

טקסט יהודי וצורה תיאטרונית

יאיר ליבשיץ

קבוצת התיאטרון הירושלמי הוציאה לאור ספר שבו כינסה ארבעה מחזות ומאמרים של עליזה עליון-ישראל, המחזאית ואחת ממייסדות הקבוצה, שהלכה לעולמה. יאיר ליבשיץ סבור שזהו ציון דרך בכתיבה על תיאטרון יהודי

של הקשר בין טקסט יהודי לצורה תיאטרונית, כמו למשל הרגע בזמן העבודה על "מעשה ברוריא" שבו צמחה הבנה, הן של הטקסט והן של עיבודו הבימתי, מעצם החזרה והשינון בקול של הסיפור התלמודי פעם אחר פעם, וכמו רגע הגילוי של טעמי המקרא כמפתח פרשני פרפורמטיבי לסיפור מגילת אסתר. כתיבתה של עליון-ישראל מצליחה להעביר היטב את האנרגיות הטמונות בתהליכי החיפוש של אמניות התיאטרון. הדיון בתהליכי החיפוש היצירתיים מעניק גם מבט מקיף על המורשת של קבוצת התיאטרון הירושלמי – שכן במובנים רבים השאלות שקבוצה זו שאלה מראשית דרכה (והתשובות שהיא הציעה לשאלות האלה) סללו את הדרך ליוצרים רבים שהגיעו אחריה, ובהם ויקטוריה חנה, אבי אשרף וברוך ברנר שהעלו על הבמה טקסטים יהודיים. במודע או שלא במודע, יוצרים אלה פנו פעמים רבות לשיטות הקרובות לאלה שפותחו על ידי חברות התיאטרון הירושלמי כבואן להתמודד עם המקורות היהודיים, כגון חזרה על הטקסט ופירוקו על הבמה, הדגשת נוכחותו הצלילית של הטקסט, ושיבה אל יסודות טקסיים בבימוי. אל מורשת זו, שהיא פורייה ופרובלמטית בעיני, אבקש לפנות כעת.

שאלות פוריות

לאורך הספר עליון-ישראל מצביעה על שלוש סוגיות מרכזיות ומאתגרות בעבודה על טקסטים יהודיים לבמה. ראשית, יש לתת את הדעת להערדר מסורת בכתיבה עברית לבמה; ובהתאם, לתהות על האופן שבו שפה זו יכולה לתפקד באופן אפקטיבי בתיאטרון. עבור עליון-ישראל זוהי שאלה הקשורה למהותה של השפה העברית, שכן העברית חסרה כמעט לגמרי את ההווה, המוצג כאן כזמן המרכזי של אמנות התיאטרון. יתרה מכך, מכיוון שלפי מיתוס הבריאה של ספר בראשית העולם נברא באמצעות השפה, ומכיוון שהעברית "מלכתחילה... מבטאת מהויות מיתיות שלמות ולא נותנת עצמה לדיבור הסתמי", הרי שקשה מאוד להשתמש בה כשפה למחזאות ריאליסטית רגילה, יומיומית (עמ' 23-24).

עליזה עליון-ישראל. "מדרש במה: קבוצת התיאטרון הירושלמי", ידיעות אחרונות, 2009

קבוצת התיאטרון הירושלמי פועלת מאז ראשית שנות השמונים. הקבוצה הוקמה בידי שלוש נשים יוצרות – עליזה עליון-ישראל, גבריאלה לב ורות וידר-מגן – שהציעו שפה בימתית יוצאת דופן המשתמשת באמנות התיאטרון לפירוש הטקסטים היהודיים הקאנוניים. כעת, כשנה לאחר שמחזאית הקבוצה עליון-ישראל הלכה לעולמה, יצאה לאור אסופה ובה ארבע מן היצירות הבימתיות של הקבוצה ("מעשה ברוריא", "אסתר", "שרה – TAKE 2" ו"סוטה") ומאמרים של עליון-ישראל וכותבים אחרים העוסקים בתהליכי היצירה.

הוצאתו לאור של ספר זה היא ללא ספק ציון דרך בכתיבה על תיאטרון יהודי, וראוי שספר זה יהיה ברשימת החובה של כל מי שמתעניין בתחום הזה ההולך ומתפתח. העשייה של קבוצת התיאטרון הירושלמי היתה פורצת דרך בכל הנוגע לעבודה תיאטרונית על מקורות יהודיים ולביצועים בימתיים נשיים של הקאנון היהודי. מעבר לכך, אופן הכתיבה והבנייה ההכנס של הספר מאפשר לגעת בצורה רב-רובדית ועשירה באמנות התיאטרון של הקבוצה.

כידוע, התיאטרון הוא אמנות מתכלה ובת-חלוף. גם אם מתעדים אותו, לא ניתן לשמר את המופע עצמו. בתור מי שצפה בחלק מן ההצגות של קבוצת התיאטרון הירושלמי, קשה לי לחשוב על המופעים האלה ללא האפקט של עבודתה הקולית המהפנטת של וידר-מגן, של הנוכחות הבימתית של לב, או של ביצוע הטקסטים המשלב כוח ואירוניה של ורדה בן-חור שהצטרפה לקבוצה מאוחר יותר. האתגר של הספר הוא לאפשר מגע עם הרגע החי של התיאטרון ועם ההתרחשות האמנותית. בבחירה להוסיף לטקסטים של היצירות גם "ערדיות" ומחשבות על תהליך היצירה, מצליח הספר לעמוד באתגר הזה ולספק מבט על רגעים מרגשים בתהליך חיפוש הבחון את פוריותו

יאיר ליבשיץ הוא דוקטורנט בחוג לאומנות התיאטרון באוני' תל-אביב



בורצות הדרך: מימין לשמאל, עליזה עליון־ישראל, גבריאלה לב, רות וידר־מגן

במובנים רבים השאלות שקבוצה זו שאלה מראשית דרכה (והתשובות שהיא הציעה לשאלות האלה) סללו את הדרך ליוצרים רבים שהגיעו אחריה, ובהם ויקטוריה חנה, אבי אשרף וברוך ברנר שהעלו על הבמה טקסטים יהודיים. במודע או שלא במודע, יוצרים אלה פנו פעמים רבות לשיטות הקרובות לאלה שפותחו על ידי חברות התיאטרון הירושלמי בבואן להתמודד עם המקורות היהודיים

שימוש בחומרים בעלי אופי "יסודי" (אש, מים, בוך, צבע), מאפשרת להברות הקבוצה לגעת באותו "אלמנט טקסי דתי של הקרבת קורבן" שבלעדיו "מאבד האירוע התיאטראלי את משמעותו החברתית העמוקה" (עמ' 138-139).

בכך, למעשה, ממשיכה קבוצת התיאטרון הירושלמי מהלך שהתפתח בתיאטרון המערבי בעיקר בשנות השישים והשבעים של המאה ה-20 – מהלך המבקש לשוב אל האפקטיביות הפולחנית של התיאטרון, תוך פירוק המוסכמות של הדרמה הריאליסטית המתניימרת להציג על הבמה שיקוף מדויק של מציאות יומיומית עם עלילה ודמויות קוהרנטיות ומגובשות. התיאטרון האונגרדי הפולחני, לעומת זאת, האמין ביכולת של האלמנטים הבסיסיים ביותר של המופע – הגוף החי, חומרים יסודיים, צליל וחלל – להשפיע על הקהל באופן לא־רציונלי ולא־מודע ולהציע חוויה פולחנית לעולם מחולן. היום, אני מאמין, קיימת סקפטיות גדולה יותר לגבי היכולת הבלתי־

שנית, עליון־ישראלי מביעה חשש מפני פסיכולוגיזציה של דמויות מיתיות, שתעמיד אותן באור המקטין את עוצמתן (עמ' 31-32). ושלישית, היא מצביעה על חוסר התאמה בין תפישת העולם הדרמטי המבוססת על קונפליקט ומאבק, ואשר מייצגת בעיניה עמדה יוגנית־מערבית שעל פיה "התפתחות האדם והעולם עד ימינו אלה היא תנועה ממלחמה למלחמה וממהפכה למהפכה", ובין תפישת העולם היהודית, שהמייצג שלה הוא סיפור העקידה, ואשר בה, אליבא דעליון־ישראלי, "הדרך היא מאמץ משותף של האל ושל האדם הנכרא בצלמו להביא את העולם לתיקון" (עמ' 21-22).

אף על פי שכמה מהנחות היסוד העומדות בבסיס המתחים שעליון־ישראלי מציגה בעייתיות בעיני – בעיקר בעייתיות בעיני החלוקה הדיכוטומית החדה מדי בין "יוגנית־מערביות" לבין "יהדות" בכל הנוגע למקומו של הקונפליקט בתרבות – השאלות שהספר מציג הן במובנים רבים פוריות מאוד ועומדות לפתחם של המבקשים לעבוד עם חומרים יהודיים על הבמה. ללא ספק חשוב להצביע על האתגרים שההיסטוריה המורכבת של העברית, והעדר המסורת הדרמטית שהוא חלק מהיסטוריה זו, מציבים בפני הכתיבה לבמה – גם בלי להניח בהכרח מעמד מיתי ייחודי לשפה זו. בהתאם, גם החשש מפסיכולוגיזציה של דמויות מקראיות או תלמודיות, שחלק מכוחן התרבותי הוא המטען הסמלי והייצוגי שהן צברו לאורך מאות שנות פרשנות, נראה לי מוצדק ביותר.

הטכניקות התיאטרוניות, שחברות קבוצת התיאטרון הירושלמי פיתחו, צמחו מתוך התמודדות עם השאלות האלה: מטרת החזרה על הטקסט המקורי היא שלא לכפות עליו נרטיב דרמטי מערבי ולהעניק לו ולשפה העברית נוכחות ואפקטיביות בימתית; הבחירה לעצב את ההתרחשות הבימתית כטקס, תוך

אמצעות של עיצובים פולחניים שכאלה להעניק לקהל מעצם טיבם סוג של "גן עדן אבוד", שבו לפולחנים יש אפקטיביות ישירה ו"אותנטית". הגוף החי, למשל, כבר לא נתפש כנוכחות טבעית המסוגלת לחדור מבעד לשכבות תרבותיות המרחיקות אותו – שכן הוא עצמו נתפש ככזה המעוצב על ידי כוחות תרבותיים, כלכליים ופוליטיים, וקשה (אם לא בלתי אפשרי) לגעת בו באופן "נקי". בהתאם, גם הכמיהה לשוב לאיזו חוויה תיאטרונית פולחנית שמצליחה להשתחרר מהכבלים של מסורות מערביות מודרניות, פסיכולוגיטיות ורציונליות, נדמית בעיני כדורשת חשיבה מחדש, בכל הנוגע לשאלה אם ניתן לבודד את הטקס התיאטרוני עצמו ממנגנוני הייצוג והייצור של התרבות הקפיטליסטית-גלובלית שבה אנו חיים ומכוחות השוק שפועלים בה.

אספקט פרובלמטי

במהלך משולב עם השיבה אל הטקס מדגישה קבוצת התיאטרון הירושלמי ביצירותיה את המימד הארכיטיפי והמיתי שבטקסטים היהודיים. זהו אולי אחד המפתחות המרכזיים של הקבוצה בכואה לפרש את המקורות, והוא מאפשר לה לחמוק מהסכנה של פסיכולוגיזציה של הדמויות. עליון־ישראל מצליחה לכתוב דמויות שהן אנושיות וספציפיות, ובה בעת נוגעות בסמלי ובמיתי – כך שלצד הסיפורים האינדיבידואליים שהן מספרות, הן לוקחות חלק גם בשאלות קוסמיות או בנרטיבי־על של ההיסטוריה היהודית. היחס בין הפן הגברי באלוהות לפן הנשי שבה, המתח הקוסמי בין סדר לפריעת־סדר, ומנגד השואה והציונות והקונפליקט הישראלי־פלסטיני – כל אלה מהדהדים באופן שבו הקבוצה קוראת את הטקסטים הקלאסיים ומעצבת את הדמויות הבימתיות.

הפרשנות הבימתית הארכיטיפית יוצרת כמה מהרגעים החזקים ומעוררי המחשבה ביצירות של הקבוצה. עם זאת, בעיני זהו גם האספקט הפרובלמטי ביותר בעבודתה מבחינה רעיונית, פוליטית ותיאטרונית. השיבה אל היסודות המיתיים כרוכה בספר בתפישה מהותנית ויציבה מדי של אותם יסודות. הדבר בולט בעיקר בכל הנוגע ל"נשיות" ול"יהודיות". כפי שהזכרתי, ספרה של עליון־ישראל קורא שוב ושוב להעמיד תפישת עולם יהודית השונה באופן מהותי מהתרבות המערבית, מהנצרות, מיוון הקלאסית וכן הלאה. בטקסטים של הקבוצה, היות "יהודי" הוא ארכיטיפ בפני עצמו, אחד מהיסודות של העולם (עמ' 106). וכך, החשיבה הארכיטיפית־מיתית בנוגע לגורל היהודי מאשררת ביצירות זהות לאומית באופן חד־משמעי מדי, גם כאשר היצירות עצמן מנסות לעורר דיון לגבי זהות זו:

"באסתר", השחקנית־דרשנית טוענת כי המן קיים גם בתוכה (עמ' 105), אבל במקום לפתח את כיוון המחשבה הזה, שהוא בעל פוטנציאל מטריד ומעורר, ולבחון כיצד ה"המניות" יכולה להימצא בנפש האדם, או בתרבות הישראלית העכשווית, הטקסט בוחר לקשור בין המן להיטלר והומייני (עמ' 108), להראות איך בתרבויות ה"אחרות" הללו התבצע דיכוי הן של נשים והן של יהודים (כמו בפרס של המגילה), ולמעשה לחזק את תודעת הקורבנות היהודית, שנעשית כאן לחלק מנרטיב מיתי של העם. הסיפור על שרה והגר נוגע בקונפליקט הישראלי־פלסטיני, אבל הגר הפלסטינית מדברת על מצוקתה תוך שהיא מחזיקה סכין, אביוז בימתי שגור בתיאטרון הישראלי לצורך ייצוג דמויות ערביות, ומאיימת על שרה (עמ' 171) – כך שהתמונה הבימתית מחזקת את אפיון

הפלסטיני כתוקפן תוך שהיא מעניקה לו קול כביכול. לאורך כל הספר, בר בבר עם רגישות הומאנית חזקה לכאב של אחרים, לעולות ולחוסר צדק, קיים קול שנראה לי חזק יותר ואשר מתעקש על אמונה ברורה בצדקת הדרך ועל הגדרות יציבות וחד־משמעיות של האני והאחר.

וכך גם באפיון ועיצוב הנשיות בספר. בהתאם לחשיבה הארכיטיפית־מיתית, נשיות נקשרת לאורך כל הטקסטים ליכולת הכלה, ללא־מודע, לחשיבה אינטואיטיבית־אסוציאטיבית, להפרת סדר. בהתאם, ברוריא, אסתר, ושתי, שרה, האישה הסוטה, השכינה, אדמת ארץ ישראל ואפילו השחקניות עצמן עולות מתוך הספר כשיקופים וגילומים אלו של אלו ושל מהות נשית. כל זה משמש, כמובן, כדי לקרוא תיגר על קריאות פטריארכליות של הטקסטים היהודיים, על תפישות תרבותיות ודתיות גבריות, ואף על האלוהים הגברי, המנותק מן ההיבט הנשי שבו – ובמובן הזה הקבוצה משתלבת בזרמים מסוימים בפמיניזם המבקשים להעצים דיוקאן מהות נשית שהיא אחרת ונבדלת מהתרבות הגברית. עם זאת, אני מרגיש שעיצוב יציב וחד־משמעי זה של נשיות הוא בעייתי ומסוכן – וגם פחות אפקטיבי מבחינה תיאטרונית ודרמטית. למשל, היצירה "סוטה" עוסקת באלימות נגד נשים מחד גיסא, ומעלה על נס את הדימוי של הנשיות כיכולת הכלה מאידך גיסא. ואולם בשום שלב היא איננה שואלת אם ייתכן שיש קשר בין הארכיטיפ התרבותי של האישה כ"מכילה" לבין אלימות נגד נשים והדרישה של גברים לבעלות על גוף האישה. המיתוס של "האישה הגדולה", שמסוגלת להכיל הפכים וקצוות, נחגג כאן עד תומו כישות קיימת, חיובית ויציבה, המסוגלת להתעמת אפילו עם אלוהים (וזה ללא ספק קריאה חזקה ומרעננת של טקס הסוטה) – במקום שהמיתוס עצמו יזכה לפירוק, לבחינה מחדש, ויוצג כרב־משמעי ורב־פנים.

במילים אחרות: בעוד הבחירה לשוב אל המיתי נראית בעיני כמהלך נכון ומוצדק ביחס לעבודה עם טקסטים יהודיים קלאסיים, העובדה שהמיתוס משמש ביצירות כהסבר יציב וחד־משמעי וכבסיס לתמונת עולם (במקום שישמש כאלמנט שמועמד בעצמו לדיון תיאטרוני ודרמטי) מחלישה את האפקטיביות הבימתית והפוליטית של היצירות. וחבל שכן – שכן, כמו שמנסחת זאת באופן משכנע ומעורר מחשבה גבריאלה לב, לביצוע התיאטרוני יש פוטנציאל חתרני ביחס לעצם הקאנוניות של המקורות: "ברגע שבו מכניסים את... נוכחות הגוף לתוך הטקסט, נוספים אלמנטים של חיים ושל זמניות למה שנתפש עד עתה כנצחי" (עמ' 11). אני מאמין כי לב צודקת פה לחלוטין, וכי הרבה מן הכוח של קבוצת התיאטרון הירושלמי טמון בדיוק בנקודה זו – אבל בעיצובים הארכיטיפיים שלהן את היהודיות ואת הנשיות, חברות הקבוצה מחדירות שוב את ה"נצחי", את היציב והקבוע והחד־משמעי אל הבמה הגופנית, החיה והזמנית שהן מנסות ליצור באופן כה מערער ופורח.

בכל האמור לעיל אין, כמובן, כדי להמעיט מגודל ההישג של חברות קבוצת התיאטרון הירושלמי, מהפעולה פורצת הדרך שלהן ומהיפוי הכוח של רבות מהקריאות התיאטרוניות־נשיות שלהן בטקסטים היהודיים. הספר רב־הרבדים הזה, הנוגע בכנות, בדיוק ובעדיניות במלוא מורכבותה של עשייה תיאטרונית יהודית ונשית בהקשר התרבותי הישראלי, הוא לא רק תחנה מרשימה במכלול העשייה של הקבוצה, אלא גם – עכור קוראים ויוצרי תיאטרון המתמודדים עם האינטראקציות הסבוכות שבין הבמה למסורת היהודית – מחווה נדיבה מאוד.