

הקולנוע התיעודי, המפנה את מבט הצופה אל עצמו, ובה-בעת אל האירוע הפוליטי, דומה לבחירה של צ'ילטון בממדים אפיים של ייצוג בהצגה חורף בקלנדיה. הדילמות המוסריות-פוליטיות העולות מההצגה אינן מקבלות תשובות חד-משמעיות, אלא מגולגלות לפתחו של הקהל. הצופים הם שיצטרכו להחליט בתום הצפייה מהי העמדה המוסרית-פוליטית שעמה הם מזדהים, ואולי אף, כפי שקיווה ברכט וקיוו היוצרות הפמיניסטיות, יבחרו לפעול לשינוי העולות החברתיות במציאות.

## רות קנר: יתרונה של הלא לוחמת

“גילוי אליהו”, 2001

יוצרת ייחודית נוספת שיצרה “ליגה משל עצמה” בתיאטרון הישראלי של שנות ה-90 וה-2000 היא רות קנר. קנר החלה לעסוק בתיאטרון כבר בנעוריה. בתחילת דרכה שיחקה ויצרה בתיאטרונים שונים בארץ ובעולם. ב-1998 היא הקימה את קבוצת התיאטרון רות קנר, ומאז רוב ההצגות שהיא יוצרת מוצגות על-ידי הקבוצה הזאת. שפת התיאטרון שפיתחה קנר במהלך השנים מתאפיינת בחקירה ניסיונית של טכניקות בימתיות, בפיתוח טכניקות ייחודיות של תיאטרון-סיפור ותיאטרון-תנועה ובעבודים בימתיים חדשניים של טקסטים ספרותיים ודוקומנטריים.<sup>29</sup>

ההצגות שמעלה קנר מייצגות את רוחה מבחינת התכנים, השפה, החומרים הוויזואליים ודרך העבודה הקשובה והשיתופית עם השחקניות והשחקנים – ברוח קבוצת התיאטרון הפמיניסטיות האמריקניות. לקבוצת התיאטרון יש עניין ביצירות בימתיות המערבות הגדה (telling) והראיה (showing) של אותו סיפור. התיאטרון הזה חותר לייצוג של שפת תיאטרון ילידית ישראלית. לדברי חוקר התיאטרון שמעון לוי, “קנר הצליחה בייצוג תיאטרוני של כמה מחיפושי הזהות המכוננים בישראל העכשווית. [...] הנופים הגאוגרפיים הישראליים מבוטאים במשחק, במחוות, בצבעים, בקולות, בזעקות, בלחישות, בדיבור ובשתיקות”.<sup>30</sup> המחקר של השפה התיאטרונית נעשה אצל קנר בכלים של תיאטרון-סיפור פמיניסטי-אפי, המתכתב עם תפיסתה של חוקרת התיאטרון אלין דיאמונד

בעיצוב המופע.<sup>31</sup> בדומה להצעותיה של דיאמונד, מבצעת קנר בטקסטים שהיא מעלה לבמה קריאה חתרנית החושפת את הקונוונציות הריאליסטיות הסמויות, כדי לעודד הבנה מחודשת של הנוסחה החברתית המקובלת וגם שינויה – זאת תוך ניסיון לדמיין אותה מחדש בדרך שונה. השחקנים "מראים" פעמים רבות את הפעולה התיאטרונית המתקיימת בדרך-כלל מאחורי הקלעים ומבצעים אותה על הבמה. פעולות של התלבשות, התפשטות וכניסה לדמות הן חלק מן המופע.<sup>32</sup>

קנר וקבוצתה מעורבים באופן עמוק בחקירות סדנאיות ארוכות טווח המעלות הפקות קצרות-ימים יחסית, פעמים רבות לא מסחריות, של תיאטרון איכותי. לשונה התיאטרונית היא מרומזת, רוויה בדימויים ומטפורית מאוד. היא מתזמרת טקסטים, תלבושות, מוזיקה, אורות ותנועה – בדרך-כלל בחללים קטנים ואינטימיים במכוון – שבהם יכולה להיווצר אינטראקציה מועצמת בין הקהל והבמה. למרות ההתכוונות הפוליטית הברורה שלהן, ההפקות של קנר לעולם אינן אגרסיביות ובוטות. היא מצליחה לגשר ברגישות מיוחדת בין התיאטרון הפוליטי הישראלי הפשטני והגס לעתים ובין האסקפיוס הפואטי של הצגות הזרם המרכזי. האיזון העדין שלה בין האסתטי לפוליטי בלט במיוחד בהפקות גילוי אליהו (2001) ודיוניסוס בסנטר (2004).

ההצגה גילוי אליהו עלתה במסגרת תיאטרון הזירה הבינתחומית בירושלים – מסגרת ניסיונית ואלטרנטיבית המשלבת בין תחומי אמנות שונים. בתוכנייה הוגדרה ההצגה באופן הבא: "התכונות לאחור מבעד לפרספקטיבה של זמן בניסיון להעלות באוב את רעידת האדמה של מלחמת יום כיפור".<sup>33</sup> הזמן הרב יחסית שחלף בין האירועים המתוארים בהצגה ובין מועד העלאתה תרם למבט מורכב, ביקורתי, רב-ממדי, המושפע באופן מובהק מפרשנותה האישית של היוצרת. ההצגה מבוססת על טקסט ספרותי – עיבוד לספרו האחרון של ס. יזהר גילוי אליהו (1999). ההצגה זכתה בפרס הראשון בפסטיבל עכו לתיאטרון אחר לשנת 2001, והוצגה מאז במסגרות שונות. האירועים ההיסטוריים הדומיננטיים שהתחוללו במקביל לתקופה שבה הועלתה ההצגה היו האינתיפאדה השנייה, שהייתה אז בשיאה, ואירועי 11 בספטמבר.

31 Diamond 1988, 1996, 1997

32 Diamond 1988, pp. 217-218

33 גילוי אליהו, תוכנייה.

גילוי אליהו מספר את סיפורה של מלחמת יום הכיפורים כפי שחוו אותה שלושה גברים: מרצים בעלי עבר קרבי בצבא שהסתפחו לאלוף קלמן מגן, מפקד עוצבת סיני, כצוות בין-תחומי שתפקידו היה להקל במעט את העומס הרגשי של הלוחמים ולדובב אותם. השלושה – יזהר סמילנסקי, עוזי פלד וחיים גורי – מופיעים בספר בשמותיהם המלאים. הספר מבוסס על אירועים שראו ושמעו וכן על עדויות שניתנו מיד לאחר הקרבות לכתבי העיתון במחנה. עיקרו של הספר, שנכתב עשרים וחמש שנים לאחר המלחמה, הוא קריאה פציפיסטית המתנגדת לכל המלחמות. ס. יזהר סיפר על תהליך התהוות הספר: "כל המלחמה היא, כל המראות והריחות והדמויות יושבים בתוכי כל השנים האלה ודחיתי את הכתיבה. פשוט, פתאום זה מילא אותי והגיעה שעתו להיכתב".<sup>34</sup>

"ההיסטוריוזיה", או הכתיבה מחדש של ההיסטוריה במבט ביקורתי, ניכרת במניפולציה של היוצרת על הנרטיב ההיסטורי המקובל של מלחמת יום הכיפורים. היא כותבת מחדש את סיפורו הגברי של ס. יזהר באמצעות התמקדות בימתית בפרטים אינטימיים המצביעים על חוויות פסיכולוגיות גבריות שרוב הגברים לא ששים לשתף אחרים בהן. כך, למשל, היא מאפיינת בצורה נשית-מערסלת את מכונית הפולקסווגן הכחולה, או מאירה את הרגע החושפני של העירום במקלחת הצבאית המאולתרת באופן ארוטי באמצעות הפקדתו בידי דמות המספר שאותה מגלמת אישה. החלטות הבימוי האלה מחלצות מתוך הטקסט חמלה אימהית וגם תשוקה נשית כלפי הגברים-החיילים.

אברהם עוז כינה את הסוג הזה של תיאטרון "תיאטרון פוליטי נבואי", הנשען על "אינטואיציה וחדירה פיוטית אל מחוזות התשוקה האנושית".<sup>35</sup> במשך כל ההצגה משקפת תפיסת הבימוי עקרונות ברכטיאניים של תיאטרון אפי. קידום העלילה נשען על תיאור יובשני ומרוחק לכאורה של דמות מספר, המאזכרת את השימוש בקריין אצל ברכט ובז'אנר המסכת – תחבולה ליצירת אפקט הניכור. המלאכותיות והמחווה הברכטיאניות ניכרות כאשר דמות המספרת מתארת, לדוגמה, את ההיתקלות בגוויות חיילים בלב המדבר. בזמן שהיא מתארת באופן מילולי את האירוע הטעון רגשית והמבלבל, הפעולה הבימתית מסתכמת ב"הדגמה" שלו על-ידי השחקן יוסף סוויד באמצעות נפילה על גבי

34 עינת ברקוביץ', "הלם הקרב השני של ס. יזהר", *ynet*, 21.8.2006.

35 עוז 1999, עמ' 58.

ארגז תחמושת, השתרעות עליו כגווייה, ואז שוב קימה ושוב נפילה. הטקטיקה הזאת מבהירה כי אין לבמאית כל כוונה לתאר את המוות של החיילים בשדה הקרב באופן ריאליסטי, ולמרות זאת היא מצליחה ליצור חוויה גופנית ורגשית של הרג בשדה הקרב. הסיפור כולו מסופר מכלי שני ומוצג על-ידי מחוות גוף קלילות של השחקנים, הרשומות כביכול בעיפרון רישום עדין באופן המרחיק את הצופה מהזדהות ריאליסטית.

לטענת עוז, אחד מסוגי התיאטרון הנבואי הוא התיאטרון הדיאלקטי. התיאטרון הזה מתבסס על טקסט ביקורתי חושפני המציג סתירות חסרות פתרון מידי בין העולם הבדיוני האפשרי המוצג ובין המסווה האידיאולוגי המכסה אותו בתודעת הבריות.<sup>36</sup> כפי שמראות לנו דיאמונד וקנר, התיאטרון הדיאלקטי תואם במדויק את צורכי התיאטרון הפמיניסטי, המשתמש בהזרה הדיאלקטית כדי לחשוף את הסמוי האידיאולוגי במובניו המגדריים והאחרים.

ההצגה שיצרה רות קנר על בסיס ספרו של ס. יזהר שונה מכל ההצגות העוסקות במלחמת יום הכיפורים שנידונו לעיל. המרחק בזמן מן המלחמה אפשר ראייה פרשנית והתבוננות מרוחקת שלא היו קיימות בהצגות האחרות על המלחמה. ההצגה כוללת כמה גורמים המסיטים את הגרעין התיעודי מיסודות המציאות לעבר סגנון אסתטי-פסיכולוגי. גורם ההרחקה הראשוני נובע מן הפער שנוצר כתוצאה מן הזמן שחלף ומן התפקיד שמילא המחבר בעת המלחמה. ספרו של ס. יזהר נכתב ב-1998 – כ-25 שנים לאחר המלחמה. יזהר סמילנסקי היה במלחמת יום הכיפורים בן למעלה מ-50. זיכרונותיו של יזהר מסופרים בקולו מתוך נקודת מבט שהוגדרה על-ידו כ"פירורי היזכרות של לא לוחם".<sup>37</sup> בדומה להלם הקרב המושהה שחוו רבים מן החיילים, חש גם הסופר בטראומה רק שנים רבות מאוחר יותר. כמתעד מן הצד הוא נזכר בחוויות טראומטיות וקשות מאותה מלחמה.

קנר סיפרה בריאיון עמה כי השהיית הביטוי של חוויות מלחמת יום הכיפורים של יזהר הזכירה לה את משך הזמן שנדרש לטולסטוי כדי לכתוב את מלחמה ושלום. לדבריה, הטקסט אינו דומה לדיווח עיתונאי שכן עבר עיבוד יסודי מאוד מפרספקטיבה של זמן. הבמאית ביקשה לייצג את מבטו של המבוגר, המשקיף מן

36 שם.

37 יזהר 1999.

הצד ושאינו לוחם, ובחרה לתפקיד הזה את השחקנית טלי קרק, שניחנה ברגישות מיוחדת ל"תפעום הטקסט", בלשונה. עובדת היותה אישה הייתה משנית, ובכל זאת לא ניתן להתעלם ממנה. קנר סיפרה בריאיון כי בתחילה יועדה ההצגה לאחד התיאטרונים הרפרטואריים, אולם בשל הדרישה שאת המספר יגלם גבר מבוגר, אחד מכוכבי התיאטרון, העדיפה לוותר על העמדה הסמכותנית שייצג הגבר הזה, ולהעלות את ההפקה על במה אלטרנטיבית שתאפשר לה חופש בחירה.<sup>38</sup>

הזרה נוספת מן המקור היא נקודת המבט הנשית של היוצרת עצמה – שלא השתתפה מעולם במלחמה. בכימיו ההצגה נקטה קנר גישה אמנותית מסוגנת. היא עיצבה את הפעולות הבימתיות של השחקנים ואת השימוש באבזורים, בתפאורה ובסאונד כך שהם מהווים ייצוג מופשט ומינימליסטי של הפעולה המקורית, כלומר, של הלחימה הממשית בקרב. "רק אחרי שעשיתי את ההצגה הבנתי שלקחתי הרחקה ופרספקטיבה נוספת כאישה, לא לוחמת. בחזרות קלטתי מהגברים בצוות שהיו בצבא ובמצבי מלחמה שהם מביאים אתם חומרי זיכרון רבים שאינם מוכרים לי. לרגע חששתי כי נגיעתי בסיפור המלחמה של יוהר גובלת בחוצפה. אולם הזכרתי לעצמי שלחוסר הבקיאות שלי יש יתרון".<sup>39</sup>

פרקטיקות ההרחקה וההזרה באמצעות החילוף המגדרי – הן של דמות המספר בשחקנית, והן של קנר עצמה שעיבדה את סיפורו הגברי של יוהר – מעידות שההצגה ניוונה מגישות פמיניסטיות אפיות. גם אם לא הכול נעשה במודע ומתוך הצהרה על עניין בפוליטיקות של מגדר הציפו בחירותיה של קנר לתודעה את המלאכותיות של הזהות החברתית "הנשית" או "הגברית" בהקשרי צבא ומלחמה. קנר שיתפה שתי נשים בצוות בתפקידים שיצרה להן במכוון על אף שבספרו של יוהר אין כל זכר לדמויות נשיות. דמות אחת נוצרה כמספר/ת, והשנייה כמכוננית פולקסווגן כחולה בעלת משקפי ענק שייצגו את השמשה הקדמית של הרכב.

"ההבדל", כפי שנוסח בתיאוריות הדה־קונסטרוקציה ובתיאוריות המגדר, בא לידי ביטוי אצל קנר בהראיית אופציות סיפוריות שלא נבחרו – ה"לא... אבל" הברכטיאני. תיאוריית "ההבדלים שבפנים" (differences within) – האנלוגיה הפמיניסטית שניסחה דיאמונד – הורסת במכוון את החיקוי המימטי באמצעות הבלטת סיפור החיים של השחקן. המרת קולו של המספר־הגבר בדמות

38 ריאיון עם רות קנר, תל־אביב, 3.12.2009.

של מספרת-אישה מדגימה את ה"לא... אבל" באמצעות נוכחותה של השחקנית על הבמה בתפקיד צופה-משתתפת, המופיעה ונעלמת לסירוגין, חוקרת את המתרחש, לעתים כדמות פנימית בהצגה ולעתים כישות חיצונית. הדיאלקטיקה של האפשרויות השונות משאירה את מלאכת הפרשנות והתרגום האתי לשיפוט הצופה. דוגמה נוספת היא גילום תפקידו של חייל יהודי-ישראלי על-ידי שחקן ערבי, המעלה לתודעה את מלאכותיות ההבניה של המושג "חייל". בריאיון עמה סיפרה קנר כי הבחירה ביוסף סוויד, שחקן ערבי, הייתה משמעותית עבורה. על אף שההחלטה נראתה לה קיצונית למדי בזמנו, היא סברה שהליהוק היה מדויק מאוד.

ההפקה הפכה למסע רגשי משמעותי עבור הגברים בצוות. במהלך ההצגות גויס אחד השחקנים למילואים ביחידה קרבית בשטחים. קנר סיפרה על כך: "ההצגה עשתה בשבילו דרך. הוא התחיל לראות את הדברים מפרספקטיבה אחרת". ליאור רוז, אחד השחקנים, סיפר:

הייתי בצבא ביחידה מובחרת והתמודדתי עם הרבה דברים שהתמודדנו אתם בהצגה, כמו פחד נוראי לקום ולהסתער. אני לא יודע איפה מצאתי אז את הכוח לקום ולהסתער בקרב, לעמוד מול אש. שמונה שנים לא נגעתי בזה. פשוט הדחקתי הכל. ככל שהעבודה התקדמה נגעתי במקומות שבהם פחדתי לגעת כל השנים. עם רותי הרגשתי בטוח לגעת במקומות הכי רגישים, וידעתי שהיא תהיה שם בשבילי.<sup>40</sup>

השחקן הצביע על תהליך העבודה בתיאטרון כעל תהליך מרפא שעזר לו להשתחרר מטראומת הקרב הפרטית שלו, שאמנם לא זוהתה דווקא עם מלחמת יום הכיפורים, אך הדהדה מלחמות וקרבות אחרים. הגילום-מחדש על הבמה של הגבריות הלוחמנית מתוך הזיכרון של השחקן תרם לו לעבד את גבריותו במונחים חדשים ולהתעורר אל מודעות אחרת בהקשרי הגבריות שלו. ציון הבמאית-האישה כזו שמסוגלת לתמוך ולהכיל את הטראומה מעלה את ההנחה בדבר הנחיצות של "הטיפול הנשי" בנרטיבים מלחמתיים וגבריים, זאת לעומת הטיפול המקובל בנרטיבים האלה בתיאטרון הישראלי במהלך השנים שנעשה לרוב על-ידי גברים.

40 יואב בירנברג, "הלוואי שהיינו יכולים להציג את זה בעזה", ידיעות אחרונות, 12.10.2001.

למרות עריכת הטקסט וארגונו לסדרה של סצנות מובנות, ההפקה הבימתית מייצגת מציאות מתפוררת, העשויה ממקטעים שאיבדו את הקשרם הרגיל. לדברי קנר, "המבנה של ההצגה שבור. אני שוברת הכל – מילים, הרגלים". היא ביקשה לפרק ולבחון מחדש את החלקיקים שמרכיבים את המלחמה: "המילים, הדימויים, הפחד, החיפוי עליו, הריצה, הרוח, נשמות שעוזבות את השדה, החיפוש אחר נחמה". המבנה האסתטי של ההצגה דומה למבנה של הצגות אחרות שעסקו בטרואמה שאותן בחנתי, ומחזק את ההנחה כי קיים קשר בין ייצוג טראומה ובין המבנה המפורק והמפורר של ההצגות.

התחבולות הבימתיות העבירו תחושות של מדבר, מרחב אי־סופי, שממה, נטישה, כאוס וחרדת מוות, תוך שימוש מינימליסטי, אך אפקטיבי, בתפאורה ובאביזרים – אמצעים מוכרים בתיאטרון האבסורד. כך, לדוגמה, הצטמצם מרחב החול המדברי לחול הניגר מנעלו של אחד החיילים. התמונה הזאת מאזכרת תמונה ידועה ממחכים לגודו של בקט שבה אסטרגון מרוקן את החול מנעלו כמטפורה לזמן החולף בשעון חול. הפצצות סומנו באמצעות הטחת דסקיות עץ שחורות על הרצפה; רוח המדבר הופקה על־ידי מאוררים תעשייתיים ענקיים; האור המדברי היוקד סומן על־ידי פנסי תאורה חשופים; המדים שנלבשו בחופזה עברו סגנון באמצעות גזירה, קריעה ותפירה מחדש בצורות מאולתרות ומרושלות – כדי לציין ניסיון שווא לייצג סדר צבאי. לתנועה הבימתית היה תפקיד מרכזי, וכך גם למקצבי הדיבור והמוזיקה שהגיעו לעתים לכדי עוצמה צורמנית ודיסוננסית. המוזיקה ביקשה לשחזר את האווירה הרגשית במלחמה באמצעות נגינה בכלים מומצאים, שנוצרו במיוחד עבור ההצגה, והפיקו צלילים באמצעות משבים של אש ואוויר. הסאונד נשא את המופע למחוזות רגשיים תבוים, ונהפך לחלק בלתי נפרד מגוף השחקנים. העיבוד לכמה נעשה בטכניקה של תיאטרון־סיפור: הדמויות תהו והתפוגגו בסצנות השונות. הטקסטים נבנו ופורקו בהתאם לדמויות השונות שסיפרו את סיפורן. אותם שחקנים שיחקו דמויות שונות, ומדי פעם השתנו והחליפו זהות. השחקנים גילמו את הדמויות ובו־זמן הפעילו אלמנטים חזותיים.<sup>41</sup> כל האמצעים הבימתיים גויסו לשם הרחקת היצירה מתיאור ריאליסטי של הקרבות, ועם זאת ההצגה הצליחה להמחיש בצורה ברורה מאוד ומידית את מציאות המלחמה.

שלוש-עשרה סצנות שלוקטו על-ידי היוצרת מחלקים שונים בספר מעלות נושאים בעלי אופי ספציפי ואוניברסלי בריזומנית. בסצנה הראשונה מופיעים השחקנים לבושים בבגדים שעמם באו מן הבית. תחילה הם נעמדים ומתבוננים בקהל, תרים אחר קשר עין, מנסים לעורר משהו בצופים. לאט אט הם מתפשטים ונשארים בבגדיהם התחתונים. מתוך הבית הנמצאת מחוץ לבמה מושלכים אליהם מדים הנראים כבליל של סמרטוטים. בליווי צעקות ודחיפות מתעוררת מהומת ההתכוננות למלחמה. סצנת הפתיחה מסמלת את החלפת הזהות האזרחית בזה הצבאית ואת החלפת הזהות הממשית של השחקן בזהות הבדויה. סצנת ההתלבשות מציינת את התפקיד הצבאי כזהות נרכשת או "נלבשת", שהנה מלאכותית עבור הסובייקט הנושא אותה. מסיבה זו ביקשה קנר שלפחות אחד החיילים יהיה שחקנית-אישה, שכן הסטייה מן הנורמה המגדרית היא זו שבכוחה לעורר את המודעות למלאכותיות שבוהות החיילית הנרכשת. הערבוב המגדרי מעורר את השאלה הכללית "מה זה להיות חייל", ומצביע על הזהות הזאת כלא טבעית וכלא נורמלית – זהות שאולה. שאלת היסוד הזאת מעוררת שאלה עמוקה יותר: כיצד נוצרת במצבי מלחמה התלהמות המלווה ברטוריקה צבאית, בדפוס שחוזר על עצמו מבלי שאיש יערער על חיוניותו?

בסצנה השנייה הופכת חבורת השחקנים למקהלה קלסית המהללת את מלחמות העבר, את תרועות החצוצרות וצניפות הסוסים, הדגלים הצבעוניים וכל ההרואיקה הפתיינית המהווים מקור למשיכת גברים למלחמות. הפיתוי שבמלחמה, היפעה שבפעולה, העוצמה הגלומה ברכיבה על סוסי המלחמה – כל אלה היו תמרורי אזהרה הן עבור יוהר והן עבור קנר. הגברים בצוות השחקנים של קנר שיתפו אותה בהתרגשות הטמונה ברגע ההפיכה ללוחם, לגבר, לגיבור – תחושת שיא של גבריות במובנה הקמאי ביותר. יוצרי גילוי אליהו בוחנים את מצג השווא הזה מן הצד, ומעודדים את הקהל להכיר בשקריותו. לדברי קנר, "זו מלכודת איומה וצריך להיזהר מזה כי בסוף אפשר לקבל כדור ולמות". ובמילותיו של יוהר: "ואין היום כלום מכל זה [...] לא סוסים ולא גמלים ולא דגלים ולא נסים ולא תרועות חצוצרה, מדבר חשוף, רוח חמה, גדרות תיל שניירות כל העולם נדבקו בהם".<sup>42</sup> מרכיב הזיוף והשקר במצג ההרואיקה הגברית בא לידי ביטוי בהצגה גם בתיאור נשר ענקי שפורש את כנפיו, המתגלה בדיעבד כנייר עיתון ישן המתעופף ברוח.



הסצנה השלישית גדושה בשמועות על נפגעים רבים, על קברים המוניים ועל אוזלת היד של דרג הפיקוד. בסצנה מושם דגש על הפחד המחלחל בנפש. את המספר המיוצג, כאמור, על-ידי אישה, אוחו פחד פתאומי, המסומן בהצגה על-ידי לפיתת גופו של אחד החיילים. החייל מנסה להרגיע את הסופר בציון העובדה שאלהיה הוא צנחן, ולכן גדולים הסיכויים שידע להישמר מפני המוות. ס. יזהר מתייחס לצנחנים בהערצה מהולה בחמלה. מצד אחד, הוא מכנה אותם "אלופי הארץ" ו"מלכי המלחמות", ומצד אחר הוא מתאר את כאב החיילים הוותיקים שכבשו את ירושלים ואיבדו שם את חבריהם הטובים ביותר. ההתעלמות החברתית מן המחיר הכבד ששילמו החיילים לנוכח הסחרור הפטריוטי שלאחר ניצחון מלחמת ששת הימים, תרמה להיווצרות תפישה צינית ומפוכחת של אלה המסרבים לסמוך על איש מלבד על עצמם. כשנשאל בריאיון על יחסו המיוחד לצנחנים אמר ס. יזהר:

הם עברו בקרב ההוא את אותו הליך התבגרות, שעבר הצבא במלחמת יום הכיפורים. את הקרב על העיר העתיקה במלחמת ששת הימים התחילו שמונים צנחנים, ובבוקר עמדו רק ארבעה על הרגליים. אנשים כאלה יודעים שהייתה גם דרך אחרת, שלא היו מוכרחים ללכת דרך הרחוב הזה, שבאיזה מקום למעלה שיקול הדעת היה רופס, היה מהיר מדיי, קל מדיי, לא הביא בחשבון שיש לו מלבד האגרופ הזה גם אגרופ אחר. אז זה פגע בהם, ומי ששרד את הקרב הזה, נשאר אצלו הכאב על מה שקרה שם והידיעה שאין לך על מי לסמוך, לא על גנרלים ולא על פוליטיקאים, ותמיד-תמיד לבדוק את האלטרנטיבה. וזה מה שהציל אותם במלחמת יום הכיפורים.<sup>43</sup>

ס. יזהר מתייחס לאירוע המעצב של כיבוש הכותל במלחמת ששת הימים, שבו יצאו שמונים חיילים לקרב ובבוקר "עמדו רק ארבעה על הרגליים", ארבע פעמים במהלך הספר. החזרה מעוררת את המודעות לנוכחותה הנסתרת של טראומה מוקדמת, אשר השפיעה על אופן ההתמודדות של הלוחמים במלחמת יום הכיפורים. תיאור אירוע כיבוש הכותל כזיכרון חודרני כפייתי מצביע על הלם קרב סמוי בקרב הצנחנים ומכוון את פעולותיהם.

בסצנה הרביעית נכתבים מכתבים מן החזית הביתה, ובה מודגשת משמעות היהוסים הבינ-דוריים של אבות ובנים בתקופות מלחמה. אחד החיילים מכתוב למספר מכתב שבו הוא מבקש מבנו "להיות חזק" למען אמו ואחיותיו אם הוא לא ישוב מן המלחמה.<sup>44</sup> הטלת העול על כתפי הבן נעשית על בסיס התביעה המגדרית הסמויה "להיות גבר".

בסצנה השמינית מוצג חייל המתקלח עירום בעומק הבמה.<sup>45</sup> בקטע הזה נעשתה המרה מגדרית מודעת על-ידי הבמאית. הטקסט בספר תואר על-ידי גבר, ועל אף שהדגיש באופן מציפני את ההנאה מן הגוף הגברי, לא נלוו לכך משמעויות ארוטיות. לעומת זאת, בהצגה, אישה היא המתארת את גופו העירום של הגבר המתקלח. מכונית הפולקסווגן הכחולה, שבה שוטטו שלושת גיבורי הספר, יוצגה על-ידי שחקנית שלבשה שמלה כחולה תפוחה ונשית והרכיבה משפיים ענקיים שהפכו את פניה לחזית של הרכב על שמשותו ופנסיו. התנועה הבימתית של "הנסיעה" בפולקסווגן יוצגה בהנחת יד על כתף הזולת שלוותה בתנועות דילוג מסוגגנות. כאשר תיארה האישה-מכונית את המקלחת, הפכה פלסטיות התיאור לארוטית באמצעות המבט הנשי המתבונן בגבריות הפיזית, המינית, שיתכן כי לא תשרוד. בטקסט המקורי הגבר המתקלח אינו מתואר בצורה ארוטית, והוא עוצב כך על-ידי קנר כדי להמחיש את החיות הגברית לעומת המוות שבמלחמה. הצגת הגוף הגברי החשוף מעוררת תחושות לגבי פרפורמנס גופני גברי כביטוי לזוהות הלוחם המאצ'ו, ובמקביל לגבי הלוחם כילד פגיע וחשוף הזקוק להגנה ולחמלה נשית.

גלגולה של המכונית האזרחית הכחולה באישה נבע מרצונה של היוצרת להעלות שאלות בנוגע לייחודה של המכונית בסיפור של ס. יזהר – כדי להבדילה מן הרכבים הצבאיים. צבעה של מכונית הפולקסווגן חריג, והמבנה העגלגל שלה מייצג רכות והכלה כאנטייתזה לתוקפנות הצבאית שבאה לידי ביטוי ברכבי המלחמה. קנר זיהתה את המאפיינים האלה עם נשיות, ולכן בחרה באישה לגלם את המכונית. בהקשר הזה היא תיארה דימוי נוסף שהשפיע על בחירתה: חיילים המתרפקים על מושבי המכוניות האזרחיות הלוקחות אותם בטרמפ לחופשה בבית.

44 יזהר 1999, עמ' 17 ובטקסט המחזה – אתר רות קנר, ארכיון, גילוי אליהו, ארכיון טקסטים, עמ' 14.

45 יזהר 1999, עמ' 136-137.

ההירדמות המעורסלת, ההתכרבלות העוברית על מושבי המכונית המרופדים – כל אלה הזכירו לה מגע נשי ואימהי, והיו בבחינת התרפקות על הזיכרון של הבית בתוך הזוועה. לפיכך לבשה השחקנית שמלה כחולה ומרחח שפתון אדום על שפתיה כדי להדגיש את הופעתה הנשית ולהבליט את הניגוד בינה ובין דמויות החיילים-הגברים. גם כאן מופיעה הדואליות של ילד-גבר הממלא את תפקידו הגברי כמצופה ממנו, אך ברגע שהדבר ניתן, הוא חוזר להתרפק ולהתכרבל כילד על ברכי אמו.

בסצנה האחת-עשרה מופיעה חבורת חיילים. תוך כדי ריצה ותנועה אחידה הם חוזרים על המשפט "ללחון על ההדק, כל הזמן בלי להפסיק, רק לרוץ ולהחליף מחסנית" – משפט שנלקח מתוך תיאור הקרב בחווה הסינית המופיע בספר ובמחזה. המשפט, שנאמר שוב ושוב, הופך למקצב אלים המייצג את הוויית החייל בקרב. בסצנה הזאת רצה המספרת לצד החיילים, ומנסה להבין כיצד עובד המנגנון שבו מרים החייל את גופו מתוך גומת החול וחושף את רכות גופו מול עוצמת החומר הקשיח, ההורג – פצצות וכדורים. היא מבקשת לברר מה גורם לחייל להיהפך בגופו לחומר המלחמה, לכלי המופשט מזהות אישית המתאחד עם זהות קולקטיבית לכדי מכונת מלחמה.

ההרהורים הביקורתיים האלה בנוגע למהות הלוחם מופיעים הן בספר והן בהצגה, ומודגשים על-ידי בחירותיה של קנר. במקום שימוש באביזרי במה, למשל, רובה, כפי שיעצו לה הלוחמים שבין שחקניה, הפכו גופו של החייל, ידיו ואצבעותיו לכלי הנשק. בהקשר הזה סיפרה קנר כי הבינה שחיקוי מדויק יוצר דווקא הרחקה רגשית ולא הזדהות. לפיכך, יצרה משפט תנועה שלא חיקה את פעולת הנשק, אלא הדגיש את הפיכת הגוף למכונת ירי, כשהרובה נעשה חלק בלתי נפרד מגוף הלוחם. ההחלטה להתרחק מייצוג מציאותי שחררה גם את השחקנים הגברים. כך נוצר פתח ל"אמת אחרת", שאינה מבוססת על חיקוי. הסצנה הזאת היוותה את שיאה הדרמטי של ההצגה.

סיפור קרבות החווה הסינית – שבהם נהרגו 122 חיילי שריון מחטיבה 14, 22 צנחנים וכן 41 חיילים מגדוד שריון 890 – מתואר בספרו של ס. יזהר באמצעות עדותו של חייל שהשתתף בקרב הנודע, המהווה מוקד למחלוקת ציבורית חריפה עד היום. ס. יזהר – ויותר ממנו קנר – אינם מתמקדים בדיון האסטרטגי-היסטורי, אלא מתרכזים בחוויותיו הגופניות-נפשיות של חייל המתמודד עם טראומה. למרות הסיפור ההיסטורי על קרבות החווה הסינית, מתעלה הטקסט

הספרותי והדרמטי דדרגה אוניברסלית ומופשטת, ונהפך לכתב אישום חמור נגד מלחמות באשר הן: "ובאמת זה רק אתה עצמך בן-אדם אחד באמצע כל האי-אפשר, ושום בן-אדם לא עשוי לזה, שום בן-אדם לא צריך להיות בזה, זה בלתי אפשרי שבן-אדם יהיה בזה. זה בלתי נסבל, לקחת בן אדם ולשים אותו שם [...] ווחל בחול כמו תולעת".<sup>46</sup>

במגזין בנוגע לרגש, היוצא לאור על-ידי העמותה לנפגעי טראומה לאומית (נט"ל), התפרסמה כתבה על ההצגה, שנכתבה במשותף על-ידי חוקרת תיאטרון ופסיכולוג קליני חבר העמותה. במאמר הזה כתבו המחברים: "המופע הבימתי שופך אור על החוויה הנפשית שחווים המשתתפים בקרב". הם הגדירו את המתרחש על הבמה כ"פרגמנטים הזויים" המרכיבים יחד את אימת המלחמה. לדבריהם, "ההצגה מאפשרת לראות את החיבור שבין אירועים חיצוניים חודרניים ובין עולמו הפנימי של החייל. [היא] מאפשרת לצופה להציף בחטף אל אותה מציאות קשה שלצערנו נחווה על-ידי רבים על בימת החיים".<sup>47</sup> ההתייחסות הזאת להצגה קושרת בין נפגעי טראומה בחיים הממשיים ובין היכולת של התיאטרון לשמש אמצעי לעיבוד ולתרפיה של חוויות קשות, וכן מסייעת להגביר את ההבנה שמגלה החברה כלפי הלוקים בהלם קרב ואת ההודות עמם.

גילוי אליהו נמנית עם ההצגות שעסקו בטראומת מלחמת יום הכיפורים, והדבר ניכר מאוד באופן התקבלותה בקרב הקהל. על אף שההצגה אינה ריאליסטית היא עוררה טראומות רדומות בקהל. לדברי קנר, השחקנים בהצגה מילאו תפקיד לא שגרת. אלה לא סיימו את תפקידם עם רגע ירידת המסך: חלק מהצופים, שחויית הצפייה בהצגה טלטלה אותם עד כדי בכי, ניגשו לאחר ההצגה אל מאחורי הקלעים, והשחקנים מצאו את עצמם מרגיעים ומנחמים. הקהל חווה זעזוע טראומטי וביטא זאת במילים ובמחוות גופניות, בין היתר ברעד. השחקנים "טיפלו" בצופים כדי להשיבם לשגרת היום שלהם שאליה התקשו לחזור בסוף ההצגה. קנר אמרה על כך: "חלקם נכנסו לבור קשה".<sup>48</sup>

46 יזהר 1999, עמ' 115-116, ובטקסט המחזה, <http://www.ruthkanner.com>, סצנות, עמ' 37.

47 יפעת אידלמן וסער עוזיאלי, "גילוי אליהו יצירה בימתית של רות קנר", בנוגע לרגש, 5.5.2003.

48 ריאיון עם רות קנר, תל-אביב, 3.12.2009; יואב בירנברג, "הלוואי שהיינו יכולים להציג את זה בעזה", ידיעות אחרונות, 12.10.2001.

קבוצות של נפגעי הלם קרב הגיעו לחזות בהצגה. הם ציינו שההצגה החזירה אותם מבחינה חווייתית-חושית לימי המלחמה עד כדי כך שעלה באפם ריח המלחמה. קנר סיפרה כי אחד הצופים מנפגעי הלם קרב רעד עד כדי כך שלא יכול היה להמשיך לשבת באולם, והוא לווה בעדינות החוצה. גם קבוצות של קציני צבא וחיילים לשעבר באו יחד להצגה ושיתפו בזיכרונותיהם. ההצגה עוררה זיכרונות רדומים אך גם היוותה אמצעי מסייע לריפוי ולהשלמה.

ההצגה זכתה להערכת הביקורת ולשבחים יוצאי דופן. זכייתה בפסטיבל עכו לוותה באמירות גורפות, ובהן: "עצמתה וייחודה של 'גילוי אליהו' היא כזאת שאין ממש רצון לראות משהו אחר אחריו [אחריה]".<sup>49</sup> המבקרים אמרו כי הטקסט "רלוונטי להדהים" וכי זהו "הדבר האמיתי".<sup>50</sup> ההצגה הועלתה במשך כשנתיים במסגרות שונות, וממשיכה לעלות מדי פעם. הטיפול האוניברסלי במלחמה באשר היא כפי שנעשה בגילוי אליהו, בא לידי ביטוי בין היתר בתחושות ההזדהות של קהל אמריקני שצפה בהצגה, שהועלתה במרס 2005 בתיאטרון ה-JCC במנהטן שבניו יורק לאחר מלחמת עיראק ומלחמת אפגניסטאן.

ההצגה הזאת פרצה אפוא את מחסומי הזמן והמקום, ונהפכה לאירוע אוניברסלי ורב-תרבותי. טיפולה הפמיניסטי של קנר בטקסט של ס. יוהר, שנעזר בתיאוריות ובפרקטיקות של התיאטרון האפי, הגשים את הפנטזיות החברתיות של ברכט בכך שהצליח לגעת בקהל באופן ממשי, ואף להניע פעולה חברתית משמעותית, למשל, הזדהות אמפתית עם חיילים פגועי טראומת קרב וחוויה טיפולית בחיילים האלה עצמם כצופים.

המסקנה העולה מניתוח האירוע התיאטרוני שיצרה קנר היא שהפמיניזם שלה, כפי שיושם כאן, נובע מתוך ראיית עולם אמפתית ורחבת אופקים, הרואה את קשייו של "האחר" הגברי ומגיבה לכך באמצעות יצירה והכלה נשיות. לתחושת, מדובר כאן בזן חדש של פמיניזם, שעדיין לא הוגדר במדויק תיאורטית, כזה שמונע מתוך תחושות של עוצמה פנימית וביטחון נשי שאינו מתריס, מתחרה או מחפש הכרה גברית, אלא מכיר באפשרויות הגלומות בעוצמה וביצירה הנשית במרחב הציבורי-פוליטי עבור גברים ונשים כאחד.

49 מיכאל הנדלזלץ, "גילוי הטקסט היהודי", הארץ, 3.10.2001.

50 שי בר-יעקב, "מצמרר", ידיעות אחרונות, 22.10.2001; אליקים ירון, "הדבר האמיתי", מעריב, 3.10.2001.



הוצאת הספרים  
האוניברסיטה  
הפתוחה



סיגל ברקאי

# במה לגברויות

דמויות חיילים ישראלים בתיאטרון

מערכת הוצאת הספרים של האוניברסיטה הפתוחה  
פרופ' אביבה חלמיש (יו"ר, האוניברסיטה הפתוחה), פרופ' תמר אל"אור (האוניברסיטה  
העברית בירושלים), פרופ' שרה גורי רוזנבליט (האוניברסיטה הפתוחה),  
פרופ' מחמוד גנאים (אוניברסיטת תל אביב), פרופ' אמיר הורוביץ (האוניברסיטה הפתוחה),  
פרופ' צחי וייס (האוניברסיטה הפתוחה), פרופ' אביה ספיבק (אוניברסיטת בן-גוריון בנגב),  
פרופ' מוטי רגב (האוניברסיטה הפתוחה), פרופ' שיוף רפאלי (אוניברסיטת חיפה)

עריכה: אביטל רגב-שושני

בית ההוצאה לאור של האוניברסיטה הפתוחה  
עיצוב עטיפה: שלומית שמר  
התקנה והבאה לדפוס: נילי ברנר  
סדר ועימוד: מנוחה מורוביץ, דלית סולומון  
הגהה: מיכל צימרמן-חמד

ספר זה יצא לאור בסיוע  
סמינר הקיבוצים – המכללה לחינוך, לטכנולוגיה ולאמנויות



עטיפה: דינה שנהב, חייל, הדפס רשת, 2008, גיליון ודימוי 56x76  
הודפס בסדנת ההדפס ירושלים

מק"ט 91417-2010

מסת"ב 1-1587-06-965-978 ISBN

© כל הזכויות שמורות להוצאת הספרים של האוניברסיטה הפתוחה