

מבוא

בעבודה זו אתעסק בדרך הייחודית שמתפתחת בתיאטרון הפוסט-דרמטי לעבודה עם טקסט ובשינוי המהותי של תפיסת המושג "טקסט" בתיאטרון הפוסט-דרמטי. פירוק ההיררכיה בתיאטרון שאחרי הדרמטי, פתח דלת לתכנים חדשים שלא היה להם מקום על בימת התיאטרון וביניהם, טקסטים מרתקים מארון הספרים היהודי.

בעבודה אתרכז בשני מודלים של יצירה פוסט-דרמטית שמתעסקים במקורות יהודיים. שני המודלים קמו וממשיכים ליצור יצירה יהודית פה בישראל. שני המודלים הם של "קבוצת התיאטרון הירושלמי" ושל היוצרת רחל קשת. אנסה לחקור ולהתחקות אחרי דרכי היצירה שלהם, כאשר השאלות המרכזיות שעומדות לנגד עיני הן: מהם המאפיינים הפוסט-דרמטיים בעבודותיהם של "קבוצת התיאטרון הירושלמי" והיוצרת רחל קשת? מה דומה ומה שונה בין שני המודלים שנמצאים תחת אותה מטריה של יצירה יהודית פוסט-דרמטית? וכיצד השפה הפוסט דרמטית מאפשרת גשר בין התיאטרון לטקסטים יהודיים?

בפרק הראשון אבנה את מושגי היסוד מהם יתחיל הדיון. אסביר מהו תיאטרון פוסט-דרמטי ומהם מאפייניו המרכזיים, כאשר רוב החומר ישען על מה שכתב הנס-טיס להמן בספרו Postdramatic Theatre ובנוסף, אקדיש כמה פסקאות להבנת סגנון העבודה עם טקסט בתיאטרון החדש. בסופו אעסוק בעבודה עם טקסטים יהודיים בתיאטרון פוסט דרמטי ושם אתחיל לגעת בשאלה השלישית על האפשרות המרחיבה שהתיאטרון הפוסט-דרמטי נותן לעבודה עם טקסטים קאנוניים לעומת התיאטרון הדרמטי.

בפרק השני אכתוב על מודל העבודה של "קבוצת התיאטרון הירושלמי", קבוצת נשים פורצות דרך שעוסקות בטקסים יהודיים. במרכז הדיון אכתוב על העבודה של הקבוצה עם הטקסטים היהודיים בסגנון פוסט-דרמטי אך בסופו אכתוב על מאפיינים נוספים בעבודתם בתיאטרון שמצטרף לסגנון הפוסט-דרמטי.

בפרק השלישי אכתוב בהתאמה על שיטת עבודתה של רחל קשת, יוצרת דתיה עצמאית. אספר עליה ועל סגנון עבודתה שגם הוא חלק מיצירה תחת אותה מטריה שנקראת "תיאטרון פוסט-דרמטי". גם כאן, במרכז הדיון אתעסק בעבודתה עם טקסטים יהודיים בסגנון פוסט-דרמטי ובנוסף במאפיינים נוספים של עבודה שהיא פוסט-דרמטית.

בפרק הרביעי אערוך דיון השוואתי בין סגנון העבודה של "קבוצת התיאטרון הירושלמי" ורחל קשת: שני מודלים של תיאטרון פוסט-דרמטי שעוסק במקורות יהודיים.

נושא זה קרוב ללבי, העיסוק בטקסטים היהודיים הוא חלק מזהותי הישראלית ולכן, בתור יוצרת, אני סקרנית ללמוד ולגלות את האפשרויות שהתיאטרון הפוסט-דרמטי מציע לעבודה עם אותם טקסטים.

1. עבודה עם טקסט בתיאטרון פוסט-דרמטי

א. מהו תיאטרון פוסט-דרמטי?

הניסיון להגדיר את התיאטרון הפוסט-דרמטי טומן בחובו אוקסימורון. התיאטרון הפוסט-דרמטי בהגדרתו, משבר הגדרות והיררכיות, בודק גבולות ומציב סימן שאלה על כל אוסף מילים שמנסה להגדיר תופעה. שם הדגש הוא על החוויה הנוצרת בחלל התיאטרון ופחות על המילה הכתובה. את המשימה הבלתי אפשרית להגדיר מהו התיאטרון הפוסט-דרמטי, הצליח ליישם חוקר ופרופסור ללימודי תיאטרון בגרמניה, הנס טיס להמן (Hans-Thies Lehmann) בספרו *Postdramatic Theatre*¹ בשנת 1999. להמן הוא גם זה שטבע את המושג "תיאטרון פוסט-דרמטי". בפרק זה אנסה להסביר מהו תיאטרון פוסט-דרמטי ובתוך זה מה היחס לטקסטים בתיאטרון החדש ו"הבועט" שהתהווה, אסתמך רבות על דברים שנכתבו בספרו של הנס טיס להמן.

התיאטרון הפוסט-דרמטי יוצא נגד התפיסות המסורתיות של התיאטרון, אלה שעד אז נתנו את החותמת לאירוע שרצה לקרוא לעצמו הצגה בתיאטרון. הוא מתקשר לזרמי האוונגרד בתיאטרון מתחילת המאה ה-20 ובכלל לכל מה שקשור במגמות תיאטרון ומופע שהם אנטי-אריסטוטליות, כלומר מגמות שיוצאות נגד הרעיון של אחדות המקום, הזמן והעלילה הנשענות על הפואטיקה של אריסטו². תוך כדי שבירת הקונבנציות, התיאטרון הפוסט-דרמטי תוהה גם על מהות המדיום ושואל מהו תיאטרון ומהי תיאטרונות. מההגדרה "תיאטרון פוסט-דרמטי" ניתן להבין שמדובר בתיאטרון שהוא "פוסט"- אחרי הדרמה. ישנם צורות ואסתטיקות רבות שנכנסות תחת 'מושג המטריה' הנ"ל אך אפשר לומר שבכולן הטקסט הדרמטי הקלאסי איבד מחשיבותו ובכלל, ישנו מעבר מדגש על המחזה וחשיבותו המרכזית ביצירה התיאטרונית אל חשיבות המופע עצמו, הפרפורמנס או אל 'הפרפורמנס-ארט' כביטוי אומנותי.

ניתן לומר שהשורשים של התיאטרון הפוסט-דרמטי הם אצל ברכת, כך שהוא גם במידה מסוימת תיאטרון פוסט-ברכטיאני³. להמן מסביר שהתיאטרון שואל שאלות דומות לאלה ששאל ברכת אך כבר אינו מסתפק בתשובות שברכת נתן. בהמשך מסביר להמן כי בתיאטרון הפוסט-דרמטי צריכה להיות "אסתטיקה של אחריות"⁴ שמפירוק גורמי המילה 'אחריות' באנגלית ניתן להבין למה הוא מתכוון response-ability- היכולת להגיב. להמן אומר שהתיאטרון הפוסט-דרמטי שם דגש על תגובת הקהל ועל מה שקורה בין הקהל לבמה, ההתרחשות כולה היא חלק מהמופע הפוסט-דרמטי ולא רק מה שמבצעים השחקנים על הבמה. תפיסה זו אכן מזכירה את תיאטרון האפי של ברכת ששאף לראות את הקהל אקטיבי, מנתח ומגיב.

¹ Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theater*. Abridged trans Karen Jürs-Munby (2006). London: Routledge.

² להמן, עמ' 16-18.

³ להמן, עמ' 27.

⁴ להמן, עמ' 185.

להמן מסביר בספרו כי התיאטרון הפוסט-דרמטי מגיב גם לתרבות המדיה והצריכה שאי אפשר להתעלם מהמהירות הבלתי נתפסת שהיא התפתחה (ועודנה) במאה ה-20. תרבות זו משפיעה ישירות על הצרכן, על אופי הצריכה, על נפש האדם ועל ציפיותיו כאשר מגיע לצפות בתיאטרון. בתרבות זו באדם רגיל להצפה של דימויים זזים על המסכים⁵. התיאטרון הפוסט-דרמטי נענה לאתגר בדרכים מגוונות. הן בהצפה מקבילה של סימנים ודימויים על הבמה או להפך בתגובת נגד של האטה והשהיית הסימנים ויצירת במה כמעט ריקה.

כאמור, התיאטרון הפוסט-דרמטי מייצר חוויה יותר מאשר מסר, שם דגש על התהליך ופחות על המוצר ועל האנרגיה שנוצרת יותר מאשר המידע שעובר⁶. התיאטרון הפוסט-דרמטי שם דגש על מה שקורה בזמן אמת, מה שנוהגים לכנות "כאן ועכשיו" ולא מייצר עולם בדיוני מקביל כמו בדרמה המקובלת. הדבר משפיע באופן ישיר על תפקיד השחקן שהופך להיות מבצע/פרפורמר ומביא את עצמו כמו שהוא באנושיותו כאדם אמיתי שמופיע על הבמה ולא שחקן שמציג דמות דמיונית ויוצר אשליה ממכרת.

ב. מאפייני העבודה עם טקסט בתיאטרון הפוסט-דרמטי

את השימוש במילה 'טקסט' מחלק להמן לכמה רבדים. ישנו השימוש הקלאסי, בו אנו רגילים להשתמש של **הטקסט הלשוני** שהוא הטקסט המדובר על ידי השחקנים לדוגמא. שימוש נוסף במילה טקסט יהיה לגבי **הטקסט הבימתי** שהוא הטקסט של הבמאי, מה שנקרא המיזנסצנה. המונח שהתחדש בתיאטרון הפוסט-דרמטי הוא **הטקסט הפרפורמטיבי** (Performance Text). במונח האחרון ישנה הסתייגות מהשימוש הקלאסי, 'טקסט' אשר בו השתמשו בתיאטרון הדרמטי כדי לתאר מארג של מילים, משפטים ופסקאות. כאשר משתמשים בתיאטרון הפוסט דרמטי במונח טקסט מתכוונים לזה הפרפורמטיבי, הכולל בתוכו את כל מה שמתרחש על הבמה. את הקשרים בין היסודות הבימתיים במהלך המופע.

בעקבות התפתחות המחקר של "Performance Studies" הודגשה סיטואציית הפרפורמנס בשלמותה וכיום קיימת הבנה של המשמעות והסטאטוס של היסודות הבימתיים המרכיבים מופע והם: היחסים בין המופע לקהל, הזמן והמרחב בו מתרחש המופע, התפקיד והמיקום של תהליך היצירה בתוך המרחב החברתי. הם נשזרים זה בזה כמו חוטים השוזרים אריג, ולא כמו לבנים היוצרות חומה, כלומר לא קיימת היררכיה בין היסודות, אלא השילוב שלהם הוא היוצר את מה שנקרא 'הטקסט הפרפורמטיבי'. התיאטרון הפוסט-דרמטי אינו מורכב רק משינוי של הטקסט הבימתי או של הטקסט התיאטרלי, אלא הוא מקיים שימוש בסמלים ומשמעויות שהופכות את הטקסט הלשוני והבימתי על פיו, זאת בעקבות השינוי המבני של הטקסט הפרפורמטיבי⁷.

ניתן לומר כי בתיאטרון הפוסט-דרמטי הטקסט הלשוני הופך לטקסטורה, המילים לחומר עבודה והטקסט הבימתי נוצר בהקשרים של הזמן והמרחב, יחסי מופע-קהל וההקשר החברתי. המעבר לטקסט

⁵ להמן, עמ' 89.

⁶ להמן, עמ' 85.

⁷ להמן, עמ' 85-86.

הפרפורמטיבי בא לידי ביטוי גם בהקשר הרחב הכולל את הפרפורמרים, שפת הגוף שלהם, החומר(הטקסט) הלשוני והיחס לזמן הספציפי שבו קורה המופע.

הדברים הנ"ל מושפעים מאד ומיישמים את השקפתו של ארטו שהתנגד לצורה שבה התיאטרון המערבי מתייחס למילים כעיקר העניין ובכך בעיניו התרחק התיאטרון מהחיים. הוא רצה שהשימוש בשפה לא יהווה בריחה מהחיים אלא שנשתמש בבמה כדי לשבור ולשנות את השפה וכך לגעת בחיים ולתת מזור לכאב שבהם. הוא טען שעל השחקן להפיח חיים במילים ולהתשמש בהן כחומר וצליל ולא רק להגיש אותן בשירות המחזאי או הבמאי⁸.

כאשר מדברים על הירידה של חשיבות המחזה והטקסט בתיאטרון הפוסט-דרמטי, ראוי להזכיר את הלך הרוח בתקופה הפוסט-מודרנית כמו שמתאר אותה חיים מאור במאמרו "מיתה יפה- מבוא ידידותי לפוסט מודרניזם"⁹:

בעולם כזה מתבטלת חשיבותו של ערך נוסף 'מקור' ו'מקוריות'. לדברים רבים כיום אין מקור, במובן של אחד, בלעדי, ראשוני וייחודי. כל תעשיית השכפול והסרט- נע מבוססת על כך שכל מכונית(או חפץ אחר) שיוצאת מן המסלול במפעל היא זהה. כשהכל מקור' פירושו ש'אין מקור' [...] עתה, כאשר המקוריות איננה ערך חשוב, אין מקום לגאונים מקוריים: המחבר 'מתי' וכל 'טקסטי'(מילולי, חזותי או צלילי) הוא, בסך הכל, פירוש של 'טקסטי' קודם. הפירוש הוא שווה ערך לטקסט המפורש. המקוריות, הרצון והיכולת לחדש מתגלים כאשליה מטעה שיש לצרפה אל מחסן הדימויים הקולקטיביים של תולדות האומנות. אמור מעתה: "מה שיהיה הוא מה שהיה"... לא ניתן לחדש כי הכל כבר נאמר..

לעומת הדרמה, בה הטקסט היה כמעט בגדר 'קדוש', בתיאטרון הפוסט-דרמטי הטקסט הופך רק לאחד מן המאפיינים, כאמור. המושג "מות המחבר" שטבע רולאן בארת הפך לנפוץ בשיח הפוסטמודרני¹⁰ כי נגע בתחומים רבים שהשפיעו על הכלכלה ותרבות הצריכה, המחקר והמדע ונראה שגם על התיאטרון. להמן בספרו מזכיר את עידן המצאת הטכנולוגיות החדשות שגרם לטקסט הכתוב ולספר להיות מוטלים בספק והשפיע על אופי התיאטרון הפוסט-דרמטי שהוא סימולטני ובעל פרספקטיבה רחבה יותר מאשר תפיסת הרצף הלינארי שלא משאירה מקום לחריגות.¹¹

מונח יסוד בהבנת הטקסט הפוסט-דרמטי הוא האינטר-טקסטואליות. זהו כלי פרשני וגם כלי יצירתי. המונח (המזוהה עם ז'וליה קריסטה ועם רולאן בארת) מתאר את הטקסט כרשת של סימנים המתייחסים לפרקטיקות המייצרות משמעויות. הטקסט אינו מתקיים כמערכת יחידאית, אורגנית ואוטונומית, אלא מקיים זיקה גלויה או מובלעת עם מערכות אידאולוגיות וסוציו-היסטוריות חיצוניות הטעונות בקודים ובקולות, שעקבותיהם מתגלים בטקסט החדש. המונח מכיל את המילה "טקסט" מהפועל הלטיני *texere*,

⁸ אנטונין, ארטו. *התיאטרון וכפילו*. ת"א:ביתן, 1996. עמ' 7-14.

⁹ מאור, חיים. "פוסט-מודרניזם: מיתה יפה. מבוא ידידותי לפוסט-מודרניזם". מתוך: גלריה של מאמרים. ירושלים: תל תש"ס, 2000. עמ' 135-138.

¹⁰ כך לדוגמא מישל פוקו במאמרו "מהו מחבר?" מתייחס למאמר של בארת.

¹¹ להמן, עמ' 16-18.

-weave- אריגה ושם העצם textus, tissue- מארג הקשור באופן ישיר לתפיסת הטקסט בתיאטרון הפוסט-דרמטי.

במונח אינטר-טקסטואליות מקופלות כמה הנחות יסוד: הראשונה היא שסימנים קשורים לסימנים אחרים יותר משהם קשורים לדברים במציאות. המונח מציין אפוא עיסוק בסימון ולא במשמעות. סימן הוא כמו הרמז¹² שמפנה ומקשר לטקסטים אחרים. ההנחה השניה היא שטקסטים קשורים לטקסטים אחרים. האדם אינו מחקה את המציאות אלא טקסטים קודמים שכבר עיצבו עבורו את העולם. אפשר לומר כי האדם פועל בסביבה של טקסטואליות מתמדת, הוא תמיד קשור באיזו הבניה טקסטואלית מסוימת. ואחרונה היא שהמשמעות היא תהליך דינמי של הפקה ומשחק בין אלמנטים, ולא תוצר אחדותי מוגמר וסגור. בתהליך דינמי זה נודעת חשיבות מיוחדת לקורא כ"יוצר הטקסט"- הקורא/ הצופה אינם פאסיביים.¹³

ג. טקסטים יהודיים בתיאטרון הפוסט-דרמטי

ארון הספרים היהודי ושיטת הלימוד והכתיבה של המסורת היהודית הם דוגמא מובהקת לשימוש באינטר-טקסטואליות. כל סגנון הכתיבה בטקסטים היהודיים הוא כזה של שזירה ואריגה. בתנ"ך ניתן להבחין בכתיבה שונה בין הספרים שנכתבו בזמנים שונים, על ידי אנשים שונים שקידמו מגמות אחרות. המשותף לכל עשרים וארבעת הספרים הוא שכולם נבחרו להיות חלק מהקאנון, הרי הוא התנ"ך; בתלמוד הן הירושלמי והן הבבלי, שנערך בצורה של רקמה של מימרות של אנשים מתקופות שונות בארץ ובבל שמגיבים מנקודת מבטם ותפיסתם על רעיונות והלכות בנושאים שונים באגדה והלכה; בכתיבה של הראשונים והאחרונים הן בזו ההלכתית והן בתחומי המחשבה ניתן למצוא התייחסויות ודימויים שונים שמתכתבים עם ספרים מהמקרא, מהנביאים ומהתורה שבעל-פה. התנ"ך מלא בהרמזים שמייצרים שיש פנימי בין טקסטים לטקסטים אחרים ובין דימויים מקבילים בסיפורים שונים וכך על ידי מילים מעטות מתווספים עומק ורוחב נוספים לכל לימוד של טקסט ספציפי. כל טקסט טומן בחובו עוד רעיונות רבים שמתכתבים ומתייחסים לטקסטים אחרים דרך דימויים, הרמזים וציטוטים מפורשים.

יאיר ליפשיץ, שעבר לעולם התיאטרון אחרי שנים של לימוד מסורתי בישיבה, כותב בספרו "מסורת מגולמת בגוף" כי כאשר שמעון לוי היה עובד בתיאטרון על טקסטים מתוך סיפורי המקרא, הוא היה מדבר רבות על הפוטנציאל התיאטרוני הטמון בו. לוי מצא בטקסטים המקראיים אזכורים לחלל, תנועה, תלבושות ואביזרים ומעין הוראות בימוי.

"תמונות בימתיות" סמויות אלה- הקיימות במקרא ובטקסטים יהודיים אחרים- משמשות למעשה חומר גלם עבור יוצרי תיאטרון, המעצבים הרמזים לטקסטים הללו באמצעות השפה הדרמטית והבימתית של יצירתם. האלוזיות יכולות להתקיים במישור הדיאלוגי, במישור ההתרחשות הבימתית, או באינטראקציה בין השניים.¹⁴

¹² או בלעז: אלוזיה. אגע במושג בפרק הבא.

¹³ הדברים מהגדרת המושג "אינטרטקסטואליות"- גורביץ', דוד וערב, דן. אנציקלופדיה של הרעיונות. תל אביב: בבל- ידיעות ספרים, 2012.

¹⁴ ליפשיץ, יאיר. מסורת מגולמת בגוף: ביצועים תיאטרוניים של טקסטים יהודיים. באר שבע: דביר, מוציאים לאור בע"מ, 2016. עמ' 48-49.

לאחר מכן, כותב ליפשיץ בשם אודו ג' הבל כי אזכור של טקסט אחד בטקסט אחר באמצעות אלוזיה משמש לא רק להעשרת הטקסט הנוכחי אלא גם כקריאה מחדש או פרשנות של הטקסט שמובא עם האלוזיה.

ההתמקדות היהודית הלמדנית בטקסטים ייצרה תרבות פרשנית שעיקרה דיון וקריאה מחדש בקאנון הטקסטואלי [...]. פעילות טקסטואלית זו אף ייצרה מסורת של כתיבה אינטר-טקסטואלית מפורשת ודחוסה שמילים, מונחים, ציטוטים ואלוזיות מהדהדים בה כתבים אחרים, מעשירים את הטקסט במשמעויות נוספות ובד בבד מפרשים מחדש את הטקסטים המצוטטים.¹⁵

דורית ירושלמי מתארת בספרה "דרך הבימוי" את שיטת הבימוי של יוסי זרעאלי שעסק אף הוא בטקסטים יהודיים ובוחרת להגדיר את 'העולם הפרשני' בו זרעאלי משתמש בעבודתו כ'מדרש' בגלל סגנון הלימוד המדרשי היהודי שעבודתו מזכירה לה, וכך היא כותבת:

מה אפוא ניתן להחשיב בפרקטיקת הבימוי של זרעאלי לתחליף למושג ה'פרשנות'? להבנתי, זהו המונח 'מדרש'. כידוע, מדרשי חז"ל אינם רק פירושים של המקרא, אלא הם יצירות ספרותיות עצמאיות, שאמנם נאחזות במקרא ונובעות ממנו, אך בו בזמן נבדלות ממנו ושומרות על האוטונומיה היצירתית שלהם.

מקורו של המונח מדרש הוא במשמעות של 'לדרוש ולחקור'. במובן זה התיאטרון של זרעאלי ניזון בכליותו מדרכי החשיבה היהודית, היות שהוא צומח מתוך הפרקטיקה והתאוריה של מדרש המוביל להתחדשות באמצעות העונג שבלימוד עצמאי-יצירתי.¹⁶

ירושלמי בוחרת במונח 'מדרש', שהוא משפת התלמוד והעיון הטקסטואלי היהודי אך מבטא גם שיטת חקירה שמתאימה למאפייני הבימוי של זרעאלי. אוסיף על כך כי בספרו, אומר יאיר ליפשיץ כי "ניתן לראות כיצד דימויים ונרטיבים מעולם אומנויות המופע היווני-רומי חלחלו לספרות והעשירו את החשיבה המדרשית והפרשנית בתחומי האגדה וההלכה גם יחד"¹⁷ דבריו מוסיפים נופך תיאטרוני לשיטת הלימוד המדרשית המסורתית מעבר לדמיון בין שיטות העבודה בתיאטרון בפוסט-דרמטי והמדרש, בהן בולטת מלאכת האריגה של הטקסט.

בספרו מצטט ליפשיץ מהמסה "מולדתנו, הטקסט" של סטיינר, תיאוריה לפיה יש שתי אפשרויות קיום יהודי: זו המסורתית בה במשך שנים נקטו היהודים בגולה, המעוגנת בטקסט בתור מולדת שהיא רחוקה מאקטיביות פרקטית או פוליטית ומהיקשרות פיזית לפיסת קרקע מסוימת¹⁸ ואפשרות הקיום השניה היא הציונית המודרנית, המתנגדת לאין-האונות המובלעת בעמדה המסורתית. דרך תיאוריה זו הוא מנסה להציע

¹⁵ ליפשיץ, עמ' 14.

¹⁶ ירושלמי, דורית. דרך הבימוי: על במאים בתיאטרון הישראלי. באר שבע: דביר, 2013. עמ' 338.

¹⁷ ליפשיץ, יאיר. מסורת מגולמת בגוף: ביצועים תיאטרוניים של טקסטים יהודיים. באר שבע: דביר, מוציאים לאור בע"מ, 2016. עמ' 26.

¹⁸ סגנון הלימוד הנתפס כגלותי, בו הלימוד נשאר בתוך "ארבע אמות של הלכה" בתוך כותלי בית המדרש.

הסבר לשאלה מדוע לא יצרו תיאטרון יהודי שעוסק בטקסטים יהודיים במשך שנות הגלות¹⁹. לפי תפיסה זו במשך שנים הטקסטים היהודיים היו חזות הכל והחזרה לארץ היא מעין קו פרשת המים מבחינת האפשרות ליצירה יהודית תיאטרונית חדשה ורחבה.

ליפשיץ בספרו מראה איך העיסוק בטקסט בתיאטרון יכול ללכת יד ביד עם הטקסטואליות היהודית. הוא אומר שבשנים האחרונות קם דיון בלימודי היהדות שכונה "המפנה הגופני" שהתאפיין בחזרה אל הטקסטים ובחינת ייצוגי הגוף בהם. "פעמים רבות התיאטרון חושף את הממד הגופני שבמסורת הטקסטואלית היהודית- ממד שלרוב אינו ניכר על פני השטח- ובכך מנכיח את הערכים המוטמעים בה"²⁰ ליפשיץ מתאר כיוונים מרכזיים בהם העבודה הגופנית בתיאטרון מתכתבת עם הטקסטים הקאנוניים בתרבות היהודית וטוען כי תיאטרון שיוצר התכתבות בין הטקסטים הקאנוניים לעבודה הגופנית מתפקד כמרחב משמעותי לחשיבה מחדש על המסורת הטקסטואלית היהודית דרך הגוף וכמובן שכולטים בסוגה זו הפרפורמנס האוונגרדי בו הגוף נמצא במרכז העשייה, הרי הוא התיאטרון הפוסט-דרמטי.

יוסי יזרעאלי, במאי ומשורר, החל לפעול בשנות השישים. שבמקביל אליהם מתפתח התיאטרון הפוסט-דרמטי אם כי אינו מוגדר עדיין ככזה. יזרעאלי קיבל מדורית ירושלמי בספרה את התואר "יוצר בימתי"²¹ שהוא פורץ דרך ביחס לבמאי הקלאסי. יזרעאלי לקח טקסטים שאינם דרמטיים ועשה עמם יצירה בימתית. הוא שילב בעבודתו מגמות אסתטיות חדשניות שונות, אחת מהן היא 'מטא-תיאטרון' שזו אסטרטגיה בה התיאטרון מפגין מודעות עצמית על ידי הבלטה או חשיפה של יסודות תיאטרוניים, דבר שמתאים לתפיסה הפוסט-דרמטית שמציג להמן בספרו, לפיה התיאטרון התיאטרון הפוסט-דרמטי בוחן את עצמו ושואל מהי תיאטרוניות בתוך המופע עצמו. בכלל, אפשר למצוא בעבודותיו אלמנט של חיפוש מתמיד, זאת בניגוד לתיאטראות שנכנעו לקונבנציה ומשועבדים להעביר הצגה לפי טקסט וז'אנר ברור²².

יוסי יזרעאלי עבד רבות עם טקסטים יהודיים, ביניהם: "מעשה בשבעה קבצנים" של רבי נחמן מברסלב, "סיפור פשוט" ו"הכנסת כלה" של ש"י עגנון. ובכך הוא הכניס את 'התיאטרון היהודי' לזרם המרכזי בישראל. הוא יצר עיבודים בימתיים לחומרים ספרותיים קנוניים. ליזרעאלי היתה ביקורת רבה על התיאטרון הממוסד מן ההתחלה והוא לא ראה את עצמו מחויב לשום טקסט. בתוך במאי, הוא חיפש את הרעיון המרכזי של המחזאי ומשם התחיל לעבוד בעצמו. לקראת סדרת מפגשים שנקראה "משחקים את ספר איוב", נפגש יוסי יזרעאלי עם יותם יזרעאלי, בנו לראיון שבו הוא נוגע בכמה נקודות מעניינות שנוגעות במתח שבין הדרמה ובין הטקסטים היהודיים.

¹⁹ כאן אציין את הפורים שפיל שתיפקד במשך שנים והיה יוצא דופן בסגנונו ובכך שאנו יודעים עליו כפעילות קרנבלית

פנים קהילתית יהודית.

²⁰ ליפשיץ, עמ' 16-17.

²¹ ירושלמי, עמ' 279.

²² ירושלמי, עמ' 282.

אציין כי שיטת העבודה בה בחר, של להתחיל הפקה מתוך סדרת מפגשים שהם סוג של מעבדה, בהם נפגשים שחקנים, קוראים טקסטים קלאסיים ומתחילים לשחק בבימוי, היא בעצמה טכניקה חדשה שמתכתבת עם התיאטרון הפוסט-דרמטי בו המעבדה והתהליך הם חלק משמעותי מן היצירה. בפתיחת הראיון מצהיר יזרעאלי על כוונותיו ואומר כי אין בכוונתו לביים מחזה המבוסס על איוב, אלא לביים את הטקסט המקראי ממש. אותו הטקסט שנכתב בארץ ישראל באותן השנים שבהן הוצגו באתונה הטרגדיות 'פרומתאוס הכבול' של איסקילוס ו'אדיפוס המלך' של סופוקלס.²³ כבר כאן מציב את הדרמה באתונה אל מול הטקסט היהודי בישראל. ננסה להבין דרך דבריו בראיון מדוע לא נוצרו חיבורים רבים בין אותה דרמה לטקסטים היהודיים.

יזרעאלי הוא אחד האנשים שמבינים בצורה היסודית ביותר את הפואטיקה של אריסטו ואת שיטת העבודה בתיאטרון הדרמטי הקלאסי ומן הצד השני הוא אדם שעוסק בטקסטים יהודיים ואפילו בשפתו ניתן לשמוע מושגים חסידיים כאלה ואחרים שהוטמעו בו, לכן דבריו בראיון מעניינים באופן מיוחד. כאשר נשאל יזרעאלי האם איוב הוא מחזה הוא עונה:

לא בדיוק. יש סברות כאלה במחקר: או שזה מחזה או שזו השפעה מהטרגדיות היווניות, אבל אני דווקא לא מסכים איתן. הוא בנוי בצורה שדומה מאוד למחזה, עם מערכות ודיאלוגים, אבל תמיד אמרתי על איוב שמה שכל כך עצוב בו זה שהוא חושב שהוא בטרגדיה יוונית, אבל אז הוא מבין שהוא תקוע בתנ"ך [...]. בטרגדיה יוונית יש קתריזיס, ואצל איוב אין. יש רק קבלה. הוא נכנע, בלי תנאים ובלי הסבר ובקצרה. 'אחת דיברתי ולא אענה, ושתיים לא אוסיף'. ככה הוא גומר. מה זה? אחד הדברים שגם מושכים אותי בזה, ובכלל כתפיסת חיים, זה השאלות הלא פתורות. בטרגדיות יווניות יש לך בסוף פתרון – גם כשהוא עצוב, יש בסוף פתרון. יש קורבן [...]. כאן אין פתרון. וזה בלתי נתפס. זה נגמר בטענה הגדולה של איוב לאלוהים ובמענה של אלוהים מן הסערה, וזהו.

יזרעאלי, שמתאר בהמשך הראיון שתיאטרון המערבי תמיד הרגיש תייר ולכן נמשך לעסוק בתיאטרון יהודי שקשור לבית בו גדל בירושלים, מתאר כאן בעיה מובנית ברצון להתעסק בטקסטים יהודיים במדיום של הדרמה המערבית. עד התיאטרון הפוסט-דרמטי הפואטיקה של אריסטו הובילה את כל סגנון היצירה, מדבריו בראיון, אולי אפשר לומר כי הטקסטים היהודיים היו צריכים לעבור טרנספורמציות ולהפוך לפולקלור על מנת שיוכלו לעלות על במת הדרמה. הם אינם בנויים בצורה של התחלה-אמצע-סוף לדוגמה ולכן תמיד היו צריכים לעבור שינויים שאיימו לאבד את מה שמאפיין אותם כל כך והוא אותן שאלות שמהדהדות לכאורה, הסיג ושיח של האדם עם בוראו וקבלת הדין מן הצד השני.

מפרק זה בעבודתי עולה כי האפשרויות שפתח התיאטרון הפוסט-דרמטי שכפר בפואטיקה של אריסטו או בכל מודל מובנה ותבנית שאליה מחוייבים בתיאטרון. בפוסט-דרמטי ניתן גם להשאיר שאלות מהדהדות, השימוש בדימויים מתוך טקסים ישנים כפי שקורה במדרשים, האינטר-טקסטואליות שמזכירה את סגנון הכתיבה כאריג במקורות היהודיים, השיבה של היהודים לארצם ומתוך כך לגילום הדברים בגוף פתחו ביחד

²³ אבא, סיפור: הבמאי יוסי יזרעאלי משוחח עם בנו 'ותם על איוב', בית אביחי.

<http://www.bac.org.il/stage/article/aba-sypvr-habmay-yvsv-yzraaly-mshvvh-aam-bnv-yvrm-aal-ayvb>

נדלה בתאריך 30/6/18

עם עוד מוטיבים רבים שמוזכרים בפרקים הקודמים ועוד אגע בהם בהמשך העבודה, אפשרות לתיאטרון חי ותוסס שעוסק בטקסטים יהודיים ואינו מוחק את מאפייניו.

יוסי יזרעאלי ביושרו וברצון שלו להתעמת ולהתעסק בזהותו היהודית, התעסק רבות והוביל את תחום התיאטרון היהודי בארץ. הוא כתב על התיאטרון היהודי:

התיאטרון עצמו- המרדף בעקבות המציאות, הניסיון הנואש להדבירה או הניסיון הנואל לשלוט בה בדרך החיקוי או אשליית הגשמתה- הוא ביטוי לגעגועים. געגועים אל מציאות בלתי מושגת, בלתי נתפסת. את התיאטרון היהודי יש לפתח לא כניסיונות להגשמה של מציאות, כי געגועים אליה[...]. הגעגועים לתיקון הבלתי ניתן להשגה וחרדת ההחמצה של המשימה הבלתי אפשרית הם לב לבו של התיאטרון היהודי²⁴.

המודלים של תיאטרון פוסט-דרמטי בהן אעסוק בהמשך העבודה: "קבוצת התיאטרון הירושלמי" ורחל קשת הם כאלה. הן לא באות כדי לחקות איזו מציאות אלא נאבקות כדי להבין, ולהשמיע קולות מושתקים, הן בחיפוש מתמיד גם כאשר הן על הבמה, מחפשות לדבר עם אותה מסורת יהודית, לשאול ולחפש את הדרך אל מה שנכתב על אותה מציאות נכספת.

²⁴ יוסי יזרעאלי, "לקראת תיאטרון יהודי: קווי מתאר ראשוניים", עיתון 77, 59, 1984, עמ' 46.

2. מודל העבודה של "קבוצת התיאטרון הירושלמי"

א. על "קבוצת התיאטרון הירושלמי"

"קבוצת התיאטרון הירושלמי" היא הקבוצה הוותיקה בארץ היוצרת תיאטרון פרינג'. הקבוצה יוצרת מופעי תיאטרון ומוזיקה מקוריים השאובים מהמקורות היהודיים. הקבוצה הוקמה ביוזמתה של גבריאלה לב יחד עם עליזה עליון ישראל, רות וידר מגן וג'ויס מילר. עבודותיה מקוריות וייחודיות ועל יצירתה ותרומתה לתרבות זכתה בפרסים ושבחים רבים בארץ ובעולם. משכנה של הקבוצה היום, בית מזיא לתיאטרון בירושלים.

גבריאלה לב מתארת בפתח הספר "מדרש במה" שנכתב על ידי עליזה עליון ישראל על הקבוצה ויצירותיה, את מה שהניע אותם להתחיל ליצור ולעסוק בתיאטרון ששואב מן המקורות היהודיים. היא מתארת איך הן ידעו שהעיסוק בנכסי צאן הברזל של התרבות היהודית יכול להיות מסוכן אך זה התגמד לעומת השכנוע בכך "שתרבות חיה, מהדהדת ונושמת מסוגלת להתקיים רק כאשר היא מכילה את מקורותיה העתיקים ואת התבניות העכשוויות גם יחד. והדיאלוג הזה חייב לכלול נשים."²⁵

הקבוצה עוסקת בקשר שבין הטקסטים שהם מורשת התרבות היהודית לבין התיאטרון ומקימות הקבוצה היו נשים שלקחו על עצמן גם את המשימה להשמיע את הקול הנשי שלרוב מושקע במקורות.

הייתי אומרת שהשאיפה שהשאיפה שלנו לא היתה רק להמחיש את סיפורי התורה או המדרש, אלא תיקון עולם. האמנו שרק באמצעות יחסים קרובים עם המקורות, דרך קשר שאינו כבול בגבולות הממסד הדתי, תוכל התרבות היהודית ישראלית להתחיות, להתחדש ולהתפתח. חיפשנו דרך לגלות ולגאול את קולה של האישה - לא רק לשם שוויון פוליטי אלא מתוך אמונה עמוקה שתרבות צריכה להכיל את קולותיהם של כל חלקיה, ושגאולת הקול הנשי מחזקת את שורשיה של התרבות בקרב גברים, נשים וילדים כאחד. העסיקה אותנו השאלה מהו תפקידנו כאמנים בישראל של סוף המאה העשרים, ומה תוכל להיות התרומה שלנו לתרבות העולם. היינו עסוקות בגילוי הקשר האורגני לשורשים, למולדת, למגדר, להיסטוריה ולמיתולוגיה שלנו דרך התיאטרון ואמנויות הבמה.²⁶

ב. העבודה עם הטקסטים היהודיים בסגנון פוסט-דרמטי ב"קבוצת התיאטרון הירושלמי"

בפרק הקודם אפיינתי את הטקסט בתיאטרון הפוסט-דרמטי ע"פ ספרו של להמן כ'טקסט פרפורמטיבי'. אזכיר בקצרה כי זהו טקסט שמשלב בין היסודות הבימתיים המרכיבים מופע והם: היחסים בין המופע לקהל, הזמן והמרחב בו מתרחש המופע, התפקיד והמיקום של תהליך היצירה בתוך המרחב החברתי. הם נשזרים זה בזה כמו חוטים השוזרים אריג. בפתח הספר "מדרש במה" מתארת גבריאלה לב, את סגנון העבודה של הקבוצה עם הטקסטים היהודיים. בדומה לדורית ירושלמי שבחרה להגדיר את עבודת הפרשנות

²⁵ עליון ישראל, עליזה. מדרש במה: "קבוצת התיאטרון הירושלמי". תל אביב: ידיעות אחרונות, ספרי חמד, 2009. עמ' 13.

²⁶ שם.

של יזרעאלי במושג 'מדרש'²⁷, בקבוצת בתיאטרון הירושלמי קראו הנשים לשיטת הפרשנות והיצירה שלהן (ואף לספר שנכתב על עבודותיהן), "מדרש במה". כאשר מסבירה לב את המושג 'מדרש במה', הדברים נשמעים כיישום מושלם של המושג 'הטקסט הרפורמטיבי':

מהו, אם כך, מופע כמדרש? פירושו של דבר, להשתמש בכל טווח הכישורים האנושיים והאמנותיים כדי להעביר משמעות, וזו יכולה להתגלות במלואה רק כאשר היא **מתרחשת** מול קהל, מפני שהמשמעות טמונה גם במפגש האנרגטי בין השחקן או השחקנית לקהל. לאמנית הבמה יש מיומנות גבוהה בעבודה גופנית וקולית ובמשך שנים היא מעדנת ומגמישה את יכולתה ליצור חיבור בין רגש, מחשבה, חיים פנימיים ופעולה פיזית. כך היא יכולה לפרש את המדרש-בלשוננו המקורית-תוך שימוש בטונים שונים של קול, שירה, ריקוד, תנועה ודרמה. ההעמדה והשילוב של כל המרכיבים ההבעתיים הללו יחד, זה לצד זה, הם המבטאים את הפרשנות שלה לטקסט, פרשנות שמתרחשת בזמן הווה, במפגש עם הקהל. כך נולדת משמעות מיוחדת וחדשה.

ניתן לטעות ולחשוב כי בתיאטרון הפוסט-דרמטי התבטל מקומו של הטקסט לחלוטין. אך אמנם העבודה עם הטקסט והשילוב עם המוטיבים האחרים היא העיקר בתיאטרון זה אך אין זה מבטל לחלוטין את מקומו של הטקסט. המשותף לנשים היוצרות ב"קבוצת התיאטרון הירושלמי" היא האהבה שלהן לטקסט וקודם כל הניסיון לפרש אותו בעצמו. בחלק מן ההצגות אפילו הביאו הנשים לקהל את הטקסט שממנו שאבו את ההשראה למופע הרפורמטיבי כדי שיפתח קודם כל מדרש אישי ועצמאי, כפי שאפרט בהמשך. לאישוש הטענה כי אמנם הטקסט שינה מיקום אך לא איבד את מקומו לחלוטין אביא את דבריה של דורית ירושלמי כשמסבירה על התיאטרון הפוסט-דרמטי בספרה "דרך הבימוי":

תיאטרון הפועל מעבר לדרמה, 'אחרי' האוטוריטה של הפרדיגמה הדרמטית בתיאטרון. ואולם דווקא בהקשר של חקר בתיאטרון המקומי [...] אין משתמע שהתיאטרון הפוסט-דרמטי הוא תיאטרון ללא טקסט. 'אחרי' הדרמה משמעותו להתמקם מתוך בידול עצמי מהתיאטרון הקונבנציונלי המותש והחלש, מתיאטרון שבו הטקסט הוא האוטוריטה ולא הסצנוגרפיה.²⁸

"קבוצת התיאטרון הירושלמי" היו לוקחות את מה שכתוב בדו-ממד על הדף ומגלמות אותו בגוף, מה שהאיר את הטקסטים העתיקים באור חדש. האינטר-טקסטוליות בין מה שנכתב לפני שנים לבין איך שהרעיונות פוגשים את הגוף העכשווי ואת הסיטואציה האקטואליות במדינת ישראל, המקום בו הן עובדות, יצרו משמעויות חדשות מרתקות. בספר "מדרש במה" כותבת לב כי אולי העיסוק בטקסטים ושינוי משמעותם על ידי הבאתם לבמה נשמעת מובנת מאליה אך היא אומרת ש"פעולה זו היא גם פורצת דרך ומעט מזעזעת מפני שברגע שבו מכניסים את הצורה האנושית ואת נוכחות הגוף לתוך הטקסט, נוספים אלמנטים של חיים ושל זמניות למה שנתפש עד עתה כנצחי"²⁹. העיסוק בטקסים בצורה זו יוצרת גם קשרים שוברי היררכיה בין טקסטים קנוניים לבין מונולוגים מחיי היומיום, בין דמויות שנחשבות גבוהות לנמוכות ויומיומיות. סגנון עבודה מסוג זה בולט בעבודותיהם של "קבוצת התיאטרון הירושלמי". בנוסף, הקבוצה עוסקת בנושאים מושתקים שיש עליהם טאבו בחברה הדתית. גבריאלה לב מתארת איך באחת ההצגות שהציגו ביישוב דתי, עצרו להם את ההצגה באמצע ורק אחרי שיחה משותפת הוחלט שימשיכו. הדבר מזכיר התמודדות של אמן פוסט-דרמטי פורץ דרך נוסף, הבמאי האיטלקי רומיאו קסטלוצ'י שנגע בטקסטים קנוניים ובדמויות קדושות

²⁷ ראה פרק 1.ג.

²⁸ ירושלמי, עמ' 418-417.

²⁹ עליון ישראלי, עמ' 10.

מהברית החדשה שלא מקובל היה להתייחס אליהם בצורה עכשווית או בשפה נמוכה וכמובן שלא היה מקובל להביע דעה ביחס אליהם ולבקר את התנהלותם. מדובר על עבודתו "on the concept of the face regarding the son of god" שבמאמר שכתב עליה קריסטופר בלייס נאמר שהיצירה עוררה מחאה ציבורית אלימה בצרפת ונעצרה גם היא באמצע על ידי הקהל שלא יכל לסבול את חוסר הצנזורה בנושאי דת³⁰.

"בישראל החצויה" לפי הגדרתה של לב בספר, בין דתיים לחילונים, עיסוקים בטקסטים כאלה תמיד מעוררים תגובות ותחושות אצל כל צד. בתיאטרון הפוסט-דרמטי כפי שכתבתי לעיל, הטקסט הפרפורמטיבי נכתב גם על ידי הצופה. לכן, ניתן לומר כי תגובות הקהל הינם חלק מהטקסט הפרפורמטיבי ולא מכשול, וכך גם הקהלים הרבים בהם הופיעה הקבוצה באירופה, אסיה ואמריקה בודאי יצרו עוד ועוד צורות של אינטר-טקסטואליות מגוונות ועמוקה בעצם היותם נוכחים בסוג כזה של מופע בו הם שותפים.

"את 'קבוצת התיאטרון הירושלמי' התחילו שלוש נשים שיצאו במסע לחיפוש אחרי קולן התיאטרלי במסורת המדרש היהודי, שבה קולן של הנשים מושקע" כתבה עליזה עליון ישראלי בספרה³¹. התיאטרון הפוסט-דרמטי, לפי להמן, מצליח בצורה מיוחדת להכיל בתוכו תאוריות פחות מקובלות שמודרות מהשיח³². לכן טכניקת העבודה הפוסט-דרמטית של קבוצת התיאטרון שעליה עוד ארחיב, מאפשרת לשאול שאלות על טקסטים קיימים שעד כה נראו כסגורים ע"י אנשים שבעבר נתפסו כ'שולי החברה'.

"קבוצת התיאטרון הירושלמי" הופך הטקסט לטקסטורה וחומר עבודה. בנוסף, להמן מסביר שהתיאטרון הפוסט דרמטי מפרק את הטקסט ועוסק בצלילים ובסאונד שלהם. נאום השחקן הופך לבעל חשיבות מוזיקלית ולא רק העברת מסר משמעותי הקשור בפירוש המילולי של המילים. הטקסט אותו מבצע השחקן הופך למקור מוזיקלי. במקביל, באותה התקופה, החלה להתפתח האפשרות למניפולציות על הקול האנושי ובכלל, בשל המוזיקה האלקטרונית. השימוש בכל אלה, מאפשרים לסאונד נוכחות בפני עצמו. על פי להמן, השילוב בין הוויזואלי לסאונד, יוצר "מרחב שלישי" ובו מתרחשת החוויה התיאטרונית של הקהל. בהקשר המוזיקאלי בולטת במיוחד בקבוצה רות וידר מגן שמתמחה בעבודה קולית ומפיקה צלילים וקולות רבים במופעים בצורה שמייצרת אינטרפרטציות שמחדשות רבדים בכל טקסט.

בעבודתה מתארת ריבי פלדמסר-ירון את העבודה הקולית שהופכת לטקסט הפרפורמטיבי בהצגה "שרה take 2" של "קבוצת התיאטרון הירושלמי"(עליה ארחיב בהמשך):

³⁰ Christopher Balme, (2013) "The Affective Public Sphere: Romeo Castellucci's On the Concept of the Face Regarding the Son of God", Sayi: 22, 2013/1, s. (97-112)

³¹ עליון ישראלי, עמ' 24.

³² להמן, עמ' 5.

חקר הקול האנושי והשפה הניב עבודה קולית עשירה המייחדת את עבודות הקבוצה. לאמצעי אומנותי זה יש כפל משמעות: הביטוי האוניברסלי של השמעת קולה של אישה: לפי תפיסתה של לוס אריגארי, השפה מקבעת תפקידים חברתיים ומדוברת בלשון זכר...

המשמעות השניה של השימוש בקול נובעת מהאיסור ההלכתי על שימוש בקול הנשי בציבור מפאת "קול באישה ערוה"... מעניקה לטפול הפמיניסטי בתכנים משנה תוקף.

ההקפדה של הקבוצה על חקר הצלילים של השפה העברית קשורה לשפה שבה היא משתמשת. שפה זו מורכבת מקטעי מדרש, משפה מקראית, מארמית ומעברית מודרנית.³³

ניתן למצוא הקשרים רבים בין השפה הנשית ב"קבוצת התיאטרון הירושלמי" לבין הטקסט הפוסט-דרמטי שבשניהם אין צורך בליניאריות, אפשר למצוא קיטועים ושפה אסוציאטיבית ואין זה בדיעבד כי אם בכוונה תחילה. המשותף לשפה הנשית ולתיאטרון הפוסט-דרמטי הוא שניהם קוראים תיגר על תפיסת העולם ההיררכית, אם זו הפטריארכלית שמכריחה אותנו בסגנון שפה גברי ואם זו אחרת שמקבעת וממשטרת אנשים לפי תפיסות מוגדרות ברורות. ב"קבוצת התיאטרון הירושלמי" בטקסט הפרפורמטיבי והטקסט הנשי על כל משמעויותיו משמשים בערבוביה ומייצרים חוויה ייחודית מרשימה שלאחד תראה כמו כאוס ולאחרת כמו חלום.

כמה מאפיינים לשפה הנשים בתיאטרון: היא מעגלית, אסוציאטיבית וסימבולית- בעלת כמה עלילות ורבדי משמעות, ופועלת תוך כדי ריבוי דמויות; להבדיל מהמודל הגברי ליניארי, השפה היא אפיזודית; היא פועלת תוך כדי שילוב של טכניקות שכוונתן המזמינות אסטרטגיות וסגנונות שונים לבחינת מציאות אחרת, ותוך אריגת אלמנטים שונים זה בזה ללא היררכיה אומנותית. לשפה האמנותית הנשית אין מסר חד משמעי ואין פיתרון תפור וסגור. היא משתפת את הקהל באירוע החווייתי-אומנותי, והיא נבנית ומתחדשת בתהליך בלתי פוסק. זהו תיאטרון מינימליסטי ועני, היוצר מנקודת מוצא של מיעוט. כל אלה מתקיימים ב"קבוצת התיאטרון הירושלמי".³⁴

ג. מאפיינים פוסט-דרמטיים נוספים שבאים לידי ביטוי במקרה המבחן "שרה 2 take"

כדי להבין יותר על מאפייני העבודה של "קבוצת התיאטרון הירושלמי" בחרתי בעבודה "שרה 2 take", שהיא שכלול של העבודה "שרה" שבאה לפני. בחרתי בעבודה זו כי היא אחת העבודות המוקדמות של הקבוצות וכי היא מסקרנת בכך שנותנת פוקוס על שרה אימנו מן התנ"ך, זו שאור הזרקורים אינו עליה בסיפור עקידת יצחק בספר בראשית. הנשים היוצרות בחרו לספר את סיפור עקידת יצחק מזווית האמא הסובלת, שרה.

וכך כתבה ריבי פלדמסר-ירון על עבודה זו:

יצירתה של "קבוצת התיאטרון הירושלמי", בנושא שרה, מורכבת ממדרשים מן המקורות וממונולוגים עדכניים שחיברו המשתתפות, על מנת לבטא את הקשר שבין חייהן בהווה לבין הפרשנויות שהן מצאו לדמותה של שרה [...] "קבוצת התיאטרון הירושלמי" יצרה מופע המבוסס על טקס שבו משתתפות שלוש דמויות שכל אחת מהן היא שרה (שרה א', שרה ב', שרה ג'). טכניקה זו של הכפלת דמויות אופיינית לתיאטרון אפי ומאפשרת ריבוי נקודות מבט על הדמות הקנונית, מבלי לטעון לגילום ממשי של הדמות.³⁵

³³ ריבי פלדמסר-ירון, "הייצוג הנשי והאמצעים האמנותיים במופע של קבוצת התיאטרון הירושלמי", חיבור לשם קבלת M.A (אוניברסיטת תל אביב: לא פורסם, 2003). עמ' 97-98.

³⁴ פלדמסר-ירון, עמ' 95.

³⁵ אהרונסון להבי, שרון. *מגדר ופמיניזם בתיאטרון המודרני*. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2013. עמ' 128-129.

היוצרות חיפשו את הדרך להנכיח את סבלה של שרה סביב עקידת יצחק והסתמכו על מדרש המפרש את מותה של שרה בערב ראש השנה כתוצאה מכך שנודע לה על העקידה, וכי קול השופר מבטא את זעקתה³⁶. היוצרות חיברו מארג טקסטואלי ובימתי בין מסורת מדרשית זו לבין זהותן כאימהות בהווה, על התלבטויותיהן, ואף הכנותיהן המעשיות לקראת ראש השנה, ובתוך כך הן שבות ומספרות את דמותה של שרה.

ההצגה בנויה כטקס שבו הקהל שותף להעלאה חוזרת ונשנית של ספור מותה של שרה כתוצאה מעקידת יצחק. בטקס זה עולה דמותה המקראית והמדרשית של שרה יחד עם בנות דמותה המודרניות, ומעבר לכל עולה קולה של שרה שהושק במסורת, אבל בדרך פלא מהדהד בכל שנה מחדש בקולו של השופר- אותו קול שפרץ ע"פ המדרש מעומק הווייתה של שרה כשנודע לה על העקידה, והביא לעולם האמונה של אברהם את הצד השני, את התפיסה האקזיסטנציאליסטית של חיים חסרי משמעות התלויים על בלימה. ההצגה נחלק לשני שלבים. בשלב הראשון, השכלי-אינטלקטואלי, מתחלק הקהל עם כניסתו לקבוצות קטנות, חברות, המונחות על ידי מנחים. כל קבוצה לומדת בעזרת המנחה את שלושת המדרשים שעליהם מבוססת ההצגה, ויוצרת מעין מדרש משלה.

בשלב השני עובר הקהל לחלל אחר, שבו הוא נדרש לתפיסה אינטואיטיבית אסוציאטיבית- חלל ההצגה, שם יתרחש טקס שבו הוא עומד להיות שותף. כבר מההתחלה, אם כן, חווה הקהל שתי תפיסות מציאות האופייניות להבדל בין קולו של אברהם לקולה של שרה או בין הסטראוטיפים של תפישה גברית לעומת תפישה נשית³⁷.

בספרו, כותב להמן באריכות על דרך עבודתו של תדאוש קנטור שמעבודתו אפשר ללמוד הרבה על טיבו של התיאטרון הפוסט-דרמטי. הוא כותב שם על כמה מוטיבים שאפשר למצוא גם בעבודה "שרה 2". קנטור הרחיב את גבולות המופע התיאטרוני הקלאסי לחוויה שמתרחשת בחלל שתופסת צורות שונות, אם של הפנינג, פרפורמנס, יצירת אומנות או טקס. הוא רצה לייצר חוויה חזקה ומשמעותית שהשתמשה בכל הכלים ללא היררכיה או גבולות. המוזיקה, התאורה וכל האפשרויות האומנותיות התגייסו לטובת החוויה שנוצרת במרחב הזה שבין הקהל לבמה. הוא היה עוסק הרבה בזיכרונות ובמוות, וכך נוצר לפעמים טקס שהדמויות בו היו כאלה שכמו חזרו מעולם המתים³⁸.

צורה זו מתאימה בהחלט לעיסוק של "קבוצת התיאטרון הירושלמי" עם טקסטים מדרשיים בהם מופיעים לרוב דימויים ודמויות כמו השטן/ מלאך המוות שבאים לספר לשרה על מות יצחק ובכך לגרום לה למות גם כן. ההצגה "שרה 2" נפתחת עם סאונד חזק של צעקות וקולות של הנשים, תאורה ואלמנטים נוספים כגון: רצפת הסטודיו שמסומנת במעגל שבו נעות הנשים בדומה לריטואלים בעולם בהם ההליכה במעגל נפוצה, במהלך ההצגה לא מעט הן מסתובבות עם כלים בידיים ומתיזות מתוכם חומר כטקסים פגאניים

³⁶ עליון ישראלי, עמ' 129-135.

³⁷ לפי הפתיחה למחזה 'שרה 2' שכתבה עליזה עליון-ישראלי ז"ל. שם, עמ' 159-160.

³⁸ להמן, עמ' 71-72.

ישנים בהם שופכים מים מטהרים או חומרים אחרים, בנוסף קול השופר ושירי ראש השנה מחברים ליום בריאת העולם על פי היהדות בו חוגגים את ראש השנה. וכך עם תחילת ההצגה נוצרת אווירה חזקה וסוחפת של טקס.

גבריאלה לב מייצגת את השטן עליו כתוב במדרש ושתי השותפות עושות לה הד כך שנוצר סאונד של דמות שעלתה מן השאול (4: 30) כמו בעבודותיו של קנטור. והכל קורה בצורה סימולטנית כל אישה מביאה כיוונים אחרים של שרה כפי שעלו מן המדרשים שלמדו בתחילה על הקהל. בדקה 25: 40 מסופר על מדרש בו שרה מתה ואחרי שמתה שולפת לב מסיכה לבנה ומסתובבת עמה וכך נוספת לבמה דמות נוספת ספק אדם ספק בובה שמנכיחה את המוות. את האישה המתה וזועקת את זעקתה עם השופר. בדקה 32: 00 יש על הבמה טקס אהבה עתיק במוזיקה כמעט מחרישה ואימרסיבית, שמכריחה את הצופה להיכנס אליו ואולי זו מה שרצו לייצר את תחושת שה כאשר מובלת לארמונו של אבימלך במצריים בניגוד לרצונה אחרי שאברהם אומר לה שתגיד שהיא אחותו. כל הטקס הצורם קורה במקביל למילים שנאמרות כמו בשירה כואבת ומצמררת של בין בכי לטקס ישן :

היא מציעה את יצועה לקראתו

היא מציעה את יצועה למענו

ליצועיה שהציעה הנוחים היא קוראת למלך

ליצועיה שהציעה היא קוראת לזה שאהבה

גבירתי רוחצת במים את עגבותיה הרכות

למען המלך. אבימלך.

במקום נוסף בספרו כותב להמן על המופע הפוסט-דרמטי בנוצר בחוויה הכוללת שנוצר בין האומנויות :

A title like Actor, Dancer, and Songstress (by Gisela von Wysocki), for which Axel Manthey created a staging, exemplarily expresses the 'between' of postdramatic theatre. It is about the interaction of the performers and not that of the abstract artistic principles; about the 'between' as a mutual reaction of the different modes of representation, not their addition; not about multimedia sensations but an experience that cuts across these effects³⁹.

לפי להמן, בתיאטרון הפוסט-דרמטי לא מדובר במה שכל סוג של אומנות מביאה לבמה ומה כל אחת מוסיפה אלא מה שמעניין זו החוויה שנוצרת במרחב שבין האומנויות. מה שמשנה זה האינטראקציה בין המבצעים את האומנויות השונות ולא באומנות הספציפית של כל אחד. במופע "שרה 2" הנשים משתמשות באומנויות שונות על הבמה : אומנות פלסטית, שירה, משחק, הקרנה עם שקופיות על הקיר. דוגמא לאומנות הפלסטית היא כאשר בדקה 23: 05 רות וידר מגן עושה מעין טרנספורמציה למכשפה שמספרת על חלל השופר שהוא מקביל לחלל ששרה שביטלה את עצמה, היא מורחת על פניה צבע/חימר וכך משתנה כל צורת הפנים ברגע, בנוסף יש את המסכה שעשויה מהגבס הלבן שהזכרתי לעיל שהיא דימוי אומנותי חזק. כאשר שרה מדברת

³⁹ להמן, עמ' 112.

עם השטן בדקה 5:49 היא מספרת על כמה היא רצתה את בנה יצחק וכאשר מגיעה לרגע בו היא אומרת שהיא התפללה יותר מאברהם היא מושתקת על ידי שקף שמצמידה לפיה ומתמלא אודם, לאחר מכן היא מניחה את השקף עם השפתיים המושתקות מצויירות עליו על המקרן כך שמעל הטסט המוקרן על המסך יש ציור של שפתיים נשיות מרוחות מושתקות והן מתנוססות כעד להשתקה.

המשחק עם הצבע על השקפים גם הוא מעשיר את המופע ומכניס רמזים לדעות ולביקורת על הטקסטים שנשמעים ועד כה היו מוכרים בצורה אחת.

כמו שמקובל בתיאטרון הפוסט-דרמטי, בולט לדוגמא בעבודותיו של יאן פאבר, גם ב"קבוצת התיאטרון הירושלמי" הבמה מוצפת בסימנים ודימויים מכל עבר. יש חומרים רבים שנשפכים על הבמה ושולחים לעולמות נוספיים, טקסיים, חלומיים או שנוגעים דווקא בדברים מן היומיום. כך לדוגמא כשמתחיל אחד מן הטקסים בהצגה גבריאלה לב מפזרת על הבמה בהצגה כמות רבה של קש (13:40) וכך ברגע אחד הבמה משתנית וישנו מעבר מדיבור של וידר-מגן על איך מכינים את הדג לסדר בראש השנה לטקס שבו מספרת גבריאלה על ילדה שלה שיוצאת עם ערבי ואחרת שיוצאת עם חוזר בתשובה. אחרי ששרה מתה מתחיל טקס בו וידר-מגן שרה בלאדינו את השיר העממי שנקרא בתרגום "כאשר המלך נמרוד" ומפזרת מכלי עתיק על הבמה אבנים שמציפות את הבמה. ומיד אח"כ מכניסים לבמה תפוחים בדבש שמסמלים את הברכה לשנה מתוקה ביום שבו יצאה נשמתה של שרה והניגוד הזה בין השניים. לבמה גם נכנסת בשלב כלשהוא אישה עם קערה של מים וממנו מוציאה מסכה נוטפת מים ואז יש מפגש בין האישה שעל פניה בוך והאישה הנוטפת מים וזה יוצר אימג' מרשים של מפגש בין פנים של שרה. וכמובן יש את העבודה של השרה שהיא ייצוג של האמא של היום במדינת ישראל ששולחת את בנה לצבא במקביל לשרה ששלחה את בנה יצחק לעקידה והעבודה עם המדים על הבמה שבשלב כלשהוא ניתן לשוח כי הם מדים כי הם הופכים לדוגמא לתינוק נוגעת ומשאירה מחשבות ותחושות רבות(20:30).

על המסך מידי פעם עולות תמונות. בתחילת ההצגה כאשר מתחיל טקס ראש השנה התמים על המסך מתנוססת תמונה של עובר שמיד זורקת למקום של לידה ורחם אישה והוא חוזר שוב בטס האהבה המצוין לעיל. ואז על המסך לפעמים תמונה של דף גמרא עם המדרשים אשר אותו מטשטשות הנשים לעיתים על ידי צבע או מוסיפות רבדים של צורות וכך לנגד עיני הצופה הוא רואה איך פיזית על דף הגמרא נוסף צבע נשי שלא נכתב מראש ואף הושתק. אח"כ נשארות רק שפתיים שאח"כ יתחלפו בשקף של פני השחקנית המייצגת את שרה המעוותות, אחרי ששרה שמעה מהשטן שהרגו את בנה היחיד ובזמן שהיא אומרת:

הידיים שלי כמו קשורות.

הרגליים שלי לא זזות.

האבן הקרה מתחתי.

מלמעלה השמים קשים.

זהו? זה הכל? רק זה?

הסאונד שמופק הוא בעיקר קולי. עבודת הקול של רות וידר-מגן היא כמעט אינסופית. היא מפיקה מקולה צלילים שונים ואחרים האחד מן השני. היא יוצרת אווירת טקס אהבה ואחר של מוות בקולה גם מצליחה לרמוז על קולו של השופר. מה שמיוחד זה שהרבה מן הקולות מופקים בהקשר לטקסטים. הנשים מפרקות את הטקסטים ופתאום הטקסט משמש מעין טקסטורה. הוא מתפרק לצלילים שמפיקים משמעות עמוקה ורבידים למה שנאמר מלכתחילה. כיוון שהקהל נפגש עם חלק מן הטקסטים לפני ההצגה, המשמעות מוכפלת בכמה כי הוא מכיר את הקריאה הפוטה, את מה שחשב ועכשיו דרך עבודה קולית מעלפת הוא שומע את הכל מחדש לגמרי. יש רגע שבו רות וידר-מגן מספרת את המדרש שמסביר את קול השופר מזכיר את קולה של שרה, היא מספרת את המדרש ואז מתוך שחונקת את עצמה יוצא קול שופר ופתאום עולה שאלה האם זהו קול זעקה טהור ונקי או שהיא זעקה כי מישהו חנק אותה. אי אפשר להישאר לעבודה קולית כזאת (50: 23). בנוסף הן מפיקות סאונד בצורה סימולטנית שמוסיפה אחת לשניה וגם יוצרת עוד תמונות. כך לדוגמה בזמן שהאם שבתה יוצאת עם ערבי מדברת הן מוחאות כפיים בצורה רועשת שהופכת להיות הרעש בראש של האם, הפחדים או אולי רעש חיצוני של החברה⁴⁰, הקולות השונים שמייצגים דמויות כמו השטן שלפעמים מגיעים לקולות מחרישי אוזניים שהופכים את הקהל שותף אקטיבי ומגיב גם אם בעל כורחו. בדקה 11: 44 רות וידר-מגן מתארת במונולוג פשוט לכאורה איך מכינים דגים והעבודה הקולית שם היא מעניינת ומעוררת מלא הקשרים כאשר עם היד מכה על פיה, ואז צוחקת ואז משלבת עם שותפתה אנחות. מדהים לראות תאריך ממונולוג קטן אפשר לצאת לעולמות שונים ומשונים, דבר שאופייני ומתאפשר בתיאטרון הפוסט-דרמטי.

במאמר שנכתב על עבודותיהם של יאן פאבר וקבוצת סטן נכתב:

It is from this angle that their prototypically 'postdramatic' working methods and aesthetics effectively raise political issues, while also opening up historical and contemporary links that contribute to the dense contextual network of these performances⁴¹.

כלומר ששיטות העבודה הפוסט-דרמטיות מעלות שאלות פוליטיות, תוך פתיחת קשרים היסטוריים ועכשוויים התורמים לרשת הקשורה של ההופעות הללו. ובאמת בהצגה של "קבוצת התיאטרון הירושלמי", היכולת להביא טקסטים בלי איזו חשיבות להיררכיה וצורה ליניארית, מאפשר לגעת בנושאים שמתכתבים בין שרה של המקרא לשרה של היום. הן נוגעות בנושאים פמיניסטיים של השתקת ודיכוי האישה, הן נוגעות בסכסוך הערבי-יהודי דרך הגר ושרה והמתח ביניהן והכל בהתכתבות עם מושג האם.

מאפיין משמעותי נוסף להגדרת התיאטרון הפוסט-דרמטי שבולט בעבודותיהם של "קבוצת התיאטרון הירושלמי" ובפרט בעבודה "שרה 2" הוא שיתוף הקהל. בספרו כותב להמן:

Theatre means the collectively spent and used up lifetime in the collectively breathed air of that space in which the performing and the spectating take place. The emission and reception of signs and signals take place simultaneously. The theatre performance turns the behaviour onstage and in the auditorium into a joint text, a 'text' even if there is no spoken dialogue on stage or between actors and audience. Therefore, the adequate

⁴⁰ חשוב לציין שכל הניתוחים הם שלי כצופה ומנתחת על פי ראות עיני וחוייתי האישית בלבד.

⁴¹ Luk van den Dries & Thomas Crombez (2010) "Jan Fabre and tg STAN: Two Models of Postdramatic Theatre in the Avant-Garde Tradition", Contemporary Theatre Review, 20:4, pp. 431.

description of theatre is bound to the reading of this total text. Just as much as the gazes of all participants can virtually meet, the theatre situation forms a whole made up of evident and hidden communicative processes⁴².

להמן רואה את ההתכנסות והמפגש בין הקהל לפרפורמרים כתכלית התיאטרון. הוא כותב על כך רבות. על האנרגיות הנוצרות בין הקהל לבין הבמה. בתיאטרון הפוסט-דרמטי נשבר הקיר הרביעי לגמרי וכפי שהוזכר בפרק הראשון, תגובת הקהל רצויה ואף היא חלק מטקסט ההצגה. בפסקה שציטטתי מדבר להמן על המפגש בין ה"מבטים" (gaze) השונים של הקהל והיוצרים שיוצר אפשר מרתק. ב"קבוצת התיאטרון הירושלמי" הגדילו לעשות בתחום זה. את ההצגה "שרה 2" פותחים בטכניקה שפיתחו שנקראת "תיאטרון בית מדרש". הקהל מקבל דף עם מקורות⁴³ של טקסטים יהודיים שיעלו אח"כ בהקשרים מסויימים בהצגה. והאמנים והקהל יושבים ביחד ללמוד את הטקסטים ב"חברותא". לאחר הלימוד נהפך חלל בית המדרש לתיאטרון, יוצרות האירוע עולות לבמה וחוזרות אל הטקסטים- הפעם כשחקניות. באופן הזה נחשף בפני הקהל התהליך התאטרלי שבו המופע מתהווה מתוך לימוד... על הסגנון המיוחד כתבה ריבי פלדמסר-ירון:

פריצת הגבולות בין התיאטרון לבית המדרש יוצרת צורת מופע חדשה ומרתקת. תוך שימוש במסורת היהודית העתיקה של לימוד טקסטים בחברותא פורץ הלימוד את גבולות עצמו והופך לעבודה שבה משתתפים הגוף, החושים והתודעה- והופך למופע. גם התיאטרון פורץ את גבולותיו מעצם שיתוף הקהל בחוויית הלימוד הטקסטואלית. בכך הופך הקהל משותף ליוצר⁴⁴.

ראוי לציין שהטכניקה שפיתחה הקבוצה- תיאטרון בית מדרש- עונה אף היא על המאפיין של שבירת המחיצות בין השחקנים לקהל. הלימוד בצוותא של הקהל והשחקנים הופך את הקהל לחלק מהאירוע התיאטרוני ונותן לו אפשרות להכיר את המדרשים שיוצגו. המפגש עם השחקנים מבטל את כוחה של האילוזה התיאטרונית ומעניק לחוויה ממד אישי נוסף: תחילה הצופה מתעמק במשמעויות של הטקסטים הקאנוניים ונדרש להעניק להם משמעות אישית- ורק אחר כך, בהצגה, הוא נחשף לפרשנות שהעניקו להם היוצרות⁴⁵.

פתחתי בכוחו של התיאטרון הפוסט-דרמטי לעבוד עם טקסט במשמעות של אריגה. בטכניקה זו של תיאטרון בית-מדרש נוצרת רשת עמוסה, סבוכה ומרתקת של הקשרים איתם באים הצופים מן הבית, מן הרחוב, שנפגשים עם הקשרי תקופות היסטוריות קדומות ואחרות אך שורשיות ומעמיקות זהות מוכרת ולבסוף נקשרים בעולם אסוציאציות ודימויים שלם שהכינו היוצרות מראש.

גם כאן בולט כוחו המיוחד של התיאטרון הפוסט-דרמטי בעבודה עם טקסטים יהודיים קאנוניים בצורה שהתיאטרון הדרמטי לא הצליח להכיל וליצור. הפירוק והאפשרות לפרש ולשאול ולהשאיר קצוות פתוחים, שבירת ההיררכיות בין המקור לכאן ועכשיו ובין האומנויות השונות והטקסט במובן הפשוט, איפשרו שיח ועיסוק תיאטרוני חדש מרתק על נושאים שעולים מתוך עולם הטקסטים היהודיים.

⁴² להמן, עמ' 17.

⁴³ ראה נספח עמ' 28.

⁴⁴ פלדמסר-ירון, עמ' 40.

⁴⁵ פלדמסר-ירון, עמ' 97.

3. מודל העבודה של היוצרת רחל קשת

א. על היוצרת רחל קשת

רחל קשת היא יוצרת תיאטרון פרינג' דתיה. היא אישה צבעונית מיוחדת עם חיוך תמידי על פניה. את העבודה "ותהר ותלד" בחרה קשת לסיים בקטע של יונה וולך. קטע שמספר קצת על רחל קשת כיוצרת:

יש לי בָּמָה בְּרֹאשׁ
וְהִיא מְצִיאֻתִית יוֹתֵר מִכָּל בָּמָה
וּכְשֶׁאֲנִי יוֹרֶדֶת מִמָּנָה
אֲנִי יוֹרֶדֶת לְשֹׁפֶל הַמְּדֻרָּה
יֵשׁ לִי תֵּאֲטֵרוֹן שֶׁלֹּם בְּרֹאשׁ
וְאֲנִי בּוֹ הַגִּבּוֹר
וּכְשֶׁאֲנִי מִכְבֶּה אֶת הָאוֹר
אֲנִי גָמוּר
וּכְשֶׁאֲנִי מִפְּסִיק לְשַׁחֵק
מִפְּסִיקִים חַיִּי
וּכְשֶׁאֲנִי מוֹרִיד אֶת הַמָּסָךְ
מֵאֲחוּרֵי רִיסִי
אוֹבְדִים כָּל יְדֵי
אֶהוּבִי.
זְכָרוֹנֹתִי
צָבְעִי
קֶסֶם
בָּאוֹת בְּהִלּוּתִי
חֶרְדוֹתִי
גִּוִּיּוֹתִי
עֲלֻבוֹנֹתִי.⁴⁶

מצד אחד רחל קשת היא אמא ואישה מסורה ומן הצד השני יוצרת שכפי שמתארת יונה וולך, שראשה לא מפסיק להגות ולחיות את הבמה והתיאטרון. בעבודותיה של רחל קשת יש הרבה עיסוק בזהות. הן כאישה, הן כאישה דתיה, הן האישה שהיא אמא, הן כדתיה שלמדה במקומות חילוניים.

⁴⁶ וולך, 'יונה. מופע. בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 1987.

היא למדה בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב את שני תאריה, הרימה הצגות בפסטיבלים שונים וקיבלה פרסים על עבודותיה ומנהלת בית ספר לתיאטרון. במקביל לתואר וליצירה ילדה את שישה ילדיה וכיום היא ומשפחה מתגוררים בתקוע. בראיון שעשו לה בעיתון מעריב היא מספרת כי גדלה בין עולמות ותמיד היתה קצת שייכת לעולם הדתי וקצת לא שייכת. מתוך הצבעוניות הזו שמאפיינת את אורח חייה יוצרת רחל קשת יצירה בועטת ופורצת דרך ביחס למגזר בו היא מגדלת את ילדיה:

"גדלתי בחיפה, ההורים עדיין גרים באותו בית, גם הסבתות והסבים גרו שם. אנחנו ארבעה ילדים. אמא שלי, ברכה, הייתה מורה באליאנס, בני עקיבא. אבא שלי, איתן, שמאי מקרקעין, חילוני" לה, הדתייה, נפש שמאלנית. אביה, החילוני, מאוד ימני. "החינוך שלי היה דתי. הרגשתי מאוד שייכת, אבל גם הסתכלתי על זה מבחוץ. מגיל צעיר אהבתי להתפלל, הלכנו לבית כנסת. אבא שלי לא הלך, אין לו אפילו כיפה. אז מצד אחד, יש בי תלישות מאוד גדולה, חוסר שייכות, אי אפשר להכניס אותי למגירה, ומצד שני, תחושה של שורשים מאוד עמוקים, יציבות, ראייה בהירה. וכן, הייתי עם הילדה שלי, בת המצווה, באומן⁴⁷.

ב. העבודה עם הטקסטים היהודיים בסגנון פוסט-דרמטי של היוצרת רחל קשת

עבודתה של רחל קשת שנקראת "ותהר ותלד"⁴⁸ שעוסקת במתח שבין להיות אמא ליוצרת(ועליה עוד ארחיב בהמשך) בנויה כמעין קולאז' של טקסטים. כאלה שנכתבו על ידיה 'למגירה', תפילות שכתבה, רשימת מטלות חודשיות שלה בבית, טקסטים של יונה וולך ודליה רבניקוביץ' ובנוסף, טקסטים מספר בראשית ומדרשים שנכתבו בעקבותם. בין הטקסטים אין היררכיה, דבר שמתאפשר בתיאטרון הפוסט-דרמטי, כאמור. היא מצטטת טקסטים של התנ"ך ובמעבר ישיר מדברת את משימותיה מן היום יום. את חלק מן הטקסטים היא מקליטה כשירה אחרים אומרת במקביל להקלטה, את חלקם היא צועקת ואחרים בלחשה והשהייה של הטקסט. אצל רחל קשת הטקסט הוא לגמרי חומר עבודה שממנו היא מפיקה קולות וצלילים ששולחים למקומות אחרים. כך לדוגמה כאשר קוראת טקסט מקראי שבו מספרים שוב ושוב כבדרך אגב שהאישה ילדה, היא קוראת את המילים במאמץ ואנחות(21:29) שמדגישות את מה שעוברת האישה ואת הקושי שכרוך במה שנכתב כשהיא נמצאת מחוץ לאור הזרקורים והפכה לרחם. דרך העבודה שלה מאפשרת ביקורת אישית, הזדהות גדולה והרמוזים לעולמות רבים מקבילים.

בעצם מה שהופך לעיקר העניין בעבודה הנקייה והמינימלית באמצעיה האומנותיים, הוא הטקסט ולכן האפשרויות הרבות שיוצר התיאטרון החדש, הופכות את הפשוט לעמוק. ועם הטקסט שכל אחד נפגש איתו כשקרא את ספר בראשית לבדו, יוצא הקהל למסעות מרתקים שנוגעים במקביל בתקופות קדומות ובסוגיות בוערות של נשים בימינו.

⁴⁷ מתוך ראיון- שחקנית נשמה: רחל קשת, יוצרת דתייה שלא מהססת לטלטל את המגזר <http://www.maariv.co.il/culture/theater-art/Article-500560> נדלה בתאריך 14/8/18.

⁴⁸ ההצגה המלאה "ותהר ותלד" <https://www.youtube.com/watch?v=WPEbNuN2GTc&t=1288s>

את העבודה העידה רחל קשת, היא מתחילה מתוך נושא שנגע בה וממנו יצאה למחקר שבתוכו חזרה לטקסטים על האימהות הראשונות. כאשר שאלתי אותה בראיון מה רצתה לבחון דרך המופע ועל הבמה כך היא ענתה:

אני רציתי לדבר על זה שאי אפשר להיות אמא יוצרת. היה לי את החומרים שלי. וגם אמרתי לעצמי שאלך לאיפה שהכל התחיל. ללמוד את האימהות הראשונות. האימהות הראשונות- אף אחד לא שאל אותן אם הן רוצות להיות האימהות או לא רוצות. הבטיחו לבעלים שלהם שהם הולכים להיות אבות האומה אז הן היו צריכות להיות הרחם של הדבר הזה. ראיתיני כל מיני נשים שבחרו לא להיות אימהות, ראיתיני אימהות יוצרות- על האימהות שלהן, על הבלתי אפשרי הזה והתחלתי לחפש שירי משוררות. יונד ולך- שמלווה אותי שנים. דליה רבניקוביץ שהיו שנים שלקחו ממנה את הילד שלה כי היא היתה משוגעת. יוצרת, משוררת⁴⁹.

לא מפתיע שכששאלתי את קשת להשפעות שלה ביצירה היא הזכירה גם את רות קנר, שהיתה המנחה שלה בעבודה "ותהר ותלד" ואת רינה ירושלמי שמהצגה שלה "ויאמר וילך" קיבלה השראה כבר בתור נערה. שתיהן נשים שעסקו עם טקסטים בצורה דומה לו שקשת עושה היום. הם פירקו את הטקסט לדוגמא, 'לשו' אותו ויצרו ממנו יצירות נפלאות ומפתיעות. רינה ירושלמי בפרויקט התנ"ך העזה להתעסק עם טקסטים קאנוניים, בצורת מעבדה עם שחקניה, שאחרים נמנעו מלגעת בהם. היכולת לעבור עם טקסט תהליך ברבדים כה רבים בהקשרים אינטר-טקסטואליים שמחברים בין עבר ועתיד, רדוד ועמוק, פופולרי ואומנותי נשגב נובעת מהפיכת הטקסט ממובנו הקלאסי לעולם של טקסט פרפורמטיבי בתיאטרון הפוסט-דרמטי וזו סגולה שללא ספק איפשרה לטקסטים עתיקים דרך לחזור לבמה ולייצר שיח מחודש חי ובוטע עם הקהל.

ג. מאפיינים פוסט-דרמטיים נוספים שבאים לידי ביטוי במקרה המבחן "ותהר ותלד"

"ותהר ותלד" נולדה בסיום התואר השני של רחל קשת בלימודי התיאטרון באוניברסיטת תל אביב במסלול "שחקן יוצר חוקר". אלה היו לימודים תובעניים המכשירים את הסטודנט להיות יוצר תיאטרון עצמאי משלב היוזמה ועד להופעה עצמה. ואם לא די בכך, את הלימודים היא התחילה לאחר לידת הילד הרביעי וסיימה אותם לאחר שמונה שנים, עם שני ילדים נוספים.

"זו הייתה תקופה לא פשוטה, אני בן אדם טוטאלי. טוטאלית באימהות וטוטאלית בקריירה. הילדים שלי ינקו עד גיל שנתיים, כל תינוק היה לפחות שנה איתי בבית. הכול עשיתי עם ילד על הידיים וזה אף פעם לא קיבע אותי עד שעברנו לגור בקיבוץ מעלה גלבוע והרגשתי שאני נמקה שם, פשוט נמקה. היו שם אנשים מדהימים, אבל לכל דבר הייתי צריכה אוטו ואם יפתח לקח אותו לא יכולתי לצאת. נכנסתי גם ללופ של אימהות מטומטמת, להיות עם הילדים עד הסוף גם כשהמחיר הוא התמוטטות שלי. הרגשתי שהכול קורס לי: הגוף שלי קורס, הילדים קורסים, חשבון הבנק שלי קורס. מבחוץ כולם רואים אותי כשחקנית מצליחה, עוברת מהצגה להצגה, עומדת על במה, מאופרת. קראו לי וונדר וומן ואני בתוך הקריסה הכללית חשבתי – על מה אתם מדברים? איזה וונדר? איזו וומן?"⁵⁰

באותה תקופה החלה קשת לכתוב לעצמה טקסטים, אישיים מאוד, בלי כל כוונה להפוך אותם להצגה, רק כשהתחילה לחשוב על פרויקט הגמר- הטקסטים התחברו לה למופע. היא חברה לבמאית חנה ואזנה-גרינולד

⁴⁹ ראה נספח עמ' 29-30.

⁵⁰ מתוך ראיון- גונבת את ההצגה: יוצרת התיאטרון הדתייה שחיה את החלום <https://www.mako.co.il/judaism-Jewish-culture/Article-89063f939d01c51006.htm> נדלה בתאריך 15/8/18.

להכנת ההצגה ופרופסור רות קנר, מרצה ויוצרת בעלת שם עולמי ושפה תיאטרלית ייחודית, בחרה בה כסטודנטית שאותה תלווה.

"היינו נפגשות פעם בשבוע בבית של חנה ברמת גן, קוראות טקסטים אחת של השנייה ובוכות. לא מביימות, לא יוצרות – רק בוכות. אני לא מאמינה בקונפליקט של אימהות וקריירה. מבחינתי יש לי תשוקה עזה ליצירה ותשוקה עזה לאימהות, והשאלה היא מה עושים כשהתשוקות סותרות אחת את השנייה, מתנגשות בעומק. רצינו לגעת בטירוף של האימהות, כי להיות אימא זה דבר כל כך טוטאלי. חבל הטבור לא ניתק בלידה, בכל רגע יש לי שישה חבלי טבור שמסתובבים בעולם. כשהתחלתי את ההצגה אמרתי לרות שאני רוצה לעשות הצגה על זה שזה לא עובד, פשוט לא עובד"⁵¹.

כפי שאפשר לשמוע מן המילים של רחל קשת, העבודה נוגעת בנושאים שיוצאים עמוק מתוך ליבה וזו גם האווירה שהיא מייצרת במופע. את ההצגה "ותהר ותלד" היא מציגה באולם קטן יחסית בו נוצרת תחושה אינטימית והיא עומדת חשופה מול הקהל. זה רק היא והקהל. היא עומדת במרכז הבמה עם שמלה צהורה בולטת ושערה הארוך מחולק לחלקים שנראים כמו חבלים וקשורים כלפי מעלה לצג התאורה. בראיון שערכתי עמה⁵² היא הסבירה שרצתה להראות את הקשר ההדוק שלה לצג התאורה שמסמל את הבמה שהיא תמיד שם בראשה כובלת ולא עוזבת. אך זהו רק אחד מאינסוף הדימויים שאפשר לקשר לצורה המיוחדת שנוצרת לשיערה. קשת עומדת עם שמלה צהובה במרכז הבמה ותנועתה מוגבלת בגלל השיער קשור. כך במשך 40 דק הקהל מהפנט לאישה שעומדת חשופה לנגד עיניו ועובר איתה חוויה מטלטלת.

הצבת הגוף של רחל קשת במרכז הבמה היא מאד מתאימה לתפיסה הפוסט-דרמטית המושפעת מארטו⁵³. הגוף הופך למרכזי בתיאטרון זה, הן בגיטות שלו והן בשימוש מוגבר בכוחו ונוכחותו. התיאטרון הפוסט-דרמטי אינו בוחל באמצעים ואין מצב שלא מתאים להעלות לבמה. להיפך, יש תצוגה גרוטסקית של הגוף המעוות, הפגוע והחולה. צורות שבדרך כלל לא נראות על הבמה אלא מדוכאות ומורחקות מעיני הציבור, מקבלות במה בתיאטרון הפוסט דרמטי. כאשר קשת יולדת שוב ושוב עם סיפור האימהות על הבמה, היא מאתגרת את הקהל שהעדיף לדמיין חוויה נעימה נקיה וקלה אשר ממנה האישה תחזור מחוייכת לעבודה אחרי שלושה חודשים.

כאשר השיער של קשת כבול לצג התאורה כל תזוזה של קשת עלולה להכאיב ולאתגר את גבולות הכאב. הדבר קורה "כאן ועכשיו" לנגד עיני הקהל ומאתגר את גבולות התיאטרון. יש רגעים שממש חששתי בתור צופה כי השיער יתלש מן הקרקפת כמו בדקה 20: 21. נראה כי קשת לא סתם בחרה את הרגע הזה שבו רצתה לייצר חוויה של סבל, כפי שעוברת האישה בלידה. הקהל לא מוריד את עיניו מהגוף היחיד שמונח על הבמה והוא של הפרפורמרית, רחל קשת. הוא חווה איתה כל תזוזה גם אם איטית ומושהית. בדרך המיוחדת שבה גופה ניצב על הבמה ומגיע לגבולות חדשים דרך כאב ותזוזה איטית שקושרת את שיערה לנגד עיני הקהל ובכלל בבחירה לעבוד עם שיערה כחומר על הבמה, נוצר על הבמה מעין גוף חדש. שאיפתו של יאן-פאבר שהיה

⁵¹ שם.

⁵² ראה נספח, עמ' 29-30.

⁵³ להמן, עמ' 95-98.

יוצר פוסט-דרמטי מובהק היתה ליצור גוף חדש על הבמה, דברים ששאב מהגותו של ארטו, שראה בכאב, בחולי ובסבל הגוף חלק מהאומנות בתיאטרון, במאמר שנכתב על יאן פאבר על הנושא:

It is not the human species as such that dominates in Fabre's work, but the autonomy of the individual; hence the constant theme of transformation and metamorphosis in his work. His performers take on many shapes. In *Orgy of Tolerance*, they easily change from high-class members of a hunting party into Abu Ghraib victims, or from a Jesus-look-alike fashion model into a sexual pervert. Fabre strongly believes that we can create our own body, free from the constrictions of the laws that control it.⁵⁴

קשירת השיער לצג יוצרת דימוי מאוד חזק שמשפיע על כל התנועה של קשת במהלך ההצגה ובנוסף, כל תזוזה יוצרת דימוי חדש בשיער. כך לעיתים השיער סגור ואסוף כלפי מעלה (14: 12) ולפעמים נפתח להרבה קצוות (21: 16). האסוציאציות הן רבות מאוד ושולחות לכל כך הרבה כיוונים המתכתבים על הטקסטים. בספרו, טוען להמן כי עומס האינפורמציה, הסמלים והמשמעויות, יוצרים אצל הצופה מצב של "תשומת לב מרחפת". את מונח זה, אשר תבע פרויד לתיאור צורת הקשב של המטפל למטופל בפסיכואנליזה, משאיל להמן כיוון שיש בעיניו קורלציה בין תפקיד המטפל, לתפקיד התיאטרון. והוא מסביר זאת כך: המטפל מאפשר למטופל להציף עוד ועוד אסוציאציות, בכדי שמתוך הקשר המרחף ביניהם, יתחילו להירקם דפוסים וקשרים, חיבורים בין החלקים וחוקי ארגון בחומר האסוציאטיבי של המטופל. בצורה דומה, טוען להמן, הצופה בתיאטרון הפוסט-דרמטי אינו מתבקש לעבד את מה שהוא תופס באופן מידי, אלא לדחות את יצירת המשמעות ולאחסן את ההתרשמויות הסנסוריות ב"תשומת לב מרחפת". כלומר, תפיסה פתוחה להתכתבויות, לאסוציאציות, לרמזים ולקישורים, שאינה מתקבעת על משמעות אחת ומאפשרת להשהות את הפענוח. אומנם, תיאטרון דרמטי יכול גם הוא ליצור אסוציאציות, אך הצופה, בעת הצפייה בתיאטרון הדרמטי, עסוק בעלילה ולא בעצמו. לעומת זאת, התיאטרון הפוסט-דרמטי מאפשר לצופה הזדמנויות להתנתק לרגע מההצגה ולרחף באסוציאציות ובמחשבות.

אציין כי אחת האסוציאציות הכי חזקות עבורי שראיתי דרך העבודה עם השיער בהצגה, שאני צפיתי בהצגה, כאשר השיער היה במצב הפתוח, הוא את דמות המדוזה מן המיתולוגיה, עליה כתבה ב"צחוקה של מדוזה" הלן סיקסו. זאת שממנה פחדו הגברים כשהיא היתה בכל עוצמתה. והיא התחברה במיישרים לרגע הלידה בו השיער נפתח, בו מתבטאת עוצמתה של אישה, גם בסל שקשת מביאה במלוא הדרו על הבמה, וכנראה הגברים פחדו ממנו ויצרו עליו מיתוסים. ניתן לשמוע את הביקורת שיש לקשת גם על דברי התני"ך שראו באישה דמות שבעיקר יולדת להם ילדים בלי להבין את הסבל שכרוך בכך, את קצב החיים וזרועות הרבות כמו תמנון שנדרשת האישה לגדל, בעיקר כאשר היא שואפת ליצירה עצמאית, כמו רחל קשת.

תגובת התיאטרון הפוסט-דרמטי לעידן הטכנולוגי לפי להמן היא במשחק עם דחיסות של סימנים ושפע מול ה"שום דבר". מצד אחד יש דחיסות ושפע שממנו הצופה יכול לבחור במה להתמקד ממש כמו במדיה בה עיני

⁵⁴ Luk van den Dries & Thomas Crombez (2010) "Jan Fabre and tg STAN: Two Models of Postdramatic Theatre in the Avant-Garde Tradition", *Contemporary Theatre Review*, 20:4, 430.

הצופה מרצדות על תמונות המסך ומצד שני יש מקום למינימום עד כלום כנגד ההרגל של ההצפה. מקום לשקט, לאיטיות, לחזרתיות ולפרקי זמן בהם "לא קורה כלום". במות ענקיות נותרות ריקות באופן פרובוקטיבי או לחלופין מחוות גופניות מצומצמות למינימום. בדרך זו יוצרים מכוונים לעורר את דמיון הצופה ולהפוך אותו לאקטיבי⁵⁵.

בהצגה "ותהר ותלד" נוצרים דימויים על ידי גופה של קשת וגם מהצורה בה מסודר שיערה, אך חוץ מזה יש מינימום סימנים ותנועה מצומצמת על הבמה. הכל קורה בצורה איטית ועדינה וישנה תחושה של השהיית הזמן. היא עומדת במרכז הבמה ולא זזה כמעט ואם זזה זה ברדיוס של כמטר. יש דקות שלמות שהיא עומדת כמעט בלי תזוזה כמו לדוגמה כאשר מתחילה לקרוא את הקטע המצוטט לעיל של יונה וולך, "יש לי במה בראש" בדקה 20:30 היא לא זזה כמעט, והקהל שחי בעידן בו הכל "רץ", איתה ביחס נשאר לקצב אחר ממה שקורה בחוץ, חצי השעה שהתנהלה במינימום תזוזה, העבירה אותו מסע אחר שבאופן מפתיע הפכו אותו לאקטיבי במחשבה ובדימיון כפי שכתב להמן.

4. דיון השוואתי בין שני מודלים של עבודה עם טקסטים יהודיים בתיאטרון הפוסט-דרמטי.

"קבוצת התיאטרון הירושלמי" ורחל קשת, שני מודלים של יצירה פוסט דרמטית שעוסקת במקורות יהודיים. ארצה בפרק זה לערוך השוואה מסכמת בין דרכי העבודה של היוצרות עם הטקסטים בפרט ובעבודה בסגנון האופייני לתיאטרון הפוסט דרמטי בכלל, כפי שעלה בפרקים האחרונים. אפתח קודם עם העובדה שבמהלך המחקר התבררה כמשמעותית והיא ששני המודלים שבחרתי הם של נשים יוצרות. לכאורה, ניתן לחשוב כי מדובר בעניין מגדרי גרידא שאין לו השפעה על דרך היצירה אך בלימודי המגדר והתיאטרון ישנם מאפיינים לכתיבה נשית(כפי שהזכרתי בפרק על "קבוצת התיאטרון הירושלמי"⁵⁶). שפה נשית היא מעגלית, אסוציאטיבית וסימבולית- בעלת כמה עלילות ורבדי משמעות, ופועלת תוך כדי ריבוי דמויות. להבדיל מהמודל הגברי ליניארי, השפה היא אפיזודית; היא פועלת תוך כדי שילוב של טכניקות שכנוע המזמינות אסטרטגיות וסגנונות שונים לבחינת מציאות אחרת, ותוך אריגת אלמנטים שונים זה בזה ללא היררכיה אומנותית. לשפה האמנותית הנשית אין מסר חד משמעי ואין פתרון תפור וסגור. היא משתפת את הקהל באירוע החווייתי-אומנותי, והיא נבנית ומתחדשת בתהליך בלתי פוסק. מוטיבים אלה ניכרים הן אצל "קבוצת התיאטרון הירושלמי" והן אצל רחל קשת ומה שמעניין הוא שהם מוטיבים מרכזיים גם בתיאטרון הפוסט-דרמטי כפי שנכתב בפרקים הקודמים. שתי המודלים הם יצירה של נשים פמיניסטיות עם ביקורת שהן לא מפחדות להביא למרכז הבמה.

נראה כי העיסוק בטקסטים היהודיים משותף לשני המודלים אך הוא לא מגיע באותו שלב. בעוד ב"קבוצת התיאטרון הירושלמי" המופע מתחיל מעיסוק בסיפור/ טקסט יהודי שדרך הלימוד והעיסוק המקדים בו הנשים מתחילות את מעבדת היצירה שלהם, נראה כי רחל קשת מגיעה לטקסטים היהודיים רק בשלבים

⁵⁵ להמן, עמ' 89-91.

⁵⁶ ראה הערה 34.

מאחרים יותר. רחל קשת מתחילה לעבוד מתוך נושא שמעניין אותה וכחלק מהמחקר היא רואה חשיבות בחזרה למקורות, כך העידה על עצמה שביצירה בה עסקה באימהות ויצירה הרגשה צורך ורצון לחזור וללמוד את האימהות הראשונות בתנ"ך. ב"קבוצת התיאטרון הירושלמי" הנשים רואות את התהליך ככזה מלכתחילה, את זה ניתן לראות מהשיטה בה הן עובדות של "תיאטרון בית מדרש" בה הן מפגישות את הקהל לפני הכל עם הטקסטים היהודיים ומשם מתחילות להיכנס לעולמות שרוצות לצלול אליהן.

קשה להתעלם מכך ששתי העבודות של הקבוצות, "שרה 2 take" והעבודה "ותהר ותלד" משמיעות קול נשי יהודי שלא מקבל מקום ומקום של הזדהות בטקסטים. שתי הקבוצות אם כמטרת על כמו אצל "קבוצת התיאטרון הירושלמי" שפועלות כך בצורה שיטתית בעבודותיהן, ואם אצל רחל קשת שאצלה זו מטרה מכוונת אך איננה שאיפת כל פועלה, בחרו בעבודותיהן להציג את האישה במרכז ולהשמיע את קולה. בשני המודלים של העבודה, יש נשים חזקות שלא מפחדות ויוצרות, אף אצל הקהל שאלות לגבי היחס שלנו לאישה כחברה ישראלית ויהודית שאלו מקורותיה.

בשני המודלים הטקסט עובר פירוק לגורמים, ההיררכיה איננה קיימת והן עוברות ושותות מטקסט יהודי מקראי לטקסט מן ההווה העכשווית ושוב לטקסט מקראי ומשם למדרש. העבודה הקולית עם הטקסט שהופך לטקסטורה היא משותפת לשני המודלים. טקסט הופך לשיר, מילים הופכות למקצב ובעצם הטקסט הלשוני כבר אינו העניין כי אם הטקסט הפרפורמטיבי.

שני המודלים מציבים דימויים מרשימים במרכז הבמה אך בעוד קשת ממעיטה בסימנים ומייצרת אפילו מינמום של תנועה וסימנים, ב"קבוצת התיאטרון הירושלמי" הבמה מוצפת בסימנים ותמונות והן מביאות את כל האומנויות לבמה ואף לעיתים עובדות סימולטנית. זה גם הבדל בין אנסמבל ליוצרת עצמאית.

סיכום

בעבודה זו למדתי את אפשרות היצירה הפוסט-דרמטית שעוסקת בטקסטים יהודיים על ידי שני מודלים. זה של "קבוצת התיאטרון הירושלמי" וזה של רחל קשת. שני מודלים שמצד אחד פועלים במישורים דומים ומצד שני לכל מודל את דרכי הפעולה והדגשים המיוחדים לו. שני המודלים הם של נשים יהודיות עוצמתיות, פמיניסטיות שבחרו דרך העבודה עם הטקסטים להשמיע את קולה של האישה.

בחרתי לערוך את המחקר על מודל העבודה דרך עבודה אחת אצל כל קבוצה. ב"קבוצת התיאטרון הירושלמי" בחרתי את העבודה "שרה 2" ואצל היוצרת רחל קשת בחרתי את "ותהר ותלד". שתי עבודות שבמרכזן עומדת אישה וקולה נשמע. קול האישה אצלן הוא עוצמתי, לא מפחד ומהדהד כנגד הדיכוי שעברה האישה בטקסטים שונים ובתיאטרון הדרמטי שהיה קונבנציונאלי ובו האפשרויות לקולות מודרים לעלות היו מוגבלות, כפי שכתבתי לעיל.

במהלך העבודה גיליתי את האפשרויות הרבות שהתיאטרון הפוסט-דרמטי פותח. אם זה לקולות הפמיניסטיים כנ"ל, ואם זה לטקסטים יהודיים שמציפים שאלות ומחשבות שלא תמיד מספקות תשובות והמחלוקת בהן היא חלק משמעותי. כתבים שנכתבו בצורה לא ליניארית, שבנויה רבדים רבדים של תקופות ודעות ושאינם כתובים לפי המודל האריסטוטלי, לפתע מקבלים במה נרחבת ומסקרנת בתיאטרון הפוסט-דרמטי.

השיבה לארץ ישראל אחרי שנים של השתתפות של יהודים בתיאטראות מערביים וכתיבה למגירה, חוץ ממקרים בודדים ובנוסף, הרוח החדשה שמתהווה בתיאטרון הפוסט-דרמטי יכולים להוות בשורה גדולה לתיאטרון היהודי. תיאטרון שיעסוק בזהות החדשה שנרקמת עם החזרה לחיים מעשיים בארץ, חזרה שדורשת תשובות ומאפשרת יצירת תרבות רחבה יותר ואולי מעמיקה יותר. אני שמחה להיות חלק מתקופה שבה היותי אישה יהודיה לא מדירה אותי מהשיח ואפילו פותחת אפשרויות בתיאטרון פוסט-דרמטי שבו להיררכיות מעוותות של דיכוי כבר אין מקום.

ביבליוגרפיה

- אהרונסון להבי, שרון. *מגדר ופמיניזם בתיאטרון המודרני*. רעננה: האוניברסיטה הפתוחה, 2013.
- אנטונין, ארטו. *התיאטרון וכפילו*. ת"א: ביתן, 1996.
- גורביץ', דוד וערב, דן. *אנציקלופדיה של הרעיונות*. תל אביב: בבל- ידיעות ספרים, 2012.
- וולך, יונה. *מופע*. בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 1987.
- יוסי יזרעאלי, "לקראת תיאטרון יהודי: קווי מתאר ראשוניים", עיתון 77, 59, 1984, עמ' 46.
- ירושלמי, דורית. *דרך הבימוי: על במאים בתיאטרון הישראלי*. באר שבע: דביר, 2013.
- ליפשיץ, יאיר. *מסורת מגולמת בגוף: ביצועים תיאטרוניים של טקסטים יהודיים*. באר שבע: דביר, מוציאים לאור בע"מ, 2016.
- מאור, חיים. "פוסט-מודרניזם: מיתח יפה. מבוא ידידותי לפוסט-מודרניזם". מתוך: גלריה של מאמרים. ירושלים: תל תש"ס, 2000.
- עליון ישראלי, עליזה. *מדרש במה: "קבוצת התיאטרון הירושלמי"*. תל אביב: ידיעות אחרונות, ספרי חמד, 2009.
- ריבי פלדמסר-ירון, "הייצוג הנשי והאמצעים האמנותיים במופע של קבוצת התיאטרון הירושלמי", חיבור לשם קבלת M.A (אוניברסיטת תל אביב: לא פורסם, 2003).

Christopher Balme, (2013) "The Affective Public Sphere: Romeo Castellucci's On the Concept of the Face Regarding the Son of God", Sayi: 22, 2013/1, s. (97-112)

Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theater*. London: Routledge, 2006.

Luk van den Dries & Thomas Crombez (2010) "Jan Fabre and tg STAN: Two Models of Postdramatic Theatre in the Avant-Garde Tradition", *Contemporary Theatre Review*, 20: 4, 421-431

אבא, סיפור: הבמאי יוסי יזרעאלי משוחח עם בנו יותם על איוב, בית אביחי.
<http://www.bac.org.il/stage/article/aba-sypvr-habmay-yvsv-yzraaly-mshvhh-aam-bnv-yvtm-aal-ayvb>
 נדלה בתאריך 30/6/18

ההצגה המלאה "ותהר ותלד"
<https://www.youtube.com/watch?v=WPEbNuN2GTc&t=1288s>

ראיון- שחקנית נשמה: רחל קשת, יוצרת דתייה שלא מהססת לטלטל את המגזר
<http://www.maariv.co.il/culture/theater-art/Article-500560>
 ראיון- גונבת את ההצגה: יוצרת התיאטרון הדתייה שחיה את החלום
<https://www.mako.co.il/judaism-Jewish-culture/Article-89063f939d01c51006.htm>

נספחים:

שכתוב ראיון ותהר ותלד.

ספרי על תהליך היצירה-

אספר על דרך בניית ההצגה: נבנתה באוניברסיטה בסוף תואר שני "שחקן יוצר חוקר" בתל אביב. תואר ראשון למדתי תיאטרון קהילתי. זה היה אחרי שעשיתי 2 הצגות בעכו.

אמרתי אנצל את האוניברסיטה כסוג של מעבדה ליצירה מהלב גם אם לא יעבוד, גם אם לא יהיה קהל. אמרתי אני רוצה לעשות הצגה על זה שאי אפשר להיות אמא יוצרת.

כי בעצם זה היה אחרי ההצגות של עכו ועשיתי הרבה תיאטרון קהילתי, עשיתי שנתיים תואר שני, הפסקה של שנתיים ואז עוד שנתיים. במהלך ההפסקה בין שנתיים לשנתיים התחלתי להציג את הצגת היחיד שלי "מה את אומרת ואז רצתי איתה המון המון. זכיתי איתה בפרס תיאטרון יהודי. זו הצגה על פגיע מינית שרצתי מאות פעמים. ממש בכל הארץ וזה היה ממש ממש קשה. ממש. היה כף אבל היה טירוף. במהלך ההפסקה הזאת- התחלתי את התואר השני עם 4 ילדים(תינוק עם ביביסיטר באוניברסיטה כשאני מניקה), בהפסקה ילדתי עוד 2 נוספות והתחלתי להציג את עצמי. לא מצאתי איזה מפיץ 'שיגאל אותי' אז זה להפיק ולשווק ולמנוג ולמכור ולהציג ולסחוב... והרגשתי שאני פשוט צריכה להגיד את זה אחת ולתמיד- אי אפשר להיות אמא יוצרת!!! תפנימו. אני אפנים.

זה היה אחרי שנים שממש לא יצרתי- כל השנים שהם נולדו וגם הייתי בצפון, במעלה גלבוע, חצי שנה מבית שאן, מעפולה. השנים השחורות בחיי. זה היה מוות. היה נורא ואיום

כל השנים האלה היה מן דילמה כזאת. הם היו איתי וינקו עד גיל שנתיים. היתה תקופה שגרנו בתקוע(איפה שהיום) הייתי איתם בבקרים ובערב הייתי עובדת. הצינעו לי לפעמים לעבוד בבתי ספר אבל החלטתי שזה יכבה לי את היצירה. למרות שחוסר הוודאות הכלכלי הוא נורא קשה. אבל הגיע גיל שהם היו צריכים ללכת למסגרות והרגשתי שאני לא מספיקה לראות אותם אז הפסקתי לעבוד. לפני זה עשיתי הפקות במקומות שגרתי בהם. בתקופה שלא הייתי ביצירה וגם בתקופה שצגתי את "מה את אומרת" כתבתי המון טקסטים. בכלל לא תיכננתי שמישהו יראה אותם אי פעם.

היתה לי מורה, אופירה הניג, שבחרה לא להיות אמא. היה מפגש בין נשים הפוכות. היא אישה קטנה וציפורית. ואני אישה גדולה

חשבתי שזאת הזדמנות והתחלתי לאסוף את כל החומרים שלי על אימהות.

כששמעתי את הבשורה שרותי קנר הולכת לחנוך אותי. זה היה ממש מדהים. לא רציתי לעשות הצגת יחיד. רציתי שותפים על הבמה אחרי שב"מה את אומרת" אני לבד.. ואז פניתי לחנה וזאנה ורציתי לנהיה ביחד על הבמה, זה לא הסתדר אבל חנה היתה שותפה ביצירה. יצרנו ביחד.

הרעיון של לקשור את השיעור זה רעיון של רותי קנר שחנכה את כל היצירה. והכל נהיה ממנו. היא רק זרקה את זה, אנחנו עפנו. חנה ואני נפגשנו כל שבוע בבית שלה. לה יש טקסטים ולי יש. מדברות בוכות מתחילות קצת ליצור וזהו. וזה נהיה.

זה מתכתב עם מדוזה. וכתביה של הלן סיקסו

כן ממש. כיאה לדימוי- זה עובד על הרבה רבדים שגם מתגלים כל הזמן עוד ועוד.

ואז יאיר ורדי שהוא היה אוצר של תיאטרון תמונע הגיע וראה הרבה הצגות- ובחר אותנו שנבוא לפסטיבל תמונע והתחלנו להציג כל חודש(רחל..). ואז זכיתי בקיפוד הזהב. וזה עשה הרבה הדים. זכיתי בתואר מבצעת בהצגות יחיד מאד מרגש. יש לי שם נאום שאמרתי כשזכיתי. "היי תמיד יוצרת את עצמך" של מרים חלפי. "לאנשים מהמקום שאני באה לפעמים קצת כועסים עלי שאני נוגעת בטאבוים, אני שואלת שאלות על מקומות שיש בהם הרבה סימני קריאה ובתל אביב יש אנשים שקצת מפחדים מהמטפחת שלי ואני מרגישה שאני מצד אחד לא פה ולא שם וגם פה וגם שם"

שאלה: מה רצית לבחון דרך המופע, דרך הבמה, ומה ממשיך להיבחן מחדש כל מופע?

אני רציתי לדבר על זה שאי אפשר להיות אמא יוצרת. היה לי את החומרים שלי. וגם אמרתי לעצמי שאלך לאיפה שהכל התחיל. ללמוד את האימהות הראשונות. האימהות הראשונות- אף אחד לא שאל אותן אם הן רוצות להיות האימהות או לא רוצות. הבטיחו לבעלים שלהם שהם הולכים להיות אבות האומה אז הן היו

צריכות להיות הרחם של הדבר הזה. ראיינתי כל מיני נשים שבחרו לא להיות אימהות, ראיינתי אימהות יוצרות- על האימהות שלהן, על הבלתי אפשרי הזה והתחלתי לחפש שירי משוררות. יונד ולך- שמלווה אותי שנים. דליה רבניקוביץ שהיו שנים שלקחו ממנה את הילד שלה כי היא היתה משוגעת. יוצרת, משוררת

מה הקשר ליונה וולך?

"יש לי במה בראש"- שאיתו אני חותמת את המופע- שלה.

אבל יש לה קשר לאימהות?

לא. היא לא היתה אמא אבל... את יודעת מה? אפילו לא בדקתי את זה. אבל ברור לי. אולי היא כן היתה. לא נראה לי. אני פגשתי את השיר יש לי במה ברא בגיל 14 ומאז הוא מלווה אותי.

ואז הגעתי לדליה רבניקוביץ והתחלתי תקרוא עליה המון המון. שמעתי את הבן שלה מדבר עליה בטקס שעשו לזכרה.. היא מדברת על זה שבבוקר אמא שלה היתה לוקחת אותו לגן כי היא לא היתה מסוגלת להיפרד ממנו, והיא היתה מחזירה אותו. בכלל, באופן כללי היו קשים לה הבקרים, היא תמיד היתה ערה בלילות ובבקרים היתה ישנה ולקחו לה את הילד שלה כי היא לא היתה מאוזנת בתור יוצרת. הרבה פעמים יש משהו לא מאוזן.

עשיתי פעם עבודה על "נכון אתם אנשים כשרים אך לא לזאת היתה כוונתי. רציתי שתהיו כחיות הנוהמות ביער לילות שלמים" שרבי נחמן אמר לתלמידיו לפני מותו. זה מאד מתחברת לעולם היצירה להיות חיה נוהמת לילות שלמים אבל בבוקר את צריכה לקום ולהכין סנדוויצ'ים. כמה את יכולה להיות ביער בלילות? ובאמת הבקרים היו לי מאד מאד קשים. כשאני מציגה בלילה ואז אני חוזרת הביתה ולא נרדמת... האנדרגלין... בבוקר את חוזרת הביתה לסמרטוטים, לילד שבוכה, לכביסה. יש את הטקסט הזה בהצגה של "קמה בבוקר, שוטפת פנים, מסתכלת במראה..." אותו דבר... מבחינת מה שרציתי שיקרה ומה שקורה בפועל, זה.. אני לא... תכלס זה די אירוע פרונטלי, זה לא אירוע תיאטרוני שאני מפעילה את הקהל והולכת ממקום למקום אבל כן הוא מתפתח לאורך השנים. האמת, היום אני לא חיה את המתח הזה. לא באותה עוצמה זה בטוח. כשהצגתי את זה מול הקהל, סיימנו עם החזרות והתחלתי להציג אז רותי קנר אומרת לי: "נו רחל, אפשרי או לא אפשרי?" "את עושה את זה אז כנראה זה אפשרי". היום הילדים גדלו. כשסיימתי להניק את האחרונה הרגשתי כמו בקבוק שניערו אותו וניערו וכשפותחים את הפקק הוא משפריץ לכל הכיוונים. עוד הצגה ועוד, בית ספר לתיאטרון, טרפת של עשיה. בהנקה יש את החלק שמחבר אותך ליד. הוא יותר טוטאלי. היום במידה מסויימת אני מצטטת את ההצגה. אני לא חיה אותה. כלומר אני כן חיה אותה אבל לא באותה עוצמה. אני כל הזמן מוסיפה דברים. לדוגמא את קבוצת הריצה ("נרשמתי לקבוצת ריצה")- זה קטע שהתווסף לפני 3 4 חודשים. הקטע על יעקב ועשו שאני אומרת טקסטים אמיתיים על 2 הבנים שלי. אחד פירחח עצום. אז אני אומרת טקסטים מהחיים. משנה מוסיפה. מן הסתם אני אוסיף עוד מעט עוד קטע. אני למשל מאד רוצה להוסיף קטע על חבל הטבור שנמתח. יש לי ילדה שסיימה י"ב. היא עוד מעט מתגייסת וגם הבן שלי בכיתה י'. תכלס מה אני יודעת על החיים שלהם? אני לא יודעת כלום וזה בסדר, אני לא אמורה כבר, אז רציתי לכתוב על זה טקסט. מלהיות אמא שמניקה אותם ואת הכל בשבילם, את מקסימום מכבסה ושירותי קיטרינג- מקסימום. וגם זה הם דואגים לעצמם. אז קצת מסיעה אותם ונותנת להם כסף. מן הסתם יולד לזה טקסט. אז ככה זה מתפתח. (הבת של רחל בכיתה ח'- היא זאת ששרה את השיר בהופעה. בטייק אחד).

שאלה: מהן ההשפעות שלך ביצירה?

רינה ירושלמי. בפעם הראשונה ראיתי את המופע "ויאמר וילך" ומאז ראיתי את ההצגה עוד פעמים רבות. היא השראה גדולה, דודי מעיין- הוא מורה שלי בתואר ראשון בתל אביב ומורה לחיים. אבי הפרינג'. ביים אותי בהצגה שלי בתיאטרון עכו. וכמובן, רותי קנר, שגם ליוותה אותי בתהליך העבודה של "ותהר ותלד".

דף מקורות של ההצגה "שרה 2":

כג * יהיה רחי שרה מאה שנה ועשרים שנה ושבע
שנים שניתי שרה: ויהי חמתי שרה בקרית ארבע
הוא חכרון בארץ כנען ויבא אברהם לספר לשרה
וְיָדְבָרָהּ
בראשית כג: א-ב

וישלח אברהם את ידו ויקח את המאכלת לשחט
את בנו: ויקרא אליו מלאך יהוה מן השמים ויאמר
אברהם אברהם ויאמר הנני: ויאמר אל תשלח ירך
אל הנער ואל תעש לו מאומה כי עתה ידעתי כי
ירא אלהים אתה ולא חשכת את בנך את יחידך
ממני: **בראשית, כ"ב: י"ב**

אל תשלח ירך אל הנער. ואלולי כן, כבר היה נשחט.
באותה שעה הלך השטן אצל שרה ונדמה לה כדמות
יצחק. כיון שראתה אותו אמרה לו, בני, מה עשה
לך אביך. אמר לה, נטלני אבי והעלני הרים והורידני
בקעות והעלני לראש הר ובנה מזבח וסדר המערכה
והעריך את העצים ועקד אותי על גבי המזבח ולקח
את הסכין לשחטני. ואלולי שאמר לו הקדוש ברוך
הוא אל תשלח ירך אל הנער, כבר הייתי נשחט.
לא הספיק לגמר את הדבר עד שיצאה נשמתה,
הדא הוא דכתיב, ויבא אברהם לספר לשרה ולבכיתה.
מהיכן בא, מהר המוריה.
תנחומא וידא כ"ג

נטל את יצחק בנו, והעלהו הרים, והורידו גבעות,
העלהו על אחד מן ההרים, ובנה מזבח, וסדר עצים,
וערך מערכה, ונטל את הסכין לשוחטו, ואלולי
שקראו מלאך מן השמים כבר היה נשחט. תדע שכן.
שחזר יצחק אצל אמו ואמרה לו: "אן היית ברי" אמר
לה: "נטלני אבי, והעלני הרים, והורידני גבעות וכו'
אמרה: "ווי על ברא דרזיתא. אלולי המלאך כבר
היית שחוט" אמר לה: "אין". באותה שעה צווחה
ששה קולות כנגד ששת תקיעות, אמרו: לא הספיקה
את הדבר עד שמתה. הדא הוא דכתיב (בראשית
כ"ג) "ויבא אברהם לספר לשרה ולבכיתה", ומהיכן
בא, ר' יהודה ב"ר סימון אמר, מהר מוריה בא.
ויקרא רבה, אחרי מות, פרשה כ"ב

לספוד לשרה ולבכיתה.
נסמכה מיתת שרה לעקידת יצחק לפי שעי
צשורה בעקידה שנזדמן צנח לשחיטה וכמעט
שלא נשחט פרחו נשמתו ממנו ומתה:
דש"י, בראשית כ"ג: ב
נסמכה מיתת שרה לעקידת יצחק לפי שעי בשורה
העקידה שנזדמן בנה לשחיטה וכמעט שלא נשחט
פרחה נשמתה ממנה ומתה:

וכשבא אברהם מהר המוריה, חרה אפו של סמאל,
שראה שלא עלתה בידו תאות לבו לבטל קרבנו
של אברהם. מה עשה. הלך ואמר לשרה, אי שרה,
לא שמעת מה שנעשה בעולם. אמרה לו, לאו. אמר
לה, לקח אישך הזקן הנער יצחק והקריבו לעולה.
והנער בוכה ומילל, שלא יכול להינצל. מיד התחילה
בוכה ומיללת. בכנה שלש בכיות כנגד שלש תקיעות,
שלש יללות כנגד שלש יבבות, ופרחה נשמתה ומתה.
בא אברהם אבינו ומצאה שמתה, שנאמר, "ויבא
אברהם לספר לשרה ולבכיתה" (בר' כג: ב). מהיכן
בא, מהר המוריה.
פרקי דרבי אליעזר, פרק ל"ב