעילות התיאטרון, האירוע והמופע האלטרנטיביים, תיאטרוני החובבים, הדרמטורגיה של מופע ההתיישבות העובדת וכיו"ב – נמצאים עדיין בראשית דרכם. התחום זועק לחבירת מלקחיים של כוחות מחקריים, המשלבים, מחד גיסא, מיפוי מאקרו-סטרוקטורלי של מושא המבדק, ומאידך גיסא – מחקר אמפירי (חקר קהל, תקציב, גודל והיקף של האנסמבל וכד') עם התבוננות ביקורתית-נקודתית מקרוב בהיבטים של פעילותו, שלא לדבר על חוקרים המצויים במידה שווה באוהלה של אקדמיה ומאחורי הקלעים.

99. יהודה גבאי, תיאטרון "אהל": סיפור המעשה, מפעלי תרבות וחינוך, תל-אביב 1983.

100. יצחק נורמן, יעקב ורצל באהל, פיקובסקי, ירושלים 1931.

101. חיים שוהם, הקבוצה בתיאטרון פועלי ארץ-ישראל "אהל": ההצגה "בתייה" על-פי צ. שוהם, אוניברסיטת חיפה, החוג ללימודי ארץ-ישראל, חיפה תשמ"ח.

102. רבקה משולה (עורכת), הקאמרי של תל-אביב: 50 שנות תיאטרון ישראלי, תל-אביב: דניאלה די-נור 1997.

103. גד קינר, אלי רוזיק, פרדי רוקם (עורכים), הקאמרי: תיאטרון של זמן ומקום – עיונים בתולדות התיאטרון הקאמרי, אוניברסיטת תל-אביב 1999.

104. שם, עמ' 2.

## המחקר היישומי בישראל

העובדה שעד עתה עמדנו בעיקר על המחקר העיוני מלמדת שחרף הצטמצמותו של התיאטרון הישראלי לתפקיד סוכן אידאולוגי בעיני החוקרים, בד בבד עם התגוננות הפעילות התיאטרונית והפארא-תיאטרונית, עדיין לא נמצא לפעילות זו ביטוי הולם במחקר. רק קומץ דל ומקרי של פרסומים משקף התפתחויות אמפיריות אלו. בהקשר זה ניתן לציין את מחקריו העוקבים של יוסי אלפי התיאטרון הקהילתי<sup>105</sup> ותיאטרון זקנהילה,<sup>106</sup> המציגים הנחות יסוד והמחשות לתאוריה של תיאטרון קהילתי, שעד עצם היום לא גובשו לכלל משנה סדורה. פסיכודרמה של עיניה ארצי<sup>107</sup> משקף התעניינות בין-תחומית גוברת והולכת בתורתו של מורנו וביישומיה התיאטרו-תרפויטיים, התעניינות המתבטאת במפורש גם בעבודת הדוקטורט של אסתר אבנון-קלב בנושא "היבטים תרפויטיים במונודרמות אוטוביוגרפיות פוסט-טראומטיות בתיאטרון הישראלי".<sup>108</sup> ספרו החוץ-אקדמי של דן רדלר תאורת במה<sup>109</sup> הוא, למרבה הפליאה, החיבור היחיד ככל הידוע לנו שנכתב במקורו בעברית על היבט טכני כלשהו של המנגנון התיאטרוני. זאת, חרף מיומנותם הרבה של אנשי המקצוע הישראליים בתחום, והעובדה שמקצועות העיצוב נלמדים ברמה גבוהה באוניברסיטאות תל-אביב וחיפה, במכללות ובבתי ספר פרטיים.

חריגים בהקשר זה של תפוקת פרסומים דלה בשדה העשייה התיאטרונית היישומית-מעשית הם החיבורים בשדה התיאטרון והחינוך. זאת, הודות למאמציהם הבלתי נלאים של שניים: שפרה שיינמן, מנהלת המעבדה למחקר בדרמה ותיאטרון בחינוך באוניברסיטת חיפה, שחיברה, בין היתר, את תיאטרון הכיתה,<sup>110</sup> ומיודענו דן אוריין, שלאחר שנים של ניהול התכנית לחינוך בתיאטרון במכללת אורנים, הצטרף לבית הספר לחינוך ולחוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב.<sup>111</sup>

## הערח סיכום עם מבט לעתיד

לית מאן דפליג שססמת הקרב של המחקר העתידי היא "בין-תחומיות", אולם, כפי שטוען דרור הרדי במאמרו "מהמוזיק-דרמה למוזיק, מוגדר ועד ז'יק",<sup>112</sup> שהתפרסם בגיליון 12 של תיאטרון:

בינתחומיות היא ללא ספק אחת מאותן מילים שזכות לאהרונה לשימוש יתר אופנתי. אז מן הצד האחד היא מבטאת שינוי עמוק בצורות מחשבה ומשקפת מגמות רעננות בתחומים שונים של עשייה, לימוד ושיטות מחקר. אבל מן הצד השני היא מאפשרת לצבוע כל דיון ב"שיק" של עכשוויות, ובעקבות שימוש אינפלציוני נשחקים משמעויותיה עד שהיא נהפכת לעוד מותג לקסיקלי במילון המושגים הגדוש של התרבות בת-זמננו.<sup>113</sup>

105. יוסי אלפי, התיאטרון הקהילתי, דומינגואז, ירושלים 1983.  
106. יוסי אלפי, תיאטרון זקנהילה: שיטות ביישום תיאטרון קהילתי, הסוכנות היהודית לארץ-ישראל, ירושלים 1986.  
107. עיניה ארצי, פסיכודרמה, דביר, תל-אביב 1991.  
108. אסתר אבנון-קלב, "להתבונן במדאה: היבטים תרפויטיים במונודרמות אוטוביוגרפיות פוסט-טראומטיות בתיאטרון הישראלי", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל-אביב 2003.  
109. דן רדלר, תאורת במה, כנרת, תל-אביב 1992.

110. שפרה שיינמן, תיאטרון הכיתה: תכנון לימודים אורגני, צ'ריקובר, תל-אביב 1995.  
111. דן אוריין, ורדה קנול-יהלום, שפרה שיינמן, דרמה בחינוך: כתיבה, משחק, משרד החינוך התרבות והספורט, גף להכשרת עובדי הוראה, מכון מופ"ת, ירושלים ותל-אביב תשנ"ז.

112. תיאטרון 12 (פברואר 2004), עמ' 4.

ובעקבות הבחנה זו ניתן לומר לחוקר הפוסט־מודרני הצעיר: סנוב, והצגה של "הבימה" כבר ניתחת? ואת ההתכתבות בין שפתו האמנותית של התיאטרון הישראלי הצעיר לאסכולות המודרניסטיות והקלאסיציסטיות בעולם הרחב כבר בחנת? ואיך נראתה "הרז'יסורה הפנימית" של פרידלנד וצ'מרניסקי, יש לך מושג? ואת תרומתם הסצנוגרפית של משה מוקדי ומרסל ינקו לתיאטרון העברי כבר בדקת? ובמה התבטאה הדרמטורגיה של מקס ברוד ב"הבימה", אתה יודע?... המחקר התיאטרוני שלנו הוא עדיין בשלבים היוליים יותר, וגם כשנדמה לחוקר שהוא מתאר תופעה בימתית־חזיונית, הוא, לעתים קרובות, שרוי עדיין בתחומן של הדרמה הכתובה, האידיאולוגיה וההבחנות הסוציו־אסתטיות הצרות, ועוקב אחרי רצפים סינטגמטיים במקום להתעמק ביצירה המייצגת האחת. ובכלל: בין־תחומיות, מולטימדיה, תיאטרון יישומי וכן הלאה – זה מצוין, אבל ראוי גם שנזכור כלל בסיסי יותר מ"דע מאין באת ולאן אתה הולך", הלוא הוא הכלל היווני "דע את עצמך", קרי, חקור תחילה לעומק אותה מורשת תיאטרונית תוך־תחומית – להבדיל מן המורשת הדרמתית הספרותית־רעיונית – שלך ושל תרבותך שלך, בטרם תתעמק בתחביר חדשני זר של תורת המופע. תנאי להבנת התחביר הלז הוא בדק בית בהבנת מאפייניהם, מעלותיהם וחסרונותיהם של כללי הדקדוק הפנומנולוגי שהוכתבו על־ידי המסורת המופעית שעליה גדלת.

אוניברסיטת תל־אביב



## ילנה טרמקובסקי\*

\* כל התרגומים מרוסית ומאנגלית נעשו על-ידי המחברת, אלא אם צוין אחרת.

1. רעיון הקמתו של תיאטרון בשם ”הבימה” שיציג בעברית נולד בתחילת המאה העשרים בראשו של נחום צמח, אז מורה לעברית בכפר רוהוֹרְנִיצַה שברוסיה הלבנה. מוסר נער רע, ההצגה הראשונה של להקת החובבים שכללה את בני משפחת צמח וחבריה, התקיימה ביולי 1909, והיא נחשבת להצגה הראשונה שהוצגה ברוסיה בשפה העברית (ראו שפרה באראקס, ”ראשית דרכו”, יצחק נורמן|עורך, בראשית הבימה: נחום צמח מייסד הבימה בחזון ובמעש, ירושלים: הספרייה הציונית, 1966, עמ' 218). ב־1916, לאחר מספר ניסיונות כושלים להקים תיאטרון ב”תחום המושב” של יהודי רוסיה, נסע צמח למוסקבה כדי להגשים את חלומו בעיר שנחשבה בשנים אלה ל”בירת התיאטרון”. ב־10 באוקטובר 1916 בוצע ואושר רישום ”האגודה הדרמטית היהודית הבימה” אצל רשם האגודות של עיריית מוסקבה (ראו Устав Еврейского драматического общества «Габима» |תקנון האגודה הדרמטית היהודית ”הבימה”|, מוסקבה 1916 – ארכיון גור, צמח, תיק מס' 00230; Владислав Иванов, Русские сезоны театра «Габима». Москва: Артист. Режиссер. Театр, 1999. С. 15

התיאטרון של המאה העשרים התאפיין בהתחזקותו של מעמד הבמאי או המנהיג האמנותי. בראש כל תיאטרון חשוב בקנה מידה עולמי עמד במאי (או שניים), אשר עיצב את הקו הרפרטוארי, גיבש שיטת עבודה וסגנון עצמאיים וטיפח את להקת השחקנים. עם התיאטראות הללו נמנו ”התיאטרון האמנותי המוסקבאי” (להלן ”התיאטרון האמנותי”), ”ברלינר אנסמבל”, ”פיקולו תאטרו דה מילנו”, ”תיאטרון השמש” בפרז – וכולם היו מקושרים (בהתאמה) עם שמות מנהיגיהם: התיאטרון של סטניסלבסקי ונמירוביץ'–דנצ'נקו, התיאטרון של ברכט, התיאטרון של סטרלר, התיאטרון של מנושקין.

גם בראשית התיאטרון העברי היה למנהיגות תפקיד נכבד ביותר. התיאטרון העברי המקצועי הראשון, ”הבימה”, התחיל את דרכו האמנותית במוסקבה ב־1917.<sup>1</sup> אבני היסוד של תיאטרון זה היו שני אישים בעלי שיעור קומה: נחום צמח ויבגני וכתנגוב. אולם החל מ־1928, תופס הקולקטיב<sup>2</sup> של שחקני ”הבימה” את מקומם של המנהיגים האלה, ומשם ואילך, במשך יותר מ־40 שנה, ייקבעו כיווני התפתחותו של התיאטרון על-פי החלטת הרוב.

תופעת הקולקטיב ב”הבימה” תוארה ונחקרה רבות. חיבוריהם של מרגוט קלאוזנר, שמעון פינקל, נחום בוכמן, ארי קוטאי, שושנה דואר ואחרים מספקים חומר ראשוני ואותנטי על חיי הקולקטיב, על יחסו אל הבמאים המוזמנים והפנימיים והתייחסותו לדור המשך, וכן על מאבקם של אישים בודדים נגד הניהול הקולקטיבי. חיבורים אלה וגם המחקרים הקיימים בנושא בודקים את סיבות תופעת הקולקטיב ומנתחים את השפעתה על התפתחות התיאטרון. למשל, מקום מכובד בספרו של עמנואל לוי על ”הבימה” הוקדש לתקופת הקולקטיב ולבעיית המנהיגות.

החיבורים הקיימים מציעים הסברים שונים להתנגדותם העיקשת והממושכת של רוב חברי הקולקטיב לכל מנהיג אפשרי. בין ההסברים האלה: א. האמביציות של שחקנים מסוימים, אשר לא בורכו בכישרון

הטונות הרוסיות של תיאטרון "הבימה", ארטיסט. רוזיסר. שיאטר. מוסקבה 1999, עמ' 15). כעבור שנה, באוקטובר 1917, פנה נחום צמח לאחד מגדולי התיאטרון הרוסי במאה העשרים – מנהל "התיאטרון האמנותי המוסקבאי" קונסטנטין סרגייביץ' סטניסלבסקי, כדי שיסייע לתיאטרון החדש "בשעת חבלי הלידה" (נחום צמח, "מורי ורבי", יצחק נורמן ועורך), בראשית "הבימה": נחום צמח מייסד "הבימה" בזוון ובמעש, ירושלים: הספרייה הציונית, 1966, עמ' 157-158). הבמאי מינה את תלמידו יבגני וכטנגוב להדריך את השחקנים היהודים וללמד את תורת המשחק שסטניסלבסקי ניסה לגבש ולהפיץ כל ימי חייו. לאחר פגישתם של מייסדי "הבימה" עם וכטנגוב, קיבלו השחקנים על עצמם את האחריות המוסרית והאמנותית הכרוכה בלימוד "התורה" והפכו ל"סטודיה היהודית הדרמתית הבימה".

2. על הקולקטיב ראו בהמשך, עמ' 37 והלאה.

משחק בולט והבינו כי נוכחותו של מנהיג אמנותי חזק עלולה להחליש את מעמדו בתיאטרון; ב. חששם של חברי הקולקטיב מריכוז השלטון בידי אדם אחד, בגלל ניסיון-עבר מר מתקופת הנהגתו הנוקשה של נחום צמח; ג. השפעתם של האידאולוגיה הסוציאליסטית ורעיון השוויון, שמשלו בכיפה הן ברוסיה בתקופת המהפכה והן ביישוב היהודי בארץ בתקופה שלפני קום המדינה.

במאמר זה אבחן את בעיית המנהיגות האמנותית ב"הבימה" ואראא כי בעיה זו נבעה מאי-התייצבותה של הלהקה בין שתי המסגרות: הסטודיה והתיאטרון. לשם כך אחזור אחורנית לשורשיה ההיסטוריים של "הבימה".

"הבימה" התחילה את דרכה כסטודיה, ויסודותיה האמנותיים, הארגוניים והאידאולוגיים התגבשו בהקשר של תנועת הסטודיות שקמה בתיאטרון הרוסי בתחילת המאה העשרים. בדיקה של תקופת הקולקטיב ב"הבימה" בפרספקטיבה של תנועת הסטודיות נעשית כאן לראשונה כדי להאיר מחדש את התופעה ולנסות להבהיר חלק ניכר מהסתירות המאפיינות אותה. תחילה אסקור את קווי ההיכר הכלליים של תנועת הסטודיות ואת ייחודה של תקופת הסטודיה ב"הבימה" ואחר כך אצביע על השלכותיה של התקופה הזאת על סוגיית המנהיגות האמנותית. במאמרי אתייחס ל-11 השנים הראשונות של תקופת הקולקטיב – כלומר מ-1928 ועד פרוץ מלחמת העולם השנייה, שניתקה לשנים מספר את קשריה של "הבימה" עם הבמאים מחו"ל.

## ההבחנה בין סטודיה לתיאטרון

המונח "סטודיה" קיבל משמעות מיוחדת בזיקה לתיאטרון הרוסי בתחילת המאה העשרים. בהקשר ההוא, "סטודיה" (או "אולפן") היה ארגון שהוקם למטרה ניסיונית או לימודית: לפיתוח שיטה חדשה או ללימוד שיטה. למשל, את "הסטודיה הראשונה שליד התיאטרון האמנותי" הקים סטניסלבסקי למטרה ניסיונית: לפתח ולתרגל את תורת המשחק שלו. למטרות ניסיוניות הוקמו גם הסטודיות האוונגרדיות, כגון סטודיה "פאקס" (פאקס הוא ראשי תיבות של "המפעל לאמנות אקסצנטרית"), או סטודיה "לאף" (ראשי תיבות של "החזית השמאלית"). לעומת זאת, רוב הסטודיות הוקמו למטרה לימודית, ואכן רוב הסטודיות שליד "התיאטרון האמנותי" הוקמו כדי ללמוד את תורתו של סטניסלבסקי. כך הוקמו, למשל, "הסטודיה השלישית", "הסטודיה הצ'כובית" ובמידה מסוימת גם "הבימה".

העולה מכך הוא כי שני המאפיינים של הסטודיה הם אלה: א. סטודיה אינה מכוונת להעלאת הצגות, והן מהוות רק תוצר-משנה של פעילותה

העיקרית. ב. סטודיה קמה לתקופת-זמן מוגבלת, היא נמצאת בתהליך מתמיד של השתנות, ולאחר הגשמת מטרתה היא הופכת לתיאטרון, מצטרפת לתיאטרון אחר או פשוט חדלה להתקיים.

בהשוואה לסטודיה, מטרת-היסוד של כל תיאטרון היא העלאת הצגות. להגשמתה, התיאטרון אינו מגביל עצמו לשיטה זו או אחרת, אלא משתמש בכל שיטה היפה לצרכיו. תיאטרון גם קם, בדרך כלל, לתקופת-זמן בלתי מוגבלת והוא מתפתח בקצב אטי בהרבה מהסטודיה. במילים אחרות, בעוד שהסטודיה מעצם ברייתה פונה פנימה, מתמקדת ומתעמקת במטרה אמנותית ספציפית ומתעלמת ברוב המקרים מדרישות הקהל, התיאטרון פונה מטבעו החוצה ומעוניין למשוך אליו קהל רחב ככל האפשר.

### תנועת הסטודיות בתיאטרון הרוסי בתחילת המאה העשרים

תנועת הסטודיות ברוסיה בתחילת המאה העשרים הייתה שלב הגיוני בהתפתחותו של התיאטרון הרוסי. הסטודיות קמו כמרכזים של התיאטרון החדש ופיתחו שיטות משחק ובימוי חדשות.<sup>3</sup> לשיא פריחתה הגיעה התנועה לאחר המהפכה הסוציאליסטית: בין השנים 1917-1925 נפתחו ונסגרו אין-ספור סטודיות במוסקבה, בפטרוגרד ובכל רחבי רוסיה.

למלוא הגשמתה הגיעה תנועת הסטודיות במסגרת "התיאטרון האמנותי". סביב תיאטרון זה הוקמו סטודיות רבות: דרמתיות, מוזיקליות, לאומיות ועוד. חלק מהסטודיות, כגון הסטודיה העברית "הבימה" או הסטודיות של אנטולי גונסט ומיכאיל צ'כוב, לא השתייכו רשמית למסגרת "התיאטרון האמנותי", אך היוו חלק אינטגרלי מפעילותו המורחבת. למרות שלכל סטודיה היה צביון אסתטי שונה, יחד היוו משפחה אחת, אחיות לאב אחד – "התיאטרון האמנותי" – עם קוד מוסרי משותף. תלמידי הסטודיות למדו אותם מקצועות עצמם, לפי אותה שיטה ואצל אותם המורים, וגם היו להם קורסים ופרויקטים משותפים (למשל, סדרת הרצאות שנתן סטניסלבסקי לתלמידי ארבע סטודיות – "הבימה", "הסטודיה השלישית", "הסטודיה הצ'כובית" ו"הסטודיה הארמנית").

הסטודיה הייתה בנויה כקבוצת חברים בעלי זכויות שוות, ובראשם המורה-המנהיג שנהנה מסמכות בלתי מעורערת. כאלה היו סולרז'יצקי עבור "הסטודיה הראשונה", וכטנגוב עבור "הסטודיה השלישית" ומיכאיל צ'כוב עבור הסטודיה שלו. חוקר התיאטרון הרוסי פבל מרקוב, במאמר המוקדש לתולדות "הסטודיה הראשונה" שליד "התיאטרון האמנותי", מבחין בשלושה שלבי התפתחות בכל אחת מהסטודיות:<sup>4</sup>

3. ראוי: Павел Марков, Первая студия МХТ. – Марков, О театре, В 4-х т. Т. 1, Москва: Искусство, 1974, С. 347-349 (פבל מרקוב, "הסטודיה הראשונה שליד התיאטרון האמנותי המוסקבאי", על התיאטרון, כרך 1, מוסקבה: איסקוסטבו, 1974, עמ' 347-349).

4. שם, עמ' 350.

השלב הראשון הוא תקופת ההכשרה של חברי הסטודיה ותקופת התגבשותם ללהקה מלוכדת המתאפיינת בשלוש אחדויות: אחדות הטכניקה, אחדות הסגנון ואחדות השקפת העולם.

השלב השני הוא שלב השתכללותן של אחדויות הלהקה והעמקתה בדרכה האמנותית הייחודית לה. בשלב זה, הסטודיה מתאפיינת בתודעה של שליחות אמנותית ייחודית – "המיסיון" האמנותי שלה. כך, רוב הסטודיות שליד "התיאטרון האמנותי" ראו את ייעודן בפיתוח תורת סטניסלבסקי והפצתה. השקפת העולם המשותפת ותודעת השליחות הביאו בדרך כלל להתנזרותם של חברי הסטודיה מהבלי עולם ולהסתגרותם בתוך עולמם הפנימי. לחברי הסטודיה, הנאמנות לשליחותם הייתה חשובה אף יותר ממקצוענות. עוד תווי-היכר של הסטודיה היו אלה: משמעת גבוהה, ערבות הדדית, שעבוד האינטרסים הפרטיים לאינטרסים של הסטודיה ושוויון זכויות ללא קשר למידת הכישרון של כל חבר וחבר. מאפיינים אלה מעידים כי האידאולוגיה של הסטודיה הייתה אידאולוגיה קולקטיביסטית.

כמעט אצל כל סטודיה בא השלב שבו השחקנים מגיעים לבשלות נפשית ומקצועית והמסגרת הישנה נהיית צרה למידותיהם. בשלב זה הסטודיה שואפת להפוך לתיאטרון.

בשלב השלישי בהתפתחותה חורגת הסטודיה מהמסגרת הישנה והופכת לתיאטרון. השלב השלישי מסמן את התבגרותם הנפשית והמקצועית של חברי הסטודיה, ולכן, במקרים רבים, בשלב זה מתרחשת הפרידה מה"הורה", כלומר מהמורה-המנהיג. כך, למשל, אצל "הסטודיה הראשונה", שלב ההתבגרות היה קשור למותו של המנהיג סולרז'יצקי, אצל "הסטודיה השלישית" – למותו של וכתנגוב, וב"הבימה" – לפילוג של רוב הלהקה מנחום צמח.

שלב ההתבגרות היה מלווה בדרך כלל במשבר קשה בגלל הניגודים המהותיים הרבים בין המסגרת הישנה של הסטודיה למסגרת החדשה של התיאטרון. מאפיינים שתרמו להתפתחותה של הסטודיה, הופכים בשלב ההתבגרות למכשולים בדרכה להיות תיאטרון: ההסתגרות והכיתתיות מעכבות את היפתחותו של התיאטרון לקהל רחב; ההתעמקות בעולם הפנימי כרוכה בניתוק מהסביבה, בעוד שתיאטרון צריך לקיים קשר הדוק עם המציאות; ההתמסרות לשיטה ולסגנון ספציפיים מגבילה את החופש האמנותי שכל תיאטרון זקוק לו.<sup>5</sup> את השלב השלישי בחיי הסטודיה מסמנות אפוא שתי שאיפות מנוגדות: השאיפה פנימה, להידוק אחדויות הסטודיה כערבות לרמה אמנותית גבוהה, והשאיפה החוצה, כלומר הרצון להיפתח לעולם הרחב ולזכות בחופש אמנותי רב יותר.

5. ש.ש.



בשלב הראשון להתפתחותה הייתה "הבימה" סטודיה למופת. ראשית דרכה הייתה כסטודיה דרמתית יהודית במוסקבה של 1917. את שלב ההכשרה השלימה במשך שנה בקירוב, ואחרי הצגת הבכורה של נשף בראשית ב-1918 הצטרפה למשפחת הסטודיות שליד "התיאטרון האמנותי". אף שרשמית לא השתייכה "הבימה" לחוג הסטודיות שליד התיאטרון, למעשה הייתה "חלק מהמשפחה", ואכן בספרו חיי באמנות, מונה סטניסלבסקי את "הבימה" בין שאר הסטודיות שהתפתחו ליד תיאטרוננו.<sup>6</sup>

6. Константин Станиславский, Моя жизнь в искусстве, Искусство, Москва 1983, С. 371 (קונסטנטיין סטניסלבסקי, חיי באמנות, איסקוסטבו, מוסקבה, 1983, עמ' 371).

כאמור, התהוותה של "הבימה" עמדה בסימן שני אישים בעלי שיעור קומה: נחום צמח ויבגני וכטנגוב. צמח הקים את התיאטרון ועיצב את הקו האידיאולוגי שלו, ואילו וכטנגוב גיבש את הקו האמנותי. מנהיגותם של השניים היא שאפשרה את צמיחתו, וגם את הישרדותו, של התיאטרון העברי בלבה של רוסיה בתקופת המהפכה.

תפקידיהם של וכטנגוב וצמח בהנהגת "הבימה" היו שונים. עבור צמח, "הבימה" הייתה בבת עינו וטעם חייו, והוא ראה עצמו כאבי משפחת "הבימה". במכתב למקסים גורקי ב-1921 הוא מכנה את "הבימה" "המשפחה השנייה שלי" ומוסיף כי ב"הבימה" "[אינני] מנהל שהוזמן לתקופת-מה, אלא יש בינינו ברית-דם מיום הקמתה".<sup>7</sup>

7. איבנוב, העונות הרוסיות, עמ' 154-155.

צמח היה אחראי על גיוס של שחקנים ונאבק על הישרדותה הפיזית של "הבימה". לא כך וכטנגוב. וכטנגוב בא ל"הבימה" כנציגו של סטניסלבסקי להכשיר את השחקנים ולהעלות אתם הצגות. בשנים אלה הוא נחשב לבכיר המורים במוסקבה בהוראת תורת המשחק של סטניסלבסקי. עבור וכטנגוב, "הבימה" הייתה עוד פרויקט ולא דווקא תכלית חייו. נוסף ל"הבימה", עבד וכטנגוב גם עם "הסטודיה הראשונה", ואילו "הסטודיה השלישית" הייתה בת טיפוחו. פרט לכך לימד בעוד כמה וכמה סטודיות, בתי ספר וחוגים. מלכתחילה היה גלוי וברור שהקשר בינו לבין "הבימה" הוא זמני – לתקופת ההכשרה ולא עוד.

גם יחסם של שחקני "הבימה" לשני המנהיגים היה שונה. אשר לווכטנגוב, לא היו עוררין על סמכותו, וכל הערה שלו יושמה ללא שהיות. וכטנגוב ידע להעריך את הכבוד והצייתנות שחלקו לו שחקני "הבימה". זאת אנו למדים, בין השאר, מדברים שאמר לשחקן "הסטודיה הראשונה" פודגורני, ששאל אותו מדוע הוא מתמסר לשחקני "הבימה" ואינו משקיע את כל מרצו בסטודיות שלו ("הראשונה" ו"השלישית"):

תראה, אצלנו, בסטודיה הראשונה, אני לא רק במאי, אני גם ז'ניה, יריד, בן-גילכם. אפשר להתווכח אתי. כאן [ב"הבימה"] כל מילה

8. Любовь Вендровская и Галина Каптерева (ред.), Евгений Вахтангов, ВТО, Москва 1984, С. 401 ונדירובסקיה וגלינה קפטריבה [עריכות], יבגני וכטנגוב, איגוד תיאטראות רוסיה, מוסקבה 1984, עמ' 401.

9. Евгений Вахтангов, Материалы и статьи, ВТО, Москва 1959, С. 141 וכטנגוב, חומרים ותיאטרון, איגוד תיאטראות רוסיה, מוסקבה 1959, עמ' 141.

10. נורמן (עורך), בראשית ה"בימה", עמ' 54.

שלי היא חוק. לאף אחד לא יעלה על הדעת לפקפק בצדק האמנותי שלי.<sup>8</sup>

אשר לצמח, אף שנהנה ממוניטין ומהערכה אצל אנשי-שם רוסים בני זמנו, התקשה לבסס לו מעמד של כבוד בתוך הלהקה. בכל תקופת מנהיגותו היו ניסיונות להדיחו מההנהלה, אך בשנות פעילותה של ה"בימה" ברוסיה הם עלו בתוהו בגלל מעמדו הנכבד של צמח בעולם התיאטרון הרוסי. עם צאתה של ה"בימה" מרוסיה ותחילת נדודיה, החרפו העימותים בתוכה וסופם שגרמו לפילוג בין חברי הלהקה, כפי שנראה להלן.

לצד ההבדלים ביניהם, היה לווכטנגוב ולצמח מכנה משותף חשוב מאוד. שניהם היו מנהיגים באופיים, בעלי אישיות כריזמטית וגישה טוטלית ונטולת פשרות לייעודם. וכטנגוב היה מפעילי תנועת הסטודיות הנלהבים ביותר. לפי דעתו, סטודיה שאין מפעמת בה הכרת שליחות, הופכת לסתם קבוצת שחקנים, שגם אם הם טובים ומוכשרים ויעלו הצגות מוצלחות, לא ימלאו את ייעודם האתי והאסתטי ולא יטיעו את חותמם בתולדות התיאטרון. ללא הכרת שליחות, גרס וכטנגוב, הופכים שחקני הסטודיה לדיירים אקראיים בדירה זמנית: "ייתכן שבאחד הימים יתגוררו בדירתנו חובבי אמנות כמונו, אולם אנו לא נדע ולא ננחש מי הם, כי גם אלה יהיו דיירים אקראיים".<sup>9</sup>

גם נחום צמח פעל להדביק את חבריו בהכרת השליחות המיוחדת, שלגבי דידו נגעה גם לשליחותם הציונית. כך, למשל, אמר לשחקנית מרים גולדינה לפני הצטרפותה ל"הבימה":

אם מגמתך להופיע על במת תיאטרון ולהיות שחקנית סתם ותו לא – ה"בימה" אינו המקום בשבילך. אבל אם רצונך להקדיש את חיך וכישרונך לשם הקמת תיאטרון, העשוי להעשיר את התרבות העברית רבת-הפנים, ולהרים את קרנה של אמנות הבמה בנוסח ובסגנון חדש לחלוטין, אם את מוכנה לא רק לקבל אלא גם לתרום, ולזה נדרשת אהבה ואמונה עמוקה – הרי שערי ה"בימה" פתוחים לפניך.<sup>10</sup>

הודות למנהיגותם של צמח וכטנגוב, התבלטה ה"בימה" בתוך משפחת הסטודיות ברמה גבוהה של מוטיבציה ושל תודעת שליחות. נוסף לשליחות האמנותית שאפיינה את תנועת הסטודיות בכלל ושנבעה מהאידיאולוגיה שלה, הייתה ה"בימה" חדורה גם שליחות ציונית. אולם חוץ מהשליחות הכפולה, נבדלה ה"בימה" משאר הסטודיות גם ברמה מקצועית נמוכה יחסית, ולהבדל זה היו השלכות רבות על עתידה.

לקראת אמצע שנות העשרים נפרדה "הבימה" משני מנהיגיה: וכטנגוב נפטר ב-1922, וצמח הודח מהנהגת התיאטרון על-ידי השחקנים ב-1927, שנה לאחר הגירתם מרוסיה. לפי העדויות, אותות המשבר הסתמנו בסטודיה העברית עוד בתקופת ההכשרה,<sup>11</sup> אבל משבר התבגרות של ממש התחיל ב"הבימה" רק אחרי מותו של וכטנגוב וההצלחה חסרת התקדים שקצרה ההצגה הדיבוק לאחר הבכורה ב-1922. משבר זה התחזק בתקופת הנדודים ברחבי אירופה ואמריקה בין השנים 1926-1931 וגרם בסופו של דבר לפילוג בין "הבימה" למייסדה ומנהיגה נחום צמח. חשוב להדגיש שהקולקטיב דחה רק את הנהגתו של צמח בעוד שבכישוריו כשחקן וכבמאי ביקש להמשיך ולהשתמש. "דבר אחד הוא לא לרצות בדיקטטורה שלו, אולם לרצות בעבודתו – זה משהו אחר. אין לנו עוד אחד כזה",<sup>12</sup> כתבה השחקנית ל' פודלובה במכתב לבני משפחתה מניו-יורק ב-25 בפברואר 1927. דבריה הפכו לנבואה: לא היה ולא נמצא להם, לשחקני "הבימה", עוד מנהיג כדוגמתו של נחום צמח.

עם כל הצער שבדבר, מהפרספקטיבה של תנועת הסטודיות היה הפילוג מצמח בלתי נמנע. ההתבגרות וההשתחררות ממסגרת הסטודיה חייבה פרידה מהאב המייסד, ואכן תהליך פרידה מהמנהיג היה מנת חלקן של רוב הסטודיות, לפחות בתולדות התיאטרון הרוסי.

אך חוץ מקווי הדמיון בין "הבימה" לסטודיות האחרות ברוסיה, הבדילו מאפיינים רבים בינה לבין "אחיותיה" אלה. תנאי קיומה של "הבימה" מאז שעזבה את רוסיה היו קשים בהרבה משל תנאי הסטודיות שנשארו ברוסיה: היא הייתה מנותקת מהסביבה המוכרת, סבלה מאי-ודאות לגבי העתיד, מהיעדר תמיכה פיננסית, מחוסר ניסיון ארגוני ואמנותי וממחסור במורים ובמאים מתוך שורותיה. כל אלה העמידו את קיומה בסכנה מתמדת. ובכל זאת, ב-1926 עדיין מכריזה "הבימה" כי מטרתה איננה "אך ורק להעלות מחזות ברמה הגבוהה ביותר של אמנות צרופה, אלא גם – [להיות] בית ספר, שבו מתחנך ולומד השחקן היהודי, הבמאי היהודי, צייר התיאטרון היהודי, מלחין התיאטרון והרקדן היהודי".<sup>13</sup>

### ראשית תקופת הקולקטיב

עם הפילוג מהמנהיג והמייסד, היה הגיוני לפרק גם את המבנה הארגוני הישן ולעבור למבנה של להקה מקצועית, הכולל ניהול אמנותי ואדמיניסטרטיבי, היררכיה ברורה של שחקנים לפי כישוריהם ופרסומם וכל יתר המרכיבים המאפיינים את התיאטרון המקצועי. אלא שב-1928

11. חיהילה גרובה, משני צדי המסך, פינת הספר, חיפה 1973, עמ' 91-92.

12. איכנוב, העונות הרוסיות, עמ' 158.

13. שלמה שנהור (עורך), ספר צ'מרנינסקי, תל-אביב: מנורה, 1967, עמ' 29.

חתמו שחקני "הבימה" על מסמך שהנציח את הקיים והעניק לארגון מעמד רשמי של קולקטיב.

ב-1928 היה עתידה של "הבימה" מעורפל ומוטל בספק. עדיין לא הוחלט אם הלהקה תקבע את מושבה בארץ-ישראל,<sup>14</sup> תמשיך לנדוד ברחבי אירופה או אולי תחזור לרוסיה הסובייטית.<sup>15</sup> נוסף לפרידה מה"הורים", נפרדה "הבימה" גם מ"בית המשפחה", כלומר מחוג "התיאטרון האמנותי", ונשארה בחלל ריק מבחינה אמנותית. למרות שגם באירופה התנהלה פעילות תיאטרונית ענפה, חסרה ל"הבימה" סביבה אמנותית קבועה ותומכת. חלק מהשחקנים רצו להתמיד במסגרת הישנה מסיבות אמנותיות ואידאולוגיות, ולחלק גדול סיפקה מסגרת זאת מקלט. בנסיבות אלה של אי-יציבות אמנותית ואישית, הפתרון הטבעי היה איחוד השורות, ו"הבימה" לא ידעה צורת התאחדות אחרת אלא זו של הקולקטיב.

14. Emanuel Levy, *The Habima – Israel's National Theatre 1917-1977*, Columbia University Press, New York 1979, p. 158

15. איבנוב, העונות הרוסיות, עמ' 167-168.

משם ואילך תופס הקולקטיב של שחקני "הבימה" את מקומה של המנהיגות, וכיווני התפתחותו של התיאטרון נקבעים על-פי החלטת הרוב. במשך שנים ארוכות, הסתיימו בלא כלום כל המאמצים לפתור את בעיית היעדר המנהיגות; הניסיונות לייבא במאים מובילים מבחוץ ולטפח במאים מקומיים מתוך שחקני התיאטרון נבלמו כולם על-ידי הרוב המכריע של חברי הקולקטיב.

ההשוואה שלהלן מציגה את ההבדל בין תפקודה של "הבימה" כסטודיה בתחילת דרכה לבין תפקודה במשך 40 שנות הקולקטיב.

### תקופת הסטודיה

- קולקטיב שחקנים עם מנהיג בראשו;
- כל הפונקציות מחולקות בין הקולקטיב למנהיג, ולמנהיג יש זכות וטו;
- מסגרת הקולקטיב אינה פורמלית ואינה משוריינת כי קיומה מוצדק על-ידי רעיון-על;
- כל השחקנים הם חברי קולקטיב כי את כולם מאחד רעיון אחד;
- היעדר רכוש ואינטרסים רכושניים: כולם בשביל אחד ואחד בשביל כולם.

### תקופת הקולקטיב

- קולקטיב שחקנים ללא מנהיג, כלומר ניהול קולקטיבי;
- כל ההחלטות בידי הקולקטיב, כולל בחירות אמנותיות, ולאף אחד אין זכות וטו;

- מסגרת הקולקטיב משוריינת, כל שינוי מחייב הסכמה של "הישיבה הכללית";
- חברי הקולקטיב מהווים מעין "עלית", והם בעלי זכויות-יתר בהשוואה לשחקנים אחרים;
- לחברי הקולקטיב אינטרסים חומריים (חלוקת משכורות, דירות וכד'), וזה משפיע על הבחירות האמנותיות של הקולקטיב.

מההשוואה עולה כי המבנה של "הבימה" בתקופת הקולקטיב היה קרוב בהרבה למבנה של קואופרטיב<sup>16</sup> או של קיבוץ<sup>17</sup> מאשר למבנה של סטודיה. עם זאת, חברי הקולקטיב המשיכו להיות נאמנים לקודים המוסריים של תנועת הסטודיות הרוסית.

16. ישראל גור, "אל, הבימה" נצור: "מעמד תרבותי לתיאטרון בישראל, במה, תל-אביב 1968, עמ' 23-30.

17. Levy, *The Habima*, p. 157

תקופת הקולקטיב שזורה לא מעט החלטות וצעדים בלתי הגיוניים לכאורה. את אלה ניתן להסביר רק אם נביא בחשבון את השאיפות המנוגדות שאפיינו שלב זה בתולדות "הבימה". כמעט כל צעד החוצה, בכיוון של תיאטרון לכל דבר, היה מלווה בצעד פנימה, כלומר חזרה למסגרת הסטודיה. ובמילים אחרות – אחרי ההשתחררות מה"הורה", ניכרה דווקא התכנסות בתוך מסגרת הקולקטיב; אחרי עזיבת "בית המשפחה", כלומר חוג הסטודיות שלידי "התיאטרון האמנותי", מסתמנת דווקא מגמה של התקשרות מקצועית עם הבמאים המקורבים לחוג זה.

על רקע המאבק המתמיד בין שאיפות סותרות אלה, נקל להבין את סוגיית המנהיגות האמנותית ב"הבימה". להלן אדון בשלוש אופציות לפתרון הבעיה שעמדו לרשותו של התיאטרון, ואראה את הסיבות לכך שאף אחת מהן לא הגיעה למימוש הולם.

## אופציות הבמאים הרוסים

אחרי היציאה מרוסיה והדחתו של צמח ובמשך כל תקופת נדודיה של "הבימה", עבדו שחקניה רק עם במאים שמוצאם מרוסיה. שניים מתוך השלושה – אלכסיי דיקי ומיכאיל צ'כוב – השתייכו לאותו "בית משפחה" שממנו צמחה "הבימה". אכן, בחירתם של דיקי וצ'כוב התבססה על הרגל והיכרות אישית, אבל גם סימנה את שאיפתה של "הבימה" לשמר את דרכה האמנותית שתחילתה כסטודיה. לעומת זאת, בהזמנתו של אלכסיי גרנובסקי, שהתחנך על אסכולה שונה לחלוטין מזו של "התיאטרון האמנותי", התבטאה שאיפה הפוכה: להיחשף לשיטות עבודה חדשות ועל-ידי כך להרחיב את אופקיו של התיאטרון.

אלכסיי דיקי ומיכאיל צ'כוב היו שחקנים, ואחר כך במאים, במסגרת "הסטודיה הראשונה" שלידי "התיאטרון האמנותי". בשנותיהם האחרונות בסטודיה (שבינתיים הפכה להיות "התיאטרון האמנותי השני") הנהיגו

השניים שתי קבוצות מתחרות בתוך הלהקה. צ'כוב היה המנהל האמנותי של התיאטרון וראה את ייחודה של הלהקה בסגנון המשחק, שהתגבש עוד בתקופתם של סולרז'צקי ווכטנגוב. כנגד זאת, דיקי וכמה מעמיתיו משכו את התיאטרון "החוצה": להיפתח למציאות, לנסות מחזות וסגנונות חדשים, לצאת מגבולות העולם הפנימי. צ'כוב היה אפוא איש סטודיה, בכל רמ"ח אבריו, ואילו דיקי, למרות שראשיתו כחניך תנועת הסטודיות, היה איש תיאטרון מובהק.

## אופציית המנהיגות החזקה: אלכסיי דיקי – איש תיאטרון

אלכסיי דיקי היה מהשחקנים הבכירים של "הסטודיה הראשונה" שליד התיאטרון האמנותי המוסקבאי". הוא היה בן דורו ועמיתו של יבגני וכתנגוב (אבל לא תלמידו, כפי שמקובל לחשוב) ולמד משחק מפי סטניסלבסקי ונמירוביץ'-דנצ'נקו. ב-1922 התחיל לביים, ועם הזמן קנה לו מוניטין כבמאי, מורה ומדריך שחקנים בעל שיעור קומה. בתולדותיו של התיאטרון הסובייטי הוא נחשב לאחד הבמאים המשפיעים ביותר. במהלך הקריירה המקצועית שלו העלה דיקי יותר מ-40 הצגות וטיפח כמה וכמה דורות של שחקנים.<sup>18</sup>

ב-1928 הזמינה "הבימה" את דיקי לתל-אביב כדי שיביים שתי הצגות: האוצר מאת שלום עליכם וכתר דוד מאת קלדרון דה לה ברקה. אך יש לא מעט עדויות שלא הייתה זאת התקשרות חד-פעמית ושהיה בכוונתם של התיאטרון והבמאי להמשיך ולשתף פעולה בעתיד ואולי גם להעמיד את דיקי בראש התיאטרון. אכן, קשה היה למצוא מועמד מוצלח ממנו – מקצוען, במאי ממדרגה ראשונה, תלמידו של סטניסלבסקי ועמיתו של וכתנגוב. דיקי הכיר היטב את שיטת העבודה של שחקני "הבימה" והעריך מאוד את המשמעת וכושר העבודה שלהם:

מבין כל התיאטראות היהודיים הנני מעריך ביותר את "הבימה" – במובן התרבותיות התיאטרונית של כוחות היים שבלהקה, כישרון העבודה וכן גם במובן האידיאולוגיה החדשה.<sup>19</sup>

עדות נוספת על כוונתו של דיקי להישאר ב"הבימה" היא מתוך דו"ח של בא-כוח "הבימה" על תכניות התיאטרון לעונה הקרובה. הדו"ח פורסם בעיתון דואר היום מה-3 בדצמבר 1928, ובו נאמר כי לאחר העלתן של ההצגות האוצר וכתר דוד, בכוונת התיאטרון להעלות עוד שני מחזות בבימויו של אלכסיי דיקי: אשת רבי עקיבא מאת מוריס היימן ופודיס-שפיל.<sup>20</sup> על כוונותיו של דיקי לביים את פודיס-שפיל ב"הבימה" דווח גם בעיתון המוסקבאי Известия ВЦИК ("ידיעות הוועד המרכזי")<sup>21</sup> ובעיתון הפריזאי בשפה הרוסית Последние новости ("חדשות אחרונות")<sup>22</sup>. בשנים 1928-1929 מופיעות בעיתונות הגרמנית פעמים

18. А. Мацкин, А. Д. Дикий и его книга. – Алексей Дикий, *Повесть о театральной юности*. Москва: Искусство, 1957. С. 4. (אלכסנדר מצקין, א"ד דיקי וספרו [מברא], אלכסיי דיקי, סיפור על הנעורים התיאטרוניים, איסקוסטבו, מוסקבה 1957, עמ' 4).

19. מתוך "שיחה עם הריוסור של 'הבימה' ה' דיקי", דואר היום (3/12/1928).

20. מתוך "שיחה עם בא-כוח 'הבימה'", שם.

21. העיתון Известия ВЦИК ("ידיעות הוועד המרכזי") (9/8/1928); וגם: איבנוב, עמ' 162.

22. ראו: Последние новости ("חדשות אחרונות"), 4.09.1928; איבנוב, העונות הרוסיות, עמ' 168.

מספר שמועות על העמדתו האפשרית של דיקי בראש "הבימה". מבקרי התיאטרון הגרמנים שצפו בברלין בהצגות בבימויו של דיקי, הכריזו עליו כעל המנהל האמנותי היחיד שמסוגל להנהיג את "הבימה" לאחר מות וכטנוגוב.<sup>23</sup>

23. איבנוב, העונות הרוסיות, עמ' 179-180.

אולם כבר בחזרה הראשונה התגלו ניגודים בין רצונותיו של הקולקטיב לבין כוונותיו של הבמאי. כמקצוען, לא התייחס דיקי ברצינות לרעיונות של קולקטיביזם ושוויון זכויות בגוף תיאטרוני. הוא הכיר בקריטריון אחד בלבד – הקריטריון האמנותי, והיה רחוק מלהיכנע ללחצי הקולקטיב. מלכתחילה שלל כל אפשרות של ניהול קולקטיבי ותבע לעצמו זכות וטו. על ניסיונו של הקולקטיב להכתיב לו את חלוקת התפקידים הגיב: "לא ולא!"<sup>24</sup>.

24. שמעון פינקל, במה וקלעים, עם עובד, תל-אביב 1968, עמ' 135.

חברי הקולקטיב נכנעו לדרישותיו של דיקי כי הכירו ביכולתו להעמיד הצגות בעלות איכות אמנותית. עם זאת, מנהגו השתלטני הזכיר לאחדים את סגולת הרודנות של צמח. בספרו במה וקלעים, מספר שמעון פינקל על נסיבות התפטרותו של דיקי מ"הבימה", ואגב כך הוא מציין שדיקי היה מודע לבעיית הבעיות של "הבימה" – ששחקניה שרויים במצב ביניים בין סטודיה לתיאטרון מקצועי, בין חובבנות למקצועיות: "הוא היה מגדיר את קולקטיב 'הבימה' כמין שעטנו של חובבות ומקצועיות. 'מי אתם?' היה שואל. 'סטודיאנטים? לא; שחקנים? לא!'"

לפי עדותו של פינקל, אותם חברים "עמלו כמיטב יכולתם" להיפטר מהבמאי הלא נוח:

נוכחותו של אמן ובעל מצפון אמנותי כמוהו הייתה מסוכנת לרבים, והללו טענו שהוא בוודאי בעל כישרון גדול, אבל כוח הורס. לפיכך "התפטר" כעבור שנה, על אף רצונו העז לשהות אתנו עוד זמן רב.<sup>25</sup>

25. שם.

האם בהדחתו של דיקי פעלו חברי הקולקטיב מכוח אינטרסים אישיים או אינטרסים של התיאטרון? בתשובה לשאלה זאת יש להתחשב בנתונים הבאים: ראשית, היה ברור לכול כי לו התמיד דיקי בתפקיד המנהיג האמנותי של "הבימה", היה משלח מן הסתם את השחקנים שפקפקו ביכולתם המקצועית ומעסיק במקומם שחקנים חדשים מאסכולות אחרות. בכך היה מפר את אחדויות הטכניקה, הסגנון והשקפת העולם שאפיינו את להקת "הבימה". שנית, כמי שלא היה יהודי והיה מרוחק מאוד מהציונות, ודאי היה נבצר ממנו לעצב את הקו האידיאולוגי של התיאטרון העברי. על כך נוסף כי דיקי היה אמן ללא פשרות. לקהל הארץ-ישראלי התייחס דיקי באירוניה רבה וכלל לא עלה בדעתו להתגמש על-פי מידותיו. על טעמו של הקהל המקומי אמר: "ככל שחילוקי הדעות עם

26. מתוך מכתבו של דיקי לפאני לייוביק', 4 ביוני 1929. מצוטט אצל איבנוב, העונות הרוסיות, עמ' 179.

27. ראו: מרגנט קלאוזנר, יומן "הבימה"; שמעון פינקל, במה וקלעים.

הקהל התל-אביבי יהיו עמוקים יותר, יהיה טוב יותר. ברגע שהתיאטרון ימצא חן בעיניו, הוא יהפוך לשעשוע בלבד".<sup>26</sup> גם אם צדק בביקורתו זו, נראה שלא הביא בחשבון כי מדובר בקהל היעד של התיאטרון העברי; ללא התפשרות עם הקהל הזה, ספק אם "הבימה" הייתה שורדת.

מן האמור לעיל מצטייר כי חברי הקולקטיב רצו להיפטר מדיקי לא רק מסיבות אישיות ואינטרסנטיות, כפי שעולה מספריהם של מרגוט קלאוזנר ושמעון פינקל,<sup>27</sup> אלא גם מסיבות הקשורות לאידאולוגיה של הסטודיה, ובראשן הנאמנות לשליחותם האמנותית והציונית.

### אופציית המנהיגות הוותרנית: מיכאיל צ'יכוב – איש הסטודיה

מיכאיל צ'יכוב, אחיינו של הסופר הדגול, היה שחקן, במאי ומחנך תיאטרונים. את דרכו האמנותית התחיל כשחקן של "התיאטרון האמנותי המוסקבאי" ושל "הסטודיה הראשונה" שלידו. איכות משחקו בהצגות אריק ה-14 מאת אוגוסט סטרינדברג (במאי: יבגני וכטנגוב, "הסטודיה הראשונה", 1921) ורוויזור מאת ניקולאי גוגול (במאי: קונסטנטין סטניסלבסקי, "התיאטרון האמנותי המוסקבאי", 1921) הוציאה את שמו כאמן יוצא מגדר הרגיל, שחקן מהשורה הראשונה. עם הגירתו מרוסיה למערב ב-1928, עבר מוקד עניינו מתחום המשחק לתחומי הבימוי וההוראה. כתוצאה מכך, קורות חייו התחלקו לשתי קריירות שונות, וכך גם המוניטין שלו. בעוד שבתולדות התיאטרון הרוסי הוא זכור כשחקן גאוני, במערב התפרסם דווקא כבמאי וכמורה למשחק.

בתקופת עבודתו ברוסיה התמצתה הקריירה של צ'יכוב כבמאי וכפדגוג בניסיון שלא עלה יפה לנהל סטודיה בביתו בין השנים 1918–1922, וכן בשותפות בבימוי של מספר הצגות במסגרת "התיאטרון האמנותי השני",<sup>28</sup> שעבר לניהולו לאחר מות וכטנגוב. אשר לסטודיה למשחק, תלמידיו זכרו אותו כשחקן מרתק, אך "לא במאי ולא פדגוג".<sup>29</sup> וכך כתב עליו אחד התלמידים, בוריס בבוצ'קין: "שיעוריו היו מרתקים, אך לא היה בהם שום סדר, שום עקביות, שום תאוריה. ניתן היה להעריץ אותו, אך ללמוד ממנו היה בלתי אפשרי".<sup>30</sup>

יש להביא בחשבון שצ'יכוב הקים את הסטודיה שלו בתקופה קשה בחייו, בתקווה שתסייע לו להתגבר על משבר נפשי ותשמש מעין מעבדה לבדיקת רעיונותיו. במילים אחרות, הסטודיה הוקמה לא למען התלמידים, אלא למען המורה. במובן זה היא מילאה את תפקידה – עזרה לצ'יכוב לגבש את רעיונותיו התאורטיים וגם לצאת מהמשבר ולחזור לפעילות רגילה. אך מן הבחינות האמנותית והחינוכית נחשבה הסטודיה לכישלון: היא לא העלתה אף הצגה בעלת ערך, לא התפתחה לתיאטרון של ממש ולא הוציאה מבין שורותיה שחקנים גדולים. זאת הייתה הסיבה העיקרית

28. "התיאטרון האמנותי המוסקבאי השני" התארגן על בסיס "הסטודיה הראשונה" ב-1924 ופעל עד לסגירתו ב-1936.

29. ראו: Борис Бибииков, Театр и судьба, Душанбе 1990, С. 25 (בוריס ביביקוב, התיאטרון והגורל, דושנבה 1990, עמ' 25); Ольга Пыжова, Призвание, Искусство, Москва 1974, С. 67-68 (אולגה פיובה, הרישוד, איסקוסטבו, מוסקבה 1974, עמ' 67-68).

30. Борис Бабочкин, В театре и кино, Искусство, Москва 1968, С. 20 (בוריס בבוצ'קין, בתיאטרון ובקולנוע, איסקוסטבו, מוסקבה 1968, עמ' 20).



לזלזול שרחשו אנשי התיאטרון הרוסי לכישוריו הפדגוגיים של צ'כוב ולכישורי הבימוי שלו.

"הבימה" פגשה את צ'כוב ממש על קו התפר שבין שתי הקריירות בחייו. שחקני "הבימה" שהכירו את צ'כוב עוד ברוסיה – אותו ואת המוניטין המפוקפקים שקנה לו שם כבמאי – הטילו עתה ספק ביכולותיו. הם חשבו שהוא יביים בהצלחה רק מחזה שבו כבר השתתף כשחקן. לכן הציעו לו לביים את המחזה הליילה ה־12 מאת שקספיר (למרות שצ'כוב – כמו שהיה בקיא בתאוסופיה ואנתרופוסופיה והתעניין במיסטיקה – רצה לביים מחזה שקשור ליהדות ולמיסטיקה היהודית, למשל אוריאל ד'אקווסטה מאת ק' גוצקובי<sup>31</sup>). תפקיד מולולו במחזה זה, בבימוים של סטניסלבסקי וסושקביץ' ("הסטודיה הראשונה", 1918), נחשב בשעתו לאחד התפקידים המוצלחים ביותר של צ'כוב כשחקן. רעיונותיו הבימתיים ב"הבימה" ב-1930 חזרו במידה רבה על רעיונות מן ההצגה היא.<sup>32</sup>

צ'כוב היה נוח יותר מדיקי במה שנגע לדרישות הקולקטיב. ויתורו הראשון קשור לבחירת המחזה. אף שלא התלהב מההצעה לביים את הליילה ה־12, בסופו של דבר נעתר. גם בקשר לחלוקת התפקידים נענה צ'כוב לדרישותיו של הקולקטיב.<sup>33</sup>

היה זה ניסיונו הראשון של צ'כוב בבימוי עצמאי, ללא שותפים. למרות מה שחשבו עליו, התגלה מיכאיל צ'כוב כבמאי מקצועי ומקורי. העבודה המשותפת הועילה מאוד הן לבמאי המתחיל והן לשחקנים, שאז לראשונה נתקלו בגרסתו של צ'כוב לתורת סטניסלבסקי. גם התוצאה הייתה מוצלחת – ההצגה קטפה ביקורות נלהבות ונשארה עוד שנים רבות ברפרטואר של "הבימה".

אחרי הצלחה זו, ביקשו ב"הבימה" להמשיך את שיתוף הפעולה, ובשנים הבאות היו כמה ניסיונות להזמין את צ'כוב לארץ-ישראל.<sup>34</sup> גם היו מחשבות על כך שינהיג את התיאטרון.

בקיץ 1935 כתב צ'כוב לידידיו בשווייץ על "הרהוריו בקשר לפלסטינה": "אתמול הגיע מכתב מ'הבימה' – מפברואר הם יישארו ללא במאי... מה עלי לעשות?"<sup>35</sup>

מכתביו של צ'כוב לשחקני "הבימה" ולחבריו בכל רחבי העולם מעידים על העניין שהיה לו להגיע לארץ-ישראל ולעבוד עם "הבימה" שהייתה בעיניו "אחד התיאטראות הטובים בעולם".<sup>36</sup> הוא חלם על ארץ-ישראל החמה והתעניין בשורשיו היהודיים.<sup>37</sup> אולם הדבר לא נסתייע, והפעם לא בגלל תחבולותיהם של חברי הקולקטיב, אלא מסיבות אישיות והיסטוריות שונות.

31. מרגוט קלאוזנר, יומן "הבימה", מועדים, תל-אביב 1971, עמ' 74.

32. Лийса Бюклинг, Михаил Чехов в западном театре и кино, Академический проект, Санкт-Петербург 2000, С. 73 (לייסה ביקלינג, מיכאיל צ'כוב בתיאטרון ובקולנוע המערביים, אקדמיציסקי פרויקט, סנט-פטרבורג 2000, עמ' 73).

33. שם, עמ' 5.

34. ראו: ביקלינג, מיכאיל צ'כוב, עמ' 16-17; איבנוב, העונות הרוסיות, עמ' 190-191; מכתבו של צ'כוב לברוך צ'מרינסקי, 18/11/1934.

35. ביקלינג, מיכאיל צ'כוב, עמ' 17. את המילה "במאי" יש לפרש כאן כמנהל אמנותי (או, כפי שקוראים לו ברוסיה, "הבמאי הראשי"), כי בשנים הללו כבר היו ב"הבימה" במאים "פנימיים", ולא היה מצב שבו נשארה ללא במאי כלל. הכוונה כאן, כנראה, היא לעזיבתו של הבמאי הגרמני לינדברג והחלפתו האפשרית בצ'כוב.

36. העיתון Сегодня ("היום") (1934). מצוטט אצל ביקלינג, מיכאיל צ'כוב, עמ' 86.

37. אמו של מיכאיל צ'כוב, נטליה גולדן, הייתה יהודייה. דמותה שימשה בסיס לדמות שרה – אישתו היהודייה של איבנוב במחזה מאת אנטון צ'כוב איבנוב.

האם מנהיגותו של צ'כוב ב"הבימה" הייתה אפשרות מעשית? צ'כוב היה שחקן גאוני, אך אישיות בלתי יציבה. כאידאליסט ו"איש סטודיה" מובהק, ספק אם היה עולה בידו לנהל תיאטרון מקצועי, מה גם בשפה זרה ובסביבה לא מוכרת. ניסיונותיו להקים תיאטרון רוסי באירופה ובאמריקה לא צלחו. אם אכן היה מגיע ל"הבימה", רבים הסיכויים שהיה מנתב אותה להעמיק ולהתכנס בעצמה; בכך היה מעלה מן הסתם את רמתה האמנותית, אך לא היה מקדם את הפיכתה מסטודיה לתיאטרון.

## אופציית המנהיגות החלופית: אלכסיי גרנובסקי – בן לאסכולה אחרת

אלכסיי גרנובסקי הוא היחיד בין הבמאים הרוסים ב"הבימה" שלא השתייך לאסכולה של "התיאטרון האמנותי" ושל סטניסלבסקי. הוא למד בימיו בגרמניה, התמחה אצל מקס ריינהרדט, ובחזרתו לרוסיה הוזמן להקים תיאטרון יהודי באידיש. בזכותו, גיבש תיאטרון "גוסט" את סגנונו המיוחד והפך לאחד התיאטראות המעניינים בתקופתו, שהתבלט באיכותו האמנותית גם על רקע הפריחה התיאטרונית ברוסיה של שנות העשרים.

כבמאי נחשב גרנובסקי לממשיך דרכו של ריינהרדט ולמי שיבא לתיאטרון הרוסי את שיטות הבימוי הגרמניות.<sup>38</sup> בהשוואה לבמאים מאסכולת סטניסלבסקי שנחשבו ל"במאי השחקנים", גרנובסקי היה נציג "התיאטרון של הבמאי". ב"תיאטרון של השחקן" מודגשת האמת הפנימית במשחק, ועיקר תפקידו של הבמאי הוא לעזור לשחקן למצוא את האמת הזאת, ואילו ב"תיאטרון של הבמאי" מודגשת צורתה הוויזואלית של ההצגה, ותפקידו של השחקן הוא לבצע את דעיונות הבמאי.

אלכסיי גרנובסקי הוזמן ל"הבימה" ב-1930 להעלות את המחזה אוריאל ד'אקוסטה מאת קארל גוצקוב – אותו מחזה עצמו שצ'כוב הביע בו עניין ולא נענה. כעת הזמינה "הבימה" במאי שהיה בעל-שם וכבר ביים את מחזהו של גוצקוב בתיאטרון היהודי במוסקבה ב-1922.<sup>39</sup> את תפקיד אוריאל ד'אקוסטה מילא אז שלמה מיכואלס, וההצגה זכתה להצלחה רבה.

יחסיו של אלכסיי גרנובסקי עם קולקטיב "הבימה" היו מורכבים. הבמאי נעלב מאוד כשנמסרה לו "רשימת בעלי התפקידים שעליה הוחלט באספה כללית",<sup>40</sup> כי חלוקת התפקידים נחשבה בעיניו לזכותו הבלעדית. אולם די מהר ויתר גרנובסקי על זכותו לקבוע את מרבית מבצעי התפקידים וניסה להילחם רק על זכותו לאייש את התפקיד הראשי. במובן זה, מועמדותו של אריה ורשבר לתפקיד אקוסטה לא התיישבה כלל עם הפרשנות שהבמאי התכוון לצקת במחזה – עימות בין פילוסוף בעל

38. ראוי: Абрам Эфрос, Художники театра Грановского, Искусство, Москва 1928, С. 56 (אברם אפרוס, ציירי תיאטרון של גרנובסקי, איסקוסטבו, מוסקבה 1928, עמ' 56).

39. ראוי: Александра Азарх-Грановская, Воспоминания. Беседы с В. Д. Дувакиным, Гешарим – Мосты культуры, Москва-Иерусалим 2001, С. 103, 178 (אלכסנדרה אזרח-גראנובסקיה, זיכרונות: שיחות עם ו"ד זובאקיין, גשרים – מוסטי קולטורי, מוסקבה-ירושלים 2001, עמ' 103, 178).

40. פינקל, במה וקלעים, עמ' 151.

שיעור קומה, אישיות תקיפה ויוצאת דופן, לבין הקהילה החזקה של יהודי אמסטרדם. לכל אחד ב"הבימה" ומחוצה לה היה ברור שאצל ורשבר "אין שמץ מלהט היצרים" הדרוש לתפקיד. אך ורשבר היה יפה תואר, חבר ההנהלה, וגם בעל "יחסי ידידות מסוימים".<sup>41</sup> פרט לזאת, הגיע תורו לשחק תפקיד גדול.

41. קלאוזנר, יומן "הבימה", עמ' 99.

לבסוף ויתר גרנובסקי גם בעניין זה. את ההצגה ראה ככישלון, למרות הצלחתה אצל הקהל והביקורת. מצפונו האמנותי ייסר אותו, אך הציניקן שבו ניצח: "בעצם לא באתי אליכם אלא כדי להרוויח כסף, והאחריות לתוצאות עליכם".<sup>42</sup>

42. פינקל, במה וקלעים, עמ' 151.

גם עבור "הבימה" היה גרנובסקי רק "עובר-אורח", במאי מזדמן ולא יותר, כפי שציינה לימים מרגוט קלאוזנר:

אדם המזדמן להצגה אחת אין לו האומץ לומר את האמת ולנהל מאבקים. כשבאים לעבוד רק שלושה חודשים, לא כדאי להסתכן. רק מי שרוצה לכנות בניין של קבע נאלץ להקפיד על האמת.<sup>43</sup>

43. קלאוזנר, יומן "הבימה", עמ' 109.

מדוע לא עמדה על הפרק ב"הבימה" אפשרות מנהיגותו של גרנובסקי? הרי גרנובסקי היה קרוב בהרבה לתרבות היהודית מצ'כוב ומדיקי ואף נודע כמנהל מוצלח ובמאי דגול בתיאטרון היהודי במוסקבה. יתר על כן, בתקופה זו ניצב על פרשת דרכים והיה נכון להצעות. אלא שהמחשבה להפקיד בידו את הנהגת התיאטרון כלל לא עלתה בדעתם של חברי הקולקטיב. הסיבה לכך היא שגרנובסקי השתייך לאסכולה אחרת, ובכך איים על אחדות הטכניקה והסגנון של "הבימה" כמו גם על שליחותה האמנותית – להפיץ את תורת סטניסלבסקי. בשלב זה כבר הייתה נכונות ב"הבימה" להזמין במאי מאסכולה שונה לביים הצגה או שתיים, אך כדי שתעמיד אותו בראש התיאטרון היה עליה להשתחרר לגמרי מהאידיאולוגיה של הסטודיה.

גם המקרה של גרנובסקי הוא דוגמה למאבק בין שתי השאיפות המנוגדות: הזמנתו של במאי מאסכולה שונה העידה על השאיפה החוצה לעבר התיאטרון, ואילו ההסתייגות המוחלטת ממנהיגותו האפשרית הייתה מורשת הסטודיה.

### אופציית המנהיגות "הזרה": הבמאים הגרמנים ל'אופולד לינדברג ו'אופולד ייסנר

מאז שקבעה "הבימה" סופית את מושבה בארץ-ישראל בשנת 1931, התנתקו קשריה עם הבמאים הרוסים והיא ניסתה לפתח כוחות בימוי משל עצמה. אך כבר לאחר שנים אחדות הסתבר כי "אין די בבמאים

44. שם, עמ' 208-209.

תוצרת בית" ונחוץ "למצוא במאי ראוי לשמו". לאחר ש"מסך הברזל" כבר ירד על ברית המועצות, הפנתה עתה "הבימה" את מאמציה אל גרמניה. הפנייה לגרמניה באה גם כתגובה על המצב הפוליטי במדינה זאת והחרם שהטילו הנאצים על במאים יהודים, וכן תודות למהלכיה הרבים של ראש מזכירות "הבימה", מרגוט קלאוזנר, בתיאטרון הגרמני.<sup>44</sup>

הבמאי הגרמני ליאופולד לינדברג הוזמן ל"הבימה" על-ידי מרגוט קלאוזנר והעלה בה ארבע הצגות במשך שנתיים (1934-1935): פרופסור מנהיים מאת הנס וולף-שור, החזלה המדומה מאת מולייר, חלום הגולם מאת הלפרן ליוויק וילדי השדה מאת פרץ הירשביין. ההצגות זכו בדרך כלל להצלחה אצל הקהל ואצל הביקורת גם יחד.

כיהודי, נבצר מלינדברג לחזור לגרמניה, ועלתה אפוא האופציה שיישאר ב"הבימה". כמו שאר הבמאים שעבדו ב"הבימה", גם לינדברג העריך את המשמעת ואת כושר העבודה של שחקניה, אך לא ראה בעין יפה שהפסיקה בהיבטים האמנותיים היא בידי הקולקטיב ולא הסתיר זאת.

שחקני "הבימה", מצדם, אהבו לעבוד עם לינדברג, אך לא הכירו בעליונותו עליהם,<sup>45</sup> כפי שלא הכירו בעליונותו של אף במאי אחר. לכן לא הצליחו להחזיק בו, מה גם ש"שערי תיאטראות אחרים עמדו פתוחים"<sup>46</sup> לפניו. לינדברג עזב את ארץ-ישראל ואת "הבימה" ב-1935 וחזר רק כעבור כשני עשורים, ב-1951, כדי לביים את אמא קוראז' מאת ברטולד ברכט.

45. שם, עמ' 209-210.

46. שם, עמ' 211.

גם ליאופולד ייסנר הובא ל"הבימה" על-ידי מרגוט קלאוזנר, וב-1936 העלה שתי הצגות מהרפרטואר הקלאסי: הסוחר מוונציה מאת שקספיר ווילהלם טל מאת פרידריך שילר.

ייסנר היה אחד מגדולי הבמאים האקספרסיוניסטים בתיאטרון הגרמני של תחילת המאה העשרים. ב-1922 התנער מהסגנון האקספרסיוניסטי ו"פנה לאסתטיקה של 'האובייקטיביות החדשה', החוזרת לגישה נטורליסטית".<sup>47</sup> סגנון עבודתו החדש לא היטיב עמו, ולקראת שנות השלושים הידרדרה הקריירה שלו לשפל. כיהודי, לא יכול להמשיך ולשבת בגרמניה, והיות ושערי תיאטראות אירופה ואמריקה לא היו פתוחים בפניו (כמו בפני עמיתו לינדברג) – ראה ב"הבימה" את "תחנתו האחרונה"<sup>48</sup> ו"ביקש לסיים את פועלו התיאטרוני בארץ-ישראל".<sup>49</sup>

47. David F. Kunhs, *German Expressionist Theatre: The Actor and the Stage*, Cambridge University Press, 1997, pp. 275-276.

48. קלאוזנר, יומן "הבימה", עמ' 211.

49. פינקל, במה וקלעים, עמ' 171.

50. מ' ברונזפס, "הרז'יסורה ב'הבימה'", במה ג' (יולי 1938), עמ' 12.

אולם הניסיונות להשאיר את ייסנר ב"הבימה" בתור מנהיגה או לפחות בתור יועצה האמנותי נחלו כישלון אם בגלל גישתו האמנותית ואם בגלל יחסיו עם הקולקטיב. למרות ש"עבודותיו של ייסנר הצטיינו בעומק העיבוד הדרמטורגי ובהגשמה הרחבה והמדודה"<sup>50</sup>, הצגותיו ב"הבימה" לא

קצרו הצלחה אצל הקהל והביקורת הארץ-ישראלים. המבקרים טענו כי גישתו האמנותית ושיטתו הבימאית "נתיישנו מכבר [...], מהותן אינן הולמות את רוחה של 'הבימה' וקצב הצגותיו "לא מזדהה עם זה של 'הבימה' בכלל ושל זמננו בפרט".<sup>51</sup> בעוד שההצגה הסוחר מוונציה בבימויו עוררה חילוקי דעות וויכוחים רבים וקנתה לה מתנגדים אך בד בבד גם מעריצים, ההצגה וילהלם טל הייתה כישלון חרוץ, ו"ברור היה שייסנר לא יישאר ולא ישוב אלינו".<sup>52</sup>

51. ש.ס.

52. קלאוזנר, יומן "הבימה", עמ' 212.

יחסיו של ייסנר עם חברי הקולקטיב החלו להידרדר כבר בתקופת העבודה על ההצגה הראשונה:

בינתיים התחילה מלחמה עזה בין השחקנים על התפקיד של הסוחר מוונציה. שלושה מועמדים היו אז: מסקין, פינקל וברטונוב. לבסוף הוחלט שמסקין ופינקל ישחקו את התפקיד לסירוגין וברטונוב לא. מאז נשתנה יחסו הטוב של ברטונוב אליו, דבר שהיה לו הרבה השלכות להבא.<sup>53</sup>

53. ש.ס, עמ' 211-212.

כבמאי דגול ומנוסה התקשה ייסנר להשלים עם הניהול הקולקטיבי בתחומים האמנותיים ולא הסתיר את מורת רוחו. שמעון פינקל זוכר כי "בעת עבודתו השנייה של ייסנר ב'הבימה' על וילהלם טל, שמעו מפיו דברים הרבה נגד שיטת הקולקטיב".<sup>54</sup>

54. שמעון פינקל, אחרון מסקין ואגדת "הגולט", עקד, תל-אביב 1980, עמ' 200.

אי-הצלחה אמנותית, התנגדות הציבור להצגותיו ויחסים בעייתיים עם הקולקטיב – כל אלה סופם שהביאו להדחתו של לאופולד ייסנר מהנהגת "הבימה".

העבודה עם במאים גרמנים כמו ליאופולד לינדברג וליאופולד ייסנר הייתה עבור "הבימה", בעלת האוריינטציה הרוסית, בגדר "קרב פפיוצה" החוצה, אל העולם הרחב. אולם הניסיונות להשאיר את הבמאים בראש התיאטרון לא צלחו. בפרספקטיבה היסטורית, ניסיונות אלה היו מלכתחילה חסרי סיכוי. כמו גרנובסקי, גם הבמאים הגרמנים היו "זרים" מבחינה אמנותית ואידאולוגית.<sup>55</sup> העמדתו של אחד מהם בראש התיאטרון הייתה מבטאת ויתור גמור על שליחותה של "הבימה", כפי שזו נתפסה בעיני חברי הקולקטיב.

55. ראו: קלאוזנר, יומן "הבימה", עמ' 210; פינקל, אחרון מסקין ואגדת "הגולט", עמ' 200.

## עמדתו של הציבור כלפי במאים זרים

גם עמדתו של הציבור ביישוב היהודי השפיעה על החלטותיו של הקולקטיב לגבי המנהיגים מבחוץ. חלק מהציבור ומהעיתונות התנגדו לייבוא במאים זרים. הם קראו "לא לינוק ממקורות זרים" ולהסתמך

אך ורק על הכוחות היהודיים. שורשיה הרוסיים של "הבימה" וקשריה המאוחרים יותר עם במאים מחו"ל נראו לחלק מהמבקרים כ"לקויים":

אין אדם יכול לחיות על אידאות זרות. הוא יכול רק להיות מושפע מהן, ללמדן, אבל הוא צריך ליצור מתוך עצמו, אם אין ברצונו להישאר בכחינת "תרגום נצחי". החיסרון, שנבע מתוך ההדרכה הזרה, הייתה ההסתכלות בחיים מבעד ל"פריזמה של אופי רוסי".<sup>56</sup>

56. ברונזפס, הרז'יסורה  
ב"הבימה", עמ' 8.

בשאיפתו ליהדות טהורה, לא הבדיל הציבור בארץ בין במאים רוסיים לגרמנים וגם בין גישות אמנותיות שונות של במאים שונים. רוסיים וגרמנים כאחד נחשבו ל"נכרים", "הזרים והצרים" שאינם מבינים את התרבות היהודית ושרואים אותה דרך "הפריזמה המעקמת". גישה זאת בלטה במיוחד בהקשר לחומר יהודי, למשל ביחס להצגה האוצר על-פי שלום עליכם בבימויו של דיקי: "האוצר, המבויס על-ידי נכרי, שהעיקר היה לו החידוש שבסגנון, [...] עיקם לאין שעור את ההווי ודיכא לגמרי את רוח שלום-עליכם".<sup>57</sup> אך באותה מידה התקשו המבקרים לקבל הצגות קלאסיות בבימוי "זר". כך, לאחר הצגותיו של ייסנר, גרסו המבקרים ש"הגישה של 'הבימה' להצגות קלאסיות צריכה להיות אחרת, יהודית יותר ותאטרלית יותר".<sup>58</sup> מסתבר אפוא שגם עמדתם של הציבור והעיתונות לא עודדה את העמדתו של אחד הבמאים הזרים בראש תיאטרון "הבימה".

57. יעקב פיכמן, "עמך", במה  
(מאי 1933), עמ' 17.

58. ברונזפס, הרז'יסורה  
ב"הבימה", עמ' 12.

### אופניית "הרז'יסורה הפנימית"

פתרון אחר לבעיית המנהיגות היה טיפוח "הרז'יסורה הפנימית", דהיינו – טיפוח במאים מתוך שחקני התיאטרון. לאופציה הזאת היו לכאורה סיכויי הצלחה רבים: הבמאים "הפנימיים" היו רובם חניכי אותה אסכולה ואתם מורים, חלקו עבר משותף עם שאר השחקנים, קיבלו חינוך יהודי וידעו עברית. יתר על כן – הם היו חברי הקולקטיב והיו מחויבים לקבל עליהם את החלטותיו.

רבים מהשחקנים ניסו את כוחם בבימוי, ושניים מהם – ברוך צ'מרנינסקי וצבי פרידלנד – אף שימשו במאים קבועים של התיאטרון במשך שנים רבות. במאים אלה העלו הצגות רבות, לא פעם בהצלחה בלתי מבוטלת, אולם איש מהם לא כבש לו עמדה של מנהיג בעל סמכות. עבור שחקני "הבימה", הבמאים "הפנימיים" היו שווים בין שווים – "אחד משלנו". היה אפשר להתווכח אתם, להסתייג מהערוותיהם ואף להכתיב להם את הבחירות האמנותיות החשובות באמצעות הצבעה. את אי-הצלחתם של הבמאים "הפנימיים" לתפוס להם עמדת הנהגה הסבירה מרגוט קלאוזנר

במילים אלה: "כנראה שחברי הקולקטיב סבלו מאוד מן הרודנות של נחום צמח ועל כן לא רצו בהתחלה לתת לאף אחד מביניהם כוח מעל האחרים, וכוח כזה מלווה כמובן את תפקיד הבמאי".<sup>59</sup>

במידה מסוימת ראו שחקני "הבימה" בבמאים "הפנימיים" רכוש של הקולקטיב והיו סבורים שהם זכאים להכתיב לבמאים אלה סדר עדיפויות של הרוב. חברי הקולקטיב התנגדו נחרצות לכל פעילות של במאי "הבימה" מחוץ לכתליה. כך, למשל, אסרו על צבי פרידלנד לארגן וללמד קבוצות צעירים וגם לביים מסכתות ומופעים המוניים, והוא נאלץ לעסוק בכך בסתר.<sup>60</sup>

פרט לכל אלה, הבמאים "הפנימיים" לא היו אמנים דגולים, ולכן לא עלה בידם לגבש קו אמנותי מובהק ועצמאי או לשמר את רמתה האמנותית הגבוהה של "הבימה".

נסכם ונאמר כי למרות שטיפוח במאים מתוך מאגר השחקנים היה חיוני להתפתחותה של "הבימה" מסטודיה לתיאטרון, "הרז'יסורה הפנימית" לא נתנה מענה בנושא המנהיגות האמנותית ובמובן מסוים אף חיזקה את הסתגרותו של הקולקטיב מפני העולם החיצון.

## השפעתה של בעיית היעדר המנהיגות האמנותית על המשך התכתחותה של "הבימה" ועל התיאטרון הישראלי בימינו

בשנותיו הרבות של הקולקטיב היו ל"הבימה" הזדמנויות רבות להעמיד בראשה במאי מנוסה ובעל שיעור קומה. אולם אף הזדמנות כזאת לא נוצלה, יתר על כן – התיאטרון הוא שדחה על-פי רוב את המועמדים. היעדר המנהיג השפיע על רמתה האמנותית של "הבימה" וגרם משברים רבים בתוך הלהקה. כאמור, סיבה עיקרית להתנגדותם העיקשת של חברי הקולקטיב למנהיגות טמונה בעברה של "הבימה" כאחת הסטודיות שליד "התיאטרון האמנותי".

חלק מוותיקי "הבימה" עמדו רק בדיעבד על הבעייתיות שנובעת מחסרונו של מנהיג וביטאו געגועים למנהיגות החזקה שאפיינה את "הבימה" בראשית דרכה:

"מנהיגות", אומר מסקין, "זה מה שחסר לתיאטרון היום – אז הייתה מנהיגות! בלעדית, אפשר להרגיש, משנה לשנה, איך שוקעת תחתך כל מורשת העבר וגורפת עמה את האיריאל ואת הערכים."<sup>61</sup>

לעומתם, היו מי שניסו להצדיק את ההנהגה הקולקטיבית ואף תירצו זאת בכך שהיעדר מנהיג מועיל מצדו לאיכות המשחק:

59. קלאוזנר, יומן "הבימה", עמ' 205.

60. שם, עמ' 207-208. יחס דומה גילו גם חברי "הסטודיה הראשונה" אל פעולותיו של וכטנגוב מחוץ לכותלי הסטודיה. ראו: וכטנגוב, חזומרים ומאמרים, עמ' 139-145.

61. אהרון דולב, "אהרון מסקין", א"ב יפה, שלמה ברטנוב, יונה כץ (עורכים), אמנות הבמה בישראל, תל-אביב: אורנה 1964, עמ' 205.

בליקוי זה אתה מוצא גם איזה טעם לשבח, כי מתוך כך נאלץ כל שחקן ושחקן לראוג לעצמו, לקנות לו יד בכל השאלות הנוגעות לבמה. ולפיכך יכול אפילו רוזיסור זר, לרבות נכרי, לנהל את העבודה, כי העבודה הפנימית נעשית בידי השחקנים עצמם.<sup>62</sup>

למעשה, חסרונו של מנהיג פגע ברמה האמנותית של ההצגות, גרם משברים רבים בתוך הלהקה ובסופו של דבר קירב את פירוק הקולקטיב ואת קטיעת המסורת של "הבימה". כך יצא שהאידיאולוגיה הקולקטיביסטית של תנועת הסטודיות סתרה את האינטרסים המקצועיים של התיאטרון ועיכבה את התפתחותו. אף שאידיאולוגיה זו עמדה לא פעם ביסודן של החלטות אינטרסנטיות פרטיות, רבים מהחברים האמינו באמת ובתמים בשליחותם המיוחדת, והתנהלותם הייתה כנה וטהורה.

המאבק המתמיד בין שתי שאיפות מנוגדות – מחד גיסא הרצון לשמר את הערכים הישנים, ומאידך גיסא הצורך להיפתח ולהתפתח – הוביל את חברי הקולקטיב לנקוט צעדים סותרים ומנע מהם להסכים בעניין העברת הסמכויות לידיים מקצועיות. כיום ניתן להגיד שאף אחת משתי השאיפות הללו לא ניצחה במאבק הזה – קולקטיב "הבימה" לא הצליח לשמר את ערכיו ומסגרתו, ונבלמה התפתחות התיאטרון לשנים רבות. השאיפה שניצחה היא דווקא השאיפה לשרוד – לשרוד כקבוצה ולשרוד כפרטים.

אם נשווה את גורלה של "הבימה" עם גורלן של סטודיות אחרות שליד "התיאטרון האמנותי", נראה שגם שם, למשל בסטודיות הראשונה והשלישית, שלב ההתגברות על מסגרת הסטודיה התאפיין בתהליכים דומים ובמאבק בין שתי השאיפות המנוגדות: הסתגרות ושמירה עיקשת על ערכים ישנים, מצד אחד, וחיפוש דרך חדשה, דרך החוצה, מצד שני. גם בעיות שמאפיינות את השלב הזה היו משותפות לרוב הסטודיות: כיוון אמנותי, מנהיגות ודור ההמשך. ההבדל בין "הבימה" לסטודיות אחרות הוא אורכו של שלב המעבר: בשאר הסטודיות ארך שלב זה כעשור ולא יותר, ואילו ב"הבימה" הוא נמשך למעלה מארבעה עשורים, כלומר כמעט כל שנות חייו של הדור הראשון של השחקנים. במילים אחרות – כשנפרדה "הבימה" סופית ממסגרת הסטודיה והקולקטיב והגיעה לשלב "התיאטרון", לא נותרו בין חברי הלהקה מי שימשיכו את המסורת המוסקבאית. זאת ועוד: במשך תקופה ארוכה המשיכו הדורות הבאים לזהות את כל חסרונותיו של הקולקטיב עם המסורת של "הבימה", כולל מסורתה המקצועית והאמנותית. מכך ניתן להבין, מדוע הדור שהגיע להנהלת התיאטרון לאחר פירוקו של הקולקטיב התנער ממרבית הערכים שנשמרו בקפדנות ועיקשות במשך עשורים רבים. אכן, עם פירוק הקולקטיב התפרקה גם המסורת האמנותית והמקצועית של "הבימה" המוסקבאית.



עד היום לא החלים התיאטרון הישראלי כליל מטראומת הילדות הקולקטיביסטית. על אף מספרם הרב של הבמאים המקצועיים, מוכשרים ובעלי שם בין-לאומי, גם לא אחד מהם הצליח לתפוס עמדה של מנהיגות בלתי מעוררת באף אחד מתיאטראות "הזרם המרכזי" בארץ. מנהיגות בתיאטרון הישראלי אפשר לפגוש רק בתיאטראות ניסיוניים ובתיאטרון רפרטוארי יחיד – "גשר" בהנהלתו של יבגני אריה, שגם הוא בעל שורשים ואוריינטציה רוסיים. כתוצאה מהיעדר מנהיגות, אף אחד מתיאטראות "הזרם המרכזי" בארץ אינו מתייחד בגישה אמנותית מובהקת, והם נראים כתאומים זהים הן מצד הרפרטואר, הן מצד גישות הבימוי והן מצד סגנון המשחק. ניתן להניח כי את בעיית היעדר המנהיגות ירש התיאטרון הישראלי של היום מקודמו הארץ-ישראלי, אולם נושא זה חורג מגבולות המאמר הנוכחי ומצריך מחקר נפרד.

אוניברסיטת תל-אביב



## שני קולות בכפיפה אחת:

### "הבימה" מבעד לפועלים של ברוך

#### צ'מרנינסקי וצבי פרידלנד\*

## דורית ירושלמי

\* מאמר זה מבוסס על פרק מתוך עבודת הדוקטור "התיאטרון של הזרם המרכזי בארץ ישראל מבעד לסיפורי במאים ולרפואי בימיו", אוניברסיטת תל-אביב, 2004. העבודה נכתבה בהנחיית פרופ' שמעון לוי.

סיפורה של "הבימה" אחרי השתקעותה בפלשתינה ב-1931 ממוקם בין שתי נקודות ציון קנוניות: הצגת הדיבוק מאת שלמה אנסקי בבימויו של יבגני וכטנגוב (מוסקבה, 1922) שהקנתה ל"הבימה" תהילה אמנותית בין-לאומית ומעמד-על בנרטיב של התיאטרון העברי, וההצגה הוא הקדך בשדות על-פי משה שמיר בבימויו של יוסף מילוא (התיאטרון הקאמרי, תל-אביב, 1948) המסמנת, כידוע, את ראשית "התיאטרון של המדינה". בהיסטוריוגרפיה של התיאטרון העברי-ישראלי נבנה סיפורו של "התיאטרון של המדינה" כסיפור של צעירים-מנצחים שקמו נגד התיאטרון "המיושן", הוא תיאטרון "הבימה" בתקופת היישוב.<sup>1</sup> מטרת מאמר זה היא לפרק את הדימוי "המיושן" שדבק בסיפורה של "הבימה" בתקופת היישוב על-ידי הארת פועלים וחותרים האמנותי של ברוך צ'מרנינסקי (1889-1946) וצבי פרידלנד (1898-1967) – בכירי הבמאים שצמחו מקולקטיב השחקנים. דרכו של צבי פרידלנד לסטודיה "הבימה" קשורה בפעילותו כשחקן-חובב בקבוצה דרמתית בשפה העברית שהוקמה בחרקוב (עם חברי הקבוצה נמנו גם שלמה ברוך ופאני לוביץ). וכטנגוב, שהגיע לחרקוב ופגש את חברי הקבוצה, המליץ לנחום צמח, המייסד של הסטודיה "הבימה", להזמין את השחקנים החובבים למוסקבה. פרידלנד נענה לפנייתו של צמח והצטרף לסטודיה ב-1920. לימים יהיה מהכוחות המניעים של "הבימה": בתקופת היישוב הוא עתיד לביים כמחצית מכלל ההצגות, ופעילותו המקצועית כבמאי תניב בסך הכול כ-50 הצגות. בהיסטוריוגרפיה של התיאטרון העברי שמור לו מקום חשוב בשל כישורו לראות את הנולד והתגייסותו להכשיר דור חדש של שחקנים, מה שהוביל בבוא העת לייסודו של בית הספר הדרמטי של "הבימה" (1945). ההצגה הראשונה שביים ב"הבימה" הייתה בכור שטן מאת ברנרד שו (1931) שלא קצרה הצלחה אמנותית ניכרת, אך הבחירה במחזה זה מלמדת על שאיפתו להעשיר את הרפרטואר במחזות מערב-אירופאיים. ברוך צ'מרנינסקי התגלגל למוסקבה בשנת 1920 והצטרף גם הוא כשחקן לסטודיה "הבימה". כאיש תיאטרון בעל

1. מגדל קוחנסקי (1974), מבקר תיאטרון שהציע בספרו התיאטרון העברי סוג של היסטוריוגרפיה, חותם את הפרק "צמיחה וקיפאון" בהתייחסות לשיטת "הרז"סורה הפנימית" ב"הבימה". הוא קובע נחרצות ששיטה זו הניבה, כתום 14 שנים רצופות, רפרטואר נטול דמיון. הרטוריקה של מכושריה את הקרקע להאדרת תיאטרון הקאמרי ומייסדו הבמאי יוסף מילוא.

2. שמעון פינקל, במה וקולעים, עם עובד, תל-אביב 1968, עמ' 162.
3. "אגודת הידידים" של "הבימה" הוקמה בזימתה של מרגוט קלאוזנר כבר ב-1927 כברלין. כאן הכוונה ל"חוג ידידי הבימה" שנוסד בפלשתינה ב-1932 כדי לאפשר את פעילות התיאטרון מבחינה תקציבית. בין הפעילויות הנוספות של "חוג ידידי הבימה" ראוי לציין את ייסוד "חוג הבימה" לנוער וכמובן את הירחון במה שהוקדש לענייני אמנות התיאטרון.
4. יבגני וכסנוב, [ש] בראשית והדיבור; וסוולוד מצי'רלוב, היהודי הנצחי; בוריס ורשילוב הגולם והמבול; בוריס טשקביץ, חלום יעקב; אלכסיי דיקי האוצר וכתר דוד; מיכאל צ'יכוב, הגיליה השנים-עשר; ואלכסיי גרנובסקי אוריאל ד'אקוטסה.
5. עמנואל לוי, התיאטרון הלאומי "הבימה": קורות התיאטרון בשנים 1917-1975, עקר, תל-אביב 1981, עמ' 166.
6. למעשה, בשנים 1926-1931 הייתה "הבימה" להקת שחקנים נודדת. הרפרטואר, שבתקופת הנודדים כלל את ההצגות הדיבור, הגולם והיהודי הנצחי, הורחב רק פעמיים. כך, בביקור בפלשתינה (1928) הועלו האוצר על-פי שלום עליכם וכתר דוד על-פי קלדרון דה לה ברקה – שתי הצגות בבימוי של אלכסיי דיקי שהגיע ממוסקבה. אחרי שמוצה קהל הצופים ביישוב, חזרה "הבימה" לברלין (ספטמבר 1929) והרחיבה את הרפרטואר עם הגיליה השנים-עשר בבימוי של מיכאל צ'יכוב (1930) ואוריאל ד'אקוטסה מאת קרל גוצקוב בבימוי אלכסיי גרנובסקי (1931).
7. את המונח "קהילות פרשניות" "Interpretive Communities" טבע סטגלי פיש

ידע נרחב בעולם החסידות היה צ'מרנינסקי יד ימינו של בוריס ורשילוב בעבודת הבימוי של הגולם (מוסקבה, 1925) וכעבור זמן גם של אלכסיי דיקי בעבודה על האוצר על-פי שלום עליכם (תל-אביב, 1928). בשנים 1931-1943 ביים צ'מרנינסקי 20 הצגות. ההצגה הראשונה שביים הייתה כבלים מאת האלפרן ליוויק (1931), שזכתה בביקורות אוהדות והועלתה 126 פעמים. על-פי השחקן שמעון פינקל, זכה צ'מרנינסקי להערכה רבה מצד שחקני התיאטרון, ולמעשה היה המנהל האמנותי הלא-מוכתר של "הבימה" בתקופת היישוב.<sup>2</sup> על כך גם ניתן ללמוד משפע הנאומים שנשא בפני "חוג ידידי הבימה", וכן באירועים חגיגיים שבהם הסביר את דרכו האמנותית ומטרותיו של התיאטרון.<sup>3</sup>

פועלם של צבי פרידלנד וברוך צ'מרנינסקי כמעט שלא נחקר עד כה. שניהם התחילו לביים עם המעבר לשיטת "הבימוי הפנימי" (או "הרזיסורה הפנימית", ככתוב בספרי הזיכרונות של המייסדים ובספרי היובל), כלומר כששחקנים מתוך הקולקטיב לקחו על עצמם את מלאכת הבימוי. מצד העשייה התיאטרונית היה זה מעבר דרמטי, שכן עד השתקעותה של "הבימה" בפלשתינה (1931), בויתו כל ההצגות על-ידי במאים רוסים שלא היו חלק מהקולקטיב.<sup>4</sup> המעבר לשיטת "הבימוי הפנימי" נעשה בעיקר משיקולי מימון – היה יקר להזמין במאים מחוץ-לארץ, מה עוד שטיפוחו של קהל-צופים קבוע הצריך העלאת כמה וכמה הצגות בעונה. ההחלטה לא התקבלה פה אחד מפני שהיו שחקנים שפקפקו ביכולתם ובמידת הכשרתם של עמיתיהם שביקשו לביים.<sup>5</sup> מובן שמבחינת השאיפות האמנותיות העדיפו בכירי שחקני "הבימה" להמשיך לעבוד עם במאים ידועי-שם שיובילו אותם לפסגות אמנותיות, ולא עם שחקנים מן השורה שעברו לבימוי. ואכן ליאופולד לינדברג, ליאופולד ייסנר וטיירון גטרי הוזמנו לביים, אבל שגרת התיאטרון דרשה הצמחת כוחות פנימיים. במובן זה, "הבימוי הפנימי" אינו רק הביטוי הבולט ביותר למעבר לעשייה אמנותית הקשורה במקום הגאוגרפי שבו מתעצבת תרבות תיאטרון בשפה העברית, אלא גם למעבר מלהקת שחקנים נודדת לתיאטרון הפועל בצורה רציפה ומקצועית.<sup>6</sup>

לוחות הרפרטואר מעידים שחלק ניכר מההצגות שהעלו ברוך צ'מרנינסקי וצבי פרידלנד זכו להצלחה משולבת (אמנותית וקופתית), ואילו השיח של הקהילה הפרשנית סביבן מלמד שהן היוו אירועי תרבות משמעותיים עבור קהלם.<sup>7</sup> אם נביא בחשבון את נפח העשייה המרשים שלהם (כלומר, מספר ההצגות שהועלו בבימויים), ברור כי התיאטרון שקידמו השניים כבמאים הוא-הוא המסד לבנייתו של תיאטרון תוסס ופעלתני, ולא קומץ קטן של מחזות מקוריים שבאמצעותם סימנו החוקרים את התפתחות התיאטרון העברי. יצוין שב"הבימה" בתקופת היישוב הוצג רק קומץ מחזות מקוריים – ורק מיעוטם קצר הצלחה – בהם שומרים מאת עבר-הדני בבימוי פרידלנד שעורר תגובות מסויגות (1937), והאדמה הזאת

(Fish, 1980). בכך כוונתי לאותם קולטים החולקים "אסטרטגיות כתיבה" משותפות.

8. חיים שוהם, תיאטרון ודראמה מופשים קהל, אור-עם, תל-אביב 1989, עמ' 104.

מאת אהרון אשמן בבימוי צ'מרונסקי שזכה להצלחה אמנותית וקופתית (1942). על-אף מיעוט המחזות המקוריים ששובצו ברפרטואר של "הבימה" (שכלל בכל עונה, בממוצע, שבע הצגות חדשות!), גורס חיים שוהם כי הם שהיו את התשתית לתיאטרון העברי מפני שיצרו "אפקט מצטבר של פעילות תיאטרונית וניסיונית [...] וגיבשו את אופק-הציפיות של הקהל והתיאטרון".<sup>8</sup> לא רק הקשר המסורתי של מחקר התיאטרון לדרמה, כלומר המיקוד במחזה ולא בטקסט התיאטרוני, עשוי להסביר את פנייתם של החוקרים אל המחזה המקורי, אלא העובדה שמדובר כאן בכתיבה מחקרית שהיא, במידה רבה, ממין הכתיבה האידיאולוגית, שבה לאומיות התיאטרון היא יותר בגדר הנחת היסוד של המחקר מאשר מושא המחקר. כך, לדוגמה, פירש חיים שוהם את מחזהו של עבר-הדני:

ב"שומרים" הופיעו לראשונה על בימת "הבימה" דמויות ארץ-ישראליות של ממש, פרי הילולים של הארץ ומציאות החיים היהודית החדשה, לא אנשי הגולה שבאו לארץ-ישראל וממשיכים בה את "הגולה על כל אטריבוטיה", לא דמויות חזויות בין כאן לשם, כי אם אנשי ארגון "השומר" בכבודם ובעצמם על אורחות-חיים המיוחדים, נורמות המוסר שלהם ומפעלם.<sup>9</sup>

9. שם.

בדיסציפלינה של "חקר התיאטרון העברי", תפקד המחזה המקורי כביטוי אולטימטיבי של תרבות עברית "חדשה". גם מסיבה זו, כפי שידון בהמשך, נדחק במחקר פלח ההצגות הקשורות לרפרטואר של תיאטרון אידיש, שבהתאם לדימויה של שפת האידיש בשיח האידיאולוגי הציוני הוא מהווה מטונימיה ל"ישן". על כך יש להוסיף את "המיתולוגיה המקומית" על אודות "הסגנון האקספרסיוניסטי" של "הבימה", שתרמה לדימוי "המיושן" שדבק בה.<sup>10</sup>

היסטוריה של מוסד תיאטרון אינה מתמצה בניחות תמטי חברתי-תרבותי של קומץ מחזות מקוריים, בפילוח וניתוח מדיניות הרפרטואר או בהכללות ביחס לסגנון האמנותי שרווח בתיאטרון זה בנקודת זמן מסוימת. כפי שמלמד ברוס מקונאקי (McConachie, 1989), היסטוריה של מוסד תיאטרון היא מכלול מורכב של פרקטיקות וגורמים – בהם האמנים שפעלו בו ודפוסי עבודתם – וכן נסיבות חברתיות, תרבותיות ופוליטיות.<sup>11</sup> הפער בין הערך הדרמטי-תיאטרוני של המחזאות המקורית לבין השאיפות האמנותיות של השחקנים והבמאים, וכן הנסיבות ההיסטוריות-תרבותיות המשתנות של היוצרים והקהל, גרמו לכך ששגרת התיאטרון משנות השלושים ואילך התבססה על מחזות מתורגמים, גם מאידיש. במובן זה, לחקר חותמם האמנותי של הבמאים שפעלו במסגרת שיטת "הבימוי הפנימי" תפקיד חשוב ועקרוני בהעללת (Emplotment) סיפורה של "הבימה" בשנות השלושים והארבעים, השונה בתכלית מסיפור "שנות הבראשית" שלה במוסקבה (1917-1926) ובתקופת נדודיה

10. יצוין שכבר בן-עמי פיינגולד, במאמרו "מאה שנות תרבות בארץ-ישראל: התיאטרון העברי", טען בצדק שמדובר בקביעה פשטנית ומכלילה ושרב המרחק בין ההצגות שהועלו בתקופת היישוב לבין סגנון "פאתטי" או "אקספרסיוניסטי" (ישראל ברטל ועורך, העגלה המלאה – מאה ועשרים שנות תרבות ישראל, ירושלים: מאגנס, 2002, עמ' 198-220).

11. עוד בנושא זה, ראו: Bruce McConachie, "Towards a Postpositivist Theatre History", *Theatre Journal* 37, 4 (1989), pp. 465-486

(1926-1931). בדיעבד, תרומתם של צ'מרניסקי ופרידלנד איננה בשפות התיאטרון שפיתחו. לכן אין לבחון את פועלם רק מבחינה אמנותית (ודאי לא בהשוואה לשפת התיאטרון של במאים אחרים שעבדו עם הקולקטיב, ובראשם וקטנוב), אלא גם ובעיקר מצד השאלה כיצד התיאטרון שלהם גישר על קפיצת הדרך הנחשנית שעשתה "הבימה" מבחינה אמנותית במוסקבה. אטען שלא זו בלבד שצ'מרניסקי ופרידלנד ניגשו לבימוי בדרך אחרת – והד לכך מוצאים בביקורות התקופתיות המציינות את חותמם האמנותי השונה – אלא שמתוך הצגותיהם מצטיירות קוטבויות אידאולוגית. עבודות הבימוי של ברוך צ'מרניסקי, ובמיוחד ההצגות המקיימות קשרים אינטר-רפרטואריים עם תיאטרון אידיש, סיפקו לקהל רצף של תרבות יהודית מודרנית; ואילו עבודות הבימוי של צבי פרידלנד, ובמיוחד סדרת ההצגות ההיסטוריות, חיזקו והזינו את הפן האידאולוגי לאומי-ציוני של "הבימה" במהלך שנות השלושים והמחצית הראשונה של שנות הארבעים. מבחינה מתודולוגית – כדי לחדד את ההבדלים בין שני הבמאים הללו, לפרק את המכלול, קרי "הבימה", ובעיקר כדי לדוּבב את הקולות השונים המעידים על שותפותו המורכבת של תיאטרון זה בתהליך "הנדסת התרבות" (Cultural Engineering) – יוצג פועלם התיאטרוני של צ'מרניסקי ושל פרידלנד בנפרד.

## התיאטרון של צבי פרידלנד

על בסיס חומרים ארכיוניים ניתן לסרטט את דיוקן תיאטרוננו של צבי פרידלנד כשילוב בין "תיאטרון של שחקנים" ו"תיאטרון של במאי". בהקשר לרפרטואר של פרידלנד, "תיאטרון של שחקנים" משמעו בחירת מחזות המספקים באופן שיטתי תפקידים ראשיים לבכירי השחקנים בלהקה. "תיאטרון הבמאי" ניכר בנטייתו לתפאורות גדולות ולמעמדים המונויים (בהשתתפות חניכיו מהסטודיו למשחק) כרקע להתרחשות העלילתית. השילוב בין גישתו לחלל המעוצב, המייצר אסתטיקה בימתית רומנטית, לבין דפוסי המשחק והמטען האמנותי של בכירי שחקני "הבימה", העמיד סוג של "נטורליזם רוחני". אשר לשיטת הליהוק, כלומר העדפה מפורשת של בכירי השחקנים, היא מדגימה את המרחק שעברה "הבימה" מאז שהעלתה על נס, בהשראת רעיונותיהם של סטניסלבסקי ודאנצ'ינקו ב"תיאטרון האמנותי של מוסקבה", את עקרון האנסמבל. כך או אחרת, חותמו האמנותי אינו בתחום האסתטיקה הבימתית, אלא בראש ובראשונה בבחירת מחזות בעלי מקדם אידאולוגי גבוה, שמפצים על המחסור במחזות מקוריים-אקטואליים. במובן זה, התיאטרון של פרידלנד סייע ל"הבימה" לממש את הממד האידאולוגי-ציוני שחרטה על דגלה במוסקבה, ולא רק באמצעות החייאת השפה העברית. מטבע הדברים, עם התיישבותה בפלשתינה, השפה העברית שוב איננה גורם בהזנת מעמדה הלאומי של "הבימה"; את המעמד הזה יפרנס, בין השאר, האקטיביזם האידאולוגי-ציוני המשתקף בסדרת ההצגות ההיסטוריות בבימויו של פרידלנד.

את המשמעויות העולות מסדרת ההצגות הללו יש לקרוא לאור הידיעות שהגיעו מאירופה ליישוב ובזיקה לשיח האידיאולוגי בנוסח בן-גוריון. כבר בינואר 1933, בדברים שנשא בוועידת מפא"י, התווה בן-גוריון את הדרך שיש לנקוט כדי להפוך את "הסבל היהודי הגדול" ל"מנוף". בשורת נאומים בשנות מלחמת העולם השנייה ביטא את התפיסה שניתן להפוך את החולשה לעצמה ואת האסון – לכוח. תמציתה של תפיסה זו בדברים שאמר בוועד הפועל של ההסתדרות ב-1942: "זוהי תורת הציונות שלנו: לצקת את אסון היהודים בדפוסי גאולה [...] אסון גדול – זהו כוח. אם יש אידאה הרי יכולים להפוך אסון לגאולה. אסון של מיליונים לגאולה של מיליונים".<sup>12</sup> בכורת היהודי זיס על-פי ספרו של ליאון פויכטוונגר התקיימה באוגוסט 1933, חודשים מספר לאחר מינויו של היטלר לקנצלר גרמניה. האנוסים מאת מכס צווייג הוצג בדצמבר 1938, כמה שבועות לאחר אירועי "ליל הבדולח". בכורת ראובני שר היהודים על-פי רומן מאת מכס ברוד התקיימה ביוני 1940, כשהנאצים כבר שלטו במדינות מרכז אירופה. בכורת לא אמות כי אחיה מאת דוד ברגלסון התקיימה במאי 1944, בעיצומה של ההשמדה.<sup>13</sup> מדובר, כפי שידגם להלן, בסדרת הצגות, שהנימה הלאומית בפרשנותן הבימתית הולכת ומתעצמת, והיא מגיעה לשיאה במחזה לא אמות כי אחיה – הצגה המבטאת את יחסו של היישוב כלפי מרד הגטאות וכלפי הלחימה היהודית לסוגיה. יצוין שההצגה לא אמות כי אחיה איננה מחזה היסטורי וכי עוררה תגובות חריפות בשאלה, האם לגיטימי להציג את אירועי התקופה. בפועל, ההצגה הייתה חוליה ראשונה ב"הצגות שואה".

תפקידן התרבותי של ההצגות ההיסטוריות לא התמצה רק בקישורן האפשרי של העלילות לאירועי השעה באירופה, אלא גם בהצגת רגשות לאומיים. זאת, הואיל ותועדו בהן שני דימויים דיכוטומיים של היהודי: מצד אחד הגלותי-קרבני, ומצד אחר המודרני-מערבי – זה שקלט והפנים את ערכי הלאומיות בשדות זרים ושמןו צמח היהודי "החדש" של המהפכה הציונית. כאלה הם היהודי זיס, דון קריסטובל ודוד הראובני – שלושתם בגילומו של השחקן שמעון פינקל, שבתקופה זו ובסיועו של פרידלנד חיזק את מעמדו בקרב שחקני הקולקטיב.<sup>14</sup> מדובר בדמויות של יהודים מתבוללים הפועלים במרחב תרבותי לא-יהודי ומגיעים להישגים אישיים מרשימים. מותן, המלווה בחזרה לחיק היהדות לאחר שנוכחו לדעת כי הסביבה הלא-יהודית דוחה אותן, הוא "מוות יפה", הרואי, שבהקשר ההיסטורי הוא טעון משמעויות לאומיות-סמליות. "מות כדי לא למות", כפי שכותב ז'אן פרנסואה ליוטר, היא המשמעות שישקו האתונאים במושג "מוות יפה". מושג זה נהפך לאבן-יסוד בהתפתחות הרעיון הלאומי. המתים למען מטרה הגדולה מהם – למען המולדת, למען רעיון, למען המדינה, למען העם – זוכים לשם-עולם, לחיי נצח.<sup>15</sup> ההצגות ההיסטוריות בבימוי פרידלנד העלו בזיכרון את הטרואמות בהיסטוריה היהודית ואפשרו להשליך

12. שתי טבת, "החור השחור", אלפיים 10 (1994), עמ' 121.

13. במבחר זה ניתן לכלול גם סדרה של מחזות מודרניים בבימויו של פרידלנד: זאבים מאת רומן רולאן (1934), מרד המוות מאת אירווינג שו (1937) והאם מאת קרל צ'אפק (1939).

14. עוד על הביוגרפיה המקצועית של שמעון פינקל, ראו: שלי זר-ציון, "שיילוק עולה לארץ-ישראל: 'הסוחר מוונציה' לשקספיר בבימוי ליאופולד ייסנר בשנת 1936", קתדרה 110 (2003), עמ' 73-100.

15. Jean-Francois Lyotard, *The Differend, Phrases in Dispute*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1988, pp. 99-101

עליהן את החרדה למשמע הידיעות על גורל היהודים "שם". אך בד בבד השתתפו הצגות אלה במפעל מחיקתו של "קלון היהודים" ובנו זהות לאומית ציונית שמעמידה במרכז את "פולחן המוות", בלשונה של עדית זרטל.<sup>16</sup>

16. עדית זרטל, האומה והמוות, היסטוריה זיכרון ופוליטיקה, דביר, אור-ההודרה 2000.

היהודי זיס תורגם ועובד לבמה על-ידי מרדכי אבי-שאל על-פי רומן מאת הסופר היהודי-גרמני ליאון פויכטוונגר שראה אור בגרמניה ב-1925. עלילתו של רומן רחב-יריעה זה מתרחשת בממלכת וירטמברג בשלהי המאה השמונה-עשרה, סביב דמותו ההיסטורית של יוסף זיס אופנהיימר, יועצו של הדוכס קרל אלכסנדר. העיבוד הבימתי, המעפיל משיא לשיא, הכולל תהפוכות קיצוניות ואירועים והמשלב כוח, נקמה ומין ככל מלודרמה הראויה לשמה – מלמד כי רשת היוצרים (המעבד, הבמאי והשחקן הראשי) ביקשו להציג את זיס כ"יהודי מנצח".<sup>17</sup> אף שזיס הוא במוקד ההצגה מבחינה רגשית, הווי החיים בחצר הדוכס הוא גולת הכותרת של הבימוי ולב החוויה האסתטית. המעצב עמנואל לופטגלס העמיד שתי במות מסתובבות שאפשרו לצפות בעת ובעונה אחת בפעילותם של יהודים ולא-יהודים ולהחליף תמונות בקצב מזוזר. הבמות המסתובבות גם שימשו להבלטת מצבו הנפשי של זיס; כך, בתמונת הנשף, "במה מסחררת זאת כאילו מימשה וסימלה כאחד את מצב התווה המבעית שהיהודי זיס זינק לתוכו".<sup>18</sup> חלקי תפאורה שיצגו את מקומות ההתרחשות, הרשימו את המבקרים: "בניין הבמה של החברה הגבוהה גם בבית ההרצוג וגם בביתו של שר הפיננסיים עשוי ליצור את האילוסיה, כי אמנם כן הוא".<sup>19</sup> על האפקט הזה הוסיפו התלבנושות והמחוות של שלל הדמויות המאכלסות את חצר הדוכס, כגון הגנרל רמחינגן בגילומו של מנחם בנימיני, שרום-מעמדו של זיס בחצר מעורר בו שנאה עזה והטקסט שלו משובץ מלל אנטישמי; וויסנזה, איש הדת הערמומי בגילומו של יהושע ברטונוב, המוביל את הדוכס לביתם של זיס ובתו נעמי (חיה הנדלר) כדי לנקום בו על ששבה בערמה את לבה של בתו מגדלן. גם למגדלן (בגילומה של אינה גובינסקה), הנמשכת אל זיס וגם חוששת מפניו, יש חלק בהבלטת הממד האנטישמי. חיי החצר של הדוכס נתנו אפוא לפרידלנד הזדמנות להעמיד מפגן בימתי של חברה נהנתנית ורוויה אנטישמיות, שבה היהודי זיס עולה לגדולה. המבקר יעקב פיכמן התרשם מכל זה לטובה:

17. המחזה שמור בהמילא"ה, תיק מס' 5.2.8.

18. א"ש יוריס, "היהודי זיס" בהצגת "הבימה", במה ב' (תרצ"ד), עמ' ל"ב-ל"ה.

19. יציב, "היהודי זיס", דבר (11/8/1933).

לשבח הבימוי יש לציין שעם ריבוי הנפשות העושות ואינן עושות ועם ריבוי התמונות, שסכנה של אריכות כרוכה בהן, החיים אינם פוסקים על הבמה והעיין אינה שבעה מן הצבעים המהבהבים ומחליפות התנועה. מכל ההוללות הזאת העוברת בטמפו כפי שהרואים אוהבים בימינו.<sup>20</sup>

20. יעקב פיכמן, "היהודי זיס", הארץ (10/8/1933).

בזיכרונותיו מספר השחקן שמעון פינקל שזיס היה בעיניו "דמות



21. שמעון פינקל, במה וקולעים, עם עובד, תל-אביב 1968, עמ' 166.
22. שמעון פינקל, ניצוצות, עקד, תל-אביב 1985, עמ' 50-51.

23. שם, הערה מס' 23, עמ' 51.

24. יעקב פייכמן, הערה 21 לעיל.

יהודית-אוניברסלית, תפקיד הרואי של יהודי הנוקם נקמת עמו: נציג הגניוס היהודי, הבונה אחרים והורס את עצמו".<sup>21</sup> גם פרידלנד ראה בזיס דמות הרואית: "היהודי זיס הוא בעל רצון ואנרגיה בלתי שכיחה. הוא כוח כביר. אולם הוא עושה משגה גדול בדרך חייו. בסוף הוא עצמו מודה על המשגה ולא נשאר לו כי אם ללכת ברצון טוב לקראת המוות".<sup>22</sup> זיס נתפס על-ידם כדוגמה מופתית של יהודי שהפנים כהלכה את החינוך הנאות, ה-Bildung, מה שאפשר לו להעפיל לרום המעלה בסולם החברתי: "גיבור שהיהדות יכולה להתפאר ביכולתו ובכוח המרץ שבו. הוא רצה להוכיח שהיהודי קורץ מאותו החומר שקורצו ממנו כל שאר האנשים ואיננו 'גזע שפל' מן האחרים".<sup>23</sup> זיס בעיצובו הבימתי של פינקל, כמבשרו של היהודי "החדש", שואב את ייחודו, ואת ניגודו, משתי הדמויות במחזה המייצגות את היהודי "הישן" – רב גבריאל המקובל בגילומו של ברוך צ'מרנינסקי, ולנדאור, שליח-ציבור של הקהילה היהודית, בגילומו של מנחם גנסיין, שבדבריו, כפי שהתרגם פייכמן "מבוטאים 'גלותיות', פחדנות טיפוסית, זהירות מפני פסיעה גסה".<sup>24</sup> בראעי האחרונים מקבל עליו זיס את מותו ברצון ובגבורה; מותו אינו נתפס כמוות על "קידוש השם" כי אם כמוות גואל ומושיע. שני דימויי המרכזיים של ההצגה נשאו, אם כן, את המסר הלאומי הציוני: האנטישמיות, כשנאה מבחוץ שמחייבת פתרון מדיני ל"בעיית היהודים", והיהודי המתבולל שחזר לחיק היהדות ומת מות גבורה כיאה ל"יהודי החדש".

ההצגה האנוסטים מאת מכס צווייג נרתם הזיכרון ההיסטורי הטראומטי של גירוש יהודי ספרד ופורטוגל לבניית עלילת המחזה.<sup>25</sup> צווייג כתב את המחזה בגרמנית ב-1934, ואביגדור המאירי תרגם אותו לעברית ב-1935. צווייג היגר לפלשתינה בשנת 1938, ואז החליטו ב"הבימה" להעלות את המחזה. מכס ברוך, הדרמטורג של "הבימה", הסביר: "האנוסטים" הנו מחזה לאומי במיטב מובנה של ההגדרה ותוכנה, ורק כפשע בינו לבין הטרגדיה".<sup>26</sup> להפקת המחזה נרתמו מיטב הכוחות ב"הבימה": אהרון מסקין גילם את האינקוויזיטור תומס טורקוומאדה וחנה רובינא הייתה המלכה איזבלה שנאבקה בדרישותיו לצאת נגד היהודים אך לבסוף נכנעת לו. התפאורה בעיצובו של הצייר יצחק פרנקל זכתה לתיאור מפורט המאפשר להעלות בדמיון את העולם העשיר שנשקף מהבמה:

[...] הברדים נתנו עומק והרגשת מרחב. הבניינים מסרו כנאמנות את אופי הארכיטקטורה הספרדית בקווים כלליים (הכנסייה, הפרוודור בארמון המלכה בטולידו, חדר המלכה והמסבאה). שני האגפים עם הגוזזות הוסיפו גוון לאופי הכללי של המסגרת הבימתית ונוצלו כמלואן כמשחק. לכל תמונה תפאורנית נמצא סולם צבעים מתאים, שמלבד ערכו העצמאי, ביטא את ההשראה והרעיון הגלום במערכה. גן האלקאזר מוסר את אוירת המלכות והאצילות הקשטילית-ספרדית, על אהבת החיים והשמחה שלהם.

25. לפחות משלהי המאה השמונה-עשרה נתפס גירוש ספרד כאירוע לאומי מכונן בזיכרון היהודי הקולקטיבי. מאז תקופת ההשכלה ובמשך המאה התשע-עשרה כולה, הגירוש הוא חלק אינטגרלי מן ההגות היהודית וכן מתפיסת היהודים (בעיקר יהודי אשכנז) את עצמם כקיבוץ מוכה שניטל עליו למצוא מענה לרעות הרודפות אותו. סופרים יהודים-גרמנים כמאה התשע-עשרה אימצו את התמה של "תור הזהב" בספרד המוסלמית, וגם את היפוכה – מוראות הכנסייה הנוצרית והאנוסטים.

26. מכס ברוך, "האנוסטים" ב"הבימה", במה ד' (תרצ"ט), עמ' 5.

הכיכר שלייד הכנסייה, בסולם הצבעים הכהים-אפלוליים, מסמלים את הצד השני בחיי ספרד, את שלטונה של הכנסייה, שלטון הדת והקנאות החשוכה. כל התפאורות נתנו מחזור תמונות ספרד מלאות ריח של אווירה ונוף עשיר גוונים. מצוין הוא השימוש בתאורה שהבליט את התפאורה והמשחקים. ביחד עם מנוף צבעי התלבושות הנהדרות היוו תמונה בימתית הרמונית רבת-קסם.<sup>27</sup>

27. מ' ברונזפט, "האנוסים' על במת 'הבימה'", במה ב' (תרצ"ט), עמ' 9.

כל המבקרים פסקו שהייתה זו אחת ההצגות המפוארות ביותר של "הבימה" ושיבחו את הבימוי של צבי פרידלנד. גם בהצגה זו, האמירה הלאומית נגזרת מאופן עיצובה של הדמות הראשית. דון כריסטובל בגילומו של שמעון פינקל הוא לוחם אמיץ ואיש משמר בעל מוניטין בחצר המלכה. אחרי תהפוכות הוא מתוודה בפומבי על השתייכותו לאנוסים וחוזר בגלוי ובאומץ אל חיק עמו. לעומתו, שאר האנוסים ורובם יוסף גלנטי, בגילומו של ברוך צ'מרניסקי, מוצגים במהלך ההתרחשות כנכאי רוח. לקראת סוף העלילה, כאשר האנוסים מבקשים לערוך קבלת שבת, ניגש הרב אל כריסטובל ומתחנן כי ייזהר במעשיו מאחר ש"הסימן הצהוב על השער", וכריסטובל משיב לו, כיאה לגיבור: "אינני מכיר חותמת כזאת".<sup>28</sup> בתמונה האחרונה בהצגה, כניגוד ליהודי הגאה הנראה-הנוכח בימתית, נשמעות בחוץ-במה זעקות האנוסים הנלקחים מן המקום על-ידי האינקוויזיציה. בהקשר זה מעניינת במיוחד ביקורתה של לאה גולדברג על שפת הגוף של פינקל-דון כריסטובל בתמונה האחרונה: "במרתף האנוסים הוא שבור פחות מדי. גבו ישר וראשו זקוף. והרי אנו יודעים שזה לא ייתכן. גמישותו במשחק תעזור לו, ודאי, להתגבר על כך".<sup>29</sup> גולדברג מחפשת אמינות פסיכולוגית במחווה אידאולוגית מכוונת של שחקן. למעשה, אין מדובר כלל בהיעדר "גמישות במשחק", אלא בבחירה מודעת המכוונת ליצירת דימוי של יהודי אמיץ וגאה. ואכן הלקח הלאומי-הציוני של ההצגה קלע אל המטרה, ויעידו על כך דברי הביקורת של מ' אחי-אסף: "לא, לא יחדל החומר ההיסטורי להיות אקטואלי בשבילנו בשום ארץ ובשום דור – כל עוד העם נמצא בגולה".<sup>30</sup> אבל את הרגשות הלאומיים שההצגה מעוררת אין לייחס רק לתוכני העולם הבדיוני ולאופני ייצוגם, אלא לעצם מפעלה של "הבימה" בהפקת המחזה. בעונה הראשונה צפו בהצגה יותר מ-35 אלף איש, כאשר היישוב כולו מנה כ-400 אלף נפש. בעיתון העולם, ביטאונה העברי של התנועה הציונית שהופץ בפלשתינה ובקהילות היהודיות באירופה ובאמריקה, דובר בשבח עשייתה הרוחנית של "הבימה" למען האחים הסובלים בגולה.<sup>31</sup>

28. המחזה שמור בהמילא"ה תיק מס' 1.5.6, עמ' 60.

29. לאה גולדברג, "האנוסים' ב'הבימה'", דבר (30/12/1938).

30. מ' אחי-אסף, "על במות: 'האנוסים' ב'הבימה'", במעלה (13/1/1939).

31. מ' עין-הירואי, "האנוסים' ב'הבימה'", העולם (12/1939).

ההצגה ראובני שר היהודים לא זכתה אמנם להצלחה קופתית בסדר הגודל של האנוסים, אבל נשארה ברפרטואר של "הבימה" שתי עונות וגויסה מפורשות לפעילות חינוכית. מדובר באפוס רחב-יריעה שבמרכזו דמות

אקטיבית, גלגול פסיכו-היסטורי של נער מהגטו של פראג, המופיע כדוד הראובני מנהיג חבורת לוחמים יהודים אמיצים מן המזרח החותר להשגת פתרון מדיני.<sup>32</sup> בעיני ברוד, דוד הראובני היה חלוץ הציגונות, ש"ניתח את שאלת היהודים ודרך פתרונה באותם הקווים המשותפים גם להרצל – זאת אומרת, גאולת העם והארץ תתגשם בתנאים מדיניים ולא רק רוחניים".<sup>33</sup> בעונה השנייה הועלתה ההצגה רק שש פעמים, אחת הפעמים ב"א באדר – יום הזיכרון לחללי תל-חי, בפני חברי הנוער העובד והלומד. במובן זה, ראובני שר היהודים היא דוגמה להצגה פדגוגית, ברוח "תורת המוות" הארץ-ישראלית שהתגבשה סביב מיתוס תל-חי. בתיק ההצגה מצאתי רשימה שהופיעה בעיתון אומד ב-13 במארס 1941, המתארת את תגובת חברי הנוער העובד והלומד שהוזמנו לצפות בהצגה.<sup>34</sup> ביום ההצגה הוצבה באולם תמונתו של טרומפלדור, ולהצגה עצמה קדמה מסכת קצרה: אחת מחברות תנועת הנוער קראה את "זכור" שכתב ברל כצלסון להרוגי תל-חי, והמבקר ד"ב מלכין "העלה בדברים נמצאים את זכר היום, יום י"א אדר, המהווה אחת החוליות בשרשרת ההתפרצויות לגאולה ותקומה". כותב הרשימה מציין עוד, שבניגוד לרחש שליווה את מהלך הטקס, עם תחילת ההצגה השתררה דממה, המתחיות הלכה וגברה, ולבסוף, "כשראובני [שמעון פינקל] נופל מת על פגיונו וצילה של דינה [חנה רובינא] הולך ונעלם, מתעוררים הצופים ופורצים במחאות כפיים סוערות" (שם). ההצגה הייתה אפוא המשך ישיר של המסכת שקדמה לה, ושתייהן חברו לכינון מסע חניכה ציוני שבמרכזו "תורת המוות" של הנופלים למען המולדת.

ההצגה לא אמות כי אחיה היא מקרה מעניין במיוחד של ניכוס ציוני. הסופר דוד ברגלסון כתב את המחזה בשנת 1943, וההצגה עלתה ב"הבימה" ב-6 במאי 1944.<sup>35</sup> יוזכר שברגלסון נמנה עם קבוצת הסופרים שפעלו בוועד היהודי האנטי-פשיסטי שהוקם בשנת 1941, שבו היה מעורב גם השחקן שלמה מיכואלס, אז מנהל תיאטרון "גוזט". באחד משידורי הרדיו הראשונים באידיש מטעם הוועד היהודי האנטי-פשיסטי במוסקבה, קרא ברגלסון ליהודים באשר הם להתאחד ולהילחם יחד בנאצים. ג'פרי ויידלינגר טוען שלראשונה מאז המהפכה קראו יהודים סובייטים לישות יהודית אחת וביטאו סולידריות ושותפות גורל עם אחיהם שמחוץ לגבולות ברית המועצות.<sup>36</sup> אין בידי עדויות לאופן שבו התגלגל מחזהו של ברגלסון ל"הבימה". התייחסות לשאלה זו מצאתי ברשימה מאת אורי קיסרי:

אני מאמין ש"הבימה" לא באה אל המחזה כאמצעות ברגלסון, אלא להפך – הגיעה אל ברגלסון כאמצעות המחזה. הואיל ולפי עניות דעתי, טבעי והגינני היה כי מי שמבקש להפגין כיום את עיקשות החיים של ישראל, את הבחירה בחיים, את המלחמה על החיים, חייב לילך לרוסיה [...] לא רק הדוסי הוא הלוחם בהא הידיעה בחיה

32. הרומן ראובני שר היהודים מאת מכס ברוד התפרסם בגרמנית בשנת 1925 ותורגם לעברית על-ידי יצחק למדן כארבע שנים לאחר מכן. את הגרסה הבימתית להפקת "הבימה" התקין מ"ז וולפובסקי.  
33. מכס ברוד, "דוד הראובני בעיני מחברו", במה ג' (1940), עמ' 5.

34. המילא"ה, תיק מס' 5.5.8.

35. המחזה הועלה בשנת 1945 בניו-יורק תחת השם לא נמות כבימי יעקב רוטבוים. המחזה לא הועלה ב"גוסט" ולא בתיאטראות אידיש אחרים שפעלו ברחבי רוסיה, כפי הנראה בגלל האיסור להציג סמלים נאציים על הבמה.

36. Jeffrey Veidlinger, *The Moscow State Yiddish Theatre*, Indiana University Press, Bloomington & Indianapolis 2000, p. 219

37. אורי קיסרי, "החיים והמוות ביד הלשון..." (ההוגשות במקור), ידיעות אחרונות (19/5/1944).

38. צבי פרידלנר, "על המחזה והבימוי של 'לא אמות כי אחיה'", במח ב"ג" (תש"ד), עמ' 16.

39. המחזה שמור בהמילא"ה, תיק מס' 17.2.9. להלן תקצירו: בנו הבכור של אברהם בר נהרג במלחמת העולם הראשונה, ובמהלך העלייה מתבשר האב שבנו הצעיר, מפקד בגודו בצבא האדום, נהרג אף הוא בקרב. מולו ניצב היהודי-הגרמני פרופ' קרונבלט – מדען, אגרונום, בעל שם עולמי, העובד בתחנת ניסיונות חקלאיים בעיירה הסובייטית. לעיירה מגיע מפקד נאצי בשם ברנדקה בלוויית חייליו. ברנדקה היה בעבר אסיסטנט של פרופ' קרונבלט בגרמניה. הוא תובע ממנו לגלות היכן הצפין את תגליותיו. פרופ' קרונבלט מבקש לשלוח יד בנפשו. אברהם בר מנסה להניא אותו מכך, ובתשובה לטיעונו החזקים אומר פרופ' קרונבלט: "אתם היהודים הסובייטים התעריתם כאן בעבודתכם, הודות לבניכם ובנותיכם הנהרגים כגיבורים בצבא האדום" (עמ' 12). בגלל התעקשותם של אברהם בר ופרידה בתו שלא לחשוף בפני האיוב את התגליות, היא נרונה להישלח כזונה לחיילים בחזית. חבריה הפרטיזנים מתכוונים לפוצץ את בית הספר שבו השתכנה מפקדת הנאצים. בינתיים מתארגנת הופעה בבית הספר, ותלמידותיה צריכות לרקוד לפני החיילים. בפקודתו של ברנדקה היא מובאת למקום. מבעות המחשבה שכולן תיהרגנה כשהכריה יפציצו את המפקדה, היא לוחשת לאוזן לצאת מהמקום. בהדרגה הן מסתלקות ואילו היא ממשיכה לרקוד ונשארת יחידה. המפקדה

הנאצית. *היהודי הרוסי* גם הוא נראה לנו כמי שניתן לו במיוחד ויותר מכל יחיד וציבור אחר לנקום את נקמת היהודים.<sup>37</sup>

## בפולמוס שהתעורר סביב ההצגה הסביר פרידלנר את מניעיו לבחירת המחזה:

בתקופה זו שאנו חיים בה איננו יכולים להוסיף ולכסות על שאננותנו באצטלה של שמירה על תורת האמנות והיצירה, כשם שעושה זאת הספרות. התיאטרון הוא דבר חי יותר מן הספרות. הכרח לו שיהיה חי יותר. ואם אנו בחיינו נמצאים בתוך התבערה – מן ההכרח הוא לצעוק, להריע ולהזעיק [...] חפצנו בפירוש לזעזע. ואף זאת הייתה בעצם מטרת ההצגה – להוציא את הצופה משאננותו, להחריד ולערער את עמודי השקט שציבורנו נשען עליהם. התיאטרון אינו בא לשעשע בלבד – וכשנרצה לשעשע את הקהל, כשיבוא הזמן נמצא גם את המחזה ואת ההצגה המתאימה לכך [...] אם דיברנו על "צו השעה" הרי זה הצו וזו השליחות שראינו לעצמנו – לנער את הצופה מן התרדמה, השאננות וההשתמטות שהשתררו ביישובנו הקטן מהמערכה, למן ימי אל-עלאמיין ואילך. התיאטרון ילך בדרכו ויעשה מה שמוטל עליו – ושום פולמוס או "התנפלות" וכך גם שום "תהילה" וניצחונות לא יתעוהו מדרכו.<sup>38</sup>

ערכו הדרמטי של המחזה לא אמות כי אחיה הוא דל, ועיקר חשיבותו בכך שההצגה בבימוי פרידלנר השתלבה באופן שבו הציונות הארץ-ישראלית האדירה את מורדי הגטאות. ברגלסון לא התכוון לכתוב "מחזה שואה", אלא מחזה על חיי היהודים הסובייטים המתאר התעוררות של זהות תרבותית-לאומית בזמן מלחמת העולם השנייה, בעוד היהודים לכודים בצבת של שני משטרים טוטליטריים.<sup>39</sup> בין השאר, המחזה מטפל בנושאים אלה: השינוי ביחסן של הדמויות לזהותן הדתית – פרופ' קרונבלט, היהודי-הגרמני המתבולל, שמזדהה כיהודי עם כניסת הנאצים למקום, ואברהם בר, היהודי הסובייטי ששואב את כוחו מהמסורת היהודית; הסולידריות היהודית וההעמדה במבחן של אחוות הלאומים הסובייטית מול הנאצים. עם זאת, השינויים בעלילה וכן התוספות של הבימוי על המחזה מעידים כי למעשה לפנינו "הצגת שואה" לכל דבר. רשימותיו של המבקר ד"ב מלכין מלמדות על השינויים המופלאים שהכניס פרידלנר במחזה.<sup>40</sup> לדוגמה, הקצין הנאצי ברנדקה מת בהצגה מההתנקשות שהתנקש בחייו פרופ' קרונבלט, ולכן הושמטה מן ההצגה אותה תמונה במחזה שבה הוא מסכים לקבל עירו מדמו של ילד יהודי. במחזה אין הוראת במה להניף דגל נאצי, ואילו בהצגה, כפי שמתאר זאת מלכין, "הדגל הנאצי 'היפה (!) והחגיגי (!) – מתגרה שעה ארוכה מעל הקיר."<sup>41</sup> האסתטיקה של הקיטש והמוות בולטת בתמונה שבה פרידה (פאני לוביץ), בתו של אברהם בר, רוקדת ריקוד סוער לפני שהיא נשלחת על-ידי הקצין הנאצי כזונה לחיילים בחזית. מראה הבמה פעל אף הוא להבליט את הקיטש

מופצצת, אך ברנדקה ניצל, דורש מהתושבים להסגיר לידיו את הוריו של הפרטיזן היהודי וגורר על אברהם בר דין מות. אז קורא אברהם לעומתו: "לא אמות כי אחיה". פרופ' קרונבלית מתפרק למקום, יורה בברנדקה ופוצע אותו. כל הסצנה הבאה היא ניסיון של ברנדלסון לקלף את מסכת "הגזע העליון". הרופא מבשר לקצין שרק דמו של ילד יהודי פצוע תואם לסוג הדם שהוא זקוק לו. הקצין מסכים לקבל את העירוי ודורש מהרופא לשמור על סודיות מוחלטת. בתמונה האחרונה, חיילים מהצבא האדום ממתניים למתן האות לתחילת ההתקפה על הנאצים. פרידה וחבריה הפרטיזנים ליד קבר פתוח. פרידה אוחות את הילד המת ומספרת את סיפור פילגש בגבעה. מילותיה חותמות את המחזה: "לא, לא נקבור, לא נטמין באדמה, אלא נראה לעולם כולו: ראו מה עוללו לנו והשמידום!". היא פוטעת בין החיילים ובתוך היריות קוראת: "השמידו אותם! השמידו אותם! השמידו!" (עמ' 44).

40. הרשימות שמורות בהמילא"ה, תיק מס' 17.2.9.  
 41. רשימה שהתפרסמה ב-24 במאי 1944; ראו המילא"ה, תיק מס' 17.2.9.  
 42. השיר מופיע בתוכנית ההצגה; ראו המילא"ה, תיק מס' 17.2.9.

והמוות. על-פי צילומים, הבמה חולקה לשני מישורים: בחלק הקדמי התרחשו הסצנות הראליסטיות ובעומק הבמה – התמונות הסמליות. בעומק הבמה התרחשו תמונת הרצח של האם היהודיה לעיני בנה הקטן והתמונה שבה שלושה חיילים גרמנים מאיימים ברובים על ילד יהודי. גם העיוור (השחקן חיים אמיתי) המובל בידי נער, מגיח מן הירכתיים בעודו שר שיר מאת שלונסקי, "משירת העיוור", המסתיים במילים: "התחזינה עוד עינינו/יום נקם וישע?/הנכונה פדות גם לנו/עם גויי הארץ?".<sup>42</sup> השינוי המשמעותי ביותר שהוכנס בהצגה הוא התקנת "סוף טוב". שלונסקי חיבר גם שיר עבור הפרטיזנים שנכלל בהצגה. מצאתי לנכון להביא את מילותיו המבטאות את האופן שבו המרד "שם" הופך בעטו של המשורר לאקט ציוני.

עייט על שדותינו,  
 בבשרנו ציפורניו,  
 קומו-קומו, בחורינו,  
 קומו צאו לשדה הקרב.

דם שפוך כמים,  
 עלכונות אדם ועם  
 עוד נקמה שבעתים  
 וקדוש הוא הנקם

עוד נכונה לנו  
 עת יגון ושכול וכאב,  
 אך נזכה לראות כולנו  
 במפולת האויב

ובנפול איבנו  
 מפלתו לדיראון,  
 אור גדול יזרח עלינו  
 אור הפרות והחזון.

כפי שמלמדת עדית זרטל, בטקס הזיכרון השנתי ליום י"א באדר שהתקיים בתל-חי בשנת 1943, דיווח בן-גוריון על הידיעות שהגיעו אל היישוב מאירופה על מרידות היהודים: "הם למדו את תורת המיתה החדשה, אשר מגיני תל-חי וסג'רה ציוו עלינו – מות גבורה". במשפט זה, טוענת זרטל, מקופלת האמביוולנטיות של ניפוס והרחקה, של הערצה והתנשאות, שאפיינה את יחס היישוב, ולימים את יחסה הרשמי של המדינה, אל מרד הגטאות. מצד אחד, בן-גוריון מייחס את הגבורה בגטאות לשיעורים שקיבלו המורדים מן הציונות הישראלית, ומצד אחר הוא יוצר הבדל בין "אנחנו" ל"הם" – "הם" למדו סוף-סוף מה שאנחנו

43. ערית זרשל, האומה והמזות, היסטוריה וזיכרון ופוליטיקה, דביר, אור-יהודה 2000, עמ' 45.

יודעים זמן רב – איך למות.<sup>43</sup> דבריו של המבקר זרובל מלמדים כיצד שיקפה ההצגה את היחס למורדי הגטאות:

נודמן לי לא פעם לחוש בחוויה העמוקה של המון הצופים בהצגת "הבימה" כהגבה ספונטנית [...] הייתה לי הרגשה שמתוך גרונו של אברהם-בר עולה זעקת מורדי הגטו, הקרבנות העלובים שיצאו עם נשק ביד להילחם בצבאות הטיבטוניים, למרות שידעו שהם עצמם לא ייחלצו מן המצר. לבנו הלך שבי אחרי הכוח הרוחני והנפשי הפנימי שלהם אשר הודות לו הם מתקוממים נגד השלטון הודוני ויוצאים בקומה זקופה לקראת המוות, בהיותם בטוחים שמוותם יהפוך מקור חיים לבאים אחריהם. ידעו הללו להילחם ולמות יפה ככוח האמונה, כי העם היהודי חיה יחיה ויעבור על פני הנאצים המשתוללים.<sup>44</sup>

44. זרובל, "לא אמות כי אחייה' לד. ברגלסון בהצגת 'הבימה'", במה ב'ג' (תש"ד), עמ' 13 (ההדגשות שלי, ד"ר).

כל הסימנים מלמדים שאין מדובר רק בניכוס תוקפני של העולם הברגלסוני לטובת השיח הציוני – קרי, המרד "שם" כחלק מההיסטוריה הרשמית של הצינונות – אלא שההצגה יוצרת את הזיקה בין הכוח הציוני לבין סיפור קרבנות השואה בעצם ימי ההשמדה, ואגב כך בונה את סיפור הגבורה של המדינה שבדרך.

שנה לפני לא אמות כי אחייה העלתה "הבימה", בבימויו של ברוך צ'מרנינסקי, את טוביה החולב על-פי שלום עליכם בתרגומו ובעיבודו של י"ד ברקוביץ (1943). דווקא כאן ראוי לדון בהצגה, כחוליה מקשרת לתיאטרון של צ'מרנינסקי וכביטוי לקולות השונים שבהם דיברה "הבימה". בדברים שנשא צ'מרנינסקי לפני הבכורה של טוביה החולב ב"חוג הבימה", העיר בדרכו הצנועה שלמרות מעמדו הקנוני של המחזה בתיאטרון האיד, דרכו לבמת "הבימה" לא הייתה סוגה בשושנים. המאבק בין שמעון פינקל ויהושע ברטונוב על התפקיד הראשי, כמו גם השתתפותה של חנה רובינא בתפקיד הבת חוה, מעידים שבנקודת הזמן המסוימת נחשב המחזה ראוי לעלות על במת "הבימה". מכל מקום, הפקת המחזה קשורה קשר הדוק לביוגרפיה המקצועית של צ'מרנינסקי שעליה ניתן ללמוד מספר צ'מרנינסקי (תש"ז).<sup>45</sup> מדברים שכתב צ'מרנינסקי ברשימה "בצלו של שלום עליכם" (לציון שנת השמונים להולדתו של שלום עליכם), ניתן ללמוד על מחשבתו כשחקן-חובב לייסד תיאטרון המוקדש ליצירותיו של שלום עליכם, ולימים על אמונתו שהקהל של "הבימה" בפלשתינה אינו צריך ואינו יכול לוותר על עולמו של הסופר.

45. חנוך גרשון, אהרון אשמן ורבורה צ'מרנינסקי (עורכים) 1990 צ'מרנינסקי: דרך היצירה של במאי עברי, תל-אביב: הוצאה לעם, תש"ז.

כזכור, עלילת המחזה פותחת בטוביה שרואה ברכה בעמלו וניכר שהמשק שלו משגשג יותר מכל משקי הכפריים הגויים. הקונפליקט המטעין את העלילה הוא סיפורה של הבת חוה, הנאורה והאהובה בבנותיו, שמתאהבת בגוי ומחליטה להינשא לו. בעקבות פוגרומים

46. המחזה שמור בהמילא"ה, תיק מס' 5.4.8, עמ' 81.

בסביבה, הכפריים מוסרים לטוביה צו גירוש. הידיעה מגיעה לאוזניה של חוה, היא נוטשת את בעלה, חוזרת לבית אביה ומכריזה בפניו "אלך אחריכם... אם כה ואם כה – אל אשר תלכו, אלך גם אני. חייכם חיי, צרתכם צרתי"<sup>46</sup>. הטקסט יוצר זהות בין חוה לבין סיפור הצטרפותה של רות המואבייה לנעמי, וזהות זו מתחזקת בהמשך בדבריו של טוביה המוחל לבתו. בחירתה של חוה היא השיבה לבית אבא מתוך הזדהות ושותפות גורל, שיבה לבית שנחרב, שגזר דין מוות מאיים על יושביו. משמעותה של בחירה זו התחדדה תודות למטען התרבותי ולפרסונה הציבורית של השחקנית חנה רובינא, שלמרות שנותיה גילמה את הבת חוה. בהקשר זה יצוין, שעד שקיבלה על עצמה את תפקידה של מירל'ה אפרת (1939), סירבה רובינא להשתתף בהצגות המזוהות עם תיאטרון אידיש. במובן זה, הדמות הבימתית חוה-רובינא היא סיפור של שיבה כפולה: שיבת הדמות הבדיונית לבית אביה, לעולם המסורתי-דתי, ושיבת השחקנית הראשונה של התיאטרון העברי לתיאטרון אידי אמנותי. מובן שבהקשר ההיסטורי שבו הועלתה ההצגה, נוצר קישור בין הפוגרומים במחזה לבין הידיעות על ההשמדה שהגיעו לאוזני היישוב בפלשתינה. אף שהבריחה יחד של שרידי המשפחה מהכפר הייתה הוכחה נוספת לצורך בבית לאומי "לעם ללא ארץ" – הצגה זאת, שלא כמו הצגותיו ההיסטוריות של פרידלנד, איננה סיפור של בניית עצמה יהודית חדשה. יתר על כן, פרשנותו של יהושע ברטונוב לדמותו של טוביה הבליטה את תכונותיו כיהודי "ישן" – כפרי טוב מזג, "למדן" מלידה, איש עממי שנטוע עמוק באמונתו, ומשום כך ובזכות כישרון האירוניה העצמית הוא מסוגל לעמוד באסונות הניחתים עליו. כך או אחרת, בצד הביקורות החיוביות על ההצגה, היו גם ביקורות אפולוגטיות ו/או שליליות, אך אלה לא גרעו מהצלחת ההצגה אצל הקהל והיא הועלתה בגרסתה הראשונה 260 פעמים! – הישג מרשים המעמיד בצל גם את ההצלחה המשולבת (אמנותית וקופתית) של האדמה הזאת מאת אהרון אשמן בבימויו של צ'מרינסקי.

## התיאטרון של ברוך צ'מרינסקי

ברפרטואר של צ'מרינסקי בולטים עיבודים לסיפורת, כגון יום שישי הקצר על-פי ביאליק (הצגה שהועלתה לציון יום הולדת שישים של המשורר, 1933), מנעשה כשפים (1934), עלי כינור (1937) וכתריאלים על-פי שלום עליכם (האחרונה הועלתה לציון שנת השמונים להולדת שלום עליכם, 1939), ומסעות בנימין השלישי על-פי מנדלי מו"ס (1936). כמו כן ביים בשיתוף עם צבי פרידלנד את עמך מאת שלום עליכם (1933), וכאמור ב-1943 ביים את טוביה החולב. ניתן לפיכך לקבוע שהרפרטואר של צ'מרינסקי מחזק את הקשרים האינטר-רפרטואריים של "הבימה" לתיאטרון אידיש, ואפשר בוודאות לאפיין את צ'מרינסקי כפרשנו הבימתי

47. ברפרטואר שלו כוללים גם מי האיש מאת ה' ליוויק (1939), אלזהיים, אדס וטשן מאת יעקב גורדין (1941), הסוזר מורדשה מאת רומן ברונשטטר.

של שלום עליכם.<sup>47</sup> יצוין שבבימויו של פרידלנד הועלו קשה להיות יהודי מאת שלום עליכם (1936) ומירל'ה אפרת מאת יעקב גורדין (1939). באשר לתשתית של תיאטרון אידיש בתפעול הרפרטואר של "הבימה", ראוי להביא את דבריו הנרגשים של חיים נחמן ביאליק (שליווה את "הבימה" מייסודה במוסקבה) לאחר הצגת הבכורה של עמך:

זוהי שמחה אמתית, שמחה יהודית. הכול משלנו: התוכן של שלום עליכם, הלשון של ברקוביץ, לשון קלסית, מוזיגה נפלאה של עברית ויהודית, המשחקים של "הבימה" הלאו תמיד היו יהודים מאוד, וגם האוויר שבו נוצר המחזה הוא אוויר של א"י ולא של חו"ל, הרז'יסורה פנימית עצמאית. דומה שזו הפעם הראשונה שהכול הוא יהודי-עצמי בצירוף מלא.<sup>48</sup>

48. ח"נ ביאליק, "עמך", במח א"ד (תרצ"ג), עמ' ה'.

הלוחות הסטטיסטיים במחקרו של עמנואל לוי מלמדים כי ההצגות המקיימות קשרים אינטר-רפרטואריים עם תיאטרון אידיש נחלו הצלחה רבה אצל קהל הצופים: עמך עלתה 135 פעמים; קשה להיות יהודי – 113 פעמים; עלי כינור – 103 פעמים; מירל'ה אפרת – 170 פעמים. הרטוריקה במסקנותיו של עמנואל לוי ביחס להצגות אלה מעידה שבהתאם לשיח האידיאולוגי-ציוני, הן מאוזכרות כדי לצאת ידי חובת הדיון ונדחקות הצדה. כלומר הדיון אינו מעלים אותן, אלא שולט בהן דרך שלילתן. כך חותם עמנואל לוי את דבריו:

בתקופה זו מחזות שנכתבו בידיש היוו את הקטגוריה הגדולה ביותר ברפרטואר [...] המחזות היידיים היו מחזות שטעמל, וברובם קומדיות או מלודרמות על הווי היהודים ברוסיה. הצלחתם של "מירל'ה אפרת" ו"טוביה החולב" הייתה אופיינית לתקופה: מחזות סנטימנטליים ונוסטלגיים [...] המבקרים חששו שבהעלאת מחזות יידיים נוסטלגיים ממלא התיאטרון תפקיד ראקציונרי, וטענו כי תפקידה החשוב של "הבימה" הוא לא לעודד נוסטלגיה לעבר, אלא לחנך ולהכין את הקהל לקראת העתיד.<sup>49</sup>

49. עמנואל לוי, התיאטרון הלאומי "הבימה": קורות התיאטרון בשנים 1917-1975, עקר, תל-אביב 1981, עמ' 156 (ההרגשות שלי, ד"ר).

50. עמנואל לוי שם לו למטרה לחקור את תולדות התיאטרון מנקודת מבט של מרעי החברה, אבל מחקרו הפוזיטיביסטי חסר את ההיבט התיאטרוני, כלומר – הוא אינו מתייחס לטקסט ההצגות, הוא גרוש ציטוטם ללא ניתוח מתוך ספרי וזכרונות, ובעיקר הוא נטול עמדה ביקורתית.

עמנואל לוי אינו שואל מדוע פנו אנשי "הבימה" למחזות מתיאטרון אידיש. כמו כן, בהתאם להפרדה המלאכותית בין תיאטרון בעברית לבין תיאטרון באידיש, תיאטרון זה אינו מהווה כלל חלק מאופק המחקר של לוי, ולכן הוא גם מחמיץ את סיפורה המורכב של "הבימה" במוסקבה, בשנות נדודיה ובפלשתינה.<sup>50</sup> לא אוכל להעמיק כאן בשאלה כיצד היווה התיאטרון האידי המודרני תשתית לעשייה של הסטודיה "הבימה" ודאי לדינמיקת ההתקבלות של הצגותיה. רק אזכיר שהצלחת הדיבוק בהפקת ה"ווילנע טרופע" (ורשה, 1920) היא שסללה למעשה את דרכו של המחזה מאת שלמה אנסקי לבמת "הבימה" (מוסקבה, 1922). בביקור בפלשתינה (1928) העלתה "הבימה" את האוצר על-פי שלום עליכם בבימויו של



אלכסיי דיקי שהגיע ממוסקבה. לאור הפופולריות של מחזות של עליכם אצל להקות של תיאטרון אידיש, לא קשה להבין את הבחירה של "הבימה" במחזה האוצר. כלומר, הייתה כאן התחשבות ברורה בטעמו של הקהל הפוטנציאלי ביישוב וביטוי לקשר אינטר-רפרטוארי עם תיאטרון אידיש. אחרי שמיצתה את קהל הצופים ביישוב בפלשתינה, חזרה "הבימה" לברלין (ספטמבר 1929) והרחיבה את הרפרטואר עם אוריאל ד'אקוסטה מאת קרל גוצקוב בבימוי של אלכסיי גרנובסקי (1931). מחזה זה היה אחד הרווחיים בתיאטרון האידי, ומעמדו הקנוני בא לידי ביטוי ברומן של שלום עליכם כוכבים תונים.<sup>51</sup> בכלל, אין לתאר את סיוריה של "הבימה" בשנות נדודיה ללא הזיקה לסצנת התיאטרון האידי, כי בכך יש התעלמות מפורשת מאופציות תיאטרוניות שהיו חלק מהמארג התרבותי של המרכזים היהודיים שבהם ביקרה. בהקשר זה אציין ששומרים הייתה ההצגה האחרונה שהעלתה "הבימה" לפני צאתה לסיור באירופה (1937), ואי-הכללתה ברפרטואר של הסיור לא נבעה רק מהביקורת המסתייגת שספגה ביישוב, אלא כנראה מההסכם השונה של "הבימה" עם קהלה באירופה. ולראייה, חוץ מההצגות הדיבוק, היהודי הנצחי ואוריאל ד'אקוסטה, כלל הסיור את ההצגות עמך, יום שישי הקצר וקשה להיות יהודי המשתלבות היטב ברפרטואר של תיאטרון אידיש. (יוזכר שכל ההצגות הועלו בסיור באירופה בעברית.)

כידוע, בהקשר הציוני התקיים ויכוח נוקב על אופייה של התרבות "החדשה" ועד כמה היא מהווה המשך ישיר לתרבות היהודית במזרח אירופה. איתמר אבן-זהר (1980) מדגיש את העובדה שחרף "שלילת הגלות" והמגמה לכונן תרבות "חדשה", התבססה תרבות זו על מרכיבים רבים מהתרבות המזרח-אירופית.<sup>52</sup> כפי שמציין יעקב שביט, משנות השלושים, ועם גלי העלייה הרביעית, התפתחה החברה העירונית בפלשתינה בקווים מקבילים ל"חברת ההמונים" היהודית בערי מזרח אירופה. לטענתו, ההגירה הביאה אתה לא רק צרכים תרבותיים-חומריים, אלא גם צרכים תרבותיים-רוחניים, שעוררו אמנם אי-נחת בנטייתם להעתיק את "גינוני ורשה" לתל-אביב, אבל שום "מסע צלב" לא היה יכול למנוע התפתחות זו.<sup>53</sup> מובן שתיאטרון, כמוסד המקיים קשר הדוק עם קהלו, אינו יכול לתפקד כ"שמורת טבע". במילים אחרות, אם תיאטרון הוא מערכת המבוססת על זיכרון תרבותי, לתיאטרון האידי היה תפקיד חשוב בהפעלת "הבימה" בתקופת היישוב. עקבותיו של תיאטרון זה, חיות וחיוניותו מצויים, בין היתר, בתיאטרון של צ'מרניסקי.

בדברים נרגשים שכתב מכס ברוד לזכרו של ברוך צ'מרניסקי, הוא השווה בינו לבין מי שנחשב לאבי התיאטרון היהודי - אברהם גולדפדן: "המקוריות והטבעיות הייתה הסגולה המשותפת לשניהם - אלא שצ'מרניסקי עלה עליו בתרבותיות ויצירתיות".<sup>54</sup> אמנם ברוד, האינטלקטואל מפראג, מחמיר עם גולדפדן, אך הערתו חשובה לדיון

51. המחזה נכתב ב-1846 והוצג לראשונה באידיש ב-1881 באורסה בתרגומו של הסופר והעיתונאי יוסף יהודה לרנר, על-פי התרגום לרוסית של פיוטר ויינברג.

52. איתמר אבן-זהר, "הצמיחה וההתגבשות של תרבות עברית מקומית וילידית בארץ-ישראל 1882-1948", קתדרה 16 (1980), עמ' 165-189.

53. יעקב שביט, "ורשה/תל-אביב - יידיש ועברית: בין ספרות המון לחברת המון", הספרות י', 4-3 (1989), עמ' 206-207.

54. הערה 46 לעיל, עמ' 243.

55. עוד על דמות השלימול, ראו: Ruth Wisse, *The Schlemiel as Modern Hero*, The University of Chicago Press, Chicago and London 1971

56. על-פי י"ד ברקוביץ, "מעשה כשפים" התפרסם בהוצאת מוריה באורסה בצירוף סיפורו של ביאליק "יום שישי הקצר" בחוברת שנקראה מסיפורי עס. את התרגום מאידיש התקין המשורר שמעון גינצבורג. ערכו את התרגום ביאליק ורבניצקי.

בפועלו של צ'מרנינסקי, שכן חלק מרכזי בהצגותיו מבוסס על מוטיבים מהתרבות העממית היהודית שעובדו ליצירה ספרותית. במילים אחרות, החומרים הספרותיים שעובד צ'מרנינסקי אינם יכולים להיחשב לספרות עממית, אבל הם ספוגים מוטיבים מהתרבות העממית. הדמות שבמרכז איננה "בעל גוף", אלא זו של השלימול-הבדחן-השפילער, הצומחת מתוך הדימוי הספרותי-אמנותי של השטעטל.<sup>55</sup> כאלה הם שמעון-אלי החייט בהצגה מעשה כשפים, נפתלי הכליזמר בהצגה עלי כינור, עגלונים, סוחרים, שדכנים ושחקני תיאטרון אידיש בהצגה כתריאלים – כולן דמויות שחזקו את הקשר בין התיאטרון ששפתו עברית למסורת הבדחנים, הכליזמרים והשפילערים בפורים-שפיל. בהצגותיו, היהודי "הישן" מוצג כאמן ההישרדות. בהצגות יום השישי הקצר (ששייך לפן הכמו-עממי ביצירתו של ביאליק) ומעשה כשפים, נוצרת הקבלה בין חוויית הקיום של הדמויות לבין אשליית התיאטרון.<sup>56</sup> בהצגות עלי כינור וכתריאלים מוצגים חיי היומיום של השפילערים. ההתרחשויות הבימתיות לא ביטאו געגועים ל"שטעטל", אלא הפכו את העיירה למקור של יצירה על-זמנית בעלת משמעות קיומית.

יום שישי הקצר מגולל את התסבוכת שר' ליפא נקלע אליה מרגע שקיבל, ביום שישי בבוקר, הזמנה מידידו העשיר ר' געצי לברית המילה של נכדו הראשון ועד שובו לעיירה בשבת בצהריים. שיאה בביתו של ר' פיבקה, לשם הגיע ר' ליפא באשמורת ליל שישי לאחר שהעגלון הגוי סירב להשאירו לבד בשדה ולהמתין לצאת השבת. עם שחר מוצא ר' פיבקה את ר' ליפא ישן בביתו, ודעתו כמעט נטרפת עליו: כיצד ייתכן שר' ליפא, שומר מצוות ידוע, הגיע אליו בשבת. הוא מסיק מיד שוודאי טעה הוא עצמו במניין ימי השבוע, וכדי שר' ליפא לא יחשוב אותו לגוי גמור ובני העיירה הסמוכה לא ילעגו לו, הוא מסלק במהירות את סימני השבת. אווירת החול והעמדת הפנים של ר' פיבקה הן כה אמינות, שר' ליפא משתכנע שהתעורר אל מוצאי שבת. העגלון מכין את הסוס ור' ליפא יוצא בבטחה לדרך ומגיע לעיירה בדיוק כשהקהל יוצא מתפילת השבת. ברובד הרעיוני, העלילה עוסקת בסוגיות של תעתוע, אשליה, ובעיקר במתח בין המציאות הממשית של הזמן לבין יכולתנו לעצבו. מישור הייצוג הובלט באמצעות אלמנט של תפאורה: ספר גדול ממדים, בעיצובו של הצייר ראובן, שהמחיש את המקור הספרותי של ההתרחשות הבימתית. על שניים מ"עמודי" הספר מופיעים איורים בקווים עדינים של פנים-בית. איבן העגלון (אהרון מסקין), ר' ליפא (אברהם ברץ) ור' געצי (שמעון פינקל) עומדים ליד ה"דף", ונראה כאילו "יצאו" מתוכו. עיצוב הדמויות הבימתיות באמצעות המלבוש המגושם ושפת הגוף הבליט את ה"דף" השטוח; ולהפך – ה"דף" המחיש את החיות והחיוניות של הדמויות הבימתיות ה"בוקעות" ממנו. כך הפכה "שפת הגוף" לטקסטורה של "שפת המילים". במילים אחרות, ההתרחשות הבימתית אינה המחזה של "מציאות", אלא המחזה של

מעשייה המגוללת את חיי היומיום כמסכת של נפילה במלכות האשליה. הרוח הקרנבלית באה לידי ביטוי החל בתמונת הפתיחה, שבה אשתו של ר' ליפא מלבישה את בעלה בבגדים ששלח לו ר' געצי, ואלה משמינים אותו עד שרק בקושי הוא מסוגל לצאת מדלת הבית והופכים אותו לכפיל של ידיו העשיר, עבור לריקוד המלווה בשירתם של ר' ליפא, ר' געצי והעגלון איבן הנראים כשלושה כפילים, וכלה בתזמון כניסתו של ר' ליפא לעיר כמין שוטה שכל הקהילה צופה בו. כל אמצעי הייצוג יוצרים הזרה בין הצופה להתרחשות הבימתית ומאפשרים לו לקלוט, מעבר לעלילה הפשוטה והצפויה והמוכרת, את המשל הקיומי שהיא מגלמת. בסיורה האחרון של "הבימה" באירופה לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה, התפרסמה בעיתון היומי הוורשאי דאט ווארט<sup>57</sup> ביקורת על יום שישי הקצר באלה המילים:

זוהי תופעה מזהירה של עבודה רז'יסורית, המראה על מקורות העממיות ש"הבימה" שואבת מהם. התאטרון האמנותי הגדול על כל הרפרטואר הקלסי שלו צריך שתהיה תחת רגליו קרקע-עם איתנית, אותה אדמה שחורה, אשר תזין את שורשי – וכל כמה שיעמיקו השורשים ימריאו כנפיו השמימה.<sup>58</sup>

בעקבות הצלחת יום שישי הקצר פנה צ'מרניסקי לעיבוד סיפורו של שלום עליכם "מעשה כשפים" (הסיפור נקרא במקורו "החייט המכושף"). צ'מרניסקי לא רק עיבד וביים, אלא גם גילם את הדמות הראשית: שמעון-אלי. גם בהצגה מעשה כשפים הבליטה התפאורה (של משה מוקדי) את מישור הייצוג. הדימוי הראשון שהצופה נתקל בו היה מסך שחור ועליו, בקווי מתאר לבנים, שני תיישים הניצבים על רגליהם האחוריות ורגליהם הקדמיות מכוונות זו מול זו. עם עליית המסך, התגלתה מגילת זהב גדולה, עשויה יחידות-יחידות. על כל יחידה צויר הרקע להתרחשות מסוימת.<sup>59</sup> להבדיל מאיוריו המינימליסטיים של ראובן במחזה יום שישי הקצר, יצר מוקדי תפאורה "דברנית", "סיפורית", עשירה בפרטים צבעוניים. כך, לדוגמה, הרקע לחדרו של המלמד היה שלל ציטוטים מהתלמוד וממהשנה וביניהם דימויי עזים וחמורים בתנוחות אנושיות. פעולת גלגול המגילה ביטאה באופן חזותי את הרעיון של דמויות היוצאות מתוך סיפור-מעשה. רעיון זה גם קיבל ביטוי מיזנסצני בתמונה האחרונה: הבמה מתמלאת דמויות שהיו חלק מן העלילה, כולן מתרוצצות בבהלה, ועל-פי הוראות הבמה הן נכנסות לבסוף בתהלוכה מסוגנת לתוך החור שנפער במגילה.

במרכז ההתרחשות הבימתית דמותו של שמעון-אלי-שמע-קולנו, שלא זכה להגיע למדרגת חייט והוא מטליא טלאים, מטופל בבנים, עני ואביון וגם נשלט בידי אשתו ציפה-ביילה-רייזה. שמעון-אלי אינו רק נחות מבחינה חברתית, אלא גם מכוער ומעוות מבחינה פיזית. הפיזיונומיה שלו ועליבותו כגבר יוצרות דימוי בימתי שהוא אנטיזתה

57. העיתון דאט ווארט היה שייך לתנועת "ארץ-ישראל העובדת" בפולין, ורשה. עורכו הראשון, שניאור זלמן רובשוב, הובא במיוחד מפלשתינה. כמוסף הספרותי של העיתון פרסמו, בין היתר, איציק מאנגר, יצחק בשביס זינגר, י"ד ברקוביץ ויצחק קצנלסון.

58. מתוך "דברי הביקורת בעיתונות אירופה", במה ב' (תרצ"ח), עמ' 13.

59. התמונות שמורות בהמילא"ה, תיק מס' 10.1.10.

לדימוי האדם "החדש". אלא שהמחזה אינו סיפור "גלותי" העוסק ב"תרבות העיירה", אלא הוא מעביר, באמצעות סיפור-מסע כמעט קפקאי, חוויה חריפה של שוליות וחוסר שייכות. שלוש פעמיים נגש שמעון-אלי עם הפונדקאי, שלוש פעמים משקה אותו הפונדקאי י"ש, והתוצאה היא גלגול התיש בעז והעז בתיש. במהלך העלילה, ציפה-ביילה מדברת על עז ממשית שעשויה להפחית מן הדלות, ואילו נשקו של שמעון-אלי הוא המילה, הפסוק, ההתחכמות הלשונית והאירוניה. מעמד הקנייה ומעמדי החליבה הפרפורמטיביים חושפים את המלכודת שלתוכה נפל שמעון-אלי. בפעם השנייה משליכה עליו ציפה-ביילה ברוב זעם כלי בית ומשלחת אותו החוצה עם התיש, כמנהג שילוח העז לעזאזל. בנקודה זו השמיט צ'מרינסקי את קטע החורבן שמחולל הגלגול (העז המכושפת) והוסיף במקומו תמונת חלום/סיוט – כמין תיאטרון-בתוך-תיאטרון. התיש, בגילומה של השחקנית פני לוביץ, מתגרה בו, רוקד לפניו, מפיל עליו כישוף, "משתלט" עליו, ולבסוף רוקד שמעון-אלי עם התיש. "העולם ההפוך" ממשיך גם ב"מציאות". כששמעון-אלי מקיץ בבעתה מהסיוט, העז ממשיכה לרקוד לעומתו. על-פי הביקורות, הבימוי של צ'מרינסקי היה אפקטיבי: "הרז'יסורה החזיקה את הקהל בצפייה מתוחה, בבת-צחוק שעברה מפרק לפרק לצחוק רועש [...] אכן, הייתה זו קומביניציה אמנותית מוצלחת של שלום עליכם ו'הבימה'".<sup>60</sup>

60. ל' מלאך, "מגילת שלום עליכם" להצגה 'מעשה כשפים', במה ד' (תרצ"ד), עמ' 31.

בהצגה עלי כינור, המגוללת את מסכת חייו של השפילער, פעלה הדרמטורגיה של צ'מרינסקי בכיוונים הבאים: הרחיבה את היסוד העלילתי הגלום בתהליך ההתבגרות הקצר של הנער זמלה עד ההכרעה לגבי ייעודו: להצטרף לקהילת הכליזמרים; עיבתה את ההומור באמצעות הפוטנציאל הקומי שבסיטואציות ובדמויות; הוסיפה ממד מטא-תיאטרוני באמצעות תמונת חלום, הכוללת תהלוכה רבת-משתתפים ושעלילתה היא "עולם הפוך" המתקן את "המציאות"; הוסיפה סצנות הקשורות במשפחת הכליזמרים המייצגת את האמן העממי. התפאורה – תוף ומצילתיים ובצדם כינור, וכן המיזנסצנות, המחישו כולן שהחלל המעוצב הוא סמל לחלל נפשי. העובדה שהתוף מייצג את שני הבתים (בית נפתלי, הכליזמר; ועברו השני, כאשר הבמה מסתובבת – ביתו של שייה-מיכל, אביו של זמלה) חידדה את יחסי הניגוד וההשלמה בין הרוח והחומר, בין השמחה לדלות, בין הרוחני לגשמי, בין היצירה לעולם היומיום האפרורי, וביטאה את הרעיון שמשפחת הכליזמרים היא גם הכלי המוזיקלי וגם הכוח האנושי המפעיל אותו. צ'מרינסקי, שהיה לו עניין רב בשאלת האמן היהודי המודרני, גילם את נפתלי הכליזמר – אמן בעל שאר רוח, החי בשולי החברה ומייחל לימים טובים יותר. אהרון מסקין, שברפרטואר שלו היו דמויות גויים, גילם את טשטישק הקאפלמייסטר, המנגן גם הוא עלי-כינור. יעקב פיכמן מתאר את אחד הרגעים האפקטיביים של נפתלי-צ'מרינסקי:

[...] צ'מרינסקי הציג את נפתלי הנלהב, היודע לכבד את אמנותו ויודע גם להשיב כהלכה לבעלי הבתים ההוגנים כשהם פוגעים בכבוד בניו. הרמת קולו הפתאומית של עלוב זה בתבעו את עלבונו, מרעדת לרגע את הבמה וממלאה חמימות את האולם כולו. זה היה אחד הרגעים המרוממים בהצגה.<sup>61</sup>

61. יעקב פיכמן, "עלי כינור", הערות להצגת 'הבימה', במה א"ב' (תרצ"ו), עמ' 5.

מסקין בנה דמות בימתית שופעת חום ורוך. כך בתמונת הפונדק הוא מרגיע את נפתלי ומוציא אותו בחמלה מהמקום, ונוהג גם בנער זמלה בדרך אבהית ואוהדת. הוא ה"אחר" המבין ללבו של מי שמתעתד להיות "אחר". לדמות הבימתית שיצר מסקין מתייחס פיכמן בסופרלטיבים: "על הבמה התהלך אדם טוב. יפה עין. אכסמפלר אנושי שעלה יפה – אחד מאלה המכפרים בהווייתם על רבבות קטני הנפש, המשחירים את עין הארץ הגדולה".<sup>62</sup> המטען האמנותי של צ'מרינסקי-נפתלי ומסקין-טשטשיק הקאפלמיסטר בונה את דמות האמן על דרך ההקבלה והניגוד. שניהם חיים בשולי החברה, אמנים בעלי שאר רוח שאמנותם אינה זוכה להכרה. מן ההצגה מצטיירת דמותם של האמנים היהודים המסורתיים, הכליזמרים, שמקווים (כפי שמנסח זאת שלום עליכם בסטמפניו) "כי רבבות הימים יתמחו במקצועם ויעלו אף הם למדרגת מנגנים כהלכה".<sup>63</sup> ושמתפקים לפי שעה בהסבת קורת רוח בשעת הכנסת כלה לחופה. ומכאן שהסיפור "עלי כינור" מאת שלום עליכם לא זו בלבד שאפשר ל"הבימה" להציג את חיי היומיום של הכליזמר ולהחיות את דמות האמן המסורתי, אלא גם להאציל עליו את האמנותיות.

62. שם, עמ' 6.

63. שלום עליכם, סטמפניו, מאירישי: י"ד ברקוביץ, דביר, תל-אביב תש"ו, עמ' י"ט.

למילה "שפילער" יש, כידוע, שתי משמעויות: מנגן ומשחק, ובהקשר זה מעניינת במיוחד התמונה "תיאטרון בכתיאליבקה" שחתמה את ההצגה כתריאלים, המבוססת על חמישה פרקים מהסיפור "כתריאליבקה החדשה". ככל שידוע לי, הייתה זו הפעם הראשונה שבה הוצגו קטעים ממחזותיו של אברהם גולדפדן על במת "הבימה" ובעברית כתיאטרון-בתוך-תיאטרון. הפרק של שלום עליכם "תיאטרון בכתיאליבקה" הוא רק שלד לתמונה שכתב צ'מרינסקי – ללא ספק בהשראת הרומן כוכבים תועים מאת שלום עליכם שעוסק בתיאטרון האידי בתקופת פריחתו של התיאטרון של גולדפדן. בעיבוד לתיאטרון שונה סדר הפרקים – לעומת הסיפור שנחתם בפרק "שודדיה של כתריאליבקה", התמונה החותמת את ההצגה היא "תיאטרון בכתיאליבקה". להקת תיאטרון אידיש שעתידה להופיע בכתיאליבקה, מאוזכרת כבר בתמונה הפותחת של ההצגה: "המסע בטרם". זוהי תוספת של צ'מרינסקי לפרק של שלום עליכם. הסופר-האורח יורד בתחנת הרכבת של כתריאליבקה ופוגש עגלונים, בעלי אכסניות ושאר כתריאלים, המשדלים אותו לקנות ממרכולתם. יוסל הקונדוקטור וכתריאל הרכב דוחפים את הקרון לתוך הבמה, תוך שהם מזמרים את השיר "יתומה" מהמחזה המכשפה מאת גולדפדן. העיבוד

יצר אפוא מסגרת של תיאטרון-בתוך-תיאטרון כתחליף למסגרת של הסופר-האורח שמארגנת את הסיפור, והעניק בכך לכל האירוע דימוי של תיאטרון "גולדפדני".

ההתרחשות הבימתית כללה את שלל מרכיביו של אירוע תיאטרוני: פרסום-חוצות קולני, קהל שנמכרים לו כרטיסים בהתאם למאוויו, קופאי שמחלק כרטיסים למקורבים (בערך כל הקהל), במאי שחייב להכריע איזו הצגה יעלה – שולמית, קוני למל או המכשפה (בגלל תסבוכת של מכירת/חלוקת הכרטיסים וגם בגלל בעיות של אביזרים: בשביל שולמית צריך חלוקים לבנים ואין, בשביל המכשפה צריך רגלי תרנגולות ואין), חזרות יגעות וסוערות בעת ובעונה אחת, שחקנית צעירה שמתחרה בשחקנית מבוגרת על התפקיד הראשי וכן תגובות קהל הצופים (הבימתי) לפני ההצגה ובמהלכה. במוקד התיאטרון-בתוך-התיאטרון, מחרוזת שירים מוכרים וסצנות מתוך שולמית והמכשפה על-פי דרישת הקהל. מן הסתם, החגיגה המשותפת של השפילערים ושל הקהל הבימתי משקפת את הקהל באולם, שהרי הקישור בין קהלה של "כתריאליבקה החדשה" לבין תל-אביב של שנות השלושים הוא בלתי נמנע. מה היו המודלים של "העיר הלבנה שנבנתה מתוך החולות" כדברי נתן אלתרמן? מי האנשים שישבו בה? האומנם חלוצים וחלוצות שלווים או שומרים ושומרות גיבורים, או שמא מהגרים שהזיכרון התרבותי שלהם כולל את "כתריאליבקה החדשה", היא "כתריאליבקה" שהתפתחה מעיירה לפרובינציה אוניברסלית בדומה לתל-אביב?

עיבודיו הבימתיים של צ'מרניסקי הם ללא ספק בחירה מודעת ומכוונת שהפכה את התרבות העממית של עולמות הבדיון הספרותיים לחומר גלם תיאטרוני. אמצעי ההבעה שבחר בקפידה סייעו ל"הבימה" לגשר על קפיצת הדרך הנחשונית שביצעה עם הדיבוק – שהרי שפתו התיאטרונית של וכתנגוב חסרה את ההומור, האירוניה, שמחת החיים והגמישות המאפיינים את התרבות העממית. סיפוריו של שלום עליכם לא זו בלבד שאפשרו לצ'מרניסקי ולשחקני "הבימה" להשלים חוליה התפתחותית חסרה, אלא גם להיענות לצרכים התרבותיים של קהל-הצופים התל-אביבי. הצגותיו מוכיחות שבימי השגרה בפלשתינה, "הבימה" לא הייתה "שמורת טבע" של תפיסה אליטיסטית-אוטופית של אמנות "גבוהה". התיאטרון שלו הדהד את מודל התיאטרון "הגולדפדני", הבלוט את התיאטרוניות והציב במרכז דמויות לא-קנוניות, חלושות גוף, המציגות אופציות רוחניות-קיומיות. הן לא קידמו את רעיון היהודי "החדש", אלא יצגו את כוח ההישרדות של זהות תרבותית יהודית כנגד נסיבות הקיום. אכן, בעזרת דמויותיו הסמליות של השטעטל ובעזרת דימוי השפילער כתב צ'מרניסקי את סיפורו של השחקן היהודי המודרני; ויתר על כן, הצגותיו נתנו הכשר לקהל בפלשתינה לחוות את הריחות והטעמים, את המקצבים והניגונים, וכן את כוחה החתרני של התרבות העממית. לימים

יופיעו תמונות מהצגותיו בתוכנייה להצגה הכנסת כלה – עיבודו של הבמאי יוסי זרעאלי לעגנון, ויכתב, הפלא ופלא(!), שהיו אלה הצגות "אידישקייט"...

לסיכום, רב השונה על הדומה בתיאטרון של ברוך צ'מרנינסקי וצבי פרידלנד. התיאטרון של צ'מרנינסקי מתאפיין באסתטיקה הצומחת ממוטיבים עממיים ומאיקונוגרפיה יהודית הקשורה בחיי היומיום. זוהי מעין אסתטיקה "אתנוגרפית" שהתיאטרליות שלה, שהובלטה בייצוגיים החזותיים, מפרקת את "הראליות" של מושאיה והופכת אותם לשרשרת דימויים מודרניסטיים, שמעמידים במרכז את חוויית הקיום של היחיד, נציגו של "כל-אדם". צ'מרנינסקי קידם את המודל הפרדיגמטי שצפון במחזה הדיבוק מאת אנסקי, הווה אומר – התרבות העממית כחומר גלם ליצירה אותנטית של העם. לא זו בלבד שהצגותיו לא נענו למושג "שלילת הגלות", אלא שהדימוי הספרותי-האמנותי של השטעטל נעשה מדיום ליצירה תיאטרונית, שבנתה את העולם "הישן" כסוג של אמת רוחנית החורגת ממגבלות הזמן. התיאטרון של צ'מרנינסקי, פרשנו הבימתי של שלום עליכם, הוסיף לרפרטואר נדבך של תרבות יהודית מודרנית. לעומת זאת, הצגותיו של צבי פרידלנד גייסו מחוזות זיכרון טראומטיים בהיסטוריה היהודית, כיוונו לדימוי "האדם החדש" של המהפכה הציונית והדהדו את אמירתו של בן-גוריון "אסון הוא כוח". הצגותיו ביססו את הבמה העברית כאתר-זיכרון הגמוני של המתים, שמותם יפה וראוי למולדת. קשה אמנם להפריז בעיילותו של התיאטרון כמכשיר להבניה סימבולית של זהות לאומית, אך בעקבות הדיון ברצף הצגותיו ההיסטוריות, ניתן לומר על פרידלנד שפועלו חיזק את מעמדה הלאומי של "הבימה".

שתי האופציות התיאטרוניות יכלו לדור בכפיפה אחת הואיל ותרבות תיאטרון אינה מתעצבת באורח פלא, וודאי לא מעצמה. אנשים מסוימים מגבשים אותה, על-פי מידותיהם, גבולותיהם, השקפותיהם ויכולתם האמנותית-מקצועית ובהקשרים היסטוריים-תרבותיים. אך טבעי הוא שבחברה שממירה את אוצר סמליה המשותף, שמהנדסת ומעדכנת אותם, יתקיימו אופציות שונות זו לצד זו. מכל מקום, בתקופת היישוב, את הדימוי מהו "תיאטרון" לא סיפק קומץ מחזות מקוריים ארץ-ישראליים שמצאו את דרכם לבמת "הבימה", אלא פועלם וחותרם האמנותי של הבמאים שהחלו לפעול במסגרת שיטת הבימוי הפנימי. יש לקוות שמהסתת תשומת הלב מהמחזאים ומהמחזה המקורי – ולא כל שכן מהקנון (הדיבוק, הגולם והיהודי הנצחי) – לעבר פועלם וחותרם האמנותי של הבמאים, התקבלה תמונה שונה לגמרי מזו שנחרטה בהיסטוריוגרפיה של התיאטרון העברי על "הבימה" בתקופת היישוב, קרי – "גלותיים-מנוצחים" שעליהם קמו צעירי "התיאטרון של המדינה" וביצעו את המעבר המיוחל לתיאטרון "החדש". על-פי עבודותיהם של צ'מרנינסקי ופרידלנד, לא היה זה תיאטרון "מיושן",

אלא תיאטרון שנענה לקהליו על-ידי כך שסיפק להם מקצועיות, בידור וערכי הפקה (Production Values), תיאטרון שדיבר בקולות שונים, קולות המבטאים את המתח בין תרבות יהודית מודרנית לבין הלאומיות הציונית המתגבשת.

אוניברסיטת תל-אביב



# "ועמד החבר כנגד הפלדה":

## דמויות תש"ח - האולונים ספרות

### מגויסת?\*

\* ראשיתו של המאמר בהרצאה בשם זה שניתנה בכנס השנתי של "האגודה לקידום חקר התיאטרון", אוניברסיטת בן-גוריון כנגב, פברואר 2004.

### זוהנה כספי

1. בכך המשיך למעשה התיאטרון הישראלי מסורת של מחויבות לאומית, שהייתה מסימניו של התיאטרון היהודי-העברי מאז ימיו הראשונים של תיאטרון "הבימה" במוסקבה ב-1917.

2. על העצמה הרבה שבידי המנגנונים האידאולוגיים של המדינה על פני מנגנוני הכוח הפורמליים שלה, ראו: L. Althusser, *Lenin and Other Essays*, Monthly Review Press, New York 1971

3. ראו למשל: גדעון עפרת, "בחיפוש אחר הצבר האבוד בדראמה הישראלית", ירושלים - רבעון לספרות י"ג (תשל"ט), עמ' 87-101; נורית גרץ, עמוס עוז - מונוגרפיה, ספרית פועלים, תל-אביב 1980; חיים שוהם, הדראמה של ידור בארץ, אור-עם, תל-אביב 1998; גרשון שקד, הטיפורת העברית 1880-1980, ג'ד', הקיבוץ המאוחד וכתו, תל-אביב וירושלים 1998. נילי סדן-לובנשטיין, "דור המדינה והמרד בדור תש"ח", א.ב. יהושע - מונוגרפיה, ספרית פועלים, תל-אביב 1981, עמ' 9-12, 23-37.

גם מאמרים מאוחרים מהשנים האחרונות, שהבחינו באלמנטים

בשנים שקדמו להקמת המדינה ובשנותיה הראשונות, כאשר התרבות הישראלית הייתה עדיין בחיתוליה, ניעור צורך דחוף במדיום אמנותי שישקף, אך בה-במידה יבטא, את המציאות החדשה הנוצרת בארץ. האומה המתגבשת נזקקה בימים ההם לכלי רב-כוח, שיקבל על עצמו תפקיד מכוון מרכזי ויתרום לעיצוב התודעה הלאומית ולגיבוש הזהות הקולקטיבית החדשה. תפקידים אלה הוטלו במידה רבה על התיאטרון הישראלי הצעיר.<sup>1</sup> התיאטרון והמנגנונים האידאולוגיים האחרים של המדינה, כמו הספרות, בתי הספר, תנועות הנוער וכן המשפחה, היו אמורים להתגייס ליצירתם של מיתוסים לאומיים למדינה החדשה, שהצטרכה לזהות ולהגדרה.<sup>2</sup> הצגתה על הבמה של המציאות המתקמת, לנגד עיניו הצופות של קהל חי ומזדהה, אפשרה לאפרטוס הדרמתי לייצג וגם לעצב את הזהות הקולקטיבית הישראלית, את המודוס אופרנדי התרבותי והלאומי שלה ואת דרכי השיח האופייניים לה. כך הפך התיאטרון לבעל מעורבות עמוקה בתהליכים המשמעותיים ביותר שעברו על החברה הישראלית מראשיתה. נקודת מוצא זו החלה מהלך, המתמשך עד ימינו אלה, של מחויבות התיאטרון הישראלי כלפי המציאות הישראלית המשתנה. ביצירותיו העיקריות ממשיך התיאטרון לשקף לאורך השנים את השינויים ואת נקודות המפנה שחלו במציאות הציבורית וההיסטורית המורכבת של מדינת ישראל, וכמו כן לייצג את הניסיון הישראלי, את הקונפליקטים ואת הטראומות של החברה החיה בארץ הזו.

התפיסה השכיחה במחקר ההיסטוריוגרפי של התיאטרון הישראלי, כמו של הספרות הישראלית בכלל, נוטה לראות במחזות תש"ח מייצגים נאמנים של הערכים ההגמוניים של החברה.<sup>3</sup> מבחינה אידאולוגית, גישתם של יוצרי "דור תש"ח" נתפסה על-ידי חוקרים ומבקרים מאז ועד היום כהומוגנית, כבעלת גוון אחד, כמגויסת לחלוטין לבנייתו ולביצורו של האתוס הציוני ולהאדרת דמות הצבר כאנטי-תזה מוחלטת

הביקורתיים שחבויים במחזה הוא הלך בשדות, מציגים את הביקורת כמתונה יחסית לרומן שעליו המחזה מבוסס, ראו:

אבנר בן-עמוס, "הוא הלך בשדות ב-1948: שכול, זיכרון ונחמה", ג' קינר, אלי רוזיק ופרדי רוקס (עורכים), הקאמרי - תיאטרון של זמן ומקום, אוניברסיטת תל-אביב, 1999, עמ' 25-47; בן-עמי פיינגולד, תש"ח בתיאטרון, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2001.

עמדה מורכבת יותר מציג ג'ד קינר. את התקבלותו הנלהבת של המחזה בתקופתו רואה קינר כתולדה של מערכי היסוד והלך הרוח החוצי-תיאטרוני, ואת יחסה של הביקורת המאוחרת יותר אל המחזה הוא רואה כביטוי נוסטלגי אל העבר. קינר אמנם מציין כי קיימת "הוויה ביקורתית, ראלית" במחזה, אך טוען כי הביקורת אינה פוגמת באהדה הבסיסית אל הדמויות: "הדילמות האישיות אכן מוצגות, אולם רק על מנת שיתבטלו על הסף מכוח ההתקבלות הצפויה על-ידי הקהל בן-התקופה, שמוסיכמת מציאותו העדיפה את הערך הלאומי על פני המימוש העצמי". ועוד: "תחושת" אחרי מות קדושים אמור' [...] יוצרת את אהדת הניגודים הסימביוטית של היותו 'הדמות המייצגת של הצבר, לוחם (ונופל) תש"ח' - כטענת עימנואל סיוון" (ג' קינר, "ההצגה הוא הלך בשדות" ומקומה בתיאטרון הישראלי", מדעני היהדות, 39 ותשנ"ט, עמ' 67-76).

גם מיכאל גלזומן, שבניגוד לעמדות המקובלות מצביע על הביקורתיות של הרומן וטוען כי זהו "טקסט אמביוולנטי, המפרק את דמותו של הצבר ואת האתוס של טקסט-הקרבת ההרואי", רואה בעיבודו של הרומן למחזה ולהצגה

לדמות הצעיר היהודי-הגלותי. רוב המחזות שנכתבו ושהוצגו בעשור הראשון למדינה, התרחשו על רקע הקיבוץ או הצבא ועסקו בתקופת המאבק ומלחמת העצמאות. עם החשובים בהם נמנו, כידוע, הוא הלך בשדות, בערבות הנגב והם יגיעו מחד, שהוצגו בשנים 1948-1950. חיייהם הפרטיים של הגיבורים במחזות אלה נארגו אל תוך "הסיפור הציוני" הקולקטיבי, השתלבו בו ללא הפרד, ולדמויות לא היה קיום של ממש בלי שההוויה הקולקטיבית תקיף אותן ותהפוך אותן לייצוגיות. האבות המייסדים של חברת המהגרים-המתיישבים בארץ-ישראל עיצבו לכאורה דור המשך - עברי חדש - יפה, חסון, לוחם, שנועד להיות היפוכו הגמור של היהודי הגלותי הישן, והתיאטרון העמיד אותו כגיבורו הראשי. כך תרם התיאטרון לאופן שבו נארג הצבר אל תוך "מחזות הזיכרון" של הקולקטיב הישראלי.<sup>5</sup>

המחזה הוא הלך בשדות שאב כמובן את כוחו גם מהרומן שעליו התבסס. הרומן נמכר בכריכה קשה ב-3,000 עותקים, וכעבור זמן קצר בכריכה רכה ב-20,000 עותקים נוספים. ב-1951 ראה אור במו ידיו: פרקי אליה, שסרטט דמות הדומה במאפייניה לאורי, גיבור הוא הלך בשדות, ושנמכר ב-49,000 עותקים. העובדה שהאחרון נכתב כמו ביוגרפיה על אחיו של שמיר, שנפל בקרב זמן קצר לפני בכורת המחזה הוא הלך בשדות, חיזקה את הזיקה שבין הצבר בספרות ובתיאטרון לבין הצבר במציאות. ברוח זאת כותב עוז אלמוג: "שמיר [...] לא יצר דמויות צבריות יש מאין. הוא עיצב את גיבורי ספריו על-פי המודל הצברי שקלט והפנים מהמציאות, תוך העצמה ו'שיוף' התכונות היפות הטיפוסיות של חבריו הצברים". בהקשר זה גם מצטט אלמוג את קורצווייל, שזיהה את הרומן כאספקלריה נאמנה לרוח הדור הצעיר בעיני רוב הקהל.<sup>6</sup> ברצוני להציג גישה אחרת אל מחזות תש"ח, שלא רק מצביעה על המתח האידיאולוגי המצוי בהם, אלא אף רואה בהם מחזות מורכבים מבחינה אמנותית - היבט שהמבקרים לא שמו לב אליו, בדרך כלל.<sup>7</sup>

הוא הלך בשדות נחשב למחזה הישראלי הראשון שהציג את המציאות האקטואלית בעת התהוותה ושנתפס בציבור כמין ביוגרפיה דורית של הצבר.<sup>8</sup> המחזה, שאירועיו מתרחשים על רקע שלהי תקופת המנדט, עובד לתיאטרון בסוף שנת 1947 בעקבות פנייתו של הבמאי יוסף מילוא מהתיאטרון הקאמרי אל משה שמיר. הרומן עמד לצאת לאור באותם ימים ממש, ומילוא הציג לשמיר לעבדו למחזה. שם המחזה (כמו שם הרומן) לקוח, כידוע, משירו של נתן אלתרמן "האם השלישית", ששמיר גם מאזכר בית ממנו כמוטו לרומן. המחזה הוצג לראשונה על הבמה בסוף מאי 1948, שבועיים לאחר הכרזת המדינה וממש בעצם ימי המלחמה. נסיבות אלו הפכו במהרה את אורי, גיבור הרומן והמחזה, לסמלו המובהק של הצבר הישראלי.<sup>9</sup>

שמיר עצמו נדרש פעמים מספר במהלך השנים לדמות דיוקנו של אורי, שיעצב ברומן הוא הלך בשדות (ומעט מאוחר יותר במחזה), ובכל פעם הציג אותה באופן שונה. זמן קצר לאחר סיום כתיבת המחזה במארס 1948, הסביר שמיר את ההבדל בין המחזה לבין הרומן הביקורתי בשינוי שחל באופן התבוננותו בנוער העברי. לאחר פרוץ המלחמה הוא ראה לפניו נוער שמקבל עליו משימות לאומיות ואחריות, לעומת השטחיות וקלות הדעת שראה בנוער זה עצמו טרם המלחמה. לדבריו, נוער הפלמ"ח מוצג במחזה "לא כהווי בלבד, אלא כחיל לוחמים נושא הכרה"<sup>10</sup>. ב-1950, בוועידה של אגודת הסופרים, זנח שמיר לחלוטין את ההבחנה בין הרומן למחזה והציג את אורי כ"האדם החדש" שנוצר כאן בארץ: חלוץ, סוציאליסט, מהפכן, אמון על הקרבה עצמית, יציב נפשית ושוורשי - דמות שמשותווה בתכונותיה רק לדמותו של היהודי החסיד בספרות הקלאסית.<sup>11</sup> לעומת זאת, שנים מאוחר יותר, בשיחה עם עלי מוהר במארס 1973, טען שמיר כי אורי הוא למעשה וריאציה נוספת על דמות הצעיר המתלבט בספרות העברית ולא דווקא דמות הרואית של הנוער העברי.<sup>12</sup>

ריבוי הגרסאות הפרשניות שנתן שמיר עצמו לדמותו של אורי, אינו רק פרי נסיבות תרבותיות-היסטוריות משתנות, או סיבות ביוגרפיות ואישיותיות, כפי שנדמה במבט ראשון, אלא מקורו מלכתחילה בעמדה אמביוולנטית שקיימת במחזה. בתודעה הקולקטיבית הישראלית התקבעה דמותו של אורי כדגם אולטימטיבי של הצבר העברי לא בזכות תכניו של המחזה עצמו, שדווקא חושפים מתח אידאולוגי פנימי שלא הוכרע, ולא רק משום שנכתב ובוצע בתקופה ההרואית של תקומת מדינת ישראל, כפי שסבורים מרבית מבקריו וחוקריו. בשל הנסיבות שבהן הוצג המחזה, כך נטען, נטו הצופים והמבקרים לראות בו מחזה מגויס, שמתפקידו לעודד ולחזק את הציבור הישראלי בתקופה הקשה של מלחמת העצמאות. גם חוקרים מאוחרים יותר מאשר בני התקופה ניסו להסביר את ה"עיוורון" של צופיו הראשונים אל הביקורת שעולה ממנו, באמצעות מצבם התודעתי. דוגמה מובהקת למהלך ביקורתי מסוג זה הוא המושג "מוסכמת המציאות" שטבע גד קינר בנוגע לעמדתם של בני התקופה כלפי המחזה.<sup>13</sup> זהו הסבר חלקי בלבד, שעשוי אמנם לנמק את האופן שבו התקבל המחזה בתקופתו, אך לא את אופן התקבעותו בזיכרון הלאומי משם ואילך. טענתי היא, כי מחזה זה ומחזות אחרים מאותה תקופה, כמו בערבות הנגב והם יגיעו מחוץ, נתפסו כמחזות קונפורמיים שתרמו לעיצוב האתוס הצייוני וגיבורו הצבר, בעיקר הודות להיסטוריוגרפיה מאוחרת יותר של הספרות העברית, שהציגה באופן גורף את הסופרים של "דור בארץ" כמבטאיו המובהקים של הקונצנזוס האידאולוגי של תקופתם וכמי שכווננו במו כתיבתם את דמותו של האדם העברי החדש בארץ. זאת, מתוך רצון להבליט את חילופי הדורות בספרות העברית ולהציג את סופרי דור המדינה - עמוס עוז, א"ב יהושע

את ה"אשם" העיקרי בהפיכתו לטקסט מגייס ומגויס (מיכאל גלזמן, "האסתטיקה של הגוף המרוטט: על תרבות המוות ב'הוא הלך בשדות'", חנה נוה ועודר מנדה-לוי ועורכים, תד: מחקרים בספרות העברית, כרך חמישי, אוניברסיטת תל-אביב, תשס"ב, עמ' 347-377).

4. ראו: משה שמיר, הוא הלך בשדות, אור-עם, תל-אביב 1989; יגאל מוסינזון, בערבות הנגב, אור-עם, תל-אביב 1989; נתן שחם, הם יגיעו מחוץ, אור-עם, תל-אביב 1989.

5. המושג "מחזות זיכרון" שאל מההיסטוריון הצרפתי הנודע פייר נורה (פייר נורה "בין זיכרון להיסטוריה - על הבעיה של המקום", זמנים 45 קיץ 1993), עמ' 5-19).

6. עוז אלמוג, הצבר - דיוקן, עמ' עובר, תל-אביב 1997, עמ' 30-13.

7. תופעה דומה אנו מוצאים גם בסיפורת ת.ש.ח. קריאה בסיפורים של יוהר, שמיר, מוסינזון ואחרים מגלה אלמנטים מפתיעים מאוד ביחסם לערכים ההגמוניים שנהוג לחשוב כי סיפורת זו קידמה.

8. משה שמיר כתב 14 מחזות, אך עיקר פרסומו כמחזאי בא לו בזכות המחזה הוא הלך בשדות. עוד מחזות ידועים פרי עטו: קיילוסטר 56 (1949), בית הלל (1951), אגדות לוד (1958), היורש (1963) ואחרים. שוהם טוען כי במעבר מימי מלחמת השחרור לימי המדינה חלול שתי תמורות עיקריות ברמה של שמיר: מעבר מ"דרמת הווי" ל"דרמת דמות" ומעבר מהעמדת דמויות חזקות ובעלות עצמה של דור הבנים במרכז המחזות לדמויות-מרכז חזקות של דור האבות. שוהם מתייחס למחזות בית הלל וליל

10פ (שוהם, הערה 3 לעיל, עמ' 45). אני מתנגדת לשיקוי הקביעות גם יחד. אינני רואה במחזות הראשונים דרמות הווי ואני סבורה שבמחזה הוא הלך בשדות (וגם במחזה בערבות הנגב מאת מוסינזון), דור האבות עומד במרכז לא פחות מדור הבנים. מאבק הרורות העסיק את שמיר מראשיתה של יצירתו. סימוכין לכך אפשר למצוא ברומן הוא הלך בשדות, ושם הדבר ניכר עוד יותר.

9. המחזה הוצג בארץ שלוש פעמים נוספות: בשנת 1956 בתיאטרון הקאמרי לקראת הפועה בפריז בתיאטרון האומות, כ-1966 בתיאטרון חיפה ובשנת 1997 בתיאטרון באר-שבע לקראת יובל ה-50 למדינה. הרומן גם עוכד ב-1968 לסרט קולנוע בבימויו של מילוא. החל מהגרסה של 1956 חלו מספר שינויים בטקסט: המחזה הורק לשי מערכות בלבד (במקום ארבע); תמונת טקס הזיכרון אינה מופיעה רק בתיחה, אלא חוזרת פעמים מספר במחזה; תפקידו של המספר, ”אחד קיבוצניק”, התרחב; והזמן שחלף מאז נפילתו של אורי – התערכך בכל פעם מחדש. הגרסה של 1966 – שהופקה בתיאטרון חיפה וראתה אור בהוצאת אור-עם ב-1989 ושעלילתה מתרחשת 20 שנה לאחר נפילתו של אורי – הפכה לגרסה הקנונית.

10. ”על המחזה”, בשער (25/3/1948).

11. משה שמיר, ”על ספרות הזמן” (דברים בוועידה ה-14 של אגודת הסופרים), דורות י”ד-ט”ו (ט”ז בשבת תש”י).

12. עלי מוהר, דבר השבוע (2/3/1973).

13. גד קינר, ”הילד שיצא מן התמונה: על יחסי הגומלין בין המחזה העברי למוסכמת

ואחרים – כדור ראשון בתרבות העברית למורדים ב”דור האבות” הציוני והספרותי, בו ובערכים האומיים שקיננו בציבוריות הישראלית מראשית הקיום הלאומי בארץ-ישראל<sup>14</sup>.

יתר על כן, מחזהו של שמיר הוא המחזה העברי הראשון שמחברו הוא סופר בן ”דור בארץ”, ואך טבעי הוא שהקהל והחוקרים ראו באורי את גיבור המחזה ואת נציגו האוטנטי של דור מחברו. אולם כבר במאמר ב-1948 שאלה לאה גולדברג: ”מיהו הגיבור של הרומן: וילי כהנא הוותיק או אורי כהנא ’הצבר’?<sup>15</sup> משום שהרגישה אינטואיטיבית שאורי אינו הגיבור הבלעדי של המחזה. התשובה לשאלה זו אינה חד-משמעית, כפי שאולי נדמה למראית עין. דור האבות ונציגו וילי עומדים במרכז המחזה לא פחות, ואולי אף יותר, מדור הבנים, ולו רק בהיותם מושא הביקורת העיקרי של שמיר. אשמת חולשתו המוסרית של אורי, ויותר מכך אשמת מותו, מוטלות בעיקר לפתחו של דור המייסדים, דור האבות, שאורי הצבר מתגלה כקרבתם. הצעיר שעוצב על-ידי האבות המייסדים נתבע להפנים במלואה את האידאולוגיה הצינונית, להקריב את שאיפותיו הפרטיות, ובעת הצורך גם להקריב את חייו להגשמת האידאולוגיה של אבותיו. יתר על כן, דור האבות לא השכיל לוותר בעוד מועד על מעמד הבכורה שלו ולא על מנהיגותו ועמדות הכוח שלו. המחזות, שהיו ראי התקופה, שיקפו לא רק את הצלחתם של האבות המייסדים לצור את הדור החדש על-פי רוחם ותפיסותיהם, אלא גם ובמקביל נתנו ביטוי לזרמים תת-קרקעיים של המרד האדיפלי (והכושל, בדרך כלל) של הבנים. דור האבות המיתולוגי עומד במרכז המחזה הוא הלך בשדות – ועוד יותר מכך במרכז מחזהו של מוסינזון בערבות הנגב, שהוצג שנה לאחר מכן – לא פחות מדור הבנים. מתוך שלושת המחזות הייצוגיים העיקריים של דור תש”ח, דור האבות נעדר רק ממחזהו של נתן שחם הם יגיעו מחדר.<sup>16</sup>

וילי האב מקדים את אורי בנו בכול: בהתיישבות, בעבודת האדמה, בקליטת עלייה, בהתגייסות למאבק הצבאי הלאומי, בעשייה ההתנדבותית הרצופה, וגם בלבה של מיקה. עוצמת הליבידו של דור האבות לא הותירה פתח-מוצא לדור הבנים לכבוש מרחב בתולי משלו. בשיחה ראשונה לאחר שובו של אורי הביתה, מוחה אורי בפני אביו: ”זה לא בסדר. אתה לא יכול לעשות לי את זה! אם מישהו צריך להתגייס – זה אני ולא אתה!”<sup>17</sup> הדרך היחידה שנותרת לאורי כנרת מחל היא להקדים את אביו ולקנות את עולמו באמצעות מותו כגיבור; את עולמו יקנה רק במחיר חייו. משאלת המוות של אורי (שנרמזת גם במחזה, אם כי היא מפורשת בהרבה ברומן) מתבארת על רקע אי-יכולתו להתמודד עם המופת שמעמיד אביו וילי, או אי-יכולתם של האב ובני דורו לפנות את מקומם לדור הבנים.

המציאות הישראלית", במה 129 (1992), עמ' 43-55. "מוסכמת מציאות" על-פי קינר, "היא מונח פנומנולוגי, המתייחס לכל תחומי המציאות החברתית, התרבותית והאמנותית. הוא מצביע על הפיפה הקיימת בין המציאות ה'ממשית' לבין המושגים הטיפוסיים המקובלים על מגזר חברתי מסוים בתקופה נתונה: הדימויים הקיבוציים, הארכיטיפים, דפוסי ההתנהגות הפיזית והמילולית, המוסכמות האמנותיות וכיוצא באלה. מושגים אלה כה השתרשו והתמסדו בתודעה של החברה, עד ששוב אינם מפרשים את המציאות, אלא מגדירים אותה באופן מוחלט כהתאם לאידאולוגיה ולאייטרסטים שלה" (שם, עמ' 49).

14. ראו ברוגמאוו המייצגות, הערה מס' 3 לעיל. על הבעייתיות והמגמתיות של כל כתיבה היסטוריוגרפית, ובמיוחד זו שעסקה ב"עלילת-העל" הציונית, ראו יגאל שורץ, מה שרואים נכאן, כנרת זמורה-ביתן רביר, תל-אביב 2005, עמ' 11-22, 128-147, 212-213.

15. ענתיים (20/2/1948). אמנם תשובתה של גולדברג היא ששרות הקיבוץ הם הגיבורים של המחזה, אך עצם העמדת השאלה מעידה שאין ודאות חר-משמעית ביחס לזהותו של גיבור המחזה.

16. זוהי בבחינת עמדת-נגד לטיעונו של חיים שוהם כי דור הבנים הוא שעומד במרכז הדרמה בשנים אלה. טיפוח זה הוא, לפחות, בלתי מדויק (שוהם, הערה 3 לעיל, עמ' 10-15).

17. שמיר, הערה 4 לעיל, עמ' 20.

18. עמוס עוז, ארצות החרון, עם עובד, תל-אביב 1984.

19. המחזה הם יגיעו מזר מאת נתן שחם עלה על במת התיאטרון

מבחינה זו אפשר לראות ביצירתו של שמיר את ניצני הסיפור "דרך הרוח" (מתוך הקובץ ארצות החרון) מאת עמוס עוז.<sup>18</sup> בשתי היצירות נדחף הגיבור ל"מעשה גבורה" (הטקסט מטיל פגם בשני המעשים גם יחד) בשל האב, ולמעשה, קווי הדמיון בין אורי כהנא לגדעון שנהב (בסיפור מאת עמוס עוז) רבים מכל מה שניתן היה לשער על רקע הבדלי הדורות הספרותיים בין שני היוצרים. ההבדל הממשי הוא אולי בעיצובו של זקי – הבן הממזר וחסר המעצורים של שמשון שיינבוים, שדמות כמוהו נעדרת לחלוטין מיצירתו של שמיר. גרסה מעודנת של הדמות, ממנה עשויה הייתה אולי לצמוח דמותו של זקי, היא דמותו של ג'ונה במחזה של נתן שחם הם יגיעו מזר – מחזה שכבר נכתב לאחר מלחמת השחרור ומוקדש כולו לדור הבנים.<sup>19</sup>

העמדה הביקורתית במחזה הוא הלך בשדות עולה בעיקר מתוך מבנהו החצוי. המחזה עשוי במתכונת של מחזה-בתוך-מחזה: סיפור המסגרת, דהיינו ההווה הסיפורי, מתרחש ביום האזכרה לאורי (במלאת שנה למותו בגרסה המקורית, או במלאת 20 שנה בגרסה הקנונית מ-1966). הסיפור הפנימי מורכב מסדרה פרגמנטרית של נסיגות בזמן המגוללות את סיפורו של אורי מיום חזרתו מהפנימייה שבה למד, בית הספר "כדורי", ועד למותו בעת פיצוץ גשר בריטי בפעולת הסחה סודית, שנועדה להסוות העלאת מעפילים בלתי גלויים לארץ באותו לילה עצמו.<sup>20</sup> הדגם של מחזה-בתוך-מחזה בהוא הלך בשדות חושף למעשה סתירה אידאולוגית פנימית: בעוד שהמחזה החיצוני מייצג את העמדה האידאולוגית הרשמית של הקולקטיב הישראלי בתקופת תש"ח, וזאת באמצעות הז'אנר של המסכת ובאמצעות דמותו של "אחד קיבוצניק" – מתוך המחזה הפנימי עולה עמדה חתרנית, עמדה שמסבכת את יחסי השניים.<sup>21</sup>

המחזה-בתוך-מחזה הוא מודל דרמטי של *Mise en Abyeme*, תחבו-לה המכילה תמיד סוג של חזרתיות, וככזו היא רפלקטיבית במהותה.<sup>22</sup> המבנה הרפלקטיבי מכיל שני מישורים (או יותר) של זמן ומקום ויוצר *Superimposition* סמנטי, המאפשר להניח משמעויות שונות (ולעתים מנוגדות) זו על זו. במחזות העשויים בתבנית של מחזה-בתוך-מחזה, המחזה האמתי ממוקם למעשה במרווח שבין שניהם, "בתווך", "בין לבין". תחבולה זו אינה פועלת רק ברמה התמטית, אלא בד בבד היא משפיעה הן על אופני המסירה והן על תהליך ההתקבלות. ההיבטים הרפלקטיביים של המחזה-בתוך-מחזה לא רק חושפים את משמעותו ותפקודו של המחזה השלם, אלא מעירים על, ומאירים את, החיים, החברה והתקופה שבהם נוצר המחזה; תבנית זו "שולחת זרקור לתוך החיים עצמם וכך הופכת לכלי מרכזי המאפשר לאמוד ולהעריך אותם".<sup>23</sup> המחזה-בתוך-מחזה הוא "מטא-דרמה פתוחה ומודעת לעצמה [...] שבאמצעותה בוחן המחזאי את האופן בו החברה מתייחסת אל המצי-אות", שבתוכה היא פועלת.<sup>24</sup> הפורמט של מחזה-בתוך-מחזה שבו עשוי

הקאמרי בפברואר 1950, כחצי שנה לאחר תום מלחמת השחרור. כמו במחזה הוא הלך בשדות, גם כאן קדם למחזה טקסט בפרוזה, סיפור קצר של שחם – "שבעה מהם" (מתוך הקובץ האלים עצלים, ספרית פועלים, מרחביה 1949, עמ' 31-48), וכמו במחזות הוא הלך בשדות ובערבובת הנגב, גם כאן יש זיקה ישירה אל אירוע שהתרחש במציאות הממשית במהלך המלחמה, וזאת על-פי עדותו של שחם עצמו. הטקסט הסיפורי, שתואם פחות או יותר את עלילת המחזה, מסופר ברטרנספקציה על-ידי מספר-גיבור, שחזור לאחר זמן אל המשלט ומספר לחברו אבי את סיפורם של שבעה מוקשים שלא ניתן היה לאתרם. למחזה עצמו מספר גרסאות, אם כי ההבדלים ביניהן אינם מהותיים (מהדורת 1949, שראתה אור בספרית פועלים, 1966; בימת הקיבוץ, 1966; במה 56 [1983]; אור-עם, 1983). העלילה מתרחשת בשלהי תקופת המנדט, בסוף חורף תש"ח, על סף הכרזת המדינה. המקום – משלט בתוך בית ערבי נטוש על גבעה. בניגוד למחזות הנזכרים לעיל, במרכז המחזה לא עומד הקיבוץ, שחוזן מהיותו מקום, יש לו משמעויות חברתיות ותרבותיות. הפעם זהו מקום זמני, שהדמויות נקלעו אליו בשל הנסיבות הצבאיות ויפנהו לקראת סיום המחזה. גם אם זה מקום שאין לו היסטוריה, ולדמויות אין יחס רגשי אליו, כשענת פיינגולד (הערה 3 לעיל, עמ' 60) – בשנות החמישים ותחילת השישים נעשו ניסיונות להעניק כוח מיתי גם למרחבים צבאיים-מלחמתיים, ניסיונות הבאים לידי ביטוי, למשל, בשיר "יא משלטי", או ברטס "גבעה 24 אינה עונה". במחזה של שחם, ברור

הוא הלך בשדות מאפשר קיום בצוותא של עמדה קונפורמית ועמדה אופוזיציונית בתוך מארג טקסטואלי אחד, ובד בבד מאפשר חדירה מבעד למעטה האידיאולוגי האחד של מציאות אותם הימים, כפי שנתפסה שנים רבות בנרטיב המטא-היסטורי הדומיננטי, וגם הצצה אל הסדקים והבקיעים שהתקיימו בתוכה.<sup>25</sup>

החלטתו של משה שמיר לאמץ דגם של מחזה-בתוך-מחזה נועדה, כנראה, מלכתחילה לרכך ולמתן את הביקורתיות שהייתה תכונתו של הרומן שעליו התבסס המחזה, ולייצג ביתר נאמנות את האתוס של הקולקטיב הישראלי, שנלחם בעצם הימים ההם על חייו ועל חירותו. כך, אכן, גם רואים זאת מבקרים שהתייחסו למבנה המחזה. בן-עמוס<sup>26</sup> רואה במסגור המחזה, דווקא באמצעות טקס זיכרון, את הגורם גם להפיכתן של תמונותיו הפנימיות לחלק מפעילות ההנצחה הציבורית-הקולקטיבית המרוממת את דמותו של הלוחם שנפל. גד קינר<sup>27</sup> מציין גם הוא שהימצאותה של מסכת זיכרון ברקע ההתרחשות מכוונת לקבלה אוהדת של האירועים ושל דמותו של אורי ומנטרלת את הביקורת שעולה מתוך הסיטואציות עצמן. יש להניח כי כוונתו של שמיר הייתה אכן לספק מסגרת מיתית לאירועים של המחזה הפנימי כדי לכסות על חומריו החתרניים. מצד אחד, המחזה החיצוני ניצוק כמסכת זיכרון – ז'אנר שנועד להעניק משמעות ציבורית ואידאולוגית-ערכית לנפילת הבנים בשירות האומה.<sup>28</sup> גם המעברים התכופים מהמחזה הפנימי לחיצוני ולהפך נועדו כנראה לטשטש את הגבולות בין שני המחזות ולהסוות את העמדות המנוגדות הקיימות בהם, ועל-ידי כך גם לכפות את הקונספט האידיאולוגי המשתקף בטקס הזיכרון שבמחזה החיצוני על "העובדות הממשיות" של חיי אורי המוצגות במחזה הפנימי. יתר על כן, בתבנית של מחזה-בתוך-מחזה, המחזה החיצוני נתפס לרוב גם כקרוב יותר למציאות הממשית, לעומת המחזה הפנימי – ה"בדיוני". עצם קיומו של מחזה פנימי בהוא הלך בשדות, עשוי היה לכאורה להפוך את המחזה החיצוני (שבו מתקיימת האזכרה לאורי) ל"מציאותי" יותר וקרוב יותר לצופים, שיכלו בלי קושי להזדהות אתו בשל החוויה המשותפת גם להם במציאות המלחמה היא. לכך גם תורמים הקטעים הנרטיביים של "אחד קיבוצניק", שפותח את המחזה, מחבר בין האירועים, מסכם פרקי זמן ואף ממחיש בפני הצופים את רוח הזמנים ההם. משלב השפה של המספר גבוה משפת גיבורי המחזה וסגנון סיפורו גולש לעתים לנימת פאתוס, כיאה לזמנים ההם.

מצד שני, נקודת המבט המאדירה של המחזה החיצוני מקבלת ביטוי רק באמצעות תמונה סטטית (תמונתו של אורי המת), שעולה מדי פעם ברקע, ובאמצעות המללה נרטיבית-מסכמת של המספר "אחד קיבוצניק". לעומת זאת, אירועי המחזה הפנימי, דהיינו האירועים כפי שהתרחשו "במציאות", מוצגים בפועל על הבמה לעיני הקהל ולשיפוטו. זאת ועוד; דווקא האפקט המרחיק של המסגור עשוי לעודד את הקהל החוץ-בימתי

מלכתחילה כי הישיבה במקום היא זמנית בלבד.

שחם יוצר את הקונפליקטים במחזה כאמצעות שתי דמויות מנוגדות של מפקדים. אבי – מפקד אנושי, מוסרי, שקול, שמתחשב גם ברגשותיהם של החיילים, וג'ונה – קשות, תכליתי, נטול סנטימנטים, אוטוריטטיבי, שעבורו המשימה הוא העיקר וכל השאר טפל לה. בין שני המפקדים עומד גם עניין אישי: הקשר האינטימי שנקרם בין ג'ונה לבין נוגה האלחוטאית, אחרותו של אבי, שנהרגת בסיום המחזה, זמן קצר לפני פינוי המשלט. אחת הסצנות הקשות במחזה נוגעת לשאלה מה עושים עם שני השבויים הערבים (וקו עלוב ונער צעיר). החלטתו הקרה והצינית של ג'ונה היא לתת להם להתפרוץ על שניים מהמוקשים כדי לצמצם את הסכנה שנשקפת לחייליו. סצנה זו צוננרה והושמטה מההצגה בתיאטרון הקאמרי.

פרט להערות אלו, לא ייחד במאמר דיון נפרד במחזה זה.

20. מבחינה זו, המחזה אכן הרואי יותר מהרומן, שבו אורי נהרג בתאונת אימונים.

21. גם במחזה בערבות הנגב קיימת עמדה כפולה, אך זו נחשפת באופנים אחרים: הן באמצעות הממד הרפלקטיבי של המחזה, שמנהל מטא-דיאלוג על נושאי, והן באמצעות האסטרטגיה הפרדית הנקוטה בו. ראו להלן.

22. הקונספט של *Mise en Abyme* שאול משלטי אביריים, שהכילו במרכזם ציור שהיה חזרה בזעיר אנפין על תכניתם. הראשון שהתייחס אל קונספט זה כתחבולה ספרותית ואמנותית היה אנדרה ז'יד ב-1893. לוסין דלנבך פיתח את הדיון בו והציגו כמודל רפלקטיבי עם וריאציות מגוונות, וכן הבחין בשלושה תת-ז'אנרים

לעמדה של התנתקות ושל מרחק, שמאפשרים התבוננות "אובייקטיבית" יותר באירועי המחזה הפנימי. לכך מתווספת העובדה כי במסגרת הדפוסים המקובלים באזכרה, נהוג תמיד להאדיר את המת, ללא קשר הכרחי לייצוג אותנטי של דמותו – בבחינת "אחרי מות קדושים אמור". האדרה זו נתפסת על-ידי הצופים כקונבנציה שאינה תואמת בהכרח את המציאות, כפי שהקהל אכן לומד לדעת לא רק ברמה העקרונית, אלא מתוך צפייה בפועל באירועי המחזה הפנימי, המציגים את אורי כרחוק מלהיות דמות מופת. אם אכן ניסה שמיר במחזה הוא הלך בשדות להשתמש בז'אנר המסכת כדי להשיג את דמותו של אורי, הניסיון אינו מעלים את המתח הבלתי פתיר בין שתי עמדותיו של המחבר, ששמיר כנראה לא הצליח להכריע ביניהן.

אין כוונת הדברים שפתיחתו של המחזה בסיפור המסגרת אינה אחד המפתחות לחישוף משמעותו. הפתיחה אכן מציבה את הבדיון בתוך הקשר מוגדר ויוצרת בתחילתו של הטקסט מעין "פרוטוקול קריאה", כלשונו של פטריס פאביס.<sup>29</sup> בהקשר זה ראוי גם לעמוד על הבדל משמעותי בין הרומן הוא הלך בשדות לבין המחזה: פתיחת המחזה מגלה מיד שאין היא פרולוג שעומד בפני עצמו כיחידה קצרה ומובחנת מגוף היצירה כמו ברומן, אלא טקסט שמתרחב לשבע תמונות ('א'-'ז') המציגות את הווי הקיבוץ ואורחות חייו בתקופת ההווה (כאמור: שנה אחת, או 20 שנה לאחר מותו של אורי, בגרסה הקנונית המאוחרת של 1966). רק באמצע התמונה השביעית יש מעבר אל העבר, אל זמנו של אורי החי.

גם מתברר כי תמונות הפתיחה הקצרות והמתחלפות אינן מתפקדות רק כתמונות של הווי קיבוצי (שבמסגרתן גם מתקיים טקס הזיכרון לאורי), שבאות להציג בפני הצופים (כפי שצפוי ממחזה מגויס) היבטים תעמולתיים שונים של חיי הקיבוץ (בחצר, ברפת, בבית הילדים, במקלחת) – אלא הן חושפות מוקד תמטי המשותף לכולן: בכל אחת מהתמונות, בני דור האבות מותחים ביקורת על דור הבנים, הדור הצעיר. אילו עמדה זו הייתה רק נחלתו של הטקסט המאוחר, היא הייתה עשויה להתפרש כאמצעי הנקוט בידי המחבר להאדיר את דורו של אורי ולהדגיש את הפער בין דורו לבין הדורות הצעירים הבאים אחריו, בבחינת "הולך ופוחת הדור". אך תמה זו, המשותפת לכל תמונות הפתיחה, מצויה כבר בגרסה הראשונה של שנת 1948. מה שמפתיע עוד יותר הוא שהאשמה על אופיים הלקוי של הבנים הצעירים, ובעיקר גורלם, מוטלת כבר באקספוזיציה שבמחזה לפתחו של דור האבות ומובאת – למרבה האירוניה – מפייהם. בשיחה שמתנהלת בבית הילדים (תמונה ד' במחזה החיצוני) אומרת אחת האימהות: "מה יצא מהילדים שלנו אינני יודעת. אנחנו ממש מקלקלים אותם", וגיטה, בת דור האבות, מגיבה: "זנכמה מקדים גם שילמנו ביוקר – והכול אותו דבר... הכול כמו בשנים הראשונות".<sup>30</sup> במקביל לחילופי דברים אלה נשמע צלצול הפעמון של "אחד קיבוצניק"

המזעיק את כולם לאזכרה של אורי. כך נוצרת סמיכות עניינים ברורה בין דברי גיטה על המחיר ששולם באשמת דור ההורים, לבין מותו של אורי. דגש זה מהווה מן הסתם "פרוטוקול קריאה", שמכוון גם אל אחד ממרכזי הכובד התמטי של המחזה הפנימי.

מלבד תמונות הפתיחה, במחזה הוא הלך בשדות יש עוד תשעה מקומות שמתקיים בהם חיתוך מהסיפור הפנימי אל סיפור המסגרת, או להפך (ארבע פעמים בחלק א' וחמש פעמים בחלק ב'). מעברים אלה יוצרים מרווחים קריטיים שבהם נבנית המשמעות האמתית של הטקסט. פעולת הקליטה של טקסט אף פעם איננה אקט סביל, שבו הצופה מעומת עם יצירה מובנית משכבר. הצופים, אומר פאביס, הם "מפעילי תבנות" בתוך היצירה, הם שסורקים וממפים אותה באופן אקטיבי. תהליך המיפוי מופעל בדגעי מפתח, שהם רגעי עצירה, מקומות אסטרטגיים שמחייבים עדכון תודעתי אצל הצופים.<sup>31</sup> בדגם של "מחזה-בתוך-מחזה", רגעי מפתח" כאלה מתקיימים בדרך כלל, לדעתי, בנקודות החיכוך שבין שני המחזות, והם מחייבים רקונסטרוקציה של המשמעות. מפתח קוצר היריעה אציג רק דוגמה אחת לכך.

לאחר היוודעותו הכואבת של אורי לפרידת הוריו, הוא חש נטוש, מפריע ומיותר: "ובכן, יש אחד, רק אחד שמפריע... אורי קוראים לו... אבא איננו, אימא איננה, חברים אין. זהו המצב. אני נשאר לבדי... ידיים רגלים – ואני".<sup>32</sup> הדבר היחיד שביכולתו לעשות במצב המשפחתי שנוצר הוא ביחס לגופו – הנכס היחיד שנותר לו. בעוד אורי עומד לבדו במרכז הבמה, מופיעה מאחוריו תמונת האזכרה. עירוב הזמנים בין סצנת העבר, שמרמזת למשאלת המוות של אורי (ששייכת למחזה הפנימי), לבין תמונת האזכרה שעולה ברקע (תמונת ההווה, ששייכת למחזה החיצוני) – עירוב זמנים זה יוצר זיקה בין מותו של אורי, שהתמונה מסמנת, לבין משאלת המוות שעולה במוחו של אורי כבר ביום שובו מ"כדורי" כתוצר מובהק של מעשי דור ההורים ומחדליו.<sup>33</sup>

התזוזה של מוקד המחזה מדור הבנים אל דור האבות ואל אשמתם במוות הבנים, מפקיעה למעשה את מותו של אורי ממעמדו ההרואי בשירות היעדים הלאומיים ומשמיטה גם את הסיבות "המוצדקות", כביכול, מנטישתו את מיקה בהריגוה. רק עם מותו תתפוס דמותו של אורי את מקומה במסגרת האתוס הלאומי של ההקרבה הן בתוך המחזה הבדיוני והן במציאות של מלחמת העצמאות והכרזת המדינה, שכאמור, שבועיים לאחר כינונה הוצג המחזה על הבמה לראשונה. המחזה אינו מסתיים לפיכך במוותו השנוי במחלוקת של אורי, אלא בהחלטה של מיקה להוליד את ילדו הצומח בקרבה. "הלידה מחדש" של אורי באמצעות בנו מאפשרת את כינון הזיכרון של אורי כחלק מ"מיתוס המת-החי", המבטיח חיי נצח לנופלים הצעירים למען המולדת.

עיקריים של מודל זה: שכפול פשוט, שבו מחזה מחובר בקשר של דומות למחזה המקיף אותו; שכפול איך-סופי, שבו מחזה מחובר בקשר של דומות למחזה שמקיף אותו, שהוא עצמו מחובר בקשר של דומות למחזה שמקיף אותו וכך הלאה; ושכפול פרדוקסלי, שבו מחזה אמור להקיף את המחזה שלמעשה מקיף אותו.

(ראו: Lucien Dallenbach, *The Mirror in the Text*, The University of Chicago Press, 1989, pp. 7-74) אמנם דלנבך הציג את יישומי המודל על ה"אנר של הרוימן, אך מודל זה שכיח אף יותר בצורתו הדרמטית. במחזה הוא הלך בשדות, שמיר משתמש בתבנית של השכפול הפשוט, אם כי בדומות שהיא על דרך הניגוד.

Richard Hornby, *Drama, Metadrama and Perception*, Backwell University Press, London and Toronto 1986, p. 42

Ibid., p. 32

25. יגאל שורץ כבר עמד על הכפילות הקיימת ברומן (שורץ אינו עוסק במחזה): הצבתו של האתוס הציוני וסדיקתו כאחד (שורץ, הערה 14 לעיל, עמ' 250-245).

26. בן-עמוס, הערה 3 לעיל, עמ' 33-37. לפי בן-עמוס, מה שתרום להפרכתו של אורי לדמות מיתולוגית היה ההצגה ולא דווקא המחזה.

27. קינר, הערה 3 לעיל, עמ' 72-71.

28. דיון נרחב במאפיינים האידאולוגיים והתעמולתיים של ה"מסכת" ומקורותיהם, ראו: גרעון עפרת, אדמה, אדם, דם: מיתוס החלוצים ופולחן האדמה בדומות של היישוב בארץ-



ישראל, צ'ריקובר, תל-אביב  
1980, עמ' 200-224.

Stephen J. Whitfield, "The  
Politics of Pageantry, 1936-  
1946", *American Jewish  
History* 84, no. 3 (1996), pp.  
221-251

Patrice Pavis, "The  
Aesthetics of Theatrical  
Reception: Variations on a Few  
Relationships", *Languages  
of the Stage: Essays in the  
Semiology of Theatre*, New  
York: Performing Arts Journal  
Publications, 1982, p. 78

על-פי פאביס, "פרוטוקול  
הקריאה" מבטיח את החיבור,  
הבעייתי בדרך כלל, בין העולם  
החוץ-בימתי (האירוע התיאטרוני  
עצמו: אולם, צופים, במה, הצגה)  
לבין המערכת הבדייונית, על-ידי  
עשייתה של נקודת הפתיחה של  
הבריון לסבירה ולמתקבלת על  
הדעת (שם, עמ' 78).

30. שמיר, הערה 4 לעיל, עמ'  
10 (ההדגשה שלי, ז"כ). בנוסח  
המוקדם אומרת גיטה: "וכבר יש  
קצת ניסיון, וכבר למדנו משהו, כבר  
יש נכדים לקיבוץ שלנו – והכל  
כמו בשנים הראשונות – מקלקלים  
את הילדים" (בשכפול, הארכיון  
הישראלי לתיאטרון, עמ' 2).

31. פאטריס פאביס, הערה 30  
לעיל, עמ' 78.

32. שמיר, הערה 4 לעיל,  
עמ' 27.

33. גם חיים שוהם מתייחס  
לסצנה זו, אך אינו מבחין באירוניה  
ובמיריות שבדברי אורי. הוא רואה  
במתרחש התבוננות חיובית של  
אורי בהתמוטטות התא המשפחתי,  
התמוטטות שמשחררת אותו  
ומאפשרת לו להתחיל תקופה  
חדשה "מתוך תחושת עצמה  
גופנית ויצרית" (שוהם, הערה 3  
לעיל, עמ' 31).

"הלידה מחדש" גם מהווה כרטיס כניסה למיקה, הפליטה מהשוואה,  
אל מעגל המשפחה הקיבוצית והלאומית. חנן חבר, בדברים שכתב  
על אימוץ הסמל האלתרמני של המת-החי במלחמת השחרור, אומר  
כי טיפוח הישארות הנפש המיתית של הנופלים במלחמת השחרור  
היה מענה אידאולוגי למצוקה נפשית קולקטיבית של דור, שהשכול  
במלחמה היה עבורו מעין חוויה מכוננת. מיתוס זה פעל כחלק ממנגנון  
ההכחשה וההדחקה ביחס למות הנופלים, ואולי גם כפיצוי על רגש  
אשמה מודחק על "רצח הבנים"<sup>34</sup>.

קריטריון נוסף שמעמיד דלנבך לבחינת אופי היחסים בין הטקסטים  
שבתוך המודל "מחזה-בתוך מחזה", הוא הז'אנר המשותף או הנבדל  
שאליו שייכים סיפור המסגרת והסיפור הפנימי.<sup>35</sup> בהוא הלך בשדות,  
המחזה הפנימי הוא ראיסטי במהותו (סקירה כרונולוגית של סצנות  
מחיו של אורי), ואילו המחזה החיצוני הוא מסכת זיכרון, כלומר  
– אותו סיפור עצמו, ששופר ותוקן רטרואקטיבית בידי החברה  
והפך למיתוס. ההבדל הז'אנרי מבליט את הניגוד, הקיים תמיד, בין  
"מציאות" היסטורית לבין מציאות מיתית. כבר האופן שבו מסתיים  
המחזה הפנימי – מותו של אורי והחלטתה של מיקה ללדת את בנו  
– מאפשר לנו, למעשה, להתחקות מקרוב אחר התהליך שבו מציאות  
הופכת למיתוס.

בתוכנייה להצגה כתב משה שמיר: "אני חושב על אליק [...] אני חושב  
על כולם. על אלה שהמלחמה עוד תגזול מאתנו [...] אם ישנו תפקיד  
לתרבות העברית בדורות הקרובים, הרי זה התפקיד להנציח את דמותו  
של הנער העברי הלוחם". אחיו של שמיר, אליק, נפל בשיירה לירושלים  
ב-23/1/1948. יש לשער כי למרות שבאותה עת כבר הסתיים עיבודו של  
הרומן למחזה וגם החזרות על ההצגה כבר היו בעיצומן (הצגת הבכורה  
הייתה במאי 1948), מות אחיו של שמיר נתן פרספקטיבה חדשה לתכנון.  
כמו הרומן, המחזה עצמו רחוק מלהיות מצע הולם לצמיחת הדימוי  
של "הצבר המיתולוגי". דווקא דברי שמיר בתוכנייה להצגה, שנכתבו  
לאחר מות אחיו, והמסגור המיתי באמצעות סצנת האזכרה – הם שהתוו  
את הדרך לצמיחתה של הדמות ההרואית של העברי החדש, שמקריב  
את עולמו הפרטי ואת עצם חייו הרעננים למען האומה. כאמור לעיל,  
דמות זו קיבעו בתודעתנו הקולקטיבית ההיסטוריוגרפים של הספרות  
והתרבות העברית (כמו גרשון שקד, נורית גרץ, עוז אלמוג ואחרים)  
– מזה, והמחנכים, שהציגוה כמופת לדורות רבים של צעירים – מזה.  
כיוון שאקט כזה מצריך תמיד עיגון קונקרטי, זוהתה דמות זו של העברי  
החדש עם אורי, אותה דמות שיצר הצבר ממשמר-העמק, האח השכול  
– משה שמיר – במחזה הוא הלך בשדות.

שמונה חודשים לאחר העלאת המחזה הוא הלך בשדות, בפברואר

34. חנון חבר, "שבחי עמל ופולמוס פוליטי: ראשית צמיחתו של השיר הפוליטי בארץ-ישראל – שמונה פרקי מבוא", הספרות העברית ותנועת העבודה, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר-שבוע 1989, עמ' 116-157.  
35. Dallenbach, *ibid.*, p. 73

1949, עלה לראשונה בתיאטרון "הבימה" המחזה בערבות הנגב מאת יגאל מוסינזון. גם מחזה זה, כקודמו, הוזמן על-ידי הבמאי, הפעם שמעון פינקל, שבפגישה אקראית עם מוסינזון הציע לו לכתוב מחזה אקטואלי. כמו הוא הלך בשדות, גם בערבות הנגב התקבל כמחזה ייצוגי של דור תש"ח. המרחב שבו מתרחשת עלילת המחזה הוא הקיבוץ "בקעת יואב", שרבים מבני התקופה זיהו אותו עם קיבוץ נגבה, שמפקדה יצחק דובנו, שפונה יואב, נהרג במאי 1948. גם בכך קיים דמיון למחזהו של שמיר, שגם הוא נקשר, אם כי רק בדיעבד, לדמותו של נופל אמתי בקרב – אליק, אחיו. תופעה זו של זיהוי הבדיון עם המציאות מעידה על חשיבותו הכבירה של התיאטרון העברי באותה תקופה בעיני הציבור בארץ. העובדה שהמחזות הישראליים הראשונים נכתבו כמחזות ריאליסטיים ונוצרו מתוך צרכים שהכתיבה המציאות, תרמו לכך שהם עצמם נתפסו בדיעבד כחלק בלתי נפרד ממנה וכשיקוף נאמן שלה. גם המחזה בערבות הנגב עצמו מתייחס במפורש אל סימני ההיכר של המציאות החיצונית: המקום (קיבוץ), התקופה (מלחמת השחרור ב-1948) והגיבורים – קיבוצניקים ואנשי צבא, בדיוק כמו הצופים שאכלסו את אולמות התיאטרון שבהם הוצגה ההצגה. ברקע מחזה זה עמדה גם דילמה אקטואלית באותם זמנים: נסיגה ונטישה של הקיבוץ הנתון במצור, או המשך לחימה ומאבק חסר סיכוי. על רקע סיפור מאבקו לקיום של הקולקטיב הקיבוצי ומפקדו אברהם, מתבלט סיפורו האישי של אברהם, שבוחר, אף כי בלב כבד, לשלוח את בנו יחידו להעביר פצועים תחת אש מהקיבוץ הנצור לבית חולים, שאם לא כן ימותו, משימה שספק אם ישוב ממנה בחיים.

למרות שהוכרה חשיבותו של המחזה במסגרת ההיסטוריוגרפיה של התיאטרון העברי, הוא לא זכה להערכה מבחינה אמנותית. המחזה הוצג כשיקוף ישיר ומדויק מדי של המציאות האקטואלית, כמחזה שאינו מעצב או מפרש את המציאות, אלא רק "בוחר את גילויי המציאות, מסדרם ומארגנם, אך מותירים בגולמיותם", כניסוחו של חיים שוהם,<sup>36</sup> וכמחזה "שנכשל בבניין הדראמה האמנותית".<sup>37</sup> בשל תכונות אלו, נתפס המחזה כשטחי, כפלקאטי וכסכמטי. עיקר הביקורת כוונה אל לשון המחזה, ובעיקר אל השימוש המוגזם שעשה מוסינזון בסלנג הצברי "עד כדי פרודיה עצמית", כדברי פיינגולד.<sup>38</sup> בשני היבטים אלה, האידאולוגי והאסתטי, טעו, לדעתי, מבקרי: המחזה בערבות הנגב אינו מציג עמדה אידאולוגית חד-משמעית, וגם ערכו האסתטי רב יותר ממה שנטען. ערכו האמנותי של המחזה בא לידי ביטוי באופן המורכב והייחודי שבו הוא מקיים את העמדה האידאולוגית הכפולה שבתשתיתו, כפילות שלא זוהתה עד כה על-ידי המבקרים. שלא כמו במחזה הוא הלך בשדות, עמדתו הכפולה של בערבות הנגב אינה נחשפת באמצעות המבנה של מחזה-בתוך-מחזה, אלא באמצעות מטא-דיאלוג שמתקיים בתוך המחזה על נושאו ושמעניק לו את הממד הרפלקטיבי שלו, וכן

36. חיים שוהם, הערה 3 לעיל, עמ' 151.  
37. י' גור, "פרקי המחזה המקורי במדינת ישראל" (פרק ד'), במח 39-38 (קיץ-סתיו 1968), עמ' 11.  
38. פיינגולד, הערה 3 לעיל, עמ' 49.

באמצעות האסטרטגיה הפרודית הנקוטה בו. גם במחזה זה נעשה שימוש בשתי רמות ייצוג של אותה סדרת אירועים, אולם אסטרטגיה זו נותרת בגרעינה הגולמי ואינה זוכה לפיתוח. כוונתי לעלון שבו פותח המחזה, שנכתב על-ידי אחד החברים (צבי) בקיבוץ הנצור ושאמור ללוות ולתעד את האירועים הדרמטיים שמתרחשים בו. העלון מהווה ייצוג נוסף של העלילה הדרמטית והוא מנוסח כפרודיה על רטוריקה של פאתוס הרואי בנוסח "ועמד החבר כנגד הפלדה"<sup>39</sup>. אולם מוסינזון לא התמיד בתחבולה זו, והעלון מופיע רק בתמונות הראשונות של המחזה ונזנח בהמשך. לעומת הרטוריקה ההרואית של העלון, חושפת העלילה הראשית את הקונפליקטים הרגשיים וההכרטיים של הדמויות, ובאופן זה ממותן (לפחות בחלקיו הראשונים של המחזה) גם הסגנון ההרואי הגבוה. בהכנסת כתיבת העלון למחזה (פעולה שאינה משרתת כלל את העלילה וניתן היה לוותר עליה כליל), ניתן לראות גם מעין הערת מחבר סמויה; המחבר כמו מכריז על הפואטיקה שלו ועל יחסו לעולם המתואר על-ידו וכן מתנצל בעקיפין על כי לא ניתן לכתוב על התקופה בלי שתחדור אל התיאור, באופן זה או אחר, נימת פאתוס. הרשומות הנרטיביות שצבי כותב לעלון, מקבילות לאופן מסירת האירועים של "אחד קיבוצניק" ומקיימות יחס דומה אל האירועים המוצגים בפועל על הבמה. בעוד שהעלון מתעד את האירועים בנוסח התעמולתי הרשמי, המחזה עצמו מפרק באופן חלקי את נוסחי העלון ומציג באופן אותנטי יותר את הדילמות והקונפליקטים. דמות נוספת שנזכרת רק פעם אחת במחזה היא של עיתונאי שהתלווה לשיירה שהצליחה להבקיע אל הקיבוץ הנצור, והוא מתעד בהתפעלות ובהערצה את האירועים ואת גבורתן של הדמויות. גם הוא עשוי להצטייר כבן דמותו של המחבר.<sup>40</sup>

39. מוסינזון, הערה 4 לעיל, עמ' 15.

40. שם, עמ' 17.

המחזה בערבות הנגב הוא מחזה רפלקטיבי באופן שבו הוא מתייחס אל עצמו, הן מצד דמויותיו והן מצד שפתו.<sup>41</sup> כבר בתמונת הפתיחה מתקיים דיון בדמותו של הצבר, באופיו, בשפתו, במה ש"מפעיל" אותו, וכן במקומו של דור ההורים בחינוכו, בעיצובו ובבעיותיו המורכבות. אופיים המחוספס ושפתם הבוטה של הצברים המופיעים במחזה, מנומקים בצורך להתגונן מפני החוויות הקשות שהם חווים בתקופת מלחמת השחרור, בהכרח לוותר על חיים אישיים – ולעתים קרובות אף להקריבם ממש – למען המשימות והצרכים הלאומיים. זהותם הצברית והשתייכותם הדורית של הצעירים במחזה נחשפות באמצעות הלשון שהם דוברים וסגנון דיבורם הלשוני והמחוספס, המשובץ ביטויים רבים מערבית וחלקם גם מאידיש. הבלטות מלאכותיותה של השפה ה"צברית", מגזים ומקצין אותה מוסינזון במתכוון באופן פרודי, וכך מאפיין אותה כמעטה חיצוני בלבד שאימצו דובריה הצעירים, בני הארץ, לכסות על רגשותם ועל האימה שבעמידה יומיומית מול המוות בקרבות הקשים במלחמה. במשדר "עושים תיאטרון" בקול ישראל במאי 1988, הסביר מוסינזון עצמו כי לא הובן כהלכה וכי מלכתחילה בחר לעשות "צחוק מהסלנג

41. זאת בניגוד לשהם הטוען כי מוסינזון משתמש בסלנג כדי לרתק את הקהל למחזה ולמטרות סנסציוניות (הערה 4 לעיל, עמ' 165).

42. מופיע בספרו של פיינגולד, הערה 3 לעיל, עמ' 54. פיינגולד אינו מקבל את הסברו של מוסינזון וממשיך לראות בתופעה כניעה של המחבר לאפנה סגנונית של אותם ימים.

43. מוסינזון, הערה 4 לעיל, עמ' 72.

הפלמ"ח שלנו"<sup>42</sup> כלומר, הסגנון הפרודי, המלאכותי והמוגזם, לא נבע מכשל של המחבר או מרצון להתחנף אל קהל הצופים, אלא מהחלטה מכוונת ומודעת להשתמש באסטרטגיית הפרודית. יתר על כן, אסטרטגיית זו מופעלת לא רק ביחס לשפת הסלנג הצברית, אלא גם ביחס לסגנון המליצה הגבוה של דור האבות, ובמקרה זה בלי שהמחבר יצביע על הנמקה פסיכולוגית או אחרת, כפי שעשה בהקשר לשפת הצברים. כאשר דן, הבן הצבר, מבין כי אביו שולח אותו למשימה שספק אם ישוב ממנה, והוא מחפה על חששותיו בהתבדחות לשונית "זאת אומרת ששולחים אותי לבב-אללה", תוהה צבי על משמעות המושג, ודן מפרש: הכוונה ל"שער האלוהים". משה, בן הדור הוותיק, מתפעל מתגובתו קרת הרוח והמתבדחת של דן מול המוות הכמעט ודאי הצפוי לו ושאליו הוא מודע לחלוטין: "איזה מין חומר אנושי אתם? הנה, מדוע אתה מחייך בשעה זו?" ועל כך מגיב דן בלוג פרודי בחקותו את הרטוריקה המליצית של דור האבות: "בשעה קשה וטרופה זו, שעת הרת עולם, בשעה שאנו עומדים בשער!"<sup>43</sup> רטוריקה מגוחכת פי כמה.

גם במחזה זה, עיקר הביקורת מכוונת אל דור האבות, שמקריב את בניו משיקולים אידאולוגיים טהורים ולא דווקא בליט בררה. למרות שהמחזה בערבות הנגב מאוכלס בדמויות רבות של צעירים צברים, פלמ"חניקים (דן, גליה, שוש, צבי, ברוך), ברור לנו כי מי שעומד במוקד המחזה אינו הבן דן, כי אם אביו – אברהם (שמו כמובן אינו מקרי), שכמפקד המקום, הדילמה המרכזית וגם הכרח ההכרעה הם שלו: לפנות את היישוב ולסגת, או להישאר בכל מחיר. אברהם מציג את העמדה האידאולוגית הציונית הרשמית – בעד עמידה בכל מחיר גם אם אינה מתיישבת עם שיקולים רציונליים. עמדתו מנומקת באמצעות ההיסטוריה היהודית בגרסתה הציונית: המציאות הישראלית היא יחידה במינה עבור העם היהודי, ולכן שיקולי היגיון ותועלת אינם תופסים בהקשר זה. אברהם מסרב, לדבריו, לחזור לימי הפליטות של הגלות, והוא מגייס את שואת יהודי אירופה כדי להצדיק את עמדתו: "יש מלחמה על עצמאות היהודים – ואנחנו נשיג אותה בפחות דם מאשר נשפך בעיירה אחת בפולין – ולשווא... אני יכולתי להיות היום בוורשה – וללא נשק! להישחט ככבש! היום יש בידי נשק, נשק מועט, אך אני חי בתקווה שהאניות תבואנה... ועד אז להיאבק... ולדעת לא לשווא, לא לשווא"<sup>44</sup> גם סיפור מצדה, דגם מופתי מתוך המיתולוגיה היהודית ששובץ באתוס הציוני, משמש לאברהם מופת התנהגותי שיש לחקותו בימים אלה של מצור, ולאורו הוא מוציא "פקודת יום": "אנחנו נעמוד עד האיש האחרון"<sup>45</sup> אשתו רבקה משלימה אותו בגישה הרגשית: בית אין עוזבים, זה המקום שבו אהבו וגידלו ילדים.

44. שם, עמ' 42.

45. שם, עמ' 47.

מול עמדתו הבלתי מתפשרת של אברהם מציב מוסינזון שני מתנגדים: איתמר, בן דורו של אברהם ושותף מלא למעשה החלוצי שלו לאורך

השנים, ומשום כך אינו נופל בסמכותו המוסרית מאברהם; וברוך, בן הדור הצעיר, מפקד פלוגה בצבא, שעיקר נטל המאבק על כתפיו. כך יוצר מוסינזון במכוון משקל-נגד קריטי מול עמדתו העיקשת של אברהם, שבמעשה כמעט התאבדותי הוא מוכן להקריב את כל בני המקום, ובראשם דן בנו. איתמר, בן דורו של אברהם, מציג גישה מעשית, ראליסטית, שמביאה בחשבון את ההווה ואת העתיד ואינה מביטה אחורה אל העבר. אירועים סלקטיביים מתוך העבר ההיסטורי אינם רלוונטיים לדידו: לא הזיקה אל היסטוריה שעברה מיתולוגיזציה ולא הזיקה אל הטריטוריה הן שקובעות אם הגוף הקולקטיבי ימשיך לחיות, אלא המשך קיומם החי של האנשים, ובעיקר מנהיגי הקולקטיב: מרכזי הענפים המשקיים ואנשי המפתח, שיכולים להקים את המבנה מחדש בעתיד. הוא יוצא נגד הגישה ההיסטורית-מיתולוגית שבשמה בני אדם נהרגים, ומכנה אותה "היסטוריה מפוקפקת". הוא בעד נסיגה טקטית, בעד החיים ובעד העתיד. גם מופרכות יחסו של אברהם לאיתמר, ובמיוחד החשדתו של איתמר בעריקה ובגידה בקיבוץ דווקא בזמן שהוא מגלה גבורה עלאית ומסתכן בנפשו כדי להביא את גופת דן חזרה לקיבוץ ולקבורה – עשויות לעורר ספקות לגבי טיב שיקוליו ונכונות החלטותיו של אברהם, שחורצים את גורל בנו ושעלולים לחרוץ את גורל הקיבוץ כולו. הדילמה המרכזית במחזה מתגלה בבירור כאידאולוגית ולא כצבאית גם באמצעות דמותו של ברוך. לברוך, נציג הצבא, ברור ששיקולים צבאיים (טקטיים ואופרטיביים), טהורים וענייניים, מחייבים לנטוש את הקיבוץ הנצור, שלא ניתן להגן עליו. התגלותה של עמדת אברהם כאידאולוגית, חושפת את יחסיותה ואינה מאפשרת לראותה כטבעית וכבלעדיה.<sup>46</sup>

הפרודיזציה של השפה, הכוח שמוענק לדמויות אופוזיציוניות כמו איתמר וברוך, המהלך הנרטיבי של המחזה ומיתוס העקדה<sup>47</sup> – כל אלה מדגישים את ההיבטים הביקורתיים במחזה ומצביעים על הזדהותו הסמויה של המחבר עם המתנגדים לעמדותיו של אברהם. עם זאת, ממש כמו במחזהו של שמיר, נרתע מוסינזון מהצגה גלויה וחד-משמעית של הביקורת החריפה, שמבצבצת מתוך חלקים גדולים במחזה, כלפי עמדתו של אברהם וכנגד השלמתה הפסיבית של רבקה אשתו עם החלטותיו. ההתרה בסיום המחזה היא אפוא ברוח ההרואיזציה והמיתוזציה של סדרת האירועים הגורליים שבהם הוא מטפל. שני המתנגדים המרכזיים לעמדותיו ולמעשהו של אברהם מקבלים עליהם בסופו של המחזה את דרכו ומצדיקים אותה. איתמר עושה בפועל מעשה שנוגד את עמדתו המוצהרת לאורך המחזה, ומסכן את חייו כדי לחלץ את גופתו של דן ולהחזירו הביתה – אל היישוב בקעת יואב. ברוך, מתנגדו השני של אברהם, מודה בצדקתו של אברהם למרות המחיר וחוזר בדבריו על המסרים של האתוס הציוני המכוון שביסוד הכרעתו של אברהם: "התקווה להצלה היא אפסית. אולם אנחנו ריתקנו את האויב... האטנו את קצב התקדמותו... עשינו מעשה רב... והיום

46. דיון ביחסים שבין מיתוס

וטבע, אידאולוגיה ופוליטיקה,

ראו: רולאן בארת, "המיתוס כיום",

מיתולוגיות, מצרפתית: עידו

בסיק, בבל, תל-אביב 1998, עמ'

235-294.

47. דיון במיתוס העקדה, ראו

להלן.

48. מוסינזון, הערה 4 לעיל, עמ' 100.

אינני מתחרט על כך... אין לנו בררה אחרת.”<sup>48</sup> המחזה מסתיים בהוכחה ניצחת כי אברהם צדק בהכרעתו לא לנטוש את ה”בית” – התגבורת עומדת להגיע עם שחר ו”בקעת יואב לא תיפול”. בכך מוצדקת בדיעבד גם החלטתו של אברהם להקריב את בנו יחידו, וקרבתו האישי חורג מגבולות הסיטואציה המסוימת והופך לקרבן הקולקטיבי והמוצדק של הקהילה כולה, שניצלה בזכות מות הגיבורים של דני: ”בקעת יואב לא תיפול... בקעת יואב שמחה היום... ואנו נלך לקבור את דני, שנתן נפשו על הבקעה הזו. כן, מחיר יקר שילמנו כולנו. כולנו.”<sup>49</sup> הגאולה הבלתי צפויה בסיום, בבחינת ”דאוס אכס מכינה”, יכולה להסתבר רק על רקע צידוק קרבן הבן, שמאפשר את התחדשות החיים והבטחת קיומו של הקולקטיב ברוח התפיסה המיתית של מחזוריות החיים והמוות.<sup>50</sup> רולאן בארת מצביע על יצירתם של מיתוסים ורתימתם לשימושים אידאולוגיים. המיתוס, לטענתו, הוא מערכת סמיוולוגית המשמשת להעברה סמויה של אידאולוגיה לנמעניו. המיתוס מרוקן את האיכות המקרית, ההיסטורית ה”מפוברקת” של האירועים ומכונן אותם כטבעיים וכנצחיים. הוא מעניק להם בהירות של קביעה מובנת מאליה. במעבר מהיסטוריה לטבע, המיתוס מבטל את מורכבותן של הפעולות האנושיות ומעניק להן פשטות של מהויות. העולם מתארגן כחסר סתירות משום שהוא חסר עומק. ככזה, המיתוס הוא דיבור שעבר דה-פוליטיזציה. הזיקה בין בני אדם למיתוסים אינה של אמת, אלא של שימוש: הם עושים דה-פוליטיזציה של האידאולוגיה באמצעות ”גזל קולוניאלי” של אירועים ותופעות היסטוריות בהתאם לצורכיהם, הופכים אותם למיתוסים, ובכך מסווים את הכוונה הפוליטית שביסודם.<sup>51</sup>

49. שם, עמ' 102.

50. לעניין זה ראו: מירצ'ה אילאדה, המיתוס של השיבה הניצחית, כרמל, ירושלים 1969.

51. בארת, הערה 46 לעיל, עמ' 274-272.

בדרמת תש”ח נוכחים שני מיתוסים הקשורים בקרבן הבן: ”מיתוס העקדה”, מזה, ו”מיתוס המת-החי”, מזה, כשהמיתוס השני מהווה הצדקה בדיעבד של הגרעין הסיפורי במיתוס הראשון. במחזות הוא הלך בשדות ובערבות הנגב, ”מיתוס העקדה” מעלה ספקות בנוגע לעמדה ההגמונית של הקרבת הבנים בשם הערכים הקולקטיביים הלאומיים, בעוד ש”מיתוס המת-החי” מצדיק בדיעבד את המעשה ומעניק לו את כוחו המכונן.

מות גיבורים למען המולדת כמוצא היחיד שמותירים האבות לבניהם הוא תמה שמתעצמת במחזה הוא הלך בשדות בכוח מיתוס העקדה שמצוי בעומק המחזה. השיחה המכרעת בין וילי לאורי מתקיימת בסכנת המכונות, כשווילי משחזר סכין של מקצרה.<sup>52</sup> במהלך השיחה עולה נושא המוות, לכאורה מחוץ להקשר, כשאורי מתריס כלפי וילי באירוניה ”אתה הרבה יותר זריז ממני” בהתייחסו להתנדבות של וילי לבריגדה. על כך מגיב וילי: ”כן, יש מקום אחד שוודאי אגיע אליו לפניך” ברומזו לקבר,<sup>53</sup> אך כל אותה עת אינו פוסק מלהשחזר את הסכין הפגומה. בסיום שיחתם, וילי אינו מתלווה לאורי כי ”המקצרה עומדת בשדה, מחכה לסכינים.”<sup>54</sup>

52. שמיר, הערה 4 לעיל, עמ' 18.

53. שם, עמ' 19.

54. שם, עמ' 22.

עוד קודם לכן, בתמונה הראשונה של המחזה הפנימי, בסצנת המקלחת, מפטיר אילנה, שנמנה עם דור האבות: "לעזאזל, הסכינים האלה! טובים לשחיטה – ולא לגילוח"<sup>55</sup>, וזמן מה אחר-כך נכנס אורי אל המקלחת.

55. שם, עמ' 12.

במחזה בערבות הנגב עולה בגלוי מיתוס העקדה, שהיה מרומו בלבד במחזה הוא הלך בשדות. הבחירה בשמות המקראיים של דמויות ההורים (אברהם ורבקה) והדילמה המרכזית שבפניה עומד האב אברהם יוצרים זיקה גלויה לאברהם המקראי ולדילמת העקדה. המאבק הפנימי של אברהם במחזה בין אהבתו לבנו היחיד ונטיותו הטבעית לשמור על חיי בנו, לבין הצורך להקריבו למען הקולקטיב, צורך שנבע מעקרונותיו האידאולוגיים – זהה עקרונית לדילמה שעמדה בפני אברהם המקראי. במחזה הוחלפה האמונה באל באמונה הציונית בצדקת הדרך וביתרון החשיבות שאברהם מייחס לשימור חייו ולכידותו של הגוף הלאומי על פני חייו של בנו האישי.<sup>56</sup> גם ברוך (הצעיר) וגם בנימין (המבוגר) מנסים, כפי שראינו, למנוע מאברהם את שליחתו של דן, בנו יחידו אשר אהב, אל המשימה שממנה לא ניתן לחזור בשלום. בנימין מזכיר במפורש את אשמת האבות במות בניהם ואת האכזריות הכרוכה בעמדות האידאולוגיות הנוקשות: "אנחנו דור אכזר שממית את הבנים הצעירים! הזקנים ממשיכים לחיות – ואת הצעירים שולחים למות. יותר מדי בנים נפלו במלחמה הזאת – ומעט אבות!"<sup>57</sup> אין זה רק סיפורו הפרטי של אברהם במחזה. האבדן והשכול מצויים בכל בית. דן הוא נציגו של דור שלם של צעירים שכבר אינם ושישאר צעירים לנצח בתודעה הלאומית: "לכל אדם בארץ יש תמונה, אחת ואולי רבות, והן מקשטות את חדרי הבתים – הנך נכנס לדירה ומיד 'התמונה' מזדקרת לנגד עיניך. צעיר מחייך. צעיר מאד – ומחייך: מהקסטל, מיאזור, מלטרון, מנבי יושע, מהנגב. מפה טופוגרפית עמוסה תצלומים רבים מדי!"<sup>58</sup>

56. בעניין זה ראו את הדיון המרתק של רות קרטון-בלום בשימוש שעשו במיתוס העקדה הדורות הספרותיים השונים: רות קרטון-בלום, "מיתוס העקדה כמקרה בוחן בשירה העברית החדשה", ד' אוחנה ור' ויסטריך (עורכים), מיתוס וזיכרון. גלגוליה של התודעה הישראלית, תל-אביב וירושלים: הקיבוץ המאוחד ומכון ון-ליר, 1996, עמ' 231-247.

57. מוסינזון, הערה 4 לעיל, עמ' 82.

58. שם, עמ' 89.

שוהם טוען כי נכונותם של הצעירים להקרבה עצמית מעניקה תוספת גוון למוטיב העקדה, וכי אין הם נעקד תמים המקבל עליו את דין, הם העוקד והנעקד גם יחד. אברהם אמנם רואה עצמו כמי ששולח את בנו לעקדה, אומר שוהם, אך דני אינו מהסס לבצע את המשימה, ובמהלכה אינו מוכן להציל את חייו במחיר כישלון הפעולה.<sup>59</sup> אולם השאלה, לטעמי, איננה מה הדמויות מרגישות ו/או עושות, אלא מהי עמדתו של המחזאי המשתמע, וזו אינה זהה להתנהגותן של הדמויות; אפשר לחוש בביקורת הסמויה של מוסינזון על מעשהו של אברהם גם אם סיום המחזה מכסה עליה.

59. שוהם, הערה 3 לעיל, עמ' 159.

למרות הביקורת הגלויה המשתמעת מתוך מיתוס העקדה, המחזות אכן מסתיימים בהקרת הבן ובניצחונם של ערכי האב. כך, אפוא, בסיומם של המחזות ממיר מיתוס המת-החי את מיתוס העקדה ומחזק בקרב הצופים את ההכרה כי למותם של הבנים יש ערך בונה ומלכד ובמותם הם ציוו

חיים לחברה כולה. התהליך שהחל בספרי ה"זכור", הלחל אל הספרות הקנונית ואל הדרמה והתיאטרון של התקופה ועזר לעצב דגם חדש זה של שימור זיכרון, בהעצימו את מיתוס הגבורה ואת קידושם של הנופלים כמרטירולוגים של דת-הלאום. הצגתם של שני מיתוסים המכילים עמדות אידאולוגיות מנוגדות במחזות תש"ח – העמדה הנורמטיבית והעמדה החתרנית – עשויה לתרום לחשיפת המתח הפוליטי והמתח האידאולוגי המתקיימים בהם. "מיתוס העקדה" מסמן את הביקורת על הקרבת הבנים בידי אבותיהם, ו"מיתוס המת-החי" מעניק לבנים חיי נצח בפנתיאון הלאומי של המדינה הצעירה ומאפשר לקדש את המוות האישי של הבנים למען ביצורם של החיים הלאומיים הגלומים בו. באמצעות מיתוס שני זה מושעים הקרבנות ממותם ההיסטורי והופכים למתים סמליים במסגרתה של "דת הלאומיות" האזרחית.<sup>60</sup>

על רקע האמור לעיל מעניין לבחון את מחזה רגיל מאת יורם מטמור, שעוסק במשבר הזהות של דור תש"ח.<sup>61</sup> המחזה בויים (כמו הוא הלך בשדות) על-ידי יוסף מילוא והוצג בתיאטרון הקאמרי ב-1956, זמן קצר לפני מלחמת סיני. באמצעות דמות הסופר מצביע מטמור על מושאי המחזה: אלה אינם הנופלים בקרב, אלא מי שיצאו מהקרבות בחיים, אך לא שלמים.<sup>62</sup> לכאורה, העתקת מוקד הדיון מגיבורי המלחמה אל מי שנותרו בחיים; מחברה לוחמת על חייה לחברה אזרחית; מהצגות שעלו לבמה בתקופת מלחמת תש"ח אל אמצע שנות החמישים – נותנת הצדקה לראות בנתונים הללו את נסיבות המפנה שחל בהלך הרוח של המחזה מול הוא הלך בשדות ובערבות הנגב. ברוח זו אכן מסמן בן-עמי פיינגולד את המחזה כחשוב מבין המחזות שהוצגו (או פורסמו ללא הצגתם) לאחר מלחמת העצמאות ואשר מוצגות בהם עמדות ביקורתיות כלפי החברה האזרחית שלאחר המלחמה.<sup>63</sup> אולם גיבורו של מטמור – דני קרש – נוצר על-ידי מטמור כבר בשנת 1948 במערכון בן מערכה אחת שהעלתה להקת כרמל, באותה תקופה עצמה שבה הוצגו מחזותיהם של שמיר ומוסינזון. מאז חזר מטמור וכתב את המחזה שוב ושוב כ-14 פעמים.<sup>64</sup> העובדה שגרעינו המהותי של המחזה נכתב כבר ב-1948 ושמטמור נמנה עם סופרי דור תש"ח מלמדת אולי יותר מכול על הממד הביקורתי שכבר קיים במרבית מחזותיו של דור זה, כפי שראינו בדוגמאות לעיל.

מחזה רגיל עשוי בתבנית של מתזה-בתוך-מחזה ומזכיר מאוד במבנהו את שש נפשות מזופשות מחבר מאת לואיג'י פירנדלו. המחזה החיצוני הוא דמוי מציאות ריאליסטית: חברי להקת תיאטרון עורכים חזרה על הבמה, כשהשחקנים והבימאי מתמודדים עם מחזה מקוטע ובלתי גמור שהסופר לא הצליח להשלימו. בעיה נוספת שעומדת בפני הלהקה היא היעדרו של השחקן שנבחר למלא את תפקיד הגיבור – שם השחקן ושם הגיבור הוא דני<sup>65</sup> – שעזב את הלהקה והצטרף לקיבוץ. המחזה הפנימי

60. דיון בפולחן הנופלים במלחמת העולם הראשונה, ראו: ג'ורג' ל' מוסה, הנופלים בקרב, עם עובד, תל-אביב 1990. הספר עוסק בדרכים שבהן חברה לוחמת מכוננת מיתוסים על חוויית המלחמה ויוצרת טקסי פולחן סביב הנופלים. דיון בנושא זה כהקשר הישראלי, ראו: עירית זרטל, האומה והמוות: היסטוריה, זיכרון ופוליטיקה, זמורה-ביתן ודביר, תל-אביב 2002.

61. יורם מטמור, "מחזה רגיל", פרוזה 19-20 (1978), עמ' 36-47.

62. שם, עמ' 43.

63. פיינגולד, הערה 3 לעיל, עמ' 114.

64. פרוזה, הערה 62 לעיל, עמ' 37, בצמידות לטקסט המחזה.

65. כשמו של הבן שמקריבים למען הקולקטיב במחזה בערבות הנגב. התייחסות נוספת, עקיפה, למחזה בערבות הנגב מצויה בסיטואציה מימי המלחמה המובאת במחזה רגיל והדומה לזו שמתארת את המשימה של דני במחזה של מוסינזון (ראו הערה 4 לעיל, עמ' 42).



הוא סיפורן של כמה דמויות, בהן דני אפרתי, לאחר שובן מהמלחמה. במסגרת המחזה הפנימי יש גם נסיגות לעבר, שמביאות בפנינו אירועים מתקופת התבגרותם של דני וחבריו בזמן המנדט הבריטי ומתקופת המלחמה עצמה שבה השתתפו וניצחו. דני מוצג בשתי הפאזות שלו (השחקן והדמות) בדמות תלוש, נע-נד שאינו מוצא את מקומו: כשחקן, דני עוזב את הלהקה ועובר לקיבוץ, ורק מותו עוצר את המשך נודותו הצפוי; כדמות במחזה הפנימי – דני אפרתי הוא איש חסר מנוח שנטש בעבר את הארץ לשנים רבות, ובהווה הדרמתי של המחזה הוא חזר לארץ לחיות חיים תפלים של שינה ביום והוללות בלילה. את היעדרו של דני הדמות והשחקן מסמן, בזמן החזרה, קרש עם מסמר.<sup>66</sup> ייחודה של דמותו הכפולה יונק דווקא מהיעדרה, מאיונה המוחלט עוד בחייה.

66. לקראת סיומו של המחזה, בר כבר עם קבלת ההודעה על הירצחו של דני בקיבוץ, מנהל הבמה שלמה לילה לוקח פטיש ודופק שלוש פעמים על ראש המסמר כדי שלא יפריע לישיבה על הקרש (הערה 61 לעיל, עמ' 47).

גם במחזה מחזה רגיל קיימת נוכחות מרומזת של מיתוס העקדה. אחת הדמויות במחזה היא של אב שכול, המורה הזקן שבנו נפל בקרב והוא נשכח הן על-ידי חבריו – דור הבנים, והן על-ידי דור האבות שהתברגן ושכל מעייניו בהתעשרות מהירה. מותו של הבן – הקרבן שבזכותו התאפשר הקיום הלאומי – נותר בעייתם האישית של ההורים השכולים בלבד. הזיכרון הקולקטיבי ממאן לאמץ אותו כנדבך חשוב במיתולוגיה הלאומית שזה עתה כוננה. כך נעלם ממחזה זה "מיתוס המת-החי" שאיזן והקהה את עוקצו של "מיתוס העקדה" במחזות הקודמים. יתר על כן, ייחודו של המחזה הוא בשילובו של מיתוס העקדה דווקא בהקשר לדני – הבן שנותר בחיים, ולא בזיקה אל הבן המת. כשאמו של דני מתבקשת על-ידי הסופר להעיר את בנה הישן היא מגיבה: "אין את מי להעיר, אין לי בן. הוא איננו".<sup>67</sup> ברובד הגלוי, התייחסותה מכוונת לעובדה שקרש ממיר את השחקן שאיננו (שאמור לגלם את דמותו של דני), אך במישור הסמוי נחשפת העמדה שגם הבנים ששבו מהקרבות הם עקודים, אבודים. העקדה הפכה לגורלו של דור הבנים כולו. לשווא מנסה האם להעיר את ה"קרש" מתרדמתו. הקרש הפך לסמל של התרוקנות דמותו של הלוחם ששב הביתה ממהותה. להתגלותה של עמדה זו תורמת גם תגובתו המידית של הסופר לדברי האם: "את מסתכלת בו, בבגד יחידך, הישן שנת שיכורים".<sup>68</sup>

67. שם, עמ' 37.

68. מטמור, הערה 61 לעיל (ההרגשה שלי, ז"כ).

התופעה המעניינת ביותר במחזה מעוגנת בקודה שלו. כפי שכבר הצגתי, האסטרטגיה המרכזית, שבעזרתה הוסוו החומרים החתרניים במחזות תש"ח, מוקמה בסיומי המחזות שנידונו כאן. הסיומים יצרו תפנית שרירותית במבנה העלילה ואפשרו את ניצחונם של האידיאולוגיה הרשמית ושל האתוס השליט. במחזה מחזה רגיל שלושה סיומים: הסיום המוצע על-ידי הסופר, למעשה אינו סיום כלל ועיקר. הנרטיב אינו מסתיים, אלא נקטע בנקודה כלשהי, סיום סתמי בדיק כמו חיי הדמויות. אין חשיבות לסיום, כמו שאין חשיבות ל"סיפורן". זהו סיום ניהיליסטי ומייאש. הסיום השני נכפה על הסופר בלחצו של הבמאי לסיגור דרמתי

– מות הדמות הראשית במסגרת המחזה הפנימי. אולם זה איננו מוות הרואי. הסיטואציה שבה ימות הגיבור כלל לא עוצבה עדיין, ובמקומה מוצגת אימפרוביזציה על סצנת הספד על המת, שעד מהרה חורג מהספד אישי והופך להספד של דור שלם, הספדו של הצבר, שחדל להיות רלוונטי. הסיום השלישי מתרחש במסגרת המחזה החיצוני: אל התיאטרון מגיעה הידיעה הטרגית על מותו של השחקן לשעבר, דני, שנהרג על משמרתו בקיבוץ בידי מסתננים. לכאורה סוף-סוף, בכל זאת, סיום הרואי ברוח המחזות הקודמים: הגיבור מת בעת ביצוע משימה לאומית, שממשיכה את המסורת המיתית המפוארת מאז תקופת "השומר". למראית עין, גם מטמור אינו יכול כנראה להשתחרר מכבילותו לערכי היסוד של התקופה ויוצר סיגור שמתאים עצמו לרוח הדור בדיוק כמו שמיר ומוסינזון. אולם למעשה, הסיום הרבה יותר דיאלקטי. עזיבתו של השחקן את הקיבוץ אינה מונעת מעמדה אידאולוגית, היא רק אחת מרצף הבריחות של דמויות הבנים במחזה. מותו הוא ביטוי לדור שעדיין יודע למות – כי לכך חונך ויועד – אך לחיות אינו מוכשר. פיינגולד רואה את ייחודו של מטמור "בכך שהוא מעוגן עדיין, גם בראייתו ה'חתרנית' לכאורה, בערכי היסוד של דור המאבק ומלחמת השחרור".<sup>69</sup> אני מסכימה עם הבחנתו על שייכותו התודעתית של מטמור לדור תש"ח, אולם שייכות זו איננה קשורה רק ליחס של דור יוצרים זה לאתוס הלאומי, אלא גם לעמדתם הדיאלקטית כלפי אתוס זה, גם אם אצל מטמור החומרים החתרניים גלויים יותר.

69. פיינגולד, הערה 3 לעיל,

עמ' 117.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

### שמעון לי

בשבתות בשנות החמישים ועד אמצע שנות השישים, בין אחת עשרה לשתיים עשרה בצהריים, לא שוטטו ישראלים רבים ברחובות. התכנית "המסך עולה" שודרה בתחנת הרדיו הממלכתית העברית האחת והיחידה "קול ישראל", ומאות-אלפים נהגו להאזין בבית לשעה של דרמה רדיופונית. כארבעים שנה מאוחר יותר, מחמת קיצוצים הדרגתיים ב"זמן-שידור", התדלדלות מספר המאזינים והיעדר מחאה ציבורית יעילה – הבידור החינוכי-תרבותי-אמנותי הזה הושק לחלוטין. הדברים הבאים אינם מיועדים להיות מזמור אשכבה רגשני ונוסטלגי, אלא סקר ראשון מסוגו של תסכיתי רדיו עבריים ששודרו במשך כ-50 שנה, שהם נכס ראשון במעלה של תרבות ושל והיסטוריה אמנותית. גם לאור הפופולריות הרבה שלה וגם בגלל אופייה הסוציו-דרמתי הייחודי, הדרמה הרדיופונית העברית מילאה תפקיד חשוב בגיבוש ובשיקוף טעמים האמנותיים של "ותיקים" ושל עולים חדשים בשנים הראשונות המעצבות של המדינה.

התיאטרון העברי הוא ממצע ("מדיום") חדש בתרבות העברית הציונית, הסוציאליסטית והחילונית, אך מיד עם תחילת פעילותו נרתם למשימות אידאולוגיות, בניסיון למשוך כמה מערכי המסורת היהודית אל עבר עבריות חדשה, להעתיקם מהגולה לארץ-ישראל, מהעבר אל העתיד. משהו בבדיניות הטבועה בתיאטרון ממהותו נתן לפן המשיחי ביהדות ביטוי חילוני, חדש, מודרני וחלופי. באמצעות התיאטרון נבדקו מחדש ההיסטוריה והמסורת היהודיות ועודכנו לאור האידאל הציוני ולאור המציאות בארץ-ישראל. לא פחות מכך סייע התיאטרון בהנחלת השפה העברית ובבדיקת הדהודיה בחלל החדש-ישן, "בארץ אבותינו אחרי אלפיים שנות גלות"<sup>1</sup>. גם הרדיו נרתם, כאמור, למשימות לאומיות בהיותו כלי מרכזי הנשלט על-ידי המדינה לפני מלחמת תש"ח ואחריה. כממצע בלתי חזותי במובהק, עורר הרדיו פחות קשיים (במה שנוגע לצניעות, למסרים חתרניים ו"בלתי חינוכיים") בעיני אזרחים דתיים ומסורתיים, שבמשך מאות שנים האמינו שתיאטרון לא נועד ליהודים כלל. סביר להניח שהאזנתם של ישראלים דתיים לרדיו תרמה לפופולריות

1. זאב צחור, "בן גוריון כיוצר מיתוס", דוד אוהנה ורוברט יסטריך (עורכים), מיתוס וזיכרון, ירושלים: מכון ון ליר, 1996, עמ' 147.

2. אלה הן מסקנות משוערות מסקר בלתי מדעי, ויש להתייחס אליהן בזהירות הראויה.  
 3. Rudolf Arnheim, "In Praise of Blindness", Neil Strauss (ed.), *Radiotext(e) Semiotext(e)*, New York: Columbia University, [1936] 1993, p. 20

של תסכיתי הרדיו בשנות השישים.<sup>2</sup> הרדיו מותיר למאזיניו, דתיים או חילוניים, יותר מרחב לדמיון מכל ממצע אחר ואינו כופה עולם חזותי שעלול לפגוע ברגישויות של חלק מהמאזינים.<sup>3</sup> בעוד יומני חדשות ברדיו בשנות החמישים היו לעתים תעמולה גרדא (שכבר אז הרגיזה לא מעטים), לפחות תסכיתי הרדיו נתנו דרוור לעולמות הדמיון הפרטי של המאזינים ולא עוררו תרעומת פוליטית.

מאחר ששורשי הדרמה הרדיופונית מקורם במחזות ובהצגות תיאטרון, ומאחר שגם התיאטרון הישראלי הצעיר עדיין חיפש את דרכו, פנו תסכיתי הרדיו הישראליים לדרמה הרדיופונית העולמית כדי ללמוד ממנה, אך בה־בעת פיתחו אמנות ייחודית עצמאית, בעיקר מבחינת התכנים. המספר העצום־יחסית של תסכיתים עבריים מקוריים – חלקם מקצועיים מאוד מבחינת הבימוי, המשחק והשימוש בפעלולים – בתוך הרפרטואר הבין־לאומי ששודר ב"קול ישראל", מעיד על תערובת ייחודית של מדיניות אמנות מונחית מחד גיסא ועל נס תרבותי מאידך גיסא. מתוך 1850 תסכיתי רדיו הרשומים בקטלוג (כרטסת במדור הדרמה של "קול ישראל"), 480 נכתבו בעברית, ומתוכם למעלה מ־100 נועדו לרדיו מלכתחילה, כלומר נכתבו כתסכיתים. 360 התסכיתים המקוריים הנותרים הם עיבודים לרדיו מממצעים אחרים, שערכו לעתים הכותבים עצמם ולרוב עשו זאת עורכי רדיו, בימאים ודרמטורגים. זהו יכול נכבד לכ־50 שנות פעילות דרמטית ברדיו, ויתר על כן אם מביאים בחשבון שרק מעט סופרים, מחזאים ומשוררים ישראלים כתבו ישירות לרדיו בלבד. הסיבה לכך הייתה כלכלית, ללא ספק; התמורה הכספית לכתביה ולבימוי ברדיו הייתה נמוכה עד להביך במשך כל שנות פעילותה של מחלקת התסכיתים, מה גם שיצירותיהם של סופרים מצליחים עובדו ממילא לרדיו, והם לא נאלצו לכתוב במיוחד לרדיו. זאת ועוד: לא מעט כותבים ובימאים התייחסו לתסכית ששודר כאל מקדם מכירות מוצלח, בעיקר בתקופה שקהל המאזינים לתסכיתים מנה כ־100 אלף איש וחלק מהתסכיתים אף זכה לשידור חוזר.

בעוד תיאטרון עברי היה צורת־אמנות חדשה בתרבות היהודית־ישראלית, תסכיתי רדיו החלו להופיע בכל העולם המערבי באותן שנים פחות או יותר.<sup>4</sup> אף שניתן לצפות כי התסכית העברי המקורי, בדומה לתסכיתים במקומות אחרים בעולם, יהיה בעל אופי רדיופוני יותר מאשר עיבוד לרדיו של יצירה לא־רדיופונית במקורה, לא כך היו הדברים בפועל. בעוד מחזאי רדיו מביאים מן הסתם בחשבון את יתרונות הממצע בעת כתיבת היצירה, מסתבר שעבוד טוב ממקור שאינו רדיופוני אינו נופל לרוב מתסכית שנכתב מלכתחילה לרדיו. בישראל, לפחות, זכו תסכיתי המקור להערכה מקצועית, בעיקר בקרב קבוצות קטנות של מאזינים. תסכית הרדיו הקלאסי של דילן תומס "תחת חורש החלב" (Under Milkwood) (1955) הוא דוגמה נדירה ומופתית לזיווג

4. Christian W. Thomsen & Irmela Schneider, *Grundzuege der Geschichte des Europaeischen Hoerspiels*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1985, p. 3

מוצלח בין איכות לבין פופולריות.<sup>5</sup> מצד שני, ששת התסכיתים המעולים של סמואל בקט, למשל, פופולריים הרבה פחות משלושה או ארבעה ממחזותיו הידועים לבימה, וכך הם מסמנים את הכלל יותר מאשר את היוצא מן הכלל. בראשית ימיו של התסכית הישראלי, נהגו להאזין לו קבוצות קטנות של מאזינים, בחוג המשפחה ובין חברים, ומתוך ראיונות שנערכו לצורך מחקר זה עם מנהלי מחלקות הדרמה, שציטטו סקרי מאזינים, היו אז, כאמור, למעלה מ-100 אלף מאזינים לרוב התכניות. בשנות השמונים ירד מספר המאזינים לעשרות אלפים בלבד, על אף, או בגלל, שעלתה רמתו של הרפרטואר מבחינת ההעזה ה"ניסיונית", חידושי הבימוי והטכניקה, ועלתה רמת הביצוע. לטלוויזיה הייתה כמובן השפעה גרועה על ההאזנה לתסכיתים, מה גם שמלכתחילה היה מדובר בציבור אליטיסטי ולא גדול. כך קרה גם במדינות שנהגו לשדר הרבה יותר תסכיתים כגון גרמניה, הולנד וארצות סקנדינביה.

\*

הדברים הבאים הם סיכום קצר של מרכיבים בהיסטוריה, בפואטיקה ובתמטיקה של התסכית העברי. החומר מבוסס בעיקר על קטלוג מחלקת הדרמה של "קול ישראל", הכולל 1850 תסכיתים שהם כ-87% מהתסכיתים ששודרו ונרשמו בין השנים 1954-1992. התסכיתים העבריים הראשונים, שלא נרשמו בקטלוג, שודרו ב"קול ירושלים" משלהי שנות השלושים והלאה. יש להצטער על כך ש"קול ישראל" תיעד את תסכיתיו (בסדר ובקפדנות גוברים, למרבה השמחה) רק משנת 1954 ואילך.

מסיבות חברתיות, פוליטיות ואחרות היה הרדיו הממלכתי "קול ישראל" תוף השבט של כחצי מיליון אזרחי המדינה בתחילת שנות החמישים. בבלעדיותו המוחלטת כמעט על שידורי החדשות ועל תכניות השכלה ובידור ומהיותו מנחיל העברית התקינה העיקרי (במבטא ה"ספרדי-ירושלמי") – היה "קול ישראל" לאחד מסמני ומסמלי ההסכמיות הישראלית, אם בכפייה ואם מרצון. בשנות השישים התפרסם משה חובב בקולו המלא, במבטאו הרהוט ובנימה הדרמתית שלו, שזוהתה לעתים קרובות עם אירוועי-משבר למיניהם. הודעתו "צה"ל פרץ לעיר העתיקה בירושלים" מהדהדת עד היום באוזני רבים שזוכרים את ההכרזה ההיסטורית ביוני 1967. גם כיום, בעיקר מסיבות "ביטחוניות", הישראלים הם מאזיני חדשות כפייתיים; ואין ראייה בדוקה יותר לכך מהדממה המתוחה המשתררת כרפלקס פבלובי בין נוסעי אוטובוס אחרי ה"ביפ" השישי, הארוך יותר, המקדים את שידור מהדורת החדשות. אנו מותנים להאזין לחדשות על הרוגי טרור, על חיילים שנפלו בחזית זו או אחרת, כפי שפעם דיווח לנו הרדיו "מטוסינו חזרו בשלום". בגלל הממדים הקטנים של הארץ ושל אוכלוסייתה, ישראלים רבים עדיין

מכירים אלה את אלה (אמת, פחות מבעבר), ולחדשות ה"אובייקטיביות" יש לא פעם היבט אישי בהחלט. רק אם הקריינים הוותיקים – שב"קול ישראל" מזהים אותם על-פי קולם עוד בטרם אמרו "והרי החדשות מפי יצחק איתן" או "מפי ליאורה גושן" – מדווחים על רעידת אדמה בטורקיה, למשל, או על עוד תאונת דרכים (בלבד...), נרגעים נוסעי האוטובוס וממשיכים לנמנם, או לשוחח ביניהם בטלפון הנייד כדי לדווח בתקשורת הפרטית שלהם שהנה עברנו את שער הגיא. אחת מתסמונות החופשה של ישראלים היא ההכרזה "לא אאזין לרדיו", ויש גם מי שעומדים בדיבורם. אי-האזנה ל"קול ישראל" (או לאחת מתחנות הרדיו הרבות הנוספות שצצו בינתיים) היא סימן ל"אחרות" מסוימת עד היום. רק אחרי פרוץ הטלוויזיה באמצע שנות השישים ולאחר מכן פתיחת ערוצי שידור נוספים ב"קול ישראל" (רשת ב', רשת ג' וכו') ותחנות רדיו פרטיות, התערערה שליטתו האקסקלוסיבית של הרדיו הישראלי הממלכתי.

בתקופת שלטון המנדט הבריטי בשנים 1917-1948 עוצב "קול פלשתינה" במתכונת ה-BBC (שנוסד בשנת 1922), שבו הייתה הדרמה הרדיופונית כבר מבוססת היטב לצד מחלקת החדשות ומחלקת המוזיקה. לקראת סוף תקופת המנדט בשנות הארבעים, פעל לצד הרדיו הבריטי גם קולה הרדיופוני של המחותרת העברית. בעוד ה-BBC עיצב את המבנה ואת התשתית לרדיו הישראלי, קולה של המחותרת סיפק את רוח השבט. בשנות המדינה הראשונות יצג "קול ישראל" את סמכותה של ממשלת בן-גוריון, וככזה היה סוכן של תרבות, של חינוך ולשון עברית "גבוהים". בחברת מהגרים הגדלה והולכת, שבה צברים כבר דיברו ישראלית ועולים רבים עדיין לא דיברו עברית, גויס הרדיו למשימות חינוכיות, שהיו קשורות מטבע הדברים בעיצוב פוליטי מכוון ומונחה של דעת הקהל. שלא כמו במדינות הגירה אחרות, האידאולוגיה הציונית-סוציאליסטית והפוליטיקאים הישראליים כנציגיה נטלו על עצמם את האחריות לקלוט את גלי העלייה ולחנך את העולים – פחות על-פי דרכיהם השונות של העולים והרבה יותר על-פי אמות המידה הערכיות של שלטון מפא"י.<sup>6</sup> באמצעות מבוחר התכניות ששודרו, עריכתן המוקפדת והמסוננת מאוד וכן המשלב הגבוה יחסית של העברית – הכתיב הרדיו הממלכתי בשנות החמישים את מסריו לקהל המאזינים כסמכות עליונה. דוגמאות לכך, וכיום הן משעשעות יותר מאשר בזמנן, הן החריצים העמוקים שחרץ מנהל מחלקה כלשהו על תקליט השיר "הסלע האדום" כדי למנוע את שידורו, פן יעודד הרפתקנים צעירים להגיע לפטרה הנבטית שבירדן; או השיר "יחזקאל", ש"אלף חתיכות אז הלכו אחריו" (בעקבות יחזקאל ל"ז) ששרה להקת "החלונות הגבוהים", שנאסר גם הוא להשמעה ברדיו, או האיסור על השמעת השיר "אנאקש" מפי אריק לביא, בגלל שהזכרה בו המילה "זונה". "אבל אמרו ברדיו" נחשב בשנות החמישים לחיזוק דעה ולמשפט-מחץ מסכם, אם גם אירוני, לחילוקי דעות כלשהם בין

6. עמוס אילון, הישראלים, שוקן, תל-אביב 1972, עמ' 279.

ישראלים. הרדיו היה הסמכות בהא הידיעה, כפי שמדגימה גם השורה "מה, זה רדיו?" במערכון של "הגשש החיזור".

במידה ידועה, גם התסכיתים בתחילת דרכו של הרדיו במדינת ישראל היו סוג של אמנות דרמטית ייחודית, בחינת "קול אדוניו"; לא זו בלבד שיצגו את הסמכות, הם עצמם היו סמכותיים. רפרטואר המחזות הרדיופוניים, האיזון בין מרכיבי הממצע כגון שתיקות, מוזיקה, פעלולים וצורות שיח מילולי למינהו, איוש התסכית בשחקני תיאטרון ידועים – כל אלה היו תמזיג אופייני למדיניות "הנחלת התרבות" בשנות המדינה הראשונות. תוֹ-ההיכר של מדיניות זאת היה שילוב סמכותני בין דאגה אמתית לתרבותו ולהשכלתו של קהל המאזינים (שנבצר ממנו, כאמור, לבחור תחנה עברית אחרת פרט ל"גלי צה"ל" שבראשית דרכה הפיקה רק קומץ שידורים) והקניית עברית "טובה" (לעתים קרובות במלוא מובן המילה) – ובין מניפולציה פוליטית כוחנית בכל הנוגע להשכלה, לבידור, לחינוך ולאמנות, ואפילו להומור ולסאטירה. למשל, "שלושה בסירה אחת" הייתה אחת התכניות הפופולריות ביותר בכל ימי "קול ישראל", אך בהשוואה עם הטור "עוזי ושות'" של עמוס קינן בהארץ, למשל, ואף "חד גדיא" של אפרים קישון המוקדם במעריב, היא הייתה אמנם מצחיקה, אך ידידותית מדי למאזינים וקהת-שיניים כלפי הממסד.

מאפיין נוסף של תסכיתי רדיו בארץ ענייה כמו ישראל היה הפקתם הזולה יחסית. כמו במדינות אחרות, גם "קול ישראל" שידר בתחילת דרכו עיבודי רדיו למחזות תיאטרון. שכרם הירוד של מחברי התסכיתים, הבימאים והשחקנים, גרם, כאמור, לכך שרק סופרים מעטים היו נכונים לכתוב לממצע זה, אף כי, כאמור, תסכיתים אלה היו מקדמי מכירות לקראת העלאתה בתיאטרון של היצירה, או יצירות אחרות פרי עטו של המחבר. לקראת סוף ימיה בשנות התשעים, בניסיון להשיב למקלט הרדיו מאזינים שאבדו לתכנית הדרמה המשודרת, שוב שידרה מחלקת התסכיתים הצגות, שהוקלטו באולמות התיאטרון ממש ולא עברו כל עיבוד רדיופוני. חוץ מתרבות עברית ובעברית, תסכיתי הרדיו הביאו למאזיניהם גם ניחוחות אמנות ותרבות מהעולם הגדול.

"קול ישראל" הייתה התחנה הישראלית היחידה ששידרה דרמה רדיופונית בסדירות וברצף ודאי מבחינה כמותית, אך תפקדה גם כתיאטרון רפרטואר רדיופוני, ששיקולי הבחירה בו התבצעו לטווח ארוך. בהקשר זה גם לא נפקד מקומה של "גלי צה"ל" – תחנה ששידרה לפרקים תסכיתים, משפטים היסטוריים מומחזים (כמו משפט הקופים, משפט הצנזורה הבריטית נגד מאהבה של ליידי צ'טרלי מאת ד"ה לורנס, המשפט על ההומוסקסואליות של אוסקר ויילד וכדומה) וכן תכניות תיעודיות מומחזות. "גלי צה"ל" שידרה (ובאומץ) לראשונה תסכית מאת סמואל בקט שנחשב לחדשני – מילים ומוזיקה. כתחנה צבאית,

הייתה "גלי צה"ל" תחת ביקורת צמודה, במיוחד בתחום החדשות (ששנים ארוכות הועברו אליה ישירות מ"קול ישראל") ויומניה, אך שנים אחדות הצטיינה ברוח נועזת יותר מ"קול ישראל", לא רק מבחינת המוזיקה ששידרה, מבחינת סגנון ההגשה והתכניות ה"מתקדמות" (לרבות "מה יש" האגדית), אלא גם בתחום התסכית – תסכיתי אוונגרד, שחלקם היו ניסיוניים וחדשניים יותר מאלה ששודרו ב"קול ישראל", וכן תסכיתוני מתח וזוועה קצרים בתכנית "חלחלילה". "קול ישראל", מצדו – לא במסגרת "המסך עולה" (לימים "רדיודרמה") – שידר סדרות בלשיות, כגון פול טמפל בבימויו המבריק של רובין מורגן, אלא שההיבט הבידורי בהן כיסה על ההיבט האמנותי על אף הביצוע המצוי. בקומדיית מצבים משפחתית ופופולרית מאוד כמו משפחת שמחון מאת בן אפרים, העיצוב הקולי היה פשוט ויעיל, אך לא מאיר (או מעיר) אוזניים מבחינה רדיופונית. לעתים קרובות הושמעו ב"קול ישראל" מערכונים, שהוקלטו לרוב מהבימה החיה, ודוגמה חביבה במיוחד היא מערכוני "הגשש החיור", שעיקר ההומור בהם מילולי, ומשום כך גם לא נגרע מקסמם בהיעדר הצד החזותי. מיכאל אוהד ערך וביים סדרות מומחזות, מהן תיעודיות, למחצה או לגמרי, בנושאים היסטוריים, אמנותיים ואחרים. סדרות אלה (חלקן בהנחיית לאה פורת ויוסי בנאי) היו לימודיות בה-במידה שהיו מבדרות ועשויות היטב. במה שיידון להלן לא ארחיב על ניסיונות רדיופוניים חדשניים אך בודדים ונדירים מדי של יוצרים כמו דוד אבידן, או בקולאזים רדיופוניים של אילנה המרמן, למשל, ושל כותב שורות אלה בסדרה מטע אל. בדיון הנוכחי לא נכללים גם המוני תסכיתים לילדים ולנוער, חלקם עשויים לעילא ולעילא, הואיל וזוהי תת-סוגה הזכאית לעיון נפרד בגלל מטעניה החינוכיים-פדגוגיים.

## על התסכית כאמנות

טרם הדיון המפורט באופיו האמנותי הייחודי של הרדיו, ושל התסכית בפרט, ראוי להקדים דברים אחדים. מעצם מהותו, תסכית איננו תיאטרון משודר ואף לא קולנוע או טלוויזיה "עיוורים". הרדיו, כממצע, הוא "מדיום עני",<sup>7</sup> שאמנם מנצל את חוש השמיעה בלבד, אך מעוניו היחסי נובעים לא רק ייחודו אלא גם כוחו. תסכית רדיו חייב אפוא לפנות אל ערוץ הקליטה השמיעתי, ובאמצעותו, כמובן, אל דמיונו היוצר של המאזין. כך נעשה הרדיו ממצע חזותי מאוד, המשדר למעשה אל העין ה"פנימית", ובה-במידה הוא ממצע "חם", על-פי מרשל מקלוהן,<sup>8</sup> שגורם למעורבות ולפעילות של המאזין בכך שהוא תובע היענות של הדמיון לגירויים הפועלים על חוש השמע. תסכית עשוי ליצור עולם פנימי ואינטימי השייך למאזין לבדו, עולם הבנוי מאוסף הזיכרונות, האסוציאציות והדמיוניים שכל אדם נושא בראשו כמחסן תפאורות פרטי. הרדיו אינו כופה על המאזין עולם חזותי, אלא מזמין אותו ליצור עולם כזה בעצמו,

7. Jerzy Grotowski, בעקבות, *Towards a Poor Theatre*, Simon and Schuster, New York 1968

8. Marshall McLuhan, *Medium Hot and Cool*, Penguin, Middlesex 1967



כהפקה פרטית לגמרי "בתוך חלל הגולגולת". צלילי הרדיו הם בדרך כלל קרובים לאוזן המאזין (בהשוואה לקולנוע, לתיאטרון ולעתים אף לטלוויזיה) ולפיכך מגבירים את האינטימיות של נסיבות הקליטה של הנמען. "רדיופוניות" יש להגדיר אפוא כמידה וכאופן של התאמת יצירה זו או אחרת לאופיו המיוחד של הרדיו.

הרדיו בכלל (והתסכית במיוחד) חי ברעשים, בקולות, במילים ובמוזיקה וכן ביחס בין אלה לבין השקט, שממנו באים ואליו חוזרים כל הקולות. השקט הרדיופוני איננו שקט מוחלט. למעשה הוא אוושה קלה, שעצמתה ואיכותה תלויות במכשיר המשדר. שקט מוחלט, רדיופוני או אחר כלשהו, אינו קיים, ודאי לא מבחינת המאזין: גם באולפן המבודד ביותר שומע אדם רחשים. ג'ון קייג', מחשובי אנשי הצליל והמוזיקה, מתאר "שני קולות, אחד גבוה ואחד נמוך [...] הגבוה הוא קולה של מערכת העצבים [...] הנמוך – של מחזור הדם. עד יום מותי יהיו קולות".<sup>9</sup> בהשוואה לבימת תיאטרון ריקה או למסך הקולנוע קודם ההקרנה, ניתן לדמות את השקט הרדיופוני ל"חלל". בניגוד לעיניים, אין לאוזניים "מכסים". אנו מוקפים קולות המגיעים אלינו בעצמות, באיכויות ובגבהים שונים ומשונים. השקט, שהוא היפוכם של הרעשים, ולחלופין, אם נרצה – מקורם וייעודם, הוא המכסה של האוזן. השקט המסוים ברדיו הוא אפוא "פער" ממצעי-אופייני, המזמין את המאזין להשלים את נוף-הצליל המשודר לו בדמיונו.

בתסכית, המלל הוא שנושא בדרך כלל את "תוכן" היצירה. הוא עשוי להופיע ברוב האפנונים שבהם הוא גם מופיע בממצעים אחרים, אלא שבהיעדר חזות – מיקוד כלשהו לעין – התובעת תשומת לב לעצמה, המלל, כמרכיב מהותי ברדיו ובאמנות התסכית, איננו הפיך, והוא בולט על פני יתר היסודות הרדיופוניים. שליטתו במרכיבים האחרים (כמו מוזיקה ופעלולי צליל) רבה יותר בקולנוע ובתיאטרון. (להבהרת העניין בדור האמון יותר על טלוויזיה, מעניין לבדוק מה "עובר" בטלוויזיה אם משתיקים את הצליל ומסתפקים בתמונה בלבד, או כאשר נמנעים מהתמונה ורק מקשיבים לשידור.) לעתים, מלל רדיופוני מוצלח מחקה כמה מחוקיה של המוזיקה אם מבחינת החזרה על מוטיבים ואם מבחינת ההנחיות לביצועו.

המוזיקה בתסכית מוכרת בדרך כלל כמרכיב היוצר אווירה, אך יש לה עוד תפקידים. לפעמים היא משמשת מעבר בין סצנות, מעין מסך בין "תמונות" קוליות. היא יכולה לאייר ולעטר, לסמן, לחדד אווירה, לפרש התרחשויות או לשמש בתפקיד של הרמזים ממש כמו מלל ולתפקד באופן עצמאי. קורה שהיא עומדת ברשות עצמה ומשמשת דמות בתסכית, כפי שמדגים, למשל, סמואל בקט בתסכיתים חילים ומוזיקה או קסנדרו. הדומות בין אופני השימוש במלל רדיופוני לבין השימוש

9. John Cage, *Silence*, Wesleyan University Press, Middletown Co. 1961

במוזיקה ובחוקיה עשויה להיות חיצונית ולהתבטא בריתמוס, במלודיה, בהרמוניה וכיוצא בהם, אך תיתכן גם דומות פנימית. אפשר לדבר על מוזיקה כעל מרכיב בתוך התסכית וגם כעל אמנות שהתסכית משתמש ברבים מחוקיה: "אמנות זמן לא במובן העקר והריק שהצלילים בו עוקבים זה אחר זה בזמן, אלא אמנות זמן במובן הממשי שבו הוא מגייס את זרימת הזמן ככוח המשרת את מטרותיו"<sup>10</sup>.

Victor Zuckerkandl, *10*  
*Sound and Symbol*, Princeton  
University Press, New Jersey  
1969, pp. 22-29

"פעלולים" הוא מונח שמציין רעשים שאינם שייכים במובהק לא למלל ולא למוזיקה. מקובל להבחין בין פעלולים נקודתיים כגון צריחת שחפים (המסמנת "ים"), אזעקות וטריקת טלפונים ודלתות, חריקת דלת (לתסכיתי זוועה ומתח) וצופרי מכוניות, ובין אווירות אקוסטיות ממושכות כמו הד, צלילים של בית קפה, קולות יער וכדומה. הפעלולים היו פעם הקלטות חיות ועתה הם לרוב הפקות סינתטיות של קולות המיועדים להיות חלק מהעולם המעוצב בתסכית. ברוב המקרים, הפעלולים מתפרשים בהקשרו של התסכית כולו ואינם עצמאיים או מובנים בזכות עצמם. אלא שפעלול מוצלח יכול להביע יותר ממילים רבות, בדומה לנאמר על היחס בין תמונה אחת לבין אלף מילים. הפעלול הוא כלי בידי מחבר או בימאי רדיו להשגת אפקט שאין ביכולתו (או ברצונו) להשיג באמצעות המלל או המוזיקה. הוא מעין תפאורה, ולפיכך ניתן לדבר על פעלולים בעלי צביון ראליסטי, פיגורטיבי או מופשט. גם הפעלול יכול לסמן מעברי סצנות, רקע, איור וכדומה. היו ניסיונות מרתקים לשדר תסכיתים שאין בהם מלל או מוזיקה, רק פעלולים. ארבעת מרכיביו היסודיים של התסכית – מלל, מוזיקה, פעלולים ושקט – שונים זה מזה ברמת המפורשות שלהם. המלל הוא המפורש ביותר מבחינה סמנטית, וככל שמתרחקים מהמילים, פוחתת המפורשות ועולה מקדם העמימות והצורך בהקשר. סממנים רדיופוניים נוספים יצוינו בהמשך.

## אחזות לועזיים ועיבודים מהמחזאות העולמית

רפרטואר תסכיתי "קול ישראל" ב-40 שנות שידור בקירוב הקיף מספר רב של יצירות מהמחזאות הקלאסית והמודרנית – איסכילוס, אוריפידס, סופוקלס ואריסטופנס ולצדם שקספיר ומולייר. בשל קשרים היסטוריים בין העברית המודרנית לבין הספרות הרוסית, זכו גם יצירות מאת דוסטויבסקי, פושקין, גוגול, טולסטוי, גורקי, צ'כוב ורבים אחרים לייצוג נכבד, שכלל תרגומים-עיבודים ממחזות, מרומנים ומסיפורים קצרים. לפחות בשנות הרדיו הראשונות, מאזינים רבים היו ממוצא יהודי-רוסי. מספרות האידיש המודרנית נבחרו יצירות מאת שלום עליכם, י"ל פרץ, לייוויק, מאנגר ואנ-סקי. מלחמת השפות שהתקיימה לפני השואה בין האידיש לעברית התמתנה, בכוח הנסיבות, עם השמדת רוב דוברי האידיש בידי הנאצים. התסכיתים הישראליים ניסו, אולי לא

די, לשמר את תרבות האידיש העשירה על-ידי שידור מבחר יצירות בתרגומן לעברית, מה גם שכמה מהן נלמדו בבתי הספר כחלק מהקנון הספרותי היהודי הכללי. עיבודיהן הרדיופוניים התקבלו בדרך כלל בחיוב, וייתכן שביטאו בכך גם שמץ מ"אשמתם של הניצולים". רבות מיצירות האידיש הרדיופוניות התקבלו כהלכה גם אצל ישראלים מארצות דוברות ערבית, בייחוד אם השתתפו בהן שחקנים פופולריים כמו שמואל סגל או שמואל רודנסקי.

על פרטואר תסכיתי "המסך עולה" השפיעה גם הדרמה הרדיופנית הגרמנית, שהתפתחה מאוד לאחר מלחמת העולם השנייה, בעיקר כדרך התמודדות של הגרמנים החדשים עם עברם. מחזאים גרמנים אנטי-נאציים רבים כתבו תסכיתים אחרי 1945 והשתמשו ברדיו לא רק מפני שהיה זול וזמין,<sup>11</sup> אלא גם מפני שהיה אמצעי לבטא בו את האשמה הגרמנית רדופת "תסמין קין". הרדיו מפעיל את דמיונם החזותי של מאזיניו, אך אינו כופה עליהם חזיונות זוועה שואתיים כפי שעושים סרטי קולנוע ולעתים אף הצגות תיאטרון. מבחר תסכיתי רדיו גרמניים, בהם מערב-גרמניים, מזרח-גרמניים, שווייצריים ואוסטריים, תורגמו ושודרו בהדרגה בעברית, מרביתם בשנות השמונים, וניתן לכנס אותם תחת הכותרת הכללית "תגובות רדיופוניות בשפה הגרמנית לשואה". אמנם תרבות גרמנית עוררה בעייתיות רבה בישראל לאחר השואה, כמו המוזיקה של ריכרד ואגנר וריכרד שטראוס. אך סופרים גרמנים יהודים, כמו סטפן צווייג, פרנץ ורפל, ליאון פויכטווגנר, או וולפגנג הילדסהיימר, התקבלו בברכה בשל מוצאם<sup>12</sup> וזכו לשידורים רבים. גם היוצר הלא-יהודי ברטולט ברכט, למשל, ככותב אנטי-נאצי, התקבל בברכה אצל רבים: יצירותיו זכו ליותר מ-20 הפקות רדיו וכן להפקות בימתיות. אהודים לא פחות היו המחזאים הגרמנים-שווייצרים פרידריך דירנמט ומכס פריש. יצוין שאחוז התסכיתים הגרמניים גבוה מאחוז ההצגות הגרמניות בתיאטרון העברי.<sup>13</sup>

יצירות באנגלית מאת סופרים אמריקאים, אנגלים, דרום-אפריקאים ואירים, כגון יוג'ין או'ניל, ארתור מילר, אוסקר ויילד, ברנרד שו, בריאן פריל, הרולד פינטר, אתול פוגרד, תום סטופרד, ארנסט המינגוויי והתסכיתאי המעולה ג'ילס קופר – שודרו לעתים מזומנות בתרגום עברי. מאחר שהתיאטרון הישראלי הושפע רבות מהמסורת הרוסית, דרמה אנגלו-סקסית נחשבה לשינוי מרענן לא רק על הבמה (ולא רק במעבר בשנות הארבעים המאוחרות ושנות החמישים המוקדמות מרוח תיאטרון "הבימה" לרוח התיאטרון הקאמרי), אלא גם בשידור מעל גלי הרדיו. בחירה זו יצגה, בין היתר, את הרעיון ש"גם אנחנו שייכים לעולם המודרני".

איבסן וסטרינדברג היו מחזאים סקנדינבים שזכו לשידור יצירותיהם

11. מתוך 400 תיאטרונים בגרמניה לפני מלחמת העולם השנייה, רק 100 המשיכו לפעול אחריה, ראו: שמעון לוי (מבוא, עריכה ותרגום), מבעד לאלים, דיונון, תל-אביב 1988, עמ' 194.

12. Shimon Levy, "The Voice of Thy Brothers Blood", *Jewish Theatre and Drama* (Autumn 1995), Haifa University, p. 85

13. Shimon Levy, "German Plays on Hebrew Stages", Hans-Peter Bayerdoerfer (ed.), *Theatralia Judaica II*, Israelisch-deutsche Theaterbeziehungen, Tuebingen (1996), pp. 36-46

14. שמעון לוי (תרגום ואחרית דבר), סמואל בקט, תסכיתים, כתר, ירושלים 1985, עמ' 107.

בתכנית "המסך עולה", לצד פביאן לאגרקוויסט ואחרים. ברפרטואר הצרפתי בלטו יצירותיהם של ז'ירודו, קאמי, מרסל פניול וסארטר. שודרו יותר מ-15 מחזות של יונסקו, וכל תסכיתיו של סמואל בקט, כמו גם עיבודים של כמה מיצירותיו הספרותיות ומחזותיו לבימה.<sup>14</sup> גם "תיאטרון האבסורד" הסתנן למחלקת הדרמה של "קול ישראל", אך לרוב במנות קטנות ומאוחר מדי. יצירותיו הניסיוניות של פייר שפר הצרפתי, למשל, מעולם לא שודרו בארץ. בהתחשב בכך שהיה עליו להתאים עצמו למכנה המשותף של הקהל הרחב ובהתחשב במצבה הכלכלי העגום של מחלקת הדרמה, נראה ש"קול ישראל" היטיב לפעול, בייחוד בשנות השמונים. בין היצירות המתקדמות יותר (כלומר "ניסיוניות" או "רדיופוניות במובהק") ניתן למנות את זיכרונות קוליים מאת פטר הנדקה, זמעות מאת ריצ'רד פרבר ומסעות בנימין מטודלה מאת יהודה עמיחי.

אשר למקורות ולהעדפות של מנהלי מחלקת הדרמה ושל בימאי התכנית, נמצא שלמנהלי המחלקה הייתה השפעה משמעותית על הרפרטואר ועל סגנונו. בתקופה שבה בלה ברעם שימשה ראש מחלקת הדרמה עד שנות השבעים המוקדמות, שודרו מחזות תיעודיים רבים, שאת חלקם בימה בעצמה. אפרים סטן, בימאי ממוצא פולני שניהל את מחלקת הדרמה עד שנות השבעים ואחר-כך מראשית שנות השמונים, הרבה לשרד תסכיתים מזרח-אירופיים (ויגודסקי, מרוז'ק, סטריקובסקי) לצד יצירותיהם של יוצרים מרומניה, יוגוסלביה, הונגריה וצ'כוסלובקיה (האבל, קוהוט, צ'אפק, רייס). ניסים קמחי, בימאי רדיו עתיר דמיון ומומחה לפעלולים (עם תום כהונתו בין השנים 1988-1994 נסגרה מחלקת הדרמה) פעל לאיזון מגוון בין תסכיתים ישראלים ובין-לאומיים. להערכתו, הבחירות הרפרטואריות הנועזות ביותר נעשו בידי ערן בניאל (-1988), שגם ביים חלק מהתסכיתים החדשניים ביותר. עבודותיו היו הרדיופוניות ביותר מבין המחזות המשודרים אם בתסכיתים מקוריים או בעיבודים מצוינים. ככלל, מחלקת הרדיו ב"קול ישראל" הייתה ערנית ופתוחה לתסכיתים מתרבויות ומשפות שונות. לרפרטואר הרדיופוני היו שני מאפיינים בולטים: ראשית, כתושביה של מדינת הגירה, ישראלים מתעניינים במחזות מהמדינות הרבות שמהן עלו ארצה. שנית, החיפוש אחר תסכיתים מתאימים ו"איכותיים" הצריך ממילא פתיחות ורב-תרבותיות מרביות, לא פחות מאשר בתיאטרון הישראלי. היצירות שנבחרו לשידור היו לרוב עיבודים של מחזות בעלי מוניטין בין-לאומי. בייחוד בשנותיה האחרונות של מחלקת הדרמה, מצאו את דרכם לרדיו הישראלי גם סופרים זרים ידועים פחות.

הדרמה הרדיופונית באירופה התייחדה לרוב בביטוי אינטימי של נושאים אישיים, אנושיים וקיומיים. במקביל, גם תסכיתים ישראלים מבטאים את קולו של הפרט. אמנם, בחברה חלוצית מילאה האידיאלוגיה הצינונית הקולקטיבית תפקיד משמעותי, ובהתאם לכך גם התמות הדומיננטיות האופייניות לדרמה העברית ברדיו היו ביטוי לדילמות העיקריות של הזהות הישראלית החדשה: דת ומסורת, ציונות, עלייה ועדות, השואה, המלחמות נגד ארצות ערב השכנות והסכסוך המתמשך עם הפלסטינים. במקרים רבים היה אפשר לראות שהתסכית העברי מטפל, באמצעות הסגנון הרדיופוני, גם בנושאים לאומיים וציבוריים, ועם התפתחותו גברה בו ההתמקדות בתגובותיו של הפרט גם לנושאים חברתיים כלליים. ככל שהרדיו (והתסכית בפרט) השתחרר מהצורך לשרת קהלים גדולים, הוא התפנה לעסוק במה שמיוחד לו מבחינה ממצעית וקנה לו יותר (אם כי עדיין מעט) אוהדים מושבעים, בעוד הקהל הרחב פנה לממצע פופולרי בהרבה – הטלוויזיה. הוא הדין בטיפול הרדיופוני בנושאי הזהות הישראלית, המעסיקים גם את התיאטרון ואת הקולנוע הישראליים. עם זאת, בגלל אופיו האינטימי יותר, השכיל התסכית פעמים רבות להעמיק יותר גם בסוגיות אלה, וניתן אפוא להכליל ולומר שרמת התסכיתים הייתה גבוהה בהרבה מרמתן של תכניות דרמה בטלוויזיה הישראלית, למשל. בתסכיתי רדיו, כמו בכל האמנויות האחרות, מעוררבים, לעתים ללא הפרד, תמות, סגנונות, תת-סוגות ואופני ביטוי. אמת המידה, הסוציו-תמטית ביסודה, שמוצעת להלן היא לפיכך מבנה-על מתודולוגי, שיציג מבחר מהתסכיתים ששודרו ב"קול ישראל" כמאפייני גישות רחבות יותר בדרמת הרדיו הישראלית. בכל אחת מהתמות העיקריות שיידונו להלן נבחרו תסכיתים בודדים לייצוג הנושא, שזכה לשידור במספר תסכיתים גדול בהרבה, ובחיתי לפרט בעיקר בתסכיתים המוכרים לי מקריאה ומהאזנה, אך גם מתרגום, מדרמטורגיה ומבימוי תסכיתים, כדי להדגים את ייחודו של הרדיו בטיפול בנושא. יצוין שחלק מהתסכיתים, גם תסכיתים "חשובים" ששודרו ושנשמרו זמן-מה בסרט-הקלטה, נמחקו לימים במתכוון או בשוגג.

## "קולות המחים"

דרמה הקשורה בשואה מעלה כמה שאלות אמנותיות עקרוניות בצד שאלות אתיות. כיצד ניתן לתאר, להציג, לייצג ולעצב "יפה", או אפילו באופן "אמנותי", זוועות שבעיני ניצולים רבים ובני משפחתם וידידיהם אינן ניתנות כלל להסבר, קל וחומר להבעה? האם יש להציג את "מה שאינו ניתן להסבר" כמות שהוא? ואם כן, כיצד להימנע מקיטש תפל או מפאתוס מנופח? כיצד למצוא איזון בין הכרת הבלעדיות על הסבל "שלנו" (או של כל אחד אחר) לבין הסכנה של השטחת דימויי הזוועה? תסכית

השואה הישראלים מעולם לא היו אמצעי אמנותי גרדא להתמודד עם אימה ושכול, עם כאב והשפלה, ועדיין נושאים הקשורים בהשפעת השואה מצאו בדרמה הרדיופונית ממצע שיש בו מידת טאקט וחמלה. תסכיתי שואה עשויים להזמין את מאזיניהם להשתתף בניסיון להעניק "קול לדממה" ולאו דווקא לכפות עליהם את החוויה. רדיו עשוי להיות אמצעי אינטימי, מינימליסטי, אך גם אינטנסיבי, המזמן דיאלוג מיוחד במינו עם המאזינים, דווקא משום שאין רואים דבר. בשנות החמישים והשישים שודרו תסכיתי שואה, כשזיכרונותיהם של הניצולים היו עדיין טריים. תסכיתים אלה התמודדו לרוב עם היבטים אנושיים של השואה באופן שלא היה רתום למטרות אמנותיות בלבד.

"אושוויץ הייתה פלנטה אחרת", כותב ק' צטניק,<sup>15</sup> וניצולי שואה אחרים הביעו גם הם תחושת בלעדיות על סבלם: "מי שלא היו 'שם' לא יבינו". מאחר שתסכיתים אינם כופים עולם חזותי, הם מזמינים את המאזינים להעלות דימויים וזיכרונות משלהם, וכביכול לצקת את עולמם הפרטי אל תוך השתיקה החזותית של החומר המשודר. דרמה רדיופונית, כאמנות פרפורמטיבית מינימליסטית של מילים, מוזיקה ופעולות-צליל, היא מעודנת יותר; היות והיא פחות כפייתית מממצע חזותי, היא בעצם מתחשבת יותר בזיכרונותיהם, בחששותיהם ותקוותיהם. לפיכך, אם וכאשר מוצגות בה סצנות זוועה מרומזות או אף מפורשות, הן מועצמות מאוד, בייחוד מפני שהן עשויות לחולל הצפה של אסוציאציות ב"תיאטרון הגולגולת" של המאזינים. סוד התקבלותם והשפעתם של תסכיתי השואה הוא חסכנותם באמצעי הביטוי. תסכיתים אלה מותירים לקהלם מידה רבה ונחוצה של חופש. תסכיתי שואה בנויים מטיבם במתכונת פולשנית פחות מבחינה נפשית, ועל כן הם "יעילים" יותר בהתמודדות עם הנושאים הטעונים-רגשית והקשים-מוסרית שהם מעלים. הם מזמינים את המאזינים ליצור אסוציאציות חזותיות פרטיות, כאילו הממצע עצמו מתחשב באינטימיות האינטנסיבית של הסבל ומביע חמלה כלפיו.

15. ק' צטניק, השטון, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1989, עמ' 79.

אמנות הרדיו מאפשרת שיתוף פעולה בעל צביון מוסרי, ולא רק אמנותי, בין המאזין לבין הכותב, הבימאי והשחקנים. כפי שניתן להבחין גם בהצגות, בשירים ובפרוזה ישראלים העוסקים בשואה, המשיכה לקהל, למאזין, היא תכונה מרכזית. היצירות תלויות כביכול בתגובה אליהן. דרמה בכלל, ודרמה רדיופונית בפרט, מזמינות דיאלוג המחדד את ההיבטים האתיים של התודעות אל השואה דרך האמנות, כגון עמידה מנגד, השתתפות בסבל ואפילו מוסר הצפייה (וההאזנה ברדיו) באירועים הקשורים בשואה. ניתן לאפיין יצירות כאלה כשיתוף בחוויית משא שהוא כבד מכפי יכולתו של אדם יחיד. אמנות הרדיו מאפשרת איזון ייחודי ורגיש במיוחד בין מתן ביטוי ציבורי ליגונו של יחיד לבין יצירה מחדש של הזיכרונות הקשים באמצעות האזנה בלבד.

יותר מ-100 מתוך 1850 התסכיתים שנרשמו, שהופקו ושתועדו במחלקת הדרמה של "קול ישראל", מעמידים במרכז את נושא השואה. כ-50 נכתבו בעברית, 15 מתוך ה-50 הם תסכיתי מקור ו-35 הם עיבודים מממצעים אחרים. כ-60 תסכיתים תורגמו משפות אחרות (מתוכם 30 תסכיתי מקור ו-30 עיבודים). מאות תסכיתים אחרים ששודרו בעברית התייחסו לשואה בעקיפין אך באינטנסיביות רבה. סופרים ישראלים בולטים תרמו לנושא, בהם יהושע סובול, מוטי לרנר, דניאל הורוביץ, נתן שחם, משה שמיר, אהרון מגד ואהרון אפלפלד.<sup>16</sup> כמו כן שודרו תסכיתי מקור ועיבודים פרי עטם של יהודים בשפות אחרות, כמו יצחק שבסיס-זינגר, ויקטור פרנקל, יפה אליאך, פטר זיכרובסקי, סטפן ויגודצקי, מיכאל טונצקי וג'ורג' טבורי. שודרו גם יצירות של גרמנים שאינם יהודים, כגון ריינר קיפהרד, היינריך בל, גינתר אייך, טנקרד דורסט, פטר וויס, מריה-לואיז קשניץ, היינרד מילר והנס-מגנוס אנצנסברגר.<sup>17</sup> תרומתו של התסכית הגרמני ל"קול ישראל" הייתה בעיקר בתחום תסכיתי השואה, ואין זה מפתיע. בניסיונם להעניק קול למי שקולם הושחק, תסכיתי הרדיו השיבו לתחייה את המתים, כאילו הקולות חסרי הגוף, הרדיופוניים במובהק, היו כעת השרידים החיים היחידים של בעליהם המתים.

16. בן עמי פיינגולד, השואה בדרכה העברית, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1989, עמ' 53.

17. W. Stephan Wuerffel, *Das deutsche Horspiel*, Metzler, Stuttgart 1978; Friedrich Knilli, *Das Hoerspiel*, Kohlhammer, Stuttgart, 1988; Reinhard Doehl, *Das Neue Hoerspiel*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1961

תסכיתי השואה הישראליים הם טקס זיכרון פולחני שבו המתים רשאים לדבר אל החיים. דוגמה מעולה היא יצירתו הרדיופונית של יהודה עמיחי. כמשורר עברי מוכר שתורגם רבות, עמיחי הוא גם אחד מתסכיתאי הרדיו הראשונים והטובים. פעמונים ורכבות נכתב במיוחד לרדיו ושודר ב-1962 כאחד הניסיונות הרדיופוניים הראשונים לגעת בשואה. התסכית מספר את סיפורו של יוחנן, שחי ליד פסי הרכבת היחידים המוליכים לירושלים; המסילה מגיעה עד שולי גיא בן הינום – גאוגרפית ומטפורית גם יחד. יוחנן נוסע לגרמניה לגבות שילומים על קרוביו שנספו בשואה ועבור בית (אירועים המקבילים לביורגריה של עמיחי), ובמולדתו הישנה הוא מתעמת עם זהותו כילד, המיוצגת בשמו הקודם – הנס. הוא מבקר את דודה הנרייטה, יהודייה זקנה השוהה בבית אבות שייסדה הממשלה הגרמנית.

יצירה פשוטה לכאורה זאת, אך מורכבת מבחינת דימוייה הצליליים, נפתחת בצלצול פעמוני כנסייה, מעין עיצוב נוף-צליל רדיופוני "חיובי". הנס-יוחנן, שעזב את עיירת מולדתו כילד, מעלה זיכרונות מגרמניה הטרומ-נאצית דרך צלצול הפעמונים בעת שהוא יושב עם הנרייטה בגן. פעמון אחד משמיע דו-רה-מי-פה-סול-סול-סול; הפתיחה לשיר הילדים הגרמני "Fuchs du hasst die Gans gestohlen". המוזיקה (לא הנס-יוחנן בעצמו) מקשרת את הפעמונים לילדותו המוקדמת. גם מילות השיר הגרמני אינן מקריות בהקשר הנוכחי של מי שבא לתבוע גזלה: "שועל, אתה גנבת את האווזה, תחזיר אותה, תחזיר אותה, פן יבוא הצייד ויקח אותך ברובה שלו". הנרייטה מפנה את תשומת לבו של הנס

18. יהודה עמיחי, פעמונים ורכבות (מחזות ותסכיתים), שיקן, תל-אביב 1992, עמ' 12.

ליהודים מבוגרים היושבים בגן במרחק מהם. היא כמעט שוטחת בפניו תחינה לזכור את גברת גרינפלד: שלושה מאחיה נשרפו, אך זה שחי בארגונינה אינו כותב לה, מת יותר מהאחים המתים. הנס אינו זוכר, אך מעיד עד מהרה: "זהו גן עדן של רוחות רפאים"<sup>18</sup>.

בתסכית אכן נוצר מעגל רפאים, שבו, למרות שהנרייטה והנס משוחחים זה עם זה, הם אינם תמיד מבינים זה את זה; סביבם שותקים הזקנים שעליהם משוחחים השניים, ובמעגל רחב יותר – כל הנשמות המתות האחרות של יהודי גרמניה שנשפו. רכבות חולפות ללא הרף בקרבת מקום. בעוד הנס מכיר את ניגון הפעמונים אך טועה לעתים בזיהויו, הנרייטה יודעת בדיוק איזו רכבת חולפת לידם, אם רכבת נוסעים גרמנית רגילה או רכבת משא "כמו זו שלקחה אותנו אל המחנות". הנס-יוחנן והנרייטה שקועים כל אחד ואחת בנבכי הזיכרון שאינו מתמסר לתקשור.

בחלקו השני של התסכית, הנס והנרייטה נענים לצלצול פעמון ארוחת הערב ונכנסים לחדר אוכל דומם. איש מהנוכחים אינו מדבר, רק שקשוק הסכו"ם נשמע באווירת הרפאים, המועצמת על-ידי הטקסט המילולי והפעלולים ברקע. הנס פוגש את הנזירה העיוורת טרזה, המגישה אוכל למתים-החיים. "רק אלו שלא עשו כל דע מנסים לכפר, כל היתר חיים בנס הכלכלי", היא אומרת. שמה של הנזירה מרמז על שמו של טרסיאס העיוור שראה את העתיד במיתוס של אדיפוס. האוכל שמגישה טרזה לזקנים היהודים במוסד עולה במעלית-שירות מעמקי מטבח דמוי גיהנום, מלווה בעוד צליל פעמון. בשולחן הסמוך פוגש הנס את מר רזנברג, לשעבר מורו הנערץ ומטיל המורא, ואת אשתו. בתם מתה באחד ממצעדי המוות, ומאז הם אינם מסוגלים לדבר זה עם זה. הנרייטה מתווכת ביניהם בדיבור. הילדה המתה לורה הייתה חברת ילדות של הנס, ובנוכחות הוריה הוא נזכר בשירי ילדים ששרו יחד. בהקשר הנוכחי מקבלים השירים התמימים משמעות מקאברית, כפי שכל אירוע תמים עשוי לקבל לאורה של זוועה.

בחלקו השלישי והאחרון של התסכית, הנס והנרייטה שבים לגן. רק לאחר ששאל אותה על אודות חייה, הוא זכאי עתה לשמוע את הסיפור כולו. היא אינה עלמה, 'פרויליין', כפי שחשב, אלא אישה נשואה – 'פראו' הנרייטה. במחנה הריכוז היא נישאה לרודולף, שנרצח זמן קצר לאחר מכן בידי הנאצים. הנס מבקש ממנה להצטרף למשפחתו בירושלים. הוא מספר לה שהוא עצמו, שלא כמו אורפיאוס, לא הצליח להשיב את לורה (האומנם רמז גם ל"לורליין", נערת נהר הריין בשירו של היינריך היינה היהודי, שהפך לשיר-עם גרמני?) מעולם המתים. הנרייטה איננה מבינה. הנס מבקש להציל עכשיו אותה מבית האבות היהודי-גרמני.

עמיחי עזב את גרמניה כילד בן שתים-עשרה והגיע לארץ-ישראל. יוחנן,



19. גרשון שקד, גל פדש  
בספרות העברית, ספרית פועלים,  
תל-אביב 1972, עמ' 71.

20. יש דמיון בין רגישויות  
ישראליות וגרמניות לדימויי  
שואה, ולא במקרה, כמוכּן. דוגמה  
אחת מרבות: גם הסופר, הוגה  
הדעות והמחזאי־משורר הגרמני  
החשוב ביותר כיום, הנס־מגנוס  
אנצנסברגר, מציע בשירו: "אל  
תקרא שירה, בני, קרא את לוחות  
הרכבות. / הם מדויקים יותר...",  
מתוך "Die Verteidigung der  
Wölfe gegen die Lämmer",  
(1957) (בתרגומי, ש"ל).

כמוהו, מנסה להשיב את ילדותו האבודה בגרמניה ולעבד אותה לתוך  
ההווה הישראלי שלו.<sup>19</sup> עבור הנס, וגם לאוזני המאזין לתסכית, הנרייטה  
הופכת בהדרגה לקול חי של זיכרונות מעולם שהתפורר. היא "שומרת"  
מטעם עצמה כדי להבטיח ש"זה" לא יקרה שוב. רק לקראת הסיום  
מגלים מדוע הנרייטה לא תבוא עם הנס לירושלים. בין צלצולי פעמונים  
ורעש רכבות היא חוזרת שלוש פעמים באפותיאזה רדיופונית מרגשת,  
המלווה בפעלולים גוברים של פעמונים ורכבות: "אני חייבת להישאר, כי  
אני מכירה את לוחות הרכבות".<sup>20</sup> בסוף משתנה נקודת המבט. מה שהחל  
בנקודת מבט ישראלית חקרנית, מסתיים בהבנה ובחמלה לעמדתה  
האמיצה והמיוסרת של הנרייטה.

בעוד "פעמונים" עשויים לשאת משמעויות שונות באוזני ישראלים,  
"רכבות" בתודעה הישראלית היהודית מעוררות מיד דימויי שואה.  
עמיתי מיישם את הפרוזה הפואטית שלו לא רק באמצעות הרמיזה  
ויוצג שכבות רבות של מסורות יהודיות, אלא גם בשימוש חסכוני  
ויעיל ביסודות רדיופוניים. ללא מוזיקה, פעלולי הפעמונים, הרכבות,  
נביחות כלבים, שקשוק סכו"ם וכדומה, כמו גם הדממות הרבות  
בתסכית – מחליפים בכוונה־תחילה את אי־יכולתן של המילים לתאר  
את הזוועות. קולה של הנרייטה נותר מאחור, צועק אחרי הנס־יוחנן  
לא לשכוח את סיכת הראש של לורה, והוא, בדומה לאורפיאוס נפחד,  
מותיר אחריי את הנרייטה, כמו את לורה, כדי לשוב לביתו על־פי גיא  
בן הינום בישראל.

תסכיתי רדיו כמו פעמונים ורכבות דובבו את הנושא "מושתק" של  
השואה עוד לפני משפט אייכמן (נקודת הציון המקובלת להתחלת  
הדיבור ה'רשמי' על השואה בציבוריות הישראלית), וזאת למרות אופיו  
הממלכתי־ריכוזי של הרדיו בשנותיה הראשונות של המדינה. ניתן גם  
לטעון שהרדיו, בשל היותו הממצע הפרפורמטיבי הציבורי האינטמי  
ביותר, אולי גם שימש קול ייחודי עבור הניצולים ומשפחותיהם, כמו  
למשל בתכנית "המדור לחיפוש קרובים".

## דמויות ערבים בשידורי הרדיו

נושא לאומי חשוב אחר הוא הסכסוך הישראלי־פלסטיני. גם בו משתקף  
המתח בין אופיו הממלכתי של הרדיו לבין חלק מתכניהם של תסכיתים  
מסוימים, מתח שסימן לעתים את גבול החתרנות. הסכסוך הישראלי־  
פלסטיני היה מתחילתו מציאות מציקה של אי־צדק הדדי הגובה מחיר  
בחיי אדם, בזכויות אזרח ובסבל רב לשני הצדדים. העמדות הרבות כלפי  
הסכסוך המתמשך הפכו קריטריון לזהות הישראלית הפוליטית ואף  
לזהות הישראלית החברתית. בעוד פרוזה ושירה ישראליות התמודדו  
עם הבעיה באופנים רבים, הדרמה הרדיופונית הייתה הססנית יותר

בגישתה לסוגיה סבוכה זו. כמכשיר חברתי ופוליטי, "קול ישראל" נדרש כמובן ליצור קונצנזוס רחב בין מאזיניו, ולפיכך, יש להניח, בחרה הרשת הלאומית לא לעסוק הרבה בנושא זה. עם זאת, קומץ תסכיתי רדיו עסק במוצהר בבעיות המוסריות והפוליטיות הכרוכות בסכסוך. רובם היו עיבודים למחזות תיאטרון ולא תסכיתי מקור הכתובים במיוחד לרדיו. אחד הראשונים היה המחזה השנוי במחלוקת הם יגיעו מחר מאת נתן שחם. בשתי סצנות, החיילים הנצורים על גבעה ממוקשת שולחים שני ערבים לשדה מוקשים כדי להציל חיי ישראלים. כשעלתה ההצגה לראשונה מיד לאחר מלחמת 1948, טענו פוליטיקאים וחיילים זועמים שאין זה עולה על הדעת שחיילים יהודים ינהגו כך. שחם ביקש להזהיר את קהלו שהיחס לפלסטינים הוא מוקש מוסרי, העלול להתפוצץ תחת רגלנו שלנו אם לא נשנה את נוהגנו. בשלב מוקדם זה של אפיון דמויות ערביות, הייתה על-פי רוב דמותו של האויב השלכה מיוסרת של המצפון הישראלי ולא דווקא תיאור תלת-ממדי של ה"אחר". הם יגיעו מחר נאלץ להמתין לשידור עד 1962, ואז יצא בגרסה מקוצרת ומעובדת לרדיו שבה לא הודגשו שתי תמונות שדה המוקשים המקוריות. המחזה שודר שוב ב-1984, במהלך המלחמה המתמשכת בלבנון, הפעם כנבואה טרגית שהתגשמה.

תסכית הרדיו המקורי של גיל יעקובסון בית על הגבול (1966) מגולל את סיפורו של פלסטיני המבקר בחשאי בביתו הקודם, שנכבש בידי ישראלים. הוא מתגנב דרך הגבול כדי לחוות מחדש את זיכרונות ילדותו ואז חוזר לצד "שלו". השאלה המוצהרת היא אם גבול באמת מגדיר חיי אנשים. ההשלכות המוסריות-פוליטיות לדמותו של הערבי שהוגלה מביתו נוגעות להשקפות הישראליות בדבר זכותם של הפלסטינים ל"בית" פרטי או לאומי. התסכית שודר שנה לפני מלחמת 1967, והוא דוגמה ייחודית לדיון בעניין הפלסטיני בדרמה הרדיופונית הישראלית. מחזהו של יוסי ימפל מ-1987, חשבון עם הסורים, נוצר ברוח של חלומות בלהה סוראליסטיים, ובו ישראלי צעיר רדוף סיוט שהסורים כבשו את ישראל. ימפל לא היה היוצר הישראלי הראשון שהפך את המצב הפוליטי על פניו. את אופן ההזדהות המוסרי-אמנותי עם המקופח ככלי דרמתי ניתן למצוא גם בסיפור הקצר הסינים מאת אורי אורלב, במחזה מקפיא הדם של אברהם שושנר, נפס, וברומן האפוקליפטי של עמוס קינן, שואה II; בכולם נכבשת ישראל בידי שלטון פלסטיני אכזרי. ביצירות כאלה, דמויות הערבים משמשות בעיקר להעצים את המוסריות ואת הפחדים הישראליים.<sup>21</sup>

21. דן אורין, דמות הערבי בדרמה הישראלית, אור-עם, תל-אביב 1996, עמ' 9.

השינוי החשוב ביותר מבחינת מתן קול לפלסטינים בתסכית הישראלי אירע בשנות השמונים המאוחרות, לאחר מלחמת לבנון (1982-1985). המלחמה, שנועדה להיות מבצע צבאי קצר ויעיל, אוכה שלוש שנים ונהרגו בה 700 חיילים ישראלים ואלפי פלסטינים. זו הייתה המלחמה

הראשונה שפילגה את דעת הקהל הישראלית והביאה למפלתה של ממשלת הימין ולשובה לשלטון של מפלגת העבודה. בתקופה זו, אפילו מחלקת הדרמה, הזהירה-פוליטית, לא יכלה להימנע משידור מחזות בעלי גוון פרו-פלסטיני.

נושא האהבה האסורה בין גבר לבין אישה הבאים משתי תרבויות, לאומים או דתות עוינות הוא נושא רווח בספרות העברית. התסכית עוגת קרם מאת יעקב יעקובסון (נכתב במקורו כמחזה לתיאטרון, 1985) מתאר כיצד פקח טיסה בן 26, המוצב כשומר על גג של בית לבנוני שכבשו הישראלים, מתאהב בנערה לבנונית בת 17. מסתבר שהיא מחביאה לוחם גרילה פלסטיני בבית נטוש סמוך. שלוש הדמויות לוחמות על חיים ועל אהבה. אף שהמחזה לא זכה באהדת הביקורת, הוא היה פופולרי למדי, ומסיבה זו בחרו לשדר אותו ב"קול ישראל".

בתסכית מפוכח ורגיש להפליא, אבן הטועים, מטפלת רונית לנטיין באהבה בלתי אפשרית בין צעיר ירושלמי ערבי לבין נערה ישראלית רומנטית. האוהבים לומדים בכאב שלא ניתן לגשר על הבדלי התרבות ביניהם. לנטיין משכילה ליצור עולם רדיופוני פסימי, בלתי רגשני מנקודת ראותה של אישה צעירה. כשהתסכית שודר ב-1985, מיד לאחר סוף מלחמת לבנון, נוספה למחזה-הזיכרון הזה פרשנות חדשה שנתקשרה לאפשרויות המוחמצות בין פלסטינים לבין ישראלים בכלל.

גישה נוספת לסכסוך הישראלי-ערבי נמצא בתסכית שמשוונים מאת שמואל הופרט מ-1988, שבו נעשה שימוש באמצעי רדיופוני מקובל של אנכרוניזם פנטסטי. שמשון, ניצול שואה וחייל מילואים מבוגר, צועד עם הגיבור והשופט המקראי הנושא את שמו ברחובות עזה הכבושה ומבקר במחנות של פליטים פלסטינים (או פלשתים). על-ידי ההצמדה בין פוליטיקה עכשווית של דיכוי לבין מיתוס עברי זכור היטב ומפואר מהעבר הרחוק, תסכית-המקור הפיוטי של הופרט מדגיש את מצבם של הישראלים הנאלצים לדכא כדי לא להיות מדוכאים הם עצמם. שמשון התנכ"י מסמל עצמה רבה במהלך חייו ועיוורון (גם מוסרי) לפני מותו. שתי תכונות אלה גורמות לו לבסוף להשמיד את מקדש דגון בעזה. כל דמיון לאירועים בני זמננו אינו מקרי.

תעתועון מאת יצחק בן-נר, בצורת מונולוג של חייל ישראלי צעיר על שירותו הצבאי בעזה, הוא ניתוח-עומק של הדימוי העצמי של חיילים ישראלים צעירים לנוכח תפקידם המדכא: "כיצד יכול אני, ישראלי מחונך היטב ויהודי הומני, לנהוג כך?". במקום לעסוק בייסורי הפלסטינים, עוסק התסכית באימה שבגרימת כאב. מחזהו של יוסף מונדי מ-1989, לטגור את הלילה, נוקט גישה אחרת לאשמה הישראלית. שני ערבים מבלים לילה בבית קפה תל-אביבי בחברת

קבוצת ישראלים מהשוליים. אחד הערבים מתבייש במעמדו החברתי הנחות כמלצר וקורא לעצמו יוסי. כמו במחזהו של יהושע סובול, גטו (ששודר בתקופה ששודר תעתועון), גם כאן המדוכאים, ויהודים בכלל זה, מרחיקים לכת לעתים עד כדי הזדהות עם מדכאיהם. ערבי אחר במחזה מאת מונדי (מושל יריחו) הוא טרוריסט פלסטיני לאומני גאה. שתי דמויות אלה של ערבים אינן רק סמלים או דימויים, אלא דמויות בשר ודם. הם אינם מאופיינים כך בגלל או למרות מוצאם האתני, ונראה שכאן אינם רק השלכה גרדא של הרגשת האשמה הישראלית, האופיינית, ממילא, רק ל"שמאל".

רק מעט יצירות מאת ערבים שודרו ב"קול ישראל", אך שני מחזות של הסופר המצרי המפורסם נגיב מחפוז, בהם המשיחה, שודרו לפני ביקורו ההיסטורי של סאדאת בירושלים ב-1977, כמו גם שלושה מחזות מאת תאופיק אל-חכים. מיוחד במינו הוא האופטימיסט מאת אמיל חביבי. המונודרמה משתמשת בדמות השוטה, המורשה לספר את האמת דרך שטיונו הפסידו-נאיבי. הרומן זכה לעיבוד בימתי בביצוע מוחמד בכרי ובתרגומו של אנטון שמאס. האופטימיסט, שמבקר בחריפות את הפלסטינים והישראלים כאחד, התקבל היטב אצל הקהל הישראלי. עד כה היה זה המחזה הפלסטיני היחיד ששודר ב"קול ישראל". שחקנים ערבים השתתפו בתסכיתי "קול ישראל" לעתים נדירות ביותר.

## היבטים של "אני" ו"אנחנו"

בשנות החמישים עברו הפרוזה והשירה העברית מחוויית ה"אנחנו" הקולקטיבית, האופיינית לדימוי העצמי של חברה חלוצית, לחוויית ה"אני" האינדיבידואלית. בשנות השישים והשבעים התפתחה הדרמה ברדיו מז'אנר תיאטרוני לז'אנר רדיופוני, ולפיכך נמצאה כבר בשלב הממוקד-בעצמי שאפיין אז את הספרות העברית המודרנית. בגלל תכונות הקשורות לאופן הישמעותו והשמעתו, נראה שתסכית מתאים יותר לאפנון יחידני, בייחוד בהשוואה לאופי החברתי של אירוע תיאטרוני. בכל זאת, האידאולוגיות של האבות המייסדים בארץ-ישראל והמציאות הישראלית הביאו ליצירת תסכיתים שעסקו בפערים בין חוויות אישיות קיומיות לבין רעיונות קולקטיביים אידאולוגיים, ששורשיהם במיתוסים שונים. ניתן להבחין בין תסכיתים שיצירותיהם קשורות פחות לחוויה ישראלית מסוימת ויותר לסוגיות קיומיות כלליות, ובין תסכיתים שבהם הפער בין היחיד לבין הקולקטיב הוא המוטיב המרכזי.

הסופר והמשורר ישראל אלירז כתב גם יצירות רדיופוניות, ושבע מהן שודרו ב"קול ישראל" (1962-1989). הלילה האחרון יצג את ישראל בתחרות ה-Prix d'Italie ב-1982. התסכית המתחקה במבנהו אחר יסודות מוזיקליים יותר מאשר דרמטיים (כגון קצב, מוטיב פתיחה

וארבע וריאציות), מגולל את סיפורו של יונה, שנשלח לקרוא קריאה על השמדתה של עיר. יונה נוטש את ביתו, אשתו וילדיו ויוצא למשימה שאינו מבין. הוא פוגש אנשים רבים, שגורלם נחרץ למוות בידי צו אלוהי, אך אינו בטוח שהם ראויים לעונשם. הלילה האחרון הוא מחזה-מסע רדיפוני על אדם המחפש את זהותו. החיפוש מתרחש במבנה "ביניימי" אופייני של תחנות, והגיבור חווה מפגשים טעונים רגשית עם נציגי החברה האנושית סביבו. אלירז כיוון כאן היטב לסגנון עיצוב הנענה לרצפים מוזיקליים של זמן והמתאים לטבעו העל-חללי של הרדיו. חלל ברדיו הוא בעיקר דימוי, הואיל ואין רואים דבר. מסעו הקולי של אלירז מעצב מחדש את החלל הדרמתי הרדיפוני במחזה-המסע שלו והופך אותו לחלל הפנימי של הגיבור. על-ידי כך הוא הופך את החלל הפנימי הזה לזמן הרדיפוני של הגיבור ושל התסכית כולו.<sup>22</sup>

22. תסכיתאים נוספים שכתבו ל"קול ישראל" השתמשו בהרמוזים מקראיים לנביא יונה, כגון אספנטרוט, קוברינסקי ועמיחי.

יורם גל, מחזאי, צייר ושחקן, כתב את פרופסור ברגמן המתאר יחסים הומוסקסואליים בין אקדמאי זוכה פרס נובל מזדקן לבין מאהבו הצעיר. כל התיאטרונים הישראלים הרפרטואריים דחו את היצירה, לא בגלל איכותה (הטובה, לפחות לטעמי), אלא מפני החשש שהקהל הישראלי אינו מוכן עדיין לנושא הרגיש – אז – הזה. עד אמצע שנות השמונים, הומוסקסואליות כמעט לא הוצגה גם על הבמות הרפרטואריות העיקריות בארץ. אם הופיעו הומוסקסואלים כל עיקר, הם הוצגו כמגוחכים חביבים. יותר ויותר מחזות על הומוסקסואלים עלו עד שנות התשעים, בעיקר על בימות תיאטרון הפרינג', אך מעולם לא שודרו ברדיו. לפיכך היה מפתיע שמחלקת הדרמה ב"קול ישראל", עדיין בצל הממסד, העזה לשדר את היצירה ב-1990. השאלה המעניינת יותר היא האם טבעו של הרדיו דווקא מעצים את הארוטיות האחרת מאחר שאין רואים דבר. תסכית, בהקשר זה, ממלא תפקיד כפול, בייחוד בכל הנוגע להומוסקסואליות; הוא מסתיר את החזותי, אך צפוי להפעיל את דמיונו של המאזין יותר מאשר התיאטרון או הקולנוע.

מיכאל טונצקי, מחזאי ודרמטורג במחלקת הדרמה ב"קול ישראל", היגר לישראל מפולין. כמי שאינו מעוניין או אינו מסוגל לעבור מפולנית לעברית, היה טונצקי התסכיתאי הישראלי הפורה היחיד שכתב בלעדית לרדיו, על אף שלא כתב בעברית. כ-25 מתסכיתיו תורגמו ושודרו בעברית. טונצקי, ודאי אחד התסכיתאים הישראלים האוונגרדיים ביותר, לא זכה להכרה ראויה ב-20 שנות פעילותו (1971-1991), אולי מפני שכתב לרדיו בלבד ובתקופה שבה תסכיתים לא היו פופולריים כמקודם. לעתים קרובות רתם את יצירותיו לנושאים הקשורים בשואה. במקביל כתב כמה גרוטסקות רדיפוניות ברוח האבסורד. בהאם לא נמאס לכם מרהיטי ביתכם מופיעים לפתע שני מובילי רהיטים חסרי-שם, שמנסים לשכנע את הדמות הראשית במחזה שהם נקראו להחליף את הרהיטים הישנים, את הספרים ואת התמונות, בחדשים. הדמות, ואתה המאזינים,

מתנגדת להחלפה הבלתי שגרתית, אך הזרים מצליחים לשכנעה שהכול נעשה לטובתה. אלגוריה קפקאית זו, מוזרה, מצחיקה ומאיימת ככל שהיא, מעוררת תהיות שמא היא משקפת את מצבו של הסופר עצמו תחת שלטון טוטליטרי, או של מי שמוכן להזדהות עמו, או שמא זהו מצבו של הסופר בארץ חדשה, ישראל, עם מילים שמתנהגות כמו "דברים". יצירה מטא-רדיופונית זו מפגינה מכוונות עצמית למצבו האישי והאמנותי של טונצקי. בבחירתו באסטרטגיה דרמטית המזכירה את יונסקו (הדייר החדש), הוא מסווה את הסבל הביוגרפי שלו והופכו לדרמת זוועות אובייקטיבית מבדרת, אוניברסלית וסימבולית. ביצירה זו מעניין במיוחד השימוש בספרים וברחיטים כאביזרי-צליל. המצב האסתטי-אונטולוגי של אביזרים כישויות רדיופוניות בלבד, מעניק להם הילה של איכות מדומיינת פנימית מוזרה.

גוון אחר של חיפוש זהות ישראלי מצוי בתסכיתים שכתבו ערן בניאל, חנוך ברטוב, מאיר ויזלטיר ואהרן מגד. בתסכית מאת מגד, מיכה, שתוק, ששודר בשנות השמונים, הדמות הראשית היא חייל ממלחמת 1948, צבר ותיק, השקוע עדיין בימים הטובים ההם מפני שנפצע פיזית ונפשית במלחמה. מגד מבקר את החברה הישראלית: האידיאלים הוותיקים נבחנים לאור קני-המידה החומריים והתחרותיים של החברה הישראלית המודרנית, ולהפך. מיכה הורג לבסוף את חברו מימי הצבא; מיכה נכשל.<sup>23</sup>

23. בעקבות עוז אלמוג, הצבר

- ז'ורז', עם עובד, תל-אביב

1997.

מלכוד 44 מאת אריה סיון מתאר את מצב הקהילה היהודית בארץ-ישראל בשנת 1944, בתקופת מלחמת העולם השנייה. בארץ היו אלה זמנים טובים, כך מתעה אותנו סיון להאמין. תחת שלטון המנדט הבריטי נהנתה הארץ משגשוג יחסי. עסקים פרחו, שיעור האבטלה היה נמוך, תרבות ותיאטרונים זכו לעדנה. אפילו הערבים הציקו פחות ליהודים. סיון כמעט שוכח לציין שב-1944 כבר ידעו תושבי הארץ על גורל יהודי אירופה. תסכית ביקורתי חריף זה מתמודד עם ההשלכות האתיות של דימוי הצבר, ועולה ממנו שאחריותה של קהילת יהודי ארץ-ישראל כלפי אחיהם האירופים הסובלים עודנה טעונה חומר נפץ. סיון מרמז בבהירות: אין זה חשוב אם "הם" (אמריקאים לא יהודים, בריטים, "בנות הברית", "העולם" או כל אחד אחר) פעלו (או לא פעלו) די הצורך המוסרי להצלת יהודים ממחנות ההשמדה במלחמת העולם השנייה, אלא אם אנו, יהודי ארץ-ישראל, עשינו ככל יכולתנו. מלכוד 44 שודר בשנות מלחמת לבנון – אכן השלכותיו המוסריות של התסכית הגיעו עד שנות השמונים, הרבה אחרי 1944. על רקע הטבח שערכה המיליציה הלבנונית בסברה ובשתילה, צצה הקבלה בלתי מאוזנת ואיומה בין הגדודים הישראליים שצפו "סבילים" במתרחש, לבין סיפור הקהילה היהודית בארץ-ישראל ב-1944.

חנוך ברטוב, בן דורם של מגד וסיון שהיו חיילים צעירים ב-1948, מציג גם הוא את השקפתו על המצב הישראלי בתסכית אגדה חיה (1989). יצירה מכוונת-לעצמה זו עוסקת במחזאי, ערב פרוץ מלחמת יום כיפור ב-1973, רגע לפני בכורת ההצגה שכתב על קצין. כעת, אחרי המלחמה, עליו לשכתב את המחזה לאור התוצאות הפוליטיות והרגשיות של המלחמה. במהלך השכתוב הוא פוגש את האנשים שעליהם כתב את המחזה. ברטוב – סופר, מחזאי ועיתונאי כמו גיבורו – הופך בדיון ומציאות על-פיהם: מיתוסים הם אשליה; ניתן למצוא גבורה בחיי היומיום ולא רק בשדות הקרב. הצבר כאן אינו "גבר ישראלי אחר כלשהו", הוא עלול/עשוי להיות אני-עצמי.

הדור הצעיר של הסופרים בארץ רחום פחות, מטבע הדברים, כלפי הדימוי של "גיבור-העל". פיתויו של פילוקטסטס הוא פואמה מפוכחת שכתב מאיר ויזלטיר, עיבוד פיוטי ולא בלתי פוליטי לסיפור היווני הקלאסי על פילוקטסטס, שהיה מצויד בקשת הרקולס שאינה מחטיאה. מאז שאודיסאוס הפקיר אותו בלִמְנוֹס בגלל פצעו המצחין וזעקותיו, התגורר פילוקטסטס עשר שנים במערה באי שומם. כאשר נקלעו לצרות צבאיות, נזכרו היוונים בגיבור המסריח וקראו לו לעזרה. ויזלטיר מתכוון ישירות למלחמת לבנון ולרמטכ"ל אריאל שרון, שאולי נקרא להציל, אך גרם לצבא לשקוע עוד ועוד ב"בוץ הלבנוני". בתסכית זה, אפילו עזרתו של פילוקטסטס אינה מועילה, והמלחמה נמשכת עוד ועוד לאין סוף: "עוד קיץ חלף, עוד סתיו, בא החורף – וכלום, כלום, כלום". איכשהו המלחמה מסתיימת, אך פילוקטסטס של ויזלטיר מביע עוינות: גרמו לו להאמין שמלחמה "למען שלום מתמשך" היא אפשרות סבירה, כפי שהבטיחו פוליטיקאים בארץ בתחילת "מלחמת שלום הגליל". האדם האמיתי שוויזלטיר מתייחס אליו, אריאל שרון, והדמות המיתית במחזה, נבדלים מאוד זה מזה. התסכית בוים בגישה רדיופוניות יוצאת מגדר הרגיל בידי ערן בניאל. הוא השתמש בטכניקות הקלטה מיוחדות, בעריכה נבונה, במוזיקה ובפעלולים ברגישות ובתבונה. מאחר שאירועי המלחמה הופיעו אז בחדשות הטלוויזיה, אי-האפשרות לצפות בהם ברדיו הייתה יתרון גדול, ולמעשה הזמנה להפנים את האירועים שהתרחשו בצפון הרחוק.

ביצירה אחרת שכתב וביים בניאל, השאגה (1980), הוא משתמש בדמותו המוכרת של יוסף טרומפלדור. בעמק נטוש גילו יום אחד אדם זקן מאוד, הטוען שהוא טרומפלדור. הסקופ מגיע לעיתונות כיוון שלישראלים יש צורך עז בגיבור, למרות שעד מהרה מתברר שמדובר במתיחה. בניאל מנצל את היכרות מאזיניו עם מילותיו האחרונות של טרומפלדור "טוב למות בעד ארצנו". טרומפלדור אמנם אמר את המילים, אבל באירוניה מרה, בעודו ממלמל קללות בשפת-אמו הרוסית. השאגה היא קולאז' של עובדות ובדיון ודוגמה טובה ליכולתו של תסכית להצית את הדמיון ולשרת בה-בעת את אמנות הרדיו וציפיות חברתיות פופולריות.

## סיכום ביניים

תסכיתי רדיו רבים ששודרו בתכנית "המסך עולה" (שהפכה לימים ל"רדיודרמה") ואכן ויתרו על התחרות עם התיאטרון ונעשו רדיופונים יותר, אינם ניתנים לסיווג חד-דו- או אף רב-קטגוריאלי מבחינה תמטית, סוציו-אמנותית וממצעית. כמו כל יצירת אמנות, יש לדון בהם קודם כול לגופם. עם זאת, ניתן להבחין בכמה קווי יסוד משותפים כלליים: תסכיתי הרדיו בישראל עברו משלב תיאטרוני ראשוני לשלב רדיופוני. בהדרגה, אך לא בעקביות, עברו התסכיתים מהבעה וביטוי של אידאולוגיה קולקטיבית אל ייצוג גובר של אינדיבידואלים, בלי לוותר על היצגיה וייצוגיה של הזהות הישראלית ה"סכמטית" למיניה, כפוייה או "אחרת". זאת בעיקר לקראת שנותיה המאוחרות יותר של התכנית, המאופיינות בשסעים עמוקים בחברה הישראלית מבחינת מרכיביה היסוד שלה: דת, עדה, מגדר, השכלה, מעמד כלכלי, עמדות פוליטיות ועוד. את השלב הראשון בדרמה הרדיופנית העברית ניתן לאפיין כצורה פופולרית של "תיאטרון לאוזן". לאחר הופעת הטלוויזיה, תסכיתים היו חופשיים לפתח את האיכויות הרדיוגניות המקומיות שלהם, כמו גם את הפן הבין-לאומי. משלהי שנות השישים, יותר ויותר תסכיתאים ישראלים חדלו להתחרות באפשרויות החזותיות השמורות לתיאטרון, לקולנוע ולטלוויזיה, ותחת זאת החלו ליצור את "התיאטרון שבראש" ולהתמסר לפוטנציאל האינטימי ומעורר הדמיון של הרדיו. ככל שעלתה איכות הדרמה הרדיופנית – בכך שהפכה למכוונת-רדיו יותר מאשר למכוונת-במה ולכן פטורה יותר מדרישות האמנות הפופולרית ומצרכים מסחריים – פחת מספר המאזינים. בשנות השמונים הגישה מחלקת הרדיו הישראלית הפקות רדיו אמנותיות וניסיוניות מעולות, ואפילו שינתה את שם התכנית מ"המסך עולה" ל"רדיודרמה". עם זאת, ובסופו של דבר, היא נותרה עם מעט מאזינים. כיום, למרות ש"קול ישראל" נשמע בבירור, לתסכיתים לא נותר קול.

אוניברסיטת תל-אביב



## ”היכן הם חבריא אותם הימים

שדפקנו את רינה בגן השקמים”\*

דימויה של העיר העברית הראשונה

בלחזות השכונה של חנוך לוין\*\*

עמרי יבין

### תחנה מרכזית תל־אביב: תחנת המוצא

ההנחה הרווחת במחקר היא כי שכונת נווה שאנן, השכונה שבה גדל ובגר חנוך לוין, היא השכונה שמזינה את עולמו הדרמתי, ועליה מתבסס המרחב שהוא מנכיח. כך, למשל, מתאר חיים נגיד את השכונה ואת הקשר בינה לבין העולם הלוויני:

אחד הרחובות המתפוררים בקצה נווה שאנן, מקום משכנה של התחנה המרכזית של תל־אביב, שהיה בשנות ה־40 וה־50 מקום מושבם של אנשים קשי יום, העושים לפרנסתם בזיעת אפם. זוהי כברת הארץ המזינה את עולמו הדרמטי. היא שונה לחלוטין מתל־אביב המנדטורית והקיצית, עם דוכן הגלידה של ויטמן, המתוארת בסיפורי הנעורים של משה שמיר, או מן המושבה הטובלת בירק של ס. יזהר; מן הכרך המפתה בכזביו הבורגניים את חדרו ושלומיק של אהרון מגר, באמצע שנות ה־50 ב”חדווה ואני”, וודאי שהיא רחוקה ת”ק פרסה מירושלים עמוסת החרדות, המוקפת בהרים חורשי הרעה, של עמוס עוז.

גם זוהי ארץ ישראל, אך היא מיוצגת על־ידי שכונה מסואבת, שבה שוכן בית המדקחת של בלה ברלז, וממנה מגיחים יעקובי ולידנטל לטילויהם לעת ערב על גדת הנהר, ושמואל ספרול הווה בה על גיין, הבלונדינית שופעת האיברים מטקסט. זוהי השכונה שבה מתרוצץ פופר הרווק, הידיד המסור יתר על המידה, בין שוורץ ושוורציקסקה. זוהי אותה שכונה שממנה יוצא עם מזוודתו לשוויץ ההווייה אלחנן גלרנטר ב”אורזי מזוודות”, ואליה חזר מחו”ל קרום, לאחר שניסיונו להיחלץ משלולית חייו עלה בתוהו. בשכונה זו נמצא בית הכנסת שבו נושא ספרול תפילת ערבית ב”סוחר גומי” ובה חי ומת יונה פופוך מ”מלאכת החיים”.

\* חנוך לוין, ”שיר געגועים לתל־אביב הקטנה”, מה איכפת לציפור, סימן קריאה/ הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1987, עמ' 190.

\*\* אני משתמש במונח ”מחזות שכונה”, היות והסיווג המקובל של הדרמה הלווינית, המבוסס בעיקרו על ההבחנה בין הקומדיות לבין מחזות המיתוס (למשל: חיים נגיד, צחוק וצמרמורת, אור־עם, תל־אביב 1988, עמ' 127; מיכאל הנדלזץ, חנוך לוין על־פי דרכו, ידיעות אחרונות/ ספרי חמד, תל־אביב 2001, עמ' 19; יצחק לאור, ”הקומדיה של חנוך לוין: פטישיזם תיאטרוני כאופן קיום”, עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל־אביב 1999, עמ' 17), איננו מספק בריון שנקודת המוצא שלו היא המרחב. מובן שהשימוש במונח ככינוי לסוגה מסוימת בתוך הדרמה הלווינית מצריך ריון מפורט בשאלת הסיווג, אך זהו ריון שיריעה זו קצרה מלהכיל.

1. נגיד, צחוק וצמרמורת, עמ' 37.
2. למשל: שוש אביגל, "משפחת לוי רוצים לחיות", דבר השבוע (3/5/1985), עמ' 13-15, 34.
3. "יעקובי ולידנטל", עמ' 185-191. כמה שנוגע למראי מקום שמתייחסים למחוזות לוי, אציין רק את שם המחזה ואת מספר העמוד בכרך שבו הוא מופיע, בסדרת קובצי המחזות שראתה אור בין השנים 1988-1999 בהוצאת הקיבוץ המאוחד (לעתים בשיתוף עם הוצאות ספרי סימן קריאה ו/או ספרי תל-אביב): "סולומון גריפ", "חפץ", "יעקובי ולידנטל", "נעודי ורדה'לה" ו"שיץ", בתוך חפץ ואחרים, 1988; "קרום", "פופר", "סחורי גומי", "הלוויה חורפית" ו"אורי מזוודית", בתוך סוזרי גומי ואחרים, 1988; "מלאכת החיים", בתוך מלאכת החיים ואחרים, 1991; "הופס והיפלה", בתוך הזונה מאוהיו ואחרים, 1996; "דיוקים ורווקות" בתוך ההולכים בחושך ואחרים, 1999; "איחש פישר" בתוך החייל הרוה ואחרים, 1999.

השכונה המרופטת הזאת נטועה, כאמור, במציאות הקרובה של חיי המחבר.<sup>1</sup>

תיאור זה של נגיד, שמצוטט לא אחת, מקובל בנוסח זה או אחר גם על כמה מבקרים נוספים.<sup>2</sup> ואולם דומני כי הנחרצות שבה נגיד כורך את תל-אביב הביוגרפית של לוי עם המרחב של עולמו הדרמתי, מובילה אותו לאי-דיוקים בהגדרת המרחב הזה ומכשילה אותו בניסיון לפענחו. "השכונה המרופטת", אומר נגיד, היא השכונה שממנה "מגיחים יעקובי ולידנטל לטיוליהם לעת ערב על גדת הנהר". למעשה, על-פי המחזה, ה"טיול" הזה, שאליו עוד אתייחס בהמשך, נערך בין בית הקפה לבין גדת הנהר, שני אתרים שמתווים במידה רבה את נופו של עולם המחזה.<sup>3</sup> זהו נוף שקשה מאוד לקשור באופן גורף לשכונת נווה שאנן, שכונתו של לוי. לפחות לגבי הנהר, ניתן לקבוע בוודאות מוחלטת כי כזה לא נמצא במרחק שמאפשר גיחה מן השכונה לטיול של ערבית. אמנם לא הרחק ממתחם התחנה המרכזית עובר ערוץ נחל אילון (ואדי מוסדרה), אך מדובר בנחל אכזב, שתכופות הזרים בעיקר שפכים ושהתואר נהר ודאי אינו יאה לו, וכפי הנראה גם לא נתפס מעולם בהווה התל-אביבית כיעד לטיולים. בהמשך אראה כי גם ניסיון לקשור את הנהר של יעקובי ולידנטל עם נהר הירקון לא יעמוד במבחן המציאות התל-אביבית הממשית.

נגיד מוסיף ומציין כי בשכונה הזאת, שכונתו של לוי, הוזה שמואל ספרול מהמחזה סוזרי גומי על ג'ין שופעת האיברים מטקסס. יש לציין שעל-פי המחזה, התמונה מתרחשת בטיילת על שפת הים, ואפשר להוסיף כי במקרה זה המיקום הוא שמעניק לתמונה את מלוא משמעותה. מובן שגם חוף הים איננו חלק מנופה של שכונת נווה שאנן הממשית, ואף לא נתפס מעולם כחלק מן הסביבה המידית שלה. אי-דיוקים אלה, הניכרים בניסיונו של נגיד לאתר ולתאר את המרחב של העולם הלויני, נובעים מתפיסה שמניחה קשר גורף בין המרחב הביוגרפי של לוי לבין המרחב המונכח במחזות.

חוקרים אחרים זהירים יותר באופן שבו הם קושרים את תל-אביב הביוגרפית של לוי לעולמו הדרמתי הייחודי. יצחק לאור אינו חולק על כך שלשכונה שבה גדל לוי, שכונה שהוא מעדיף לכנות "שכונת עוני, שכונה מעורבת מן הבחינה האתנית", הייתה השפעה מכרעת על בניית "המדומה של האדם החברתי" של לוי, אך לאור אינו קושר את השכונה למרחב של עולמו הדרמטי.<sup>4</sup> לדיון מעמיק יותר בשאלת המרחב המונכח במחזות השכונה נדרש גד קינר. קינר קובע כי "גם אם ברמת האוטוביוגרפיה מדובר בדרום תל-אביב, אין הטקסטים התיאטרוניים מייצגים מתחם גאוגרפי מוגדר, אלא מהווים, כמו בתפאורה של מחזה או סרט אקספרסיוניסטי, החפצה גרוטסקית מטונימית של גאוגרפיה מנטלית".<sup>5</sup> קינר מבחין אפוא בין תל-אביב הביוגרפית של לוי לבין

4. לאור, "הקומדיה של חנוך לוי", עמ' 19-22.
5. גד קינר, "ניכוחים, עיבודים, איבודים ושלילתם של יסודות נוף ארץ-ישראלי ביצירות חנוך לוי", עמ' 48 (חורף תשס"ג-2002), הקיבוץ המאוחד וברית התנועה הקיבוצית, עמ' 168.

המרחב האורבני המונכח במחזות השכונה, ואולם את המרחב הזה הוא ממהר להכפיף לסובייקט הלויני ולעיצובו ואיננו ממפה ובוחן אותו כשלעצמו.

אפשר מן הסתם להניח כי שכונת נווה שאנן, השכונה שבה גדל לוינ ושיסיפקה לו את "מראות השתיה"<sup>6</sup>, אכן שימשה לו באופן טבעי מקור השראה לעיצוב המרחב של עולמו הדרמטי, בעיקר זה של מחזות השכונה. אך כבר במחזות אלה מעצב לוינ מרחב בדוי, שניכרים בו עקבותיהם של מרחבים ממשיים מוכרים אחדים, ושמתח היחסים ביניהם הוא המתווה את נופו ההטרטופי הייחודי.<sup>7</sup>

### בין המרחב הילידי למרחב הגולתי<sup>8</sup>

במאמרה על המרחב ביצירת יעקב שבתאי, מדברת חנה סוקר-שווגר על התפקיד הפרדוקסלי שתל-אביב ממלאת בשיח הציוני – מצד אחד כעיר ילידית עברית, המשמשת מרכז לבית הלאומי המתהווה, ומצד שני כעיר מהגרים, עיר פלורליסטית, דקדנטית, המנוגדת לערכי הציונות.<sup>9</sup> אני מבקש לאמץ כאן את ההבחנה של סוקר-שווגר ולהוסיף כי את שני הפנים הללו של תל-אביב אפשר לראות כשני מרחבי חיים<sup>10</sup> שונים – המרחב הילידי והמרחב שאני מבקש לכנותו כאן גולתי. ביחסי-הגומלין הפרדוקסליים ששני מרחבים אלה מקיימים, הם יוצרים את המרחב (ההטרטופי) המזוהה עם תל-אביב.

עם זאת, יש להדגיש כי בשיח הציוני קיימת, מטבע הדברים, העדפה ברורה למרחב של תל-אביב הילידי על פני המרחב של תל-אביב הגולתי. את ההעדפה הזאת אפשר לראות היטב בספרות ה"תל-אביבית". אמנם לצד טקסטים הנאמנים עד תום למרחב הילידי של העיר – שבתוכם תופסים מקום של כבוד סיפורי נחום גוטמן<sup>11</sup> – יש טקסטים רבים המנכיחים את המרחב הגולתי שלה. עם זאת, גם הטקסטים היותר חתרניים, הטקסטים שמנכיחים את תל-אביב כעיר מהגרים הטרוגנית, אינם מוותרים על ההתרפקות הנוסטלגית על תל-אביב הילידי, על תל-אביב כעיר עברית ראשונה. הדבר בולט, למשל, בקובץ סיפורי הקצרים של נסים אלוני הינשוף.<sup>12</sup> הסיפורים מתרחשים כולם על גבול יפו-תל-אביב ומתארים תרבות שוליים של מהגרים קשי יום, החיים ב"שכונת עניים" בימים שלפני קום המדינה. במקביל נוכחים בסיפורים אלה במפורש, אם כי בדרך מעודנת מאוד, הנופים ההיסטוריים והגאוגרפיים של תל-אביב הילידי.<sup>13</sup> גם יעקב שבתאי, שנמנה עם הסופרים התל-אביביים שחשפו את פניה ההטרטופיות של העיר, אינו מוותר על ההתרפקות הנוסטלגית על המרחב הילידי שלה.<sup>14</sup> תופעה דומה אפשר לזהות בטקסטים של עמוס קינן. ברומן את והב בסופה, קינן מתאר את רחוב הירקון במילים אלה: "הגעתי אל

6. אני משתמש כאן בביטוי שהושאל מביאליק על-ידי חיים שוהם, המדבר על המחזאי הישראלי יליד הארץ, שמעצב במחזותיו מציאות קונקרטית, "המגודרת על-ידי 'מראות שתיה' – הויתיים כאדיאלוגיים – שאותה 'קלטה' עינו בעורו נערי" (חיים שוהם, הדרמה של דור בארץ [אתגר ומציאות בדרמה הישראלית], אור-עם, תל-אביב 1989, עמ' 10).

7. המושג "הטרטופיה" שטבע מישל פוקו, מציין סוג של מיקום-נגד – מיקום ממשי במובן זה שהוא ניתן לאיתור בתוך כל תרבות ונמצא בקשר עם כל המיקומים האחרים שאדם פוגש בלב אותה תרבות; ועם זאת הוא מחוץ לכל מקום, במובן זה שהוא סותר את כל המיקומים האחרים שהוא קשור עמם. אחד העקרונות שמייחס פוקו להטרטופיה הוא שהיא "מאפשרת קיום זה לצד זה, במקום אחי, אחד, לכמה מרחבים, כמה אתרים, שבמהותם אינם מתאימים זה לזה" (Michel Foucault, "Of Other Spaces", *Diacritics* 16 [1986], pp. 24-25).

8. אני משתמש כאן בכינוי גולתי, ולא גולתי, כדי להתרחק מהשיפוטיות הערכיים (בדרך כלל השליליים) הקשורים במושג הגלות ובתואר גולתי. בניגוד למרחב הילידי, שהוא המרחב המקומי ה"אותנטי", המרחב הגולתי הוא מרחב שמתייחד בסממני "ארץ אחרת".

9. חנה סוקר-שווגר, "זה המקום": על המרחב ביצירת יעקב שבתאי, מכאן ב' (יולי 2001), עמ' 41-40.

10. השימוש במונח "מרחב חיים" הוא על-פי אדוארד סויה. סויה מאמץ ומשכלל את מודל המרחב החברתי התלת-ממדי של לפבר (Henri Lefebvre, *The Production*

רחוב הירקון. בתים טחובים עם טיח מתקלף, בתים שחוכים אבלים, בתים שנשכחו ואשר מלכתחילה לא היה להם זיכרון, שתמהוניהם יוצאים מחצרותיהם במכנסיים פרומים<sup>15</sup>. אבל לרחוב הירקון מגיע קינן היישר מביקור אצל גברת אחת, חנה שטרק שמה, שגרה ברחוב הרב קוק 11, בחצר מצד ימין. לדירות מסוג דירתה של גברת שטרק שומר קינן תיאור נוסטלגי שהוא ההפך הגמור מן התיאור הדקדנטי של רחוב הירקון, למרות הסמיכות הגאוגרפית: "פעם הכרתי את הדירות האלה בחצר. מורות, גננות, גרושות. או בחצר, או בחדר הכביסה על הגג. חצרות של חול וכורכר עם היביסקוס וגרניום ועץ תות וללכת בחושך. ואם זה על הגג, לטפס בחדר מדרגות ישן חשוך [...]"<sup>16</sup>. כמו אלוני ושבתאי, גם עמוס קינן, שלא פעם מתאר את תל-אביב כעיר של זימה וזוהמה, אינו מוותר על ההתרפקות הנוסטלגית על עיר הגנים הילידית.

על רקע היחס המיוחד שתל-אביב הילידית מקבלת, אפילו מצד סופרים כמו אלוני, שבתאי וקינן, שאינם נרתעים מפני חשיפת פניה הגולתיות של העיר, בולט מאוד יחסו של לוינ אל עיר מכורתו. כבר באחד השירים הראשונים שפרסם, "שיר געגועים לתל-אביב הקטנה"<sup>17</sup>, שיר שממנו שאלתי את הכותרת לחיבור זה, לועג לוינ להתרפקות הנוסטלגית על תל-אביב הילידית ומגחך עליה. במחזות שבאו אחר-כך המשיך לוינ במגמה זו – פירק את המרחב הילידי של תל-אביב ולעומת זאת העצים ושכלל את המרחב הגולתי שלה.

## תל-אביב כהטרטופיה

את המרחב הפיזי המונכח במחזות השכונה של לוינ ניתן אכן לזהות עם תל-אביב המוכרת מן המציאות הממשית. אלא שאת תל-אביב זו לוינ מנגח במרחבים אחרים ומשעבד אותה למרחב הבדיוני ההטרטופי שהוא מעצב. לשם כך מפעיל לוינ שלוש אסטרטגיות עיקריות.<sup>18</sup> בראש ובראשונה לוינ מנתק את תל-אביב מן העורף היבשתי שלה, ולמעשה מן ההקשר (הגאוגרפי) הישראלי, ובאמצעות אסטרטגיה של הסמכה (Juxtaposition) מעמיד אותה מול מרחבים פיזיים קונקרטיים משאר העולם (בדרך כלל ערים אחרות באירופה ובאמריקה). נוסף לכך הוא משתמש באסטרטגיה של חשיפה כפולה (Superimposition), כשהוא מניח על גבי המרחב העירוני הכולל של תל-אביב את מרחב השכונה (שכונת נווה שאנן) וממזג את השניים למרחב חדש, מרחב של "שכונה-עיר" או של "עיר-שכונה". (מובן שבכך מערער לוינ על היחסים הטבעיים שבין העיר לבין השכונה המוכלת בתוכה). לבסוף מחזיר לוינ לתוך המרחב הזה של "עיר-שכונה" מרחב נוסף, שניתן לזהות בו את מרחב העיירה היהודית המזרח-אירופית. מרחב זה מוחדר באמצעות אסטרטגיה של שיבוץ (Interpolation), כלומר – בתוך המרחב המזוהה

*of Space*, Translated by Donald Nicholson-Smith, Blackwell, Oxford UK & Cambridge USA, 1991). בראיית המרחב הביקורתית של זמננו, שאותה הוא מכנה מרחב-שלישי ("Thirdspace"), סו'ה מבחין בשלושה מרחבים הפועלים במשולב: א. מרחב נתפס (Perceived), הקשור בעיקר בחומריות קונקרטית של צורות מרחביות, בדברים שניתנים למיפוי אמפירי; ב. מרחב נהגה (Conceived), הקשור בעיקר ברעיונות על מקום, בחשיבה של המקום וכיצוגים יצירתיים של המרחביות האנושית; ג. מרחב החיים (Lived), מרחב שפורץ את הדואליזם המסורתי של מרחב חומרי מול מרחב רוחני. זהו המרחב הנחווה, מרחב משולב את הממשי והמדומיין באופן סימולטני (Edward Soja, *Thirdspace – Journeys to Los Angeles and Other Real-And-Imagined Places*, Blackwell Publishers, Malden, Massachusetts – Oxford, 1996, pp. 53-82).

11. למשל: נחום גוטמן, עיר קטנה ואנשים בה מעט: סיפורים על ראשיתה של אחוזת בית היא תל-אביב, זמורה-ביתן (דביר), תל-אביב 1999.
12. נסים אלוני, הינשוף, עם עובד, תל-אביב 1996.
13. בתיה גור, "אחרית דבר", בתוך נסים אלוני, הינשוף, עם עובד, תל-אביב 1996, עמ' 87.
14. סוקר-שווגר, הערה 9 לעיל, עמ' 39-44.
15. עמוס קינן, את והב בסופה, כתר, ירושלים 1988, עמ' 45.
16. שם, עמ' 42-43.
17. לוינ, מה אכפת לציפור, עמ' 190.
18. האסטרטגיות וכינוייהן הן על-פי בריאן מקהייל. מקהייל,

שמסתמך על המושג "הטרוטופיה", מדבר על מה שהוא מכנה "אזורים" (Zones) בספרות הפוסטמודרנית. במסגרת הדיון הוא מצביע על אסטרטגיות שונות של בנייה/פירוק של הקונסטרוקט המרחבי הננקטות ביצירות שהוא בוחן (Brian McHale, *Postmodernist Fiction*, Methuen, New York and London 1987, pp. 45-49).

19. "מלאכת החיים", עמ' 153 (ההדרגה שלי, ע"י).

20. "הלווייה חורפית", עמ' 287.

21. "קרום", עמ' 63.

22. גר קינר מזהה את הגן שלידי הים במחנה קרום דווקא עם גן צ'רלס קלור, "גן צילומי המתחנתים" (קינר, הערה 8 לעיל, עמ' 162); לדעתך, זיהוי זה אינו מתיישב עם מכלול הסימנים הניתנים בטקסט.

23. הדבר כולט היטב בסדרת המערכונים הקצרצרים המכונה מדרין תל-אביב מקוצר: איך להתחיל עם בחורה. המערכונים מתרחשים במקומות מפגש קונקרטיים בתל-אביב (רוכם כתי קפה): "המלוכלך" מול קולנוע חן, "כסית", קפה "ורד", "פינת", פאב "השופטים", קפה "שטרן", "הגלריה הלבנה", קפה "תמר", קפה "צמרת" (מעל "צוותא"), ולבסוף – "המלוכלך" השני מול קולנוע חן (לויין, מה אכפת לציפור, עמ' 191-194).

עם תל-אביב, לויין משבץ אלמנטים מן המרחב ה"יהודי". אפשר לומר כי שלוש האסטרטגיות הללו יוצרות את שלוש התופעות האורבניות המרכזיות של תל-אביב של לויין.

כאן המקום להעיר כי תנאי יסוד המסייע ללויין להשתמש בתל-אביב כחומר גלם לעיצוב המרחב הבדיוני שלו, קשור בעובדה שלא רק שהמחזות אינם נוקבים בשמה המפורש של העיר, הם גם אינם מנכיחים ואינם מאזכרים נקודות ציון המזוהות בלעדית עם תל-אביב (כלומר, באופן שאינו מאפשר לייחס אותן למרחבים אורבניים אחרים). הדבר בולט באותם מקומות שבהם נדמה שחסר רק קצת כדי שתל-אביב תהיה נוכחת באופן מפורש. הנה כמה דוגמאות כאלה: בהוראות הפתיחה למחזה מלאכת החיים, לויין אומר ש"כל העלילה מתרחשת בליל חורף אחד בעידנו"<sup>19</sup>. מובן שאפשר בהחלט להניח שמחזאי תל-אביב שמחזותיו מוצגים תדיר על בימות התיאטרון הקאמרי ו"הבימה" ושמדבר על העיר שאותה הוא חולק עם צופיו (או עם קוראיו), מצביע על תל-אביב, אבל הדבר אינו נאמר במפורש. במחזה הלווייה חורפית, כאשר אנשי חבורת החתונה שהמריאו מחוץ הים בתל-אביב, נוחתים בהימלאיה ומנסים להבין היכן הם נמצאים, מסביר רשם, אבי הכלה: "עפנו צפונה, היינו באוויר עשר דקות, אנחנו בסביבות הרצליה"<sup>20</sup>. אמנם גם כאן לא נאמר במפורש שהאנשים המריאו מתל-אביב, אבל לפי הקלישאה הגאוגרפית הרווחת, העיר שנוסעים ממנה עשר דקות צפונה ומגיעים להרצליה היא תל-אביב. אחת התמונות במחזה קרום (תמונה 24) מתרחשת ב"גן מול הים", שאליו קרום ושקיטא מביאים את תוגתי החולה כדי שיראה בפעם האחרונה את השקיעה. על הגן הזה נאמר שהוא נמצא מול הים (הים ממערב לו) לצד מלון הילטון, שנמצא משמאל, כלומר מדרום לו.<sup>21</sup> אמנם באופן תאורטי אפשר שתימצאנה על פני הגלובוס נקודות ציון נוספות המתאימות לקואורדינטות המתוארות כאן, אבל בהחלט ניתן להניח שמדובר בגן העצמאות בתל-אביב, למרות שזה אינו נזכר בשמו המפורש.<sup>22</sup> אלה הן רק דוגמאות ספורות שמבליטות את הימנעותו של לויין מהתייחסות ישירה לגאוגרפיה המוסכמת של תל-אביב. על רקע העובדה שבסאטירות שלו מתייחס לויין ישירות לעיר מכורתו,<sup>23</sup> בולט אף יותר האיפול שהוא מטיל עליה במחזות השכונה.

אפנה עתה לסקירת שלוש התופעות האורבניות המרכזיות המאפיינות את תל-אביב של לויין, ואנסה לעמוד על השלכותיהן ומשמעויותיהן.

### א. תל-אביב כעיר-עולם: שדה התעופה, תחנת האוטובוס, חוף הים

תל-אביב של לויין היא ישות עירונית אוטונומית, במובן זה שהיא מנותקת כמעט לחלוטין מהקשר גאוגרפי ישראלי וניצבת לעצמה מול

בעיקר ערי) שאר העולם. דומה שמרבית הדרכים לעיר וממנה עוברות  
בנמל התעופה, שנתפס כמבוא העיקרי לעיר וכמוצא הכמעט-יחיד  
ממנה. לראשונה מופיע נמל התעופה כזירת התרחשות בתמונת הפרידה  
של ורדה'לה (התמונה האחרונה במחזה נעורי ורדה'לה<sup>24</sup>) ומיד לאחר  
מכן בתמונת קבלת הפנים של קרום (התמונה הראשונה במחזה קרום<sup>25</sup>).  
הוא מוסיף ומופיע כזירת התרחשות במחזות נוספים ונזכר כיעד מרכזי  
באחרים, במיוחד במחזה אורזי מזוודות.<sup>26</sup>

בתל-אביב של לוי יש גם שירות של תחבורה ציבורית יבשתית. לשירות  
האוטובוסים הזה יש תחנה מרכזית, שבמחזה פופר היא אף נוכחת כזירת  
התרחשות.<sup>27</sup> אלא שלוי מוציא את התחנה המרכזית הזאת מההקשר  
השגור כאשר פופר החולה שולח לשם בשעת לילה את כץ ידידו למצוא  
לו אישה:

פופר: כץ, ידידי היחיד והבריא, לך לתחנה המרכזית ומצא לי מישהי  
שעזבה הכל מאחוריה וגם איחרה את האוטובוס האחרון.<sup>28</sup>

ואחר-כך:

כץ: ומה כבר אפשר להשיג בתחנה המרכזית בלילה?  
פופר: [פוקח עיניו] תתפלא איזה הזדמנויות. כל האוטובוסים נסעו,  
רבבות אנשים בדרכם הביתה, ובחושך, ברממה, נשכח לו הדוכרבן.  
אני רוצה את הדוכרבן.<sup>29</sup>

התחנה המרכזית שבה מדובר, היא אכן תחנת אוטובוסים הומה, שרבבות  
אנשים עוברים דרכה; ואולם פופר אינו מתעניין בשירות השגור שהתחנה  
מספקת, שירות הסעה, אלא באפשרות שהיא תממש לו פנטזיה רומנטית:  
הוא מקווה ששם, בתחנה, תימצא לו האישה האולטימטיבית. לא תהיה  
זו אישה שנעזבה, אלא אישה שמרצונה עזבה הכול מאחוריה וזקוקה  
למישהו כמו פופר כדי לפתוח בחיים חדשים. האפשרות שפנטזיה כזאת  
תתממש דווקא בתחנה המרכזית נראית לכאורה מופרכת מהיסוד; ואולם  
במפתיע, התחנה כן מסייעת לפופר במימוש מסוים של הפנטזיה שלו.  
כשכץ מגיע בשליחותו של פופר לתחנה המרכזית, הוא פוגש שם את  
קולפה הזונה, שלאחר משא ומתן קצר מסכימה להיות כלה-בתשלום  
לידידו החולה. מימוש הפנטזיה מתאפשר באמצעות מה שניתן לראות  
כשירות לוואי שהתחנה המרכזית בתל-אביב מספקת בפועל לתושבי  
העיר: התחנה היא מתחם מסחרי גדול, שבלילה שובת ומתרוקן מפעילות,  
מה שהופך אותה לזירת פעולה נוחה ליצאניות, שמספקות שירותי מין  
לחושקים. גם על-פי המחזה, ייעודה העיקרי של התחנה המרכזית הוא  
הספקת שירותי הסעה, אלא שבמחזה היא "מופיעה" בתפקיד שמשקף  
דווקא את הממד האחר, הממד השולי שלה.

נוסף לתחנה המרכזית, מופיעות במחזותיו של לוי עוד תחנות אוטובוס.

24. "נעורי ורדה'לה", עמ' 290.  
25. "קרום", עמ' 11-12. על  
הקשר בין תמונת הפתיחה של  
קרום לבין תמונת הסיום של נעורי  
ורדה'לה עומד מיכאל הנדלזליץ  
(הנדלזליץ, חנוך לוי על-פי זרוב, עמ' 49).  
26. "אורזי מזוודות", עמ' 329  
ועוד.  
27. "פופר", עמ' 133.

28. שם, עמ' 128.

29. שם, עמ' 129.

30. "סולומון גריפ", עמ' 54.
31. "אורזי מזוודות", עמ' 305, 307, 320, 329, 342, 347.
32. שם, עמ' 324.
33. שמאי אסיף ואחרים, מתחם התזונות: הצעה להכנת תכנית אסטרטגית עבור עיריית תל-אביב - יפו, ד.ג.ש, דצמבר 2000.
34. "אורזי מזוודות", עמ' 342.
35. שם, עמ' 307.
36. פוק, הערה 7 לעיל, עמ' 24.
37. יעקב שביט וגרעון ביגר, ההיסטוריה של תל-אביב, כרך א': משכונות לעיר (1909-1936), רמת-גן: אוניברסיטת תל-אביב, 2001, עמ' 37-41. מעניין בהקשר זה גם המיתוס שצמח בתל-אביב, שלפיו העיר התנכרה לים והסתגרה מפניו. "תל-אביב היא עיר לחוף הים", אומר שלמה שבא, "אבל רחובותיה הראשיים מתוחים במקביל לו, מצפון לדרום, ובתיהם סתמים את מראה הים. את תל-אביב בנו אנשים שהגיעו מארצות שאין שם ים – מפולין ומרוסיה, שהיו מפתחים אולי ממרחב המים הגדול ובנו את העיר כאילו אין לה ים" (שלמה שבא, עיר קמה, זמורה-ביתן, תל-אביב 1989, עמ' 128).

תחנה כזאת נזכרת כנקודת ציון כבר במחזה סולומון גריפ<sup>30</sup> ומופיעה כזירת התרחשות מרכזית במחזה אורזי מזוודות.<sup>31</sup> למרות שאת תחנת האוטובוס השכונתית באורזי המזוודות לוינ אינו מכנה תחנה מרכזית, נראה כי היא משרתת יעדים אחדים ו/או קווי נסיעה אחדים. עובדה זו וכן אזכור של קופאי שיושב בקרבת מקום ומספק מידע על שירותי האוטובוסים,<sup>32</sup> מעוררים את הרושם שתחנת האוטובוס השכונתית הזאת ממלאת למעשה פונקציה של תחנה מרכזית. הדבר עולה בקנה אחד עם נופה של שכונת נווה שאנן, שכונתו של לוינ, שהתחנה המרכזית חלחלה לתוכה ותחנות האוטובוסים כבשו בה את רחובות המגורים.<sup>33</sup> מצד שני אפשר לראות בתחנה המרכזית/השכונתית אחד מסממני מרחב ה"עיר-שכונה", שבו אדון בהרחבה בהמשך.

כאשר בוחנים את יעדיהם ומוצאיהם של אורזי המזוודות מסתבר כי מרבית המשתמשים בתחנת האוטובוסים הם נוסעים הנמצאים בדרכם לשדה-התעופה או ממנו, מה שמעורר את הרושם שיותר מאשר לחבר את תל-אביב לחבלי הארץ האחרים, תפקידים המרכזי של התחנה ושל שירות האוטובוסים הבין-עירוני הוא לגשר בין העיר לחוץ-לארץ. אמנם זיגני, שלקראת סוף המחזה עוזב את השכונה, מצהיר שהוא נוסע לכינרת, אבל מהר מאוד הוא מוסיף שמטרתו האמתית היא לעזוב את הארץ ושהכינרת איננה אלא תחנת ביניים בדרך ליעד האמתי – חוץ-לארץ.<sup>34</sup> יעד נוסף שהתחנה מובילה אליו הוא הסנטוריום לחולי ריאה, שמונֶה (אביו של זיגני הנ"ל) מנסה לשלוח את אליו את בֶּנֶה, אמו הקשישה.<sup>35</sup> הסנטוריום משתייך לאותם מקומות שפוקו מכנה "הטרטופיות של סטייה", זו שבמסגרתה ממקמים יחידים שהתנהגותם נתפסת כסוטה ביחס לממוצע או לנורמה המקובלת.<sup>36</sup> סביר כי סנטוריום לחולי ריאה ממוקם מחוץ לעיר, באתר שאפשר לנשום בו אוויר מבריא; אך בה-בעת יש לראותו כקשור בעיר ולמעשה כחלק בלתי נפרד ממנה. בסופו של חשבון אנו נשארים על כן עם נמל התעופה, שמהווה יעד כמעט בלעדי לאוטובוסים היוצאים מן התחנה במחזה אורזי מזוודות. תופעה זו מבליטה מצד אחד את הנתק בין תל-אביב של לוינ לבין העורף היבשתי שלה, קרי: חבלי ארץ-ישראל האחרים, ומצד שני היא מחברת אותה ישירות לשאר העולם. לבד מ"פתח הניקוז" של תל-אביב, שהוא כאמור נמל התעופה ותחנת האוטובוס המובילה אליו, מחוברת העיר-של-לוינ לשאר העולם גם באמצעות חוף הים, שבו אפשר לראות מעין סדק דליפה.

יש לומר כי תל-אביב הממשית לא נולדה מן הים, אלא מן החולות של כרם ג'יבאלי. היא אמנם הגיעה בסופו של דבר לחוף הים, אך התפתחותה הכלכלית לא הייתה קשורה בו, ואף כשנבנה בה נמל, הוא לא שינה את אופייה.<sup>37</sup> אך למרות שתל-אביב איננה עיר נמל ולמרות שחופיה משמשים בעיקר לנופש ורחצה, הים נתפס בהווה המקומית גם כמייצג את הארצות שמעבר לו.

38. חנן חבר, "לא באנו מן הים: קווים לגאוגרפיה ספרותית מזרחית", תיאוריה וביקורת 16 (2000), עמ' 183.

39. כזה הוא, למשל, תפקידו של הים בטקסטים של יעקב שבתאי (סוקר-שווגר, הערה 9 לעיל, עמ' 53).

40. "הלוויה חורפית", עמ' 258.

41. שם, עמ' 255, 258.

42. זחבה כספי, "המרחב הצר: טובייקט, זהות וקיום בדרמה המוקדמת של חנוך ליון", עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2001, עמ' 77-80.

43. איחש פִּישר אמנם אינו משתייך במובהק למחזות השכונה של ליון, ובכל זאת יש כמה סימנים לכך שהמסע המתואר במחזה מתחיל בתל-אביב ושפת הים היא שפת ימה של תל-אביב, כגון צינור הביוב העירוני שמגיע אל חוף הים ומיקום החוף מול ומדרום-מערב לחופי אירופה ("איחש פִּישר", עמ' 211).

44. שם, עמ' 44.

45. "קרומ", עמ' 63-64.

חנן חבר טוען כי בנרטיב ההגירה הציוני, לא הים הוא החשוב, אלא המעבר שמתקיים דרכו מאירופה לארץ-ישראל. בתפקידו ככלי מעבר, הים הוא שלב שיש לחצותו, דבר-מה שיש לצאת ממנו, "אחר" שיש להתגבר עליו כדי להיכנס אל ההווה הישראלית.<sup>38</sup> נראה כי תכונה זאת של הים פועלת גם בכיוון ההפוך, וכשם שאפשר לראות בו כלי מעבר מאירופה לישראל, אפשר גם לראות בו כלי מעבר פוטנציאלי מישראל לחוץ-לארץ, מעין סדק דליפה לשאר העולם. ואכן, בהווה התל-אביבית ובספרות המשקפת אותה, הים מצביע לא פעם על הארצות שמעבר לו ומשקף את הכמיהה אליהן.<sup>39</sup> זהו גם תפקידו העיקרי של הים במחזות השכונה של ליון.

אמנם גם ליון מתייחס לשפת הים כמקום של נופש וספורט, אך זאת בעיקר על דרך הפרודיה. כך, למשל, במחזה הלוויה חורפית יש תמונה שכותרתה "הפיקניק על שפת הים".<sup>40</sup> הכותרת אמנם מצביעה על הים כעל מקום של עונג ומרגוע, אבל סדרת האירועים שמתרחשים במסגרתה רחוקים מלהיות "פיקניק", מה גם שהתמונה מתרחשת בבוקר חורפי קודר, בשעה שעל-פי רוזנצווייג, המתעמל הקשיש, היא שעת המתעמלים והמתאבדים.<sup>41</sup> בתמונה זו, כמו גם בתמונות חוף אחרות, ליון משתמש בשפת הים של תל-אביב כזירה להנחתו ולפירוקו של "הנרטיב הספורטיבי", שזחבה כספי רואה בו את אחד הנרטיבים הדומיננטיים בדרמה הלוונית.<sup>42</sup> ואולם עיקר תפקידו של הים במחזות השכונה של ליון הוא, כאמור, לעורר את הכמיהה לארצות שמעבר לו. כאשר במחזה איחש פִּישר,<sup>43</sup> איחש ניצב מול הים, הוא רואה את העולם הגדול במלוא שפעתו: "איזה מרחבים! איזה אופק! כל העולם נפרש לפני במלוא הדרו בלעג אינסופי: ראה מה הפסדת! ראה מה יכול היה להיות, ומה יצא!".<sup>44</sup> ברור שאיחש אינו מתפעל כאן מתעצומותיו הטבעיות של הים, אלא מדבר על החיים בארצות שמעבר לו. במחזה קרום, בתמונה שכבר אוזכרה כאן, מביאים קרום ושקיטא את תוגתי החולה בשעת בין ערביים לגן מול הים, כדי שיראה בפעם האחרונה את השקיעה. מעניין כי גולת הכותרת של מראה הים היא אנייה המפליגה בו:

קרום: תסתכל, תסתכל תוגתי, תסתכל! אנייה! בכיוון הזה אנייה!  
תוגתי: האחרונה? האחרונה, קרום? לא יהיו יותר אניות? אפילו לא אחת? סירה? סירה? ציור של סירה?  
קרום: היא מפליגה! תפוס את ההפליגה!  
תוגתי: לא!<sup>45</sup>

העניין המרכזי בתמונת חוף הים בשעת בין הערביים אינו השמש השוקעת, גם לא צבע השמים או הפרחים שמסביב, אלא האנייה המפליגה, ועמה החמצת האפשרות לצאת ולהפליג מכאן.



אלא שאצל לוינ הארצות שמעבר לים מקבלות בדרך כלל לבוש קונקרטי. במחזה סוחר גומי נפגשים ספרול וצינגרבי בשעת לילה בטיילת על חוף הים. במהלך הפגישה מנסה ספרול לפתות את צינגרבי למכור לו את מלאי הקונדומים שברשותו.<sup>46</sup> הקשר בין השיחה לבין חוף הים מתקיים לא רק בגלל שעל הים צפים הקונדומים שבהם עשו שימוש על שפתו,<sup>47</sup> אלא בראש ובראשונה בגלל שפע האפשרויות שמזמן האופק שנראה ממנו: "אלא מה!" אומר ספרול לצינגרבי במהלך השידול, "אצלך לא יעמוד?! ישר לכיוון האופק. שם נאפולי. יותר רחוק טקסאס. יותר רחוק טוקיו. ועוד יותר רחוק, מפני שהעולם עגול, שוב אתה עם היוחנן מצביע אל האופק."<sup>48</sup> הים כאן מסתמן בפירוש כמייצג של ארצות קונקרטיות שמעבר לו ומשקף/מעורר את הכמיהה אליהן.

46. "סוחר גומי", עמ' 190-185.

47. שם, עמ' 189.

48. שם, עמ' 187.

אלמנט בלתי נפרד מחוף הים בתל-אביב של לוינ הוא בתי המלון שלאורכו. גם בתי המלון הללו שייכים לתפקיד שחוף הים ממלא כמייצג הארצות שמעבר לו. כך במחזה סוחר גומי, לאחר שצינגרבי מתוודה שהוא אינו הרפתקן בענייני נסיעות, משנה ספרול את האסטרטגיה שלו: "בסדר, אל תיסע", הוא אומר לצינגרבי, "הטקסאסיות באות אליך. תביט על בתי-המלון מימינך ומשמאלך, תסתכל על החלונות, כל חלון חשוך – תיירת טקסאסית מזדווגת, כל חלון מואר – תיירת טקסאסית אחרי ההזדווגות."<sup>49</sup> בין בתי המלון תופס מקום של כבוד מלון הילטון. לצ'רכס במחזה שיץ מחכה בהילטון תיירת מבוססת מלוס-אנג'לס שאותה, הוא מאיים, ישא לאישה אם לא יגיע עם פפכץ להסדר כספי שיאפשר את נישואיו לשפרכצי בתו.<sup>50</sup> גם במחזה קרום, מלון הילטון הוא אתר מרכזי. לשחייה בהילטון מושך האיטלקי המיוחס, ברתולדו, את צוויצי,<sup>51</sup> מכיוון שזה המקום ששם מזדווגות בנות הארץ עם בני חוץ-לארץ, ולפחות בתאוריה – גם להפך. אבל צוויצי היא מקרה מיוחד, כיוון שהיא עצמה קשורה בארצות שמעבר לים. אמנם את ילדותה בילתה בשכונה, אבל בהווה של המחזה היא אשת עולם, ותל-אביב היא עבורה רק תחנת ביניים קצרה בין קאפרי ולוס-אנג'לס. בעצם הופעתה מנכיחה צוויצי את הארצות שמעבר לים, ומלון הילטון מצטייר כנמל שבו היא מטילה עוגן בעת ביקוריה בארץ.<sup>52</sup> אפשר לומר, אפוא, כי לוינ משתמש בבתי המלון של תל-אביב הערוכים על קו החוף, ובמיוחד במלון הילטון, כדי להדגיש ולחדד את תפקידו של הים כמעורר כמיהה לארצות רחוקות.

49. שם, עמ' 188.

50. "שיץ", עמ' 304.

51. "קרום", עמ' 40.

52. שם, עמ' 39-40, 78.

אך לוינ אינו מסתפק בשימוש המטפורי בימה של תל-אביב כסוג של עידון (סובלימציה) המצביע על הארצות שמעבר לו, אלא הוא הופך את חופה של תל-אביב הלכה למעשה לקרש קפיצה אל העולם הגדול. זה מתחיל בתמונה "פיקניק על שפת הים" במחזה הלזויה חזרפית. תבורת החתונה מגיעה לשפת הים בבריחתה מפני לצ'ק שמנסה לבשר להם על מות אמו ועל ההלוויה הצפויה באותו יום. כשהם שומעים שלצ'ק הגיע

53. "הלווייה חורפית", עמ' 260-259.
54. שם, עמ' 261.
55. שם, עמ' 264-263.
56. שם, עמ' 267.

בעקבותיהם לים, לא נותר לבני החבורה אלא לפתוח בריצה.<sup>53</sup> אמנם לפי הוראות המחזה הם יוצאים אגב הריצה מן הבימה,<sup>54</sup> אבל מעדותם של שני המתעמלים הקשישים רוזנצווייג וליכטנשטיין עולה כי במהרה הם התעופפו, זינקו למעלה ונעלמו בין העננים.<sup>55</sup> ואכן התמונה הבאה (תמונה 4) מתרחשת במעלה הר גבוה בהימלאיה, לשם הגיעו אנשי חבורת החתונה במעופם.<sup>56</sup> חוף ימה של תל-אביב משמש כאן מסלול המראה ישירות להימלאיה.

אם במחזה הלווייה חורפית המעבר לשאר העולם מתבצע במעין אפקט שאיננו מעלים לחלוטין את המעמד המטפורי של הים, במחזה איחוש פִּיֶּשֶׁר מסתמנת חצייה ממש של הים. איחוש פִּיֶּשֶׁר, שה"קטן" שלו נפל לאסלת בית השימוש בזמן שהשתין, מנסה להשיב את האבדה. הוא יוצא לחוף הים בתקווה לתפוס את ה"קטן" ברגע שיגיח מצינור השופכין העירוני, אך מאחר את המועד. בסירתו של ברונוקס, הדייג המלומד, חוצה איחוש פִּיֶּשֶׁר את הים, ובעקבות ה"קטן" הוא מגיע לחופי אירופה ונוחת במונטה-קרלו.<sup>57</sup> באמצעות מימוש המחזות שמעבר לים, ליון מאשר את מעמדו של החוף כסדק דליפה המחבר את תל-אביב ישירות לשאר העולם.

57. "איחוש פִּיֶּשֶׁר", עמ' 216-211.

תל-אביב של ליון איננה חולקת על כן מרחב משותף עם חיפה או ירושלים, אלא עם נאפולי ומונטה-קרלו; וההימלאיה, כך מסתבר, נגישה ממנה יותר מאשר הרצליה. אפשר לומר כי העיר העברית הראשונה מצטיירת מן המחזות כעיר גלובלית, עיר-עולם נעדרת עורף יבשתי, אי בודד ביס התיכון שמתחבר ישירות לשאר העולם באמצעות שדה התעופה, ובמקרים מסוימים גם דרך הים.

### ג. תל-אביב כעיר-שכונה: הבית, הרחוב ומוסדותיו, המכלול העירוני

הדוגמה המרכזית שנותן פוקו להטרטופיה כצורה של מיקומים סותרים היא הגן. מצד אחד, הגן הוא החלק הקטן ביותר של העולם, ומצד שני, ובר-בזמן, הגן מסמל את שלמותו הסימבולית של העולם, ואפשר על כן לראות בו את העולם בכליותו.<sup>58</sup> בתל-אביב של ליון ניתן להבחין בתופעה הטרטופית דומה: מצד אחד המרחב המונכח במחזות מצטייר כעיר שלמה על כל מרכיביה, אך מצד שני הוא מצטייר כשכונה, כחלק מן המרחב העירוני השלם.

58. פוקו, הערה 7 לעיל, עמ' 26-25.

על-פי פורטאוס, השכונה היא ביסודה תת-יחידה קטנה ומובחנת מן העיר, הניצבת על הסקאלה שבין הבית האינדיבידואלי לבין העיר השלמה. אך מבחינה טריטוריאלית משייך פורטאוס את השכונה למרחב הביניים, שהוא מכנה "בסיס הבית" ואשר בו מתנהלות עיקר פעילויות היומיום של האדם. אפשר לומר כי מבחינה תפקודה, פורטאוס רואה בשכונה מעין דרגה קולקטיבית של בית המגורים. העיר, לעומת זאת,

שייכת למרחב הגדול, למרחב שפורטאוס מכנה "טווח הבית". מרחב זה הוא המרחב שמעבר ל"בסיס הבית", ואליו צריך האינדיבידואל לצאת להשלמת סיפוקים שהבית איננו ממלא. אין מדובר במרחב רציף, אלא ברשת של שבילים ציבוריים ונקודות ציון ציבוריות או חצי-ציבוריות. לכל אינדיבידואל יש בעיר מסלול משלו וכן תדירויות שבהן הוא פוקד את נקודות הציון השונות. בהיותה חלק מ"טווח הבית" שלו, מכיר האינדיבידואל ומשתמש רק בחלק מן העיר, בעוד שחלקיה האחרים אינם מוכרים לו כלל, או שיש לו מושג מעורפל בלבד עליהם.<sup>59</sup> יוצא אפוא שהשכונה, על-פי פורטאוס, קרובה יותר למה שאנו מזהים עם המרחב האינטימי של הבית; ומנגד – מה שהופך את העיר לנבדלת ממרחב זה איננו דווקא "המידות הגדולות" שאנו נוטים לזהות בה, אלא היותה פחות קרובה, פחות נגישה ופחות מוכרת מן השכונה.

J. D. Porteous, *Environment .59 & Behavior: planning and everyday urban life*, Addison-Wesley Publishing Company, Reading, Massachusetts – Menlo Park, California – London – Amsterdam – Don Mills, Ontario – Sydney 1977, pp. 61-130

הדיכטומיה עיר-שכונה טבועה היטב בדימויו של המרחב העירוני של תל-אביב. דיכטומיה זאת מתיישבת עם העובדה שתל-אביב היא עיר שבה לשכונה יש משקל דומיננטי במיוחד: תל-אביב נבנתה שכונות-שכונות, בהתאם למהלך רכישת הקרקעות, וכל שכונה תוכננה בפני עצמה, ללא קשר לשכונות האחרות.<sup>60</sup> יתרה מזאת; אפשר לומר על תל-אביב שהיא נולדה מן ההיסוס בין שכונה לבין עיר, היסוס שליווה את התפתחותה כל שנותיה הראשונות: מצד אחד ראו מייסדי תל-אביב בעיני רוחם פרבר גנים מודרני, אך מן הצד השני דובר כבר אז על כרך גדול והומה, דוגמת וינה, פריז וניו-יורק.<sup>61</sup> ביטוי ציורי להיסוס הזה שבין שכונה לעיר אפשר למצוא ברשימותיו של אהרון שוחט, מזכיר ועד אחוזת בית והמנהל הטכני, שמצוטט אצל דרויאנוב:

עם תחלת הבנין החליף הועד את הרוכסיות [=רישיונות לבנין] החלקיות שקבל בפרקים שונים ברוכסיה אחת כללית מאת עירית יפו לשטח של תשעת אלפים אמה בנין, לפי החשבון של ששים בית, מאה וחמישים אמה כל בית. עברה שנה של בנין. הבונים לא הסתפקו במאה וחמישים אמה ובנו יותר [...] ופתאום, ביום בהיר אחד, בקיץ 1910, באה ועדה מאת עירית-יפו לבדוק ולמדוד שטח הבניינים שנבנו על סמך אותה הרוכסיה הכללית. מודה אני: השתדלנו ככל האפשר להקטין את המדות, ובכל-זאת נמצא שטח הבנין יותר ממה שנאמר ברוכסיה. מיד העמידה הועדה גזרה להפסיק את עבודת הבנין ופסקה: עיר שלמה היא זו ולבנין עיר נחוץ פירמן מיוחד מאת השולטן בכבודו ובעצמו, ולא רוכסיה של בלדיה.<sup>62</sup>

במחזותיו השכונתיים של לוי, ההיסוס הזה בין עיר לשכונה עולה בראש ובראשונה מטיב הקשר בין הדמויות המאכלסות את המחזות. מצד אחד, מדובר בקרבה ובסוג של אינטימיות האופייניים לקבוצה החברתית הקטנה של השכונה. אך מצד שני, במקום הסולידריות שמאפיינת את

60. שביט וביגד, הערה 37 לעיל, עמ' 195; שבא, הערה 37 לעיל, עמ' 128; אברהם ארליק, "ראשית האדריכלות של תל-אביב", אברהם ב' יפה (עורך), עשרים השנים הראשונות: ספרות ואמנות בתל אביב הקטנה 1909-1929, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד וקרן תל-אביב לספרות ואמנות, 1980, עמ' 215.

61. אילן שחורי, חלום שהפך לכרך: תל אביב, לידה וצמיחה: העיר שהולידה מדינה, אביבים, תל-אביב 1990, עמ' 31-44.

62. אלתר דרויאנוב, 190 ספר תל-אביב, הוצאת ועדת ספר תל-אביב, תל-אביב 1936, עמ' 149-148.

השכונה והסנטימנטים המקומיים שהיא יוצרת, יש אצל לוי תחרות קיומית על הישגים בני מדידה,<sup>63</sup> תחרות המזוהה על-פי רוב עם הכרך הגדול.<sup>64</sup>

אולם ההיסוס בין עיר לשכונה עולה במחוזות לא רק מטיבן של מערכות היחסים בין הדמויות, אלא גם מטיבה של המרחביות המונכחת בהם. תופעה מרחבית מרכזית במחוזות השכונה היא הטריטוריאליזם, שלאורה ניתן לסווג את המרחב המונכח בהם על יסוד זיקה או היעדר-זיקה בין תא-שטח קונקרטי לבין דמות או קבוצת דמויות מסוימת. בראש ובראשונה אפשר להבחין בין מרחב טריטוריאלי, שבו מתקיימת הזיקה הזאת, לבין מרחב אקס-טריטוריאלי, שבו היא אינה מתקיימת. אך משמעותי לא פחות הוא קיומה של היררכיה טריטוריאליזם, שניתן לראותה כמטונימית להיררכיה החברתית, שהיא, כידוע, מסימניו הבולטים של העולם הלויני.<sup>65</sup> כמו בהיררכיה החברתית, גם בהיררכיה הטריטוריאליזם בולטת על-פי רוב תבנית דיכוטומית, שמעמידה טריטוריה מדרג גבוה מול טריטוריה מדרג נמוך: בית טיגלך מול חדרו של אדש ברדש (פחפ), בית ורדה'לה מול בית הנהג או בית האהוב (נעורי ורדה'לה), בית פופר מול בית שוורץ (פופר) וכדומה.<sup>66</sup>

מרבית אנשי מחוזות השכונה של לוי גרים בבתי דירות.<sup>67</sup> דירות מגוריהם מצטיירות כטריטוריות מובהקות, שביניהן מפריד-מקשר מרחב אקסטריטוריאלי, הלוא הוא גרם מדרגות.<sup>68</sup> הקשר שהדירות מקיימות עם הרחוב, מצד אחד,<sup>69</sup> והאפשרות להיהרג בקפיצה מן הגג (אפשרות שמתממשת במחזה פחפ), מצד שני, מתאימים לבתי דירות בני ארבע קומות, או ארבע קומות על עמודים. במחזה פחפ נאמר לנו במפורש שהגג מתנשא לגובה חמש קומות מעל החצר.<sup>70</sup> גם במחזה רווקים ורווקות, זינרדן מקונן על כך שהנקבות הבודדות גרות תמיד בקומה רביעית בלי מעלית – כנראה הקומה האחרונה.<sup>71</sup> הקומה שבה הדירה נמצאת היא הקובעת את טיב הקשר בינה לבין הרחוב, ועל כן היא משפיעה על דרגתה הטריטוריאליזם, שהיא גם סימן מעמדי של דיירה: אדש ברדש במחזה פחפ (שנתפס כאדם מדרג חברתי נמוך) גר בחדר (ככל הנראה דירת חדר) שנמצא בקומת קרקע ומתואר כגובל ברחוב וכמעט פרוץ אליו.<sup>72</sup> לעומתו, דירתו של טיגלך (שנתפס באותו מחזה כאדם מדרג גבוה) נמצאת בקומה גבוהה מעל הרחוב.<sup>73</sup> דירת הרוקחת בלה ברלו במחזה סוזרי גומי, שנתפסת במחזה כאטרקטיבית (כמו הרוקחת עצמה), נמצאת בקומה השנייה.<sup>74</sup> זוהי קומת ביניים, שמצד אחד היא גבוהה דיה להעמיד מרחק סביר מהמולת הרחוב, ומצד שני היא איננה גבוהה מכדי לאבד לחלוטין את הקשר עמו ואת הגישה אליו.

בתי דירות בני ארבע קומות או ארבע קומות על עמודים הם בתי המגורים הטיפוסיים למה שאנו תופסים היום כמרכז תל-אביב. אמנם, תכנית

63. ראו דיונו של יצחק לאור בתופעות של "ייצוג והשכונות" ו"משוואות" בקומדיה הלוינית ("הקומדיה של חנוך לוי", עמ' 201-212).

64. על הבדל סוציולוגי זה בין עיר לשכונה, ראו: גיאורג זימל, "העיר הגדולה והיי הנפש", עודד מנרה-לוי (עורך), אורבניזם - הסוציולוגיה של העיר המודרנית, תל-אביב: רסלינג, 2004, עמ' 26; רוברט פארק, "העיר: הצעות לחקירת ההתנהגות האנושית בסביבה האורבנית", שם, עמ' 47-52.

65. למשל יוחאי אופנהיימר, "פאטיקה של כוח", טימן קריאה 20 (מאי 1990), עמ' 207.

66. יש לומר, עם זאת, כי גם תקפות הקטגוריה של הטריטוריאליזם היא מוגבלת, שכן לוי מטפל במרחב באמצעות אסטרטגיה של הנכחה ופירוק, שזהבה כספי רואה בה אסטרטגיה מרכזית במחוזות של לוי (כספי, הערה 45 לעיל, עמ' 43-44): מצד אחד לוי מנכיח את השונות הטריטוריאליזם ואת ההיררכיה הקשורה בה, ומצד שני הוא מפרק וחושף אותן כמשוללות יסוד ותכלית.

67. "סולומון גריפ", עמ' 54; "סוזרי גומי", עמ' 176.

68. "פופר", עמ' 136, 239; "רווקים ורווקות", עמ' 229.

69. "חפץ", עמ' 98, "קרום", עמ' 81.

70. "חפץ", עמ' 146.

71. "רווקים ורווקות", עמ' 234.

72. "חפץ", עמ' 103, 145, 147. מובן שדירות בקומת הקרקע גם עלולות לסבול מן השכונות המידית של חנויות ועסקים, שבבתי מגורים מסיימים הם תופסים חלק מקומת הקרקע או את כולה.

גדס<sup>75</sup> הגבילה את הבנייה לגובה בתל-אביב (לשתי קומות ברחובות פנימיים ולשלוש קומות ברחובות עורקיים) והתירה בניית ארבע קומות רק במספר מצומצם של אזורים מסחריים. אך למרות זאת, ועל-אף קולות מחאה רבים, טיפסה תל-אביב לגובה, ובשנות השלושים, שהיו שנות הבנייה הגדולה בעיר, התבססה הקומה הרביעית גם בשכונות המגורים.<sup>76</sup> נראה כי לפחות בקומתו, בית הדירות הלויני מתאים הן למרחב העיר והן למרחב השכונה.

אלמנט בלתי נפרד מבית הדירות המונכח במחזות השכונה של לוינ הוא המרפסת. באמצעות המרפסת, הדיירים מקיימים קשר עם הרחוב<sup>77</sup> וכן עם דירות שכנות.<sup>78</sup> למעשה, למרפסת תפקיד דו-משמעי במרחב המונכח במחזות: מצד אחד מיקומה בקפך הדירה מעניק לה תפקיד מרכזי בהנחת הדירה כטריטוריה מוגדרת בעלת גבולות ברורים. מצד שני, העובדה שמדובר בחלל הסגור רק חלקית, חלל שלפחות למראית עין הוא פרוץ ומופקר, קושרת את המרפסת עם התחום האקסטריטוריאלי של החצר ושל הרחוב. על-ידי כך הופכת המרפסת בה-בעת לשטח הפקר המערער על מעמדה של הדירה כטריטוריה מוגדרת בעלת גבולות ברורים. תפקידה הדו-משמעי של המרפסת מאפשר ללוינ להשתמש בה כדי להפעיל על הטריטוריאליות את תבנית ה"הנכחה-ופירוק" באופן שתואר לעיל (ראו הערה 66).

המרפסת התל-אביבית נולדה למעשה מן החצר של הבית החד-קומתי שאפיין את ראשיתה של תל-אביב. מדובר היה בשטח מרוצף בקדמת הבית, שהוגבה ממפלס הרחוב ושימש מעין מבואה לבית. לימים, כשתל-אביב טיפסה לגובה, עלה עמה גם השטח המרוצף הזה והפך למרפסת. תפקידה של המרפסת היה בראש ובראשונה מיזוג האוויר: מצד אחד סיפקה המרפסת פרצה שבימים חמים אפשרה לרוח המערבית להיכנס לתוך חלל הבית ולאוויר את חדרי המגורים; מצד שני, היא עצמה שימשה חדר מגורים חלופי, שבו נהגו בני הבית לבלות את שעות אחר הצהריים והערב של ימי הקיץ הלוהטים. במרפסת נהגו לסעוד, לארח, לשחק במשחקי חברה, ולמעשה – לקיים את רוב הפעילות המשפחתית. היות והמרפסת הייתה פתוחה החוצה, גם הפעילות שהתקיימה בה הייתה חשופה לעיני כול, מה שהפך את המרפסת לחלון הצצה לחיי הדיירים, ובמקביל לאלמנט מקשר בין השכנים. כך קיבלה המרפסת תפקיד מרכזי גם בכינון חיי הקהילה (השכונה). השימוש במרפסת הגיע לשיאו במהלך שנות השלושים, שנים שבהן הסגנון הבינן-לאומי הוא שהוביל את תנופת הבנייה הגדולה בעיר. למרות שסגנון בנייה זה התאפיין בפונקציונליות והיעדר קישוטיות, הוקדשה תשומת לב רבה למרפסת הפונה אל הרחוב כאלמנט קישוטי. המרפסות נבנו במגוון של דגמים (מרפסת בולטת, מרפסת צרפתית קטנה, מרפסת יזיית ארוכה, מרפסת מעוגלת ומרפסת שקועה), שהפכו את תל-אביב

73. שם, עמ' 98.

74. "סחורי גומי", עמ' 179.

75. שנים רבות התבססו תכניות הפיתוח העירוניות ותכנית בניין העיר תל-אביב על תכניתו של מתכנן הערים הסקוטי הנודע פטריק גרס. גרס, שבשנת 1919 תכנן את האוניברסיטה העברית על הר הצופים, הוזמן בשנת 1925 על-ידי עיריית תל-אביב להכין תכנית מתאר כוללת לצפון העיר. התכנית שאושרה על-ידי מועצת עיריית תל-אביב ב-6 באפריל 1926, כונתה "תכנית בניין עיר תל-אביב 1926". עיקרה היה הגדרת שימושי הקרקע העירונית וייעודם של הרחובות השונים (אילן שחורי, "סיפור הבנייה של תל-אביב", אבנן ונבנית, תל-אביב: ארגון הקבלנים והבונים באמצעות הוצאת מילוא, 1991, עמ' 33-34; שביט וביגור, הערה 37 לעיל, עמ' 22).

76. שחורי, הערה 60 לעיל, עמ' 35-34.

77. למשל: "תפץ", עמ' 98.

78. למשל: "קרס", עמ' 13.

79. שביט וביגר, הערה 37 לעיל, עמ' 246-247.

80. גר קינר מצביע על כך שהשילוב הייחודי שמתקיים במרפסת בין הציבורי לפרטי, הפך אותה לאתר המגלם את הישראליות הקיבוצית על דרך החיוב. לטענת קינר, את הייחוד החיובי הזה של האתר התל-אביבי המיתולוגי הופך לויין על-פיו, כשהמרפסת "המתעלת את שמחתו ומצוקתו של היחיד לאפיק הפרדקן של התחלקות פומבית בחוויה" הופכת כידו "לבמת קלון לצורך חשיפת האומללות הפרטית הנולדת ממיזנטרופיה ואנוכיות ומחוללת אותה". ועל כן, לרעת קינר, המרפסת הליינית מסמלת את מותה של הישראליות הקיבוצית (קינר, הערה 5 לעיל, עמ' 168-169).

81. דוגמאות: "מרפסת בבית טיגלך הפונה לרחוב" ("חפץ", עמ' 98), "רחוב, מול חלונה של שחש" ("יעקובי ולידנטל", עמ' 199), "רחוב לפני ביתה של טרודה" ("קרוב", עמ' 22).
82. דוגמאות: "חזית בית קפה" ("חפץ", עמ' 114), "רחוב מול אולם התנונת" ("קרוב", עמ' 48).
83. דוגמאות: "חפץ", עמ' 118; "יעקובי ולידנטל", עמ' 180; "ארזי מוודות", עמ' 335.
84. "חפץ", עמ' 117.
85. "יעקובי ולידנטל", עמ' 185.
86. "סודרי גומי", עמ' 176.

ל"עיר של מרפסות".<sup>79</sup> אמנם בתל-אביב הממשית המרפסת מופיעה הן ברחובותיה העורקיים של העיר והן ברחובותיה הפנימיים, אך תפקידה החברתי המובהק במחזותיו של לויין משייך אותה במידה רבה למרחב השכונה ולא לדוקא למרחב העיר.<sup>80</sup>

ומן המרפסת נגלוש אל הרחוב. הרחוב משמש זירת התרחשות מרכזית במחזות השכונה של לויין. כך, למשל, קרוב למחצית התמונות במחזה הופס והופלה מתרחשות ברחוב. בתמונות רבות במחזות השכונה, הרחוב מופיע בזיקה לבית מגורים (בדרך כלל לדירה קונקרטיית),<sup>81</sup> או למוסד עירוני/שכונתי;<sup>82</sup> אך במיעוטן, הוא מופיע ללא ציון אורבני נוסף.<sup>83</sup> לכאורה נועד הרחוב לספק עורף אקסטרטוריאלי מידי לדירות ולמוסדות שמסונפים אליו. אך תכופות שובר לויין את מעמדו האקסטרטוריאלי של הרחוב והופך אותו לבימה פרטית אינטימית של המשתמשים בו. כך במחזה חפץ, בתמונה שבה חפץ משוטט ברחוב בשעת לילה מאוחרת ולפתע מתחיל להזמין אורחים שונים ומשונים מחייו להאזין לנאום שהוא מבקש לשאת.<sup>84</sup> כך גם באחת מתמונות הרחוב במחזה יעקובי ולידנטל, שבה יעקובי הולך מאחורי רות שֶחֶש ובתוך כך אוחד בידיו את פלחי ישבנה באופן שעלול להיחשב כבלתי הולם את התחום האקסטרטוריאלי של הרחוב.<sup>85</sup>

הרחוב הלייני משלב מגורים ומסחר. כך, למשל, אנו יודעים שבית המרקחת של בלה ברלו במחזה סודרי גומי נמצא במרחק שני בניינים מדירתו של שמואל ספרול.<sup>86</sup> שילוב כזה של מגורים ומסחר מתאים למרחב העירוני של תל-אביב. הוא אופייני הן לעורקים הראשיים בעיר (כגון הרחובות אבן-גבירול, דיזנגוף ובן-יהודה) והן לרחובות הפנימיים בשכונות מסוימות, בהן גם שכונת נווה שאנן, שכונתו של לויין. אולם המעמדים האינטימיים שמתרחשים ברחוב הלייני, העובדה שצורת השימוש העיקרית בו היא הליכה ושדיריו שוכנים בטווח הליכה זה מזה – כל אלה יוצרים את הרושם שגם הרחוב שייך למרחב השכונה יותר מאשר למרחב העיר. אמנם ככל שמדובר בתיאטרון, ובמיוחד בתיאטרון המינימליסטי שאליו חתר לויין במחזות השכונה, העלאה של רחוב עירוני הומה על הבימה איננה מסוג הבחירות הטבעיות (אף כי דומה שלוין היה מסוגל, מן הסתם, להעלות גם רחוב הומה בלי לחרוג מן השפה המינימליסטית שהוא גזר על עצמו); ועם זאת, לויין כמעט אינו מנצל את הרחוב לפיתוחים דרמטיים החורגים ממרחב השכונה, ושומר אותו, כאמור, כזירת המשחקים האינטימית של אנשיה.

גם כאשר בוחנים אחד לאחד את המוסדות המסונפים לרחוב, מסתבר כי יותר משניתן לשייכם לכרך הגדול, הם שייכים לעולמה של השכונה. העובדה המכרעת כאן היא שהמוסד משרת קבוצה קטנה ואינטימית של לקוחות, ושהאדם המזוהה עמו נותן בו את השירות משתייך אף הוא

באופן זה או אחר לקבוצה זאת. המוסד הפופולרי ביותר במחזות השכונה הוא בית הקפה. בית הקפה מוצג כזירת התרחשות בכמה ממחזות השכונה, אך הוא דומיננטי במיוחד במחזות חפץ<sup>87</sup> ויעקובי ולידנטל.<sup>88</sup>

בית הקפה היה מוסד שזוהה עם תל-אביב כמעט מראשיתה. מאז ומתמיד היה לו מעמד מיוחד בנוף האורבני של תל-אביב ותפקיד מרכזי הן במרחב הגולתי של העיר והן במרחב הילידי שלה. מצד אחד נתפס בית הקפה כחלק מובהק מן המרחב הגולתי של העיר. בבתי הקפה היו תזמורות שניגנו מוזיקת ריקודים מן העולם, וככלל הם נתפסו כמוקדים של תרבויות זרות, מה שהפך אותם למקומות בילוי מועדפים על תיירים. לצד בתי הקפה היוקרתיים הללו נפתחו גם בתי קפה עממיים וזולים. בתי קפה מטיפוס זה הובאו לתל-אביב על-ידי אנשי העלייה הגרמנית ושימשו את דיירי השכונות ה"ייקיות" כמקום שבו אפשר לקרוא עיתונים ושבעונים בגרמנית ולקיים קשרי חברה ותרבות. בתי הקפה העממיים הללו, כמו שכניהם היוקרתיים, נתפסו על כן כנקודות ציון מובהקות במרחב הגולתי של העיר. ואולם לצדם של אלה היו גם בתי קפה ששימשו מפגשים של קבע לחבורות של סופרים, משוררים ואמנים, שהיו נותני הטון בתרבות העברית המתחדשת. בתי הקפה האלה הפכו למוקד של פעילות תרבותית עברית-ישראלית ונקשרו על כן למרחב הילידי של העיר.<sup>89</sup>

בעיצוב בית הקפה במחזות השכונה מתרחק לזין מכל הדימויים התל-אביביים המובהקים של המוסד. הוא יוצר בית קפה שכונתי, שבקטנותו ועליבותו מהווה אנטי-תזה לא רק לבית הקפה היוקרתי, אלא גם לבית הקפה העממי, הביתי. בית הקפה מזוהה בדרך כלל כמקום בילוי שבו העונג מופק מעצם הישיבה בחברותא, אך אצל אנשי מחזות השכונה של לזין – שנולדו, כדברי שוקרא במחזה חפץ, לסבל ולאומללות<sup>90</sup> – הישיבה בבית קפה, כמו כל ניסיון ליהנות ולהתענג, הופכת במהרה לכישלון פתטי. הפתטיות הזאת איננה רק נחלתם של באי בית הקפה, אלא היא גם תכונתו המרכזית של המוסד עצמו. במיוחד בולט הדבר בבית הקפה המונכח במחזה חפץ, שמפעילה אותו חנה צ'רליץ, מלצרית עייפה עם רגליים נפוחות שמבקשת מחפץ לקחת את החלב לקפה בעצמו.<sup>91</sup> אמנם יש בבקשה הזאת גם כדי להעיד על מעמדו של חפץ (ואולי אף צודק שוקרא שאומר שמדובר במבחן אהבה שצ'רליץ עושה לחפץ), אבל אין ספק שהסיטואציה מעידה גם על אופיו של המקום. עליבות זאת מסתמנת גם במוסדות האחרים. את אולם הנשפים במחזה סולומון גריפ, למשל, מייצג זמר חתונות שבמקום לשרת את בעלי השמחה הוא מבכה באוזניהם את גורלו.<sup>92</sup> המשותף לבתי הקפה, אולמי השמחות, הנשפים והריקודים – שאליהם אפשר לצרף לצורך העניין גם את מועדון הלילה,<sup>93</sup> אולם התיאטרון<sup>94</sup> ואולם הקולנוע<sup>95</sup> – הוא שלזין הופך את כל מעוזי ההנאה והנחמה האלה על-פיהם ומבליט על-ידם את אי-יכולתם

87. "חפץ" עמ' 114, 129, 143.

88. "יעקובי ולידנטל", עמ' 188.

191, 193.

89. המידע על בתי הקפה של

תל-אביב מבוסס על שביט וביגר,

הערה 37 לעיל, עמ' 335-337.

90. "חפץ", עמ' 98-99.

91. שם, עמ' 114-116.

92. "סולומון גריפ", עמ' 40-49.

75-79.

93. נזכר ב"חפץ", עמ' 92, 97,

107; מונכח ב"אורזי מזוודות",

עמ' 338-341.

94. "סוהרי גומי", עמ' 198-

200.

95. "קרום", עמ' 44-45, "סוהרי

גומי", עמ' 201-202.

של גיבוריו לבלות בנעימים ואת חוסר התוחלת בכל ניסיון שלהם לעשות כן. אפשר לומר, לפחות לגבי מרבית המוסדות, שהאופן שבו הם מונכחים הופך אותם לחלק ממרחב השכונה (בניגוד למרחב העיר). יוצא מן הכלל לעניין זה הוא המחזה הלווייה חורפית, שנוצר רושם כי המרחב המונכח בו חורג מן הממדים המצומצמים של השכונה. אין מדובר רק בחוף הים וב"יציאה" להימלאיה, אלא גם ב"בית הלוויות" ליד "שדרת שקמים"<sup>96</sup> וב"אולם חתונות מפואר במרכז העיר"<sup>97</sup> – מוסדות שאפשר לקשור למרחב העיר (בניגוד למרחב השכונה).<sup>98</sup> אך למעט חריגה זו של הלווייה חורפית, כאשר מדובר ברחוב ומוסדותיו, מרחב השכונה מאפיל על מרחב העיר.

אם ממשיכים מן הרחוב ומתבוננים על המרקם העירוני המונכח במחזות ממעוף הציפור, מנקודת ראות זו גובר מרחב העיר על מרחב השכונה. נוסף לקווי המתאר הברורים המפרידים בין העיר לבין שאר העולם (ראו סעיף א': "תל-אביב כעיר-עולם"), אפשר להוסיף לצד מרחב העיר גם את הריבוי והמגוון הגדול של המוסדות, שרק את חלקם מניתי כאן.<sup>99</sup> גד קינר אמנם רואה את המוסדות הללו כאילו נושלו מן התפקוד הפונקציונלי והשיוך הפרטיקולרי שלהם כדי לגלם את התת-מודע של ההוויה האורבנית;<sup>100</sup> אך דומני כי אי-אפשר להתעלם מן העובדה שליון בוחר במתכוון להשתמש במוסדות שונים, שריבויים מגוון את הנוף העירוני המונכח במחזותיו ומעניק לו עצמה של עיר ומלואה. לצד מרחב העיר עומדת גם סמיכותם של עורקי תחבורה ראשיים, שנראים כחורגים מממדי השכונה.<sup>101</sup>

את מרחב העיר ומרחב השכונה מנכיח לוין לסירווגין, וגורם לנו להסס כל העת ביניהם. העמימות המכוונת הזאת מומחשת היטב בקטע הדיאלוג הבא במחזה קרום:

(בית טרודה. לפנות ערב. טרודה, בהריון, שרועה בכורסה. נכנסת דופה עם מזוודה)  
 דופה: שלום, טרודה. באתי להיפרד.  
 טרודה: תוגתי במצב אנוש.  
 דופה: אני נוסעת.  
 טרודה: לאן?  
 דופה: מציעים לי עבודה בסופרמרקט בצפון. קופאית. הרבה גברים עוברים ליד הקופה, אולי אחד ייעצר.<sup>102</sup>

96. "הלווייה חורפית", עמ' 284.  
 97. שם, עמ' 289.  
 98. ייתכן לקשור את הרחבת ממדי המרחב במחזה הלווייה חורפית לעובדה שהמחזה נכתב ב-1977, השנה שבה החל לוין בכתיבת מחזות המיתוס, או כלשונו של לאור – פיצל את מחזותיו לקומדיות ולמחזות זוועה (לאור, "הקומדיה של חנוך לוין", עמ' 8, 41).  
 99. על ריכוז המוסדות כמאפיין של העיר וכסימן לעליבותה, ראו פארק, הערה 57 לעיל, עמ' 95.  
 100. קינר, הערה 8 לעיל, עמ' 167-168.  
 101. למשל "קרום", עמ' 63.

לכאורה, כשדופה מספרת שמציעים לה עבודה בסופרמרקט ב"צפון", אפשר להניח שכוונתה לצפון העיר. אם היה מדובר בצפון הארץ או בצפון אחר, היינו מצפים שהדגש בהיגד היה עובר ממקום העבודה לעצם המעבר למקום האחר. אלא שההקשר שבו דופה מספרת על כוונתה הוא



ביקור של פרידה לפני נסיעה רחוקה. מי שמקומו במרכז תל-אביב או בדרומה והוא עובר לעבוד בצפון העיר, לא נפרד באופן דרמטי כל-כך מיקיריו ולא יוצא לשם עם מזוודה, ועל כן ה"צפון" עשוי להיות בה-במידה גם צפון הארץ או אף צפון רחוק יותר.

אפשר על כן לראות את המרחב העירוני המונכח במחזות השכונה של ליון גם כהטרטופיה המפגישה את מרחב העיר עם מרחב השכונה ומנגידה ביניהם. באמצעות עיצוב כזה, ליון ממזער, מצד אחד, את המטרופולין העברי ומציגו כמקום קטן ושולי, ומצד שני – את השכונה הקטנה הוא מגדיל והופך לעולם שלם, ובכך כמו משחזר את נקודת מבטם של האנשים הקטנים הרוחשים בה.

### ג. תל-אביב כעיירה יהודית מזרח-אירופית: הנהר, עגלות המחים, המזוודות

תכופות מתוארת תל-אביב כעיר בעלת צביון אקלקטי, הנושאת את חותמיהן של ערים אירופיות ואמריקאיות, ובפי מבקריה – את חותמה של העיירה היהודית המזרח-אירופית, בעיקר הפולנית. ביאליק מתאר את תל-אביב כעיר "שנבנתה עקמומיות-עקמומיות, בלי רחובות ישרים, בלי גן-מרכזי, בלי אופי, עם חלונות ראוה המשאירים רושם של עיירה קטנה בפולין"<sup>103</sup>. ליון מקצין את הדימוי הזה של תל-אביב, כשבמרחב האורבני שלו הוא נוטע אלמנטים זרים, כאלה שלא ניתן ליישבם עם המרחב המוכר של העיר, אך לעומת זאת ניתן לשייכם למרחב העיירה היהודית המזרח-אירופית. אלמנט בולט כזה הוא הנהר, שזוכר במחזה יעקובי ולידנטל ושגדתו אף מוצגת כזירת התרחשות במחזה. לנהר הזה יש במחזה משמעות מיוחדת, מכיוון שהוא מתווה את גבולות ההתרחשות. הנהר מופיע במהלך הטיול שעורך יעקובי עם רות שֶׁחַש בשעת ערב, טיול שנולד, לפחות לכאורה, מניסיונו של יעקובי לחמוק מלידנטל ידידו, שעוקב אחרי הזוג בתקווה לזכות גם הוא בנתח קטן של בילוי חברתי, אם לא באושר ממש. השלושה יוצאים מבית הקפה, מגיעים לגדת הנהר, חוזרים פעם שנייה לבית הקפה, ואחר כך פעם שנייה לנהר, ולבסוף חוזרים בפעם השלישית לבית הקפה.<sup>104</sup> לכאורה מדובר בטיול שאין תכליתו אלא המשך קיום השיחה בין בני הזוג תוך התנערות מן האורח הבלתי קרוא, ולכן אין זה מפתיע שמדובר בטיול מעגלי שאיננו מרחיק. אבל בכל זאת אי-אפשר להימנע מהרושם שהמרחב שבו הטיול נערך הוא תחום מוגדר בעל גבולות ברורים, או לפחות גבול ברור אחד: הנהר. טיול שמגיע לגדת הנהר ואחר כך שב ממנה כלעומת שבא, מעורר את הרושם שהנהר הוא מכשול משמעותי, ושלפחות בנסיבות שבהן הטיול נערך, הוא אינו ניתן לחצייה. על כן אפשר לומר שטיול כזה תורם לעיצובה של העיר-שכונה כמרחב צר ומצר, ובכך עוד אגע בהמשך. אך השאלה המרכזית שאני מבקש לשאול כאן היא האם, ובאיזו מידה, הנהר המונכח במחזה מתאים למציאות הגאוגרפית הממשית של תל-אביב.

103. מצוטט על-ידי שביט וביגר, הערה 37 לעיל, עמ' 27.

104. "יעקובי ולידנטל", עמ' 186-191.

היות והנהר הממשי היחיד שעובר בתחומי תל-אביב הוא הירקון, מן הדין לבדוק האם זה אכן הנהר המופיע בטיולם של השלושה.

עד תחילת בניית שכונות עבר הירקון בשנת 1949, הסתמן הנהר כגבולה הצפוני של תל-אביב וכיעד להתפתחותה.<sup>105</sup> הירקון נתפס בהווה התל-אביבית כאתר טבע וכיעד לטיולים. "הטיול אל הירקון והשיט על הנהר", מספר שלמה שבא, "נהיו לאחד הבילויים המקובלים של בני העיר בשבתות ובחגים ובימי החופש של תלמידי בתי-הספר [...] השיט בירקון, בשעות הערב, הפך גם לבילוי לזוגות הצעירים, המבקשים להתבודד".<sup>106</sup> תיאורי הטיולים על גדת הירקון והשיט במימיו מעוררים את הרושם שמדובר בפיסת טבע של ממש, מרוחקת וסמויה מן העיר: "מתוך הסוף העבות שמשני גדות הירקון", מספר עמוס אריכא, "מציץ מפעם לפעם ברווז-בר ומשלח סתומות קריאתו הצרודה המוסיפה בצלילה העמום מין חיות בראשיתית לסבך הירקני השקוע בדומיתו. באה קריאתו של ברווז זה, להאדיר קסמי הטבע המצויים וחבויים במקום זה".<sup>107</sup> גדת הנהר המונכחת במחזה יעקובי ולידנטל, מתוארת כאתר הקשור למרקם השכונתי/עירוני ושהנגישות אליו ישירה ומידית. קשה לראות בנהר זה את הירקון, שהיציאה אליו נתפסת בהווה התל-אביבית כטיול של ממש, טיול של שעות אחדות. לעומת זאת, נהר כזה, שעובר בתוך השטח העירוני ומשולב במרקמו, הוא אלמנט נופי מובהק בערים ועיירות רבות במזרח אירופה ונזכר גם בטקסטים מן הספרות העברית שמנכיחים את המרחבים האלה. דוגמאות יש לא מעט: נהר הטיטירוב "הסובב את פרור הזפתים" ברומן ספיה;<sup>108</sup> נהר הבוג העולה על גדותיו ו"נשפך" על העיר ליפקייב בסיפור "התרנגול של ר' נויח שו"ב";<sup>109</sup> הנהר אשר בשבוש, אליו מגיע בטיוליו הירשל ברומן סיפור פשוט, ואשר סמוך לו, באזור שבעבר היה מיושב בצפיפות, יש כמה בתים קטנים המשמשים למגורי מורים ופקידים.<sup>110</sup> הרושם הוא שהנהר האירופי הוא הנהר שלוין משבץ אל תוך מרחב העיר-שכונה. מדובר בהחזרה נקודתית של אלמנט זר יחיד, שהחריגות שלו מצביעה על כך שאין הכוונה לעצב מרחב מלא ומשכנע, אלא רק להכריז על עצם נוכחותו של המרחב האחר, מרחב העיירה היהודית האירופית, כחלק מזירת המחזה.

ברחובות תל-אביב של לוי נוסעות עגלות מתים; כך במחזה קרום,<sup>111</sup> במחזה הלוויה חורפית,<sup>112</sup> ובעיקר במחזה אורזי מזוודות.<sup>113</sup> אין ספק כי הסעתן של עגלות המתים ברחובות השכונה לפני בתי המגורים מסייעת ללוי ליצור את הרושם שהמוות שורה כאן, ששום בית איננו מוגן ושאיש אינו מחוסן. גם הבחירה בדימוי זה של עגלת המתים הנעה ברחוב אינה מתיישבת עם נופה של תל-אביב המוכרת, אך ניתן ליישבה עם מרחב העיירה היהודית. שלום עליכם מתאר את כתרילבהק, עיר האנשים הקטנים, כעיר שבתיה עומדים "זה על גבי זה, כמו קברים בבית-העלמין הישן, כמו מצבות שחורות ומעוקמות".<sup>114</sup> והוא מוסיף:

105. שביט וביגור, הערה 37 לעיל, עמ' 24, 33; שחורי, הערה 60 לעיל, עמ' 34.

106. שבא, הערה 37 לעיל, עמ' 118.

107. עמוס אריכא, "קסמו של יום", יוסף אריכא (עורך), תל אביב - מקראה היסטורית-ספרותית, עיריית תל-אביב יפו - האגף לחינוך, 1959, עמ' 335-336.

108. חיים נחמן ביאליק, "ספיה", כתבי י. נ. ביאליק בדרך אחד ובשני ספרים, ספר שני, הוצאת ועד היובל, תל-אביב תרצ"ג, עמ' קנ"א.

109. יצחק אורבך אורפז, "התרנגול של ר' נויח שו"ב", רחוב הסומנוניה - סיפורים חדשים וישנים, ספרי סימן קריאה/הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1989, עמ' 54-46.

110. שמאל יוסף עגנון, "סיפור פשוט", כל סיפוריו של שמאל יוסף עגנון: על כפות המנעול, שקן, ירושלים ותל-אביב תשכ"ו, עמ' קפ"ד-קפ"ה.

111. "קרום", עמ' 83.

112. "הלוויה חורפית", עמ' 284.

113. "אורזי מזוודות", עמ' 350, 353, 354.

114. שלום עליכם, אנשים קטנים בעלי השגות קטנות: כתבי שלום עליכם, מאירידיש: אריה אהרני,

- ספרית פועלים, תל-אביב 1989, עמ' 115-150.  
 115. שם, עמ' 15.  
 116. שם, עמ' 61-64.

"במה שרשאית כתרילבקה להתפאר – הרי אלה בתי הקברות שלה",<sup>115</sup> וכאן הוא מביא תיאור מפורט של שני בתי הקברות של כתרילבקה. בהמשך מספר שלום עליכם על ההלוויה מעוררת הקנאה שערכו יהודי כתרילבקה לקבצן הצדיק ר' מלך החזן, שנפטר ביום כיפור בשעת נעילה. עם הסתלקותו של הצדיק, מובלת מיטתו מבית הכנסת לבית המדרש הישן, וכל העיר מלווה אותה.<sup>116</sup> בקשר הישיר שבין אזור המגורים לבין בית העלמין (או ראיית אזור המגורים כבית עלמין) ניתן לראות אפוא מאפיין של גוף העיירה היהודית.

117. "אורזי מזוודות", עמ' 305 ועוד.  
 118. "קרס", עמ' 11, 66, 74.  
 119. "פופר", עמ' 124, 128.  
 120. "יעקובי ולידנטל", עמ' 184, 186 ועוד.  
 121. שם, עמ' 184.

במחזות השכונה מופיעות גם מזוודות רבות, לא רק במחזה אורזי מזוודות,<sup>117</sup> אלא גם במחזות קרום,<sup>118</sup> פופר<sup>119</sup> ויעקובי ולידנטל.<sup>120</sup> המזוודות קשורות בראש וראשונה למי שנושא אותן ומעידות עליו, ועם זאת אי-אפשר להתעלם מהתרומה שנוכחותן על הבימה תורמת לעיצוב המרחב ואווירתו. עבור מי שיוצא למסע או שב ממנו, נשיאת מזוודה היא עניין טבעי, אבל דומה שדבקותם של דיירי מחזות השכונה במזוודותיהם חורגת ממה שיכול להתפרש כצורכי נסיעה גרדא. הדבר בולט במיוחד אצל לידנטל, שמחליט לצאת בעקבות יעקובי ושחש עם מזוודה "כדי להיראות אדם עסוק שממהר לאיזשהו מקום".<sup>121</sup> מובן שזוהי ספקולציה חסרת שחר, מכיוון שאדם שהולך עם מזוודה אינו נתפס על-ידינו בהכרח כאדם עסוק וממהר. חוסר ההיגיון בהסבר לשימוש במזוודה מבליט את היותה אזור קישוטי, שאת ההצדקה לקיומו יש כפי הנראה לחפש במישור המטפורי. נוכחותן של מזוודות מצביעה בדרך כלל על סיטואציה של מעבר, של נדודים, שהיא אופיינית לסיפורי העיירה היהודית, בין שמדובר בעקירה מאונס<sup>122</sup> ובין שמדובר במסע מרצון.<sup>123</sup> במזוודות, כמו בעגלות המתים, ניתן אפוא לראות מִחְדָּרִים שמקורם בנוף העיירה היהודית. נוכחותן יחד של מזוודות ושל עגלות המתים, נוכחות שמודגשת במיוחד באורזי מזוודות, מצביעה על התמטיקה היהודית של נדודי הנצח, שבאמצעות מרחב העיירה המזרח-אירופית שליון מחדיר לתל-אביב היא הופכת לחלק מנשמת אפה של העיר העברית הראשונה.

122. למשל: חיים נחמן ביאליק, "ההצוצרה נתבישה", כתבי ח. נ. ביאליק, עמ' פ"א-ק"ד.  
 123. למשל: מנדלי מוכר ספרים, "מסעות בנימין השלישי", כל כתבי מנדלי מוכר ספרים, דביר, תל-אביב תש"ז, עמ' נ"ה-פ"ז.

## תל-אביב, תחנה סוכית: מקום קטן, חסר מוצא

שלוש התופעות האורבניות המרכזיות שתוארו לעיל הופכות את תל-אביב של ליון למרחב דחוס: הוא דחוס קודם כל במובן זה שהעיר המונכחת בו נדחסת לתוך השכונה, שבדרך הטבע מוכלת על-ידה, אך הוא דחוס גם במובן זה שמרחב החיים הישראלי, שהוא מרחבה הטבעי של תל-אביב הממשית, נדחס בו בין שני מרחבי חיים אחרים: המרחב האוניברסלי-הפוסטמודרני, שבו אפשר לראות את המרחב הייעודי של העיר, ומרחב העיירה היהודית, שבו אפשר לראות את המרחב הגרעיני שלה.

הדחיסות הזאת היא המאפיין המרכזי של חוויית המקום של דיירי מחוזות השכונה, הרואים בתל-אביב "מקום קטן", וכפי שאומר זיגי במחזה אורזי מזוודות – "קוביה". מחד גיסא זהו מרחב מצר ומחניק שהכול מנסים להבקיע ממנו, ומאידך גיסא – כל ניסיון לפרוץ אותו מסתיים בלא כלום: קרום שב מחוץ-לארץ כלעומת שנסעי; פופר, שמבקש להימלט לאוסטרליה מאימתם של שורץ ושורציסקה, משנה במהרה את תכניתו ונשאר בבית; אלחנן, שכבר נמצא בדרכו לשוויץ, מתפתה לזונה בתחנת האוטובוסים המקומית ונשאר בארץ; וכיצא באלה. כך הופכת חוויית המקום של אנשי מחוזות השכונה לחוויה של היתקעות-במקום.

חוויית ההיתקעות-במקום מתקשרת למרחב החיים הישראלי באמצעות אחד המיתוסים המרכזיים המכוננים אותו, הלוא הוא "מיתוס המצור". מיתוס זה מתבסס על תפיסה הרואה את מדינת ישראל בין אומות העולם – ובהן, כמובן, גם מדינות ערב השכנות – כ"כבשה בין זאבים".<sup>124</sup> על רקע מיתוס המצור, חוויית ההיתקעות במקום מתקשרת למחויבות העמוקה לארץ ולמדינה ולאחווה הנוצרת בגין האמונה המשותפת ש"אין מקום אחר" – כשם מסתו של גרשון שקד והספר שבו היא כלולה.<sup>125</sup>

אך את תמונת העולם הקושרת את חוויית ההיתקעות במקום לעלילת-העל הציונית, מערער לוין באמצעות ניגוח המרחב הישראלי במרחבים אחרים, ובראשם המרחב האוניברסלי-הפוסטמודרני. בנתקו את תל-אביב מן העורף היבשתי שלה, ולמעשה מארץ-ישראל, ובהעמידו אותה מול ערים שונות בעולם, לוין שם את העיר על מפת האוניברסליזם הפוסטמודרני. זוהי מפה שמתאפיינת מצד אחד בהחלשתה של המדינה עד כדי העלמתה המוחלטת, ומצד שני בהגדלת טווח החיים האורבניים והרחבת היקפם.<sup>126</sup> עד כדי יצירת עולם שאינו אלא רצף עירוני מתמשך, כדוגמת עולם הערים הסמויות מן העין של איטלו קאלווינו.<sup>127</sup> במרחב זה, תופעת ההיתקעות במקום מתקשרת לחוויית האין-מוצא של האדם בן זמננו ולהבנה שבעולם שנטלו ממנו האשליה והמאורות, האדם ירגיש עצמו זר בכל מקום ויהיה כגולה בעולם.<sup>128</sup> בקשר שהוא יוצר בין המרחביות של "המקום הקטן" לבין חוויית האין-מוצא של האדם האוניברסלי, לוין מאיר באור פרודי את אחוות השבויים במיתוס המצור, הלכודים במלתעות הארץ המובטחת, שולל מאחווה זו את ההילה ולמעשה מרוקן אותה ממשמעות.

נוסף על כך, לוין מנגח, כאמור, את המרחב הישראלי במרחב העיירה היהודית, כאשר הוא משלב בנוף האורבני המקומי אלמנטים מן המרחב האחר. לכאורה, מרחב העיירה היהודית מעניק משנה-תוקף לנוכחותו של מיתוס ה"מצור", שכן מקורו של מיתוס זה בחוויית היסוד המשותפת ליהודים שחיו בקיבוצים בקרב הגויים, חוויה שהתבטאה

124. דניאל ברטל, "העולם כולו נגדנו", מינהלתון 33 (אפריל 1994), עמ' 41-42. גם בררמה הישראלית נתפסים בדרך כלל המצור והסגירות כתופעות מרחביות מרכזיות (למשל: שוהם, הערה 9 לעיל, עמ' 239-248).

125. גרשון שקד, "אין מקום אחר", אין מקום אחר, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1988, עמ' 66-66.

126. ראו: אולריך בק, עולם חדש יפה, נוסח עברי: חנה שורץ-איילרר ושלומית אביאסף, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 2002, עמ' 42-45; Giuseppe Dematties, "Shifting Cities", Claudio Minca (ed.), *Postmodern Geography*, Blackwell Publishers, Malden Massachusetts 2001, pp. 112-128; Edward Soja, "Exploring the Postmetropolis", *ibid.*, pp. 37-56; בנג'מין ר' בארבר, ג'יהאד נגד מק'עולם, כבל, תל-אביב 2005; אורי רם, הגלובליזציה של ישראל – מק'עולם בתל-אביב, ג'יהאד בירושלים, רסלינג, תל-אביב 2005.

127. איטלו קאלווינו, הערים הסמויות מהעין, מאיטלקית: גאיו שילוני, ספרית פועלים, תל-אביב 1984.

128. בעקבות אלבר קאמי, המיתוס של סז'יפוס, מצרפתית: צבי ארד, עם עובד, תל-אביב 1994, עמ' 15.

129. ברטל, הערה 132 לעיל.

130. למשל, במשנתו של הפילוסוף היהודי-צרפתי עמנואל לוינאס Emanuel Lévinas, *Difficile Liberté*, Édition Albin Michel, (Paris 1963, pp. 39-41).

בהרגשה ששאר העולם זומם לגרום להם עוול ועל כן עליהם להתאחד ולהתכונן לגרוע מכול.<sup>129</sup> אך מאידך גיסא, באמצעות המזוודות והמתים הסובבים ברחובות תל-אביב, לוינאס מניס לעיר העברית הראשונה את התמטיקה היהודית של נדודי הנצח, שאומצה, כידוע, על-ידי הפרויקט של המודרנה,<sup>130</sup> ומתוך כך קושרת אף היא את מצוקת המקום הקטן לחויית האין-מוצא של האדם האוניברסלי. על-ידי כך מערער לוינאס גם את היסודות היהודיים של מיתוס ה"מצור" הישראלי ושל חויית המקום שצמחה ממיתוס זה.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב



# הסבל האנושי כתמונת במה רב־פרופסקטיבית: המדמה של חנוך לוין כמתווה לכתיבת טרגדיה בת זמננו\*

נורית יערי

בסיום המערכה הראשונה של המחזה המדמה מתאר זקן הסריסים בפני המדמה, בנוכחות קהל צופים של "המשפחה הקיסרית ועדת סריסיה", את תמונת הסבל שבה יקח חלק במהלך סירוטו. כוחה של התמונה שהזקן מתאר הוא בהעמדת הסבל כתולדה של פעולה אנושית המתרחשת במרחב קוסמי אדיש ומעצבת את הסבל האנושי כמופע תיאטרון על במה:

זקן הסריסים: בראותך,

בעיניים קרועות מאימה,  
את המכה אותך –  
הצץ גם אל מעבר לכתפו.

צמרות העצים נעות לאט,  
מאחוריהם שמים עמוקים;  
אין לתאר את השלווה.

יש יד מכה, אבל מאחוריה  
יש תמיד עוד משהו.  
אל תשכח להביט  
אל מעבר לכתף.<sup>1</sup>

המדמה נכתב בשנת 1983, אחרי כולם רוצים לחיות (1981) המשתייך לקבוצת המחזות ה"מיתולוגיים" של לוין, ויאקיש ופופצ'ה (1982) המשתייך לקבוצת הקומדיות המשפחתיות.<sup>2</sup> המחזה ראה אור בשנת 1999, בכרך השביעי של מחזות לוין, אך עדיין לא הוצג על במת התיאטרון הממוסד.<sup>3</sup> הקריאה בו מגלה שהוא שונה משני סוגי המחזות

\* המילה "מתווה" מעבירה רק מעט מן הכלול במונח הצרפתי étude. אינני מוצאת בעברית מקבילה נאותה למונח שעניינו ציורי־הכנה שאמן מבצע במהלך הכנה לציור חדש. חשיבותו של האטיוד היא בכך שניתן לראותו – בין אם ההגדרה "אטיוד" היא של האמן או של מבקר האמנות – כיצירה כפני עצמה ולא כטיוטה ליצירה אחרת. חסרונו של מונח דומה בעברית לתיאור שלבים בכתיבה של מחזאי, מצמצם את התייחסותנו לכל מחזה כאל יצירה מוגמרת ולא מאפשר ראייה של מכלול כההליך למידה והתנסות עצמית של היוצר. אשר למילים "התנסות", או "התמודדות" במאמר זה – אין הכוונה לעשות בהן שימוש שיפוטי במה שנוגע לבשלות או לאי־בשלות של יצירה, אלא להתוות ולמפות בעזרתן תהליך של יצירה.

1. חנוך לוין, "המדמה", חלק ראשון, תמונה ז', כרך 7, עמ' 143. כל מראי המקום המופיעים בהערות מפנים לכל כתבי חנוך לוין שראו אור ב־1999 בהוצאה משותפת של ספרי סימן קריאה, הוצאת הקיבוץ המאוחד וספרי תל־אביב.

2. תאריכי כתיבת המחזות לקוחים מתוך יצחק לאור, "הקומדיה של חנוך לוין: פטישיוס תיאטרוני כאופן קיום", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל־אביב, 1999, עמ' 41-42.

3. המדמה הוצג ב"תיאטרון האוניברסיטה", אוניברסיטת תל־אביב, כ־12 בפברואר 2005, כבימויה של שיר גולדברג – תלמידה לתואר שני בכימיה. גם שאר היוצרים בהפקה זו היו רובם תלמידים לתואר השני: עיצוב תפאורה – סונה הארוטיוניאך־קורצר, עיצוב תלבושות – אפרת

ערבות, עיצוב תאורה – תמר אור, דרמטורגיה – הרס קרמר, מחיקה מקורית – שי אלון, לחנים לשרירים – דן שפירא, הדרכת הגייה – יתם בן שלום והרכה קולית – יונתן כנען. על המחזה וההצגה, ראו: יצחק לאור, "ואף על-פי שחתמהמה, עם כל זאת אנו מאמינים", הארץ: תרבות וספרות (2005/2/25); ליה לחמי, "כזה כאלו", העיר (2005/2/25); שי בר יעקב, "אל תסגרו את החוג לתיאטרון", מעריב: תל-אביב (2005/4/3).

4. התנסות ראשונה של לויין בכתיבת טרגדיה מודרנית ללא בסיס מיתולוגי מוכר, אך על בסיס תבנית ריטואלית מוכרת, הייתה המחזה הוצאה להורג ב-1977. הסתייגותם של הביקורת והקהל מהמחזה וההצגה היא שהגיעה, ככל הנראה, את לויין לכתוב מחזות שמתבססים על מיתוס או מיתוסים מוכרים. כך אפוא, המחזות שנכתבו בין השנים 1977-1983 מתייחסים למיתוסים יווניים, נוצריים או יהודיים מוכרים.

5. זבבה כספי, "הילדותי הילדתי בדרמה של לויין – מסולמון גריפ' לאשכבה", חנוך לויין: האיש עם המיתוס באמצע, נורית יערי ושמעון לוי (עורכים), תל-אביב: הוצאת הקיבוץ המאוחד, 2004, עמ' 41.

שנכתבו לפניו. מהמחזות "המיתולוגיים" הוא שונה בכך שעלילתו אינה מסתמכת על מיתוס קדום ותבניתו הדרמתית והתיאטרונת אינה מתבססת על טרגדיה יונית, כמו למשל המחזה הנשים האבודות מטרויה, או על תבנית הפאסיון הביניימי כמו המחזה הוצאה להורג, או על שילוב בין שתי התבניות כמו במחזות ייסורי איוב וכולם רוצים לחיות.<sup>4</sup> המדמה גם שונה מהקומדיות המשפחתיות של לויין: אף שעלילתו נפתחת ומסתיימת בסצנות "ביתיות" של פעילות יומיומית, מן הסוג האופייני לקומדיות שלו, כמו התלבשות לפני יציאה לטיול או שיחה טרם ההליכה לישון, במהרה ננטש תחום הבית והמשפחה, והעלילה ממריאה אל ה"מעבר" ומתעצבת כמסע ייסורים קשה ורב-תפוכות המתרחש בו-זמנית בכמה וכמה מישורי "מציאות" הנפרדים ונפגשים חליפות. בתמונה האחרונה נפגשים דימויים משני התחומים לתמונה בימתית מחרידה.

המדמה הוא המחזה הראשון של לויין שבו דמות של ילד ("המדמה") מעוצבת כדמות עצמאית, ויתר על כן, תהליך ההכרה שלה ב"סיפור חייה" הופך לגרעין העלילה ולמניע שלה. זהבה כספי כבר עמדה על השינוי שהתחולל במחזאות של לויין החל מאמצע שנות השמונים כאשר "הילד הופך לאובייקט התבוננות בפני עצמו".<sup>5</sup> בעלילת המחזה, התבגרותו של המדמה מתווה את גורלו תוך שהיא נרשמת על גופו: לאחר שהוריו, זוג כפריים עניים מרובי ילדים, הבטיחו לו בילדותו ש"יתחתן עם נסיכה", הוא נמכר להורים מן האצולה ההופכים להוריו הרשמיים. בגיל עשר הוא מובל לארמון קיסרית סין, שם מסרסים אותו בטקס רב-רושם וממנית אותו לאחד ממנקי הפרשותיה של הקיסרית הזקנה. במהלך מהפכה צבאית הוא פוגש בנסיכה, משאת נפשו, ובוחר למות בתלייה לצדה, כששפתיו צמודות לפניו בנשיקה. אגב העמדת התבגרותו של הילד במרכז העלילה, לויין מציג את הטרגיות שבגורל האנושי באמצעות מיתוסים מודרניים, אלה שהוגדרו על-ידי האנתרופולוגיה והפסיכואנליזה כשני פניו של אותו מטבע, ותוך חיבור בין תבניות דרמתיות ותיאטרונת מודרניות ממין התבניות שעוצבו במחזה חלום מאת סטרינדברג, או במחזה המלך נוטה למות מאת יונסקו, המעלות את שאלת הייצוג של הקיום האנושי בחלום, באגדה או בפופע תיאטרון. לויין מתמקד במדמה הממציא ("בונה"/"מרכיב") לעצמו גורל פרטי ואישי, אבל חי בו כ"מוזמן" כנוע ומוכה, וכצופה התיאטרון ה"מוזמן" להיכנס לעולם הבדיון של הבמה ברגע שבו מסך התיאטרון מופשל, אך מתנהג במהלך הצפייה כאילו זהו עולמו הבלעדי. באמצעות הכפילות הזאת, לויין מתמודד עם שאלות אתיות הנובעות הן מן השניות הגלומה בייצוג כשלעצמו והן מן ההכפלה הקיימת בייצוג האמנותי, החוזר ונשנה ערב-ערב עם עליית המסך.

היבטים אלה הופכים את המדמה למחזה מיוחד ומפתיע. לא זו בלבד שהוא אינו משתייך למחזות ה"מיתולוגיים" או לקומדיות שנכתבו לפניו – הוא מסרטט מתווה לטרגדיות שייכתבו אחריו: כריחת ראש,



6. מחזות אלה קשים לפענוח אם מנסים למקם אותם כהמשך ישיר של המחזות המיתולוגיים הקודמים. זאת, לדעתי, הסיבה להסתייגות שהתקבלו בה מחזות כמו כריתת ראש ופעורי פה כשהועלו על הבמה, וגם הסיבה לכך שרכים ממחזות אלה עדיין לא הוצגו.

7. תבניות העומק הטרגיות מכילות, למשל, את הגדרת האדם בתוך מרחב פיזי ומטאפיזי, את מקומו בטווח העימות שבין הטבע לתרבות, ואת גורלו כנגזרת ישירה מכוח הפעולה שלו, מרצונו לעצב את תנאי חייו ומעיוורונו בקריאת התמונה השלמה. אשר להגדרה מכילה של הז'אנר, מייקל סילק מציע את תאוריית "הדמיון המשפחתי" של ויטגנשטיין ככלי ליצירת נקודות משמק בין טרגדיות שנכתבו בזמנים שונים ועל-ידי יוצרים שונים: Michael Silk, *Tragedy and the Tragic: Greek Tragedy and Beyond*, Oxford University Press, 1996, pp.

3-5

8. דומני שהגדרת מחזות אלה בשם הכולל "מחזות מיתוס" וההתייחסות אליהם כאל "ז'אנר לא מוגדר" (לאור, ואף על-פי שתהמהמה, הערה 3 לעיל) גורעת ממורכבותה של היצירה שליון כתב החל משנות השמונים ושבה פתח כדיאלוג עם מרכיבי הטרגדיה, תבניתה ומקומה במסורת הדרמה המערבית. דן מירון היטיב להגדיר את הדיאלוג הזה של ליון עם הטרגדיה כרברים שכתב כתוכנית ההגנה ייסורי א'וב: "ליון הוא המחזאי הישראלי היחיד ברורנו, המעז להעלות בצורה המקיפה, היומרנית וה'גדולה' ביותר את התימה העיקרית של הספרות הדרמאטית-הטרגית מראשיתה: הסבל האנושי ובעיית משמעותו או

פעורי פה, גאולה, הקיסר, הנאחזים, עווית והתפתלות, השמישים, כל הנערים, הקיסר גוק, מתאבל ללא קץ והמביט.<sup>6</sup> במחזות אלה, ליון מתמיד בדיאלוג שהוא מנהל עם הטרגדיה, כפי שהוגדרה במאה החמישית לפסה"נ באתונה וחזרה והוגדרה בתולדות התיאטרון המערבי, וזאת כדי לעשות שימוש בתבניות העומק שלה. כבר נטען שהגדרת הטרגדיה היוונית כז'אנר (הגדרה שהייתה גמישה די הצורך להביא תחת קורת גג אחת את איסכילוס, סופוקלס וכל מחזותיו של אוריפידס) מאפשרת לחבר בין צורות טרגדיה שהתפתחו בתקופות נוספות בתולדות התיאטרון. זאת מאחר שהשוני הרב בין הטרגדיות שכתבו מחזאים כמו שקספיר וקלדרון דה לה ברקה, קורניי ומרלו, ראסין וגיתה, הופמנשטל, ויילד ובקט – אינו מכסה על העובדה שמשותפות לכולן אותן תבניות עומק טרגיות.<sup>7</sup> במאמר זה אתייחס בעיקר לתבנית טרגית אחת, המאחדת דמות וצופה, במה ואולם, והיא: הצגה רב-פרספקטיבית של הקיום האנושי. ניתוח המרכיבים הדרמטיים בטרגדיות אלה של ליון מראה כי ליון בחר באתגר הקשה מכולם – הטרגדיה – לא רק מפני שהיא הז'אנר "הנעלה ביותר" מבין הצורות הדרמטיות, כהגדרתו של אריסטו, אלא מפני שאפשרה לו לבדוק את "המצב האנושי" באמצעות הפניית המבט אל ה"מעבר" ולהציע לקהל הישראלי להרים מבט אל מעבר ליומיומיות התל-אביבית.<sup>8</sup>

עלילת המדמה משחזרת אגב התהוותה את התפתחות ה"אני" של המדמה, התהוות התת-מודע שלו והבשלת מודעותו לזהותו, לייחודו ולגורלו במסגרת יחסיו עם התא המשפחתי שבו נוצר ובמרחבי "המציאות הנפשית" כהגדרתה בפי פרויד. סצנת הפתיחה, שמתרחשת בחדרו של המדמה בעת שהוא מתלבש ומתכונן לטיול הבוקר עם הוריו, נפתחת בהכרזה "לבי חמוץ עלי". הכרזה זו אמנם מזכירה הכרזות של יעקובי, קרום, צ'רכס או שוורץ במחזות אחרים של ליון, אך בעוד שהאחרונים קמו וניסו לעשות מעשה, המדמה מבטא בעיקר אי-רצון לעשות. הוא מעיד על אי-נוחות, "אינני אוהב את העולם שמחוץ לחלון", ואהבה ל"רביצה המתארכת בסרחוני בבית הכיסא הסגור".<sup>9</sup> בניגוד להם, שבצאתם החוצה ובהחלטתם לפעול לטובת עצמם פגעו באדם אחר – ידיד, קרוב, מכר – החמיצות שמניב לבו של המדמה אינה מובילה לפגיעה באדם אחר, אלא ב"אחר" אחר – "אהרוג זבוב זה". החלטה זאת, "תמימה" ויומיומית לכאורה, הופכת בפועל לשבר, והיא תחילתם של ייסורים גדולים. בהשראת המקק הקפקאי, פעולה פשוטה ויומיומית זו היא צעד ראשון בהיפוך גורלות, ראשיתו של מסע ייסורים שהמדמה עובר לקראת הבנה חלקית של הרב-פרספקטיביות, המתפרסת בטווח שבין מבטו לבין הזבוב והמתווה מרחבי סבל שהיו בלתי מוכרים לו עד כה.

מערכת רב-פרספקטיבית זו מתגלה במלוא עצמתה בתמונה ד' של החלק

הערר המשמעות שלו" (על ייסורי איוב", תוכנית ההצגה, התיאטרון הקאמרי, 13/4/1981).  
 9. "המדמה", חלק ראשון, תמונה א', כרך 7, עמ' 127.  
 10. לרין יחזור לתמונה "אב קובר את בנו" ולפרספקטיבות שהיא מכילה במחזה מתאבל ללא קץ כדי לטפל בקשר שבין מוות, זיכרון וצפייה.

11. "המדמה", חלק ראשון, תמונה ד', כרך 7, עמ' 132.

12. הגדרות סוגי הפרספקטיבה שאולות מספרו של אורי ראפ: סוציולוגיה ותיאטרון, ספרית פועלים, תל-אביב 1973, עמ' 60-58.

13. הדוגמאות רבות, אך הממזה ביותר היא זו המתארת את אתנה, המסרבת (בניד ראש) להיעתר לתחינתן של הקובה והנשים הטרויאניות ולסייע בהצלת טרויה. ראו הומרוס, איליאדה, נוסח עברי: שאול טשרניחובסקי, שוקן, ירושלים ותל-אביב 1954, שיר שישי, שורות 305-311.

14. סופוקלס, איאס, מיוונית: אהרן שבתאי, שוקן, תל-אביב 2003, שורות 1-133.

הראשון, כאשר האב האמתי, המשתוחח אל הבור שבו נקבר תינוקו, אחיו של המדמה, מונה את נקודות המבט הטמונות בסצנה שהוא עצמו חי אותה ברגע זה, ואת טווח האפשרויות הגלום בהפיכת הסצנה ל"הצגה", מנקודות מבטם של מחזאי ושל צופה:<sup>10</sup>

האמתי: מקרוב רואים רק את הזכוב.

כשמרימים מעט את המבט,

נראה הזכוב עומד על תלולית.

התלולית היא עפעף סגור.

העפעף נטוע בפנים.

הפנים הם פני ילד.

הילד מוקף אדמה.

ועוד יותר למעלה,

מגובה הענן,

רואים רק אדמה,

כל אדמת העולם,

הטומנת בה ילד מת אחד בן שלוש...

וקולו נשבר. יללה בוקעת מפיו. הוא מבליג.

לא-לא, רגע,

נרד שוב מן הענן,

נשוב לזכוב...

אל תראו לי את מה שמעבר לזכוב!...<sup>11</sup>

דבריהם של זקן הסריסים ושל האב מגדירים, לדעתי, את כוונתו של לוינ לעצב במחזה המדמה עלילה טרגית מודרנית, תוך שילוב וחילוף בין שלוש נקודות תצפית:

1. מיקוד הפרספקטיבה (או הפרספקטיבה הממרכזת):<sup>12</sup> מכילה מבט הממוקד באדם וביחסי מכה/מוכה שהוא מקיים עם הזולת.
2. על-פרספקטיבות: מכילה את המבט "מעבר לכתף" אל ה"מעבר", אל הטווח שבין האדם לאל או לכוחות המטאפיזיים המגדירים את גורלו.
3. הפרספקטיבה של הפרספקטיבות: מציינת את זווית הראייה של הצופה הניצב מחוץ לתמונה. מבטיהם של מי שמתארים/מעצבים את התמונה או של מי שקולטים אותה, אוצרים את מכלול נקודות התצפית ומקנים לה פירוש ומשמעות.

עיצוב הטרגיות שבגורל האנושי באמצעות שילוב בין נקודות תצפית הוא תבנית שקיימת כבר באפוס ההומרי.<sup>13</sup> בטרגדיה הפך שילוב זה למסגרת דרמתית, למאפיין של הז'אנר ולמרכיב חיוני ביצירת האפקט הטרגי. סופוקלס, למשל, בפרולוג לטרגדיה איאס, חשף לצופים בהצגה שלוש נקודות תצפית.<sup>14</sup> בתמונת פתיחה זו, אתנה מלמדת את אודיסאוס את

מידת הצניעות הנדרשת מכל בן אנוש כשהיא מכניסה אותו כצופה סמוי לשיחה האינטימית, כביכול, בינה לבין איאס. אודיסאוס, שצפה בפגישה מן הצד, היה עד להיבריס של איאס והבין את עומק עיוורונו של הגיבור מסאלמיס, מסכם במילים אלה את הלקח שלמד: "אני רואה שאנו, אלה החיים/איננו אלא מין רוחות וצל קלוש"<sup>15</sup>. אוריפידס, מצדו, הפך את השילוב בין נקודות התצפית למסגרת הטרגדיה כולה כאשר במחזות היפוליטוס והבקכות, למשל, האלים המופיעים בפרולוג וטווים תכנית נקמה, מסמנים אגב כך לצופים נקודת תצפית שממנה ייטיבו לקרוא את המתרחש על הבמה. ברוח זאת, מתקיימת אצל אוריפידס כניסת אלים לבמה גם בסופן של הטרגדיות הללו. בעזרת הליך דרמטי ובימתי מסחרר שיזכה למינוח "דאוס אקס מפניה", הוא משווה לסיומו של המחזה גוון אירוני ומחריף את הרושם הטרגי. במחזה המדמה מתייחד הדיאלוג שליון מנהל עם הטרגדיה בהפעלת התלת-פרספקטיביות הטבועה בטרגדיה היוונית מראשיתה, אך ללא השימוש במיתוסים העתיקים. כלומר, ליון מתפעל את התלת-פרספקטיבות, אך במסגרת של מיתוס מודרני (ההתבגרות כמסע פסיכופיזי) ושל פולחן יומיומי (יציאה לטיול-בוקר עם ההורים).

### ליקוד הפרספקטיבה: היררכיה של סבל

תוך מיקוד הפרספקטיבה בטווח שבין המכה למוכה, מתעצב בעלילת המדמה תהליך של גדילה, התבגרות והתנתקות מן ההורים. תהליך זה מתרחש בדרך של מסע – מסעו של הילד, המדמה, מן הקן העני של ההורים האמתיים, שם צפו לו בעתיד "פגישה עם נסיכה", אל בית ההורים הכוזבים "אצילי הארץ". השלב הבא הוא הסריסות בארמון הקיסרית ובד בבד העיסוק ב"פסולת" האנושית – ניקוי הפרשותיה של הקיסרית הזקנה וניקוי השפכים של הארמון. את קצו ימצא המדמה בתלייה: שחוט ותלוי במהופך על-יד הנסיכה השחוטה ותלויה במהופך, הם מסיימים את חייהם בנשיקה.

בנקודת המוצא של העלילה מקיים ליון דיאלוג עם התאוריה הפסיכואנליטית: הוא מעצב היפרדות של בן מאביו ואמו והוא מתאר את תחומיה ומרכיביה של "המציאות הנפשית" המתפתחת והמתאכלסת בעקבות פרידה זו. הגילוי שמגלה המדמה כי נמכר על-ידי הוריו האמתיים להורים כוזבים, הוא עיצוב בימתי של תבנית "הרומן המשפחתי" של פרויד, תבנית שלפיה מהלכיו של הילד הם פועל יוצא מהשינויים שחלו ביחסיו עם הוריו, ובעיקר עם אביו, והם באים לידי ביטוי בחודות, בחלומות ובסיוטים שלו. באגדות מייצגים המלך והמלכה את ההורים, ובארמון מתרחשים כל מעשי הזוועה המאיימים על המערכת המשפחתית המוכרת.<sup>16</sup> ליון גם מקיים דיאלוג עם התאוריה של לאקאן. המסע מן ההורים האמתיים אל הכוזבים ומשם לארמון הקיסרות מתעצב במחזה זה לפי הקטגוריות "האמתי, הסימבולי והמדומיין" בתבנית של לאקאן.<sup>17</sup> שמות הדמויות במחזה – "האמתי",

16. בנושא ההסמלה באגדות ובחלומות ומקומה בתהליך ההתבגרות, ראו, למשל, זיגמונד פרויד, משה האיש ואמונת היחוד, מגרמנית: משה אטר, רביר, תל-אביב 1978, עמ' 70-93.

17. מערכת תלת-מישורית זו הוגדרה על-ידי לאקאן בסמינר הרביעי (1956-1957) לפי סדר זה: "הסימבולי, המדומיין והאמתי". בתאוריה הלאקאניאנית, עד 1960 עמד הסימבולי בראש ואחריו באו המדומיין והאמתי. ראו סמינר רביעי (1956-1957) "La relation d'objet". לאחר 1970 הפך לאקאן את הסדר וקבע את האמתי בראש הרשימה.

"הכוזב", "המדמה" – מתייחסים לתבנית משולשת זו ההופכת במחזה לרשת הקשרים בין הדמויות ולמערכת התייחסות לרובדי העלילה כולה. ממד נוסף בעלילת המדמה מתברר עם המעבר מן המרחב האישי־משפחתי למרחב הציבורי־קהילתי, ועם מיפוי של תת־מודע הקהילתי־קולקטיבי המצוי בבסיס התרבות. כאן נבנית דמות המדמה בזיקה לתבנית הולדתו של הגיבור ה"מיתולוגי" שמיפה אותו ראנק.<sup>18</sup> התבנית של ראנק מגדירה את המעבר בין שתי משפחות – היוזקות ממשפחה אמיתית עשירה והינצלות על־ידי משפחה "מאמצת" ענייה – כאחד השלבים הראשונים בהיווצרותו של גיבור. אלא שלוין מהפך את היוצרות: בניית האנטי־גיבור במחזה, שמתבצעת אגב החלפה של משפחת איכרים ענייה במשפחה מ"עשירי הארץ", מרמזת על החלפה דומה במיתולוגיה היהודית – נטישתו של משה בתיבה והצלתו בידי בת פרעה.<sup>19</sup> אלא שהמדמה אינו נוחת במרחבי המזרח התיכון, אלא הושלך הרחק משם, אל תחום שלטונה של קיסרית סין.

Otto Rank. *Le mythe de la naissance du héros*, Elliott Klein (trad.), Payot, Paris 1983

19. זיגמונד פרויד, משה האיש ואמונת היחוד, עמ' 7-19, 70-93.

את עולמה של הקיסרות הסינית מעצב לוין בתבנית ההיררכיה הפאודלית שמצא בטרגדיה הנוצרית של שקספיר ושל קלדרון דה לה ברקה. בדומה למערך החברתי בטרגדיות אלה, ממקם לוין את עלילת המדמה (ועוד עלילות רבות של מחזות טרגיים שהוא עתיד לכתוב) בתוך קיסרות (גאולה, הקיסר, הקיסר גוק), או בחצרות מלוכה (כריתת ראש, פעורי פה, מתאבל ללא קץ, עווית והתפתלות, כלודוג המלך האומלל, המביט), שבהן הקיסר או המלך – הנציגים עלי אדמות של האב, האל – מייצגים את המדרגה הגבוהה ביותר בהיררכיה האנושית:

**סריס לוקה פודגרה:** (מרעים עליה בקולו)

מיהו הקיסר? הריהו אדון וריבון,  
כולנו, אם תרצו, יצאנו מחלציו,  
ומשנולדנו, עומדים אנו תחתיו  
פעורי פה ולוטשי עין ומסתכלים  
על חפתי מכנסיו ביורדו מן המרכבה.  
עד שם נגביה, עד שם כוחו של בן תמותה.<sup>20</sup>

20. לוין, "הקיסר", כרך 8, פרק חמישי, עמ' 126-127. על־פי כותרת־המשנה שלו, מחזה זה הוא עיבוד של איון מאת אוריפידס, אך מתקיים בו גם דיאלוג עם המחזה החיים הם קלדרון מאת קלדרון דה לה ברקה.

במערך היררכי זה ניצבים, בסדר יורד, בני האצולה המשרתים את הקיסרות ואת הקיסרית, שמצד אחד הם נהנים מרווחה כלכלית ומצד שני הם כנועים וכפופים לרצונה ולהחלטותיה:

**הכוזב:** על מנת להביע את עומק הכנעתנו לקיסרית סין הגדולה,

נתבעים אנו, אצילי הארץ,  
למסור את בן־בכורנו להיות סריס בארמונה,  
בעיר הקיסרית מאה אלף סריסים,  
והדרישה לילדים בלתי נדלית.  
כך רוצעת הקיסרית את נפשותינו.<sup>21</sup>

21. "המרמה", הערה 1 לעיל, חלק ראשון, תמונה ג', כרך 7, עמ' 129.

מתחת ל"אצילי הארץ" ניצבים פשוטי העם, "האיכרים הרעבים המשריצים סביב", כהגדרתו של האב הכוזב.<sup>22</sup> בתחילת המחזה המדמה, נציגיהם על הבמה הם ההורים האמתיים של המדמה וילדיהם מזי הרעב, ובסופו – חיילי צבא הרפובליקה.

לסריסים, שמשים יעילים בארמון הקיסרית, זוהי ההופעה הבימתית הראשונה במחזותיו של לוי. אמנם הסירוס ותוצאותיו כבר הוצגו במחזה הוצאה להורג; שם היה הסירוס שלב בהתעללות של "חיוכי סתיו" בקרבן "כתמים צהובים".<sup>23</sup> אך החל מהמחזה המדמה ובמחזות נוספים שיכתוב לוי, הסריס הוא דמות עצמאית בעלת תפקיד ומעמד בהיררכיית הסבל בארמון הקיסרות. במחזה זה, כל סריס וסריס מאופיין על-ידי תפקידו – סריס השער וסריס השוט, סריס האסלה וסריס המשכב; או בהגדרת תגובתו הנפשית למתרחש סביבו – סריס נבהל, סריס נבעת, סריס המום, סריס נחרד. במחזה הקיסר, הסריסים מוגדרים באמצעות מחלותיהם – סריס לוקה פודגרה, סריס לוקה טחורים, סריס לוקה אולקוס.<sup>24</sup> סריסים אלה מחזירים אותנו שוב לתחומי "המציאות הנפשית" הפרוידיאנית, תוך שהם מצביעים על "חרדת הסירוס" המתלווה לתסביך האדיפלי בשלבי התפתחות הילד, ושוב המערכות האישיות והחברתית המהדהות זו את זו. מעמד הסריסים גם משתנה לפי המדרגות השונות הבונות את ההיררכיה הקיסרית. יש סריסים הקשורים לחלקי גופה העליונים של הקיסרית ולביצוע פקודותיה, כמו סריס השער או סריס השוט, ואחרים, והמדמה בתוכם, שמצויים בתחום ניקוי ההפרשות והורקת השפכים של הארמון. בכמה ממחזותיו הטרגיים של לוי, תחום השפכים והפסולת האנושית הוא מקום של חיים, מקום של גורל. זהו מקום עבודתם של הנערים, הקרבנות: המדמה נקלט אצל סריסי האסלה והמשכב; במחזה הקיסר, הנער מכבס את סדיני הקיסר; במחזה גאולה הנער הוא מריק השפכים הרביעי; במחזה פעורי פה, פעור-הפה הוא זקיף ואחר כך דחליל עיוור בגן המלכה; ובמחזה כריתת ראש הוא שוליית מנקה הביבים. כל הנערים האלה מחוברים לפסולת האנושית המגדירה את אנושיותם: "אתם שאינכם מרוקנים שפכים/מה אתם יודעים על החיים?" אומר מריק השפכים הרביעי למלאכים שבאים להצילו במחזה גאולה.<sup>25</sup>

כמו יונסקו במחזה המלך נוטה למות, וכמו דוביאר במחזה בית העצמות, שהשתמשו במערכת ההיררכיה הפאודלית כדי להעמיד על הבמה מטאפורה של הגוף האנושי, גם לוי מחבר במטאפורה הבימתית שיצר בין אופני עיצוב רנסאנסיים ומודרניים של הגוף האנושי. ארמון המלוכה ושמשיו הם סימנים אלגוריים שהמסומן שלהם הוא גוף האדם, כל-אדם. הקיסרית היא הייצוג של החוליה העליונה בהיררכיה, אך לא רק זו השלטונית, המעמדית, אלא גם ההיררכיה של הסבל האנושי, שהרי גם סופה למות, ובניה וסריסיה נופלים בשבי חיילי הרפובליקה. כמו ההיררכיה של הגוף, הנתונה דרך קבע בסכנה של התפרקות מחמת מתחים

22. שם, תמונה כ', עמ' 130.

23. לוי, "הוצאה להורג", פרק שישי, כרך 3, עמ' 24-19.

24. לוי, "הקיסר", פרק ראשון, כרך 8, עמ' 116-116.

25. לוי, "גאולה", חלק שני, תמונה ו', כרך 9, עמ' 180.

26. זהבה כספי דנה בעיצובו של הגוף במחזותיו של ליון, במתח שבין גוף כצורה לבין בשר כחומר ומביאה רוגמאות רבות מתוך המחזות. ראו "בתוך 'המרחב הצר': סובייקט, קיום והות ברמה של ליון", עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים, 2001, עמ' 120-175.

27. על הנכחתם הבימתית של מעשי האלימות והוועה במחזות מאת ליון, ראו: נורית יערי ושמעון לוי, אדם, חפץ, אדם, קטלוג תערוכה, הגלריה האוניברסיטאית לאמנות ע"ש גניה שרייבר, אוניברסיטת תל־אביב, 2003, עמ' 11-21; נורית יערי, "הכביינים": בחיפוש אחר טרגדיה מודרנית", חוץ ליון: האיש עם המיתוס באמצע, עמ' 73-74.

28. Richard Buxton, "What can you rely on in *Oedipus Rex*?", Michael Silk (ed.), *Tragedy and the Tragic: Greek Theatre and Beyond*, Oxford: Clarendon Press, 1996, p. 42.

29. סארטר, במחזותיו [ש'] טרויה או הוובובים, ואנואי במחזה אנט'גונה בחרו להוציא את האלים מן העלילה ולהחליפם בתבניות סוציו־פוליטיות. קוקטו במחזה מכונת החופת השתמש בהאנשה של כוחות פרה־היסטוריים, שהפכו זה כבר לסמלים תרבותיים כמו הפניקס ואנוכיס, ואילו ז'ירונו הפך את האלים במחזה אמפיטרויון לדרמיות אקסצנטריות וקפריזיות. בתיאטרון האבסורד נפער הריק והודגש שיבוש הקשר במחזות מחזכים לגודו מאת בלט או הכיטאות מאת יונסקו, למשל, וההרק קומץ דוגמאות, מן הירועות ביותר.

ומאבקים קשים בין חלקיו ובגלל שיני הזמן המכרסמות בו, גם הפעולה הטרגית המתחוללת במדרגות השונות של היררכיה זאת, סובבת סביב פולחן המוות המתבטא בהתפרקות הגוף: מאסר, סבל ועינויים, הוצאה להורג, כריתת ראש או צליבה (פנור' פה).<sup>26</sup> פולחני מוות אלה לובשים ופושטים צורה – כל אדם, כל קרבן וסיפורו, כל־אדם וכוחות ההרס השוקדים על גורלו. בטרגדיה העתיקה מצא ליון אין־ספור דוגמאות של אכזריות פיזית – רצח, עקירת עיניים, כליאה, עינויים, ניקור כבד, רצח ילדים והאכלתם כנקמה, שחיטה של בת בתולה במערך פולחני לקראת מלחמה, קריעת גוף הבן על־ידי האם כעונש על פגיעה באל. על אלה נוספו עינויים, רצח והתאבדויות בטרגדיות של שקספיר, קלדרון דה לה ברקה, קורניי ורסין.<sup>27</sup>

פריסת המבנה הטופוגרפי של העולם הבימתי המתגלה במסגרת מיקוד הפרספקטיבה במחזה המדמה ובמחזות טרגיים נוספים במתכונתו היא כדלקמן: הקיסר או המלך הם קדקודי היררכיה האנושית, מייצגי האב והאל, ואילו בתחתיתה ממוקמים הסריסים, השוליות, הזקיפים ומריקי השפכים. בתוך מערכת אנכית זו מיוצגים על הבמה שלושה מרחבים אופקיים שבתוכם מתרקם לו הסיפור האנושי: התבנית הנפשית – ההיררכיות, זו של ההכרה וזו של תת־ההכרה שהציבה הפסיכואנליזה; המסגרת הגופנית – המערכת הביולוגית האנושית החשופה לפגעי הזמן והמצב; והמערכת החברתית – המנוסחת בתחילה כמסגרת מונרכית ולאחר מכן מיוצגת על־ידי המאבק והמרד של כוחות הרפובליקה בקיסרות. כל אלה מוגדרים במסגרת מיקוד הפרספקטיבה כחלק מהגדרת הקיום האנושי, בהתאם לנתונים שמכתיבים את גורלו של הפרט ואת גורלה של החברה בעולם המודרני – עולם שבו החיים הם תהליך ממושך של הוצאה להורג, ומערכות היחסים מתהוות בו באמצעות פגיעה גופנית ונפשית ועל־פי היררכיה של מכה־מוכה.

### העל־פרספקטיביות: "והשמים צחקו"

"המשותף למחזות רבים הנקראים 'טרגדיות'", קובע ריצ'רד באקסטון, "היא ההרגשה שמתקיימת בהם תבנית מטאפיזית המייחסת ומעניקה משמעות לאירועים, ובמקביל קיימת בהם הכרת כישלונם של בני האדם לתפוס את התבנית המטאפיזית וכן אי־התאמתה המוחלטת לשמש מרכיב תומך, מעודד ומנחם בחיי האנושות".<sup>28</sup> העל־פרספקטיביות המעוצבת בטרגדיה היוונית באמצעות האלים ובטרגדיה הרנסאנסית באמצעות זיקת הגומלין בין כוחות הטבע לבין נבכי הנפש הפועלים בתוך עולם של איסורים והדחקות – מעמידה אתגר קשה לכתובה הדרמתית המודרנית. מחזאים רבים שבחרו להיכנס לדיאלוג עם הטקסטים הקלאסיים, בחרו אמצעים דרמטיים שונים לעיצובו של "המעבָר".<sup>29</sup> גם ליון פועל בדרכו־הוא לעצב את הממד הזה.

נקודת התצפית השנייה, העל-פרספקטיביות, מוגדרת על-ידי זקן הסריסים במחזה המדמה כמבט "מעבר לכתף" המגלה שמים עמוקים ושלווים לנוכח המכה המובטחת. אך מהו המבט הזה? ומיהו שמסתתר בשמים השלווים? במחזה הוצאה להורג פעלו השוחטים והמענות כסוג של טיטנים, כוחות טבע נשיים וכוחות הרס גבריים. במחזה הזונה הגדולה מבבל, הכוח הנשי מקבל את שני המאפיינים הקודמים בדמותה של ביגוואי, שבה מתאחדים כוח טבע עם כוח הרס ונקמה, ובמחזה הקיסר אומר המַצְחֵק בבשר למלכה "נקמי! הראי שאת אישה"<sup>30</sup>. במחזה ייסורי איוב, האל אינו מופיע, אך הוא קיים על הבמה במספר מייצגים: בידו של איוב המושטות בתפילה, בזעקות הקינה של איוב וחבריו ובתשוקה העזה של איוב לחיבוק אלוהי, לנחמה. על סירובו לראות בקיסר את ייצוגו של האל, משלם איוב בסבל הצליבה האטית, האיומה. במחזות הנשים האבודות מטוריה וכולם רוצים לחיות, האל הלויני מיוצג על-ידי תמונות הרקע שהוא מסרטט לגורל האנושי ועל-ידי הודעותיו המצטיירות כאוסף מקרי של טעויות. האל מתקיים בהחלטותיו השרירותיות ובמייצגיו שמתחילים להופיע ולמלא את הבמה – מלאך המוות בכולם רוצים לחיות, מלאכי הצלה בגאולה, משיח שקר בהילד חולם.

30. "הקיסר", הערה 21 לעיל, עמ' 143.

בתוך מכלול זה רועמים השמים של המדמה בריקנותם. פעמיים נזכר בהמדמה המבט אל המעֵבֵר – פעם אחת מסרטט אותו זקן הסריסים, ובפעם בשנייה – הקיסרית. בפעם השלישית, המעֵבֵר איננו הבטחה שמתממשת מחוץ לבמה, אלא חלק מתמונה בימתית מזעזעת המתהווה כאשר גופותיהם של המדמה והנסיכה, התלויים זה לצד זו ומתנדנדים מפאת כובדם, משמשים רקע לתמונת ההורים האמתיים. אלה האחרונים משוחחים על אושרו של בנם לפני שיעלו על משכבם ואינם יודעים שאנחנו, הצופים באולם, עדים להתקיימותה של ההבטחה שנתן להם מגיד העתידות, עדים לזוועה המתרחשת ללא ידיעתם, מעבר לכתפם. על התחושה הניעורה למראה סצנה טרגית ומזויעה מסוג זה, אומר הסניטר במחזה הבכיינים:

ואולי עוד משהו ישן נושן:

כאשר אנחנו רואים תמונה של יגון כל יתואר –  
תמונה של ברירות, של דלות ומסכנות,  
של קץ כל הדברים – צצה במוחנו  
המחשבה אודות אלוהים!...<sup>31</sup>

31. לויין, "הבכיינים", חלק שני, כרך 11, עמ' 188.

אך האם זוהי התשובה על השאלה שמעלה לפנינו המחזה המדמה? האם על-פי לויין, ה"מעבר לכתף" מתבטא בעיקר בתגובת הכאב לזוועה או בכמיהה למקור של חסד וגאולה? האם תשובתו של לויין דומה לזו של שילר המאמין שמטרתה הנעלה ביותר של האמנות היא לייצג את שמעבר להשגת החושים וקובע שמטרה זו מושגת בעיקר בטרגדיה;<sup>32</sup> או אולי היא מזכירה את ניטשה, הדוחה את המטאפיזיקה ומכריז שהטרגי נמצא

32. ראו: F. Schiller, "Über das Pathetische". *Sämtliche Werke*, Vol. 14, Stuttgart [1793] 1904, p. 66

33. פרידריך ניטשה, הולדת  
הטרנגדיה מתוך רוח המוסיקה,  
שוקן, ירושלים ותל-אביב 1985,  
עמ' 17.

בחיים עצמם.<sup>33</sup> תמונת הסיום של המדמה מגלה שלוין מנסה למצוא את  
התשובה בהנגדה שבין שתי הגישות – זו הרואה את הטרגי כתוצאת  
ייצוג של מה שמעבר לחיים וזו הרואה את הטרגי בחיים עצמם. יתרה  
מזאת; במחזות הבאים, ובהמשך לדו-שיח עקבי עם אוריפידס, לויין  
מעצים את הרושם הטרגי בכך שהוא מעצב את המעבר מתוך אירוניה  
חריפה.

במחזה גאולה, המלאכים באים להוציא לחופשי את המריק הרביעי לאחר  
שסורס, עונה ועיניו נעקרו. עד שהוא משתכנע לעזוב הכול וללכת אתם,  
מסתבר פתאום שהם נתונים בקשיים. אין להם כסף לשלם לבעל הסירה  
(חארון, כמובן, למרות ששמו אינו מוזכר).

מלאך ראשון: כן. ארגון ההצלה שלנו בצרות גדולות.  
אין כסף בקופה; לא כולם עובדים בהתנדבות,  
את חלקם יש לשחד בסכומים גבוהים,  
ויש גם לשלם דמי שתיקה, פה ושם.<sup>34</sup>

34. לויין, "גאולה", כרך 9, תמונת  
בניינים שנייה, עמ' 183.

הנס של הצלת המריק הרביעי התקלקל. האירוניה החריפה שבסצנה זו  
מפגישה בין השפל למרומם ומכילה את מרכיב ההפרטה של הכוחות  
המטאפיזיים. היא מהפכת בין גבוה לנמוך ומעתיקה את הסבל שבגורלו  
הטרגי של המריק הרביעי אל תחום הגרוטסקה ובכך היא מעצימה את  
הזוועה. כמו המשיח הכוזב במחזה הילד חזלס, שמהתל בתקוותם של  
הילדים המתים ומשתמש בגוויותיהם להסתיר את השעונים שגנב, כך גם  
האל עם המזוודה במחזה ההולכים בחושך, נגלה לכאורה כמענה לתחינתה  
של אם-ההולך הגוססת –

אם ההולך: [...] לרגע חשבתי שחסד אלוהים ירד על הארץ,  
ואני נגאלת. ואמרתי לעצמי, הנה באים שלושה,  
ואחריהם עוד שלושה, והם יבואו בשלישיות,  
שלושת המלאכים אחרי שלושת המלאכים, וימלאו  
את הרחוב, והעיר, והארץ, וימצאו לי תרופה.<sup>35</sup>

35. לויין, "ההולכים בחושך",  
פרק חמישי, תמונה י', כרך 7, עמ'  
55.

אך את תשובתו בני האדם אינם מסוגלים לשמוע בגלל רעש דהרתה של  
רכבת המגיחה כמו כוח-טבע עלום, מכסה על דבריו ונעלמת.

המספר: |לקהל, מורה על אלוהים:  
אלוהים, תאמינו? איש עם מזוודה,  
ברחוב, כאילו כלום, כאילו סתם,  
ובסוף – אלוהים. אם כי,  
כפי ששמעתם, הוכחה אין.  
ותשובה לשאלה שנייה –



גם כן לא שמענו. בגלל הרכבת.  
ואגב אין בעירנו שום מסילת כרזל;  
האם ייתכן שאלוהים עשה קסם  
וברא רכבת לחמש שניות על מנת  
שתחריש את תשובתו לשאלות מביכות?  
מכל מקום, רבותי – אלוהים.<sup>36</sup>

36. שם, עמ' 56.

העיצוב הגרוטסקי של האל מזכיר את השימוש שעשה אוריפידס בדמויות האלים בטרגדיות שלו. הופעתם המגוכחת של הדיוסקורי בסיום מחזותיו אלקטרה והלנה, שיר המקהלה המסיים 19 מן הטרגדיות שלו, שכל שהוא עושה בו שימוש, כך מתאבנת האמירה שבו, רק מדגישים שהאל במחזותיו של אוריפידס אינו אלא מסגרת שרירותית לסבל האנושי, בעוד שהטרגי פועל את פעולתו עד תום. את היחס אנושי/אלוהי בונה לזין לפי מה שלמד אצל אוריפידס, שילר, ניטשה וברכט. האלים היו יכולים לעזור, אבל... כמו ארטמיס במחזה היפוליטוס מאת אוריפידס, הם אינם מסוגלים לראות דם, וכמו שלושת האלים במחזה הנפש הטובה מסצ'ואן מאת ברכט, הם נעלמים בשמים ברגע המכריע במשפט. אצל לזין, הגאולה אינה מתגשמת בגלל בעיות פיננסיות, בגלל שהאל אינו פנוי לעסוק באנושי. אל מול שוויון הנפש וקוצר היד הללו, האנושי הסובל מניכור ומבדידות מבקש לו אות ומשמעות, חסד ורחמים.

### הפרספקטיבה של הפרספקטיבות: "גבירותי ורבותי, האמנות!"

עלילת המדמה נעה במישורי קיום שונים באמצעות משחק של מסכים מופשלים שלזין מצא במחזה של קלדרון דה לה ברקה התיאטרון הגדול של העולם.<sup>37</sup> כך, אפוא, את הטיפול בנקודת התצפית השלישית, זו העוסקת במטא-תיאטרון, בונה לזין אגב דיאלוג עם מחזאות הברוק ותבניותיה.

המדמה בנוי משלושה חלקים. בחלק הראשון שבע סצנות, בשני החלקים האחרים שש סצנות. אל הסצנה השביעית בחלק הראשון, זו שציטטתי בתחילת המאמר, ניתן להתייחס כלתמונה מכוונת החולשת על העלילה כולה, תמונה שמסכמת בדיעבד כל חלק מחלקי המחזה. המבנה הארכיטקטוני של המדמה מעיד אפוא על מודעות למאפייניו הדרמטיים והבימתיים. במבנה הסצנות וכן בהוראות הבמה מתגלה שימוש באלמנטים של חזרה, כפילות, הסתתרות וחשיפה. כך, למשל, הסצנה הראשונה בתחילת כל חלק מגדירה מקום וזמן – בחלק הראשון "המדמה מתלבש בחדרו", בחלק השני "מרתף בארמון", ובחלק השלישי "חדר משכבה של הקיסרית" – ואילו כל הסצנות הבאות נפתחות בהוראת הבמה: "מסך מופשל". כל סצנה פותחת בקילוף המציאות הבימתית שנקבעה בתמונה הראשונה ובחשיפת מרכיביה כמתקיימים במוסכמת היסוד של אמנות

37. משחק המסכים (כיסוי גילוי של הנצפה) כלול בהגדרות המחזאי במאי/האל במחזה התיאטרון הגדול של העולם. המונח "Apariencias" שימש בתיאטרון הספרדי להגדרת "הצגות ללא מילים שהסצנות שהוצגו בהן נחשפו לקהל לאחר שהופשל מסך על הבמה, ולאחר מכן. בעזרת אותו מסך, שבו העלימו אותן מעיני הצופה". ראו: Calderon de la Barca, "Le Grande Théâtre du monde". Marie-France Schmidt (trad.). *Théâtre espagnol du XVIIe siècle*. Paris: Gallimard, 1999. p. 1775. note 7

התיאטרון באמצעות המסך המופשל, כמו באמצעות ההתחפשות, הסרת התחפושת או ההתגלות:

המרמה: מה זה? מה נדבק כאן ליד?

במה מרוחות פנייך?

שערותיך נושרות, פיהא נשמטת!

הכל קליפה!

מי את?

[בוחן אותה מקרוב].

"הנסיכה": והנה פשר חוורון פני והצללים המקיפים את עיני:

לא עדינות, גם לא רשעות – דאגה.

לתחפושי אני דואג, סריס גמדי שכמוני,

חושש שלא אצליח לרמות את הילד.

הוא מסיר את פאתו, איפורו ושמתו. מתגלה סריס

גמד. הוא מביט נוגות בעיני המרמה.<sup>38</sup>

38. "המרמה", חלק שלישי, כרך

7, עמ' 156.

עם הפשלת המסכים, מתגלה העולם המוצג כחלום, כאגדה או כמופע תיאטרון. באמצעות הפשלת המסכים נבנית העלילה כחלק מהצגה לקהל, המתקיימת בזמנית על הבמה, ובין הבמה לקהל:

פתחו את כל התריסים –

בוכות, התיאטרון נסגר!

כך מכריז מפקד צבא הרפובליקה בעוד שחייליו כובשים את ארמון הקיסרית, ואכן הוראת הבימוי מיד לאחר דבריו מפשיטה את המשפחה הקיסרית וסריסה מכל הדר תיאטרוני: "דלתות ותריסים נפתחים, עוד חיילים פורצים פנימה. האור הטבעי מדגיש עד לגיחוך את מלאכותיות האיפור והתלבושות של הנסיכה והסריסים". אך הסרת קליפה זו אינה מסיימת את ההצגה, אלא מעבירה אותה אל השלב הבא, אל סיומה הטרגי.<sup>39</sup>

39. שם, חלק שלישי, עמ' 164.

הנפילה הטרגית, עם הסבל והמוות הנלווים לה, מוצגת במחזה המדמה תמיד לעיני עדים המנסים למצוא שביב תקווה או משמעות. לזין מצביע כאן על כוונתו להתמודד עם סוגיות של יצירת אשליה, של תנאי "איבוד השיפוט הזמני" ושל הגבולות המשתנים תדיר בין האמנות והחיים, ואת טיפולו בסוגיות אלה בדרך של חשיפה מתמדת ו"הפשלה" של מסכים. במבנה זה, המודע לעצמו והחוקר את עצמו, לזין לא רק מסמן את כוונתו לבדוק את כוחותיו של התיאטרון לייצג, לסמל וליצור עולם, אלא גם בוחן את תגובותיהם של הצופים שעל הבמה, המשקפים את תגובת הצופים באולם.

בתוך הממד התיאטרוני שבמחזה מוגדרים שוב כל כלי המשחק: הסריסים, שמנקודת התצפית הראשונה שימשו האנשה של מצב פסיכולוגי מסוים ודמויות בהיררכיה חברתית מעושה – נצפים מנקודת התצפית השלישית כמקהלה. כמו המקהלה, הם משוללי יכולת פעולה, והתגובה היחידה השמורה להם היא העדות עצמה – הם היו שם, ובכך גזרו את גורלם. כשם שהמקהלה בטרגדיה היוונית היא שיצגה על הבמה את הצופים בתור קהילה המתקיימת גם בעולם הבדיוני וגם בעולם הסוציו-פוליטי של הקהל – כך, במחזותיו אלה של לויין, הסריסים העומדים על הסף שבין בדיון למציאות מייצגים על הבמה את הצופים המתבוננים במתרחש מנקודת התצפית של המכלול. כשהצופים נמצאים כעדים על הבמה הם משמשים מקהלה, זו של הגוססים במחזה הבכיינים. כמוהם הם משוללי יכולת פעולה, והתגובה היחידה השמורה להם היא פעולת העדות עצמה – הם היו שם, הם לא יוכלו לומר שלא היו, שלא ידעו.

ואכן, במחזה המדמה לויין מפנה את מבטו אל הצופים על הבמה ואל הצופים שבאולם כדי ללמוד את אופני תגובתם. אם במחזה ייטורי איוב הכריז לויין על התמקדותו בעיצוב הנפילה הטרגית וטען באוזני הצופים: "אל תשאלו לפשר הנפילה, ללקח או למשמעות/רק צפו במחזה: אדם נופל, ועוד מעט ימות",<sup>40</sup> במחזה המדמה הוא מצביע על כוונתו להתמודד עם שאלות הקשורות לצפייה בהצגה המוצגת שוב ושוב. שהרי עם העלאתה החוזרת ונשנית של ההצגה, עם הצגתם שוב ושוב של אירועי אלימות ודם, הופכות החרדה והתדהמה לאדישות ולקהות וההצגה מסתכמת בתרדמת לב וחושים. מזאת בדיוק חרד לויין, שחי בתקופה כשלנו ובודק את התביעה להיפעמות ולקתרזיס. בהצגה הקיסר, הנסיכה עוקבת באהדה אחר גורלו של הנער, המשתנה במהירות מאסון לשיכרון ובחזרה, אך עד מהרה היא נרדמת ומתעוררת רק ברגעים מסוימים ביותר ובשלבי הסיכום. זוהי, כזכור, גם תגובתם של שלושת הגוססים במחזה הבכיינים, הצופים בהצגה "ייטורי אגממנון ומותו".<sup>41</sup>

40. "ייטורי איוב", פרק שביעי, תמונה ד', כרך 3, עמ' 101. ראו את דיונה של זהבה כספי בשאלה "עם מה יוצא הצופה מהתיאטרון של לויין", ("בתוך" המרחב הצר", הערה 26 לעיל, עמ' 215-220).

41. גורית יערי, "הבכיינים", הערה 27 לעיל, עמ' 60-80.

המדמה הוא מחזה טרגי ייחודי. לויין מתנסה בו בבניית מתווה לכתבת טרגדיה מודרנית תוך שילוב בין שלושה מרכיבים תמטיים וצורניים: מטא-פסיכולוגיה,<sup>42</sup> מטאפיזיקה ומטא-תיאטרון. מרכיבים אלו יהפכו לנכסי כתיבה במהלך מסע ארוך שתחילתו במחזה המדמה וסופו במחזה הבכיינים, מסע שכולל תחנות מוכרות ומצליחות כמו הילד חולם (1993) וההולכים בחושך (1998), ואכזבות של אי-התקבלות כמו פעורי פה (1995) וכריחת ראש (1996), ובתווך מחזות נפלאים רבים שעדיין לא עלו על הבמה ועודם בחזקת סוד לצופים הישראלים. במשך 26 שנים של יצירה ובאמצעות דיאלוגים פוריים עם מיטב כותבי הטרגדיות בתולדות התיאטרון – אוריפידס, קלדרון דה לה ברקה, שקספיר, קורניי, ברכט,

42. את המונח הזה טבע פריד בשנת 1896 כדי להגדיר את התפיסה התאורטית שלו ולהבדילה מן הפסיכולוגיה הקלאסית (ויגמונד פריד, פסיכופאתולוגיה של חיי היומיום, לגבולס ומוסר ביאליק, ירושלים תש"ב, עמ' 274).

יונסקו ובקט, הגדיר לויין לעצמו את החומרים, הכלים והסגנון האישי לכתובתה של טרגדיה בת זמננו. בשנה האחרונה לחייו, כשהשלים את עריכת כלל מחזותיו לקראת הוצאתם לאור, כתב לויין את הבכיינים, ובתבנית של "תיאטרון בתוך תיאטרון" עימת בין הטרגדיה החדשה/ המודרנית שלו לבין זו, העתיקה, של איסכילוס, כמתכונתה במחזה אגממנון. כך, בעיצוב בימתי מרהיב כדרכו (ובו-באופן שאוריפידס התעמת עם איסכילוס לנגד עיניו של השופט דיוניסוס על במת הצפרדעים של אריסטופנס), מעמיד עצמו לויין בתחרות עם איסכילוס כדי שיוכל להציב שוב אותה שאלה: כיצד יכול מחזאי בן זמננו הכותב טרגדיה לעמוד בתנאי התחרות ההיא ולהפוך את הצופים שלו ל"טובים יותר".<sup>43</sup>

אוניברסיטת תל-אביב

43. אריסטופנס, הצפרדעים.

מיוונית: אהרן שבתאי, שוקן.

תל-אביב 1997, שורות 1007-

1009.

# המולדת ההטרוטופית של נסים אלוני

אברהם עוז

יצירתו של נסים אלוני היא בגדר חיזור קבוע אחר הבלתי קבוע, איווי מתמיד של התלישות המושרשת אל שורשי המיקום. את דרכו כמחזאי החל בחקר משתני הניכור בין אדם למקומו – אם בצמידות מתבוננת לעבותות המורשת המקומית של תרבות המקרא, שאומצה על-ידי הסיפור הציוני, במחזה אכזר מכל המלך, ואם במישור הסימבולי של מורשת התרבות האירופית במחזה בגדי המלך (אם כי גם שם תוך פזילה אירונית אל הפולקלור הפוליטי המקומי). משסיים לחקור על בימותיו את אלה, נשאב אלוני במעין מציצנות מטאפיזית אל הווייתם חסרת הבית של מהגרי הנסיכה האמריקאית, שם האוקסימורון המיקומי נעוץ כבר בכותרת המחזה: אין נסיכות אמריקאיות, מעיד המחזאי עצמו. זאת מפני שמבטו של אלוני הנטוע בהיסטוריה המתוחמת שבין אירופה ללבאנט, אינו נשקף אל מרחבים פרה-קולומביאניים גם כשהוא חוצה אוקיינוסים אל דרום אמריקה או אל האי פיטקרן של מארק טוויין: אמריקה היא התגלמותה האמבלמטית של הדמוקרטיה הפלפאית, שהתנערה מכל שאר הרוח של מסורת המלכות. אבל גם במחזות שבהם "הנפש במחסן" והדמויות שורדות "בלי שם פרטי, בלי עצמיות, בלי פנים, בלי אָגו",<sup>1</sup> גם שם השתהה המחזאי זמנית, כדי לשוב, עם מהגרי הארציים והמטאפיזיים כאחד, אל מחזות מולדת מפוקפקים במחזה הכלה וצייד הפרפרים, וביתר שאת במחזהו דודה ליזה, עד שהתאזרח דרך קבע-חסר-קביעות באזור הדמדומים המרפרף בתנועה מתמדת של מחזותיו המאוחרים יותר: מאירופה שסועת המלחמות של נפוליון הרוח ועד ליפו העתיקה-החדשה של צוענים חסרי בית.

1. נסים אלוני, הנסיכה האמריקאית, עמיקס, תל-אביב 1963, עמ' 46, 47.

על כל העלילות הסוערות הללו שוֹרֶה רוחה של מלכות אֶביונה, פליטת השיח הקולוניאלי של נסיכות אירופית, שכיבושיה תמו בעידן המעבר אל המודרנה הפלפאית ושהווייתה המתפלגת משתמרת, דרך פרדוקס, דווקא במקרה-התמיד הנועד לכישלון של צועני המלכות העתיקים, המודרנים, שאיווי השחרור שלהם אינם נגועים בשום אפיון של דמוקרטיה. על דרך החיקוי, הם מתחזים לשליטים וקולוניאלים על מנת ליפול שוב ושוב אל תהום הכישלון, שרק בחיקו החובק הם עתידים למצוא את

המנוחה הנכונה של המקום שהקיא אותם מקרבו פעם אחר פעם. אבל בנפילתם הם חושפים את צביעותה של הדמוקרטיה הפלכאית המדומה, של השליטים חסרי עמוד השדרה, של הדר השלטון החדש המתיימר לברית עולם עם שורשים של מולדת, שקיומה המקומי המפוקפק נכפה באלימותו של שלטון כובש, בהדרת הגלות, מקומו האמתי של האין־מקום, מפני הפסידו־קבוע שתוכנו ריק וארעיותו נצחית.

"תִּשַׁע שָׁנִים הִסְתוּבַּב בְּעוֹלָם, וּבְקִרְוֹב שׁוּב יִתְנַפֵּן מִכְּאֵן"<sup>2</sup> – כך, בפתח המחזה המלך ליר, מציג דוכס גלוסטר את אדמונד, בנו השני, הטבעי (המסמן האנגלי המקובל לבן שנולד מחוץ למסגרת הנישואים ולפיכך הוא מנוכר ממשפחתו). אדמונד, המבקש להתגבר על מגבלות גורלו, גורל שמתבטא בצביעותם של "פִּגְעֵי הַנְּהַג, וְדִקְדוּקֵי מִשְׁפָּט עִמֵי הָאָרֶץ"<sup>3</sup> המדירים אותו מן הירושה, מתקומם כנגד הדרתו, המתבטאת בקיומו ההיברידי כ"נוכח־נפקד" בנחלת אבותיו רק בשל נסיבות הולדתו שאינן עומדות בקריטריונים המוסכמים על ההיררכיה הפטריארכלית־פאודלית. מתוקפם של קריטריונים אלה, הוא מנושל כליל מזהותו, הנקבעת כמעט בלעדית בתקופה הנדונה על־ידי בעלות על קרקע, דהיינו על־ידי קשרי בעלות או חכירה בינו לבין נתח מידתי של ארגון המרחב. בניגוד לכינוי המקום הגאוגרפי, המשתלט באורח גורף על שם אביו בלי להותיר בו שיור היסטורי או תפקודי מסדר התייחסותי אחר (מעולם איננו מתוודעים לשמו הפרטי או לכל שם אחר של גלוסטר), "העולם" שאליו הוגלה אדמונד ואליו הוא אמור לגלות שוב בקרוב, איננו מוגדר טריטוריאלי. בדרך כלל, אין זה ממנהגו של שקספיר להתחמק מאפיונם של מיקומי עלילותיו והרמזיו. המפה שהוא מתווה לעלילות הקומדיה שלו, שגם אם, כמאמרו המצוטט תדיר של גרנוויל־בארקר, הן מתרחשות בין אנגליה לשומקום, היא מתמקדת בנקודות ציון ברורות מוונציה ועד וינה, ובשעת מצוא אפילו בווינדזור בת זמנו. הסיפר הטרגי שלו מתפרס מאתונה, רומא ואלכסנדריה העתיקות, דרך אלסינור או טירת דאנסיניין, ועד ורונה וקפריסין של שחר העת החדשה; שלא לדבר על שדות הקרב המאכלסים את מחזותיו ההיסטוריים – ואותה מפה גדושה בקואורדינטות מדויקות. ואילו אדמונד גולה, פשוטו כמשמעו, אל "העולם". משמע, עולם הגלות של אדמונד איננו מצוי, אם נשתמש באבחנתו המועילה של פוקו, במרחב הדברים, אלא במרחב המילים. אדמונד מתחכם לגלות הגאוגרפית ומשכיל להמיר אותה בגלות מוסרית, כשהוא מותיר מאחוריו את השעבוד הגורף ל"פִּגְעֵי הַנְּהַג, וְדִקְדוּקֵי מִשְׁפָּט עִמֵי הָאָרֶץ".

2. ויליאם שקספיר, המלך ליר, מאנגלית: אברהם עוז, ספרית פועלים, תל־אביב 2004, עמ' 49.

3. סם, עמ' 60.

בניגוד לתחזיתו הבלתי מתממשת של גלוסטר אביו, שאצבעו אינה מונחת ברגישות הראויה על דופק הזמן, סופו של אדמונד שידע להימנע מלהתנפנף מארץ מולדתו, כפי שדורשת ממנו החברה ההיררכית שאביו, כאחד מנציגיו של דור גווע, תופס בה מקום מכובד. על מנת להכות שורשים בהגמוניה המחדשת את פניה עם סילוקם של הנפילים, הוא יאמץ

Homi K. Bhabha, .4  
*The Location of Culture*.  
 Routledge, London and New  
 York 1994, pp. 85-92

לו פרקטיקה מימית-חקיינית (האופיינית לנכבשי הקולוניאליזם, ברוח המושג שפיתח המבקר הפוסט-קולוניאליסטי הומי באבא),<sup>4</sup> שבצירוף עם תכנותו הנפשעתי ויכולת התמרון שלו תוליך אותו לקריירה פוליטית הניזונה מתפקודו כבוגד ורוצח. אלא שקריירה זאת, גם אם תוביל אותו בתורה, ולו לזמן מוגבל, אל פסגת התהילה והמעמד, סופה שתגרום לו ליפול קרבן לעצמתו המצמיתה של האַתוס ההיררכי של ההגמוניה הנאורה. אדמונד עתיד לסיים את חייו כמפסידן מובהק, על-אף הנזק שגרם זמנית להתנהלותה של המערכת. ואין זה מקרה שנפילתו קשורה ישירות בניסיונו להשתלט על המרחב והזמן של ארץ הולדתו, השתלטות שרק באמצעותה הוא יכול להפוך את המיקום העיוור של בריטניה בנקודת הזמן של הצלחתו לְרֶשֶׁת אותה, ליחידת משמעות לכידה ואחדותית: שלטונו הריבוני בה, אילו התממש, היה מאחד את בריטניה של ליר ככופה לתודעתו וכוחו של מי שצר אותה, בחזון ובמעשה, מארץ הולדת לארץ מולדת. אילו השתייך אדמונד לגזע הגיבורים-המהגרים, המחיים מחדש את פולחני שיבתו של הבן האובד, גואלים את ארץ השימון היבשה של המלך-הדייג שתש כוחו, כורתים ברית בת-קיום עם בתו המצפה לנס, מרפאים מגפות מצמיתות-פּרִיון ומקבעים את שלטונם בתודעה האישית והקיבוצית של בני הארץ – כי אז היה הופך לגיבור של טרגדיה. אבל אדמונד שייך למסדר של נפלים, לא נפילים, כאלה שוויתורים מראש על המשמעות המוסרית של פעולתם הופכת את עיוורונם מחזון טעון לתאונה: יחידת המשמעות של הלכידה של מולדת ממשית מעולם לא נועדה להם, ונפילתם אינה מותרת אפילו שיור של הרואיות בתודעת המתבונן.

המהגרים של זוּדה לִיזה לנסים אלוני, המייסדים לעצמם חברה היררכית במולדת מדומיינת, עתידים גם הם לשלם את מחיר הצביעות וההדרה החברתית שנקטו בני דור הנפילים של מסייה ז'ק, האב המייסד המיתולוגי, במטבעות של רצח ובגידה שסופן ויתור, פשרה ומוות לא-הרואי. במנוולוג של אדמונד הממזר ניכרים ניצניה הנבואיים של מודעות לעקרונות השוויון החברתי, גם אם, בטרם הפכו הללו לנחלת הכלל, אין שקספיר בטוח בסדר היום של איזו סיעה הוא מצדד כאדם פוליטי. הישגו האחד של אדמונד הוא סימן השאלה הגדול שבצלו הוא מצליח להעמיד את נפילותם המובנת מאליה, לכאורה, של גלוסטר וליר כאחד. אם יש מנצח גדול בטרגדיה השקספירית שאדמונד הוא אחד ממחולליה, זוהי המולדת הבריטית – כברת הארץ האידאולוגית, המגשרת לכאורה על פני פערים חברתיים, שריבונותה עדיפה אפילו על צדקתה האלטרואיסטית של קורדליה ועל זכותו ההגמונית של ליר; גם זכותה של קורדליה החסודה לא תעמוד לה כדי לכבוש את אדמת בריטניה להיות לנחלתו של הכתר הצרפתי. (שקספיר כבר הטרים את המצב הדרמתי הזה במחזהו ההיסטורי המלך ג'ון, שם פָּרַס את הדילמה בין שימור הזכות החוקית לכס המלוכה לבין השמירה על ריבונותה של אנגליה.) גם אצל אלוני מתגדרים הנבלים ברטוריקה של שוויון: "אבי אכל בוך והתנדף כמו שבא – דייסה. הירושה שלו לי היה

5. נסים אלוני, בגדי המלך, ידיעות אחרונות-ספרי חמד, תל-אביב 2004, עמ' 48-49.

זיעה. הצוואה שלו לי היה לדרוך עליך, ועל כמון. אחד אחד"<sup>5</sup>; וגם אצלו מוטב לו לבית הלאומי הנשאף להיות נשלט על-ידי עריץ ציניקן והדוניסט כרחבעם ולא על-ידי מי שמכונת התעמולה היעילה של ההגמוניה הגדירה כסוכן השלטון הזר:

למות למען אתה תישא תודה מאת שליט מצרים? למות למען ינצח פרעה שישק את אשורדן? למות למען החלף את רחבעם באצילי מצרים? למות למען ינצח אל מצרי את אלוהינו? אחיה השילוני דיבר אלי: איש מצרי אתה!<sup>6</sup>

6. נסים אלוני, אכזר מכל המלך, ידיעות אחרונות-ספרי חמד, תל-אביב 1997, עמ' 79.

אצל אלוני מומחזת פשיטת הרגל של האידאולוגיה שצמחה כגידול פרא מאותם ניצני מודעות בעידן המודרני. אידאולוגיה זו, מתקדמת לכאורה, שביקשה להתגדר באותן מחלצות של שוויון מדומה בלי לנטוש את המבנים ההיררכיים של העידן הקולוניאלי, כוננה את פני המציאות כמרחב תיאטרוני מתומרן המשתלט באלימות על האיוויים האנושיים וצר אותם בצלמו. וגם כאן, במבט לאחור, אין המחזאי המתריס יודע להחליט בביטחון באיזה חלק מרחשי לבו הנבואיים הוא מצדד, גם כשהוא לובש את מסכות הגלות של המספר הקוסמופוליטי כביכול. המשורר הקטור בסונה שלבש תחתונים (במחזה בגדי המלך), אינו מצווד יותר מן הבראון זום, איש ההיררכיה הישנה, שאינו נזקק לבגד אידאולוגי חדש כדי לממש את תכניו; ירבעם, "נבל [אשר] ... אויה, בכליותיו נשאר מוסר"<sup>7</sup>, המקריב את האידאליזם ההומניסטי שלו בקנאות רוויית דמים, רחוק מלחמם את הלב; ומסייה ז'ק, במבט לאחור, איננו מתגלם באור הרואי כשזכרו משתקף בליזה וג'ו הרוצחים או במרים הסנובית. רושם הרשומות התיאטרוני של שחר העת החדשה, והמספיד הבימתי של המודרנה לקראת קץ המילניום: שני דיאגנוסטיקנים נבואיים; שתי תודעות נבוכות, המבולבלות ממבני העומק הטעונים והמבהילים, אולי אף הטרגיים, שהן מגלות בסיפור ההיסטורי שהן טוות לכלל עלילה דרמטית.

7. שם, עמ' 63.

עולמו של נסים אלוני, בניגוד לעולמם של מחזאי "דור בארץ" המקבילים לו בגילם, אינו מנסה להכות שורש במולדת מאומצת אידאולוגית. זהו עולם של מעבר נצחי, שבו פולחני הסיפור מתנהלים על-פי חוק החזרה הנחלשת: ככל שאנחנו מתרחקים ממקור האנרגיה האידאולוגית, כן נחלשים מקדמי הערך המתלווים אליה והפעולה מתנתקת ממאפייניה הערכיים. אלא שהדינמיקה של חזרה נחלשת איננה בגדר סיפור לינארי עקבי, המוביל אותנו אל חידלון, שכן היא מתקזזת עם קביעות המרחבת של איוויים אנושיים נצחיים – אל הניצחון, אל התהילה, אל השליטה, ובייחוד אל הכניעה הקתרטית בפני בעלי העצמה והכריזמה. הדמוקרטיה האביונה היא תשתיתם של החלומות האנושיים: רק האביונים והליצנים חולמים את העולם. אבל על אף נחיתותם האפרורית, לכאורה, האביונים



הפיוטיים של אלוני חולמים את פסגות המלודרמה: מלכים, גיבורים, רוצחים וגנרלים נלחמים ביניהם בקרבות של חיים ומוות. בביקורתו על הדמוקרטיה הפלבאית, מַצֵּר אלוני על הניסיון להתגדר בנרטיב היסטורי מקובע אידאולוגית תוך התעלמות מן הדיור במרחב גנאלוגי מורכב: "אנחנו נמצאים כל הזמן עם אלפי דברים. אני מרגיש את עצמי חי כל הזמן עם אגדה ועם סיפור עתיק מאד ועם כל מה שיש"<sup>8</sup>.

8. משה נתן, "שיחות עם נסים אלוני", קשת ל"ב (קיץ 1966), עמ' 34.

9. אלוני, אכזר מכל המלך, עמ' 32 (הערה 6 לעיל).

למרות מודעותו המושרשת של אלוני לנוכחותה של ההיסטוריה, נסיגת המציאות מהגמוניה אריסטוקרטית, "גזע הענקים"<sup>9</sup>, אל הגמוניה פלבאית איננה מוצגת במחזותיו כתהליך היסטורי, אלא כפולחן מחזורי מתמיד. זהו פולחן אנושי ועל-אנושי כאחד, החושף את רקמות אי-הוודאות שהסיפר ההיסטורי חשוף להן:

קראונה: אביך הולך למות, אנג'לה.

אנג'לה: אבי הולך למות כל שנה לקראת החגים. וחרש, לעצמה כמעט כמו איזה אל...<sup>10</sup>

10. נסים אלוני, אד'י קינג, ספרי סימן קריאה – מפעלים אוניברסיטאיים להוצאה לאור, תל-אביב 1975, עמ' 42.

הפולחן גם מעלה שאלות לגבי מהותם וקביעותם של תהליכי יוקרה לאומיים. האם "הקיסר האמיתי בורח מן הקיסרות שלו" רק בעידן החדש, או שמא מאז ומעולם לא הייתה האותנטיות של הקיסרות אלא זיוף לבוש פאה ומסכה? ואולי לא הייתה השררה המלכותית מעולם אלא "מפלצת בלי פנים" שהציבור האמיתי של המוני האביונים והזונות יצר אותה בצלם חלומות התהילה שלו, מעין "זבובים בראש" שהשד הממונה תקע בדמיונם? ומכל חזונם המדומה של גיבורי המלכות לא נותרה על פני הארץ אלא המלחמה, רצח קיבוצי הולך ומתמשך שמאזן את עולם החומר במסווה של תכליות אנושיות נעלות. כל אלה הם פולחנים החוזרים, כדברי קובזא במחזה הצוענים של י'פן, "על משחק שבו כולם הפסידו... משחק שבו לא מנצחים"<sup>11</sup>, או כתיאורו של הנביא תרזה את אד'י קינג כ"עלם המנצח [ה]מגלה שהוא מפסיד"<sup>12</sup>.

11. נסים אלוני, הצוענים של י'פן, ידיעות אחרונות-ספרי חמד, תל-אביב 2000, עמ' 138.

12. אלוני, אד'י קינג, עמ' 83.

אחת התכליות הללו, המחלחלת תדיר כנוכחות מתמדת במחזות אלוני הן בקיומה והן בהיעדרה, היא החזון המסתורי של מולדת. כמו רצח, כמו שנאה, כמו שיגעון, היא מכוננת עלילות ותודעות ורותמת את הזיכרון והפעילות האנושית למין כמיהה ערטילאית שאפילו זומבי איננו חף ממנה: "הוא הוציא את רוב המרץ שלו במלחמת העצמאות של המולדת שלו – מפני שעכשיו כולם לפי האף של נפוליון רוצים מולדת"<sup>13</sup>.

13. נסים אלוני, נפוליון – חי או מת, כתר, ירושלים 1993, עמ' 93.

בתור מושג המציין מרחב, מולדת היא גילומו של פרדוקס. פְּטָרִיה מתייחסת אטימולוגית לאב, שאיננו אלא מושג היסטורי הכפוף להיררכיה של גופים בתנועה: אבות אינם צועדים בסך לצד בניהם, אלא לפנייהם או אחריהם, על-פי כיוונה של סקאלת הזמן המייצגת. בניגוד לארץ, לעיר,

למחוז ולשאר הגדרות מקום, מולדת איננה מושג המתמצה באורח בלעדי במרחב פיזי. מאידך גיסא, אין היא מתוחמת בלעדית במרחב השיח. בחזונה הנלהב של הציונות הטריטוריאלית, המולדת משובצת כמין אוטופיה. אבל אוטופיה קיימת רק במחוזן הטהור של המילים, ואילו המולדת, בשעה שהאידיאולוגיה הציונית יוזמת מהלכים אסטרטגיים ופרגמטיים למימושה, נגועה בחותמם של הדברים. היא נסמכת, אולי יותר מכול, אל מה שפוקו כינה, בהקדמה לספר המלים והדברים, הטרופיה – מושג שעיקרו ניגודה של האוטופיה, שכפי שמעיד שמה, היא מרחב לא-ממשי המכיל בתוכו פוטנציאל התממשות אחדותי ושלם.<sup>14</sup> ההטרופיה היא צורה מורכבת של ארגון מרחבי, שפוקו מדגים אותה באמצעות דימוי המראה: המבט הוירטואלי מכוון אלי מן המיקום המדומה המצוי אי-שם מאחורי המראה והופך את המיקום הזה בו-זמנית למקום "ממשי, מצוי בקשר עם כל המרחב שמקיף אותו, ולחלוטין לא-ממשי, מכיוון שעל מנת להיות ניתן לתפיסה, הוא חייב לעבור דרך אותה נקודה וירטואלית המצויה שם".<sup>15</sup> גם אם היא מוסבת, כמקובל, אל טריטוריה גאוגרפית מוגדרת, המולדת כוללת בתוכה גם מציאות וירטואלית שהאידיאולוגיה מעניקה לה משמוע מלאכותי, המתבונן אלי מנופיה הטופו-היסטוריים. זהו מבט שלא נועד אלא להעלים את הפער בין מימושה בתחום הדברים לבין הערך המוסף שנועד לטריטוריה הלאומית על פני מושגים חילוניים, כגון "כברת אדמה" או מרחב נדל"ני. בכך אין היא שונה בהרבה מן המופע התיאטרוני, שמיקומו בזמן טבוע בחותמה של תפאורה ראלית וסימבולית כאחד: פוקו עצמו מביא את הפוטנציאל ההטרופי הטמון בבמת התיאטרון כאחת מדוגמאות היסוד של המושג שהוא טובע.<sup>16</sup> זוהי, לגבי אלוני, משמעותו העיקרית של העולם כבמה, שהוא עט עליה כמוצא שלל רב ומבקש לתת לה ביטוי מילולי ומומחש תיאטרונית בכל מחזותיו כולם: "החיים-באמת זה רק בהצגה".<sup>17</sup>

לא במקרה, אפוא, מרבה אלוני לאפיין את דמויותיו בהקשר הדרמתי של תחושת המולדת שלהן. יצחק בן-מרדכי היטיב להתוות את המעבר הביוגרפי של נסים לוי, לימים אלוני, מעמדה ילידית בנוסח האתוס הצברי אל הבקיעים שהחלו להתחולל באמונתו האידיאולוגית בשלילת הגלות, שעליה חונך בקפדנות על-ידי מנגנוני ההפצה הנרחבים של האידיאולוגיה הציונית בתקופת היישוב.<sup>18</sup> דמויותיו, כבר מראשית יצירתו המחזאית באכזר מכל המלך, ובוודאי לאחר שהוא פוצח בשיטוטיו במרחבי ה"עולם" האדמונדי, נכנסות אליה מן הדלת האחורית השמורה למשרתי המולדת, גוליה ומרגליה, כולם שחקנים מפסידים, לא-הרואיים, שהודרו מהיכלי ההגמוניה:

פרדי: גם אתה מבוגומניה, אה...  
השחקן: מחבל פוק.  
פרדי: רויאליסט?

14. Michel Foucault. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Tavistock, London 1970. p. xviii

15. מישל פוקו, הטרופיה, מצרפתית: אריאלה אוולאי, רסלינג, תל-אביב 2003. עמ' 12.

16. שם, עמ' 15.

17. אלוני, אדי קינג, עמ' 8 (הערה 10 לעיל).

18. יצחק בן-מרדכי, ליידיס אנד גינטלמן אנד ליידיס: עיונים ביצירתו של נסים אלוני, הוצאת הספרים של אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, באר-שבע 2004, עמ' 68-93.

השחקן: פטריוט. והוא?

פרדי: אָקס.

השחקן: אני מבין, אוואנגרד. אני לא. אני פטריוט. בן נאמן למולדת. חולם בכל נדודי את חלום בוגומניה היפה, עם ההרים והגבעות, ערש אהבתי, האחת... ירשום נא לפניו: הרגל מעביר בי צמרמורת, אני מודה. ושירי הלכת של המולדת – אה, שירי הלכת!... גם היא הלכה אתם, אהבתי... לניו-יורק...<sup>19</sup>

19. אלוני, הנסיכה האמריקאית, עמ' 63 (הערה 1 לעיל).

המולדת, המרצדת כאש תמיד ברקע עלילותיו של אלוני ומפרה את חלומותיהם הטעונים של גיבוריו, טבועה בחותם מקומי גם כשהוא שולח את דמויותיו לנופים רחוקים. במחזהו הראשון, אכזר מכל המלך, ניסה להאציל עליה במודגש מעטה של ראליה, וכבר מראשיתו, המקהלה מעלה באוב את שמם של דרך שכם, הרי אפרים וירושלים כמין השבעה המקבעת את מושא הנאמנות הלאומי בתוך מרחב גאוגרפי מוגדר ולכיד. בינתיים קרו דברים שאלוני מנקז אותם אל לימודיו באוניברסיטה: "בשיעורי היסטוריה למדתי על ההסתעפויות של הדברים והמורכבות שלהם, שבאיזה מקום היה נדמה לי כל הזמן שהיא חסרה בתיאטרון".<sup>20</sup> ההיסטוריה אכן נעדרה לחלוטין ממחזותיהם של בני דורו, שנתגדרו כדור בארץ אבל לא כדור בזמן; כביכול ניתן לבטל את הזמן ולקבע אותו, לכוד בין שורשי המקום.

20. נתן, קשות, עמ' 25 (הערה 8 לעיל).

במחזותיו הבאים של אלוני, גחלת הגעגוע נשמרת, אבל היא מפיצה את נצנוצי הזהות דרך מסכה מורכבת, המשליכה את מושא הכמיהה הפטריוטית על בבואה של אחרות. אם מושאי התעניינותו כצאצא הזמן הם מלכים מן ההיסטוריה האירופית, הרי כדייר המרחב הוא נטוע בלבאנט, שעליו שורר קאואפיס: "כאן! האזור הזה! כל האזור הזה מאיסכנדרון ועד אלכסנדריה. לי תמיד יש הרגשה שבאיזה מקום שהוא אנחנו שייכים לאיזה מין פולחן כזה של ספק דיוניסוס ספק אל מחמיר... וכל האלים המחמירים הם שלנו".<sup>21</sup> גם מעבר לאזכור המולדת האירוני המצוטט ביותר בקנון האלוני, ששנינותו הצורבת אינה מניחה לישראל, גם בעשור השני לקיומה, לבקוע מתוך זהותה כ"פלשתינה" ("ארץ קטנה באפריקה המשתחררת, קנאים מאוד. הרבה פולקלור"<sup>22</sup>), המכורה היישובית נוכחת תמיד: "אני לא יכול מחזה בלי איזו פלשתינה, איזה דבר, מלך כנען, אני מוכרח! אני כאן כל חיי".<sup>23</sup> אין לטעות בסיפור כינונה של מולדת זנוחה מימים רחוקים, שאיננה מגודרת במציאות קבועה שאין עליה עוררין, גם אם המתאווים אליה הם צוענים, או בניס גאים לאומה הפולנית בוורשה של המאה התשע-עשרה, או מאפיונרים אדיפליים בניו-יורק. אין לטעות במיקומה הגאו-היסטורי, או הפסידו-היסטורי, של מולדת שהשתחררה זה מקרוב מעולם של נסיכים, זרים או שותפים לדם והותירה את נתיניה יתומים מנפילי הארץ, עריצים שלעולם אינם מאבדים את מקומם ברפרטואר של הכמיהה האנושית. נפוליון הוא בנדיט אוניברסלי (ואני מאפיין אותו ככוונה בביטוי שניכס אריק הובסבאום לציון דמויות עממיות מטיפוס שונה, השובות את הדמיון

21. שם, עמ' 23.

22. שם, עמ' 12.

23. שם, עמ' 38.

האנושי מאז ומעולם), ומסייה ז'ק, אב-מייסד מיתולוגי, מל את ההרואיות בצלמו הציוני (ואולי סירוסם של הגננים-הרוצחים בגנו המסתורי איננו אלא השתקפות אירונית של מעשהו הנמהר וחורץ הגורל). האימפריות השונות והדומות שמותירים אחריהם שני הפרוטוגוניסטים, חתומות בחותם המעבר מגלות להכאת שורש (דימוי קולע, המכיל את הכאב שבהתנערות מהגלות), ואת המכה הטראומטית הזאת סופגים מפסידנים מכל הסוגים, המפרקים את הלכידות ההטרופית של קולוניות המולדת המשוחזרת. אלה הם אותם מפסידנים פגועי-זהות המציתים במיוחד את דמיונו המחזאי של נסים אלוני: פליטי מולדת נוודים, שהאינדיבידואליזם המתריס שלהם מפורר ומשמר כאחד את אידאולוגיית הזיקה למכורה המשותפת.

הקולוניה ממושטרת-הלכידות מייסודו של מסייה ז'ק תואמת להפליא את אחד מקוטבי ההטרופיה המתוארים על-ידי פוקו: "מושבות מרהיבות, מוסדרות לחלוטין, שבהן השלמות האנושית הגיעה לידי מיצוי [...] מושבות שבהן הקיום היה מוסדר בכל אחת מן הנקודות שלו". אבל הלכידות האבסולוטית הזאת, המקובעת בסטאזיס מקומי, עורגת אל דגם הטרופי מנוגד, שכולו ניידות נומאדית: האנייה, "אותה פיסת מרחב צפה" הנעה הלך ושוב בין המושבות הלכידות: "כלי השיט הוא ההטרופיה המובהקת. בציוויליזציות ללא אניות, החלומות מתייבשים, הריגול תופס את מקום ההרפתקה והמשטרה את מקום שודדי הים".<sup>24</sup> בעולמו הפוסט-קולוניאלי של אלוני, הגעגועים למולדת אבודה נתונים בידי סוכני הניידות, יורשיו של אדמונד השקספירי, צאצאיהם הפגומים והפגועים של שודדי הים ההרפתקנים, מימיקנים מיומנים הפועלים מאחורי גבם של הפרוטוגוניסטים הלאומיים: מאפיונרים; רוצחים פעילים כמו בריג'לה או רוצחים בפנסיה מאונס כמו מקס, לוצו וקוק; תימהונים כמו גץ צייד הפרפרים והכלה מי; נביאים עממיים כמו תרזה; וליצנים, שעל-פי רוב מהווים תחנה סופית בדרכם של כל הקודמים. הבן האובד אינו שב למולדת על מנת לחגוג את שיבתו המאוחרת במחלצות של סוף מאושר, אלא כדי לספוג עוד מכה ניצחת מידי כובשיה המנצחים של המולדת, שהם עצמם אינם אלא בובות שעווה במוזאון של הזיכרון הקיבוצי. נפוליון הוא פרוטוגוניסט בפורמלין, שמשכנו בממלכת הרוחות של הברון סאמדי, ושימור זכרו בפנתאון של הזיכרון הקולקטיבי נפרט עכשיו ל"ברנדי, בושם לגברים, טבק, או בוטיק". כשהוא מבקש להשיב לעצמו את ההגמוניה האותנטית, אין הדבר נקנה אלא בדרך של טריפת ההיסטוריה כנגד משאלותיה של השגחת-הריגול השמרנית המבקשת לשמור על יציבותה של ההיררכיה ההיסטורית. מסייה ז'ק איננו אלא מונומנט גדול מהחיים, מצבה מפוסלת – וכך מבקשת גברת פרל, הנציגה העממית של הפרוטוגוניסטים המאוחרים מן ההגמוניה הפלבאית, לשמר אותו ואת זכרו.

הנושא העומד לבחינה במחזותיו של אלוני וזוכה לטיפול עקבי מאז

24. פוקו, הטרופיה, עמ' 18-19 (הערה 15 לעיל).

אכזר מכל המלך ועד אדי קינג, הוא הנרטיב ההיסטורי: המלך בפנייה פון הוהנשוואדן איננו אלא המורה ואן-שוואנק; נפוליון – גיבור לאומי או רוצח שכיר מטעם התת-מודע הקולקטיבי של האנושות? מסייה ז'ק – מייסד קולוניות נוסטלגיות, או כיסוי הרואי למשפחת צפעונים רוחשת מאבקי כוח אדיפליים? ומיהו חתנה של מי, אותו מחלל נרקסיסטי וקפדן בעולם משוחרר מחלוצים (כאביו של ג'ק) רדופי אמביציה משעבדת?

ההגמוניה, כפי שהיא מופיעה על במת התיאטרון ההטרופית של הסיפר ההיסטורי, איננה אלא פסאדה, אקדמיה לאמנות התהילה, המנוהלת בידי אחד מסקארילו, חבוש פאה של אצילים, המושך בחוטים ואוגר פרוטגוניסטים היסטוריים על מנת לשכן אותם בפנתאון המזויף שלו, שאיננו אלא בית זונות – הקוטב המנוגד למושבות הממושטרות על פני הסקאלה ההטרופית של פוקו, קוטב שמתפקידו "ליצור מרחב של אשליה המכריז על המרחב הממשי כולו, על כל המיקומים בהם גדורים החיים האנושיים, כעל מרחב אשלייתי יותר"<sup>25</sup>. בית הזונות, שמאוכלס, כמו בעולמו של ז'נה, פרוטגוניסטים היסטוריים המגולמים בידי זונות, הוא פרודיה על מושג המשפחה, זו החודרת את הסיפר ההיסטורי כמין התאגדות אובססיבית, מעין תשובה ניצחת לשקר ההתאגדות הלאומית ששאיפתה לאגד את גברת פרל, הכלה מי, מסייה ז'ק וג'ו בלאנק לאגודה אחת נדונה מראש לכישלון: היהודי (כביטוי של איזק דויטשר) הוא "יהודי לא-יהודי"<sup>26</sup>; אין יהודים שאינם צוענים, וצוענים אין בכלל, שכן הם רק מסמנים היברידיים חסרי מולדת המגדירים את האחר כפליט או מהגר או נווד נצחי. הגדרת הלאום אינה אפשרית אלא כחיווי שלילי, אירוני, בפיו של ליצן: "הו, בני וינה, נינים גאים של כל מיני נַנְדְלִים, הונים, טבטונים וטורקים"<sup>27</sup>. הלאום הוא אנטי-משפחה, משחק מופרך הגובה מן המשחקים בו דם אמת. כשאלוני מספר למשה נתן על הורדוס השלישי, מחזהו ההולך ונכתב שמעולם לא תם ולא נשלם, מופתע בן-שיחו לשמוע שהורדוס של אלוני מופקע, מעשה פיראנדלו, מהורדוס של הסיפר ההיסטורי-לאומי:

זאת באמת שאלה שהייתי עסוק בה הרבה מאד זמן. הרי זה דבר מוזר מאד. הורדוס הוא למעשה איש ארמני, שגר בניצה. לא בניצה עצמה, אלא ליד ניצה. בהתחלה לא שמתי לב וכתבתי באיזה שהוא מקום: מיליונר ארמני. אחר-כך התחלתי להעסק בארמנים. אחד הדברים המוזרים ביותר שקרו לי זה שפתאום גיליתי שבזמן הורדוס היו "קשרי תרבות" בין יהודה לבין הממלכה שנקראה ארמנית. ואחד הדברים המוזרים ביותר הוא שאצלם היו הרבה שמות יהודיים, ובניהם הורדוס. עד היום אני לא יודע בדיוק איך הארמני שלי הוא הורדוס... אני באמת לא בטוח... הסיפור הוא סיפור הורדוס

ומרים. זה סיפור שישנו...<sup>28</sup>

25. שם, עמ' 18.

26. Isaac Deutscher, *The Non-Jewish Jew and Other Essays*, Oxford University Press, Oxford 1968

27. אלוני, [1971], ע' 134 (הערה 13 לעיל).

28. נתן, קשות, עמ' 6 (הערה 8 לעיל).

אי-הביטחון המרחבי של המחבר מעיד על ההטרוטופיות העמוקה של הקהילייה המדומיינת כאומה, שהורדוס האדומי-היהודי שמגדיר אותה אינו אלא ארמני, שאינו חי בפלשתינה כי אם בניצה, או ליתר אי-דיוק "לא בניצה עצמה, אלא ליד ניצה". האומה איננה משחקת תפקיד ממשי במחזותיו של אלוני: היא מצויה מעבר לאופק המושגי של הדמויות, ורישומה ניכר בהתאגדויות מצומצמות יותר. התאגדות ראלית מובהקת מעין זו היא המשפחה, בשל ממדיה הנתפסים בתודעה, אבל גם היא איננה אלא צומת פולחני-גורל, משחק שבו הכול מפסידים – בראש ובראשונה את עצם לכידותם המשפחתית:

אני ירא אותך, אך גם אתה ירא אותי. בני משפחה אחת אנחנו. אשר נאבה, ניקח. ולא נבוש. אשר ייטב בעינינו נעשה ואם לא חוק הוא, חוק אחר יהיה... אך, שמת לב אל ירידנו, ירבעם? גם הוא נבל, כמוני וכמוך, אך, אויה, בכליותיו נשאר מוסר. הלילה ינפץ את גולגולתו לרעת למה הוא נבל, מדוע לכבו אינו חרד לשלוח אל המוות את אמו...<sup>29</sup>

29. אלוני, אכזר מוכל, עמ' 63 (הערה 6 לעיל).

המשפחה הביולוגית איננה אלא קן צרעות אדיפלי, והמשפחה המאפיונרית היא אגודת רוצחים אביונים המזכירים לכל חבר בה שהוא "בן אדם עני. מהעניים. מהטינופת. ותדע שאתה מן הטינופת לא תצא – אף פעם. רק תזכור שבן אדם עני, מה שיש לו בחיים, זה לשנוא. זה מה שיש לו הרבה, לשנוא".<sup>30</sup> "זו הדת", קובע המפקח לזר, נביא מזדקן במחזה הצוענים של יפו, רגע לפני הפנסיה:

30. אלוני, [פוליון], עמ' 34 (הערה 13 לעיל).

לשנוא... תמיד... וקודם כל את עצמנו... (זוכר) הקלף של השטן... כן... כן... זה נכון, צוענייה... מפני שלאהוב... לא... אפילו האהבה משמנת את הגלגלים של השנאה...<sup>31</sup>

31. אלוני, הצוענים, עמ' 97-98 (הערה 11 לעיל).

במשפחות של אלוני אין הרבה אהבה, ואם יש, היא מתה מזמן, או חיה בזיכרונות כמו אהבתה של רגינה ללאון מוזיקנט האימפוטנט, או מאופסנת במקפיא עד שזרעיה עקרים, והיא מולידה שנאה, אפילו רצח, כפי שלומדת לדעת בזוועה מרים, נכדתו של מסייה ז'ק, ההולכת לצנן את אהבתה שלה בחלום על שמש קרה. גם למסקארילו, אוצר הפנתאון של בני התהילה או מנהל בית הזונות, יש משפחה מנוכרת של רוצחים, כמו בריגלה, רוצח עם גנים של ליצן, ושל זונות, כמו אמו המנוחה. הקרב הניטש הוא על התהילה, קרב בין אביונות השנאה של בריגלה לבין ריח הקיפאון הנודף מן הפאה הכמו-אצילית של מסקארילו.

אבל על פני רובד חבוי יותר, המשפחות האלוניות אינן מושגים סופיים, אלא מטונימיות לקהילייה המדומיינת המאכלסת את המולדת הלאומית: התאגדות אידאולוגית המתחפשת לקהילה גנטית לכידה.

אלא שאושיותיה ההיסטוריות של הקהילה הלאומית מתערערות עד כדי איבוד לדעת כשהן אינן מתייצגות בהדרת סמכותו של מלך. ובשעה שסוכני הלכידות ההגמונית נמוגים בערפיליות הקדושה הנוסטלגית אל רקיעים מיתולוגיים בלתי מושגים, נותרות בעי-החורבות של המולדת רק היתמות והפליטות. עולם שנלקחו ממנו גיבוריו הוא עולם של בהמות, אם בעיני דייריו ואם בעינינו, המתבוננים בהם בתיאטרון. אלוני מעלה תמונה מצמררת כזאת במחזה נפוליון חי או מת, כשבריג'לה-נפוליון ושותפו הזומבי מוצאים עצמם בחברת האיכרים הרוסים שנותרו לבדם לאחר שאדוניהם ברחו, וההמון מתנפל על השניים כדי לאכול את בשרם, פשוטו כמשמעו. לפיכך נחלצים ליצניו של אלוני לכונן את הסיפר ההיסטורי מחדש על מנת להאציל על התאגדויותינו הדמוקרטיות תהילת קדומים. אלא שתהילת קדומים, כמו האהבה במשפחת בלאנק, מואסת בשוויון הדמוקרטי. לכן הסיפר ההיסטורי שמכוננים ליצניו של אלוני הוא עולם מדומה של תדמיות, זיוף ועלילות-שווא, סיפר של קומדיה ומלודרמה שאיננו נסמך על מציאות של שגרה, אלא מתפרץ אל העולם מתוקף פולחנים ומיתוסים.

כאמור, עולמו של אלוני אינו זונח לעולם את השניות של המילה והמקום. למרות הקוסמופוליטיות המופגנת של העולם המתרקם במחזותיו של אלוני, מחזות אלה עדיין מסגירים באורח מתמיד את חותמו המובהק של נוף מולדתם. אפשר לפענח את הקוד המקומי גם במחזות הנודדים אל יבשות רחוקות, כמו הנסיכה האמריקאית או המהפכה והתרנגולת, אבל אלוני נענה לעתים מזומנות לפיתוייה של המולדת האולטימטיבית שלו ושל קהלו הטבעי. כשאלוני מעגן את פולחניו הבימתיים לא בפרשיות מרוחקות היסטורית וגאוגרפית, אלא בהקשר הביוגרפי הקיבוצי של הקהל שהוא פונה אליו בשפתו, מתעצם הפרדוקס של חוויית המציאות הקונקרטיית כדרמה שרירותית ומזויפת. נפוליון הנמלט ממדור השדים של הברון סאמדי על מנת לתקן את ההיסטוריה, אינו טבוע בחותם לאומי בעל פוטנציאל רגשי כשהוא דובר עברית ופונה אל הקהל היושב בציון. אבל תחומיה של אחוזת בלאנק במחזה דודה ליזה, שבאו בסדר חיבורו של המחזאי לאחר כמה רמזים מטרימים במחזה הכלה וצייד הפרפרים ("מחלקה בית של פלוגה גימל גדוד שבע מאות שבעים ושמונה מתכנסת מיד בנקודת הכינוס"<sup>32</sup>; "אני לא חלוק... אחד הוא כזה, אחד הוא אחר" אחרי<sup>33</sup>), מעוררים תגובה אחרת, המתקשרת עם קהל היעד בתערובת של יומן אישי ורומן מפתח. כזה הוא צימוד המשמעות שעורך גן במחזה הכלה וצייד הפרפרים בין חתונה, כדימוי פרטי וסתום משהו: "יש אנשים שנוסעים לחתונה שלהם כמו לארץ רחוקה"<sup>34</sup>, לבין פריסתו של הדימוי האישי בהתגלותה של מחוות החיתון כגרסה הרואית של פולחן ציבורי:

כל ילד יודע לאיזה מעשים נוראים מסוגלים האנשים... אחרי החתונה!... בכלל, מגיעים למצבים שבשום אופן אי אפשר היה אפילו

32. נסים אלוני, הכלה וצייד

הפרפרים/ הנפטר מתפרע, ספרי

סימן קריאה/ הקיבוץ המאוחד,

תל-אביב 1980, עמ' 20.

33. שם, עמ' 23.

34. שם, עמ' 27.

לשער שהם יתגשמו – זאת אומרת, לפני החתונה אי אפשר היה לשער שהם יתגשמו אחרי החתונה... כמו החלוצים שבאו להתחתן עם הארץ... אני רוצה לומר, לבנות את הארץ... הם חשבו על זה כל הזמן, לא? וכשהגיעו...<sup>35</sup>

הפולחנים הבלשיים של דודה ליזה אינם מרוחקים מן החוויה הטבעית והביוגרפית: הם נטועים בנופי המציאות שלנו, וכשגרעין התלכדותם לכדי אמת היסטורית מוכרז כמופרך, הם אמורים לעורר התנגדות רגשית בקרב נמעניהם. גם התיחום המנכר, כביכול, של הסיפר האדיפלי בגבולי האחוזה המבודדת, שגברת פרל, ראש מועצת המושבה, בגיחותיה, בלא חמדה, אל המבצר המשפחתי המנותק של משפחת בלאנק, עומדת בקנאות על קיומו – גם תיחום זה אינו מפקיע את הקישור ההדוק בין הדינמיקה העלילתית של ההתרחשויות הפנימיות בתוך משפחת האצולה היישובית לבין פולחני הזיכרון המאגדים אידאולוגית את בני המושבה. אלוני אינו מבליע את המתח המיוחד בתשתיתו של המחזה, הנעוץ בעובדה שהמושבה, צורת התאגדות מיתולוגית בתולדות ההתיישבות הציונית שמקורותיה אירופיים וקולוניאליים, מתייחסת אל מייסדה בדיוק כמו המשפחה שכוונן בפאתיה הגאוגרפיים והאידאולוגיים. ההסתייגות הנשמעת לפרקים, מאז העלה אלוני את המחזה לראשונה, כאילו ניתוקה של אחוזת בלאנק מן המושבה ומאדמת פלסטינה, והעובדה, כמאמרו של יורם קניוק, ש"הרעל המצוי בגורל המשפחה זר לבניה, הוא מיובא מרחוק,<sup>36</sup> אינו מפריכות את ברית הדמים בין הלוקליות הלא-מקרית של המחזה והשתלבותו של הדמיון המחזאי של אלוני בשיח הפוסט-קולוניאלי, זה הצומח בעידן כתיבתו של המחזה ואינו זר למחברם של נפוליון חי או מת והצוענים של יפו. מלאכת עיצובו של פנתאון המשפחה הנפילית של "אצולת ארץ-ישראל" מופקדת בידיו של ויקטור קדוש, אזרח היברידי של "מדינה אחרת! חיפה!": היברידי, שכן מצד אחד הוא "לא מהחגיגות" שבהן מבקשת גברת פרל, הנציגה המובהקת של ההגמוניה הפלבאית, לכונן בקפידה את הסיפור היישובי שעל-פיו יונקת המושבה הדמוקרטית מחזונו של מסייה ז'ק; ומצד שני, חדירתו אל קודש-הקודשים של משפחת בלאנק נחסמת בידי שומר הסף יאשה, המקפיד להגן על טוהרו האריסטוקרטי של מעוז הריבוד החברתי מפני הסכנה הוולגרית.<sup>37</sup> האליבי הלאומי הממוסד הוא ספר-הספרים כמולידו ומכוננו של הסיפור המוביל אל שיבת ציון. אלוני עצמו, שפנה ברוח הציונות אל התנ"ך כמקור למחזהו הראשון, מעיר באירוניה על אפיזודת הביכורים הזאת מפיו של ויקטור קדוש:

36. יורם קניוק, "על 'דורה ליזה' של אלוני", דבר (14/2/1969).

37. נסים אלוני, דודה ליזה, יריעות אחרונות-ספרי חמד, תל-אביב 2000, עמ' 36-40.

הייתי צריך לעשות שור. מאלומיניום. הזמינו. בשביל תצוגה מטוסים. מישהו מצא קשר בתנ"ך. טוב. רק שקשר בתנ"ך לא הולך בלי ועדות. וכל חבר בוועדה הוא גם חבר בוועדה וגם חשמלאי, וגם קצת רופא, ועורך עיתון מקומי בשעות הפנאי... וכולם נורא



מתים בתום-לב לבנות את המולדת... רק שאין תקציב, אז מפה לשם נשאר מכל השור נחילאלי...<sup>38</sup>

ההיברידיזציה של ויקטור קדוש מתחברת אל הביוגרפיה של אלוני בנקודה משמעותית ביותר שמעבר לפנייה המשותפת אל התנ"ך כמקור להשראה אידאולוגית. במשוואה הבינארית המבחינה בין חבריו הגליטימיים של המועדון הלאומי לבין ילידי הארץ האחרים, מתייחס אלוני בעיקר לזיקה האירוצנטרית של דיירי הלבנט. הזהות האתנית המרומזת בשמו של ויקטור קדוש, כמו זו המשתמעת משורשיו הבלקניים של נסים לוי-אלוני, איננה עומדת בניגוד בינארי לאותה זיקה, אבל ההיברידיזציה האתנו-לאומית משתמעת ממנה:

הוא גדל בדרום העיר, בשולי שכונת פלורנטינו, הממוקמת בין יפו לרחוב העלייה, בין דרך שלמה – שפעם נקראה "סלמה" – לנווה צדק. גרו שם בעיקר מהגרים: תורכים, בולגרים, סלוניקאים. שפת הדיבור הרווחת בשכונה היתה לאדינו, שאז קראו לה ספניולית.<sup>39</sup>

39. בן-מרדכי, ליידיס אנט ג'נטלמן, עמ' 68 (הערה 18 לעיל).

שכונת הולדתו של חנוך לוי, הממוקמת לא הרחק משם, בהפרש של כשני עשורים, גם היא מאוכלסת במהגרים; אך אלה הגיעו רובם ממזרח אירופה מוכת השואה. וכשלוין מצרף את טיגלך וליידנטל למועדון הלאומי, כתרומתו למרידה בשלילת הגלות של האידאולוגיה הציונית-ילידית, הוא טובע את כל דמויותיו בחותם לוקלי מובהק המשמש מכשיר להתרסה בינארית כנגד הקונסטרוקט הצברי. לגבי אלוני, הנופך הצועני-בלקניים תיכוני של אבינוי האנרכיים מטמיע אותם בתוך הוויה היברידית השוברת את המשוואה הבינארית. בהתייחסותו אל ההיברידיזציה המזרחית וייצוגיה בספרות הישראלית כתואמת את "המרחב השלישי" של הומי באבא,<sup>40</sup> קובע חנוך חבר:

40. Bhabha, *The Location*, pp. 212-235 (הערה 4 לעיל).

ההטרופייה המזרחית אינה היפוכה המשלים של הציונות האירופית, ולכן גם אינה קטגוריה הנוצרת על ידי זו האחרונה. דווקא מעמדה ההיברידי מאפשר להשתמש בה ככלי ביקורתי יעיל לחשיפת ההבדל בין ייצוגים ספרותיים מזרחיים לבין ייצוגים ספרותיים הגמוניים, מבלי למצות הבדל זה באמצעות קטגוריה של זהות ושל היפוכה המשלים: מזרחים מול אשכנזים. מזרחיות מופיעה כערבוב לא ברור לחלוטין בין יהודיות לערביות, וכמרחב ציוני הכולל בתוכו, במינונים משתנים, גם מרחב יהודי-ערבי לא-ציוני.<sup>41</sup>

41. חנוך חבר, "לא באנו מן הים: קווים לגיאוגרפיה ספרותית מזרחית", יהודה שנהב (עורך). מרחב, אדמה, בית, ירושלים ותל-אביב: מכון ון-לייר והקיבוץ המאוחד, 2003, עמ' 206-207.

יסוד הערביות איננו ממומש במחזותיו הלבאנטינים-אירוצנטריים של אלוני, המעדיף לספח את המרחב התורכי, הצועני והבלקני להטרופייה האירופית. אבל מיפוי זה איננו גורע מן ההיברידיזציה המודגשת של דמויותיו המרכזיות. בן-מרדכי מסכם בהרחבה את תנועתו של אלוני

מהשפעתה של הצבריות הילידית על סיפוריו הראשונים ועד למרידה המתמשכת באתוס הציוני. גלות ופליטות כחלק מהוויית החיים בארץ הם סממן היברידי מובהק המחבר את אלוני לביקורת האידיאולוגיה ההגמונית, ששנת המשבר העיקרית שלה היא 1967. לא במקרה מתעקש קדוש במחזה דודה ל"זה לקבע את מירוץ הזמן בשנת 66' דווקא.

"מחזהו של אלוני איננו משל", קובע יצחק בן-מרדכי כשהוא דן בדודה ל"זה.<sup>42</sup> אבל הגן הנטוע, עצי ההדר והמפלמוס (כמו יפו של הצוענים שאפיונה "מלא תפוזים"), אפילו לימוד האגרונומיה בצרפת, הם מסמנים משמעותיים במונחי ההיסטוריה היישובית הציונית. אם הגן של אלוני מזכיר את צ'כוב, הרי זה בפריזמה הגנאלוגית של ההגירה ולא על דרך האנלוגיה התרבותית של משפחות אצולה שוקעות ומסתאבות. גורלה של משפחת בלאנק נחרץ עוד בטרם ביקש מסייה ז'ק לממש את הסובלימציה של בית האב השבטי להתאגדות קולוניאלית במסגרת האידיאולוגיה של שיבת ציון. כעשור וחצי מאוחר יותר יכתוב חנוך לוין משל דרמתי על תלישותם של מממשי החלום הציוני, שבמקום להכות שורשים בקרקע המכורה, הם מבלים את זמנם באריות מזוודות וחלומות הגירה, כמו לאון מוזיקנט, יהודי צועני אצל אלוני. ג'ו בלאנק ושליחיו הגננים כבר ארזו את מזוודותיהם מזמן, ואילו מרים למדה לבכות בהצגות ראסין בפנימייה המיוחסת בוילדגא שבשווייץ (גם אם הדמויות שהיא מגלמת שם נבחרות בקפידה מבין הגיבורות בנות דת משה שמעצב הטריגיקון הצרפתי בן המאה השבע-עשרה במחזותיו). התלישות הזאת איננה רק חזרה על מסורות ספרותיות שבמרכזן הבן האובד: זוהי ביקורת אירונית ישירה על השורשיות המעושה המעורבת במרכיביה של האידיאולוגיה הלאומית. שיבתו של יוסף איננה רק אל אחוזת הבית: "זה המולדת, יוסף"<sup>43</sup>, מבהיר לו ד"ר אטלס כשהוא יורה בו למוות. כמו סמול ואליגורה המעיד על עצמו שבא הביתה למות. המולדת, בשביל הדור הילידי הראשון של משפחת בלאנק (או משפחת ואליגורה), היא רחם וקבר, כשאת המרווח ביניהם עושים הבנים-המפסידים בגלות. כמו תשתיתה התמטית של הקריירה המחזאית של מחברו-מולידו.

בלק ג'ו איננו רק הכבשה השחורה של משפחת בלאנק. הוא נייר הלקמוס החושף את מבני העומק שמתחת למיתוס המולדת, שפרוטגוניסטים כמסייה ז'ק, אביו, ביקשו לקבע בארץ לא זרועה. הבן האובד מרחיב את ההתאגדות המשפחתית מקשר דם לברית של גלויות. במחזה הצוענים של יפו הוא יקושר לא רק לסמול ואליגורה, הבן האובד, אלא לבוגו הצועני, מי ש"נולד עם ארבע-חמש אבא ובלי אף מולדת", אותו בוגו המעיד על עצמו, ללא שמץ של אירוניה כנראה, שהוא "בן-אדם שידע כמה טרגי המצב של בן-אדם כשהוא לא בגלות - ובכל זאת על הברכיים ביקש לשוב הביתה". חלומותיו של הפליט מופנים אל מחוזות של גלות, כמו הדוב המעניק מקלט לסמול ואליגורה, כמו בלק ג'ו, פליט נמלט מן

42. בן-מרדכי, לייזיס אנד ג'נטלמן, עמ' 161 (הערה 18 לעיל).

43. אלוני, דודה ל"זה, עמ' 217 (הערה 36 לעיל).

המולדת ומן החוק גם יחד. מסייה ז'ק נטע גן מסתורי, מתורבת, עם אגרונום צמוד מפריז (כדרישתו הנחרצת של הברון מן הקולוניסטים המקוריים של ההגירה למולדת הישנה-חדשה); במחוזות הזיכרון של הדוב-הפליט יש יער פרא: "היה לו יער, לאנטון, למה להגיד שלא! ועל מי כאן מזג האוויר לא עובד? והחלומות? אה? והים? הים?".

אם יש נופך טרגי בעלילותיו של אלוני, הריהו נעוץ באותו מוטיב של "אני (בעל כורחי) במזרח ולבי בסוף מערב". יפו, "עיר שנוסדה לפני המבול", היא מיקומם הטבעי של מהגרים חסרי מולדת, יהודים-צוענים שגורלם הועיד אותם לחיות בשולי החברה ולא באחוזות אריסטוקרטיות החולשות על קולוניות שרירותיות: "תקוע. עם מסמרים. בארץ הקודש. יפו". המשוואה יהודים-צוענים היא עוד תובנה הנוחתת על המפקח לזר, נביא על סף הפנסיה: "פתאום היה נדמה לי שאנחנו כולנו... מין שבט ענקי... נידח... של צוענים". במסתוריה של יפו, עיר מיתולוגית בלי אגדות או מזמורים, חיים היהודים-הצוענים במולדת קדומים כבושה שאינה מולדת, צמודים לנכבשי הקולוניה הבלתי נראים במחזה, אבל נוכחותם נטמעת בפליטותם מאונס של המפסידים הסדרתיים של הפרוטוגוניסטים ההרואיים, במולדת המאומצת, היחידה, ההכרחית והאירונית. כמו הדוב המצוי "תמיד בגלות!... בלי נוף!... בלי בני דודים!" (ויש רגליים להשערה הלא-מופרכת ש"בני הדודים" הנעדרים-מוכחשים של הצוענים של יפו משנת 1971 זהים לחפץ, המוגדר "פחות מבן-דוד" במחזה חפץ שכתב לוין בדיוק באותה שנה). יוסף בלאנק ניסה להגשים את ייעודו כשברח לסוף מערב, ארץ הגלות הבלתי מושגת של פליטי המולדת של אלוני ולוין, ונוכח לדעת שהמולדת האידאולוגית, מייסודו של אביו וחבריו הפרוטוגוניסטים-הנפילים, הרסה את סיכויי להיות פליט גאה, ועכשיו הוא נאלץ על הברכיים לבקש לשוב הביתה, עוטה עוד דוב, אל ערש מותו במולדת נכרייה.

בניגוד ללוין אחריו, אלוני, בן דורם של סופרי "דור בארץ", אינו בשל עדיין להטיח בפני האידאולוגיה ההגמונית של הציונות בבוטות אירונית את ביקורתו על כישלונה הצורב לקבע שורשים מיתולוגיים ממשיים במולדת הישנה. הפאתוס הדרמתי של חשך השורשיות במחזותיו של אלוני איננו רק בגדר קינה נוסטלגית-רומנטית על עולם נפילים שחרב אם כי יסוד כזה מפעם בעורקי עלילותיו הבלשיות. כבר רחבעם שלו, החושד בכל מחוללת זרה שתחולל מהפכה בנחלתו, מתלונן: "מגיפה פרצה בארץ, רעי: אין מנוח מן האנשים הסובבים בין ארצות, בלא מרגוע".<sup>44</sup> את יריבו ששב מגלותו כדי למצוא מרגוע לעם, הוא מאלץ להכריז על מרד שתכליתו המוצהרת להשיג שלום בארץ הנענית מאי-שוויון כלכלי, שבה גובי המסים של המלך משולים ל"צבא זרים":

אהבתי את ארצי. אין בי כוח עוד לנרוד. חלקת שדה לי באפרים,  
ואנשים כלבכי, רודפי שלום, המבקשים לחיות את החיים אשר נתן

44. אלוני, אכזר מכל המלך, הושמט מן הנוסח שהובא לרפוס במהדורה המאוחרת, אבל מצוי במהדורה המוקדמת בהוצאת ההסתדרות הכללית, עמ' 34.

להם האלוהים. עם שחר משכימים הם לעבוד את אדמתם באהבה, עם ערב מתכנסים ליד השער, כבימים ימימה.<sup>45</sup>

כמו הקטור בסוֹנָה אחריו, נגרה ירבעם למרחב התמרוני של ההווה הפוליטית, המכוננת את המולדת בצלם איוויה של הגמוניה מלכותית, פלבאית, או מונרכית-דמוקרטית כהגדרתו של המלך בתחתונים.<sup>46</sup> הממשות הפיזית של הקרקע מוצפנת בבגד הבלתי נראה של הבגידה האידאולוגית: "מלך בא, מלך הולך. בגד נשאר לעולם".<sup>47</sup> אבל בסיפור "חזרה למולדת, ברכבת",<sup>48</sup> המאוחר מכל יצירותיו הדרמתיות, נעלמים בזה אחר זה הגולים השבים למולדת ברכבת מסתורית, כמיטב המסורת של ספרי הבלשים, ואינם מצליחים לממש את חזרתם. האם הגיע פולחן החזרה הנחלשת בעולמו של אלוני לשלב המעגלי שבו אין המולדת בבחינת הטרוטופיה, והיא שבה אל מחוז קיומה האוטופי הטהור, במחוז המילים שממנו שום נוסע עוד לא שב, אותו מחוז הממתין לג'ו בלאנק ואחיו לגורל מעבר למוות הפיזי, ואילו יתנקזו כל איווי ההשתרשות בקרקע, לפחות בגלגול הנוכחי של ההתאגדות האנושית? האבתו של השחקן-הפטריוט מן הנסיכה האמריקאית הלכה עמו לניו-יורק. לשם, בחשבון אחרון ורב-משמעות, גולות האהבה ושאיפת המולדת של אדי קינג. המילה האחרונה בסאגה של המולדת המצטיירת בחזונו המתמוטט של אלוני, שמורה לגלות. כבר יפו על צוענייה הקוסמופוליטיים הציבה סימן שאלה גדול על יכולת ההשתרשות במולדת העתיקה: היא טבועה בחותמו של גורל מיתי עתיק, שהקולוניה השבירה של מסייה ז'ק לעולם לא תגרד את אפס קצהו. אדי קינג, תייר חד-סטרי ב"עולם", שבניגוד לעולם של אדמונד השקספירי יש לו פנים ושם – ניו-יורק – מודע לעובדה שהארץ החדשה איננה ארץ הישימון הממתנה לו שיגאל אותה. היא תפוסה. אין כל זיקה בינו לבין "החלוצים שבאו להתחתן עם הארץ". ניו-יורק הייתה ותישאר גלות, וכיבוש הארץ לא ייעשה בשליחותו של רעיון, של נרטיב היסטורי: "גיבורים הסתובבו נגיד רק ביוון... מזמן", מלמדים את אנג'לה בקולג'.<sup>49</sup> ודון ליאונרדו איננו אֵל עלי אדמות כמו מסייה ז'ק בעל החזון היישובי, כי אם גרסה מוקדמת ונפשעת של אדי הגנגסטר, מי שהתחיל את הקריירה שלו בתור סרסור-זונות בברונקס ועכשיו הוא מלך של פושעים. הכיבוש משחית. ההתאגדות הלאומית של בני המולדת הישנה מוחלפת בקשרי עריות בתוך המשפחה ("אנחנו אנשים שנדבקים בינינו. טוב, רע, נדבקים. תמיד יוצא שיש לך במשפחה כל מיני סוגי דבק. כל מיני. הרבה אנשים מגרדים מעצמם את הדבק הזה. גם אצלנו. מחפשים זרים. עושים זרים מאחים, מאבות...<sup>50</sup>"), וחזון המולדת הומר במלחמת כנופיות, חלום של "עניים... בלי מלך, בלי אלוהים",<sup>51</sup> בלי בן אובד השב אל ערש הסיפור העתיק:

אל: יוצא מזה שאני לא אמות במולדת...

אדי: אחר לעשר, אֵל, שאתה תמות אמריקאי...<sup>52</sup>

45. אלוני, אכור מכל המלך, עמ' 57. המשפט האחרון הושמט מן הנוסח שהובא לדפוס במהדורה המאוחרת, אבל מצוי במהדורה המוקדמת בהוצאת ההסתדרות הכללית, עמ' 41.
46. אלוני, בגדי המלך, עמ' 30 (הערה 5 לעיל).
47. שם, עמ' 34.
48. נסים אלוני, "חזרה למולדת, ברכבת", פרוזה 66-67 (1983), עמ' 5-6.

49. אלוני, אדי קינג, עמ' 21 (הערה 10 לעיל).

50. שם, עמ' 42.

51. שם, עמ' 22.

52. שם, עמ' 23.

החלל התיאטרוני של אדי קינג אינו משמש מצע לנרטיב מתפתח: כמו בתמונת הפנתאון המשפחתי של דודה ליוה, גם בתחנה האחרונה, בערך, של מסעו של אלוני אל החלום שנגוז (ואולי לא היה מעולם) מרפדים המתים את המרחב ההרטוטופי: "אם בן־אדם שוכח את המתים, הוא כמו כלב".<sup>53</sup> אם דון ליאונרדו נוסע לרגע לארץ הישנה, הרי זה על מנת לעורר מתים, ואילו כעת "הוא מוציא מן הקבר את לאיוס, פגר בן שמונה־עשרה שהיה בימי חייו חלאה".<sup>54</sup> ולאדי מחכה המולדת הישנה כמקלט וקבר, לשמר את חידת מוצאו, מולדת שאליה הוא מסרב להימלט אפילו בעיוורונו. "ירושלים, ירושלים" כמטאפורה ל"אמריקה, אמריקה" היא חלום חלול ישן של פוריטנים אבודים, שפנו עורף לאדמת המולדת שלא על מנת לשוב, "עניים שבאו מרחוק לפתור חידות עם אקדחים";<sup>55</sup> חלום מהסרטים, לא מן המופע האריסטוקרטי של התיאטרון שעליו חוזרים בפנימיות של שווייץ: "מרוב סרטים אנחנו כמו סרטים".<sup>56</sup> כאן, על קו התפר בין הפאתוס הטרגי וסרטי הגנגסטרים, תיאטרון פלבאי של עניים, מסתיימת גם שליחותו של מי שהחל לצייר את השוויון כמפה של ערכים במחזה אכזר מכל המלך, והגיע, דרך עולם הרוחות של הבארון סאמדי ועולמות של מרגלים במחזה שעיר אחד לעזאזל, אל סיפורה של ריקנות: סיפורו של אדמונד/אדי קינג, "גנגסטר עם חידה",<sup>57</sup> המהלך בגלות בלי שום תכנית לחדש את נעוריה של המולדת הישנה, ממנה התנפנף לעולמים. זה סוד גלוי, שגם אם לא יכולתי לכתוב אותו כשניסחתי את כתב החידה בשם חבר השופטים שהעניק לאלוני את הפרס לתפארת מדינת ישראל, נפער אלינו בחיוך אירוני הבוקע מעצב גדול ופאתטי.

אוניברסיטת חיפה



# "אני הלב? אני רק ציבורן צומחת על גוף מת" – פירוקה וכינונה של האינדיבידואליות במחזה אפריים חוזר לצבא\* מאת יצחק לאור

טלי לטוביסקי

\* יצחק לאור, אפריים חוזר לצבא: מחזה באחת עשרה תמונות, טימון, תל-אביב 1987. מאמר זה מבוסס על עבודה שנכתבה בעקבות הקורס "ביוגרפיה, מיהוס וזיכרון כדרמה הישראלית" (תשס"ג). ברצוני להודות מעומק הלב למורתי, ד"ר זהבה כספי, על השיעורים המרתקים ועל העידוד, ההכוונה והעזרה. תודה גם לחברי המערכת הצעירה של מכאן על הערותיהם החשובות והמועילות.

"האינדיבידואליות היא ערבסקה שזנחנו" (הוגו פון הופמנסטל, 1926)

## מבוא

1. מתוך דברי המבוא למחזה בעל מאת ברטולד ברכט, ראו אהרן שבתאי, "מבוא", בתוך ברטולט ברכט, האמצעים שיש לנקוט: חמישה מחזות לימודיים, מגרמנית: אהרן שבתאי, שוקן ישראל 2004, עמ' 28.
2. "יורד ועדת הצנזורה יהושע יוסטמן, כבר אחרי הכרעת בג"צ, אמר לניו-יורק טיימס, שיעשה הכול שההצגה לא תעלה. אבל, לפחות, הסיקור וההדים הבינלאומיים של הפסילה – כולם הזרעו מזה שבישראל יש עדיין צנזורה על מחזות – סייעו ככל הנראה להחלטת הכנסת על ביטול הצנזורה על מחזות". יצחק לאור בריאיון לעמנואל ברקדמא, "אז נראה מה אתה שווה, איציק לאור", ידיעות אחרונות (21/4/1989).
3. "אפריים חוזר לצבא: מחזה ב-10 תמונות מאת יצחק לאור", (ללא תאריך) תיק מילא"ה מס' 60.3.8.

אפריים חוזר לצבא נמצא, נכון לעכשיו, בארכיונו הפוליטי-משפטי של הקונצנזוס; את פסק הדין התקדימי של בג"צ בעניינו לומדים כיום בפקולטות למשפטים בקורסים על חופש הביטוי. אין ספק שדרך החתחתים שעברו המחזה ומחברו לקראת העלאתו על הבמה נשאה פרות חשובים מבחינה ציבורית, אולם איכויותיו האמנותיות של המחזה נדחקו עקב כך לשולי הדיון, וכמעט שלא עסקו בהן כשלעצמן. בדברים שלהלן אביא בקצרה את השתלשלות העניינים כפי שתועדה בעיתונות היומית ובפסק הדין של בג"צ, בעיקר לצורך הבנת חלק מדיבורי הרקע השזורים במרקם הטקסטואלי של המחזה. בעיני, ובניגוד לאופן שבו נתפס המחזה בצנזורה ובעיתונות, פוטנציאל ה'מסוכנות' הפוליטית שלו – במילים אחרות, עצמתו האמנותית ותרומתו התרבותית העיקרית – אינו טמון באמירותו הישירות והפרובוקטיביות דווקא, אלא במרקמו ההיברידי ובאסטרטגיות המטא-דרמתיות השונות המיושמות בו.

עיקר חשיבותה של פסיקת בג"צ הוא בכך שהביאה למעשה לסיום פעילותה של "המועצה לביקורת סרטים ומחזות", הלוא היא הצנזורה. אכן, המאבק המשפטי הממושך עורר את המודעות הציבורית לעצם קיומו של מוסד מאובן זה, שעם פסיקתו של בג"צ הפך למיותר.<sup>2</sup> גרסה ראשונה של המחזה, שעותק מוקלד שלה שמור בארכיון המילא"ה באוניברסיטת תל-אביב, נכתבה במהלך שנת 1984.<sup>3</sup> תיאטרון חיפה, שרכש את הזכויות להצגת המחזה, מסר אותו לאישורה של המועצה.

זו, בישיבתה בספטמבר 1985, החליטה לאסור את הצגתו בגלל "אופיו המסלף, המסית והפוגע של המחזה. [...] גיבור המחזה, אפריים – הבא לייצג את הצבא כולו – מוצג כתת-אדם, כיצור מבעית ונחות. יש במחזה [...] משום השפלה של כבוד האדם, וכל כולו אינו אלא ממרח מגונה של ארוטיקה, פוליטיקה וסטיות מכל סוג".<sup>4</sup>

כמחאה על החלטת הצנזורה, ארגנה קבוצת מרצים ומבקרים בדצמבר 1985 ערב קריאה פומבית של המחזה באולם בר-שירה באוניברסיטת תל-אביב. אך גם אז נותר הטקסט בגדר סנסציה תקשורתית ולא הגיע בפועל אל נמעניו, בשל המחאות הקולניות שביטאו באין מפריע בעת ההקראה אנשי הימין הרבים שנכחו באולם.<sup>5</sup> כדי להתיר את הצגת המחזה פנה לאור – בשיתוף איגוד מחזאי ישראל והאגודה לזכויות האזרח – להכרעת בג"צ. פסק הדין של השופט אהרן ברק קבע כי "סמכותה של המועצה שלא להתיר הצגה של מחזה ניתנת להפעלה אך במקום בו קיימת ודאות קרובה כי הצגת המחזה תביא לפגיעה קשה וחמורה בסדר הציבורי. [...] אין זה מעניינה של המועצה אם מחזה משקף את המציאות או מסלף אותה. [...] המועצה לא נתנה את המשקל הראוי לעקרון חופש הביטוי, ועל כן נתנה משקל בלתי ראוי לחומרת הפגיעה", ולפיכך "דין המועצה להתבטל, ו[...]דין המחזה לקבל היתר להצגתו". עמיתו השופטים ש' נתניהו ו'י' מלך, שהזדהו במידה רבה עם עמדתה המצוטטת לעיל של הצנזורה, נאלצו גם הם להודות כי "אין מנוס [...] מהמסקנה כי יש להתיר את הצגת המחזה", ו"אכן נוכח המסקנה מתעוררת השאלה אם יש עוד טעם בקיומה של הצנזורה על מחזות, ואולי הגיעה העת שהמחוקק ישקול זאת מחדש".<sup>6</sup>

בעקבות פסק הדין פרסם יצחק לאור בכוחות עצמו את המחזה בשנת 1987 בגרסה שונה ומורחבת, הכוללת הוראות בימוי מפורטות, רפרורים – עצמיים ועקיפות אירוניות על חשבונה של הצנזורה.<sup>7</sup> אולם ההיתר החוקי לא זירז את הצגתו של המחזה על הבמה: תיאטרון חיפה, שקנה שלוש שנים קודם לכן את המחזה, הסתייג לפתע מהפקתו מ"שיקולי תקציב". רק ב-1989, שנתיים לאחר אישור בג"צ, הועלה המחזה בהתנדבות על במת מועדון צוותא בתל-אביב. שיקולי הפקה חייבו את המחבר להכניס התאמות שונות במחזה, והוא ערך אותו בשלישית, בנוסח הכולל כמה שינויים בולטים.<sup>8</sup>

הכתיבה הביקורתית והמחקרית על יצירתו של לאור התמקדה עד כה בסיפורת, ובמיוחד ברומנים, שהוקדשו להם כמה מחקרים חשובים. הדיון בשירתו ובמחזותיו התנהל בעיקר מעל דפי העיתונות, בראיונות וברשימות ביקורת רבות, אך טרם זכה, ככל הידוע לי, לעיון מחקרי מקיף. מאמר זה מבקש לתרום הן לחקר המחזה עצמו, שהוא בעיני ציון דרך חשוב בתיאטרון הפוליטי הישראלי, והן להבנה מלאה יותר של

4. עמדת הצנזורה מצוטטת בפסק הדין מיום 5 בפברואר 1987 (בג"צ 86/14 – יצחק לאור נ' המועצה לביקורת סרטים ומחזות, פ"ד מא[1], 421) גרסה אלקטרונית, עמודים לא ממוספרים.

5. שוש אביגל, "שלושה קטעים אופטימיים: א. אפריים חוזר לבמה", חדשות (1989/7/21).

6. פסק דין בג"צ (הערה 4 לעיל).

7. יצחק לאור, אפריים חוזר לצבא: מחזה באחת עשרה תמונות, טימון, תל-אביב 1987. כל הציטוטים מהמחזה לקוחים מגרסה זו.

8. בשל אי-נגישותו של נוסח זה לקוראים, לא ארון בו כהרחבה כאן, אולם כמה מהשינויים שחלו בו בהשוואה לגרסאות הקודמות ישמשו אותי להמחשת דברי בהמשך. הגרסה שראתה אור (ראו הערה 7 לעיל) היא גם הגרסה המוצלחת, לרעתי, מבין השלוש, מסיבות שיובהרו להלן.



9. במאמר ביקורת על ספר שיריו השלישי של לאור שירים בעמק הברזל (1990), הצביע אריאל הירשפלד על תרומתו של המחזה להבנה מלאה יותר של "הסקסואליות הלירית" של הדובר בשירים, שבהקשרה הפוליטי היא רוכשת את מלוא עצמתה האמנותית. המחזה, שהוא "יצירתו הגדולה ביותר של לאור עד כאן", ממחיש, לדעת הירשפלד, את משמעות החיבור שבין המיניות לאמירה הפוליטית כאמצעות הזיקה שבין גיבור המחזה לדובר בשירים. זיקה זו עומדת במרכז הדיון הנוכחי, המפתח את תובנותיו של הירשפלד. עם זאת, אינני שותפה לקביעותיו האחרות של הירשפלד לגבי "הסקסואליות הלירית" בשירתו של לאור ואינני סבורה, כמוהו, שרק החיבור להוויה הפוליטית מקנה לה משמעות ועצמה אמנותית. ראו אריאל הירשפלד, "להתגעגע לויתור על הסגת הגבול, שהיא חיינו", הארץ, תרבות וספרות (16/3/1990), עמ' 8.

תהליכי יצירה מקבילים בשירתו של לאור בתקופת כתיבתו של אפריים חוזר לצבא וגם אחריה. בקריאת המחזה על רקע שירתו של לאור, מתחדדת חשיבותו כצומת של עמדות ושל הוויות נפשיות, שבשירים הן נחלקות בדרך כלל בין הדובר לנמעניו הפנימיים והחיצוניים ובין המישור הפרטי לציבורי. באמצעות הגיבור הפועל לנגד עינינו בהווה הרציף של ההתרחשות הדרמתית/תיאטרונית, ממש לאור את מה שבשירים בודדים, אפילו במחזורי שירים, נמסר בהכרח באופן פרגמנטרי, ומחבר בין מישורי הקיום השונים של סובייקט זה – בין המתרחש בתוך החדר, שהוא זירת ההתרחשות העיקרית במחזה, ומחוצה לו. פנים וחוץ, אליבא דלאור, אינם נפרדים; אדרבה, הם משקפים זה את זה ומפולשים זה בזה. פלישה הדדית זו של מישורי קיום – אותו "ממרח של ארוטיקה, פוליטיקה וסטיות" שעליו יצא קצפם של הצנזורים – משתקפת בכל רבדיו של המחזה ומהווה חלק מהותי מהאמירה הפוליטית הרדיקלית, האנטי-ליברלית שלו. יותר מכול, ההשוואה בין המדיום הלירי והמדיום התיאטרלי מחדדת את הפונקציה העיקרית של הבמה כזירה להנכחה דרמתית של קולות נפשיים שונים באישיותו של המחבר. הדיאלוג בין הקולות הללו, הקורמים עור וגידים כ"נפשות פועלות", דיאלוג שמתנהל ביניהם לנוכח הצופים, אינו כפוף, לכאורה, לאחדות מונולוגית ברמה ממשעת גבוהה יותר.

הדיון שלהלן מתקדם במהלך דו-שלבי, המשקף, לדעתי, גם את מהלכו של המחזה – מפירוקו של האינדיבידואל המיתי עד לכינונה של אינדיבידואליות אחרת, חלופית. השלב הראשון מתחקה אחר האסטרטגיות המטא-דרמתיות השונות המופעלות במחזה במטרה לחשוף ולפרק את התחביר האידיאולוגי ההגמוני סביב דמותו של גיבור המחזה – אפריים. אחדותה האשלייתית של הדמות מתנפצת במשחק מראות אין-סופי, שבו נחשפים רכיביה החברתיים והפוליטיים של הזהות ה"אינדיבידואלית": שברי ציטוטים, דימויים, קלישאות וסטראוטיפים. אסטרטגיות הפירוק כוללות, בצד שימוש מרובה ברמיזות אינטר-טקסטואליות, גם הפרה של הקונבנציות הדרמתיות של הטקסט התיאטרוני עצמו.

השלב השני של הדיון עוסק בקשרים שבין הסובייקט המתפורר במחזה ובין מחברו, ומצביע על ההבניה הברזמנית של רציפות סובייקטיבית שמתבצעת בד בבד עם הפירוק הקרנבלי שבחזית הטקסט. השימוש במונח "מחבר" מתייחס לדמות המחבר המשתמעת מן הטקסט וזונח את ההפרדות המסורתיות בביקורת הספרות בין המחבר הביוגרפי וייצוגו הבדויים בטקסט – המפורשים והמובלעים. זאת לא רק משום שהדרמה, בניגוד לסיפורת, חסרה תיווך של מספר וכוללת הוראות בימוי הבאות במישרין מהמחזאי והמייצגות את כוונותיו המוצהרות באשר לאופן ביצועו של הטקסט. לכך יש להוסיף את סגנונו המטא-דרמתי המובהק

של המחזה הנוכחי, אשר בדומה לטקסטים אחרים פרי עטו של לאור, משדר מודעות עצמית גבוהה. הרטוריקה ה"אוטוביוגרפית" האופיינית ללאור והרפרורים העצמיים שהמחזה משופע בהם, מעידים כמדומה כי אם תופעל כאן ההבחנה בין דמות המחבר והמחבר המובלע היא עשויה להתגלות כפורמליות מיותרת ואף שגויה, שתחטא בהחמצת חלק ניכר מעצמתו הריגושית של הטקסט. דמות המחבר שאני מציעה כאן היא מבנה בדיוני המורכב מכלל הייצוגים הטקסטואליים שלה בכתביו של לאור, ואין בדעתי להתיימר להציע תיווך בין הקוראים ובין כוונותיו המשוערות של המחבר הביוגרפי, או לקשור ישירות בין "אזורי המחבר" בטקסט למחבר בשר-ודם. לא העיסוק במחבר הממשי הוא מוקד ענייני כאן, אלא אופייה של יצירתו, המתייחדת בין השאר בנוכחות דומיננטית של דמות המחבר.

אני אטען כי הקישור שיוצר המחבר בינו ובין גיבורו דרך רשת הזיקות והרפרורים המטא־דרמטיים, הופך את הביקורתיות המופגנת כלפי הגיבור ברובד האמירה של המחזה לנדבך חלקי בלבד מהתמונה הנפשית הכוללת, והמורכבת בהרבה, שנפרשת לנגד עיני הצופים/הקוראים. תהליך החשיפה הרגשית טוען את הפירוק הפוליטי במחויבות רגשית ואתית והופך אותו לאפקטיבי פי כמה, בשל נכונותו לחרוג מעבר לרמה הפארודית-סאטירית גרדא. אלא שדווקא בשל הזיקה הברורה בין המחבר לגיבורו, יש חשיבות רבה לעובדה שסיומו הפוליטי של המחזה, המציע אלטרנטיבה מרומזת ליחסי הכוח הקיימים, מחייב את היעלמותו של הסובייקט הראשי מהבמה תוך כדי כינונה של סובייקטיביות חדשה, נשית. קווי הדמיון בין המחזה לחטיבה דומיננטית בשירתו של המחבר מבליטים את משמעותו של המהלך הנפשי המתבטא בו, שמתפרש עקב כך כ'תיקון' פוליטי-אידאולוגי. כפי שאראה, 'תיקון' זה מתאפשר במדיום התיאטרלי בשל איכויותיו המיוחדות, אך איננו בר־מימוש, כפי הנראה, בשירים שכתב לאור במקביל לכתובת המחזה וגם לאחר מכן.

## א: אסטרטגיות מטא־דרמטיות

השוואה בין שלוש הגרסאות של המחזה מדגישה את אופיו הטקסטואלי של הנוסח שראה אור. מאפיין זה מכתוב במידה רבה את אופן הקריאה במחזה – לא כתסריט או כ'פיגום' שמימושו האמתי הוא על הבמה, אלא כז'אנר-כלאיים בין סיפורת, מסה ומחזה. להבדיל מן הנוסח הראשון של הטקסט, וכמובן להבדיל מנוסח ההצגה, גרסת 1987 של המחזה מיעדת עצמה מראש לקורא, מדברת אתו, מתווכחת אתו ואף מקדימה אותו, כביכול, במידת הניכור העצמי שהיא עצמה מייצרת. מותר להניח שבצורתו זו, המחזה מכיל את פוטנציאל המימוש המרבי שלו. זאת משום שנוסף לדיאלוג האינטנסיבי שהמחזאי מנהל עם קוראיו באמצעות הוראות הבימוי שבסוגריים (פונקציה שאינה מתאפשרת כמובן בעת הצפייה בהצגה),

10. חלק חשוב מכוונותיו האמנותיות והפוליטיות של המחזה מתביר דרך ניתוח והשוואה של קווי הדמיון והשוני בינו לבין מחזות פוליטיים אחרים שנכתו בסביבתו, כמו הסאטירות של חנוך לוין, המחזות ה"פיראנדייליים" של יהושע סובול (מלחמות היהודים, 1981; פלשתינאית, 1984; טינדרום ירושלים, 1987), הרילמות הבורגניות במחזה פירוד זמני (הלל מיטלפונקט, 1985), ובמיוחד מחזה האבטורד של יוסף מונדי, מושל יריחו (1975), שעמו, ללא ספק, המחזה של לאור מקיים דיאלוג. אולם השוואה זו חרגת, כמובן, מתחומי הדין הנוכחי.

11. על רקע הטקסט הדרמטי ה"סטנדרטי" של דקוריאט למהפכה קטנה – מחזה נוסף שלאור כתב וביים באותה תקופה ושפורסם בכתב העת פרזוה (גיליון 97-98 ויולי 1987, עמ' 50-73), מהחדד עוד יותר רושמו הספרותי-פולימי הייחודי של אפריים חזון לצבא.

12. המיתוס הופך את ההיסטוריה לטבע (Nature), ולכן, בעיניו של צרכן המיתוס, כוונתו של המיתוס יכולה להישאר גלויה כלי שתכתיים את המיתוס כאינטרס: העניין מוקפא בתוך טבע מסוים והופך ממניע לסיבה וירולאן באתר, "המיתוס היום", מיתולוגיות, מצרפתית: עידו בסוק, בבל, תל-אביב, 1998, עמ' 258-259.

13. על-פי הגדרתו של אברהם עוז, התיאטרון הפוליטי, זמורה-ביתן ואוניברסיטת חיפה, 1995, עמ' 61.

14. באתר, "המיתוס היום", עמ' 251.

הטקסט שזור רמיזות ליצירות ספרות, תיאטרון<sup>10</sup> וקולנוע מהמרחב הישראלי והאירופאי ומהעבר הקרוב והרחוק; בכך הוא ממקם את עצמו על רצף טקסטואלי מובהק, שמרכיבים רבים בו אינם ניתנים כלל למימוש בימת. מעניין לגלות כי גם שני הנוסחים הכפופים ברמות שונות לצורכי ההפקה הבימתית שומרים על האופי ההיברידי של הטקסט ועל מרבית הוראות הבימוי האירוניות, אך הנוסח השני, שבו אתמקד, מביא את אופי הטקסטואלי הייחודי של הטקסט למימוש מרבי.<sup>11</sup>

### "זודו עוד מעט יתן רשות לצאת ולקנות חלב": אינטר-טקסטואליות כנאטי-מיתוס

המחזה מושתת על התדמיות המיתיות של החברה הישראלית כפי שעוצבו בטקסטים המכוננים שלה. גיבור המחזה, סא"ל אפריים, הוא מושל צבאי בגדה המערבית בסוף שנות השלושים לחייו – כלומר, בערך ב'גיל' המדינה בזמן כתיבת המחזה. תדמיתו העצמית, הנושאת את תווי ההיכר של הקונצנזוס הלאומי, נחשפת ונסדקת כבר בתמונת הריאיון הטלוויזיוני הפותחת את המחזה. שאר הדמויות – סגנו גדליה; החיילים דוד ונחמה, "צעצועיו" של אפריים; אשתו דבורה שבאה לביקור פתע בבסיס; והחייל שלמה שירה למוות במפגין פלסטיני ונשלח בהוראת גדליה לחופשה כדי להציל אותו מחקירה – ערות כולן לפער שבין תדמיתו של אפריים ובין התנהגותו בפועל. מתוך הערותיהן הפזורות לאורך המחזה, עולה כי ה'דרמה' המרכזית, המערערת את שלותו ואת יציבותו הנפשית של אפריים, כבר התרחשה בעבר לפחות פעם אחת, וגם דרך ההתמודדות של אפריים – ליתר דיוק, התחמקותו – חוזרת ובמידת-מה צפויה מראש.

מעשה החשיפה והניפוץ של התדמיות המיתיות של ה'אני' הקולקטיבי מתבצע בעיקר באמצעות אסטרטגיות אינטר-טקסטואליות, החושפות את אי-טבעיותו של המיתוס על-ידי השימוש ה'חילוני' שהן עושות בו כטקסט, כסיפור שמישהו, בעל-אינטרס, יוצר, מפיץ ומשעתק. המיתוס הוא דיבור מונולוגי, המשתמר בזיכרון הקולקטיבי בדרך של שחזור ושכפול, של פולחן, תוך מחיקת נוכחותם של טקסטים אחרים. בארת מאפיין את המיתוס כדיבור מיתמם, המסווה את האינטרסים הכוחניים הסקטוריאליים שיוצרים ומפעילים אותו למעשה.<sup>12</sup> כמחזה פוליטי, שמישמתו הראשית היא לשחרר את הקורא מ"כבילותו המעגלית לתצורות המיתיות" של האידאולוגיה השלטת,<sup>13</sup> האסטרטגיות האינטר-טקסטואליות הן כלי הנשק המתבקש לתקיפת החזות האחידה, הטבעית והנצחית כביכול, של המיתוס. באמצעות הדיאלוג האינטר-טקסטואלי נפרצת המונולוגיות של האידאולוגיה הרשמית, שהדמויים המיתיים מקנים לה מעמד של אמת עובדתית, ונחשפות הסתירות המהותיות שעליהן נמתחו המיתוסים הפוליטיים כרשת הסוואה וכאליבי.<sup>14</sup>

ניתן להבין בחירות רבות במבנה ובמהלך של המחזה על רקע טקסטים אחרים שמעבים את משמעויותיו; זאת, נוסף לטקסטים שמזכירים בו מפורשות אם בציטוט או ברמיזה, בפארודיה או במחווה. האזכורים המפורשים ליצירות אחרות הם לסיפורת של "דור בארץ" בכללותה, ובעיקר כמובן לנובלה אפריים חזר לאספסת מאת ס' יזהר ולמחזה בערבות הנגב מאת יגאל מוסינזון, שיידונו להלן ביתר פירוט. כפי שאראה, החזרה ליצירות של "ספרות תש"ח", שמהן נגזרו המיתוסים הפוליטיים המכוננים של התרבות הישראלית, היא דיאלקטית באופייה ורב-תפקודית ואיננה מתמצה רק בפעולת הפירוק הפארודית.

גם אל עצמו לא שוכח המחזה להתייחס כטקסט, והאירוניה העצמית, המורגשת במיוחד בהוראות הבימוי, חוזרת ובודקת, ומפרקת, את הדימוי העצמי של היצירה לפני שהוא 'מספיק' להיבנות כמיתוס בפני עצמו. על הפירוק האירוני בהוראות הבימוי אדון בהרחבה בהמשך. לעת-עתה ניתן להדגים את הפירוק שמבצע הטקסט בפוטנציאלים המיתיים של עצמו באמצעות שתי דוגמאות מגוף הטקסט שיוצרות גם תבניות אינטרא-טקסטואליות:

(א) ה'מיתוס' בזעיר-אנפין שיוצר אפריים באמצעות סיפור הילד המבריק תכשיטים בתיק. אפריים מעתיק את הסינקדוכה האפקטיבית ביותר ששימשה את מיתוס "השוואה והתקומה" הציוני – הילד הבודד הלומד לשרוד בתנאי הקיום הבלתי אפשריים של המלחמה – אל מסגרת-הקשר הפוכה. הוא משמיע את הסיפור בפתח המחזה, בתמונת הריאיון הטלוויזיוני, ואחר כך עוד פעמיים בתמונה 7, בכל פעם באופן תלוש לחלוטין מההקשר המדי. הטקסט חוזר כלשונו בשלוש הופעותיו, חוץ מהווריאציות על זהותו הלאומית של הילד (פלסטיני, סורי או מצרי) ומהמיקום הגאוגרפי של הטריטוריה הכבושה. בכל פעם מזהה הקצין הישראלי, ניצול השואה, את הילד הערבי החוצה את הכביש עם התיק ומנחש שהוא מבריק תכשיטים בתיקו, כפי שהוא עצמו הבריק את תכשיטי המשפחה כשבאו הגרמנים. אפריים חוזר בכפייתיות על סיפור התכשיטים כחלק מהתלבטויותיו המצפוניות וכמעין הלקאה עצמית. בהדרגה מתברר, עם זאת, שייסורי המצפון של אפריים משמשים לו מנגנון של מירוק קתארטי, הפוטר אותו מהצורך להוכיח את מוסריותו הלכה למעשה.

יש לשים לב שההשוואה שנעשית פה בין הילד הערבי והילד היהודי בשואה מתמקדת בקרבן ולא בתליין, כמענה לשיח הקרבן בתרבות הישראלית שהמחזה תוקף אותו כאליבי מיתי, המסווה יחסי כוח הפוכים בין האני הישראלי הקולקטיבי וה'אחר' שלו. במישור המבני, יש לחזרה המיתית על סיפור התכשיטים גם אפקט של הערה פארודית על המחזור של מיתוס הקרבן בשיח התרבותי הקולקטיבי: כשם שהיהודים משעתקים את נרטיב הקרבן ומחליפים בכל גרסה רק את שם הצורך,

אפשר לבצע אותה פעולה עצמה בכיוון ההפוך – לשעתק את המיתוס עם קרבנות מתחלפים. בפעולת השכתוב והשעתוק של המיתוס, לאור יוצר 'מיתוס' חדש, שהוא מקפיד להציגו כדימוי מלאכותי המשרת את צרכיו האידיאולוגיים של הגיבור. כך אפוא תוקף לאור את המיתוס ב'מגרש הבית' שלו עצמו ומצביע על ניידותו האידיאולוגית כמשרת פוטנציאלי של אדונים שונים.<sup>15</sup>

(ב) עוד תבנית פסידו-מיתית שמקיימת יחסים אינטר-טקסטואליים עם עצמה היא התבנית ה'שיילוקית' של המחזה. הפרפראזה על דבריו הידועים של שיילוק, הסוחר היהודי של שקספיר, חוזרת גם היא שלוש פעמים, כמעט באופן זהה – מלבד זהותם של הדוברים. בפעם הראשונה משמיע דוד את השאלות הרטוריות המפורסמות בפתח תמונה 5, הממוקמת קרוב ללבו של המחזה, ואשר במהלכה מתרחשת ה"פריפטיה" בתודעתו של אפריים.<sup>16</sup> דוד מסייע בעל כורחו לאפריים ב'חזרה גנרלית' לקראת חקירתו של שלמה, ה"פאשיסט העברי",<sup>17</sup> ואת הרמיזה לשיילוק הוא מגייס למען נאום הסנגוריה העצמית הפארודי שהוא משמיע כביכול מפי שלמה. בהמשך אותה תמונה מתייצב שלמה עצמו לחקירה ואף חוזר למרבה האירוניה על האלוזיה לשיילוק כלשונה, אבל מתברר שיחסי הכוח הממשיים בינו לבין אפריים הם הפוכים מאלו שביים אפריים בהדמיה עם דוד. לבסוף, במנוולוג של אפריים המובס, בתמונה שלאחר העימות עם שלמה, הוא עונה על השאלות הרטוריות של שיילוק ב"לא חד-משמעי": "אם ידקרו אותנו? – אפילו לא ניזוב דם, [...] אם ידעילו אותנו – לא נמות. הכול מתפורר. אני הלב? אני רק ציפורן צומחת על גוף מת."<sup>18</sup>

**"כל מה שמעיף אותך, יכול למות מבחינתו"<sup>19</sup>. עייכותו הכרונית של הגיבור המתלבט**

"כי מה יגידו החכרים? עליו להיות תקיף כדעתו. אלא ש... שמשום כך, דווקא משום כך, כמה טוב היה לו נדחתה האספה. לא כעת. בפעם אחרת. הערב, דומה, עיף הוא יותר מדי."<sup>20</sup>

שמות כל הדמויות במחזה של לאור שאולים – במודיפיקציות אירוניות על היחסים ביניהן – מנובלת הביכורים של ס' יזהר, אפריים חוזר לאספסת, שראתה אור לראשונה בשנת 1938. לאור אף מציין במפורש בפתח המחזה, בתיאור של אפריים, שהוא "מזכיר את גיבורי אפריים חוזר לאספסת, כמוכן, ואת סיפורי תש"ח המאוחרים יותר."<sup>21</sup> הכותרת, ואפיונה החיצוניים של הדמות: יפה, גברי, עיף ומתלבט – יוצרים ציפייה לכרוניקה דומה של "תבוסה ידועה מראש". כלומר, הרמיזה לדמותו של חבר הקיבוץ, שמרהיב עוז לבקש לו ענף עבודה אחר, למרות שהוא יודע מראש שהקולקטיב לא יאפשר לו לחרוג ממקומו, מעוררת ציפייה שאפריים של לאור ינסה, אפילו בלשון רפה, להביע משאלת

15. וראו על כך בארת: "הנשק

הטוב ביותר נגד המיתוס הוא אולי המיתויזיה של המיתוס, כלומר יצירת מיתוס מלאכותי: [...] מאחר שהמיתוס גוול את הלשון, למה לא לגוול את המיהוס? [...] כוחו של המיתוס השני הוא בכיסוס המיתוס הראשון כנאיוויות שמתבוננים בה" (בארת, הערה 12 לעיל, עמ' 264-265).

16. בפתיחה לתמונה 5, המחבר מציין כי התמונה הבאה מצטיינת "באבדן הדרגתי של הפוקוס. אפריים איש אחר". התפנית בחוויה הנפשית של אפריים, המחלחלת מהרמה האפיסטמולוגית לרמה האונטולוגית של המחזה ומעיצוב ריאליסטי לעיצוב פסיכולוגי, מתחוללת בעקבות העימות שבמרכז תמונה זו בין אפריים לחייל שתחת פיקודו, שלמה. במהלכו של העימות מתברר כי ההיררכיה הממשית ביניהם היא הפוכה מזו הרשמית: אפריים הוא אמנם המפקד הרשמי, אך בפועל קיים ארגון צבאי חלופי שמנהל אותו, כך נדמה, שלמה. מול שלמה מתגלה אפריים ככל חולשתו, ובסיום התמונה הוא "כמעט נוכה.

שכור לגמרי" (עמ' 40).

17. אפריים חוזר לצבא,

עמ' 37.

18. שם, תמונה 6, עמ' 47.

19. שם, תמונה 9, עמ' 63.

20. ס' יזהר, אפריים חוזר

לאספסת, זמורה ביתן, תל-אביב

1991, עמ' 13.

21. אפריים חוזר לצבא, תמונה

1, עמ' 13.

שחרור דומה ביחס לצבא. ההשוואה בין הדמויות מחדדת את האירוניה הביקורתית כלפי המושל הצבאי, המנכס לעצמו כביכול את ההתלבטות האנכרוניסטית בין צו הקונפורמיזם ו"טובת הקיבוץ" או "טובת הכלל", לבין החירות והביטוי האישי של הפרט. המרד האילם כנגד הטוטליות של ה'אנחנו' הסוציאליסטי, על דורסנותו צרת-העין, מתהפך כאן בהתפנקותו העיפה של המושל, שכל הסובבים מפצירים בו שיעזוב, אולם הוא כלל אינו מעלה את אפשרות העזיבה, אלא, כמו להכעיס, מתחפר עמוק יותר במקומו.<sup>22</sup>

גם ההקבלה בין תפקיד המושל הצבאי של "אפריים מודל 84" לעבודה באספסת של "אפריים מודל 38", ההופכת את הצבאיות ואת ה'ביטחוניזם' לעיסוק שגרתי לכאורה שאין נורמלי ממנו, נושאת מטען ביקורתי לא מבוטל כלפי החברה הישראלית, שהמיליטריזם הפך עבורה לחלק בלתי נפרד מהגדרת זהותה. השוני המהותי שבין שני הקונפליקטים ממחיש את העיוות התודעתי של אפריים (כנציג התודעה הקולקטיבית הישראלית) בהתעקשותו, המנותקת מתפקידו בפועל, להמשיך ולהתחבא כבורג קטן בתוך המערכת. כלומר, הכזב מגיע לשיאו בניכוסה של הדמות היזרית ובשימוש בה כקליפה מיתית בשירות משמעויות אחרות, שונות לחלוטין. אפריים היה מעדיף לראות את מצבו כסיפור פסיכולוגי של התלבטות בין אילוצי המערכת לבין מימוש עצמי, בין "צו החובה" ו"צו המצפון".<sup>23</sup> אלא שאפריים הקיבוצניק, שנפשו נרמסת בשירות הקולקטיב, אינו אלא אליבי – מסכה שקרית שהפער בינה לבין תפקידו האמתי של אפריים כמושל צבאי הוא גרוטסקי.

אבל בה-בעת, ומכיוון אחר, האנלוגיה מאירה צדדים נוספים גם ביצירה המוקדמת וגם בקשרים אליה של היצירה המאוחרת. החזרה לדרמה של האספה בקיבוץ מהפרספקטיבה העכשווית מבליטה את עייפותו הפסיבית של אפריים (היזרית), שאינו יכול לשאת עוד את העבודה באספסת, אך בעצם היה מעדיף שתידחה האספה כי "הערב, דומה, עייף הוא יותר מדי", עייפות הנשזרת בדטרמיניזם של הטקסט באמצעות ההטרמה המוקדמת – "כך הם הדברים... הנה, כך הם... וממילא זורח ועולה יום המחרת כשיהא אפריים מטפל ויוצא מן החצר באשמורת-בוקר ויורד לשדות-האספסת".<sup>24</sup> העימות עם חברי הקיבוץ, שתופס את קדמת הטקסט, דוחק לשוליים את הביקורת כלפי אפריים עצמו, שלא עזב באמת לשום מקום, ועל כן אמירתו התבוטתנית בסוף הסיפור: "אני חוזר לאספסת" מקבילה לחלוטין למעגליות הסטטית של אפריים המושל ש"נשאר בצבא". שניהם אינם מוכנים להסתכן ולשלם את מחיר הפרתו של הסדר החברתי. ואם ביצירת ביכורים זו המספר של יזהר עדיין מזדהה, כמדומה, עם כיסופי השחרור העקרים של אפריים, הנפרשים על עשרות עמודים,<sup>25</sup> בסיפורים הפוליטיים שכתב בעצם ימי המלחמה,<sup>26</sup> שמקננים גם הם ברקע הטקסט של לאור, סופגת התלבטות

22. על כן נראית לי פחות מוצלחת התוספת בגרסה האחרונה ער כה, המכניסה לתמונה השנייה מידע חרש (באמצעות נחמה) על רצונו של אפריים לעזוב את הצבא בעקבות הרג המפגין. אף שעל-ידי כך מתחזקת לכאורה עבור הצופים – שאינם מחזיקים בידם את היצירה – היהירות – ההנמקה העלילתית להתייחסותו של אפריים לשאלה זו בסוף המחזה ונכמובן גם משמעותה של כותרת המחזה, תוספת זו גורעת מחריפתה של הביקורת, באמצעות ההיפוך הפארודי של הסיפור היהיר, כלפי "אפריים" כמסמנה של החברה הישראלית.

23. וכך גם כמה מהקוראים, כמובן. ההקבלה הפארודית גם משמשה, בין השאר, אזהרה מפני קריאה שגויה של המחזה.

24. ס' יזהר, הערה 20 לעיל, עמ' 20.

25. הפלגה שנראית גם היא, מבעד לעדשות המבט ה'לאורי' המדומיין בה, תמוהה משהו: על מה שותק הטקסט הזה? על מה המלל הכפייתי שלו בא לכסות?

26. הכוונה, כמובן, לסיפורים "השכור" (נובמבר 1948) ו"חרבת חזעה" (מאי 1949).

זו, היא והכניעה לתכתיבי הקולקטיב, קיתונות של לעג עצמי מצדו של המספר בגוף ראשון.

אבל הדיאלוג של המחזה עם הדילמה של אפריים מהאספסת איננו אירוני בלבד, ובצד הדגשת הביקורת כלפי אפריים המושל באמצעות קווי הדמיון והשוני כאחד ביחס ליצירה המוקדמת, מתבטא במבנה – העומק של המחזה היחס האמביוולנטי אל האופציה שמייצג – במקרה זה – הקולקטיב הקיבוצי. הפעולה בקבוצה, תוך ויתור ומחיקה מסוימת של הסממנים המבנים את תודעת זהותו העצמית של היחיד, נרמזת למעשה ברבדים שונים של המחזה כאופציה אוטופית נכספת, גם אם בלתי אפשרית מבחינתו של הסובייקט.

## כנסוּיית המצור

“כל הקריירה שלי אני מטיל עוצר ומדמה את פריצת השיירות לירושלים במצור”  
[אפריים]<sup>27</sup>

27. אפריים חוזר לצבא, תמונה 1, עמ' 13.

פעמיים במהלך המחזה מרפרר לאור במוצהר למחזה בערבות הנגב: בפעם הראשונה בתמונה 6, בכניסתו התיאטרלית של דוד לחדרו של אפריים:

דוד ונכנס לכוש כמו חייל מ<sup>48</sup>. אין דבר כזה במציאות. כולל כובע הגרב. מכנסי חאקי קצרים וגרבי צמר ארוכות, אולי, או סנדלים. הוא מצטט את “בערבות הנגב”. אין דבר כזה. חיילים במציאות לא מצטטים חיילים ממחזות העברן “ידעתי שאתם לא ישנים – מכשיר הקשר הפסיק לעבוד. הבטריות מתו. גם המורס לא עונה. נצטרך להיכנע. מוות לפולשים. הם מקיפים אותנו מכל העברים והפיפר היחירי שיש לנו – מקולקל. לך תבנה מדינה”<sup>28</sup>.

28. שם, תמונה 6, עמ' 43.  
29. הפסטיש, שאופיו נייטרלי יותר מזה של הפארודיה המובהקת, הוא חיקוי במרכאות, כלומר ציטוט, המתפקד בראש ובראשונה כהפניה, בדומה לרמיזה. ראו Peggy Zeglin Brand, “Pastiche”, *Encyclopedia of Aesthetics*. New York: Oxford University Press, 1998, pp. 444-445.  
30. על מוטיב המצור בדרמה של “דוד בארץ”, ראו חיים שוהם, הדראמה של “דוד בארץ” (אתגר ומציאות בדראמה הישראלית), אור-עם, תל-אביב 1989, עמ' 248-239.

האופי הפסטישי<sup>29</sup> – לכאורה של הסצנה מודגש בכל רמותיו של הטקסט – הציטוט של המחזה המוקדם, הנזכר גם בהוראות הבימוי, מתבטא גם ב'ציטוט' ויזואלי באמצעות התלבשות המגוחכת. אולם לציטוט – לכאורה אין זכר במחזה של מוסינזון, כלומר זהו ציטוט מדומה, פרפראזה שהיא פארודיה על האתוס ההרואי שמיוצג במחזה המוקדם באמצעות הדימויים הפרדיגמטיים של המצור הקיומי, ההקרבה האישית והקולקטיבית של “המעטים מול הרבים” וההישרדות הנסית של היישוב.<sup>30</sup> הפרפראזה שמתחזה לציטוט מחזקת את המטען הביקורתי הגלום באקט הפארודי של דוד. דוד ממחזז במטאפורה זו את המצור שאפריים מטיל על עצמו ועל סביבתו, ובכך מוחה על הכלא המדומה והמופרך מיסודו שהוא אסור בו בעל כורחו. הפארודיה הוויזואלית מחוללת הפרעה חריפה יותר בקליטה מהפארודיה המילולית, כמובן. בעוד שברמיזה הספרותית המילולית, גבולות העולם הדרמתי עשויים בהרבה מקרים להישמר,

במיוחד בהפניות לתבניות מיתולוגיות או לאמירות ידועות לכול מיצירות מופת (כמו באלוזיות לנאמו של שיילוק) – חדירתה של הפארודיה למישור הפיזי הופכת את הכניסה של דוד להפרעה חריפה ממש, שהופכת באחת לרפרור עצמי מטא-דרמטי. ברגע זה הצופים "רואים כפול" – הן את הסיטואציה הדרמתית שבהווה והן את הדרמה התש"חית המועלית באוב. הבועה הדרמתית-מיתית של שתיהן נחשפת ומתנפצת, ודרכה מבצבץ הרקע הראלי, שם "חיילים לא מצטטים ממחזות העבר".<sup>31</sup>

הרמיזה המפורשת השנייה למחזה בערבות הנגב מופיעה כעבור שתי תמונות, כשהסתגרותו הנמשכת של אפריים בחדר המושל מתחילה לעורר את חשדן של הדמויות האחרות. "אביו" של אפריים, המבקש להיכנס ולדבר עם בנו, מצטט כלשונו את המשפט הטעון של האב אברהם מהמחזה בערבות הנגב: "אל תאמר לו פקודה!! תגיד לו: 'אבא מבקש'".<sup>32</sup> בהקשר המקורי מבקש אברהם שיודיעו לבנו דן שעליו לקחת את הפצועים במכונית ולחלץ אותם, תחת אש, מהקיבוץ המכותר, משימה שמשמעותה (כפי שאברהם אומר בעצמו) מוות ודאי.<sup>33</sup> החזרה הפארודית על סיטואציית המצור הקיומי בהיפוך אירוני – שהרי כעת הבן נמצא במצור מרצון, וה"אב" מבקש לחלצו – מחדדת את האבסורד שבסיטואציה הנוכחית ומחריפה את הביקורת על התבצרותן של הדמויות מפני המציאות, אך בה-בעת היא נושאת משמעויות נוספות הנוגעות דווקא לסיטואציה המקורית. הציטוט, המדגיש את הצרימה בבקשה של האב מבנו הנשלח להיעקד על מזבח ההכרח ההיסטורי, מפנה את תשומת הלב לתפנית האידאולוגית המתחוללת בתמונה זו, שבעקבותיה, קרבנו של הבן נקרא מחדש כקרבנו של האב, ונקשר שגב טרגי לאב תוך הדחקה וטשטוש של המחיר הנורא ששילם הבן.

האב המבקש להיכנס לחדרו של אפריים הוא, כפי הנראה, אב מדומה, שהרי הוא דובר "מבחוץ בקולו של גדליה או שלמה",<sup>34</sup> וממשחק ההטעיות שממשיך ומתפתח בטקסט קשה להבין מה מהמתואר אכן מתרחש 'באמת' – האמנם הגיע האב האמתי לביקור, האם אפריים אכן מדבר אתו בטלפון לאחר מכן או מעמיד פנים, וכדומה. מעמדו האונטולוגי הרעוע של האב מרמז שעיקר תפקודו הוא מטאפורי – גילום האתוסים ה'ממסדיים' המיושנים שהבנים ספק נאבקים להיחלץ מהם וספק לכודים בהם מרצון. האב של בערבות הנגב הוא אפוא ה'אב' – הסיבה, הגורם – של אפריים של לאור, במקביל לתפקוד של המחזה בערבות הנגב בכללותו כטקסט-אב שהמחזה הנוכחי נובע ממנו ומבקש לפרקו. המרד של אפריים כנגד האידאולוגיה הזו מזוהה עכשיו עם המרד של הבן באביו, והחולשה שתוקפת את אפריים ומפוררת את המרד שלו, מקפיאה אותו בדימוי העצמי הנצחי של בן – לא בעל ולא אב. מסיבה זו עצמה הוא איננו מסוגל להתעמת עם שלמה ושכמותו, כיוון שבמחויבותם

31. ראו Richard Hornby, "Literary and Real-Life Reference within the Play". *Drama, Metadrama, and Perception*. London and Toronto: Associated University Presses. 1986, pp. 88-102

32. אפריים חוזר לצבא, תמונה 8, עמ' 59 (והשוו: יגאל מוסינזון, בערבות הנגב, אור-עם, הל-אביב 1989 [1949], עמ' 63). המונה זו היא אחת התוספות החשובות בגרסה השנייה, אך בעריכת הגרסה השלישית הושמט עניין הביקור כולו. חוסר ההחלטיות של המחבר לגביה עשוי להעיד על משמעותה הרגשית העמוקה של הסצנה. האלוזיה לרמותו הארכיטיפית של האב אצל מוסינזון – ששמו אברהם והוא 'עוקד' את בנו – ולשמו של המחבר (יצחק לאור) החוזר פעמים רבות בשירתו למיתוס עקדת יצחק – מהווה אישור נוסף לחשיבותה של הסצנה.

33. "אי-אפשר לפרוץ! זה לא ילך! שפריצה משמעותה מוות לפורצים" (בערבות הנגב, עמ' 53).

34. אפריים חוזר לצבא, תמונה 8, עמ' 59. זו הערה רבת-חשיבות, שכן היא מחזקה את החושים הסמיוטיים שבין אפריים לשלמה, "הפאסיסט העברי", ומבהירה את מקור החולשה של אפריים מולו.



האידיאולוגית המוחלטת לתפקידם בקולקטיב הם מהדהדים את האתוס של דור האבות, אתוס שאפריים אינו מסוגל להינתק ממנו.

האנלוגיה למחזה בערבות הנגב חושפת גם כאן את הביקורת המובלעת בטקסט המוקדם ומוציאה אותה מן הכוח אל הפועל: המחבר המובלע של בערבות הנגב מעדיף את גישתם ההומנית של איתמר, שוש וברוך על פני האידיאליזם העיוור של אברהם. היצירה מראה<sup>35</sup> את התהליך שבו עקדת הבן, במסגרת ההשגבה המיתית של הנרטיב, מיתרגמת לקרבן של הקולקטיב ומצדיקה בדיעבד את דרכו. ועל אף שהניצחון ההיסטורי, הקובע, שייך לאברהם, הדך שבה ניצחון זה מעוצב, על מלאכותיותו המודגשת, חושפת את תלישותו מההיגיון הראלי ומהסבירות הנרטיבית ומרמזת לצרימה בינו ובין מערכת הערכים של המחבר המובלע.<sup>36</sup> את האלימות כלפי הבן ביצירות תש"ח אפשר לראות אפוא כמוצא אחרון של המחבר, שמקריב את גיבורו, או – ניתן אף לומר – מעניש את האגו שלו. בכך המחבר מגשר ומאזן בין ההיגיון הנרטיבי של הסיפור ומערכת הערכים שהוא נושא ובין התביעה הפוליטית להתאים את הסיפור לתפקידו האידיאולוגי עבור קהילת נמעניו.

שני הנרטיבים המיתיים המרכזיים שלאור מפרק באמצעות ההתכתבות עם ספרות תש"ח הם אפוא ה"מצור", שגילומו הפרדיגמטי הוא במחזה בערבות הנגב, מצד אחד, והפיצול המשתק/מאזן של הסובייקט בין "צורכי הכלל" ו"הרגש הפרטי" (או בין ה"חובה" וה"מצפון") ביצירות ס' יזהר, מצד אחר. התכתבות זו נעשית כאמור לא רק לצרכים פארודיים, אלא גם כמענה לשעתוק ולשחזור הסלקטיבי של מסמנים מסוימים מהזיכרון הקולקטיבי לצורכיהם המניפולטיביים של המיתוסים הפוליטיים בישראל, שעיוותו לא רק את תמונת ההווה אלא גם את תמונת העבר. לאור חוזר לטקסטים של דור תש"ח גם כדי להראות שהעשייה הציונית נבנתה מלכתחילה על גבי שבר קוגניטיבי חסר-תקנה, וכך גם נחוותה ותועדה – ברמות משתנות של מודעות – בספרות התקופה. על-ידי כך הוא מביא אל קדמת הבמה את מה שמפעפע בדחיסות מחניקה בעומקה, את מה שנאמר ונבלם בטקסטים הללו, כסוג של זיכרון אותנטי או סימוכין לאמת שנהגתה אז בחצי קול ועכשיו מכריזים עליה בריש גלי.

"אין דבר כזה במציאות. הכול בדוי לגמרי, כולל הבני"<sup>37</sup>: מעמדו של הטקסט המשני

את הדיאלוג הדרמטי נהוג לחלק לשתי מערכות טקסטואליות – ראשית ומשנית.<sup>38</sup> הטקסט הראשי הוא הטקסט המדובר של הדמות, ואילו הטקסט המשני מאפיין את התנהגותה מחוץ לדיאלוג הממשי. פישור-ליכטה מציינת כי משמעותו של הדיאלוג אינה יכולה לנובע מכל אחת מהמערכות בנפרד, אלא היא בהכרח תוצאת התרכובת הנוצרת מיחסי הגומלין ביניהן. הטקסט המשני עשוי להתמצות בשם האדם המדבר,

35. הרברים יפים גם לסיפוריהם של יזהר ושמיר (על הוא הלך בשדות, ראו בהמשך).

36. ראו על כך בהרחבה במאמרה של זהבה כספי על דרמות תש"ח, כאן, עמ' 85-88.

37. תמונה 6, עמ' 41.

38. אריקה פישור-ליכטה (ראו הערה 39 להלן), בעקבות אינגרדן. לאור, המקריש להגדרות של אינגרדן דיון מפורט, מכנה את המערכות הנ"ל "עיקרית" ו"צדדית" (ראו יצחק לאור, "הקומדיה של חנוך לוין: פטישיזם

תיאטרוני כאופן קיום", עבודת דוקטור, אוניברסיטת תל-אביב, 1999, עמ' 48-54.

Erica Fischer-Lichte. 39. "Written Drama/Oral Performance". *The Show and the Gaze of Theatre: a European Perspective*. University of Iowa Press. 1997. pp. 319-337

Ibid., p. 323. 40.

41. אפריים חוזר לצבא, המונה 2, עמ' 16.

42. ואכן בגרסה האחרונה (שנערכה, כזכור, עבור ההפקה במועדון צוותא) ויתר לאור על הקטע הזה וחיבר יחד את תמונות 2 ו-3, תוך שהוא מרלבג על התיאור הסימולטני של ההפגנה.

43. שם, תמונה 2, עמ' 19.

להתרחב למידע מפורט על אינטונציה, מימיקה, מחווה, עמידה ותנועה של הדובר או המאזין, או אף להפוך לטקסט תיאורי עצמאי. ברוח זו, פישר-ליכטה מאפינת את הדיאלוג הדרמתי בכללותו כמתח בין כתיבה ודיבוריות.<sup>39</sup>

מערכת היחסים בין הטקסט הראשי לטקסט המשני באפריים חוזר לצבא היא מתוחה ודינמית. המחזה בונה בעקביות את היפוכה של ההיררכיה המסורתית בין הטקסט הראשי למשני. הטקסט המדובר הופך לקרנבל מסכות אין-סופי, המנתץ את ההבחנה בין שקר ואמת ומטשטש את הגבולות בין האירועים הראליים לפיתוחיהם הסובייקטיביים. אבל המשחק הקרנבלי אינו חזות הכול, ויש בטקסט היררכיה (מודרניסטית) ברורה בין החזית והרקע, או הגלוי והסמוי: לעומת הטקסט המדובר, הטקסט המשני משמש גם אזור הדיבור הישיר מטעם המחבר. נוסף ליחסים האפשריים שפישר-ליכטה מצביעה עליהם, בין הטקסט הראשי למשני (השלמה, קונקרטיזציה, מודיפיקציה [הגברה או דילול] וסתירה),<sup>40</sup> יחסי הגומלין בין הטקסט הראשי למשני באפריים חוזר לצבא כוללים גם דהודים, אנלוגיות והכפלות, המשתלבים כולם בקרנבל המסכות והבבואות שבחזית הטקסט. כך, למשל, כולל הטקסט המשני הערות רבות הנוגעות לז'אנר או לסגנון של הטקסט הראשי, ובאופן זה הוא מבסס את הדיאלוג הישיר והמטא-טקסטואלי של המחבר עם קוראיו. בתמונה 2, לדוגמה, נטפל דוד אל נחמה ומנסה להחרידה משלוותה בדרכים שונות; כשאינה מגיבה הוא "נוסק אל הפיוט. מעין פרובוקציה. שם המשחק: אם לא תיעני לי, אהיה משורר".<sup>41</sup> קהל הצופים שומע תיאור פארודי פסידו-פיוטי של הנוף הים-תיכוני, המתלכד בהדרגה עם הנוף הממשי שמחוץ לחדר ועם תיאור ההתרחשות האלימה של ההפגנה. השורות בטקסט קצוצות, אך הטקסט מאורגן בפסיחות 'לאוריות' אופייניות שאינן מאפשרות ביצוע דקלומי מודגש שלו כ'שיר'. הרושם הפארודי מחריף אם משווים את הטקסט לגרסה הראשונה, השוואה המגלה כי השיר המדובר היה במקורו קטע פרוזה. כך, אפוא, הטקסט של הגרסה השנייה מבצע פארודיה סמויה על עצמו, וגם זאת לעיני הקוראים בלבד.<sup>42</sup> דוד שוזר בפרובוקציה הפואטית שלו סאטירה פוליטית וחזזור מיני לסירוגין. לאחר שההטרדה המינית ב'כובע' המשורר התמצתה זמנית וסבלנותה של נחמה פוקעת בהתפרצות זועמת, דוד מבצע נסיגה טקטית ומתקיף מכיוון אחר: "את לא רוצה, אז אני אדבר על פוליטיקה". הטקסט המשני מנתב בין הפרובוקציות המתחלפות, שאף אחת מהן אינה אמינה או אמיתית יותר מרעותה, ומדגיש את אי-היכולת לחדור מבעד למסכות השונות אל מהות אמיתית כלשהי. על התפנית הפוליטית שתופס טקסט הפיתוי-הטרדה של דוד, אומר המחבר: "כל הרמה הלשונית הסאטירית היא מתוך ניסיון לחזר. אבל הטקסט נאמר במלוא הרצינות. כאילו הוא מאמין בכל נימה מנימות המחאה שלו"<sup>43</sup> – ויש לשים לב לכפילות של "כאילו" ו"במלוא הרצינות", היוצרת הזרה חריפה

כלפי הטקסט המדובר וכלפי המעמד התיאטראלי כולו, שמלאכותיותו עוד מודגשת על רקע קולות ההפגנה והגז שחודרים לחדר, המעניקים רפרנס ראלי לתיאורו הסאטירי של דוד. קרוב לסיומה של הסצנה מתחלף בן-רגע הטון הסרקסטי של דוד בבעתה אמתית כאשר הוא קולט שאחד המפגינים, ילד, נורה למוות.

רפרורים-עצמיים לסגנונו של המחזה ולמערכת הציפיות של הקהל ממנו מצויים במחזה בדרך כלל בטקסט המשני, אך גם בטקסט המדובר של אפריים. יכולתו של אפריים למלא גם את הפונקציה המטא-דרמתית ו'לצטט' את הטקסט המשני – יכולת זאת מאותתת לקוראים על מעמדו הגבוה בהיררכיית הסמכות הנחלקת בטקסט בין המחבר לדמויותיו, ועל הקרבה הרבה שבינו לבין המחבר. כך, למשל, מכיל הטקסט המשני הוראה אירונית על האופי ה"ריאלי [...]" כולל זיוף-מה של הדיאלוג" שיש להעניק לסצנה בין אפריים לדבורקה (תמונה 6, עמ' 42). בהמשך אותה תמונה, מעיר אפריים במונולוג שלו: "משפט יפה לסיום מונולוג, אבל אני לא רוצה לסיים"; ואחר כך: "וגם זה היה מונולוג ארוך" (עמ' 46-47). שתי תמונות לאחר מכן, בשיחת הטלפון המדומה שלו עם אביו, הוא משחק את תפקיד המחזאי ומכריז: "שמעת על החייל שנעלם? [...]" אני הוצאתי אותו להורג. למה? [צוחק] כי הוא עשה לדבורקה את הילד. ממש דרמה ריאליסטית".<sup>44</sup>

44. תמונה 8, עמ' 61.

תמונה 6, הפותחת למעשה את חציו השני, ה'פסיכולוגי', של המחזה, המשקף את התדרדרותו הנפשית של אפריים, מכילה כמה רמות של נוכחות וכן מתח מוגבר במיוחד בין ההתרחשות הבימתית והמישור המטא-דרמטי. מתמונה זו ואילך יש ייצוג בימתי גם להזיותיו של אפריים, וקשה יותר ויותר לדעת מה ממשי ומה מדומה. היחסים בין הטקסט הראשי למשני בתמונה זו מגוונים, ובצד הפונקציות שנמנו לעיל הם כוללים פונקציות נוספות:

בחלקה הראשון של התמונה שומעים את דבורקה אשת המושל מדברת, בזמן שהיא מקפלת את בגדיה בנוכחות אפריים. בתחילה אין יודעים אם המונולוג מתקיים במציאות של החדר או רק כמונולוג פנימי, משום שהטקסט המשני אינו מספק בשלב זה מידע על התנהגותו של אפריים ועל תגובותיו בזמן המונולוג, אך לעומת זאת מדגישה את הבר-זמניות של המונולוג עם חקירה בערבית שמתנהלת בחוצבמה ומיוצגת על-ידי הקולות הבוקעים משם (שאלות, צווחות פחד או כאב, בכי). דבורקה מפסיקה מדי פעם את דבריה ומקשיבה, אך לא ברור אם היא אכן שומעת את הקולות. כאן מופיעה בטקסט המשני הערה שחוזרת בווריאציות שונות לאורך המחזה: "אין דבר כזה במציאות. הכל בדוי לגמרי, כולל הבכי". בהקשר הנוכחי, האירוניה של ההערה מכוונת כלפי דבורקה, ומשמעותה הפוכה, דהיינו: מה שאנחנו רואים על הבמה מייצג רק

45. המונה 6, עמ' 42.

את מה שדבורקה והנמענים המשוערים, שהערה זו מתייחסת אליהם, מוכנים לראות, או לשמוע. ההכחשה "אין דבר כזה במציאות" היא הייצוג המילולי של התודעה הציבורית הנורמטיבית, המתבטאת גם באופן חלוקת הבמה למה שניתן לראות ולהראות – ה'דרמות' ה'אינטימיות' שבין הדמויות, ומה שלא רואים ומכחישים ששומעים – החקירה, למשל, או ההפגנה בתחילת המחזה. דבורקה מדברת על ההיריון, על אדישותו של אפריים כלפיה ועל שקיעתו העלובה, ומסיימת בתחינה אליו שיעזוב את הצבא. אך רק כאשר מסתיימת החקירה שברקע והבמה מוארת כולה, רק אז נגלית המזודה הארוזה ו"מתחילה סצינה דרמטית של ממש' כמו שאוהבים העיתונאים ואנשי התיאטרון. [...] אין במציאות סצינות כאלה".<sup>45</sup> השימוש בתאורה וההנחיות בטקסט המשני מבהירים כי מה ששמענו עד כה לא התרחש במישור הראלי של המחזה, אבל בהבעת אנו מונחים להתייחס למישור הראלי כזיוף, כקונבנציה של תיאטרון רפרטוארי ממסדי ('בורגני'). בדרך זו הופך המישור הראלי של ההתרחשות למישור המלאכותי, המזויף. לעומתו, המישור שאיננו רואים, או המישור המעוצב כהזיה או כדיבור פנימי – הוא – הוא המישור המכיל את החוויה הרגשית האוטנטית. על כן, בנקודה זו מתפרשת האמירה החוזרת "אין במציאות סצנות כאלה" לא כאירוניה, אלא כביקורת ישירה על הנורמות של "העיתונאים ואנשי התיאטרון" לגבי אופני ההנחה והייצוג של הראליה עצמה.

הוראות הבימוי יוצרות הזרה של הטקסט המדובר באמצעות הדגשת התיאטרליות ה'קונבנציונלית' שלו. זהו רגע פרובלמטי מבחינת ההצגה, שכן ביצוע נאמן של הוראות אלו עלול להיתפס כמשחק גרוע ותו לא. אך הרגע לא נמשך זמן רב: המחבר שובר את הזיוף באמצעות הקצנתו עד גיחוך – דוד פורץ אל הבמה בתחפושתו התש"חית ומדקלם את הציטוט המפוברק שנדון לעיל. בפעם השלישית בתמונה זו מופיעה בטקסט המשני ההערה: "אין דבר כזה. חיילים במציאות לא מצטטים חיילים ממחזות העבר". כעת מושא האירוניה של ההערה 'המובנת מאליה' הוא, כמובן, הצנזורה, שיצאה כנגד "אופיו המסלף" של המחזה ולא השכילה להבחין בחריגות התכופות מהמישור המימטי בהצגה.

לאחר שאפריים משלח את החייל שזכה באישור יציאה הביתה, כבה האור, וברקע מתחדשת החקירה, תוך חרפת הדיסוננס שבינה לבין הטקסט הראשי, ושוב חוזר הטקסט המשני על התזכורת האירונית: "אין חקירות כאלה במציאות". אולם הטקסט הראשי שמושמע כעת הוא המונולוג הארוך של אפריים, הפונה ישירות אל דבורקה וכמו עונה לאמירה האחרונה שלה: "ודאי שאני נשאר כאן".<sup>46</sup> כלומר, בניגוד למה שנדמה לנו קודם וגם בניגוד למשתמע מהטקסט המשני עצמו,<sup>47</sup> אפריים שמע את דבורקה: הוא שמע אותה באותו מישור רגשי פנימי שבו הם מקיימים את הדיאלוג האמתי ביניהם, המישור שבו "דבורקה" – כמו

46. שם, עמ' 45.

47. בתחילת "הסצנה הראליסטית" מציינות הערות הבימוי לגבי אפריים: "כל העת, כשדיברה, היה נוכח בנפרד, ראה אותה ולא דיבר, אולי לא ראה, אולי רק שמע את קולה" (שם).

"שלמה", "דוד" ו"נחמה" – היא ייצוג מטונימי של חלק מאישיותו של אפריים.

במהלך המונולוג שלו, מתייחס אפריים לדימויים המיתולוגיים של הציונות שבעטיים הלך לצבא. אלו התגלו כאוסף מליצות שדופות, שניתן "להצמיד אותן מחדש לכותרות אחרות". במקביל לדבריו, מנחות הוראות הבימוי: "לא קם, מהסס לרגע, כאילו מתלבט איך להציג את הסצנה"<sup>48</sup>. הטקסט המשני יוצר הזרה כלפי 'תיאטרוניות' של הטקסט הראשי, במקביל להזרה שיוצרים דברי אפריים כלפי הקלישאות המיתיות של הנרטיב הציוני. באופן זה משקפת הפונקציה של הטקסט המשני ביחס לראשי את הפונקציה הפוליטית של המחזה ביחס למיתוסים הפוליטיים שהוא בא לפרק: במילים אחרות, הטקסט המשני מתייחס לטקסט הראשי בפרט ולכל מה שמוצג על הבמה בכלל כאל סוג של מיתוס המצריך פירוק כשלעצמו – המיתוס של התיאטרון. התוצאה היא פרובלמטיזציה של מעמדו של הטקסט הדרמתי כולו: האירוניה כלפי המדיום התיאטרוני, שכמה מהופעותיה נסקרו לעיל,<sup>49</sup> מנכרת את הטקסט מעצמו וכאילו פועלת נגד המחזה. זהו סימפטום של הרס עצמי, היוצר הקבלה בין המישור המטא-דרמתי של המחזה והמישור העלילתי, שבמרכזו גיבור שהוגדר כ"גבר בהתפוררות פנימית"<sup>50</sup>. כפי שצוין לעיל, בעוד שבמחזה הכתוב יוצרים הרפרורים-העצמיים זיקות מורכבות ומעניינות בין רמותיו השונות של הטקסט – על הבמה, שאי-אפשר להנכיח בה את כל הרמות הללו, עלולות חלק מהשבירות המטא-דרמתיות להתפרש שלא כהלכה, או פשוט לייצר אנטגוניזם וניכור בקהל הצופים כלפי ההתרחשות הבימתית.<sup>51</sup>

#### בין מציאות מצובקת לממשות מוכחשת

במה עוסק המחזה? יש להניח שאיש לא יסכם את עלילתו כסיפורו של איש צבא, ש'נקרע' בין צו מצפונו לתפקידו עד שהוא מאבד את שפיותו, וזאת משני טעמים:

ראשית, המחזה אינו מאפשר להבין כך את התנהגותו של אפריים מרגע הפריפטיה התודעתית שהוא עובר בסוף תמונה 5, היות והתרופפות הבסיס המציאותי משם ואילך והכניסה לתודעתו של אפריים מהוות שינוי אונטולוגי, שמשפיע על עיצוב התמונה כולה (ראו למשל את החקירה בתמונה 9) ולא רק על עיצוב תודעתו של אפריים ביחס לתודעות האחרות. חוויית הקליטה של ההתרחשות הבימתית ככניסה לתודעתו אינה יכולה להעיד, כשלעצמה, שתודעה זו איבדה לחלוטין את הקשר עם המציאות.

שנית, סיומו הכפול של המחזה (ראו להלן) מבהיר מפורשות שהמחזה

48. שם, עמ' 46.

49. בהמשך המונולוג של אפריים בתמונה זו, חוזרת עוד פעמיים התזכורת הספק-ישירות ספק-אירונית ביחס לדבריו: "אין דבר כזה במציאות".

50. כדברי לאור בריאיק לעמנואל בר-קדמא (הערה 2 לעיל).

51. בעניין זה מציין הורנבי כי יש מידה של סיכון בשימוש מרובה ברפרור-עצמי על הבמה, משום שהוא הורס את ה"משחקיות" שבמחזה (Play) והופך אותו ל"עבודה". לרעתו, הרפרור-העצמי הוא הצורה האינטנסיבית והקיצונית ביותר של מטא-דרמה, ועל כן יש להשתמש בו באופן מרוד ובחסכנות, כפי שעשה בריבט באפקטיביות רבה במחזותיו. הורנבי מכיא את העלבת הקהל מאת פטר הנדקה כדוגמה למחזה שהקצין את המגמה המורליסטית-רדיקלית של הרפרור-העצמי הברכטיאני עד כדי פגיעה בחוויה האמנותית עצמה; המחזה לא העליב את הקהל, אלא פשוט שעמם והבריח אותו מאולם התיאטרון – ראו Hornby. "Self-Reference". *Drama, Metadrama*, p.117 (הערה 31 לעיל).

לא בנוי אך ורק סביב אפריים, שהרי תמונת הסיום הדרמתית מסתיימת במערך חדש של כוחות ובפתיחתו של סיפור חדש.

ברצוני, אם כן, להציע עקרון ארגון אחר, שכבר נרמז לעיל, והוא שרשרת ההחלפות המטונימיות, הבבואות ומשחקי התפקידים במחזה, שנדמה כי הם פועלים כולם על-פי העיקרון הבא: האובייקט הגלוי הוא מסכה שקרית, המחליפה או המסתירה אובייקט סמוי, שהוא היפוכה הבינארי. הדמויות כולן מציגות ומשחקות תפקידים שהם אנלוגיים באופן ישיר או הפוך לזהותן ה'רשמית'. גם משחק התפקידים בתוך התפקיד הוא, כמובן, בעל אפקט מטא-דרמתי ברור וטורד-מנוחה, שכן הצופים אינם יכולים לשכוח כי הדמות שמשחקת תפקיד מגולמת על-ידי שחקן, שהנוכחות הראלית שלו על הבמה יוצרת שוב קיום בו-זמני של ראליה ובדיון.<sup>52</sup> מהבחינה הזו, לבמה יש כמובן יתרון ברור על המחזה הכתוב.

התפקידים הרשמיים במחזה מהווים ברוב המקרים כותרת ריקה, שמתחיתה רוחשת פעילות חתרנית הפוכה, או לחלופין – במקרה של אפריים עצמו – יחסי הכוח הממשיים מודחקים באמצעות מערך פנטזיונרי הפוך, המוצג כהסבר הרשמי. כך או אחרת, המחזה מאורגן סביב צמדים בינאריים של דמויות או של מצבים המקיימים ביניהם יחסים דינמיים של חילופים והמרות בין מדומה וממשי. מוטיב הכפיל או המחליף מופיע בהיקף מצומצם או נרחב לכל אורך המחזה. כך, למשל, מעירה דבורקה בראשית המונולוג שלה בתמונה 6: "לא נעלבתי מהחייל שאמר, כשעברתי: 'הנה המחליפה של נחמה'"<sup>53</sup> (כלומר, האישה החוקית אינה אלא ה"מחליפה" של הפילגש); ואפריים מגלה שהצבא שהכיר אינו אלא "צבא", כלומר קליפה ריקה מתוכן, שכן תחתיו פועל ארגון צבאי חלופי,<sup>54</sup> אך גם ללא ארגון חלופי אפריים הוא מפקד רק למראית עין: "גדליה הוא המפקד האמיתי ואפריים הוא ספק סגן, ספק יושב ראש של כבוד. גדליה מקפיד מאוד [...] על מערכת יחסים הפוכה כאשר הם נראים לעין".<sup>55</sup> גם ביחסיו עם דוד ההיררכיה נוטה להיות דינמית, ואפריים, ספק מפקד ספק "אח גדול", "איננו בהכרח נותן את הטון".<sup>56</sup> אפריים כחוקר ממלא את תפקידו כהלכה רק כאשר הוא מתעמת עם דוד המעמיד-פני-שלמה; כששלמה האמתי מתייצב לחקירה, היא מתמוססת לכדי "סקרנות עיתונאית, לא יותר"<sup>57</sup>, ויחסי הכוח בין החוקר לנחקר מתהפכים באופן שמרמז על ההקבלה בין המפקד הרשמי והמפקד האמתי.<sup>58</sup> אביו של אפריים הוא "גדליה או שלמה", כזכור, ואפילו העובר שבבטנה של דבורקה מוחלף ב"עובר" גרוטסקי, מלת-הקוד האכזרית של אפריים למין האוראלי שהוא אוהב לכפות על נחמה.<sup>59</sup> במקומות רבים לאורך המחזה, הדמויות מדברות על התפקידים שעליהן למלא מול זולתן. הן משתמשות במונחים מעולם התיאטרון – מונולוג, בימוי, הצגה וכדומה – לא משום שאין קיום מחוץ לתיאטרון,<sup>60</sup> אלא משום שהתיאטרון, לפי התפיסה המובלעת במחזה, הוא מדיום המאפשר הבנה

52. Hornby, "Role and Playing within the Role".  
Drama, Metadrama, p. 74

53. אפריים חזון לצבא, תמונה 6, עמ' 41.  
54. "אפריים: הגיד לי, אתה שמעת על המושג צבא? שלמה: כן. אנחנו למשל הקמנו צבא, כדי לשמור על החיילים שלך" וכו' (תמונה 5, עמ' 38).  
55. תמונה 4, עמ' 28.  
56. תמונה 3, עמ' 25.  
57. תמונה 5, עמ' 38.  
58. לאחר היעלמותו של שלמה, דוד אומר: "מצדי אפשר היה לחטוף אותו ולהחליף אותו בראש הממשלה" (תמונה 7, עמ' 50).  
59. ראו במונולוג של נחמה, תמונה 11, עמ' 74. עוד על כך להלן, עמ' 19 ואילך.  
60. אמירה "פיראנדליט" מעין זו הייתה עשויה, למשל, להתאים לסובל במחזהו הפלשתינאית, אך היא מעקרת, כמובן, את כל התוקף הפוליטי של המחזה.

טובה יותר של ההויה החברתית במציאות, הויה שמורכבת ממשחקי תפקידים, ומנפץ את אשליית הגישה הישירה לממשות. מה שמוצג לנגד עינינו הוא בהכרח מסכה, אבל קרנבל משחקי התפקידים וההיפוכים ההיררכיים מאבד כאן את האפקט המהפכני והמשחרר שמאפיין צורה זו ולובש גוון טרגי. זאת משום שיחסי הכוחות הממשיים בין הכובשים והנכבשים אינם משתנים באמת, חרף ניסיונותיו העיקשים של אפריים, לאורך כל המחזה, לשכנע בכך את הסביבה ואת עצמו באמצעות פנטזיית הסוכן הכפול שהוא מטפח.

התבנית הרטורית המחליפה בין קרבן ומקרבן, תבנית האופיינית לשיח הפוליטי בישראל, ניצבת במוקד הביקורת הפוליטית של לאור במסותיו ובמאמריו הפובליציסטיים, וכאן היא משתקפת בתהליך שקיעתו ההדרגתית של הגיבור. אפריים מכחיש את הווייתו הממשית ככובש, כחוקר וכמתעלל באמצעות היפוך התפקידים הפנטזיונרי, שבו הוא ממלא את תפקיד הנכבש, העצור, הנחקר והמעונה בנרטיב. לא במקרה מוקדשים כמה צמתים במחזה למוטיב הריאיון/חקירה: מוקד המחזה הוא החקירה הכפולה – המדומה-מבוימת ולאחר מכן הממשית – של שלמה על-ידי אפריים. החקירה הכפולה כמו מדגימה את המוסר הכפול של אפריים ואת הפיצול הבלתי אפשרי בתפיסתו; בעטיו מתמוססת החקירה הממשית לכדי ריאיון כמו-עיתונאי ולא יותר. בחציו השני של המחזה, אפריים "נהנה לשחק את הנחקר הפוחד"<sup>61</sup> מול גדליה, שמתחיל לחשוך בו שיש לו יד בהיעלמותו של שלמה. תמונת המציאות המקבילה שברא אפריים לעצמו כפתח מילוט, תופסת בהדרגה יותר ויותר מקום בתודעתו ועל הבמה. לשיאה מגיעה הפנטזיה, כמובן, בתמונה 9 – תמונת החקירה ההזויה בידי שתי הנשים, שרה/נחמה וציפורה/דבורקה. תמונה זו מקדימה את ה"ריאיון" האחרון בתמונה 10, שם נפרד אפריים סופית מה'אני' שלו ו'מתאבד' לתוך הווייתו הצבאית.<sup>62</sup> האלימות – הממשית והמפונטזת – המאפיינת את אפריים פועלת אף היא על-פי העיקרון המטונימי שמחליף סיבה ותוצאה: כסאדיסט בפועל כלפי נחמה ואולי גם כלפי העצורים הפלסטינים (הדבר נרמז לאורך המחזה), הפנטזיות של אפריים נושאות אופי מזוכיסטי-לכאורה: אפריים כמה להיות נחקר, מוענש ומושפל, כדי "שיכאב לי, שיהיה לי טעם".<sup>63</sup>

על הבמה, בהתאם, מעוצב הפיצול התודעתי של הדמויות באמצעות התרחשותן הבו-זמנית של שתי מסגרות הקשר – 'אינטימית' ו'צבאית': אולם תמיד דוחקת הסיטואציה האינטימית או המינית את הסיטואציה הפוליטית אל מחוץ לבמת התודעה. בכל הזדמנות אפשרית במחזה יוצר לאור עירוב והתנגשות בין המישור האינטימי והמישור הציבורי/צבאי: כך הופך המונולוג הפוליטי של דוד לעוד פרובוקציה במסגרת השידול ליחסי מין עם נחמה; גדליה נכנס לחדרו של אפריים בדיוק כשנחמה עומדת לבצע אתו מין אוראלי (ואפריים נשאר עירום-למחצה כל משך

61. תמונה 7, עמ' 54.

62. "אני נשאר כאן, לבר. נוח לי. מין התאבדות כיער. בלי אומץ לעשות את זה אפילו ככה" (תמונה 10, עמ' 71). עוד על כך, ראו להלן.

63. תמונה 6, עמ' 47.

הדיאלוג עם גדליה); אפריים מלטף ומנשק את נחמה במהלך המונולוג של "האב" שמאחורי הדלת, ועוד ועוד.

אחד הקטעים המצמררים ביותר במחזה, שכבר תואר לעיל, הוא המונולוג האינטימי של דבורקה בתחילת תמונה 6, המלווה לכל אורכו קולות חקירה וזווחות פחד וכאב של העציר הפלסטיני. כאבה של דבורקה, שהיא קרבן עקרותו הרגשית של אפריים, הוא מטונימי לכאב שברקע, מסמן אותו, מחליף אותו, משום שהסובייקט הישראלי אינו יכול באמת לראות את הפלסטיני כסובייקט, כלומר כמסמן ולא כמסומן. בורבאופן מחליף כאבה של דבורקה במונולוג של נחמה את סיפורו של העציר הפלסטיני, היושב כפות מולה בתמונה האחרונה במחזה (ראו להלן). נחמה אינה מסוגלת, לכאורה, לראות את הפלסטיני. אבל במישור אחר יש גם קו של רציפות המקשר בין כאבה לכאבו – שניהם קרבנותיו של אפריים.

## ב: בין הגיבור המתפורר למחברו

"אני כותב שירה כדי/ לא להתפורר [...] אני כותב כי אני/ מתפורר"<sup>64</sup>

"גופי הגדול גמר לגדול/ מתחיל להתפורר"<sup>65</sup>

"את מסתכלת על גבר ואומרת הנה מעשים ואני רואה גזע מתפורר"<sup>66</sup>

מושג התקפותיו הראשי של לאור בכל תחומי כתיבתו הוא הסובייקט הגברי הנערץ, הצבר המיתולוגי שבראה ספרות "דור בארץ" המכונה "ספרות תש"ח". על אף האמביוולנטיות שבה עוצבה דמותו של הצבר והביקורת הפנימית שהיא הכילה גם בתוך השיח האידאולוגי ההגמוני של יזהר, מוסינזון, שמיר ועוז – נדמה שהוא מייצג עד היום, לכל הפחות על דרך הנוסטלגיה, את האנלי הקיבוצי הישראלי.<sup>67</sup> במיוחד תוקף לאור את האיזון המפוברק של אחדות הניגודים הבינארית בסובייקט זה, האירופאי-יליד הארץ, הלוחם-אך-מתלבט, המצפוני-אך-מגויס, הקשוח-אך-פסיבי. דוגמה לכך הוא הסיפור "עוד פעם הוא הולך בשדות" שפרסם לאור ב-1981 בקובץ סיפוריו מאחורי הגדר,<sup>68</sup> שהוא פארודיה לא רק על אורי, גיבורו היפה של משה שמיר, אלא גם על סוג המספר שיצר שמיר ופיתח עמוס עוז. ניתן לראות סיפור זה כמתווה-הכנה לאפריים, שנכתב ארבע שנים לאחר מכן.

אורי של שמיר מת כגיבור כדי לטשטש את בריחתו המאוד לא הירואית מהאחריות החדשה כחבר קיבוץ, בעל זאב. אבל הביקורת של המחבר כלפיו נבלעה במבט ההומו-ארוטי המוקסם של המספר – שהוצג כמבטו של הקולקטיב – והרומן לא נחלץ בסופו של דבר מהדימוי המיתי הנרקסי שביקש לפרק.<sup>69</sup> הטקסט של לאור מציג מלכתחילה בבהירות רבה את הניכור שלו מדמויותיו: ראשית, בעצם הרמיזה האירונית

64. יצחק לאור, "שירה", אהוב ימים, סימן קריאה/ הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1996.

65. יצחק לאור, [ללא כותרת], נסיונה, ספרית פועלים, תל-אביב 1982.

66. "ציפורה" ל"שרה", אפריים חזר לצבא, תמונה 9, עמ' 69.

67. לאור מדגיש את חשיבות הממר הגופני של סובייקט זה, שיפיו נועד לדחוק הצדה לא רק את "היהודי הישן" האירופי, אלא גם כל דיון רציני בצדקת דרכו של סובייקט זה, שהיא דרכה של הציונות. ראו, למשל (דוגמה אחת מני רבות), את מאמרו "חיי המין של כוחות הביטחון: על גופניותו של הישראלי היפה והביטחוני אצל עמוס עוז", אנו כותבים אותך מולדת, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1995, עמ' 76-104.

68. פורסם שניה בקובץ באביב, אחר הנילואים, כתר, ירושלים 2000, עמ' 62-87.

69. מיכאל גלזמן, "האסתטיקה של הגוף המרוטש: על תרבות המוות כ'הוא הלך כשדומה'", תד:



מחקרים בספרות העברית, חנה נוח ועודד מנדה-לוי (עורכים). אוניברסיטת תל-אביב, תשס"ב, עמ' 347-377.

לטקסט של שמיר: "עוד פעם הוא הולך בשדות" – המדגישה את זמן ההווה (בניגוד לזמן העבר במקור) ואת החזרה המשכפלת של הדימוי הקנוני של "המת-החי" בהקשר שהופך אותה לאבסורדית; שנית, ובזאת הוא ממשיך ומקצין את הקו ששמיר התחיל בו אך לא מימש אותו בעקביות הדרושה – לשון העיצוב מנוכרת ונמצאת בדיסוננס חריף עם העולם המעוצב.

המספר של לאור הוא מספר 'סטרילי', המשתמש בשפה 'מכובסת' – פסידו-גבוהה ונקייה במכוון, באופן היוצר משלבי לשון המתנגשים זה עם זה בצפיפות רבה. ניכורו של המספר מגיבורו נובע מהשוני-לכאורה בין עולמות הערכים שלהם: המספר (שמאפייניו מזכירים כמדומה את מאפייניו של המספר של עוז, אליבא דלאור<sup>70</sup>) הוא 'בורגני' אולטימטיבי, שמייחס חשיבות עליונה לאסתטיקה חיצונית ול'ניקיון' לשוני, אך בפועל הוא מבטא אידאולוגיה גזענית ושוביניסטית. כך מוקדש משך ארוך של טקסט לפרטים טפלים, כגון מה שהוא מכנה "ניבולי פה" של הדמויות, בעוד שנושאים דומיננטיים בעלילה מוזכרים במשפטי לוזאי, כבדרך אגב. את אינטיסאר הפלסטינית שאורי פוגש בפריז, ואחר כך – למרבה המבוכה – בשירות המילואים בשכם, מכנה המספר, ללא יוצא מהכלל, בשם "הערבייה הקטנה". אולם בסופו של דבר מתברר כי יש אנלוגיה בין המוסר הכפול של המספר וזה של הגיבור: המספר המוסרני-לכאורה נרתע מ"ניבולי הפה" של הדמויות אך אינו מוטרד כלל מביגדיתו המשולשת של אורי – ראשית בנועה חברתו (עם שותפתה לדירה), שנית באינטיסאר ובסולידריות שהביע עם מאבקה הלאומי, ולבסוף בעצמו, כשהוא הולך למילואים ומחליט להתחתן עם "הנקבה שלו". ואילו המוסר הכפול של הגיבור מתבטא בפער שבין ערכיו המוצהרים והתנהגותו בפועל – מעל לכול, כפי שמתברר, חשובה לו תדמיתו העצמית כמשורר.<sup>71</sup> ההקבלות הפארודיות לטקסט הקנוני של שמיר, שהרמיזות אליו מופיעות ברגעים הכי פחות 'מתאימים',<sup>72</sup> מחריפות את הצרימה המורגשת לכל אורך הסיפור, כלומר את הפער בין התדמית העצמית של הדמויות ובין התנהגותן בפועל.

אפריים חוזר לצבא מעמיד לכאורה מבנה פארודי כמעט זהה למבנה בסיפור, ומבקש לתקוף הן את הצבר היפה והן את אופן ייצוגו האמנותי והתקשורתי בתרבות הישראלית, הנשארת שבויה בקסמו גם כשבכוונתה להתעמת אתו. היקסמות זו שבה ומייצרת, בכל פעם מחדש, מיתוס 'עמיד' יותר בפני המציאות בדינמיקה המזכירה את רטוריקת "החיסון" במיתוס הבורגני על-פי בירת.<sup>73</sup> המדיום התיאטרלי הוא מטבע בריאתו זירה אידאלית להנכחה המפרקת של הסובייקט האינדיבידואלי כתצורה אידאולוגית: אשליית הממשות שמשפק התיאטרון בעצם השימוש במסמנים חיים לפרנטים מופשטים, כלומר בייצוג מהויות מופשטות באמצעות נוכחויות פיזיות של אנשים וחפצים, ממחישה את פרדוקס

70. ראו על כך במאמרו על עמוס עוז, אנו כותבים אותך. הערה 67 לעיל.

71. כאן מפליל לאור גם את עצמו, כמוכן, ברוח מגמתו האתית של המחבר המובלע, מול צרכנותו הצבועה והעיוורת-לעצמה של המספר. כדי שלא יחמיצו הקוראים את משמעותה של מודעות זו טורח לאור לציין בגוף הטקסט: "וכבר נרמו משהו על כך משמו של אורי ומשמו של המחבר" (הערה 68 לעיל, עמ' 75).

72. למשל, בתיאור המפגש עם אינטיסאר: "ידידה היא תחובות בכיסים, משל היו בני ארץ אחת, הולכים זה בצדה של זו ובועטים באבנים כודרות, דור מלחמת-השחרור כמעט, או כמעט הנועת נוער חלוצית". ובהמשך אותו מפגש – "בלוריתו הרטובה זעה ברוח. הוא חשב על שדות הקיבוץ שבו שירת בזמן הצבא" (שם, עמ' 80).

73. "מחסנים את המדומיין הקיבוצי על ידי הורקת תרכיב קטן של ליקוי שמורים בו; כך מגינים עליו מסכנה של חתרנות כוללת" (רולאן בארת, "המיתוס היום", מיתולוגיות, הערה 12 לעיל, עמ' 282).

"הזהות האינדיבידואלית"<sup>74</sup> ובה-בעת מחריפה את אשליית נוכחותה. לא בכדי מגדיר אקו את פעולת האוסטנסייה (Ostension), כלומר הייצוג התיאטרוני של המושג באמצעות גופו של השחקן, כה-רֵאלִיזְצִיָה של האובייקט, כדי שיוכל להפוך לסימן המייצג מחלקה שלמה. האנשים והחפצים שעל הבמה (ומבחינה זו הם כמעט שווי-ערך זה לזה) מממשים בהופעתם מודל התנהגות או רעיון מופשט ומייצרים עבור הצופה "עתיד וירטואלי" שבו הם מייצגים אותו.<sup>75</sup> מכאן נגזרת כמדומה הפשטה מוחלטת של האינדיבידואליות האנושית, שהופכת לבת-המרה במסמנים אחרים, חיים או דוממים. אם אכן "דרך השקר אנחנו רואים על הבמה רמות שונות של נוכחות. כיסא בתור מיטה, כיסא בתור כיסא, אדם בתור מכשיר, אדם בתור אדם, אדם בתור סטריאוטיפ עיתונאי", כדברי לאור,<sup>76</sup> הרי שהתיאטרון הוא זירה אידאלית להתנסות בשיעור בתודעה פוליטית, הרואה את הסובייקט "[כ]תוצר האידאולוגי של יחסי הכוח בחברה נתונה".<sup>77</sup>

התיאטרון הפוליטי ישאף להפריע לנטייתם הספונטנית של הצופים להזדהות עם הדמויות ולהשליך עליהן דגמי זהות נורמטיביים וכוללים מבחינה אידאולוגית. הקתרזיס הריגושי הנובע מההזדהות עם הדמויות האינדיבידואליות אינו רלבנטי, ואף עשוי להאפיל על המשמעות הפוליטית, הפוסט-קתרטית של המחזה. תנאי להשגת המשמעות הזאת הוא תהליך ההפשטה האינטלקטואלי של הדמויות, המיתרגמות למבנה רעיוני, לתחביר בשיח הפוליטי הממשי.<sup>78</sup> האתגר הגדול ביותר עבור יוצריו של התיאטרון הפוליטי, כפי שמסכם אברהם עוז, הוא "פירוקה של הדמות הדרמתית ושבירת האשליה הייצוגית-פסיכולוגיסטית, מבלי שחווית ההזדהות עם הטוטליות האנושית [...] תוקרב על מזבח התכליתנות הרעיונית". במשימתו זו, על התיאטרון הפוליטי לתמרן בין שתי צורות המיקוד – הסובייקטיבי-ריגושי והחיצוני-שכלתני – ללא אמצעי התיווך המצויים בידיה של הסיפורת, כמו הפונקציה של המספר ואסטרטגיות לשוניות/טקסטואליות אחרות (עליהן דובר לעיל). "התיאטרון, המוסר את חיקוי העלילה בעיקר בידי הדמויות הפועלות, [חייב] לפתח אמצעים צורניים מתוחכמים על מנת להשיג מטרה דומה".<sup>79</sup>

אם נשווה את "אמצעי התיווך" בסיפור "עוד פעם הוא הולך בשדות" ל"אמצעי התמרון" באפריים, נראה כי המפלס הלשוני המתווך והמנכר של המספר מוצא כאן את מקבילו במה שכוונה לעיל "הטקסט המשני" – פונקציה שאינה מקבילה לחלוטין לפונקציה של המספר, משום שהיא כוללת בהכרח את מיזוגה של רמת המספר עם הרמה שמעליו (או מתחתיו) – רמתו של המחבר. על כתפיו של הטקסט המשני במחזה מוטלות אפוא כמה וכמה משימות, שלא כולן עולות בהכרח בקנה אחד. ברמה המידית – וביתר שאת בשתי הגרסאות שיועדו

74. הביטוי עצמו הוא אוקסימורוני, כידוע, בשל כפל המשמעות האירוני של המילה זהות, Identity (אישיות אינדיבידואלית, מצד אחד, וזהות לאובייקט אחר, הכפלה, מצד אחר), בדומה לכפל המשמעות של המלה Subject (סובייקט ונתין).

75. Umberto Eco, "Interpreting Drama". *The Limits of Interpretation*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1977. pp.101-110; וכך: Homby, *Drama, Metadrama*, pp. 106, 112-113

76. בהקדמה למחזה "רקוויאם למהפכה קטנה" (הערה 11 לעיל).

77. גרינבלט, מצוטט אצל עוז, התיאטרון הפוליטי (הערה 13 לעיל), עמ' 86.

78. עוז, התיאטרון הפוליטי, עמ' 71.

79. שם, עמ' 76.

לביצוע בימתי, כמובן – הטקסט המשני פועל כהוראות בימיו וביצוע לשחקנים, שהופכים את הדמויות הלשוניות לנוכחות חיה. במקביל, הוא חוצץ בין השחקנים ו/או הקוראים ובין הדמויות כדי לחדד את המודעות לזיוף שבהתנהגותן או כדי להדגיש את הביקורת כלפי עיוורונן של הדמויות למישורי הקיום שמעבר לעצמן (ועצמויות זו מתבטאת גם כן באנלוגיה לסיפור הנרקסי של הסובייקט הישראלי היפה – בגוף וביחסים המיניים בין הדמויות). לכן ידגיש הטקסט המשני תמיד את הצרימה שבין ההתרחשות המדומה שבחזית הבמה ובין הסצנה הסמויה, האמתית, שלא ניתנת להנחה בימתית, ורק ייצוגה האקוסטי בחוצבמה חודר לתודעת הצופים/קוראים, אך לא דווקא לתודעת הדמויות. אולם נוסף לכל אלו, ובאופן פרדוקסלי-משהו, הטקסט המשני מבליט את שקיפתו לעצמו, את שחרורו מהמלכוד הצדקני של דמויותיו, כניגוד למספר ה'עוזי' של לאור. בכך המחבר מאותת לקוראים על מודעותו לאזורי העיוורון שלו-עצמו ועל נכונותו לקבל אחריות אתית על העיוורון הזה. באופן זה מתמצה בטקסט המשני המתח העקרוני ביצירה זו, הניכר בכל רמותיה, בין התיאטרליות והטקסטואליות, בין הרצון למגע ישיר בין המחבר לקוראים, מגע החותר תחת המדיום התיאטרלי ומפרק אותו מתוכו, ובין ההתייחסות לטקסט המשני כפונקציה טכנית שהיא חלק מהמכלול התיאטרלי שזירת המימוש האמתית שלו היא הבמה.

במבנה הייחודי של אפריים נוצרת זליגה של המודעות העצמית של הטקסט ב'אזורי המחבר' שלו אל גיבורו הראשי, שאף הוא, כמו המחבר, רואה את עיוורונו-שלו. מודעות זו מפקיעה את דמותו של אפריים מהפונקציה ה'רשמית' שיועדה לה כייצוג בשר-ודם של הקונצנזוס. לו היה אפריים רק מבנה חלול, הולוגרמה הבנויה משברי פסוקים מיתיים וקלישאות תקשורתיות, כי אז התמצה המחזה ברמת המחאה הפוליטית והיה נחוה כפארודיה, שהיא קומית ביסודה. אולם שקיעתו של אפריים חורגת מהפארודיה והופכת לטרגית באמת משום שהמחבר מעניק לו מהות שמעבר לקלישאות השדופות שהוא מצטט, מהות שמבליחה בדיוק ברגעי מודעותו לזיוף ובעטיים. התמונה הראשונה, הפרדיגמטית, מוקדשת לריאיון הטלוויזיוני שנותן אפריים בתור המושל הצבאי הנאור ש"התפרסם ביכולתו להרגיע את הרוחות"<sup>80</sup>. אפריים מסכים לשתף פעולה ו"ליישר קו" עם המצופה ממנו כמושל צבאי, אך כהרגלו ממחיש בדבריו את האבסורד במדיניות שהוא מייצג:

80. תמונה 1, עמ' 15.

אפריים [נפגע] פרסומאי, מה? ואיך אתה חי עם הזיוף שלך?

כתב בדיוק כמוך. עכשיו בוא תענה לי ומספיק עם ההתפלספות. אפריים [שוב מהווה המונולוג של אפריים למצלמה ולמיקרופון שינוי מעורן של גוון. מעין הסרת וילון שקוף וניצוץ של הצגה. לא יותר. בזמן דבריו של אפריים הצוות עסוק בפעילות ולכן אינו

מקשיב לו. המצלמות לוקחות הכול, בלאו הכין בסדר. אני אענה לך [מיישר קו] אפשר למנוע את הפרת הסדר בדרום אפריקה? כאירלנד? במקומות אחרים שיש בהם שלטון זר? אנחנו כופים את עצמנו על חברה חיה, על בני אדם חיים. הם לא רוצים אותנו והכתב לצלם: "קח קצת בקלזו אפ". אפריים גוזר מתוך הדיאגנוזה את הפרוגנוזה: אבל צריך סבלנות ואנחנו נצליח. עם ישראל התגבר תמיד על צרותיו.<sup>81</sup>

אבל הדברים חורגים בהרבה מהמודעות לזיוף לבדה: כדי שאפריים יוכל לומר משפט כגון "כל הקריירה שלי אני מטיל עוצר ומדמה את פריצת השיירות לירושללים במצור",<sup>82</sup> עליו לזהות את האנלוגיה ההפוכה שבין התנהגותו בפועל ובין הכסות האידאולוגית שעטה עליה. במילים אחרות, עליו להיות בו־זמנית בתוך חוויית הפיצול העצמי<sup>83</sup> וברפלקסיה האירונית עליה, להיות בו־זמנית אפריים והמחבר שלו.

מודעותו החריפה של אפריים לאין־אונות המוסרית שלו, לכך ש"לצ'ק אין כיסוי", היא "מה שהופך אותו להיות גיבור של מחזה" כדברי לאור.<sup>84</sup> בעיצוב החלל הבימתי כספק־מציאותי וספק שיקוף תודעתו הסובייקטיבית של אפריים, כפי שקורה במידה גוברת והולכת בתמונות האחרונות של המחזה – תהליך הפירוק וההתפוררות מגביר באורח כמו־פרדוקסלי את רושם המלאות האינדיבידואלית של הגיבור. המתח הפרדוקסלי הנוצר בתוך כך מתקשר למה שלאור תופס כחוויית היסוד בתיאטרון שלו, כפי שהוא כותב בהקדמה למחזה רקוויאם למהפכה קטנה:

אני מאמין באמונה שלמה במהפכה הפרולטרית ואף־על־פי שתתמהמה אחכה לה בכל יום. [...] ביקשתי לדבר על חוסר היכולת של אנשי שמאל בורגניים לחבר את הווייתם הבורגנית־נהנתנית עם הציוויים הממשיים של הפעילות השמאלית (סוציאליסטית): לשנות את העולם כפעולה קולקטיבית. ביקשתי למקם את הפרדוקס התיאטרוני בזירה הפוליטית שלנו, של אנשי שמאל זעיר־בורגנים שאוהבים כל־כך לצדוק הרבה ומוכנים לוותר רק על הנאות חומריות (לפעמים) אבל לא על הגרעין הקשה של החיים הבורגניים: "מה עשיתי בחיים שלי?" "ר"מה יצא לי מזה?". החיים שלך, יאמר המהפכן, נקודה קטנה על מעגל גדול מאוד. אם אינך רואה את המעגל הגדול, אם אינך מוכן להיות נקודה כזאת, אינך יכול לעשות מהפכות. האם האנושי לא הולך לאיבוד, ישאל הצופה/קורא. כן, אולי. ואיפה הפתרון? לא יודע. על הפרדוקס הטרגי הזה טובב התיאטרון הזה. איך להיות משהו ולהיות משהו. בעת וכעונה אחת. למשל.<sup>85</sup>

81. תמונה 1, עמ' 14.

82. משפט שחזר שלוש פעמים במחזה, בשלוש ההופעות של "סיפור התכשיטים" שמספר אפריים, תחילה בתמונה הראשונה, ולאחר מכן פעמיים בתמונה 7.

83. חוויה זו עוצבה, למשל, כדיאלוג דרמטי של ממש, נוקב ונסער ומלא בזו ועם עצמי, אך כלל לא אירוני. בתודעת הגיבור־המספר של ס' יזהר בסיפור "חרכת חזעה": "וכבר פתחתי ולא ידעתי איך אחריש. ומאחר שלא נמצא למי לטעון – נטלתי וטענתי אל עצמי, וככה אמרתי אל בני: 'זהרי זו מלחמה! מלחמה או לא מלחמה? ואם מלחמה הרי שבמלחמה כמו במלחמה (קול שני: מלחמה? במי, כאלה?) קול ראשון (ממשיך, כאילו לא שמע כלום): צדיקים גזורים כוודאי שאינם כאן (ואיפה יש?)... ואפילו רצוננו טוב וישר וכן – אי־אפשר להיכנס למים ולא להירטב (פלאי־פלאים!)! [...] אתה מסובך כבר בכמה קולות. אינך יודע מה. ואולי זה לקום, לקום ולהתנגד? ואולי זה, להפך, לראות ולהיות ולהרגיש עד זוב דם, כדי ש... כדי שמה? הזמן חולף. הזמן חולף. בן־אדם (הפסקה נרגשת). אתה כזה מין חלש. (עוד הפסקה). תראה ותתפקע. (נפש־יפה, נפש־יפה, נפש־יפה?)", (ס' יזהר, "חרכת חזעה", ארבעה טיפורים, הקיבוץ המאוחד, תל־אביב 1973 1949], עמ' 175).

84. ראו את דבריו בריאיון ליעל אלמוג לרגל העלאתה של ההצגה, "ארבע שנים לאחר שנפסל", הארץ (13/4/1989).

85. לאור, "רקוויאם למהפכה קטנה", הערה 11 ליעל, עמ' 59.

אי-היכולת "להיות נקודה כזאת" הוא המושא המרכזי לביקורת הפוליטית של לאור, אך בה-בעת גם ה'אמת' של המחבר באפריים. ה'הפלה' העצמית שהמחבר שותל בתוך הטקסט, היא שמחברת באורח העמוק ביותר בינו לבין גיבורו החלול-כביכול, והיא שהופכת את האמירה הביקורתית החריפה כלפיו למקור עצמתו הרגשית של המחזה.<sup>86</sup> זאת, משום שאמירה זו מתבררת כביקורת עצמית, שמושאה הראשי איננו אפריים כמייצגה של הקולקטיביות הישראלית, כי אם המחבר. המעגליות הנרקיסית לא נופצה, אם כן, אלא גולגלה לפתחו של המחבר, אבל ההסתכנות הרגשית שנלוותה למהלך התבררה כקרבן שבאמצעותו אוששה סמכותו ותקפותו האמנותית והפוליטית כאחת של המחזה.<sup>87</sup> כך מצליח המחזה לממש את אתגרו העיקרי של התיאטרון הפוליטי כפי שהוגדר לעיל על-פי אברהם עוז, בלי שייאלץ להקריב את התביעות האמנותיות-אסתטיות לטובת הפוליטיות, ולהפך. זאת, משום שההזדהות הרגשית של הצופים או הקוראים איננה הזדהות אוטומטית-אידיאלוגית, מן המוכן, עם דמות טיפוסית נורמטיבית, אלא הזדהות עם הסובייקטיביות הספציפית ביותר – עם דמותו של המחבר עצמו. בהתאם ובעקבות כך, האפשרות לקרוא את אפריים בהקשר המידי שלו ברמת המחבר, כלומר על רקע יצירות אחרות של לאור כפי שאעשה להלן, מוסיפה רבדים של עומק למחזה ולגיבורו בלי שייגרע מתקפותו של ההפשטות האינטלקטואליות במישור השיח הפוליטי.

#### ה'הפלה' העצמית – מקומו של ברכט במחזה

ברכט 'מופיע' במחזה פעמיים, ובשני המקרים במעמד של טקסט נערץ: כמוטו למחזה כולו ("שאחרים ידברו על חרפתם, אני מדבר על שלי"), ובשם הלהקה שדוד מעריץ ("Measures Taken") – רמיזה שהיא מחווה למחזה הלימודי של ברכט הצעדים שננקטו.<sup>88</sup> המחווה לברכט מכוונת את הקוראים והצופים לאופי הברכטיאני של האסטרטגיות המטא-דרמתיות הרבות שנסקרו לעיל, המזכירות באופיין את טכניקות ההזרה של ברכט, טכניקות שנועדו לחבל בזיקה האמפתית האוטומטית שחשים הצופים כלפי הדמויות.<sup>89</sup> בעקבות ברכט, לאור משתמש ברפרורים-עצמיים ובמשחק-תפקידים של הדמויות, ועם זאת הוא נמנע, כפי שנראה, מהביטול הקיצוני יותר של האינדיבידואליות המתבצע במחזות הלימודיים של ברכט.

הרמיזה למחזה הלימודי של ברכט מופיעה בתמונה שבה דוד דוחה את הצעתו של אפריים "לעשות שימוש באנושיות ההיסטרית של[ן]"<sup>90</sup> ולהיות "הסוהר הטוב" של העצירים הפלסטינים. הוא מבקש מאפריים שיתן לו אישור לנסוע להופעה של הלהקה הנערצת בתל-אביב, בקשה שמעוררת באפריים אכזבה ותיעוב כה גדולים עד שהוא ממהר לשחרר את החייל: "המהפכה, כרובינו, לא תתחיל ממזרים כמוך. אתה מפונק,

86. והיזכרו בחייוויי של הירשפלד על המחזה שצוטט לעיל (הערה 9).

87. אני מרמזת כאן לתפיסתה של אריקה פיר-ליכטה על ה"הרשאה" והסמכות שרוכש אמן הפרפורמנס מקולו במופע היחיד הדמוי-פולחני, מעצם השימוש בגופו שלו כ"שעיר לעזאזל". מעצם נכונותו לסכן את עצמו בשירות החוויה הקהילתית והאמירה הפוליטית. ראו: Erica Fischer-Lichte, "Performance Art and Ritual: Bodies in Performance". *The Show and the Gaze of Theatre: a European Perspective*. University of Iowa Press, 1997. pp. 233-257.

88. בתרגומו של אהרן שבתאי קרוי המחזה "האמצעים שיש לנקוט" (ברטולט ברכט, האמצעים שיש לנקוט, שוקן, תל-אביב, 2004, עמ' 87-122). על המחווה הלימודיים של ברכט, ראו להלן.  
89. Hornby, *Drama*, p. 116; Richard Hornby, *Script into Performance*. Paragon House Publishers, New York [1977] 1987. pp. 49-55.

90. תמונה 6, עמ' 44.

91. שם, עמ' 45.

92. תמונה 5, עמ' 37.

ילד, מפונק כמו אמריקאי. שלמה היה יכול להיות מהפכן של ממש. לא אתה".<sup>91</sup> זהו לכאורה רגע האמת המאכזב של השמאלן יפה הנפש, שאינו טורח להעמיד את עקרונותיו האידיאליסטיים במבחן הממשות. למעשה, הרגע הזה מהווה אזהרה לאפריים עצמו. זהו המשך ישיר לדברי דוד בתמונה הקודמת, בתפקידו כשלמה הנחקר: "אתה תבצע הרי את הגירוש. תבכה קצת ואחר כך תגרש. תגרש קצת ואחר כך תבכה. אז אל תהיה יותר מדי צודק, כי אחר כך תצטרך לבכות".<sup>92</sup> ולא במקרה משמיע דוד דברים אלו מפיו של "שלמה", כביכול. כמו דוד, שלמה מייצג עבור אפריים חלופה אידיאולוגית חד-משמעית ועקבית, שאינה מתייסרת בחוויית הפיצול בין ההכרח הקולקטיבי והמצפון האישי, ועל כן אינה מובילה לדיסוננס כה צורם בין עמדות ומעשים, כמו זה של אפריים. לא בכדי מעריץ דוד (ומחברו) את הצעדים שנקטו. המחזה בשם הזה מאת ברכט, שספג בשעתו התקפות מימין ומשמאל גם יחד, מציג בכל חריפותה הטרגית את הדיאלקטיקה הפרדוקסלית של "להיות משהו ולהיות מישהו בעת ובעונה אחת".

הצעדים שנקטו נכתב ובוצע ב-1931 כמחזה לימודי,<sup>93</sup> ובאמצעות הדמיות של תיאורי מקרים הוא מדגים את נושא ההסכמה שברכט פיתח בשנים אלו, שעיקרו: ההבנה והנכונות לזנוח, עבור הסולידריות הכלל-אנושית וקידום המהפכה הפרולטרית, את ה'אני' האינדיבידואלי. במקום המבנה האידיאולוגי הישן, ברכט מציע את האדם הריק, ש"מופיע בצורת תשובה" לשאלה המופנית כלפיו, ושהמענה שהוא מספק באותו רגע הוא המאפיין הזהותי היחיד שלו.<sup>94</sup> באופן זה הופך האדם שאיבד את זהותו הקבועה ל"מנויד ומשתנה, אינו לכוד עוד בגורלו כמו בטרגדיה יוונית, או כמו הבורגני שיש לו רכוש ו'אני' שמקבעים אותו".<sup>95</sup> ה'אני' שרוקן מכל נכסיו החומריים והרוחניים, הופך ל"שום-אדם", אך גם ל"כל-אדם" – ריק ופתוח לשינויים, ומשום כך מסוגל ביתר קלות לפעול למען אינטרס כללי משותף.<sup>96</sup> כך, למשל, בטיסת לינדברג, מחזה-רדיו לימודי שראה אור ב-1930, ממלאים כמה קולות את תפקיד ה'אני' בגוף ראשון יחיד, ו"לינדברג" הופך אפוא ל"לינדברגים".

המצבים המופשטים שנבחנו במחזות הלימודיים הראשונים של ברכט מיתרגמים במוזזה הצעדים שנקטו לסיטואציות קונקרטיות שבהן נדרשת הכרעה אתית מיידית. המחזה בוחן צעד-צעד את המחיר הנפשי שהאינדיבידואל אנוס לשלם כדי לשרת את המהפכה טוב יותר. עליו לוותר על כל "הסגולות הטובות של הבורגנות: רחמים, אהדה, כבוד עצמי, צדק אישי, פעולה אינדיבידואלית",<sup>97</sup> ומעל הכול, כמובן, על השם והפנים האינדיבידואליים, שנמחקים ומודחקים כדי שלא יחבלו במטרותיה של הפעולה המהפכנית. אופיו הדיאלקטי של המחזה אינו מאפשר לחלץ ממנו עמדה פוליטית חד-משמעית. המחזה, המתאר את הריגתו של פעיל המשלחת הקומוניסטית בידי חבריו בהסכמתו, עורר זעזוע רב, ובחוגי

93. המחזה הלימודי "מבוצע לשם הכוונה עצמית של המחברים ושל המשחתתים הפעילים, ואינו אמור לשמש חוויה לכל מי שמזדמן. הוא אפילו אינו מוגמר" (ברכט והינדמית, מתוך התוכנית של "המחזה הלימודי של בארן-בארן על ההסכמה", מצוטט אצל שבתאי, האמצעים שיש לנקוט, עמ' 24 והערה 88 לעיל).

94. ברכט, מצוטט אצל שבתאי, שם, עמ' 26. בדברים אלו יש הדגור לאתיקה של בכטין, שתופס את הריבוי כדיאלוגי במהותו ואין-סופי בפוטנציאל שלו, משום שכל מילה שנאמרת היא בה-בעת תשובה לשאלה קודמת ושאלה חדשה, התובעת מענה. בדיאלוג הבכטיני לעולם לא תוכל להיאמר המילה האחרונה. אפשר לומר שברכט מרחיב את הגישה הבכטינית ומחיל אותה על מושג האדם עצמו, או לחלופין: מצמצם את מושג האדם לרמת מילה בדיאלוג הבכטיני.

95. שבתאי, שם, עמ' 18-19.

96. שם, עמ' 26-28.

97. עוז, התיאטרון הפוליטי,

עמ' 238.

98. שכתאי, עמ' 52.

99. שם, עמ' 54.

המפלגה הובע החשש שברכט מספק נשק למתנגדיה. אף נטען כלפי ברכט שהצגת הדברים, המניחה קיומו של ניגוד בין התבונה לרגש, מסגירה תודעה אידיאולוגית בורגנית טיפוסית.<sup>98</sup> ברכט עצמו ציין במכתב מאוחר כי מוטב שהמחזה ישמש חומר לימוד לשחקנים ותו לא, משום שבהצגתו בפני קהל הוא אינו מעורר אלא "לבטים מוסריים, ובדרך כלל מהסוג הירוד".<sup>99</sup>

כך או כך, בכל מה שנוגע לאסטרטגיה האמנותית מצליח ברכט להימנע מלהעמיד על הבמה "דמויות" אינדיבידואליות: העלילה אינה מתרחשת בזמן הווה לנגד עינינו, אלא מדווחת בדיעבד על-ידי חברי המשלחת בפני מקהלת הביקורת, שאמורה לשפוט אם נהגו כשורה כאשר הרגו את החבר הצעיר. במעמד הדיווח למקהלה, ארבעת הפעילים ממלאים לסירוגין שבעה תפקידים, לפחות שניים מתוכם כוללים יותר מאדם אחד (הקולים, פועלי הטקסטיל). באמצעות הצגת הדברים כדו-שיח בין "ארבעת הפעילים" לבין "מקהלת הביקורת" כגוף אחד, דו-שיח המורכב מציטוטים של סיטואציות קודמות ולא מהתרחשות חיה, ברכט מסכל כל אפשרות של ייחודיות ורציפות אינדיבידואלית, וממילא כל ניסיון – מצד הדוברים או הקהל – ליצור קוהרנטיות פסיכולוגית של אישיות. כפי שמציין הורנבי, ברגע הטעון ביותר מבחינה רגשית במחזה, כאשר ארבעת הפעילים משחזרים את המעמד שבו ירו למוות בחבר הצעיר, מונע ברכט כל אמפתיה אל דמותו של החבר הצעיר, שהוא במובנים רבים גיבור טרגי מסורתי, באמצעות לשון השחזור של הפעילים שמשתמשים בדיבור עקיף גם כאשר הם 'משחקים' את הסצנות שעליהן הם מספרים.<sup>100</sup> כידוע, זו הייתה גם דרך העבודה של ברכט עם השחקנים בחזרות: כדי להפריד בין רגשותיו-שלו לרגשותיה של הדמות, אמר השחקן את הטקסט בגוף שלישי או בזמן עבר.

Hornby. *Drama*. .100  
Metadrama, p.116

נראה שבראשית דרכו התיאטרונית היה לאור קרוב יותר לביטול הברכטיאני של הרציפות האינדיבידואלית מאשר לאחר מכן.<sup>101</sup> במחזה הנדון כאן, לעומת זאת, הכניסה אל תודעתו המעוררת של הסובייקט תופסת בהדרגה את מרכז הבמה, והאינדיבידואליות שפורקה ברמות האחרות של המחזה מכוננת מחדש. הצעדים שנקטו נותר ברקע המחזה כאידאל של כתיבה דיאלקטית, ובה-בעת הוא משמש רמז מטרים לסופו של אפריים, ש'מוצא להורג' בסיום המחזה, או ליתר דיוק, מוציא את עצמו להורג, כעדותו-שלו, בבחירתו להישאר בצבא "כמין התאבדות ביער".<sup>102</sup> אבל הזיקה הברורה שבין אפריים למחברו סודקת את השריון העל-סובייקטיבי כ"שום-אדם" או "כל-אדם" שהושאל מברכט, ומאחורי האידאל הדיאלקטי ניכרת הכמיהה לביטוי סובייקטיבי של המשורר שמאחורי הגיבור המזויף-מפורק לכאורה. כאן, ברגע שבו המחזה חדל להיות פארודיה ומתחיל לדבר בקולו שלו, הוא גם נפרד משני האבות הפואטיים שלו: הן מהמודל הברכטיאני הנערץ והן מההתחשבות הכאובה שלו עם עצמו מול אביו ה'ביולוגי' – הסובייקט המיתולוגי של דור תש"ח.

101. ראו למשל את ביקורתו של ירון ברק ('קולו' בימתי מנוכר', זו הדרך | 15/3/1980) על ההצגה שהעלה לאור בסמינר הקיבוצים לא תודה, לא סליחה, לא בבקשה (1980) (המיליא"ה, תיק מס' 61.1.7, אוניברסיטת הל-אביב).  
102. ראו הערה 62 לעיל.

משום כך, לדעתי, ההתייחסות הרווחת לאפריים (הן הגיבור והן המחזה) רק מצדו הפוליטי האנטי-פסיכולוגי, כמבנה מתפרק ומפרק, מחמיצה – בהתעלמותה מהקרבה הברורה שבינו לבין המחבר ומהאיכויות הנפשיות והמודעות המטא-דרמתית ששוקעה בדמות זו – דווקא את אחד המקורות החשובים לאפקטיביות הפוליטית של הדמות ושל המחזה. אפקטיביות זו תלויה דווקא בקוהרנטיות ה'פסיכולוגית' של דמותו של אפריים, בגיבויו של המחבר. הווייתו הנפשית של אפריים אכן "מתפרקת [...]" בהתאם להרכב הדמויות המצוי בחדר ברגע נתון", כדברי אברהם עוז,<sup>103</sup> ואפריים אכן מגלם תפקידים שונים בכל תמונה, כפי שמסביר לאור בהערות הבימוי,<sup>104</sup> אולם זה בדיוק מקור עצמתה של הביקורת כלפיו: הגבר היפה שבוכה על הירצחו של הנער הפלסטיני שהפגין, הוא אותו גבר עיף המעדיף למסור את מושכות הניהול לסגנו ולשכוח את שמו של החייל הירוק, הוא אותו גבר הנהנה לראות את נחמה הנחנקת מפרפרת בין ידי. הביקורת כלפי אפריים תלויה ברציפות הפסיכולוגית של דמותו, כי רק על בסיס רציפות זו ניתן לחוות את "הסתירות הלוגיות"<sup>105</sup> בהתנהגותו כסתירות של ממש, המקנות לדמותו עקב כך, ובאורח כמו-פרדוקסלי, נפח אמין של אישיות, בניגוד לשאר הדמויות במחזה שהן צמתים רעיוניים יותר מאשר דמויות.

103. אברהם עוז, "אפריים חזון" (פמח דבר), אפריים חזון לצבא, טימן, תל-אביב 1987.  
104. "אפריים איש אחר. גם בתמונות הקודמות הוא מגלם בתמונות השונות תפקידים אחרים, אבל כאן אפריים הוא איש נסער מאוד" (הערה בפמח תמונה 5, עמ' 34).  
105. תמונה 11, עמ' 72.

### הגוף המתעלל והנכש המכשכש, או – מקורו ומקומו של הדיבור האוטובי

"את מה שהיה לי להגיד – עשיתי. בשביל מה אני צריך מילים?"

(שלמה)<sup>106</sup>

106. תמונה 5, עמ' 37.

לאפריים יש, למעשה, אפילו כפול – 'גברי' ו'נשי'. הסובייקט הגברי של לאור מפנה את הבמה לאחר המונולוג הקצר שלו למאזין/ה האנונימי/ת בתמונה 10, המתמזגת עם התמונה שאחריה באמצעות "פסקול המפקד" שמושמע ברקע. אפריים עצמו ספק נסע עם אשתו וספק נואם עדיין בפני החיילים קודם היציאה לקרב, במונולוג אופייני "שכולל את כל הסתירות הלוגיות בהתנהגותו".<sup>107</sup> מכל מקום, אפריים כבר איננו קיים למעשה – בתמונה הקודמת תיאר כזכור את הישארותו בצבא כ"התאבדות ביער", באנלוגיה לחבר שנסע לחוץ-לארץ להתאבד ביער ושלח לחבריו מכתבים עם נימוקים שונים למעשה. התאבדותו הפסיבית של אפריים מתבטאת בויתורו הסופי על משמעות: "אני נשאר בצבא. למה? ככה".<sup>108</sup> אך סופו של אפריים איננו חופף לסופו של המחזה: בתמונה האחרונה מתגלה סובייקט חדש ובלתי צפוי – נחמה. בלתי צפוי, משום שעד רגע זה לא זכתה הדמות הזו ליחס מכבד במיוחד, לא מצדו של אפריים ולא מצדו של המחזאי. הנחיות הבימוי מעצבות אותה כ"לדה מפונקת. הכול כמו הצגה הכול".<sup>109</sup> למעשה, לאורך המחזה היא מתפקדת כסטראוטיפ של נשיות קרבנית, ואינה חורגת בהרבה מהפונקציה שלה כמטאפורה לכתם העיוור

107. תמונה 11, עמ' 72. כנראה השלישית והאחרונה עד כה הוסיף לאור את טקסט הפסקול, שהגרסה הקודמת כללה רק תיאור עקרוני שלו: "העולים החדשים" (איינשטיין, באבל, בנימין, פריד, קפקא, שולץ...). נקראים כשמותיהם, ואפריים מכטיח שאחרי המצוד הזה לא יהיו עוד הרבה הבדלים בינם לבין שאר החיילים. הוא משבח את הנמצאים על שבתרו לחיות כאן ולהיות "חיילים לכל החיים", ומזכיר את טוהר הנשק, שבשם השמירה עליו החיילים נדרשים לא להרביץ "אם לא צריך להרביץ".  
108. תמונה 10, עמ' 71.  
109. תמונה 3, עמ' 23.



110. ראו את הוראות הבימור בפתח המונה 6, למשל: "גם כשהם מדברים ביניהם, היחסים כינה לבין אפריים הם חר צדריים לגמרי. הוא כמעט לא מתייחס אליה וגם כאשר הוא מדבר אתה, הוא מסתכל ומתייחס רק אל דוד" (עמ' 49).

בדימויו העצמי של אפריים. דיבורה מסומן לאורך המחזה כלהג של נערה נבערת, שאפריים, הנמנע גם מלזכות אותה במבט כשהוא פונה אליה, אינו טורח להקשיב לו.<sup>110</sup> ניסיונותיה לשדל את אפריים לדבר אליה בזמן הסקס ביניהם, אופייניים לסטראוטיפ שהיא מגלמת עבור אפריים ומחברו:

נחמה תדבר אלי, אפריים. תדבר אלי. אל תהיה כזה מנוול [ושוב גניחות, לא מוגזמות של שני המעורבים ושוב נחמה מתחננת]  
נחמה תדבר אלי [בהדרגה עולה האור ואפריים לובש בעמידה את מעילו הרוכבני. נחמה יושבת על הכסא ומתלבשת. היא מתייפחת].  
למה אתה אף פעם לא מדבר אלי? למה אתה נהנה לשתוק ככוונה.  
אתה נהנה להשפיל אותי, או מה? למה אתה כמו חיה?  
אפריים [לובש את תחתוניו ונפנה אליה, נושך אותה כשדה, מלטף אותה בחום. לא אומר מילה. אוהבי הרגש בתיאטרון יוכלו להמשיך ולהפחש כאן ריגוש מיותר, כמוכז]  
נחמה אתה רואה? אתה לא מדבר. כאילו שאתה לא מסוגל לדבר אפריים [חוזר על אותה ג'סטה. הם יכולים בהחלט לשחק תופסת בנושא זה בחדר. אפריים נוהם כמו גור כלבים מפונק והיא לא יודעת אם לפחד או לא לפחד]  
נחמה [צועקת] תדבר אלי! אני אצעק עד שכל הכסים ישמע, תדבר אלי

אפריים [ברוך, כמו תינוק] תמצצי לי [מגביר את לחצו האינפנטילי]  
תמצצי לי [מגביר כנ"ל] תמצצי לי  
נחמה אוף... בסדר... אבל תבטיח שלא תגמור לי כפה [כורעת על ברכיה, כשגבו לקהל ואז נכנס פתאום גדליה בלי לדרפק בדת].<sup>111</sup>

111. תמונה 4, עמ' 27.

"פטפוטה" הטרחני, הנלעג של הפרטנרית המזדמנת לסקס הוא נושא חוזר ברבים משיריו של לאור בתקופת כתיבתו של אפריים וגם הרבה אחריה.<sup>112</sup> הדובר בשירים הללו מזהה את עצמו עם החייתיות הגופנית האותנטית, בעוד האישה עוטה אצטלה של דיבור מוסרני-בורגני חסוד, הנושל ממנה עם בגדיה כשהיא נכנעת, בסופו של דבר, ל"קצב/ הנכון הגופני/ הבשרי המשתנה המתערטל המערטל".<sup>113</sup> עצמות הכעס והתוקפנות מופנות בשירים הללו כלפי הנמענת כחלק בלתי נפרד מהתשווקה אליה ("השָׁדִים הגולשים חֲמִים בָּחַן / שדמיונך המת או מטמומך הבורגני / דוֹחָה והפְּטָמָה המתפזרת מחוירה / חוזרת אל העור (כמה אני / משתוקק) כל הנשמה תהלל רְמִיָה / הוּי בְּהֶמָה בהמה בהמה"<sup>114</sup>). התוקפנות מתמקדת באותה כסות של דיבור או ביגוד, בציפוי של מהוגנות, שנתפס אצל הדובר כזיוף בורגני, כייפוי של האקט המיני עצמו באמצעות מבנים תרבותיים כוזבים. לאחר שהאגרסיה כלפי האישה מתנסחת ומוצדקת במונחי השיח הפילוסופי-פוליטי האנטי-בורגני, המבקש לפרק את האידיאולוגיה המוסרנית הכוזבת – השיר יכול 'להיפתר' ולהגיע למיצויו ולסיומו בתיאור הניצחון הנקמני

112. הדיון הקצר שלהלן מפותח בהרחבה בעבודת המוסמך שלי, "רטוריקה של אגרסיה: הנשי והנפשי בשירתו המוקדמת של 'יצחק לאור', אוניברסיטת בן-גוריון בנגב, 2006.  
113. "עלייך להורות", שירים בענמק הברזל, עם עובד, תל אביב 1990, עמ' 64.  
114. "ליצנים", שם, עמ' 62.

115. שם. השיח הפוליטי-מיני הזה, או הרציונליזציה של האגרסיביות כלפי האישה באמצעות האלגוריה הפוליטית של הסיטואציה המינית והמגורית, מזכירים את הרטוריקה והמבנה האופייניים ליצירותיו של המרקז דה סאר, למשל ב: *Justine ou les malheures de la vertu* (רא"פ דה סאר, ז'וסטין או ייטוריה של המידה הטובה, מצרפתית: מיכה פרנקל, כבל, תל-אביב 1999). קווי הדמיון המאלפים שבין שני הקורפוסים לא יידונו, כמובן, כמסגרת הנוכחית, אבל יש לשים לב שעל אף הדמיון הלא מבוטל כרמת הטיעון הלוגי, המחזה של לאור נחלץ בסיומו מהמלכוד הסארי (ועוד על כך להלן).

116. "נהמה", רק הגוף זוכר, אדם, תל אביב 1985. וראו גם בשיר האלים ביותר, "צידוק הדין", מתוך שירים בעמק הברזל: "גופך הקפוא לא ימצא מחסה/ מאחורי הפה המפספט ומצטט ומחטט (אולי/ אכה אותה, שתתכוון לרגע)" (עמ' 68).

117. הדבר בולט במיוחד במחזור השירים בפרק השישי בקובץ שירים בעמק הברזל, שממנו הובאו כאן כמה דוגמאות. אבל התופעה העקרונית חורגת מתחומי המחזור או הספר הזה ומהווה למעשה פן עקבי בקורפוס השירי המלא של לאור.

118. "וגרירה חכמת הגוף אלם קולו עונה רק/ כן ולא, מחריש לקול הנפש מפספט" ("בחילה", שירים בעמק הברזל).

119. דוגמה מובהקת ראו בשיר המאוחר יחסית – "אהבה", הפותח את הספר כאן, הקיבוץ המאוחד, תל-אביב 1999, עמ' 5.

שבאקט המיני: "מתחת לקישוט הבורגני: / גופך המתפתל לקצב אחר/ מזה של פטופוטך הטורדני / של מבטך החשדני"<sup>115</sup>

הפטופוט הטורדני של האישה במהלך הסקס, המעורר בדובר דחף אלים "ל]סתום לה את הפה / בכפי הגדולה",<sup>116</sup> הוא השלכה, או שמא דווקא המקור, לעיצוב מגדרי דומה של מאבקו הפנימי של הדובר עם נפשו- שלו, כפי שמדגימים שירים רבים, המוצבים לעתים בסמיכות לשירי הסקס.<sup>117</sup> גם הנפש, כך מתברר, מתקשה להיגמל מתלותה בכזב הרומנטי של האידיאלוגיה הבורגנית, ועל כן יש להכניע אותה בכוח אל הממשות באקט שהוא בו-זמנית גזר דין, עונש והוכחת אשמתה בהשתתפות פעילה במה שהיא חווה כחטא. בשיר "עלייך להודות", ששורה ממנו צוטטה לעיל, כופה הדובר על הנמענת, המתבררת כנפשו, להודות ב'תודעתה הכוזבת' ולהכיר בתבוסתה ובכפיפותה "לקצב הנכון הגופני":

מה את רוצה  
מין בלי גוף  
פנוק בלי תאנה  
מזמוז בלי קול  
משגל בלי חרירה  
אורגזמה בלי הפרשות?

מה אני רוצה  
שתודי  
[...]

הו נשמה ארורה וכו'

הפיצול הפנימי המזור בין הנפש, שהמשורר נותן לה אפיון מגדרי כמהות נשית-פטפטנית-בורגנית, ובין האני הדובר, המזהה את עצמו עם הגופניות הזכרית האילמת,<sup>118</sup> מתברר כמקור הדינמיקה הנפשית שמחוללת בסופו של דבר את האמירה השירית, את הביטוי הרגשי החשוף.<sup>119</sup> כדי להוציא את האמירה הרגשית הישירה מן הכוח אל הפועל, נחוצה הפעלה של אלימות גדולה מאוד על הנפש, מקורה של האמירה. הפטופוט מושתק באלימות, אבל פעולת ההשתקה ותוצאותיה הופכות להיות הדרמה של השיר, מאפשרות את עצם מעשה הכתיבה. כך יכול הגוף האילם לדבר, כביכול, בשם עצמו וללא תיווך של המבנה התרבותי הנרקסי והכוזב – הנפש. אולם הנפש לא נעלמת, כמובן. ואיך תוכל להיעלם מתודעתם של הקוראים לאחר שהמאבק אתה הונכת, באמצעים חריפים כל-כך, באמצעות האלגוריה הסקסואלית-סאדיסטית?

כמו המבנה הדואליסטי של הצמידים הבינאריים שהתחלפו ונמזגו זה בזה

(כפי שראינו לעיל בדיון במשחקי התפקידים ובהיפוכים המטונימיים המאפיינים את המחזה), כך גם כאן – מערך הכוחות מאורגן בצורה דואליסטית, בקיטוב הבינארי המסורתי בין הגוף לנפש, שהוא הבסיס לחשיבה היודו-נוצרית ולשרשרת הניגודים הבינאריים שמתלווים אליה בפילוסופיה המערבית. הגילוי של מבנה 'מיתולוגי' כגון זה בלב הפרויקט הפוליטי של לאור הוא מפתיע, והשאלה אם עולה בידיו של לאור לפרק את המערך הבינארי המסורתי של החשיבה – המתבטא למשל בצמד גוף/נפש, זכר/נקבה – או להמיר אותו במערך דיאלקטי יותר, לא תיפתר במסגרת הנוכחית. מכל מקום, המהלך המתבטא אצל לאור בשירים לנפש או לאישה – ההשתקה (סתירת הפה) המביאה בעקבותיה את הדיבור הרגשי האמתי – ניכר גם במחזה שלפנינו.

האגו (הדובר בשירים או הגיבור במחזה) מנסה להשתיק את הקול הנשי-נפשי באמצעות הגברי-גופני – וההמחשה הבוטה ביותר של פעולת ההשתקה-החנקה הזו היא פנטזיית העונג הסדיסטי של אפריים על חניקתה של נחמה באמצעות כפיית הבליעה של הזרע באקט האוראלי.<sup>120</sup> אבל אותו קול של סובייקטיביות נפשית שנואה, שלאור מסמן אותה כנשית, היא-היא מה שמדבר – או מפטפט – היא מה שמחולל את הדרמה של הניסיון האלים למחוק את נוכחותה, להשתיקה, דרמה שרק ממנה בוקע בסופו של דבר הווידי הלירי החשוף. כמו בשירתו, גם במחזה לא צולח ניסיון החניקה של דיבורה של נחמה בידי הגיבור, והאפילוג השני, החותם את המחזה, שמור לפטפוטה התמים, ה'לא-פוליטי' של נחמה מול האסיר הפלסטיני השותק. האור העולה על חדרו של המושל מגלה את נחמה, שקמה משינה כדי להכין לעצמה תה, וגם אסיר פלסטיני כבול וחבוש היושב על כיסא בצד הבמה. הקהל רואה אותו לפני שנחמה עצמה מבחינה בו. מילותיה הראשונות של נחמה: "את לא ראית כלום, נחמה,"<sup>121</sup> מהדהדות את המוטיב האירוני החוזר בהערות הבימוי לכל אורך המחזה: "אין דברים כאלה במציאות. הכל בדוי". המונולוג הארוך של נחמה מול הצעיר הפלסטיני השותק, עוסק – איך לא – בדבורקה ובהריונה, וכן בסירובו האכזרי של אפריים לאפשר לה ללדת את הילד.<sup>122</sup> האסיר החבול והכפות, מסתבר, הוא הסטודנט שאפריים רצה לדבר אתו והיה אמור כבר לשחרר אותו. הוא נשאר כפות גם אחרי כניסתו של גדליה, למרות שאין שום עילה להמשיך ולהחזיקו במאסר. הצרימה בין העולמות וכן המוסר הכפול של הדמויות מגיעים פה לשיאם. נחמה, שרצתה בהתחלה לשחרר את האסיר, אינה מגיבה כאשר גדליה מחפש את המפתחות של האזיקים (עמ' 75). אבל הג'סטו החותמת את המחזה – נחמה יושבת עם המפתח מול האסיר הכפות ומתבוננת בו – מכניסה אלמנט חדש: נחמה והסטודנט הכפות, שניהם קרבנותיו של אפריים; אלא שגם בין קרבנות אין אף פעם שוויון. יחסי הכוח החדשים הם היררכיים, אמנם, אבל דינמיים. נחמה יכולה לשחרר את האסיר או להשאיר אותו כפות. האסיר יכול לדבר או לשתוק. הם יכולים לפגוע זה בזו או ליצור ברית. ברגע זה נוצר חיבור

120. כשאפריים הזועם מנסה לכפות על נחמה לענות לו, הוא מאיים עליה: "את יודעת מה? הרבה יותר מהאים לך להיות עם פה פתוח אבל לא מדבר. את יודעת למה אני מתכוון?" (אפריים חוזר לצבא, תמונה 7, עמ' 51).

121. תמונה 11, עמ' 72.

122. אבל יש לשים לב שזהו איננו ספטוט סתם. בשלב זה של המחזה הקוראים/צופים, שהוכשרו בהדרגה ליצור קשרים שונים – של סמיכות, אנלוגיה או רציפות – בין המרחב ה"פרטי" וה"ציבורי", כבר אינם תופסים את להגנותה של נחמה רק כסירוב הבורגני האופייני לראות מה שנמצא ממש מולה – הפלסטיני החבול. בצד האירוניה החריפה שבסיטואציה – נערה יושבת מול אדם מעונה וכפות ומדברת אליו באריכות. למרות מצבו ושתיקתו הנמשכה, על רגשותיה האמביוולנטיים כלפי אשתו של אהובה – ממחישים דבריה של נחמה במישור נוסף את האכזריות שב"חינוך" וההומאני של אפריים" (עמ' 74).

בין התחומים, והסיום הפתוח הוא האקט הפוליטי המשמעותי ביותר של המחזה. באמצעותו נגאל המחזה לא רק מהמלכוד האידיאולוגי של גיבורו, אלא של היצירה בכלל, שפירקה את הדימוי התש"חי, אך נותרה עד רגע זה לכודה בתחומי, מעצם היותה שיח אופוזיציוני הפועל בתחומי של התחביר ההגמוני. הרמיזה על חלופה קונקרטיה למערך הכוחות הקיים מחלצת את המחזה גם ממלכוד ה"יורים-בוכים", שהוא עצמו מצביע עליו ועם זאת מהווה מטבע הדברים חלק בלתי נפרד ממנו. הסימון המרומז לפריצתו של הסדר החברתי הקיים מצליח להיחלץ מהנימה הטרגית שנלוותה לשקיעתו של הסובייקט, ובה-בעת הוא מותיר את האופציה החלופית פתוחה ולא מוכרעת. המפתחות אמנם בידיה של נחמה, אך היא אינה קמה ממקומה עדיין. הפוטנציאל האוטופי לא יוצא מן הכוח אל הפועל ולא מומחז על הבמה, ועל כן הוא אפקטיבי פי כמה: הוא מונע מהצופים את הפורקן הרגעי של גן העדן הקרנבלי, שהוא מלכודו הראשי של תיאטרון המחזה,<sup>123</sup> אך עם זאת מסמן באופן ברור מוצא אפשרי למצב העניינים הקיים. המפתח לשחרור, מסתבר, מצוי בידי האישה; על אף מיקומה הנמוך בהיררכיה החברתית, ואולי בזכותו, היא מסוגלת לשחרר את מי שממוקם עוד יותר נמוך ממנה – הפלסטיני. הסיטואציה המתוחה והדינמית מעודדת וכמעט דוחפת את הצופה או את הקורא לצאת ממצבו הפסיבי ולפעול, לשחרר את האסיר. לצופה ניתן מפתח לשינוי מערך הכוחות הקיים, אך רק בידי טמונה הבחירה באיזו מידה, אם בכלל, הוא מוכן להשתמש בו גם מחוץ לגבולותיה של היצירה.

123. ראו אברהם עז, התיאטרון הפוליטי, עמ' 198-199.

בהמחשה מטאפורית מפליאה של המהלך השירי האופייני לרבים משירי לאור בתקופות שונות, מתממש גם המרחב האוטופי של המחזה בסיומו של תהליך ארוך, שהוקדש רובו-ככולו לניסיונות אלימים ועקרים להשפילו ולהשתיקו. הסובייקט הסאדיסטי שאיין את עצמו, הותיר בחדרו את קרבנו הנשי, המפטפט, שרק דרכו יכול המחבר להציע את החלופה הרגשית (או הפוליטית, במקרה הזה) כמרחב אוטופי כנגד הוויית הפירוק ההרסני חסר המוצא של ה'אני'. המדיום התיאטרלי, שמפצל את המאבק הפנימי בין דמויות שונות, יכול להציע מקור אחר של דיבור שאינו נובע מהדובר – מה שאינו אפשרי בשיר, כמובן, שכן כל דבר ודבר שנאמר בו, גם מפי הנמענת כביכול, מדווח על-ידי הדובר-המשורר. באופן זה מהווה המרחב הבימתי, על כל המגבלות שהוא מציב בפני המחבר מבחינת אמצעי התיווך בינו לבין "הנפשות הפועלות" והקהל, אזור אוטופי של דיבור (או קדם-דיבור) או פעולה (או קדם-פעולה) נשיים, ששירת לאור – הממוקדת בסובייקט הגברי גם כדומיננטה תמטית – לא הותירה להן מקום.

אוניברסיטת בן-גוריון בנגב

# תיאטרליות ומיסוד הכרפורמנס: כתיח למאמרה של ז'וזט פראל

ז'נט ר' מלכין

מאמרה של ז'וזט פראל "התיאטרליות – לחקר ייחודה של השפה התיאטרלית" חותם 20 שנות התפתחות הגותית ומחקרית בתחום התאוריה והפרקטיקה של התיאטרון. מגרסתו הראשונה ועד זו האחרונה, נע דיונה של פראל על ציר שנקודת מוצאו היא דיסציפלינרית, המתחילה בהנגדה שבין התיאטרון לפרפורמנס, וממשיכה בדיון פילוסופי המאחד ניגודים אלה וכולל את שני התחומים בקטגוריה רחבה יותר, קטגוריה השמה את הדגש על עצם התיאטרליות.

המאמר המתורגם כאן פורסם בשנת 2002 ב־*SubStance*<sup>1</sup>, כתב עת בין־תחומי ששם לו למטרה להיות במה לדיונים חדשניים בתאוריה ובביקורת של הספרות. פראל ערכה את הגיליון, שהוקדש ל"עלייתה ונפילתה של התיאטרליות". מאמרה של פראל המופיע ב־*SubStance* הוא תרגום לאנגלית של מאמר שפרסמה בשנת 1988 בכתב העת הצרפתי *Poétique*<sup>2</sup>. מאמר זה התבסס על מאמר מוקדם יותר פרי עטה שראה אור בשנת 1982 בכתב העת *Modern Drama*<sup>3</sup>. מסתבר אפוא שלפנינו מאמר שנושאו העסיק את הכותבת זמן רב, מאמר שראה אור לראשונה בכתב עת המוקדש לדרמה ולאחרונה בכתב עת המוקדש לתאוריה. בהקדמה משנת 2002 סוקרת פראל את התפתחות הגותה בנושא. כללית ניתן לומר שב־20 השנים שחלפו בין פרסום המאמר המקורי לבין ההקדמה ב־*SubStance*, פנתה פראל מדיון דרמטורגי ב"הפרעה הפרודוקטיבית" שחולל הפרפורמנס (מופע) בשדה התיאטרון, לדיון פילוסופי במושג "תיאטרליות", שלטענתה אינו נחלתו הבלעדית של התיאטרון וגם לא של הפרפורמנס.

במאמר משנת 1982 פראל מעמתת את מה שכינתה הסטרוקטורליזם של ה"תיאטרון" עם הפוסט־סטרוקטורליזם של ה"פרפורמנס". היא תופסת את התיאטרון כמבנה נרטיבי ייצוגי, המורכב מצפנים תיאטרליים היוצרים מעין "סמילוגיה בימתית", שאותה ניתן לפרש במונחים "רציונליים". הפרפורמנס, כנגד זאת, נתפס כדינמי, כבעל מבנה לא ברור וכאחראי ל"דה־מיסטיפיקציה" של האחדות ה"רציונלית" של הסובייקט הבימתי. וכך היא כותבת:<sup>4</sup>

1. Josette Féral, "Theatricality: The Specificity of Theatrical Language", *SubStance* 31, 2&3 (2002), pp. 94-108

2. Josette Féral, "La théâtralité: la spécificité du langage théâtral", *Poétique* (September, 1988), pp. 347-361

3. Josette Féral, "Performance and Theatricality: The Subject Demystified", *Modern Drama* 25, no.1 (March, 1982), pp. 170-181

פרסם גם כ: Timothy Murray (ed.), *Mimesis, Masochism, & Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997, pp. 289-300

מספרי העמרים של המאמר שיוכרו בהמשך מתייחסים לפרסום זה.

4. Féral, "Performance and Theatricality", p. 298

Performance can therefore be seen as an art-form whose primary aim is to undo 'competencies' (which are primarily theatrical). Performance readjusts these competencies and redistributes them in a desystematized arrangement.

כלומר, התיאטרון מעמיד מערכות שהפרפורמנס מפרק. באמצעות טרמינולוגיה לאקאניאנית, פראל מסיקה שהתיאטרליות בתיאטרון מצויה בסמליות של הסובייקט ובמבנה הבמה, בעוד שבפרפורמנס היא מצויה ב"מציאויות של הדמיוני" ("the realities of the imaginary").<sup>5</sup> לעומת זאת, במאמר המובא כאן (אשר נכתב שש שנים לאחר הציטוט שלעיל) פראל אינה מתייחסת עוד לפרפורמנס כאל נושא הנפרד מהתיאטרון, אלא כוללת את הפרפורמנס והפרפורמטיביות כרכיבים בקטגוריה הרחבה יותר של תיאטרון ותיאטרליות. כל פרפורמנס, היא כותבת, "בין אם תיאטרון, מחול, קרקס, פולחן, אופרה או כל צורת אמנות חיה אחרת, נשען על שני מרכיבים אלה. הפרפורמטיביות היא המקנה את הייחוד לכל הופעה; התיאטרליות היא שהופכת אותו לבר-זיהוי ולבעל משמעות בתוך מערכת של פרפורמנס וצפנים".<sup>6</sup> לפי פראל, אף אחד מן המושגים האלה אינו מושג "טהור", ושניהם רלוונטיים הן לעולם האמנות והן לביטויים חברתיים. שניהם מתפקדים הן כמודוס עשייה והן כמודוס פרספטיבי.<sup>7</sup>

Ibid., p. 297 .5

Josette Feral. "Forward".  
*SubStance* 31, 2&3 (2002)  
p. 5

Ibid., p. 6 .7

נקודת המבט השונה במאמרה המאוחר יותר נובעת, לדברי פראל, משינוי המיקוד: מ"אמריקנו-צנטריות" אל "ראייה אירופאית יותר של תיאטרליות".<sup>8</sup> פראל גדלה בצרפת, חיתה שנים מספר בארצות הברית והיום היא מתגוררת בקנדה ומלמדת באוניברסיטת קוויבק. ככזו, היא נעה בין שני הקטבים – צרפת וצפון אמריקה. המעבר מביקורת תרבותית אמריקאית לעבר אסתטיקה אירופית משקף התרחקות מפוליטיקת הזהויות של הפוסט-מודרניזם האידאולוגי – החביבה כל-כך על האקדמיה בארצות הברית – אל תפיסה ששורשיה באסתטיקה האירופית ובמסורתה הקונגטיבית. על כן פותחת פראל את דיונה בתיאטרליות באזור התאורטיקן של התיאטרון הרוסי, ניקולאס אבריינוב, וחיבורו התיאטרון בחיים (1927). על-פי תפיסתו של אבריינוב, תיאטרליות היא אינסטינקט פרה-אסתטי המגיב על מצבים מסוימים בחיים ובתרבות, כמו גם באמנות.<sup>9</sup> על הבמה, השחקן עושה שימוש באינסטינקט זה כדי להפוך את הממשי לתיאטרלי. אבריינוב פעל בתקופה שבה פעל אנטונין ארטו (Artaud), ותפיסתו מקבילה, במובנים רבים, לחזון התיאטרון של ארטו. על-פי חזון זה, השחקן מפיק ומתעל תיאטרליות בדרך דומה ל"שמאן" שמזהם ומרפא בו-זמנית את הצופה בעזרת כוח הכריזמה שלו, או בלשונו של ארטו: דרך "מחלתו", באמצעות המגפה שבו. פראל מרחיבה ודנה בתפקיד ה"התקבלות" אצל הקהל, המתבונן בשחקן במבט המאפשר לממשי להתקבל כתיאטרלי. דינמיקה זאת תקפה גם בהקשר

Ibid., p. 4 .8

Nicholas Evreinov. *The Theatre in Life*. A. Nazarov (ed. and trans.), B. Blom, New York [1927] 1970

חוקי-תיאטרוני, ששם התיאטרליות גלומה בעצם המבט המתבונן ב"אחר". תיאטרליות, אם כן, היא ממד מרחיב של התיאטרון, ובה בעת היא דבר-מה בעל "איכות" שונה לחלוטין, שלפי פראל – בהמשך לאבריינוב – ניתן לראותו כקטגוריה טרנסצנדנטלית. פראל משתמשת בטרמינולוגיה הקנטיאנית כדי לטעון ש"התיאטרון אפשרי אך ורק משום שהתיאטרליות קיימת ומשום שהתיאטרון מזמן אותה".<sup>10</sup>

בהמשך לשאלות שפראל מעלה לגבי הממד המטאפיזי של התיאטרליות, ניתן לשאול גם לגבי הממד הפילוסופי של הפרפורמטיביות. לרוב זכתה הפרפורמטיביות לפרשנויות פרגמטיות. לדוגמה, תאוריית "מעשי הדיבור" (Speech-acts) של ג'ון ל' אוסטין (Austin) הציבה את הפרפורמטיביות בתוך השפה עצמה, היות ופירשה את המבעים בשפה הטבעית כפעולות. בספרו המוכר ביותר, *How to Do Things with Words* (1962),<sup>11</sup> אוסטין מגדיר "מבעים ביצועיים" (Performative Utterances) כהצהרות שאינן אומרות דבר-מה, אלא עושות דבר-מה. מעשי דיבור אלה מבצעים את הפעולה שהם מתארים (לדוגמה: "הרי את מקודשת לי כדת משה וישראל"). שימוש תאורטי חשוב נוסף בפרפורמנס – המאחד את ההקשר התיאטרלי עם ההקשר הפילוסופי – הוא עמדתה של ג'ודית באטלר (Butler) באשר למגדר כפרפורמנס. החידוש של באטלר היה להציג מגדר לא כמצב נתון, אלא כתפקיד חברתי שאנו מבצעים. המגדר מכונן בצורה אקטיבית באמצעות התגלמות נורמות חברתיות, ולכן הוא גמיש, לא מקובע, מתחלף ומשתנה בהתאם להקשר ולזמן. במובן זה, "פרפורמנס" אינו מביע מציאות; הוא מכונן את המציאות על-ידי פרקטיקה ולכן הוא עשוי להשתנות על-ידי ביצוע פרקטיקות חלופיות. בשני המקרים דלעיל, הפרפורמנס קשור לעשייה ולא למהויות. דגש זה על עשייה הוא שמאפיין אותו מאמץ, בן למעלה מ-30 שנה, של ריצ'רד שכנר (Schechner) ליצור דיסציפלינה חלופית ללימודי תיאטרון, שאנו מכירים כיום כ"לימודי המופע".

לימודי המופע ותורת המופע הם כיום שני תחומים מבוססים הנתמכים במבול של פרסומים ובמיסוד רחב-היקף.<sup>12</sup> חוגים ללימודי מופע החליפו חוגים לתיאטרון באוניברסיטאות מערביות רבות – למשל, החוג לדרמה באוניברסיטת ניו-יורק, שבו שכנר מכבד, שינה את שמו לחוג ללימודי מופע ב-1980 – וכיום לא מבלבלים עוד בין המונחים. ברמה המוסדית, עד שנות השמונים של המאה העשרים התמקדו לימודי התיאטרון בטקסטים והיו נטועים בז'אנר הדרמתי, בתורות הספרות ובתולדות התיאטרון. לימודי המופע התהוו באטיות, מתוך המהפכה באמנויות הבמה. בארצות הברית התפתחו לימודים אלה ישירות מעבודות האוונגרד של אמן הסאונד ג'ון קייג' (Cage) ושל אמן התנועה מרס קאנינגהאם (Cunningham), שפעלו בשנות הארבעים והחמישים לטשטש את הגבולות שבין האמנות לחיים, מהלך המקביל לניסויים

10. ראו כאן, עמ' 212. ניתן להמשיל את האופן שבו הפעילות התיאטרונית 'מזמנת' את התיאטרליות לאופן שבו הכושם מעורר 'מזמן' את חוש הריח שלנו.

11. מבוסס על סדרת הרצאות שנתן אוסטין בהרווארד ב-1955 ותורגם לאחרונה לעברית (אין עושים דברים עם מילים, מאנגלית: גיא אלגה, רסלינג, הל-אביב 2006).

12. ראו לדוגמה: Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, Routledge, London, 1996; Shannon Jackson, *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, Cambridge University Press, 2004

האוונגרדיים, בראשית המאה העשרים, אצל אמני הפוטוריזם, הסוראליזם והדאדא.<sup>13</sup> התנסויותיו המפורסמות של קייג' בקול ובשתיקה התמקדו בכוונן-מחדש של אוזני השומעים ולא דווקא בכלי המשמיע. ביצירתו האיקונית, "4'33", קייג' יושב דרוך ליד פסנתר כשלצדו שעון-עצר ואינו נוגע בקלידים במשך 4 דקות ו-33 שניות. באופן זה הוא מאלץ את הקהל להקשיב ל"צלילי השתיקה", וליתר דיוק לרעשי החיים, בקשב ובתשומת-הלב השמורים בדרך כלל למושאים אסתטיים.<sup>14</sup> התנסויות פרפורמטיביות נוספות – הגם שמונח זה טרם היה אז בשימוש – הן ה"הפנינגס" (Happenings) האינטר-מדיאליות של אלן קפרו (Kaprow) בשנות החמישים המאוחרות ובשנות השישים; העבודה הפוליטית ה"אנטי-תיאטרונית" של ג'וליאן בק (Beck) וג'ודית מלינה (Malina) ב-Living Theatre; עבודתו של ג'וזף צ'ייקין (Chaikin) על "נוכחות" השחקן ב-Open Theatre; וקבוצת הפרפורמנס השערורייתית (The Performance Group) של ריצ'רד שכנר בשנות השישים והשבעים – כולן תופעות ניו-יורקיות. ההפקה המפורסמת ביותר של שכנר, דיוניסוס ב-69' – מיזוג של פולחן ו"גראנג'" כמו גם של אוריפידס וסקס על הבמה – עוררה תגובות קוטביות, מאהדה נלהבת ועד לביטויי זעזוע, ובעיקר: הרבה מאוד בלבול מושגי. כל אלה הובילו להתפתחות של אוצר מילים תיאטרוני חדש, שלא דבק עוד בעיקרי האמונה המוכרים של התיאטרון, קרי – הפרדה בין האמנות לבין החיים, בין האמן לבין הצופה, בין הסובייקט כ"אדם" לבין הסובייקט כשחקן או כדמות.

גם הניסיונות האקדמיים להשליט סדר בניסויים אלה באמצעות הגדרות וסיווגים ראשיתם בניו-יורק, תחילה בכתב העת רב ההשפעה הידוע בראשי התיבות שלו: *TDR*, שלימים נוספה לשמו כותרת משנה: הביטאון ללימודי פרפורמנס. במקור נקרא כתב-העת *Tulane Drama Review*, ומאוחר יותר, כאשר התנתק מאוניברסיטת טולין (בניו-אורלינס), נודע כתב העת בשם *The Drama Review*. האות D בשמו של כתב-העת שומרת גם היום את הזיכרון המוצפן של האורינטציה הטקסטואלית המקורית, שנזנחה זה מכבר. מאמרים על ארטו, קייג', גרוטובסקי (Grotowski), קנטור (Kantor), *The Living Theatre*, ומאוחר יותר ריצ'רד פורמן (Foreman), הציגו לראשונה את עקרונות הדרך החדשה לעשיית "תיאטרון". פורמן, שייסד בשנת 1968 את התיאטרון האונטולוגי-היסטרי (Ontological-Hysterical Theatre), פרסם סדרת מניפסטים בנושאי תיאטרון, שבהם ציטט את גרטרוד שטיין ואת לודוויג ויטגנשטיין כמקורות השראה. כמו קייג' ואחרים, גם הוא הדגיש בפרפורמנס את ההתקבלות והפרספציה, ולא את מושאי האמנות, בטענו שיצירת האמנות צריכה "לבסס עבורנו מה-פירוש-הדבר-לחיות".<sup>15</sup> שכנר, שמייחסים לו את ייסוד התחום האקדמי הידוע כלימודי המופע, כמו גם את הפעלתנות האקטיבית כנגד חוגים לתיאטרון, ערך את *TDR* בין השנים 1962 ו-1969, ושוב מ-1985 ועד היום.<sup>16</sup>

RoseLee Goldberg. 13  
*Performance Art: From Futurism to the Present*.  
Thames and Hudson, London  
[1979] 1988

14. ניתן 'להאזין' ליצירה הזו גם  
באינטרנט: [http://interglacial.com/~sburke/stuff/cage\\_433.html](http://interglacial.com/~sburke/stuff/cage_433.html)

Richard Foreman. 15  
"Ontological-Hysterical  
Manifesto II." Kate Davy  
(ed.), *Richard Foreman: Plays  
and Manifestos*, New York  
1976, p. 70

16. הגיליון האחרון של *TDR*  
Vol. 50, no. 1 [T 189], Spring  
(2006) מציין את יובל החמישים  
של כתב העת. כלול בו מאמר  
מאת שכנר בשם "TDR and Me",  
סוקר את תולדות מעורבותו  
בכתב העת (עמ' 6-12). מאמר  
נוסף בגיליון זה מאת מרטין פוכנר  
(Martin Puchner) שכותרתו  
"Entanglements: The Histories"  
of *TDR* מרחיב על התפתחות  
כתב-העת ועל השפעתו.



בשנות השבעים הוא קשר בין תחומי העניין של הפרפורמנס לבין התפתחויות בסוציולוגיה, אנתרופולוגיה, אתנוגרפיה ופסיכולוגיה התנהגותית. ב-1973 הקדיש שכנר גיליון של *TDR* להצטלבות בין פרפורמנס למדעי החברה. בכך התבסס על עבודתו של הסוציולוג ארווין גופמן (Goffman) – שספרו הקלאסי מ-1969, *The Presentation of Self in Everyday Life*, העמיד את דימוי ההתנהגות החברתית כפרפורמנס תיאטרלי – ועל תאוריית המשחק של יוהן הויזינגה (Huizinga) בספרו *Homo Ludens* (1937).<sup>17</sup>

האנתרופולוג ויקטור טרנר (Turner) שיתף פעולה עם שכנר במספר פרויקטים אשר הובילו את הפרפורמנס אל תחומי הפולחן והמשחק, ואת מעשה הפולחן – אל תחום התיאטרון.<sup>18</sup> בהקדמה לגיליון הנזכר של *TDR* מ-1973, טען שכנר שהדיסציפלינות של תורת המופע ושל מדעי החברה משיקות זו לזו בתחומים כמו: הפרפורמטיביות של חיי היומיום, יסודות הספורט, פולחנים, משחקים, הסמיוטיקה של התנהלות פוליטית ותקשורת בין-אישית, ואף הקשרים בין התנהגות האדם להתנהגות החיה.<sup>19</sup> הפרפורמנס הפך לקטגוריית-חיים שהקיפה את כל סוגי משחקי התפקידים (Role Playing) בחיים ומיקמה את התיאטרון כתת-קטגוריה, המונעת על-ידי דחף משחקי דומה, אם גם לעבר מטרה אחרת.

השפעתו של שכנר על התהוות לימודי הפרפורמנס ומיסודם בארצות הברית הייתה עצומה. המודל האנתרופולוגי/סוציולוגי שהציעו שכנר ועמיתיו מאוניברסיטת ניו-יורק הוא ששלט עד לא מכבר בשיח האקדמי. הפיחות המשתמע מתפיסתו של שכנר במעמדו של ה"תיאטרון" לא עבר ללא תגובה; הוא עורר הסתייגויות, התנגדות זהירה, ואפילו האשמות בדעה קדומה אנטי-תיאטרלית (Anti-Theatrical Prejudice).<sup>20</sup> פגי פילאן (Phelan), עמיתה של שכנר באוניברסיטת ניו-יורק, טענה בשנת 1998 שהגישה האנתרופולוגית בתיאטרון הגיעה לקצה, וש"אנחנו חייבים להתחיל לדמיין עידן פוסט-תיאטרלי, פוסט-אנתרופולוגי". היא התנגדה לנרטיב שלפיו לימודי מופע, כתחום אקדמי, נולדו מהזיווג בין התיאטרון של ריצ'רד שכנר והאנתרופולוגיה של ויקטור טרנר, והציעה גנאולוגיות חלופיות לדיסציפלינה.<sup>21</sup> "לימודי הפרפורמנס", כתב דויד סברן (Savran) בשנת 2001, "מעוצבים כצאצא המרדני של לימודי התיאטרון; על-פי נרטיב אדיפלי זה, האב החלש [...] מאותר על-ידי בנו הקולני והבלתי ממושמע, שהפך קצר רוח לנוכח צרות האופק של אביו והעובדה שהוא פשוט הפסיק להיות cool".<sup>22</sup> אחת הרוויזיות ההיסטוריות שנעשו לאחרונה בגנאולוגיה של הפרדה בין לימודי המופע ולימודי התיאטרון היא בגדר מכה אל מתחת לחגורתם של *TDR* ושל שכנר, בטענה שהמעבר שאירע במהלך שנות השישים אל חקירת המופע התרבותי ולא התיאטרוני מקורו, חלקית לפחות, בדעה קדומה

17. יוהן הויזינגה, האדם המשחק: על מקור התרבות במשחק, מהולנדית: שמואל מהליכר, מוסד ביאליק, ירושלים 1966.  
18. ראו למשל: Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985. עם מביא מאת ויקטור טרנר.  
19. Richard Schechner, "Performance and the Social Sciences", *The Drama Review* 17 (1973), p. 5

20. על-פי האשמה זו, הגישה הרווחת כלפי התיאטרון הממוסד נובעת מעמדה עקרונית נגד העיסוק התיאטרוני בשלעצמו (ראו למשל: Jonas Barish, *The Anti-theatrical Prejudice*, University of California Press, Berkeley 1981).  
21. בהקדמה ל: Peggy Phelan and Jill Lane (eds.), *The Ends of Performance*, New York University Press, 1998, p. 5  
22. David Savran, "Choices Made and Unmade", *Theater* 31, no. 2 (2001), pp. 89-95

אנטי-תיאטרונות הנגועה בהומופוביה.<sup>23</sup> סטיבן בוטומס (Bottoms) מתבסס בביקורתו על הרעיון המופיע בספרו של שכנר *Performance Theory* (1977) על אודות שני סוגי תיאטרון שהתקיימו ב-זמנית על בימות ארצות הברית באותן שנים: תיאטרון של בידור ותיאטרון של "פוריות"; תיאטרונים אלה הוא מכנה "the efficacy-entertainment braid" ("מקלעת הפוריות-בידור"). שכנר מזהה פוריות (Efficacy) עם פרקטיקה הנטועה בפולחן ובמדעי האדם, שבכוחה לחולל שינוי חיובי ממשי ב"עולם האמתי" של הקהילה, לעומת הבידור – המקושר אצלו עם במות ה"מין-סטרים" – שמניב לא "תוצאות" אלא "שעשוע". המהפכה המינית של שנות השישים, שהצמיחה ביטויים סמויים וגלויים של גיי אקטיביזם (Gay Activism) אפילו על במות ברודוויי, היא שגרמה, לדברי בוטומס, לפנייתם של אינטלקטואלים כשכנר ואחרים מהבידור האימפוטנטי או ה"נשי" אל עבר הפרדיגמה הפרפורמטיבית הפורה או ה"גברית" כביכול. בוטומס מנסח מחדש ניגוד זה כניגוד שבין תיאטרון בידורי חסר תועלת מבחינת תוצרו התרבותי, ובין Efficacy – המופע הנטוע בפולחן וביסודות החיים והנתפס כ"פוטנטי" ו"מדעי".

תהא אשר תהא הגנאולוגיה, עלייתו של המונח "פרפורמנס" ומגוון הפרקטיקות הפוסט-תיאטרוניות שלו מצביעים על משבר אמון במאה העשרים ביכולתם של אמצעי התיאטרון לספק נקודות ייחוס לתרבות המודרנית. השבר העיקרי בתיאטרון המערבי, בעיקר בזה הראליסטי, היה בין הפרקטיקה התיאטרונית לטקסט הספרותי, שחדל זה מכבר להיות יסוד מכריע באירוע התיאטרוני ובהבנתו. השימוש בטקסט כרכיב אוראלי או מוזיקלי של התיאטרון, ולא עלילתי או תמטי, קיים כבר בסוראליזם ובפוטוריזם האירופיים לפני ואחרי מלחמת העולם הראשונה. בימינו, הסתת הדגש אל עבר הפרפורמנס, המחליף את הטקסט הנרטיבי, באה לידי ביטוי פרדיגמטי בכוראוגרפיות של רוברט וילסון (Wilson) – הפופולרי באירופה הרבה יותר מאשר בארצות הברית – או בדה-קונסטרוקציות התיאטרוניות של הבמאי הגרמני המנוח איינר שליף (Schleef). בהמשך להסתת המיקוד אצל פראל עצמה מארצות הברית אל עבר אירופה, אסיים בדיון קצר בגרסה האירופאית לחקר עלייתו של הפרפורמנס כמחליפו של הממד הטקסטואלי.

בשנת 1923 ייסד החוקר הגרמני מקס הרמן (Herrmann) בברלין את המכון הראשון בעולם למדע התיאטרון (Theatrewissenschaft). מטרת הדיסציפלינה החדשה הייתה לחקור את ההיבטים הלא-ספרותיים של התיאטרון – בהם משחק, בימוי, עיצוב במה ועוד. עבור הרמן, "מהות" התיאטרון היא האירוע הפרפורמטיבי, שבו נמזגים התהליכים היצירתיים של המבצעים והצופים כאחד, הממלאים יחד תפקיד בגרסה האנתרופולוגית שלו לתיאטרון. ההיסטוריונית והתאורטיקנית הידועה של התיאטרון, אריקה פישר-ליכטה (Fischer-Lichte), החייתה את

Erika Fischer-Lichte. 24  
*Ästhetik des Performativen.*  
 Suhrkamp, Frankfurt 2004

פועלו של הרמן (יהודי גרמני שנרצח באושוויץ) כמפיץ העיקרי של התפיסה שלפיה בסיס התיאטרון הוא הפרפורמנס במובנו הרחב ביותר. היא עצמה כתבה הרבה על אודות הפרפורמנס וה- Performativen Wende – הפנייה לפרפורמטיביות – בתיאטרון ובמחקר העכשווי, שנתפס בעינייה כהמשך ישיר לעבודתו המקורית של הרמן.<sup>24</sup> הרמן עבד באותה תקופה שבה אוסקר שלמר (Schlemmer) הקים בדסאו שבגרמניה את סדנת תיאטרון הבאהאוס כפורום ניסיוני ששילב בין מדיה רבים בניסיון להרחיב את הגדרת התיאטרון מעבר, או אף מעל, למילולי. הפרקטיקות שמהן שאב ובהן השתמש שלמר כללו התעמלות, אמנות הנאום, האופרה הוואגנריאנית, הטרגדיה היוונית, הקרקס, התיאטרון המוזיקלי והמחול – כל זאת, בלוויית עיצוב נועז ומהפכני הן של התלבושות והן של מרחב ההתרחשות.

Hans-Thies Lehmann. 25  
*Postdramatisches Theater:*  
*Essay.* Verlag der Autoren.  
 Frankfurt 1999

גנאולוגיה זו באה לידי ביטוי בספרו של חוקר התיאטרון הגרמני האנס-תיס ליימן (Lehmann) שראה אור ב-1999 וזכה להצלחה כמעט מידית. הספר, *Postdramatisches Theater* ("תיאטרון פוסט-דרמתי")<sup>25</sup> מתחקה אחר השבר בתיאטרון בתרבות המערבית (ובעיקר האירופאית). במקום להשתמש במושגים הרווחים "פרפורמנס" או "פוסט-מודרניזם", ליימן בוחר במושג "פוסט-דרמתי" כדי לבחון את ההיסטוריה והתשתית התאורטית של הפקות תיאטרון, שבהן הטקסט הכתוב לא מתפקד עוד כגורם המבנה את המשמעות והצורה. "פוסט-דרמתי" מהווה עבור ליימן מושג-על, שלאורו ניתן לפענח התפתחות היסטורית ממשית הכוללת את המגוון הרחב של החידושים והניסויים בתיאטרון שצמחו במהירות מסחררת באירופה ובארצות הברית מאז שנות השישים. "פוסט-דרמתי" מאפשר לפרק את ההנחה בדבר עליונותו של הטקסט, הנחה שעולה מתוך ההיסטוריה הקנונית של התיאטרון והאסתטיקה התיאטרונלית. במקום להכפיף את אמנות התיאטרון לפרדיגמה התרבותית הפוסט-מודרנית, ליימן בוחן את התיאטרון הפוסט-דרמתי בעיקר במונחי זמן, חלל, גוף והאמצעים המדיאליים (תאורה, תפאורה, צליל וכו') של התיאטרון. כדוגמאות וכמקרי-מבחן הוא מביא שורה של במאים, סופרים ואמני תיאטרון מוכרים (בעיקר גרמנים) ובהם רוברט וילסון, היינר מולר (Müller), אלפרידה ילינק (Jelinek), רנה פולש (Pollesch) ורבים נוספים. מהלך זה מתרגם את האובססיה התאורטית האמריקאית לפוסט-מודרניזם לקהל האירופי ולטעמו, בהדגישו את הפרקטיקה התיאטרונלית במקום את הפוליטיקה התרבותית. על הלימותו של המהלך יעידו אימוצו של הספר באוניברסיטאות בגרמניה ובצרפת (תרגום אנגלי ראה אור בימים אלה בהוצאת Routledge) כמו גם הקמת קבוצת עבודה המוקדשת לספר זה ולרעיון המרכזי בו בפדרציה הבין-לאומית למחקר תיאטרון (The FIRT) (International Federation of Theatre Research).

תרומתו של ליימן לדיון ב"תיאטרליות" היא הנחתו הסבירה

שהפרפורמטיביות הפכה להיות המרכיב הדומיננטי בתיאטרון מאז שנות השישים בגלל הפיחות בחשיבותו של הממד הטקסטואלי והשינוי בהרגלי הצפייה והתפיסה של הקהל המערבי. לפי פישר-ליכטה, שינוי זה ב"הרגלי ההתקבלות על-ידי הקהל"<sup>26</sup> נובע מהפגמת השפה ומערכת החוקים הפרפורמטיבית – המבנה הלא-לינארי, היעדר מרכז, היברידיזם, רפלקסיביות והפנייה אל החוויה במקום אל המשמעות – שהפכו למושגי יסוד באתיקה ובאסתטיקה הפוסט-מודרניות. כמו "פרפורמנס", המונח "תיאטרון פוסט-דרמתי" הוא אות לשונות; הוא מבדיל בין התוצרים המוקדמים והמאוחרים של הדמיון התיאטרלי, ובכך הוא מכריז שהמאה האחרונה הציעה לנו – מבחינה פילוסופית ואסתטית – אמצעי ייצוג חדשים, שמתקבלים כיום כמובנים מאליהם ונהנים ממעמד מקובל בתחום שמכונה בפינו "תיאטרון".

Erika Fischer- .26  
Lichte, "Avant-Garde and Postmodernism: Theater Between Cultural Crisis and Cultural Change," *The Show and the Gaze of Theatre: A European Perspective*, University of Iowa Press, 1997, p. 272

אף כי הדגש של פראל במאמרה המובא כאן הוא פילוסופי ולא דווקא היסטורי, נדמה כי מסקנתה דומה לזו של ליימן. היא ממקמת את הפרפורמנס כאחד מרכיבי היסוד של התיאטרליות, ובכך היא מבטלת את הניגוד בין שני מושגים אלה – לא רק בתאוריה, גם בפרקטיקה. "כיום אני משוכנעת", מודה פראל בהקדמה שכתבה לגיליון שערכה על התיאטרליות, "שהניגוד בין פרפורמטיביות ותיאטרליות הוא רטורי בלבד".<sup>27</sup> מושג ה"פרפורמנס" שאותו ראתה בעבר כערעור של החלל והצפנים התיאטרליים, כבר אינו נתפס כ"איום" במאמרה זה. הפרפורמנס חדל להיות בן סורר. מעצם שילובו של הפרפורמנס בהגדרת התהליך התיאטרלי, משתמע שפראל מפקפקת בתועלת שבהפרדה הממסדית בין התיאטרון לפרפורמנס. אכן, הגותה של פראל בשני העשורים האחרונים נעה מעימות בינארי בין מושגי התיאטרון והפרפורמנס אל הסינתזה שלהם; מהשוואה בין שני מושגים שביסוסם שונה לחלוטין ואשר התפתחו בנסיבות היסטוריות שונות, אל עבר מבט-על, המזהה את התלות ההדדית והחפיפה בין שני מושגים אלה. המהלך שפראל מבצעת – מבדיקת דיסציפלינה בתהליך השתנות אל עבר מיסודה – משקף, ואף מלווה, את גלגולו של המונח "פרפורמנס" עצמו.

Josette Féral, "Forword", .27  
*SubStance*, Vo.31, no. 2&3  
(2002), p. 5

האוניברסיטה העברית בירושלים

# התיאטרליות: חקר ייחודה של השפה התיאטרלית

ז'וזט פראל

מצרפתית: הילה קרס  
ייעוץ מדעי: נורית יערי

Josette Féral, "La \*  
théâtralité: la spécificité du  
langage théâtral". *Poétique*  
התרגום (1988), pp. 347-361  
נערך תוך שילוב בין הגרסה  
הצרפתית לגרסה האנגלית  
*SubStance*: שהופיעה בכתב העת:  
32, no. 2&3, (2002), pp. 94-108  
המערכת

1. המונח "מיצג" מקביל  
כאן למה שמכונה באנגלית  
Performance Art, כלומר  
אמנות שנולדה מ"הפנינג"  
ושגבולותיה עם האמנויות  
האחרות (ציור, פיסול, מוזיקה)  
אינם מוחלטים. עוד בנושא זה,  
ראו מחקרה של רולי גולדברג:  
R. Goldberg, *Performance,  
Live Art, 1909 to the Present*,  
E.P. Dutton, New York 1979  
עיינו גם ב: Josette Féral,  
"Performance et théâtralité: le  
sujet démystifié". *Théâtralité.  
Écriture et Mise en scène*, J.  
Féral, J. Savona et E. Walker  
(eds.), Hurtubise hmh, coll.  
"Brèches", Montréal 1985, pp.  
125-140

2. חשיבותו של שינוי זה  
מצטיירת מתוך משאל שנערך  
ב־1912 על־ידי כתב העת  
*Marges*, שבו נשאלו הקוראים:  
"מי לדעתכם נעלה יותר, אדם  
שאוהב לקרוא או אדם שמבקר  
בתיאטרון?". רוב המשתתפים  
השיבו או שהקריאה נעלה על  
הצפייה במופע. כך מדווח  
אנדרה ויינשטיין (Veinstein)  
ב: *la Mise en scène théâtrale,  
et sa condition esthétique*,  
Flammarion, Paris 1955,  
p. 55.  
3. מצב זה הוא מתוצאותיה  
של המצאת הצילום, שאילצה את  
הציור להגדיר מחדש את תכליותיו  
וייחודו.

לשאל היום מהי תיאטרליות או מהו ייחודו של התיאטרון, פירושו  
לא רק לנסות להגדיר מה מבדיל את התיאטרון מן הז'אנרים האחרים,  
אלא גם מה מבדיל בינו לבין אמנויות במה אחרות, ובייחוד מחול, מיצג'  
ואמנויות המולטי־מדיה; פירוש הדבר להתמקד בטבעו של התיאטרון  
עצמו, מעבר לפרקטיקות התיאטרליות האינדיבידואליות, לתאוריות של  
המשחק ושל האסתטיקה; פירוש הדבר לנסות ולמצוא את הפרמטרים  
המשתתפים לכל המפעל התיאטרלי מראשיתו. פרויקט זה עשוי להיראות  
יומרני, אך חשיבותו מחייבת לנסות ולמצוא הגדרה שכזו. מאמר זה הוא  
צעד ראשון של חיפוש נקודות ייחוס לקראת עיון נוסף בנושא.

המאה העשרים הפכה על פיהן את הוודאיות של התיאטרון כמו גם  
של אמנויות אחרות. מה שבמאה התשע־עשרה נגזר מאסתטיקות  
תיאטרליות ברורות ומכתיבות־נורמות, נמצא יותר ויותר מוטל בספק  
במאה העשרים. במקביל, הבמה הלכה והתרחקה מן הטקסט והועידה  
לו מקום חדש במפעל התיאטרוני.<sup>2</sup> תחת מצור זה לא היה עוד ביכולתו  
של הטקסט לערוב לתיאטרליות שעל הבמה, ורק טבעי הוא שאנשי  
התיאטרון החלו לתהות מהו ייחודו של המעשה התיאטרוני, מה עוד  
שדומה היה שייחוד זה חל גם על פרקטיקות אחרות כגון מחול, מיצג  
או אופרה.

נראה שהופעת התיאטרליות במקומות הקשורים לתיאטרון אך מצויים  
מחוצה לו, מלווה בהתפוררות גבולות הז'אנרים וההבחנות הפורמליות  
בין הפרקטיקות: התכונות הייחודיות לכל ז'אנר קשות יותר ויותר  
להגדרה, החל מתיאטרון־מחול וכלה באמנויות המולטי־מדיה, דרך  
ההפנינג, המיצג והטכנולוגיות החדשות. ככל שהראוונות והתיאטרליות  
לבשו עוד ועוד צורות חדשות, מצא עצמו התיאטרון נדחק מן המרכז  
ונאלץ להגדיר עצמו מחדש.<sup>3</sup> מאותו רגע אבד לו ייחודו הוודאי.

כיצד אפוא נגדיר כיום את התיאטרליות? האם יש לדבר על תיאטרליות בלשון יחיד או בלשון רבים? האם תיאטרליות היא סגולה השייכת בלעדית לתיאטרון, או שמא היא יכולה לאפיין בדרך דומה גם את היומיום? האם היא מידה (במובן הקנטיאני) שקיומה קודם להופעתה באובייקט תיאטרלי, ולפיכך אותו אובייקט מהווה תנאי להתגלותו של התיאטרלי; או שמא היא דווקא תוצאה של תהליך תיאטרלי מסוים הקשור לממשי או לסובייקט? אלה השאלות שאעסוק בהן.

## הקשר היסטורי

דומה שהמושג "תיאטרליות" הופיע בהיסטוריה במקביל למושג "ספרותיות"<sup>4</sup>, אף-על-פי שהתפשטותו בביקורת הספרות הייתה אטית יותר, שכן רוב הטקסטים שאיתרנו בנושא פורסמו רק בעשור האחרון.<sup>5</sup> מכאן שהניסיון להמשיג את תפיסת התיאטרליות קשור להתעניינות בעת האחרונה בתאוריה של התיאטרון. אפשר בהחלט לטעון כנגדי שהחיבורים פואטיקה מאת אריסטו, פרדוקס השחקן מאת דידרו, והקדמות מאת ראסין וויקטור הוגו, אם נסתפק בדוגמאות אלה, מהווים בהחלט ניסיון לתאורטיזציה של התיאטרון. אך ידוע לנו היטב שהתאורטיזציה של התיאטרון במובן הנוכחי שלה – כלומר עיון בייחודם של הז'אנרים ובהגדרת מושגים מופשטים כגון "סימן", "סמיטיזציה", "הראיה" (Ostension), "מקטע" (Fragment), "ריחוק" (Distance) ו"התקה" (Displacement) – היא מאוחרת בהרבה. כפי שציין בירת, הניסיון להגדיר תאוריה של התיאטרון הוא מסימניה של תקופה שהוקסמה מהתאוריה.

התפוצה שזוכה לה מושג התיאטרליות משכיחה מאתנו היסטוריה מוקדמת יותר, שכן ניתן לאתר מושג זה כבר בטקסטים הראשונים של אבריינוב (1922) (Evreinov). שם מדבר אבריינוב על Teatralnost ועומד על חשיבותה של הסופית "נוסט", בהדגישו שהיא תגליתו הגדולה ביותר.<sup>6</sup>

לתיאטרליות אין הגדרה מילונית של ממש ומוצאה האטימולוגי אינו ברור. נראה שהיא דומה לאותו "מושג מרומז" שהזכיר מייקל פולני (Polany):<sup>7</sup> "רעיון מוחשי שניתן להשתמש בו ישירות אך ניתן לתארו אך ורק בעקיפין". יש נטייה לקשר תפיסה זו עם התיאטרון.

## התיאטרליות כתכונה של היוזמים

ניתן להמחיש את העובדה שתיאטרליות אינה תופעה תיאטרלית בלבד באמצעות דוגמאות החוקרות את התנאים לביטוי התיאטרליות על הבמה ומחוצה לה. נבחן אפוא את התרחישים הבאים:

4. עיינו לדוגמה: Mircea Marghescou, *le Concept de littérature: Essai sur les possibilités théoriques d'une science de la littérature*, Mouton, La Haye 1974; Charles Bouazis, *Littérature et Société: Théorie d'un modèle du fonctionnement littéraire*, Mame, Paris 1972; Thomas Aron, *Littérature et Littérarité: Essai de mise au point*, Les Belles Lettres, Paris 1984; וכן ראו התפיסות הראשונות של "ספרותיות" באסכולת פראג.  
5. אף-על-פי כן יש לציין שהמונח "תיאטרליות" הוצג בצרפת על-ידי רולאן ברת כ-1954 ("Le théâtre de Baudelaire", הקדמה למהדורה של מועדון הספר הטוב שפורסמה מחדש ב: Essais critiques, Ed. du Seuil, Paris 1964).

6. עיינו: Sharon Marie Carnicke, "L'instinct théâtral: Evreinov et la théâtralité", *Revue des études slaves* 53 (1981) p. 98. בצרפתית נתקבל המונח Théâtralité. נרמה שאוצר המילים האנגלי מהסס בין Theatricality לבין Theatricality (השוו עם הגיליון המיוחד שהוקרש לתאוריה של הדרמה והמופע ככתב העת Modern Drama).

1982] 25 ומטשטש את השיבות המונח. כספרדית נהוג המונח Teatralidad.

7. Michael Polany, *The Tacit Dimension*, Garden City, New York 1967. כפי שנוכר Jacques Baillon, "D'une entreprise de théâtralité", *Theâtre/Public* 18-19 (1975), pp. 109-122.

8. הוא מצפה לתיאטרון ולא למחול, לאופרה, למוזיקה או לסרט. במונח זה אפוא, המרחב שלהוכו הוא נכנס כבר מקודר. 9. היעדו של השחקן מעורר בעיה. האם יש תיאטרליות ללא שחקן? והי שאלת יסוד. בקט מנסה להשיב עליה כשהוא גורם לשחקן לפעול בחלל שבו הוא בקושי נראה לעין.

10. (Evénementialité). ג'י דבור (Debord) כותב על הראווה: "כבר לא ניתן לזהות בפשטות את הראווה עם המבט, גם לא כשהוא משולב בשמיעה. הראווה היא מה שחומק מפעילותם של האנשים, מן ההרור המחורש בה או מהיקון מעשיהם. היא היפוכו של הריאליזם" (Guy Debord, *la Société du spectacle*, Gérard Lebvici, Champ libre 1971). ובכעריה: ג'י דבור, חברת הראווה, מצרפתית: דפנה רו, ככל, תל אביב 2002.

תרחיש ראשון. אתם נכנסים לאולם תיאטרון. התפאורה על הבמה מוכנה בבירור להצגה, וזו עדיין לא התחילה. המסך מורם; אין שחקנים על הבמה – האם ניתן לומר שמתקיימת תיאטרליות?

תשובה חיובית תהווה הכרה בכך שבעצם ה"תיאטרלי" של המקום ושל הבמה כבר טמונה תיאטרליות מסוימת. הצופה יודע למה הוא יכול לצפות מן המקום ומן התפאורה: לתיאטרון.<sup>8</sup> אלא שהתהליך התיאטרלי עדיין לא התחיל, ההצגה עדיין אינה מתרחשת, והיסוד העיקרי שלה – השחקן – נעדר. עם זאת, כמה אילוצים וכמה סימנים כבר תופסים את המקום המיועד להם. כבר מתקיימת סמיוטיזציה של המרחב, כך שהצופה קולט את התיאטרליות של הבמה ושל המרחב המקיף אותה. מכאן מתבקשת מסקנה ראשונה: נוכחותו של השחקן אינה תנאי מוקדם לתיאטרליות.<sup>9</sup> במקרה זה, המרחב נושא בתוכו את התיאטרליות משום שהסובייקט הבחין שהוא מכיל יחסים מסוימים ושהוא בעל אופי של מופע. נדמה שמרחב כזה הכרחי לתיאטרליות, שכן המעבר מן הספרותי אל התיאטרלי מהווה תמיד ובראש ובראשונה מימוש מרחבי של הטקסט.

תרחיש שני. אתם נוסעים ברכבת התחתית ועדים לוויכוח בין שני נוסעים; היא מעשנת והוא מוחה נמרצות ומציין שהעישון ברכבת התחתית אסור. היא מסרבת לציית; קללות, איומים, טון הדיבור עולה. שאר הנוסעים צופים בתשומת לב, כמה מהם מעירים הערות ונוקטים עמדה. הרכבת נעצרת לפני שלט פרסום מרשים לסיגריות. הנוסעת המותקפת יורדת תוך שהיא מקפידה להסב את תשומת לבם של הנוכחים לחוסר הפרופורציה בין השלט הקטן האוסר על עישון לבין המודעה המעודדת עישון, המתפרסת על קיר שלם בתחנה.

האם קיימת תיאטרליות בתקרית? הנטייה היא לענות בשלילה. לא הייתה העמדה בימתית, לא זימון מבטו של האחר מצד הגיבורים ולא יסוד של בדיון. לכל היותר, המשתתפים היו מעורבים בריב. אלא שצופה שהיה יורד באותה תחנה, היה מגלה שהמעורבים בריב היו למעשה שחקנים שהשתתפו במה שא' בואל (Boal) הגדיר כתיאטרון בלתי נראה (Invisible Theater). לאור זאת, האם הייתה תיאטרליות במופע על אף שהצופים השתתפו בו בעל כורחם? בדיעבד נראה שכן.

מה ניתן להסיק משינוי זה בתפיסת האירוע? שבמקרה זה, דומה שהתיאטרליות נבעה מן המודעות של הצופה לכוונה התיאטרלית המופנית אליו. מודעות זו שינתה את הסתכלותו וכפתה עליו לראות תיאטרון במקום שבו לא ראה קודם לכן אלא מקרה, כלומר אירועיות.<sup>10</sup> הצופה הפך לבדיין את מה שחשב לנובע מן היומיום, הוא ערך סמיוטיזציה למרחב, התיק את הסימנים ממקומם ושינה את פרשנותם,

אפשר לסימולקרום להגיח מתוך גופם של המבצעים, ולאשליה – להופיע במקום שבו לא ציפה לה: קרוב מאוד אליו, במרחב היומיומי שלו. במקרה זה, התיאטרליות מופיעה עם השחקן ועם ההתכוונות המוכחת שלו לתיאטרון. אלא שהצופה חייב להיות שותף לסודם של המבצעים, שאם לא כן תהיה אי־הבנה והתיאטרליות תחמוק.

תרחיש שלישי. אני יושבת בגינת בית קפה ומביטה בעוברים ושבבים. אין להם כל רצון להיראות או כוונה לשחק. הם אינם מקרינים לא ייצוג ולא בדיון, לפחות לא למראית עין. הם אינם מציגים עצמם לראווה, או לפחות אין זו הסיבה העיקרית לנוכחותם במקום זה. כל זה היה מתרחש לו הקדישו תשומת לב למבט המופנה אליהם, אך הם אינם מודעים לו. אלא שהמבט שאני מפנה לעברם קורא תיאטרליות מסוימת בגופים שבהם הוא צופה, במחוות שלהם ובהשתלבותם במרחב. מפאת עצם קיומו כמבט, מבטי שוזר תיאטרליות זו בתוך המציאות ועורך מחדש את מחוותיו של האחר בתוך מרחב של נראות (Spéculaire).

מדוגמה אחרונה זו, הכופה על הצופה אילוצים מינימליים ביותר,<sup>11</sup> נגזרת מסקנה חשובה: מסתבר שהתיאטרליות אינה תלויה באובייקט שבו היא משתקעת: שחקן, מרחב, אובייקט, אירוע. היא גם אינה נובעת מסימולקרום, אשליה, העמדת פנים או בדיון, שכן הצלחנו לאתר תיאטרליות במצבי יומיום. יותר משזו תכונה שניתן לנתח את מאפייניה, נדמה שזהו תהליך התלוי בראש ובראשונה במבט. המבט מניח ויוצר מרחב נפרד ווירטואלי השייך לאחר ומפנה מקום לאחרות של הסובייקטים ולהופעת הבדיון. מרחב זה הוא תולדה של אקט מודע, שמקורו עשוי להיות הפרפורמר עצמו (במובן הרחב ביותר: שחקן, במאי, תפאורן, תאורן, אך גם אדריכל), כמו בשתי הדוגמאות הראשונות; או הצופה, שמבטו יוצר במרחב פיצול שממנו עשויה להגיח האשליה, כמו בדוגמה האחרונה. מבט זה עשוי לחול ללא הבחנה על אירועים, התנהגויות, גופים, אובייקטים, או על מרחב, בין שהוא שייך ליומיום או לבדיון.

11. הרבר מאפשר לנו לקרוא אחורנית את הדוגמה השנייה (סצנת הרכבת התחתית) ולענות הפעם בחיוב על השאלה ששאלנו קודם (האם סצנה זו תיאטרלית?): כן, במופע ברכבת התחתית טמונה תיאטרליות, גם אם הצופה אינו יודע שלפניו הפקה תיאטרלית.

התקיימותה של התיאטרליות כפופה לשני תנאים: ראשית, הפרפורמר מארגן מחדש את המרחב היומיומי שהוא מאכלס. שנית, מבטו של הצופה ממסגר מרחב יומיומי שהוא אינו מהווה חלק ממנו. פעולות אלה מפצלות את המרחב ל"חוק" ו"פנים" ביחס לתיאטרליות. זהו המרחב של ה"אחר", והוא מכונן את האחרות ואת התיאטרון כאחד.

לפיכך, תיאטרליות הנתפסת כאחרות מופיעה באמצעות שבירה במרחב או פיצול של המציאות. פיצול זה עשוי להתרחש כשהשחקן משתלט על היומיום והופך אותו למרחב תיאטרלי, או כשהצופה מבנה את המרחב כתיאטרלי. מתבונן פעיל זה הוא תנאי להופעת התיאטרליות שכן הוא מחולל שינוי איכותי של ממש (מן הסוג שהוסרל דן בו) ביחסים בין



12. Sujets en procès, כלשון הביטוי שטבעה ז'וליה קריסטבה.  
 13. אבריינוב רואה את התיאטרליות כאינסטינקט "לשנות את מראית העין של הטבע". אינסטינקט זה, שאבריינוב מכנה כהודמנות אחרת "הרצון לתיאטרליות", הוא דחף שאינו בר-כיבוש המצוי אצל כל אחר (וראו *le Théâtre pour soi*) בדומה לאינסטינקט המשחק שמצוי אצל חיות (וראו *le Théâtre chez les animaux*). וזדי אפוא איכות כמעט אוניברסלית שקיימת אצל האדם כבר לפני כל אקט אסתטי כשלעצמו. תיאטרליות היא הנטייה להתחפשות, ההנאה ליצור אשליה, להקרין בפני האחר סימליות של עצמך ושל המציאות. רומה שבאקט זה, המעביר את האדם למקום אחר ומשנה אותו, האדם מהווה נקודת מוצא לתיאטרליות: הוא משמש לה מקור ואובייקט ראשון כאחד. אבריינוב מזכיר שינוי של הטבע ולא נפתח כאן את הסוגיות התאורטיות שמעלים המושגים "טבע" ו"מציאות"), או בשמו האחר – "המציאות". יש להסיק מכך שבעיני אבריינוב, האדם נמצא במרכז התהליך והוא חיינו להופעתה של התיאטרליות ולביטוייה. לדעת אבריינוב, ראשיתה של התיאטרליות היא ב"אינסטינקט", והיא קשורה בראש ובראשונה בגוף השחקן. תחילה היא מופיעה כתוצאה של התנסות פיזית משחקית, ואז היא לובשת צורה של גישה אינטלקטואלית המתמקדת באסתטיקה נתונה. התנסות משחקית זו גוררת שינוי של הטבע. יוצא מכך שהתהליך המייסד את התיאטרליות הוא קריאה טרום-אסתטית, המזמנת את הציריות של הסובייקט, אך קודמת ליצירה כאקט אסתטי ואמנותי מוגמר. כפי שמציין אבריינוב, השתנות

הסובייקטים. האחר הופך לשחקן, בין אם הוא מציג את היותו חלק מאקט של ייצוג (כשהזמנה היא של השחקן) ובין אם הוא הופך לשחקן בזכות מבטו של הצופה המופנה אליו, גם אם בעל כורחו, ומעמיד אותו בתוך תיאטרליות (כשהזמנה היא בידי הצופה).

מכאן שהתיאטרליות כוללת במידה שווה שני דברים: האחד – העמדת האובייקט או האחר ב"מרחב תיאטרלי ממוסגר" שבתוכו ניתן לשלב את מי או את מה שמביטים בו (כמו בדוגמה השלישית); השני – הפיכת אירוע לסימנים כך שהוא מתגלגל להיות מופע (כמו בדוגמה השנייה). בשלב זה של הניתוח מתברר אפוא שיותר משתיאטרליות היא תכונה, היא תהליך המזהה סובייקטים הנמצאים בתוך הליך:<sup>12</sup> מביט – מובט. התיאטרליות היא מעשה שיזמתו באה מאחד משני מרחבים אפשריים: השחקן או הצופה. בשני המקרים נוצר פיצול ביומיום, והוא הופך להיות המרחב של האחר – שבו יש מקום לאחר. אם פיצול זה לא היה קיים, לא הייתה אפשרות לקיום התיאטרון, שכן האחר היה מצוי בתוך המרחב המידי שלי, כלומר בתוך היומיומי. במקרה כזה לא הייתה תיאטרליות ועל אחת כמה וכמה תיאטרון.

בנקודת המוצא שלה, התיאטרליות נראית כמהלך קוגניטיבי כמעט דמיוני, שמבצע מי שמתבונן או מי שמתבוננים בו. היא יוצרת את המרחב הווירטואלי של האחר, את מרחב המעבר שוויניקוט (Winnicott) דיבר עליו, את הסף (Limen) שעליו דיבר טרנר (Turner), או את ה"מסגור" שעליו דיבר גופמן (Goffman). היא מאפשרת לסובייקט המופיע, כמו גם לסובייקט המתבונן, לעבור מ"כאן" ל"שם". במילים אחרות, לתיאטרליות אין אופני ביטוי פיזיים הכרחיים כי אין לה תכונות איכותניות שיאפשרו לזהות אותה בוודאות מלאה. היא איננה נתון אמפירי. היא העמדה של הסובייקט ביחס לממד היומיומי ולממד הדמיוני כאחד, כאשר האחרון מבוסס על נוכחותו של המרחב של האחר. לראות את התיאטרליות במונחים אלה, משמע לתהות על טבעה הטרנסצנדנטי.

### התיאטרון כטרנס-אסתטי: מה מאפשר את התיאטרלי?<sup>13</sup>

משעה שקיבלנו עלינו שקיימת תיאטרליות מחוץ לבמת התיאטרון – במעשים, באירועים, במצבים או באובייקטים – עלינו להיות נכונים לבחון את הממד הפילוסופי שלה. אנו עומדים בפני האפשרות שהתיאטרליות היא תופעה טרנסצנדנטית (אם לדבר במונחים קנטיאניים), ומכאן – שהתיאטרליות הבימתית היא רק אחד מביטוייה ותו לא.<sup>14</sup>

על-פי תפיסה זו, התיאטרליות היא מבנה טרנסצנדנטי, שהתיאטרון משתמש במאפייניו הכלליים. הטרנסצנדנטיות של התיאטרליות היא

זו עשויה להתרחש בחיי היומיום. בהקשר זה, השוליים שבין תיאטרון ליומיום הם אפסיים. התיאטרליות המוגדרת כדרך זו, כמובן הרחב ביותר, אכן שייכת לכולם.

על אף שאני מבינה לעומק את אמונותיו של אבריינוב ואת הקשר שלהן לתקופה שבה התפתחו (בעיקר בכל הנוגע למונח "אינסטינקט"), אעדיף לומר שהשקפתו על התיאטרליות קשורה יותר לאנתרופולוגיה ואולי גם לאתנולוגיה, ופחות לתיאטרון באופן בלעדי. אבריינוב מסתכן בהעלמת ייחודה של התיאטרליות הבימתית, שכן הוא אורג את התיאטרליות בתוך היומיום.

14. במילים אחרות, האם התיאטרליות היא תכונה טרנסצנדנטית העשויה לאפיין את כל צורות הממשות (האמנותיות, התרבותיות, הפוליטיות, הכלכליות), או שמה ניתן להקיש על קיומה רק בדרך אמפירית של תצפית על הממשי מתוך המכנה המשותף לכל הפרקטיקות האמנותיות שניחנו בתיאטרליות?

15. וראו את המקרה של השתתפות מאולצת שהשחקנים כופים על הצופים. ראו גם את הניסויים של "Living Theatre", למשל במחזה אנטיוגונה, או את הניסויים שאפיינו פרקטיקה שלמה בשנות השישים, שבהם הצופה מצא עצמו לפתע נאלץ להיכנס לרחבת המשחקים, לאיתו מרחב של האחר, לעתים קרובות בעל כורחו, ומכאן הרגשת האלימות שחווה.

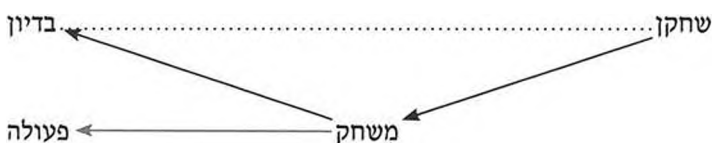
16. ז"מ פיאם (Piemme) כתב "Le souffleur inquiet". ב: numéro spécial d'Alternatives théâtrales 20-21 (décembre 1984) שהתיאטרליות היא מה שהתיאטרון לבדו יכול לייצר; מה שהאמנויות האחרות אינן מעניקות ואינן יכולות לייצר.

המאפשרת את התיאטרליות על הבמה. במילים אחרות, התיאטרון אפשרי אך ורק משום שהתיאטרליות קיימת ומשום שהתיאטרון מזמן אותה. מרגע שזומנה, התיאטרליות נטענת במאפיינים תיאטרליים מסוימים, גדושי משמעות חברתית וערך קולקטיבי. אלא שתיאטרליות זו, המיוחדת לתיאטרון, לא הייתה יכולה להתקיים ללא התיאטרליות הטרנסצנדנטית. הפרפורמר תופס מקום בתוך מבנה טרנסצנדנטי זה כשהוא צולל לאותו מרחב מפוצל שבחר בעצמו או שנכפה עליו.<sup>15</sup>

## תיאטרליות על הבמה

אם תנאי בל-יעבור של התיאטרליות כפי שהגדרנו אותה זה עתה הוא יצירת מרחב נבדל שממנו יכול לצמוח הבדיון, מאפיין זה, מסתבר, אינו בלעדי לתיאטרון. אם כן, מהם תווי ההיכר הבלעדיים לתיאטרליות של הבמה?<sup>16</sup> מהם מאפייני התיאטרליות שהתיאטרון לבדו יכול לייצר?

לדעת אבריינוב, התיאטרליות של התיאטרון מבוססת בעיקר על התיאטרליות של השחקן המונע על-ידי אינסטינקט לשנות את המציאות המקיפה אותו. אבריינוב מציג את התיאטרליות כתכונה הנובעת מן השחקן והופכת את סביבתו לתיאטרלית. מכאן ששני הקטבים (האני והמציאות) הם הציר של כל עיון בתיאטרליות: מקום הופעתה (השחקן) והנקודה שהיא מגיעה אליה (הקשר שהיא מכוננת עם המציאות). אופניו של היחס המתפתח בין שני הקטבים מיוצגים לנו על-ידי המופע (Performance), שכלליו זמניים ותמידיים גם יחד. התנועה בין שני קטבים אלה היא מגוונת ובלתי מגבילה. משתתפים בה שלושה יסודות: שחקן, בדיון, משחק. היחסים ביניהם מגדירים את תהליך התיאטרליות, וקשרי הגומלין ביניהם מקיפים את כלל הפרקטיקות התיאטרליות, לרבות הווריאציות ההיסטוריות, הסוציולוגיות או האסתטיות השונות.



## השחקן

אם רואים את השחקן כמקור התיאטרליות בתיאטרון – אקסיומה שפיטר ברוק היה מאמץ מן הסתם בשמחה<sup>17</sup> – שאר המערכות המסמנות (במה, תלבושות, איפור, קריינות, טקסט, תאורה, אביזרים) יכולות להיעלם בלי שהיעלמותן תפגע מאוד בתיאטרליות הבימתית. די בנוכחות השחקן כדי לשמר את התיאטרליות וכדי שהתיאטרון יתרחש, וזו הוכחה לכך שהשחקן הוא אחד היסודות ההכרחיים לייצורה של התיאטרליות על הבמה.

17. ודאו דברי' פ' ברוק (Brook): "אני יכול לקחת כל מרחב ריק שהוא ולקרו לו במה. די בכך שאדם יחצה מרחב זה שעה שאחר צופה בו, כרי שיתחיל אקט של תיאטרון" (*The Empty Space*, MacGibbon & Kee, London 1968, p.9).

\* "סימולקרה" היא צורת הרכיב של "סימולקרום". [המערכת]

18. "המשותף לכל ההופעות האפקטיביות הוא תכונה הלא-לא לא": [לורנס] אוליבייה איננו המלט, אך הוא גם לא לא-המלט: הופעתו נעה בין שלילת היותו אחר (=אני אני-עצמי) לבין שלילת אי-היותו אחר (=אני המלט)" (*R. Schechner, Between Theatre and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985, p.123).

19. כמובן, הקשר עם הגוף משתנה מאסכולת לימוד אחת לרעותה. יש הנוטות להעניק לו שליטה מוחלטת המבוססת על שיטה ספורטיבית, כמו בדוגמה של גרוטובסקי (Grotowski). אחרות, כמו זו של ארטו, הן אינטרוספקטיביות יותר ומסירות את הדגש מנוכחות הגוף; ויש החותרות למכניות שלמה ומחלטת ולשקיפות מלאה של השחקן, כמו במקרה של קרייג (Craig).

20. תדהמתו זהה לזו שחש הצופה בתחרות ספורטיבית. ההקבלה בין ספורט לתיאטרון נדונה לעתים קרובות, ראו: *Théâtre/Public* 62 (mars-avril 1985), וכן: *les Cahiers de théâtre*, "Jeu", 20 (1981-3).

מכאן שהשחקן הוא בה-בעת יוצר התיאטרליות וגם הערוץ שדרכו היא עוברת. הוא מקדד אותה וחוקק אותה על הבמה בסימנים ובמבנים סמליים המעובדים דרך דחפיו ויצריו הסובייקטיביים. כסובייקט בתהליך, השחקן חוקר את היפוכו, את כפילו או את האחר ממנו כדי לדובב אותם. מבנים סמליים מקודדים להפליא אלה, קלים לזיהוי דרך מבטו של הקהל המנכס אותם לעצמו כדרך של ידיעה או חוויה. כל אלה מהווים צורות של הנרטיבי או הבדיוני (דמויות רפאים, לולינים, מריונטות מכניות, סיפורים, דיאלוגים וייצוגים) שהשחקן מפיח בהן חיים על הבמה. מבנים מבוססי סימולקרה\* ואשליות אלה מציגים על הבמה עולמות אפשריים הנתפסים על-ידי הצופה כאמת וכאשליה בעת ובעונה אחת. יותר משמבטו של הקהל חוקר את המבנים הללו המוצגים בפניו, הוא חוקר מאחורי המסכה את נוכחותו של האחר, את הידע המעשי שלו, את הטכניקה שלו, את המשחק שלו, את אמנות ההתחזות והייצוג שלו.

שכן מבטו של הקהל הוא כפול תמיד, ולעולם אינו מתמסר לגמרי. פרדוקס השחקן הוא גם פרדוקס הצופה: להאמין באחר בלי להאמין בו לחלוטין. כדברי שכנר (Schechner), הצופה מתעמת עם ה"לא-לא אני" של השחקן.<sup>18</sup> מאחר שטבעה המקוטע של האשליה הרגעית מובן לצופה, הוא מתבונן בסימולקרום שיוצר השחקן – סימולקרום המזמין את הצופה להיכנס לממלכת הדמיון ולהתמסר לאשליה של היות אחר, של השתנות, של אחרות. הופעתו של השחקן הופכת לסימנים את אותה התקה שבאמצעותה הוא מבדיל עצמו מן ה"אחר".

התיאטרליות של הפרפורמר נעוצה אפוא באותה התקה שהשחקן מפעיל בין עצמו כעצמו לבין עצמו כאחר, באותה דינמיקה שהוא מתווה. היא טמונה בהליך שהשחקן במוקדו, הליך המביא אותו לחוש דרך רגעי האי-תנועה שבמבנים הסמליים את האיום הנוכח תמיד – שובו של הסובייקט. המתח שנוצר בין המבנים הסמליים של התיאטרון לבין העצמי מקבל ערך שונה בהתאם לסוג החשיבה האסתטית הנבחר. בקצה אחד עומד ארטו (Artaud) ובשני – התיאטרון במזרח הרחוק. בין השניים נמצא כל מגוון האסכולות והפרקטיקות האינדיבידואליות.<sup>19</sup>

המקום המועדף להתמודדותו של העצמי עם האחרות הוא גופו של השחקן, גוף השרוי במשחק, על הבמה, גוף של דחפים וסמלים המיטלטל בין ההיסטוריה לבין מעשה רצוני ההופך אותו למקום של ידע ושל שליטה גם יחד. זהו מקום המאויים ללא הרף על-ידי מגרעת מסוימת, פגמים או חוסר בהוויה. שכן גוף זה הוא בלתי מושלם מעצם הגדרתו ופגיע מפאת גשמיותו. הוא מכיר את גבולותיו, ולפיכך הוא נדהם כשהוא חורג מעבר לעצמו.<sup>20</sup>

אך גוף זה איננו אך ורק הצגה. כשהוא מוצב על הבמה מוצג כסימנים, כל

הסובב אותו הופך סמויטי: המרחב והזמן, הסיפור והדיאלוגים, התפאורה והמוזיקה, התאורה והתלבושות. הוא מביא תיאטרליות לבמה. יותר משהוא נושא מידע וידע, יותר משהוא כלי למסירת ייצוג או מימזיס, גוף זה מבטא את נוכחות השחקן, את מידיות האירוע ואת גשמיותו שלו.<sup>21</sup>

גוף השחקן המוצג כמרחב, כמקצב, כאשליה, כאטום ושקוף כאחד, כשפה, כסיפור, כדמות וכספורטאי – הוא ללא ספק אחד היסודות החשובים ביותר של התיאטרליות הבימתית.

## המשחק

כאן מצטרף מושג שני החיוני לתיאטרליות של האקט התיאטרלי – מושג המשחק. אכן, הגדרתו של הויזינגה (Huizinga)<sup>22</sup> מתאימה למי שמבקש לסרטט את גבולות המושג הכללי של משחק בתיאטרון. המשחק הוא "פעולה חופשית הנחווית כבדויה וכממוקמת מחוץ לחיי השגרה, ואף-על-פי כן מסוגלת לבלוע לחלוטין את המשחק; פעולה משוללת כל אינטרס חומרי וכל תועלת; פעולה הנשלמת בתוך זמן ומרחב המוגבלים במפורש והמתרחשת באופן מסודר בהתאם לכללים נתונים. היא מעודדת גיבוש קבוצות חברתיות הנוטות להקיף עצמן בחשאיות ולהדגיש את השונות שלהן ביחס לעולם הרגיל דרך התחפשות ואמצעים נוספים".

המשחק משתמעת אפוא גישה מודעת מצד הפרפורמר (שיש להבינו כאן במונח הכללי ביותר: השחקן, הבמאי, התפאורן או המחזאי), המתבצעת ב"כאן ועכשיו" של מרחב אחר מזה של היומיום והמכוונת לביצוע מחוות שמחוץ לחיי השגרה. משחק זה דורש מאמץ אישי שיעדיו, עצמתו וביטוייו משתנים מאדם לאדם, מתקופה לתקופה ומז'אנר לז'אנר.

יתרה מזאת; המשחק מקודד בהתאם לכללים מסוימים הנובעים מצד אחד מכללי המשחק בכלל (שימוש בבמה, במרחב התפאורה, חופש הפעולה שבתוך מסגרת זו, המרות, הסגות גבול...) ומצד שני מכללים ספציפיים יותר הנגזרים מאסתטיקות תיאטרליות התלויות בגורמים היסטוריים והמותאמות לתקופות, לז'אנרים ולפרקטיקות שונים.<sup>23</sup> כללים אלה מספקים מסגרת פעולה שבתוכה עומדות לרשותו של השחקן חירויות מסוימות ביחס ליומיום. מסגרת זו אינה מסגרת הבמה כפי שהיינו עשויים לחשוב (מסגרת פיזית שעל-פי רוב גבולתיה הם ויזואליים), אלא מסגרת וירטואלית הנכפית על-ידי אילוצי המשחק וחירויותיו. ניתן לראותה רק דרך הקידוד המרומז שהיא מפעילה על המרחב ועל השחקנים – קידוד היוצר את תופעת התיאטרון. לפיכך, יותר מאשר על מסגרת, ראוי לדבר כאן על "מסגור תיאטרלי", אם להשתמש במושג שהגדיר אירווינג גופמן (Goffman), שיתרונן בהדגשת אופיו הדינמי של התהליך. יותר משהוא תוצאה או תוצר סופי שנכפה עלינו, המסגור הוא

21. בעיני פיאם (Piemme), בנוף זה טמונות חומריות, יחידות ופגיעות, שכן הוא יותר ויותר אנכרוניסטי לנוכח הטכנולוגיות. על אף שהאינטראקציות שלו עם המציאות יותר ויותר עקיפות, הוא עצמו נותר שלם, אחד ויחיד. "כשלב שבו המציאות נחווית יותר ויותר במתווך והדמות האנושית יותר ויותר כורעת תחת נטל דימויי עצמה הנשקפים אליה מטכנולוגיות השעתוק המודרניות, הלכת וגוברת חשיבותם של הגוף ושל נוכחותו החומרית כל כך במרחב" (הערה 16 לעיל, עמ' 40).

22. יוהן הויזינגה, האדם המשחק, על מקור התרבות במשחק, מהולנדית: שמואל מהוליבר, מוסד ביאליק, ירושלים 1966.

23. כך, למשל, חוקי המשחק התיאטרוני שונים בתקופה האליזבטית בהשוואה לתקופה הקלאסית, בדיוק כפי שמסורת ה"קומדיה דל'ארטה" אינה מכתיבה אותם כללים עצמם שמכתיבה הטרגרדיה של סופוקלס. אנו מאמצים כיום חוקי כימה שונים אם אנו דבקים בתיאטרון של שנות השישים או במסורת. במונח זה, הניסיון להתחקות אחר תולדות הכללים של המשחק על הבמה חייב להיעשות במסגרת תולדות האסתטיקות של התיאטרון.

תהליך ייצור הנותן ביטוי לסובייקט בפעולה. יש לראות את המסגור לאור יחסים שבין סובייקטים לאובייקטים שהפכו לאובייקטים תיאטרליים. בתהליך זה נוצרת חפיפה מסוימת בין בדיון לייצוג. התיאטרליות אינה נגזרת באופן סביל מתוך מכלול של אובייקטים תיאטרליים (שניתן למנות את תכונותיהם),<sup>24</sup> אלא ממלאת חלק בתהליך דינמי השייך גם לשחקן וגם לצופה הרוכש בעלות על הפעולה שבה הוא מתבונן.

## בדיון מול מציאות

המושג השלישי הקשור בתיאטרליות של הבמה מצרף למשחק את המציאות. הבחירה לדבר על היחס בין הממשי לתיאטרון עשויה להיראות בעייתית ולעורר את שאלת קיומה של המציאות כיחידה אוטונומית שניתנת להכרה ולייצוג. אלא שהחשיבה הפילוסופית כיום נוטה להראות כיצד המציאות אינה יכולה להיות תוצאה של תצפית לא בעייתית, והיא תמיד תוצר של תצפית מדעית, כלומר תוצאה או ייצוג, שלא לומר סימולקרום. אף-על-פי כן, חשוב להדגיש את בעיית היחס בין התיאטרליות לממשי, שכן היא עמדה במוקד של עיונים רבים בתיאטרון עד תחילת המאה העשרים; כמו כן, בחקירה זו טבועות "פואטיקות" רבות של התיאטרון (Stanislavski, Meyerhold). במילים אחרות, האם נוכל לומר שההלימה לכאורה בין הייצוג בתיאטרון לבין המציאות מורה על תיאטרליות?

מושג התיאטרליות נושא קונוטציות שליליות בעיני אמנים מסוימים העוסקים באמנויות אחרות, כמו גם בעיני כמה מאנשי התיאטרון. ז' אבנסור (Abensour)<sup>25</sup> כתב:

דבר אינו נתעב יותר בעיני משורר לירי מאשר עצם רעיון ה"תיאטרליות". זו מצביעה על התייחסות שכולה חיזונית, שמנותקת מן הרגש האינטימי שנועד לשמש לה השראה, ואנו נוטים לזהות אותה עם היעדר מכוון וגמור של כנות. מבחינה זו, להיות תיאטרלי משמעו להיות מזויף.

גם מייקל פריד (Fried) ציין כי הצלחתן ואף הישרדותן של האמנויות תלויה יותר ויותר ביכולתן להרוס את התיאטרון. הוא אף הגדיל לעשות וטען שהאמנות הולכת ומתנוונת ככל שהיא מתקרבת לתיאטרון.<sup>26</sup>

בשימוש הרווח, היפוכה של "תיאטרליות" הוא כנות. גם מיירהולד וגם סטניסלבסקי מנכסים מושג זה איש איש לעצמו, מתוך מטרות שונות. מטרתו המוצהרת של סטניסלבסקי היא להשכיח מן הצופה שהוא בתיאטרון. המונח "תיאטרון" קיבל נופך שלילי בתיאטרון האמנותי. בעיני סטניסלבסקי, אמתותו של המחזה תלויה בקרבה שבין השחקן לבין המציאות שהוא מייצג. לפיכך התיאטרליות נראית כפער ביחס

24. רשימת מאפייני התיאטרליות ותכונותיה כוללת את היסודות הבאים. התיאטרליות היא:

(1) אקט של המרת הממשי, הסובייקט, הגוף, המרחב והזמן, כלומר עבודה ברמת הייצוג.

(2) אקט יצירתי החורג מגבולות הדימויים.

(3) אקט שמשחמעת ממנו תצוגת הגוף וסמיוטיזציה של הסימנים.

(4) נוכחות של סובייקט המשתמש בגופו כדי להבנות את המרום.

25. G. Abensour, "Blok face à Meyerhold et Stanislavski ou le problème de la théâtralité". *Revue des études slaves*, t. 54, fascicule 4 (1982), pp. 671-679

26. M. Fried, "Art and Objecthood", *Minimal Art – A Critical Anthology*, E.P. Dutton, New York 1968, pp. 139-141

לאמת, כהפרזת האפקטים וכהגזמת התנהגויות שצלצולן צורם ורחוק ממה שצריכה הייתה להיות האמת הראליסטית שעל הבמה. לעומת זאת, בעיני מיירהולד, התיאטרון צריך לשאוף למעין ראליזם גרוטסקי – ראליזם המפריך בכול את התזות הנטורליסטיות. התיאטרליות היא אותו הליך או הליכים שבאמצעותם השחקן והבמאי לעולם אינם משכיחים מן הצופה שהוא אכן בתיאטרון וכי לפניו שחקן המשחק את תפקידו מתוך שליטה מלאה. נראה שקבלת ה"תיאטרלי" כנפרד מן החיים ומן המציאות היא תנאי בל יעבור לתיאטרליות שעל הבמה. הבמה חייבת לדבר בשפתה שלה ולהכתיב את חוקיה שלה.

מיירהולד אינו עוסק בהלימה בין הייצוג למציאות. להפך – הצהרותיו מדגישות כי לא ניתן למצוא את התיאטרליות בשום יחס כוזב עם המציאות, וכי אין לקשור אותה עם אסתטיקה מסוימת, אלא יש לחפשה בשיח האוטונומי המכונן את התיאטרון. הוא מקפיד לעמוד על הצורך בייחודיות התיאטרלית כשלעצמה. תפיסת התיאטרליות של מיירהולד מתמקדת בכך שהשחקן מראה לצופה בהפגנתיות שהוא בתיאטרון. אקט זה מגדיר את התיאטרון כנבדל מן המציאות. זוהי הבחנה חיונית שכן היא מעמידה מצד אחד תיאטרליות הממוקדת אך ורק בתפקודו של התיאטרון כתיאטרון וההופכת אותו לאותה מכונה קיברנטית הנזכרת אצל בירת, ומצד שני – מקום שבו תהליך הייצור התיאטרלי חשוב ושהכול הופך בו לסימן שמחוץ לכל יחס עם המציאות.

בניגוד להגדרת התיאטרליות אצל מיירהולד, זו של סטניסלבסקי נושאת את חותם ההיסטוריה שכן ניכרים בה עקבותיהם של דיונים שאבד עליהם הכלח: ה"נטורליזם" כפי שמתאר אותו סטניסלבסקי, מתאים לתקופה שבה חיפשו אחר הטבעי בתיאטרון כניגוד למלאכותיות המושמצת של סוף המאה התשע-עשרה. אך למרות שהמחלוקות סביב ה"נטורליזם" עדיין לא תמו לגמרי, כיום יש להן מובן שונה, שכן ה"נטורליזם" עצמו מזהה כצורה של תיאטרליות.

התשובה על השאלה אם ניתן להגדיר את התיאטרליות באמצעות יחס ספציפי בין הבמה לבין המציאות שהיא האובייקט שלה – שאלה זו נראית לנו ברורה משום שאנו סבורים שאין נושאים הולמים את התיאטרון יותר מאחרים. התיאטרליות היא תהליך הקשור בראש ובראשונה לתנאי הייצור של התיאטרון. בתור שכזו, היא מעלה את שאלת תהליכי הייצוג.

## המסגרת והאסור

בדומה לכל מסגרת, גם המסגרת התיאטרלית ניחנה בדינמיקה כפולה: כשהיא פועלת מול כוחות מבחוץ היא מבטיחה סדר, וכלפי פנים היא

27. יהיה נכון לומר שהסגרת הגבול המותרות כמשחק נקבעות על-ידי התקופה, הז'אנר, המדינה והתאוריה האסתטית. אר-או היא האטרליות ביחוד מפנה את מקומה לתיאטרליות כלשון רבים (מושג שכאן הוא כמעט נרדף לאסתטיקות). יהיה מעניין לחקור את ההיבטים המבדילים בין סוגי תיאטרליות מסוימים הקשורים לז'אנרים או לתקופות נתונים ולהשוות אותם לתיאטרליות העמוקה, המשותפת לכל סוגי התיאטרליות המסוימים. כפתח לעיון כזה נובל לומר, למשל, שהעירום המקובל כיום על הבמה, כמו גם בימי הביניים, עורר שערווריה בשנות השישים. על אף שהמסגרת הווירטואלית של המשחק הייתה אז מוגדרת היטב, החירויות והסגות הגבול שאושרו על-ידי הבמה והאסתטיקות של התקופות הקודמות לא אישרו את חשיפת גוף השחקן בשנות השישים. זו הוכחה לכך שעל-אף שאחד מתפקידי התיאטרון הוא קבלת אחריות על הפרת נורמות, המסגרת הווירטואלית של ההליך המשחק אינה מאשרת את כל החירויות, והללו כסופות לאילוצים הקשורים לתקופות, לאסתטיקות ולז'אנרים מסוימים.

28. במקום אחר הסב רוסטרייבסקי את השומת הלב לכך ש"בתיאטרון שתיים כפול שתיים הן שלוש או אפילו חמש, בהתאם לדרגת התיאטרליות שבה משתמשים" (נצוטט אצל אבריינוב והובא שוב אצל Sharon Marie Carnicke, עמ' 105; ראו הערה 6 לעיל).

29. אך במקרה זה אין התחשבות בצופה, שכן לו הובא בחשבון הייתה זו פלישה מצדו לתוך מרחב שאיננו שלו.

30. תהליך מקביל לזה שקבע

מאשרת הפרה של אותו סדר.<sup>27</sup> "האם מהות התיאטרון איננה בראש ובראשונה היכולת להפר את כל הנורמות שקבעו הטבע, המדינה או החברה?" שאל אבריינוב. אפשרות זו להסגת גבול מבטיחה את חירותו הבימתית של השחקן ואת כוח הבחירה החופשית של כל המעורבים בעניין.<sup>28</sup>

החירויות שמעניק המשחק הן חירויות העתקה, חיקוי, שעתוק, המרה, עיוות והפרת הנורמות, הטבע והסדר החברתי. אף-על-פי כן, וכפי שהראה הויזינגה, המשחק בכלל והמשחק בתיאטרון בפרט מורכבים בה-בעת ממסגרת מגבילה ומתוכן מסיג-גבול. זוהי מסגרת המאשרת ואוסרת גם יחד. עם זאת, אין היא מכילה את החירויות כולן. החירויות שהיא מעניקה הן רק אלה שהוכתבו על-ידי החוקים המשותפים לכל המשתתפים ועל-ידי החירויות המקובלות בתקופה או בז'אנר נתונים.<sup>29</sup> חירויות אלה קשורות לעתים קרובות באסתטיקות מסוימות ובנורמות קבלה המהוות קוד תקשורת משותף לשחקן ולצופה. על-אף שניתן למתוח את גבולות המסגרת: להרחיב את הקוד, להפגיע את הקהל ואף לזעזע אותו – בכל זאת יש לכבד את המסגרת.

עם זאת, חירויות אלה אסור שישכיחו מאתנו איסורים יסודיים מסוימים. משהופרו איסורים אלה, הם ממוטטים את המשחק הבימתי ופורצים לתוך החיים,<sup>30</sup> וכך מאיימים על הריבונות של המרחב התיאטרלי. בין יתר האיסורים האלה קיים האיסור שניתן לכנותו "חוק ההפיכות". חוק זה מחייב את הבמה בתכונת ההפיכות של הזמן והאירועים, המנוגדת לכל הטלת מום או הריגה של סובייקט, הטלת מום המתבטאת למשל בסצנות ביתור הגוף, שבהן נעשה שימוש במיצגים מסוימים בשנות השישים, כלומר: הטלת מום אמתית על הבמה כמו גם הריגה תיאטרלית של חיות המוקרבות למען התענוג שבהצגה.<sup>31</sup> סצנות שכאלה מפרות את החוזה המובלע בין התיאטרון לצופה, שעל-פיו הצופה עד לאקט של ייצוג בעל זמניות ומרחביות שונות מאלה של היומיום: הזמן כמו מושהה ואף נעשה הפיך, ולשחקן שמורה תמיד אפשרות לשוב לנקודת המוצא שלו (וראו פרדוקס השחקן מאת דידרו<sup>32</sup>). אלא שבהתקיפו את גופו שלו (או של חיה המוצאת להורג), השחקן הורס את תנאי התיאטרליות. שוב אינו עומד בתוך האחרות של התיאטרון, אלא הוא חוצה את הקווים וחוזר למציאות, שכן האקט שלו – שהפר את הכללים והקודים – כבר אינו יכול להיתפס כאשליה, כבדיון או כמשחק. כתוצאה מכך, המרחב והזמן של הסצנה משתנים באופן דרמטי, חוצים את אחד מגבולות התיאטרון והופכים באופן ארעי את התיאטרון לזירת קרקס.<sup>33</sup> על-אף שהתיאטרליות של האירוע עודנה קיימת, הוא כבר אינו תיאטרון.

## סיכום: שלושת הפיצולים

מהדיון שלעיל נובע שהתיאטרליות איננה סכום של תכונות או של מאפיינים, ועם זאת ניתן להבחין בה דרך ביטויים שונים שלה ולהקיש על קיומה מתוך תופעות הנחשבות ל"תיאטרליות". ביטויים אלה אינם צורת הביטוי היחידה של התיאטרליות, שכן היא חורגת מתופעת התיאטרון גרדא וניתן למצאה בצורות אמנותיות אחרות – מחול, אופרה, מיצג – וגם ביומיום.

התיאטרליות חורגת מן התיאטרון משום שאינה תכונה ששייכת לסובייקטים או לחפצים שניחנו בה. היא אינה שייכת באופן בלעדי לחפצים, למרחב או לשחקן עצמו, אף שהיא עשויה למצוא לה ביטוי דרך כל אחד מהם. התיאטרליות היא יותר תוצאה של דינמיקה של תפיסה, של המבט המקשר בין מובט למביט. קשר זה עשוי להיות יזמתו של שחקן המצהיר על כוונת המשחק שלו, או של צופה ההופך מכוח יזמתו שלו את האחר לאובייקט של ראוהו. באמצעות מבטו של הצופה, קשר זה יוצר מרחב "אחר" שחוקיו וכלליו אינם עוד אלה של היומיום; הוא מציב את מה שהוא מתבונן בו בתוך מרחב זה, וכך תופס אותו כחלק ממרחב שבו אין לצופה מקום אלא כמבט מן החוץ. ללא מבט זה, החיוני לביטוי התיאטרליות ולהכרה בה ככזו, עשוי האחר שבו מתבוננים להימצא באותו מרחב שבו נמצא הצופה, וכתוצאה מכך גם בתוך היומיום שלו.

מה שעושה התיאטרליות הוא ייצור אירועים של מופע עבור הצופה. היא בונה יחס אחר מזה של היומיום, אקט של ייצוג והבניית בְּדוּן. התיאטרליות מתבררת כשילוב בין בדיון וייצוג בתוך מרחב של אחרות, המעמיד את המביט והמובט פנים אל פנים. מבין כל האמנויות, התיאטרון הוא המקום המתאים ביותר לעריכת ניסוי כזה.

אשר להגדרת התיאטרליות כשלעצמה, היא מצטיירת בהחלט כתוצאה של אקט של הכרה מצד הצופה. אכן, את התיאטרליות הזו האמן מטביע בחפץ או באירוע שהצופה מתבונן בהם, באמצעות תהליכים שניתן לחקור (למשל: התרחקות, הראיה [Ostension], מסגור). עבור הצופה, ההכרה בהליכים אלה תלויה בתהליך של קליטה. מתוך האירוע או האובייקט המוצגים לפניו, עליו לבחור סדרת פיצולים שיאפשרו לו להסיק על קיומה של תיאטרליות באירוע או באובייקט הנצפים. התיאטרליות נובעת אפוא מסדרת פיצולים (שהוטבעו ביצירה על-ידי האמן ואחרי כן זכו להכרה מצד הצופה), ופיצולים אלה מכוונים להפריד בין מערכות סימון ולהחליפן באחרות, נזילות יותר.

הפיצול הראשון שיוצר מבטו של הצופה, מפריד בין האירוע או האובייקט הנצפים לבין סביבתם הרגילה. באופן זה הוא מבודד אותם מסביבתם

וויניקוט (Winnicott) כשהצהיר שאסור להשקעה הרחפתית של השחקן במשחק לקרב אותו לתשוקותיו הסובייקטיביות, שאם לא כן הוא יצא מממלכת המשחק על הבמה וייכנס לתוך המציאות.

31. וראו לדוגמה את המופעים של הרמן ניטש (Nitzsch) או סטיוארט שרמן (Sherman) בשנות השישים. על אף שתהליך הריגת החיות כלול באיסור, נדמה שקל יותר לראות אותו כייצוג מאשר את תהליך הטלת המום בשחקן. עם זאת, צורה זו של הטלת מום מעוררת לעתים קרובות התנגדות חריפה מצד הקהל.

32. דני דיררו, פאראדוקס השחוקן, מצרפתית: אביבה ברק, ספרית פועלים, תל-אביב 1983.  
33. אך איסורים אלה אינם מסמנים את גבולות התיאטרליות; ועיינו במושג ה"קרוש" אצל בטאיי (Bataille).



34. ד"ר וויניקוט טוען שוהו תנאי למשחק ולא לתאטרון, שכן הוא עוסק במשחק של הילד. עיינו: Donald Woods Winnicott, *Jeu et réalité: l'espace potentiel (playing with reality)*, Cl. Monod (tr.), Gallimard, Paris 1975, p. xv-218

וכך מייצר ייצוג. ידוע לנו שללא הפיכתו לייצוג, האירוע (שבשלב זה לא ניתן עדיין לבדודו מן המציאות) לא יוכל לפנות מקום לבדיון. במהלך טרנספורמציה התחלתית זו, הצופה מגלה שהאירוע שהוא עד לו, שייך למרחב אחר מזה של היומיום. בה־בעת הוא מבין שהסימנים מקבלים משמעות אחרת במרחב אחר זה, שכן הם שייכים לאותו מבנה משני שמהווה הבדיון ההולך ומתקדם. מרחב ייצוג זה מקביל למרחב הפוטנציאלי הנפרד מן המציאות, מרחב המהווה על־פי וויניקוט תנאי ראשון למשחק.<sup>34</sup> פער זה בין מרחב היומיום לבין מרחב הייצוג מכונן שניות ראשונית שבלעדיה לא תוכל להתרחש כל הכרה בתיאטרליות, והוא יוצר את הרמה הראשונה של המתח האוחז בצופה. אלא שאין הוא מגביל את מבטו של הצופה למרחב מסוים יותר מאשר לחברו, שכן הצופה קולט את שניהם בעת ובעונה אחת. הוא משחק בשניות זו ומנווט בין מרחב אחד למשנהו במשחק של הלוך וחזור, המהווה אחד מתנאי היסוד המרכיבים את התיאטרליות. פער ראשון זה מאפשר לצופה להיפרד מן היומיום ולהכיר באופיו הבדיוני של מה שנשקף לעיניו. נוכל לומר שחלוקה ראשונה זו מאפשרת תיאטרליזציה של החפץ או האירוע הנצפים. בדרגה ראשונה זו, השחקן והצופה מבטאים מחדש את סימני המבט ומרחיקים אותם ממערכות הסימון הרגילות שלהם כדי שיוכלו לסמן דבר־מה אחר. בעשותם כן הם מניחים את היסודות לתיאטרליות.

הפיצול השני מתרחש בלב־לבו של מרחב הייצוג ומנגיד בין הממשות לבדיון. כל אובייקט או אירוע מיוצגים, משולבים בה־בעת בממשות (באמצעות עצם גופם של השחקנים וכן באמצעות הפעולה המתרחשת) ובבדיון (הפעולות והאירועים המשוחקים מתייחסים בדרך כלל לבדיון). יהיו האובייקט או האירוע הנצפים אשר יהיו, חלק מן הייצוג נתפס תמיד כממשי: הגופים נעים ויוצרים מחוות ותנועות. גם כאן הצופה קולט את השניות והמתח שבין ממשות לבדיון. מבטו מנווט מן האחד למשנהו ומבצע ניתוק־איחוד מאותו סוג שתיאר מישל ברנאר (Bernard). תנועה זו מנגידה ומאחדת גם יחד בין שני עולמות המוציאים זה את זה ואף־על־פי כן חופפים זה לזה. זאת בשל אותה תנועת הלוך וחזור המהווה, לדעתי, את התנאי השני של התיאטרליות. כך אפוא, התיאטרליות נובעת משני פערים בו־זמניים בין המרחב היומיומי למרחב הייצוג, מחד גיסא, ובין הממשות לבדיון, מאידך גיסא. היא מצביעה על כך שהסימנים והאובייקטים שנתלשו מהקשרם הרגיל מקבלים משמעות אחרת. היא מחליפה את האחדות בשניות. היא רואה את החיכוכים והמתחים בין העולמות השונים שבהם היא צופה ומאלצת אותנו להתבונן בהם אחרת. תיאטרליות זו יכולה להיות פרי מעשיו של אמן או של צופה, אך בלב־לבה טבועה תמיד השניות שבמבט, בתפיסה או במילה המכירים בפער שבין ממשות לבדיון – ובפער זה מתרחש התיאטרון.

לפיצול הכפול שתיארתי זה עתה מצטרף פיצול שלישי – המצוי ממש

במרכז התיאטרון והנוגע במיוחד בשחקן. מדובר בהפרדה אצל השחקן עצמו בין האינסטינקטיבי לסמלי, בין ההכרה בסימנים, המקבלת תוקף באמצעות מבטו החקרני של הצופה, לבין החתירה המתמדת תחתם באמצעות הייצוג עצמו. הצופה מתבונן בשחקן המתאמץ לשלוט במתח עמוק זה שבשורש המשחק – מתח המעמיד את השחקן ללא הרף בסכנה, במצב של חוסר איזון מתמיד. על-אף שכוחות הסמלי גוברים לעתים קרובות, האינסטינקטיבי משפיע עליהם ולעתים הוא מגיח באופן בלתי צפוי. יופיו של המשחק והנאת הצופה מקורם דווקא במאבק בלתי פוסק זה בין השליטה על הגוף לבין החריגות המתמידות המאיימות על שליטה זו. המבט שהצופה מפנה אל השחקן הוא אפוא כפול: הוא רואה בשחקן את הסובייקט ואת הבדיון שהוא מגלם (או הפעולה שהוא משחק) גם יחד. הוא רואה אותו כאדון עצמו וגם כנתון להשפעת האחרות (להשפעת האחר בתוכו). הוא תופס לא רק מה שהשחקן אומר ועושה, אלא גם מה שחומק ממנו – מה שנאמר דרכו אך גם בעל כורחו. המופע מעביר את כל המבטים הללו במקביל, ומפיצול עילאי זה נוצר אחד התענוגות העמוקים ביותר של הצופה – כלומר תפיסת אחרותו של השחקן: השחקן כעצמי וכאחר בעת ובעונה אחת. כך תופס הצופה את הקודים והזרמים הברורים העוברים בשחקן, את הכוחות הסמליים כמו גם את הדחפים הכאוטיים. ברמה זו אין כל ספק שאנו נמצאים קרוב מאוד לפרפורמטיביות (Performativité).

כשכל שלושת הפיצולים שנמנו כאן נוכחים בו-זמנית, הם מאפשרים לנו להגדיר אובייקט, אירוע או פעולה כ"תיאטרליים". הם לא רק יסודות התיאטרליות – הם גם המבנים המרכיבים אותה. הדבר מאפשר לנו, לסיום, להציע את ההגדרה הבאה: התיאטרליות אינה תכונה או מידה (במובן הקנטיאני) השייכת לאובייקט, לגוף, למרחב או לסובייקט. היא איננה תכונה הקיימת לפני הדברים. אין היא ממתינה שנגלה אותה. אין לה קיום משלה. היא נתפסת אך ורק כתהליך. למרות כל זאת יש לה כמה מאפיינים, כגון המרחב הפוטנציאלי או ההכרה בכוונה, בהראיה (Ostension), במסגור. יש לממש אותה אצל הסובייקט כנקודת המוצא של התהליך וכהשלמתו גם יחד. היא נובעת מרצון מכוון לבצע תמורה בדברים. היא כופה על אובייקטים, אירועים ופעולות נקודת מבט המורכבת ממספר פיצולים: בין מרחב יומיומי למרחב הייצוגי; בין ממשות לבדיון; ובין סמלי לאינסטינקטיבי. פיצולים אלה כופים על מבטו של הצופה משחק של ניתוק-איחוד, התחככות של הרמות זו בזו. באמצעות תנועה בלתי פוסקת זו בין המשמעות לפעריה, בין העצמי לשונה, מגיחה האחרות מתוך הזהות ונולדת התיאטרליות.

אוניברסיטת קוויבק, מונטריאול

# בין זהות והתחדשות: קווים לדמותו של התיאטרון הערבי בישראל

## אנטואן שלחת

1.

חצי שעה לפני תחילתה של השנה האזרחית החדשה 2006, הלך לעולמו עקב דום לב במאי התיאטרון הערבי מאזן גטאס, תושב הכפר ראמה שבגליל.

גטאס היה מהבמאים המוכשרים ביותר שצמחו לחברה הערבית בישראל מאז קום המדינה. בשנת 1983 השלים את לימודיו האוניברסיטאיים בקייב, בתקופה שקייב הייתה עדיין בירת הרפובליקה של אוקראינה בברית המועצות לשעבר. זאת תודות למענק לימודים שקיבל מהמפלגה הקומוניסטית בישראל, שגטאס היה חבר בה עד סוף ימיו.

כישורו של גטאס בא לידי ביטוי בעבודות בימוי על יצירות מופת כמו קשר דם מאת אתול פוגרד, חרב דמוקלס מאת נאזים חכמת ומתים ללא קברים מאת סארטר, וכן על שתי הצגות יחיד: האופטימיסט על-פי רומן מאת אמיל חביבי וילד האור על-פי רומן מאת טאהר בן ג'לון. ב"פסטיבל לתיאטרון אחר" בעכו ב-2002 זכתה הצגת יחיד בבימויו, שינתיאן, בפרס ההצגה הטובה ביותר. ניתן לקבוע בוודאות שפסטיבל עכו היווה עבור גטאס קרש קפיצה לתיאטרון הישראלי, כפי שהעידו לא פעם הוא עצמו ואנשי תיאטרון אחרים.

גטאס היה בן 51 שנים במותו. את רוב המחזות ביים תחת קורת הגג של תיאטראות ערביים בישראל ובמזרח ירושלים, ובמיוחד "התיאטרון הלאומי הפלסטיני" – לשעבר תיאטרון "אלחכוואתי". כמה חודשים לפני מותו חנך את מבנה תיאטרונו הפרטי "אל לאז" (על שם הגיבור הקומוניסטי ברומן בשם זה מאת הסופר האלג'יראי אלטאהר וטאר) באחת מסמטאות העיר העתיקה של עכו, אך למרבה הצער לא הספיק להעלות מחזות על בימתו. כמי שהכירו מקרוב, אני יכול להעיד שהשאי

אחריו חלומות רבים, וספק אם יצליחו "יורשיו" להגשימם מתוך אותו דחף ואותה אמביציה שאפיינו אותו בחייו ובפועלו.

לפי יצירותיו, שחלק מהן הזכרתי קודם, ולפי תנודותיו בין התיאטרון הערבי והעברי, מצד אחד, ובין קבוצות התיאטרון השונות, מצד שני – אפשר להגיד על מאזן גטאס שהיווה דוגמה מובהקת להווי חייו של איש התיאטרון הערבי בישראל. ראוי לומר, כי יותר מכול, הווי זה מושפע מתלאותיו של התיאטרון הערבי בישראל ומחיפושי הבלתי נלאים אחר זהותו ואחר מקצועיותו גם יחד.

## 2.

תלאותיו של התיאטרון הערבי בישראל אינן נפרדות מתלאותיה של הספרות הערבית בארץ בכלל, וזאת על רקע אירועי שנת 1948 ומה שבא אחריה. אכן, יש דרכים רבות לקרוא את תולדות התיאטרון הערבי בישראל, אבל כך או אחרת, אי־אפשר לקרוא אותן בנפרד מתולדות הספרות הערבית בארץ לאחר שנה זו.

כידוע, אחת מתוצאותיה של מלחמת 1948 הייתה נישולו של רוב העם הערבי הפלסטיני מארץ מולדתו. לפי הנתונים "היבשים", רק 156 אלף איש נשארו בתחומי "הקו הירוק" אחרי שנה זאת מתוך אוכלוסייה של למעלה מ־800 אלף איש שחיו בפלסטין לפני המלחמה. לאחר קום מדינת ישראל הפכו הנשארים למיעוט לאומי בתוך מדינה שרואה את ייעודה העיקרי בהגשמת הציונות על כל המשתמע מכך מבחינה חברתית, לאומית ותרבותית.

בין המנושלים וקרבנות המלחמה הייתה גם שכבת היוצרים והאינטליגנציה, שכללה לא מעט סופרים ומשוררים, מחזאים ואמנים בעלי מוניטין. למעשה, חלק הארי של הנשארים היו פלאחים שהתרכזו ביישובים כפריים. שבר זה מלמד לא רק על השינוי המהותי במבנה החברתי־הכלכלי של הקהילה הפלסטינית שנשארה בישראל, אלא על השלכותיו של שינוי זה על חיי התרבות והאמנות של קהילה זו, שהשפעתן דומה לזו של רעידת אדמה קטלנית ביותר.

לפני שנעמוד על ההשלכות הללו, חשוב לציין תחילה שהערים הערביות הראשיות בפלסטין המנדטורית, ובמיוחד יפו, עכו וחיפה, היו מרכזי תרבות ואמנות חשובים וכן מרכזי הגות עוד לפני 1948. הפעילות שהתרחשה בהן היוותה נדבך רב־ערך בזרם הספרותי המרכזי בעולם הערבי במחצית הראשונה של המאה העשרים.

אחרי 1948 נוצר אפוא מצב של ריק ספרותי, והתקופה הקצרה של אלם

כמעט מוחלט אחרי 1948 רק מחזקת טיעון זה. תקופת השתיקה באה אל קצה בראשית שנות החמישים עם התחדשות החיים הספרותיים של הפלסטינים תושבי ישראל, ובמידה רבה בזכות אמצעי התקשורת של המפלגה הקומוניסטית הישראלית, כמו העיתון אל אית'חאד והירחון הספרותי אל ג'ד'ד. השירה היא שפעלה אז כפורצת דרך והיא שקעקעה את "מעגל הריקנות", ואכן עד היום, רוב-רובה של הספרות הפלסטינית בישראל הוא שירה (גם אם בשנים האחרונות דאו אור קבצים רבים של סיפורים קצרים וכמה רומנים ומחזות).

משם ואילך, החיים הספרותיים של הפלסטינים בישראל עמדו בסימן של המשכיות ולא דווקא של לידה מחדש. אף שהמשוררים עמדו על כך שלפניהם מציאות מדינית-חברתית חדשה (סימן ההיכר של מציאות זו הוא ההתייחסות אל מדינת ישראל כעובדה מוגמרת), הם הדגישו את היותם דור ההמשך של המשוררים והיוצרים הפלסטינים מלפני 1948. הדגשה זו באה בין השאר לידי ביטוי בדברים מתוך מסה שפרסם בראשית שנות השישים המשורר תופיק זיאד (לימים חבר כנסת וראש עיריית נצרת) שנסאה את הכותרת: "הערות בסיסיות לגבי השירה הערבית המהפכנית בישראל": "[...] אין זה נכון שאנו המשוררים, שהטרדיה [ב-1948] השאירה אותנו בארצנו, התחלנו מחדש [...] כל דבר אפשר להתחיל מחדש חוץ מהתרבות האוטנטית שהיא, בדומה לחיים עצמם, מתחדשת מדור לדור ומכוח המשכיות. אנו המשוררים, שבתחילת דרכנו היינו רק קומץ קטן, המשכנו את הדרך... אותה דרך שגם המשוררים מלפני 1948 המשיכו בה את קודמיהם, בהם אברהים טוקאן, אבו סלמה, עבד אלרחים מחמוד, מוטלק עבד אלח'אלק ואחרים" (גדולי המשוררים בפלסטין לפני 1948).

הנושא שיחד את השירה הפלסטינית בישראל מאז ראשית שנות החמישים הוא שאלת הזהות. כחוט השני מסתמנת ברוב השירים ההזדהות עם העם הערבי הגדול שבלבו הוקמה מדינת ישראל, על המיעוט הערבי שבתוכה. הזדהות זו מצאה את ביטויה בשיריהם הראשונים של תופיק זיאד, מחמוד דרוויש וסמיח אלקאסם. כך, למשל, כתב מחמוד דרוויש בקובץ השירה עאשק מן פלסטין ("מאהב מפלסטין"):

אכן ערכים אנחנו/ ואיננו מהביישים בכך!/ אנו יודעים איך להחזיק  
 בידית המגל/ ואיך מתגונן חסר הנשק!/ אנו יודעים איך לבנות  
 בית חרושת מודרני/ בית למגורים/ בית חולים/ בית ספר/ פצצה/  
 ורקטה! ואנו כותבים/ מזויקה ושירים יפים/ מלוטשים ורווי רגש  
 ומחשבה.

כעבור שנים אפשר להבחין שברוב השירים עובר הקו המנחה של ההזדהות עם העם הערבי הפלסטיני – אותו עם שהתפצל לשניים ונשבר

לרסיסים. קו זה הלך והתחדד ככל שהזהות הפלסטינית הפכה למגובשת ומוגדרת, ובמיוחד לאחר מלחמת יוני 1967, אף שהוא נכח גם בשירתם של המשוררים הפלסטינים בישראל לפני מלחמה זאת.

רוב השירה הערבית בישראל, ובעיקר מאמצע שנות השישים ואילך, מלמדת על רגש גאווה לאומי ועל כבוד וזיקה לזהות הערבית הפלסטינית. בהשפעת רגש זה פיתחו המשוררים הערבים ביצירתם את המוטיב של "דבקות באדמה", שנתפס כיסוד מוסד בזהותו של האדם הפלסטיני. מוטיב זה הצמיח אמנות לוחמת או "שירה בעלת אופי לוחם וחדורה פאתוס לאומי", כפי שמגדיר זאת שמעון בלס במחקרו המקיף הספרות הערבית בצל המלחמה.<sup>1</sup> ואילו סמיח אלקאסם, שנחשב מאז שנות השבעים למשורר הבולט ביותר בחיי הספרות של הפלסטינים בישראל, השווה את המשורר לגיבור באומרו "המשורר והגיבור הם תאומים". אמירה זאת מלמדת איך אנשי העט הפלסטינים תופסים את תפקידם בתוך ההווה הספרותית בישראל ומחוצה לה.

1. שמעון בלס, הספרות הערבית בצל המלחמה, עס עובר, תל אביב 1978, עמ' 78-87.

אלקאסם גם קבע, בריאיון שהעניק למבקר ספרות לבנוני באמצע שנות השישים, שלאור "היפוך הנסיבות שהמשוררים הפלסטינים שנשארו בישראל נקלעו אליו [נסיבות שהיו תוצאה ישירה של אירועי 1948], הם הוכרחו, באופן ספונטני, לשמור בשירתם המודרנית על ריתמוס וחרוזים שידברו אל לב ההמונים".

### 3.

בדומה לשירה, אם כי בממדים צנועים יותר ובשינוי כלשהוא, ניתן גם להכתיר את תולדותיו של התיאטרון הערבי בישראל בכותרת "בין זהות להתחדשות". הוויתור כאן על המונח "המשכיות" נעוץ בעובדה שלפני 1948, הפעילות התיאטרונית הייתה עדיין בחיתוליה.

מחמת קוצר היריעה, אתמקד רק במקצת מן הסוגיות שהכותרת "בין זהות להתחדשות" מכילה בחובה, וגם אלה ראויות למחקר מפורט ומעמיק יותר בעתיד:

(א) נושא זהותו של התיאטרון הערבי בישראל נע עם חלוף השנים בין שני מוקדים: היות התיאטרון אמנות לשמה וערביותו של תיאטרון זה. שאלת ערביותו של התיאטרון מקבלת משנה-תוקף, בין היתר, על רקע שני הגורמים של מקום וזמן. מבחינת גורם המקום, ידוע כי פעילותו של תיאטרון זה היא בתוך ישראל. מטבע הדברים, פעילות זו הייתה אמורה לחשוף אותו להשפעה מסיבית מצד התרבות הערבית-יהודית-ישראלית. זהו תהליך טבעי ואפילו מבורך, אך המציאות מלמדת שהתיאטרון הערבי אינו נחשף לתיאטרון העברי, בה-במידה שהתיאטרון העברי אינו נחשף

לתיאטרון הערבי – לא לתיאטרון הערבי בישראל, גם לא לתיאטרון הערבי בעולם.

אשר לגורם הזמן, עיניו של יוצר התיאטרון הפלסטיני פוזלות בה-בשעה אל ההווה שהתנפץ לרסיסים בהשוואה אל העבר, ואל המרחב התרבותי-האמנותי האזורי, המזרח-תיכוני, אשר בתוכו חי ובוועט כעת תיאטרון ערבי מודרני. אך בעוד שהתיאטרון הערבי המודרני נהנה במידה רבה מ"לוקסוס" של חיפוש אחרי צורות ביטוי שמקורן בעולם הרחב יותר וברוח התקופה, האמן הפלסטיני כפוי לעת-עתה אל העבר והמסורת.

חוץ משאלת הזהות הייחודית לתיאטרון הערבי בישראל, הוא מתמודד עם קושי נוסף האופייני לתיאטרון הערבי באשר הוא – מיעוט קהל הצופים. בעניין זה אמר לפני שנים אחדות המחזאי המצרי אלפרד פרג' שהלך לעולמו בסוף 2005: "הקהל הערבי עדיין כבול בעידן קידוש המילה". כלומר, מכוח הרגלים ישנים, קהל זה מבקש למצוא על בימת התיאטרון את המציאות שלו מוצגת במונחים הפשוטים ביותר, אחרת הוא יעזוב את האולם... משוואה זו בין תיאטרון ומציאות פשוטה הייתה ונשארה בעוכרי יוצרי התיאטרון. הדבר נכון במיוחד לגבי קהל התיאטרון הערבי בישראל. קהל זה, לא רק שהוא חסר מסורת של צפייה בתיאטרון, אלא הוא ממשיך להתפעל ממחזות שעוסקים בשאלת האיום על זהותו.

מצב נתון זה של קהל מובנה, מחד גיסא, ושל תכנים המוגבלים לציפיותיו של אותו קהל, מאידך גיסא, מותיר כמובן את חותמו על תהליך ההתחדשות של התיאטרון הערבי בישראל. אם לא די בכך שמעולם לא עמדו לרשותו של התיאטרון הערבי האמצעים למימוש עצמי, גם הקהל אינו עומד לרשותו אם הוא "סוטה מדרך הישר"...

ב) החסך העיקרי של התיאטרון הערבי, נוסף לבעיות של מימון ולוגיסטיקה (דלות תקציבים ממשלתיים, היעדר אולמות מתאימים, חוסר תמיכה והתעניינות מצד הרשויות המקומיות ועוד), הוא היעדרו של מחזאי, וליתר דיוק – היעדר הדרמטורג. אי-לכך אנו עדים בשני העשורים האחרונים לתופעת הבמאי-מחזאי. אמנם תופעה זו אינה פוסחת על חברות ותרבויות אחרות, אך בחברה הערבית בישראל היא נראית כדבר בלתי נמנע. כך הולכת ומתפתחת מעין "דיקטטורה" של במאי תיאטרון, שמרכיב הבימוי בה הוא הכלי והמטרה גם יחד של העשייה התיאטרונית. במילים אחרות, הצגות רבות הן תיאטרון של איש אחד גם כשהבמאים מוקפים אנשי צוות נוספים.

תופעה זו עדיין לא נחקרה לעומק די והותר. כך או אחרת, מדובר למעשה ברמיסת זכותם ועצמאותם הן של המחזאי והן של הטקסטים,

שהבמאים הללו מעבדים לפי טעמים ושיקוליהם. הדבר אמור לגבי טקסטים מקומיים, טקסטים מארצות ערב וגם טקסטים עולמיים ש"הותאמו" למציאות המקומית.

ג) עוד תופעה ראויה לבדיקה בתיאטרון הערבי בישראל בשנים האחרונות היא ריבוי הצגות היחיד, שאחת מסיבותיה היא דלות המשאבים שעומדים לרשותם של אנשי התיאטרון הערבים בארץ. כידוע, הצגת היחיד עשירה אולי בסיפורים ובביטוי עצמי, אך דלה בהשוואה למה שבמאי ושחקנים יכולים לבצע בתיאטרון.

ד) בשנים האחרונות קיימת פעילות ענפה של התיאטרון הערבי. גם פעילות זו מתנוודת בין שני המוקדים – זהות והתחדשות – והיא מתבטאת, בראש ובראשונה, בריבוי קבוצות התיאטרון הרפרטוארי. רובן המכריע מתמקד בתיאטרון לילדים מתוך הכרה שעדיף להשקיע בפלח אוכלוסייה זה כתשתית לקהל צופים עתידי, עירני ומעורב יותר. במקביל, יש ניסיונות חוזרים להצמיח תרבות של פסטיבלים, למשל פסטיבל "מסרחיד" להצגות יחיד בשפה הערבית אשר נערך השנה זו הפעם החמישית בעכו העתיקה (בהפקת "המרכז לתיאטרון עכו"), או פסטיבל התיאטרון המקומי בהפקת תיאטרון "אלמידאן" בחיפה (ממשיכו של "התיאטרון הערבי בישראל"), שנודד ממקום למקום, וכן פסטיבל הצגות הפנטומימה בשפרעם (בהפקת עמותה מקומית בעיר).

יש לקוות כי הגידול במספרן של יצירות תיאטרון גם יוביל בעתיד הנראה לעין לגידול באיכות היצירה וההפקה. מטבע הדברים, הפעילות שכבר קיימת מהווה מוקד משיכה ליוצרים צעירים בכל ענפי התיאטרון – בוגרים של חוגי התיאטרון באוניברסיטאות ובבתי הספר למשחק.

ה) במקביל לראשית צמיחתן בתיאטרון הערבי בישראל של צורות ביטוי מודרניות פרטיקולריות מהבחינה האמנותית – פועל ידיו של דור חדש שהתחנך בעיקר באוניברסיטאות ובבתי ספר למשחק בישראל – אני מזהה בעבודתם של יוצרים צעירים (במיוחד במסגרת הפסטיבלים שנמנו כאן לעומת הפקות במסגרות אחרות) גם כבוד למציאות, לעולם הזה, לחיי היומיום. כמו כן ניכר הניסיון להסתמך לא רק על יוצרים ערבים מעולם התיאטרון הערבי הקונבנציונלי.

יוצרים צעירים אלה גם חותרים לתוכן אקטיבי. בלי תוכן כזה ינועו ההצגות בין קיבעון תרבותי לריקנות תיאטרלית. כל מי שחווה את המציאות של התיאטרון הערבי בישראל בשנים האחרונות חש היטב עד כמה הניסיון הזה הוא ראלי ונוקב.



לסיכום, גם אם הסוגיות דלעיל – היעדר דרמטורג וריבוי הצגות היחיד – אינן כרגע במצב משברי (זאת, במידה רבה, מפני שעל סדר היום של התיאטרון הערבי עומדות כרגע סוגיות קיומיות יותר), עדיין הן מהוות בעיית יסוד שמצריכה ליבון יסודי בבוא העת.

עכו, מאי/יולי 2006



## ”הנכונות לקבל את האשליה היא

הנכונות לקבל את החיים”:

ריאיון עם מיכאל גורביץ

**ראיינו: זהבה כספי, סבטלנה נטקוביץ וטלי לטוביצקי  
מראיינת אורחת: נורית יערי**

### **מה משך אותך לתיאטרון?**

אני חושב שאדם נמשך לתיאטרון מהסיבות הלא נכונות. אצלי זו הייתה הדרך למשוך תשומת לב. בגיל תשע עשינו הצגה באנגלית בבית הספר, שיחקתי בתפקיד הראשי. אחרי ההצגה הסתכלו עלי כולם, ואז אמרתי לעצמי שזה מקום שנותן לי כוח. הפעם הבאה שאני זוכר בהקשר דומה הייתה כשהלכתי עם אמא שלי לחלום ליל קיץ בתיאטרון חיפה, וכשפוק השתחוה (השחקן לשעבר פופיק ארנון), הקהל מחא כפיים, ואני אמרתי לאמא שלי בהתרגשות: ”אני אהיה שחקן”, והיא אמרה: ”על גופתי המתה”.

אמא שלי אמרה תמיד: ”עדיף שתהיה אינסטלטור ולא תתעסק בתיאטרון”, כי היא מאוד סבלה מחיי האמנות. היא הייתה רקדנית, והייתי נוסע איתה בגיל מאוד צעיר להופעות שלה, עומד ליד הפסנתרנית ומחליף את דפי התווים, וכשהיה מסך – לא תמיד היה מסך – הייתי פותח וסוגר אותה, וכל ההתרגשות של ההצגה והריח של ”מאחורי הקלעים” נכנסו לי לדם בגיל מאוד צעיר. גם אבא שלי היה בתיאטרון. בין היתר הוא היה אחד מיוצרי תיאטרון הבובות הראשונים בארץ, ועבד יחד עם הונוזו בגבעת חיים. הוא בנה לי תיאטרון בובות משלי ופנס קסם, והייתי עושה הצגות ומקרין סרטים לילדים. כל פעם שהיה בא לבקר (ההורים שלי התגרשו) הייתי עושה לו הצגות, זה היה טקס קבוע. חוץ מזה, אמא שלי הייתה לוקחת אותי תמיד לתיאטרון, פנטומימה, הופעות מחול.

**במחזות פרי עטך הילדות מוצגת כמעין גן עדן אבוד, שמורת טבע טהורה, שביחס אליה ההווה תמיד נראה רע, מושחת ומזהם.**

בחיל פרשים הילדות היא בוודאי לא גן עדן. הגיבור הראשי מאוד סובל בילדות, ודווקא הבגרות בשבילו היא ההצלה. בצל חולף זה נכון מבחינה מסוימת, יש שם תמונת ילדות אחת, התמונה הראשונה בבית הקפה,

שהיא תמונה של עולם מאגי. אבל אני ממש לא חושב שילדות היא גן עדן, בטח לא זו שלי, ונדמה לי שזה גם לא כך במחזות. התמונה בחדר השינה של הילדים (בצל חולצה) מבטאת הרבה בדידות, חולשה וחוסר אונים. הדמות הראשית עומדת כנגד כל העולם לבד, כל העולם נגדה.

#### אתה לא אדם נוסטלגי?

לא. העולם בילדות הוא מאגי. הכול שלם, אבל במובן זה שאין עדיין הפרדה בין פרטים ובין לבין העולם. החוויות הן מאוד חזקות, ואתה עוסק בהן תמיד. אבל גן עדן זה לא.

#### אמרת קודם שהמשיכה לתיאטרון או למשחק נובעת מהסיבות הלא נכונות. מדוע לא נכונות?

אין לי ספק שאדם רוצה להיות שחקן כי הוא רוצה לקבל אישור לקיום שלו. שיביטו בו. שיראו אותו. זו בדיוק הסיבה שבגללה אסור להיות שחקן, אבל זו המשיכה הראשונית – מחיאות הכפיים. כמובן, אחרי זה אדם נעשה במאי כי הוא פוחד להיות שחקן, אולי מתוך זה שהוא פוחד להיות בסיטואציה והוא מעדיף להתבונן בה מהצד.

#### מהי, אם כן, סיבה טובה?

הרצון ליצור, לבטא דברים דרך אמנות. וככל שהאגו מעורב פחות – כך עדיף. יצירה היא בדרך כלל גילוי, לא המצאה. כדי לגלות יש להתבונן. האגו מעכיר את המבט.

#### ואיך מהרצון להיות שחקן הגעת לבימוי ולמחזאות?

כל הזמן ידעתי שאני הולך ללמוד משחק. הייתי בלהקה צבאית, ובגיל 21 הלכתי ללמוד משחק בסטודיו של ניסן נתיב, אבל קודם לכן הייתי הרבה מאוד בגבעת חיים. ושם, לגמרי במקרה, מישהו שאל אותי פעם אם אני רוצה לעשות הצגה. זמן קצר לפני כן הייתי חולה, ואמא שלי הביאה לי לבקשתי מהספרייה שירים של לאה גולדברג, וכשקראתי אותם חשבתי שיכול להיות יפה לקרוא אותם על רקע מוזיקה. לקחתי חמישה חברי קיבוץ, ואבא שלי עזר לי לעשות תפאורה פשוטה עם ארגזים ולימד אותי איך עושים תאורה אלמנטרית, ועשיתי הצגה. וזו הייתה הצלחה גדולה, הקיבוץ קיבל את זה בהתלהבות עצומה, ופתאום נעשיתי במאי. אחרי זה עשיתי עוד ערב של שירה מודרנית, ואחר כך התחלתי לעבוד עם ילדים. את כל ההצגות הראשונות שלי עשיתי בגבעת חיים. לימים גם ניסן נתיב בא לראות את אחת ההצגות האלה, ובעקבות זה הוא נתן לי לביים בסטודיו, כתלמיד בשנה השלישית, את המחזה הראשון שלי – מלאכים הם לא לנצח. איכשהו המעבר ממשחק לבימוי היה כאילו מקרי, אבל זה כמובן לא מקרי. מחזאות, לעומת זאת, היא משהו שתמיד רציתי. גם בהשפעת נסים אלוני, הכתיבה נראתה לי מאוד רומנטית. עד שהתחלתי באמת לכתוב.

איך השפיעו הלימודים וההוראה שלך בבית הספר של ניסן נתיב על ההתפתחות שלך כבמאי ומחזאי?

אני חושב שהרגע המכריע קרה כבר בהצגה הראשונה שביימתי בבית הספר, כמורה. חזרתי מהשתלמות בחו"ל, וניסן הציע לי לעבוד עם תלמידים, הן כמורה והן כבמאי. הוא הציע לי לעשות את בליזה בשוק הישן של פרץ. לא ידעתי כלום, ואם גם ידעתי משהו, לא ידעתי שאני יודע. הייתי רק בן 27 ואמרתי לעצמי שאני רוצה שזו תהיה הצגה פיזית, למרות שלא היה לי מושג מה זו הצגה פיזית. יום אחד עבדתי עם בחור בשם זאב שמשוני, הוא שיחק את הלץ. עבדנו לבד על מונולוג מסוים וביקשתי ממנו (הטקסטים האלה של בליזה בשוק הישן הם מאוד לא דרמטיים, זה באמת מחזה בלתי אפשרי) – "תגיד את המונולוג הזה כשאתה חופר קבר". ואז, בפעם הראשונה, שמתי לב שהפעולה משפיעה ומשנה את משמעות הטקסט. באותו לילה חלמתי שאני הולך ברחוב פרישמן, לכיוון הים, עם זאב, ורואה קשת ענקית בשמים. הבנתי שקרה משהו דרמטי. זה היה הגילוי הראשון שלי של הדבר שקראתי לו 'דימוי פיזי'. היום אני כמובן מבין הרבה יותר. אז לא יכולתי בכלל להסביר את זה, אבל אמרתי לשחקנים: "אתם חייבים לפעול עם הגוף, אתם לא יכולים סתם לדבר". באופן מהותי, כל מה שקורה על הבמה קורה בגוף ולא בשום מקום אחר.

יותר ממחצית התלמידים בכיתה התנגדו לדברים, ודווקא אלה שעבורם הנושא היה חיוני מפני שהם היו מנותקים מגופם. מאותו רגע ועד היום הנושא הזה מעסיק אותי, זה מה שאני חוקר וזה מה שאני מבין בתיאטרון: במה היא חלל מטאפורי, אי־אפשר להעתיק חיים. אנחנו יושבים פה בסלון ומדברים, אבל על הבמה הסיטואציה הזו, על תכניה, צריכה להיראות לגמרי אחרת, כי הבמה היא חלל מטאפורי ואי־אפשר להתנהג בה כמו בחיים. שחקן יוצר דימויים. את שואלת למה הוא לא יכול להתעסק עם האגו שלו – כי הוא יוצר דימויים. והדימוי צריך להיות מדויק ואפקטיבי ולשקף סיטואציה ורצון בצלילות מרבית. זה המקצוע. השחקן הוא משורר, רק שבמקום במילים הוא יוצר דימויים בגופו. קולו של השחקן הוא חלק מגופו, ביטוי של גופו, וכך גם הטקסט.

ומה המקום של המחזאי כאן?

לכל אחד המעגל שלו. המעגל הרחב ביותר הוא של המחזאי, המעגל הצר יותר הוא של הבמאי, והמעגל הקטן הוא של השחקן בתפקידו, אבל במעגל שלו הוא היוצר. במקרה של העבודה שלנו, אפשר להגיד שהטקסט הוא המשך של תנועת השחקנים, המשך גופו של השחקן. מה זה בעצם טקסט? משהו מופשט לגמרי, שנמצא בשמים. תפקידו של השחקן הוא להוריד את המילים לאדמה. בלי השחקן המילים נשארות מהות מופשטת, כללית.

אז איך אתה כותב את הטקסט לפני שהתנועה של השחקן קיימת? התהליך אצלך הוא כאילו הפוך.

זה תהליך הפוך, בדיוק. בעצם לא לגמרי הפוך מפני שכמעט אף פעם לא קורה ששחקנים יוצרים סצנה שאני כותב לה מילים. אבל נכון שהשחקנים, בעצם קיומם, כבר נותנים לי זרע של משהו, ולפעמים הרבה יותר מזה. לפעמים הם באמת יוצרים סצנה שאני יכול להמשיך, אבל בסופו של דבר יש טקסט, ואחרי זה עובדים על המחזה. הסצנות לא באמת נוצרות בחדר החזרות, אבל קורה בהן משהו, לא ברור לי בדיוק מה.

אני לא כותב מטבעי. אני בכלל לא איש של מילים. המילים באות לי מאוד בקושי. אני לגמרי במאי, והמילים הן המשך ישיר של הגוף אצלי. אני צריך את הגוף של השחקנים כדי לכתוב. אולי אם יסגרו אותי בבית סוהר ולא אוכל לעשות שום דבר אחר אני אכתוב, אבל ככה אני ממש לא יכול להביא את עצמי לכתוב בלי שחקנים. אני אמנם יושב מול הדף הריק, אבל מאחוריו נמצאים השחקנים, והסיטואציה, והגוף של השחקן המסוים שעושה את זה וכך הלאה.

**אתה ממש כותב לשחקן מסוים? אתה יודע מראש מיהם השחקנים שישחקו?**

כן, אבל זה הדבר היחיד שאני יודע מראש, אין תפקידים ולפעמים גם אין רעיון. למשל, בצל חולף נבחרה קבוצת שחקנים והתחלנו לעבוד. בהתחלה אפילו לא ידענו שזו תהיה הצגה בלי טקסט, שום דבר לא היה ידוע מראש.

**כמה מקום יש ליצירתיות של השחקנים?**

הרבה מאוד. בחודשים הראשונים של העבודה על ההצגה הם מביאים לפחות שלוש פעמים בשבוע סצנות משלהם. לפעמים אנחנו מדברים על רעיונות. למשל באושר, במשך תקופה הם הביאו פרסומות, ואחרי זה עבדנו על סצנות של אושר – מזויף ואמתי. בכל פעם אנחנו מגדירים נושא מסוים שאנחנו רוצים להתמקד בו, לדבר עליו, ואז הם מביאים את הסצנות שלהם. לפעמים אנחנו מנסים לעבוד כקבוצה. כמעט שום דבר ממה שאני מתכנן מראש לא קורה בסופו של דבר על הבמה. למשל, מה שיצא בהצגה [אושר] כסיוט, התחיל בכלל ממשהו אחר. לי היה רעיון של "מצעד האושר" – אנשים הולכים בעקבות האושר הזה שהם לעולם לא יגיעו אליו. זה התחיל שם והפך, עם העבודה של הכוריאוגרפית רננה רז, למשהו לגמרי אחר בהצגה.

**באיזו מידה יכולה העבודה עם להקת שחקנים קבועה להגביל את אפשרויות הכתיבה שלך לגבי הדמויות שאתה רואה בדמיון? אני משתדל לבוא לתחילת החזרות בלי דמיון.**

**אתה מתייחס ללהקת השחקנים של "החאן" כנתון?**

כן. כמו בחיי נישואים. אני משתדל להאריך את תקופת העבודה כמה שיותר ולהגיע להתפתחות מקסימלית עם כל אדם, להגיע לעוד רבדים ולמגוון של תפקידים, לא רק בכתיבה. אני גם רואה אותם בהצגות של במאים אחרים, ולומד גם מזה. ואני משתדל להעמיק עד כמה שאפשר את הקשר שלנו ולמצוא עוד ועוד אפשרויות במפגש הזה.

**כשאתה נמצא באולם בזמן ההצגה, במיוחד בהרצות ראשונות, האם אתה מתייחס לרחשי הקהל ולתגובות שלו להצגה?**

בוודאי, אני מאוד קשוב לזה. אם אני רואה, למשל, שיש סצנה שהקהל הולך בה לאיבוד, או אם יש מקום שצריך להיות מצחיק והוא לא מצחיק, אני מבין שאני צריך לעבוד על זה. אם יש מקום שצוחקים ולא צריכים לצחוק – זה ברור. זה מאוד מעניין לראות איך ההצגה משתנה עם הקהל. הקהל משנה את ההצגה, לפעמים הוא אפילו משנה את ההבנה שלי.

**אתה עוד אומר לשחקנים דברים אחרי שההצגה כבר רצה?**

איזו שאלה. עד הבכורה. זה אגב משהו שלמדתי מנסים [אלוני], הוא תמיד היה אומר שעל ההצגה עובדים עד הבכורה (כלומר הבכורה הרשמית, שמתקיימת לפעמים חודשיים אחרי ההצגה הראשונה). לפעמים אני מתחיל להבין סצנה רק לפי תגובות הקהל. אני מבין פתאום שלא לקחת בחשבון משהו, שיש כאן משהו שבכלל לא הבנתי.

**ואתה נמצא שם פיזית בזמן ההצגות לאורך כל תקופת ההרצה?**

לפעמים גם בשביל השחקנים וגם בשביל עצמי, אני צריך לקחת הפסקה לכמה הצגות. גם בשביל השחקנים כי הם צריכים להשתחרר ממני, וכשאני באולם הם משחקים כמו שאני רוצה שהם ישחקו, או כמו שהם חושבים שאני רוצה שהם ישחקו, וכשאני עוזב הם מתחילים להשתחרר ולפרוח. וגם אני מנסה לראות את זה נקי. אבל בוודאי, באופן כללי אני יושב וכותב הערות כל הזמן ומשוחח עם השחקנים אחרי ההצגות.

**הזכרת כמה פעמים את נסים אלוני, שבהשראתו התפתחה הקריירה שלך כמחזאי. תוכל לספר קצת עליו ועל דמויות אחרות שהשפיעו עליך? אנחנו ראינו גם לא מעט חנוך לוין במחזות שלך.**

באמת? על אפי ועל חמתי... יש דברים שאני לא יכול להיות מודע אליהם. מי שנדמה לי שהשפיע עלי הוא ז'אן-מארי סרו, שביים בארץ בשנות השישים את הצמא והרעב ואת אדם הוא אדם. אני הייתי נער באותה תקופה, וביליתי ימים שלמים בצפייה בחזרות. בהצמא והרעב יש דמות של דודה, שעליה הוא עבד עם שתי שחקניות לסירוגין – דבורה קסטלנץ וחיה שרון. הוא עשה חזרות עם שתיהן, כי הן כנראה ביקשו לעבוד אתו, הוא היה במאי מאוד חשוב בצרפת. כשהתקרבה ההצגה הראשונה התחיל

משבר – מי תשחק בבכורה, מי תשחק בהצגת הביקורת, ואני זוכר את חיה שרון מסתובבת שם בתיאטרון בדמעות. אני כל הזמן נצמדתי אליו, ואל השחקנים. הייתי ילד, אני לא יודע איך נתנו לי להסתובב שם. הייתי שם חודשים. הם היו נוהגים לאכול אז במסעדה בכיכר דיזינגוף, ואני הייתי הולך אתם. ואני זוכר את הרגע שהוא פשוט אמר: "שתיהן תשחקנה בהצגה". הוא יצר מיזנסצנה שבה אחת הייתה במראה, והשנייה על הבמה, ומדי פעם הן התחלפו. מה שבנוואל עשה הרבה שנים אחר כך ב[סרט] תשוקה אפלה. זה אולי אחד הדברים שהשפיעו עלי במיוחד.

קודם כל התעתוע הזה, שאני אוהב, אבל גם ההבנה שבתיאטרון עובדים עם מה שיש. הבעיה היא הפתרון. כאן הבעיה הפכה לפתרון גאוני. כל המערכה הראשונה קיבלה פתאום ממדים פנטסטיים, בגלל העובדה שיש שתי שחקניות שנראות אחרת, מדברות אחרת, ובקול אחר – ומשחקות אותה דמות באותו זמן. זה משהו שאני אזכור כל חיי.

וכמובן נסים אלוני – כנער קיבלתי את התקליט של הנסיכה האמריקאית. שמעתי אותו עשרות פעמים, אולי יותר, וכמובן לא הבנתי הרבה, וכל פעם הבנתי עוד קצת. אני זוכר שרציתי להשמיע לכיתה שלי בתיכון את התקליט ושאלתי את אבנר חזקיהו (שאותו הכרתי בתיאטרון "אהל", כששיחק את גליגוי באדם הוא אדם), אם אפשר אולי לבקש מנסים אלוני שיבוא להסביר, והוא אמר: "אין מי שיסביר לכם. אין מי שיסביר את זה". אחר כך ראיתי את הצוענים של יפו, ושוב לא הבנתי כלום, אבל זה היה פנטסטי, ובהמשך את אדי קינג, שהייתה יצירה גדולה גם מבחינת הבימוי.

נסים הפך ברבות הימים להיות בשבילי אל התיאטרון. הייתי חולם עליו, ממש, ובחלום, כשהיה אומר לי שלום, ידעתי שאני בסדר עם מה שאני עושה. היו פעמים שהוא לא התייחס אלי, ואז אמרתי לעצמי שמשהו לא בסדר.

בשלב מסוים הרגשתי שמיציתי את העבודה שלי עם ילדים ותלמידים וניסיתי להיכנס לתיאטרון. דוד לוי, שהיה אז המנהל האמנותי בתיאטרון הלאומי, לא הלך לראות הצגות. הוא שלח את עומרי ניצן, שהיה אז במאי הבית, לחסע לכיוון הים, והוא כנראה דיווח לו שכדאי לדבר אתי. באחת מישיחותינו הצעתי לדוד לוי רעיון שנראה לי אז טוב – לביים את הנסיכה האמריקאית עם ישראל ומשה בקר. אב ובן ישחקו אב ובן. דוד לוי אמר: "אם נסים יסכים אז בסדר". צלצלתי לנסים, הוא היה בחור"ל, אמרו שהוא חוזר בתוך שבוע. באותו שבוע כמובן לא ישנתי. צלצלתי, הוא ענה, סיפרתי לו בקול רועד על הרעיון. נסים אמר – "למה לא?". למחרת הוא היה אצל דוד לוי, הכול נסגר. מאז לא שמעתי דבר. אחרי כמה שבועות צלצל אלי נסים, הזמין אותי אליו ואמר: "תראה, ישראל



בקר שמע את הרעיון וחשב שהוא מצוין, אלא שהוא רוצה שאני אביים. אני אדבר עם דוד, הוא יתן לך בינתיים הצגה אחרת, ישראל בקר יראה שאתה במאי טוב, ו...", ואז באמת דוד הציע לי את מותו של אנרכיסט של דריו פו. כמובן נסים תרגם ועיבד את זה ועבדנו יחד, והייתי אפילו אומר שהוא היה החונך שלי. הוא בא המון לחזרות, הוא היה כמו אבא. הוא הכניס אותי לתיאטרון.

ככה בעצם הכרתי את נסים, ומאז עבדתי אתו הרבה פעמים. הוא תרגם ועיבד דברים שעשיתי, דיברנו כמעט כל יום ונפגשנו כמה פעמים בשבוע, עד שהוא חלה וביקש במידה מסוימת להתבודד. אני חושב שההשפעה שלו עלי הייתה באמת עצומה, ועד היום, כשאני עושה סצנה אני חושב אם נסים היה אוהב אותה או לא. נסים ראה את מעשה התיאטרון כדבר שלם – הכתיבה, הבימוי, התאורה – כל זה במסגרת של 'עשיית הצגה'. זה מאוד מדבר אלי.

**ומהם הקריטריונים לסצנה שאלוני היה עשוי לאהוב? תוכל לתאר אותם?**

לא, אבל אני חושב שלנסים הייתה תיאטרליות מאוד חריפה. יכולת לבנות עולם שלם על הבמה. התיאטרליות הזו נכנסה לי לדם.

**בצפייה בהצגות שלך יש לפעמים תחושה של רצון מכוון דווקא לא לאפשר את התיאטרליות, כאילו לחנוק אותה באמצע, או יותר נכון – לסמן אותה, לעשות למשל תנועות מאוד מהירות, מהירות מדי, או לסמן קונצפט מסוים ולהשאיר אותו כסימן בלבד, לא משהו שאפשר לחוות אותו עד הסוף. ואז האפקט בעת הצפייה הוא של הכרה בפוטנציאל הריגושי של הסצנה תוך כדי חוסר אפשרות להרגיש ולהיכנס באמת לחוויה.**

טוב, אני חושב שעוד השפעה מאוד גדולה היא מה שקראתי מברכט.

**שמכריח את הצופה כל הזמן לחשוב, כל הזמן להישאר מודע? כן, המודעות הזאת, והפנייה לחירות של הקהל, אם כי לא תמיד – אני מנסה לשחק בין ההיסחפות למודעות.**

עוד מישהו שמאוד השפיע עלי הוא משה שטרנפלד שהיה בעיני תפאורן גאוני. הוא בעצם לימד אותי על היחסים בין במה לתפאורה ובין במאי לתפאורן. הוא לימד אותי להוציא מתפאורה מינימליסטית את כל מה שאפשר. עשיתי אתו כ-16 הצגות עד שהוא נפטר. ובשבילי המוות של משה היה האבדה הכי גדולה בתחום התיאטרון. בשבילי, אישית, מבחינת היכולת שלי להידבר אתו. דרך המחשבה שלנו הייתה זהה. לא תמיד הסכמנו, אבל צורת החשיבה הייתה ממש זהה. הייתה לו יכולת ממש גאונית לעשות את המקסימום עם המינימום, בפרט זעיר הוא היה משנה

את ההצגה. ועד היום, אגב, כמו שאני חושב מה נסים היה אומר, גם משה כל הזמן מדבר אלי, ואני מנהל אתו דיאלוג על המחזה, על ההצגה ועל דברים שאני אומר לשחקנים.

וממי לא היית רוצה ללמוד, אבל אתה מרגיש שאתה בכל זאת מושפע ממנו, כאילו בעל כורחך? האם חנוך לוין יכול להיכנס לקטגוריה הזאת? עם חנוך היו לי יחסים די קרובים, ואני חושב שהוא היה גאון חד-פעמי. אפילו יותר מדי – המגע אתו היה משתק, בגלל הגאוניות שלו. אבל העולם שלו הוא לא עולם שהייתי רוצה לאמץ לי. לא אהבתי את ההשקפה שלו על החיים. חנוך היה אנטי-רומנטי, והחלק הרומנטי אצלי בכל זאת מפרה. חנוך ונסים הם הפכים מאוד גדולים, ואני מעדיף את נסים. אני מעדיף את העולם הרחב, עם האלים, למרות שאני לא אדם מאמין, אבל באמנות חשוב שיהיו אלים, ושדים, ורוחות ומלאכים. וחנוך היה כמו חומצה.

### גם אצל חנוך יש מלאכים.

אבל תמיד באירוניה. המשיח הוא איזה פולני עם מזוודה. אגב, מחזה של חנוך שאני מאוד אוהב הוא מלאכת החיים, ואני מרגיש שעד היום אני מושפע ממנו, לא בעבודה אבל בחיים, דווקא. כל מיני טקסטים מהמחזה חוזרים אלי עד היום.

אבל את החסד המסוים שיש במחזה הזה, יש כמעט בכל מחזה שלו. לא, זה מאוד לא נכון. אגב, גם המחזה הזה היה שונה, כלומר חנוך שינה אותו בעקבות הערות שלי. זה היה במקורו מחזה הרבה יותר מורבידי ואלים. זה התחיל במשפט, אני מצטט מהזיכרון: "כבר 30 שנה אני שוכב ליד גוש הבשר הרקוב הזה שנקרא אשתי". אחרי חודש ושכתוב, המחזה התחיל ב"אני אדם אבוד, זו האמת שלא אוכל להתחמק ממנה: אני אבוד". מבחינתי זה הבדל גדול.

כששלחו לי את המחזה הזה, הייתי בתקופה אנטי-חנוך. לא הלכתי להצגות שלו, לא יכולתי לראות את זה יותר, החל מסוחריי גומי, ובמיוחד בשיץ. רק במלאכת החיים התפייסתי עם חלק מהטקסטים שלו, גם בזכות ההיכרות שלי אתו, כשהכרתי אדם שונה מאד ממה שעשוי היה להצטייר ממחזותיו. הייתה בו אצילות. אי-אפשר היה לכאורה להבין מאיפה נובע העולם הקשה הזה שלו. המחזות האלה ניקו אותו. אבל העולם הזה של חנוך הוא עולם שכופה את עצמו עליך, לא תמיד אני אוהב את זה.

אני חושב שנסים, בכל זאת – לתחושתי, נורית אולי לא תסכים – לקח על עצמו משימות טיטניות. אני לא מדבר על הנסיכה האמריקאית שגם הצליח מאוד. אבל בגדי המלך, גם הצוענים של יפו, אלו משימות ענקיות.

מבנה המחזות לא שלם, אבל העולם שהם מכילים הוא אין-סופי. נסים היה אדם שלא רצה לסגור. כשהוא אמר משהו הוא הרגיש צורך להגיד גם את ההפך, ליתר ביטחון. כי הוא הרגיש שאי-אפשר למצות שום דבר. שום דבר הוא לא חד-משמעי. עם השנים אני יותר ויותר מתגעגע אליו.

### כל השוואה ביניהם היא מסוכנת.

אבל בכלל לא מדובר בהם, ההשוואה מעידה רק עלי. אני אומר – העולם של נסים מפרה אותי, העולם של חנוך לפעמים חונק אותי. חזרתי מנעורי ורדה'ה וחטפתי התקף אסטמה. זה עשה לי משהו שהיה קשה לי לקבל, אבל, למשל, את ואני והמלחמה הבאה, שלא לדבר על מלכת האמבטיה, שינה את השקפת העולם הפוליטית שלי. אי-אפשר בכלל להתווכח עם העצמה האדירה של חנוך. אבל מבחינתי, נסים הוא מקום של חסד, השראה, נחמה, איזה ים שאני יכול לקחת ממנו עוד ועוד. וחנוך, הוא כופה עלי משהו שאני לא רוצה, שאני לא אוהב. אני לא אוהב, לא בגלל שהוא לא נכון. חנוך לא משקר, אבל לפעמים אני לא יכול לשאת אותו.

**אולי כי יש שם יותר מדי אמת בשביל התיאטרון?**  
אני חושב שזאת אמת חלקית.

### אתה יכול לאפיין את הבימוי של מחזות אלוני לעומת לוי?

כן. לא קרום, אמנם, אבל מלאכת החיים של לוי הייתה העבודה הכי קלה שעשיתי בחיים. זה מחזה שכתוב כל-כך טוב, שפשוט... הוא מתביים. את חנוך, אגב, מאוד קל לשחק אם אתה עולה על הטון הנכון. זה רק עניין של טון. נסים דורש שחקנים גדולים. חנוך דורש משהו אחר. אני לא יודע להגדיר אותו. איזה טון אירוני, וברגע שאתה בטון הנכון ויש לך גם את העומק הרגשי, זה פתור.

אבל בגדי המלך היה מאוד קשה וגם, נדמה לי, פחות מוצלח. אני חייב להגיד שלביים את נסים זה במידה מסוימת כמו לביים את שקספיר. האפשרויות הן רבות מאוד, הסצנות לפעמים הן כמעט מבולגנות, ואתה צריך לבחור מתוכן מה שאתה רוצה לעשות. את חנוך צריך לביים בדיוק 'כמו שכתוב'. הוא הרי אומר מה הוא חושב. הטקסט הוא מאוד ברור ומדויק. המבנה לעתים קרובות מושלם. נסים לא אומר מה הוא חושב, ואני לא בטוח שתמיד הוא חושב. הוא מנסה ליצור מצבים מלאים ככל האפשר, ואתה צריך לבחור מה אתה עושה עם זה.

### יש הבדלים עקרוניים בבימוי של טרגדיה לעומת קומדיה?

לדעתי, לא, חוץ מזה שבטרגדיה אתה יכול לרמות יותר. כלומר לא טרגדיה, נגיד מלודרמה. אז כן יבכו, לא יבכו, יצעקו קצת, יהיה קצת רגש. קומדיה – זה שעון שווייצרי; או שזה עובד או שזה לא עובד.

**המבנה הלוויני של שעון שווייצרי תקף גם לגבי הטרגדיות שלו?**  
 לוין לא כתב טרגדיות. בשביל טרגדיה צריך בחירה חופשית, אצל חנוך לעולם אין בחירה חופשית. אלו דמויות גרוטסקיות מא' עד ת'. נסים ניסה לכתוב טרגדיות. לא תמיד הוא הצליח. אלו באמת ההבדלים העיקריים ביניהם.

**השאלה היא איך מגדירים בחירה חופשית.**  
 חנוך לא האמין בבחירה חופשית. אני לא חושב שזה קיים במחזות שלו. כשגבר רואה תחת הוא הולך אחרי התחת. אני בכל אופן לא רואה אצלו בחירה חופשית בשום מקרה. כולם גם בוחרים אותו דבר, אגב. זה היה ויכוח קבוע שלי עם חנוך: אני אמרתי – ודאי שיש בחירה, והוא אמר – אין שום בחירה. היום אני כבר לא בטוח שצדקתי.

לא ניכנס לזה, אבל לעניין של קומדיה וטרגדיה: יש סדרה אנגלית שנקראת: The unknown Chaplin. הם לקחו מכל הקריירה של צ'פלין סצנות שהוא הוציא מהסרטים, ובאמצעותן עקבו אחר דרך החשיבה והבימוי שלו. זה בית ספר לתיאטרון, לא רק לקולנוע; איך לבנות סיטואציה, בדיחה. האיש הזה היה חושב חודשים. כל הסט של הבהלה לזהב נשאר שם בקרח כשהוא הלך הביתה כדי לפתור בעיה! איך הוא פתר למשל את העניין הזה באורות הכרך: איך תחשוב האישה העיוורת שהוא עשיר. בלי טקסט! זה בית ספר ל... הכול. למחזאות, למשחק, לתיאטרון ולקולנוע. הוא היה מצלם סצנה עשרות פעמים עד שזה עבד.

**אז בשבילך ההצגה נטו, המהות, היא בלי מילים?**  
 הייתי אומר כך: אני אוהב טקסט, המילה מסקרנת אותי, אבל מאחורי כל המילים מסתתרת אנרגיה, והאנרגיה מתבטאת בגוף. המהות התיאטרלית היא סיטואציה פיזית בפעולה. המילים הן המשך הגוף.

**בגלל זה ההצגה הראשונה ב"חאן" הייתה ללא מילים? אפשר להתייחס אל צל חולף כמניפסט שלך?**

שנים רציתי לעשות הצגה ללא מילים. עשיתי גם משהו כזה בסטודיו קודם, הצגה שנקראה שלושה סיפורים על המרחק הזעיר בין האהבה לגוף. זו הייתה ההצגה הראשונה שעשיתי בלי מילים. לא ידעתי שאני הולך לעשות הצגה בלי מילים ב"חאן". אבל פתאום אמרתי לעצמי – הנה הזדמנות.

**אנשים שראו את ההצגה נדהמו לגלות שאפשר להחזיק מעמד שעה וחצי בלי מילים, וזה עובד, ולא בפנטומימה. היו לך חששות כשעבדת על זה? כן, זו הייתה הפעם הראשונה שעשיתי בתיאטרון הצגה בלי לדעת כלום על המחזה. זו אחריות נורא כבדה, סכנת נפשות. פחדתי שאני מוריד את התיאטרון שאולה...**

אחת הבעיות בתהליך כזה היא שיש תקופה שאתה מרגיש שאין כלום,

אבל כלום, שכל העסק הוא שרירותי לחלוטין, אין מחזה, כל העסק הוא אצלי בראש, זה בכלל לא אובייקטיבי. זה לא מחזה, לא הצגה. פחד אלוהים. עד שאופירה הניג באה וראתה ושיקפה לי במידה מסוימת מה שיש שם, לא ידעתי.

**אתה אדם שונה כשאתה עובד על משהו, או שאתה כל הזמן בתהליך של עבודה? בתקופה של החזרות אתה מתנתק מהחיים?**

בוודאי, מאוד. כשאני עובד על מחזה כתוב אני מאוד מנסה אפילו לא לחשוב, לא להתכונן לחזרה, אני מנסה להתרוקן. הגעתי למסקנה שככל שאתה יותר ריק, זה מתמלא יותר בעבודה. הבעיה היא שכשאני בתהליך של כתיבה, אני קודם כל צריך לקום בארבע וחצי בבוקר ולכתוב. אני כותב עד שאני הולך לחזרה, ואז אני עובד, ואם אני עובד גם בבוקר וגם בערב, למשל, אני מנסה לנוח מעט בין שתי החזרות, גומר חזרה ב-23:00, כמה אני יכול לישון? זו תקופה מאוד קשה פיזית וגם נפשית, כי הלחץ והמתח נמשכים כמה חודשים. לא מהיום הראשון, אני אף פעם לא מתחיל מהיום הראשון של החזרות, אני מתחיל לכתוב אחרי חודש. אבל אז יש שלושה-ארבעה חודשים מאוד קשים. המתח, החרדה, הלחץ, חוסר השינה, הכול סובב סביב זה. נשאר מעט מקום לחיים.

ולפעמים אני נתקע. בחזיל פרשים התחלנו בלי שום רעיון. המחזה הזה התחיל עם תמונות במוזאון. הרעיון היה 'דלת' – קראתי לזה כך מפני שחשבתי על לפני שער החוק של קפקא. התמונה הראשונה שכתבתי הייתה: אישה נכנסת עם אוזניות למוזאון, ובאוזניה שומעים הסבר לתמונה שהיא רואה, שנראית כמוה. מאחוריה נכנס אדם, והאוזניות שלו מסבירות את האישה שרואה את התמונה, ואז נכנס עוד אדם, והאוזניות שלו...

**כמו הציורים של אָשר?**

בדיוק. וכמו אצל אָשר, נתקעתי. זה לא הוביל לכלום. ואחרי חודש בערך של עבודה באתי לשחקנים ואמרתי: "תסלחו לי, אבל אני תקוע, לא יודע מה לעשות". והם פשוט אמרו: "בסדר, נעבור את זה", והתחילו לעשות אימפרוביזציות. שחקנים אחרים היו זורקים את הבמאי לעזאזל... זה היה מיד אחרי המוות של אמא שלי, ואני חושב שגם זה היה לי קשה. בסופו של דבר, החזרה לילדות בחזיל פרשים אנו נבעה מזה. אני ניסיתי להתחמק – התמונה הזו במוזאון כמובן לא קשורה בשום אופן – אבל זה לא הלך, כמובן.

**כשאתה רוצה לטעון את המצברים היצירתיים שלך, לאן אתה הולך?**  
ספרים, מוזיקה, סרטים... היצ'קוק, בונואל, פליני, צ'פלין, בסטר קיטון, אלמודובר, פיטר ברוק.

**אתה עוסק בתיאטרון מילדות ומבחירה מאוד מודעת. השאלה היא למה תיאטרון ולא קולנוע, למשל? ומדוע אתה בז כל-כך לטלוויזיה? אתה יוצר היררכיות בין המדיומים.**

אני לא מתעסק בתיאטרון כי הוא יותר גבוה בהיררכיה, אני מתעסק בתיאטרון כי אני מתעסק בתיאטרון. זה כנראה עניין של מבנה אישיות ושל נטייה. קולנוע ותיאטרון הן שתי אמנויות שונות לחלוטין, גם במשחק וגם בביטוי. אם הייתי מתעסק בקולנוע, מקורות ההשראה שלי היו אולי מאמנות פלסטית.

קולנוע זו אמנות מאוד סוגסטיבית, טלוויזיה זו בכלל לא אמנות. הכוח שלה הוא בדוקומנטרי, בעיקר. שם היא יכולה להגיע להישגים ששום מדיום אחר לא יכול להגיע אליהם. הכוח של התיאטרון הוא הכוח שיש לשירה ולספרות. קודם כול הוא צריך להיות מיועד לפחות אנשים. לכן, אגב, האולם הגדול של "הבימה" הוא לא רלוונטי להצגת תיאטרון טובה, אין שום אפשרות, לא רק כי הוא אולם לא טוב, אלא כי אין כיום כמות כזו של קהל להצגות תיאטרון.

**איך משמרים את הכוח של התיאטרון, את העצמה שלו, בעולם של ריבוי ערוצים, שבו צריך לתרגם הכול לנוסחאות מאוד קליטות וקצרות ולתשוקה צרכנית? הרבה מאוד אנשים לא אוהבים תיאטרון, לא הולכים לתיאטרון.**  
בצדק...

**מה יכול להפוך את התיאטרון למוקד משיכה?**  
אני אגיד לך מה לא יכול. הנטייה להפוך אותו לפופוליסטי, לקחת אנשים מהטלוויזיה, לעשות מחזות שהם קלים מאוד ללעיסה וכך הלאה. התיאטרון לעולם לא יוכל להתחרות לא בקולנוע ובטח שלא בטלוויזיה. שמעתי שעכשיו רוצים לעשות באיזה תיאטרון רפרטוארי את קזבלן עם יהודה לוי. ברור שנוצר מצב שאנשים שאוהבים תיאטרון לא הולכים לתיאטרון, ואנשים שהולכים לתיאטרון לא אוהבים תיאטרון, הם אוהבים את יהודה לוי.

**אולי זה משהו במדיום עצמו? הרבה פעמים יותר מעניין לדמיין את ההצגה תוך כדי קריאת המחזה מאשר לראות אותה בפועל.**  
תלוי בהצגה. בתיאטרון טוב אתה מדמיין. אני חושב שתיאטרון שונה מקולנוע בכך שהוא דורש את שיתוף הפעולה של הקהל. הוא פונה לחירות של הקהל. הקהל צריך להסכים שעל הבמה עומד מלך ולא שחקן עם חתיכת פח על הראש. ומבחינה זו תיאטרון מאוד דומה לספרות. גם בספרות אתה חייב להסכים למה שקורה ואתה צריך להשלים את זה בדמיון שלך.

הדרך לשמר את התיאטרון היא דווקא לחזור ליצירה האינדיבידואלית. התיאטרון הוא לא מה שהוא היה בשנות השלושים או אפילו החמישים, כשעשו ספקטקלים גדולים – אין שום טעם לעשות ספקטקל גדול בתיאטרון היום, זו בעיני תפלות. אף פעם לא אהבתי ללכת למחזמרם בברודוויי, זה לא מעניין בעיני. תיאטרון צריך לחתור לביטוי האינדיבידואלי, להיות אמנות. ברור ש-95% מההצגות שמוצגות הן לא אמנות, הן פס ייצור בסרט נע של מפעלים לייצור הצגות. צריך להוריד את כמות ההצגות, צריך להוריד את כמות הקהל, ואז יש סיכוי שיעשו דברים חיוניים. זה גם מה שאני אוהב ב"חאן" – לא צריך לעשות כל-כך הרבה הצגות, לא יותר משלוש-ארבע בשנה, ומבחינתי היה אפשר להסתפק גם בפחות, אבל אי-אפשר בגלל מפעל המנויים.

בהקמצן, אחת האמירות החוזרות של השחקנים הייתה – "גנבו לנו... פה היה צריך להיות מנוף, לתיאטרון אין כסף, לא שילמו לנו". כמובן שזו הייתה תחבולה יצירתית, אבל האם הייתה בזה גם מחאה פוליטית? זו הייתה תקופה של מצוקה מאוד גדולה בתיאטרון. הרעיון הזה ממש קפץ לי מהמזב, אבל האמירה הפוליטית – בינינו לבין עצמנו – הייתה תירוץ. העניין כאן הוא לא פוליטי, זה לא מה שעשה את ההצגה. אני גם לא בטוח שהתפאורה שבה השתמשנו הייתה יותר זולה מתפאורה אחרת... הרעיון היה שהקהל יצטרך לדמיין את זה. זה הרבה יותר מפעיל את הקהל כשהוא רואה ארגז, ומדמיין קטנוע. לשים קטנוע על הבמה זה לא תיאטרון, זה סרט. אבל כשגוררים ארגז ועושים דרר.. דרר... זה תיאטרון.

בעיני, הנושא המרכזי בהקמצן (כמו בהחולה המדומה) הוא המאבק נגד המוות. הרפגון מרגיש שהכסף יוכל להציל אותו מהמוות. הוא מצמצם את רצון החיים שלו לתשוקה לכסף. הוא רוצה לחיות. בגלל זה הוא מתחתן עם אישה צעירה, בגלל זה הוא רוצה להרוג את הילדים שלו, כי הם מאיימים עליו. ובעצם כל הפעולה הזו של השחקנים לאורך כל ההצגה היא פעולה נגד המוות, נגד החידלון. ההצגה הזו מתחילה באיום על מותה שלה: אין תפאורה, אין כלום. הדימוי הזה נבע מהניתוח שעשינו למחזה, זה לא רעיון שרירותי או מודבק. רצינו שהשחקנים על הבמה יעשו את מה שהדמויות עושות במחזה, כשני עולמות מקבילים.

**איך אפשר לביים היום קלאסיקה כשהקהל ברובו כבר לא מכיר את המחזות?**

באופן פרדוקסלי, כשאני מביים קלאסיקה אני מרגיש הכי קרוב לבימוי מחזה שלי, כי איכשהו בקלאסיקה אתה יכול להיות מאוד אישי. ברוב המחזות של שקספיר שביימתי, הרגשתי ככה, וגם בהקמצן. וגם עכשיו, כשאני עושה את החיים הם חלום, אני מרגיש כאילו אני מתעסק בעולם שלי.

## באיזה מובן?

המחזה הזה במהותו עוסק בחירות. זה משהו שתמיד העסיק אותי, על כל גווניו. חירות מול דיכוי, מודעות מול כניעה ליצר, דו-מיניות גבר/אישה – זה מעסיק אותי כל הזמן, זה גם נמצא במחזות שלי. אבל לא רק ה"מה", גם ה"איך". כנראה המחזות האלה הפכו לקלאסיים ושרדו משום שהרבה אנשים הרגישו כמוני. יש משהו ב"איך" שמאפשר לך המון חופש – בבימוי, במשחק.

## יש משמעות לבחירת המחזות והעיתוי?

מאוד, אבל לא בהכרח אובייקטיבית. הרבה פעמים אני מתחיל חזרות עם השחקנים בשאלה: אם ההצגה הייתה היום, על מה היית רוצה שהיא תהיה? כי בתיאטרון הרגיל, כחלק מפס הייצור, קובעים רפרטואר שנה או שנתיים מראש. אבל בעוד שנתיים אני אהיה אדם שונה. אני לא יודע אם את המחזה שאכתוב היום ארצה לביים בעוד שנתיים, הוא אולי כבר לא יהיה רלוונטי לחיים שלי.

## מה דעתך על השימוש בעיבוד אנגלי או אמריקאי, שמנסה לפשט את בעיות הצורה עם פתרונות 'נגישים' יותר או קלים יותר לקליטה, במקום להביא לקהל את המחזה הקלאסי המקורי?

טוב, במקרה של החיים הם חלום לא הסתפקנו בעיבוד האנגלי (של אדריאן מיטשל), אלא עשינו עיבוד משלנו. אבל כנראה שאין מנוס מזה. בכל זאת העולם נורא השתנה. תפיסת הזמן השתנתה, גם היחס בין צורה לתוכן השתנה. היום אנחנו יותר פרוזאים. אנחנו צריכים לעשות מאמץ הרבה יותר גדול כדי לקבל את השפה השקספירית.

## אולי אנחנו פשוט לא רוצים להתאמץ כיום?

אפשר לנסח את זה גם כך, אבל פעם לקהל הייתה רק השפה הזו. קולנוע זו אמנות של פרזזה, ותיאטרון זו אמנות שירית במהותה, ולכן אנחנו צריכים לחפש תחליף לשפה השירית, כי הקהל היום רגיל לפרזזה. אנחנו חייבים כנראה לעשות פה התאמות, ובעיני זה בכלל לא נורא. כמו שאנחנו לא הולכים היום עם טוגה או שריון.

הבחירה בעיבוד לא נעשית רק משום שהמקור קשה מדי לקליטה. אם למרות הקושי מתקבל הפרי, שווה להתמודד עם המקור. יש לי תחושה שאם תתרגם את קלדרון בחריזה, אתה נכנס לצרות איומות. זה תמיד יבוא על חשבון בהירות ונגישות ולפעמים אפילו על חשבון דיוק. מעבר לזה, המחזה של קלדרון כלשונו לוקח 4-5 שעות, אז היום, כשבטלוויזיה אתה רגיל לפרקי זמן של 25 דקות, שגם הם נקטעים 4 פעמים בפרסומות, אנחנו לא מסוגלים לזה.



אתה מתייחס למצב הזה כאל נתון, לא כאל משהו שדורש תיקון. אין ספק שהאדם היום הוא יצור שונה לחלוטין מהאדם שקלדרון כתב לו. אולי לא שונה באופן מהותי, אבל אי-אפשר בכלל להשוות את אורח החיים שלו לשלנו. עשיתי לפני שנה טיול בפירנאים, ונכנסתי לכל מיני כפרים בהרים שאין בהם מכונית, ולדעתי גם לא טלוויזיה. אתה הולך שם בשקט טוטלי, כמעט בלתי מושג. אפילו עכשיו כשאנחנו יושבים, אנחנו שומעים את טרטור המקרר, אולי עוד דברים. כשאתה הולך שם ברחובות – זה שקט מוחלט. לאדם של היום אין רגע בחיים שדומה לשקט הזה. אני מתאר לעצמי שפעם, בשקט כזה, לשמוע דיבור היה כמו מעיין של חיים. עבורנו הדיבור הזה הוא עוד תוספת רעש. אנחנו רוויים, אנחנו מאוד רוויים, נשאר מעט מאוד מקום למשהו. עיתונים ורדיו וטלוויזיה וקולנוע... אין לנו מקום להכיל.

**הדיאלוג במחזות שלך עם הצופים, שבא לעתים קרובות להסב את תשומת הלב אל המדיום התיאטרוני עצמו, מתנהל לעתים קרובות באמצעות הדיאלוג של דמות המחזאי, שהוא בן-דמותך בעצם, ישירות עם הקהל. לפעמים נדמה שיש בזה גם משהו שבא להגן על ההצגה מפני ביקורת משוערת...**

זה אף פעם לא נועד ליצור הגנה. קודם כל זה נובע אצלי מאיזה אינסטינקט: מגרה אותי השבירה של האשליה, אני חושב שהיא מגרה אותי מפני שיש בה משהו קצת סאדו-מזוכיסטי, כי אתה כאילו מנסה לבנות אשליה ואז – אתה מנפץ אותה. אבל המטרה, גם של סאדו-מזוכיזם, היא ליצור תחושת קיום. אדם רוצה להיות בעמדת כאב כדי לחוש את עצמו. ואני חושב שזו גם המטרה שלי עם הקהל. איפה אתם כרגע, ברגע הנתון הזה... ליצור תחושת הווה. עצירת הרצף הצפוי, שבירת העלילה, יוצרת מעין זעזוע. כמו תחתונת של רקדנית שנחשפת פתאום. כמו תקלה. תיאטרון זו אמנות של הווה במהותה. זה מה שמייחד תיאטרון, זה מה שמגרה אותי בתיאטרון, ואני חושב שזה החסר שהתיאטרון בא למלא. בני אדם הם אולי היצורים היחידים על פני כדור הארץ שאין להם הווה. יש להם עבר, יש להם עתיד, יש להם פנטזיות, יש להם הכול חוץ מ... קשה מאוד לתפוס אדם בהווה. על כל פנים, ברגע שתפסת אותו, ההווה נגמר. כלומר זה משהו שאי-אפשר בכלל לקיים אותו במודע. הוא קיים רק כשאתה לא מודע לרגע. הרצון שלי הוא ליצור את הרגע של ההווה ואת תחושת ההווה, את התחושה של הכאן ועכשיו. זה כמובן מאוד נחוץ לשחקנים, אבל אני חושב שזה נחוץ גם לקהל.

**נראה שאתה יוצר את הזיקה שבין הבמה לאולם, אבל על-ידי כך אתה גם מסב תשומת לב – כמו שאתה אומר במילה של אהבה באמצעות הדמות של המחזאי – לכך שגם הגמגום שלו כתוב מראש. בחיים זה לא ככה – או שאתה כן מאמין שגם בחיים הגורל קבוע מראש?**  
אני לומד עכשיו את שפינוזה, הוא כנראה חושב ככה... מבחינה

מסוימת... כשכתבתי את זה, לא האמנתי בגורל, אבל לפעמים יש תחושה שהדברים חוזרים על עצמם. אחד המחזות הראשונים שכתבתי – סטניסלבסקי סטניסלבסקי, נגמר במונולוג של שחקן שאומר: "אלוהים אדירים, אני יודע שאני הולך להגיד את זה, והנה אני אומר את זה, ואני לא מצליח לצאת מזה". אצל המחזאי (במילה של אהבה) יש כבר רמה נוספת של מודעות – הוא כבר כתב את זה, אז הוא יודע שהוא הולך להגיד את זה. אבל אצל השחקן זה אפילו לא היה במודעות. יש שם מונולוג שהוא מנסה לא להגיד אותו, ולא מצליח.

בכמה מהמחזות שלך חוזר הרצון לערבב בין מישורי ממשות שונים – בין הממשות ההיסטורית לבדיונית, ובין הממשות הבדיונית והתיאטרונית – מה שמחזק את תחושת הדטרמיניזם, כי כל המישורים נתפסים בסופו של דבר כבדויים, כחלק מהעולם התיאטרלי של המחזה שבו הכול כתוב מראש. למשל נעמי, דמות בדיונית במילה של אהבה, מנסה להכניס את מיכאל החייל, דמות 'היסטורית' או 'אמתית', לתוך העלילה המומחזת ולהציל אותו מידי הנסיכה, אבל מתברר שגם המסלול הזה כבר קבוע מראש...

המסלול הזה... היא רוצה להכניס אותו להצגה. אבל בעצם היא רוצה שהוא יאהב אותה. ומה זה לאהוב במקרה הזה? זה למשל להאמין בזה שיש לה ילד. הוא לא מוכן להאמין, הוא חושב שזו בובה. הנכונות שלו לעשות את הקפיצה הזו, להאמין שזו אהבה, שהבובה היא ילד, זה בשבילי דימוי למה שנקרא לחיות. מה זה לחיות? מה זה לקפוץ למים?

**זה להאמין שיש שם מים.**

כן, להאמין שיש שם מים, ולהסכים. הוא לא מוכן לעשות את זה, ולכן הוא מת.

**אבל אם הבמה היא דימוי לחיים?**

אז אלו החיים. אני מאמין באמת שהוא לא מצליח.

אתה גורם לקהל מצד אחד להרגיש את ההווה, ומצד שני לקרוא את החוקים של האמנות, ללמוד אותם תוך-כדי. כל הזמן יש משחק עם ציפיות הקהל לגבי מיקומו של קו הגבול שבין המציאות וההצגה. אני חושב שהעניין הוא לא רק החוקים של האמנות, אלא גם החוקים של החיים. כאן נכנסת החירות. כי מה בעצם ההבדל בין הבחירה של מיכאל [הדמות הראשית במילה של אהבה] אם להחליט לקבל את החוקים של הבמה, או של כל אדם מן היישוב לקבל, נאמר, את הנכונות שלו לאהוב? גם כאן אתה צריך להפעיל את החירות שלך. לאהוב, לאורך זמן, לא להיות מאוהב. אתה צריך להחליט שאתה מסכים, ולחיות, זהו. זאת אומרת, הנכונות לקבל את האשליה היא הנכונות לקבל את החיים.

בתפיסה האקזיסטנציאליסטית, חירות הולכת גם עם אחריות. מה המקום של המושג אחריות בצד מושג החירות לגביך? זה אותו דבר. אי אפשר להפריד ביניהם. עם החירות באה אחריות, זו כל הבעיה. במילה של אהבה, מה משמעות הבחירה שלו? אם הוא אחראי הוא צריך להיות האבא של הבובה הזו, האחריות היא על החיים שלו, זו כל בעיית החירות.

**אבל ההצגה לא הולכת עד הסוף עם לקיחת האחריות...**  
אני לא אמרתי שהוא לוקח אחריות, הוא לא לוקח. כאן העניין – המתח בין החירות האישית לתחושה שלדברים יש איזשהו מסלול ואתה נתון בתוך מכונה ענקית של אילוצים ושל השפעות.

במילה של אהבה מאוד מודגש שמה שנדמה לבחור הצעיר כחיים חופשיים, כל הזמן מוכתב על-ידי ציפיות של אחרים ממנו. ואסור לשכוח שהוא גם חייל, כלומר הוא לא רק נטול חירות, אלא גם נטול זהות אישית. הורדת החולצה הצבאית היא לא מקרית – כך נפתחות בפניו יותר אפשרויות. אבל אני חושב שהחירות המהותית טמונה בסופו של דבר ביכולת שלך להתייחס לדברים כך או כך.

#### לבחור את התגובה?

יש לט"ס אליוט משפט: "Human kind cannot bear very much reality" – אדם לא יכול לסבול הרבה מציאות. אני חושב שהיכולת 'לסבול' יותר מציאות היא בתחום החירות.

מצד אחד אתה מדבר על הנכונות לקבל את האשליה, שהיא החיים, מצד שני אתה כל הזמן חוזר אל המדיום והגבולות שלו. אתה מגמיש, למשל, את מרחב הבמה, מקטיף אותה עם מסכים או מרחיב אותה לתוך האולם, ועל-ידי כך אתה בעצם מרחיב את גבולות המדיום. אבל זה בעצם לא ממש זה. כי אני הרי לא משאיר את זה לכאוס. מי שיושב באולם הם שחקנים (במילה של אהבה ובאשר), אני לא באמת משתף את הקהל. הקהל הוא כאילו בהצגה. אבל בעצם הוא אף פעם לא חלק מההצגה.

**אבל אתה נותן לקהל אשליה שהוא חלק מההצגה...**  
אני חושב שבאיזשהו אופן זה מקרב את הסכנה – סכנת הבחירה. אבל לאמתו של דבר, הקהל הוא חלק מההצגה בתור קהל, אבל הוא אף פעם לא משתתף באמת בהצגה. זה היה בלתי נסבל ממש, אם זה היה ככה. הרצון הוא באמת לקרב את הסכנה, או את התחושה שעל הבמה עומדים אנשים כמוני – זה מגביר את ההזדהות, מקרב. אבל, כמובן, זה לא באמת מרחיב את גבולות המדיום.

באושר אתה משטיח את שלוש הקומות של הבית המשותף למפלס אחד. זו החלטה שיכולות להיות לה כמה פונקציות, ואולי אפשר לדאות בה גם אמירה פוליטית. כי באיזשהו אופן, אם אתה לא מנכיח את הבית המשותף על הבמה, כל אחד בקהל צריך לדמיין את הבית המשותף שלו, וכך ההתרחשויות על הבמה הופכות להיות פתאום מציאות שהקהל צריך לתת עליה דין וחשבון, יש לו אחריות כלפיה. באיזו מידה יש ביצירה שלך מקום לאמירות פוליטיות?

ברור שיש. במילה של אהבה ללא ספק, אבל אני חושב שגם באושר. שם זה בא לידי ביטוי בדמויות הקלפנים, שכמו שהמפקד שלהם מספר, הם בכלל היו חלוצים בצבא, בנח"ל! הם עבדו בקיבוץ, חלבו פרות...

**וזה כמובן ציני נורא.**

אני לא חושב שזה ציני. זה נשמע ציני כי כמו שהם נראים היום... אבל אני באמת חושב שזה מה שהם עשו בצבא.

**בעצם זה חלק מהאמירה: שגם 'מלח הארץ' הם אולי רוצחים שכירים...** זאת לפחות הייתה הכוונה שלי. היו כמה פעמים שהשחקן, אריה צ'רנר, עשה את זה אירוני או ציני ויצר רושם כאילו הוא מתבדח. אבל בסופו של דבר הגעתי למסקנה שזה באמת מה שהוא עשה, זה מה שהם עשו.

**אז זאת בעצם האמירה שלך על מה שקרה לחברה הישראלית?** כן, בגלל זה גם השיר "האמיני יום יבוא" – אין שיר יותר 'מלחמת השחרור' מהשיר הזה. זה התקליט של פעם. על רקע התקליט הזה מענים את המלאך, המוזיקה הזו בעצם נועדה להסתיר את העינויים. המפקד משמיע את המוזיקה כדי להסתיר מוויזי את העינויים.

**עד כמה, לדעתך, לתיאטרון יש אחריות להגיד משהו על הדיכוי? עד כמה מחזאי ישראלי יכול בכלל לכתוב על הדיכוי של הפלסטיני או של כל מי שאין לו זכויות אזרח, מי שבשבילו מה שקורה כאן הוא לא בגדר דמוקרטיה. עד כמה אפשר לכתוב על זה והאם צריך בכלל לכתוב על זה?**

ברור שאפשר לכתוב. צריך – אני לא יודע. מה זאת אומרת צריך?

**בשבילך, מבחינה אתית: באיזו מידה יש לאמן גם מחויבות ציבורית כלפי העולם שבתוכו הוא חי?**

אני אגיד לך מה, לדעתי, אָתִי ומה לא אתי. אתי זה לעשות תיאטרון טוב, ולא אתי – זה לעשות תיאטרון רע.

אני חושב שהמחויבות של כל אמן היא להיות מה שרוב בני האדם לא מרשים לעצמם ולא יכולים – להיות הוא. בתוך ההוא הזה, אם נכנס גם ממד פוליטי, הוא יתעסק בזה, ואם לא נכנס – הוא לא יוכל להתעסק בזה,

אבל זה לא אומר שאסור לו לכתוב וליצור. הוא עדיין יכול להיות אמן גדול ולא להתעסק בבעיה שלנו עם הפלסטינים, אבל אולי הוא יתעסק בדברים שונים. אני חושב שהרבה פחות מוסרי זה לכתוב על העניין הזה ולעשות את זה רע. זה הרבה פחות מוסרי מלא לכתוב על זה.

אני חושב שהדבר האחרון שצריך זה לקבוע לעצמך עקרונות וכללים. העיקרון היחידי זה לנסות להבין, לחוות, להרגיש, להיות. וכל היתר יבוא עם זה. אני לא חושב שאפשר לקבוע קוד אתי אחר לאמנות. יש אמנות גדולה שעוסקת ביחיד, ויש אמנות מאוד חשובה וגדולה שעוסקת בכלל, ויש אמנות איומה שעוסקת בכלל ויש אמנות קיטשית ומטופשת שעוסקת ביחיד.

ברגע שהקהל מסוגל לקרוא, להבין רב-גונית, להבין קונפליקטים, להבין שאין שאלה ותשובה אלא משא ומתן, הוא מבין דרך התיאטרון את משמעותו של הפוליטי – זה אולי התפקיד הגדול ביותר של התיאטרון. אני מאוד מסכים. אם בכלל יש תפקיד. אני מרגיש שהתפקיד של אמנות זה להיות גשר להווה, לחיים. לתת לאנשים יכולת לחוות את החיים, מפני שהיכולת הזו הולכת ופוחתת. אני חושב שזה התפקיד. ובאמת לא להגיד מה דעתי על החיים. דעה היא הדבר הכי פחות משמעותי. ולפעמים דעות נורא מייבשות ומצחיחות.

**כשיברת על החשיבות של היעדר האגו אצל השחקן, התכוונת לכך שכל אמן צריך להיות בלי אגו?**

ביחס ליצירה כמובן, לפחות לנסות. אני חושב שהחכמה היא לגלות יותר מאשר להמציא, להבין יותר מאשר להגיד. אני מרגיש שצריך לראות כמה שפחות, לא מהאישיות, אבל מהאגו של האמן; זה הרי בדיוק המניע הראשוני של השחקן להיות שחקן – תאהבו אותי, תעריצו אותי, תנו לי אישור לקיום. יש בזה משהו אינפנטילי. זה סתם במקום לפתוח. זה קצת כמו לנצל יצירה. זה ההבדל בין מעשה מגונה לבין אהבה.

הל-אביב, אוגוסט 2005



**מיכאל גורביץ'** – מחזאי, במאי והמנהל האמנותי של תיאטרון "החאן" בירושלים משנת 2001. בוגר הסטודיו למשחק בהנהלת ניסן נתיב, וכיום מורה במוסד זה. השתלם בלונדון בבימוי ובחינוך. היה במאי הבית של תיאטרון "הבימה" במשך שש שנים. בין המחזות שכתב וביים: מלאכים הם לא לנצח, סטיניסלבסקי, מסע לכיוון היס, אורפאוס, האבן והשושנים, אני, יודה ואחותו של הרמטכ"ל ומים רבים (עם דניאל לפין), המרחק הזעיר בין האהבה לגוף, והשינה והאש. בתיאטרון "החאן" ביים את המחזות פרי עטו צל חולף, מילה של אהבה, חיל פרשים אנו ואושר וכן את מלחמה על הבית (מאת אילן חצור), הקמצן (מאת מולייר) והחיים הם חלום (מאת קלדרון דה לה ברקה). מיכאל גורביץ' זכה בפרס פינקל על בימוי גן ריקי, בפרס מוזיאון תל-אביב ע"ש ד"ר גמזו, בפרס מרגלית, וכן נבחר לבמאי השנה במסגרת פרס התיאטרון על ההצגות צל חולף (1999), הקמצן (2004) ואושר. גורביץ' הוא חתן פרס לנדאו לשנת 2004 וחתן פרס א.מ.ת. (2005).

**ד"ר ילנה טרטקובסקי** – מוסמכת "האקדמיה הרוסית לאמנויות הבמה" (גיטיס), מוסקבה. עבודת הדוקטור שלה, שנכתבה בחוג לתיאטרון של אוניברסיטת תל-אביב, עסקה ב"תרומתה של מורשת התיאטרון הרוסית להתפתחות התיאטרון העברי: המקורות הרוסיים של אמנות המשחק של 'הבימה'".

**עמרי יבין** – תלמיד לתואר שלישי במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב. עבודת המחקר שלו עוסקת במרחב ובמקום במחזות השכונה של חנוך לוין. ב-1989 ראה אור בהוצאת כנרת ספרו תל-אביב עיר אגדה, ובו מעשיות מקוריות מחיי תל-אביב. ב-2001 זכה בפרס המחזאי המצטיין בפסטיבל הבין-לאומי להצגות ילדים ונוער בחיפה על מחזהו מבצע גזוז, שנכתב בהשראת סיפורי נחום גוטמן. לאחרונה הועלה בתיאטרון "הסימטה" מחזה פרי עטו, הטריפ של ציונה, שבוחן את הנרטיב הציוני באמצעות מיתולוגיה יפואית.

**ד"ר נורית יערי** – ראש החוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב. ספרה תיאטרון צרפתי בן זמננו ראה אור בעברית (1992) ובאנגלית (1994). ערכה קובץ מאמרים של חוקרי הפקולטה לאמנויות On Interpretation in the Arts (2000), ערכה עם שמעון לוי קובץ מאמרים על יצירתו של חנוך לוין, האיש עם המיתוס באמצע (2004), ולאחרונה ראה אור בעריכתה קובץ מחקרים על יצירתו התיאטרונית של נסים אלוני על מלכים, צוענים ושחקנים (2006). מאמריה על התיאטרון היווני העתיק, התיאטרון הצרפתי המודרני והתיאטרון הישראלי התפרסמו בכתבי עת

אקדמיים בארץ ובחול. ל. כיהנה כחברת הוועדה האמנותית של תיאטרון "הבימה", ומאז 1997 היא משמשת יועצת אמנותית בתיאטרון "החאן" בירושלים.

**ד"ר דורית ירושלמי** – מרצה בחוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב ובאוניברסיטה העברית בירושלים. זוכת מלגת דן דוד לשנת 2005. בין נושאי התמחותה: תיאטרון ישראלי, גישות בימוי וניתוח המופע. פרסמה מאמרים על התיאטרון הישראלי בספרים ובכתבי עת, בין השאר בספרים *חונך לזין: האיש עם המיתוס באמצע* (2004), על מלכים, צוענים ושחקנים: מחקרים ביצירתו התיאטרונית של נסים אלוני (2006), *בין המולדות* – היקים במחוזותיהם (2006).

**ד"ר זהבה כספי** – מרצה במחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב, עורכת כתב העת *מכאן* וחברה בוועד המנהל של בית הספר למשחק ע"ש לארי גודמן בבאר-שבע. תחומי ההתעניינות שלה כוללים ספרות עברית, דרמה ותיאטרון ישראלי וכן תאוריה פוסט מודרנית. ספרה הישבים בחושך – עולמו הדרמטי של חנוך לוין: סובייקט, מחבר, צופים ראה אור ב-2005. בין מאמריה: "זה כמו קלידוסקופ, לך תחזיק דבר חיוני, ממשי בתוך משחק הצבעים הזה": פואטיקה של פסטיש במחזה 'הנסיכה האמריקאית' לנסים אלוני", בתוך על מלכים, צוענים ושחקנים: מחקרים ביצירתו התיאטרונית של נסים אלוני (2006); "A Lacerated Culture, A Self-Reflective Theatre: The Case of Israeli Drama". *The play within the Play* (forthcoming).

**פרופ' שמעון לוי** – פרופסור מן המניין בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל-אביב וכן בימאי ומתרגם של למעלה מ-150 מחזות. בין מחקריו האחרונים: סמואל בקט – מדבר, נוכח, נסתר: עיונים ביצירתו הדרמטית (1997), *Samuel Beckett's Self-referential Drama* (1990/2000), קנון התיאטרון הישראלי (2002) ו-*The Bible as theatre* (2002). בקרוב יושלם חיבורו בנושא הדרמה והתיאטרון הישראליים. פרסם עשרות מאמרים בעברית, באנגלית ובגרמנית. היה דרמטורג בתיאטרון "הבימה" ובתיאטרון "החאן".

**טלי לטוביצקי** – חברת מערכת ומרכזת בכתב העת *מכאן* ובסדרת הספרים *מסה קריטית באוניברסיטת בן-גוריון בנגב* (בשיתוף עם הוצאת כתר). נושא עבודת המוסמך שלה, שהוגשה למחלקה לספרות עברית באוניברסיטת בן-גוריון, הוא "רטוריקה של אגרסיה: הנשי והנפשי בשירתו המוקדמת של יצחק לאור".

**ד"ר ז'נט ר' מלכין** – מרצה בכירה ולשעבר ראש החוג ללימודי התיאטרון באוניברסיטה העברית בירושלים, וחברה בהנהלת המרכז ע"ש פרנץ



רוזנצוויג לחקר הספרות ותולדות התרבות היהודית-גרמנית. פרסמה שני ספרים: *Verbal Violence in Contemporary Drama: From Handke to Shepard* (1992) ו- *Memory-Theater and Postmodern Drama* (1999). ערכה עם פרדי רוקם את הספר *Emergence of Modern German Theater* שיראה אור בקרוב. פרסמה מאמרים על התיאטרון הגרמני והאוסטרי בן זמננו, על היינר מולר, תומס ברנהרד, סמואל בקט, רוברט וילסון, וכן על פוסט-מודרניזם.

**פרופ' אברהם עוז** – מרצה לדרמה באוניברסיטת חיפה ובבית הספר הגבוה לאמנויות הבמה "בית צבי". יסד את החוג לתיאטרון באוניברסיטת חיפה וכיהן כראש החוג לתיאטרון שם ובאוניברסיטת תל-אביב. מרצה אורח באוניברסיטה העברית בירושלים, במכללת ספיר ובסמינר הקיבוצים, חבר הנהלת התיאטרון הקאמרי, דרמטורג התיאטרון העירוני חיפה, מבקר ועורך ב"קול ישראל" ובעיתון הארץ, עורך ומגיש סדרות תרבות טלוויזיוניות, עורך מפעל כתבי שקספיר בעברית ונשיא "האגודה הישראלית לקידום חקר התיאטרון". פרסם ספרים ומאמרים רבים בארץ ובחו"ל על שקספיר, מארלו והתיאטרון הפוליטי. תרגם עשרות מחזות ואופרות לכל תיאטרוני ישראל, ביניהם מאת שקספיר, ברכט ופינטר.

**פרופ' ז'וזט פראל** – פרופסור מן המניין בבית הספר ללימודי תיאטרון מתקדמים באוניברסיטה של קוויבק במונטריאול. פרסמה ספרים רבים, בהם: *Teatro, Teoria y practica: mas alla de las Fronteras* (1997) ו- *Mise en scène et jeu de l'acteur* (2004) (מהדורות נוספות ראו אור ב-1999 וב-2001) – העוסק בממאים אירופאים ואמריקאים; *Rencontres avec Ariane Mnouchkine* (1995) (מהדורה נוספת ראתה אור ב-2001), *Trajectoires du Soleil* (1999) – שניהם עוסקים בפועלה של הבמאית מנושקין. פראל ערכה קבצים רבים, בהם: *Theatricality* (special issue of *SubStance*, 2002), *Mnouchkine und das Théâtre du Soleil* (2003), *L'École du jeu, former ou transmettre* (2003), *Les chemins de l'acteur* (2001) בין השנים 1999-2003 כיהנה כנשיאת "הפדרציה הבין-לאומית לחקר התיאטרון".

**פרופ' גד קינר** – פרופסור חבר בחוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב ומנהל "תיאטרון האוניברסיטה". מרצה בחוג ללימודי התיאטרון באוניברסיטה העברית בירושלים ופרופסור אורח במכון למדע התיאטרון באוניברסיטת מינכן. היה בין עורכי הספר הקאמרי: תיאטרון של זמן ומקום (1999), ובעקבות כנס שיזם עם בית הספר לפילוסופיה באוניברסיטת תל-אביב ערך את ספר המסות *Bertolt Brecht: Performance and Philosophy* (2005). ב-2007 יראה אור ספרו מוסכמת המציאות בתיאטרון הישראלי בהוצאת ספרא. בימים אלה עובד על מחקר בדרמטורגיה יישומית במימון הקרן הלאומית למדע. שימש דרמטורג ב"הבימה",

בתיאטרון הקאמרי ובתיאטרון "החאן" הירושלמי, וכן מנהל אמנותי של רוב פסטיבלי התיאטרונטו הישראלי והבין-לאומי ופסטיבלי ה"דו אמן" ב"הבימה" ובתיאטרון הקאמרי. פועל כשחקן במה, קולנוע וטלוויזיה, כעורך כתב העת תיאטרון: רבעון לתיאטרון עכשווי וכמזכ"ל הסניף הישראלי של "ארגון התיאטרון הבין-לאומי". פרסם שלושה ספרי שירה. תרגם כ-30 מחזות מגרמנית, מנורבגית ומשבדית.

**אנטואן שלחת** – מבקר ומתרגם. פרסם ספרים בערבית על הספרות הפלסטינית, בהם על הספרות הפלסטינית בישראל. בין תרגומיו מהספרות העברית לשפה הערבית: הדרך לעין חרוד מאת עמוס קינן, העימות מאת ק. צטניק, גטו מאת יהושוע סובול, מלכת האמבטיה מאת חנוך לוין. חי ויוצר בעכו.

מכאן מפרסם מאמרים מקוריים בחקר הספרות והתרבות היהודית והישראלית שטרם ראו אור בבמה אחרת. אם נמסרה במקביל גרסה כלשהי של המאמר לכתב עת נוסף, או אם התפרסמה – או עומדת להתפרסם – גרסה דומה במקום אחר, על המחבר/ת להודיענו על כך בעת משלוח המאמר.

כל המאמרים עוברים תהליך שיפוט של חברי המערכת ושל קוראים מומחים. להלן הנחיות להגשת מאמרים לשיפוט:

- היקפו של כל מאמר יהיה לא פחות מ-7,000 מילים ולא יותר מ-14,000 מילים.
- המאמר יכלול הערות שוליים ממוספרות, ובהן ישולבו כל מראי המקום הרלוונטיים. רישום ההפניות הביבליוגרפיות יהיה במתכונת הגיליון האחרון של כתב העת. אין לצרף רשימה ביבליוגרפית.
- המאמר יישלח בדואר בשלושה עותקים וכן בדוא"ל בקובץ word, בגופן David (גודל אות 12) וברוח 1.5 בין שורה לשורה, על צד אחד של דף בגודל A4.
- למאמר יצורפו תקציר (באנגלית), פרטים ביוגרפיים (בעברית ובאנגלית) פרטי התקשרות וציון שיוך אקדמי/ מקצועי/ אחר של המחבר/ת.

מחברים שמאמריהם יפורסמו, יקבלו עותק אחד מהגיליון שבו הופיע המאמר וכן 10 תדפיסים.

הכתובת למשלוח:

מערכת מכאן, המחלקה לספרות עברית, אוניברסיטת בן-גוריון בנגב,  
ת"ד 653, באר-שבע 84105  
mikan@bgu.ac.il

# Mikan, Journal for Hebrew and Israeli Literature and Culture Studies

## Israeli Theatre Research

Vol. 7, November 2006



מרכז הקלימים והמחלקה לספרות עברית.  
אוניברסיטת בן-גוריון בנגב



כתר הוצאה לאור

Editor: **Zahava Caspi**

Editorial board: **Tamar Alexander, Yitzhak Ben-Mordechai**

Junior editors: **Adi Adler, Gish Amit, Yael Ben Haim-Hasan, Yifat Hecht, Tali Latowicki, Svetlana Natkovich, Eliezer Papo, Moran Peri, Inbar Raveh, Hadass Shabat-Nadir, Michal Vosner.**

Editorial advisors: **Robert Alter, Arnold J. Band, Dan Ben-Amos, Daniel Boyarin, Menachem Brinker, Nissim Calderon, Tova Cohen, Michael Gluzman (First Editor), Nili Gold, Benjamin Harshav, Galit Hasan-Rokem, Hannan Hever, Ariel Hirshfeld, Avraham Holtz, Avner Holtzman, Matti Huss, Zipporah Kagan, Ruth Kartun-Blum, Chana Kronfeld, Louis Landa, Dan Laor, Avidov Lipsker, Dan Miron, Gilead Morahg, Hannah Nave, Ilana Pardes, Iris Parush, Ilana Rosen, Tova Rosen, Yigal Schwartz, Gershon Shaked, Uzi Shavit, Raymond Sheindlin, Eli Yassif, Gabriel Zoran.**

Editorial coordinator: **Tali Latowicki**

Language editors: **Liora Herzig** (Hebrew); **Naomi Paz** (English)

Graphic editor: **Tamir Lahav-Radlmesser**

Cover photo: Photographs from **Michael Gurevich's** play *Word of Love*, courtesy of the Jerusalem Khan Theatre.

888186

ISBN: 965-07-1508-8

© All rights reserved. Heksherim Center for Jewish and Israeli Literature and Culture, Ben Gurion University, Beer Sheba, and Keter Books (2005) Ltd., Jerusalem. 2006

# Contents

## Articles

**Gad Kaynar – 5**

An Outlined History of Theatre Research in Israel

**Elena Tartakovsky – 29**

Habima in between Studio and Theatre: The Lack of Artistic Leadership

**Dorit Yeroushalmi – 51**

Two Voices in the Same Habitat: Habima as Seen through the Works of Baruch Tchemerinsky and Zvi Friedland

**Zahava Caspi – 73**

“And the comrade faced the steel” – Is 1948 Drama a Recruited Literature?

**Shimon Levy – 91**

The Israeli Radio-play: Towards a Socio-thematic Analysis

**Omri Yavin – 113**

“Where is the gang from the old days when we screwed Rina in the sycamore garden”:

An Image of the First Hebrew City in the Neighbourhood-plays of Hanoch Levin

**Nurith Yaari – 135**

Human Suffering as a Multi-perspective Theatrical Image: Hanoch Levin’s

*The Dreamer*, a Study in Writing Contemporary Tragedy

**Avraham Oz – 149**

The Heterotopic Motherland of Nissim Aloni

**Tali Latowicki – 167**

“I am the heart? I am only a nail, growing on a dead body”: Individuality Destroyed and Rebuilt in Yitzhak Laor’s *Ephraim Returns to the Army*

## Theory

**Jeanette R. Malkin – 197**

Theatricality and the Canonization of Performance: A Foreword to Josette Feral’s Article

**Josette Féral – 205**

Theatricality: The Specificity of Theatrical Language

**Viewpoint**

**Antoine Shulhut – 219**

Between Identity and Renewal: On Arab–Israeli Theatre Today

**Portrait**

“The Willingness to Accept Illusion is the Willingness to Accept Life”: An Interview with

**Michael Gurevich – 227**

**Abstracts – V**

**List of Contributors – XII**

# Abstracts

## **An Outlined History of Theatre Research in Israel**

**Gad Kaynar**

The first part of this article outlines the unexplored history of theatre research in Palestine and the State of Israel. During the early period scholars and writers confined themselves almost exclusively to the subject of relations between the Bible, drama and the histrionic art. The majority of second generation scholars (1950s and 1960s) – with a few notable exceptions – investigated drama as a purely literary genre, and dramatic art as a hermeneutic metaphor in the service of extra-aesthetic fields. Their students expanded theatre research through an inter-disciplinary approach, merging aesthetic considerations with other perspectives, retaining their performative disposition while claiming social and political standpoints.

The second part of the article explores those publications that constituted milestones in the development and orientation of Israeli theatre research, from analysis of historical Hebrew drama in the early 1970s; through various attempts to overcome the problems of conceiving a historiography and generic exploration of Hebrew drama and theatre; up to representation of the polyphonic character of contemporary research in the mid 1990s; followed by the latest studies of specific theatrical fields in Israel.

## **Habima in between Studio and Theatre: The Lack of Artistic Leadership**

**Elena Tartakovsky**

This article presents Habima's collective organization between 1928 and 1969, and analyses the problematic lack of artistic leadership in that period. Habima began as a Jewish drama studio in Moscow in 1917, whose artistic, organizational and ethical foundations were established in the context of the collectivist ideology of the Studio Movement that developed in Russian theatre at the beginning of the 20th century. Habima's status as an "exemplary studio" contributed to its extraordinary artistic successes. Later, however, the collectivist ideology conflicted with the theatre's professional interests, preventing delegation of authority to relevant individual professionals. This



article discusses the three ways (leadership by Russian, German or resident directors), in which Habima confronted the problem of artistic leadership, and analyses the reasons for its limited success.

## **Two Voices in the Same Habitat: Habima as Seen through the Works of Baruch Tchemerinsky and Zvi Friedland**

**Dorit Yeroushalmi**

The early research on Habima gave pride of place to local plays and flag performances, while the issue of directors and direction was pushed aside. However, during the period of the British Mandate only a few local plays found their way to Habima's stage; and it was not these works that established the image of what was "theatre", but rather the work and directorial approaches of the directors. This article deconstructs the "old-fashioned" image that has long adhered to Habima's narrative. In terms of the works of Baruch Tchemerinsky and Zvi Friedland, it was not "old-fashioned", but, rather, a theatre that spoke in different voices – voices that constituted part of the ongoing cultural engineering processes.

## **"And the comrade faced the steel" – Is 1948 Drama a Recruited Literature?**

**Zahava Caspi**

This article attempts to examine from a new perspective the dramatic works written during and immediately after the 1948 War of Independence, such as *He Walked in the Fields* and *In the Plains of the Negev*. I contend that the plays themselves do not in fact reflect their generally perceived image as representative of the normative and consensual ideological stand of the Israeli collective at that time. I further deconstruct the common viewpoint of the plays as aesthetically shallow, and reveal instead their poetic complexity. This new reading of the plays exposes the ambivalent stand of their authors towards the reality represented in them. Moreover, their heroes are not exclusively the young *Sabras*, but also the generation of the founding fathers, who have been the main target of criticism. I suggest, for example, that the reflexive structure of a play-within-a-play in *He Walked in the Fields* exposes an ideological inner tension: while the outer play functions as a mythical text within the

framework of the dominant Israeli ethos, the inner play subverts and ironizes this idealization by revealing the falseness of the mythic perpetuation of its hero, Uri. Thus the play's structure is shown to deepen and complicate its messages and enhance its aesthetic complexity.

## **The Israeli Radio-play: Towards a Socio-thematic Analysis**

**Shimon Levy**

This article presents an outline for a socio-thematic analysis of 40 years of radio-plays in Hebrew. The examined corpus comprises 1850 works, some of which are originally radiophonic and others adaptations from other media, broadcast by the Israeli radio-drama department between 1954 to 1992. Although clearly influenced by European radio-drama, Israeli radio-plays have developed their own unique blend of "form and content". Through a selected number of radio-plays, this first-of-its-kind survey offers a thematic approach to the repertoire, in dealing with topics such as the Holocaust, the Arab-Israeli conflict, and the image of the Israeli-born "Sabra".

## **"Where is the gang from the old days when we screwed Rina in the sycamore garden": An Image of the First Hebrew City in the Neighbourhood-plays of Hanoch Levin**

**Omri Yavin**

This article examines the relationship between space as represented in Hanoch Levin's neighbourhood plays and the actual space identified with Tel Aviv. It shows that the familiar Tel-Aviv is subjected, by Levin, to a fictional-heterotopic landscape portrayed by the use of three major strategies. First, Levin dissociates Tel Aviv from both its actual surroundings and its Israeli (geographical) context and juxtaposes it with the outside (mostly European and American) world. Second, he superimposes the neighbourhood space onto the overall municipal space of the city, thereby forming a new space, that of a "city-neighbourhood". He thus challenges the natural relationships between the city itself and the neighbourhood contained within it. Finally, Levin introduces into this "city-neighbourhood" space an additional space that can be

identified with the Jewish–European *shtetl*. Through a strategy of interpolation, he inlays the first Hebrew city with elements of the Jewish core space, that of the Diaspora. Levin thus presents the city of Tel Aviv as a global city, a city–neighbourhood, and an East–European island within the Mediterranean Sea.

## **Human Suffering as a Multi-perspective Theatrical Image: Hanoch Levin's *The Dreamer*, a Study in Writing Contemporary Tragedy**

**Nurith Yaari**

This article focuses on Hanoch Levin's *The Dreamer* (1983), written between *Everybody Wants to Live* (1982) and *The Lost Women of Troy* (1984). Analysis of the central scene of the play (Act I, sc. vii) reveals Levin's use of three interchanging points of view for his theatrical image of human suffering: the inter–personal point of view that links the victim and his torturer; the metaphysical point of view that links human beings to the metaphysical powers that define human destiny; and the theatrical point of view that links spectators and actors into a “here and now” experience – the performance. As all three points of view are activated in Ancient Greek, Christian and Modern tragedy, it is suggested that *The Dreamer* can be read as a contemporary tragedy.

## **The Heterotopic Motherland of Nissim Aloni**

**Avraham Oz**

The work of Nissim Aloni is constantly courting the inconstant. At the outset of his dramatic career he explored the functions of alienation between man and his place, and from there he proceeded to the homeless existence of the exiles of *The American Princess*, until settling permanently in the heterotopic twilight zone of his later plays. The collective hegemony in Aloni's plays is nothing but a façade, and the family infiltrates the historical narrative as a decisive answer to the false national community. The nation does not play any material role in Aloni's work: it is placed beyond the conceptual horizon of the characters. Its traces can be recognised in narrower communities, such as that of the family, which in turn is also a game in which everyone loses, and first and foremost – family unity. The biological family is shown as nothing but an

Oedipal nest of wasps; and the Mafia family as nothing but an organisation of beggar–murderers. On a deeper level, however, Aloni’s families are far from being ultimate, final concepts, but are, rather, metonymies of the imagined community inhabiting the national motherland: an ideological association disguised as a coherent genetic community. Thus the historical narrative of Aloni’s clowns constitutes an imaginary world of illusions, counterfeit and worthless plots, a narrative of comedy and melodrama, not based on any conventional reality, but bursting into the world by virtue of ritual and myth.

**“I am the heart? I am only a nail, growing on a dead body”: Individuality Destroyed and Rebuilt in Yitzhak Laor’s *Ephraim Returns to the Army***

Tali Latowicki

This article follows the intertextual character of the play *Ephraim Returns to the Army*, and reads it through other works mentioned in it or alluded to, along with Laor’s works in other genres. The intertextual strategy has a clear political function of de–mystification. However, it also carries a powerful emotional potential, derived from the correlations it draws between the hero of the play and the implied playwright, encouraging the reader to identify both of them with Yitzhak Laor himself. Precisely because of the obvious link between the author and his hero, it is meaningful that the political ending of the play, with its utopian alternative to the current power relations, is realized only after the disappearance of the male protagonist from the stage. Only then is a new subjectivity constructed – out of the female character whose traits greatly resemble the attacked female addressee in Laor’s erotic poems. Thus the stage seems to supply Laor with the utopian space necessary to realize the political and sexual ‘Other’, but only at the price of the metaphorical death of the male hero.

**Theatricality and the Canonization of Performance:  
A Foreword to Josette Feral’s Article**

Jeanette R. Malkin

This article examines the diachronic changes in Josette Feral’s thinking about theatricality and its relation to performance, from her first article on the subject in 1985, up until 2002. These changes are viewed

in light of the developments in theatre research over the last three decades in the United States and Europe, and in particular in light of the academic canonization of Performance Studies. While elaborating upon the meaning of her strategic move from an “Americano-centric” ideology toward a more “European” aesthetic discourse, Malkin draws correlations between current trends in performative culture and early 20th century European, and especially German, avant-garde theatre theory. The “Foreword” presents Feral’s axis of thought – theatrical/performative – as dynamic and sensitive to cultural developments. Feral’s original binary position developed into a synthesis that allows her to encompass both terms under the enlarged, Kantian-inflected category of “theatricality”. In the end Feral posits performance – which she had originally described as “a deconstruction of theatrical codes” – as one of the fundamental components of theatricality itself. This theoretical “shift” has disciplinary implications since it questions the benefit of the academic separation between theatre and performance studies. Malkin consequently contends that the development in Feral’s theoretical approach to performance has been paralleled by simultaneous shifts in both its artistic practice, as well as in its changing academic status.

## **Theatricality: The Specificity of Theatrical Language**

**Josette Féral**

The concept of “theatricality” appears in many and widely differing disciplines – theatre, anthropology, sociology, psychology, management, economics, politics, psychoanalysis, to name but a few. In these the concept is expressed either metaphorically or as an analytical tool, in various and sometimes even contradictory ways. Moreover, outside the field of theatre, this concept appears to be returning us to its widespread linguistic use; but precisely where is it returning us to? This is the question discussed here. The article aims to bring the nature of theatre itself into focus against a background of individual theatrical practices, theories of stage-play and aesthetics. It attempts to delineate those parameters shared by all theatrical enterprises from time immemorial. Despite the vast scope of such an enterprise, its pertinence requires at least a first step in the direction of arriving at such a definition. This article is such a step, seeking to establish points of reference for subsequent reflection.

# **Between Identity and Renewal: On Arab-Israeli Theatre Today**

**Antoine Shulhut**

The current state of Arab-Israeli theatre and the challenges it faces must be understood against the background of Palestinian literature and art since the 1948 war that dispossessed most of the Arab nation of its land. Poetry constituted – and still does today – the majority of Arab-Israeli literature. Its central theme has been the question of identity. The birth of the Arab theatre in Israel too can be characterized by the title “Between Identity and Renewal”. This article briefly surveys those issues linked to the tension between problems of identity and existence and those of renewal and growth, including: the place of the Arab-Israeli theatre and the question of its “Arabness” against the background of the broader Middle East and the modern Arab on the one hand, and the local space in which the Hebrew-Jewish culture dominates on the other; a reduction in audience numbers; traditional spectator habits; “dictatorship” of the director and lack of a dramaturge; the increasing number of one-man shows due to lack of resources; and – against and in spite of all these – the phenomenon of increasing activity of Arab-Israeli theatre in recent years, focused on children’s theatre and on developing a culture of festivals in order to renew the Arab theatre and return its audiences.

## List of Contributors

**Dr Zahava Caspi** is a lecturer in the Hebrew Literature Department at Ben-Gurion University of the Negev. She is the editor of the journal *Mikan* and a member of the management committee of the Lari and Lilian Gudman Acting School in Beer Sheba. Her fields of interest encompass Hebrew literature, theatre and drama, and postmodern theory. Her book, *Those who Sit in the Dark: The Dramatic World of Hanoch Levin*, was published in 2005. Her published articles include: "It's Like a Kaleidoscope, Go Grab Something Essential and Real in this Colors Game': Poetics and Pastiche in the Play *American Princess* by Nissim Aloni", in *On Kings, Gypsies and Actors: The Theatre of Nissim Aloni* (in Hebrew, 2006); and "A Lacerated Culture, A Self-Reflective Theatre: The Case of Israeli Drama", in *The Play within the Play* (forthcoming).

**Prof. Josette Féral** is a full professor at the Ecole Supérieure de Théâtre at the Université du Québec in Montréal. She has published several books, including *Teatro, Teoria y practica: mas alla de las Fronteras* (2004), *Mise en scène et jeu de l'acteur* (1997/1999), dealing with both European and North American stage directors, and *Rencontres avec Ariane Mnouchkine* (1995), and *Trajectoires du Soleil* (1999), both on Mnouchkine's work. She has edited several collective works, including *Theatricality* (special issue of *SubStance*, 2002), *Mnouchkine und das Théâtre du Soleil* (2003), *L'Ecole du jeu, former ou transmettre* (2003), and *Les chemins de l'acteur* (2001). She was President of the IFTR (International Federation for Theatre Research) from 1999 through 2003.

**Michael Gurevich** is a playwright and director, and has served as the artistic director of the Jerusalem Khan Theatre since 2001. He studied at Nissan Nativ's Acting Studio, where he also teaches today, and completed his studies in drama teaching and directing in London. He was Habima's resident theatre director for six years, and has directed over 50 plays in Israeli theatres. His own plays include: *Angels are not Forever*, *Stanislavski*, *Journey to the Sea*, *Orpheus*, *The Stone and the Lilies*, *The Tiny Distance between Love and the Body*, and *The Sleep and the Fire*; as well as *I*, *Yehuda*, and *the Chief of Staff's Sister* and *Much Water* (both with Daniel Lapin). He has directed his own works at the Jerusalem Khan Theatre (*Passing Shadow*, *A Word of Love*, *We*

are the Cavalry, and Happiness), as well as *Fighting for Home* (by Ilan Hatzor), *The Miser* (by Moliere) and *Life is a Dream* (by Calderon de la Barca). He won the Finkel Prize for direction of *Riki's Garden*, the Tel Aviv Museum Dr Gamzu Prize, and the Margalit Prize, as well as awards for Director of the Year for his staging of *Passing Shadow* (1999) and *The Miser* (2004), and again in 2005 for *Happiness*. In 2004 he was awarded the Landau Prize, and in 2005 he received the EMET Prize.

**Prof. Gad Kaynar** is an associate professor at the Theatre Department, Tel Aviv University. He is head of the directing, writing and dramaturgy section, and director of the university theatre. He has authored numerous articles on Jewish, Israeli, German and Scandinavian theatre, dramaturgy, performance analysis, theatrical rhetoric and reception theory, and his book *The Reality Convention in Hebrew Theatre* is due to appear in 2007. He has recently obtained a major grant from the "Israel Science Foundation" for basic research on applied dramaturgy. For the last 25 years he has been the dramaturg of Habimah Theatre, The Cameri Theatre and The Jerusalem Khan Theatre, as well as artistic director of several monodrama festivals. He is also a drama translator, actor and director.

**Tali Latowicki** submitted her MA thesis on "Rhetoric of Aggression: Femininity and Soul in Yitzhak Laor's early poetry", to the Department of Hebrew Literature at Ben-Gurion University of the Negev. She is an editorial board member and coordinator of the journal *Mikan* and the "Critical Mass" book series, published by Ben-Gurion University and Keter Publishing House.

**Prof. Shimon Levy** is a full professor at the Tel Aviv University Department of Theatre, serving until recently as its head. His books include *The Bible as Theatre* (2002), *Samuel Beckett's Drama* (1997) and *Samuel Beckett's Self-referential Drama* (1990/2002) and works on Hebrew drama: *Theatre and Holy Script* [ed.] (1990) and *Hanoch Levin: The Man with the Myth in the Middle* [ed.] (2004); as well as *The Israeli Theatre Canon* [ed.] (2002), in addition to numerous articles in Hebrew, English and German. He has been dramaturg for Habima Theatre and the Jerusalem Khan Theatre, and has translated over 150 plays into Hebrew, as well as directing plays for both theatre and radio.



**Dr Jeanette R. Malkin** is a senior lecturer and former head of the Department of Theatre Studies at The Hebrew University, Jerusalem. She is a board member of The Franz Rosenzweig Minerva Research Center for German-Jewish Literature and Cultural History. She has published the books *Memory-Theater and Postmodern Drama* (1999), and *Verbal Violence in Contemporary Drama: From Handke to Shepard* (1992), and edited (with Freddie Rokem) *Going Public: Jews and the Emergence of Modern German Theater* (forthcoming). Her articles on contemporary German and Austrian theatre, on Heiner Müller, Thomas Bernhard, Samuel Beckett, Robert Wilson, and on postmodernism, have appeared in numerous journals and anthologies.

**Prof. Avraham Oz** teaches drama at the University of Haifa and the "Beit Zvi" School of Performing Arts. He served as head of the Department of Theatre at Tel Aviv University and founded and headed the Theatre Department at the University of Haifa. He is a visiting lecturer at the Hebrew University, Jerusalem, and at Sapir College and Seminar Hakibbutzim College, as well as co-artistic director of the Cameri Theatre and chief dramaturg of the Haifa Municipal Theatre. He has edited and presented cultural TV series, is the general editor of the Hebrew edition of the Works of Shakespeare, and President of the Israeli Association for Theatre Research. His numerous books and articles deal with Shakespeare, political theatre, and theory. He has translated many plays and operas for all the major Israeli theatre companies, including works by Shakespeare, Brecht and Pinter.

**Antoine Shalhath** is a critic and translator, living in Akko. He has published a number of books in Arabic on Palestinian literature, including Palestinian literature in Israel. Among the literary works he has translated from Hebrew to Arabic are: *The Way to Ein Harod* by Amos Kenan, *The Conflict* by K. Zetnick, *Ghetto* by Jehoshua Sobol and *Queen of Bathtub* by Hanoach Levin.

**Dr Elena Tartakovsky** holds an MA in theatre arts from the Russian Academy of Theatre Arts (GITIS), Moscow; and a Ph.D. from Tel Aviv University. Her doctoral thesis explores "The contribution of the Russian theatrical heritage to the growth of the Hebrew theatre: The Russian roots of the dramatic art of Habima".

**Dr Nurith Yaari** is head of the Department of Theatre Arts at Tel Aviv University. Her book *Contemporary French Theatre* was published in Hebrew (1992) and English (1994). She is editor of *On Interpretation in the Arts* (2000) and of *On Kings, Gypsies and Actors: The Theatre of Nissim Aloni* (2006). She co-edited (with Shimon Levy), *The Man with the Myth in the Middle: The Theatre of Hanoch Levin* (2004). She has published articles on ancient Greek tragedy, modern French drama and Israeli theatre. She served as a member of the artistic board of Habima Theatre, and since 1997 has served as the artistic advisor to the Jerusalem Khan Theatre.

**Omri Yavin** is a doctoral student at the Department of Hebrew Literature at Ben-Gurion University. His dissertation deals with time and space in Hanoch Levin's neighbourhood plays. His book *Tel-Aviv – a City of Legends*, a collection of original tales of Tel Aviv, was published in 1989. In 2001 he won the "Outstanding Playwright" award at the Haifa International Children's Theatre Festival for his play *Operation Gazzo*, inspired by the stories of Nahum Guttman. His most recent play, *Ziona's Trip*, dealing with the Zionist narrative through Jaffa's mythology, was staged this year by Hasimta Theatre.

**Dr Dorit Yerushalmi** teaches at the Theatre Departments of Tel Aviv University and the Hebrew University, Jerusalem, and was the recent recipient of a Dan David scholarship (2005). Her fields of interest include Israeli theatre, directing and acting approaches and performance analysis. She has published articles in journals on various aspects of Israeli theatre, and in books such as *Hanoch Levin: The Man With The Myth In The Middle* (2004), *On Kings, Gypsies and Actors: The Theatre of Nissim Aloni* (2006), and *Between Two Homelands: The "Yekkes"* (2006).