

תאטרון



מה הוא תאטרון ראוי?

הפסיון של רבי שמעון בר-יוחאי, אורטוריה דרמטית על פי ספר הזוהר

על ההצגה של נעמי יואלי, בשורות נעימות ומשיבות נפש, שלוש התרשמויות

חושפי הערווה ומקשטי הערווה - על פסטיבל ישראל השנה

להגשים חלומות ודוקא באספמיה, שיחה עם היוצרת דליה שימקו

הבית, מחזה קצר

על הדרמה של נתן שחם

האם הלכתי לתאטרון כשאחרים סבלו?

גהום! קנטטת ג'בריש, שיחה עם הבמאי ניר שאולוף

על הספר הבימה בברלין של שלי זר-ציון

כתבו:

שמעון לוי, גד קינר (קיסניגר), יוסי יזרעאלי, יאיר ליפשיץ, עמית זרקא, אולגה לויטן, מדי טרינצ'ר, ידידיה יצחקי

בשער: תמונה מתוך **חלום ליל קיץ**, בבימוי דליה שימקו בתאטרון אספמיה | צילום: אולג יפסדפייב

ספרים חדשים בהוצאת ספרא

ח"ן הנסתר



תעלומות מארכיון ביאליק

מאת: פרופ' (אמריטה) זיוה שמיר

זיוה שמיר, פרופסור (אמריטה) לספרות עברית מאוניברסיטת תל-אביב, חוקרת מובהקת של יצירת ביאליק ומעורכי המהדורה המדעית של שירי ביאליק, חיברה עד כה 14 ספרים על יצירתו. בספר שלפנינו החוקרת מכניסה את קוראיה אל חדר עבודתה ואל ארכיוני סופרים, ומאפשרת להם להתוודע אל הסיפורים המרתקים המסתתרים מאחורי הכרכים המצהיבים והעלים הפלים: יצירות שאבדו או נגנזו, תעלומות הקשורות לנסיבות כתיבתה של יצירה זו או אחרת, חידות שחוקרים התלבטו בהם בדורות האחרונים ושהגיעו כאן סוף-סוף לפתרון.

זיוה שמיר חיברה עד כה כשלושים ספרים בחקר הספרות העברית וערכה ספרים רבים. בעבר עמדה בראש בית-הספר למדעי היהדות

של אוניברסיטת תל-אביב ובראש המכון לחקר הספרות של אוניברסיטת תל-אביב. כיום היא מלמדת במכללת סמינר הקיבוצים ובמרכז הבינתחומי הרצליה. זכתה בפרס על מפעל חיים בחקר השירה העברית מטעם אוניברסיטת בר-אילן ובפרס על מפעל חיים בחקר הספרות מטעם משרד החינוך והחברה לידע-עם.

אז מה היה לנו פה



שירה על קו הגבול | מחווה לרולאן בארת

מאת: מרלין וניג

אז מה היה לנו פה הוא ספר הטומן בחובו חוויה נדירה ואמיצה של מלים. הספר מביא תובנות ורגש מעולמה של אישה יוצרת הנושאת עמה את מטען נעוריה וחיה בריבוי עולמות. ספר השירה הראשון של מרלין וניג מצרף שירה אינטימית - "על קו הגבול" - עם מכתמים ליריים כמחווה למבקר התרבות והפילוסוף רולאן בארת, שמת ביום ובשנה שבהם נולדה המחברת, והשנה חל יום הולדתו המאה.

מרלין וניג נולדה בשנת 1980 באוסטרליה וגדלה בירושלים. היא בעלת תשובה נשואה לאברך ואם לשבעה - יוצרת, חוקרת ומרצה, מבקרת הקולנוע של אתר סלונה ופעילה ציבורית. היא דוקטורנטית לקולנוע במחלקה ללימודי תרבות באוניברסיטה העברית בירושלים. ספרה הקולנוע החרדי המבוסס על עבודת המאסטר שלה, ראה אור בהוצאת רסלינג בשנת 2011.

להשיג בכל חנויות הספרים

ספרא, בית ההוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל.
רחוב קרליבך 11 תל אביב, ת.ד. 23033. טל 03-6950019.
פייסבוק "ידידי איגוד הסופרים" igudil@netvision.net.il

ת א ט ר ו ן

כתב - עת לתאטרון עכשווי

מיסודה של עמותת היצירה התאטרונית בישראל

גיליון מס. 41

מו"ל: איגוד כללי של סופרים בישראל

כתובת: רחוב קרליבך 11, ת"א, ת. ד. 23033

טל. 03-6950019 פקס. 03-6950012

igudil@netvision.net.il

[http://: sofrim.org.il](http://sofrim.org.il)

עורכים: פרופ' גד קינר (קיסינגר), ד"ר חיים נגיד

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

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

עיצוב וביצוע גרפי: ח. נגיד

המערכת אינה אחראית לתוכן המודעות

© כל הזכויות שמורות, 2016

ISSN 1565 155X



תאטרון יוצא בתמיכת מינהל התרבות,

משרד התרבות והספורט

עיריית תל-אביב-יפו, מחלקת התרבות

תוכן

מה שרואים מכאן

מה הוא תאטרון ראוי?

- 5 דברים שאמר יוסי יזרעאלי בקבלת פרס לנדאו לתאטרון
6 שמעון לוי: האם הלכתי לתאטרון כשאחרים סבלו?

במרכז השוליים

- 7 גד קינר (קיסנינגר): חושפי הערווה ומקשטי הערווה,
על פסטיבל ישראל השנה

שיחות עם יוצרים

- 14 שמעון לוי: גהום! קנטטת ג'בריש, שיחה עם הבמאי ניר שאולוף
גד קינר (קיסנינגר): להגשים חלומות ודוקא באספמיה,
28 שיחה עם היוצרת דליה שימקו

פרסום ראשון

- יוסי יזרעאלי: הפסיון של רבי שמעון בר-יוחאי, אורטוריה דרמטית
51 על פי ספר הזוהר
63 עמית זרקא, הבית, מחזה

ביקורת אחרת

- בשורות נעימות ומשיבות נפש, שלוש התרשמויות
76 שמעון לוי: זן נדיר של יוצרי תאטרון
78 אולגה לויטן: לשרת רק את הקול הפנימי
80 מדי טרינצ'ר: אותנטיות צובטת לב .

מונוגרפיה

- 83 ידידיה יצחקי: הדרמה של נתן שחם

סקירת ספרים

- 111 יאיר ליפשיץ: גלות ונדודים כפרדיגמה בהיסטוריוגרפיה
של התאטרון היהודי
116 גד קינר (קיסנינגר): ברלין בהבימה

קוראות יקרות, קוראים יקרים

הפרינג', הפריפריה הנידחת של התאטרון הישראלי, הוא העומד במרכז גיליון זה. השנה, השוליים הגיחו אל המרכז בתנופה מרשימה בפסטיבל ישראל האחרון במופע הטקסי-פולחני המונומנטלי של האמן הבלגי יאן פאבר – הר האולימפוס: להלל את פולחן הטרגדיה. למרות שלא מדובר באנסמבל ישראלי, המופע הטביע את חותמו על הפסטיבל כולו. פרופ' גד קינר (קיסניגר) שצפה בו מכתיר אותו במאמר הפותח גיליון זה כ"פסגה האמנותית של השנה, החושפת באיכותה ובחדשנותה את הבינוניות והאנכרוניזם של נוף תרבותי היפר-אקטיבי, אך צחיח ושמרני ברובו (ויש לא מעט יוצאים מן הכלל, שאינם מעידים על הכלל) השרוי באחת מתקופות השפל הקשות ביותר, שחוזה עולם המופע הישראלי מעודו."

שיחות עם שני יוצרים מן הפריפריה התאטרונתית עומדות במרכז גיליון. האחת עם דליה שימקו, שתאטרונה אספמיה, המציין השנה 13 שנות פעילות, זוכה במתי מעט תמיכה ממסדית ובשפע מחמאות ביקורתיות, המכוונות בעת האחרונה להפקה המבריקה של חלום ליל קיץ, בבימויה, עם 12 שחקנים, שאינם מקבלים על חזרות שכר שווה לעמיתיהם בתאטרונים רפרטוריים. אחת ההפקות המקוריות של השנה, בעלת השם המוזר גחום! היא העילה לשיחה שמנהל פרופ' שמעון לוי עם ניר שאולוף הצעיר. גחום! מוגדר בפי יוצריו (מוסיקה: נועם ענבר, בימוי: ניר שאולוף, טקסט: יונתן לוי) "קנטטת ג'בריש מינימליסטית וכאוטית, הכתובה במגוון שפות פיקטיביות, נשענת על שורה של מסורות מוסיקליות דתיות ופולחניות ומבוצעת על ידי קבוצת זמרים, ללא ליווי כלי."

בהמשך – פרסום ראשון של שני מחזות מקוריים חדשים, שצמחו מן העולם הדתי: הפסיון של רבי שמעון בר-יוחאי, אורטוריה דרמטית שיצר הבמאי והמשורר יוסי יזרעאלי על פי ספר הזוהר, הולחנה בידי יוסף ברדנשווילי, ובוצעה בביצוע בכורה על-ידי תזמורת הקאמרטה עם מקהלת ברתיני, שלושה זמרים ושחקן-קריין בניצוחו של אבנר בירון ב-24.6.2016. המחזה השני, הבית, נכתב בידי המחזאית והבמאית הצעירה עמית זרקא, זוכה השנה בפרס ראשון בתחרות עולמית של מחזות קצרים שערך ארגון התאטרון הבינלאומי ITI. גם מחזה זה צמח מרקע דתי. הבית עוקב אחר מסע התבגרות של ילדה המחפשת את אלוהים בעולם שמושתת על חטא ועונש, טוב ורע, ובבסיסו הבטחה לגאולה. עמית זרקא, המשמשת כמורה לבימוי במכללת סמינר הקיבוצים, השתייכה בעברה לעולם הדתי והחל משנת 2010 חיה ויוצרת בתל אביב.

אמנם, התאטרון הישראלי הוא כדברי פרופ' קינר, באחת מתקופות השפל שלו, אבל בשוליים נוצרים חיים חדשים.

עורכי תאטרון

מה הוא תאטרון ראוי

דברים שאמר יוסי יזרעאלי בקבלת פרס לנדאו לתאטרון

פדריקו גרסיה לורקה, גדול מחזאי ומשוררי ספרד, נשא דברים לאחר הבכורה של ירמה ב-1934, במדריד.

מתוך דבריו:

"תאטרון שנוהה אחר טעם הקהל במקום לאתגר אותו מהווה סכנה אסטרטגית לחוסנה של רוח האומה."

ואני מוסיף: האימפריה הרומית לא קרסה בשטחים הכבושים, כי אם בקולוסיאום, בשעשועים שאחרי הלחם. כשהאתוס מתפורר, מתפוררת האימפריה.

דבר שני אמר פדריקו גרסיה לורקה: "תאטרון ראוי הוא פיוט בשר ודם."

ואני מוסיף - היזהרו מזייפנים, מבורסקאים שמתחזים לרוקמי תחרה, מתאטרון רווי כולסטרול שמאכיל את קהלו לא בכפית כי אם בתרוד.

דבר שלישי אמר פדריקו גרסיה לורקה:

"תאטרון ראוי נבחן גם ביכולתו לתאר גם את סבל האויב המובס."

ואני מוסיף: איסכילוס כותב את הפרסים, אויבי אתונה, ואוריפידס כותב את הקובה מלכת טרויה, אויבתה של היוונים, ששכלה את כל בניה.

ב-1936, שנתיים לאחר הבכורה של ירמה, נרצח פדריקו גרסיה לורקה בגרנדה על ידי כנופיה פשיסטית בגלל דעותיו הליברליות וזהותו המינית.

סוף הרהור.



פדריקו גרסיה לורקה

האם הלכתי לתאטרון כשאחרים סבלו?

דברי פתיחה לכנס האגודה הישראלית לחקר התאטרון, 2016

בהנחה שתאטרון הוא בדיון, והמציאות אומנם לא משהו אך עדיין מרחב נוח לראות בו תאטרון, אז אנחנו, כחוקרים, נמצאים אי-שם על הגבול, הסף, קו התייחוס, הגדר בין השניים. הדברים הקצרים הבאים נאמרים בהטיה קלה לכיוון המציאות, זו הכוללת משרדי חינוך ותרבות ועיריות, הקרובים לנו בעיסוקנו כחוקרים, מורים ויוצרים בישראל, וקרובים עוד יותר בחיפה. ביצירתו השקיעה של הטיטניק הנס-מגנוס אנצנסברגר עיצב דימוי ולא דימוי בה בעת. חיפשתי שם מטפורות הולמות להגבלת חופש הדיבור בתאטרון באמצעות מקלות לערבים וגזרים לציוניים. אולי התפרצות הר געש, שכמה קרי רוח באיסלנד הרחוקה מצננים בצינור מים קרים את לבת השנאה הפורצת ממנו ואינם מגלים שום סימני פאניקה? או הקשבה דרוכה לקרחון שסרט-קרע את בטן האונייה? "זהו זה. היה זה זה? ודאי שזהו זה היה. זו הייתה ההתחלה. התחלת הסוף תמיד היא בצנעה." האש והמים האלה דרמטיים מדי. אז מה מתאים לשחיקה המואצת בחופש היצירה וההבעה אצלנו? למה לדמות תהליך השתלטות פוליטי של יסודות ימניים, דתיים ואנטי דמוקרטיים?

"זה לא כמו טבח, כמו פצצה: הרי איש לא מדמם, הרי לא קורעים בשר של איש; זה רק כך שזה עוד מתרבה ועוד, שזה רוצה לכל מקום, טפטופים; זה מלחלה סוליתית, מסתפג לך בשרוולים, הצווארון נדבק לך בעורף, מתלקקים-מתערפלים המשקפיים זה כך שריחו חסר הריח שורר בכל; שזה נוטף, מתז, נשפך, מתערבל עד שתרגיש בזה בעצמך, בחלל החזה שלך, איך בדחיפות, סבלני, מתערבב לו קר ולא אלים, קודם בפיקות ברכיך, אז נוגע בירכיים, בפטמות, בעצם הבריה, עד שלבסוף מגיע לצוואר, עד שתשתה אותו, עד שתרגישי איך זה בפנים, בכלי הנשימה, ברחם, איך היא כצמאה מחפשת את הפה, איך זה רוצה למלא את הכול, איך זה רוצה להיבלע ולבלוע".

חוקרות וחוקרי תאטרון תוהים על תולדות, מגמות, חללים, זמנים, עלילות ודמויות, תיאוריות ופרקטיקות ומעמידים בדיון מול מציאות, שואלים על יחסים בין כתוב למוצג, בין האני האמיתי והחמקמק של עצמם לבין מסקנות מחקריהם; חוקרים שבאים מאהבה, מעניין ומהבנה שהתאטרון הוא דימוי ולא דימוי. איך להתייחס או לא לאמנות, למחקר ולמקצוע הזה?



מחכים לגודו בתאטרון פסיק, ירושלים, 2012 תרגום: בן בר שביט. **במאי:** שמואל הדג'ס. **שחקנים:** עוזי ביטון, אסי שמעוני, חביב מזרחי, ליאור שגיא, נחמה פרל. צילום מסך

ברנרד שאו כתב: "אני הולך לתאטרון כדי שהצחוק באמת ירגש אותי. לא כדי שידגדגו ויטרטרו אותי מרוב צחוק". הוא קלע גם להצגות רבות העולות אצלנו לא רק בגבולות התרבות בין פינת דיונגוף-פרישמן לשדרות תרס"ט ובקרוב קצת יותר גם בפריפריה, כי הן תקבלנה סבסוד נדיב, אולי גם ממה שנלקח מאל מיידאן.

לורקה כתב על "אומה שאיננה מעודדת את התאטרון שלה, אם לא מתה כבר, הרי היא נוטה למות... תאטרון שאינו חש את דופק המאורעות המשתוללים... אינו זכאי לקרוא לעצמו תאטרון, אלא אולם בידור או מקום המיועד לביצוע אותו דבר נורא הנקרא 'להרוג את הזמן'." כאן ובספרד של לורקה הורגים לא רק את הזמן. גם זמן הוא גבול. של אדם, של מה רלוונטי להציג.

לקראת סיום מחכים לגודו פוצו מתפרץ:

"לא גמרתם לענות אותי בזמן הארוך שלכם? זו זוועה! מת! מת! יום אחד, זה לא מספיק לכם, יום אחד כמו כל יום אחר, יום אחד הוא נעשה אילם, יום אחד אני נעשיתי עיוור, יום אחד נעשה חרשים, יום אחד נולדנו, יום אחד נמות, אותו יום, אותה שנייה, זה לא מספיק לך?" ולנו, יש זמן? פוצו הנבל הוא שחקן המשחק לולדימיר ולאסטרנון את משמעות ציפיותם לגודו תוך ציפיותם במשחק שהוא עצמו ולאקי מבצעים. אחרי הסתלקותו, ולדימיר מעלה ראשי פרקים לפייפר, לדברים שיישא בכנס הקרוב: האם הלכתי לתאטרון כשהאחרים סבלו? האם אני ישן בהצגה הזאת עכשיו? אחרי ההצגה, כשאתעורר, או אשוב שאני ער, מה אומר על ההצגה? שביחד עם אחמד, או פואד, או בשאר, רימד – חברים שלי, במקום הזה, כל היום וכל הלילה, חיכיתי לתקציב מרגב? שבנט עבר ודיבר אלינו? [...] האוויר מלא בצעקותינו. [מקשיב.] אבל ההרגל, קהל נכבד, הוא ממית גדול. [הוא מביט שוב באסטרנון.] גם עלי מישוהו מביט, גם עלי מישוהו אומר, הוא ישן, הוא לא יודע כלום".

בואו נתעורר.

חושפי הערווה ומקשטי הערווה

בפסטיבל ישראל השנה מוכיחים המנכ"ל אלעד שר
והמנהל האמנותי איציק ג'ולי שניתן לשחות נגד הזרם
במציאות בה שולטות עדיין דיכטומיות נחרצות בין תאטרון
קוננוציונלי לבין אמנות הפרפורמנס

אולי זו רק גחמה מחשבתית, אבל דומה ששמו של המופע המרכזי, שנעל את
פסטיבל ישראל השנה, הלוא הוא המופע הטקסי-פולחני המונומנטלי ב-14
פרקים משכרי – וגם משקרי (בהוראת מתעתעי) – חושים, משך 24 שעות, של
גאון המולטימדיה הבלגי יאן פאבר – הר האולימפוס: להלל את פולחן הטרגדיה –
מתכתב עם המסגרת בה הוצג: פסטיבל ישראל, שהפך בניצוחם המהפכני זו
השנה השנייה של המנכ"ל איל שר, והמנהל האמנותי איציק ג'ולי, לאולימפוס,
לפסגה האמנותית של השנה, החושפת באיכותה ובחדשנותה את הבינוניות
והאנכרוניזם של נוף תרבותי היפר-אקטיבי, אך צחיח ושמרני ברובו (ויש לא
מעט יוצאים מן הכלל, שאינם מעידים על הכלל) השרוי באחת מתקופות
השפל הקשות ביותר, שחווה עולם המופע הישראלי מעודו. רוב המוסדות
במיינסטרים ובפרינג' מפחדים מהצל של עצמם וחרדים עוד יותר מבעבר
ליטול סיכונים כדי לא להרגיז ולהרחיק את הקהל (שהתחיל, ובעיקר הצעירים
שבו, להצביע ברגלים), מחד גיסא, ומאידך גיסא – מצנזרים את עצמם מפאת
אימתו של ממשל עוין לתרבות איכותית, גבוהה, ואליטיסטית (כן, יש דבר
כזה, ולא צריך לחשוש לומר זאת בפה מלא!), גם אם הוא עדיין תומך
בפסטיבל ישראל בהנהלתו הנוכחית.

שר וג'ולי מוכיחים שניתן לשחות נגד הזרם: במציאות בה שולטות עדיין
דיכטומיות נחרצות בין תאטרון קוננוציונלי לבין אמנות ה"פרפורמנס", המחול
והמדיה החדשה, ובינם לבין תחום האמנות הפלאסטית; שבה הקהל הורגל שיכנסו
אותו באחת ממדורות השבט הפרפורמטיביות ויספרו לו סיפורים "עשויים היטב"
ושווים לכל נפש, מתפתחים והגיוניים, המונעים על ידי דמויות מובחנות
ומאופיינות, כשהדגש הוא על ההיגד והאמירה המילוליים – מעז איציק ג'ולי
לאתגר את הקהל בשפות מופע פוסט-מודרניות, רב-חושיות, רב-תחומיות,
פרובוקטיביות ואניגמטיות, הדורשות מן הצופה להיות מעורב בפענוחן, ואשר



תמונה מתוך המופע **הר האולימפוס**, מאת אמן המולטימדיה יאן פאבר

במסגרתן נאלם ונעלם המלל כליל או חלקית, ומשועבד לממד החזותי-האימאזיסטי, שאינו מגולל "נרטיב" הנישא על ידי נפשות פועלות, אלא מגלם חוויה. במקום לרצות את הקהל באמצעות הצפוי, בוחר איציק ג'ולי לעמת את הצופה עם מופעים המושתתים על הבלתי צפוי (אקט שהוא כמעט מהופך לפועל "צפה" על דו-משמעותו, שממנו נגזרו גם "צופה" וגם "צפוי"). אלה מיזמים מקצועיים לעילא ולעילא, אך ניסיוניים באופיים, שאינם נותרים כמקובל במקומותינו בגדר הגבולות המוכרים, אלא בודקים גבולות אלה, חותרים תחתיהם, פורצים אותם, ומנתצים בחוויה אקסטטית את מיכלי הקיבול המוגבלים של הקהל, שתאטרון הגטאות-תל אביב-ברודווי-ווסט אנד שלנו גימד אותם, וטורח ברובו להימנע מלטלטל אותם יתר על המידה. "העיר הזאת נשלטת על ידי פחד" מודגש חוזר והדגש בעיבוד הייחודי לפאבר של מיתוס אנטיגונה. הן סופוקלס והן הכוריאוגרף הבלגי לבטח לא התכוונו, בתהליך היצירה, לירושלים בה הוצג הר האולימפוס, וגם לא לרטוריקת ההפחדה המניפולטיבית של ראש ממשלתנו ומלחכי פנכתו, ואפילו לא למנהלי מוסדות התרבות שלנו. אבל דומה שכל מי שנכח באירוע הענק הזה, מכל בחינה שהיא, דווקא חשב שכן...

והואיל ופסטיבל זה, חרף היותו פוליטי ברמת הרמז והדרש, איננו מימטי, ולא מוקדש, כאמור, לעלילות, דמויות ושיח, אלא ל"תאטרון" במובנו היווני המקורי של המושג – המקום שבו רואים – החלטנו לשמר זכרון-מעט של פסטיבל זה בתמונות מתוך שלושה מופעים שונים בתכלית באופיים, עיצובם והתרבות שהצמיחה אותם, אך דומים ברוחם האקספרימנטלית והחתרנית. לצלם את מציאות הבידיון.

סופת רעמים 2.0: תאטרון החלומות הניסיוניים

עבודתו של הבמאי הסיני עטור הפרסים וואנג צ'ונג, היא עיבוד מולטימדיה ליצירה קלאסית סינית, המגולמת כאן בסדרה של מעגלים מוכלים כסרט-בתוך-הצגה-בתוך-סיפור. על רקע קונוונציה עתיקה של שחקן ושחקנית-זמרים-נגנים, המגוללים במלל מזומר, ותוך קריצה אירונית שאיננו נוטים לזהות עם תאטרון סיני, את העלילה, נחשף על הבמה המרכזית (המתופארת בסגנון נטורליסטי כחדר שינה וסלון) סיפור על השלדים בארונה של משפחה אריסטוקרטית ורבת נכסים, ובמרכזו – משולש אהבה בלתי אפשרי בין זוג נשוי למשרתת, ההרה לאדונה. עלילה זו מצולמת תוך כדי התרחשותה על ידי צוות צילום המוצב על הבמה, כשהמצולם נערך בזמן אמת והקהל צופה בתוצאה, בשעה שתשומת ליבו נודדת בין ההצגה והסרט העכשוויים והמספרים ה"קלאסיים" (שמבחינתי גנבו את ההצגה. מסורת, מסורת...).

והואיל ותפיסתנו את המציאות מותנית על ידי הטלוויזיה והרשתות החברתיות, הרי שהטכניקה הסימולטנית של העימות בין שלושת המישורים מערערת את תפיסת המציאות שלנו. המופע חושף את התחבולה הקולנועית-טלוויזיונית לייצר דימויים סלקטיביים טעונים פחות או יותר של הממשות האמפירית ו"ולמכור" אותם כמציאות כהווייתית; ההצגה הממשית מעוררת אף היא שאלות באשר ליחס בין מציאות לבידיון, שכן חרף הגישה הנטורליסטית לבימוי, למשחק ולעיצוב הבמה, אין המוצג, לרבות היחסים האינטימיים בין הדמויות, בגדר התרחשות ממשית שהרי אנו מודעים לכך, שמה שמתיימר לאותנטיות, אינו אלא ייצוג משחקי גרידא של "האמת" כהווייתת מול מצלמה. והמספרים-זמרים בפינתם, המשמשים כמסגרת "אפית" למישורי העלילות הפנימיות, מתיקים עוד יותר את העלילה להוויה מופשטת ובלתי ריאלית, שהתרחשה בעבר הרחוק. זו הפקה המשלבת חשיפה נועזת וביקורתית של ההארכיה החברתית הנוקשה שבמסגרתה מתרחשת העלילה, בביקורת על המציצנות של המדיה וחדירת המרחב הציבורי לתוך המרחב הפרטי האינטימי ביותר. זו פולשנות מקוממת של העידן המודרני, שרבים מאיתנו חוטאים בה, אך גם הופכים לקורבנותיה. אך בד בבד, זהו גם שיר הלל לכוחה של המדיה לחשוף את הקשר שבין הון, שלטון וניצול מיני.



צילום: יח"צ

תמונה מתוך סופת רעמים, עבודתו של הבמאי הסיני וואנג צ'ונג



תמונה מתוך ילידי האלטרנטיב, יצירתם של פרנסואה שני וססיליה בנגולה צילום: יח"צ

"ילידי האלטרנטיב" – לגאול את כבודו האבוד של הדיסקו

אם סופת רעמים הוא מופע רב-תחומי, הרי שילידי האלטרנטיב אומרים כן לעוד הגזמה – טוורק, יצירתם של הכוריאוגרפים-רקדנים פרנסואה שני וססיליה בנגולה, היא לא רק חד-תחומית, אלא גם מייצגת תחום "חוץ-אסתטי", "אנתרופולוגי", בלתי מדעי, שאינו "ראוי", כביכול, להיראות על במת מופע מחול המכבד את עצמו: אמנם ריקוד, אבל ריקודי מועדונים פופולריים – טוורק, קראמפ, האוס ודאנסהול – כש"הורזים" המתסיסים את הקהל לעלות למשטח הריקוד, הם הדי-ג'ייז, ששניים מהם, שאותרו בלונדון, אחראים גם להלהטת הרוחות בזירה של מופע זה. חמישה רקדנים מעולים, המאופרים "ומעוצבים" בסגנון פאנקיסטי הזוי, מתחילים את האירוע, תוך כדי כניסת הקהל, במחול דרווישים אינסופי, המכשיר את הקרקע לחוויה קרנבלית מתעצמת והולכת עד לכדי אקסטזה. בד בבד, עצם ההתבוננות בדפוסים מחול ידועים יוצרת ריחוק וניכור המוכר, שכן גם אם אנו נסחפים בטראנס, אנחנו "נאלצים" להישאר רתוקים לכסאותינו, ודווקא כך, ב"שבי" שלנו באולם, גופנו זוכר את מעורבותו הפעילה שלו בריקוד (במועדון, בחתונה ובמסיבת רעים), ובאמצעות השיחזור הממשי שלנגד עינינו והשיחזור המנטלי של התנסותנו בו, אנו מנסים להבין – על דרך השלילה – מהם אותם גורמים "יונגיאניים" בתת-

מודע הקיבוצי לנו המביאים אותנו להימשך לסוג זה של פולחן ריקודי דווקא? אינני משוכנע שאנחנו מגיעים למסקנה, אולם זו מתממשת הלכה למעשה בהנאה הגואה שלנו למראה הווירטואוזים המדהימים שאינם חדלים מהפגנת חדות הריקוד שלהם וכישוריהם הגופניים מעוררי הקנאה והאנדרליין.

"הר האולימפוס" – הזלדת הטרגדיה מתוך רוח הכוריאוגרף

הר אולימפוס: להלל את פולחן הטרגדיה: כיצד מסוגל הצופה להתפעל מדיוניסוס מסואב ועב כרס המקפיץ את משמניו הרוטטים והדוחים? איך הדמות הזאת מתיישבת עם הדימוי החושני של אל היין, הפיריון והטרגדיה? כיצד מפיקים עונג ממראה שחקנית הבולסת כבד פרה נא כשכולה שטופה בדם, ולאחר מכן מכנסת את כל האיברים הפנימיים של הבהמה על גבי סדין, ומקוננת מעל הבליל הזה המעורר בחילה, את קינת אנדרומכה, אשת הקטור, בטרויה הכבושה שבנה הקט הושלך על ידי היוונים המנצחים מראש מגדל והפך לבליל בשר (קינה ההופכת לנאום הסתה ומחאה של הנכבשים נגד הכובשים בירושלים "החוגגת" יובל שנות כיבוש)? ואיך לבאר ולתאר את היופי הארוטי המהפנט, שלא ראתה שפחה על הים, ושאינן בו שמץ פורנוגרפיה ו"תועבה" לשמה, של שלוש רקדניות יפהפיות ועירומות, פשוקות רגליים, המעטרות את ערוותן בעלי כותרת של פרחי אביב בשומים, ומסייעות בכך, שלא מדעת, לחשוף את ערוות התאטרון הישראלי חסר הביצים והתעוזה? ... לגבי הצופה הישראלי התשובה לשאלות אלו עשויה להיות – "זה כמו אצל חנוך לוין". אולם בפרספקטיבה מיתית-פולחנית רחבה יותר, התשובה היא: הטרגדיה, אותה סוגה פרדוקסלית, שבמסגרתה מעשי הזוועה המחרידים ביותר כרצח אב ואם, כרצח מלך, כמשכב עם אם, כאם הכורתת ראש בנה, אינם מברחים את הצופה, אלא אליבא דאריסטו מעוררים בו קתרזיס, תמהיל מזכך של פחד ורחמים, המעלה את האנושי על נס. האשף הבלגי יאן פאבר מצליח לעשות זאת, כשהוא מפשיט את הצגת המחווה שלו לטרגדיה מכל מחלצות הדקורום והפי.סי. – מה מותר ומה אסור להראות על במה מהוגנת – וחושף בפנינו בירושלים, עיר הקודש, את האדם השילדי, בעירומו הפיזי והנפשי, עיסה של יצרי מין, אונס, זלילה, קנאה, תאוות רצח ומלחמה, כאוס של דחפים סדו-מזוכיסטיים, אך גם יצור המסוגל להפיק מכל אלה מיתוסים נצחיים ויצירות אמנות.

בניגוד לכל "הפיקנטריה" היצרית-מינית השופעת מן הבמה, שעליה לכאורה מבסס פאבר את עיבוד המיתוסים של מדיאה, אנטיגונה, אדיפוס, אודיסאוס ואחרים, לא ניתן להתעלם מכך שהיוצר איננו רק תלמידו המובהק של אנטיונין ארטו, ומיישם בנאמנות את הטכניקות של הבאת הקהל לחוויית קיצון אקסטטית שעל הסף הלימינלי בין חיים למוות, וזאת באמצעות המחוות "המקוממות" שתוארו לעיל ואיתגור סובלנותו וסבלנותו של הצופה לנוכח – למשל – חזרות מעגליות, אינסופיות להלכה, של אותם אקטים מופעיים עצמם (למשל, קפיצה בחבל תוך

השמעת סיסמאות פילוסופיות עד מעבר לסף אפיסת הכוחות של המופיעים והקהל, או שחקן המכה בקרשי הבמה בשרשרת ברזל כבדה כבשוט אילוף, ובתנועה סיבובית, מעבר לכל שיעור מתקבל על הדעת).

פאבר הוא גם יורשו הנאמן של פרידריך ניטשה, ובעיקר של חיבוריו מעבר לטוב ולרע והולדת הטרגדיה מתוך רוח המוסיקה. ולכן, בהר האולימפוס של פאבר קיים לא רק הקוטב הדיוניסי הפרוע, המתיר כל רסן, אלא גם הקוטב האפוליני – השכלתני, הצורני, הטיקסי. מכל נבירה באברי המין ובעכוזים שלהם או של עמיתיהם, שבים המופיעים ועוטים את הסדינים הצחורים, דמויי הטוגות היווניות-רומיות, עומדים ביציבה אצילית, ויוצרים תצורות מחוליות מרהיבות ומפעימות, וגם המעשים

האקסצנטריים ביותר
מבוצעים כשהשחקנים
ערוכים בקומפוזיציות
איקונוגרפיות מדהימות,
תוך שימוש מכשף בחלל,
תאורה ומוסיקה. "כל אחד
זקוק לקצת שיעון" –
זועק אחד מהמופיעים
באקסטזה. "שיעון" – כן,
אבל "קצת". כל היתר בהר
האולימפוס הוא יופי, יופיו
רב-הסתירות של הפרא
האציל המכונה אדם.
בתודה לאציק ג'ולי
ולאייל שר.



תמונה מתוך הר
האולימפוס ליאן פאבר
צילום: יח"צ

גהום! קנטטת ג'בריש

גהום! מזגדרת בפי יוצריה (מוסיקה: נועם ענבר, בימוי: ניר שאולוף, טקסט: יונתן לוי) כ"קנטטת ג'בריש מינימליסטית וכאוטית, הכתובה במגוון שפות פיקטיביות, נשענת על שורה של מסורות מוסיקליות דתיות ופולחניות ומבוצעת על ידי קבוצת זמרים, ללא ליווי כלי."

שמעון לוי שוחח עם הבמאי, ניר שאולוף

שמעון: איך קוראים לזה – "קנטטת ג'בריש"?

ניר: קוראים לזה גהום! גהום! היא יצירה בימתית מוזיקלית המורכבת מסדרת פזמונים פולחניים, פסאודו-מיסטיים, המבוצעים על ידי קבוצת זמרים מרקעים שונים, על קו התפר בין מופע קונצרטנטי לתאטרון חובבים סימבוליסטי. הקבוצה משחזרת לעיני הקהל נרטיבים מיתולוגיים מומצאים, בניסיון כושל להתעלות רוחנית. גהום, קנטטת הג'בריש היא מינימליסטית וכאוטית, כתובה במגוון שפות פיקטיביות ונשענת על שורת מסורות דתיות ופולחניות. היא כתובה לקבוצת זמרים מקצועיים, זמרים לא מקצועיים וזמרים צעירים עד גיל עשר, ללא ליווי מוזיקלי, ללא תפאורה או אלמנטים בימתיים אחרים. חברי הקבוצה מתנסים בטקסים מאולתרים המבנים נרטיב עלילתי מקרי שמשתנה ממופע למופע. את המסע הפסיכו-מיסטי מלווה-מנחה שמאן. זה – בפוטנציה. זה עוד לא קרה. השמאן מתהלך על הבמה ומדריך את הקהל גם כן בג'בריש, בנבכי המיתוס המאולתר והבלתי רציף. הקהל מוזמן בהזדמנויות שונות במופע להצטרף ולמלא מנטרות בהדרכת הקבוצה. זה חלק שאליו עוד נגיע.

גהום! מורכבת מסדרת ריטואלים אגביים ומוזרים, בהם מסע כמו-צלייני של חברי הקבוצה, בניסיונות אובססיביים של כניסה לטראנס ובשיטוט חסר כיוון ופשר. למשל, טקס מעבר של אחת הזמרות-ילדות, וחניכתה אל סודה של הקבוצה המזמרת; הכתרתה והמלכתה של הילדה לקדושה, וזאת רגע לפני שהיא משתגעת, רוצחת את אמה הביולוגית, שהיא אחת הזמרות ואוכלת את בשרה. טוב, אלה כל מיני דברים שאמורים לקרות ועדיין לא קרו.



גהום! חברי הקבוצה בנבכי המיתוס המאולתר, ממלמלים בג'יבריש.
צילומי המופע כאן ובהמשך: דור אבן-חן

שמעון: עדיין לא קרו?

ניר: כן.

שמעון: התעללות בילדה קטנה?

ניר: לא.

שמעון: אתה יכול להסביר?

ניר: תשמע, הילדה, אלמה, היא לפני הכול פשוט זמרת מצוינת ופרפורמרית בחסד.

שמעון: בת כמה היא?

ניר: שתיים עשרה. יש לה יכולת מוזרה ומרשימה להיות סופר-מקצועית ובוגרת ועדיין לשמור על חן ונאיביות ותום ילדיים. בעיניי זה די מדהים, מה שזה אומר שאפשר לדבר איתה על החומרים האלה, כמובן במידה, וגם אימא שלה אתנו.

שמעון: שומרת עליה?

ניר: שומרת עליה. אנחנו לא מגיעים לפינות בעייתיות.

שמעון: אני מבין שלרצוח את אימא ולאכול אותה זו לא פינה בעייתית?

ניר: לשם עוד לא הגענו. טוב, מה שעכשיו קראתי לך הוא טקסט שכתבנו.

“במקור זו הייתה יצירה מוזיקלית. שירים בלי סדר מסוים, חמישה-שישה שירים ללא שום כוונה – נקרא לה דרמטורגית – מובהקת. נועם ואני התחלנו לחשוב איך הופכים את זה למופע ממש. אז חשבנו על המרכז לאמנות עכשווית כעל חלל ואז – איך זזים בתוכו, כדי שהמופע באמת יהיה מסע, לא רק כמטאפורה, אלא במחשבה שאם נלך אל ובתוך חללים שונים, העבודה תשתנה במובהק.”

שמעון: מראש?

גיר: כן והוא גם טקסט שמנסה לייצר איזושהו פוטנציאל, כי אנחנו חושבים על העבודה הזאת לעומק והיא בתהליך כל הזמן. ובאמת עד כה, בכל פעם, בכל הופעה והופעה, נוסף עוד משהו והשתנה עוד משהו. כשבנינו את זה המחשבה הייתה לנסות לייצר מהלך שהוא יותר ריטואליסטי-פגאני ממש. אבל כשהתחלנו לעבוד זה פשוט הלך והצטמצם והפך למשהו הרבה יותר מרומז.

שמעון: כמה משתתפים?

גיר: נועם, אבשלום, אדם, יאיר, תומר, מיכל ועלמה. שבעה. ואני בתפקיד טנטטיבי.

שמעון: אתה הבמאי?

גיר: כן.

שמעון: וגם משתתף?

גיר: בהופעות עד כה לא השתתפתי, אבל זה התכנון. אנחנו מניחים שהמופע ימשיך להתפתח, לכל מיני סוגי טקסים.

שמעון: כמה פעמים כבר הצגתם?

גיר: עד יולי כש-שבע פעמים, בינתיים במרכז לאמנות עכשווית בקלישר, בתל אביב.

שמעון: מה קיבלת ליד לפני שהתחלת לביים, עם מה התעסקת?

גיר: מסובך לענות על השאלה הזאת, זאת אומרת בתוך הקבוצה, כי החומרים האלה כל הזמן שם.

שמעון: מה זה "שם"? הם לא נוצרו יש מאין. מישהו כתב את הטקסט, מישהו הלחין אותו.



במרכז: הילדה אלמה גולדשמידט אופנהיים, בת ה-12 סביבה משתתפי גהום! - אבשלום אריאל, תומר דמסקי, מיכל אופנהיים, יאיר פולישוק, אדם שפלן, נועם ענבר

גיר: נכון, אבל את הטקסטים של יונתן לוי אני מכיר הרבה שנים, זאת אומרת מספיק שנים. ואת ההתנסויות האלה, את המוזיקה של נועם גם כן. מה שקרה הוא, שנועם לקח טקסטים של יונתן והלחין אותם.

שמעון: קודם היו הטקסטים או קודם ההלחנות?

גיר: זה התחיל מטקסטים בודדים ואחר כך, עם הלחנים, הם נוספו, אבל תמיד קודם הטקסט ואחר כך הלחן. ונועם גם משנה את הטקסטים מדי פעם ומוסיף משלו וגם אני, למעשה, למרות שמה שיש בינתיים במופע זה טקסטים מוכנים מראש, עם שינויים קטנים שלנו. במקור נועם העלה את זה כמופע קונצרטנטי לגמרי. בתאטרון תמונע. אני עשיתי עם הצוות שתי חזרות לפני ההופעה בתמונע וכבר אז היו שם ניסיונות בודדים לתנועה. אבל באופן כללי המבצעים פשוט עמדו עם הדפים בידיים ונועם רצה לנסות לפתוח את הסיטואציה הפרפורמטיבית. במקור זו הייתה יצירה מוזיקלית, שירים בלי סדר מסוים, חמישה-שישה שירים ללא שום כוונה – נקרא לה דרמטורגית – מובהקת. נועם ואני התחלנו לחשוב איך הופכים את זה למופע ממש. אז חשבנו על המרכז לאמנות עכשווית כעל חלל ואז – איך זזים בתוכו, כדי שהמופע באמת יהיה מסע, לא רק כמטאפורה, אלא במחשבה שאם נלך אל ובתוך חללים שונים, העבודה תשתנה במובהק.

שמעון: מה שאכן גם קרה?



ניר שאולוף צילום: עילית אזולאי

ניר: כן, זו לא עבודה שנועדה להיות site specific. כמו שצליינים או חניכי השומר הצעיר למשל, שרים את השירים שלהם בנגב ובגליל וזה משתנה לפי הטופוגרפיה, אז גם פה. המופע יתאים את עצמו לכל חלל, לכל סיטואציה.

שמעון: ומה היה לך בראש כשקיבלת את טקסט הג'בריש של יונתן ואת המנגינות המדהימות של נועם ענבר, שמלחין גם בסגנון סופר-מודרני וגם קלאסי?

ניר: זה ממשיך את העבודה המשותפת שלנו באופן מאוד אורגני בכל מקרה, שהיא עבודה שמתנסה בפולחניות עכשווית.

שמעון: דוגמאות?

ניר: לעבודות המשותפות שלנו?

שמעון: לא כל קוראי העיתון יודעים את כל הלפני ולפנים...

ניר: כלומר בהמשך לעבודה המשותפת שלנו על רפול והים, שנמשכה למעלה משנתיים, וכולה נשענת על פולחן עכשווי של העבר הקרוב. ועם יונתן כמובן גם על סדאם חוסיין, גם היא מסכת ריטואליסטית. אני חושב שהכול קשור לאותו עולם. זה באמת ניסיון למצוא שורשים, אולי לא עתיקים אבל עמוקים, לתאטרון שלנו, שהוא עכשווי לגמרי. עכשווי לא רק ביחס להיסטוריה של התאטרון, אלא עכשווי במובן שהוא מתקיים בתוך הרגע, עכשיו כרגע, לכן הוא משתנה כל הזמן. והתקסטים של יונתן, בעיקר הג'בריש, הם כאלה שמכוונים אותך ממש, ובעבורי הם יוצרים מעין מסלולים פנימיים וחיצוניים אל הקוסמוס. יש לו כל מיני דרכים להתחבר למקורות אנרגטיים מאוד עמוקים.

שמעון: אתה נשמע כמו מאמין ספקן?

"אני מבין יותר ויותר שתאטרון דרמטי במובנו הקונבנציונלי לא מצליח לעורר בי שום דבר, לא כלפי האנשים שיושבים לצידי בקהל או כלפי האנשים שנמצאים על הבמה ולא כלפי מושאי הדיון. ומפני שאני חי בתקופה כל כך חילונית, התאטרון הפך להיות בשבילי ערוץ גישה עיקרי לעולם הרוח, לעולמות עליונים ותחתונים."

גיר: כן, זו מערכת היחסים שלנו. כמובן, יונתן בעיני עצמו, הוא ואחרים, שמאן או מדיום והוא הצליח להמיר אותי, לא לדתו אבל לדתי. זאת אומרת, הזינוק הזה, להכיר בבת אחת בעכשיו ובנצח, הוא משהו שנועד לכישלון. כי זה מה שתאטרון עושה כל הזמן, להתעקש להיות בעכשיו, אבל להצליח להגיע דרך העכשיו אל הנצח, לאינסוף... אני חושב שהריטואלים האלה, גם הטקסטים האלה ובטח המוזיקה המדהימה הזאת של נועם, הם דרכי גישה לשם. אני עמום?

שמעון: לא, אתה לא עמום, אני רק תוהה כמה אנשים שלא ראו ולא שמעו ולא חוו את זה, מה יכול לעבור אליהם מתוך ההצהרה שמדובר על מוזיקה מאוד יפה, ג'בריש מאוד מעניין בנוסח של כל מיני שפות, זה הרי לא ג'בריש של עברית או של גרמנית או של ערבית או של אצטקית אלא מעורבב... מה מכל זה יכול לעבור לאדם שאין לו מושג ירקרק על מה מדובר, כשהתאטרון של היום הוא הכי אנטי-פולחני, למעט דוגמות בודדות.

גיר: יש משהו בג'בריש שגם משחרר אותנו מהרודנות של המילה, מהרודנות של הפשר. לא רק במובן של מסר, כי הרי מסר ושדרים יכולים להיות בכל מיני דרכים. אבל ברגע שיש מילים הן בהיררכיה של היצירה. הן הופכות להיות הדבר הכי חשוב...

שמעון: בגלל מקדם המפורשות הסמנטית?

גיר: כן, לפחות המדריך העליון של הסיטואציה. והג'בריש משחרר משם, גם בתהליך העבודה שלנו אנחנו מתעקשים לא לתת לעצמנו דימויים ליטראליים מתוך העבודה. זאת אומרת יש טקסט והטקסט קבוע ויודעים אותו בעל פה וגם יש לו לעיתים קרובות קצב, משקל ואפילו חלוקה לביטים באיזה שהוא מובן, ואפילו פעולות, פעולות דיבור. אבל בכל מה שנוגע לפשר ליטראלי אנחנו מתרחקים מזה כמו מאש. גם כדי שכל פרפורמר יביא את נקודות החיבור האישיות שלו לחומרים בעצמו. ואם מדברים על התעלות רוחנית, היא



מופע של גהום! מחוץ לאולם. כדי שהמופע יהיה מסע, לא רק כמטאפורה, אלא במחשבה, העבודה בנויה כך שתשתנה בחללים שונים

חייבת להיות משהו שהוא לא מפורש מדי. ובעיני, לפחות, הניסיונות להצליח בריטואליים כאלה הם כושלים... סיכויים מאוד נמוכים שהדברים האלה יצליחו ואלה החומרים שאני מאוד מתעניין בהם. הכישלון של התאטרון ושל היצירה העכשווית שלנו כיצורים של תחילת המאה עשרים ואחת. אתה יודע שאנחנו חסומים, חיים בתקופה מאוד חשוכה מבחינה רוחנית. כל הדלתות סגורות. אז נועם ואני מאוד-מאוד... וכמובן יונתן, שעבדנו יחד ביצירה הזאת, בעיקר נועם ואני, מאוד מחוברים גם לחומרים היווניים, הקלאסיים. כשקוראים אותם, ואני קורא אותם שוב ושוב רק בגלל שאני מלמד אותם, אז צצה פשוט איזו הבנה שהיא מאוד פשוטה בסופו של דבר ומאוד עמוקה, של האדם בעולם. החוויה האנושית העכשווית שלנו היא המודעות להיות מחובר לעצמך דרך עצמך, זו התבוננות במראה. אתה יודע, להתעקש לתת לעולם ולעצמך פשר רק דרך עצמך, כאילו אין...

הרפרנטים היחידים שלך להכיר את עצמך הם רק דרך עצמך. כמובן, זו מחשבה לגמרי פרוידיאנית או פוסט פרוידיאנית: כל הדברים מקורם בי. וכשאנחנו מדברים על תאטרון, אז הניסיונות להגיע לפולחניות, לפחות לפולחן האדם במובן הפוליטי השטוח, כלומר דרך ההתארגנות או כחברה או דרך נרטיבים של אני יודע מה...? אני מנסה לחשוב על תאטרון עכשווי ישראלי.

זה אף פעם לא מצליח, עבורי לפחות, להגיע להתעלות כזאת. וגם אנחנו בניסיון שלנו בעצם לא מצליחים אף פעם. טוב, אני יודע שהמחשבות קצת מבולבלות, אז אני אארגן אותן.

שמעון: לא, לא, זה יותר ברור לי ממה שנדמה לך. זה גם לא יכול להיות ברור מדי בגלל טבע העניין. אבל השאלה שלי היא: איפה במשוב שקיבלתם מאנשים בתוך ההפקה או מבחוץ, ויש גם ודאי מעגל קרוב יותר, שהדרך הזאת מעניינת אותו ומדברת אליו וגם במעגל הרחב יותר של קהל פתוח. איזה סוג של תגובות קיבלתם? כי זו באמת גישה חדשנית לגמרי... לתאטרון? רוחני?

ניר: אנשים מאוד-מאוד התחברו לזה. גם "חיבור" היא מילה שעברה רדוקציה, פשטנית. אבל הכוונה היא לחיבור במובן שהיצירה הצליחה לגעת באנשים והם הצליחו לגעת ביצירה. הם זיהו בה חומרים אישיים. אנשים דיברו על השחרור שיש ביצירה, שהיא לא מילולית. עכשיו הקנטטה היא מאוד מילולית, זה מה שיפה בה. אבל אתה מראש משוחרר מהניסיון להבין את זה באופן שהוא רק מילולי ולכן היא פונה לכל מיני חלקים אחרים בנוכחות המשותפת שלנו עם הקהל.

שמעון: עם יונתן דיברתי הרבה על זה, עם נועם בכלל לא ואתך בנגיעות קלות ומעניינות גם עכשיו. הייתי אומר שהרבה מהדברים האלה פונים לא אל הרוח אלא אל הנפש, בהבדל משמעותי ביניהן, כי הנפש היא עניין פסיכולוגי והרוח – אולי אחת ההגדרות שלה היא שהיא משהו אובייקטיבי, לא סובייקטיבי. זאת אומרת שמהו רוחני "שם" אכן קיים ואז אתה מנסה לחבר – כפי שיש תורות שאמורות לחבר את הרוחני באדם לרוחני בעולם ולהיפך – האנתרופוסופיה, למשל; ולהבין איך בדומה לספרה 8 שוכבת, האינסוף מחבר את האוניברסאלי עם האינדיבידואלי. אז השאלה היא לאן ובאילו דרכים הטכניקה המוזיקלית-תאטרונית, טקסית ופולחנית הזאת, משדרת לא אל התחום הנפשי, לא לרגשות, אפילו מעודנים, אלא באמת לכיוון רוחני. שאלה קשה. לי אין תשובה ברורה.

ניר: בהרבה מובנים תאטרון, לפחות עבורי, מבקש לעודד סולידריות. סולידריות לא במובן החברתי בהכרח אלא במובן הרוחני, כמו שאתה אומר. לבוא ולהצליח להתקרב לאנשים שלידי ולו רק לכמה רגעים. האזורים האלה לא מספיק ברורים ולכן אנחנו ממשיכים לחקור אותם כאנשי תאטרון. רגעי הזיכרון האלה, שכשנוגעים בהם, זו התעלות שאין לתאר, ממש אין לתאר. אני מגלה, אני מבין יותר ויותר שתאטרון דרמטי במובנו הקונבנציונלי, לא מצליח לעורר בי שום דבר בכיוונים האלה. לא כלפי אנשים שיושבים לצדי בקהל או כלפי האנשים שנמצאים על הבמה ולא כלפי מושאי הדיון. ובגלל שאנחנו חיים, שאני חי בתקופה כל כך חילונית, התאטרון הפך להיות בשבילי ערוץ

גישה עיקרית לעולם הרוח, לעולמות עליונים ותחתונים. ולכן אני אומר שזו התנסות, כי אני מאמין גדול בפרקסיס של טקס, פחות באמונה כשלעצמה. זה לא העניין. יש משהו בריטואל עצמו שעבורי הוא משחרר ואני מאמין שכשקבוצה מתאספת יחד כדי לעשות את זה יחד קורה משהו, משהו זה.

שמעון: איך כיוונת את זה מבחינת הבימוי? פה קיבלת מוזיקה מאדם אחד וטקסטים ג'יבריש מאדם אחר, על מה חשבת כשהתחלת לבנות תמונות? ראיתי את המופע בכמה מגלגוליו ושתי ההצגות האחרונות הוטבעו במובהק בחותם הבימוי שלך, שאהבתי מאוד. חשבתי שהוספת לזוג טקסט+מוסיקה דברים חדשים לגמרי, שלא היו שם קודם. מה עשית? איך עבדת?

“החוויה האנושית העכשווית שלנו היא המודעות להיות מחובר לעצמך דרך עצמך, זו התבוננות במראה. אתה יודע, להתעקש לתת לעולם ולעצמך פשר רק דרך עצמך, כאילו אין... כמובן, זו מחשבה לגמרי פרוידיאנית או פוסט פרוידיאנית: כל הדברים מקורם בי.”

ניר: התחלנו לחשוב על נרטיבים, כלומר סיפורים, דרכים שאפשר ללכת בהן, אנחנו קוראים להן שירים... דרך החלקים השונים של היצירה. ממש לפרק אותה לטקסים שונים.

שמעון: אתה יכול להביא דוגמאות איזה טקסים?

ניר: הטקס הנוכחי, מתוך מחשבה שמישהו אחר יהיה במוקד הקבוצה.. כרגע הוא סב סביב ילדה, פרח זמרות, שמוצאת עצמה ברגע כניסתה לקבוצה. המחשבה הייתה להתחיל להבין מה החלל מציע לנו. היה לי ברור שאני רוצה להשתמש במשרדים, לכפות עליהם סיטואציה שהיא לא משם, כי אנחנו גם נמצאים בתוך חלל שנתון עמוק בעולם האמנות, עולם שמפנה את הגב שלו לתאטרון. אז המחשבה הייתה ממש לאנוס את החלל הזה, את המשרד הזה, מתוך סיטואציה תאטרונית כמעט, איך נקרא לזה? מאוסה. אנשים נכנסים לחלל שלא יכול להכיל אותם. זה גם מדוד מבחינת הכמות ומתבוננים ברגע שהוא לגמרי... נקרא לו דרמטי, כמעט מימטי. אימא יורדת במדרגות, פוגשת את בתה במטבח והשתיים משוחחות. ברגע שהשיחה מתחילה, לא תמיד ברור אם יש לה פשר, כאמור. אבל אני מרגיש שמהר מאוד זה מפסיק להיות רלוונטי, ומה שנמצא שם זה נוכחויות. נוכחויות זה דינמיקות, זה סימבוליקות, ואז משם מתחיל מסע שיש לו כל מיני תחנות ששאובות גם מפרפרנסים,

וגנובות גם מרפרנסים מאוד ספציפיים מתולדות האמנות – וגם ממש כפוזיציות, כדימויים וגם מארכיטיפים שהם פשטניים עד כדי גיחוך.

ברגע שהנרטיב ברור אפשר להתחיל להתעסק בעיקר, והעיקר הוא להיות ביחד ולהסתכל על בני אדם פועלים. זאת אומרת, מהר מאוד ברור שמדובר בטקס חניכה. עכשיו עלו כל מיני רעיונות, לעשות שימושים באובייקטים ולנסות ליצור מזה סצנות מורכבות יותר או תנועות או "ברייקים", מעין רגעי שיא. אבל מהר מאוד הכול פשוט ירד, ומה שנשאר הוא מצע מאוד-מאוד בסיסי, שהוא בו בזמן גם פשוט וגם פשטני, שאני מאמין שממנו אפשר להתחיל. אז להתחיל זה אומר להתבונן שוב ושוב באותן פעולות, להסתכל על אנשים עומדים, להסתכל על אנשים מתבוננים, להסתכל על אנשים נושמים. ובכל רגע יש – בוא נקרא לזה טקס – יש כמה רגעים שהם ממש איקוניים אבל בצורה הומאופאטית. אני מרגיש שממש שתלנו בכל – נקרא לזה סצנה – איזה רגע או שניים שמאזכרים משהו משותף, אבל שהוא כל כך לא קונקרטי, אז הוא לא מחייב אותך לחשוב על זה באופן אינטלקטואלי אלא באופנים אחרים, שאני אפילו לא יודע מה הם. או שאני יודע מה הם אבל לא רוצה להגיד משהו אחד. מחשבה נוספת הייתה לשמור על שהות. יש רגעים שנמשכים יותר מדי, יש רגעים שהחלטנו שהשיר יכפיל את עצמו פעם או פעמיים או שלוש. ובגלל שנועם הוא גאון הוא גם יודע לייצר את הדינמיקות האלה באופן שממש קשה לשים עליו את האצבע. גם מבחינה ריתמית וגם מבחינה מלודית וגם מבחינה הרמונית או דיסרמונית. והשהות הזאת כבר מדגדגת איזה שהם רגעים שהם מדיטטיביים. כלומר, יש אמנם מהלך, ואז הולכים מהמטבח לאודיטוריום ובאודיטוריום יש פורמציות שונות שהן ממש סימבוליסטיות, אבל הן לא התפתחותיות במובן הסטנדרטי. וכל אחת מזמינה לשהות, שהות של התבוננות. הייתי מאוד מופתע מזה שאנשים התיישבו, הייתי בטוח שאנשים יעמדו.

שמעון: כי לא נוח לעמוד הרבה זמן.

ניר: נכון, אבל אנשים התיישבו מיד. חשבתי שיהיה יותר... טוב, אולי אנחנו פה מגיעים לכישלונות, אולי זה השלב הבא, להתחיל להזמין את הקהל פנימה. אבל אני כיוונתי למשהו חיובי. יש משהו בהתבוננות, שהוא מאוד אינטואיטיבי. איזושהי פשטות כמעט נאיבית. אחד הדברים שחשבנו עליהם, זה לא לנסות לכוון לרגעים חזקים מדי, לתמונות בימתיות, נקרא לזה. שאתה הולך ליצירה ואתה חוזר ממנה ויש רגעים צרובים. המחשבה הייתה להימנע מזה. אני לא יודע אם כשאתה חושב על היצירה אם יש לך בראש רגעים כאלה, יש חללים מסוימים ויש נוכחויות שם, לפחות מבחינה מיונסצנית או מבחינת הפורמציות שהם מייצרים. השלב הבא יהיה לנסות לראות איך המוזיקה מייצרת תזוזה, כמו שאתה אומר תזוזה שמחברת את הרוח באדם ולא



גהום! בהופעה באולם סגור

את הרוח בעולם, כשאני כל הזמן זוכר ואנחנו זוכרים שכנראה לא נצליח הפעם. זה כמו לבוא ל..

שמעון: ברמה הזאת של דיון, רוחניות היא לא הישג.

גיר: בדיוק.

שמעון: לא הישג. הנה, עכשיו אני רוחני, יופי, הגעתי. זה לא ככה.

גיר: בדיוק. אבל יש משהו בטקס שמבטיח לך תעשה א', ב', ג'...

שמעון: תנאי הכרחי ותנאי מספיק?

גיר: תקווה לטוב ויכול להיות שתהיה איזה התעלות קטנטנה. זה בכלל משהו שמרתק אותי בתאטרון. כמה מאמץ מושקע בשביל הרגע האחד הזה. פשוט משאבים אין סופיים שמופנים פנימה, שעות של מחקר אנושי עמוק. אתה יודע כל אחד שם את העשרים וכמה, שלוש וכמה שנים שלו בתוך הדבר הזה, של בניית העצמי בעולם, כדי לנסות לחבר את כולנו לרגע אחד של התעלות. לכן תאטרון זאת האמנות הנשגבת ביותר עבורי, כי רוב הזמן היא נכשלת. וזה כל כך נדיר כשזה מצליח, כל כך, כל כך נדיר.

שמעון: איש לא ניתח את מקבץ רגעי ה"וואוו" שחווינו בתאטרון מהתנ"ך עד הפלמ"ח.

גיר: אנחנו עדיין אוספים חומר.

שמעון: אבל נניח שהיו לנו עשרים וחמישה רגעים כאלה, אני לא בטוח שהם גזורים מאותו אור.

גיר: וגם בגלל שזה כל כך פרסונלי.

שמעון: נורא. אם כי, אתה יודע, בתאטרון כשאתה רואה איזה רגע וואוו כזה בדרך כלל הרבה אנשים חווים אותו, אולי בצורות שונות, אבל את הנפח של האירוע אנשים...

גיר: אני מנסה לחשוב על מה, כשאתה חושב על תאטרון, הרי תאטרון עכשווי, תאטרון אירופאי עכשווי, רגעי הוואוו כמו שאתה מגדיר אותם, לרוב נשענים על ספקטקל שהוא אלים, או אלים כלפי המדיום עצמו או אלים כלפי הקהל או אלים כלפי המבצעים, או וולגרי נקרא לזה.

שמעון: אני חושב שאתה צודק במובנים מסוימים, אם כי אני חווה את זה אחרת. אני רואה את זה כרגע דווקא עדין או שקט מאוד, אבל אולי אתה צודק.

גיר: אני לא מדבר על תאטרון שנעשה עכשיו, אני מדבר על מה שנכנס תחת הכותרת תאטרון עכשווי, או לפחות הדימוי שלו, שלרוב מכוון לסוג של ספקטקל, גם אם הוא אנושי, אתה יודע שמדובר על התניות של המצב התודעתי המסוים שבו אנחנו נמצאים. גם מפני שאנחנו חיים בעולם שהוא באמת מילולי. כל מה שכרוך בתאטרון האמנותי, הוא מאוד אינטלקטואלי. ולכן יש משהו שכמעט מחייב את הרגעים האלימים האלה. טוב, אולי אלימות זו מילה לא טובה או לא מדויקת.

שמעון: קח את אולימפוס 24 של יאן פאבר, בפסטיבל ישראל השנה, שבנוי על רצפים של הדברים הכי ניתנים לוואויזציה, כלומר מין ואלימות. אז יופי, אוכלים שם אנשים, גילויי ערוות ועריות ואלימות קיצונית, נו, דרמה יוונית, הורים וילדים, בסדר. זה עובד על קהל. כנראה גם עלי. אני מסכים אתך בזה. אבל בהפקה שלכם זה לא ככה, זה עובד אחרת לגמרי.

גיר: כן, לכן קראתי לזה הומאופתיה.

שמעון: אצלכם זה קודם כל רגוע, מבקש התבוננות, יותר עמוק. לא בפטישים.

גיר: מנקודת מבט של יוצר, אולי זה טריק, שאני מפעיל, אוקיי זה עדיין לא גמור, תמיד אוכל להוסיף... נורא מעניין לעבוד פתאום עם כלים כל כך עדינים. כשעובדים על טקסטים שיש להם פשר, אז מיד צורת העבודה היא שונה, היא מכוונת. הרי כולם בגהום! הם זמרים, אף אחד לא שחקן. והרי אנחנו עובדים עם שירים ולא עם סצנות מדוברות במובנן הרגיל. אז ניסינו

"להתבונן באנשים מתבוננים ולהאזין לאנשים מאזינים. זה כבר להיות ביחד". יש משהו כל כך מדהים ברגע שקהל נכנס, אתה יכול לעשות חזרות עד אין סוף אבל ברגע שקהל מגיע, נכנסת אינפורמציה חדשה, זה משהו אחר, נתונים אנושיים חדשים. יש משהו בדבר הזה, או שזו קטסטרופה או שזו התעלות."



לחשוב איך אפשר לעבוד על החומרים האלה באופן דרמטי, שעדיין נשאר במסגרת הפרפורמטיבית הביצועית המוזיקלית, אבל להכניס פנימה חומרים שקשורים בדרמה.

שמעון: למה הכוונה?

ניר: התארגנות של גוף ורוח, באיזה אופן הטקסטים האלה מכוונים ולאן הם מכוונים. אז כקבוצה זה תמיד מתכוונן פנימה והחוצה ממנה. יש חוויה מאוד חזקה בביצוע של טקסטים מילוליים דרמטיים, נקרא לזה קונבנציונליים, שמאוד מושתתת על חווית האני בעולם, מה אני רוצה. הרי כל הטרמינולוגיה של משחק היא כזו, רצון או אינטרס או מניע. זה כל מיני דברים שנעוצים כל כך בתוך האני שמוותרים מראש על האנחנו. בסדר, זאת אומרת כך זה בנוי. וכשיש מפגש אז הוא כמובן קונפליקטואלי, אבל חוויית הביחד היא משהו שהיה לנו נורא חשוב לייצר, גם כשביחד הוא לא מסונכרן, גם כשהביחד הוא לא זהה, גם כשהביחד הוא לא אותו קול.

שמעון: דיברתם על זה הרבה בקבוצה?

ניר: לא. דיברנו על זה הרבה נועם ואני. עם הקבוצה זה עבודה מתוך דימויים כלליים. דימויים אגב שהם לא מילוליים. הרבה פעמים זה היה פשוט להיות נוכחים יחד בחלל ולנסות נקודות מגע שונות, דינאמיקות של קול, של עבודה זמן, על משך. אבל את האובר אינטלקטואליזציה הזאת שאני עושה עכשיו, לא עשינו בתהליך העבודה בכלל. ניסינו להבין כל פעם מה הרגע, לאן אנחנו מכוונים באותו הרגע, לאיזה סוג של שותפות. זהו. לכן אני אומר סולידריות, כי יש משהו בתוך הדבר הזה שמאפשר, בתוך הביחד הזה שמאפשר, אני מדבר עכשיו על סיטואציה ביצועית, אני לא מדבר אפילו על דימויים שהקהל לא רואה, שמאפשר לך לקחת רגע אחורה, או רגע להוביל. סולידריות כמובן הזה. הרי גם אין ליווי כלי, זה אומר שהכול נשען על הריתמוס שהקבוצה מייצרת בעצמה, אז לנסות להגיע לא לאיזה שהוא ממוצע כזה, לנסות לאפשר לחשקים להיכנס פנימה. זאת אומרת: לדעת שהמבצע או המבצעת יכולים גם

להוביל את הקבוצה לאיזשהו כיוון שהם רוצים או דווקא להשתהות, להאזין בתוך העבודה המשותפת אחד לשני. אני מאמין שהדבר הזה מהדהד החוצה וזו כבר הומאופתיה שאנחנו עושים בתוך העולם. כלומר יש את הרגע הזה, זמן ומקום, וזה מהדהד החוצה באיזה שהוא אופן. ולכן אני נורא אוהב את החלק האחרון בינתיים, של היצירה, שבאופן מאוד עדין הקהל מתגייס להמשיך את ההליכה הזאת. הוא לא מובל בכוח, לא מתעקשים על זה, בואו תסתכלו עכשיו הולכים לפה, זה לא תאטרון תחנות, זה מה שפחדתי שיהיה.

שמעון: גרפתם את הקהל לתוך סוג של ביחד, שזה בעצם מה שזה אומר.

גיר: כן, הלהיות ביחד. זה ממש, הם כל הזמן מדברים על זה, אתה יודע סולידריות חברתית, סולידריות מגדרית, סולידריות זה. תאטרון אפילו כפורמט, כן כמדיום, במובנו הקלאסי ההיסטורי, מציע רגעים של להיות ביחד כקבוצה, זה כל כך חסר, זה ממש לא קיים בעולמנו. אני מנסה לחשוב איפה זה קיים.

שמעון: גם בתאטרונים גדולים זה לא קיים יותר מדי, רק בתאטרונים קטנים עם סוג כזה של אינטראקציה בין קהל לבמה.

גיר: כן, בהרבה מאוד מובנים. אגב יוסי יזרעאלי כתב על זה פעם על בית הכנסת. הוא כתב על הבימה החדש, אבל כן, להיות בתאטרון של 900-1000 מקומות זה חווית הלהיות בכרך, אתה יודע, זה כמו בטיימס סקוור. אתה נמצא ליד אנשים, אתה לא נמצא ביחד איתם. לכן גם היצירה מוגבלת לחמישים-שישים אנשים גג. ואז כשאתה יושב שם באודיטוריום ואתה מתבונן ביצירה כשהשיר מתחיל בפעם השלישית, אתה מבין שאתה מתבונן כבר באנשים שלידך בקהל.

שמעון: בדיוק והם מעניינים אותך.

גיר: להתבונן באנשים מתבוננים ולהאזין לאנשים מאזינים. זה כבר הלהיות ביחד. הרי יש משהו כל כך מדהים ברגע שקהל נכנס, אתה יכול לעשות חזרות עד אין סוף אבל ברגע שקהל מגיע, נכנסת אינפורמציה חדשה, זה משהו אחר, זה נתונים אנושיים חדשים. יש משהו בדבר הזה, עוד פעם, או שזה קטסטרופה או שזה התעלות.

שמעון: נכון.

גיר: ג', ה', ו', ה' סימן קריאה, גחום! קנטטת ג'בריש.

שמעון: נו, מה זה הדבר הזה?

גיר: לקח לנו המון זמן לנסח את זה, עכשיו אני אוותר על הניסוח. הנה: גחום! היא קנטטת ג'בריש מינימליסטית וכאוטית הכתובה במגוון שפות פיקטיביות.

להגשים חלומות, ודווקא באספמיה

ראיון עם דליה (סוזנה) שימקו

דליה שימקו נושאת על כתפיה, שהן הרבה פחות צרות מן הנגלה לעין, להקה הקיימת זה 13 שנים ללא התמיכות והחסויות לה זוכות מנהיגות סלבריטאיות של התאטרון האלטרנטיבי, ובעונה זו העלתה הפקת ענק בת 12 שחקנים מובחרים של *חלום ליל קיץ* המדהימה בפרשנותה הפמיניסטית המקורית, באסתטיקה המכשפת וברמת הליהוק והמשחק המעולה שלה. כיצד הצמיח התסכול של אחת מכוכבות הקולנוע והשחקניות האיכותיות בתאטרון הישראלי אנסמבל תאטרוני ייחודי אפילו במונחי הפרינג'? ראיון עם אוֹטָרִית רבת-כשרונות המאמינה בתאטרון יהודי שאינו עוסק בבית אבא, אלא במשפחת גנגסטרים בקנדה, בבית זונות בארגנטינה, ואפילו ב...מגדה גבלס; במאית הדוגלת באנסמבל שלבחירותיו הרפרטואריות יוצאות הדופן ארומה מרכז-מזרח אירופית אנינה; יוצרת המאמינה בתאטרון כמופע ואירוע, ומעל לכל בתאטרון שירה ושירה כתאטרון; ואשת תרבות השוחה נגד הזרם, וחושבת שהתאטרון חייב להיות עיר המקלט של העברית הגבוהה, הפיוטית, "מתוך אמונה שהרגשות המורכבים והעמוקים ביותר שלנו מדברים לירית ולא סלנגית".

גדי: לא ידעתי שקראו לך במקור סוזנה...

דליה: כן. אני החלטתי לשנות, כשעליתי לארץ בגיל חמש וחצי, כי דליה היה השם היחידי שהכרתי, מזל, כי זה שם כל כך יפה.

גדי: אני מודה שלא ממש עקבתי אחרי העבודות שלך, ראיתי חלק, את המופע משירי יונה וולך, למשל. אבל אני רוצה להתחיל מחלום ליל קיץ שמאוד אהבתי. אני חושב שזו תערובת של תפיסה מקורית ביותר, עם עבודת עומק מאוד אינדיבידואלית עם שחקנים, ושל אוריינטציה כוריאוגרפית, וחלל ותאורה יפהפיים, ותעוזה רבה לליהוקים מעולים, אבל בלתי קונוונציונליים, כמו לקחת את אסתי זקהיים לתפקיד טיטניה. באמת מופע בלתי שגרתי ויוצא מן



חלום ליל קיץ, עם דימה רוס, רפי קלמר, איציק גולן צילום: אולג יפסדפייב

הכלל, וכאן השאלה: מה הייתה בעצם נקודת המוצא שלך לבחירת המחזה: שנת שייקספיר?

דליה: לא, ממש לא, אפילו לא ידעתי.

גדי: כי במצע של הקבוצה שלך את מדברת על יצירות יהודיות או יצירות שעוסקות בזהות היהודית, ושמחתי לגלות ששייקספיר היה יהודי...



דליה שימקו

צילום: ינאי יחיאלי

דליה: כשאני אומרת יצירות יהודיות אני לא מתכוונת בהכרח ליצירות שנכתבו על ידי יהודים, אלא ליצירות שעוסקות בזהות של היהודי כלאום וכתרבות ולא כדת. רוב הדברים שעסקנו בהם, כמו חיי נישואים של פוגל או אחוזות וייס של נוריאל טוביאס או מעשה בטבעת – סיפורה של אסתר מאת אילן שיינפלד – שלוש יצירות שעוסקות ביהודי בגולה, ודווקא בצדדים האפלים של היהודי בגולה, לאו דווקא התפייטות ויגון בית אבא וכל הדברים האלה – אבל יותר ההיסטוריה היהודית הלא מסופרת על היהודים. כשאתה מדבר על המצע או רוב היצירות, שוב לא הכל, אבל גם הגברת הראשונה של הרייך השלישי העוסקת במגדה גבלס, מכוונות לגישה אחרת, לתפיסה אחרת של "חקירה" של מה שנקרא הקיום היהודי.

כי כשמדברים על הקיום היהודי או הספרות היהודית בדרך כלל מדברים על הדת היהודית, ועל המורשת היהודית, ועל הסבל של היהודי בגולה, על מה שעשו לנו, ואני אומרת: היו חיים יהודיים של 2000 שנה בגולה, שבהן התעצבנו כעם, כתרבות, ולא נוגעים בזה.

שייקספיר זה סיפור אחר. קודם כל הרגשתי שאחרי 13 שנה של זווית כזאת או אחרת לנושאים הללו, אני קצת צריכה הפסקה מזה, וגם רוצה להגשים חלומות אחרים. ובסופו של דבר ליצור אנסמבל של תאטרון זה להגשים חלומות. לא סתם קראתי לתאטרון שלי אספמיה.



חלום ליל קיץ, עם עודד מנסטר, מיכל פוליצר, תומר גלרון, גיל יפרח, יואב כורש. צילום: אולג יפסדפייב

גדי: ולמה?

דליה: כי זה המקום שמגשים לי חלומות. זה אמנם אירוני ופרדוקסלי... אבל אין לך מושג כמה פעמים כשאמרתי שיש לי אנסמבל אספמיה, אנשים אמרו שזה מוכר להם, כי הם זוכרים את הביטוי "חלומות באספמיה"...

חלום ליל קיץ זה חלום ישן מאוד. זה חומר שאני כמורה למשחק מתעסקת בו שנים רבות, כי אלה סצנות נפלאות ותפקידים נפלאים, וזה שייקספיר במיטבו, זו החגיגה הקומית שלו, ונורא כיף לעבוד עם שחקנים צעירים על תפקידים כאלה. אז שנים עשיתי שוב ושוב ושוב סצנות מתוך חלום ליל קיץ עד שנמאס לי. רציתי כבר לעשות את חלום ליל קיץ...

גם כשאתה עובד על זה לאורך השנים עם תלמידים, אתה כל פעם רוצה להביא איזו פריזמה אחרת, ואתה מגלה את העושר העצום שהמחזה הזה מציע מבחינת אינטרפרטציות, זה אינסופי.

אז זו סיבה אחת. וסיבה אחרת היא שאני בחורה מאוד רומנטית, ואהבה וחוסר אהבה ומערכות היחסים שלי עם גברים בחיי הם עניין מאוד מרכזי וגם לא יציב בחיי, מה שיוצר תמיד מתח בהקשר הזה. אם יש התאהבויות גדולות ואז פרידות גדולות ושברונות לב גדולים – אתה כל הזמן מיטלטל במהלך התקופה הזאת... ואני כל עשר שנים בחיי מצאתי את עצמי במערכת חדשה.

ואני חושבת ששייקספיר עלה במחזה הזה על כמה מהמלכודות המרכזיות
הטמונות בתוך התאהבויות ובתוך מבנים של קשרים בין גברים לנשים.

גדי: מהן, למשל, הזוויות החדשות שאת חשבת לגלות?... כי אני מניח שראית
המון אינטרפרטציות למחזה הזה...

דליה: כן, ראיתי המון אינטרפרטציות, ואני יכולה להגיד שהאינטרפרטציות
שפחות אהבתי הן אלה שדירבנו אותי לעשות את המחזה. כבמאי כשאתה רואה
הפקה של מחזה אהוב עליך, שאותה אתה לא אוהב או שיש לך הסתייגויות
ממנה, אז בא לך כבר לממש את מה שאתה אוהב במחזה הזה.

ראשית, נדהמתי לגלות זה עד כמה המחזה עוסק באגו הגברי, ואם אקח
דוגמא מיצירה שונה לחלוטין – יחסים מסוכנים של כריסטופר המפטון בעקבות
שודרלו דה לאקלו. בתמונה פנומנלית במחזה הרוזנת אומרת לואלמון שאושר,
אהבה וגאווה אף פעם לא יכולים להתחבר, ובאיזשהו מקום חלום ליל קיץ נוגע
בדיוק בדבר הזה. הדמויות הגבריות מאוד כוחניות והם עסוקים המון באגו
שלם. גם אוברון שכל הזמן לוחץ לדעת מה עם הילד ההודי. בעיניי זה לא
משנה, ילד הודי לא ילד הודי. יש משהו שטיטניה לא רוצה לתת לו, ולא
משנה איך קוראים לזה, והוא לא יכול לסבול את זה.

גדי: פרספקטיבה נשית מובהקת...

דליה: נכון... שייקספיר נותן לה להסביר. הוא מדבר על ברית בין נשים. היא
אומרת: אמו הייתה כוהנת לי בהודו, והיא ילדה את הילד ואני הבטחתי
לה... היא נותנת הסבר אמיתי בניגוד לדרישה שלו, לו אין הסבר רגשי. זה לא
שהוא אומר למשל: אני חייב את הילד הזה כי בלעדיו אני... לא הוא דורש:
תני לי את הילד ואבוא עמך. אז כן, שייקספיר טורח לתת לה הצדקות,
להעניק לה אמת, ובכוונה גם בונה ברית בין נשים, ואוברון לא מבין מה
ברית כזאת יכולה לאיים על הקשר שלו עם טיטניה. מי יותר חשוב: מה
שהבטחת לה או שאני? במובן הזה אני הולכת עם מה שראיתי שכתוב בטקסט.
כמובן שיכולים להתווכח אתי, וטוב שכך, אבל זה שם.

וכמובן, ישנה גם העובדה שהמכושפים במחזה הזה הם הגברים. הם הניתנים
לכישוף, הם אלה שמשנים את דעתם ואת טעמם, הם אלה שלרגע אוהבים עד
כלות, ומיד לאחר מכן הוא אומר: אני שונא אותך, והיא אומרת לו: אבל מה
השתנה אהובי? בבוקר אהבתי בערב עזבתי, האם אינני אותה הרניה? שוב,
אני לא אומרת שזה לא יכול להיות גם להפך, אבל בעיניי – גברים עדיין
מחונכים יותר להצליח בחיים באמצעות האגו, ולכן המקום הזה של רגש ואגו
הוא בעיניי המקום הפרובלמטי בקיום הגברי, והמקום שממנו הנשים מאוד
נפגעות וממנו הן גם פוחדות.

"כשאני אומרת יצירות יהודיות אני לא מתכוונת בהכרח ליצירות שנכתבו על ידי יהודים, אלא ליצירות שעוסקות בזהות של היהודי כלאום וכתרבות ולא כדת. רוב הדברים שעסקנו בהם, כמו *חיי נישואים* של פוגל או *אחוזת וייס* של נוריאל טוביאס או *מעשה בטבעת* – סיפורה של אסתר מאת אילן שיינפלד – שלוש יצירות שעוסקות ביהודי בגולה, ודווקא בצדדים האפלים של היהודי בגולה, לאו דווקא התפייטות ויגון בית אבא וכל הדברים האלה – אבל יותר ההיסטוריה היהודית הלא מסופרת על היהודים."

גדי: האם יש קשר בין זה לבין העובדה שהפכת את חבורת הפיות לגברית? דליה: לא.

גדי: הראית אותם באור די גרוטסקי.

דליה: האמת היא שזה בא ממקום אחר. חשבתי שזה יהיה יפה שהפיות הן בעצם בעלי המלאכה, כי מאוד אהבתי את הרגע שבעלי המלאכה משרתים את ערב. כי בעצם זה מה שערב חולם – שכולם ירצו אותו וישרתו אותו ואז כשהפיות משרתות את ערב זה כאילו היה בעיניי שלם. אבל אז אמרתי לעצמי: למה שהן לא יהיו פיות כל הזמן? יש בזה משהו מאוד יפה, כי אנחנו בתוך חלום, ולכל הדבר יש הגיון של חלום, ובחלום אחד הדברים שקורים זה שדברים מתערבבים.

גדי: זו בעצם מין מחשבת משאלה של נשים... להוריד את הגבר לדרגת שרת, לא?...

דליה: לא חשבתי על זה ככה, אבל אם זה עובר ככה אז... לפעמים יש אילוצים הפקתיים. היה לי ברור שאני לא אביא עוד שחקנים. 12 שחקנים בהפקת פרינג' זה סוג של התאבדות קולוסלית, אז להביא יותר מזה... ואז באמת ויתרתי על הפיות בחלק הראשון של המחזה ואמרתי, טיטניה תגיד "פיות", ואולי נשמע אותן, או ניצור איזה אימאז' מסוים, זה יכול לבוא בתאורה, זה יכול לבוא בסאונד, אבל לא יהיו על הבמה פיות, ואחר כך כשערב מדמה שמשרתים אותו, יבואו בעלי המלאכה. אבל אחר כך אמרתי: כיוון שזה חלום, ודברים מתערבבים אלה באלה, אז אם הכול מתערבב, אין שום סיבה שגם זה לא יתערבב.

גדי: אגב, העובדה שהפכת את הבמאי לבמאית של קבוצת בעלי המלאכה זה גם כן אילוץ הפקתי?

דליה: לא, כי יכולתי לקחת שחקן.. החלטתי על זה קודם כל משום שרציתי לקרב את זה לימינו, ובימינו כבר...

גדי: או אולי זה האלטר-אגו שלך על הבמה?

דליה: לא... למרות שאין מה לעשות: במאי הוא במאי הוא במאי. בסופו של דבר תמיד הוא אומר את אותו דבר. זה מדהים איך היא אומרת: 'בבקשה אל תאכזבו אותי, אל תאחרו, בבקשה תלמדו את הטקסט', כאילו... אין מה לעשות, במאי תמיד אומר את זה. כן, זה אלטר אגו, אבל זו לא הסיבה. הסיבה היא שרציתי להעביר את זה למציאות של ימינו, וכיוון שאיפיינתי את בעלי המלאכה כסוג של חבורת אלוהים אנונימיים, משהו כזה, או איזה שהוא סוג של קבוצת תמיכה, אז בדרך כלל המדריכות של קבוצות תמיכה הן נשים בעיקר, כי היום נשים עובדות ועושות דברים. אז הכוונה היתה פשוט לקרב את זה להווה.

גדי: בואי נעזוב רגע את חלום ליל קיץ, ונעבור לשאלה כללית מאוד. תראי, את מה שנקרא "מולטי טלנט" – גם שחקנית, גם דרמטורגית, גם מעבדת, גם במאית.

דליה: ולצערי גם מפיקה, לצערי הרב.

גדי: וכשמסתכלים במבט רטרוספקטיבי על הביוגרפיה שלך, יש איזו שהיא נקודה שבה מרכז הכובד עובר משחקנית לבמאית. האם זה בגלל תסכול כשחקנית?

דליה: זה בגלל משבר ממש. קודם כל אני חושבת שכשחקנית לא מוציאת, לא בתאטרון ולא בקולנוע. אני שחקנית מאוד מאוד טובה ומאוד מעניינת, ואני מאחלת לעצמי כבמאית שחקנים כמוני, ואני לא מוציאת כי מעולם לא הייתי טובה בפוליטיקות, וכדי לשרוד בתאטרון הרפרטוארי ולהגיע שם למקומות משמעותיים ולמידה משמעותית, את צריכה גם להבין את הפוליטיקה הפנימית של התאטרון, ולא רק להיות מוכשרת. ואני לא הייתי טובה בזה.

זה דבר אחד. ודבר שני: אני חליתי, פיזית, והגעתי למסקנה שאני צריכה לקחת שליטה על הסביבה שלי, על סביבת העבודה שלי, על המקום שבו אני באה לידי ביטוי, על האנשים שאיתם אני באה לידי ביטוי, וזה משהו שהוא אפשרי רק מחוץ למימסד ורק כשאת במאית.

גדי: וזה היה בעצם המניע להקמת התאטרון.



צילום: יח"צ

תומר גלרון וריקי בליך בקשר דם

דליה: האנסמבל לא הוקם כמשהו שתוכנן. לא היה מניע להקמת אנסמבל. קודם כל התגבש אנסמבל והעליתי את קשר דם (המבוסס על המעגל של ארתור שניצלר) ב-2003 בתמונע, ויצאה הפקה מצוינת... דרך אגב זה היה מחזה שהצעתי אותה לכמה וכמה תאטראות רפרטואריים וכולם דחו אותו על הסף ממש.

גדי: הרי שניצלר זו ממש קלסיקה מודרנית.

דליה: כן, והעיבוד של אסי כהן היה מעולה, אבל הם דחו אותו, ואני הכנסתי אותו למגירה, ואז חזרתי אליו וגיליתי שהוא מחזה מצוין, ופניתי לשחקנים. עשיתי קאסטינג לפי התאמות לתפקידים, ונוצרה קבוצה של אנשים שהיו להוטים לעבוד יחד, ובעצם לפני שנוצר הגוף שנקרא אספמיה, הבנתי שקיבלתי מתנה של אנשים שרוצים לעבוד אתי, והם לא רק שחקנים, אלא גם יוצרים. ואז התיישבנו – עופר עין גל ואני – ועיבדנו את חיי נישואים של דוד פוגל לאנשים מסוימים, השחקנים שהיו בקשר דם.

שנתיים עבדנו על העיבוד הזה, וכולם היו לנו בראש, וידענו בדיוק מי ישחק מה. היה שם רק תפקיד אחד שנפתח לאודישנים – תפקיד הרוזנת, הברונית תאה פון טקו. היא לא הייתה בקשר דם, מאיה גפנר. ואז, כשיש חבורה של אנשים שהולכת אחריך, אתה מחויב אליהם איכשהו. גם כלכלית. ואז הבנתי

בחולת אהבה עשיתי איזשהו מישמש בין טקסטים משיר השירים, שבעיניי גם הם תאטרון צרוף לבין טקסטים מחלום ליל קיץ, ושירים של יונה וולך. ולתוך זה הכנסתי טקסטים מויקיפדיה שעוסקים ברגש, שמנסים לפרק את הרגש למונחים וטקסטים מחמישים גוונים של אפור, שזו בעיניי ההזלה האולטימטיבית של מה שנקרא ארוס. ולהנגיד את חמישים גוונים של אפור עם טקסטים ארוטיים של יונה וולך זה היה בעיניי נורא מעניין

שאני צריכה לייסד גוף, ופה נכנס העניין של עמותה, ובירוקרטיה, ושם – אנסמבל אספמיה.

גדי: ואת מחזיקה מעמד 13 שנה במציאות הישראלית. זה משהו שראוי כשלעצמו להערכה. אבל אני חושב שמה שבאמת ראוי להערכה יוצאת דופן אלו הבחירות הרפרטואריות. כי הבחירות הרפרטואריות שלך מאוד ייחודיות הן מאוד לא "פרינג'יות".

דליה: אני חייבת להגיד שאני, מה שנקרא, לא לבלוע ולא להקיא. כי לגבי התאטרון הרפרטוארי זה בהחלט לא סוג ההצגות שהוא מעלה כרגע, והפרינג' מסתכל על ההצגות שלי כלא-פרינג'... למרות שמה זה כן פרינג'? גם אני לא יודעת. אבל אני מבינה מהתגובות של אנשים שהם אומרים לי שזה לא פרינג', למרות שבעיניי פרינג' זו בעיקר פלטפורמה הפקתית, מה שאומר חוץ מימסדית. מה זה פרינג'? זה אמור להיות כל מה שבא לך לעשות.

גדי: אבל מה שבאמת מייחד אותך, את הרפרטואר שלך, הוא שיש בו משהו שאפשר לקרוא לו ארומה מרכז אירופאית, לרוב החומרים. מה שמעניין הוא איך את מגיעה אל החומרים האלה? כי יש הרבה חומרים שאת מעבדת אותם. ומה הם השיקולים שלך גם בבחירה, גם בעיבוד, וגם בעבודה עם אנשים מסוימים, לאיזה קהלים את מכוונת? למשל קשר דם?

דליה: קשר דם נעשה מתוך תשוקה אדירה לביים את המחזה, ולביים בכלל. אי אפשר אפילו לקרוא לזה בחירה רפרטוארית, כי זו היתה ההתנסות הראשונה, ולא חשבתי שזה יהיה אפשרי. חשבתי שהמחזה הוא פנטסטי. חשבתי שאפי כהן הצליח להעביר בעיבוד שלו לישראל של שנות האלפיים גם את הריקבון ששניצלר דיבר עליו בזמנו, אבל עם איזו ייחודיות ששייכת לישראל, מין... חוסר אלגנטיות, כי הדמויות של שניצלר, כיוון שהן אוסטריות, יש בהן איזו



יונה וולך- המופע, בתמונה הילה וידור, אהובה קרן, דליה שימקו צילום: יח"צ

אלגנטיות, ויש משרתת, ויש גינונים. והדמויות של אפי כהן היו ישראליות מאוד: חייל, זונה, נערה, גילוי עריות, ואיזה נער זונה, ופרופסור שמאוד מאוד רוצה לקבל פרס ישראל והוא בעצם הומו לטנטי בארון. זאת אומרת: דמויות חיות מאוד, כאילו במרכז החברה, שמתברר שהן בעצם מאוד בשולי החברה, וזה היה בעיניי מבריק, והוכיח את עצמו.

הדבר הראשון שמנחה אותי בבחירת החומרים הוא שאני לא אקח מחזות שאין בהם "בשר" לשחקנים, שאין בהם תפקידים עגולים, בלתי מתפתחים ויש בהם יותר מדי תפקידונים. מה שמייחד את ההפקות הוא שלכל אחד מהשחקנים יש נתח עסיסי לתקוע בו שיניים. זה דבר אחד. ודבר שני הוא שנדמה לי שאני הולכת תמיד לדברים נורא פרטיים. מרתה גבלס ריתקה אותי, לפי האינטרפרטציה של נוריאל טוביאס היא הייתה מעין הנסיכה דיאנה של הרייך, גם אם היא לא הייתה כזאת, מין אייקון אופנה, האמא הגרמנייה המושלמת עם ששת הילדים המושלמים, שבעלה מצלם אותה לסרטי תעמולה, ושיש לה פינה ברדיו שבה היא נתנה לנשים עצות בענייני איך להיות נאמנה ואשת רייך למופת. היה משהו בכל המצב הזה של האישה בצמרת הרייך שעניין אותי, אולי גם כבת לניצולי שואה ואולי גם כפמיניסטית, מהמקום הזה של האישה הזוהרת במאורתו של השטן שהיה בעיניי מרתק.

"קשר דם"-עיבוד של אפי כהן למעגל של שניצלר-תאטרון תמונע
אנושי, כואב, מעורר חמלה. הבימוי של דליה שימקו מצליח להעביר את
המורכבות של היחסים בין הדמויות, על אף המבנה המקוטע של
המחזה. יש כאן הישג מרשים של כל השחקנים.
שי בר יעקב – ידיעות אחרונות

"יונה וולך – המופע", עריכה ובימוי דליה שימקו תאטרון תמונע
היוצרת דליה שימקו נכנסת לעורקים החשופים של יונה וולך ויוצרת ערב
תאטרלי מכוּשף, הנע בין נשיות למוות ועטוף בשיריה העזים של
המשוררת.
מיכל בעדני – עכבר און ליין 5.2.2007

"חיי נישואין" עיבוד של עופר עין גל ודליה שימקו לרומן של דוד פוגל.
תאטרון תמונע
למרות הקושי להתמודד עם העברית הארכאית של דוד פוגל, העיבוד
הבימתי לחיי נישואים הוא אירוע רב עוצמה ומרתק.
איתן בר יוסף - עכבר העיר

גדי: בואי ניגע בהפקות שעוסקות בשירה. אני יכול להבין מה משך אותך
ליונה וולך ולסוג הנושאים שהיא נוגעת בהם, אבל השאלה שלי היא: איך
בעצם מתרגמים עולם של דימויים וורבאליים, של חוסר פעולה דרמטית,
לשפת במה אפקטיבית? ואיך מתיכים שירים שונים למיקשה אחת?
דליה: במקרה של יונה זה היה קל מאוד, כי כמו שאני תופסת אותה היא
משוררת פרפורמטית בתפיסה שלה את עצמה. הכתיבה שלה היא כתיבה
שדורשת במה. היא רוצה להיות על במה. היא מרגישה במה. היא נערת רוק
בתוך תוכה, וחוז' מזה גם בחירת החומר היא כזאת, שירים שזה מתאים להם,
כי לא כל שיר מתאים. אבל מכיוון שיש ליונה וולך המון שירים שעוסקים
בדמויות, אז צריך לפצח דמות. למשל, שיר כמו "קורנליה": מי זאת קורנליה,
ועם מה היא מתמודדת? מי זה שבא אליה? מה אנשים עשו לה? להתמודד עם



חיי נישואים, עיבוד לרומן של דוד פוגל, בתמונה: עפר עין גל, תומר גלרון, ומאיה גסנר

שיר כזה פירושו לפצח את הדמות, ואז זה נותן לכל במאי ושחקן יכולת להשתמש בדמיון ולספר את הסיפור הפרטי שלו עם השיר דרך איזושהי פעולה דרמטית, כמו בכל מונולוג. הרי מונולוג הוא צורך עצום של הדמות לבטא משהו, שדורש הרבה מילים, כי אחרת המונולוג לא היה קורה. זה כאילו שדמות מחליטה לדבר הרבה כי יש לה צורך להגיד דברים.

גדי: אבל פעולה שירית היא בכל זאת לא פעולה דרמטית.

דליה: אני מלבישה את הפעולה הדרמטית, כמו שכולנו עושים כשאנחנו קוראים שיר. אנחנו קוראים שיר, אנחנו מכניסים אותו לקונטקסט שלנו. אנחנו אומרים: איך זה מדבר אלי, איך זה קרוב אלי איפה הייתי כזה? איפה לא הייתי כזה? מי הכרתי שהוא כזה? וכו'...

השירים שבחרתי הם לא השירים הליריים של יונה וולך. הם באמת השירים היותר תאטרליים. זה היה למעשה די פשוט. אבל אני חושבת שהלכתי צעד רחוק יותר עם זה בערב שאולי לא ראית – בחולת אהבה. בחולת אהבה עשיתי איזושהו מישמש בין טקסטים משיר השירים, שבעיניי גם הם תאטרון צרוף לבין טקסטים מחלום ליל קיץ, ועוד פעם שירים של יונה וולך. ולתוך זה הכנסתי טקסטים מויקיפדיה שעוסקים ברגש, שמנסים לפרק את הרגש למונחים וטקסטים מחמישים גוונים של אפור, שזו בעיניי ההזלה האולטימטיבית של מה

שנקרא ארוס. ולהנגיד את חמישים גוונים של אפור עם טקסטים ארוטיים של יונה וולך זה היה בעיניי נורא מעניין. זה היה ערב מאוד מאוד נועז, זאת אומרת זה לא במקרה שהוא רץ משהו כמו 12, 13 פעם שזה יפה מאוד לערב כזה...

גדי: מי השתתף בזה?

דליה: השתתפו אייל שכטר, אני, מיכל פוליצר, מאיה הר ציון, איציק גולן, עופר עין גל. עופר ואני ערכנו את הערב הזה, וזאת הייתה פנטזיה שלי, ועד היום אני עוד לא שקטתי. אני רוצה לחזור לזה, לעשות עוד פעם משהו כזה... אני מאוד אוהבת את היצירות הלא תאטרליות, את הלא-מחזה, את המופעים, ואני חושבת שכן יש לזה מקום. ואני גם אוהבת את השילובים האלה בין גבוה ונמוך. אני חושבת שזה נורא נכון לתקופה שאנחנו חיים בה.

גדי: אני חושב שאחד המופעים של אנסמבל אספמיה, שהם הכי סימפטומטיים לעיסוק שלך במערכות יחסים הוא חיי נישואים.

דליה: חיי נישואים זה העיבוד שאני הכי גאה בו. גם אותו עשיתי עם עופר עין גל, אני חושבת שבנינו מחזה שלם, שעומד יפה מאוד בזכות עצמו. זה שלקחנו את השפה של דוד פוגל as is, שזה דרך אגב אחד המאפיינים המרכזיים שעוברים כחוט השני ביצירות באספמיה... דוד פוגל כתב את חיי נישואים ברמה ספרותית פיוטית. בעצם השפה שלו היא מה שנקרא עברית ארכאית של אינטלקטואל אשכנזי וינאי, עשירה מאוד, גלותית מאוד, גבוהה מאוד ומדהימה.

גדי: נראה לי שגם מעבר לשפה, או בתוך השפה, הוא מגלם משהו גלותי מסוג אחר, סוג של אימפוטנציה רצונית, כמעט של הרס עצמי...

דליה: אני חושבת שחיי נישואים הוא היצירה, שמאחדת בתוכה כמעט את כל הנושאים שעסקתי בהם אחר כך בצורות שונות במחזות שונים. זה גם עוסק בזהות היהודית וברצון של היהודי להתערות בתוך החברה הארית, להפוך לחלק ממנה, להתחתן עם איזו ברונית, ולהפוך לחלק מהאליטה ולחלוטין למוסס את הזהות היהודית שלו, וזה גם עוסק בגברים ובנשים, ובמשולש רומנטי טרגי שבו הגבר הזה רוצה אישה שבעצם מתעללת בו ומחסלת אותו. ודוחה מעל פניו אישה שיכולה הייתה להחיות אותו ולהפירות אותו, והייתה יכולה להעניק לו חיים מאושרים. זאת אומרת, הוא בוחר באומללות נוראית וזונח אפשרות לאהבה טהורה ואושר רק בגלל שנאה עצמית...

גדי: זה מזכיר דמויות בנפש יהודי... האדונית והרוכל של עגנון...וגם קפקא.

דליה: הדמויות היהודיות האלה שייכות למרכז-מזרח אירופה. יש בהן איזו שנאה עצמית, חוסר קבלה עצמית, והאדרה של התרבות שבה הם חיים, ואני

מרגישה שאני נגועה בכל אלה, כך שהעיסוק שלי בחיי נישואים היה מאוד פרטי. שאלתי את עצמי הרבה פעמים: למה בעצם התחתנתי עם דיוויד, שהיה הבעל שלי והאבא של הבן שלי, שהוא בחור אנגלי נוצרי? מאוד הערצתי את האנגליות שבו, מעבר לדיוויד עצמו, גם ההילה האנגלית הזאת קסמה לי והיא קוסמת לי עד היום...אני מאוד מבינה את רודי... מצד שני אני כועסת עליו מאוד, והוא דוחה אותי ומרגיז אותי, ואני חושבת שהפרובלמטיקה שרודי גולד מגלם בחיי נישואים היא מאוד מורכבת, ולכן היא נורא מושכת בגלל שהיא מורכבת, ואיך שלא תהפוך בזה תמצא את עצמך, ותשנא את זה בו זמנית.

גדי: בואי ניקח הצגה אחרת – מבוך המראות. המחזה יוצר רושם של משהו בעל אופי פיראנדליאני – הזהות כמשחק תפקידים...

דליה: ראשית, זה מחזה שנכתב עבור שחקנים מסוימים, כמו שחיי נישואים נכתב עבור שחקנים מסוימים. פה ידעתי שתומר גלרון הולך לשחק את דמות הגבר, ואנה דוברוביץקי תהיה האישה. את אנה ביימתי בפעם הראשונה במחזה קריאה בבית ליסין והתאהבתי בה, ואז פשוט כתבתי עבורה את המחזה, עבורה ועבור תומר. ויש גם תפקיד נשי קטן, של אשת הבמאי, שידעתי שזאת תהיה אני. אז שלושה מתוך ארבעה היו מלוהקים, ונשאר לי רק לחפש את הבמאי, והבחירה נפלה על אורי הוכמן. המחזה וההפקה נעשו מתוך אילוף. לא היה לי כסף בכלל בכלל, ולכן היה לי ברור שאני לא יכולה לעשות עכשיו שום דבר שדורש תפאורה, תלבושות, תאורה, מוסיקה. כלום. חשבתי: אז מה אפשר כן לעשות? חדר חזרות. כי בחדר חזרות עושים כאילו פה יהיה זה ופה יהיה זה ופה יהיה זה. עכשיו, ראיתי סרט אמריקאי... ושם יש במאי שמביים סרט, שהוא סרט בתוך סרט, ומשהו בפורמט של הסרט שהוא מביים שימש לי כהשראה למחזה. ובעצם כתבתי מחזה על במאי, שכותב מחזה על זוג שהיה זוג מאוד מאוד מתפקד, זוג מאוד דקדנטי, כשהאישה מחליטה לחזור בתשובה.

ושוב יש לנו כאן עסק עם שני קטבים שאני מתעבת, ושבעיניי הם שני קטבים שמחריבים את האנושות. האחד זה פנטיות דתית, והשני – דקדנס ופריקת עול והתמכרות להילולות מיניות וסמים. שני קטעים: אחד של ריק, כי פנטזיה דתית היא ריק בעיני, כי אם לא היה ריק אז למה אתה צריך להיות כל כך קיצוני? ובעיני זה איום מתמיד על התרבות, זה מאיים לבלוע את התרבות. התרבות יכולה להיבלע בחורים השחורים האלה. ודרך אגב זה מופיע גם בחלום ליל קיץ, כשמצד אחד יש החברה הפנטית עם החיג'אב, ומצד שני פוק סוחר הסמים ביער. אז היא עומדת לחזור בתשובה, ויש ביניהם דיאלוגים ערכיים כשהוא מתעל את זה, ומנסה להוכיח לה שהיא לעולם לא תוכל לברוח מהריקבון שכבר פשה בה. ואז זה בעצם נפתח לדיאלוגים של השחקן עם הדמויות, ואחר כך זה הופך למין תחרות של שני הגברים עליה, על השחקנית שמעדיפה את הבמאי, והוא מין גבר כזה שבעצמו נמצא במצב דומה, שהדברים איבדו משמעות לגביו. זאת אחת הסיבות שהוא כתב את המחזה. זה באמת מבוך...



צילום: אביבית לוי

ליאת אזר ואסתי זקהיים באחוזת וייס

כשהוא כתב את המחזה הזה הוא בא חשבון עם עצמו באופן הנוקב ביותר, ושתי הדמויות האלה הן שתי דמויות שקיימות בתוכו, ואז הוא שוכב עם השחקנית, ואז אשתו מגיעה לחדר החזרות לספר לו שהיא בהריון, ואז הוא מחליט להתנקות ולספר לה שהוא בוגד בה שנים ומצפה למחילה (זה דרך אגב לקוח מהסרט ההוא כי זה מאוד נוצרי). וכמובן שזה לא קורה, ובסופו של דבר היא מחליטה שהיא רוצה להתגרש, והוא למחרת חוזר לחדר חזרות ומשנה את סוף המחזה, כי בסוף האישה הורגת את הגבר כאילו בניגוד למה שאמור היה לקרות. זה היה בסופו של דבר מחזה על משמעות, על ערכים מקודשים בתאטרון מחוץ לתאטרון, ערכי המשפחה, האמנות כערך, שוב דיאלוג ביני לבין עצמי.

גדי: אחוזת וייס – מחזה על תככים, מזימות ומאבקי כוח ושליטה במשפחת פשע יהודית בטורונטו בניצוחה של אם המשפחה, אדית וייס, מאת נוריאל טוביאס (לאן הוא נעלם?). מחזה לא כל כך אופייני למילייה הישראלית, למרות שלא חסרות לנו משפחות פשע... איך את רואה את זה?

דליה: קודם כל אין אדם שחשב שמי שכתב את זה הוא מחזאי ישראלי. בכלל, הרבה אנשים שאלו "מי תרגם?". אני חושבת שנוראל ואני מתחברים בגלל ששנינו כאלה מין מרכז אירופאים כאלה. נוראל הוא רומני באוריינטציה שלו למרות שהוא צבר, אבל משהו בחינוך שלו, בבית... יש בו משהו מאוד רומני. ואני סלובקית, מזרח אירופאית, ואני חושבת שיש משהו דומה באיך שאנחנו תופסים תאטרון. תראה, סיפור של משפחת פשע יהודית בטורונטו (לא במחוז הטבעי, ארצות הברית, ליד). משפחת מאפיה שבראשה עומדת אישה (!) זה בעיניי פשוט פנטסטי, זאת הייתה קומדיה שחורה... נפלא. לדעתי הרבה פעמים מחזאים נופלים דווקא אצל דרמטורגים בגלל שהם כותבים יותר מדי בתוך המחזה, וצריך כאילו לדעת להוציא את המחזה מתוך המחזה ולא תמיד יש סבלנות, וכשדרמטורג קורא 70, 80, 100 הצעות שהוא מקבל, והוא רואה שהמחזה קצת מתקשקש, אז זה מטריח אותו והוא שם את זה בצד. אבל אני לא קוראת 70-80 מחזות. אז כשמגיע אלי מחזה כמו אחוזת וייס, שהיא ארוך פי אחת וחצי ממה שהוא היה צריך להיות, אז מיד ראיתי מה זה צריך להיות. ונוראל שיתף פעולה עם הקיצורים והעריכה בקלות רבה, כי אנחנו סומכים אחד על השני, והוא אפילו נתן לי יד חופשית בקיצורים.

גדי: מה משך אותך כל כך?

דליה: קודם כל זה סיפור אמיתי. באמת היתה משפחת פשע כזאת, ואני מאוד אוהבת לדבר על הקיום היהודי הפחות צפוי, החריג. מצד שני זה איפשר לי כבמאית לעשות דיאלוג עם כל סרטי המאפיה, וקצת לצחוק עליהם – הסנדק וטרנטינו – כל הז'אנר הזה של סרטי מאפיה בהוליווד, שמציגים את המאפיה מצד אחד כנוראים ואיומים ומפחידים, אבל מצד שני בסרטים האלה הם הרבה יותר זוהרים ומושכים ומפתים מאשר נוראים ואיומים. וזה תמיד עיצבן אותי, שהם כאלה שיקיים, ושנונים, וכאלה סקסיים, וכאלה אייקונים. הרי בעצם על מי מדובר? על חלאות אדם, על אנשים שהורסים את התרבות.

גדי: באיזשהו מקום הם בעצם כל מיני יצורים שמודחקים שבתוכך.

דליה: העניין הוא שבמציאות האנשים האלה נורא אכזריים וחסרי כל זוהר, כמו למשל בסרט דוני בראסקו. זה סרט שמתאר את המאפיה כמו שצריך, אבל כל הסנדק והטרנטינו וכל ה...
גדי: ברור שזה פנטזיה..

דליה: כן, כן, לגבי טרנטינו זה ברור. אבל יש ז'אנר שלם של סרטי מאפיה שהם כמעט על סף האדרת הפושע, ואני רציתי לשחק עם זה קצת. כי בעיניי גם המחזה שיחק עם זה, משום שאדית וייס היא חלאה עלובה, איומה, נוראית.

גדי: היא גם קצת, הייתי אומר, מירהלה אפרת, לא?..

חיי נישואים בתאטרון אספמיה

בשנים האחרונות מצליחה דליה שימקו למתג את עצמה באיטיות ובהתמדה – כיוצרת עצמאית מעניינת ומוערכת, קודם בפרינג' [קשר דם, יונה וולך – המופע] ולאחרונה גם בשוליים של התאטרון הרפרטוארי [פאתי דיפוזיה, סדקים בבטון]. הצליחה שימקו לעשות את המעבר התודעתי מתחום המשחק לתחום הבימוי. זה מעבר שלא קל לבצע, בטח לא כשתחום הבימוי בישראל עדיין נשלט ברובו על ידי גברים. עכשיו שימקו הולכת צעד נוסף קדימה, עם אנסמבל **אספמיה** שהקימה ובו חברים שחקנים שאיתם היא עובדת כמה שנים. רוב היצירות של שימקו היו עד היום עיבודים ליצירות ספרותיות, כמו "קשר דם" או "פאתי-דיפוזיה" שעסקו בתערובת של מין בוטה, ניכור חברתי ודמויות שמנצלות זו את זו. גם חיי נישואים, היצירה החדשה שלה שמועלית בתאטרון תמונע היא עיבוד לרומן מפורסם מאת דוד פוגל, וגם שם היא חוזרת לאותה טריטוריה דיקדנטית שמתארת זוגיות בין גבר לאשה כמסכת של התעללויות סאדו-מזוכיסטיות מתגברות...

...ומה לגבי שימקו? עדיין עולה מן ההצגה תחושה שמדובר ביוצרת רצינית ומסקרנת שיהיה מענין להמשיך לעקוב אחריה גם בעתיד.

שי בר יעקב ידיעות אחרונות 14.3.08

דליה: כן, כן, נוריאל גם רצה להתחשבן עם האידישע מאמע, כי זה משהו שנמצא ביצירה שלו חזק מאוד, גם במעיין הגופרית... בסדר גודל של פרינג' אחוזת וייס הייתה שלאגר מטורף. זה רץ שלוש שנים, נמכר מחוץ לתל אביב, הופיע בבית שאן ובנצרת עילית ובקריית אתא ובכפר סבא ובקדימה.

גדי: מעבר לרמה של הביצוע היה משהו בחומרים שגירה אותך לעשות את זה?...

דליה: כן, כי זה היה מצד אחד ביזארי ולא מוגדר, ולא ברור אם לצחוק או לבכות, ולא מייך-סטרימי בכלל, אבל בכלים מיינסטרימיים, ומצד שני זה היה קולח, מצחיק, טלנובלי כמעט, רגשני. אין ספק שמבחינת המכלול של תבלינים שעושים הפקה למושלמת הרי שלגבי הקהל אחוזת וייס היא ההצגה המושלמת ביותר שיצאה מתחת ידיי. גם הייתה אחידה מאוד ברמת המשחק, והיה בה משהו מאוד פרוע וחופשי, אבל גם בגבול הטעם הנסבל, היה בה משהו נכון.

אני מאמינה שבתקופה שבה הקולנוע והטלוויזיה מגיעים לרמות מטורפות של ריאליזם, תפקידו של התאטרון הוא להשיב את הפיוט לבמה, כפי שהיה בעצם במשך אלפי שנים. העברית בהצגות "אנסמבל אספמיה" בדרך כלל גבוהה יותר מהעברית המדוברת ברחוב, הבחירה לעבד את חיי נישואים של דוד פוגל בשפה הגבוהה והגלותית שהמשורר הגדול השתמש בה היא בעצם רוח האנסמבל, כמו גם הבחירה להפוך שירה לחומרים תאטרליים. העברית הפיוטית כמעט ונעלמה מחיי היום יום שלנו, ואני בוחרת בה מתוך געגוע ומתוך אמונה שהרגשות המורכבים והעמוקים ביותר שלנו מדברים לירית ולא סלנגית



גדי: אבל אם את מדברת על הצגה שאת רואה בה איזו פסגה, אז נדמה לי שההצגה המקבילה לאחוזת וייס בתבנית קטנה, של הצגת יחיד, היא הנחש (שכתבת יחד עם שרון אלכסנדר בעקבות לואיג'י מלרבה, על מאהב מאוכזב שרצח את אהובתו ואכל את בשרה).

דליה: כן, כן, היום כולם אוהבים אותה, והקהל מגיב עליה מאוד חזק, אבל אותי זה די הפתיע, כי החומרים עצמם הם הרבה יותר קונטרוברסליים. באחוזת וייס יש משהו בדמות עצמה שהוא פחות נגיש, פחות ברור, יותר אפל, אבל כן, הן מאוד דומות.

גדי: בראייה לאחר, מה היו המניעים שלך להעלות את הנחש? האם שרון אלכסנדר היה המחולל של ההצגה הזאת?

דליה: שרון אלכסנדר הביא את החומר ועשה בהצגה את תפקיד חייו פעמיים, גם לפני 20 שנה וגם עכשיו. זה הוצג בתאטרונטו 2016, וכבר נכתבה על זה ביקורת. עוד פעם טובה מאוד.

גדי: את מאוד מדגישה בראיונות שקראתי שאת רואה בתאטרון, באנסמבל, איזושהי עיר מקלט, משהו שאמור לתת הרגשה טובה. איך זה עולה בקנה אחד עם העובדה שתאטרון הוא מקום שהוא לא באופן מיוחד נחמד ומשפחתי.

דליה: קודם כל אני חושבת שיש קשר בין מעמד, כסף ומשפחתיות. זאת אומרת, אין ספק שבמקומות שיש בהם מעמד, כלומר שחקנים מובילים, כוכבות, שחקנים שמקבלים משכורות גדולות לצד שחקנים שבאים ומשרתים את התאטרון בכל מיני תפקידים לא מספקים, וגם מקבלים משכורות פחות

טובות, העסק עובד מאוד חזק על מעמדו של כל אחד במוסד כזה, לא כמו אספמיה, שזה מקום שלצערי עד היום לא מסוגל לשלם בצורה דומה למה שסביר לשחקנים, והייתי אומרת שעד היום כל מה שהשחקנים מקבלים זה סוג של החזר הוצאות. כי אם בן אדם מקבל 5000 שקל לתקופת חזרות של חלום ליל קיץ, חצי שנה, הוא לא בא כל יום, והכול מתארגן לפי אילוצים שלו, ודליה מורטת שערות, ועוזרת הבמאי מורטת שערות, וכדי לעשות סדר חזרות יושבים ארבע שעות עם אילוצים של הזה וההוא. כמובן, הרבה פעמים אני עושה חזרות עם אנשים לא נוכחים, נניח שיש לנו שניים, והשלישי איננו. אז במקום שאתה לא יכול לפרנס את האנשים, משהו בכל זאת צריך לפרנס אותם, ומה שמפרנס אותם כאן הוא שיש להם מקום אמנותי, יש להם בית, יש להם "SAY". אתה לא יכול גם לא לפרנס אנשים וגם כל היום לחבוט בהם.

זה דבר אחד, ודבר שני: אני חושבת שזה מתחיל ממני, מהצורך שלי. קודם כל אין לי משפחה גדולה, אין לי הרבה ילדים, רק אחד, ויש משהו באנסמבל שהוא בהחלט תחליף. זה משהו שנוצר, ולא במודע, אבל כשאת עובדת לאורך שנים עם אותם אנשים, אז עם כל אחד נוצרת מערכת יחסים וברית אחרת, כל אחד מכיר אותך כדליה שלו ומה הוא צריך ממך, ואת מכירה אותו מה את צריכה ממנו. ואני מכירה את כל הבאגים של השחקנים שלי את הפלוסים והמינוסים. אם משהו שוכח מפתחות, אנחנו יודעים מי זה ששכח את המפתחות. אני חשבת שזה מה שתאטרון צריך להיות, זה מה שאני חיפשת.

כשהגעתי לתאטרון חיפה, אני רציתי בית, ואני ראיתי בשחקנים בקולגים סוג של חברים, של משפחה, וכשהתברר לי, ש'סליחה גברת, אבל זה לא ככה פה', זה היה לי מאוד קשה, זה היה בשבילי משבר... אני חושבת שמקום שבו אנחנו שמים את עצמנו לגמרי חשופים על שולחן הניתוחים של העבודה בחדר החזרות, זה מקום שצריך להכיל אותנו כבני אדם, ולא רק להשתמש בנו... אני עברתי שנתיים מאוד קשות עכשיו, אני נפרדתי לפני שנתיים מבן זוגי, שאתו חייתי 11 שנה ושהיה גם התפאורן שלי. זאת הייתה פרידה כפולה, כי כאילו זאת הייתה גם פרידה בתוך משפחת האנסמבל. ומה שהחזיק אותי שפויה זה לבוא לחדר חזרות לעשות את חלום ליל קיץ, לפגוש את האנשים האלה שיכלו להכיל אותי, והם הכילו אותי במצבים שהייתי שבר כלי, כשישבת בחדר חזרות ומיררתי בבכי וביימתי, עדיין ביימתי. משהו בבמאית חזק יותר מדליה שבורת הלב ונאחזתי בזה. זה נורא חזק. אז הבנתי, שבאמת בניתי את מה שהייתי צריכה, לכן זה יקר לי כל כך.

גדי: את עובדת עם קבוצה מסוימת של אנשים משך שנים למרות שיש שינויים במצבת השחקנים פה ושם. זה מתוך בחירה?

דליה: חלום ליל קיץ הוא בחירה כזאת, כי בגלל אילוצים כלכליים נאלצתי לעשות שתי הצגות יחיד. עשיתי את הנחש עם שרון אלכסנדר, ואז את וינסנט עם תומר גלרון במוזיאון תל אביב, ואז עשיתי את עננים שוב עם שרון אלכסנדר ומאיה גסנר... וגיל יפרח... וזה בעצם חמישה שחקנים, ובמשך שלוש שנים עשיתי הצגות קטנטנות. ואז אמרתי: רגע, אני רוצה את האנסמבל שלי בחזרה, איפה כל החבר'ה שלי? אני לא יכולה להמשיך לקרוא לעצמי אנסמבל, אני צריכה להמשיך לפתח אותם, וחלום ליל קיץ מאפשר את זה שלכל אחד מהם אם זה אלחי לויט, ואסתי זקהיים, ותומר גלרון ומיכל פוליצר יקבלו תפקידים, תפקידים מפוארים.

גדי: אחת הנקודות הבולטות ביותר בבחירותיך הרפרטואריות, בכתיבתך, בעיבודיך, ובבחירת התרגומים איתם את עובדת, היא ההקפדה על משלב גבוה של עברית, ולא אחת על שפה פיוטית ומסוגננת. וזאת בניגוד לגישה הטיפוסית של הניסיון להנגיש את השפה לנמען, לטשטש את הפערים בין שפת דיבור לשפת במה. האם זו מגמה אידיאולוגית?

דליה: אני מאמינה שבתקופה שבה הקולנוע והטלוויזיה מגיעים לרמות מטורפות של ריאליזם, תפקידו של התאטרון הוא להשיב את הפיוט לבמה, כפי שהיה בעצם במשך אלפי שנים. העברית בהצגות אנסמבל אספמיה בדרך כלל גבוהה יותר מהעברית המדוברת ברחוב, הבחירה לעבד את חיי נישואים של דוד פוגל בשפה הגבוהה והגלוטית שהמשורר הגדול השתמש בה היא בעצם רוח האנסמבל, כמו גם הבחירה להפוך שירה לחומרים תאטרליים. העברית הפיוטית כמעט ונעלמה מחיי היום יום שלנו, ואני בוחרת בה מתוך געגוע. לכן הבחירה בתרגום הפיוטי של ט. כרמי לחלום ליל קיץ הייתה הבחירה הטבעית עבור ההפקה שלי. אני מרגישה שכרמי מעביר את שייקספיר כמו שהוא, מתוך אמונה שאין צורך לתרגם את שייקספיר כאילו היה מחזאי עכשווי. כוחו הגדול של שייקספיר היא בשפתו הנפלאה, ולכן יש לעבוד עם תרגום המפאר את מורכבותה ועושרה של השפה.

גדי: מה ביחס לקהל? האם יש מישהו שאת רואה בו "צופה אידיאלי", והאם הצופה האידיאלי הזה הפך לריאלי?

דליה: אתה זה שלימדת אותי את מושג הצופה המובלע.

גדי: מזה חששתי. אז מי הוא הצופה המובלע שלך?

דליה: אני, אני, והבן שלי בן העשרים, ואימא שלי, שבכל פעם שהיא לא עפה על מה שאני עושה זה מאוד קשה לי, כי לה לוקח יותר זמן.

גדי: שזה אומר מה? מה הפרופיל של הצופה המובלע?

אחוזה וייס - אמא בהפרעה

אסתי זקהיים מרשימה כגנגסטריט שידה קלה על ההדק בהצגה של דליה שימקו בתמונע. דליה שימקו ביימה את המחזה הזה באהבה, כשהיא מעצבת את שחקניה דמויות מדויקות מאד בתפקודן על מזבחה של האם הגדולה. ולמרות שזו ההצגה של אסתי זקהיים בתפקיד אדית וייס, שימקו ידעה לאזן במידתיות נכונה בינה לבין השחקנים שלצידה ועמה... בסופו של דבר ב"אחוזה וייס" על מפלצותיה יש גם הזדמנות של הנאה מהצגה טובה ושחקנית גדולה שיודעת לקרוץ ברגע הנכון.

צבי גורן הבמה 24/11/10

מיין יידישע מאפייע

...הסיפור טוב, הדיאלוג קולח, המשחק משכנע, משעשע ואפילו נוגע ללב במקומות הנכונים (ליאת אזור ואסף מור בתפקידים הראשיים בולטים לטובה בטבעיות שלהם)

זהו אנסבל פרינג'י במהותו, המציג במוקד עשיית הפרינג' בתל אביב, ואילו המחזה של נוראל טוביאס היה יכול לעלות בהצלחה **בהבימה**, בקאמרי או בבית לסין... ודליה שימקו היתה יכולה לביים אותו במרכז העשייה המיינסטרימית...

מיכאל הנדלזלץ, הארץ, 24.11.10

דליה: מישוהו שמחפש אתגר, איכות, כמו הבן שלי – שנון, לא אינטלקטואל, כלומר, לא מישוהו שקרא וחקר, שעובד עם הדבר מבחינה רגשית. האמת היא שלאחרונה התחלתי לפזול ביני לבין עצמי גם למקומות יותר אינטלקטואליים, בעיקר בחלום ליל קיץ, כי אני מאמינה שאנשים שמכירים את המחזה ומכירים קצת את ההיסטוריה של המחזה יכולים יותר להתייחס לדברים שעשיתי שם, אם לחיוב או אם לשלילה, אבל לפחות אני חושבת שכן פיתחתי שם רמה של דיאלוג עם מה שקוראים "הגוורדיה התאטרונית". ואותו דבר גם לגבי מבוך המראות, שהייתה הצגה שאמא שלי לא הבינה מה אני רוצה, יצאה מבובלת לגמרי. אבל הצופים המובלעים שלי הם גם בני הנוער שאני מלמדת. אני מלמדת בביכורי העיתים. אני מביימת שם כבר ארבע שנים, וכן, אני מחפשת בני נוער אוהבי תאטרון, ושנונים ואינטליגנטים. זהו בערך, זהו אני חושבת הקהל שיאהב את מה שאני עושה.

אני חייבת להגיד שאני, מה שנקרא, לא לבלוע ולא להקיא. כי לגבי התאטרון הרפרטוארי סוג המחזות שאני מעלה זה בהחלט לא סוג המחזות שהוא מעלה כרגע, והפרינג' מסתכל על ההצגות שלי כלא-פרינג'... למרות שמה זה כן פרינג'? בעיניי זו בעיקר פלטפורמה הפקתית, חוץ מימסדית. זה אמור להיות כל מה שבא לך לעשות.



גדי: וזה גם החזון שלך לגבי תאטרון ישראלי בכלל, גם מבחינת קהל, וגם... דליה: אני מאוד מודאגת. היה פעם לפני שנתיים פאנל על עתיד התאטרון והזמינו אותי להשתתף, וישבו שם אני, ומוטי לרנר, ונתן דטנר, וציפי פינס, ומיכאל הנדלזלץ, ולדעתי הבחירה הזאת – ואני אמרתי את זה שם – הבחירה הזאת של מי שישב שם בפאנל מעידה על האופן שבו התאטרון הישראלי חושב על עתיד התאטרון. זאת אומרת, ישבו שם אנשים שביניהם אני הייתי הבן אדם הכי צעיר בפאנל, ואני רחוקה מאוד מלהיות צעירה. ככה שאני חושבת שהתאטרון הישראלי ויתר באיזה שהוא מקום על הצופה שמחפש קצת יותר מוסיקה ורוק ומחול וחוף לארץ, ולא רוצה רק להשתכשך כל הזמן במציאות הישראלית, במדמנה הזאת של פלשתינאים. ונדמה לי שהתאטרון הישראלי ויתר עליהם, והוא תמיד פונה אל הצופים, שכבר הגיעו אליו לפני 20 שנה 30 שנה. אז הם היו צעירים, והיום כבר לא, והם עדיין שומרים אמונים לתאטרון. אבל מה עם הדור הבא? אני לא יודעת אם הבן שלי לא היה גדל אצלי, אם הוא היה רואה תאטרון. וזה ילד אינטליגנטי, ואוהב אמנות ואמן בנשמתו, אבל אני לא בטוחה אם הוא היה בוחר ללכת לראות הצגות, וזה עצוב לי.

גדי: ובאיזו מידה את מחוברת עם מגמות חדשות ועם מה שקורה בעולם?

דליה: תראה, אני לא רבת נכסים, ולצערי אני לא נוסעת הרבה, אבל אני נוסעת לפראג, כי שם יש לי משפחה, ואני רואה שם הרבה מאוד תאטרון, ואני רואה ב"יו טיוב", ואני רואה תאטרון בפסטיבל ישראל. ואני רואה את המגמות. חלקן לא אהובות עלי במיוחד, אבל אני מודעת להן, ואני רואה שהן מאוד שונות מן המיינסטרים הישראלי. יש באירופה תפיסה אחרת לגמרי של מה תאטרון צריך להיות בימינו, וזה כבר מזמן לא איזוהו תאטרון קופסה שבו מלבנים דרך דרמות משפחתיות כאלה ואחרות נושאים פוליטיים או חברתיים. זה כבר לא סוג כזה של תאטרון. תראה, אני ראיתי בשנה שעברה



שרון אלכסנדר בהנחש

צילום: שרון שטלברג

בפסטיבל ישראל את החלקיקים האלמנטריים, והייתי יחד עם במאים, ואני עפתי על זה. זה היה בעיניי מדהים. זאת הייתה הפקה מסעירה, מלאת חושניות מילולית, מלאת סקס אפיל, שהצליחה. אני גם מאוד אהבתי את היצירה הזאת כספר, וההופעה הצליחה להביא את הרוח של הספר, היא הייתה מסעירה, זה היה מאוד ארוך – שלוש וחצי שעות ואני רק רציתי עוד. חסרים לי דברים כאלה. אני גם קינאתי נורא. אתה מכיר את הלהקה הזאת? עומד בראשה בחור צעיר, זה בערך הפקה שלישית שלו משהו כזה, והיא עלתה בערך כמו כל התקציב של אספמיה לשלוש השנים הקרובות. אז יש משהו גם בתפיסה של איך מתייחסים אל סוג העשייה הזאת, הלא-מיינסטרימית. ופה בארץ זורקים לנו גרושים. קשה מאוד עם הגרושים אלה לעשות משהו. בסופו של דבר דברים עולים כסף, תרצה או לא תרצה, ואני אומרת את זה בתור אחת שבאמת 13 שנה עושה משהו בתוך דלות גמורה. אתה רוצה לפרוץ אתה, רוצה להביא להקת רוק על הבמה או תזמורת, ואתה רוצה להביא רקדנים, אתה לא יכול לעשות את זה כל הזמן בלי אגורה.

גדי: אני מסכים אתך – המצב בלתי נסבל, ולאור ההתפתחויות השליליות במשרדי התרבות, אין מקום לאופטימיות. אבל אם את מסתכלת אחורה, על כל מה שעשית בשלוש עשרה השנים האחרונות, יש לך סיבה לגאווה, שאולי מחפה במקצת על התסכולים. תודה דליה.

הפסיון של רבי שמעון בר-יוחאי

אורטוריה דרמטית על פי ספר חזונו, עיבוד ועריכה: יוסי יזרעאלי
האורטוריה הולחנה בידי יוסף ברדנשווילי, וביצעה בביצוע בכורה על-ידי תזמורת הקאמרטה
עם מקהלת ברתיני, שלושה זמרים ושחקן-קריין בניצוחו של אבנר בירון ב-24.6.2016.

פרק ראשון – בריאת העולם והאדם

קריין: וכך כתוב בספר הזוהר:

בשעה שעלה ברצונו של הקדוש ברוך הוא לברוא את העולם, הוציא מתוך
הסתום שבסתום, מסוד אין סוף, שביב קדרות.

ומתוך שביב הקדרות הוציא הקדוש ברוך הוא אד, ונתלהט האד מתוך החושך,
וממנו נברא העולם.

מקהלה: אלף, בית, גימל... (עד "ומשום כך בראתי אדם בכך, כדי שיעסוק
בה")

קריין: וכשעלה רצון מלפני הקדוש ברוך הוא לברוא את העולם, היה מביט
בתורה, ורשם ממנה רישומים וציורים של כל העולם, וברא אותו.

מקהלה: אלף, בית, גימל...

קריין: וכשביקש לברוא את אדם אמרה התורה לפניו:

זמר: אם האדם ייברא ואחר כך יחטא ואתה תדון אותו – למה יהיו מעשי ידיך
לחנם, שהרי לא יוכל לסבול את דינך.

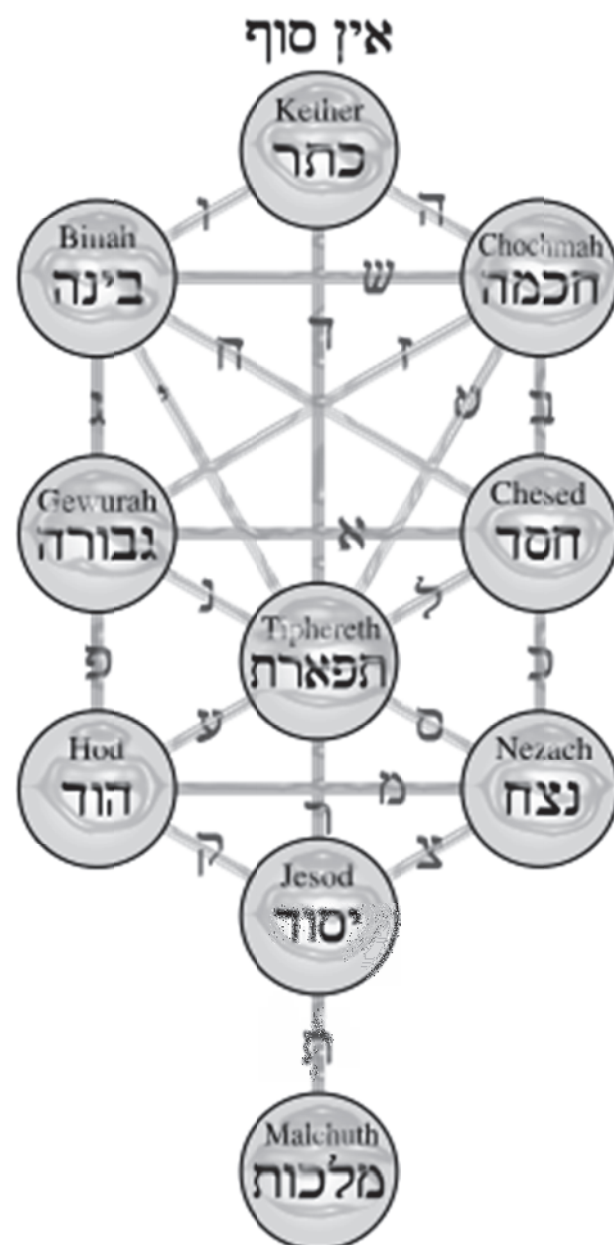
קריין: אמר לה הקדוש ברוך הוא –

זמר: הרי קודם שבראתי את העולם התקנתי תשובה.

מקהלה: אלף, בית, גימל...

קריין: אמר הקדוש ברוך הוא לעולם בשעה שברא אותו וברא את האדם –

זמר: עולם, עולם, אתה ומשטרך אינם קיימים אלה על התורה, ומשום כך
בראתי אדם בכך, כדי שיעסוק בה, ואם לא – הריני מחזירך לתוהו ובוהו



קריין: וכך כתוב בספר הזוהר:

וכמו אותו שביב הקדרות שממנו התפשט העולם, כך הסיטרא אחרא – מתפשטת כמו עשן מתוך נקודה שהיא הרוגז הקשה. רוגז אחר רוגז מתפשט העשן בעקמימות נחש חכם להרע.

מקהלה: רוגז אחר רוגז

מתפשט העשן

בעקמימות

נחש חכם להרע. (וגם כרקע לשני הקטעים הבאים עד "גורם מוות לו ולכל הבאים אחריו")

זמר: ויש ים עליון, שכל שבעה ימים כלולים בו.

ויש שבעה נהרות עליונים וכל מימי הים העליון כולם נכנסים לתוכם.

ויש תנין אחד בצד שמאל, שט בכל הנהרות ההם. הוא בא בכוח קשקשיו, כולם קשים כברזל, פיו ולשונו מלהטים אש, חידוד לשונו כחרב עזה, עד שמגיע להכנס למקדש בתוך הים העליון לטמא אותו, וכל האורות נחשכים מפניו.

קריין: העולם הזה הוא כדוגמת העולם העליון, כי בשעה שעלה במחשבה לפני הקדוש ברוך הוא לברוא עולמו, כל העולמות עלו במחשבה אחת ובמחשבה זו נבראו כולם, ועשה העולם הזה כנגד העולם של מעלה. מה שם כך כאן – זה סוד הנחש הרע היורד למטה לפתות בני אדם עד שיפלו לתוך רשתותיו.

נחש זה הוא מות העולם. אוי למי שנמשך אחריו שהוא גורם מוות לו ולכל הבאים אחריו.

וזה הנחש בצד שמאל.

ויש נחש אחר של חיים בצד ימין.

ושניהם הולכים עם האדם.

זמר: בזמנים שהקדוש ברוך הוא עומד בדין, הסטרא אחרא עומד לפניו להסטין על עוונותיהם של ישראל. קודם עומד למטה להדיח אותם, ועולה למעלה כדי להזכיר עוונותיהם ולהסטין עליהם בשביל שינתנו ברשותו. ואף על פי שהקדוש ברוך הוא עומד בדין, הוא חס על ישראל ונותן להם עצה להנצל ממנו, איך? בשופר בראש השנה וביום הכיפורים.

פרק שלישי – לילית

קריין: כשם שבצד הקדושה יש זכר ונקבה, כך גם בסטרא אחרא. הזכר נקרא סמאל, הנקבה נקראת לילית והיא אשת זנונים.

זמרת: היא מקשטת את עצמה כזונה נתעבת ועומדת בראש אורחות לפתות בני אדם. שוטה הניגש אליה היא מחזיקה בו, ונושקת אותו, מוזגת לו יין של מרורת פתנים. כיוון ששתה הוא סוטה אחריה, ועושה בה ניאופים. מה היא עושה? עוזבת אותו ישן במיטה ועולה למעלה ומלשינה עליו, ונוטלת רשות ויורדת. מתעורר השוטה ההוא וחושב לצחק עמה כבראשונה, והיא מסירה קישוטיה והופכת לגיבור חזק מלובש לבוש של אש לוחטת, מלא עינים איומות, חרב שנונה בידו, והוא הורג את השוטה ומשליכו לגהינום.

פרק רביעי: השכינה

מקהלה: הנך יפה רעיתי

הנך יפה, עיניך יונים

הנך יפה דודי

אף נעים, אף ערשנו רעננה.

השבעתי אתכן בנות ירושלים

אם תעירו את האהבה עד שתחפץ.

מקהלה עם זמרים וזמרת: איכה ישבה בדד העיר רבתי עם!...

היתה כאלמנה רבתי בגויים, שרתי במדינות היתה למס!...

בכה תבכה בלילה ודמעתה על לחיה, אין לה מנחם מכל אוהביה,

כל רעיה בגדו בה, היו לה לאויבים!...

גלתה יהודה, ישבה בגויים, לא מצאה מנוח!...

דרכי ציון אבלות מבלי באי מועד!...

כל שעריה שוממים, והיא מר לה!...

על הר ציון ששם, שועלים הילכו בו!..

פרק חמישי: חורבן וגלות

קריין: כשחורב בית המקדש נסתלק הקדוש ברוך הוא למעלה למעלה, ולא השקיף על חורבן בית המקדש ועל עמו שגלו, ועל השכינה שגלתה עמהם. וכשירד, השקיף על ביתו שנשרף והחל גועה ובוכה –

זמר אלוהים: אוי שהחרבתי את ביתי ושרפתי את היכלי ויצאה השכינה בגלות.

מקהלה זמר וזמרת: אלביש שמים קדרות

ושק אשים כסותם

יחשך השמש בצאתו

וירח לא יגיה אורו.

קריין: ובשעה שהשכינה יצאה בגלות אמרה לפניו:

זמרת: הגידה לי שאהבה נפשי, איכה תרעה?

אתה אהוב נפשי, אתה שכל אהבת נפשי בך, איך תזון את עצמך? איך תזון את האחרים המושקים ממך תמיד? אתה שאני ניזונה ומושקה ממך בכל יום, איך אזין ואשקה את בניך ישראל? איך אהיה מתעטפת בלא ברכות כשיצטרכו לברכות ההן ולא תמצאנה בידי?

קריין: אמר לה הקדוש ברוך הוא:

זמר אלוהים: הניחי את המצוקה שלי, שכן המצוקה שלי דבר נסתר הוא מלהיוודע. ולעצמך, הרי לך עצה, היפה בנשים צאי לך בעקבות הצאן.

קריין: אלה הצדיקים, ובגללם ניתן לך כוח להתקיים

זמר אלוהים: ורעי את גדיותיך על משכנות הרועים.

קריין: אלו התינוקות של בית רבן שבגללם העולם מתקיים.

קריין: אמרה השכינה:

זמרת: על משכבי בלילות

ביקשתי את שאהבה נפשי

ביקשתיו ולא מצאתיו

ששוכבת אני בגלות, שיוציא אותי ממנה, שאין דרכו להזדווג עמי אלא בהיכלו.

מקהלה זמר וזמרת: על משכבי בלילות

ביקשתי את שאהבה נפשי
ביקשתיו ולא מצאתיו.
אלביש שמים קדרות
ושק אשים כסותם
יחשך השמש בצאתו
וירח לא יגיה אורו.

חלק שני

פרק ששי: רבי שמעון בר-יוחאי

קריין: בשעה שעלה במחשבה לפני הקדוש ברוך הוא לברוא את העולם, ברא את כל נשמות ישראל לעתיד להיוולד. ובסוד עליון הטמין את נשמת רבי שמעון ולא הורידה מטה עד לגלות בית שני, שיתקן עולמות וישראלים בין עליונים ותחתונים. כי גלות מהי? הסתר פנים של תורה. ורבי שמעון, שהתורה מתפרשת לפניו, יחשוף פניה, שזוהי הגאולה.

קריין: אמר רבי שמעון בר-יוחאי לחברים:

זמר בר-יוחאי: כמה חביבים דברי התורה, שבכל מילה ומילה יש סודות עליונים. ואף על פי שיצא ממנה סיפור סתם – ודאי לא בא להראות על אותו סיפור בלבד, אלא להראות סודות עליונים.

מקהלה: (בו בזמן) פשט, רמז, דרש, סוד... (ביחד עם) אלף, בית, גימל...

רבי שמעון במערה

קריין: רבי שמעון בן יוחאי הסתתר במערה אחת, הוא ורבי אליעזר בנו.

נותרחש להם נס ויצאו להם חרוב ומעיין מים. אכלו מאותו חרוב ושתו מאותם מים.

היה אליהו בא אליהם בכל יום ולימד אותם.

זמר בר-יוחאי: כנגד גלות בית ראשון יש הבטחות וחיבת הקדוש ברוך הוא לישראל. כנגד גלות בית שני אין הבטחות ואין נחמות כלל. היתכן?

זמר אליהו: כל ההבטחות והנחמות של ישראל כתובות בקללות של גלות בית שני. צא וראה, מלך האוהב את בנו אף על פי שקללו והלקהו, אהבת לבו אליו, כשהוא מראה רוגז גדול מיד רחמיו עליו. כך הקדוש ברוך הוא, אף על פי שהוא מקלל נראים דבריו באהבה.

זמר בר-יוחאי: איפוא נגלית גאולת ישראל בקללות הללו?

זמר אליהו: הבט ודייק במקום הרע ביותר, שם היא. "והיו חייך תלויים לך מנגד ופחדת לילה ויוםם לא תאמין בחייך".

מקהלה: והיו חייך תלויים לך מנגד

ופחדת לילה ויוםם

לא תאמין בחייך.

והיו חייך תלויים לך מנגד

ופחדת לילה ויוםם

לא תאמין בחייך.

היציאה מן המערה

קריין: וכך כתוב בספר הזוהר:

למן היום שיצא רבי שמעון מן המערה, דברים לא נעלמו מן החברים ורזים עליונים היו מציצים ונגלים להם כאילו ניתנו אותה שעה בהר סיני.

מקהלה: כתר.

חוכמה, בינה, דעת.

חסד, גבורה, תפארת.

נצח, הוד, יסוד.

מלכות.

שמעון בר-יוחאי ומלאך המות

מקהלה: (לאורך הסיפור) שִׁמְעֵ קוֹלֵנוּ ה' אֱלֹהֵינוּ, אָב הַרְחֵמֵן חוּס וּרְחֵם עָלֵינוּ, וְקַבֵּל בְּרַחֲמִים וּבְרָצוֹן אֶת תְּפִלָּתֵנוּ, כִּי אֵל שׁוֹמֵעַ תְּפִלּוֹת וְתַחֲנוּנִים אַתָּה. וּמִלְפָּנֶיךָ מִלְכֵנוּ, רִיקָם אֵל-תְּשִׁיבֵנוּ, חַנּוּן וְעֲנּוּן וְשׁוֹמֵעַ תְּפִלָּתֵנוּ. כִּי אַתָּה שׁוֹמֵעַ תְּפִלַּת כָּל-פֶּה. בְּרוּךְ אַתָּה ה', שׁוֹמֵעַ תְּפִלָּה.

קריין: רבי יצחק בא לפתחו של רבי שמעון בר-יוחאי.

זמר בר-יוחאי: מה היום מימים?

זמר: באתי אליך לבקש שתלך לקברי כל שבעת הימים ותתפלל עלי.

זמר בר-יוחאי: מנין לך?

זמר: כשאני מתפלל ומגיע ל"שומע תפילה", אני מסתכל בצלם שלי בכותל ואני רואה אותו.

קריין: זקף רבי שמעון את עיניו וראה את מלאך המות שולח ידו אל רבי יצחק.

זמר בר-יוחאי: גוזרני – מי שרגיל להכנס שיכנס ומי שאינו רגיל שלא יכנס!

קריין: נכנס רבי יצחק ונשאר מלאך המות בחוץ.

זמר בר-יוחאי: ראית דיוקנו של אביך היום? שהרי שנינו – בשעה שהאדם מסתלק מן העולם אביו נמצא שם ומוליך את נשמתו עד המקום שהיא תשרה בו.

זמר: עד עכשיו לא ראיתי.

זמר בר-יוחאי: רבוננו של עולם! מוכר רבי יצחק לנו, והוא מאושיות שבכאן. אני מחזיק בו ותן אותו לי.

זמר אלוהים: שלך הוא, ועמך תביאהו בזמן שתכנס לשכון בכסאך.

מקהלה: שִׁמְעֵ קוֹלֵנוּ ה' אֱלֹהֵינוּ, אָב הַרְחֵמֵן חוּס וּרְחֵם עָלֵינוּ, וְקַבֵּל בְּרַחֲמִים וּבְרָצוֹן אֶת תְּפִלָּתֵנוּ, כִּי אֵל שׁוֹמֵעַ תְּפִלּוֹת וְתַחֲנוּנִים אַתָּה. וּמִלְפָּנֶיךָ מִלְכֵנוּ, רִיקָם אֵל-תְּשִׁיבֵנוּ, חַנּוּן וְעֲנּוּן וְשׁוֹמֵעַ תְּפִלָּתֵנוּ. כִּי אַתָּה שׁוֹמֵעַ תְּפִלַּת כָּל-פֶּה. בְּרוּךְ אַתָּה ה', שׁוֹמֵעַ תְּפִלָּה.

קריין: אפילו לא למשה שהוא עליון על כל נביאי העולם ולדור ההוא שקיבל את התורה על הר סיני לא היה ברצונו של המלך העליון שתתגלה להם התורה שהיתה סתומה. ודור זה שרבי שמעון שורה בתוכו, רצונו של הקדוש ברוך הוא, בגלל רבי שמעון, שיתגלו דברים סתומים על ידיו.

מקהלה: כתר.

חוכמה, בינה, דעת.

חסד, גבורה, תפארת.

נצח, הוד, יסוד.

מלכות.

רבי שמעון בר-יוחאי וחמלאך המחריב

קריין: יום אחד יצא רבי שמעון וראה את העולם שהוא חשוך ואפל ונסתם אורו.

מצא מלאך אחד, הדומה להר נישא, והוא מוציא שלושים להבות-אש מפיו.

זמר בר-יוחאי: מה אתה מבקש לעשות?

זמר: מבקש אני להחריב את העולם, משום שאין שלושים צדיקים נמצאים בדור זה.

זמר בר-יוחאי: בבקשה ממך, לך לקדוש ברוך הוא ואמור לו: בן-יוחאי נמצא בעולם.

זמר: רבונו של עולם, גלוי לפניך מה שאמר לי בן-יוחאי.

זמר אלהים: לך והחרב את העולם ואל תשגיח בבן-יוחאי.

קריין: כשבא להחריב, ראה רבי שמעון את המלאך.

זמר בר-יוחאי: אם לא תלך גוזרני עליך שלא תכנס לשמים ותהיה במקומם של עוזא ועזאל. וכשתכנס לפני הקדוש ברוך הוא אמור לו: אם אין שלושים צדיקים בעולם יהיו עשרים, ואם אין עשרים יהיו עשרה, ואם אין עשרה יהיו שניים, אני ובני, ואם אין שניים הרי יש אחד, והוא אני, שכתוב "וצדיק יסוד עולם".

זמרת: אשרי חלקך רבי שמעון, שהקדוש ברוך הוא גוזר למעלה ואתה מבטל למטה. אתה גוזר והקדוש ברוך הוא מקיים.

מקהלה: רצון יראיו יעשה
ואת שוועתם ישמע ויושיעם.

מחלתו של רבי שמעון

קריין: כשחלה רבי שמעון בר-יוחאי נכנסו לפניו תלמידיו.

זמרים ומקהלה: מי שהוא עמוד העולם נוטה למות?

זמר בר-יוחאי: לא בית דין של מעלה מעיינים בדיני, שאיני ניתן למלאך ולדיין של מעלה, שאני לא כשאר בני אדם, אלא הקדוש ברוך הוא דן את דיני ולא בית דינו. כי הוא כולו צד של רחמנות, ובידו לסלוח לחטאים ועוונות, זה שכתוב

אם עוונות תשמור יה, אדוני מי יעמוד?

כי עמך הסליחה

ולא עם אחר.

לפיכך ביקשתי שהוא ידין את דיני, ואני אכנס לעולם הבא בפתח שאין עוברים בו אלא האבות, ולא יהיה מי שימחה בעדי.

קריין: אמר רבי שמעון את דברו וראו באי בית-חוליו שהוא לא נמצא שם.

תמהו.

לאחר זמן-

זמר בר-יוחאי: הראיתם דבר-מה?

זמרים: לא. שמענו את קולך מדבר, ולא ידענו מי מדבר עמך.

זמר בר-יוחאי: ולא שמעתם דיבור אחר חוץ משלי?

זמרים: לא.

זמר בר-יוחאי: אין אתם ראויים לראות סבר פני עתיק-יומין.

שלחו אחרי מלמעלה והראו לי מקום הצדיקים בעולם הבא.

הרי עתה שעת-רצון היא ואני מבקש להכנס בלא בושה לעולם הבא. והרי דברים קדושים שאינם גלויים ועד עכשיו צפונים היו בליבי ברצוני לגלות, יקשיבו לדברי, עליונים ותחתונים.

"לא המתים יהללו יה ולא כל יורדי דומה". "לא המתים יהללו יה", כך הוא ודאי, שהרי הקדוש ברוך הוא "חי" נקרא, והוא שורה בין נשמות הצדיקים הנקראים "חיים" ולא עם אלה הנקראים "מתים", שאלו נשמות הרשעים. ובסוף

הפסוק כתוב "ולא כל יורדי דומה", כי כל אלו שיורדים לדומה ישארו בגיהנום, ובגן עדן אלו שהקדוש ברוך הוא חפץ בכבודם, אלו הנקראים "חיים".

זמר: לא סיים המאור הקדוש לומר "חיים" עד שנדמו דבריו. ולא הרימותי ראשי שהאור היה רב ולא יכולתי להסתכל, כל אותו יום לא פסקה האש מן הבית.

לאחר שהאש הלכה ראיתי את המאור הקדוש, קודש הקודשים, שנסתלק מן העולם, שוכב מעוטף על ימינו ופני שוחקות.

קריין: רצו החברים לבכותו ולא יכלו למלל. פתח רבי אליעזר בנו –

זמר אחר: אבא, אבא.

זמר: עד עכשיו המאור השגיח עלינו, כעת השעה לעסוק בכבודו.

קריין: העלוהו במיטה – מי ראה את מבוכתם של החברים? – וכל הבית היה מעלה ריחות בשמים.

כשיצאה המיטה מהבית אש ליהטה לפניה.

שמעו קול:

זמרת: הכנסו ובואו והתאספו

להילולא של רבי שמעון.

כמה קטרוגים ברקיע

משתתקים ביום זה בגללך,

רבי שמעון בר-יוחאי.

זמר: "ואתה לך לקץ ותנוח ותעמוד לגורלך לקץ הימים".

הקבורה

זמר אחר: עפר עפר, כמה קשה עורף אתה, כמה אתה חצוף שכל מחמדי-עין יבלו בך, כל עמודי מאורות עולם תכלה ותשבר. כמה חצוף אתה שהמאור הקדוש שהיה מאיר לעולם, השליט הגדול, השר שבזכותו העולם קיים, יבלה בך. רבי שמעון, אור המאור, אור העולמות, הנוהג את העולם.

עפר עפר, אל תתגאה, שרבי שמעון בר-יוחאי לא יבלה בך.

קריין: התענה רבי חייא באבלו ורתחו דמעותיו, ומבעד לדמעות ראה במראה כמה מלאכי עליון ועולה רבי שמעון על כנפיהם והם נושאים אותו לשיבת הרקיע.

בין כה וכה נשמע קול שאמר:

זמר: פנו מקום, פנו מקום, שמלך המשיח בא לשיבת רבי שמעון.

קריין: אמר לו המשיח לרבי שמעון—

זמר אחר: רבי אשריך, שהקדוש ברוך הוא לא יכנס לשיבה אחרת אלא לשיבתך, וחותר תורה משיבתך.

באותה שעה גילה רבי שמעון למשיח:

זמר בר-יוחאי: כשהמלך זוכר את האילה השוכבת לעפר הוא מוריד דמעות על זה, ונופלות אלו הדמעות הרותחות כאש לתוך הים הגדול ומאותן הדמעות מתעורר שר של ים ומקבל עליו שיבלע הים הגדול את כל מימי בראשית ויאסוף אותם אל קירבו בשעה שיתאספו כל הגויים אל העם הקדוש וייבשו המים ויעברו בחרבה. (כשברקע המקהלה)

מקהלה וזמרים:

כתר.

חוכמה, בינה, דעת.

חסד, גבורה, תפארת.

נצח, הוד, יסוד.

מלכות...

אלף, בית, גימל...

כמה קטרוגים ברקיע

משתתקים ביום זה בגללך,

רבי שמעון בר-יוחאי.

פשט, רמז, דרש, סוד...

ס ו ף

הבית

מחזה מאת עמית זרקא

פרס ראשון בתחרות עולמית של מחזות קצרים מטעם
ארגון התאטרון הבינלאומי (I.T.I)

בית ומגרש נטוש. על הקיר מתג של דוד חשמל.

אקספוזיציה

בהדרגה ומתוך הטקסט נכנסות דמויות אל הבמה, כמו בעלייה לרגל.
קול נערה: "בראשית ברא אלוהים את השמיים ואת הארץ והארץ היתה תוהו
ובוהו וחושך על פני תהום. ויאמר אלוהים יהי אור – ¹" (הדמויות נושאות
עיניים כדי לחזות בו).
חושך.

1. הבית

ילדה: וצריך את כל הטישו לפרק מראש שלא לחטוא. והמפה מיושרת. ובזמן
לסעודה. שיהיה יפה. טעים. וגם שנוצקה בו רוח. ציפייה לשלמות מתחילה
בקיפולי מפיות. אורות וכל הטריקים של השם. ויהי אור. נהיה. ומה לא.
וצריך לספור שבעה נקיים ובשביעי לדחוף בד חתונה. צריך שיצא נקי. וצריך
שכולם יהיו חגיגיים-חגיגיים מלאי חשק. להגיד שלום ולחייך מואר גם אם
אצלך זה חושך. להנהן בעדינות לבאי בית הכנסת שעל השביל. אם ישאלו.
להפעים. תשובות מאת השם. בבית כנסת לעמוד זקוף. הבטן גם בפנים.
להתרכז הרבה חזק ממילא. (פאזזה) לפתוח שערי שמיים בתפילה. אחר כך
האנשים. והשביל. השולחן. הברכות והשירים. הקול שלי נמוך-מפלצת והשירי
קודש בגבוהים. וגם ההתחלה של ברכת המזון. תתרכזי. אני דופקת לי במוח.
אחרי זה מסדרים הכול כאילו לא היה. ואז עוגה ומדברים לעומק.

אמא: מקסים

¹ בראשית א', א'-ג'



עמית זרקא

צילום: מישה קמינסקי

על המחזאית והבמאית עמית זרקא

עמית זרקא היא מחזאית ובמאית. בת 33. בעברה השתייכה לעולם הדתי והחל משנת 2010 חיה ויוצרת בתל אביב. מורה לבימוי בבית הספר לאמנויות הבמה סמינר הקיבוצים, חברת הוועדה האמנותית של פסטיבל הצגות הילדים בחיפה 2015-2016. בוגרת לימודי בימוי בסמינר הקיבוצים, לומדת לתואר שני בתוכנית הבינתחומית באמנויות באוניברסיטת תל אביב.

הציגה את עבודותיה בפסטיבל הבינלאומי Bharat Rang Mahotsav 17th בניו-דלהי, בתיאטרון הערבי-עברי ביפו, פסטיבל עכו, תיאטרון הפרינג' בבאר שבע ובפסטיבל אישה. ביימה בבתי הספר למשחק: יורם לוינסטיין, סמינר הקיבוצים וגודמן'. התנסתה בעבודות פרפורמנס, בבימוי וידיאו ארט ובמשחק.

כתבה את המחזות: **אופל-יה, הזקן והקנרית, דג. הקדוש ברוך הוא** - בשיתוף עם היוצרת רותי אוסטרמן, המחזה זכה בפרס על כתיבת יצירה בימתית ע"ש דוב גורפונג. המחזה **הבית** זכה בתחרות כתיבת מחזות קצרים של ארגון התאטרון הבינלאומי (I.T.I.) ויעלה בקריאה מבוזמת בקונגרס העולמי הבא של ארגון זה.

המחזה **הבית** עוקב אחר מסע התבגרות של ילדה המחפשת את אלוהים בעולם שמושגת על חטא ועונש, טוב ורע, ובבסיסו הבטחה לגאולה. הילדה נחושה להיגאל, נקרעת בין הדחפים האסורים ובין חוקי האל והבית, נעה בין חוק ופריצות, מצוות וחטאים, רעיונות נשגבים וגוף אסור ומשתוקק. המחזה נכתב בסדק שבין שני הציוויים הנוגעים לקול הנשי בעולם הדתי, "קול באישה ערווה" במסכת קידושין מייצג את ההדרה וההדחקה, ומנגד ההזמנה האלוהית בשיר השירים, "השמיעני את קולך כי קולך ערב ומראך נאווה". בדרך של הילדה בין הבית והמחבוא, עולות שאלות על מידת הדין ומידת האהבה (שתי כנפיו של האל), על המרחק בין אלוהות ודת, על הקרבה עצמית ונטישה.

ילדה: אותי מכינים כמו יצירת אמנות.

אמא: איזה רעיון

ילדה: שמעתי פעם (פאזזה) לכבוד השם

אמא: יפה. (מלטפת אותה) מה עם הדוד?

ילדה: בטח. הדוד. הדוד. להדליק חובה. הרבה. שיהיה מספיק. לכולם

אמא: בדיוק.

ילדה: וצריך את כל הטישו לפרק לפרק שלא לחטוא. והמפה מראש. ובזמן

לסעודה. שיהיה יפה. טעים וגם שנוצקה בו רוח. קיפולי מפיות

אמא: קדימה.

ילדה: אורות וכל הטריקים של השם. ויהי אור. נהיה. ומה לא.

אמא: בדיוק.

האמא יוצאת מהבמה ושבה, כממשיכה את המטלות. הילדה תקועה.

האמא: קדימה!

2. התנגשות

ילדה תקועה. ילד מגיע. היא מעניינת אותו והוא מתנגש בה. (פיסית – משחקית).

הילדה: היי אסור!

הילד: מי אמר?

הילדה: אמר.

הילד: לא מזיז לי. מה עוד? (הילדה חושבת. הוא נוגע בה)

הילדה: היי (פאזזה) ילד חוצפן (הילד צוחק. נוגע). לא!

הילד: אבל בא לי

הילדה: אז מה?

(הילד צוחק. הילדה הולכת בהתרסה)

הילד: בכל מקרה שמעתי עליך דברים

הילדה: לא

הילד: כן שמעתי עלייך

הילדה: לשון הרע

הילד: או הקודש

הילדה: תתבייש.



צילום: אסי משולם

תמונה מתוך ההצגה של הבית - בין הבית והמחבוא

הילד: גם ככה

הילדה: זה לא נדיר

הילד: (נוגע בה) זה כן.

הילדה: היי (פאוזה) ילד חוצפן. (הילד צוחק) לא מצחיק יש לך בעיה במוח

הילד: בכלל לא. אני מחונן בכל המבחנים

הילדה: (זה מרשים אותה לרגע. מתלבטת) אז מה? (פאוזה) מה בכלל אתה עושה פה?

הילד: חיפשתי אותך

הילדה: סתם שטויות

הילד: באלוהים.

(עוצרת לרגע. הולכת)

3. כמו שאמר

הילדה ליד הדוד. משננת.

הילדה: וצריך את כל הטישו לפרק מראש שלא לחטוא. והמפה מיושרת. ובזמן לסעודה. שיהיה יפה. טעים וגם שנוצקה בו רוח. ציפייה לשלמות מתחילה בקיפולי מפיות. אורות וכל הטריקים של השם. ויהי אור. נהיה. ומה לא. וצריך לספור שבעה נקיים ובשביעי לדחוף בד חתונה. (מדליקה את הדוד) צריך שיצא נקי.

מחכה לצד דוד החשמל הדלוק. זמן רב.

הילד מגיע מחכה איתה. היא עושה אותו אור.

הילד כותב על הקיר את חוק הכבידה²:

$$G = 6.67428 \times 10^{-11} \frac{m^3}{s^2 kg}$$

הילד מושיט לילדה את הגיר, היא לא מבינה וקצת מחייכת, הוא פותר את המשוואה: G , וממשיך לקשט את הקיר, מצייר קלאס (ברגע הראשון נראה כמו צלב), איקס עיגול, מטרה, ילד תלוי. עד שהילדה מפשירה.

4. קלאס

לאורך הסצנה הילדה קופצת בקלאס. כשמגיע תור הילד הוא מחטיא בכוונה. הילדה משחקת ברצינות.

הילדה: אמא שלי אומרת הלוואי שאלוהים ייקח אותי מכאן. אני שואלת את עצמי מה זה אומר ואיך בדיוק הולך לקחת. אם זה יהיה באש וסערה או באמת יבוא. זה לא משנה מבחינתה. גאולה כשהיא דחופה. אז המחיר זניח.

ילד: אני מקווה את זה בעצמי מידי פעם

ילדה: זה רגיל

ילד: באמת?

ילדה: בטח

² כבידה במכניקה הקלאסית, אייזק ניוטון. G – הינו קבוע פיזיקלי אמפירי המבטא את הקשר בין גודלה של מסה לבין עוצמת תופעות הכבידה שהיא מחוללת במרחב.

ילד: (צוחק) מה עוד?
ילדה: כל מיני.
ילד: (תאב) נו. ספרי לי... מה עוד
ילדה: צלקת מאח שלי שגזר אותי ונשאר סימן משולש איפה שמזריקים. צלקת
ברך מנפילה שאני לא זוכרת. רק עגלת בובה, מדרגה והחצר של הגן. אלף
צלקות גירוד כל הרגליים. צלקת לב באצבע חתונה מסרט משטרה ששרפתי
ילד: קשוחה!
ילדה: בכלל לא. לי אומרים למה יש לך פרצוף תשעה באב, אז אני עושה
פרצוף מתן תורה
ילד: אז רמאית
ילדה: לא בכוונה. (פאוזה) באמת.
ילד: ואיזה פרצוף בא לך לעשות בשבילי?
ילדה: אה... (נתקעת בקלאס. ממשיכה. חושבת.) אה... (נתקעת. ממשיכה) אני יודעת
איזה אתה רוצה.
ילד: (תאב) מה?
ילדה: יודעת ודי
ילד: איזה אני רוצה? (שותקת) נו... בשבילי...
ילדה: סדום. נגיד
ילד: לא. תעשי
ילדה: אבל שאלת איזה אני רוצה לעשות לך
ילד: עדיין... תעשי.
ילדה: אולי מחר
ילד: עכשיו
ילדה: לא
ילד: נו (נוגע)
ילדה: לא (נחלצת)
ילד: תעשי
ילדה: סדום ואני הולכת.
ילד: את מאיימת?
ילדה: לא. (פאוזה) מבטיחה.

5. קיפולי מפיות

הילדה: אח המוח שלי בעננים

האמא: אל תרביצי

הילדה: כל הזמן הכעס

האמא: מה קרה?

הילדה: כלום.

(שתיקה)

האמא: את הכי מוצלחת שלי

הילדה: מה?

האמא: יצאת מוצלחת

הילדה: עד שנשרף לי המוח

האמא: מה פתאום?

הילדה: בטח שכן

האמא: תראי? (בודקת את הראש) שום דבר.

(שתיקה)

הילדה: רק שתדעי השם לא באמת מגיע.

האמא: הוא יגיע מתוקה. (פאוזה) אני יודעת את זה.

הילדה: לא. הוא לא מגיע.

האמא: חכי.

הילדה: באמת.

האמא: בטח!

הילדה: שם עלינו פס.

האמא: מה אמרת?

הילדה: סליחה.

האמא: בסדר

הילדה: סליחה. בכלל זה לא ראוי (פאוזה) בטח שיבוא

האמא: נכון

הילדה: כמו שאמר

האמא: כן

הילדה: כן כן בטח שיבוא. מרוב שיבוא אני שרה. מרוב שיבוא אני — אור.
מרוב שיבוא התפילה. מרוב שיבוא שולח סימנים. ניסים. רמזים גם ב'פתח
תתנ"ך'. הנה (מדגימה את המשחק הדתי פותחת את התנ"ך באופן אקראי-ניסי.
מקריאה את המשפט שיצא ומגיבה כאילו הוא מאת השם). קול דודי דופק במוח.
ואני עושה עושה עושה (נשבר לה כלי)

האמא: מה יהיה המוח שלך בעננים?

הילדה: אוי

האמא: תעזבי!

(שתיקה)

הילדה: מה עכשיו?

האמא: קיפולי מפיות.

6. חשבונות

הילדה מחקת את הציורים על הקיר ומציירת טבלה, היא מחשבת את המצוות
והחטאים שלה, ומתקזזת: ■■■—אולי נשאר חוב של חטא.

7. איקס עיגול

ילד: ילדה ילדה! (הילדה לא עונה) מה קרה לך? (לא עונה) ילדה מה קרה לך?
ספרי או שנקרא למשטרה.

ילדה: אני יופי. תודה.

ילד: ילדה! ילדה! (לא עונה) ילדה!

ילדה: מה?

ילד: אפשר ללטף אותך?

ילדה: לא.

ילד: איפה שאסור.

ילדה: לא.

ילד: מה כל כך אכפת לך כל הזמן?

ילדה: אכפת (הילד שולח יד ומלטף. נעים לה) זהו.

ילד: הנה את רוצה.

ילדה: הספיק לי.

ילד: את רוצה עוד.

ילדה: לא.

ילד: עובדה.

ילדה: זה הנוקקות המזדיינת

ילד: (נוגע) זה רגיל.

ילדה: לאבא שלי יש רובה.

ילד: בסדר.

(פאזזה)

ילד: (מתגרה) ילדה!

ילדה: אני לא!

ילד: ילדה.

ילדה: די.

ילד: אני אלק (נוגע)

ילדה: טוב.

ילד: אבל

ילדה: לך.

ילד: טוב.

ילדה: טוב?

ילד: אני אלק...

ילדה: טוב

ילד: אבל

ילדה: לך.

ילד: טוב. (הולך. עוצר) תחזרי להיות

ילדה: (פאזזה) אין אותי יותר.

ילד: אבל את מחבבת אותי

ילדה: (פאזזה) קצת

ילד: יותר

ילדה: רק קצת

ילד: אבל זה נעים לך
ילדה: לא. די. לאבא שלי יש רובה.
ילד: בסדר בסדר (פאוזה) אז אני אבוא מחר
ילדה: מחר אני עסוקה.
ילד: שמה עלי פס
ילדה: לא!
ילד: אז מחר.

8. איפה בעצם הפסנתר

הילדה: הלוואי שאלוהים ייקח אותי עכשיו
האמא: מה קרה?
הילדה: המוח שלי בעננים
האמא: אה זה דווקא יפה
הילדה: לפרק לפרק שלא לחטוא
האמא: מותק. צדיקה.
הילדה: אורות וכל הטריקים של ה'. קיפולי מפיות. השמלה מכוערת
האמא: מה אמרת?
הילדה: אני נראית בדיחה
האמא: מה פתאום זו שמלה של נסיכות. חגיגית. לכבוד ה'.
הילדה: איפה בעצם הפסנתר?
האמא: היינו חייבים להיפרד
הילדה: לא אמרתם
האמא: בשביל הבית.
הילדה: לא אמרתם.
האמא: אולי אין פה הרבה מקום אבל אנחנו קרובים מאוד לבית הכנסת, עד
לכאן שומעים את התפילה והדשא ראית איך הדשא גדול. חוץ מזה כבר הרבה
מאוד זמן לא ניגנת. חבל סתם שיעמוד.
הילדה: או-קיי.

האמא: בואי תני נשיקה.

הילדה: קחי (נותנת)

האמא: חג שמח.

9. ילד תלוי

(כל חשק שעולה לילדה מסומן כפסילה על הקירץ הפסילות מצטברות כציור של הילד התלוי.)

הילדה: בא לי לקלל

הילד: מותר לך

הילדה: וברצף ?

(הילד משיב מחווה של הזמנה)

הילדה: בא לי לא צנוע

הילד: או...

הילדה: להתלבש כמו זונה

הילד: יפה!

הילדה: בא לי. לעשות סמים קשים

הילד: קחי (מגיש)

הילדה: לחיות חזק. (הילד סותר) להיות נאהבת (דוחף לה אצבע לפה) את אלוהים (מושך ראשה לאחור)

הילד: תשירי לי משהו

הילדה: (פאוזה) אין לי קול

הילד מרחיק אותה.

קול ילדה שרה ופסנתר: "ה' לא גבה ליבי ולא רמו עיניי. ולא הילכתי בגדולות ונפלאות ממני. אם לא שיויתי ודוממתי נפשי, כגמול עלי אמו, כגמול עלי נפשי"³

³ תהילים קל"א

10. חובות שהצטברו

הילדה מענישה את עצמה. היא עומדת צמוד לקיר. צמודה לציור של הקלאס כך שנראה כצליבה. הנער זורק את אבן הקלאס ומנסה לפגוע.

הילדה: ובערת הרע מקרבך⁴ אני אומרת לי ובערת הרע. ואין מבדיל בינו ובין עצמו. בין רע וטוב. לעיתים מתבלבלים. ואני אומרת ובערת הרע ומבערת מה שלא יבוא. ובערת. כמו סקילה וחנק ומיתה בידי שמיים. ובינתיים הרע נוגס בעצמותיי. מתפוררות הן. גלות

11. תשליך⁵

הילדה: מה עכשיו?

האמא: קיפולי מפיות

(שתיקה)

האמא: תבחרי איזה מפיות שמתחשק לך

הילדה: אפשר. לכל. אחד. אחרת

האמא: (חושבת) לא... לא עדיף.

(שתיקה ארוכה. פועלות. אין בניהן מילים)

האמא: אחר כך נלך לשיעור תורה.

ילדה: יופי

האמא: ונדבר לעומק את כל הרעיונות. .

הילדה: כן.

האמא: שלך תמיד כל כך יפים ומשהו בהם אני לא מבינה

הילדה: אה.

האמא: ואז נלך לתשליך.

הילדה: כן.

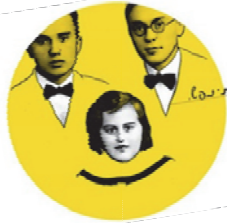
⁴ דברים י"ז, ז'.

⁵ טקס תפילה דתי, שמתקיים בראש השנה. הטקס כולל מחווה של השלכת חטאים אל עבר מקור מים.

האמא: נשליך את כל החטאים כולם אל האגם שההר מסתיר.
הילדה: כן
האמא: ונתפלל בכל הלב כולו על זיווג הגון, בריאות ופרנסה.
הילדה: השם יגיע
האמא: כן גם הוא יבוא.

12. המתבוא

הילד והילדה משחקים מחבואים. הילדה עם הראש על הקיר. סופרת.
הילדה: 1-2-3 (במקום להתחבא הילד מכניס לה יד לתחתונים. היא מרחיקה) קודם
אמצא אותך.
הילד: הנה מצאת (דוחף שוב)
הילדה: די (הודפת). קודם אמצא. (הילד שוב דוחף יד והיא שוב הודפת. היא
מחליפה בניהם ושמה אותו לספור. הילד צוחק) עד מאה ולא בעשרות.
הילד: למה לי? אני מעדיף להיות איתך (הילדה מחייכת אליו) טוב. (הילד סופר)
1-2-3-4-5 (הילדה מתחבאת מחוץ לשטח הבמה. הילד מחפש ארוכות).
נערה: אחרת. היו השמיים נעים
כערסול
שאין לאלוהים להציע
אחרת. היה אור
כמו שאמר
כמו שאמר וקרה
כמו שאמר וקרה והייתי חייבת
אחרת.
בינתיים אני מוצאת לי אלוהים אחרים
(נשמעת נגינת פסנתר מאחורי הקלעים)
גאולה כשהיא דחופה אז המחיר זניח.
(הילד מוצא אותה רץ פנימה ומנצח. הילדה לא מצטרפת והילד גורר אותה פנימה)
הילדה: בסדר. עכשיו אני (צוחקת) שמה עליי פס.
הילדה רוכנת אל העץ המצויר. סופרת. הילד לרגע מתעכב על אותה נקודה של
ההתחלה.
חושך.



בשורות נעימות ומשיבות נפש שלוש התרשמויות

שמעון לוי: זן נדיר של יוצרי תאטרון

בהתחלה, נעמי יואלי פשוט עולה על הבמה, בלי חושך או סימון של תאורה, ומתחילה לדבר. הקהל מתמסר לה מיד. הפשטות-לכאורה הזאת נשענת על יכולת תקשור "הרצגתית" נדירה של יואלי, המשלבת הצגה בהרצאה, אך מבטאת גם מורכבות נכונה ורגישה ליחס בין האישי מאוד לבין החברתי-הכללי יותר. יואלי מבטאת לא רק את הרצון לתעד ולזכור, אלא גם את החובה המוסרית ואת ההכרה הכמעט-רציונלית במוגבלות לדבר ולהציג את השואה. המופע ממשיך לפתח את "מחזות השואה" של יואלי אקס תמותי החורגת ולפניו השולחן על פי אידה פינק. ועוד קודם – ילד טוב ירושלים (1984) בתאטרון הקופסה, עם הדס עפרת, זיכרונות הילדות של יואלי בירושלים בתקופת משפט אייכמן. מול טקסי השואה הקיטשיים הלאומניים ומסעות באושוויץ, יואלי מציגה אלטרנטיבה מעמיקה ומעודנת לנושא הקשה הזה.



צילום: יח"צ

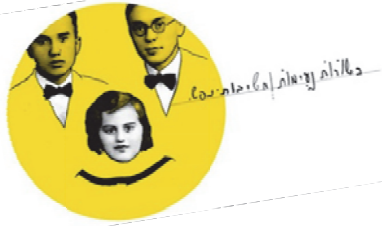
בשורות נעימות ומשיבות נפש. מימין: נעמי יואלי ועדי מאירוביץ

בשורות נעימות ומשיבות נפש מבוססת על אוסף של כמאה גלויות ומכתבים ששלחו מטרנופול בפולין בני משפחתו של אביה של נעמי לבנם, שעלה לפלסטינה ב-1934 עד שהמשפחה נספתה ב-1941. תחת ידיה של נעמי, ולצדה המוסיקאי יוסי מר חיים ומעצב החלל הדס עפרת – שניהם עשו עבודה נפלאה – המכתבים הפכו לפיוט מצמרר הקושר ביוגרפיות אישיות להיסטוריה של השואה. המכתבים עצמם, רוויי דאגה, אהבה וגעגועים עשויים היו להיכתב בידי בני כל משפחה, אלא שההיסטוריה הפרטית של משפחת איינגלר משקפת בדיעבד נרצחים רבים. הקהל, כמובן, מודע היטב לפער הרגשי העצום הזה בין הפרטי-האופטימי (לפני פרוץ מלחמת העולם השנייה) המתבטא במכתבים המוקדמים לבין החרדה הגוברת בהמשך, וכן ובעיקר לפער בין מה שהמשפחה לא ידעה מראש ואנו יודעים בדיעבד. המוסיקה של מר חיים נפלאה. קופסות התאורה של עפרת, קברים קטנים מוארים הצומחים מתוך האדמה, "מאכסנים" את מכתבי המשפחה. כל זה מדובר, משוחק, מדוקלם ומושר בענייניות, בהומור עדין וללא שמץ רגשות בידי שחקני הקבוצה. ואריאציה על משחק ברכטיאני, מנוכר לכאורה. בגלל גישתה המשתפת כל-כך של נעמי כלפי הקהל ובגלל הדרכת השחקנים, בגלל תאורת "חדר" שאינה מפרידה בין קהל למבצעים, בגלל קופסות תאורה – כולנו חלק מאותו סיפור. בתמונה האחרונה נשכבים בני המשפחה על כסאות-נוח, מתים-נחים והאור יורד קצת, לא לגמרי.

דרך להתמודד עם ה-שואה היא זו האישית, כפי שנעמי מספרת את סיפור אביה דרך המכתבים שקיבל. ואותם מלחינים, שרים ומעבירים לקהל, שנעמי מתרכזת בו באמת, לא מאבדת מגע עין עם האולם, מסמנת את האינטימיות הנחוצה כאוויר לנשימה בדיבור על הנושא הזה. בה בעת, האינטימיות האינסטינטיבית הזאת, כפויה או מתבקשת מהמגע התאטרוני, היא עצמה בלוף, אבל יעיל: טקס, כפי שדר' נעמי יואלי מכירה היטב ממחקרה המעולה על המסכת, עובד נפלא בתאטרון, והפורמליות שלו, עיצובי הזמן-חלל שלו הם כלי "חיצוני" המסייע להתגבר על ה"פנים" הנקרע מצער, מאשמה, מבושה ומזיכרונות אימים.

נעמי יואלי שייכת לזן נדיר של יוצרי תאטרון, שאצלם האינטלקט תואם ליצירתיות והדמיון משלים את התבונה. נעמי יוצרת ניסיונית, מגוונת, מקורית, יוזמנית, שנונה ומשכילה להפליא. עומק מחקרה היסודיים מעשירים אותה כשחקנית-יוצרת, בובנאית, בימאית, מספרת ומורה – ואותנו, כקהל, הצמא בדיוק לסוג זה של תאטרון צנוע וחודרני, רגיש ומרגש. נעמי היא אמנית מבצעת מעורבת ואכפתית המאזנת בין שפות-מופע חדשות שמצאה והמציאה, המבנות יחסי-אמת בין קהלים, חללים ושחקנים, לבין המסרים, אסתטיים וחברתיים גם יחד, העולים מכל יצירותיה לילדים ולמבוגרים. עבודותיה הן מופת לבהירות, לטוב-טעם, לפריצות דרך אמנותיות, וכן לכבוד שנעמי חולקת לאינטליגנציה האמנותית של קהליה.

אולגה לויטן: לשרת רק את הקול הפנימי



צפייה במופעים של נעמי יואלי מאפשרת להבין את ההבדל המהותי בין התאטרון הרפרטוארי לפרינג'. הבדל זה אינו כרוך בהפקה או בתקצוב הפעילות התאטרונית. עיקרו בכוונות הראשוניות הבסיסיות הקובעות את הבחירות האמנותיות והתמטיות. הבחירות של התאטרון הרפרטוארי תלויות בהתחשבות הבלתי פוסקת בהלך רוחו של ציבור הצופים. לעומת זאת, הבחירות של נעמי יואלי,

אמנית התאטרון והפרפורמריט הנאמנה לפרינג', נובעות מהצורך האישי להציג ולדון במה שכובש את לבה ואת תודעתה. הייתי משווה את פעילותה לזו של משורר המשרת אך ורק את קולו הפנימי, ואין לו אדונים אחרים. קסם המופעים של נעמי יואלי טמון בחופש הפנימי של האמנית המשוחררת עם העבר כאילו גבולות הומן אינם קיימים עברה: היא מסירה את כיסוי הזרות מאירועי העבר ומאפשרת להם לחדור להווה מול עיני הצופים, הנסחפים באנרגיות הפיוטיות שלה.

המופע החדש של יואלי מהווה פיוט מינימליסטי להפליא, הדומה לרישום בעיפרון שחור על דף לבן, שבו כל קו חשוב ובעל הבעה. מספר הצופים במופע מועט, ומקומות הישיבה מאורגנים בצורת האות חית באולם רחב, מלבני ואין תאורת תאטרון ומכונות כישוף. החלל הריק מפגין את כוחו, והמתרחש בו נחשף לעיניים וגם מוקצן ומחודד ובסופו של דבר עובר לממד סימבולי.



משתתפי בשורות נעימות: שירלי גל-שגב, טלי קרק, עדי מאירוביץ', רונן בבלוקי

המופע מבוסס על מכתבים אמיתיים שנשלחו מפולין לירושלים בשנות השלושים, כשהנמען הוא איש צעיר, עולה חדש בארץ ישראל, והמוענים הם בני משפחתו. הנמען אינו מופיע ואינו נשמע במהלך המופע. דמות החלוץ הזה צצה מפניות בני משפחתו אליו, ממה שהם בחרו לספר לו במכתבים, מהתלהבותם הנאיבית וגאוותם על הימצאו בארץ ישראל, מהרגישות והכאב הנסתרים של הוריו, וכן מייאושם באשר לגורלם במציאות של שנות השלושים במזרח אירופה תחת הכיבוש הסובייטי וטרם הכיבוש הנאצי, ההתכתבות נפסקה ביוני 1941 עם פלישת הגרמנים לפולין. שתירתו של הנמען מקצינה את הדרמה של הפרידה המשפחתית ומדגישה את שכבות האובייקטיביות ההיסטורית והסובייקטיביות האישית שממלאות אותה. יואלי, לא רק הדרמטורגית והבמאית של המופע אלא גם הדמות המספרת, משתמשת בטכניקה של היעדרות הגיבור המרכזי ושורת נוכחות-נעדרת זו בטקסט התיעודי של המכתבים האמיתיים. הודות לשילוב זה של התיעודי והמסתורי, הופך המופע למטפורה ליהודי הנצחי, כשבתפקיד זה מופיעים גם אלו שנשארו בפולין וגם זה שהגיע לארץ ישראל. למעשה, המופע מבקש להפסיק את החלוקה להיסטוריה יהודית והיסטוריה ישראלית ומבטא תחושת מעורבות בלתי נמנעת בעבר ודיאלוג עמו.

עם זאת, המופע שומר על ניטרליות מכוונת וניכור אמנותי, והוא מצטרף לשורת המופעים הקודמים של יואלי, בהם פיתחה גישה מיוחדת לספר על העבר באיפוק, ולא לנצל אותו ולא להפכו לנימוק אידיאולוגי מגמתי. המופע הוא ניסיון להתמודד עם הזיכרון, לא לבגוד בו וגם לא לייחס לו את הפוליטיקה של ההווה. בניסיון זה בוחרת יואלי לספר סיפור פרגמנטרי של משפחה אלמונית ולהציגו כפסיפס קולי המבוצע בניצוחה. המנצחת היא זו שיוצרת את המסגרת של התחלה, אמצע וסוף, והיא מוסיפה הסברים קצרים על הנפשות הפועלות. תפקידי הדמויות-קולות אלו מגולמים בידי השחקנים טלי קרק, עדי מאירוביץ', רונן בבלוקי ושירלי גל שגב, מקבוצת התיאטרון רות קנר. עושרו הפרפורמטיבי הבלתי נתפס של המופע נוצר על ידי שלל אמצעים: המפגש בין הנוכחות האקספרסיבית וההיפר-ריאליסטית של השחקנים לבין מהותן הלא-גשמית של הדמויות, שהרי קולות הם ולא דמויות בשר ודם; המשחק הווירטואוזי והאירוני של החלפת התפקידים הכרוך בלעג על חשיבות המין והגוף; קשר העין הידידותי והבלתי פוסק בין קולות המכתבים לדמות המספרת; חשיפת הנימה המוסיקלית הפנימית של הטקסטים הוורבליים של המכתבים ושירת טקסטים אלו בצורת א-קפלה; ההפרזה וההזרה שבשירה זו; הרצינות והריכוז של האמנים בציטוט הטרגדיה הרומנטית של המשורר הפולני הדגול סלובצקי, ובריאת סילואטה-מלאך בידי חוטים בלתי נראים; הרגע קורע הלב והמילים אינן יוצאות מפי האם (טלי קרק) הכותבת מכתב לבנה שנמצא אי-שם בירושלים; וההמנון המר "אנחנו מרוצים, אנחנו בריאים ומרוצים," המבוצע על ידי מקהלת הדמויות— כל אלו יחדיו יוצרים תחכום מחשבתי המעניק אושר לצופים.



מדי טרינצ'ר: אותנטיות צובטת לב

באולם מרווח באגפו החדש של מוזיאון תל אביב, עולה בימים אלה עבודת במה מענינת של נעמי יואלי ושל חברי קבוצת רות קנר, המעניקה לזכרון השואה אותנטיות צובטת לב. בכניסה לאולם, על מדפי אור נמוכים, מונחים כמוצגים מוזיאליים, קטעי מכתבים דהויים בעברית ובפולנית, צווארון מעוגל לפי אופנת אירופה, עניבת פפיון וחרוט של חוט שזור. עוד מעט וחפצים דוממים אלה יקימו לתחיה רסיסי חיים שנחוו על ידי בני משפחת אינגלר מן העיר טרנופול שבגליציה פולין [לימים אוקראינה המערבית], בעודם מצויים מבלי דעת, על סף כיליון. למעשה נותרו רק המילים, צרור מכתבים וגלויות שנשלח על ידם בשנים 1934–1941 אל הבן האהוב, אביה לעתיד של יואלי, שעלה לפלשתינה שנה קודם לכן ונמצא לימים בדירה הירושלמית בה אוחסן. במהלך המופע, המראות שנעלמו באובך העבר, לובשים צורות ומבנים לא מימטיים הפועלים בו זמנית גם כמושאי מחשבה על האמנות המודרנית.

הנה המשפחה בסטילס בימתי: לאב יואל ז'קט חליפה, האם אדלה עונדת צווארון רקום [השחקנית עצמה לובשת מכנסיים, 'אתה כותב שאתה שולח לאמא חלוק. אני מתאר לי שזה יהיה דבר יפה אני נהנה כאשר אמא לובשת משהו יפה'] האח איז'ו [רציתי איחורתי נרשמתי חוץ מזה אתה כתבת לי שאחכה עוד שנה'], האחיות זוניה מחייכת בחיוך רחב למצלמה וצווארון מלחים מקשט את



חולצתה, [שפת הנהר מזג אוויר יפה המים והשמש מחכים עצי הדובדבן פורחים בגינה אז הכול טוב] והאח מילצ'ו שמונכח בתמונה ללא ייצוג בימתי, מדגים בחירה תאטרלית, הממריצה את כח ההדמיה לקראת הקטיעה הריאלית העומדת להתרחש. למן ההתחלה, נרקם בין הקהל לבין קבוצת האמנים דיאלוג אילם על תחביר המיצג, העשוי פערים בידיעה, תנועה בחלל, ונוכחות של אבזורים שהטלתם על מרכיב הזמן, מולידה ציפיה דרוכה למפנה. וכך, המיתי, ההיסטורי והאישי, משיקים זה בזה, נמהלים זה בזה ונמשכים אל הגרעין הדרמטי של גורל הפרט, תא הפורמלין האפקטיבי ביותר גם לשימור הזכרון ההיסטורי. שלש נשים וגבר נושאים חפץ דמוי מזוודה ומבטם התחום במיידיות ההווה ובהכרתם החסרה, מצטלב במבטו של 'אני מספר יודע כל' 'אנחנו מרוצים אנחנו מרוצים הכול בבית בסדר גמור' כותבת זוניה באחד המכתבים, וחוט הצמר, סמלה של קלותו המוירה הטווה את חוט הגורל, לוחשת את נוכחותה כנבואת אורקל חידתית המטילה צל מיתי על ההווה. אט אט, הפרוזאי מזדקק לפיוט אלגי השר בשירת אקפלה אטונלית של יוסי מר חיים את הגעגועים, את ימי החסד האחרונים ואת המוכחש.

אדלה [אמא] מכתב אהבה לבן:

אתה,
לך
לך
אתה
אני
שלך
אתה
אותך
איך
אליך
אליך
שלך
שלך
אליך... לי... לך
אני
אתה אותך
אותך
עליך
עליך...לך...לי



צילום: יח"צ

טלי קרק ושירלי גל-שגב

קטע מתורגם מתוך היצירה "אנהלי" של המשורר הפולני יוליוש סלבוצקי מאזכר את ז'אנר המסכת שהיה סוג של מופע תאטרלי. אולם, בניגוד לאיפיון הדרמטי של עלילת המחזה ושל המשחק, מקור תכניה של המסכת היה במוסכם ובהזדהות מראש שקיבלו ביטוי פאתטי ברוח הרומנטיקה הלאומית, בדקלום, בשירה ובתנועה. הקטע, הוא בראש ובראשונה מחוות זכרון לחייו הקצרים של האח איז'ו שנקטעו באיבם, המספר באחד ממכתביו ברצינות תהומית של מתבגר רגיש, על עבודת המחקר שעשה על יצירתו של המשורר הרומנטי יוליוש סלבוצקי, כחלק מהדרישות לבחינת הבגרות בספרות ועל תקוותו שזו תתפרסם בדפוס כהבטחתו של הפרופסור בגימנסיה. הדברים מאירים את כח השפעה של הזרם הרומנטי גם על עולם המחשבה והפעולה הפוליטיים של צעיר יהודי משכיל בפולין של שנות השלושים, שמצא ברוויזיוניזם ה'אבולוציוני' בית אידאולוגי מתאים לרוח הסער והפרץ של נעוריו. רגע קומי המפוגג את המתח הטראגי שהצטבר, הוא הפרודיה על המסכת הציונית. הפואמה "מתי מדבר האחרונים" לחיים נחמן ביאליק, שהתקבלה בציבור היהודי מרגע יציאתה לאור בשלהי המאה התשע עשרה כמבשרה הפואטי של כיסופי העם לתקומה ממלכתית, מושאלת מן הקונטקסט הקאנוני ומשמשת מקור לחיקוי קריקטוריסטי של הקולקטיב האידאי הפועל כיחידה אחת. ועם זה, גם תמונת "יחד" נלעגת זו, מציפה את הצופה בתוגה מלנכולית על ימים עברו של תום אמונתי.

לבסוף, כשרוח של קתרזיס מתחילה לנשוב והמוזודות נפתחות לכסאות נוח ונדמה שהצופה יכול להתרווח ולהענות לקול הקורא להרפות ולזכות בשכחה ברוכה, דווקא אז, מתעוררת בכ מין חרדה אקזיסטנציאלית המשחזרת את פני האיננס של הכסאות התאטריים והמבט נשלח בעל כורחך אל פקעת החוט האורבת על המדף.

הדרמה של נתן שחם

הדרמות של נתן שחם מילאו תפקיד חשוב בלידתה של הדרמה התאטרונית הישראלית. במחזותיו, ששלושה מהם כתב בראשית דרכו – הם יגיעו מחר, קרא לי סיומקה וחשבון חדש – התגלה שחם כסופר השולט היטב בטכניקה הדיאלוגית, ויודע להפעיל בכוחה עלילה דרמטית ולדחוף אותה בהצגה בימתית, ובעיקר – שחם השכיל להימנע משימוש בלשון המוגבהת שהייתה מקובלת בסיפורת של דורו

כבר בראשית דרכו הספרותית כתב נתן שחם שלושה מחזות, שהם עיקר יצירתו הדרמטית. הם יגיעו מחר (1949), קרא לי סיומקה (1950), ויוחנן בר-חמא (1952). מחזות אלה הופיעו בספר, בסדרת משלט של ספרית פועלים, בה נדפסו מרבית ספריהם של סופרי "דור בארץ". כמה מערכונים שכתב שחם מאוחר יותר שובצו בשני קבצים מוקדמים, עבודה שחורה נדפס בתמיד אנחנו, השדה מעבר לגבול ורגע של חולשה נאספו בשיכון ותיקים. לבד מאלה פרסם שחם בשכפול ובכתבי-עת את המחזות חשבון חדש (1954), המנהל הכללי והירושה (ללא ציון שנת הוצאה), ומי מכיר מי יודע (1963). המחזות ארבע עיניים ועפרון ומחיר הקרן לא הופיעו בדפוס והוצגו על בימת תאטרון זוטא (1961, 1962). המחזות הם יגיעו מחר, קרא לי סיומקה וחשבון חדש הוצגו בתאטרון הקאמרי בהצלחה רבה ועוררו הדים רבים מאוד. מחזות אלה ראו אור במהדורה מחודשת בהוצאת אור-עם (1989). לאחר מכן לא פרסם שחם דרמות נוספות, אבל עיבד וערך פעמיים את מחזהו הם יגיעו מחר להצגה מחודשת.

יצירתו של נתן שחם בדרמה תחומה בעשור הראשון ובמחצית העשור השני של יצירתו. לדעת, שנים אלה מהוות תקופה ראשונה בכלל יצירתו של שחם, שמאופיינת בנטייה מובהקת לכתיבה דיאלוגית, בתקופה מאוחרת יותר שולטת ביצירתו הצורה המונולוגית. שחם ראה את משיכתו לדרמה בעניין שהיה לו בדיאלוג, כאמצעי ספרותי. את ההתרחקות ממנה הוא מסביר בריחוק מתביעותיו



נתן שחם (צילום מסך מתוך הסרט התינודי שהופק בעת זכייתו בפרס ישראל, 2012)

הקשות של המדיום הדרמטי, אבל גם בשאיפה 'לבעלות' גמורה על היצירה, ובקונפליקטים שהיו לו עם הבמאים של מחזותיו: "הם רצו להחריף את הסצנות ואני רציתי לעשותן כמו בחיים... חידוד הניגודים בתאטרון לא היה לרוחי, וכך לאט לאט נשרתי" (בשיחה עם ב"ע פיינגולד, ידיעות אחרונות 8.1.88).

שחם מאפיין את עצמו כמספר ולא כמחזאי. אכן, התאטרון העברי באותם ימים, ושנים רבות אחר כך, היה תאטרון ספרותי מאוד. הדרמה הישראלית בראשית צעדיה ביקשה את מקורותיה ואת מחבריה בסיפורת, כי לא היו בנמצא מחזאים אנשי תאטרון, ככל הנראה בשל היעדר מסורת דרמטית תאטרונית בספרות העברית. מחזהו הראשון של נתן שחם, הם יגיעו מחר, היה בדרך הטבע עיבוד של הסיפור "שבעה מהם". כך היו גם מחזותיו הראשונים של משה שמיר, הוא הלך בשדות היה עיבוד של רומן, ומלחמת בני אור מקיים זיקה ברורה לרומן מלך בשר ודם. יצירתו הדרמטית של שחם, עם כל חשיבותה ומרכזיותה בדרמה העברית, ועל אף איכותה הסגולית, הייתה למעשה מעקף זמני בדרך יצירתו הסיפורית של נתן שחם. הוא לא היה איש תאטרון במלוא מובנו של המושג, הוא היה מספר שבחר להתבטא גם בצורה הדרמטית. הוראות הבימוי במחזותיו מנוסחות כדבר המספר המתערב, המחווה את דעתו במהלך העלילה, או מאפיין דמות זו או אחרת. כמו, למשל, ביוחנן בר-חמא: "חי נפשי אם לא ניכר קולו של יוחנן בר-חמא, המשים עצמו בן-דומא", או:



הם יגיעו מחר בתאטרון הקאמרי, 1950. מימין: נתן כוגן, יצחק שילה, יעקב בר-נתן, מרדכי בן-זאב, אורנה פורת, זאב ברלינסקי, מתי רז, אלימלך רם. תפאורה ותלבושות: משה מוקדי

"קשה להבחין בה אם היא נערה טובה של בית אבא-אמא, או אחת שלמדה להפיק תועלת מחמודות גופה" בקרא לי סיומקה. אלו הם גורמים זרים מכול וכול לצורה הדרמטית, מכאן ככל הנראה באו הקונפליקטים עם הבמאים, ולכן, יש לשער, הניח שחם לצורה זו, שחדלה לספק את צרכיו כמספר. עם כל זאת, יצירתו הדרמטית של שחם תופסת מקום חשוב ביותר בתולדות התאטרון הישראלי, ומילאה תפקיד מרכזי בעיצובו.

הדרמה של מלחמת העצמאות: הם יגיעו מחר

הם יגיעו מחר, כאמור בהערת שוליים בסופו של ספר המחזה (1949), "מסתייע בכמה פרטים מסיפור של המחבר בשם 'שבעה מהם'" (99). סיפור זה בנוי על קונפליקט דרמטי חזק מאוד, אבל הרטוריקה שלו אינה דרמטית כלל. זהו סיפור מסגרת מונולוגי מובהק, בו מספר הגיבור את המאורעות שהתרחשו שנה קודם לכן על "רכס השבעה", והנמען שלו הוא מספרו של סיפור המסגרת. הסיפור מדבר על התנהגות קבוצתית כשהגיבורים מתוארים על פי הרוב כ"אנחנו" או "הם" בצירופים שונים. אין כמעט עיצוב של דמויות אינדיווידואליות. הקונפליקט הדרמטי הנושא את הסיפור אינו נישא על גבן של דמויות ניגודיות, הוא מתרחש בתוך הקבוצה, בגילוייה השונים, כיחידה אחת, ולעיתים בתוך נפשו של המספר הגיבור, ונפרש תוך כדי סיפורו לנמען, מספר סיפור המסגרת, לאחר שנה. הסיפור לפיכך אינו דיאלוגי, ועיבודו הדרמטי תובע שינויים קונספטואליים ומבניים מרחיקי לכת.



נתן שחם (ליד נהג הג'יפ) בתש"ח. הוא התגייס לפלמ"ח בשנות העשרים לחייו ובמלחמה היה קצין הסברה. נמנה עם משחררי אילת. שהניפו את דגל הדין המאוחד (למטה, תצלומי מסך)



המחזה מוותר על המסגרת שבסיפור, המאפשרת מבט רחוק לאחור, ואינטרפרטציה של המאורעות לאחר תום כל המעשים. פרשת הפלוגה שעל "רכס השבעה" מתרחשת בהווה דרמטי, המיוחס במבוא שבפתח ספר המחזה לשלהי חורף תש"ח. הדמות הקולקטיבית של המפקדים בסיפור, המורכבת מאבי ומסגן מפקד הפלוגה, המתפקדת כדמות אחת, נחלקת במחזה לשתי דמויות נפרדות ומנוגדות, שכל אחת מהן נושאת רק צד אחד בקונפליקטים הבונים את

עלילת הדרמה. המחזה מספר על "שתי פלגות של יחידה עברית בפיקודם של ג'ונה ושל אבי, שיוצאות לכבוש משלט חיוני. מאחר שאינן משיגות את מטרתן הן מתלכדות". בסיפור מצאנו את אבי כפוף לסגן מפקד הפלוגה, אבל הם פועלים בעצה אחת, כדמות אחת. במחזה מלכתחילה שווים שני המפקדים זה לזה בדרגה ובתפקיד, וכך מונח היסוד לקונפליקט הדרמטי שיפרוץ ביניהם בהמשכה של הדרמה. אמנם, ברוח הימים ההם לא הבדלי הדרגה או התפקיד מהווים את גורם הקונפליקט, כי אם השוני הקוטבי באישיותם של נושאי. יש להניח שבפצולה של הדמות האחת, המתלבטת והקרועה שבסיפור לשתי דמויות החלטיות וחד צדדיות יותר, אף סטריאוטיפיות וסכמטיות במידת מה, נמצא המחזה מרודד כלשהו ביחס לסיפור, אבל הצורך הדרמטי מוצא בכך פתרון ראוי.

השמירה ששומר המחזה על האחדויות הקלאסיות של המקום והזמן, מכוונת להמחשה דרמטית של הרעיון המונח ביסודו של המחזה. החדר הסגור של המטה, בו מתרחשת עלילת המחזה, לעומת החוץ בו טמונים המוקשים טעוני האימה, עשוי לסמל את מעמדו של האדם מול עולם עוין ומאיים

גם דמויות אחרות, אנונימיות בסיפור, מקבלות שם וצורה במחזה. ראשונה להן היא דמותה של האלחוטאית, שנהרגה מהמוקש השישי, מופיעה במחזה כנוגה, אחותו של אבי ואהובתו של ג'ונה. הפחד הסתום, הקולקטיבי של החיילים, מומחש במחזה בדמות החייל שלמה רייך, המסרב לצאת מחדר המטה. המחזה, כדרך הדרמה, ממחיש כל מה שמופיע בסיפור בהכללה המתייחסת לקבוצה, תוך עיצובן של דמויות מוחשיות, עם זהות אישית, ואירועים מוחשיים המלמדים על הסיטואציה וההשתמעויות העולות ממנה, בלא דיבורים המתארים אותה במילים כלליות.

הסיפור מציג את דמות הגיבור הקרוע, המתלבט בתוכו בין הערכים המנוגדים זה לזה, שהוא חייב להכריע ביניהם, כפי שמתאר הגל את הגיבור המודרני, ואילו המחזה בנוי על תפיסתו של הגל את הדרמה הקלאסית, שמהותה הוא בקונפליקט טרגי בין שני ערכים המיוצגים על ידי שתי דמויות שלמות, שכל אחת מהן נושאת את צדקתה בתוכה ואינה עשויה לוותר עליה, אלא שהצדקות השונות נוגדות זו את זו. אבי וג'ונה, כל אחד מהם מייצג השקפת עולם ששולעצמה יש לה צידוק במצב הנתון, אבל כל אחת מוציאה את השנייה ואין



ב-1945 הצטרף נתן שחם לקיבוץ בית אלפא, בו הוא חי עד היום (צילום מסך)

הן ניתנות למימוש בצוותא. עם זאת, אין המחזה מוותר על הגיבור הקרוע, שמתחבט בין שני הערכים בתוך עצמו, ויוצר בכך זירה להתמודדותם של הערכים הנוגדים זה עם זה. בין דמויותיהם של אבי ושל ג'ונה מציב המחזה את דמותה של נוגה, הקשורה לכל אחד מהם, ואת דמותו של אלכס, הממצע את הקונפליקט. בהמשך הדרמה אכן נקלעת נוגה לסיטואציה שממחישה בדרכה של הדרמה את מהותו העמוקה של הקונפליקט שבין שני המפקדים, ומשלמת על כך בחייה. הוא הדבר גם ביחס לאלכס. השמירה ששומר המחזה על האחדויות הקלאסיות של המקום והזמן, מכוונת להמחשה דרמטית של הרעיון המונח ביסודו של המחזה. החדר הסגור של המטה, בו מתרחשת עלילת המחזה, לעומת החוץ בו טמונים המוקשים טעוני האימה, עשוי לסמל את מעמדו של האדם מול עולם עוין, מתנכר ומאיים, עליו יוכל האדם לגבור רק אם יעמוד בעוז רוח מול אימת המוות, כתפיסתו האקסיסטנציאליסטית של מרטין היידגר. זמנו של המחזה מוגבל ביממה אחת, הוא נפתח בערב, עם בוא החיילים את הרכס, ונגמר למחרת בשעת לילה מאוחרת, כאילו הסתיים בכך מחזור חיים שלם. רק המוקש השביעי, או ששת המוקשים בגרסה המאוחרת של המחזה, מרמז שהכול תם אך לא נשלם.

הישג ראוי לציון מצוי בלשונו של המחזה. יש לזכור בהקשר זה שהם יגיעו מחר ראה אור כבר ב-1949, הלשון המוגבהת המאפיינת את הסיפורת של התקופה ההיא נשמרת במחזה רק בהוראות הבמה, וגם כאן במתינות רבה מאוד. הדיאלוג מסגנן את לשון הדיבור של אותם ימים, על העגה האותנטית שלה, בלא ההנמכות "הפלמחיות" המלאכותיות, שהיו קוד של שייכות, ולא לשון דיבור. טיבו של הדיאלוג הדרמטי מוצג כבר בפתחת המחזה:

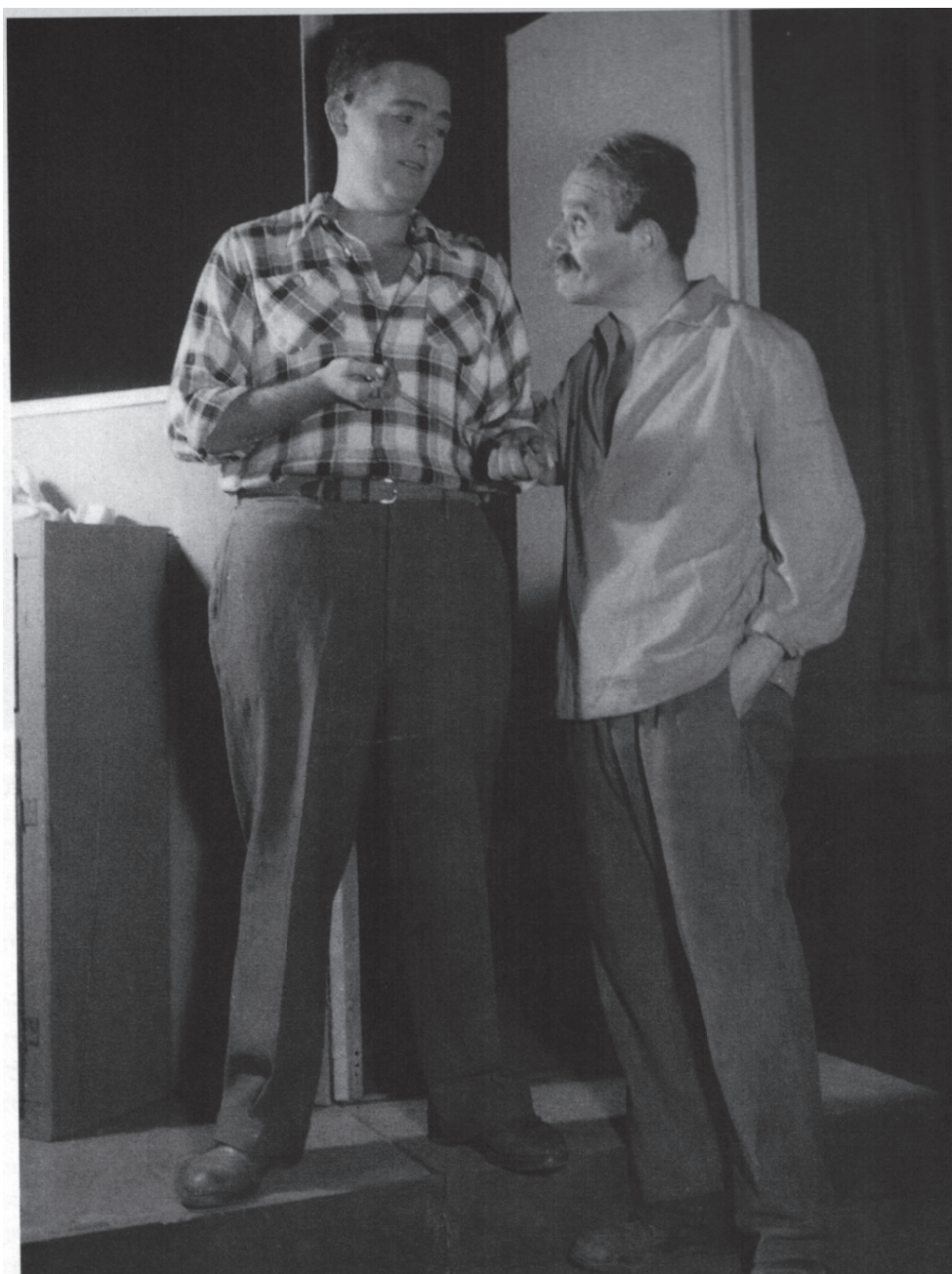
ג'ונה: ומהחדר הזה נעשה משה, (אל אורי) אתה מבין במכונאות, לא כן?
אורי: כן, בשביל מה אני נהג?
ג'ונה: אם כן, תקע פה מסמרים בשולחן, שיקבל צורה.
אורי: (צוחק) איפה אני אשיג?

ג'ונה: סמוך עליך. ואם תרצה לנקות כאן קצת – תפדל, מצדי לא יבוא שום עיכוב.
הם יגיעו מחר הוא מחזה בנוי היטב, עם מודעות גבוהה ליחס בין הצורה
הדרמטית למסר הרעיוני. עם זאת, לדעתי, הסיטואציה ההיפותטית שעליה הוא
מבוסס, שיש בה גורם סמלני ברור, וכל כולה הוא משל על מצבו הקיומי של
האדם, משכנעת יותר בצורתה הסיפורית, שהיא מופשטת יותר, וזיקתה
לריאליה ממותנת במידה רבה.

דרמה אקטואלית: קרא לי סיומקה

קרא לי סיומקה היה מחזה אקטואלי, שהעלה את הבעייתיות של המעבר מחברה
חלוצית וולונטארית לחברה שלטונית ממוסדת, והוקיע את השחיתות האישית
שפשטה בה עם הופעתן של עמדות כוח, כסף ושלטון. הוא מרחיק לכת בביקורת
ההווה הישראלית החדשה של שנות החמישים. הוא עוסק באבדן ערכי העבר
והופעתן של נורמות חדשות, זרות, שאמנם אינן תואמות את שאיפותיהם של
הוותיקים ואת חזונם, אבל כשלעצמן הן עשויות להיות טובות ונכונות. הבעייתיות
שבחדשנות זו, שאותה מציג המחזה, היא בניצני השחיתות הבירוקרטית שהחלה
לפשוט במדינה באותן שנים. הבעיה אינה רק בשאיפה להתחיל הכול מחדש, ברוח
חדשה, אלא בגרעיני הנצלנות שטומן בחובו החדש, בשחיתות החברתית ו"דריכה
על גוויות" לשם השגת מטרות אישיות. כל זאת בעקבות היסוד הקרייריסטי המנחה
את החדש, והצורך בהצלחה אישית המפעילה אותו.

הרקע למחזה הוא בהווה מפלגתית, והעימות הוא בין האידיאולוגיה והחזון, כפי
שראו אותם האבות המייסדים, לבין "ביצועים", "מומחים" בלשון המחזה, התפיסה
המנגנונית שראתה את טובת המדינה הצעירה בדחיפה מעשית, פרגמטית, שעוקפת
את האידיאלים הישנים במידת הצורך, תפיסה שלדעת המחזה הייתה מקובלת
באותם ימים על ההנהגה הצעירה של מפא"י, שהתרכזה בשנות החמישים מסביב
לבן-גוריון. את החזון מייצג במחזה סיומקה גולובוב, איש העלייה השלישית,
חקלאי, תושב "כפר אפלבונים"; ואילו את הביצועים מייצג איברלנדר, פקיד בכיר,
מנהלו של משרד התיאום המפלגתי, שעלה לגדולה בשל כישוריו האירגוניים, על-
ידי "שיטות" שידע להפעיל במפלגה ובחסותו של סשקה רפפורט, ממנהיגיה
הוותיקים של המפלגה, מבני דורו של סיומקה.



קרא לי סיומקה, בתאטרון הקאמרי, 1950. בתמונה: אברהם בן יוסף ואלימלך רם. בימוי: גרשון פלוטקין, תפאורה ותלבושות: משה מוקדי (התמונה באדיבות התאטרון הקאמרי מתוך הספר **הקאמרי של תל אביב, 50 שנות תאטרון ישראלי**)

סיומקה רואה בו ידיד אישי, אבל סשקה אינו זוכר אותו. הוא נזכר בו כשהוא זקוק לו לשם ביצוע עסקה מלוכלכת, ויודע לנצל את תמימותו ומסירותו כדי לחלץ את איברלנדר בן-חסותו מצרה שנקלע אליה בשל שחיתות כספית שהיה מעורב בה. המחזה אינו מחלק את המציאות לעבר הווה והללו הבעייתי, הוא ממחיש את התהום העמוקה שנפערה בין הוותיקים לבין עצמם, בין החברים הפשוטים, הנושאים במסירות רבה בעול העשייה היום-יומית למען המדינה והמפלגה, לבין אנשי ההנהגה, ותיקים גם הם, שיצאו משורותיהם של הפועלים הפשוטים, אבל השררה הרחיקה אותם מהם. איברלנדר בן הדור הצעיר הוא תוצר מובהק של סשקה רפפורט, שניהם מתוארים כמי ש"יודעים להסדר".

יתר על כן, גם בין תושבי הכפר, האנשים הפשוטים, המגשימים בחייהם יום-יום את חזון העבר, מציג המחזה גם אי אלה עסקנים, שהמפלגה תומכת בהם על אף שהם אינם ראויים לכך, והכול יודעים זאת, כך מציג המחזה את דמותו של חיימזון. צד אחר של אותה בעייה עולה במחזה בדמותו של אברמוביץ, איש המנגנון המפלגתי, אבל חסר כשרון מניפולטיבי ולכן נשאר בדרג פקידותי נמוך, ונעשה כלי שרת בידי איברלנדר, אף על פי שבדעותיו הוא הולך במידת מה אחרי סיומקה. הוא מבקש לעצמו פה ושם טובות הנאה קטנות, משיירי שולחנו של אדוניו הצעיר כמו שימוש במכונית השרד המפוארת של איברלנדר. גם עליו מוטלת אחריות להסתאבותו של המנגנון המפלגתי, גם אם השחיתות שלו ממותנת למדי.

יש לציין שכבודם של ערכי העבר עדיין מונח במקומו, ובעלי הנורמות החדשות נזקקים להם כשהם באים להצדיק את מעשיהם. כך אומר איברלנדר: "אני יודע היטב שאם אינני מקבל את תמיכתו של אחד מאלה שהם נותנים בהם אמון, איזה ותיק עם עבר ללא דופי, הם לא יאמינו לי". גם הדור הצעיר אינו גזור מעור אחד. כנגד איברלנדר מוצג מולי גולובוב, בנו של סיומקה, איש פלמ"ח לשעבר וימאי בהווה. ברקע מצויה גם דמותו של שאול, בנו הבכור של סיומקה ואחיו של מולי, שנפל במלחמת העצמאות. מולי אמור להיות ממשיך דרכו של אביו, אבל הוא נמצא עמו בעימות מתמיד, הוא אינו מסכים לדרכו האנאכרוניסטית של אביו, אבל אינו יכול לקבל גם את הנורמות של בן-דורו איברלנדר. פתרונו של מולי הוא בבריחה אל הים, בהסתלקות מאחריות. הוא זונח אפוא את ערכיו ומניח לאיברלנדר ודומיו לעשות בהם כבתוך שלו. גם עליו מוטל אפוא האשם על מה שקורה במדינה ובמפלגה. דינה'לה, מזכירתו של איברלנדר עשויה להמחיש מצב עניינים זה. היא אוהבת את מולי, אבל הולכת עם בעל הכוח והאמצעים, גם כיוון שמולי אינו יכול לקבל החלטה לגביה. דינה מייצגת אם כן את המציאות החדשה הנמצאת בעמדת ביניים, בין ערכי העבר והנורמות החדשות.

במחזה מחיר הקרן שהוצג בתאטרון זוטא מדובר בירידת הערכים והתפוררותם. גיבור המחזה אינו גזבר הקיבוץ, המתחבט בבעיות הכספיות שאין להן פתרון פשוט, אלא חבר קיבוץ עוזב שהיה למלווה בריבית, חומרני ואכזר.

גם בסיומקה אפשר לראות דמות אידיאלית רק במידה מוגבלת, יש באישיותו ממד נלעג ותמימות מהסוג שאומרים עליה שגניבה עדיפה עליה. תמימותו מאפשרת את השחיתות שנעשית בשמו ומאחורי גבו. בשבילו ערכי העבר הם סמלים מוחלטים, שהומן אינו שולט בהם, ולפיכך אינו מסוגל להעמיד אותם במבחן המציאות. עם זאת מייצג סיומקה דבקות בערכים, על אף הכול, כי יש בהם תקווה לחזרה אל רוח הימים הראשונים כשמתברר שאי אפשר בלעדיה.

בשנות החמישים והשישים היה מקובל לקרוא לאנשים תמימים, תימהוניים כלשהו, בשם "סיומקה". לבד מהאקטואליות שמאפיינת את המחזה, עולות בו גם בעיות אוניברסליות, הקשורות בפער הדורות ובדרך העוצמה בחיי אנוש. אפשר שיש כאן גם התייחסות לשאלת הנצח "מדוע דרך רשעים צלחה" (ירמיהו יב). מבחינה דרמטית מתנהל המחזה בשני כיוונים עיקריים, יש בו שתי עלילות מקבילות, כרוכות ואחוזות זו בזו. האחת היא פרשת נפילתו של סיומקה גולובוב, השנייה היא הקונפליקט בין מולי גולובוב ואיברלנדר, שבמרכזו הנערה דינה'לה. בעלילה הראשונה יש סממנים של טרגדיה, העלילה השנייה אינה מובילה לסוף טראגי, להרס של נושאי הקונפליקט או של אחד מהם, אבל יש בה פוטנציאל טראגי, שמשום אופיים של הגיבורים ומעמדם, ובשל אישיותה של נושא הקונפליקט, דינה, אין הוא מתממש. אפשר לראות מהות טראגית כלשהי בגורלה של הנערה, הנקרעת בין אהבתם של שני גיבורי הדרמה, אלא שהיא מקבלת החלטה עם הסכמה והשלמה, אף על פי שהיא מנוגדת לרצונה ולאהבתה, אבל תואמת את אישיותה ואת אופייה. לאמור, הגורם הטראגי אם הוא מצוי כאן, הוא מצוי במידה מעטה. הוא מתממש אולי בהיקף גדול ממדי המחזה, בהיקף לאומי, היסטורי, או בהיקף אנושי, אוניברסלי, אבל בכך אנו מתרחקים מהמחזה עצמו.

הטרגדיה של סיומקה גולובוב היא טרגדיה אריסטוטלית מובהקת, אלא שיש בה גורמים גרוטסקיים המקהים את עוקצה. סיומקה הוא דמות נעלה, ללא ספק, הוא שייך לחוג העילית של העלייה השלישית, מהאבות המייסדים של ההתיישבות השיתופית, מקורב לצמרת המפלגה העומדת בהנהגת המדינה, או לפחות כך נדמה לו. הוא ידוע כאיש ישר ללא דופי. מעלתו זו של סיומקה היא טעם קיומו ותכלית חייו. ההכרה שמכיר בו סשקה רפפורט, שהיה ידידו

הקרוב בימים ראשונים והיום הוא מנהיג חשוב במפלגה, היא האימות והאישור הסופי והמוחלט, המתחדש בכל יום, למשמעות של מפעל חייו, ולצדקתם של הקורבנות הרבים שהביא למענו. היושר המפורסם שלו לגביו הוא קוד של שייכות לאותה חבורת עילית מהימים ההם, שהצליחה לעמוד בגבורה מול הסתף של הימים האחרונים, אף על פי שנדחה מהמרכז אל השוליים. התפקיד הצנוע שהוא אמור להיבחר לו, יושב-ראש ועד כפר אפלבוים, נראה לו כגולת הכותרת של מפעלו, המשך לדרך חייו מאז ועד עתה, וכהכרה בזכויותיו המיוחדות.

עם זאת יש במעלתו של סיומקה הרבה מהגרוטסקה, כי אין הוא חש בירידת ערך המעמד שהוא תופס. ידידיו, כביכול, בצמרת המפלגה אינם זוכרים אותו, או אולי אינם רוצים לזכור אותו, מעשיו וזכויותיו אינם נחשבים יותר בעיני הקובעים את הדברים. מנקודת ראות אריסטוטלית עשוי סיומקה להיות גיבור של קומדיה, אבל כיוון שהערכים שהוא מייצג מהווים בסביבה הישראלית ערכי יסוד שאינם ניתנים לערעור, וגם המנהיגים המושחתים והפקידים עושי דברם נאלצים להתכסות בהם, נשאר סיומקה דמות של איש מעלה שהמציאות המשתנה מזמנת לו פוטנציות טרגיות למכביר.

חטאתו של סיומקה אינה בתמימותו, היא נובעת ממנה. לפי אריסטו החטאה היא מעשה, ולא תכונת אופי. האופי מאפשר את מעשה החטאה. בלא המעשה נותרת תכונת האופי רק פוטנציאל של חטאה אפשרית. חטאתו של סיומקה היא בתתו יד למרמה, גם אם זו נעשתה לשם מטרה נעלה, למען המפלגה. מעשה זה מתאפשר בשל אופיו של סיומקה, תמימותו ומסירותו, אך הוא נוגד את דרך חייו ואת השקפת עולמו. מבחינה זו אין זה משנה כלל אם איברלנדר רימה אותו או לא, אבל נפילתו קשה יותר משהתברר לו שהיה "כפרתו" של פקיד קטן שזייף מסמך כלשהו. ברור אם כן שאין במחזה עימות בין סיומקה לאיברלנדר, גם אין ביניהם קונפליקט כלשהו. סיומקה נכשל באמונתו התמימה והעיוורת בחבריו בצמרת המפלגה, הם ייצגו בשבילו את משמעות חייו, מה שמסביר את נכונותו לעשות מה שעשה. העימות שנוצר הוא בתוך עצמו ועם עצמו. ההיודעות האריסטוטלית עשויה להיות בגילוי של מעשה החטאה. בקרא לי סיומקה אמור היה מעשהו של סיומקה להישמר בסוד גמור, כדי למנוע את נפילתו. גם בכך יש גורם מובהק של חטאה, וההיודעות בסופו של דבר היא מן ההכרח. במחזה קשורה ההיודעות בזיקה שבין העלילות הפועלות בו. דינה'לה מגלה את מעשהו של סיומקה למולי, בנו של סיומקה, בעוד צימרמן שומע את הדברים. ההיודעות היא, על פי אריסטו, הגורם הישיר למפנה במהלכה של הטרגדיה ולנפילה שבאה בעקבותיה. כאן אמנם אין המחזה מציג נפילה גמורה או התמוטטות טוטאלית. בסופם של הדברים סיומקה נסגר בתוך עצמו וחוזר על דבריו ועל עיקרי אמונתו באזני בניו שאינם נוכחים. הוא נשאר נאמן לעצמו, כך לפחות נראים הדברים על פניהם. הפקידים המושחתים לא יזיזו אותו מעמדותיו בהן הוא מחופר היטב, הוא יודע שיש שחיתות וירידת



פלוטקין מביים את קרא לי סיומקה, ציור של שלמה יורני

ערכים, אבל הוא רואה גם את הצד הטוב שבדברים:

... ואם יש כמה מנוולים שמנצלים את העבודה שלנו, אז לא נשב בחיבוק ידיים, אני בנית הרבה בתים בארץ הזאת ואינני יודע אם לא גרים מנוולים בדירות ששם נשפך דם לבי, אבל אני לא אפסיק לבנות בתים. ואני סללתי כבישים והיום נוסעים בהם כל מיני אנשים לא טובים במכוניות מהודרות, אבל גם אימהות נוסעות לרופאים ואני אמשיך לעבוד בכבישים, אני וכל האנשים שזו היא הארץ שלהם והם בנו אותה...

גם דעתם של חבריו אינה חשובה לו כל עוד הוא יודע מה הוא באמת. המחזה מונע אפוא את הנפילה הטרגית, הבלתי נמנעת, מתוך ביטחון בעוצמתם של ערכי היסוד ובנושאייהם, על אף הכול ולמרות הכול. תשובתו של סיומקה לאיברלנדר "שילך לכל הרוחות", וש"אנחנו נסתדר בעצמנו" היא למעשה תשובתו של המחבר המשתמע, בשם ערכי היסוד של העם ושל המדינה לירידת הערכים שנגדה בא המחזה להתריע. לאמיתו של דבר, בלא תקווה רבה, כי מי שאמור לעמוס על שכמו ערכים אלה, הבן מולי, נמלט אל הים.

הקונפליקט שנתגלע בין מולי גולובוב לאיברלנדר מתרחש במקביל לנפילתו הטרגית של סיומקה, ובמידה רבה ניזון ממנו. יש בקונפליקט זה גורם ייצוגי ברור, אולי גם מפורש, כי במקום אחר מוצג אברמוביץ כמי ש"מייצג... את ההמון הנוח להתפעל", כך שבסופם של הדברים מיוצגת כאן ערכיותה של המדינה, מולי ואיברלנדר עשויים לייצג את הכיוונים השונים שאליהם עשויה לפנות הנהגת המדינה. אברמוביץ הוא "ההמון הנוח להתפעל", מי שמוכן להתפרק מערכיו תמורת מתת של כלום. דינה'לה, ש"קשה להבחין בה אם היא נערה טובה של בית אבא – אימא, או אחת שלמדה להפיק תועלת מחמודות גופה", האם היא מייצגת את המדינה? ספק אם כדאי להרחיק לכת במגמה מייצגת זו. הסיטואציה הדרמטית מייצגת כאן בכוליות שלה, לאו דווקא בפרטיה.

הסיטואציה הדרמטית של נערה הנתונה בין שני גברים, שכל אחד מהם נושא ערך שצדקתו בתוכו והיא נקרעת ביניהם, מצוייה גם במחזות אחרים של נתן שחם. בהם יגיעו מחר זו נוגה, ביוחנן בר-חמא זו מרים, ובחשבון חדש זאת ליוזה. במחזות אלה מממשת הנערה את הקונפליקט הדרמטי בגופה, היא דמות קרועה. בהם יגיעו מחר היא משלמת על כך בחייה, בקרא לי סיומקהאין קונפליקט כזה, צדקתו של איברלנדר אינה נתונה כלל. מבחינה דרמטית נאה היה להציג את הצד המעשי, הביצועי, את המומחיות כערך העומד כנגד ערכי הרומנטיקה של העבר, שכבודה במקומו מונח, אלא שזמנה תם. לו כך היו פני הדברים במחזה ראויה הייתה דינה'לה שתקרע בין שני בגיבורים הנושאים את צדקת ערכיהם בתוכם והם נאמנים להם, אבל קרא לי סיומקה הוא מחזה אקטואליסטי שעמדתו ברורה. איברלנדר הוא נבל, רמאי וזייפן, סכנה אמיתית למדינה, למפלגה ולערכיה. הוא זוכה בדינה'לה, למגינת ליבם של הצופים, כיוון שהיא "בחורה לא טובה", כדברי צימרמן, ומוכנה להתפתות להצעות החומריות שהוא שוטח לפניה. עם זאת, בקונפליקט על דינה'לה מעניק המחזה את הניצחון המוסרי למולי, הוא זה שעוזב אותה אחרי שהוא מכיר באופי המניפולטיבי שלה. דינה'לה אינה נענית לאיברלנדר בקלות, היא עושה זאת רק אחרי שהתייאשה ממולי. גם ברגע האחרון, אחרי שקיבלה את הצעתו של איברלנדר, היא מוכנה לקבל את מולי. היא אפילו אומרת לאיברלנדר שהוא, מולי, ימרר לו את החיים "כשאבגוד בו בדימוני". יש אם כן ממד טרגי כלשהו באישיותה של דינה'לה נקרעת בין שני הגברים. היא אכן אוהבת את מולי, כמות שהוא, אבל בשל אופייה והעדפתה חיי נוחות עם כסף רב מולי דוחה אותה. איברלנדר יוצא אפוא וידיו על העליונה, אבל ניצחונו הוא ניצחון בעייתי מאוד, ספק אם אפשר לראות בו ניצחון.

הצלחתו של איברלנדר וזכייתו בדינה'לה מקבילה להצלחתו בעניינו של סיומקה. במישור המעשי, הענייני הוא אכן המנצח, סיומקה חתם לו על הניירות, הוא מבסס את מעמדו במפלגה, עתידו מובטח. במישור המוסרי

הניצחון הוא של סיומקה, ואיברלנדר יודע זאת היטב. קשה לדעת אם זה מטריד אותו, כשם שאין לדעת אם האושר שהוא צופה לעצמו ולדינה'לה עשוי

סיומקה הוא דמות אידיאלית המסמלת את האופן בו היינו רוצים לראות את יסודות החברה שלנו. אבל בדור זה מצוי גם סשה רפפורט, שערכי היסוד חשובים לו פחות מהקריירה האישית שלו

להתממש, על אף אהבתה למולי. הצופים יתנחמו בהכרה ש"דרך רשעים צלחה", אבל רק במעט, שלא רק המוסר אינו לצידם, גם האהבה נמנעת ממנו.

נושא אחר המממש במחזה את הפוטנציאל הטראגי שלו, הוא הנושא הנצחי של פער הדורות. פער זה אינו חד משמעי, הוא מעוצב במחזה בגילויים שונים, דור האבות אינו מתואר באחידות, וגם דור הבנים מופיע בצורות שונות. דור האבות מיוצג בראש ובראשונה על ידי סיומקה, הוא רווי באידיאולוגיה, רב-פעלים וחברי, מסור ונאמן ולפיכך גם עתיר זכויות, אלא שהן אינן מתממשות, תמימותו וסירובו להכיר בהשתנות הזמנים מעכבים. זוהי דמות אידיאלית המסמלת את האופן בו היינו רוצים לראות את יסודות החברה שלנו. אבל בדור זה מצוי גם סשה רפפורט, שערכי היסוד חשובים לו פחות מהקריירה האישית שלו, גם החברות והנאמנות אינן נחשבות בעיניו הרבה. הוא מניפולטור שמפעיל אנשים לצרכיו ללא התחשבות בהם ובגורלם. כך הוא נוהג בסיומקה. דור המייסדים האידיאליסטי, האידיאלי, נפלג לאי אלה תמהונים שנשארו עם ערכי העבר, אבל בלא ערכי קיום, ולעסקנים מושחתים שעשו את הערכים קרדום לחפור בו.

התפלגות דומה קיימת גם בדור הבנים. איברלנדר הוא המשכו הנאמן של רפפורט. הוא בקי היטב בדרכי הבירוקרטיה ומכיר את דרך ההצלחה האישית. כמו רפפורט הוא מניפולטור ועושה שימוש בערכים ובבני אדם לצרכיו. אין פער דורות בין סשה רפפורט לאיברלנדר. מהצד האחר, מולי אמור להיות המשכו של סיומקה, הוא נתבע להמשיך בפועל את מפעל חייו, בדרך של עבודה במשק, וכאן מתגלה פער הדורות: "אבא, אתה יודע שהייתי מוכן לעבוד במשק, אבל אינני צריך לחזור ולומר לך שאנחנו איננו יכולים לעבוד יחד", אומר מולי לסיומקה, עם זאת אין הוא יכול לעמוד במגבלות הערכיות החמורות של סיומקה. יישום חמור של ערכי היסוד אינו מאפשר קידום כלכלי. כדי להיות חקלאי צריך להיות גם סוחר. פער הדורות מקבל אפוא צורה מוזרה. איברלנדר מדבר על זמנים חדשים: "הרומנטיקה עבר זמנה, נגמר. עכשיו הגיע הזמן לעשות משהו", כאילו דור המייסדים לא עשה דבר, אבל למעשה ממשיך איברלנדר את קודמיו. כאמור, אין פער בינו לבין רפפורט.



נתן שחם עם אביו, העורך והפובליציסט אליעזר שטיינמן ועם אחיו הבכור דוד בתל אביב של שנות השלושים (תצלום מסך)

מולי מעריץ את אביו ואת מפעלו ומבקש להמשיך אותו, ורואה את עצמו קשור לעבר, והוא מחפש לכך דרכים חדשות. דווקא בכך ניכר פער הדורות. אולי משום כך נשאר איברלנדר חזק ומנצח על כנו, ואילו מולי אינו יכול להתמודד עם המציאות החדשה, ונמלט אל הים.

מהבחינה הדרמטית קרא לי סיומקה הוא מחזה עשיר ומורכב, הסיטואציה הדרמטית מגוונת, והבעייה שהוא מעלה מוארת מכמה נקודות ראות. הישג ראוי לציון מצוי בלשונו של המחזה. לשונו המוגבהת של "דור בארץ" מצוי כמעט רק בהוראות הבימוי, שמנוסחות כאילו היו דבריו של מספר אפי נעלם. הדיאלוג המפותח, הקולח של המחזה מנוסח בקרבה רבה לצורת הדיבור, פה ושם גם עם הנמכות המתקרבות לשפת הרחוב: "אני מלח אני, בזה הרגע הגעתי". "אני נורא אוהבת לראות איך שזה קשה לו" ועוד. המחזה אינו מרחיק לכת בכך, בדרך כלל הוא שומר על תקינות הלשון. מילת השלילה בהווה היא כמעט תמיד "אין", ולא רק כשהמדבר הוא סיומקה או מישו מבני דורו, אלא גם בפי דינה'לה שאומרת "אינני יודעת", "אינני יכולה" או "אינך צריך להתנצל תמיד". איברלנדר מנסח את דבריו עם ביטויים כגון "שווה בנפשך", "מכיר אני אותם הפך היטב", אבל בדרך כלל נשמרת קרבה מניחה את הדעת ללשון דיבור אותנטית.

קרא לי סיומקה מהווה ציון דרך חשוב בהתפתחותה של הדרמה הישראלית.

המנהל הכללי

גם מערכון זה, המבוסס על סיפור באותו שם, מעמת את הקיבוץ, כשמורה של רוח הימים הראשונים, עם שינויי הערכים שהתחוללו בחברה הישראלית, אחרי שהתמסדה עם הקמת המדינה. ברקע נשמעים הדי הקרע בקיבוץ המאוחד בראשית שנות החמישים. הפילוג מתואר באורח אגבי ככישלון חמור של התנועה, "עובדים יחד הרבה שנים ופתאום מתחילים לטרוף זה את זה" (186). גיבור הסיפור והמערכון אף מבקש לעזוב את הקיבוץ בשל המצב החדש שנוצר בו, אבל כשהוא מחפש את מקומו בממסד החדש של המדינה הוא מגלה באיזו מידה השתנו בה הערכים: "איננו אשר אנחנו... המדינה החליטה לסמן את האנשים לפי ערכם ומעלתם... גם הידידות אינה כתמול שלשום" (187). לא זו בלבד, אין מה לעשות נגד זה: "ככה זה, צריך להכיר בעובדות. לא אנחנו בחרנו בדרך הזאת, המדינה גדלה, השתנו המושגים" (194). הקיבוץ לעומת זאת, על אף "הקטטה", נשאר בגדר של בית אמתי ושומר על מסגרות ערכיות שיש בהן כדי להבטיח לאדם את חירותו.

המנהל הכללי, שעל שמו נקראים הסיפור והמערכון, מצוי ברקע, הופעתו קצרה, אבל רוחו מהלכת על פני ההווה המשרדית וקובעת את דמותה. הוא מתואר כ"בחור צעיר, משכיל, מארצות הברית. הוא בא ארצה בארבעים ותשע, עבד בווינגטון". הוא לא היה בין הוותיקים, לא השתתף במלחמת העצמאות, הוא הגיע רק משנסתיימה, ועכשיו הוא מבקש להנהיג כאן נורמות שהביא מעבר לים, להתחיל "הכול מהתחלה, לתקן את כל הפגמים". הוא אינו מקבל את הבנתם של שייקה ודומיו, לפיה "המדינה אינה משהו חדש, היא המשך של משהו..."

השתנות הערכים במדינה מתבטאת בעימותם של שני ידידים, האחד הוא שייקה, חבר קיבוץ. השני הוא מר גורן, איש המנגנון הפקידותי. שייקה עוזב את קיבוצו בעקב הפילוג הפוליטי שחל בו ומבקש מידידו שיעזור לו להתקבל לעבודה מתאימה, פקידותית. גורן מסביר שהמשרה המבוקשת כבר נמסרה לאחר, שאמנם אין לו זכויות כה רבות בעברו כמו לשייקה, יתר על כן, לפי צופן הערכים שלהם הוא היה משתמט, הוא לא חזר מלימודיו באמריקה לארץ בימי המלחמה, אבל יש לו תואר אקדמי שנרכש בעת ששייקה ודומיו נתנו את זמנם, את חייהם, בשירות העם. האיש המועדף נקרא גפני, והוא שייך לחוג מכריו של שייקה, הם למדו ביחד בתיכון. שייקה זוכר אותו כנער רכרוכי וחנפן. העדפתו של זה על פניו מסבירה לשייקה היטב מה קרה במדינה, ועל אף הקושי ואבדו האמון הוא מחליט לחזור לקיבוצו.

השינוי המהותי בתפיסת המציאות ניכר למעשה גם בשייקה עצמו. הוא עוזב את הקיבוץ, אם בשל הקרע שבו, או בשל מחלת לב. בקיבוץ היה נהג, ועבודה זו הייתה נאה לו. בקיבוץ סרב להיות מורה, אבל כשבא העירה הוא

מבקש לעצמו עבודה קלה ונוחה ששכרה בצידה, בהתאם לכישרונותיו, "קיווה לקנות לו בשל זכויותיו בעבר כיסא מאחורי שולחן" (194). בסופו של דבר הוא מבין שהעבודה הפקידותית תביא אותו להכנעה למערכת ההיררכית של השררה, ותאבד לו "החירות של איש הכפר".

זוהי כמובן סיטואציה מייצגת, פני המדינה כפני המשרד. הוותיקים, "כל אותם האנשים שהעמידו את הארץ הזאת על רגליה" (199), אינם ראויים להנהיג אותה. במקומם באים בירוקרטים וקרייריסטים הממהרים להינות מפירותיה בלא שהשתדלו בצמיחתם. גם הדמויות הן מייצגות, לכן יש בהם מידה של סטריאוטיפים. גפני, המזכיר החדש, מעוצב על פי דימוי מזלזל שהיה מקובל באותם ימים בתנועות הנוער ובקיבוצים, "נוער הזהב", בני העיד המפונקים שאינם עומדים בחובותיהם הלאומיות בצבא ובקיבוץ, ומעדיפים חיי נוחות בעיר, בארץ או בחו"ל. גורן הוא פקיד הסתדרותי, מאלה שתוארו באותם ימים כ"שותי תה". עברו אמנם מושתת על ערכי התנועה, אבל עכשיו הוא מנסה במיטב יכולתו להסתגל לזמנים החדשים. שייקה הוא איש קיבוץ טיפוסי, עתיר ניסיון בשליחויות לאומיות, שלא איבד את הישרות ואת התמימות של הראשונים. עימותו עם המנהל הכללי, עם גפני ועם גורן מייצג את הפער שנפתח בין ערכי העבר החלוציים להוויה המסתגלת, הקרייריסטית, רודפת השררה והבצע שבהווה.

הסיפור המנהל הכללי בנוי בצורה דרמטית ברורה, הוא שומר על "האחדויות" הקלסיות של הדרמה, הוא מתרחש ברצף אחד של הזמן, זמן הסיפור והזמן המסופר תואמים זה את זה, אין ביניהם קרע או דילוג. מקום ההתרחשות אינו מתחלף, אין דילוג ממקום למקום במשך העלילה, השומרת גם היא על אחדות גמורה, יש לה התחלה ברורה – שייקה בא למשרדו של מר גורן לבקש עבודה, המשך נובע מהתחלה זו – עולמו של שייקה מעומת עם העולם החדש בעיר, והסיום הלא נמנע, הנובע מאישיותו של שייקה וחניכתו, בחזרתו לקיבוץ. עיקר עימותו של שייקה עם המציאות החדשה הוא דיאלוגי במהותו, לפיכך גם מהלכו של הסיפור הוא דיאלוגי ומתאים מאין כמוהו להיות מוצג כדרמה. כאמור, סיפור זה אכן הומחו למערכון קצר באותו שם, המנהל הכללי. מערכון זה מצטרף לביטוי הדרמטי שנתן שחם לאקטואליה של אותם ימים.

דרמה היסטורית: יוחנן בר-חמא

יוחנן בר-חמא – חזיון מן העבר, כדברי כותרת המשנה: "המעשים המסופרים כאן עשויים היו להתרחש בימי הבית השני, בתקופת הנציבים. ההקבלה ההיסטורית

העולה בדמיונו של הקורא איננה מחייבת את המחבר להיות נאמן לה", נאמר בדברי מבוא מאת המחבר.

זהו ניסוח מתפתל במידה רבה. המחזה מבוסס במפורש על פרשת הסגרתו של ישו לידי הרומאים. "ההקבלה ההיסטורית" מתוכננת היטב, ולא באקראי היא עולה בדמיונו של הקורא. המחבר אכן רשאי שלא להיות נאמן להקבלה היסטורית זו ולתת לה פשר וצורה כאוות נפשו.

ההקבלה ההיסטורית, לאמור, פרשת מאסרו וצליבתו של ישו, כפי שהם



מתוארים בספרי הבשורה שבברית החדשה, במיוחד בספר הבשורה אשר למתי, מאוזכרת ביוחנן בר-חמא באינטנסיביות רבה מאוד, ולא רק במאורעות מקבילים, כמו הסגרתו של יוחנן לידי הרומאים בעבור שלושים שקלי זהב, ישו הוסגר לידי הרומאים בידי יהודה איש-קריות תמורת שלושים שקלי כסף. המחזה מאזכר בכמה מקומות דברים שאמר ישו על-פי מתי, כמו למשל דברי אדם: "חוסה על יריביך ויחוס עליך האלוהים, בן-אדם [...] כי אם תאהבו את אויביכם מה שכר לכם, הלא גם המוכסים יעשון כמו כן", ממש כדברי ישו בדרשת ההר הידועה. ראוי להוסיף שבברית החדשה מוסב הכינוי "בן-אדם" על ישו פעמים רבות. יוחנן מציג את עצמו כ"שלוחו של משיח", ו"משיח ישראל", אף כ"בן אלוהים", כפי שמכונה ישו, והעם מקבל אותו בנוסח שנאמר

על ישו: "השמעת איך דיבר? לא כסופרים הורה את העם אלא כאיש שלטון", ככתוב בברית החדשה: "כי היה מורה אותם כהורות איש שלטון ולא כסופרים". בדרשתו של יוחנן עולים ניסוחים המאזכרים את דרשת ההר: "אמנם אומר אני לכם...". גם משליו בנויים בנוסח משליו של ישו: "אם תנוס מפני אויבך השלך תשליך מעליך כל משא לעייפה", או: "אם ריב לך עם אמיתך,

השלם תשלם עמו, כי חרב אחת מונחת על צוואר שניכם, ואכן אומר אני לך...". יוחנן בר-חמא עוסק גם בריפוי מצורעים בדרך של נס, כביכול כדי לתת אות ולמשוך את אמון העם, כפי שעשה ישו, אלא שבר-חמא הוא בעניין זה מאחז עיניים. מעבר לכל זה, ישו עצמו נזכר במחזה, בדברי האיסי המתנגד לדברי יוחנן: "הלא גם ישוע יגיד כמו כן", וגם בעקיפים, בדברי האישה: "טובים בעיני השוטים המטיפים לגאולת הנשמה מאלה שסכינים מדברת בעדם". עם זאת, יוחנן בר-חמא אינו פוטר חדש לפרשת מאסרו וצליבתו של ישו. מחברו של המחזה אכן טוען כך בפתחי הדברים לספר המחזה: "סיפור המעשה ביוחנן בר-חמא איננו 'פירוש חדשני' למאורעות היסטוריים מובהקים, ולפיכך הנפשות הפועלות במחזה בדויות הן, וזאת משום שלא נמצא טעם להטביע דיוקן חדש על אישים הידועים לנו מן המסורת ומן המקורות העתיקים". המחזה אכן אינו משחזר את סיפורו ההיסטורי של ישו, גם אם הוא משתמש באי אלה פרטים מסיפור זה בבניינו של רצף העלילה הדרמטית. אפשר שאזכורו של ישו וההישענות על ספרי הבשורה באים ליצור במחזה איפיון תקופתי, לאמור, מה שאירע בישו עשוי להיות עניין שהיה רווח באותם ימים, רבים הטיפו לגאולה וראו את עצמם, או תלמידיהם ראו בהם משיח, בן-אלוהים וכיוצא בהם. הנציב מזכיר "מטיף עממי שנצלב בפקודת", שגלגלתו מונחת על שולחנו. אפשר שכוונת הדברים היא לישו, ואפשר שמדובר ב"מטיף עממי" אחר כיוצא בו. את פרס שלושים השקלים מתאר המחזה כסכום קבוע ומוסכם הניתן למלשינים מטעם השלטון הרומי באותם ימים.

אפיון תקופתי אחר, שאינו קשור לברית החדשה, נמצא בנוכחותם של חכמי המשנה, אם גם נוכחות שולית. החכמים מכונים בשמות בדויים שעשויים להזכיר את חכמי המשנה, לא חכמים ידועים בשם מהמשנה. כאן הם נקראים רבי שמעון בן אבדימון, רבי ישמעאל בן אבקיילס, רבי חנן בן דוסא. נוכחותם אינה מקדמת את העלילה, אבל דרך שיחתם המתובלת בדברי תורה, עשויה ליצור אפיון של האווירה התקופתית. כך גם אי אלה אזכורי טקסטים ואירועים מאותם זמנים הנקשרים במשנה ובמדרשה. הכרזת בן-דומא כמשיח מנוסחת כמו שרבי עקיבא הכריז על משיחיותו של בר-כוכבא: "דרך כוכב ביעקב", על יסוד נאום בלעם בן-בעור בספר במדבר (כד 17). יוחנן מצדיק את הרצח של הבוגדים למיניהם ויוסף משיב לו בנוסח האגדה אודות רבי אלעזר בן שמעון שהיה מסגיר גנבים למלכות (בבא מציעא פג:): "איננו אלא עוקרים עשבים רעים מכרם ישראל", אומר יוחנן, ויוסף עונה לו: "יבוא בעל הכרם ויעשה בשלו" (15). הדיאלוג במחזה מצטט פה ושם פסוקים מהמקרא, כדרך שנהגו חז"ל בשיג ושיח הלכתי: "נער הייתי וגם זקנתי ולא ראיתי צדיק נעזב וזרעו מבקש לחם", אומר הכוהן הגדול בנוסח תהלים (לז 25), ו"הקול" משיב

הדמות האחרת המצויה בין יוחנן ליוסף היא דמות המנהיג הכריזמאטי, יפה התואר ונשוא הפנים של המרד, בן-דומא. – דמות זו אינה עולה על הבמה, רק המעשים המיוחסים לה נשמעים.

לו במודיפיקציה מתאימה של פסוק במשלי (כד 16): "שבע יפול צדיק – וקם רשע תחתיו".

מבחינה דרמטית בנוי יוחנן בר-חמא על קונפליקט טרגי, בנוסח הגליאני מובהק, בין שני גיבורי המחזה. יוחנן בר-חמא נושא את ערכי הגאולה – החופש, המרד, ואילו יוסף בן-חנניה, ידידו ויריבו נושא את ערכי המוסר במלחמה, את הצורך בהישרדותה של האומה, בהמשך קיומה מעבר למאבקים התקופתיים. שניהם מכירים בערכי זולתם ומעריכים אותם, כל אחד מהם נושא חיבה עמוקה וכבוד רב לזולתו, אלא שאין הם יכולים להתפשר על הערכים המניעים אותם והם מגיעים להתנגשות בלתי נמנעת. יוחנן גוזר את דינו של הכוהן הגדול, חנניה, אביו של יוסף, ואנשיו מוציאים אותו להורג כבוגד בערכי העם. יוסף מסגיר את יוחנן לידי הרומאים ומקבל מידם שלושים שקלי זהב, כדי לסכל את מזימת המרד שלו. אולי גם כדי לנקום את מות אביו.

המחזה מנסה להיחלץ מסכמה פשטנית זו בעזרת סיבוכה של העלילה ותוספת דמויות, מרים אחותו של יוסף, אוהבת את יוחנן, היא תופסת אם כן עמדת ביניים בין שני הגיבורים, נושאי הערכים, ואמורה למלא תפקיד של גיבור קרוע, תפקיד שמילאה נוגה בהם יגיעו מחר, אבל דמות זו אינה מגיעה לפיתוח דרמטי כלשהו, והיא נשארת פיגורה שאינה מפעילה דבר במהלך העלילה הדרמטית ואינה מופעלת על ידה. עמדתה מוכרעת עם רצח האב לצדו של יוסף, אחיה, והיא זונחת את יוחנן כמעט בלא היסוס. נראה לי שיש החמצה דרמטית בדמותה האקראית, שכן בנוכחות פעילה יותר הייתה יכולה להביא את הקונפליקט שבין שני הגברים למתח דרמטי מרתק הרבה יותר.

הדמות האחרת המצויה בין יוחנן ליוסף היא דמות המנהיג הכריזמאטי, יפה התואר ונשוא הפנים של המרד, בן-דומא – דמות זו אינה עולה על הבמה, רק הדי המעשים המיוחסים לה נשמעים במהלך המחזה. מתברר שבן-דומא הוא מנהיג מושחת העושה את העם, זולל וסובא וממלא את כיסיו. הוא אחד הגורמים החשובים לפרישתו של יוסף ממחנה המורדים. בן-חמא מתכנן מהלך ממתוחכם שיביא לסילוקו של בן-דומא על ידי הסגרתו לרומאים, בעד שלושים שקלי זהב, וכך יהיה בן-דומא קדוש מעונה, גיבור לאומי, נס המרד. יוסף, המתנגד למרד, מסגיר את סודו של בר-חמא לרומאים, גם זה תמורת שלושים שקלי

זהב. הרעיון להפוך את הבוגד לגיבור עם הוצאתו להורג מצוי גם בסיפור של בורחס "נושא הבוגד והגיבור", ובסרט "אסטרטגיה של העכביש" של ברטולוצ'י. במהלכו המתוחכם מעלה יוחנן בר-חמא שאלות של מוסר מלחמה, האם המטרות הנעלות והמקודשות מצדיקות, או גם מקדשות אמצעי מלחמה שאין בהם טוהר וצדק ויש בהם יותר משמץ של פשע, אך יש בהם כדי לקדם את עניינו של המאבק הצודק, ולקרב את הניצחון.

הקונפליקט בין יוחנן ליוסף מעוצב במחזה עיצוב מעניין, נכון, תוך שימוש דרמטי במצבים בימתיים יפים מאוד, ובדמויות רקע, כמו אלעזר, גלילי, איסי, נשים. אבל דמויות המשנה, במיוחד זו של מרים ושל בן-דומא רדודות מאוד, ואף יותר מזה, הן אינן תורמות הרבה למהלך המחזה. גם החכמים הנזכרים במחזה אינם מקדמים את העלילה הדרמטית, הם מספקים רק אפיון תקופתי, שאינו מצדיק את הנפח הרב שאלה תופסים במחזה. בעיה עיקרית נעוצה במערכה האחרונה שאינה מהווה המשך וסיום הכרחי או מסתבר למערכות הראשונות. מערכה זו מתרחשת בהווה שונה מזו שבמערכות שלפניה, המאורעות נסקרים מנקודת ראות חדשה, זו של הנציב הרומי שבקיסרין, ושל יועצו היווני פתולומי. האחדות הדרמטית נפגעת משינוי זה. יתר על כן, זהו פתרון קל להצגה בימתית של סיום הפרשה, לאמור, הסגרתו של יוחנן בר-חמא ולכידתו בידי הרומאים. אולי לא רצה המחבר לתאר במישרים את הסגרתו של יוחנן לידי הרומאים והמתתו, ולכן העדיף לספר על כך בדיאלוג בין הנציב ליועצו. אולי ראה לנכון להסביר את פשר המהלך של יוחנן, את מידת התחכום שלו ואת גודל הסכנה שהיה בו לרומאים, ולהציג את הצד השני, משתף הפעולה הבוגדני, הפציפוזם הפוליטי של יוסף בן חנניה. דברים אלה אכן נוח להראות מצדם הרומאי, אבל עמדתם של הרומאים לגבי התרחשויות אלה מובנת מאליה ומסתברת היטב כבר במערכה השנייה. המחזה נגרר אפוא להצגה שטחית של הצד הרומאי, בלא הצדקה דרמטית. ההיסטוריוגרפיה של שנאת היהודים כפי שהיא מוצגת בידי הרומאי והיווני היא פשטנית מאוד, עם הרבה אפולוגטיקה יהודית, לא משכנעת. הדמויות של הנציב ויועצו אינן מגיעות לפיתוח מעניין. המערכה השלישית אינה מחדשת דבר, מלבד מה שהיא מספרת על דרך סיומם של הדברים שהתרחשו במערכות הראשונות.

עם זאת, יש עניין רב באפילוג, תמונת הסיום של המחזה. תמונה זו מנותקת מהעלילה יותר מהמערכה השלישית, היא מספרת על שני עולי רגל, פטרוס ופאולוס, שבאים מהגולה על מנת לחזות בתפארת ירושלים ומקדשה, ובמקום זה הם עדים לחורבנה. הם שומעים על יסוד המרכז ביבנה, ומחליטים להתיישב בארץ-ישראל בסמוך ליבנה וחכמיה, ולהמיר את שמותיהם היוונים בשמות עבריים, שמעון ושואל. לערבי המבקש להורות להם את הדרך הם אומרים: "אי אנו צריכים למורה דרך, שבתוך ארצנו דורות רגלינו" (103). מבחינה רעיונית מצביע האפילוג

על תוצאותיו ההיסטוריות של המאבק חסר הפשרות והרחמים שניטש בין הפלגים השונים בעם היהודי, חורבן ירושלים. מאידך, מזכיר המחזה, דרך חדשה שנפתחת, מתוך החורבן צומחת ישועה בידי החכמים, ולא דווקא בידי הקנאים או הכוהנים. הדברים אמנם ידועים וספק אם צריך היה להעלות אותם על הבמה, אבל נראה שהמחזה מבקש סיום אופטימי, מעבר לאיום האפוקליפטי שבגוף המחזה, ומעלה מסר נוסף, לאומי, בדבר כוח ההשרדות של העם ודבקותו בארצו, מעבר לתפיסותיהם צרות האופק של הכיתות והמפלגות היריבות הנלחמות זו בזו, שהמיטו חורבן על ירושלים.

תמונת הסיום מספרת על שני עולי רגל, פטרוס ופאולוס, שבאים מהגולה על מנת לחזות בתפארת ירושלים ומקדשה, ובמקום זה הם עדים לחורבנה. הם שומעים על יסוד המרכז ביבנה, ומחליטים להתיישב בארץ-ישראל בסמוך ליבנה וחכמיה, ולהמיר את שמותיהם היוונים בשמות עבריים, שמעון ושואל.

סיום המחזה נקשר לגוף המחזה בזיקה המובהקת לברית החדשה. פטרוס ופאולוס הם שליחיו של ישו, בעבר נקראו שמעון ושואל, בשליחותם הנוצרית הסבו את שמותיהם העבריים לשמות יוניים. בתמונת הסיום של יוחנן בר-חמא מתרחש תהליך הפוך, פטרוס ופאולוס משנים את שמותיהם היווניים לשמות עבריים, הם דבקים לעמם בצמוד לחכמים, שדרכם הייתה שונה בתכלית מזו של הקבוצות המשיחיות למיניהן. זיקה זו היא ספרותית מובהקת, נשענת על חומרי התשתית הבונים את סיפור המחזה, אבל מהבחינה הדרמטית מערכה ון זה מנותק מגופו של המחזה ומהעלילה הדרמטית שלו ניתוק גמור.

הלשון המשמשת ביוחנן בר-חמא מנסה לדבר בלשון אותנטית, אופיינית לתקופה ולנפשות המדברות. המחבר פונה לנושא זה בפתח הדברים: "הסגנון סטה לפעמים מהנוסח באשר אין לשונם של הדיוטות כלשונם של תלמידי חכמים, ואין גליליים ודרומים מדברים בלשון אחת". הוראות הבימוי מרמזות בעקיפין לבעייתיות הקשורה ביומרה לשונית זו: "בן הדור אינו צריך אלא הצצה אחת לומר: צעיר זה ירושלמי הוא, בן טובים, ואילו קשיש זה גלילי הוא, מוסק זיתים" (7). יש כאן התחכמות כלשהיא, שכן המחבר חורג מדרך כתיבתה של הדרמה ומרשה לעצמו להגניב מספר נעלם אל תוך הטקסט. כבר עמדנו על היות נתן שחם מספר המנסה את כוחו גם בדרמה, ולא איש תאטרון מחבר דרמות.

ההערה על אודות הלשון נכנסת לתוך תוכה של שאלת הדרמה ההיסטורית ובעיית הלשון המשמשת אותה. "בן הדור" עשוי היה, כנראה, להבחין בין הירושלמי בן הטובים לבין הגלילי מוסק הזיתים, אלא שמחבר המחזה וקוראיו והצופים במחזה חיים כאלפיים שנה מאוחר יותר, וספק אם מצויה להם ידיעה כלשהי על דרך דיבורם של הדיוטות ושל תלמידי חכמים, גליליים וירושלמים באותם ימים רחוקים. הלשון ששם המחבר בפי הנפשות הפועלות במחזה הוא לשונם של טקסטים בני אותם ימים, פחות או יותר, וזו אינה עשויה לשכנע באוטנטיות שלה. הלשון המוגבהת הכמו-משנאית של יוחנן בר-חמא היא מהמנייריזם הלשוני של "דור בארץ", לשון שטיפחו שלונסקי וכמה מבני דורו בעקבות "הנוסח" של מנדלי מוכר ספרים, בהתבסס על לשון המשנה. אין זה מן הנמנע שלקראת סוף ימי הבית השני, הבריות דברו בלשון קרובה כלשהו ללשון שסיגלו לעצמם סופרים אלה.

חשבון חדש

המחזה חשבון חדש עוסק בהשלכותיה של השואה על המציאות הישראלית של שנות החמישים. אין כאן ניסיון להתמודד עם נושא השואה כשלעצמו, שהספרות הישראלית, והדרמה הישראלית בכלל זה, לא ניגשה לעסוק בו במישרים עד לשנות השבעים. עניינו של חשבון חדש הוא בבעייתיות שבנוכחות נושא זה בהווה הישראלית כעשר שנים לאחר תום מלחמת העולם השנייה, הקשורה בעצם נוכחותם של ניצולי השואה, שתפסו מקום רחב יותר ויותר במרקם החברתי הישראלי, והיוו תזכורת מתמדת למה שהיה. עם זה, קשור נושא זה בדרך תפיסתו על ידי בני הארץ וחניכיה, שלא עברו על בשרם את מוראות השואה, אבל מצאו את עצמם עוסקים ומהפכים בה שוב ושוב. לפי חשבון חדש העסיקה את בני הארץ עמידתם של היהודים מול צורריהם ומידת אחריותם שלהם, של בני הארץ, למה שאירע. זה קשור כמובן בתחושת ההשפלה שחשו בני הארץ לנוכח הידיעות על השואה, ובדחף לבקש שהפעם אותם אחרי המלחמה.

חשבון חדש נכתב והוצג זמן מה לפני שנערך משפט קסטנר נגד גרינוואלד, שהסעיר באותם ימים את המדינה. עלו בו בברוטליות רבה בעיות הדומות לאלה שהמחזה עוסק בהן. כידוע, מה שנחשב לשיתוף פעולה של קסטנר עם הגרמנים לשם הצלת יהודים רבים ככל האפשר והסתיים בהצלחתם של קסטנר עצמו וכמה מאות ממקורביו, נידון לגנאי חמור בבית המשפט, שקבע ש"קסטנר מכר את נשמתו לשטן". קסטנר נורה ונהרג בידי קנאים כעונש על מעשיו. ההקבלה שבחשבון חדש לפרשה זו ניכרת היטב. המהנדס אוארבך נאשם בכך שהיה קאפו במחנה ריכוז. לטענתו עשה זאת בשליחותה של מחתרת שאירגן עם חבריו במחנה במטרה להציל יהודים, לרוע המזל לא הצליחו להציל אלא את עצמם. צעיר ישראלי נלהב וקנאי רוצה להרוג אותו בשל כך, בלא משפט, כי בבית משפט מתוקן לא ניתן יהיה

להוכיח את אשמתו, אפשר גם שבבית המשפט ימצא זכאי. המחזה אינו עוסק באשמתו או חפותו של אוארבך אלא באפשרות של קבלתו בחברה הישראלית, מעל ומעבר למה שעשה או לא עשה, באיזו מידה אפשר ומותר לדון את האיש, רק לשפוט אותו.

בפתח הדברים שהקדים נתן שחם לנוסח הראשון של המחזה בבמה (1954), מוצגת סדום, זירת האירועים במחזה, כסמל להוויה הישראלית כולה:

הדברים מתרחשים בסדום, ולא משום מאורעות שאירעו באותו מקום. סדום בבחינת סמל לאקלים נורא לשאת, אולם זאת היא הארץ, המולדת, ומי שלא ניחא לו באקלימה משתמט מאחריות גדולה שהטילה עליו ההיסטוריה הישראלית. סדום היא אקלימם הרוחני של בעלי אמונה בייעודו של אדם, הנותנת להם כוח לסבול. מיתוס עתיק יומין צומח על אדמה ישראלית ספוגת זיכרונות ומתעלה לכלל משמעות חדש. (5).

עם זאת מרמז המחזה בברור רב לפרשת סדום המקראית. ארמז אחד מצוי בראשית המחזה:

שרוליק: הוא אומר שרק צדיקים גמורים יכולים לחיות במקום הזה.

וכסלר: זה כתוב בתנ"ך?

פומרנץ: אומרים לך שעמי אומר את זה. אבל אני אומר, גם רשעים גמורים (9).

"רשעים" ו"צדיקים" שהיו או לא היו בסדום המקראית שמשו נושא למשא ומתן שניהל אברהם עם יהוה בעניין הצלתה של סדום (בראשית יח), המחזה מרמז בברור למקור המקראי בשאלת הצדיקים והרשעים בשאלתו של וכסלר, "זה כתוב בתנ"ך?". לאותו עניין עצמו מרמזים דבריו של פומרנץ לאוארבך: "בזכות עשרה אחוז של צדיקים בעם שלנו יש לו זכות קיום" (36). כזכור, מספר מועט של צדיקים עשוי להציל את סדום המקראית, ככתוב: "... ויאמר [יהוה] לא אשחית בעבור העשרה" צדיקים שאולי ימצאו בסדום (שם).

סדום שבמחזה היא סדום שלאחר ההפיכה, לאמור, לאחר השואה, בה ניספה צדיק עם רשע, ואלוהי המשפט לא עשה דבר. השאלה שנותרה אחרי כל זה היא מי נמלט מתוך ההפיכה וכיצד. הניצולים שבמחזה נרדפים בחייהם החדשים ברגשות אשם על שנותרו בחיים, ועל מה שעשו כדי להישאר בחיים. איך נוכל לדעת מי הם הרשעים ומי הצדיקים? סדום שבחשבון חדש, שכאמור מסמלת את ההווה החדשה שבארץ-ישראל, משמשת "קנה מידה" (15) לפיו נמדדים צדיקים ורשעים. מי שמחפש את דרכו אל אותם "עשרת האחוזים" של הצדיקים בעם, שהיו בין הלוחמים בנאצים ובוניה של סדום, עשוי להתחיל כאן חשבון חדש. מי שמתחמק מאחריות זו לא יוכל להימלט מעברו. זוהי האמת, הבשורה של המחזה. נושאה של בשורה זו הוא פומרנץ, ניצול השואה, שמבקש לכפר על שנישאר בחיים במחיר חייהם של אחרים. רק בסדום יוכל לעשות זאת. כמוהו גם המהנדס אוארבך שהיה קאפו באושוויץ. פומרנץ רצה להמית אותו או לנקום בו בדרך אחרת, אבל נוכח

לדעת שהעולם מלא נבלים, ואילו אוארבך מנסה לכפר על מעשיו באותה דרך עצמה בה הולך גם פומרנץ, דרך של חיים בסדום.

כנגד האמת הזו מוצגת האמת של עמי, צעיר יליד הארץ, לפיה יש לשפוט ולדון כל מי שהיה אשם, אם בהליכים משפטיים חוקיים, במידת האפשר, ואם לא גם מחוץ ומעבר לבית המשפט, כדי לעשות צדק וכדי לקחת נקם. המחזה דוחה את תפיסתו של עמי על הסף. אוארבך מציג לפניו את הדברים הלא נראים לעין של מה שהיה. לטענתו, היה קאפו מטעם מחתרת שניסתה להציל יהודים, אבל למעשה הצילה רק את עצמה. בנוסח הראשון של המחזה, שנדפס ב"במה", נשארת גירסתו של אוארבך לא מוכחת, בנוסח החדש בהוצאת "אור עם" (1989), נכנס גורם שמאשש את סיפורו של אוארבך. משפט בלא הוכחות יתגלה כמשפט נמהר וכרצח: "רבים האמינו בכוח עצמם לסלק את אי הצדק מעל פני האדמה לבדם. הללו, אם היו פעלתנים מטבעם, הצליחו לכל היותר להוסיף עוד פשע לשורת הפשעים" (28). דברים אלה עשויים לרמוז על רסקולניקוב מ"החטא ועונשו" לדוסטויבסקי.

הסמליות הכבדה הרובצת על המחזה גוזרת עליו בהכרח סכימאטיות מסוימת בסיטואציות הדרמטיות, וטיפול סטריאוטיפי בדמויות. "סדום" שבמחזה הוא מקום ערטילאי, סמל, ולא מקום של ממש. כך אכן הוא מתואר בנוסח הראשון של המחזה: "מפעל לניצול אוצרות טבע, שעשוי להתקיים בסדום" (6). עם זאת מסמל מקום ערטילאי זה הוויה קונקרטית מאוד: "זאת היא הארץ, המולדת". בסמל יש אפוא ממד של כאניות ולא הוויה אוניברסלית שמעבר לכאן. המקום מאופיין כמעט רק בחום כבד מנשוא, שגם הוא מסמל את הקשיים שבהוויה החלוצית בארץ-ישראל. רק מעטים עשויים לעמוד בחום זה, אבל מעטים אלה הם המיטב. הזמן, "ההווה", מתייחס לבעיות ההווה שמעלה המחזה, כי אין הוא עוסק בנושאים אוניברסליים, בשאלות הקיום של האדם כי אם בבעיות קונקרטיות של עכשיו וכאן. כאמור, בעיות אלה מטופלות בכוחו של הסמל.

"עמי" ו"ישראל", הוא "שרוליק", עשויים להיות שמות מייצגים, סמליים. אפשר לראות דמויות אלה כמייצגות את "עם ישראל", במשמעות מצומצמת, עמה של מדינת ישראל. שרוליק מעוצב במידה מינימלית ופועל רק כגורם אידיאולוגי, בן-שיח לעמי. עמי מעוצב במלאות רבה יותר אבל אינו חורג מהתיאור הסטריאוטיפי של "הישראלי היפה", חניך תנועות הנוער, מתנדב, נכון לכל קושי וקורבן, בעל נפש רגישה ורומנטית, קנאי לצדק ולערכי היסוד של החברה הישראלית. הוא אמור להיות יפה תואר, מצודד ונעים הליכות.

הצמד השני, פומרנץ ווכסלר (בנוסח "אור-עם" הוא נקרא דרכסלר), ניצולי שואה שהיו במחנות המוות ונושאים שמות יהודיים לא-עבריים, ומבקשים לפתוח בסדום חיים חדשים. ווכסלר, במקביל לשרוליק, הוא גורם דיאלוגי לפומרנץ, עיצובו לפיכך הוא מינימלי, פחות אף מזה של שרוליק, כי שרוליק נוקט עמדה בעימות שבין עמי לפומרנץ, ואילו ווכסלר אף אינו יודע במה מדובר.



שלושה מ-56 ספריו של נתן שחם

פומרנץ מעוצב במלאות דרמטית סבירה, אלא שעומס אידיאולוגי המונח על כתפיו, והבשורה של המחזה שלמעשה הוא נושא בה לבדו, כמעט, עושים אותו לדמות שטחית כלשהו. יש בו הרבה מלל עם הרבה פאתוס. יש בו צדקנות שמעניקה לו מעמד מורם שמאפשר לו להסתכל על סביבתו מגבוה, כשופט כל המעשים והאנשים. על פניו ביקש המחזה לדחות את זכות השיפוט, בחינת "אל תדון את חברך עד שתגיע למקומו" (אבות ב), ולכאורה הוא מונע זכות זו מפומרנץ ומוכסלר, אף על פי שהיו באותו מקום. עם זאת מעניק המחזה לפומרנץ את הזכות למחול ולסלוח, ואף לקבוע קריטריונים למחילה זו. אם כן, הרי שיש לאל ידו גם לשפוט ולדון. גם אוארבך נוהג כך. העימות הדרמטי שבמחזה אינו מתחולל בין פומרנץ לעמי כדמויות, אלא בין דעותיהם, האמירות שלהם. האמת של פומרנץ מול זו של עמי, מכריעה אותה בסופו של דבר, אבל אין ביניהם התנגשות בממש. יש במחזה פוטנציאל המאפשר קונפליקט אישי, כי פומרנץ ועמי, שניהם אוהבים את דמותה החיוורת של ליזה, בתו של אוארבך. קיים עימות בין עמי לאוארבך, כי עמי דורש מאוארבך לאשר או להכחיש את דבר היותו קאפו. לקונפליקט זה נקלעת ליזה, שכמו נשים אחרות במחזותיו של שחם, נמצאת בעמדת ביניים בין שני גברים יקרים לה, אוארבך, אביה הנערץ, ועמי, אותו היא אוהבת. אבל הקונפליקט נגמר מהר בגילוי האמת אודות הנהגתו של אוארבך במחנה המוות אין ליזה צריכה להיקרע בין שני מוקדי המשיכה שלה. אמנם, כשעמי עוזב את סדום, כיוון שאינו יכול לשאת את פניו אל אוארבך, אין היא הולכת עימו, ההוויה של סדום קובעת ומכריעה. למעשה, מלכתחילה ברור שליזה קשורה באביה בקשר שאין לנתק אותו. גם בקרע שבין אימה לאביה עמדתה שלמה, חד צדדית, בלא היסוס

ויסורים, בלא קרעים. אם כן, ליוזה היא דמות סכימטית שאינה ממלאת את המקום שהיא תופסת במהלך הדרמטי של המחזה.

הזכרנו גם קונפליקט נוסף, סכמטי מאוד, בין המהנדס אוארבך לאשתו הלנה. השם הלנה עשוי להיות סמלי ומרמז על זרות, על שייכות לעולם לא-יהודי. הלנה נושאת אשם כבד של בגידה, חיפוש חיי נוחות בעוד בני משפחתה נשלחו למוות. אוארבך מוכן לסלוח, בתנאי שתבוא לשבת אתו ועם בתם בסדום. הלנה מעדיפה חיי נוחות בשפלת החוף. אוארבך, גם הוא אשם ומבקש כפרה, תופס עמדה של שופט ודיין, מעניק מחילה או מונע אותה, לפי קריטריון שהוא מיישם על עצמו וגם כופה על בתו. מעמד זה תואם אמנם את רוח המחזה ואת ההיגד שלו, אבל מרדד את דמותו הקשוחה, בדומה לדמותו של פומרנץ.

הדמויות במחזה הן ייצוגיות ו"שטוחות", גזורות לפי הרעיון שהן נושאות, ללא עומק פסיכולוגי או מורכבות דרמטית. הממד הסמלי של הסיטואציה הדרמטית הוא גם הקובע את ממדיהן או היקפן של הדמויות. תפיסת המציאות הריאליסטית שאפיינה את מרבית הדרמה של שנות ה-50, בכלל זה גם מחזהו של נתן שחם קרא לי סימקה, מפנה כאן מקום לדרמה מייצגת סמלנית, המתארת את המציאות בממדי המשמעות שלה. הדיאלוג הדרמטי של המחזה בנוי היטב, כדרכו של נתן שחם. גם לשונו שומרת על רמה נכונה של קירבה ללשון הדיבור, אבל הסיטואציות הדרמטיות מאולצות ומתאימות את עצמן למסר הסמלני.

ארבע עיניים ועיפרון, מחיר הקרן

בראשית שנות השישים כתב נתן שחם שני מחזות שהוצגו בתאטרון זוטא, שניהם עוסקים באקטואליה של שנות החמישים, ויש להם זיקה ברורה ליצירותיו האחרות של שחם באותו נושא. האחד הוא **ארבע עיניים ועיפרון** (1961), שיש בו חומרים מהסיפור **המנהל הכללי**, ומהמחזה **חשבון חדש**. הקונפליקט הדרמטי שבמרכזו של המחזה מתרחש במפעל למחצבים בערבה, שמזכיר במידה רבה את המפעל שבסדום בחשבון חדש. מדובר בו על חקירה המתנהלת נגד מנהל המפעל, ביוזמה סמויה של סגנו, בזבוז רב של כספים לעבודה לא נחוצה. המנהל הוא בעל עבר צבאי מפואר בהגנה ובפלמ"ח והיה מפקד חטיבה בצה"ל בימי מלחמת העצמאות. סגנו, ששרת תחת פיקודו בהגנה ובצבא, הוא גיאולוג, מקצוען בענייני מחצבים. המחזה מעלה כמה וכמה נימוקים לכך שמנהל המפעל הוא "בעל זכויות" ולא איש מקצוע. איש המקצוע, הגיאולוג, מעוצב כאדם לא אהוד ביותר, אבל בסופם של הדברים הוא מתמנה למנהלו החדש של המפעל בהמלצת המנהל היוצא, הלוחם הוותיק עתיר הזכויות.

המחזה השני, **מחיר הקרן** (1962), הוא עיבוד מורחב של סיפור באותו שם, שכונס בספר **שיכון ותיקים**. דמותו של איש הקיבוץ שבסיפור, התמים והדבק

בערכים, מתפצלת לשתי דמויות במחזה, והמלווה בריבית נעשה לדמות המרכזית. בסיפור הוא דמות שולית, כי עניינו של הסיפור הוא בצורך של הקיבוץ למצוא את מקומו במערכת נטולת הערכים שמחוצה לו, ואילו במחזה מדובר בעצם ירידת הערכים והתפוררותם. לפיכך גיבור המחזה אינו גזבר הקיבוץ, המתחבט בבעיות הכספיות שאין להן פתרון פשוט, אלא חבר קיבוץ עוזב שהיה למלווה בריבית, חומרני ואכזר.

מי מכיר מי יודע

המחזה **מי מכיר מי יודע** (1968), שנטל את כותרתו מסיסמת המדור לחיפוש קרובים של הסוכנות היהודית, פונה לשאלת זהותם של ניצולי השואה המבקשים מקלט ומקום בעולם אחרי שחרב עולמם ואבדה משפחתם. עניינו בנערה, ניצולת השואה, שנטלה לעצמה את זהותה של ילדה מתה כדי למצוא, לאמץ לעצמה בית ומשפחה, אחרי שנותרה לבדה בחיים אחרי המלחמה. אחיה של הילדה המתה, גם הוא ניצול השואה וקרוב המשטר הטוטליטרי של מזרח אירופה שאחרי המלחמה, מגיע לארץ וחושף את זהותה של הנערה, אבל הוא מבין לליבה וטוען שקשרי אנוש אינם באידיאולוגיה או במשפחה אלא באהבה בלבד.

סיכום

הדרמות של נתן שחם מילאו תפקיד חשוב ביותר בלידתה של הדרמה התאטרונית הישראלית, להבדיל מדרמה ספרותית שאינה אמורה לעלות על הבמה ומכוונת לעין הקורא כפי שהייתה מקובלת בספרות העברית כבר במאה ה-18, וקיימת עד למחצית המאה ה-20.

שחם התגלה כסופר השולט היטב בטכניקה הדיאלוגית, היודע להפעיל בכוחה עלילה דרמטית ולדחוף אותה בהצגה בימתית. לא פחות חשובה היא יכולתו לסגנן את לשון הדיבור ולהביאה לביטוי אותנטי בדיאלוג הדרמטי. המודעות הגבוהה לטיבו של הדיאלוג, אם הוא סיפורי או דרמטי, חייבו את שחם להתאים את לשונו לצרכי הדיאלוג, ולפיכך להימנע בדרמות שלו משימוש בלשון המוגבהת שהייתה מקובלת בסיפורת של דורו. עם זאת, לא מצאנו ביצירתו הדרמטית וולגריזמים או צורות של סלנגים בני חלוף, ששימשו צופן של שייכות, בפלמ"ח למשל, ולא לשון מדוברת. כיוון שאין להעלות על הדעת דרמה תאטרונית אותנטית ומשכנעת שאינה ערוכה בלשון אותנטית ומשכנעת, הרי שהדרך ליצירת דרמה ישראלית מקורית נפתחה רק עם יצירת דיאלוג אותנטי בלשון מדוברת, מסוגננת, כמובן. תרומתו הסגולית של נתן שחם ליצירתה של דרמה ישראלית משכנעת היא ראשונית וחשובה ביותר.

גלות ונדודים כפרדיגמה בהיסטוריוגרפיה של התאטרון היהודי

הרצאה לרגל השקת ספרה של שלי זר – ציון הבימה בברלין

על כריכת הספר תמונה: חברי הבימה על אניה בדרך לארץ ישראל, בלונים סביבם. האניה עוד לא עגנה ביעדה, היא עוד לא שם. כדימוי ויזואלי, התמונה מגלמת היטב את הכוח הגדול שבספר: ההתעכבות על הבין-לבין, על העוד-לא-שם. הכותרת, הבימה בברלין – לא במוסקבה ולא בתל-אביב – דורשת מאתנו להתעכב על המרחב השלישי, הלימינאלי, שבהתהוות תאטרון הבימה כ"תאטרון ציוני" (כלשון כותרת המשנה), ובעצם להתעכב על תהליך ההתהוות.

בהיסטוריוגרפיה הקלסית של הבימה ניתן מקום מרכזי לשני ה"בתים" של התאטרון: הבית שממנו הגיעו, מוסקבה, והבית שבו בסופו של דבר התיישבו, תל-אביב. שנות הנדודים הלא-קצרות בין לבין זכו כמובן לאזכור – כולל רגעי מפתח כמו הפולמוס בין ביאליק לבובר בביתה של מרגוט קלאוזנר או הפילוג בניו יורק – אבל לא כמוקד בפני עצמו, כשלב מכריע בתהליכי התהוות. בבחירתה של זר-ציון להפנות את הזרקור אל שלב זה יש לא רק משום תרומה אינטלקטואלית יוצאת דופן להבנת ההיסטוריה של הבימה ושל התאטרון העברי בכלל, בכך שהיא משלימה את החסר בסיפור הבימה, אלא גם מעשה שחותר עמוק יותר תחת סיפור ההיסטוריה של התאטרון העברי – שכן בתור שלב לימינאלי, כמו שלמדנו מויקטור טרנר, תהליך ההתהוות הוא גם הרגע שבו זהויות אינן עדיין מגובשות באופן חד-משמעי, גבולות אינם תחומים הרמטית, ובפקעת החושים שבסופו של דבר תירקם לכדי ישות מובחנת עדיין אפשר לזהות נוכחויות, עקבות והשפעות של "אחרים", שלאחר מכן ייוותרו מחוץ לתמונה כפי שזו לרוב מסופרת. ואכן, אצל זר-ציון, ה"עבריות" של הבימה תמיד שזורה בידיש, בגרמנית, בתאטרונים יהודיים אחרים שפועלים לצד ומול התאטרון שאחר כך יהפוך ל"לאומי". בסיפור המרתק שזר-ציון מספרת, הנדודים של הבימה בספר – לאחר שעזבו בית ולפני שהתמקמו מחדש בבית (או ליתר דיוק: התמקמו, עזבו, ושוב התמקמו) – הם לא רק גיאוגרפיים כי אם גם נוגעים באופן רב-משמעי ופלואידי בעצם השאלות של זהות, שפה, והלאומיות עצמה.



שני ספרים. מימין: שער הספר הבימה מאת ברנהרד דיבולד, שיצא לאור בברלין 1928. תצלום כריכת הספר. באדיבות הבימה ומילא"ה. משמאל: שער ספרה של שלי זר-ציון

קשה שלא לחשוב עד כמה בת-זמננו (במובן הטוב ביותר של המילה) היא ההיסטוריה שזר-ציון מספרת ולתהות כיצד השבת הבימה לברלין – מהלך מדויק וראוי בכל קנה מידה מחקרי היסטורי – לא מהדהדת גם לשיבתה של ברלין לתודעה הישראלית בעשור האחרון כמרחב שבו ודרכו יהודיות, עבריות, וישראליות נחשבות מחדש. במפגש בין הרגע ההיסטורי הנדון בספר לרגע ההיסטורי של קריאתו, הופכת "ברלין", על כל מה שהיא מייצגת, לאתר של הצטלבויות, התחככויות, ותנועות המאתגרות את הניסיון של לאומיות עברית להתמקם בבית, ודורשות ממנה לתת דין וחשבון מתמיד על נדודיה שלה, התאטרוניים והלא-תאטרוניים. מפגש זה הופך את חוויית קריאת הספר למרגשת במיוחד.

המהלך של זר-ציון מעורר עוד יותר אם ניקח בחשבון את השניות שבה תפקדו דימויי הנדודים והבית בהיסטוריוגרפיות השונות של התאטרון היידי והעברי, בהתאמה. דימויי הנדודים מלווה את הנרטיב של התאטרון היידי מראשיתו: מסעותיו של גולדפאדן מעיר לעיר, ולאחר מכן מסעותיהן של להקות יהודיות שונות ברחבי רוסיה ומזרח אירופה (בין השאר בגלל האיסור של הצאר להציג תאטרון ביידיש), הפכו לפרדיגמטיות לגבי האופן שבו התאטרון היידי מדומיין גם לאחר שלהקות התיישבו להן בלואר איסט סייד של מנהטן. דימוי זה קיבל תוקף אלמותי בזכות יצירתו של שלום עליכם, בלאַנזשענדע שטערן (כוכבים תועים או כוכבים נודדים), רומן פיקרסקי המלווה את תולדות התאטרון היידי ונודד איתו ממקום למקום. הז'אנר של הרומן הפיקרסקי תאם היטב את נדודיו של התאטרון היידי וקיבע את דימויו כתאטרון נומאדי – דימוי שניתן לזהות במחקר מספרה החלוצי של נחמה

סנדרוב מ-1977 על התאטרון היידי, *Vagabond Stars*, ששמו הוא הומאז' מפורש לשלום עליכם, ועד מאמר של דברה קפלן שפורסם ב-2014 ונקרא "*Nomadic Chutzpah*" ("חוצפה נוודית"), בו היא ממקמת את הוילנער-טרופע בהקשר טראנס-לאומי. כך שהרעיון של התאטרון היידי כתאטרון נודד, או נוודי, מושרש עמוק באופן שבו מדמיינים ודנים בתאטרון זה ובהיסטוריה שלו.

*

לעומת זאת, בהכללה, ניתן לומר שההיסטוריוגרפיה של התאטרון העברי הייתה ממוקדת בדימוי של ה"בית". כמו שציינתי קודם, ההיסטוריוגרפיה של הבימה (ספרו של עמנואל לוי הוא דוגמה מצוינת לכך) התמקדה בשני ה"בתים" שלה – מוסקבה וברלין – ומספרת את סיפור התאטרון בעשור הראשון שלו כניסיון למצוא בית, להתאקלם, להתמקם; קודם ב-1928, לאחר מכן שוב ב-1931. שורשים לכך אפשר למצוא כבר בחזונו של נחום צמח למקם את הבימה על הר הצופים – בית תאטרוני אל מול בית מדומיין אחר, בית המקדש, ובית ממשי אחר, המסגד אל-אקצא על "הר הבית". כל זה מצטרף כמובן לרעיון של ארץ ישראל כ"בית לאומי", אבל גם לעניין הרב (שלא לומר המעט אובססיבי) סביב הבניינים הקונקרטיים של התאטרונים בישראל – או ליתר דיוק, בתל אביב: הבניין החדש של הבימה, הבניין החדש של הקאמרי, וכל הבניינים שקדמו להם. אל מול דגש זה על הבית, הספר של זר-ציון מחזיר את הנדודים לסיפור של התאטרון העברי – וזו מבחינתי אחת התרומות העמוקות של הספר לחקר התאטרון העברי, וכמחווה לה אבקש לבחון בדברים הבאים את מקומה של הגלות בדמיון ההיסטוריוגרפי של התאטרון העברי.

מחזהו של נתן ביסטריצקי, בליל זה, מ-1934, היה אחד המחזות העבריים המקוריים הראשונים שהבימה העלתה בארץ ישראל. המחזה עלה בגירסה מקוצרת והיה כישלון מוחלט (הוא הוצג שש פעמים בלבד). במחזה זה, ביסטריצקי מעלה על הבמה את המיתוס התלמודי של יציאתו של רבן יוחנן בן זכאי מירושלים הנצורה למפגש עם מפקד הגייסות הרומיים על מנת לקבל ממנו את יבנה וחכמיה בתמורה לויתור על ירושלים. זה מחזה מאוד מעניין שנוגע באחד הסיפורים התלמודיים השנויים יותר במחלוקת מבחינה פוליטית ואידיאולוגית בתרבות הציונית, וגם מעלה על הבמה את הרגע המיתי שבו נוצרה התרבות ה"גלותית" היהודית – הרגע שבו ויתרו על ריבונות טריטוריאלית, על בית גיאוגרפי, לטובת תרבות למדנית-טקסטואלית (המיוצגת על ידי יבנה) שהיא בסופו של חשבון תרבות דיאספורית. כך שביסטריצקי מעלה על הבמה את רגע הולדת הגלות, ומתבונן בו ברגע היסטורי שלפחות מצד הציונות אמור להיות סוף אותה גלות.

ברגע מסוים במחזה, עוד לפני שהוא חוצה את חומות העיר ועוזב את ירושלים, יחזה בן זכאי את העתיד היהודי בגלות לאחר החורבן:

אנו נהלך בעולם שאיננו שלנו ימים ושנים, יובלות ודורות, מפני שהפקרנו ירושלים. אנו נהיה דמות בלא גוף, חלל בלא מקום, יש בלא גוף, הברה בלא קול, תכונה בלא מעשה, מצוי בלא עלילה [...] ואילו האיך נמות! דמות בלא גוף, הברה בלא קול, יש בלא עלילה – כלום שולט בהם מות?

בניסוחו זה של בן זכאי, הגלות היא קיום ללא גוף, ללא מקום, ללא קול, ללא מעשה, ללא עלילה – בקיצור, ללא אף אחד ממרכיבי המופע התאטרוני. ביסטריצקי מדמיין, על במת התאטרון, את היציאה לגלות לא רק בתור גלות מהארץ, כי אם כגלות ממכלול המרכיבים המייצרים ומאפשרים מופע תאטרוני חי.

*

טענה דומה ניתן לזהות בדבריו של מבקר וחוקר התאטרון ישראל גור, בשנת 1968, בבואו לסקור את הדרמה העברית שנכתבה לפני סוף המאה התשע-עשרה. לדברי גור, מדובר ב:

"מחזות חנוטים, חסרי דמויות חיות ומעוצבות, כלומר: דמויות שאופיין טבוע במעשיהן ונובע מהם. במקום דמויות חיות ופועלות נתקלנו במחזות הללו במלל מייגע עד דכא, עם יותרת מליצית, שלא היו אלא אספקלריה לפני החיים היהודיים בגולה [...] אבחנה דרמטית-ביקורתית זאת לגבי קלישות המחזה העברי לא ירדה אלינו ממרומים. החילונו להצטייד בה עם שינוי הערכין בחיינו, וכשהתאטרון העברי-האמנותי נרמז לנו כהכרח בלתי-נמנע."

גור מציג את החיים היהודיים הגלותיים כחיים המתאפיינים בעודף טקסטואליות ("מלל מייגע עד דכא") ובהעדר פעולה וחיים דרמטיים – ואילו "שינוי הערכין" של התחייה הלאומית קשור קשר הכרחי ו"בלתי נמנע" עם עשייה תאטרונית. בתמונה שמצייר גור ביחס לתרבות היהודית, מילוליות טקסטואלית (אם נרצה, אותה תרבות למדנית שלפי המיתוס יוסדה על ידי יוחנן בן זכאי) מנוגדת לתאטרון באופן מקביל לזה שבו גלות מנוגדת ללאומיות או לציונות. היציאה מהגלות, "שינוי הערכין" שעורר גם את צמיחתו של התאטרון העברי אליבא דגור, כרוכה הייתה בשחרור מ"יותרת מליצית" אל עבר דמויות חיות, "שאופיין טבוע במעשיהן ונובע מהם"; מהפספסת אל הפעולה.

במילים אחרות, החזרה מהגלות היא גם שיבה אל הפרפורמנס: הן במובן הצר של עשייה תאטרונית אמנותית והן במובן הרחב של פעולה בגוף ובמרחב. באופן עמוק אפשר לחשוב על הציונות כאל ניסיון להשיב ליהודים את היכולת הפרפורמטיבית לפעול. אל מול הדימוי של היהודי הגלותי כפאסיבי, ככזה שכדברי יודקה בהדרשה של חיים הזז אין לו היסטוריה משלו כי כל העבר שלו הוא מה שאחרים עשו לו, הציונות מבקשת להגשים חזון של יהודי פעיל, מבצע, ופועל. ויכולת הפעולה הזו היא בעלת ממד פרפורמטיבי בכך שהיא אמורה להתגלם בגוף ובמרחב.

אבל הציונות מדמינת את עצמה בתור שיבה אל הפרפורמנס לא רק בהיבטים הגופניים והמרחביים של המושג, כי אם גם בתור שיבה אל זמן ההווה של הפעולה הפרפורמטיבית. ההווה, כידוע, גם נתפס כזמן המרכזי והמשמעותי של הדרמה, התאטרון והפרפורמנס – אבל בתרבות היהודית המודרנית ההווה מוקם פעמים רבות בתור בעיה ומושא כמיהה: במאמר הנקרא "השיבה אל ההיסטוריה של הגאולה, או: מהי ה'היסטוריה' שאליה מתבצעת ה'שיבה' בביטוי 'השיבה אל ההיסטוריה'?", מנתח אמנון רז-קרקוצקין את התפיסה של הציונות את עצמה בתור מהלך של "שיבה אל ההיסטוריה" וחושף את הנחת היסוד שטמונה מתחת למושג כאילו ההיסטוריה היהודית "הסתיימה" עם הגלות מהארץ והתחילה מחדש עם השיבה אליה – דהיינו, שהגלות מהמרחב הגיאוגרפי ומריבונות פוליטית עליו היא גם גלות בזמן, גלות מההיסטוריה. בהמשך, רז-קרקוצקין מראה כיצד תפיסת זמן שכזו היא נוצרית ביסודה, אבל לענייננו כרגע חשוב לראות כיצד הגלות נתפסה על ידי הציונות בתור גלות שהיא טמפוראלית לא פחות משהיא מרחבית, פוליטית וגופנית.

והגלות הזו, מההיסטוריה, היא במובן עמוק גלות מההווה דווקא. כמה מן ההוגים והיוצרים הבולטים של ראשית הציונות – כמו אחד העם, ביאליק, וברדיצ'בסקי – העירו על הידרו של ההווה בשפה העברית ומצאו היעדר זה סימפטומטי לתפיסת זמן יהודית עמוקה יותר, המתגעגעת אל העבר ומייחלת אל העתיד המשיחי, אבל שאיננה נוכחת דיה בהווה. כפי שמראה אייל חוברס בספרו *The Political Philosophy of Zionism*, הציונות הייתה תנועה פוליטית שהתמקדה בהווה וביקשה לחלץ את היהודים מתפיסות הזמן המסורתיות שלהם. כך, השיבה הציונית היא שיבה אל הפרפורמנס גם במובן הטמפוראלי.

*

לסיכום, אם נחשוב על הציונות כשיבה אל הפרפורמנס – דהיינו, כשיבה ליכולת פעולה בגוף, במרחב ובזמן הווה – הרי שהתאטרון העברי התמקם אל מול אותה גלות ממרחב, מגוף, ומזמן, ובתור מטונימיה לשיבה ה"גדולה" יותר אל הפרפורמנס, דהיינו הפרויקט הציוני עצמו.

ספרה של זר-ציון מסבך את התמונה לכל עומקה, ומראה עד כמה נדודים והעדר-בית היו תשתיתיים לכינון המיתוס התאטרוני הציוני הגדול מכולם, הבימה, ועד כמה עלינו לספר היסטוריות שבהן החלוקות הדיכוטומיות בין בית לנדודים, בין מולדת לגלות, אינן חד-משמעיות וחושפות את בעייתיותן שלהן שוב ושוב. היסטוריה כזו כמו שזר-ציון מספרת היא לא רק מדויקת יותר, אלא גם מעוררת השראה והתרגשות.

גד קינר (קיסניגר)

ברלין בהבימה

הבניית תדמית לאומית דרך הזרתה ו/או הפרכתה

בעקבות ספרה של ד"ר שלי זר-ציון *הבימה בברלין: מיסודו של תאטרון כציוני*

ספרה של ד"ר שלי זר-ציון, הבימה בברלין, הוא אחת התרומות החשובות והייחודיות ביותר למדף הספרים, ההולך וגדל לשמחתנו בשנים האחרונות, של חיבורי יען בתחום התאטרון, המופע והדרמה הישראליים. מעלתו המובנת מאליה של ספר זה היא חשיפת פרק עלום בתולדות התאטרון הלאומי הבימה, חשיפה שעליה אני שמח במיוחד כנצר לאותה תפוצה יקית בה עוסקת שלי זר-ציון (אבי ז"ל צפה בברלין בהדיבוק ב-1926, במקביל להשתתפות במספר אירועים תאטרוניים קאנוניים נוספים כמו הבכורה העולמית של אופרה בגרוש ב-1928).

אולם מעל ומעבר למעלתו זו של הספר, לפנינו חיבור אורייני, מבוסס וממוסמך למופת, המבנה למעשה היסטוריוגרפיה של התאטרון היהודי והלא-יהודי בעיקר במרכז אירופה, אך גם של פרקים במזרח, בעשורים הראשונים של המאה העשרים. בד בבד חוקרת שלי זר-ציון את הגנאלוגיה של היצירות והאישים שבליבת הנרטיב של הבימה בברלין, לרבות השלב הפורמטיבי, הקדם-ברלינאי, של אותה סטודיה מוסקבאית, כפי שהבימה כינתה את עצמה תוך הימנעות מכוונת מאיזכור יהדותה, עבריותה, והס מלהזכיר ציוניותה.

מה אין לנו בספר זה, שבה במידה שהוא מגולל כרוניקה היסטורית של תאטרון מסוים, הוא מתפתח לרוחב, בסדרה של מעגלים משיקים, ומציג מעבר לניתוח מעולה של מופעי הבימה, לסיפורם של חיי המוסד והפוליטיקה הפנימית שבו, ולסיפור מיסודו של תאטרון ציוני ככותרת המשנה של החיבור – ואני הייתי מוסיף אות אחת "מיסודו כציוני" – גם את פרשיית ההתקבלות ההטרוגנית המורכבת של הבימה על ידי הקהל והביקורת בברלין, ופורש ביריעה רחבה את פעילותה של מרגוט קלאוזנר והחוגים השונים של אנשי הכלכלה והרוח במטרופולין הבינלאומי הזה. נמצא כאן את סיפור ראשית הבימה במוסקבה, המיתוס והעובדות, הגוס"ט, הייבסקציה, הלהקה הוילנאית, והתאטרון האידי בכללו, הסצנה הספרותית והתאטרונית בברלין הויימארית, גלגולי המיתוסים לאורך ההיסטוריה התרבותית והתאטרונית, עד להפקות הדיבוק, הגולם, היהודי הנצחי, וחלום יעקב, וגם עלילתו של התא"י (התאטרון הארץ-ישראלי), ושל הנסיבות החברתיות בארץ ישראל בעת ביקורה של הבימה ב-1928. הספר הזה מציב פרדיגמה של מתודולוגיה היסטוריוסופית רב-

קישורית ורב-כיוונית, שהינה אמינה פי כמה מאשר מחקרים ממוקדי-אובייקט, שאינם ערים די הצורך לכך שטקסט תאטרוני ומוסדי מובנה על ידי הקשריו לא פחות, ולעיתים יותר מאשר על ידי נתוניו האימנטיים.

לרוב אני תמים דעים עם שלי זר-ציון, אך גם אם אני בנקודות מסוימות חלוק על מסקנותיה, הרי שקשה להתמודד עם עושר ממצאיה, מוצקות סימוכיה, ויכולת הניתוח המבריקה שלה. ואפתח במובאה סימפטומטית לגישה של שלי זר-ציון להתקבלות הבימה בברלין:

חלום יעקב של הבימה זימנה [...] למבקרים ולאינטלקטואלים היהודים-הגרמנים אפשרות להשליך על ההצגה את מה שהם תפסו כזהות יהודית מזרח אירופית; המחזה המקראי של בר-הופמן התגלגל למופע ליטורגי, ששיקף זהות יהודית תמימה וראשונית. אך זהות זו על ביטוייה במחזה לא שיקפה דבר מחווית העבודה של אנשי הבימה עצמם, אלא את ההשלכות של ציבור המבקרים היהודים בברלין.¹

כאן באה לידי ביטוי אחת הנקודות הבולטות ביותר בספר לגבי ידידי – נקודה שהביאה למיסודה הציוני של הבימה בעל כורחם של רבים מחבריה, ובד בבד, גם הכשירה את הפיכתה לימים לתאטרון לאומי – קרי, ההצבעה על הפער הדיסוננטי בין התכוונות חברי הלהקה, לבין התקבלותה ה"יהודית והציונית" ע"י הביקורת, היהודית ברובה, בברלין. הבימה, מנקודת ראותם של הקהל ושל המבקרים, הצופים הברלינאיים היהודים והלא-יהודים והמצננים הפסבדו-ציונים גם יחד, היוותה – בשל אופיים המופשט, הבין-והרב-תרבותי של מופעיה, ומכוח השימוש בשפה העברית – כלי קיבול פתוח, א-טקטוני, לכל תוכן אוניברסלי, יהודי, עברי או ציוני, שביקשו בברלין לצקת בה.

זאת ועוד: כפי שעולה מן הניתוח המדוקדק של זר-ציון – מעוגנות דעות הביקורת היהודית בברלין בציפיות מוקדמות ללהקה המייצגת אתוס לאומי-ציוני, ואלו הועצמו מכוח השפה העברית, בה הועלו ההצגות. כתוצאה מכך קרא חלק ממבקרים אלה כסמנים לאומיים מובהקים אסטרטגיות תאטרוניות בולשביקיות מובהקות, התכתבות עם סממני ז'אנרים דרמטיים ובימתיים פופולריים דוגמת האקספרסיוניזם הגרמני והריאליזם הפנטסטי הרוסי, ותחביר אידיאליסטי של במאים הזרים לתרבות היהודית. במאים אלה חוללו הזרה קיצונית ואסתטית בלבדית בחומרי גלם יהודיים, והפכו אותם לייצוגים אגנוסטיים, אנטי-יהודיים ואנטי-ציוניים, של השקפת עולמם, כמו שניסיתי להראות במאמרי "הפקת וכטנגוב – בין התכוונות להתקבלות", שפורסם בגרסתו העברית בספרם של דורית ירושלמי ושמעון לוי אל נא תגרשוני: עיונים חדשים בהדיבוק, שראה אור בהוצאת ספרא ב-2009.

¹ הבימה בברלין, 54. ההדגשות שלי. ג.ק.



תצלום קבוצתי של שחקני הבימה, על סיפון האנייה המובילה אותם לאמריקה, דצמבר 1926. באדיבות תיאטרון הבימה ומילא"ה.

*

פער בלתי ניתן לגישור זה בין התכוונותם המקצועית גרידא של חברי הבימה לבין התקבלותם כסוכני ציונות וסמליה על ידי אנשי מזכירות הבימה בברלין, חברי אגודת הידידים ואגודת הפטרונים – כל מערך המימון והשיווק, שנבנה על ידי מרגוט קלאוזנר ואנשי ציוותה, שמבנהו ומהלכי הפעילות שלו מתוארים באורח מזהיר, בדיוקנות מדעית למופת, בבהירות ובפרטי פרטים על ידי שלי זר-ציון, הוא שבאורח פרדוקסלי קיים את התאטרון והקנה לו תדמית של תאטרון לאומי בכוח, תרתי משמע. תדמית זו אוששה לאחר מכן, כפי שהראיתי במאמר אחר, כשהבימה מתיישבת בארץ, על ידי אסטרטגיות יחצ"ניות אופורטוניסטיות, וחסרות גיבוי אמיתי, של הזדהות קונפורמיסטית, משוללת ביקורת חברתית-פוליטית מתבקשת, עם מוסכמת-המציאות של הרוב האשכנזי-שמאלני והנהגתו השולטת בציבור הארץ-ישראלי והישראלי, על מנת למתג את התאטרון כראוי לתואר תאטרון ממלכתי, או למצער לאומי ולטובות ההנאה הכלכליות הנגזרות מכך.²

² גד קינר-קיסניגר, 'הבימה ממתגת את עצמה כתאטרון לאומי (1931 – 1958)' ב: שלי זר-ציון, דורית ירושלמי, גד קינר (קיסניגר), עורכים, הבימה: עיונים חדשים בתאטרון לאומי (ת"א: רסלינג, 2016. בדפוס)

בתקופת ברלין הדהד הפער בין התכוונות להתקבלות את האסתטיקה הייחודית להבימה, שבאה לידי ביטוי באותו מתח פורה שבהצגות בין יסודות ומוטיבים יהודיים לבין עבודת במאים, גויים ויהודים כאחד, הזרים למסורת זו, והמפרים אותה במפגיע. ספרה של שלי זר-ציון רצוף בדוגמאות לכך. אפילו עוד ב-1930, שלב מאוחר יחסית של תקופת הבראשית, כשהלהקה הדלפונית כבר מבוססת יחסית מבחינת המוניטין שלה, פונים אנשי הבימה אל השחקן והבמאי הנודע מיכאיל צ'כוב על מנת שיביים את הלילה השנים עשר, כי, כדברי זר-ציון: "הבחירה בצ'כוב היא עדות לשניות שאיפיינה את 'הבימה' מראשית פעולתה: אף שהלהקה תפסה את עצמה כציונית וכיהודית³ היא היססה לשתף פעולה עם במאי יהודי. [...]. בחינת הדינמיקה המורכבת שנוצרה בין אנשי הבימה לבמאים היהודים הזרים לקבוצה [...] מגלה כי הם התקשו להיות כלי שרת בידי במאים שביקשו לנסח בדרכם, ובשונה מהלהקה, את הקשר שלהם עם היהדות ועם המופע היהודי. [...] על הבמאי הטילו חברי הלהקה לדאוג לפן האמנותי בלבד, ואילו את הפן האידיאולוגי הם ראו כעניינם שלהם. בעבודתם שמו השחקנים דגש בעיקר על ההתפתחות האמנותית ולא על התפיסה האידיאולוגית".⁴ סוד הצלחתה של הבימה בברלין הוא, אם להמשיך את הבחנתה של שלי זר-ציון, במתח הדיאלקטי בעל הקיימות הנמשכת, בין הקטבים הבינאריים של מחויבות לאומית ל"מחויבות" המבצע לעצמו ולקידומו האישי, בין התשתית היהודית או המקראית לתחביר האגנוסטי. דווקא ההכלאה בין הגוף היהודי והנרטיב שלו לבין עיוותו באמצעות שפת תנועה אקספרסיוניסטית-גרוטסקית, בימתית בלעדית, בעלת קונוטציה אנטישמית היא שיצרה אותה הזרה, שבעיני המבקרים והטייקונים היהודיים-הגרמניים נתפסה לדברי שלי זר-ציון כ"פן היהודי" שעורר בהם "עניין כה רב" (הבימה בברלין, 26), הגם שלטענתה, האסתטיזציה מבעד למסננות סובייקטיביות של במאים הזרים ליהדות הפקיעה מביטוייהם הבימתיים של המאפיינים היהודיים כל קשר ליהדות.

ומי לנו תנא דמסייע נכבד יותר לטענה זו מחנה רובינא, שקנתה את עולמה בזכות הדיבוק, שלא היססה – לדברי הביוגרפית שלה כרמית גיא – לתקוף את הקונספציה של וכתנגוב: "הוא [וכתנגוב] ניסה... לרוקן את המחזה מכל תוכן יהודי מסתורי".⁵ ואכן, אם בוחנים היטב הן את הטקסט הדרמטי של אנ-סקי והן את הטקסט התאטרוני של וכתנגוב, מגלים שמדובר למעשה בשיסוי

³ במאמר מוסגר, אני מרשה לעצמי לחלוק על קביעה כוללת זו. שלי זר-ציון עצמה מציינת שלא כל חברי הבימה היו ציונים שביקשו לעלות ארצה, אפילו חנה רובינא סברה שקיומו והשתפרותו האמנותיים של התאטרון חשובים מעליה ארצה; חלק ניכר מהחברים, בראשות מייסד ומנסח המצע "הציוני" נחום צמח, נשאר בארצה; אחרים חזרו לבריה"מ.

⁴ הבימה בברלין, 194 – 5.

⁵ כרמית גיא, המלכה נסעה באוטובוס: רובינא והבימה (ת"א: עם עובד, תשנ"ו), עמ' 51.

בולשביקי איקונוקלסטי באמצעים הומאופתיים נגד היהדות הממוסדת, בדרך המבקשת לרפא את המחלה באמצעי המחלה על ידי הפיכתם לנוגדנים של עצמם, במסגרת מאבק כולל של הכוחות הטבעיים והאנרכיים של ארוטיקה בלתי-מרוסנת שלא באה על סיפוקה נגד המסגרת הכפייתית, המעוותת והבלתי-אנושית של היהדות הממוסדת.

דווקא ההכלאה בין הגוף היהודי והנרטיב שלו לבין עיוותו באמצעות שפת תנועה אקספרסיוניסטית-גרוטסקית, בימתית בלעדית, בעלת קונוטציה אנטישמית היא שיצרה אותה הזרה, שבעיני המבקרים והטייקונים היהודיים-הגרמניים נתפסה לדברי שלי זר-ציון כ"פן היהודי" שעורר בהם "עניין כה רב"

ואביא דוגמאות מעטות לכך: אנ-סקי מפר ברוח ויטליסטית-ניטשיאנית ובאורח בוטה ומופגן את האתוס היהודי בהטפה לבגידה ולאהבה חופשית, ולכך ביטויים רבים ביצירה, כמו למשל בביקורה של לאה בבית הכנסת במערכה הראשונה, בו היא עוגבת בלהט על ספרי התורה ('לאה חובקת את התורה ברעדה ומערת עליה נשיקות מתוך דבקות עצומה. פרידה מתוך חובה...: רב לך, רב, בתי. את התורה אין לנשק יותר מדי...'). אקט זה הינו סובלימציה של תשוקתה לחנן, המובעת בעקיפין קודם לכן, כשבית הכנסת עצמו מתואר על ידי לאה במונחים ארוטיים המטונימיים לחנן, דבר שיש בו משום חילול קודש צורם ואנתרופומורפי של המוסד היהודי המקודש ביותר [...]: "קשה עלי הפרידה מבית-כנסת עתיק זה. רוצה אני להיצמד אל קירות קודשו, לגפפו, לחבקו ולשאול אותו: מה לך, בית הכנסת, שככה קדרו פניך?... לבי, לבי יהמה לו, ונפשי עליו תשתוחח"; "כמה רך וענוג מראה הפרוכת וכמה עגום (מחלקת את הפרוכת ונושקתה)", ומיד לאחר מכן בהתייחסותה האורגזמית-וירטואלית לחנן – "ובדברו אלי, תקצר נשימתו. וגם נשימתי תקצר..."⁶.

בין היסודות האחרים, שהעידו על התכוונותו האגנוסטית של הבמאי וכסנגוב, להבדיל מאנ-סקי, ניתן לציין את חזונית החיזור, דמוית-הרוח, של רובינא כלאה, שעוצבה כהכלאה בין הנערה-הקרבן בסרטי האימה האקספרסיוניסטיים האילמים, לבין נערת כפר ארמנית טיפוסית בתלבושתה החגיגית, ואת איפור הפנים הקוביסטי, הפנטסטי והדוחה של יתר הדמויות, ובראשן הקבצנים,

⁶ ש. אנ-סקי, הדיבוק (בין שני עולמות), תרגם ח.ג.ביאליק (ת"א: אור-עם, 1983), עמ' 21, 22.

ותקצר היריעה כאן מלתאר את מכלול הסממנים האנטישמיים שבריקוד הקבצנים הידוע, מגסטוס, שפת גוף, דרך קומפוזיציה, עיצוב לבוש, ועד לארטיקולציה קולית. אפילו תלבושות יהודיות מסורתיות לא היו עמידות בפני מניפולציה עוינת, והפכו לייצוגים אגנוסטיים, אנטי-יהודיים ואנטי-ציוניים, של השקפת עולמם של וכתנגוב ואלטמן.

ואביא רק דוגמה אחת: חזוניה השדית של פמליית הצדיק, בבגדי העורבים השחורים ובמחוות עופות-הטרף הדורסניים-חמדניים של אצבעות חבריה הוזה לחלוטין – כפי שהיא מונצחת בתצלום המפורסם – לתנוחת טלפיו של מקס שרק בתפקיד הרוזן הערפדי אורלוק בסרט האקספרסיוניסטי נוספרטו שיצא לאקרנים בשנת הבכורה של הדיבוק הוכטנגובי, 1922. חזות זו תרמה לרושם המדכא של קומפוזיצית *Masse*, ההמון האלים, האקספרסיוניסטית המפורסמת, ושל אלימות גברית אפלה האורבת לאורך כותלי חדר הצדיק לטרפה הבתולי הלבן, הניצב במרכזו (תארו לעצמכם את האסוציאציות של הקהל הברלינאי, שראה לבטח את הסרט, ש"צוטט" על ידי וכתנגוב למרות שלא יכול היה לצפות בו). התרחשות בימתית זו מוקמה בהקשר התפאורה ההויה של אלטמן שבעיבורה השולחן בחדר הצדיק, שעיוותו הפרספקטיבי האציל לו קונוטציה פאלית. למותר לציין, שמיזנסצנה זו בכללותה לא נועדה ללבות רגשות פילו-שמיים או לאומיים. יתירה מזו: היא הפכה לסימולקרה, סימן נטול מסומן אמפירי, הדוחה בהתכוונותה הלוחמנית והזדונית כל רפרור אסוציאטיבי להויה יהודית מוכרת או לקהילה יהודית מדומיינת, והמאימת דווקא בשל מקוריותה ואיכותה האמנותית הגבוהה.

על רקע זה מעניינת ביותר אחת התובנות המהותיות, שמציגה שלי זר-ציון בספרה:

הרפרטואר [של הבימה] במוסקבה נוצר מעיבודים תאטרוניים של מיתוסים יהודיים: הגולם, היהודי הנצחי, יעקב המקראי ולבסוף – הדיבוק. מיתוסים אלה מבטאים זיכרון קולקטיבי יהודי שהשתמר במזרח אירופה ואף בתרבות הגרמנית והיהודית-גרמנית. כך הפכה הלהקה לאתר של זיכרון יהודי כלל-אירופי קולקטיבי. קיומו של זיכרון קולקטיבי ממין זה הוא אחד הרכיבים הבסיסיים בהתהוותה של תודעה לאומית. הבימה, באמצעות שפת התאטרון שלה, תרמה אפוא להתהוות תודעה יהודית מודרנית כל-אירופית, החורגת מגבולות הדת. שפת תאטרון זו הובילה לכינונה של הלהקה עצמה כסמל ציוני כלל-יהודי.⁷

זו תפיסה מקורית ביותר, הטעונה עם זאת לדעתי סיוג: שפת התאטרון של הבימה הצעירה – או ליתר דיוק של במאיה האוונגרדיסטים והזרים ליהדות, בלשון המעטה, לא כל שכן לציונות – הובילו לכינונה של הלהקה כסמל ציוני

⁷ הבימה בברלין, 33.

כלל-יהודי דווקא הודות להצלחה האמנותית של הסירוס, העיוות וההפרה המוחלטים, עד כדי דקונסטרוקציה ואיון, של אותו זיכרון קיבוצי. וזאת בין אם אנחנו מדברים על הדיבוק כפי שהראיתי, או על היהודי הניצחי בבימויו של הארמני מצ'דלוב, ש"שאב את השראתו להצגה זו מאמנות ארמנית עממית, משווקים ססגוניים ומתלבשות עם מזרחיות".⁸



גלויה מאת גפן לתיאטרון המוסקבאי הבימה, השוהה בוילמרסדורף בברלין, אוגוסט 1927. בגלויה מילות ניחומים על מות השחקן צצ'יק אפרתי. באדיבות תיאטרון הבימה ומילא"ה.

נראה כי שלי זר-ציון ואני רואים עין בעין את האופן, בו נישל מצ'דלוב את מחזה הגאולה המשיחי, למראית עין, של פינסקי ממשמעותו, כשהיא תמימת דעים אתי בהכרה ש"לא היה דבר בין אקזוטיקה זו, בעלת האופי האסייתי, ובין התרבות המזרח-אירופית של השחקנים, והיא שיקפה דווקא את העולם האמנותי והתרבותי של הבמאי הארמני ואת דימויי המרחבים הכפריים של מולדתו";⁵ הוא הדין אם אנחנו מדברים על תפיסתו של בכיר מבקרי ברלין בשנות העשרים, ברנהרד דיבולד, אליה מתייחסת שלי זר ציון, וזאת בספר שיצא בברלין ב-1928, תפיסה הטוענת כי "הממד הלאומי במופע של 'הבימה'

⁸ שם, 39.

מצוי [...] לא במחזה כי אם בראש ובראשונה במופע של שחקני התאטרון.⁹ אלא שלא זו בלבד שלא דמותו האלגורית של היהודי הנצחי היא המבנה את הממד הלאומי, לדעת דיבולד, אלא מה שהייתי מכנה הסופר-אימפוזיציה, האכיפה הבין תרבותית, שאין לה דבר עם לאומיות יהודית של – ואני מצטט את דיבולד בתיווכה של זר-ציון – "סצנות המון מרשימות, מיונסצנות קבוצתיות שאופייין אופראי וממדיהן מהפכניים, ברוח הסרטים הסובייטיים בני הזמן".¹⁰ דיבולד אף סותר את עצמו באומרו ש"כוחן של סצנות ההמון טמון דווקא בהיעדר הממד הסימבולי",¹¹ ומהו הממד הלאומי אם לא ממד סימבולי, אותו הוא שולל?; והוא הדין אם אנחנו מדברים על הצגת הגולם מאת ליוויק, ששלי זר-ציון מפליאה לנתח את זיקתה לאקספרסיוניזם הגרמני, את שורשיה הפולקלוריסטיים, הדרמטיים והקולנועיים ואת האנאלוגיה בינה לבינים, ובמיוחד לסרטו הנודע, הגדוש ברפרורים אנטישמיים, של פאול וגנר הגולם: כיצד בא לעולם. זר-ציון רואה את ייחודה של ההצגה בהפיכת הגולם "לגיבור מעורר הזדהות, לסובייקט... מקור להגדרה עצמית יהודית מודרנית [...] למרות פגיונותיו, ואולי אף בגללה",¹² ובעיקר בזכות משחקו של אהרון מסקין. זו הבחנה מרתקת שאני סומך עליה יד אחת, כי הייתי מוסיף שדווקא המהר"ל, הדמות הגלותית, האנטגוניסט השוגה והחוטא של "האדם החדש" במונחים אקספרסיוניסטיים, הוא העונה על תנאי-קדם זה, הפגיונות, להגדרה עצמית יהודית מודרנית, שכן בניגוד לגולם הוא הנכה ריגשית, שאינו מסוגל לאמפטיה עם "בנו", שבשונה מן המחזה האקספרסיוניסטי הבן, ששלי זר-ציון מציינת כמתכתב במבנהו ותכניו עם הגולם של לייוויק, אינו מורד באביו אלא מבקש את אהבתו וקרבנו.

המהר"ל, האטום לכמיהת יציר כפיו לאהבתו, הוא הגולם, ואילו הגולם בגילומו של מסקין הוא האדם, שבניסוחה האנין של זר-ציון, "משקף תדיר את הכמיהה לאמנות התאטרון העמוקה, זו הנוגעת בנשגב", כמיהה לה היו שותפים גם שאר השחקנים – "לגעת בנשגב, לגאול את עצמם בעזרת האמנות" (הבימה בברלין, 63). אני מזדהה לחלוטין עם הארה פרשנית זו, בלשונה הכל כך פיוטית וציורית של זר ציון, אך לא עם הסיפא המסקנית שלה, שהשחקנים ביקשו "לעבור בעזרת האמנות טרנספורמציה פנימית, שתהפוך אותם לאדם חדש, הנושא את בשורת התחיה העברית והציונית." (הבימה בברלין, 63) מן העובדות שמציג הספר בכללותו, המתיישבות עם אותם היבטים שאני חקרת, עולה שאמנותם של שחקני הבימה – קרי, יומרותיהם

⁹ Gad Kaynar, "National Theatre as Colonized Theatre: The Paradox of Habima", *Theatre Journal* 50, 1 (1998), pp. 1-20.

¹⁰ Bernhard Diebold, *Habima: Hebräisches Theater* (Berlin: Heinrich Keller, 1928)

¹¹ Ibid, 71.

¹² הבימה בברלין, 62-3.

את התודה על החשיפה המדוקדקת, האחראית והמזהירה של הפרק העלום הזה בתולדות התאטרון הלאומי שלנו, שטרם לטאטא אותו מתחת לשטיח, אנחנו חייבים לעבודת הנמלים, ליכולת הארכיברית ולכושר הניתוח המושחז של ד"ר שלי זר-ציון.

המקצועיות – היא "ציוניותם", ותו לא, ולא הכיסופים לציון שביקשו דורשי טובתם בברלין לכפות עליהם, למרות שכמובן הדברים אינם כה חד משמעיים.

ולסיכום, מילה על העברית, הדיפרנציה ספציפיקה הלאומית המובהקת, לכאורה, של הבימה: הספר: *Habima Hebräisches Theatre*, הבימה: תאטרון עברי – בו מתמוגג ברנהרד דיבולד, שנתיים לאחר ביקורה הראשון של הלהקה בברלין, מרמזה ומייחודה העברי, בסגנון מושגב, נמלץ ואניגמטי – נפתח בהתייחסות לשפה העברית: "שפה היולית זו של ארץ המזרח הרוחנית, ההתגלות הראשונה של החידוש באל מונותאיסטי אחד, שהחריש בקולו הרועם את פטפוטם הרב-לשוני של האלילים – שפה זו, שבה התעמת האל היחיד עם האבות הקדמונים וכתר בריתות – שפה עתיקה זו עדיין חיה. זהו הנס של הבימה."¹³ ומכאן משווה דיבולד את שיטת ההוראה הפורמליסטית הנהוגה באירופה של שפות מתות כיוונית ולטינית, לדרך ההיגוי של שחקני הבימה: "אבל כאשר היהודים של הבימה הוגים את הח' הגרונית ואת הל' החיכית, זה מצלצל כמו הפרוזה של שפת היום-יום שלהם."¹⁴

יש להניח שאפילו בתקופה מוקדמת יחסית בהתפתחות המפעל הציוני והשפה העברית כשלהי שנות העשרים במאה הקודמת, היו אנשי ההתיישבות היהודית בארץ ישראל מגחכים למשמע ההתייחסות האבסורדית הזאת של אינטלקטואל פילושמי שאינו מבין עברית, ללהקה, המעלה טקסטים המתורגמים במשלב לשוני הרחוק משפת הדיבור, ומושרים בהגייה מסוגנת על ידי שחקנים בעלי מבטא רוסי כבד, שאין להם כל קשר לעברית החיה, שלא מסוגלים להגות ח' גרונית כהלכה, ושלא העלו בדעתם, כז'ורדן של מולייר, שהם מדברים פרוזה.

בגישה הפוכה לחלוטין הגיב ארנולד צווייג בביקורתו על הדיבוק על העברית. לדברי שלי זר-ציון "ארנולד צווייג הסביר בביקורתו בפרוטרוט את הדרך שבה הוטענה ההצגה בהון סמלי ממקורות תרבותיים שונים", אך את הסיבות להצלחתה של הבימה תלה "בשימוש שלה בעברית ובאופייה הציוני" (הבימה בברלין, עמ' 92).

¹³ Diebold, 5

¹⁴ ibid.

ועוד מסכמת שלי זר-ציון את דברי צווייג: "השימוש בעברית [...] הקנה להצגה אופי ליטורגי. השחקנים שרו את הטקסט יותר משדיברו אותו. המוזיקליות, לא הפרוזאיות של השפה הרשימה אותו במיוחד, בניגוד לדיבולד. הוא כמו רוב הקהל היהודי-גרמני, לא הבין עברית, והשפה נותרה עבורו בבחינת מצלול טהור". (שם, עמ' 92-93). במלים אחרות: האופן בו צווייג, ובהמשך ספרו של דיבולד ודברי אחרים מתארים, אליבא דשלי זר-ציון, את השימוש המצלולי-המוסיקלי הטהור בשפה שאינם מבינים כסמל יהודי ו/או כסמל ציוני – מה שגם שהאניגמטיות והמיסטיות של השפה הועצמה על ידי הבמאים שגם הם לא הבינו עברית ואת משמעותה הדתית והלאומית, והסתייעו לשם כך בהגייתם הלא ברורה של השחקנים – מחזקים עוד יותר את הכרתי, הנסמכת על צפייה כנער צעיר בהצגות "הגוורדיה הישנה" ועל הקלטות שמע, שהעברית בפי שחקני הבימה היתה בעצם *Kunstsprache*, שפה אמנותית או מלאכותית. זו תופעה מוכרת ביותר בעיקר בתאטרון הגרמני המודרני, משמע: לשון היונקת את השראתה משפה חיה, אך נחשפת לתהליכי עיבוד, משמוע וארטיקולציה, המחוללים בה מטאמורפוזת אונטולוגית, ומעניקים לה קיום בימתי גרידא.

אם כן דווקא הזרות, האקזוטיקה והביזריות שבעברית לגבי הברלינאים, דווקא שפת הכלאיים של מופעיה הבימתיים, ששמו את הדגש על הסינסטזיה (הרב-חושיות) של הצליל, הריתמוס ושפת הגוף הנפעלת על ידם, ולא על ערכיה הסמנטיים-פרוגרמטיים של השפה, וחוללו בכך הזרה של היסוד הלאומי ביותר – דווקא כל אלה נתפסו בטעות כליבה של הזהות העברית, היהודית והציונית, וסייעו להבימה בעת ובעונה אחת למתג את עצמה כתאטרון לאומי בכוח, מחד גיסא, וכתאטרון אמנותי אוניברסלי, מאידך גיסא. ואם נוסיף לקריאה "שגויה" זו גם את ההתנגשויות בין ברלין כ"דיבוק" של השחקנים, ככמיהתם המקצועית, בנוסף לאופי האימפולסיבי, הפלגני, הבלתי מעשי והרגשני של הרוסים של הבימה על שאיפתם לקריירה בינלאומית, לבין ברלין המציאותית, שלא לדבר על הסדר, הארגון, השכלתנות והמעשיות של היהודי המשכיל הגרמני, וההכרה הציונית של כל מי שחברו בברלין לקידומה של הבימה, ניתן להבין את הפער העצום שבין התכונות הבימה לבין התקבלותה ברמה האמנותית והניהולית, ולהעריך את ההישג של מרגוט קלאוזנר ואנשי צוותה ברתימת האליטה האינטלקטואלית, היצירתית והכלכלית של ברלין להבטחת המשך קיומה של הבימה. ואת התודה על עשיית צדק היסטורי עם המצננים הללו, על החשיפה המדוקדקת, האחראית והמזהירה של הפרק העלום הזה בתולדות התאטרון הלאומי שלנו, שטרח לטאטא אותו מתחת לשטיח, אנחנו חייבים לעבודת הנמלים, ליכולת הארכיברית ולכושר הניתוח המושחז של ד"ר שלי זר-ציון.

הנכשות הכותלות

שמעון לוי – פרופסור אמריטוס בחוג לתאטרון באוניברסיטת ת"א. היה ראש החוג בשנים 2000–2005. מופקד על קתדרת הנלורה קיפ בפקולטה לאמנויות. פרסם כעשרה ספרים, עשרות מאמרים בעברית, אנגלית וגרמנית, תרגם עשרות מחזות, וכתב מאות כתבות וביקורות תאטרון וספרים בכתבי עת ובעיתונות. המייסד והעורך של אסף/מחזות.

גד קינר (קסינגר) – שחקן, מתרגם, סופר, משורר, דרמטורג ופרופ' אמריטוס בחוגים לתאטרון באוניברסיטת תל-אביב ובאוניברסיטה העברית. תרגם מחזות מגרמנית, נורבגית ושבדית, שהועלו על במות בארץ. מחזות איבסן בתרגומו הופיעו בספר הנריק איבסן חמישה מחזות. קיבל תואר אבירות ממלך נורבגיה על תרגומו מנורבגית. עורך עם חיים נגיד את כתב העת תאטרון. יו"ר איגוד כללי של סופרים בישראל. פרסם עשרות מאמרים על התאטרון הישראלי, הגרמני והסקנדינבי, על תורת ההתקבלות, הדרמטורגיה, תאטרון וחינוך ועוד.

יוסי יורעאלי – מבכירי הבמאים בישראל, פרופסור אמריטוס באוניברסיטת תל אביב. אמן רב תחומי: במאי, מחזאי, שחקן, כתב ופרסם שישה ספרי שירה ורומן. זכה בשבעה פרסים, ביניהם פרס איבסן, פרס כינור דוד ובאחרונה פרס לנדאו היוקרתי.

ד"ר ידידיה יצחקי – אדריכל, חוקר ומבקר ספרות. שימש כמרצה באוניברסיטת בר-אילן, במכללת עמק הירדן, ובמכללה האקדמית בצפת. הוזמן להרצות במכללת שז"ר בבואנוס איירס, ובאוניברסיטת נטאל, דרבן, דרום אפריקה. היה מרצה אורח במרכזים ללימודי עברית ויהדות בקולג' של יארנטון, אוקספורד ובאוניברסיטת סטנפורד, קליפורניה. היה מייסדו ועורכו הראשון של כתב העת לשיח ספרותי עלי שיח. פרסם מחקרים רבים בספרות עברית, בספרות משווה, בחקר היהדות ותרבות אירופה. ביוזמתו ובעריכתו נוסד כתב-העת עלי-שיח בשיתוף עם החוגים לספרות של ברית התנועה הקיבוצית. בין ספריו: הפסוקים הסמויים מן העין, על יצירת א.ב. יהושע (1993), בראש גלוי, התרבות היהודית במבט חדש (2011).

ד"ר אולגה לויטן – מנהלת את המרכז הישראלי לתיעוד אמנויות הבמה באוניברסיטת תל אביב. מרצה בחוג ללימודי התאטרון באוניברסיטה העברית ובחוג לשילוב אמנויות בהוראה במכללת דוד ילין.

ד"ר יאיר ליפשיץ – מרצה בכיר בחוג לאמנות התאטרון, אוניברסיטת תל-אביב. בין פרסומיו: הספר לשון הקודש, גרסת הקומדיה – דרמות אינטר-טקסטואליות על במת צחות בדיחותא דקידושין, 2010. הפואטיקה, הפוליטיקה והפרפורמנס של ההלכה בטרילוגיה של הספרי ('קידוש', 'חמץ', 'שבעה'). בספר צפייה חוזרת: עיון מחודש במחזאות מקורית, בעריכת גד קינר (קסינגר) וזהבה כספי, 2013.

Table Of Contents

Here And Now

What is a worthy theatre? - Yossi Izraely's speech when awarded the Michael Landau Prize for the Performing Arts.	4
Shimon Levy: Did I go to the theatre while others have suffered?	5

When fringe is in the center

Gad Kaynar (Kissinger): Exposing the public and decorating it, unforgettable performances at the Israel Festival 2016	7
---	---

Conversations With creators

Shimon Levy: Ghom! A gibberish cantata. A Conversation With The Director Nir Shaulof	14
Gad Kaynar (Kissinger): To make dreams come true on your own stage, A dialogue with the creator Dalia Shimko	28

First Publication

Yossi Yzraely: The passion of Rabbi Shimon Bar Yochai: a dramatic oratorio according To The Zohar	51
Amit Zarqa, The House, A short play	63

Another Criticism

Shimon Levy: A rare species of theatre makers	76
Olga Levitan: To Utter Purely The Inner Voice	78
Medyna Trinchler: A Poignant Authenticity.	80

Monograph

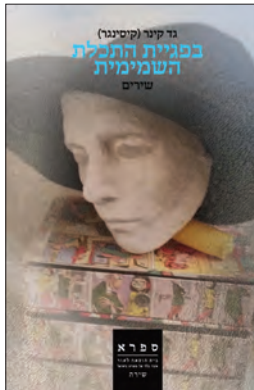
Friends Yitzhaki: The Drama of Nathan Shaham	83
--	----

Book Review

Two book reviews of Habimah in Berlin written by Shelly Zer Zion	
Yair Lifshitz: Exile And Wandering As A Historiographic Paradigm Of Jewish Theatre	111
Gad Kaynar (Kissinger): Berlin in Habimah	116

ספרים חדשים בהוצאת ספרא

בפגיית התכלת השמימית

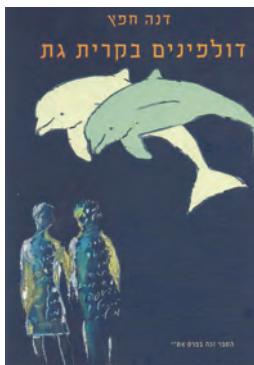


שירים

מאת: גד קינר (קיסנגר)

בפגיית התכלת השמימית הוא ספר שיריו החמישי של **גד קינר (קיסנגר)**. ספר שיריו הרביעי **הפרעות קשב** (ספרא, 2010); זכה בפרס אס"י. מבחר משיריו יצא לאור בספרדית ובעברית בהוצאת "וורבום" במדריד. **גד קינר (קיסנגר)** הוא פרופסור לתאטרון, מרצה וחוקר פורה בשטחים רבים של אמנות הבמה. שימש כראש החוג לאמנות התאטרון באוניברסיטת תל אביב, בעבר דרמטורג ומנהל המחלקה החינוכית של תאטראות הבימה, הקאמרי, החאן, מנהל אמנותי של פסטיבלי התיאטרונטו והישראלדרמה, עורך ביחד עם ד"ר חיים נגיד את כתב-העת **תאטרון**, תרגם מחזות רבים מנורבגית, שבדית וגרמנית. על תרגומיו לאיבסן זכה בתואר אבירות מטעם מלך נורבגיה. קינר הוא שחקן, במאי ומשורר, ששיריו התפרסמו בכתבי-עת ובמוספים ספרותיים רבים, וכן בקובצי שירה ישראלית. הוא יו"ר איגוד כללי של סופרים בישראל.

דולפינים בקריית גת



סיפורים

מאת: דנה חפץ

גיבורי הסיפורים הקצרים בספר "דולפינים בקריית גת" שולחים יד אל זולתם, ולעיתים מתרחשת נגיעה במקומות לא צפויים. רבים מהם מספרים סיפור זה לזה, או לעצמם: ולפחות מנסים לספר. וכולם, בדרך זו או אחרת, כמהים למישהו אחר, שלפעמים הוא חסר-שם ולפעמים אפשר לקרוא לו דולפין.

הספר זכה בפרס אס"י (איגוד סופרי ישראל).

מנימוקי השופטים: "כתיבתה של דנה חפץ מרתקת בזכות העיצוב הפסיכולוגי של הדמויות בסיפוריה והתבוננותה בחייהם של צעירים בישראל העכשווית, וגם בזכות **הסגנון הנקי והמדויק**".

דנה חפץ היא דוקטור לפילוסופיה, פרסמה עד כה סיפורים בכתב העת גג, ומאמרים בנושא אהבה, נדיבות, מוות וחילון, והייתה שותפה בעריכת אסופות על מועקה וגאולה ועל משמעות החיים. בצד עבודתה הפילוסופית, היא עסקה בעריכת דין חברתית, משמשת כמרצה במכללת סמינר הקיבוצים ועורכת ספרי עיון בהוצאת הקיבוץ המאוחד.

הספר יצא בשיתוף עם הוצאת הקיבוץ המאוחד

להשיג בכל חנויות הספרים

ספרא, בית ההוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל.

רח' קרליבך 11 ת"א. ת.ד. 23033, טל. 03-6960019 פקס 03-6950012, igudil@netvision.net.il

ספרים חדשים בהוצאת ספרא

הגוף היחיד

שירים

מאת רות נצר



'הגוף היחיד' זכה בפרס אס"י לשנת 2013. השופטים ציינו כי "הקובץ עמוק ומרגש מאוד, רב תובנות וכתוב היטב". שיריה של רות נצר מכילים זיקות משפחתיות, יהודיות, מיתולוגיות, אמנותיות, פסיכולוגיות וארספואטיות; זיקות אל הגוף, אל הנשמה, ואל השירה. הגיוון ניכר בתכנים וגם באופני כתיבה שונים שבין המינימלי התמציתי לבין שורות דבור ארוכות, בין מטפורות לבין "דיבור מהפה ושם של החיים". שיריה מכילים תנועה דיאלוגית הנעה בין רגש לבין ניסוח תבוני, בין עולם אמוני לבין ארכיטיפים כלל אנושיים. נמעני הדיאלוג הם האל והטבע ובעיקר האדם - בני משפחה, אנשים ברחוב, דמויות מהמקרא ומהמיתוס, ציירים ומשוררים. הדיאלוג אינטימי ויש בו אמונה באפשרויות חבור ומגע, בקיומם של עולמות פנימיים וקוסמיים, של אלוהות קרובה ורחוקה כאחת, שהמשוררת מקיימת זיקה עמוקה וגם מחאה כלפיה.

רות נצר היא פסיכולוגית קלינית יוגיאנית ומדריכה בכירה, אמנית, צלמת, חוקרת ספרות וקולנוע. מלמדת במכללת סמינר הקבוצים ואורנים. 'הגוף היחיד' הוא ספר שיריה העשירי.

מה יש פה להסביר?

סיפור בשני קולות על תהליך ההישרדות וההתאוששות הנפשית

מאת: חמוטל בר-יוסף ומשה גנן



האם יש להכיר את עובדות חייה הסנסציוניות של משוררת כדי להבין את שירתה? כך מתחילה השיחה בין מחבריו של ספר זה: המשוררים חמוטל בר-יוסף ומשה גנן.

משה גנן - משורר ומתרגם משומרית, אכדית וגרמנית, חוקר שירת פנחס שדה, פליט שואה מהונגריה שחי בדירת שיכון קטנה בירושלים - משוכנע שזה נחוץ מאוד.

חמוטל בר-יוסף - משוררת, סופרת, מתרגמת וחוקרת ספרות - מנסה לשכנע אותו שבכלל לא, והיא מצליחה להוכיח את ההיפך, אחרי שהיא מציעה לו לראיין אותה בתנאי שירשה לה לראיין אותו בחזרה. התוצאה היא חשיפה מרגשת ומרתקת של שתי ביוגרפיות ישראליות לא פשוטות, של אנשים בעלי שורשים שונים והשקפות מתנגשות, אבל בעלי מכנה משותף אחד ברור: יכולת להתגבר על טראומות שעברו בחייהם ולהחזיר לעצמם את שמחת החיים ואת כוחות היצירה. משה גנן מספר איך איבד את אמו ואיך שרד עם סבתו בשואה, על אהבה ראשונה, על לימודים באוניברסיטה בחוסר כל בשנות החמישים, על פגישה עם המעברות; חמוטל בר-יוסף מספרת על ילדות בקיבוץ, על שכול, מחלה, נישואין וגירושין, לידות, מאבק על קריירה מקצועית, על ההתאבדות של בנה, על נסיעה להודו, והרפתקאות אחרות.

להשיג בכל חנויות הספרים

ספרא, בית הוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל,

רחוב קרליבך 11 ת"א, טל. 03-6950019, פקס: 03-6950012, igudil@netvision.net.il

ספרים חדשים בהוצאת ספרא

חלונות הזמן של אביגיל, אוטוביוגרפיה

מאת: מאיה בז'רנו

רומן ראשון של המשוררת מאיה בז'רנו שזכתה ביולי השנה בפרס עמית לשיירה, הפרס היוקרתי ביותר בישראל. זהו רומן אוטוביוגרפי, אבל אינו נאמן תמיד לעובדות אלא הוא מערב בדיון עם תיעוד. ירושלים ותל אביב של שנות השבעים עומדות ברקע האירועים. המשוררת משלבת רשת של עבר, הווה ועתיד, אך בעיקר הווה מתפשט, המכה אדוות של היזכרות, בדויה בחלקה, המתאיצת בקדמת הסיפור כהתרחשות בהווה.

וכך מתארת המחברת את ירושלים של שנות השבעים, עיר שלווה וחוגגת:

"הייתה הרגשה של חגיגה בעיר. נסיגה לזמנים רחוקים בהם התנהלו בעגלה ובסוסים וברגל, היא לא ויתרה על אף הרצאה של נסים אלוני, הפגישות עמו בקמפוס של גבעת רם היו בשיאן כשפרצה השביטה. חישבה את הזמן בהליכה מהירה כדי להגיע לאולם לפני שמונה בערב. לתפוס מקום בשורה השנייה. יצאה מן הקצה הצפון מזרחי של ירושלים, שכונת הגבעה הצרפתית הסמוכה להר הצופים לשם עברה באותה שנה, ויצאה רגלי, מכונפת במגפיים אפורות ונוחות. אפשר היה לקחת מונית כמובן, נו, באמת..."



קולנוע 2016, גיליון מס' 1

עורכת ראשית: מרלין וניג; עורכים: יעל שוב ונחום מוכיח

גיליון ראשון וחגיגי, כולו בצבע, של כתב עת ישראלי חדש לקולנוע, שנוסד ביוזמתה של המשוררת מרלין וניג, ויוצא מטעם פורום מבקרי הקולנוע בישראל. לדברי המייסדת "הייתה: מחשבה מכוננת אחת ויחידה, זהו פרויקט מבקרי הקולנוע למען תעשיית הקולנוע בארץ ובעולם..." וזאת כדי "להנציח את ההווה, לשמר ולעגן אותו".

הנושא של הגיליון הראשון: "ירושלים בפוקוס" - סרטים שצולמו בירושלים, או שירושלים היא הנושא שלהם, כמו למשל "ירושלים דימויים סביב לה" של

אושרה שוורץ, וכן "שפה גבוהה", מאמר שבו יעל שוב סוקרת סצנות קלסיות שצולמו על גגות, וביניהן הסרט על פי הרומן של דוד גרוסמן מיישהו לרוץ אתו. פרופ' זיוה שמיר כותבת על ההווי של האוניברסיטה העברית כפי שהוא משתקף בסרט הערת שוליים, וד"ר פבלו אוטין משוחח עם הבמאית יעל קיים על סרטה ההר, הר הזיתים כמקום של קדושה וטומאה, בין המאמרים גם כאלה שאינם עוסקים בירושלים, כמו סקירת הסרטים שהוקרנו בתחרות הבלקנית של פסטיבל הקולנוע קוסובו, שכתב נחום מוכיח שהשתתף בפסטיבל כשופט. בחוברת מאמרים גם מאת נטע אלכסנדר, ליאור אלפנט, ד"ר שמוליק דובדבני, ישיב כהן (שראיין את אבי נשר על המוזיקה בסרטיו), עופר ליברגל, אור סיגולי, רון פוגל, אורי קליין, דנה קסלר, יאיר רוה, עידו רוזן, אפרת שלום דנון.

לתגובות ומכתבים: filmcritics2016@gmail.com ת"ד 35470 ירושלים

ספרא בית ההוצאה לאור של איגוד כללי של סופרים בישראל

רחוב קרליבך 11 תל אביב, ת.ד. 23033. טל. 03-6950019
פייסבוק "ידידי איגוד הסופרים" igudil@netvision.net.il



9 03760000135 9
דאנאקיד 376-135