



The Yolanda and David Katz
Faculty of the Arts
Tel Aviv University

הפקולטה לאמנויות
ע"ש יולנדה ודוד כץ
אוניברסיטת תל אביב

הפקולטה לאמנויות על שם יולנדה ודוד כץ
החוג לאמנות התיאטרון

"אלא מה? אלא שהכל התחיל בשיבוש קל":
המושג "תקלה" בתיאטרון סיפור של רות קנר,
ככלי מעשי לעיבוד טקסטים לא דרמטיים לבמה

חיבור זה הוגש לשם קבלת תואר "מוסמכת אוניברסיטה" (M.A.)
על ידי עדי חבין

העבודה נכתבה בהנחיית
פרופ' נורית יערי

פברואר 2020

1 מבוא

1	על רות קנר וקבוצת התיאטרון
2	תיאטרון סיפור מקומי
4	תקלה
6	העבודה בתיאטרון סיפור – תקלה בסיסית
9	מושגים משיקים
10	התיאטרון האפי והגיסטה הברכטיאנית
13	ולטר בנימין ו"כתיבה שבורה"
17	מיספרפורמנס – תקלה תיאטרונית
23	פעולות דיבור, עקרון ההכבדה ועוד מקורות
27	קבוצת תיאטרון רות קנר – לקט תקלות

1: אצל הים

36	לדבר ב"יזהרית" – שפה שהיא תקלה?
39	התקלה שבנוף
42	שני סיפורים וביניהם קטיעה – על מבנה ההצגה
43	הליכה: תקלה בשדה הראייה
47	"מסגרת המבט"
49	תקלה – אמצעי לחשיפת נקודות מבט
51	התפרצות לדיבור
53	פרטנרים מתחלפים
53	טרנספורמציה של דמות/מספרת
55	תנועה על הבמה

55	סצנות מקבילות
56	כלב מופיע – מפנה דרמטי ובימתי
57	שחייה: מאבק באדישות העולם
60	במה חשופה
61	יחידה מול קבוצה
61	יותר מדי טקסט
63	אביזרים, גיטות ושרירות כעיקרון מפעיל
63	הפרעות סאונד
65	סיכום
66	<u>2: דיוניסוס בסנטר / אין נופים אבודים</u>
68	מהתקלה בסיפור אל התקלה במציאות
70	טקסט היסטורי לעומת טקסט ספרותי
72	הזיכרון כתקלה
75	עמדת המספר/ת – העמדה האפשרית היחידה
77	במה לסיפורים
79	הפרעה לרצף, יצירת מצב ארעי
81	שכבות הקורסות זו אל זו
84	סיכום
86	<u>3: מחברת העברית</u>
87	עקרון ההכבדה – הכבדה על ידי צמצום
87	רשימת מילים
91	הצלליות של הדיבור

92	במה קטנה, כיסאות ושתי שקיות ניילון
93	מנגנון של הצטרפות והיפרדות
97	איך נוצר "תיאטרון מינורי"?
100	(אי) האפשרות להיות קהילה
102	מקהלת מחברת העברית – מקהלה מקולקלת
109	מערכת של מחוות
114	היעשות חיה – הימלטות מהמז'וריות האנושית והחברתית
120	סיכום
124	סיכום
126	נספח: הצגות קבוצת תיאטרון רות קנר שנדונו בפרקי העבודה
128	מקורות

מבוא

על רות קנר וקבוצת התיאטרון

קבוצת תיאטרון רות קנר הוקמה בשנת 1998 על ידי הבמאית והמורה למשחק רות קנר. הקבוצה, כמו גם כמה מהיצירות המוקדמות והבולטות שנוצרו בה, נולדה מתוך עבודת מעבדה בכיתת המשחק שלימדה קנר בהשתתפות תלמידות ותלמידי החוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל אביב. את ההצגה **ורק לזאת לא נשאר** (1998) יצרה קנר בהשתתפות שירלי גל וטלי קרק, שתיים מתלמידות כיתת המשחק וחברות בקבוצת התיאטרון עד היום, וזו נחשבת באופן רשמי להצגה הראשונה של הקבוצה. עם זאת, גם הצגה מוקדמת יותר, **נוטות החסד**, שאותה ביימה קנר בכיתת המשחק באוניברסיטה שנתיים קודם לכן, בשנת 1996, הפכה לימים לחלק מרפרטואר הצגות הקבוצה והועלתה שוב כעבור שנים ביוון, בקפריסין ובישראל, במסגרות שונות ובהרכב שחקניות משתנה. במסגרת האוניברסיטאית יצרה קנר הצגה נוספת, **דיוניסוס בסנטר** (2004), שהתחילה גם היא כפרויקט לימודי עד שיצאה מתוך המסגרת האוניברסיטאית, בהרכב שונה מעט של שחקניות ושחקנים, והוצגה לאורך השנים במסגרות נוספות וגם תחת השם **אין נופים אבודים**, בגרסה מיוחדת להצגה בשנת 2007. במסגרת קבוצת התיאטרון יצרה קנר את היצירות הבימתיות הבאות: **ורק לזאת לא נשאר** (על פי טקסטים מאת אורלי קסטלבלום, אגי משעול, שלום עליכם, מרסל פרוסט, הנריק איבסן, גיימס ג'ויס, דליה רביקוביץ' וכן טקסטים אישיים של השחקניות, 1998); **איימוס** (על פי משה יזרעאלי, 1999); **גילוי אליהו** (על פי ס. יזהר, 2001); **מתרחצות** (על פי טקסטים שתועדו על ידי קנר במרחב הציבורי, 2003); **דיוניסוס בסנטר / אין נופים אבודים** (על פי תמר ברגר, 2004 ו-2007); **אצל הים** (על פי ס. יזהר, 2005); **געל** (על פי ראיונות עם עוברי אורח, שתועדו על ידי שחקניות הקבוצה, 2007); **פרשות רצח** (על פי מנפרד פרנקה, 2008); **האומר כן / האומר לא** (מאת ברטולט ברכט, 2009); **מעוף היונה** (על פי יובל שמעוני, 2011); **נוטות החסד** (מאת אייסקילוס, 1996, 2012, 2015 ו-2016); **הדרך לשמה** (על פי דליה רביקוביץ', ח.נ. ביאליק, פניה ברגשטיין, אברהם שלונסקי ושלמה אריאל, 2012); **מחברת העברית** (על פי פרנץ קפקא, 2013); **שעת הגלגול** (על פי טקסטים שונים, 2015); **עלילות חומית** (על פי ס. יזהר, 2016); **ריצה** (על פי ס. יזהר, 2016); **אצל הים – הטרילוגיה המלאה: הליכה, שחייה, ריצה** (על פי ס. יזהר, 2018); **קשרי משפחה** (על פי יוקו טוואדה, של אסקילדסן, קלאריס ליספקטור ולו סון, 2019). קבוצת התיאטרון הציגה שלוש הצגות נוספות שלא בוימו על ידי קנר אלא על ידי במאיות חיצוניות, בהשתתפות שחקניות ושחקני הקבוצה: **בין הספירות** (על פי נתיבה בן-יהודה, בבימוי נעמי יואלי, 2008); **הוא**

הולך בשדות (על פי משה שמיר, בבימוי מור פרנק, 2013); בשורות נעימות ומשיבות נפש (בבימוי נעמי יואלי, 2016).

תיאטרון סיפור מקומי

קנר מגדירה את יצירתה כתיאטרון סיפור. מאפיין בולט של הצגות הקבוצה הוא עבודה עם טקסטים שאינם דרמטיים, שאינם מחזות, טקסטים שלא נכתבו במקור עבור התיאטרון – סיפורים קצרים, רומנים, שירה, טקסטים תיאורטיים ומחקריים או טקסטים תיעודיים שהיא עצמה או חברות הקבוצה תיעדו במרחב הציבורי (מקטגוריה זאת חורגות ההצגות נוטות החסד מאת אייסיכילוס, והאומר כן / האומר לא מאת ברטולט ברכט). הבחירה בטקסטים לא דרמטיים מאפיינת את עבודתה של קנר עם קבוצת התיאטרון החל מהיצירה הראשונה ורק לזאת לא נשאר שסימנה את הקו האמנותי שנקטה קנר עם הקבוצה, דרך העבודה עם אוסף הטקסטים בשירה ובפרוזה. אבל גם לפני הקמת הקבוצה, במסגרת עבודתה המוקדמת של קנר, בפרויקטים שיצרה באופן עצמאי או אחר, היא השתמשה לא במחזות אלא בטקסטים סיפוריים או עיוניים. עם זאת, לא רק עצם הבחירה בטקסטים האלו מאפיינת את יצירתה של קנר, כי אם גם אופן העיבוד שלהם: בכל העיבודים הבימתיים קנר משמרת את הטקסטים בצורתם המקורית. מטרת העיבוד אינה דחיסת הטקסטים לתוך תבנית צורנית של מחזה שבו יש קדימות לדיאלוגים ולמונולוגים, אלא להפך, שמירת הצורה הסיפורית, השירית, המחקרית – והעלאת הטקסטים על הבמה כלשונם, במבנה ובצורה המקוריים (או תוך קיצור פונקציונלי בלבד). על פי בחירה זו, קנר מפנה תשומת לב רבה למפגש שבין הצורה הטקסטואלית לבין המסגרת התיאטרונית. הטקסט המקורי נשאר כפי שהוא ומעובד לבמה תוך זיהוי פעולה דרמטית שלא באה לידי ביטוי בתוכן הטקסט, כי אם ברבדים אחרים שלו. העיבוד, טוענת קנר, נעשה תוך "פענוח של קולות הנמצאים בתוך הטקסט"¹, והקולות האלו והדינמיקה שקנר מזהה ביניהם וחושפת על הבמה הם שמהווים את הפעולה הדרמטית ביצירות הבימתיות.

היבט מרכזי נוסף ביצירתה של קנר שאותו יש לציין הוא עיסוק עקבי בחומרים ישראלים, מקומיים, ופנייה ישירה ומוצהרת לקהל ישראלי. היבט זה בא לידי ביטוי בבחירת הטקסטים, בעיצוב שפת הבמה החומרית והמשחקית ובעיצוב הדימויים הבימתיים. כל אלה שואבים מהעולם המוכר היטב לשחקניות ולקהל ופועלים לבטא אותו. היבט זה, בין היתר, מקנה חשיבות רבה לעבודתה של קנר במרחב התיאטרון הישראלי,

¹ קנר, רות, ריאיון מאת טל גורדון, "עלילות חומית, הגרסה השיתופית", הבמה, 07.05.2017. <http://www.habama.co.il/Pages/Description.aspx?Subj=9&Area=1&ArticleID=28249>

כאלטרנטיבה בולטת לתיאטרון המסחרי והפופולרי (וכן להרבה מהתיאטרון שמגדיר את עצמו כשוליים ואף על פי כן נשען על אתוס אמנותי ואידיאולוגי מיינסטרימי). בלב המפגש שבין הטקסטואלי לבימתי ביצירותיה של קנר עומדת השפה העברית, שנושאת ביצירתה מטען רבשכבתי שמפורק לצירים שחודרים לעומק ההווה הפוליטית, ההיסטורית, החברתית והאמנותית הישראלית. חקירת השפה על היבטיה הפרפורמטיביים, הסמנטיים והגרפיים משמשת מפתח בעבודתה של קנר, כמו גם בהתבוננות הביקורתית והתיאורטית ביצירותיה.

מאפיון זה נגזרת תכונה נוספת של יצירתה של קנר, וזוהי העמדה הפוליטית, הביקורתית והאקטיביסטית שמאפיינת את יצירתה. מתוקף עמדה זו מעניקה קנר משקל שווה ערך להיבטים הערכיים והאידיאולוגיים של מעשה היצירה ולהיבטים האמנותיים שלה. ברבים מהטקסטים שקנר מעבדת ומביימת אכן ניתן לזהות רעיונות "פוליטיים" ברובד הגלוי של הטקסט: **גילוי אליהו, פרשות רצה, דיוניסוס בסנטור / אין נופים אבודים, האומר כן / האומר לא** – כולם טקסטים שעוסקים ישירות בסוגיות פוליטיות, חברתיות, היסטוריות. עם זאת, יצירות אלו הן רק חלק מקורפוס היצירות של קנר, שבו דרך טקסטים מסוגים שונים ביותר היא חוקרת מבני כוח ואמצעי הפעלת כוח, מצבי דיכוי ודרכים להשגת אוטונומיה וחירות. האופן שבו היא עושה זאת לא כרוך בהצגת סממנים מוסכמים של "פוליטיות", אלא בדרכים עקיפות יותר, שאליהן היא מתייחסת בין היתר כך:

הפוליטיקה של היצירות שלי היא לא בדיבור על פוליטיקה, אלא במעשה עצמו. [...] אם הצגה כופה רגש מסוים, היא פשיסטית גם אם היא מטיפה לשלום עולמי. המאמץ שלנו בהצגה הוא לעבוד בכל מיני רבדים אפשריים שפותחים שאלה ולא כופים תשובה.²

אצל קנר, גם הטקסטים שתוכנם רחוק לכאורה מפוליטיות ישירה הם פוליטיים באופן חריף. זאת משום שהערך האקטיבי שבטקסטים, שהעיבוד הבימתי שלהם פועל לחשוף, נעוץ לא רק בתוכנם הגלוי כי אם בצורתם, שפתם ומבנה העומק שלהם. מתוך תפיסה זו, עבודת הבימוי של קנר נשענת על פירוק יסודי של רכיבי האירוע התיאטרוני, מעיצוב החלל ועד הגייתה של מילה בודדת בפי שחקנית או שחקן, וחיפוש אחר אפשרות המשמעות שטמונה ברכיבים אלו. במסגרת העיבוד הטקסטואלי והבימתי, קנר מתערבת בטקסטים תוך חשיפה מכוונת של המתח שבין עמדת היוצרת/המקורית לבין עמדתה שלה, היוצרת-מחדש. המתח הזה מזין את האופן שבו

² קנר, רות, ריאיון מאת דנה שלו, "האמת שבתוך השקשוק", ערב רב, 29.12.2016, <https://www.erev-rav.com/archives/44928>

היא מטפלת בקשרים שבין נקודות מבט ובין סמכויות וקולות שונים המנסחים סיפורים בתוך הטקסט, והוא ערוץ עיקרי שבו באות לידי ביטוי מחשבות פוליטיות ביצירה הבימתית.

תקלה

התיאטרון סיפור, טוענת קנר, הוא ז'אנר ש"גבולותיו אינם קלים להגדרה או לתיחום"³, שאינו בעל צורה מוגדרת וקבועה ושמאפייניו שונים אצל כל יוצרת ויוצר. בעבודת ה-MFA שלה, שעוסקת בטכניקות הבימתיות של התיאטרון סיפור, היא מגדירה שאיפת מחקר: "בעבודה זו לא אנסה לשים הגדרות נוקשות על תחום שגבולותיו עמומים מעצם הווייתו, אלא אנסה לתאר ולהבהיר את המרכיבים ואת הטכניקות המרכזיות של הז'אנר"⁴. בדומה לכך, גם שאיפתי במחקר זה היא להצטרף לקורפוס המחקרי בנושא התיאטרון סיפור דרך התבוננות בגוף היצירה הספציפי של קנר וקבוצת התיאטרון, ובכלים ובעקרונות הייחודיים שהיא תרמה לתחום זה. ההתבוננות תיעשה מבעד למושג שברצוני להציע, מכניזם שאני סבורה כי מרכזי בעבודתה של קנר, ושעשוי להיות שימושי בניתוח תיאורטי של יצירותיה. המושג הזה הוא "תקלה" – מושג שאותו טבעה קנר עצמה במסגרת עבודתנו המשותפת על הספר **עלילה מקומית** (2019).

"תקלה" היא הפרעה – הפרעה לרצף, הפרעה לפעולה, הפרעה לדיבור, הפרעה לתנועה; "תקלה" היא קטיעה – עצירה של פעולה, עצירה של דיבור, עצירה של רצף של אירועים, פעולות או מעשים; "תקלה" היא הכבדה – הערמת קושי, החלשה או פגיעה ביתרון של גוף נע, של דיבור, של תנועה או של חלל; "תקלה" היא שיבוש – הפרת סדר, התרחשות של אירוע לא מתוכנן, התפרצות, אי שיתוף פעולה, סירוב, תגובה לא צפויה. "תקלה" היא כל אלה אבל לא רק אלה, וזאת משום שהתקלה קשורה בפעולה – כל פעולה תותקל בצורה אחרת. ביצירותיה של קנר אפשר לזהות את הופעתן של "תקלות" מכל מיני סוגים המשתלבות ברבדים השונים של היצירה הבימתית, הן ככלי עבודה מעשיים המפעילים את היוצרות והשחקניות בתהליך היצירה ובחדר החזרות, והן ברבדים הגלויים של המופע, כחלק מהסצנות ממש. קנר דנה לא אחת בחשיבות שהיא מייחסת לכל אלו בעבודתה. כך למשל, בריאיון לגד קינר (התפרסם באנגלית), מציגה קנר מושג, "distortion", כאלמנט מרכזי ביצירתה:

³ קנר, רות, **תיאטרון סיפור: אפיון הטכניקות הבימתיות**, חיבור לצורך קבלת תואר MFA, 1994, עמ' 2.
⁴ שם.

If I could mention one key word – it would be “distortion”. I do find out that the more you disrupt or disturb the work, any element of the work – you find the true essence of whatever you deal with: a specific text or idea or movement.⁵

קנר לא מפרטת בדוגמה זו היכן או כיצד היא משתמשת ב־distortion, מה המושג כולל, אילו אפשרויות הוא מציע, על מה ניתן להחילו וכו', והרעיון מקבל מעמד של מושג מנחה עקרוני שעשוי להתממש בצורות שונות. אני סבורה שאכן כך הדבר, והרעיון הזה, שבשלב הזה מוגדר כ־distortion, מתפרש אצל קנר באופן שהוא גם תיאורטי וגם מעשי; גם כנקודת מבט מנחה על טקסט ועל יצירה בימתית, וגם ככלי דרמטורגי ומשחקי שמשמש ברגעים מובהקים בביצוע הבימתי או בתהליך היצירה. את השימוש הכפול במושג אבקש להראות בעבודה זו, וכן אבקש להראות כיצד המושג הזה ומימושו הספציפי אצל קנר התגבש גם בעזרת רשת של מושגים קרובים ברוחם, הלקוחים משדה התיאטרון אבל לא רק ממנו, ומציעים אוסף של נקודות מבט ואפשרויות מעשיות של הפרעה, חבלה, שיבוש, קטיעה, הפרה והתקלה של פעולה.

בחרתי להשתמש במושג “תקלה” ולא באחד מהשמות האחרים האפשריים – הפרעה, מכשול, שיבוש, עיוות, הכבדה ועוד ועוד – בעקבות עבודתי עם קנר במהלך חיבור הספר **עלילה מקומית**, שיצא לאור לציון עשרים שנות פעילות קבוצת התיאטרון. ספר זה כולל עשרים ואחד פרקים המוקדשים ליצירות הקבוצה, העוסקים כל אחד ביצירה אחת ומציגים אותה מנקודת המבט של מושג מפתח אחד. כל מושגי המפתח בספר קשורים ליצירות הקבוצה או נובעים מהם, והם כולם מתחרזים עם “לה”. כך קרה שהמילה “תקלה”, שבחרה קנר, הפכה להיות השם שמגדיר את המושג, את הרעיון ואת הכלי שהצגנו בספר. מושג זה קיבל ייצוג כפול והופיע ככותרתם של שני פרקים: “תקלה 1” ו”תקלה 2”, העוסקים ביצירות **דיוניסוס בסנטר / אין נופים אבודים ופרשות רצח**. בנוכחות הכפולה של המושג בספר יש אולי כדי להעיד על חשיבותו ומרכזיותו בעבודתה של קנר. ואכן, שני הפרקים מצביעים (באופן לא ישיר אמנם) על שני תפקודים שונים של המושג בעבודתה של קנר: “תקלה 1” מפנה את תשומת הלב לשיבוש ולחבלה שמוֹכְנִים בדרמטורגיה של ההצגה, או שמזינים את הבימוי והמשחק באופן שמהווה כלי עבודה מעשי. “תקלה 2” מראה בין היתר את האופן שבו תקלה מוצגת על פני השטח של ההצגה, כאמצעי ייצוג חשוף. הפרק הזה מפרש את ה”תקלה” באופן שנסמך על מושג אחר, ה”מיספרפורמנס”, שעליו ארחיב בהמשך המבוא.

⁵ Kanner, Ruth, interview by Gad Kaynar, “Disruption as Revealing the Essence of Truth”, *New Dramaturgy*, Katalin Trencsenyi, Bernadette Cochrane eds. (London; New Delhi; New York: Bloomsbury, 2014), p. 81.

בעבודה זו אני מעוניינת להציע את התקלה כמושג שמושגת על שני ההיבטים האלה – התקלה שנחשפת על הבמה והתקלה שמפעילה את ההתרחשות הבימתית כמנגנון פנימי. את המושג אנסה להגדיר ולבאר, להדגים את היבטיו ואת שימושיו בעזרת שלוש יצירות בימתיות: **אצל הים** (2005), **דיוניסוס בסנטר** / **אין נופים אבודים** (2004, 2007) ו**מחברת העברית** (2014).

כהגדרה בסיסית וראשונית, אגדיר את המושג "תקלה" בעזרת מושגים שקרובים אליו, שאת חלקם הציגה קנר עצמה בהזדמנויות שונות. אלו הם מושגים משיקים שיהוו שכבות שונות שמרכיבות את ה"תקלה" כפי שמתפרשת ביצירתה של קנר, והם ייכנסו לדיון במושג כחלק ממקורותיו ושורשיו. בהמשך לכך, אנסה להציג אופנים שבהם קנר יוצקת למושג משמעות ספציפית שמפעילה את יצירותיה ומתבטאת בהן.

העבודה בתיאטרון סיפור – תקלה בסיסית

אני סבורה שחלק מהעניין של קנר ב"תקלה" נובע מעצם עבודתה בתיאטרון סיפור. את הבחירה העקבית להציג על הבמה טקסטים שלא נכתבו עבור התיאטרון (להוציא מקרים בודדים) מגדירה קנר כמכשול, או במילותיה שלה, החריפות יותר, כ"בחירה בלתי אפשרית", כמעשה המצריך "אומץ", המאלץ "להסכים להתאבד".⁶ לדבריה, זהו קושי שלא פוחת גם אחרי שנים רבות שבהן היא עובדת באופן דומה:

The painful truth is that the more I work with non-dramatic texts, I realize how good the dramatic texts are for the stage. They want the stage and the stage wants them, and it's so appropriate. And every time when I start again with literary or documentary texts – I suffer a lot, because it takes many, many weeks to find the dramaturgical line. Because it is as if the stories resist, they don't want to, they are not meant to.⁷

כבר בנקודת המפגש של מסגרת הביצוע התיאטרונית עם הטקסט שזר לכאורה למדיום זה, נוצר חיכוך, והיות שזוהי גם נקודת הפתיחה של היצירה הבימתית, התקלה הופכת לאירוע מכונן שמתוכו נובעת היצירה כולה. קנר לא שואפת להחליק את נקודת החיכוך הזו, אלא להפך, למקד בה את מלוא תשומת הלב, לזהות את מאפייניה ולהפוך אותם ליסודותיה של היצירה הבימתית. ה"התנגדות" של הסיפורים לביצוע הבימתי נובעת,

⁶ קנר, רות, ריאיון מאת מרב יודילוביץ', "על החיים ועל המוות", *ynet*, 25.10.2006, <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3319569,00.html>

⁷ Kanner, Ruth, interview by Gad Kaynar, "Disruption as Revealing the Essence of Truth", p. 82.

לטענת קנר, מהיעדר הדיאלוג והפעולה הדרמטית בטקסטים הסיפוריים/העיוניים.⁸ בלעדיהם, נאלצות היוצרות והמבצעות להיאבק בטקסט ולחפש דרך לקרב בינו לבין הבמה, לאתר את הפעולה לא בקונפליקט בין דמויות אלא בסוג אחר של דינמיקה פנימית בטקסט. נשאלת השאלה, מה הרווח שמוצאת קנר בבחירה להציג טקסטים כאלו חרף הקושי שכרוך בכך.

אחת הסיבות שמציינת קנר לבחירה בטקסטים ספרותיים, היא האפשרות שהם מציעים לה לעבוד עם טקסטים מקומיים שכתובים בעברית.⁹ לו הייתה מגבילה את עצמה למחזות שנכתבו בעברית, אפשרויות הבחירה הזמינות היו מצטמצמות באופן משמעותי. הפנייה לטקסטים מסוגים שונים מגדילה את ההיצע. לדברי קנר, זוהי גם הסיבה לכך שכאשר היא עובדת ביפן, שם היא מביימת הצגות על בסיס קבוע, היא מרשה לעצמה להשתמש במחזות, ולא דווקא בסיפורים; שם, היא לא חשה בצורך הנובע להציג דווקא יצירות שנכתבו בשפת המקור.¹⁰

אולם מעבר לחומרים הרבים שהפנייה לפרוזה ולשירה בעברית מציעה, קנר מתייחסת גם לסוג אחר של רווח שמונח בצד המאבק עם הצורה הטקסטואלית שלא מתמסרת בקלות: "סיפורים פתוחים יותר לאינטרפרטציה, ודווקא הקושי האדיר להעביר אותם לשפת התיאטרון מניע אותי, כי הוא מזמין בדיקה מחודשת".¹¹ ה"בדיקה המחודשת" הזו היא למעשה הכורח לחדש ולהרחיב את גבולות השפה התיאטרונלית,¹² וזהו לא עניין תיאורטי אלא צורך מעשי ליצור שיטות עבודה חדשות לגמרי, שמתאימות באופן ספציפי להתמודדות עם הקושי הספציפי שהחומר מעלה.¹³ הקושי הזה, טוענת קנר, מחייב את היוצרת לשאול "שאלות בסיסיות, כמו: מה זאת במה? איך ליצור את החוקיות של היצירה?".¹⁴ אני סבורה שקנר לא בהכרח ממהרת לחפש "פתרונות" לקשיים השונים שמעלים הטקסטים, אלא דווקא חותרת אל מוקדי הקושי ומנסה לאתר דרכם את העקרונות המרכזיים שפועלים בטקסט ושהופכים אותו ליצירה המסוימת שהינו – ולאתגר המסוים שהוא מציב בפניה. בקשיים האלה היא נעזרת בחיפוש אחר העקרונות והתשתית של היצירה הבימתית. כך, היצירה הבימתית לא מבוססת על אדפטציה טכנית של מדיום אחד לאחר, על הפיכתו של סיפור למחזה, למשל, אלא על יצירת קשר טרנספורמטיבי שבמסגרתו יסודות שונים שמצויים בטקסט – בתוכן שלו אבל עוד יותר מכך בצורתו – הופכים לרכיבים יסודיים של היצירה הבימתית. התקלה שנובעת במקור מהמפגש בין הבמה

⁸ קנר, רות, ריאיון מאת גד קינר וחיים נגיד, "תנועות הגוף כתנועות הנפש", **תיאטרון** 6 (2001): עמ' 29.
⁹ קנר, רות, ריאיון מאת שני ליטמן, "הלילה שבו כולם עצמו עיניים", **Time Out תל אביב**, 27.3.2008, עמ' 92.
¹⁰ שם.

¹¹ קנר, רות, ריאיון מאת ציפי שוחט, "גוש שצריך להוציא החוצה", **הארץ**, 03.10.2001, <https://www.haaretz.co.il/misc/1.737620>

¹² Kanner, Ruth, interview by Gad Kaynar, "Disruption as Revealing the Essence of Truth", p. 82.

¹³ קנר, רות, ריאיון מאת טל גורדון, "עלילות חומית, הגרסה השיתופית", שם.

¹⁴ קנר, רות, ריאיון מאת גד קינר וחיים נגיד, "תנועות הגוף כתנועות הנפש", עמ' 30.

לצורה הסיפורית מולידה שכלול של הכלים התיאטרוניים. אי ההתאמה של שתי הצורות האמנותיות והניסיון לחברן זו לזו כרוך במאבק שתוצאתו היא חשיפה של ממדים חבויים בטקסט אבל חשוב מכך – חשיפה של ממדים חבויים בצורה התיאטרונית עצמה.

כדוגמה להתמודדות עם אחד מהטקסטים הבלתי אפשריים הללו, קנר מתארת את העבודה על היצירה

איימוס (1999):

"איימוס" הוא סיפור על נברן שדה, שנכלא במערכת צינורות [...]. כשבוע ימים לאחר תחילת החזרות, הרגשנו אותו דבר. אמרתי לעצמי: הכנסתי אותנו למלכודת שאין לה פתחי מילוט. [...] בסיפור מדברים על דברים, והבמה לא אוהבת לדבר על, אלא רוצה שמשוהו יקרה. ואז קרה מה שתמיד קורה כשנכנסים לחומר בלתי אפשרי: לא הייתה ברירה אלא להתחיל לחפש איך ליצור לטקסט הזה את ההווה הבימתי שלו. אתן דוגמא ספציפית: יש שם קטע שהנברן רץ ונתקל בפקק. מה עושים במצב כזה? לשים על הבמה פקק ענק? זה ממש לא לעניין. אז מתחילים לשאול מה זה הפקק, ומה זה אומר שאתה נתקל במצב של אטימות שעומדת מולך. שירלי, שלקחה על עצמה לשחק את כל הישויות החיצוניות – החפצים, הטבע – התחילה לברר איך היא נותנת קונטרה לנברן הזה. זהו מצב שכולנו מכירים מהדברים הכי טיפשיים, למשל: אתה הולך לאיזה פקיד והוא אומר לך: "סגור עכשיו". פתאום הדבר הזה התחיל לקרום עור, וכך נוצר ההווה הבימתי. האטימות האנושית הייתה מטאפורה שהרחיבה משהו בסיפור ועזרה לו להיות רב־משמעי. אם כן, לקחתי סיפור וחשפתי בתוכו מבנים דרמטיים.¹⁵

קנר מתייחסת לתקלה שאירעה כשהתברר שהסיפור מתנגד לגילום בימתי, אבל גם לכך שמתוך התקלה הזו נולדה שפה בימתית מובהקת ליצירה, שהשפיעה על החומרים שעולים על הבמה, על עיצוב המיזנסצנה, על הפרשנות שהשחקניות מעניקות לטקסט, וגם על המשמעויות שהתגלו בסיפור עצמו ושנחשפו בזכות השפה הבימתית.

ההצגה **איימוס** הוגדרה על ידי קנר כ"ראשית העלילה" של קבוצת התיאטרון, כיצירה ראשונה שבה גובשו אבני הבניין היסודיות של השפה הבימתית של קנר ושל הקבוצה.¹⁶ ייתכן שגם התקלה הראשונה של

¹⁵ קנר, רות, ריאיון מאת גד קינר וחיים נגיד, "תנועות הגוף כתנועות הנפש", עמ' 30–31.
¹⁶ קנר, רות, ריאיון מאת עדי חבין, "עלילה", **עלילה מקומית**, רמת השרון: אסיה, 2019, עמ' 12.

היצירה הראשונה היא אחת מאבני הבניין המכוננות הללו. אני סבורה שהמאבק שקנר מתארת בין הטקסט הספרותי לבין המבע התיאטרוני הוא למעשה מאבק שמתחולל בכל יצירותיה, והוא מהווה את אחד היסודות של מושג התקלה כפי שבא לידי ביטוי בעבודתה.

כשם שקנר תופסת את התקלה שהטקסט מתקיל את שפת התיאטרון כהזדמנות להרחיב את גבולותיה, כך גם התקלות האחרות על כל ביטוייהן האפשריים הן הזדמנות לשכלל שפה זו או לגלות בה משהו. מתוך היסודות של המפגש המתוח בין הטקסט לבמה, מסתעפת ביצירתה של קנר מערכת מפורטת של תקלות: כלי עבודה, תרגילים וטכניקות שמייצרים כולם מנגנון דומה של התקלה – הפרעה למשהו, יצירת מאבק, קיטוע או עצירה, יצירת מרווח לא צפוי או תגובה פתאומית – במטרה לחלץ משהו חדש ומזוקק יותר (מבע, סצנה, ביצוע משחקי, תנועה). את התקלה הבסיסית שנוצרת מעצם המפגש בין הטקסט לבמה, הופכת קנר לעיקרון מעשי שמשמש אותה בשכבות שונות של תהליך היצירה.

לפיכך, אני מציעה לראות את התקלה כמושג שהוא גם תיאורטי וגם מעשי. הוא מעצב את השקפת עולמה האמנותית של קנר, מעורב בבחירת הטקסטים שהיא מעבדת ומביימת ומאפיין את נקודת מבטה; הוא הופך לכלי דרמטורגי המקבל ביטויים קונקרטיים בהצגות, ומשמש כמעין מסגרת מארגנת לשלל כלים נוספים שנוגעים לעיבוד הטקסט, לבימוי, להדרכת השחקניות, לתפיסת החלל, לעיצוב המוזיקה ואף לעבודת ההוראה של קנר.

מושגים משיקים

המושג "תקלה" כפי שמופיע ביצירתה של קנר הוא מערך תיאורטי ומעשי שאבקש לגבש תוך התייחסות לדברים שאמרה קנר עצמה אודות יצירתה, אבל גם בעזרת מושגים חיצוניים, מושגים משיקים המתארים מנגנון של הערמת קשיים על פעולה על מנת לחלץ "רווח" כלשהו או להפיק תוצר מזוקק. מושגים אלה מציגים שימוש בסוגים של שיבושים, הפרעות, קטיעות והפרות סדר, מגדירים או מאפיינים אותם או את ההשפעה שלהם על הדבר שהופרע. חלק מהמושגים שייכים לתחום התיאטרון אבל חלקם שייכים דווקא לתחומים אחרים (בהזדמנויות רבות קנר מזכירה את המשיכה שלה לטקסטים מדעיים או למחקרים בנושא התנהגות בעלי חיים, למשל). יחד, מקורות ההשראה האלה ישמשו אותי לניסוח מושג התקלה כפי שהוא מתבטא באופן ייחודי בעבודתה של קנר.

התיאטרון האפי והגי'סטה הברכטיאנית

"תיאטרון סיפור הוא סוג של תיאטרון אפי",¹⁷ כותבת קנר בעבודת הגמר שלה, ודנה בכמה עקרונות שמשותפים לתיאטרון סיפור ולתיאטרון הברכטיאני. גם בצורה המסוימת של התיאטרון סיפור של קנר פועלים אלמנטים שונים מהתיאטרון האפי. שני אלמנטים מרכזיים שקשורים זה לזה באופן הדוק, הם מושג ה"קטיעה" שטבע ולטר בנימין בטקסט "מהו התיאטרון האפי? (2)", והגי'סטה (גסטוס), שעליה כתבו ברטולט ברכט ובנימין. שני המושגים האלה, היסודיים לתיאטרון האפי, מופיעים בבירור גם בתיאטרון של קנר ומצטרפים ליסודות השונים שמבנים את מושג התקלה כפי שמתבטא ביצירתה.

את הקטיעה (Unterbrechung, Interruption) מגדירה קנר ככלי דרמטורגי מרכזי שמשמש אותה: "Walter Benjamin is writing in such a wonderful way about the concept of interruption. He claims that that's what Brecht is doing – to disrupt the continuum. I guess I am attempting to follow these inspiring ideas in my work."¹⁸ היא טוענת, ומגדירה את המושג הזה ואת האפשרויות שנגזרות ממנו כחלק מתפיסת עולמה האמנותית.

במסגרת הפירוק שמפרק התיאטרון האפי את שפת התיאטרון הקלאסית, בנימין זיהה את התפקיד המרכזי שיש לאלמנטים שונים שקוטעים התרחשות, פוגמים ברצף פרישת העלילה ופוערים בה מרווחים: "שימוש מודגש במחוות, שירים המובאים בעיצומה של ההצגה, כניסה ויציאה של דמויות משניות, הנפה של שלטים וכרזות, סגנון משחק מנוכר ועוד".¹⁹ דרך ביטויים אלה, שאולי ניתן לראות בהם צורות שונות של הפרעה לפעולה, נמנעת שקיעת הקהל באשליה האמנותית. במקום זה, הקהל צופה בהתרחשות ב"פליאה" וב"השתוממות", מסגל לעצמו התבוננות מפוכחת ולפיכך גם ביקורתית. במילותיו של ברכט באורגנון הקטן, הצופים בתיאטרון האפי מתבקשים ש"לא לשכוח את עסקיהם היומיומיים בשעה שאנו מעבירים את העולם אל מחשבתם וליבם למען ישנוהו כפי שהם חושבים זאת לנכון".²⁰ קטיעות מסוגים שונים, לכאורה, מסייעות להשיג מטרה זו, לשלוף את הקהל מתוך ההתרחשות הבימתית בחזרה אל המציאות המצריכה שינוי.

העיקרון הבא שמגדיר בנימין בנוגע לתיאטרון האפי הוא "המחווה הניתנת לציטוט" (The Quotable [Gesture Gestus]), וישנו קשר בולט בין עיקרון זה לבין הקטיעה, שכן הגי'סטה היא התוצר המובהק ביותר של הקטיעה. מסיבה זו, בנימין טוען כי התיאטרון האפי "הוא תיאטרון של מחוות לפי הגדרתו. שכן ככל שנרבה

¹⁷ קנר, רות, **תיאטרון סיפור: אפיון הטכניקות הבימתיות**, עמ' 4.
¹⁸ Kanner, Ruth, interview by Gad Kaynar, "Disruption as Revealing the Essence of Truth", p. 81.

¹⁹ שחר, גלילי, "ספרות, טכניקה, משבר: על ברכט ואחרים – הקדמת העורך", בתוך בנימין, ולטר, **ביקורת ומראית עין**, כתבים, כרך ב, שחר, גלילי (עורך), תרגום: טלי קונס, תל אביב: רסלינג, 2015, עמ' 21.

²⁰ ברכט, ברטולד, "האורגנון הקטן", בתוך פרידלנדר, גדעון, **על האסתטיקה של התיאטרון האפי**, תרגום: גדעון פרידלנדר, תל אביב: בצלאל צ'ריקובר, 1969, עמ' 109.

לקטוע את פעולת השחקן נקבל מחוות רבות יותר. " הקטיעות מניבות את המחווה האפית, שהיא "כציטוט שהוצא מהקשרו – וההקשר שמדובר בו הוא החיים הממשיים." ²¹ בהקשר החדש שבו מוצבת המחווה, הדבר המוכר שאותו היא סימנה במקור מתהפך, והשגרה שמתוכה נעקרה המחווה הופכת זרה, לא מובנת מאליה. כך משמשת המחווה שהוצאה מהקשרה כאחד מאמצעי ההזרה. המחווה, לגבי בנימין, "[...] מחבלת בסדר הדרמטורגי, קוטעת את העלילה, מערערת את התמונה היפה, פורעת בהסכמות ופוערת על הבמה מצבי דומם – מרווחים שמתוכם צריכה כאמור להתעורר הרפלקסיה החדשה." ²² הרפלקסיה הזאת היא קריטית לתיאטרון האפי, והגיטה, שנולדה מקטיעה, היא האמצעי שמאפשר אותה.

באופן דומה, במאמר "Gesture: Benjamin and Brecht" מצביע אלי פרידלנדר על האופן שבו הגיטה אחראית לתכונה מרכזית נוספת שמאפשרת לתיאטרון האפי להשיג את הריחוק ההכרחי שבו מתבונן הקהל בנעשה על הבמה, וזהו הפיצול בין המספר למסופר:

The gesture makes manifest a split between the one who presents and the presentation; it introduces – so to speak – a narrator. In other words, the gesture allows another central element of the epic theatre, which is the presence of the doubling of actor and character. Epic Theatre is a third person theatre.²³

מתח שדומה לכפילות שעליה מצביע פרידלנדר בין השחקנית והדמות, נוכח באופן פעיל בתפיסתה של קנר את מעשה הגילום הבימתי ומלאכת המשחק. במסגרתו, ובאמצעות שלל טכניקות, היא ושחקניות הקבוצה מדגישות את נוכחותן של המבצעות בתוך הטקסט, לצד גילום הדמויות, הדוברים או נקודות המבט שפועלות בטקסט. המרווח הנוכח שבין הטקסט ועולמו לבין המבצעות מסכל כל אפשרות להיבלעותן של היוצרת והמבצעות בתוך הטקסט. במקום זאת, הטקסט נולד מחדש דרכו, מבעד לפרספקטיבה חדשה, וכעת גם הן מתקיימות בו ופועלות בו פעולה עצמאית.

²¹ בנימין, ולטר, "מהו התיאטרון האפי? (2)", *ביקורת ומראית עין*, כתבים, כרך ב, שחר, גלילי (עורך), תרגום: טלי קונס, תל אביב: רסלינג, 2015, עמ' 55.

²² שחר, גלילי, "ספרות, טכניקה, משבר: על ברכת ואחרים – הקדמת העורך", עמ' 22–23.

²³ Friedlander, Eli, "Gesture: Benjamin and Brecht", *Assaph: Studies in Theatre*, 19–20 (2005): p. 25.

כשם שקנר הזכירה את ה־interruption, הקטיעה, ככלי דרמטורגי מרכזי ביצירתה, גם המחווה/הגיסטה היא כלי שמשמש אותה, ובאופן דומה לזה שהצביע עליו פרידלנדר. כך למשל, בתיאור היצירה **האומר כן / האומר לא**, על פי המחזה מאת ברכט, היא מגדירה שיטת עבודה שבה הגיסטה היא כלי מרכזי:

העבודה הבימתית מנסה להתחקות אחר עלילת הסיפור דרך בדיקת שאלות שקשורות לגילום הדמויות. אנו מנסים לחקור את הגיסטות שמאפיינות כל דמות בסיפור בעקבות השאלה "איך מודיע האדם את עצמו?". [...] אנו שואלים – כיצד היענות היחיד ל"קריאת הנוהג הגדול" מסומנת? אילו ג'יסטות מפעילות אותה? והאם מאפייני הזהות המוכתבים על ידי הנוהג ניתנים לערעור?²⁴

בהצגה זו הגיסטות משמשות כאמצעי שמאפשר למבצעות לעטות על עצמן דמויות שונות, להחליף שוב ושוב בין הדמויות ולהתנסות בגילום זהויות שונות בתוך אותה עלילה דרמטית. השימוש בגיסטות, שנעשה כמעט בדומה לשימוש בתלבושת או באביזר בימתי שאותם אפשר להפעיל לפי הצורך, מדגיש באופן חריף את המרווח שבין המבצעת לבין הדמות. ואולם זו לא היצירה היחידה שבה קנר עושה שימוש בגיסטה, במחווה שמופקעת מהקשרה היומיומי אבל נושאת עליה מערכת חברתית של תכונות, עמדות, כוונות וגישות, ומציבה אותן על הבמה. בין אם אלו מחוות גופניות ובין אם אלו גיסטות קוליות או תבניות דיבור שמבליחות בביצוע המשחקי לרגע, ההצגות של קבוצת התיאטרון משופעות במחוות. למעשה, האופן שבו קנר חוקרת ומממשת את היחס היסודי בתיאטרון סיפור שבין המסופר לנעשה, נשען במידה רבה על השימוש בגיסטות מסוגים שונים. הגיסטות האלו, שנולדות מתוך קטיעה ושימשות בעצמן כקטיעה של רצף, הן ערוץ שדרכו מתבצעת התנועה בין מבצעת למספרת ולדמות, כאשר השחקניות עוטות על עצמן סממנים של דמויות שונות לפרקי זמן ארוכים, קצרים או אפילו להרף עין.

אני סבורה שה"קטיעה" במובן שהעניק לה בנימין, וכן הגיסטה כתוצר אפי של הקטיעה, מצטרפות לאוסף הרעיונות שמבנים את מושג התקלה ביצירה של קנר. השימוש שהיא עושה במושגים האפיים שטבע ברכט ובמושגים שטבע בנימין בעקבות הצפייה בתיאטרון של ברכט, הוא שימוש מעובד; הצגות קבוצת

²⁴ "האומר כן / האומר לא", קבוצת תיאטרון רות קנר, רות קנר, נדלה 22.1.2020, <https://www.ruthkanner.com/show/%d7%94%d7%90%d7%95%d7%9e%d7%a8-%d7%9b%d7%9f-%d7%94%d7%90%d7%95%d7%9e%d7%a8-%d7%9c%d7%90/>

התיאטרון לא מפעילות בהכרח את הטכניקות שבהן השתמש ברכט, לא בהכרח קוטעות רצפים באותם אמצעים שהוא הציע או לאותן מטרות בדיוק, אבל משהו ממנגנון העומק שמתארים ברכט ובנימין, מצטרף לתפיסה הדרמטורגית של קנר.

ולטר בנימין ו"כתיבה שבורה"

הקטיעה והתפקיד שבנימין מייחס לה מופיעים בכתיבתו הפילוסופית בכלל ולא רק בדבריו אודות התיאטרון האפי. הרעיונות האלה, שאותם הוא מבטא באופן גלוי אבל גם באופן סמוי יותר – במבנה ובצורה של כתיבתו, עשויים גם הם להשתלב בהבנת מושג התקלה ביצירתה של קנר.

עילית פרבר, במאמרה "Interruptions in Brecht and Benjamin: The Case of Brecht's Radio Plays", מציגה את השבר והקטיעה כיסודות במבנה העומק של כתיבתו של בנימין. את הפסקה הבאה מתוך מאמר זה כללה קנר (בתרגומה שלה ובעיבוד מסוים) בתכנייה המקורית של ההצגה **זיוניסוס בסנטר**, כשעלתה בחוג לתיאטרון באוניברסיטת תל אביב, וכן בספר **עלילה מקומית**, בפרק "תקלה 1", העוסק בהצגה זו:

In his book on the German Sorrow Play, Benjamin presents a conception according to which philosophical truth can reveal itself through interruption, discontinuity, pausing and fragmentation. Hence, according to Benjamin, the crux of philosophical writing should entail performing a disruption in the continuum rather than creating it. He writes that "tirelessly the process of thinking makes new beginnings, returning in a roundabout way to its original object. The continual pausing for breath is the mode most proper to the process of contemplation" (Benjamin, *Origin* 28). It is in these caesuras, from these cracks and hindrances that emerge from within the wholeness of the argument, the hiatus which Benjamin calls a "pause for breath", which are almost as essential to him as breathing itself, in order that truth will be able to present itself. From within what is present, amidst what there is, truth will be exposed from absence rather than presence. It does not seem to be Benjamin's intention to require the reader to fill the gaps created by his interruptions, since these pauses do not replace anything previously omitted. [...] For Benjamin, this fragmentary and non-linear writing is not merely a stylistic preference, but rather

constitutes an essential part of his conception of philosophical truth. These caesuras are the openings through which truth can reveal itself, provided that they allow the reader to pause for further contemplation and doubt what he or she is encountering. Benjamin claims that too flawless an argument does not allow for any such gaps and is constructed as such in order to avoid any risk of doubt which could undermine it.²⁵

הבחירה להציב את הפסקה הזו כטקסט נלווה ליצירה הבימתית מאותתת על הזיקה של קנר לרעיון שעומד בלב הטקסט, שלפיו ההפרעה לרצף היא כלי שמאפשר ל"אמת" כלשהי להופיע. את הרעיון הזה מהדהדת קנר בדברים שכתבה היא עצמה בנוגע לסצנה במאמרה "A Moment of Misperformance in Dionysus in Dizengoff Centre: 'Looting'" וגם בספר **עלילה מקומית**, על סצנה זכורה במיוחד מתוך ההצגה. בסצנה זו מגלמת שחקנית (רחל אביה זינדר בגרסה הראשונה של ההצגה, ושירלי גל בגרסה המחודשת) את דמותה של עיטאף חינאווי, בת למשפחה פלסטינית אמידה שהתגוררה ביפו עד שנת 1948. הטקסט שמבוצע לקוח מתוך תזכיר שהגישה ועדת החירום של ערביי יפו לאומות המאוחדות באמצעות הצלב האדום, ב-19 ביולי 1948, והוא כולל רשימה ארוכה של פריטים שנבזזו בידי יחידות יהודיות במהלך המלחמה. "זוהי רשימה עניינית", כותבת קנר, "אבל מכיוון שהשחקנית מבצעת את קריאת המסמך מנקודת המבט של הדמות, כמובן שהנטייה הייתה לשחק אותה כתלונה, כמחאה, מתוך הזדהות עם חרון הנבזזים."²⁶ קנר מתארת מצב שבו ככל שהשחקנית התאמצה יותר להזדהות עם תוכן הטקסט, כך לא הצליחה הסצנה לצבור משמעות ולהעביר את עומק הדברים שמגולמים בטקסט. "נוצר צורך בנתון משחקי שיחבל במובן מאליו, "טוענת קנר, "מעין 'מיסרפרורמנס', תקלה תיאטרונית שתפעל כנגד הטקסט."²⁷ קנר הנחתה את השחקנית לאמץ גישה הפוכה, להקריא את הטקסט דווקא מתוך סירוב להזדהות עם תוכנו. כפעולת נגד לגישת השחקנית, קנר יצרה על הבמה "רצף של התקלות", פעילות מתמשכת של שאר שחקני הקבוצה שחצו את הבמה בריצה וחטפו באלימות פריטים שונים שהוצבו עליה. בתחילה היו אלה רהיטים ואביזרים ובהמשך הדף שממנו קראה השחקנית עד שלבסוף גם בגדיה נחטפו והיא נותרה כמעט עירומה. הסצנה עוררה על הבמה את הדימוי של מלחמת 1948, ובסופה הדמות שניסתה לשמור על ריחוק מצויה בלב הסיטואציה מבלי יכולת לבדל את עצמה ממנה, וכך גם הקהל הופך מעורב. מעורבות הקהל

²⁵ Ferber, Ilit, "Interruptions in Brecht and Benjamin: The Case of Brecht's Radio Plays", *Assaph: Studies in Theatre*, 19–20 (2005), p. 36–37.

²⁶ קנר, רות, "תקלה 1", **עלילה מקומית**, עמ' 43.

²⁷ שם.

נוצרת גם על ידי מידת המאמץ שנדרשת ממנו כדי לשמוע ולהבין את רצף הדיבור של השחקנית, שנקטע שוב ושוב על ידי ההתרחשות. קנר מגדירה את פענוח מבנה הסצנה הזאת כ"רגע מכוון". לדבריה, "התפקלה התגלגלה כמנגנון שיצר קשר משמעותי בין הצורה הבימתית לבין השיבוש שאותו היא חוקרת. ההפרעות לדיבור, לתנועה ולאירוע הבימתי הכולל, טלטלו את הפעולה הבימתית האוטומטית, ויצרו מבעים לא סדורים, שבורים, מקוטעים. בתוכם ניסינו לחפש את מקורות השבר של מציאות חיינו."²⁸

גם גלילי שחר מצביע על קשר בין צורת הכתיבה הפרגמנטרית של בנימין, שאותה הוא מכנה "כתיבה שבורה", לבין מציאות היצונית שהיא בעצמה שבורה. להגותו של בנימין הוא מייחס "תכונה משברית", שבשלה רבים מכתביו הם כפרגמנטים חסרים וקטועים. המקור לכך, הוא טוען, הוא ההקשר הפוליטי שבו בנימין חי ופעל – שנות מלחמת העולם הראשונה, מלחמה ש"בראה סוגים חדשים, 'מתקדמים', של אלימות, והולידה גופים חדשים – פצועים, פגומים, מוכי הלם."²⁹ הצורה הקטועה, אם כך, משקפת את העולם הפוליטי שבו חי היוצר. אולם זהו רק אחד מההיבטים שאליהם יש לשים לב בנוגע לצורת הכתיבה השבורה של בנימין ולעקרונות שמאפיינים את כתיבתו, שעולים בקנה אחד עם הדרישות שהוא מציב בפני כתיבה פילוסופית באשר היא. הקטיעה וההפרעה, בנימין טוען, הכרחיות ליצירת מצב קריאה מרוחק וביקורתית, המצב המתאים ביותר לעיון הפילוסופי:

[...] for [the contemplative mode of representation's] aim is not to carry the reader away and inspire him with enthusiasm. This form can be counted successful only when it forces the reader to pause and reflect. The more significant its object, the more detached the reflexion must be. Short of the didactic precept, such sober prose is the only style suited to philosophical investigation.³⁰

דבריו של בנימין לגבי הכתיבה הפילוסופית קרובים לדברים שהביע גם ביחס לספרות (הכוללת גם שירה ותיאטרון), רעיונות שהתגבשו בין היתר במפגש שלו עם ברכט ועם התיאטרון האפי. בדומה לדרישותיו

²⁸ שם.

²⁹ שחר, גלילי, הקדמה, בתוך בנימין, ולטר, **ביקורת ומראית עין**, כתבים, כרך ב, שחר, גלילי (עורך), תרגום: טלי קונס, תל אביב: רסלינג, 2015, עמ' 11.

³⁰ Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, translation: John Osborne, London, New York: Verso, 1998, p. 29.

מהכתיבה הפילוסופית, דורש בנימין גם מהיצירה הדרמטית שלא לאפשר לצופיה לשקוע באשליה האמנותית. התביעה שלו מהיצירה היא שתהיה "בעלת מגמה". הכוונה אינה למגמה אידיאולוגית, אלא, לאור התפיסה המטריאליסטית שלו, למגמה ספרותית שהיא למעשה המחויבות של היצירה "לתמורה רדיקלית של שדה הייצור שבו היא מעורבת".³¹ זוהי ספרות שהיא מהפכנית בשל הטכניקה שלה, ספרות "החותרת" – לצד שינוי קיצוני של תחביר הכתיבה – גם לפירוק מנגנוני הייצוג, הייצור והצריכה של חיי האמנות".³² את המודל הראשון ליצירה כזאת ראה בנימין בתיאטרון האפי של ברכט, תיאטרון שבו "שב השחקן ושב הצופה להתחנך וללמוד את מצבי הניכור של ההווה ולראות את דפוסי חייו שהתעוותו מן היסוד. מכאן הוא עשוי להתעורר לניקיטת עמדה' בדרישה שכל זה ישתנה מן היסוד".³³

"בשאיפתו של ברכט להפוך את עניינו של הקהל בתיאטרון למקצועי, ובהחלט לא על דרך החינוך בלבד, ניכר רצון פוליטי",³⁴ כותב בנימין. שאיפה זו לא מתממשת דרך תוכן היצירה כי אם "בתחביר של הטקסט, בסגנון המשחק, בהפרעה ובהזרה של העלילה".³⁵ כל האלמנטים האלה פועלים לשחרור הדרמה מההגדרות הקלאסיות, להתרחקות מאפקטים אריסטוטליים של "פחד וחמלה" ומתחושה של הזדהות הקהל עם העולם שעל הבמה, המטשטשת מחשבה ביקורתית.

הקטיעה, הפרגמנטריות והשבירה הן בעלות מהות כפולה: מצד אחד, הן מהדהדות מצב עניינים חיצוני ליצירה ומבטאות אותו, ומצד שני הן יוצרות תנאים בפועל שמשפיעים על נמענת היצירה ועל אופן קליטתה במציאות. את הכפילות הזאת אני מזהה גם ביצירתה של קנר ובשימוש שהיא עושה בתקלה. מצד אחד התקלות שמופיעות ביצירתה קשורות באופיין, בצורתן ובתפקידן להקשר שבו קבוצת התיאטרון יוצרת: ג'סטות "מקומיות", שיבושים מסוגים שונים שממקמים את ההתרחשות "כאן ועכשיו", חומרים פיזיים ומבעים ששאובים כולם מתוך ההווה המקומית. מצד שני, התקלות הללו גם מכוונות להשפיע על אופן קליטת היצירה על ידי הקהל. בדומה לדברים שביטא בנימין, גם כאן מבנים פרגמנטריים, קטיעות, שיבושים, פליטות פה – תקלות – משמשים כולם ליצירת הזרה ולשמירה על מרחק ביקורתי של הקהל ושל המבצעות מהטקסט ומהיצירה הבימתית.

³¹ שחר, גלילי, שם, עמ' 10.

³² שם, עמ' 10–11.

³³ שם, עמ' 11.

³⁴ בנימין, ולטר, "מהו התיאטרון האפי? (2)", עמ' 50.

³⁵ שחר, גלילי, "ספרות, טכניקה, משבר: על ברכט ואחרים – הקדמת העורך", עמ' 21.

מיספרפורמנס – תקלה תיאטרונית

מושג יסוד נוסף בהקשר לתקלה הוא ה"מיספרפורמנס" (Misperformance), מושג שמשמש את קנר עצמה וכן כותבות וכותבים אחרים שמאפיינים בעזרתו את יצירתה. זהו מושג מפותח המכיל בתוכו גם את האירוע הבלתי צפוי והבלתי מתוכנן, אבל גם את הטרנספורמציה שלו לכדי כלי מכוון שמופעל באופן יזום במסגרת מופע.

המושג "מיספרפורמנס" הוכנס לשיח התיאטרוני בכנס השנתי של האגודה הבינלאומית לחקר התיאטרון (IFTR) שהתקיים בזאגרב, קרואטיה, בשנת 2009. בכנס השתתפו דפנה ברשאול, רות קנר, שחקניות קבוצת התיאטרון, פרדי רוקס וזיאנל ריינלט, והוצגו בו קטעים מיצירות קבוצת התיאטרון שאחריהם התקיים רב־שיח. בעקבות כנס זה התפרסם כתב עת שעסק בנושא המיספרפורמנס, ובו פרסמו ברשאול, קנר, רוקס וריינלט אסופת טקסטים שעוסקים כולם במושג המיספרפורמנס ביחס ליצירות הקבוצה. המאמר שפרסמה ברשאול בכתב העת, בגרסה מחודשת, נכלל בספר **עלילה מקומית**, בפרק שעוסק בהצגה **פרשות רצח** ושכותרתו היא "תקלה 2". בהקשר זה, המיספרפורמנס מופיע כפירוש אפשרי, או כאחד מפירושיו, של מושג הגג "תקלה", והוא מוצג על ידי ברשאול דרך ההצגות **פרשות רצח** ו**גילוי אליהו**. ברשאול מציעה הגדרה ראשונית למושג: "[...] 'מיספרפורמנס' – תקלה, שיבוש, הפרעה, החטאה, או כל מושג אחר ששייך לשדה כישלון הפעולה".³⁶ מושג זה, היא טוענת, מתממש על במת התיאטרון בדרכים שונות:

רשימת האפשרויות פתוחה, בין היתר, להפסקה (ובהשאלה מספרות, לצזורה), לשתיקה, להיסוס, למבוכה וכדומה, וכן להסבת הימנעות מפעולה לפעולה; להסבת הדיבור והדימוי הנושאים מובן לאיכות חומרית ומוזיקלית, להתפרקות התזמור הגופני והמילולי לדיסהרמוניה; לפרימת הקשר הלוגי בין נרטיב לנושא דרך פיצול דרמטורגי וריבוי של נקודות מבט או דרך סטייה (לכאורה) מן העניין בפליטת פה; להסבת הנושא למשחקתפקידים תיאטרלי, שמערער אמת היסטורית; להתפרקות השיוך של הנרטיב לזהות, מקום וזמן; להמסת הדימוי דרך היתקלותו בעצמיותו של השחקן ובגופו; לחציית גבולותיהם של תפקיד חברתי או תפיסה קונצנזואלית; לנתק מובלט או לזהות מדומה בין מה שהיה לבין מה שיכול היה להיות; למקריות, אובדן שליטה פיזי ומנטלי, מיצוי כוח ופגיעות שחלה על גוף השחקנית; להחדרת טריז בין המספר לבין זהותו והפיכתו לאחר לעצמו.³⁷

³⁶ ברשאול, דפנה, "אידאולוגיית הצורה ומיספרפורמנס: קריאות בגילוי אליהו ובפרשות רצח", **עלילה מקומית**, רמת השרון: אסיה, 2019, עמ' 79–80.

³⁷ שם, עמ' 80–81.

אבל עוד לפני שמונה בן-שאל את הצורות השונות שבהן המיספרפורמנס מופיע, היא מציעה גם (אי-)הגדרה עוד יותר בסיסית שלו:

במה מתבטא מיספרפורמנס בימתי? הציפייה להוראות הפעלה לניסוח תקלות בימתיות, פירושה להתקיל את המושג במה שנוגד את טבעו. אף על פי כן אפשר להבחין שהצרנת הפער בין מספר למסופר ומשחק-הגומלין בין מערכת ההגדה למערכת ההצגה הם זירת התקלות (זירת "המיס-חק"). בזירה זו המרווח בין פעולת הסיפור למושא התייחסותה הופך למחווה (לגיטה, לגסטוס) של שבר או קטיעה. הקשר בין ייצוג לדימוי נקטע, אטום, נוכח ולא קולח.³⁸

בן-שאל ממקמת את המיספרפורמנס במרווח שבין ההגדה להצגה, כלומר בלב לבו של המתח המובנה בתיאטרון סיפור. היא מצילה אותו כאירוע בימתי שלובש צורה של גיטה והופך לאחד מרכיביו הגלויים של האירוע הבימתי. היא מקשרת את המיספרפורמנס לתחום הייצוג, ומראה כי ייצוג שבור הוא דרך לייצג סיפור משברי. את המיספרפורמנס כורכת בן-שאל בממד הפוליטי שמובנה בו ושבא לידי ביטוי באופן ספציפי ביצירתה של קנר:

בהכללה נוספת, שניכרת בארכיון התקלות, המיספרפורמנס הוא השיבוש התיאטרוני-חברתי שחל על להיות מישהו, וכך לגלם סיפור מסוים. השבר המשחקי הנוצר בין ייצוג (שהוא ייצור) לבין עולם בימתי (שהוא עולם חברתי) הוא מחווה אנושית ואזרחית. להיות מישהו על בימת התיאטרון זו זכות חברתית, תושבות קבע מוגנת יחסית, שחוסה על סיפור-חיים. לעומת זאת, להימנע מגילום דרמטי ולא לקיים את הצו הטראנספורמטיבי להיות מישהו, פירושו להחיות על הבמה את חסר השיוך והזהות, וכן את החיים במצב של איום מתמיד בתקלה. לא להיות מישהו, פירושו לפתוח את הבמה ליחסיות ולשונות, במיוחד במרחב ישראלי שיומרתו היא להתיך את הייחוד ולבדל את הקבוצה.³⁹

באותו כתב עת, מציע גם פרדי רוקם את השקפתו שלו על המושג מיספרפורמנס וביטוייו, ומציג אותו כמבעים בימתיים של כישלונות מכוונים, הפסקות ברצף וקטיעות שלו. גם הוא מקשר בין המושג לבין כוונה פוליטית

³⁸ שם, עמ' 80.
³⁹ שם, עמ' 81.

כלשהי, ובאופן ספציפי ביצירתה של קנר, הוא כורך את המיספרפורמנס עם מונחים של כישלון והצלחה בתחום המדיני. מדינת ישראל, טוען רוקם, היא מדינה שנולדה מתוך כישלון ורדופה על ידי הצורך והרצון "להצליח", אלא שהצלחתה גובה מחיר חברתי, פוליטי ומוסרי: מלחמות מתמשכות, כיבוש ומתיחות פנימית. ביצירות הקבוצה, לדבריו, קנר עוסקת בסוגיות האלה באופן ישיר ואת הניסיונות להצליח, את הכישלונות ואת הקורבנות שנגבים אגב כך, היא מייצגת על ידי המיספרפורמנס.⁴⁰ כל מופעיו של המיספרפורמנס ביצירתה, לדבריו, נועדו לאותת על המיספרפורמנס הגדול יותר, זה שבמציאות, ולתת לו ביטוי:

In the work of the RKT Group, demonstrating and discussing stage techniques that create deliberate apporias, caesuras, breaks, disassociations, and other abortive efforts, exposing failures and shortcomings of the historical reality in which we live.⁴¹

בן-שאול מסכמת את נקודת ההשקה שבין הפרשנות של רוקם וזו שלה:

[...] כישלון של מעשה חברתי והתשוקה המאווימת בכישלון להצליח (להקים ולקיים מדינה, למשל, כהבחנת רוקם בתחילת המאמר), מתגלגלים בעבודת הקבוצה לאופני הביצוע של המעשה הבימתי. הכללה זו היא גרסה של אידיאולוגיית הצורה. שכן צורת הייצוג התיאטרונית המתפעלת את הפוטנציאל להיכשל מעידה על ייצוג התקלה החברתית.⁴²

המיספרפורמנס, כפי שמציעים רוקם ובן-שאול, מייצג ומשקף כישלונות חוץ בימתיים, פוליטיים, אולי בדומה לאופן שעליו מצביע גלילי שחר, שבו "הכתיבה השבורה" של בנימין בעת ובעונה אחת נובעת מתוך תודעה של שבר פוליטי, ומבטאת אותו.

אחת הדוגמאות למיספרפורמנס שאותן בן-שאול מציעה במאמרה, לקוחה מההצגה **פרשות רצח**, שעוסקת באירועי ליל הבדולח מנקודת מבט של ילד שהיה עד להתרחשויות, שמנסה להבנות נרטיב בעזרת בדלי

⁴⁰ Ben-Shaul, Daphna, Ruth Kanner, Janelle Reinelt, Freddie Rokem. "Capturing Moments of Misperformance: 'Local Tales'", *Performance Research* 15: 2 (2010), p. 67.

⁴¹ *ibid*, p. 68.

⁴² בן-שאול, דפנה, "אידיאולוגיית הצורה ומיספרפורמנס: קריאות בגילוי אליהו ובפרשות רצח", עמ' 80.

זיכרונות, סיפורים שסופרו לו, עדויות ודיווחים. במהלך ההצגה, ברגע בימתי קצרצר, מתרחש מיספרפרומנס שעליו מצביעה בר־שאול: "בפליטת פה – תקלה מובהקת אך מתוכננת – מוחלפת אמירת השנה 1938 ב־1948, ושורשיה של מלחמה אחת נלפתים במלחמה אחרת. עמדה סבילה אחת של צפייה מנגד נכרכת באחרת."⁴³ פליטת הפה הזו, טוענת בר־שאול, היא חלק מפרקטיקה בימתית שחושפת את המעשה הבימתי כבדיה, על פי המסורת של התיאטרון האפי. בפעולה זו, היא טוענת, נחשפות שכבותיהם של התהליכים ההיסטוריים, ונטענות בשכבות נוספות ובנקודות מבט ביקורתיות.⁴⁴ כל המטען הזה עולה אל פני השטח דרך שינוי מזערי בטקסט, פליטת פה, לפסוס – אחת התקלות הנפוצות והמזעריות ביותר שקורות בתיאטרון.

החטאות, שיבושים, התרחשויות בלתי צפויות וכל אותם הדברים שקשורים ל"שדה כישלון הפעולה" הם חלק בלתי נמנע מהתיאטרון, בשר מבשרו. עוד לפני שכישלונות אלה מוסבים והופכים לאירוע מכוון, למיספרפרומנס, הם למעשה סכנות בסיסיות ביותר שאורבות לכל הצגה – אמנות חיה שנסמכת על תפקוד מיטבי של שלל גורמים, טכניים ואנושיים. כל אחד מהם, בכל רגע נתון, עלול להיכשל, ולא משנה כמה חזרות נערכו לקראת המופע. תקלות כאלו כוללות למשל: שחקנים או שחקניות ששוכחות טקסט או לא נכנסות לבמה בזמן; סימוני תאורה ותפאורה שלא מופיעים; תלבושות שנקרעות או לא מבצעות את תפקידן ברגע נתון; מעידות, נפילות, החלקות ופציעות גוף; קריאות מהקהל, רעש, צלצול טלפון, מחאה, פגעי מזג אוויר – כל אלה רק דוגמאות לדברים שעלולים להשתבש ואכן משתבשים בהצגות תיאטרון, על בסיס קבוע.

כשהשיבושים הללו מתרחשים, השפעתם המיידית היא שבירה של סדר הדברים הצפוי, המתוכנן והמוסכם של האירוע התיאטרוני. הטלטלה הזאת חושפת את תכונותיו האמיתיות של המדיום, את הבלתי אמצעיות שלו, ומעלה אל פני השטח את עובדת חיותו של התיאטרון, את הסכנות הגלומות בו והמרחפות מעליו, את הנוכחות המשותפת של המופיעים ושל הקהל.

הפוטנציאל שיש לתקלות בתיאטרון לחשוף משהו ממבנה העומק של האירוע הוא מובהק, והתיאטרון עצמו מכיר בו וחושף אותו במעמדים רפלקסיביים איקוניים: כך למשל כאשר במחזה **בת השחף** מפריעה ארקאדינה להצגה שעורך בנה הרגיש קוסטיה, ושואלת: "ריח של גופרית, כך זה צריך להיות?!"⁴⁵ היא מצביעה על תקלה טכנית, מפרה את גבולות הבדיון ומטרימה־מחוללת סדרה של תקלות שמגיעה לשיאה עם התאבדותו של קוסטיה בסוף המחזה. או כאשר הנסיך המלט יוצר בעצמו מעין מיספרפרומנס מכוון עם הצגת "מלכודת העכברים", שמושתתת על עלילה שחיבר הוא עצמו, שכל מטרתה היא לחכך את גבול הסיבולת של דודו

⁴³ בר־שאול, דפנה, שם, עמ' 83.
⁴⁴ Ben-Shaul, Daphna, Kanner, Ruth, Reinelt, Janelle, Rokem, Freddie, *ibid*, p. 71.
⁴⁵ צ'יוב, אנטון פבלוביץ', "בת השחף", **ארבעה מחזות**, תרגום: אברהם שלונסקי, תל אביב: עם עובד, 2005, עמ' 23.

קלאודיוס במטרה לחשוף בזמן אמת את אשמתו ברצח המלט האב. ואכן, כפי שקיווה המלט, המתרחש על הבמה מערער את דודו עד כדי כך שהוא מפסיק את ההצגה באמצע בדרישה להדליק אורות, ובעצמו מרסק את המסגרת התיאטרונית.

המיספרפורמנס וגם התקלה, כביצועים יזומים של כישלונות, שואפים לנצל את הפוטנציאל שיש לכישלון הבלתי צפוי ולהסב אותו לכלי שימושי. ואכן, הפוטנציאל שיש לכישלונות בתיאטרון בלט לעיניהם של יוצרים שונים לאורך השנים, שניסו לרתום את הכישלונות הללו למטרות אמנותיות ואידיאולוגיות שונות. דרכי המימוש האלה מתפתחות לאמצעי ייצוג, כמו גם להפרעות יזומות שמתחפשות להפרעות ספונטניות. כך למשל, מתייחס ברכט לשגיאות ייצוג כאלמנטים השייכים לתחומו של התיאטרון האפי. בתיאטרון הילדים, מצטט בנימין דברים שאמר ברכט, "מקנות שגיאות הייצוג תכונות אפיות לביצוע, בתפקדן כאפקטים של ניכור".⁴⁶

באופן אחר, תיאטרון האוונגארד של תחילת המאה העשרים התעניין פחות בתקלות במישור הייצוג ויותר באפשרויות שונות להפריע לאירוע עצמו. כפי שמראה אריקה פישר-ליכטה, בתקופה שבה חל מפנה בהגדרת תפקיד הצופה בתיאטרון, אמנים והוגים, נציגיו של האוונגארד התיאטרוני בפרט, חיפשו דרכים לנער את הקהל מהפסיביות שבה הוא שקע או הושקע בתיאטרון הבורגני, שניתק והפריד בין הצופים לבמה על ידי מיקוד כל תשומת הלב של האירוע התיאטרוני בדמויות שעל הבמה וביחסים שביניהן.⁴⁷ יוצרי תיאטרון, סופרים, אמנים ותיאורטיקנים כגון מיירהולד, אייזנשטיין, ריינהרדט, מארינטי וארטו חיפשו דרכים לשינוי מערכת היחסים שבין הבמה לקהל, להפיכת הצופה לחלק אקטיבי בחוויה, מתוך אמונה שיצירת התיאטרון מתרחשת ברגע המפגש שביניהם, ובו תלויה הפונקציה החברתית והתרבותית של התיאטרון, שנשחקה ואבדה לו בתיאטרון הבורגני. אחת המסקנות העיקריות שאליה הגיעו היוצרים היא שהתעורר צורך "לזעזע את הצופה", כאמצעי להעביר את הפוקוס מהתקשורת הפנימית שמתקיימת על הבמה אל התקשורת החיצונית, זו שצריכה להתקיים בין הבמה לקהל. אחת הדרכים הללו, כפי שהציע מארינטי, היא ביצירת תקלות יזומות מסוגים שונים, שמחבלות באירוע התיאטרוני ובמוסכמותיו. כל התקלות הללו ממוקדות בחוויה הגופנית-נפשית של הצופה, ולא במתרחש על הבמה, ואף שהן יזומות במובן זה שהן מתוכננות על ידי היוצר, עבור נמעני השדר מדובר באירועים ממשיים לכל דבר, כלומר, בתקלות ממשיות:

⁴⁶ בנימין, ולטר, "שיחות עם ברכט", ולטר בנימין – מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים, תרגום: דוד זינגר, תל-אביב: הקיבוץ המאוחד; המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, המפעל לתרגום ספרי מופת, 1996, עמ' 150.

⁴⁷ Fischer-Lichte, Erika, "Discovering the Spectator: Changes to the Paradigm of Theatre in the Twentieth Century", *The Show and the Gaze of Theatre*, Iowa city: University of Iowa Press, 1997, p. 42.

We must shock and force every spectator in the circle, boxes, and galleries to act. Here are a few suggestions how: mud is smeared over a few seats so that the spectator, male or female, sticks to it and causes general hilarity. [...] One seat shall be sold to ten people, which will result in jostling, bickering, and strife. Those ladies and gentlemen whom we know to be slightly mad, easily irritated, or eccentric shall be given free seats so that they provoke confusion by their obscene gestures, pinching the ladies or other mischief. The seats shall be sprinkled with itching or sneezing powder etc. [...] We must systematically prostitute the whole classical art on the stage. We shall perform the entire Greek, French, Italian tragedies, for example, in reduced form in a comical mix in one evening.⁴⁸

מזווית אחרת, פישר-ליכטה מתארת את ניסיונו של מיירהולד לשבור את יחסי הקהל-במה המוסכמים לא על ידי יצירת תקלות יזומות, כי אם על ידי שינוי מבנה החלל ושימוש באלמנטים לא שגרתיים בתיאטרון. בהפקת המחזה *Earth Rampant* (1923), עשה מיירהולד שימוש באלמנט מבני שלקוח מתיאטרון הקבוקי, הֶנְמִיצִי, "נתיב הפרחים", מסלול שנמתח מהבמה וחוצה את הקהל. מיירהולד הרחיב את הנתיב כך שמכוניות ומשאיות יוכלו לנסוע לאורכו. הניסיון לשבור את שפת הבמה הצפויה לא עלה יפה, כפי שדיווח מיירהולד: "Our audience was uncomfortable. The vehicles pumped out fumes, they could have hit someone, run someone over".⁴⁹ כך, בעוד שמארינטי חיפש דרכים להפר את נוחות הקהל, או ליצור תקלות יזומות באירוע התיאטרוני, מיירהולד לא ביקש ליצור שיבוש, לא בחוויית הקהל וגם לא בתפקוד הבמה, אלא שהניסיון שלו לערער על מוסכמות של תפיסת חלל גרמו, באופן בלתי מכוון, לתקלות כאלה. ואף שתוצאת הניסוי של מיירהולד לא הייתה התוצאה הרצויה מבחינתו, ואף שרעיונותיו של מארינטי נותרו בגדר רעיונות ולא נוסו על קהל ממשי, שתי הדוגמאות האלה מעידות על הפוטנציאל של התקלות הבלתי צפויות לפגוע, להפר, וכך גם להגדיר מחדש את היחסים שבין הבמה לקהל. המצוקה שמתעוררת בקהל נוכח חריגה מהסדר הצפוי הופכת את האירוע החי (אך הרדום, לדבריהם) לאירוע חי באמת, כזה שאי אפשר לצפות אותו מראש או לשער את תוצאותיו.

⁴⁸ Marinetti, Filippo Tommaso, quoted in Fischer-Lichte, Erika, *ibid.*

אבל מה בין "מיספרפורמנס" ל"תקלה"? ההבדל בין שני המושגים הקרובים נעוץ אולי במשפט נוסף שכותבת בן-שאול, שמתווסף להגדרתה את המיספרפורמנס בעבודתה של קנר: "מעניין כי בעבודת הקבוצה ניתן מקום לאישליטה ולספונטניות, אבל ביצועים של תקלות משולבים בתרחיש מראש; הם חלק בלתי נפרד משפתו המתוכננת של המופע".⁵⁰ בעוד המיספרפורמנס, כפי שמתייחסים אליו בן-שאול ורוקס, הוא גילום בימתי מתוכנן וגלוי של הפרעה או של שיבוש, מושג התקלה מבקש לכלול אותו, אבל יחד איתו לכלול גם את אותם ביטויים של "אישליטה וספונטניות" שעליהם בן-שאול מצביעה. התקלה כוללת את השכבות השונות שבהן רעיון ההפרעה לרצף, הכישלון, השיבוש או ההחטאה באים לידי ביטוי באופנים שגלויים לקהל, כחלק מפני השטח של האירוע הבימתי, אבל גם מתחת לפני השטח, ככלים דרמטורגיים או משחקיים סמויים שמולידים בסופו של דבר מבעים בימתיים שונים, שעשויים להיות מוגדרים כמיספרפורמנס, אבל עשויים גם להיות מחוות, מעמדים בימתיים, פרשנויות, ביטויים משחקיים, קוליים או חזותיים שונים, שלא ניכר בהם שנולדו מתוך שבר או שאינם בהכרח מייצגים שבר כזה. התקלה מציעה את עצמה כמעין מושג גג ייחודי של קנר, שכולל בתוכו גם את המיספרפורמנס, שהוא, אולי, האופן שבו התקלה מתממשת כגיסטה בימתית. שני הקטבים האלה – המיספרפורמנס המכוון והכישלון הבלתי מכוון – והמתח שביניהם, הם חלק מרכזי במושג התקלה ובשימוש שקנר עושה בו.

פעולות דיבור, עקרון ההכבדה ועוד מקורות

לצד המושגים שנמנו עד כה, שמקיימים קשר עם המושג "תקלה" ושמהווים אולי מעין בסיס לו ולשימוש שקנר עושה בו, יש לציין מקורות נוספים שמשתלבים בעבודתה של קנר, שמוזכרים על ידה או על ידי אחרים בהקשר ליצירתה, ושמהדהדים גם הם אפשרויות שונות של תקלות ושל הפוטנציאל שלהן.

את הספר **איך עושים דברים עם מילים** מאת ג'ון ל. אוסטין מזכירה קנר לא אחת כהשראה מרכזית לעבודתה, כמקור שממנו היא שאלה את המושג "פעולת דיבור", מונח שטבע אוסטין, ובהשראתו פיתחה קנר טכניקת משחק. טכניקה זו מגדירה אופן שבו מילים ודיבור לא משמשים כתיאור, ככלים להעברת אינפורמציה, אלא מהווים פעולות בפני עצמן. הטכניקה נשענת על האזנה לדיבור היומיומי וזיהוי מדוקדק של הפעולות התקשורתיות שמכתיבות את האופן שבו נאמרות מילים (אפילו בשיחות הבטלות ביותר), ואת האירוע התקשורתית שנוצר כך, ברובד עמוק בהרבה מזה של תוכן המילים. חישוב, הצטדקות, התקפה, איום, פיתוי,

⁵⁰ בן-שאול, דפנה, "אידאולוגיית הצורה ומיספרפורמנס: קריאות בגלוי אליהו ובפרשות רצח", עמ' 80.

בירור, תחינה, ביטול, הזמנה, הבהרה, שבועה, המתקת סוד – כל אלו הן דוגמאות לפעולות דיבור אפשריות שמעצבות את התקשורת היומיומית ושאותן ניתן ללקט ולהעביר אל הביצוע הבימתי, כפרטיטורה מדויקת. מעבר להצגת המושג "פעולת דיבור", בספרו מייחד אוסטין שני פרקים לנושא של "תקלות" (Infelicities), ומציג קטגוריות שונות לכישלון פעולות הדיבור. ייתכן שגם התקלות במישור הזה מהוות אחד מיסודותיו של המושג "תקלה" ומימושו ביצירתה של קנר. אמנם השימוש שהיא עושה במושג "פעולת הדיבור" הוא שימוש מושאל, שמתרחק מתחום המחקר של אוסטין וגוזר מתורתו מסקנות אחרות מאלו שהוא ניסח, ויחד עם זאת, אוסטין ו"פעולות הדיבור" הם כה מרכזיים ביצירתה של קנר, עד שניתן להגדירם כחלק מארגז הכלים התיאורטי שלה, על פעולות הדיבור ועל התקלות.

ב"דוקטרינת התקלות" שניסח אוסטין, הוא מפרט מקרים שונים "שבהם דברמה משתבש ולכן המעשה – יהאזה מעשה נישואין, התערבות, הורשה, הטבלה ועוד ועוד – במידה מסוימת לפחות, נכשל".⁵¹ דוקטרינה זו מסווגת את התקלות האפשריות לשלושה טיפוסים שונים: A, B ו-Γ. בכל אחד מטיפוסים מתואר אופן אחר שבו הליך (כלומר, מבע ביצועי) קונבנציונלי מופר ומשתבש, הופך את המבע להחטאה או לניצול לרעה של ההליך.⁵² בספרו מציע אוסטין שיטת עבודה לפיה זיהוי והגדרה של פעולת הדיבור נעשה גם דרך התבוננות בגורמים שמפריעים לה, בתקלות שעומדות בדרכה. אני מוצאת שהמנגנון הזה קרוב ברוחו לעקרונות שמיישמת קנר בעבודתה, וכן, כפי שמציינת דפנה ברשאול, הקטגוריות הללו שמונה אוסטין מהוות בסיס תקדימי גם למושג המיספרפורמנס.⁵³

מקור נוסף שמציינת ברשאול ביחס למושג המיספרפורמנס הוא מכלול הדרכים להיכשל בהצגת האני בחיי היומיום, כפי שמציגו ארווינג גופמן. "כאשר שרוי אדם במחיצתם הבלתיאמצעית של אחרים, יש לפעילותו אופי של הבטחה",⁵⁴ טוען גופמן, ומתאר את ההסכמה שעל פיה פועלים בני האדם ששוהים זה במחיצת זה ושהכרחית לקיום המשותף. ואולם גם המערכת הזאת חשופה לשיבושים, לאי הצלחה בהוצאה לפועל, לחוסר אמינות של מבצע, לאי קיום הבטחה. השיבושים הללו נעוצים בין היתר בפער שבין העצמיות האישית של כל אדם, לבין עצמיותו החברתית. בעוד הראשונה נתונה לשינויים שונים, על השנייה לשמור על ביצוע ברמה אחידה וגבוהה בכל עת. במקרים כאלו, השיבושים מהווים הפרה של חוזה, פגיעה במערכת ציפיות שהתבססה בין הפרט המבצע לבין הקהל שלו. התוצאה של השיבושים הללו היא כבדת משקל: "כאשר קורים מקרים משבשים כאלה,

⁵¹ אוסטין, ג'ון ל., **איך עושים דברים עם מילים**, תרגום: גיא אלגת, תל אביב: רסלינג, 2006, עמ' 39.

⁵² שם, עמ' 49.

⁵³ ברשאול, דפנה, "אידאולוגיית הצורה ומיספרפורמנס: קריאות בגילוי אליהו ובפרשות רצח", עמ' 79–80.

⁵⁴ גופמן, ארווינג, **הצגת האני בחיי היומיום**, תרגום: שלמה גונן, תל אביב: דביר, 1980, עמ' 14.

עלולה פעולת־הגומלין עצמה להיבלם באורח מבולבל ומביך. אחדות מן ההנחות, שעליהן נבנו תגובותיהם של המשתתפים, מאבדות את תוקפן, והמשתתפים חשים עצמם שרויים בתוך פעולת־גומלין שלגביה הוגדר המצב באופן מוטעה, ושוב אין לראותו כמוגדר.⁵⁵ השיבושים האלה, מראה גופמן, תופסים מקום מרכזי בחייה החברתיים של כל קבוצה דרך משחקים, מתיחות, אנקדוטות מהמציאות, בדיחות וסיפורים, שמתארים כולם שיבושים שהתרחשו או שנמנעו, ומשמישים כאמצעי פורקן לחרדות, כאמצעי אזהרה או כאמצעי בידור.⁵⁶ הם עד כדי כך מובהקים ומרכזיים בחוויה החברתית, עד שניתן, לדבריו, לחלק אותם לשלוש קבוצות (מעין "דוקטרינת תקלות" מסוג אחר):

ראשית, מבצע עלול לעורר לרגע רושם של אדם חסר כושר, חסר נימוסים או חסר כבוד, כיוון שלאותו רגע אבדה לו השליטה בשרירי גופו. הוא עלול למעוד, להחליק או ליפול; הוא עלול לשהק, לגהק, לפהק, לפלוט משהו, לגמגם או להתגרד; או שהוא עלול להתנגש בגופו של אדם אחר, המשתתף איתו בביצוע. שנית, עלול המבצע לפעול בדרך שתניח רושם כי הוא מעוניין יותר מדי – או פחות מדי – בפעולת־הגומלין שלו עם קהלו. הוא עלול לגמגם, לשכוח מה שהיה ברצונו לומר, להיראות עצבני, או חש אשמה, או מתבייש; הוא עלול לפרוץ בצחוק, ללא יכולת שליטה, או להתפרץ בזעם, או להיות נתון להשפעה אחרת, הנוטלת ממנו לרגע את כושרו כפועל פעולת־גומלין. שלישית, אפשר שהופעתו של המבצע בציבור תסבול מחוסר הכוונה דראמטורגית מתאימה. אולי לא תתאים התפאורה, או שתפאורה זו לא תוכן מראש לביצוע הדרוש, או שתאבד לה צורתה תוך כדי הביצוע; תקלות שלא נחזו מראש עלולות לשבש את עיתוי כניסתו או לגרום הפסקות מביכות תוך־כדי פעולת הגומלין שלו עם קהלו.⁵⁷

משברי הגילום הללו, מצביע גופמן, מניבים מהמבצעים תגובות: קריאות שונות ("אל אלוהים!") והבעות פנים מסוימות. אלו הם למעשה גיטות שהשיבושים האלה מפיקים, קצת בדומה לגיטות הברכטיאניות, שגם הן נולדות מתוך קטיעה ובה בעת יוצרות קטיעה.

מושג אחרון שאציע כחלק ממערכת המושגים שעליהם מבוסס מושג ה"תקלה", הוא עוד דוגמה לאופן שבו מכשול, הפרעה ושיבוש עשויים לקלף מסכות ולחשוף את הפעולה ואת הפועל. מושג זה הוא חלק מארגז

⁵⁵ שם, עמ' 21–22.

⁵⁶ שם, עמ' 23.

⁵⁷ שם, עמ' 52–53.

הכלים המוצהר של קנר, ואותו היא מציגה בגלוי כמקור השראה לעבודתה. כוונתי היא ל"עקרון ההכבדה", שאותו טבעו אמוץ ואבישג זהבי, בספרם **טוויס, אלטרואיזם ועקרון ההכבדה – חברה ותקשורת בעולם החי**. את המושג הזה שאלה קנר מתחום מדעי הטבע ומיקמה אותו מחדש בהקשר תיאטרוני, ואני סבורה שהוא עשוי להיות רלוונטי ביותר בהקשר למושג התקלה שבמרכז עבודתי, ובפרט בנוגע להצגה **מחברת העברית**, שאליה אתייחס בפרק השלישי בעבודה.

אף ש"עקרון ההכבדה" (handicap) הוא מושג שעוסק בהתנהגות של בעלי חיים בטבע, קנר מזכירה אותו כמקור השראה לעבודתה האמנותית. כאשר, למשל, היא נשאלת על ידי גד קינר על מקורות ההשפעה של עבודתה, היא משיבה שמקור עיקרי עבורה הוא מחקרים בנושא התנהגות בעלי חיים. היא מציינת את ספרו של צ'ארלס דארווין *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, את ספרו של קונרד לורנץ **הרע לכאורה: על התוקפנות בטבע**, ולבסוף, היא מציינת גם את ספרם של אמוץ ואבישג זהבי. "כדי ליצור הצגה", היא טוענת, "צריך ללמוד איך לפענח את ההתנהגות האנושית, ועל כך אני לומדת רבות דרך כלי ההתבוננות של חקר ההתנהגות החייתית."⁵⁸

"עקרון ההכבדה" הוא מושג שמתייחס לסימני תקשורת בין בעלי חיים: "יש טעם לשים לב לסימנים בתקשורת רק אם הם אמינים, וסימנים יכולים להיות אמינים רק אם הם יקרים",⁵⁹ כותבים זהבי וזהבי, ושואלים למה הטווס סוחב אחריו כל חייו זנב ארוך, גדול ומפואר כל כך – וכל כך לא שימושי. זנב שמחבל ביכולתו לעוף, לרוץ, לחמוק מטורפים או להשיג מזון. האם זהו יופיו של הזנב שמפתה את הטווסית עד כדי כך שהוא מהווה כלי חשוב כל כך במערכת החיזור? האמת, טוענים זהבי וזהבי, היא אחרת לגמרי: הזנב המסורבל נועד לשדר לטווסית שלמרות ההכבדה הזאת מצליח הטווס להתפרנס ולשגשג. על ידי התגברות מוצלחת על המגבלה, מראה הטווס עד כמה הוא חזק ועד כמה הוא יכול להרשות לעצמו קישוט מפואר כל כך שלא מעניק לו שום יתרון הישרדותי מעשי. הזנב המסורבל הוא סימן תקשורת יקר, ולכן הוא גם אמין; לא ניתן לזייף את ההתמודדות עם המכשול, מכאן, שההתגברות עליו מעידה על סגולות שגם הן לא מזויפות. "סימני התקשורת אינם אקראיים", כותבים זהבי וזהבי, "ויש קשר בין המסר שאותו מעוניינים להעביר – לבין הסימן."⁶⁰ כמו במקרה של הטווס, גם אצל בעלי חיים אחרים זיהו החוקרים מנגנון דומה: קרניו המסורבלות והמפוארות של האייל שמכבידות עליו ומגלות את מקום הימצאו; הניתורים המאמצים והראוותניים של הצבי, שמבזבזים את האנרגיה שלו על חשבון יכולתו לברוח מטורפים; נביחותיו הרמות של הזנבן שחושפות את מקומו בפני טורפים,

⁵⁸ קנר, רות, ריאיון מאת גד קינר וחיים נגיד, "תנועות הגוף כתנועות הנפש", עמ' 31.
⁵⁹ זהבי, אבישג וזהבי, אמוץ, **טוויס, אלטרואיזם ועקרון ההכבדה**, תל אביב: החברה להגנת הטבע, 1996, עמ' 2.
⁶⁰ שם.

ועוד ועוד דוגמאות לאופנים שבהם בעלי חיים בטבע מקשים על עצמם באופן שנדמה כמנוגד לכל היגיון. אלא שספרם של זהבי וזהבי מראה כיצד כל אותם מעשים שלא משרתים את מטרת ההישרדות באופן ישיר (כמו למהר לברוח, להיטיב להסתתר, להקל את התנועה), הם בעצם הפגנה של כוח, של כשירות ושל עוצמה.

מכאן שהכבדה היא בעצם סוג של תקלה יזומה: זוהי הפרעה או שיבוש שמקשים על מהלך או על פעולה, זוהי הגבלה, האטה, סיכון, ביטול של יתרון. וכיצד קנר מפעילה את המושג הזה בתיאטרון, ואיך ההשאלה הטרמינולוגית הזאת משמשת אותה? היות ש"סימני תקשורת", קיימים גם על הבמה, וגם לתיאטרון יש אמצעים שונים ש"עוזרים" להצגה להיות הצגה, כך, גם על התיאטרון אפשר להכביד. אפשר להגביל אותו, להפריע לו, להתקיל אותו בכל מיני דרכים, וכך לבחון את אמינותם של סימני התקשורת. אני סבורה שאפשר לזהות את השימוש שעושה קנר בעקרון ההכבדה גם בתהליכי העבודה הסמויים מהעין, וגם ברובד הגלוי של ההצגות.

אוסף המושגים האלה, שכאמור לא נוצרו בשיח התיאטרוני, מצביעים כולם על מנגנון דומה, על היכולת של ממשלים שונים לזקק את הפעולה שנפעלת. בעבודת הגמר שלה, תיארה קנר את האופן שבו היא עושה שימוש במושגים שונים: "נקודת המבט האינטרסנטית שלי הייתה של מבצע – כיצד אפשר לקחת מושגים מתחומים שונים ולהעשיר באמצעותם את אפשרויות הביצוע בתיאטרון סיפור".⁶¹ כחלק מהעניין של קנר בתחומים חיצוניים לתיאטרון, היא מזהה את מנגנוני העומק של המושגים הללו ומעבדת אותם כך שיהפכו לכלי עבודה שימושיים בעבודה התיאטרונית. הגוונים הספציפיים שכל מושג מציע, הדוגמאות שמבססות אותו והדקויות שהוא מגדיר, הופכים כולם לחלק מפניה של התקלה, המושג שאותו מפעילה קנר.

קבוצת תיאטרון רות קנר – לקט תקלות

הקטיעה האפית, הגיסטה, המיספרפורמנס, כישלון של פעולות דיבור, ההכבדה – כל הרעיונות האלו מרכיבים, לדעתי, את המכניזם התיאטרימעי שקנר מפעילה בעבודתה, ושאותו אני מבקשת להגדיר כ"תקלה". המושגים הללו, נבדלים זה מזה במשמעות שלהם, ברקע ובהקשר, מהווים היבטים שונים של המושג תקלה ופותחים אפשרויות שונות ליישומו. על ידי אימוצם ממחישה קנר את הפוטנציאל שיש לשיתוף פעולה מעשי

⁶¹ קנר, רות, תיאטרון סיפור: אפיון הטכניקות הבימתיות, עמ' 7.

ותיאורטי ולזליגה של מושגים משדה אחד לאחר, ומראה כיצד ניתן לגזור כלים תיאורטיים מעשיים מתאוריות עיוניות ומשדות ידע שונים.

כפי שהגדירה בן-שאול, לא ניתן לספק "הוראות הפעלה לניסוח תקלות בימתיות", ואכן אין צורה אחת קבועה שבה קנר מפריעה, קוטעת או משבשת בעבודתה. כל אחד מהמושגים המוזכרים לעיל מציע נקודת מבט אחרת על העניין, ובהמשך לכך, כל רצף וכל מהלך עשויים להיות מותקלים באופן אחר. התקלה ה"טובה" ביותר היא כזו שחושפת, דרך המכשול וההתמודדות איתו, את מהותה של הפעולה שנעשתה.

שימוש מרכזי במיוחד שעושה קנר בתקלה מכון כלפי אחד היסודות החשובים ביותר ביצירתה: הדיבור הבימתי. תכונה בולטת ביצירות קבוצת התיאטרון היא המילוליות שלהן, כלומר, העבודה עם טקסטים עמוסי מילים, ההתמודדות של שחקניות הקבוצה עם כמות גדולה במיוחד של טקסט, עם טקסטים שנתפסים כ"קשים" מבחינת הדחיסות, המשלב, התחביר, המבנה או התוכן שלהם. העבודה הרבה שמקדישות קנר והשחקניות לפירוק הטקסטים ולהפיכתם למילים מבוצעות ניכרת בכל הצגה, בכל סצנה, בכל משפט ואף בכל מילה, בין היתר דרך העבודה המשוכללת שלהן עם פעולות הדיבור, שמפנה תשומת לב לרכיבים הטקסטואליים הפעוטים ביותר וטוענת אותם במשמעות. עם זאת, היחס של קנר למילים ולטקסט הוא ספציפי במיוחד: "הרובד שאני כמעט לא מתייחסת אליו הוא הרובד הסמנטי, משמעות המילים," היא טוענת, "והרובד שאני מתעסקת בו הכי הרבה הוא הרובד הפרגמטי, רובד הפעולה."⁶² משימתה, כפי שהיא מעידה עליה, היא לאתר בין המילים פעולה וקונפליקט כדי להפוך את הטקסט לחומר "ראוי לבמה".⁶³ החיפוש אחר הפעולה והקונפליקט נעשה תוך שימוש בטכניקת עבודה פיזית ותובענית במיוחד, שאותה מכנות קנר וחברות הקבוצה "טלטול". ה"טלטול" הינו שלב קבוע בתהליך החזרות של שחקניות הקבוצה בו מתבצעת עבודה גופנית שמקדימה כל עבודה על טקסט או על סצנה, ואיתו הן פותחות כל חזרה. כשקנר נשאלת על שיטת העבודה שלה עם טקסט היא מתייחסת אל הטלטול כאל אמצעי לחקור את אותם רבדים פרגמטיים בטקסט שמעניינים אותה ומסייעים לה ולשחקניות "לעקוף את המנגנונים של ההסבר והחשיבה" ולזהות מטענים אחרים שטמונים בטקסט. לכן, טוענת קנר, היא מנסה "לטלטל משהו במערכת, טלטול פיזי", פעולה שלה היא מייחסת אפקט קיצוני:

⁶² קנר, רות, ריאיון מאת גד קינר וחיים נגיד, "תנועות הגוף כתנועות הנפש": עמ' 31.

⁶³ שם.

[...] זה כמו שהשב"כ מטלטלים נחקר כדי להוציא ממנו את האמת. פה אני ממש יוצרת מצבים שהגוף מתנער ומנער את המערכות הפנימיות. זה משיל כל מיני הגנות ומחשבות ומכניס את השחקן למצב יצירתי, מפתיע. אני עוזבת את כל מה שאני יודעת, ואני מקווה שמהשחקנים יצאו דברים שאני לא חלמתי עליהם. ואכן הם יוצאים: דברים מרתקים ורגישים ומפליאים ומצחיקים.⁶⁴

אני מציעה לראות בטלטול היבט נוסף של המושג "תקלה", טכניקה שמהווה ביטוי מעשי וסמוי מן העין של המושג, כלי שבעזרתו פועלת קנר להפרת איזון, להפרעה ולשיבוש סדר, מתוך שאיפה לחלץ מבע אחר. זהו חלק משיטת עבודה רחבה וכולית, שבבסיסה עומד הניסיון לערער יציבות – של תנועה, סיטואציה, גוף ודיבור, על מנת להגיע ל"אמת" כלשהי שאליה, סבורה קנר, אפשר לקוות להגיע רק דרך הפרעה:

המאבק שלי עם המילים זה לנסות לנפץ את הקלישאות שאורבות להן. [...] ובאמת הטלטלה הזאת כדי להגיע לאזור הלא בטוח, הלא ידוע והשבור ולכן אנחנו שמים גם הרבה הפרעות לדיבור ובכלל לכל האירוע כדי שדרך הביקוע של הבטוח והידוע יבצבץ רגע של אמת.⁶⁵

בהמשך לעבודה הגופנית של השחקניות, שמהווה חלק בסיסי של תהליך היצירה, קנר מפעילה צורות שונות של "תקלה" גם בעיצוב המפגש שבין חומר הגלם הטקסטואלי לבין היצירה הבימתית; אני סבורה שבכל אחת מיצירותיה מחפשת קנר קשר ספציפי בין הטקסט שעליו היא עובדת לבין סוג מסוים של תקלה (שלא) תתאים לו ושתסייע לחשוף מבני עומק שטמונים בו. על פי צורת העבודה של קנר, הרבה מהעקרונות הדרמטורגיים שמאפיינים כל יצירה בימתית נגזרים במידה רבה מעקרונות שטמונים ביצירה המקורית. רעיונות שמופיעים בטקסט – במבנה שלו, בצורתו, בשפתו, בתוכן שלו – פעמים רבות מתגלגלים והופכים לעקרונות בביצוע הבימתי, ובתוך כך, גם התקלות שמפעילה קנר בתהליך העבודה או מציגה על הבמה, גם הן עשויות לנבוע מחומר הגלם הטקסטואלי.

כזאת היא סצנת הביזה בדיוניסוס בסנטר / אין נופים אבודים, כאשר דרך האלימות הבימתית, התקלה הפיזית הקונקרטיה שעמה צריכה השחקנית להתמודד, מעלה קנר על הבמה את ה"תקלה" הממשית שאליה

⁶⁴ קנר, רות, ריאיון מאת גד קינר וחיים נגיד, "תנועות הגוף כתנועות הנפש", עמ' 31.
⁶⁵ קנר, רות, ריאיון מאת יובל מסקין, אמנות, נקודה, רשת א', תמליל זמין באתר קבוצת תיאטרון רות קנר, נדלה 2.2.2020, <https://www.ruthkanner.com/%d7%a2%d7%99%d7%aa%d7%95%d7%a0%d7%95%d7%aa/>

מתייחס הטקסט, דהיינו, את מעשי האלימות שביצעו יחידות הלוחמים היהודים בתושבי ותושבות יפו, ושבמהלכם נבזזו החפצים שהטקסט מונה. בצורה אחרת, גם ביצירה **ריצה** אפשר להיווכח בדרך שבה תקלה שמצויה בטקסט הופכת לעיקרון יסודי ביצירה הבימתית. הסיפור "ריצה אצל הים" מאת ס. יזהר עובד לבמה על ידי רות קנר ובוצע על ידי קבוצת התיאטרון בפעם הראשונה בשנת 2016, כיצירה מוזיקלית שהולחנה על ידי אבשלום אריאל (בנה של קנר), ובוצעה על ידי שחקניות הקבוצה ומקהלת זמרות ונגנים. בפעם השנייה הוצגה היצירה בשנת 2018, במסגרת הטרילוגיה המלאה של **אצל הים**, בבימוי שונה ובהשתתפות הרכב ביצועי מצומצם. הסיפור מספר על טיול רגלי של קבוצת צעירים בגבעות ים המלח ליד מצדה, טיול שברגע אחד משתבש והופך מאיים. המספר מתאר את רגע השיבוש, התקלה שקרתה בדרך ולמעשה הפעילה את עלילת הסיפור: "אלא מה? אלא שהכל התחיל בשיבוש קל",⁶⁶ ומספר כיצד קבוצת הצעירים המטיילים בגבעות ים המלח לומדים את הארץ ברגליהם תוך כדי שירת "שנית מסדה לא תיפול" ו"מדן ועד אל עריש", עד שהספינות שאמורות לאסוף אותם בחזרה הביתה מבוששות להגיע, הקבוצה מאבדת את הדרך, החושך יורד וכל המראות והצלילים שנדמו בתחילה כתמימים הופכים לפתע מתעתעים ומאיימים. התקלה שאירעה לקבוצה, השיבוש שחל במהלך הדברים המתוכנן, חושפים את פעולת הטיול ואת ההיכרות עם הארץ כפעולה שאינה בשליטתם של המטיילים, ושמתיחת לפני השטח שלה מסתתרים כוחות מאיימים. במקום התוודעות אל הארץ וכבישתה, נחשפת אי האפשרות לעשות זאת, מתגלים יחסי הכוחות האמיתיים ששוררים בין הארץ לבין יושביה. כאן, השיבוש מהווה את עלילת הסיפור.

בשני גלגוליה, **ריצה** היא יצירה מוזיקלית שבה עיקר הטקסט של יזהר מולחן ומבוצע בשירה. וכשם שהמוזיקה היא הנשואית של המסע ושל העיבוד הבימתי, כך היא גם הערוץ שבו מתרחש שיבוש שמקביל לשיבוש שחל בעלילה: "המוזיקה היא בעוצמה של קונצרט רוק מטורף שיצא משליטה. ההרגשה היא של טיול שהשתבש, לפעמים בשבילי זה בלתי נסבל, אבל זאת בדיוק התחושה שאני רוצה להעביר לקהל, לנסות לערער את הנוחות היומיומית ולפרק את ההיגיון."⁶⁷ דברים דומים הביע אריאל, שתיאר את המוזיקה ביצירה כבנויה על מהלך של שיבוש והתפרקות:

⁶⁶ יזהר, ס., "ריצה אצל הים", **אצל הים**, תל אביב: זמורה ביתן, 1996, עמ' 53.
⁶⁷ קנר, רות, ריאיון מאת אמיר סומר, "ספר היזהר", **טיים אאוט**, 1-8.12.2016, עמ' 56.

Things – the way we are on stage and the way we play the music – go “wrong” in this show.
[...] Gradually, we find ourselves cast into a far more dangerous and far more chaotic world.
[...] It starts out from an organized and foreseeable place and gradually deteriorates.⁶⁸

בשני הביצועים של היצירה, “השיבוש הקל” שמתואר בסיפור ומהווה את רגע כינונה של העלילה, הוא לא רק רכיב נרטיבי בסיפור אלא הופך לעיקרון מרכזי בביצוע הבימתי של היצירה, לגורם פעיל בעיבוד. וגם כאן, בדומה לדברים שאמרה קנר על עבודת הטלטול, יצירת ההפרעה המכוונת נועדה לחלץ מבע ספציפי כלשהו, אולי את הדבר שכינתה “רגע של אמת”:

בשיאה של היצירה, כאשר כוחות הטבע מטלטלים את החבורה ונדמה כי הם עומדים אל מול המוות, מתרחש רגע של התגלות. ברגע הזה, לאחר שהמוזיקה, הקולות וריצת השחקנים תוקפים את הקהל, מתיישבת בחורה אחת על קצה הבמה בשקט מהדהד ומתארת את הרגע הזה בקול אחד. “אני מודה שכל היצירה הזו היא בשביל להגיע לרגע הזה” אומרת קנר. “זה מסע של גילוי, אתה מתגלה לעצמך, זו האמת שבתוך השקשוק. [...] זה לא סיפור שהולך אל האפיפניה, אלא יש את הטלטלה הכאוטית, ומזדכך רגע צלול ואתה עומד מול עצמך ואתה אומר: ‘הנני’. זה קורה, והמסע ממשיך, כמו החיים. ויזהר חכם מספיק להביא אותנו רבע שעה אחר-כך לקטע השני [...] שבו המחשבה דווקא מתערפלת – ‘מה בעצם גילית? איפה השתנית?’. הוא חותר תחת עצמו, יזהר. יצרנו קופוניה מטורפת כדי להגיע לשקט הזה, ואז לדון בשקט הזה בשקט רב. יש פה שני גילויים: גילוי העצמי וגילוי הזמן.”⁶⁹

הדוגמה של **ריצה** מראה כיצד התקלה יכולה לשמש ברבדים שונים של היצירה הבימתית, הן כקריאת כיוון עקרונית בגישה לעיבוד הטקסט, והן בפועל, כטכניקת עבודה וכמבנה פרפורמטיבי שגלוי לקהל. בהקשר זה, ישנו מאפיין נוסף של עבודתה של קנר שאני סבורה שיש לציין כאן, עיקרון שגם הוא קרוב ברוחו גם לדברים שכתב ולטר בנימין בנושא השבירה, הקטיעה והצורות הקטנות שנותרת אחרי הפירוק:

⁶⁸ Davis, Barry, “Going for a Run”, *The Jerusalem Post*, 05.01.2017. <https://www.jpost.com/Metro/Going-for-a-run-477574>

⁶⁹ שלו, דנה, שם.

The relationship between the minute precision of the work and the proportions of the sculptural or intellectual whole demonstrates that truth content is only to be grasped through immersion in the most minute details of subject-matter.⁷⁰

רק דרך התמקדות בקטנים שבפרטים, טוען בנימין, ניתן להגיע לאיזושהי "אמת". ואכן, קנר מייחסת לרכיבים הבימתיים הגדולים כקטנים כוח פעולה ויכולת להביע במסגרת היצירה כולה – הטקסט, הדיבור של השחקניות, תנועתן על הבמה, המוזיקה, התפאורה, התלבושות, התאורה – כולם ערוצים פעילים שבהם באים לידי ביטוי עקרונות עומק של היצירה הבימתית. היות ש"קטיעה" במובנה האפי היא עצירה של פעולה, הענקת כוח פעולה לכל הרכיבים באירוע התיאטרוני מניחה גם את האפשרות לקטוע את פעולתם של הערוצים האלה. קנר מממשת את האפשרות הזו לא אחת, ולפיכך התקלות שאותן היא מפעילה עשויות לבוא לידי ביטוי (וכך אכן קורה) בכל מישור ומישור בהצגה, ברזמנית או בנפרד, באופן דומיננטי או מעודן. התוצאה היא שהתבוננות בגוף היצירה של קנר מבעד למושג התקלה מגלה אוסף של תקלות מסוגים שונים, תקלות נקודתיות וכלליות, בולטות וסמויות. בפרקים הבאים אבקש להציג כמה דוגמאות לתקלות שבאות לידי ביטוי במישורים שונים בהצגה, ונושאות משמעויות ספציפיות. דרך שלוש היצירות שבחרתי לנתח – **אצל הים**, **דיוניסוס בסנטור** / **אין נופים אבודים** ו**מחברת העברית** אנסה להראות כיצד אפשר לזהות את המושג תקלה בעבודתה של קנר, ואת הדרכים השונות שבהן הוא מיושם ביצירתה, כעיקרון תיאורטי או ככלי מעשי. אנסה לבחון כיצד עושה קנר שימוש במקורות ההשראה שבעזרתם, בין היתר, התגבש המושג, אילו יסודות היא שואבת ממקורות אלה וכיצד היא הופכת אותם לכלי דרמטורגי בעבודתה. אני סבורה שהתחקות אחר פניה ושימושיה של התקלה בעבודתה של קנר תראה שזהו אכן מושג מובהק דיו בכדי שיצדיק תשומת לב מחקרית.

בחרתי לנתח דווקא את שלוש ההצגות המסוימות האלה ראשית משום שהן משתייכות לקבוצת ההצגות שבהן צפיתי כהצגות חיות על הבמה. חלק מיצירות הקבוצה לא תועדו בווידאו, ולכן אף שנחשפתי לחומרים רבים אודותיהן, מעולם לא צפיתי בהן. בהצגות אחרות צפיתי בווידאו, לרוב באיכות טכנית ירודה. מבין ההצגות שבהן כן צפיתי באופן חי בחרתי דווקא בשלוש אלה משום שאני סבורה שהן שונות זו מזו מבחינת סוג הטקסט, מבחינת אופי ההצגה ומבחינת האופן שבו הן מממשות ומפעילות את רעיון התקלה. **אצל הים** מציגה שני סיפורים שכל אחד מהם מציג תקלה במישור העולם הבדיוני הטקסטואלי. על הבמה, לעומת זאת,

⁷⁰ Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, translation: John Osborne, London, New York: Verso, 1998, p. 29.

מופיעות תקלות אחרות לגמרי : סיפור אחד מעצב מנגנון של נקודות מבט רבות ומתחלפות, והשני מעמיד הווה בימתי אלים שמנכיח על הבמה מאבק שמתואר בעלילת הסיפור ; **דיוניסוס בסנטר / אין נופים אבודים** עוסק בתקלה היסטורית ופוליטית, בתקלה שבזיכרון ובעיצוב ההיסטוריה. ההצגה עצמה משופעת בדוגמאות שונות של מאבקים, השכחות מכוונות, מחיקות וקונפליקטים דרמטורגיים במבנה הבימתי והטקסטואלי ; **מחברת העברית** מציגה דוגמאות סמויות יותר אך נוכחות לא פחות של תקלה, שבאות לידי ביטוי במישורי העבודה המקהלתית של שחקניות והקבוצה, וכן העבודה שלהן עם ג'סטות.

אני סבורה שהבחירה בהצגות השונות הללו ובתקלות השונות שכל אחת מהן מציעה עשויה לתרום להצגת המושג באופן כללי ולהדגמת הפירושים והשימושים האפשריים שלו, כפי שזיהיתי אותם בעבודתה של קנר עם קבוצת התיאטרון.

1 : אצל הים

ההצגה **אצל הים**, על פי שניים מסיפוריו של ס. יזהר, עלתה לראשונה בשנת 2005 ומאז היא חוזרת ועולה בהזדמנויות שונות לאורך השנים, תוך שינויים של צוות השחקנים ובהמשך גם תוך שינוי של מבנה ההצגה. שם ההצגה הוא כשמו של ספרו של יזהר, ששניים מתוך שלושת סיפוריו מרכיבים אותה: "הליכה בים", הסיפור השלישי בקובץ, ו"שחייה בים", הסיפור הראשון. בשנת 2016 ביימה קנר את היצירה **ריצה**, על פי הסיפור השני בספר, "ריצה אצל הים" וב-2018 הוצגה הטרילוגיה המלאה של שלושת הסיפורים, ובה **ריצה** מופיע בבימוי מחודש, כחלק השלישי בהצגה. בפרק זה אתייחס לגרסה המקורית, זו שכוללת את שני הסיפורים בלבד.

בתוך רפרטואר הצגות הקבוצה, **אצל הים** משתייכת לקבוצה פנימית של לא מעט יצירות שמבוססות על טקסטים מאת יזהר. החיבור של קנר והקבוצה אל יצירותיו החל בהצגה **גילוי אליהו** (פסטיבל עכו 2001), ונמשך עד היום בהצגות **אצל הים**; בהצגת הילדים **עלילות חומית** שמבוצעת בעברית ובערבית; **בדיוניסוס בסנטר** / **אין נופים אבודים** על פי ספרה של תמר ברגר, שקטעים מכתביו של יזהר כלולים בו ושעליהם הוסיפה קנר להצגה טקסטים נוספים פרי עטו; וכן דרך פעילויות נוספות שעורכת הקבוצה, כגון מעגלי קריאה משותפת – מפגשים שבהם שחקניות הקבוצה מזמינות את האורחות והאורחים לשבת במעגל אחד ולקרוא בקול ביחד טקסטים שונים בהם **סיפור חרבת חיזעה**, "השבוי", טקסטים מתוך **מקדמות** ומאמרים מתוך הקובץ **דפי ריב**; **ימי יזהר**, פסטיבל ספרותי תיאטרלי שמוקדש ליצירתו של יזהר שנערך בתיאטרון מלנקי ובו השתתפה קבוצת התיאטרון; **נופי יזהר**, אירוע שנערך במשכנות שאננים וגם בו השתתפה הקבוצה; וכן דרך עוד אירועים שבהם חוזרת הקבוצה לבצע את היצירות על פי כתביו של יזהר, או קטעים מתוכן.

יזהר הוא הסופר היחיד שטקסטים רבים כל כך משלו מבוצעים על ידי הקבוצה, ושבאופן בולט כל כך הפך לחלק מהמקורות הטקסטואליים שלה. באתר הקבוצה, בתיאור של האירוע **זמן יזהר** – מקבץ אירועים לכבוד יום הולדתו המאה של הסופר – כותבת קנר כך: "שפתו העשירה, שכולה מוסיקה, נושאו, המציגים את האדם ברגעיו החשופים ביותר, העניקו לנו השראה אינסופית"⁷¹ ובכך מתחילה להסביר את שורש החיבור בינה לבין יצירותיו. בהמשך התיאור ממקדת קנר את העניין שלה בקשר של יזהר לארץ ישראל, ליושביה ולשפה העברית:

⁷¹ "זמן יזהר", **קבוצת תיאטרון רות קנר**, רות קנר, נדלה 22.1.2020, <https://www.ruthkanner.com/program/%d7%96%d7%9e%d7%9f-%d7%99%d7%96%d7%94%d7%a8/>

כתיבתו המופלאה של ס. יזהר נותנת ביטוי לעומקי ההווה הישראלית. הים וההר, שמים זרועי כוכבים, בני האדם, הצמחים, הנמלים, הצלילים, גווני האובך, המלחמות – כל אלו מתגבשים למרקמים לשוניים מדויקים, חדשניים, מפתיעים. [...] עולם הכתיבה של יזהר הוא עולם עז, מכשף בעוצמותיו, רווי יופי, ופותח פרספקטיבות חקרניות וביקורתיות על המקום בו אנו חיים. אנחנו חוגגים את יצירתו על כל היבטיה: נוגעת בלהט ביסודות העומק של הארץ ושל יושביה, ובו בזמן מעוררת שאלות נוקבות ומטרידות על קלישאות שחוקות (מילוליות, חברתיות), מעשי הרס ועוולות שנעשים במקומותינו.⁷²

ה"מקומיות" – כלומר, נוכחות המקום על היבטיו המגוונים – הוא מושג שאליו חוזרת קנר שוב ושוב כמקור ליצירתה וכעיקרון שמנחה את עיצוב השפה הבימתית של הקבוצה. כך למשל, את ההצגה **איימוס**, אחת משתי היצירות הראשונות של קבוצת התיאטרון, מגדירה קנר כ"ראשית העלילה" של הקבוצה, כהצגה שבה נוסחו הקריטריונים המכוננים של השפה הבימתית שלה, ושאהד המאפיינים העיקריים שלה הוא ה"מקומיות" של הטקסט מאת משה יזרעאלי. מאמציה של קנר ביצירת העיבוד הבימתי הוקדשו לניסוח שפה בימתית שתהיה שפה מקומית, כזו שמתאימה לטקסט:

ההצגה מבקשת לבטא את ההיבטים המקומיים האלה של הסיפור ומנסה לנסח שפת תיאטרון שמדברת את השדות, את צינורות ההשקיה, את המחסן, את הבוטנים, את תפוחי האדמה ואת הכותנה. זוהי שפת תיאטרון שמתבססת על חומרי גלם מקומיים, כאלה שלקוחים מהעולם היומיומי והמוכר לנו, והיא נוצרת באמצעות אובייקטים, מחוות משחקיות, תבניות דיבור, קולות, ופעולות שמהדהדים כולם את העלילה המקומית.⁷³

בניסיון של קנר לנסח משהו שהוא שפה בימתית מקומית, לטקסטים של יזהר שמור מקום מרכזי בעיצוב התחביר הלשוני, המוזיקלי והמשחקי של הקבוצה, ובתוך קבוצה זו של הצגות על פי ספריו של יזהר, **אצל הים** ניצבת במקום בולט.

⁷² עמוד הפייסבוק של קבוצת תיאטרון רות קנר, נדלה 27.1.20, <https://www.facebook.com/ruth.kanner/posts/1297611366917820>
⁷³ קנר, רות, ריאיון מאת עדי חבין, "עלילה", **עלילה מקומית**, רמת השרון: אסיה, 2019, עמ' 12.

לדבר ב"יזהרית" – שפה שהיא תקלה?

אחד ההיבטים בכתיבתו של יזהר, שמוזכר כמעט תמיד על ידי מבקרי התיאטרון שכותבים על יצירות הקבוצה, ומוצג כקושי שעליו הקבוצה מתגברת, הוא ה"שפה" של יזהר. כלומר, היבט מסוים, יסודי ומכריע בטקסטים שלא קשור לעלילה ולתוכן כי אם לבחירת המילים, לרצף התחבירי שלהן, למצלול ולקצב שטמונים בהם, לעירוב בין מילים וביטויים מקראיים לא נפוצים לבין מילים או ביטויים סלנגיים או אף מומצאים, למשפטים הארוכים, המפותלים, שלעתים מתחלפים בחיתוך נחרץ. "אצל יזהר הגיבור האמיתי הוא השפה..."⁷⁴, כותב אליקים ירון, ומבקרים אחרים מכנים את השפה הזו בשם: "יזהרית"⁷⁵. חלקם מתארים את תכונותיה: שפה "צורבת" ו"מרעישה", מכנה אותה איתן בריוסף;⁷⁶ "התחביר הלא מתפשר שלו, הדוהר בקצב התודעה ונעצר בנקודה רק אחרי עמודים רבים", מגדירה בתיה גור,⁷⁷ ושרית פוקס מצביעה על המקצב ה"מהפנט" של הטקסט.⁷⁸ במרבית הביקורות הללו, ההתייחסות לשפה ואפיונה כוללים גם את הטענה שזוהי שפה "קשה". קשה לדיבור: "שפה מיוחדת שלעתים נדמה כי אף אחד לא מדבר בה..."⁷⁹; קשה לקריאה: "כל מי שניסה יודע שהטקסטים של ס' יזהר אינם קלים לקריאה. הם דחוסים ונפתלים, וצליחתם דורשת נחישות וסבלנות..."⁸⁰; וכתוצאה מכך, גם קשה לביצוע תיאטרוני: "למותר להסביר", מצהיר אליקים ירון, "שהטקסט של יזהר לא נכתב לבמה."⁸¹

נראה שתכונותיה של השפה הכתובה, הקושי שהמבקרים מזהים בה, הן חלק ממה שגורם להם להצביע גם על קושי לכאורה ביצירת עיבוד תיאטרוני, ולבסס את השיפוט הערכי של ההצגה בין היתר על "התמודדות" הקבוצה עם קושי זה. כך ניכר, למשל, בדבריו של איתן בריוסף:

⁷⁴ אליקים ירון, "הדבר האמיתי", **מעריב**, 3.10.2001, זמין באתר קבוצת תיאטרון רות קנר, נדלה 2.2.2020, <https://www.ruthkanner.com/%d7%a2%d7%99%d7%aa%d7%95%d7%a0%d7%95%d7%aa/>

⁷⁵ בריוסף, איתן, "מים חיים", **עכבר העיר**, 15.12.2005, עמ' 44; הנדלזלץ, מיכאל, "גילוי הטקסט היזהרי", **הארץ**, 3.10.2001, זמין באתר קבוצת תיאטרון רות קנר, נדלה 2.2.2020, <https://www.ruthkanner.com/%d7%a2%d7%99%d7%aa%d7%95%d7%a0%d7%95%d7%aa/>

את אליהו", **הארץ**, 9.11.2001, עמ' 11.

⁷⁶ בריוסף, איתן, "מים חיים", שם.

⁷⁷ גור, בתיה, שם.

⁷⁸ פוקס, שרית, "אצל הנפש", **מעריב**, זמין באתר קבוצת תיאטרון רות קנר, נדלה 2.2.2020, <https://www.ruthkanner.com/%d7%a2%d7%99%d7%aa%d7%95%d7%a0%d7%95%d7%aa/>

⁷⁹ גורן, צבי, "אצל היס" – כוחן המהפנט של המילים", **הבמה**, 15.12.2005, <http://habama.co.il/Pages/Description.aspx?Subj=5&Area=1&ArticleID=2534>

⁸⁰ אריאלי, מיכל, "לב היס", **חיים חדשים**, גיליון 46 (ינואר 2006), זמין באתר קבוצת תיאטרון רות קנר, נדלה 2.2.2020, <https://www.ruthkanner.com/%d7%a2%d7%99%d7%aa%d7%95%d7%a0%d7%95%d7%aa/>

⁸¹ ירון, אליקים, "הבמה של המילים", **מעריב**, זמין באתר קבוצת תיאטרון רות קנר, נדלה 2.2.2020, <https://www.ruthkanner.com/%d7%a2%d7%99%d7%aa%d7%95%d7%a0%d7%95%d7%aa/>

קשה לקרוא את יזהר, קשה לעקוב אחר אשד המילים, אולם בפיהם של ששת השחקנים – רונן בבלוקי, שירלי גלשגב, דפנה הרכבי, עדי מאירוביץ', יוסף סוויד וטלי קרק – נשמע הדיבור הזה מובן לגמרי, מתנגן, טבעי לחלוטין. זה הישג עצום, שלא נופל מהיכולת להשמיע כראוי את השירה השייקספירית, אבל עבור קנר ושחקניה כיבוש השפה הוא רק השלב הראשון, וההכרחי, בתהליך הוצאת המילים מן הכוח אל הפועל.⁸²

הטקסט של יזהר, כך משתמע, נטמע טוב כל כך בביצוע המשחקי של הקבוצה, עד שזה הפך להיות מעין "משחק יזהרי", באותו אופן שישנו "משחק שייקספירי", כלומר כשמתקיימת סינתזה בין תכונות של טקסט כתוב לתכונות של ביצוע, והחיבור ביניהם מוליד תוצר שנדמה אורגני. באופן זה, הרבה מהשבחים שקיבלה קבוצת התיאטרון נוגעים באתגר שהשפה מציבה בפני השחקניות והתגברותן עליו. המבקרות והמבקרים חוזרים ומתייחסים ליכולת של השחקניות "לעשות את הבלתי יאומן",⁸³ לדבר בשפה הייחודית שכותב יזהר: "...שישה שחקנים צעירים מדברים בלשונו של ס' יזהר כמו הטמיעו אותה במחזור הדם שלהם..."⁸⁴, "כותבת בתיה גור. "טלי קרק", מגדיר בריוסף, היא "מי ששיכללה לכדי וירטואוזיות את היכולת לדבר בייזרהית".⁸⁵ גם מיכאל הנדלולץ מתייחס לביצועה של קרק: "...המגשימה האולטימטיבית של סוג התיאטרון שקנר יוצרת. יש לה איכות נדירה של ישראליות יום-יומית, יכולת עצומה להבין את הטקסט הזה ולהביעו [...]".⁸⁶ הגישה הרווחת של המבקרים אל עצם הביצוע המשחקי של הטקסטים של יזהר מניחה מראש קונפליקט בין הטקסט הכתוב לבין האפשרות לדבר אותו. מעבר להנחת היסוד של התיאטרון סיפור, שלפיה נוצר חיכוך מסוים בהעברת הטקסט מהמדיום שבו נוצר אל התיאטרון, במקרה של יזהר עולה שנוטים להניח שההעברה קשה עוד יותר. לכאורה, המאפיינים הלשוניים של השפה שבה כותב יזהר רחוקים במיוחד מהאפשרות של ביצוע תיאטרוני. את הטענה שהטקסטים של יזהר הם "קשים" קנר עצמה לא סותרת, ומצביעה לא אחת על מכשולים שונים שהתעוררו בעבודתה איתם. כך למשל, לגבי **גילוי אליהו** ציינה קנר שבמהלך החזרות להצגה – הפעם הראשונה שהיא והקבוצה עבדו על טקסט של יזהר – היא עצמה חשה שהתכנית להפוך את הספר להצגה הולכת ומתבררת כבלתי אפשרית. במקום להציג את ההצגה בפסטיבל עכו כמתוכנן, שקלה קנר להציע לעתי ציטרון,

⁸² בריוסף, איתן, "מים חיים", שם.

⁸³ לחמן, דן, "אצל הים", אימגו מגזין מאמרים, 05.09.2006, <http://www.e-mago.co.il/Editor/calt-989.htm>

⁸⁴ גור, בתיה, שם.

⁸⁵ בריוסף, איתן, "מים חיים", שם.

⁸⁶ הנדלולץ, מיכאל, "יים המילים הגדול", הארץ, 11.12.2005, זמין באתר קבוצת תיאטרון רות קנר, נדלה 2.2.2020, <https://www.ruthkanner.com/%d7%a2%d7%99%d7%aa%d7%95%d7%a0%d7%95%d7%aa>

המנהל האמנותי של הפסטיבל באותה שנה, שבמקום לצפות בהצגה יוזמן הקהל להרצאה מלווה בהדגמות שבה יוצג תהליך כישלון ההצגה, תהליך כישלון הפיכת הספר ליצירה בימתית. לא רק קנר סברה שזוהי משימה בלתי אפשרית; גם יזהר עצמו היה שותף לדעה שעבוד הספר לתיאטרון הוא יוזמה מועדת לכישלון.⁸⁷ ייתכן שהסופר עצמו חשב כך משום שהוא עצמו התכוון לכתיבת הספר במשך שנים רבות, כעשרים וחמש שנים של מחקר עיוני ומעשי בנושא המלחמה המקומית ומלחמות עולמיות, ובעצמו התחבט בקשיים בעת הכתיבה.⁸⁸

אמנם ההצגה עלתה, בלטה בייחודה ובאיכותה בפסטיבל וזכתה לשבחי הביקורת, ובכל זאת יש לחשוב על הסיבות שבשלן נדמה היה שיש תקלה מובנית ובלתי ניתנת לפתרון בתהליך העיבוד. האם זוהי השפה של יזהר, שנדמית כבלתי אפשרית למשחק ולבימוי, כפי שניתן להסיק מדברי המבקרים השונים שסיקרו את ההצגה? או שזו דווקא תכונה אחרת של הטקסטים? ואם כן, איזו תכונה זאת?

לגבי **גילוי אליהו**, קנר מתייחסת בגלוי ובהזדמנויות שונות לקושי בייצוג המלחמה; כלי הנשק, מעשי האלימות, הפגיעה בגוף, הפחד. את כל אלו, היא מצאה, קשה היה להעלות על הבמה באופן שיעביר משהו בעל ממשות, ולא ניסיון חיקוי שחוק ומשום כך לא אפקטיבי.⁸⁹ אל השפה היא דווקא לא מתייחסת בדבריה. לקנר, כאמור, יש ניסיון רב בבימוי טקסטים שרחוקים מאוד מהדרמטי ואף מהעלילתי. המשותף בעבודה עם כל הסוגים השונים של הטקסטים, הוא הגישה אל המילים עצמן כאל חומר שלו איכויות עצמאיות, מנותקות מהתוכן. מנקודת המבט הזו, מה שעשוי להיתפס כמכשול בדרך אל תוכן, אל "מובן" כלשהו, נתפס על ידי קנר כנתוניו של החומר שאיתו היא עובדת. השפה של יזהר – "המשפטים הארוכים האינסופיים של יזהר נעשים לגמגום, לקצרנות, לאיתות מורס, להולם לב"⁹⁰ – על כל מה שנתפס בה כ"קושי", עשויה דווקא לשמש חומר עשיר יותר ומזמין יותר לעבודה. קנר מתייחסת אל שפה כאל ממשות חומרית שאינה כפופה לתפקיד של העברת מידע על דרך הסימון, ורעיון דומה מביע גם גרשון שקד בנתחו את שפתו של יזהר ואת היצירה **מקדמות**. בשפתו של הסופר, הוא טוען, חלה טרנספורמציה של אלמנטים מהמציאות, "דברים בעולם", לכדי מבנה אמנותי, מציאות של מילים על נייר:

יצירתו של יזהר היא סימפוניה בכתום: סימפוניה בכתום, משום שהטרנספורמציה של חומרי

מציאות אוטוביוגרפיים לקומפוזיציה מוזיקלית או לקומפוזיציה ציורית היא המגמה העיקרית של

⁸⁷ תואר על ידי רות קנר בשיחה במסגרת כתיבת עבודה זו.

⁸⁸ בר־ארי, ניצה וסמילנסקי, ישראל, "זאת – אכן – מלחמה שלא הייתה צריכה להיות", **אות** 04, קיץ 2014, עמ' 194.

⁸⁹ קנר, רות, ריאיון מאת עדי חבין, "פעולה", **עלילה מקומית**, רמת השרון: אסיה, 2019, עמ' 22.

⁹⁰ בר־ארי, ניצה וסמילנסקי, ישראל, שם, עמ' 192.

היוצר. הישות החוץ־ספרותית נותקה מחומריה והופכת להוויה ויזואלית של צייר־מלים מובהק. הכתום והצהוב וצבעים אחרים משתלטים על הבד והמלים המסמנות צבעים תופסות את מקום הצבעים עצמם. הוא הדין בסדר המלים: אלה מאורגנות ארגון ריתמי עד שהקישורים בין המלים והמשפטים אינם קישורים בין יחידות מסמנות אלא מתחוללת אותה העברה מציר הברירה לציר הרצף של יחידות מילוליות היוצרות ומעצימות את התיפקוד הפיזי של הלשון וגורמות להצללתה ולריתמיזציה שלה. [...] הריתמוס של המשפט מצוי בתחרות עם המוסיקה והציור המילולי המפורט של היש בתחרות עם אמנות הציור.⁹¹

במובן הזה, הקושי שזיהו מבקרי ההצגה בטקסט ובעיבודו לבמה, אולי אינו גדול כל כך. ייתכן שעל רקע גישתה של קנר לשפה, הצליחו היא והשחקניות "לדבר יזהרית" דווקא ללא תקלות.

התקלה שבנוף

בסיפורי **אצל הים** אין מלחמה, אין כלי נשק ואין קולות משדה הקרב. מה שעורר את הקושי בבימוי **גילוי אליהו** לא בהכרח מתאים לדיון על **אצל הים**. איפה, אם כך, עשוי להתעורר הקושי בעיבוד הבימתי? בהתייחס ליצירה **איימוס**, מיקדה קנר את הקושי שבעיבוד הבימתי בגיבוש הפעולה מתוך המילים הכתובות של הסיפור: "העלילה הנפלאה של 'איימוס' נשמעה לי פתאום כאוסף מילים שמתארות עלילה, אבל העלילה כפעולה לא באה לידי ביטוי בהתרחשות שניסיתי ליצור", היא טוענת.⁹² טקסט שנשמע כמו "תיאור", כך עולה מדבריה, הוא טקסט שלא מסתדר עם ביצוע בימתי ועם תביעתה של הבמה לפעולה. ככל שהטקסט רחוק יותר מדיאלוג דרמטי, אפשר להניח, זיהוי הפעולה שטמונה בטקסט נעשה בעייתי יותר.

בסיפורי **אצל הים** הנוף על צורתיו השונות תופס תפקיד מרכזי ופעמים רבות משתלט על כל מה שאפשר לכנות "התרחשות דרמטית" במובנה הפשוט. אל ההיבט הזה ביצירות התייחסה קנר ביום העיון **קריאות בנוף הישראלי** (23 במאי, 2013). במפגש שקיימה הקבוצה באירוע זה, תחת הכותרת "נופי יזהר", קנר דיברה ושחקניות הקבוצה הציגו קטעים מהיצירות שבהם מופיעים נופים או פיסות טבע. את קטעי המשחק הקדימה קנר בשיחה קצרה על הנופים ביצירה של יזהר. הנופים הללו משתלבים בסיפורים כקטעי תיאור רבים, ארוכים

⁹¹ שקד, גרשון, "ארץ־ישראל יפהפיה של מלים", **ספרות אז, כאן ועכשיו**, תל אביב: זמורה־ביתן, 1993, עמ' 183.

⁹² קנר, רות, "עלילה", **עלילה מקומית**, עמ' 11.

ומילוליים מאוד, שבשלושת סיפורי **אצל הים** נוכחים ביותר, בין היתר בשל התפקיד המרכזי שמיוחס בסיפורים האלה למקום שבו מתרחשות העלילות. כדוגמא, ציטטה קנר קטע מתוך הסיפור "שחייה בים", שבו מתוארת שפעת הצבעים והגוונים של הים התיכון שבו טובע הגיבור:

"אפור ערפילי, אפור חלבי ואפור אפור לגמרי [...] מסה עמומה של אפור תחוח ואדיש לגמרי"⁹³;
"התהוללות לבנה סיעת שחפים בהתהפכות לבנה מרהיבה כולה חבילות נוצות לבנות וכנפיים לבנות פרושות"⁹⁴; "שפעה משוגעת של ורדים לבנים"⁹⁵; ירוק עשיר, ירוק ארסי, ירוק בקבוקים, וטורקז, טורקז ירוק, וסגול, וכחול, וירוק שהצהיב, וירוק מחוויר, ומבהיק, עד כדי זהוב, וזהוב שנעשה כבר ירקרק, וירוק חרוץ עמוק..."⁹⁶

תיאורי נוף, טוענת קנר, נוטים להיות משהו שנתפס בקריאה כמשעמם, קטעים שלעתים אפילו מדלגים עליהם. ובכל זאת, אחרי שקנר מציגה את הקושי, היא מראה גם כיצד ניתן להתגבר עליו:

בכתיבה של יזהר הנוף הוא איזה רחש־בחש של מאוויים, וחשקים, וכישלונות, והשקפות עולם, והרבה מאוד דרמה [...]. העושר של הניגודים שחושף יזהר בתוך הצורות של הנוף [...] הם מאוד לא סטטיים. הוא כותב עליהם כאילו הם מאבקים מכוונים. למשל, בין צורות עגולות לצורות זוויתיות, בין צורה וחוסר צורה, בין קו לעמימות [...]. משהו בפענוח שיזהר מפענח בנופים, זה פענוח של קולות שכל הזמן יש ביניהם אקשן. ומצד שני, בתוך האקטיביות המטורפת הזאת שיש בנוף – גם בינו לבין עצמו [...] אבל גם בין הנוף לבין החווה את הנוף או הנמצא בתוך הנוף [...] התחושה כמה הנוף בעצם אדיש אלינו [...]. המעבר בין טבע שהוא כל כך דיאלוגי לבין טבע שלא שם עליי. [...] בכתיבה של יזהר החוויה של הנוף [...] מתקשרת בהרבה טקסטים לעמדות כלפי העולם שנחשפות ביחס אל הנוף. זה מעביר אותנו אל הספירה הפוליטית.⁹⁷

⁹³ יזהר, ס., "הליכה בים", **אצל הים**, תל אביב: זמורה-ביתן, 1996, עמ' 109–110.

⁹⁴ שם, 113.

⁹⁵ שם, 103.

⁹⁶ יזהר, ס., "שחייה בים", **אצל הים**, תל אביב: זמורה-ביתן, 1996, עמ' 27.

⁹⁷ קנר, רות, "נופי יזהר", יום העיון של קבוצת המחקר **קריאות בנוף הישראלי**, מכון ון ליר בירושלים, 23.5.2013.

קנר מזהה בתיאורי הנוף האלה "דרמה", "ניגודים לא סטטיים", "מאבקים", "אקשן", "אקטיביות". אולי את כל אלה ניתן לכנות גם בשם "פעולה" – מושג שגור בפיה של קנר, שחוזר על עצמו כל אימת שהיא מתבקשת להגדיר מה גורם לה לבחור לביים טקסט מסוים, או, מהו הדבר שאותו היא מנסה ליצור על הבמה:

"Some texts just describe things, and this for me becomes so boring. For me a good text for stage – even the ones not written for the theatre – is rich with actions. And this is crucial for me."⁹⁸

את הפוטנציאל הפעיל הזה קנר נדרשת לפתח ולהפוך לשלד של העיבוד הבימתי. כך למשל היא עשתה באיימוס, כאשר המכשול שנחשף תוך כדי עבודה הוביל אותה לחפש מנגנון נסתר שיפעיל את העיבוד הבימתי, שלד שעליו ייתלה הסיפור ויקבל צורה בימתית:

ניסיתי לקרוא את עלילת העומק של הסיפור כמו עלילה של [...] הטרגדיה היוונית [...]. התחלתי לפענח בטקסט תבניות דרמטיות שיכולות להוות מפתח פעיל ליצירת סיטואציות בימתיות. בקריאה הזאת העלילה הדרמטית הפכה להיות מבנה סמוי שמפעיל את העיבוד הבימתי ומבטל את הצורך בתיווך של מחזה.⁹⁹

הטכניקה הזאת, של זיהוי מנגנון דרמטי פנימי שלא בהכרח זהה או תואם לפני השטח הנרטיביים, היא טכניקה שחוזרת על עצמה ביצירות של קנר ומהווה חלק מרכזי בצורת העבודה שלה על טקסטים. המבנה הסמוי שזיהתה קנר בסיפור "איימוס" הפך בסופו של דבר למערכת נקודות המבט והקולות המספרים שהיא זיהתה בסיפור ומהן יצרה ישויות בימתיות – עיקרון, רעיון או כוח פועל שגולמו על ידי שחקניות. ישויות אלה לא התקיימו במקור כדמויות בסיפור, ועל הבמה הן נוצרו תוך ניצול אפשרות התנועה שהתיאטרון סיפור מציע למבצעות/ת בין עמדה של מספר/ת חיצונית ועמדה של דמות. חלוקת התפקידים בהצגה נעשתה על פי המבנה הזה – זאת בעוד שאפשר גם להניח עיבוד בימתי שבו הדמויות הבימתיות תואמות לדמויות שמופיעות בסיפור.

⁹⁸ Kanner, Ruth, interview by Gad Kaynar, "Disruption as Revealing the Essence of Truth", p. 84.

⁹⁹ קנר, רות, "עלילה", עלילה מקומית, עמ' 11.

בדומה לתהליך העיבוד של **איימוס**, גם בסיפורי **אצל הים** נדרשה קנר לפענח תבניות דרמטיות ולאתר "מפתח פעיל" להפיכת הסיפורים לסיטואציות בימתיות. אני סבורה שבשני הסיפורים "הליכה בים" ו"שחייה בים", מה שקנר מכנה "מאבקים", או "ניגודים", שטמונים בתיאורי הנוף, למשל, הם היסודות שאותם היא מבקשת להביא לידי ביטוי בעיבוד הבימתי. היא חושפת אותם דרך הפיכת הביצוע הבימתי לזירה של תקלות והתקלות שמשמשות במוחשיות של הביצוע הבימתי כדי להגשים את הפוטנציאל הדרמטי שטמון בטקסט. בסיפור "הליכה בים" מנגנון התקלה מפעיל את התחלופה הערה של נקודות המבט בתוך הטקסט, ובסיפור "שחייה בים" הוא מגויס ליצירת אלימות בימתית מפורשת יותר.

שני סיפורים וביניהם קטיעה – על מבנה ההצגה

ביטוי ראשון לתקלה שעליו אפשר להצביע בהצגת **אצל הים** מצוי כבר במסגרת ההצגה: הצגה אחת שבה שני סיפורים, זה אחר זה, וביניהם קיטוע. ההצגה מתחילה בסיפור "הליכה בים", שאיתו יזהר דווקא חותם את הטרילוגיה, אחריו "שחייה בים" (ובגרסה החדשה של ההצגה, אחריו "ריצה אצל הים", השני בקובץ של יזהר). אחרי כל סיפור שמסופר על הבמה, מוזמן הקהל לצאת להפסקה מחוץ לאולם, שבמהלכה משתנה הבמה ובסופה, כשהקהל חוזר, מתחיל האירוע כמו מחדש.

הפסקות בתיאטרון הן מוסכמה מוכרת ולא אירוע חריג. הפסקות קוטעות עלילה דרמטית אחת, מפרידות בין מופעים קצרים שמרכיבים ערב וכו'. וגם הסיפורים עצמם – יצירות עצמאיות שמקובצות בספר אחד. ואולם המעבר של הטקסט אל הבמה יוצר בכל זאת מבנה דרמטורגי שפועל באופן שונה מאשר בעת קריאה בספר. המבנה הדרמטורגי הזה, אני סבורה, מושפע גם הוא מרעיון ה־interruption של בנימין, וכן מעקרונות נוספים של התיאטרון האפי שמעודדים קיטועים מסוגים שונים. הקיטוע שנעשה במקרה זה אינו קיטוע של עלילה או של תמונה בימתית, כי אם קיטוע של החוויה או של מסגרת הצפייה של הקהל. הציפייה לשקוע בתוך עלילה אחת ומערכת אחת של דמויות נפגעת על ידי המעבר מסיפור אחד לשני, והקו המקשר בין הסיפורים – העובדה שהם כולם מתרחשים ליד ים או בתוך ים – רק חושף את ההבדלים ביניהם וכופה על הצופים השוואה או ניסיון לפענח את הקשר. שני הסיפורים מאירים זה על זה, אולי אפילו מתנגשים זה בזה, ומקיימים ביניהם מתח שמבקש התייחסות.

הליכה : תקלה בשדה הראייה

הסיפור הליכה בים הוא סיפור על נער ונערה שנפגשים על שפת ים כנרת. הנוף מהדהד כל הזמן את מה קורה ביניהם, והם מהדהדים את הנוף, החל בהיבט העצל והעמום של נוף הכנרת, שיזהר מתאר אותו כמו מסה עמומה של אפור תחוח ואדיש לגמרי, אבל בתוך זה מבצבצים קווי נוף יותר נחרצים, יותר מובהקים, יותר נוכחים [...] כל אחד מהם תופס איזה צד, איזו נקודת מבט, כשהם כמעט נאבקים ביניהם על איך לתאר את הנוף הזה ומי מהם מדבר על מה, על איזה אספקט של הנוף.¹⁰⁰

כך מתארת קנר את הסיפור "הליכה בים", וחושפת חלק מהתפיסה שלה לא רק את הנוף המתואר בסיפור אלא גם את הסיפור עצמו, תפיסה שאני סבורה שהנחתה אותה גם בעיבודו לבמה. מה שקנר מתארת כמעט-מאבק על תיאור הנוף ועל מי מדבר ועל מה, הופך על הבמה למערכת יחסים שמגולמת על ידי שחקנים בשר ודם, בין נקודות מבט שונות בתוך אותו סיפור. קנר משתמשת בשתי הדמויות, הנער והנערה, כנקודת פתיחה לעיסוק מפורט בנקודות מבט שפועלות בתוך סיטואציה נתונה, והופכות אותה לתלת-ממדית, מרובת פנים, מורכבת ולא מובנת מאליה.

כל העולם הפתוח היה נתון כעת בתוך מסגרת, הקו התחתון היה נטוי ממש על מעמד רגלי השניים על יד גדר הטירה, הקו העליון היה משורטט גלי שם רחוק על גבי הרי גולן, באותו קו תנופה מאושר אחד ובלתי טועה רץ רציף כמשורטט בעיפרון חד, משאיר בעמום מתחתיו את כל חלקת פני הים, כנראה, מפני שזו היתה בוחקת בשלווה אדישה כחלקת ראי חלק, ומעליו, מעל אותו קו גלי מעולה, היה עוד אובך אבל מסמא לגמרי ועוד יותר מעליו שם כבר היה האובך האינסופי של השמים...¹⁰¹

זוהי הפסקה השנייה של הסיפור, והתיאור הזה של המרחב שבו מתרחשת העלילה מתפרש על פני כמה עמודים, הרבה מעבר לשורות הספורות הללו. פרט בולט בתיאור של הנוף, של הטבע או של המרחב, הוא העובדה שכל העת נוכחת ה"מסגרת", כלומר, הגבולות שתוחמים את הנוף והופכים אותו למה שנשקף מנקודת מבט מסוימת, מזווית ראייה מסוימת (זאת בניגוד לתיאור אבסולוטי של מקום, תיאור שלא מתחשב בגבולות, שנמסר בקולו של מספר שמנקודת מבטו הוא רואה כול, כל הזמן).

¹⁰⁰ קנר, רות, "נופי יזהר", שם.
¹⁰¹ יזהר, ס., "הליכה בים", עמ' 101-102.

באמצעות "מסגרת המבט", או "המסגרת", ביטוי שחוזר על עצמו במילים אלה ממש פעמים רבות בסיפור,¹⁰² ושיזהר חוזר ומתייחס אליו גם בעקיפין, מפנה יזהר את תשומת הלב אל המבט עצמו ואל פעולת ההתבוננות, והופך אותם לערוץ המרכזי שבו מערכת היחסים בין הנער והנערה מתהווה, מערכת יחסים שהיא מצד אחד מוחשית מאוד, ומצד שני כמעט בלתי נראית, התרחשות בלא התרחשות. על מנת להבחין בה בכל זאת, עלינו להתבונן בתשומת לב ובריכוז במה שמתהווה בין הדמויות. זהו הדבר שמנסה יזהר לעשות ולהוביל את הקורא/ת לעשות יחד איתו, אולי מתוך הנחה שתשומת לב מרוכזת חושפת פרטים רבים, מצליחה להקים עולמות שמבט גס פוסח עליהם. הרעיון הזה, לפיו משמעות נולדת היכן שתשומת הלב מונחת, ושגם התרחשות בקנה מידה קטן במיוחד מכילה למעשה אינסוף פרטים, פעולה ודרמה, הוא רעיון שמופיע ביצירותיו של יזהר לא אחת, ובהחלט בסיפורי **אצל היס**, שבכל אחד מהם מגיעה לפחות סצנה אחת שבה מכיר הגיבור או הדובר בעצם הימצאו ברגע הווה, במלאותו של הרגע הזה, רגע שבו הוא מצליח להגיע למודעות הערה ביותר: המודעות לכך שהוא מודע. בשלושת הסיפורים הסצנות האלה מהדהדות זו את זו, וכל אחת מהן מהווה בפני עצמה מעין רגע של קטיעה, שבירה של רצף ההתקדמות והפעילות – של עלילת הסיפור ושל חוויית הגיבור, רגע שבו נפתחת האפשרות לרפלקסיה.

ב"שחייה בים", כאשר הדובר מרגיש את עצמו טובע ומשוכנע שהמאבק שלו תם ושבעוד רגע חייו מסתיימים, מעט לפני שהוא חש במגע המפתיע של האדמה מתחת רגליו וכבר חושב שלא יאבק עוד על כלום, מתרחש הרגע הזה:

[...] ומה כל כך חשוב לך, מה יש שם באמת יותר, עוזב ותן לו לים, ובו ברגע הזה, פתאום. והיה כאילו איזה מרחב אדיר של פנאי ושל אפשר, פתאום וכאילו מרחב אדיר של אפשר והכול מתרחב סביב, והיה ברור שזה כלל לא ככה כמו שהיה נדמה וכלל לא כזה, ויש פתאום רגע לדייק במחשבה ולהביא אותה עד חוד דיוקה, שדוחה את הבהלה ואת כל כוחו של הכובד המתבקש לשקוע כעת, וכאילו בעדשה מגדילה מגדיל את שהות הזמן של מלוא כל הרגע הזה, סוף סוף, כאילו, ואפשר כאילו לראות את הזמן הגדול, לראותו לפרטיו ובדיוק מדהים, וגם כאילו בקור רוח ובשיטתיות של חוקר מיושב, ולדעת מדויק מה הדבר הזה ומה הולך להיות ללא השב, ולראות ברור, והכול עובר פתאום

¹⁰² יזהר, ס., "הליכה בים", עמ' 101, 102, 103, 105, 109, 113, 117, 120, 121, 123, 129, 130, 132, 137, 142, 143, 145.

וגם אתה מביט אליו למעלה מרים עיניים אליו פשוט כזה [...] ואתה אומר לו שוב בשקט היי כזה בחיי והוא גם הוא אומר לך היי אני נשבע בחיי מהדהד בכל החושך בין ההרים נשבע בכל הקדוש במה שתמצו ואולי הוא יקרא ויאמר כעת בוא אלי כזה שאין נפלא ממנו ואתה תאמר לו כן ותאמר לו כן זה אני כן זה אני פה לפניך ותראה זה אני הנני...¹⁰⁴

ומיד אחרי רגע ההתגלות הזה, שבו מרחיב יזהר דבר מה שהמשך האמיתי שלו הוא בסך הכול "רגע אחד קטן שלא מספיקים בו כלום ופחות מכלום",¹⁰⁵ והופך אותו למקום רחב ולזמן ארוך, ומשתתה בהכרה הזו – ממשיך הדובר לרוץ.

גם ב"הליכה ביים" יש רגע כזה. זהו לא בדיוק פחד המוות של "שחייה ביים", או ההתגלות האלוהית של "ריצה אצל היים", אבל בעצם זוהי מזיגה של שניהם, רגע שהוא גם גדול ויפה אבל גם על ספו של תהום:

כעת גם המסגרת הקטנה כבר אין בה כלום ואינה כוללת כלום מלבד שני המבטים הקרובים זה לזה מוכנים לומר בלי דיבור דבר אמיתי מאד אבל עוד לא מיד [...] כל תנועה כעת רק יכולה לבטל משהו חשוב מאד ויקר מאד ושביר מאד שלא קורה כל יום ושקורה רק דרך נס ורק אולי פעם אחת יחידה ראשונה ואחרונה הנה כעת [...] ושהחלל הזה שביניהם הוא לא סתם חלל ריק אלא הוא עצם הדבר הוא מלאות הדבר המלא כולו בכל הכלום הזה שהם עשו שיהיה ממלא ביניהם, ושאיננו ריקות אלא הוא גוף שצורתו כצורת החלל שביניהם [...] ונותנים לו לזה להיות חי עוד רגע, שלאחריו הכול פתאום יתחיל להיות משתנה ויתחיל ויהיה דבר אחר, ויהיה למשהו אחר אותו מלא שעושים בו מעשים מופלאים ומגרים מאין כמותם והכרחיים מאין כמותם, אבל כבר דבר אחר.¹⁰⁶

גם בסצנה הזו מתמקד יזהר ברגע אחד בודד, הרף עין שתשומת הלב הסיפורית שמושקעת בו פורטת אותו לשלל פרטים, מדגישה את העושר שמצוי בו. לרגע, כל העולם מתרכז בכלום קטן שהוא המתח בין הנער והנערה, מצב שהוא מצד אחד שריר וקיים ומצד שני עדין ויכול להיעלם עם כל פעולה שהיא במעט גסה יותר מפעולות המבט, ההקשבה והנשימה. גם פה זהו רגע של מודעות, כשהפעולה המרכזית בו היא ההתבוננות. זהו רגע בר חלוף,

¹⁰⁴ יזהר, ס., "ריצה אצל היים", עמ' 63–66.

¹⁰⁵ שם, עמ' 65.

¹⁰⁶ ס. יזהר, "הליכה ביים", עמ' 121–122.

שאכן חולף, השהיה של הזמן וחיידוד הנוכחות בו. מיד אחר כך מתמוטט הרגע עם הופעתו המפתיעה של כלב, והקטיעה של רצף היומיום נקטעת בתורה על ידי היומיומי ביותר.

בדומה לרגע האחד המרכזי הזה, כל הסיפור כולו הוא מעין התמקדות מרוכזת מאוד שמצליחה להכיר בכל הרבה הפרטים שמתגלים כשהמבט מתמקד באובייקט כלשהו. על הסיטואציה הבסיסית בסיפור לא ידוע לנו הרבה: זהות הדמויות, עברן, שמותיהן, מנין באו, למה, מה ידוע להם זו על זה, לאן הן ממשיכות. ובכל זאת, גם בפרטים הקטנים והבסיסיים הידועים לנו – יש נער, יש נערה, יש חוף ים כנרת, יש יחסים שמתהווים – מצליח להיווצר עולם מפורט מאוד, שמתהווה גם מתוך מה שנראה כמו דלות של פרטים. באותו אופן גם המבט בסיפור הוא המסגרת המספיקה בכדי לחשוף את כל מירב הפרטים שפועלים ברגע, בשבריר רגע.

"מסגרת המבט"

מסגרת המבט שמופיעה בשלב מוקדם כל כך בסיפור של יזהר, הפכה לנתון מרכזי גם בעיצוב החזותי של ההצגה. בחצי הראשון של **אצל הים**, פרושה על הבמה יריעת נייר לבן שמשמשת כבמה על במה. עליה פועלים השחקנים, הם צועדים עליה כעל משטח, מתגלגלים עליה, כותבים עליה, מנערים אותה, קורעים פיסות ממנה, מרעישים איתה, מניפים אותה באוויר. כבר במבט ראשון על הבמה קיימת המסגרת, שולי הדף ומסגרת הבמה שמקיפה אותו, שממנה יוצאים ונכנסים השחקנים לאורך ההצגה, כמרחב נוסף שאינו הבמה ואינו החוצבמה. "קנר בנתה את הסיפור כך שכל הזמן מתקיים דיאלוג עם המסגרת הזאת. פעם מתקיימת בה הרמוניה ופעם היא נקרעת, השחקנים יוצאים ונכנסים אליה, מתערבים בדיאלוג הפנימי של הדמויות"¹⁰⁷ נכתב על ההצגה, שבאמצעים חזותיים הנכחה באופן בולט את המסגרת שמוזכרת בטקסט. "מסגרת המבט" נוכחת גם בג'סטה הראשונה של השחקנית שירלי גל, שעומדת בשולי החלל ומרכיבה משקפיים. בצעד הראשון שלה פנימה אל תוך הבמה, היא מסירה אותן בג'סטה מודגשת.

במאמרה "אידאולוגיית הצורה ומיספרפורמנס: קריאות בגילוי אליהו ובפרשות רצח" מתייחסת דפנה בן-שאול לקשר שבין מבנה בימתי של שחקנים הנעים בין נקודות מבט מתחלפות, לבין רעיון שעומד בבסיסו של עיבוד בימתי:

¹⁰⁷ אריאלי, מיכל, שם.

המבנה הפרגמנטרי הוא תשתית צורנית, דרמטורגית ותיאטרונית, להבנייתה של תקלה בסיפורו השגור של האירוע. דרך המיספרפורמנס הבימתי מצטייר האירוע כזיכרון פוסט־טראומטי שבור – מוסב לגסטוס של שבר, שנחווה מנקודת המבט הילדית כהבזק פוסט־טראומטי וחוסם את התשובה לשאלה "מה קרה?". השבר, המזוהה בליל הבדולח עם הזכוכית הנשברת ומתגלגל אל המבנה המפוצל, מוטבע בגוף השחקנים, שנעים בין נקודות מבט מתחלפות.¹⁰⁸

בהקשר ליצירה הבימתית **פרשות רצח** מתייחסת בן־שאול לאופן שבו שבר שמיוצג על הבמה בעזרת תנועה בולטת בין נקודות מבט ובין דוברים מצביע על שבר שטמון בעומק הסיפור. אני סבורה שגם במקרה של "הליכה בים" אפשר לגזור מטענה זו את התובנה שהמבנה הבימתי שיצרה קנר לסיפור נוצר בתגובה לעקרונות הסיפור עצמו, ומחצין אותם ומבטא אותם בשפה התיאטרונית.

מסגרת המבט שבטקסט, והעיסוק האינטנסיבי בקיומו ובפעולתו של המבט, הם שמכוננים אותו מלכתחילה כנושא מרכזי בסיפור. זהו ההקשר, אני סבורה, שבתוכו פועלת קנר בעיבוד הבימתי. יחד עם זאת, בניגוד לסיפור, קנר לא חוקרת בדיוק את אותם רגעים כמעט מדיטיטיביים שיזהר חוקר. לעומתו, קנר רותמת את נושא המבט לעיסוק בנקודות מבט, כלומר, בבריזמוניות שבה נקודות מבט שונות פועלות בסיטואציה אחת נתונה. זהו נושא שחוזר על עצמו ביצירתה של קנר, ושאליו היא מתייחסת בגלוי.¹⁰⁹ גם אל תפקידן של נקודות המבט **באצל הים** מתייחסת קנר באופן ישיר, קושרת בין הנושא הזה לבין רעיון גדול יותר שנוגע להבדל שבין תיאטרון דרמטי לבין תיאטרון סיפור:

Drama, most of the time, has one point of view, but a story can be told by different storytellers. When you deal with storytelling, you always deal with different points of view. [...] If each person sees a story from a totally different perspective, each person sees a different "truth" and can develop greater tolerance for others.¹¹⁰

¹⁰⁸ בן־שאול, דפנה, "אידיאולוגיית הצורה ומיספרפורמנס: קריאות בגילוי אליהו ובפרשות רצח", עמ' 82.
¹⁰⁹ כך למשל, על הצגת הילדים **עלילות חומית** על פי סיפור מאת יזהר כותבת קנר: "ההתבוננות בעולם הנמלים מאפשרת לנו לנוע בין קניימיה: התבוננות במבט רחב על שבילי הנמלים, על שיירות הנמלים כמו גם על שיירות המילים, וגם במבט מתקרב, כמו מיקרוסקופי אשר מגדיל את הזעיר ומגלה בו עוד ועוד פרטים. מריבוי המבטים האלה ניצור יחד שעה של יצירה משותפת – שעת הנמלים." "עלילות חומית", **קבוצת תיאטרון רות קנר**, רות קנר, נדלה 31.1.2020,

<https://www.ruthkanner.com/show/%d7%a2%d7%9c%d7%99%d7%9c%d7%95%d7%aa-%d7%97%d7%95%d7%9e%d7%99%d7%aa-%d9%85%d8%ba%d8%a7%d9%85%d8%b1%d8%a7%d8%aa-%d8%ad%d9%88%d9%85%d9%8a%d8%aa/>

¹¹⁰ Kanner, Ruth, interview by Jang Yuxia, "Sea to believe", *Global Times*, 28.6.2012, p. 3.

כפי שניכר באמירה זו, תפיסתה של קנר את נקודות המבט ופעולתן הברזמנית, הסותרת לעתים, כרוכה בהיבט הפוליטי של יצירתה; זהו לא המבט עצמו שבו היא עוסקת, כי אם שוב ושוב ברעיון של קיום במקביל של תודעות שונות, סיפורים שונים, רצונות שונים, במרחב אחד ובזמן אחד. זוהי ההכרה בכך שמה שנגלה מעמדה אחת עשוי להיות נסתר מאחרת, הכרה קריטית בהקשר ליכולת של בני אדם לחיות זה לצד זה. באופן דומה, מגולם הרעיון הזה גם בהצגה **דיוניסוס בסנטר / אין נופים אבודים**, כאחד היסודות הבסיסיים ביותר שעליהם מושתת הטקסט של תמר ברגר וגם העיבוד הבימתי של קנר.

תקלה – אמצעי לחשיפת נקודות מבט

נקודות מבט, כנושא מרכזי ב"הליכה בים", ממומשות על הבמה בעזרת השימוש בתקלה. אחת הדוגמאות הבולטות ביותר בהצגה היא גם דוגמה שמציגה קנר כשנשאלת על ידי גד קינר בנוגע לשימוש הדרמטורגי שלה במושג הקטיעה (interruption) של ולטר בנימין. בעבודה על "הליכה בים", מספרת קנר, היא הרגישה צורך בגורם כלשהו שיתנגד למה שהיא תיארה כ"טוהר", או "תמימות" ("purity") שמאפיינים גם את הסיפור עצמו וגם את האופן שבו היא הקימה אותו על הבמה (כשהנייר הלבן מהווה דימוי בולט לכך). איזשהו כוח שכנגדו הסיפור יפעל, משהו שיפריע לו ושיאלץ אותו להתגבר על החיכוך. לדבריה, היא חיפשה אלמנט כלשהו שייצג את ההיבטים הוולגריים, הגסים והחומרניים של העולם, שאל מולם הטוהר והראשוניות של רגעי הקרבה שמוצגים בסיפור יופיעו כהתנגדות, ולא כהתרפקות. הפתרון הגיע דרך התרחשות בימתית שהתווספה להצגה: בתחילתה, בעת שהצופים מתיישבים על הכיסאות ולאורך כמה דקות שלמות, השחקנית טלי קרק יושבת על שפת הבמה, מתבוננת בצופים שנכנסים לחלל ומחשבת אל תוך מיקרופון את ההכנסות הצפויות ממכירת הכרטיסים לאותו ערב. קרק מציינת עלויות, מונה את כמות המושבים באולם ואת הכרטיסים שנרכשו, מוסיפה ומחסירה מספרים על פי סוגי ההנחות שניתנו, ומחשבת את הרווחים ואת ההפסדים.

במקום שהדימוי הראשוני של אהבת הזוג יעמוד בפני עצמו, הוא הופך למאבק כנגד כוחות אחרים, גסים יותר, שמאיימים לגבור עליו. ברגע נוסף בהצגה, אחרי שהסיפור התחיל להיות מסופר והתהוו ישויות בימתיות של מספרים ודמויות, שתי המבצעות שהיו אחראיות על מלמול החישובים הכלכליים, דפנה הרכבי וטלי קרק, מתיישבות על כיסאות בשולי הבמה. ברגע אחד, דווקא כאשר המבצעים האחרים מצויים באמצע הסיפור, ממש באמצע המשפט, הרכבי רוכנת אל דף הנייר וקורעת ממנו פיסה – ברעש, בלא התחשבות בדיבור של חברי הקבוצה, ובאופן שמאלץ אותם לקטוע את הדיבור, להשתהות, ואחר כך להמשיך שוב, להתחיל מחדש.

תפקידה של ההפרעה הזאת הוא לחדד על דרך ההתנגדות את הפעולה האחרת, את העולם המסוים שמוצג בסיפור ועל הבמה :

These noises of calculations are indeed something that exists in our world, although we strive to reduce them. But they are there. A part of my own conflict, too. So, this story with this provocative counterpoint is an example of what I would call an important dramaturgical “disturbance”.¹¹¹

אל מול ההפרעה, ההתמקדות בעולם כזה וברגשות כאלה הופכת להיות בחירה מודעת ופעילה להגדיר מסגרת מבט, לתחום את העולם, להתבונן בדבר אחד על פני אחר (ההיבטים הכספיים של ההצגה), או אפילו רק להימצא במשא ומתן בין המישורים השונים המתקיימים ברגע נתון. המאבק על הפוקוס ועל תשומת הלב של הקהל ושל המופיעים, הניסיון הפעיל לנקות רעשים חיצוניים לא רלוונטיים, מחדד את קיומן של אפשרויות שונות בתוך אותו מרחב ובתוך אותה סיטואציה.

בהמשך לפעולה הזו של תחרות בין מוקדי תשומת הלב שעל הבמה, קנר מוסיפה לפרט את הברזמניות הזו וכתוצאה ממנה, את הבחירה שכרוכה בכל סוג של התבוננות ומעורבות. כל דרך שבה נתבונן בסיפור המסופר או בסצנות שמוצגות על הבמה (ובהמשך לכך, גם בכל סיטואציה מציאותית), היא דרך אחת מני רבות אפשריות. וגם ההפרעה הראשונית שמצביעה על כך כבר בתחילת ההצגה הולכת ומתפתחת לאורכה למנגנון שלם של קטיעות, התערבויות, מעברים ושיבושים של זוויות ראייה. ובעצם, זוהי בדיוק נקודת מבט: מה שאפשר לראות מעמדה פיזית מסוימת, מה שתחום בתוך מסגרת מבט. בעוד שהסיפור עוסק כל הזמן בהשתנות של זווית הראייה – המסגרת משתנה על פי התנוחה, הכיוון, העצמים שנגלים לעין ושמתירים או פותחים את שדה הראייה – בהצגה זוויות הראייה האלו באות לידי ביטוי באופן שבו הסיפור מסופר על ידי כל קבוצת השחקנים ביחד.

בכל הגרסאות של **אצל הים**, החל מההצגה הראשונה בשנת 2005 ועד היום, את תפקיד הנערה גילמה עדי מאירוביץ', ואת תפקיד הנער מילא יוסף סוויד במקור, וכיום מגלם אותו דניאל אדוורדסון. אף ששתי הדמויות בסיפור מגולמות על ידי שחקנים שממלאים את התפקידים הללו מתחילת ההצגה ועד סופה, אל תוך

¹¹¹ Kanner, Ruth, interview by Gad Kaynar, “Disruption as Revealing the Essence of Truth”, p. 82.

המערכת הזוגית הזאת נכנסים גם שחקני הקבוצה האחרים. כיום אלו הם שירלי גל, רוני בבלוקי וטלי קרק, ובגרסאות קודמות של ההצגה גם דפנה הרכבי.

כחלק מההגדרה של יצירתה של קנר, גם הצגה זו היא תיאטרון סיפור, כלומר, כל המבצעות והמבצעים שעל הבמה פועלים על הציר שבין גילום דמות לבין גילום מספר/ת חיזונית, כאשר גם שני השחקנים משחקים את הנער והנערה ניצבים על הציר הזה ולא משוקעים באופן מלא בגילום הדמויות, ולא כבולים לעלילה הדרמטית שלהם. השחקנים הנוספים משמשים כמספרים, אבל על פי אותו עיקרון גם הם מתקרבים לעלילת שני הצעירים ומתרחקים ממנה, עוטים על עצמם לעתים סממנים של דמויות ולעתים נמנעים בבירור מגילום שכזה ונשמרים בעמדה מרוחקת של מספרים. התנועה הזאת פנימה והחוצה מגיעה עד כדי פירוק של מערכות היחסים הבימתיות. בעוד שהענקת דמויות הצעיר והצעירה לשני שחקנים ספציפיים עשויה לקבע אותם גם בתפקידים הללו וגם במערכת היחסים שמתוארת בסיפור בין הדמויות, ולקבע את שני השחקנים כפרטנרים העיקריים זה של זה, באצל הים פותחו מערכות קשרים אחרות. לעתים קרובות התקשורת שבין הצעיר והצעירה מתפרקת ודווקא השחקנים האחרים, המספרים, הופכים להיות פרטנרים עיקריים של מאירוביץ' וסויד/אדוורדסון. ההתרחשות הסיפורית – הדיאלוגים הכתובים בין הנער והנערה, תיאורי הנוף, הלבטים שכל אחד מהם חווה וההתרחשויות החיצוניות שמתערבות בהתרחשויות הפנימיות, כל אלה מבוצעים על הבמה על ידי כל השחקניות והשחקנים, וכל פעם שמתחלף הדובר על הבמה, משהו בסיטואציה משתנה, משהו מתהפך בזווית שממנה הקהל רואה את ההתרחשות ודרך כך, גם בפוטנציאל שהסצנה טומנת בחובה. תפקידם של שחקני הקבוצה אינו רק לבטא את נקודות המבט של הנער והנערה – הם מכפילים ומשלישים אותן, מתנגדים אליהן, מחזקים אותן ומפתחים אותן.

קיומן של נקודות המבט הרבות בתוך אותה הסיטואציה נחשף ומתחדד דרך המעבר מאחת לשנייה. הקיטוע, ההחלפה, שינויי הזווית, ההתערבות – כל אלה הם חלק מהאמצעים שמשמשים את קנר ביצירת המנגנון הבימתי שעל פיו מחולק הטקסט בין הדוברים השונים. במצב כזה, הסיפור נתון כל הזמן לביצועם של כל שחקני הקבוצה וחילופי הדוברים הם דינמיים מאוד, באופן שמושך תשומת לב ברורה לעצם החילוף עצמו. התקלה, אם כך, היא ביציבותה של נקודת המבט של הסיפור, בקפיצות שלו מזווית ראייה אחת לאחרת.

התפרצות לדיבור

אחת הדרכים שבהן קנר מדגישה את נקודות המבט השונות בתוך אותה סיטואציה, ובאופן מובהק באמצעות הפרעה, היא פשוט מאוד שבירת רצף הטקסט, פירוק של משפט או פסקה שכטקסט כתוב מהווים יחידה אחת, והענקתם לדוברים שונים שמבצעים את פיסות הטקסט המופרדות כדיאלוג. כך למשל, נאמר בסיפור:

אם פושטים קצת את היד, רק כדי התמתחות קלה, ופתאום והיד נתקלה ביד שלה, סליחה, לא בכוונה [...] פתאום זו היד שלה, הזרוע, והיד שלך מצאה פתאום, בלי כוונה, את היד שלה, אם זו היד, או הזרוע, או אולי אלה הצלעות שלה או פגעת לה בבטן, רך וחם וחלק, של גוף ממין אחר [...] ¹¹².

בסיפור, מבטא הטקסט הזה את נקודת מבטו של הנער. גם בהצגה זהו תפקידן של שורות אלה, אלא שמה שנתפס כנקודת מבט אחת מתפרק לאוסף של נקודות מבט שונות שפועלות כולן בתוך אותו רגע אחד, ומגולמות על ידי דוברים שונים: בעוד שאת רוב הפסקה מבצע יוסף סוויד, את המילים "פגעת לה בבטן", אומרת דווקא שירלי גל, שניצבת בשולי הדף הלבן. רצף הדוברים נשבר, אבל לא רק זה – גם אופן הדיבור, הפעולה המובעת בו, גם הן משתנות. כשסוויד חוזר להיות הדובר, המשך המשפט נאמר בתגובה לגל ולאופן שבו דיברה היא. כך, בתוך רגע קצר אחד, שבאותה מידה יכול היה להיות אחיד מאוד, נוצר עימות, דיאלוג שהוא פנימי לכאורה, אבל הופך להיות מציאות בימתית גלויה.

הטכניקה של הדיבור המשותף, של התנועה בין דוברות ודוברים, של פירוק מה שעשוי להיראות כיחידה מילולית אחת לכדי שלל אמירות, אמירות שכנגד ואמירות שבתגובה, היא טכניקה מרכזית בעבודה של קנר, וגם בביצוע של "הליכה בים" הופכת להיות נתון יסודי בעיבוד הבימתי.

בהמשך לכך, כשמציירים הנער והנערה על גיליון הדף, המקבילה הבימתית לציור על גבי החול, וכותבים מילים ומשפטים, הפעולה הבימתית הפיזית נעשית על ידי מאירוביץ' ואילו המילים הכתובות נאמרות על ידי דפנה הרכבי שיושבת בשולי הגיליון, ואז גם על ידי שירלי גל ורונון בבלוקי, וגם סוויד עצמו. המבע האחד מתפרק למילים מדוברות ומילים כתובות, וגם בתוך כל קטגוריה ביצועית כזו, הטקסט מחולק בין דוברים/מבצעים שונים, שביניהם נוצרים יחסים ביצועיים חדשים.

בעוד שהסיפור "הליכה בים" עוקב בעיקר אחר תודעת הנער ומסופר על ידי מספר כול יודע בטכניקה של מבע משולב, הסוגיות האלה של מספר, סמכותו ונוכחותו, מיד משתנות ברגע שהטקסט עובר לביצוע בימתי. על הבמה נכנסת לפעולה גם התנועה על ציר גילום הדמות והמספר, התכונה שהיא מרכזית כל כך לתיאטרון סיפור ושקנר עושה בה שימוש רב. התכונה הספרותית של "קול מספר" הופכת למשהו הרבה פחות חד משמעי, כאשר כל קול ודיבור הופכים על הבמה לנחלתם של מבצעים שונים שממוקמים על נקודות אחרות לאורך הציר

¹¹² יזהר, ס., "הליכה בים", עמ' 111.

של דמות/מספר. ברגע שבו היחסים שבין מבצעים מסוימים לבין תפקידים בסיפור לא הוגדרו באופן הרמטי על הבמה, כלומר, ברגע שאת קולם של הנערה והנער מבצעים לא רק מאירוביץ' וסוויד, אלא גם שאר השחקנים, שאמנם מגלמים מספרים אבל עושים זאת בנזילות גדולה, ברגע הזה מאפשרת ההצגה את התנועה החוצה ופנימה מתוך התודעות השונות בסיפור. המבצעים נכנסים ויוצאים אל תוך תודעת הדמויות, מדברים מתוכן, מפרקים גם אותן לזוויות ראייה שונות ולתגובות שונות בתוך אותה סיטואציה. העיבוד הבימתי, באופן זה, מציע לא רק את ההכרה בקיומן של תודעות מקבילות, אלא גם מזמין לנסות לבקר בהן, לצאת ולהיכנס, ופותח לדיון את עצם האפשרות שניתן להתקרב לתודעות השונות ולחוות דרכן התרחשות באופנים שונים.

פרטנרים מתחלפים

לא רק הטקסט נפרץ על הבמה ומחולק בין דוברים שונים; גם המיזנסצנה הפיזית מתפרשת על פני הבמה ומנתקת בין סוויד ומאירוביץ' לבין דמויות הנער והנערה. כך למשל, כאשר מדמיין הנער את אפשרות המגע, מתאר לעצמו את הצעדים הקטנים עד ההתקרבות, על הבמה הסצנה מבוצעת על ידי סוויד ושירלי גל, שדוברת את הטקסט ששייך בסיפור לנער. באופן זה נוצר דיאלוג איפה שעשוי היה להיות מונולוג, אם למשל סוויד היה זה שמדבר את הטקסט "שלו". במקום זה, הדיאלוג שבין סוויד שפועל ללא מילים, וגל שמדברת את הטקסט, הופך לגערה חמורה של גל בסוויד, התנתקות פיזית חד משמעית וכמו קרע בין שני המבצעים. ביצוע זה מדגיש את ההיתכנות של ריבוי קולות לעומת ביצוע בימתי חד קולי.

הניתוק שבין סוויד ומאירוביץ', הנער והנערה הבימתיים, וצימודם לפרטנרים אחרים מעניק הרבה יותר אפשרויות לתנועה על הבמה, למעמדים ולדיאלוגים ומאפשר לקנר לשלוט בקצב שבו מתרחשת ההתקרבות הפיזית של הזוג. ריבוי המילים שמשמש את יזהר כדי לתאר את הרגע כמעט חסר ההתרחשות הזה, נפרט על הבמה לדקות ממשיות. כלומר, את כל המלל שבסיפור יש לתרגם איכשהו להתרחשות בימתית, ואצל קנר זה קורה דרך יצירת עוד ועוד חיבורים על הבמה בין המשפטים שאומרים השחקנים כולם זה לזה, דרך התנועה שלהם על הבמה והמפגשים שמתאפשרים ביניהם הודות לכניסה וליציאה הגמישה של כל המבצעים אל תוך ומתוך התפקידים שלהם.

טרנספורמציה של דמות/מספרת

אבל שבירה של רצף לא מתרחשת רק דרך חלוקת טקסט בין דוברים שונים. כפי שקורה בכל הצגות הקבוצה, דגש רב מושם על התנועה שהמבצעות והמבצעים עושים בין עמדה של מספר לבין עמדה של דמות. כאן, בחלק זה של ההצגה, יש פירוט נוסף שמתרחש ברגעי הטרנספורמציה האלה ותשומת הלב מכוונת אליהם באופן

מיוחד. דרך הדגשת רגעים אלה נוצר רוברד נוסף של עיסוק בנקודות המבט המתחלפות. אותה מבצעת יכולה לנוע בין נקודות מבט שונות בתוך הסיפור, בתוך אותו משפט אפילו, ולחשוף לעיני הקהל דרך התנועה הזו את פוטנציאל ריבוי נקודות המבט הקיים.

הסיפור מתחיל להיות מסופר כאשר שישה שחקנים עומדים במסגרת הבמה, כלומר מחוץ לגיליון הנייר הלבן. את כל הרגעים הראשונים של הסיפור הם עושים שם, בעמדה הזו, ומתחלקים בסיפור שעובר מאחד לשני. כל מי שדוברת צועדת צעד קטן קדימה, לקראת הנייר הלבן, אך מבלי לדרוך עליו. התנועה הפיזית הקטנה, הכמעט מהוססת, והתנועה של הסיפור מדובר לדובר מביאה אל הבמה משהו מתנועת וקצב גלי המים, שמתקדמים ונסוגים באיטיות, בקצב משתנה. תהליך התהוותם של סוויד ומאירוביץ' כדמויות הוא איטי. בתחילה, גם הם מספרים כמו השאר. בהמשך, הדיבור שלהם עוטה עליו סממנים של גילום דמות, מתרחק מעט מעמדה של מספרים, עד שברגע מסוים, בתורו של כל אחד מהם לדבר, הצעד הקטן קדימה הופך לצעד גדול, והם דורכים על הנייר ועומדים עליו. ברגע הזה, אף שהמילים שהם אומרים אינן חלק מדיאלוג, כפי שדיאלוגים ספורים מופיעים בסיפור, הסיטואציה הבימתית שמתהווה ביניהם היא כזו של דיאלוג בין דמויות. חילופי הדברים נמשכים כהרף עין, ושני המבצעים פונים לצאת החוצה, אל המסגרת, לחזור לעמדתם של המספרים. אלא שפעולתה של שירלי גל, ברגע הזה, מקבעת אותם בעמדת הדמויות ומונעת מהם לצאת החוצה מגיליון הנייר. הם נאלצים להישאר במקומם, על הנייר, בתוך עמדתם החדשה של הדמויות.

המתניחה וההרחבה הזו של רגע התהוות הדמות מכווון את תשומת הלב אל המהלך ומדגיש את ההבדל שבין שתי העמדות הביצועיות, ודרך כך, גם את ההבדל שבין נקודות המבט שקיימות בתוך הסיפור. הבדל זה חוזר ומודגש בהצגה ברגעים שונים. כך למשל, ממש עם תחילת תפקידה של מאירוביץ' כדמות הנערה, היא בוררת את מילותיה, מבצעת את הטקסט באופן מהוסס, מבלי להביט בסוויד/הנער, ומסתכלת דווקא על שירלי גל שניצבת מחוץ לגיליון הנייר. גל מצטרפת לטקסט ויחד הן מבטאות משפט אחד זהה – בשני אופנים שונים לגמרי, בו־זמנית. מצד אחד הדמות מהססת, מתלבטת, ומצד שני המספרת מעודדת, מתקיפה, מנחה. המבע הכפול הזה מדגיש, שוב, את שתי העמדות השונות שפועלות לא זו לעומת זו, אלא מתקיימות יחד, כאפשרויות מקבילות, בתוך אותו רגע ממש.

הקשר שבין הדמויות והמספרים על הבמה מקבל כל מיני צורות בהצגה. ברגע אחר, כאשר מאתגרת הנערה את הנער להתפשט ולהיכנס לים ואילו הוא משתהה ומהסס, היא מעמתת אותו עם השאלה: "תגידי, אתה מתבייש להוריד את הבגדים?"¹¹³ על הבמה, סוויד עומד עם הפנים אל הקהל. לפניו יושבת מאירוביץ', בגבה אל

¹¹³ יזוהר, ס., "הליכה בים", עמ' 131.

הקהל, ולידה יושבים גם גל ובבלוקי. שאלתה של הנערה מוכפלת על ידי שלושת המבצעים שמשמשים קהל, ומעצימים את המבוכה של הנער ברגע הזה, דורשים ממנו, מעודדים אותו, קוראים לו שיתפשט וייכנס למים, ומאפשרים לסוויד לבטא את הרגע הבא בסיפור, שבו הנער חש התקוממות כנגד הציפיות ממנו והלחץ שבו הוא נתון. המצב המסוים בסיפור מודגש ונבנה על ידי החבירה של המבצעים ויצירת גוף משותף של דמות ומספרים שמהדהדים אותה.

תנועה על הבמה

גם הקשר שבין דמויות למספרים על הבמה הוא קשר שמותקל, וכתוצאה מכך הוא בלתי יציב לאורך ההצגה. מערכת היחסים שבין השחקנים שמגלמים דמויות לבין אלה שמגלמים מספרים – ודרך כך גם מערכת היחסים של הקהל עם שתי הישויות הבימתיות הללו – משתנה כל העת. בין היתר דרך העובדה שהפוקוס המרחבי בהצגה משתנה כל הזמן. כמו מצלמה שמקיפה התרחשות, חודרת אליה מזוויות שונות, גם המיזנסצנה על הבמה משתנה ללא הרף, נקטעת, מתחלפת, מתבלבלת. הצופים מוצאים את עצמם כל העת בנקודות מבט – פיזיות – אחרות לגמרי על ההתרחשות. תכונה זו של ההצגה נוצרת על ידי התנועה הבימתית של המבצעים. המספרים עשויים תוך כדי דיבור לרוץ מסביב לגיליון הנייר, להקיף אותו, להחליף את עמדתם ביחס לנער ולנערה. גם השניים נעים כל הזמן: ברגע אחד הם עם הפנים לקהל ולאחר מכן בגבם אליו, רגע אחד עומדים ולאחריו מתגלגלים בשכיבה על הארץ. ההצגה הופכת למעין אובייקט מסתובב שמציג את עצמו לעיני הקהל על כל צדדיו, כולל הסתרות, הפרעות לשדה הראייה, התקרבויות והתרחקויות, שינוי היחסים בין הגופים ועוד. או אולי להפך, זהו הקהל שבשלב מסוים מרגיש כאילו הוא עצמו מסתובב, נע, מקיף את האובייקט שהוא ההצגה. התנועה הזאת יוצרת מצב שאינו סטטי, אינו רגוע, מצב שכל הזמן מטלטל משהו באופן הצפייה. נקודות אחיזה בסיסיות הולכות לאיבוד וכעבור זמן קשה להכריע ולומר מהו המוקד החזותי, ובעקבות זאת אולי, גם מהו המוקד הסיפורי.

סצנות מקבילות

העיסוק בבוזמניות ובאלטרנטיבות של מבעים וביצועים, מתפתחים בהצגה גם להצבתם של מעמדים מקבילים. אלו הם הרגעים שבהם הזוג מתפצל, מערכות יחסים מוכפלות על הבמה והמבצעים מגלמים זה לצד זה צורות שונות של אותה סצנה. כך למשל כאשר מזמין הנער את הנערה להיכנס למים, קורא יוסף סוויד מקדמת הבמה ומזמין. שירלי גל היא שמישה לו, ממרחק, ומתוך עמדה ביצועית נזפנית שהתפתחה ביניהם באותם רגעים. השניים רצים אחד אחרי השני, רחוקים זה מזה, קוראים בקול. אבל במקביל, בזמן שההתרחשות הזו קורית,

באחורי הבמה ישנה התרחשות אחרת: רונן בבלוקי ועדי מאירוביץ' עומדים אוחזים ידיים מאחורי פינה מורמת של גיליון הנייר. רק צלליהם נראית, והיא שקטה, סטטית – ההיפך המוחלט מהדיאלוג בין גל וסוויד. כשבאמצע הדיאלוג מתחלפים הדוברים, ובבלוקי ומאירוביץ' מבצעים את הטקסט, הם עושים זאת בשקט, בפרטיות, רחוקים יותר מעין הקהל. אילו מהמעמדים הוא האמיתי? השאלה הזו הופכת ללא רלוונטית, כששתי האפשרויות מעומתות זו עם זו, מתקיימות במקביל, למרות הפער.

כלב מופיע – מפנה דרמטי ובימתי

אחת התקלות המרכזיות שקורות בסיפור, בעלילתו ממש, היא הופעתו הפתאומית של דמות כלב: "אבל פתאום בבת אחת ימח שמו הפתאום נפלה על הכול מכת פתאום, וכשהוא נלפת ומהר נבהל הרים ראש למעלה לדעת והמסגרת מיד ברח לה ועד שפת הים ובאמצע בינה ובין הים היה עומד פה פתאום כלב אחד אפור..."¹¹⁴. הכלב הזה מופיע בסיפור ברגע שבו נדמה שכל הכוחות שפועלים בתוך הנערה והנער זו כלפי זה לבסוף יתפרצו, והמוגע סוף סוף יתרחש. "כל תנועה כעת רק יכולה לבטל משהו חשוב מאד ויקר מאד ושביר מאד [...] ורק אולי פעם אחת יחידה ראשונה ואחרונה הנה כעת..."¹¹⁵, נכתב בסיפור. ובדיוק ברגע הזה, כששתי הדמויות נמנעות מכל תזוזה בשל גודל המעמד – מגיע הכלב ומשבש את המהלך. הכלב "קילקל להם", הפריע, שינה את הסיטואציה, והסיפור נשדד ועבר לעסוק בכלב ובנוכחותו. הסיפור עצמו מכיר במפנה הדרמטי שחל בו ברגע זה, וכך נאמר: "ורק שניים מופתעים מאד ואפילו כועסים שבדיוק קילקל להם, או כאילו עשה להם דווקא, או אולי רק כדי להשתהות את הסיפור באמתלה, או שהסיפור עשה דווקא כדי להשתהות בדיוק באמצע, ולהדחות לפעם אחרת..."¹¹⁶. גם בהצגה הסצנה הזו מתפקדת באופן דומה, אלא שלהפרעה שמצויה בסיפור עצמו, נוסף כעת רובד חדש, ביצועי. להופעתו של הכלב במישור העולם הבדיוני נוספת גם הופעתו של השחקן המבצע – רונן בבלוקי, שמתפרץ אל הבמה ומגלם את הכלב, גם כן בתנועה בין עמדת מספר לגילום דמות. הרגע שקודם להופעת הכלב הוא רגע בימתי אינטימי: התאורה רכה למדי, מאירוביץ' וסוויד עומדים זה מול זה במרכז גיליון הנייר, כמעט נוגעים, וכל אחת מקצותיו של הגיליון מונפת למעלה ומקופלת כלפי פנים על ידי אחד מהשחקנים האחרים. החלל נעשה ממורכז, סגור, והמוקד הבימתי המובהק הוא הזוג שניצב ממש באמצע. עם רגע הופעת הכלב, הכול משתנה: בבלוקי קורע פיסה מהנייר בתנופה, מתפרץ אל לב הבמה וכל אחד מהמבצעים האחרים משנה את מקומו גם כן בבת אחת. השחקנים שהקיפו את הנייר נעים מסביבו, בבלוקי נעמד במרכזו ומאירוביץ'

¹¹⁴ שם, עמ' 123.

¹¹⁵ שם, עמ' 121.

¹¹⁶ שם, עמ' 123.

וסוויד נמלטים החוצה אל מסגרת הבמה. מעבר להפתעה שבהופעה המיידית הזו, בבלוקי מיד מתפשט ונשאר בתחתונו בלבד, ולפתע מציב על הבמה גוף חשוף, שרירי ומקועקע שאולי בעצמו מנוגד לעדינות ולהססנות שבסיפור ובסצנה. הגופניות שמשלטת על הבמה הולכת ומתעצמת, כשבבלוקי בתפקיד הכלב דוחק את סוויד ממרכז הבמה וההתרחשות, מחבק את מאירוביץ', מנשק אותה, מתגלגל על גבו, דורש ממנה ללטף אותו ולגרד אותו, ואף מדמה את עצמו, לרגע קצר, כמאונן. הנוכחות הבימתית המפורשת, המגוחכת, המביכה הזו, פועלת על הבמה את פעולת ההפרעה שמתוארת בסיפור, אבל מועצמת כעת בזכות הממד הפיזי והחושי של הגילום התיאטרוני.

האופן שבו מבטאת קנר את הדרמה הפנימית שמתחוללת בסיפור, גם בהתרחשות העדינה במיוחד שלו, הוא באמצעות יצירת תקלות חוזרות ונשנות שמפרות דבר מה שמנסה לכאורה להתייצב: קול מספר, דמויות בימתיות, פוקוס חזותי. כל רצף שנצבר מיד משתבש ודרך השיבוש הזה, מה שנחשף באופן ספציפי בחלק זה של ההצגה, הוא קיומן המקביל של נקודות מבט שונות – בתוך הסיפור, באירוע התיאטרוני עצמו ודרכו, אולי, גם במרחב המציאות.

שחייה : מאבק באדישות העולם

הסיפור "שחייה בים" מתאר את חווייתו של אדם שמשתכנע לשחות בים התיכון בעקבות שני חבריו, ומוצא את עצמו במאבק הישרדות עם הגלים שמאיימים להטביע אותו. רוב הסיפור מתרחש בתוך המים, במהלך השחייה, ומורכב מזרם התודעה של הטובע שנאבק בגלים. איזו מן תקלה מתרחשת בחלק זה של ההצגה, ובאיזה תחום היא מופיעה?

במקרה של "שחייה בים" לא מדובר במיספרפורמנס, במפגן של טעות, שיבוש או כישלון כלשהו ברובד הייצוג. גם כאן, כמו בריצה, התקלה מופיעה לראשונה בסיפור עצמו, בתוכן שלו. "הסיפור החזק, הסוחף הזה, 'עובדי' כמו צלילה פתאומית לעומק", כותבת יהודית כפרי, ומצביעה על כך שהסיפור מתחיל "כעוד אחד מסיפורי ההתבגרות התמימים כביכול של יזהר"¹¹⁷. אלא שתקלה מאפיינת כבר את היחסים שבין הגיבור לבין שני חבריו שיוצאים ביחד לשחייה: "[...] השלושה אינם בדיוק שלישייה אלא שניים ואחד. האחד הוא [...] מי שחש עצמו

¹¹⁷ כפרי, יהודית, "על חומריות המים ועל השחיה כמשל", עיתון 77 174 (יולי 1994): עמ' 6.

חלש יותר ונמצא, עוד בטרם הוא מסוגל לנסח זאת במלים, במאבק מתמיד על הישרדות [...]”¹¹⁸ בהמשך כמובן התקלה הבסיסית הזו הולכת ומקצינה אל מצב של טביעה. הסיפור, “מהחזקים והמזעזעים בכלל יצירתו של יזהר”¹¹⁹, מתרחש בין גלי הים, והים הוא גם הפרטנר העיקרי שמולו פועל גיבור הסיפור ושאינו הוא נלחם. העיבוד הבימתי של הסיפור נשען על ביטויים ספציפיים של המלחמה הזאת. מבנה העיבוד הוא כזה שבו הים נותר הפרטנר העיקרי של הטובע, וכוחות הטבע שיזהר מציג הופכים על הבמה לקבוצת שחקנים שנאבקים בשחקנית מספרת אחת, טלי קרק, שמגלמת את המספר הטובע. התקלה הגדולה, שמהווה את עלילת הסיפור הכתוב, הופכת בהצגה לשלל תקלות נקודתיות, מסוגים שונים, שכולן מופנות כנגד קרק. התקלות האלה, שקורות בהווה הבימתי, מקבילות למכשולים שבסיפור מציב הים בפני הטובע.

בהזדמנויות שונות חשפה קנר מקור שהיווה השראה לפענוח הדרמטורגי הזה: ספרו של לשק קולקובסקי **נוכחותו של המיתוס**,¹²⁰ ובפרט הפרק “על חזיון אדישות העולם”, שבו מופיעה הפסקה הבאה:

ממה איפוא אנו בורחים? הדבר הפשוט ביותר יהיה לומר, שאנו בורחים מפני הסבל. ואולם מהו המשותף והזהה בכל סבל: בכאב גופני, בתחושת תבוסה בחיים, בפחד מפני משימה שמעל־לכוחות, בייאוש מול מות־קרובים, באימת המוות של־עצמי, בכשלון שבאהבה, במיפגע של השפלה, בהבנת חוסר־התקווה שביומרה, בחוויה של חדלון־אוניס, בחוסר היכולת לשאת את הבדידות? מהי החוויה המסמיכה אותנו לכנות בשם אחד את כל אלה ועוד אלף מצבים אחרים? מהו הסבל הנתפש, בריבוי כזה של חוויות, בתור חוויה אחת? [...] הדבר שאנו בורחים מפניו הרי זו החוויה של אדישות העולם, ונסינות ההתגברות על אדישות זאת מהווים את המשמעות המרכזית של מאבקי האדם עם גורלו במובנו היומ־יומי ובמובנו הקיצוניים.¹²¹

בבסיס הסיפור של יזהר זיהתה קנר את מה שהגדיר קולקובסקי כמאבקו העקר של האדם עם כוחות גדולים שאדישים לו, ואת המאבק הזה היא שאפה להביא לבמה:

¹¹⁸ ש.ם.
¹¹⁹ ש.ם.
¹²⁰ קנר, רות, ריאיון מאת גד קינר וחיים נגיד, “יש טקסטים שאני קוראת אותם ונהייה לי שורף בלב”, **תיאטרון** 18 (חורף 2006): 38.
¹²¹ קולקובסקי, לשק, **נוכחותו של המיתוס**, תרגום: אליעזר הכהן, מרחביה: ספרית פועלים, הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, 1971, עמ' 76–75.

רצייתי להחזיר את תחושת העלבון שיש לך כילד שנכנסים לו מים לעיניים, לפה ולאף בזמן השחייה, או כשגל סוטר לך בפרצוף, זה אותו דבר כמו התחושה שיש לנו כמבוגרים כשאנחנו מאוכזבים, או כשמישהו מכאיב לנו. הסבל הפיזי, במובן הזה, הוא כמו הסטירות והמכות האחרות שהחיים נותנים

לנו.¹²²

בדומה למנגנון הפנימי שזיהתה קנר בסיפור "איימוס", מנגנון הפעולה של הטרגדיה היוונית, כאן הפסקה הזו מאת קולקובסקי שימשה כמבנה סמוי להצגה, שמגדיר את יחסי הכוחות שבסיפור וכך מספק לו גם את התנאים להפיכתו לדרמה. הפענוח הדרמטורגי של הסיפור ייחס את המשקל הרב ביותר לתחושת הבגידה והשרירותיות שחוה הדובר מצד הים – ולא דווקא למאבק עצמו כמאבק הרואי על החיים ועל המוות. את החוויה שחוה הטובע בסיפור, של קריעת מעטה מובן וסביר מעל פני העולם ושל היוודעות לכוחות הכאוטיים והשרירותיים שבו, קנר זיהתה לא רק ברובד התוכני של הסיפור אלא גם ברובד הלשוני שלו:

בכל קטע יש כלי אחר מבחינת החדירה לשפה. למשל, ברגע אחד נדמה לשוחה שהגלים מתלקקים סביבו ומלטפים אותו, ואז הוא מגלה תהום תחתיו, וכל המצלול הופך להיות של ק' שקורע את המעטה הנחמד של המציאות, את המעטה שכולנו מנסים לטייח. [...] יזהר מגייס את השפה לעבוד עלינו באופן

תת הכרתי.¹²³

את המצב שבו נתון הדובר ייצגה קנר על הבמה כסדרה של פגיעות שקבוצת השחקנים פוגעת בשחקנית המספרת שמגלמת אותו. תפקידם הקבוצתי של השחקנים בהצגה הוא יצירת "אדישות העולם" – דרך ביטויים ספציפיים: בפעולות, בתנועה, בדיבור, וכן דרך ביטול כל ממד אישי של המבצעים, והפיכתם לאטומים, בלתי אישיים בהתנהגותם, אוטומטיים. הקבוצה, שמופיעה כגוף אחיד יחסית, פועלת כנגד המספרת וכנגד המאמץ שלה לספר את הסיפור, ועצם היכולת שלה לדבר את הטקסט היא שניצבת בסכנה לאורך כל המופע.

השחקנית טלי קרק היא זו שמגלמת את הדובר בסיפור, ובאופן שאופייני ליצירותיה של קנר, היא נעה לאורך ההצגה בין עמדה חיצונית יותר שמאפשרת לה להתבונן באירועים, להעיד ולדווח עליהם, לבין עמדה פנימית ששואבת אותה אל תוך הפעולה ומאלצת אותה לתפקד כדמות דרמטית שמשוקעת בעלילה. המתח שבין

¹²² קנר, רות, ריאיון מאת הלית ינאיליזון, "מתחילים במילים, ממשיכים בריקוד, גומרים באונסי", גלובס, 1-2.12.2005, עמ' 28.
¹²³ שם.

שתי העמדות הוא עקרוני בהצגה, משום שהוא אחד הערוצים המרכזיים שבהם הפעולה באה לידי ביטוי, ושבהם ניתן להבחין בנוכחותה של התקלה.

התנועה פנימה והחוצה של המספרת/הדמות משמשת כדרך ליצור על הבמה את המאבק שנאבק הטובע לשלוט על חייו, על זהותו ועל מצבו כנגד כוחות גדולים ממנו. ניתן לראות בהצגה איך המצב שבו המבצעת נמצאת יוצר את המאבק הזה, כשסדרת התקלות שמתקילים אותה השחקנים היא הגורם שמאתגר אותה. מצד אחד, המספרת נאבקת לשמור על עמדתה האוטונומית: היא נאבקת לספר את הסיפור שעליה לספר, להשלים אותו במלואו ובאופן ברור. אבל ההתנגדויות השונות שמציבים בפניה השחקנים שואבות אותה פעם אחר פעם לתוך הפעולה ומאלצות אותה לגלם את הטובע הנאבק, להגיב מתוך העמדה והמצב של הדמות. במקרה הזה, התקלה היא לא רק תקלה בייצוג אלא ממש הפרעות מוחשיות שעומדות בדרכה של המבצעת. המכשולים הללו ומאמצי ההתגברות שלה מהווים על הבמה את ריבוי הפנים של היס בסיפור ואת פעולתו כנגד הטובע. בקול, בתנועה ובפעולה שחקני הקבוצה יוצרים את היס התיכון: את גליו, את צבעו המתעתע, את רכותו ואת אדישותו המוחלטת. המספרת/הטובע מבודדת ותלויה במערכת היחסים השרירותית שלה עם הקבוצה, שברגע אחד תומכת בה, אבל כעבור רגע, וללא כל סיבה ניכרת, מתנכרת לה, מכשילה אותה ומתעללת בה באלימות.

במה חשופה

החלל הבימתי משתנה בין שני חלקי ההצגה. כאשר "שחייה" מוצג, הבמה היא חשופה, רצפת לינולאום באולם ורדה במרכז סוזן דלל. שטח הבמה אינו גדול והוא מוקף בשתי צלעות מושבים. מול המושבים, מעבר לבמה, ניצבת עמדה מוגבהת של המוזיקאי. החלל הבימתי מספק את התנאי הראשון במערכת היחסים הבימתית שבין השחקנית המספרת טלי קרק לבין הקבוצה. קרק היא זו שנמצאת על הבמה, לעיני הקהל והמוזיקאי, לכל אורך ההצגה. אין ביכולתה לעזוב את הבמה ולו לרגע ולהיעלם מאחורי הקלעים. גם המוזיקאי נמצא על הבמה כל העת, אבל מיקומו בעמדה מוגבהת ומרוחקת, וכן יכולתו לקיים קשר עין עם הקהל מעל ראשה של קרק ומאחורי גבה מעניקים לו יתרון משמעותי ועמדה של כוח. עיצוב התאורה והחלל מדגישים את הבמה כבמה חשופה. הצבע האפור של הלינולאום, הריק היחסי של הבמה, פרט לכבלים החשמליים שמחוברים למוניטורים גדולים שמתפזרים על הבמה ומשנים מקום לאורך ההצגה, והצבע האפור הכהה של התלבושות של חברי הקבוצה מבליטים את קרק, שלובשת ז'קט אדום בוהק, חושפים אותה ומסמנים אותה כמטרה. הבמה החשופה, שרחוקה מאוד מלהיות ייצוג של ים במובן החזותי שלו, מכוונת את תשומת הלב אל הדינמיקה שמתחוללת עליה, אל הקשר המתפתח בין הגופים השונים שנעים עליה.

יחידה מול קבוצה

בניגוד לקרק, שניצבת על הבמה כל ההצגה, שחקני הקבוצה האחרים (עדי מאירוביץ', שירלי גל, רונן בבלוקי, דפנה הרכבי, יוסף סוויד / דניאל אדוורדסון – בהרכבים שהשתנו לאורך השנים) פנויים להיכנס ולצאת. יכולת התנועה של הקבוצה על הבמה היא משמעותית בכינון יחסי הכוחות שבין חבריה לבין קרק, והיא הופכת לאחד היתרונות הבולטים שיש להם. השחקנים משתמשים בכל חלקי החלל: יוצאים ונכנסים לבמה מכמה כניסות שבין טריבונוט המושבים שעומדות בחלל, נעמדים במרכז הבמה או בשוליה, מדברים ופועלים אבל גם שותקים ומתבוננים, מתערבים בהתרחשות או ניצבים כמו מחוץ לה ומשקיפים עליה. ההפרדה בין היחידה לקבוצה מתבססת גם דרך עיצוב התלבושות: בעוד שקרק לבושה במכנסיים בהירים, חולצה משובצת וז'קט אדום בוהק, כל שאר השחקנים לבושים במדים אפורים כהים זהים. ההדגשה החזותית של נבדלותה של קרק עוד תומכת בהצבתה כישות מבודדת על הבמה, בולטת ולכן גם חשופה ומושכת את תשומת הלב. המתח שמצוי ברובד התוכני של הסיפור, בין יחיד לקבוצה, בין האחד והשניים, מתגלם על הבמה באמצעי העיצוב והתנועה ונעשה נוכח ומרכזי כבר בהופעתם המיידית של השחקנים על הבמה, עוד בטרם מתממש הפוטנציאל המאיים של מצב זה.

הפוטנציאל הזה אכן מתממש ברגע שבו אוזקים השחקנים את קרק ורותמים את רגלה ואת שתי ידיה לכבלים שמהודקים לתקרת החלל. כשהיא מנסה לזוז, לרוץ או להימלט – היא נבלמת באלימות. בעודה כבולה, היא מטולטלת בכוח על ידי הקבוצה, מאבדת את יכולת התנועה על הבמה והופכת לצופה סבילה בעלילה, באין ביכולתה להשתחרר ולנוע והיא נתונה להתעמרות של חברי הקבוצה.

את היחסים שבין הדובר היחיד לבין שני החברים שלו, או כפי שעל הבמה – בין השחקנית המספרת לבין הקבוצה, אני סבורה שאפשר להגדיר כ"תקלה" גם במובן של "הפרעה", כלומר, במובן של פעולתם של השחקנים שמדגישה את זרותה של המספרת, שמשתמשים ביתרון ששמור להם בהיותם קבוצה. אבל זוהי "תקלה" גם במובן האחר, במובן של הסיבוך הספונטני והבלתי צפוי שסותר את ציפיותיו של מספר הסיפור ושל השחקנית שמגלמת אותו; העלילה שהתחילה בתוך מסגרת של בילוי חברי הפכה בן רגע לעלילה של בגידה והפקרה, שהחל באיום הראשוני שבשחייה עצמה והמשיך אל המאבק של הדובר עם גלי היס. באותו אופן, קרק המבצעת עלתה על הבמה לצד חבריה שחקני הקבוצה, אבל הפכה לפתע למושא להתעללות ולהתנכרות שלהם.

יותר מדי טקסט

כמות הטקסט שקרק מבצעת בחצי זה של ההצגה גדולה באופן ניכר מזו של שאר חברי הקבוצה, וכפי שהעידו כל המבקרים והמבקרות שכתבו על ההצגה, מדובר בטקסט מפותל, גדוש במילים ודל בסימני פיסוק. ברגעים

מסוימים שחקני הקבוצה מבצעים גם הם חלקים מהטקסט, בדיבור ובשירה, אבל את עיקר הנטל נושאת קרק, שחיבת השלים את הסיפור בעוד שאר השחקנים פנויים להצטרף אליה או להתבונן בה מהצד, לצאת, להיכנס, לנוע או לעמוד ללא תנועה, וחלק מהזמן ממש מחבלים במאמציה.

בשיחות עם רות קנר ועם טלי קרק, שתיהן ציינו שנתון העבודה של קרק היה לדבר עד שנגמר לה האוויר. כלומר, לחלק חלקים מסוימים בטקסט לא על פי סימני הפיסוק המקוריים או אלה שמובלעים במבנה תחבירי שניתן לזהות במשפטים, אלא על פי נתון חיצוני, גופני. ההנחיה הזו מעלה אל פני השטח שני מישורים שקיימים בביצוע בימתי של טקסט – מהלך הטקסט, כלומר האופן שבו המילים והסידור שלהן בתוך משפט מסייע להעביר תוכן ורעיון, רצף של מסמנים, והמהלך הגופני, הביצועי, המשחקי, הדיבורי. בכך שהשחקנית נדרשת לא להיענות למהלך הטקסטואלי אלא דווקא לגופני, היא מנכיחה אותו ומדגישה את קיומו על הבמה. דרך זה, מודגשים גם היחסים שמתקיימים בין שני המהלכים האלה בכל ביצוע תיאטרוני. אלא שכאן מתבררת העובדת שיחסים אלו הם לא רק יחסי שיתוף פעולה (כלומר, גוף שמתגייס לדבר טקסט סדור), אלא הם יכולים להיות גם יחסים של עימות, התנגדות והתנגשות. טקסט הסיפור שבפיה של קרק הופך להיות מעין אויב נוסף על הבמה, עוד מכשול שעליו היא צריכה להתגבר.

אל ההתקלה הבסיסית שמציב הטקסט בפני השחקנית בעצם היותו ארוך ובאחריותה הכמעט בלעדית, מתווספים מכשולים נוספים, מגבלות והפרעות שמטילים עליה שאר השחקנים, שבאופן ישיר פוגעים ביכולת שלה לדבר מלא וברור. באחד הרגעים הקיצוניים ביותר בהצגה, ברגע שבו עומד הדובר לטבוע, ניגשת שחקנית אל קרק ושופכת לגרונה מים מתוך כוס, בעודה מבצעת את המשפט הבא: "ואין לך כוח עוד לא לנשום ולא מה לנשום ואתה רק בקושי כאילו נושם וזה רק מים מרים שמחניקים אותך ולא יכול לפלוט גם קצת מכל מה שהנשימות ממלאות ומשקות אותך באונס [...]"¹²⁴. רגע ההשקיה באונס שמתואר בסיפור מגולם על הבמה באופן ישיר דרך השקיה כפויה שלא רק יוצרת אינטראקציה אלימה בין השחקניות שעל הבמה, אלא ממש מתערבת ומפריעה ליכולתה של קרק להגות את המילים. ברגע הזה פעולתה של קרק חורגת מתחומי הייצוג התיאטרוני של הסצנה הספרותית אל עבר מחוזות הפרפורמנס, כשהיא נדרשת להפעיל את גופה הממשי באופן שימנע ממנה להיחנק ויאפשר לה להשלים את המשפט. ההפרעה שקרק חווה ברגע הזה היא בין הקיצוניות ביותר בהצגה, היא הפרעה שהגוף הממשי שלה חווה, ודרך כך נוצרת ההפרעה גם לפעולה התיאטרונית שהיא מנסה לבצע.

¹²⁴ יזוהר, ס., "שחייה בים", עמ' 31.

אביזרים, ג'סטות ושרירות כעיקרון מפעיל

פעולתם של קבוצת השחקנים בחצי זה של ההצגה רתומה כל כולה לגילום הים התיכון, כשהנתון העיקרי שבו, כפי שזיהתה ועיצבה זאת קנר, הוא לא רק האיום הגלום בו כי אם ההפכפכות שלו, חוסר אמינותו, שרירותו. שחקני הקבוצה מבצעים זאת בעזרת דיבור ושירה, תנועה וגם בעזרת שימוש באביזרים ובג'סטות בימתיות. אחד האביזרים שנושא את כפל המשמעות של גלי הים הוא אוסף של כריות, "כרים רכים", כפי שמתואר הים בסיפור עצמו.¹²⁵ האופן שבו מפעילים השחקנים את הכרים מחלץ מתוך האביזר שתי תכונות מנוגדות. ברגע אחד, הם עוטפים את קרק בכריות. הם מתקרבים אליה, מחזיקים אותן ברוך, מזמינים אותה להישען עליהן וכמו לשקוע בשינה על מה שנראה כמו מיטה אנכית שמתארגנת סביבה. אבל כעבור רגע הם שולפים מתחתיה את הכריות ומפעילים אותן באופן הפוך: הם מניפים אותן והולמים בהן בקרקע. החומר הרך לפתע מפיק צליל חזק של חבטה. בהמשך, החבטות נעשות לא רק על הבמה כי אם גם על גופה של קרק. דרך הפעולה הכפולה הזאת של האביזר הוא נטען בכפל המשמעות של הים בסיפור – הופך להיות שרירותי, הפכפך, בלתי אמין ולכן גם מסוכן. מנגנון החילופים המהיר והמפתיע הזה משמש כעיקרון מרכזי בביצוע הבימתי, כשכל מחווה של השחקנים נתונה לו, ובן רגע הם עוברים מתמיכה, רוך, אדיבות להתנהגות אלימה. על הבמה, הדבר יוצר את חוסר הביטחון של המספרת בסביבתה הפיזית.

השרירות כעיקרון מפעיל מתבטאת ברגעים שונים בהצגה, באופן שבו פועלים השחקנים מסביב לקרק ועליה. כך למשל, כשבסיפור מתוארת השמש שמסנוורת את השוחה, "וגם השמש מילאה פתאום עיניו בהטחה מרושעת של בוקה ישיר",¹²⁶ ניגשת אל המספרת שחקנית, שצועדת עד אליה מקצה הבמה וללא כל אינטראקציה מקדימה ביניהן, ומממשת את ההטחה המרושעת של השמש בסטירת לחי, במחווה שלא מדמה את אלימות השמש אלא יוצרת אותה ומוציאה את המספרת מאיזון גם בשל הכאב אבל גם ובעיקר בשל היעדר הסיבה, היעדר ההיגיון. תחושת העלבון שעולה מהסצנה הזאת היא מרכזית במנגנון שמייצרת קנר בהצגה בעזרת סדרת ההתקלות שעוברת קרק, שכל אחת מהן וגם כולן ביחד יוצרת מערכת אלימה ועיוורת.

הפרעות סאונד

הסאונד בהצגה מהווה ערוץ נוסף שבו יוצרת קנר הפרעה לסיפור ולמספרת. על הבמה מפוזרים מוניטורים גדולים שמחוברים בכבלים אל עמדת המוזיקאי, אילן גרין, באחורי הבמה. בעזרת כלי הנגינה שלו – צעצועים וכלים שונים – הוא לא מדגיש או מעצים מעמדים בימתיים, אלא פועל גם הוא כנגד המספרת. המוזיקאי יוצר

¹²⁵ שם, עמ' 10.

¹²⁶ שם, עמ' 11.

רחשים, שיבושים קוליים ופיצוצים חשמליים שכולם מתפרצים לדבריה של קרק, מחבלים בדיבור שלה, מבהילים אותה, מזהירים אותה, ומהווים מעין מכשול נוסף שעליו היא צריכה להתגבר, או עוד גורם שמאיים עליה.

כך למשל, ברגעים הראשונים של ההצגה, כאשר קרק מספרת את חילופי הדברים בין דובר הסיפור לבין אבי ובני, שני החברים שמשכנעים אותו לשחות, היא עושה זאת כמעין דיווח מתוקצר – מזרזת את הסיפור, מוסיפה פרטים באגביות. הקטע הזה נגמר בהחלטה החד משמעית של החברים שכעת נכנסים למים ושוחים אל עבר הסלע. הם מבטלים את החששות של הדובר, קובעים כמה מהנה תהיה השחייה הזאת, ומחליטים שעכשיו שוחים. בשנייה הזאת, כתגובה לקביעה החד משמעית של החברים, ברגע שבו הדובר אמור לכאורה להשתכנע ולהיכנס למים כנגד כל האזהרות הפנימיות שלו, ובשבריר השנייה שבו קרק מתחילה לנוע – משמיע המוזיקאי אקורד מאיים במוניטורים, מעין פיצוץ שאחריו צליל צורם מתמשך. התגובה של קרק מיידית: היא נרתעת. חשוב לציין שברגע הזה היא גם פונה אל מקור הצליל, אל עמדת המוזיקאי, וכך כוללת אותו בפעולה הבימתית והופכת את המוזיקה לא לאמנט חיצוני לכאורה, אלא כעוד אחד מהגורמים שפועלים ברגע ההווה הבימתי. ההשפעה של פעולת המוזיקה בסצנה הזאת היא מיידית: כשקרק חוזרת לפנות אל הקהל ולדבר, הקול שלה הופך אחר, פעולת הדיבור שלה אחרת, וברגע הזה מתהווה הסצנה של הכניסה לים, והזמן הבימתי משתנה. כעת זה לא תקציר של אירוע, וקרק היא לא מספרת, אלא זו סצנה שמתרחשת בהווה וקרק זולגת אל תוך תפקיד הדמות, שמערך התגובות שלה כבול להתרחשות הבימתית. באופן הזה ממשיכה המוזיקה לפעול בהצגה, כעוד זרוע של היס המאיים ושל הסיטואציה האלימה שאליה נקלע הדובר/המספרת.

בתיווך הרעיונות שמביע קולקובסקי, הסיפור של יזהר הופך על הבמה ליחסים שבין יחיד וקבוצה, ובאופן ספציפי, למימוש הפוטנציאל המסוכן שלהם. "הטקסטים של יזהר מתעסקים באדם שנאבק עם הגלים", אומרת קנר, "אנחנו לקחנו את זה הלאה למקום שבו הקבוצה כמנגנון שידוע מה הוא עושה, עומדת מול היחיד האבוד."¹²⁷ הסכנה שקיימת ביחסים הללו מגולמת על הבמה דרך סדרה של אירועים אלימים שמאלצים את המספרת להילחם על יכולתה להמשיך לפעול – על יכולתו של דובר הסיפור להמשיך לחיות. התקלה, בחצי זה של ההצגה, היא סדרה של פעולות נגד שיוזמים ומפעילים קבוצת שחקנים ושמחלצים מתוך המספרת מאבק.

¹²⁷ יודילוביץ, מרב, "בודדים בלב ים", Ynet, 29.11.2005, <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3176768,00.html>

סיכום

בהצגה **אצל הים** הביטוי של המושג "תקלה" הוא שימוש מכוון ושאינו רק ייצוגי בהפרעה, בקיטוע ובפירוק, ככלים שמבנים התרחשות בימתית, שמשפיעים על הביצוע ושמייצרים משמעות חדשה בהקשר לטקסט מסוים. בשני חלקי ההצגה ישנן דוגמאות לאופן שבו קנר מעמידה התרחשות בימתית שמופרעת שוב ושוב – פעולה שנקטעת, דיבור שמשתבש ונפרץ, תנועה פיזית של עימות ומאבק; וכן לאופן שבו פירוק יסודי של המבנה הטקסטואלי משרת את הדרמטורגיה של ההצגה, חושף עקרונות שטמונים ברבדים שונים של הטקסט ומעלה אותם על פני השטח.

בחציה הראשון של ההצגה, על פי הסיפור "הליכה בים", משתמשת קנר בכלי התקלה באופן מעודן מבחינה פיזית, אבל חריף יותר מבחינת העיבוד הטקסטואלי והמרת הטקסט הכתוב לטקסט בימתי. כאן, מתרחשת התקלה באופן שבו הטקסט מתפרק להתרחשות רב־קולית. עלילה שמעוגנת סביב שתי דמויות הופכת לשלל קולות מוחצנים, מבוטאים, שהופכים לא רק להתלבטות ולספק אישי, כפי שבסיפור, כי אם למרחב פיזי של רצונות מתנגשים, פעולות מתנגשות וזוויות ראייה מתנגשות. התקלה כאן היא הפירוק של אחדות הקול המספר והדמות, והפיכת החוויה של שתי דמויות לרסיסי חוויות שמחולקות בפי דוברים שונים, שנעים ללא הרף בין נקודות המבט השונות.

בעיבוד הבימתי לסיפור "שחייה בים", נוצר עימות פיזי שלא רק מייצג אלא גם יוצר באופן ממשי את התרחשות העומק של הסיפור, את סיטואציית המאבק שעומדת בבסיסו. התקלת השחקנית טלי קרק על ידי שאר המבצעות שעל הבמה היא כלי אפקטיבי ביצירת מצב המצוקה שבסיפור כהווה בימתי ממשי. זהו לא ייצוג של תקלה, אלא שימוש בתקלה ככלי מעשי שמפיק פעולה בהווה הבימתי.

2 : דיוניסוס בסנטר / אין נופים אבודים

"זה סיפור על מקום וזה המקום : גוש 6903, דיזנגוף סנטר, לב דיזנגוף, שכונת נורדיה לשעבר, שכונת הצריפים, אדמת חינאווי, כרם חינאווי, [...] הנכס של מנדלמן, של פדרמן, של פילץ, אדמת נפקדים, גבולה המזרחי של תל אביב"¹²⁸, כך כותבת תמר ברגר בספר **דיוניסוס בסנטר**, המספר את תולדותיו של אתר אחד במרכז תל אביב שבו התקיימו מקומות שונים : הכרם של מוחמד חינאווי, שכונת נורדיה, קניון דיזנגוף סנטר. ברגר מתבוננת באתר ובגלגוליו, מראה את מנגנון הבנייה וההרס ששינה את המקום המסוים הזה ומספרת על הדרכים השונות שבהן מקום מתעצב, משתנה ומקלף את שכבותיו, אבל בה בעת היא דנה גם בהיסטוריה רחבה יותר, זו של העיר תל אביב ושל ארץ ישראל בכלל. **דיוניסוס בסנטר** הוא סיפור על תהליכים מכוונים ועל תהליכים עקיפים שמעצבים מקום וחברה, על התפתחות ועל התקדמות שכרוכות בהרס ובהשמדה, כיבוש והשכחת אוכלוסיות ואנשים. הסיפור מסופר בשלושה חלקים, על פי שלוש השכבות ההיסטוריות שבהן ברגר מתמקדת : משנות השבעים של המאה ה-19, כאשר השטח היה בבעלותו של אדיב חינאווי שהשכירו לדיירים יהודים ובו גם עמד הכרם שלו ; לאחר גירוש הערבים מיפו, עם הקמתה של שכונת העוני היהודית האשכנזית נורדיה ; ולבסוף סיפור רכישת המגרש על ידי היזם אריה פילץ שהקים עליו את קניון דיזנגוף סנטר בשנת 1972, ועד הפיגוע שאירע בקניון בפורים 1996.

ההצגה **דיוניסוס בסנטר** על פי ספרה של ברגר עלתה לראשונה בתיאטרון האוניברסיטה בשנת 2004 כפרויקט בהשתתפות תלמידי החוג לתיאטרון, ובהמשך אותה שנה הוצגה גם בפסטיבל עכו. בשנת 2007 עלתה גרסה מחודשת של ההצגה בשם **אין נופים אבודים** ובהשתתפות צוות שכלל חלק מהשחקנים המקוריים לצד שחקנים נוספים, חברי קבוצת התיאטרון שקמה מאז. את האופי מרובה השכבות של האתר שעליו כתבה ברגר אפשר לזהות לא רק בטקסט עצמו שעשוי כקונסטרוקציה רב-שכבתית, אלא גם בביצוע הבימתי שלו, שזכה לחידוש שהוא בבחינת שכבה נוספת. עוד שכבות שהתווספו לאתר נוצרו דרך השיח המחקרי אודות ההצגה, כשבשנת 2007 כתבה דפנה ברשאול את המאמר "על דיוניסוס בסנטר : במה לבליעת האדמה"¹²⁹ ובשנת 2019 כתבה גרסה מחודשת של המאמר, "זה סיפור על אימקום"¹³⁰ שהופיעה בספר **עלילה מקומית**, ובה בחנה את ההצגה מבעד לזמן שעבר. באופן עקיף, גם ההתייחסויות האמנותיות והתיאורטיות האלו לאתר מצטרפות לתנועת ההיסטוריה ומוסיפות שכבות נוספות לאתר עצמו.

¹²⁸ ברגר, תמר, **דיוניסוס בסנטר**, תל אביב : הקיבוץ המאוחד, 1998, עמ' 20.
¹²⁹ ברשאול, דפנה, "על דיוניסוס בסנטר : במה לבליעת האדמה", **זמנים** 99 (2007) : עמ' 94-105.
¹³⁰ ברשאול, דפנה, "זה סיפור על אימקום", **עלילה מקומית**, רמת השרון : אסיה, 2019, עמ' 29-32.

מנגנון התחלפות השכבות של האתר, הדינמיקה המורכבת של תהליכי הבנייה וההרס והקשרים המסועפים שביניהם עומדים, לפי דעתי, בבסיס העיבוד הבימתי של קנר, שאחד השינויים הבולטים שנעשו במסגרתו הוא היפוך הסדר שבו מוצגות השכבות ההיסטוריות, ופתיחת ההצגה לא בשכבת הקיום של הכרם של אדיב חינאווי כפי שקורה בספר, כלומר מנקודת הזמן המוקדמת ביותר שנדונה, אלא דווקא מהנקודה המאוחרת ביותר, משכבת הקיום של דיזנגוף סנטר (מהלך דרמטורגי של קנר ושל עמיתה לעיבוד אבנר בן-עמוס). ההיפוך הזה, מציינת בן-שאול, "יוצר, כנקודת מוצא, משוואה אליפטית בין ההווה התיאטרוני (זמן ההצגה) לבין סיפורו של המקום העכשווי, הקיים. בנקודה זו, ההווה התיאטרוני והמרכז המסחרי הם מאותה השכבה, מאותו מרחב תודעה."¹³¹ החיבור הזה בין עולמו של הקהל ועולם ההצגה הופך את החיפוש הארכיאולוגי למהלך שמשותף לכל הנוכחים בחלל, מבצעים וצופים. במקום שההצגה תיפתח בעבר הרחוק, כמו בספר, ותחתור קדימה להתלכדות עם ההווה שבו מצוי הקהל, קנר מבססת קודם כול את הקרבה שבין הצופות והצופים לבין הבמה. מכאן, מהלך ההצגה הוא מהלך של חזרה אחורה בזמן, גם אם באופן בלתי רציף, ומהעבר בחזרה אל ההווה. המהלך אחורה אל העבר לא מוביל ל"פתרון" שטמון בשכבה קדומה זו, אלא להפך:

"[...] המקום המתואר בדינמיסוס בסנטר מכיל בעקביות אותות של חוסר-ממשות, הכחשה, היעדר קשר לאדמה וערעור דימויי ההווה הכפרית, האורבנית, המשפחתית או הפוליטית. ההיפוך הדרמטורגי בסיפור השכבות יכול להוביל למסקנה שבעבר של דיזנגוף סנטר חבוי הסוד או היסוד לקיומו. ואולם סוד זה אינו יסוד בעל תוקף, כאשר הוא מזוהה כחוסר-ממשות. האותות המעידים על ממד בולט של פנטזמה מוטמעים בבירור במנגנון הבין-שכבתי. דרך מכלול מרובד זה ברור, כי סיפור ריקונו וחוסר-ממשותו של המקום חשובים לא פחות מאשר את סיפור בנייתו."¹³²

במבנה הדרמטורגי שיצרה קנר השכבות ההיסטוריות לא מתחלפות רק על פי סדר כרונולוגי, אלא על פי תנועה רכייונית של תהליכי השפעה שנעים קדימה ואחורה בזמן, ושל מערכות סיבה ותוצאה עוצמתיות שמעצבות את חיינו באופן עמוק. בחירת הסצנות מתוך הספר; הסדר שבו הן מסודרות בהצגה אל מול הסדר הכרונולוגי של האירועים; האופן שבו מעוצבים המעברים מסצנה לסצנה והמפגשים ביניהן – אלו הם הערוצים התיאטרוניים שבהם בא לידי ביטוי סוג ההתפתחות ההיסטורית של האתר. דרך הערוצים האלה בוראת קנר

¹³¹ בן-שאול, דפנה, "במה לבליעת האדמה", עמ' 98.
¹³² שם, עמ' 103.

את הביטוי הבימתי למה שניתן אולי להגדיר כשלשלת של תקלות שבה השכבות ההיסטוריות מתנפלות זו על זו, בולעות זו את זו, נאבקות זו בזו – ובה בעת ממשיכות להתקיים זו לצד זו ולהחיות זו את זו.

מהתקלה בסיפור אל התקלה במציאות

בחיפוש אחר התקלות שמפעילה קנר כחלק מהעיבוד הבימתי לטקסט, יש לבחון ראשית את האופן שבו מעמידה ברגר את תולדותיו של האתר, תוך הדגשת מערכות היחסים הסוערות, המשובשות, הישירות והעקיפות שבין האירועים ובין הזמנים. היא עושה זאת לא רק דרך הפרטים עצמם, אלא גם ובעיקר דרך האופן שבו היא פורשת את המידע לאורך הספר, דרך מבנה הספרים, סלקציית החומרים שבו ואופן הצגתם. ספרה של ברגר הוא "ספר היסטוריה שונה מן המקובל", טוען מיכאל פייגה, ש"מציג דרך חדשה (בהקשר הישראלי) להבין את העבר ולכתוב את קורותיו".¹³³ מה שמבדיל את הספר ממחקרים היסטוריים קונבנציונליים, הוא טוען, הוא הצבת חומרי הגלם המחקריים במוקד תשומת הלב, ולא כאמצעים להבנת עבר בלתי נגיש:

ההיסטוריון הפוזיטיביסט משתמש במסמכים כעדות למציאות ההיסטורית המשתקפת בהם. המודעות לקושי של בירור העובדות וביסוס הפרשנויות על-סמך מסמכים חסרים ועל-פירוב גם מוטים היא אבן יסוד בדיסציפלינה. המציאות שמתעדת ברגר היא זו של המסמכים עצמם, אשר אינם מאפשרים להשקיף מבעדם על המציאות שסביבה נוצרו.¹³⁴

המסמכים שאת מציאותם ברגר מתעדת הם רבים ומגוונים: סיפורים אישיים שנמסרו לה ישירות בריאיון, קטעי עיתונות שאספה, תמלילי שיחות שאיתרה בארכיונים ציבוריים, רשימות מצאי, תצלומים, קטעים מתוך יצירות ספרותיות שעלילתן מתרחשת על אדמת המקום, בהן **זיכרון דברים** ליעקב שבתאי ו**מקדמות** לס. יזהר, שירים מאת אבות ישורון וחיים גורי, ועוד. החומרים האלה מחוברים על ידי ברגר כקונסטרוקציה שמדגישה את היותה לא שלמה, מורכבת מגורמים שונים שאינם בהכרח תואמים זה לזה. ראשית, הדבר בולט בחלוקה הברורה שברגר מציגה של שלוש התקופות בחיי האתר שבהן היא מתמקדת, אבל מעבר לחלוקה העקרונית הזו

¹³³ פייגה, מיכאל, "חשיבותו של הסיפור הלא מייצג", **עיונים בתקומת ישראל** 9 (1999): עמ' 525.
¹³⁴ שם, עמ' 528.

של הספר על פי השכבות ההיסטוריות, גם מבחינה מבנית וגרפית הספר מחולק לחלקים, לתתי פרקים, ואף לפסקאות שמופרדות זו מזו על ידי כוכביות או על ידי רווחים גדולים מכפי שנהוג בשאר חלקי הטקסט. הקיטועים הגרפיים מצטרפים להבדלים שמופיעים בספר בין סוגי החומרים שנכללים בו, ששונים זה מזה בפואטיקה שלהם, בשפתם, במבנה שלהם או במקורם.

על שיטתה של ברגר ליצור שלם מאוסף מגוון של חומרים וצורות, מצביע פייגה: "העדפת הקונסטרוקציה על פני המבנה הסדור והשלם נובעת, כך נראה, מתוך תפיסת מהותה של כתיבת העבר."¹³⁵ ואכן, דרך המבנה והצורה הטקסט מפרק את עצמו כל העת על ידי הצגת נקודות מבט שונות על הסיפור הגדול אבל גם על הסיפורים הקטנים שמרכיבים אותו – ולעתים אף על פרטים בודדים בתוכו. דרך הקונסטרוקציה הזו נוצרת תמונה לא אחידה ולא שלמה של מרחב שהוא בה בעת אחד וגם רבים, של ריבוי של קולות שמתקיימים זה לצד זה תוך סתירות, ומספרים סיפורים שבורים או חלקיים. הספר, שעוסק בשכבות שמרכיבות אתר אחד במרכז תל אביב, מציג בעצמו סוג של תקלה – אי האפשרות (המוצהרת) לספר את סיפורו המסועף, המרובה והבלתי אחיד כסיפור אחד של מקום אחד.

תקלה מרכזית שבה הספר עוסק ישירות נוגעת לשכבת הקיום הערבית בתל אביב: "ברגר נתקלת בבעיה בבואה לספר את סיפורם של הערבים שנמחקו מסיפורה של תל אביב", כותב פייגה, "עם היעלמותם נעלמו גם רוב המסמכים המתארים את רכושם ואת חייהם, ותצפית בנוף אינה מגלה עוד את סימני קיומם הקדום."¹³⁶ מה שאירע במישור המציאות – היעלמותם או העלמתם של הערבים מהעיר – חודר גם אל הספר, ומהדהד בו דרך המחסור בחומרי תיעוד שיקיימו את שכבת הקיום הזו במישור הזיכרון. כדוגמה לכך מצביע פייגה על האופן שבו מתארת ברגר את מעמד הרצח של אדיב חינאווי, בפינת הרחובות קינג ג'ורג'–דיזנגוף בשנת 1939:

ברגר מציגה לקורא זו לצד זו את העדויות שאספה, ובהן ראיונות, קטעי עיתונים, מסמכים מהארכיון לתולדות ה"הגנה" ועוד. חלקם של הפרטים המוצגים הם בגדר "טריוויה": מידע על מזג האוויר ששרר באותה עת ועל הסרט שהוקרן בקולנוע הסמוך. ברגר מקפידה שלא לחדור אל מעבר לעדויות ונמנעת מלהציג סיפור סמכותי ושיפוטי המבוסס על הצלבת העדויות הנוגעות לאירוע שבמוקד עניינה. הקורא נותר עם פרשנויות אלטרנטיביות לשאלות

¹³⁵ ש.ם.

¹³⁶ ש.ם.

עובדתיות בסיסיות, כמו השאלה היכן בגופו נדקר חינאווי, ולשאלות עקרוניות, כמו השאלה

מי רצח אותו ומה מלמד המעשה על ההתפתחות ההיסטורית.¹³⁷

לא בכדי, הרבה סתירות כגון זו מופיעות בהקשר לסיפורם של ערביי יפו. כפי שהדגיש פייגה, שיבושים בולטים אלה מעבירים מסר עקרוני לגבי האופן שבו נמחקה נוכחותה של אוכלוסייה שלמה מתוך סיפורו של המקום ומתוך הסיפור הלאומי הישראלי. הדוגמה הזאת, אחת מני רבות בספר, מראה את האופן שבו נותנת ברגר ביטוי פעיל בספר לעקרונות ההיסטוריים והפוליטיים שאותם היא מנסה לתאר. בבואה לתאר את אופן השתנותו הקונפליקטואלי ואף האלים של האתר, ברגר עושה שימוש באמצעים שונים שמחבלים ברצף סיפור הסיפור, שמדגישים את החסר, את המשובש, את הלא עקבי. כך כל העת מחלחלים שיבושים אל תוך מבנה הספר, אל שפתו שמשנתנה בהתאם לסוג החומר, אל צורתו הגרפית ואל שיטת בניית הנרטיב שבו, ומממשים במישור הספר את הקונפליקטים ואת האירועים שעיצבו את פני המקום, הנדונים בספר ברמת התוכן.

טקסט היסטורי לעומת טקסט ספרותי

ריבוי הדוקומנטים בספר והמעברים התכופים בין סיפורים, בין דוברים, בין סוגי טקסטים, בין רמות שונות של התבוננות ומישורי ניתוח, משרתים את ברגר גם ביצירת המרחק שקיים בספר בין הדוברת – מספרת חוקרת שמנקודת מבטה החומרים מוצגים ונפרשות המסקנות – לבין הדוקומנטים, העדויות והאירועים המתוארים. לתוך המרווחים שבין החומרים גולשת המספרת של ברגר, משתלבת בדברים לעתים כחוקרת שמפעילה ריחוק מדעי מהחומרים, אבל לעתים גם כמספרת ספרותית שמשלימה בדמיונה ובלשונה אזורים חסרים בסיפור, מוסיפה עליהם, מפרטת אותם ומדמיינת אותם. ככל הפנים של המספרת, לצד השימוש שנעשה בספר בחומרים מחקרניים וארכיוניים לצד חומרים ספרותיים, מניע את הספר כל העת בין מה שנדמה לכאורה כשני קצוות, ההיסטורי והספרותי. את ההבדל שבין טקסט מדעי לטקסט ספרותי מגדיר בנימין הרשב כך:

טקסט פילוסופי או מדעי מתקדם עקרונית בצורה ליניארית: יש טיעון עקבי בעל כיוון ברור (אפילו כשיש דימויים, אנקדוטות, פולמוסים וסטיות מסוגים שונים). ואילו יצירת הספרות מתקדמת בצורה גדול של תבניות שונות-אופי: דמויות, עלילה, רעיונות, מצלולים, תיאורים וכו'. מדי פעם נפגשות

¹³⁷ שם.

תבניות אחדות בצומת, ושוב נפרדות. תבניות עולות בטקסט, שוב נעלמות, וצצות מחדש. יחסי הגומלין שבין תבניות הפועלות בתוך טקסט אחד מעניקים לטקסט מורכבות, עיבוי ועושר "אינסופי": דמויות מקבילות, משתקפות או מנוגדות זו לזו; תודעה ונוף; אידיאות ואירועים; צלילים ומשמעויות; מטאפורות בין מסגרות ריפורם סמוכות וכד'.¹³⁸

ואולם ברגר יוצרת טקסט שמושגת על שני מבנים דומים לאלו שהרשב הציג, בעת ובעונה אחת. בשל מבנה הטקסט, צורת הכתיבה שלו, הנימות השונות שנוקטת ברגר עצמה, הישענותו של הטקסט על מקורות שכוללים דוקומנטים ארכיוניים מצד אחד, וציטוטים של שירה ופרוזה לצד פרוזה מקורית מצד שני, הקריאה בספר נעה כל הזמן בין רמות תפיסה שונות. הקריאה הספרותית בו יוצרת מערכת ציפיות אסתטית, מעוררת תשומת לב לסוגיות פואטיות ומזמינה התייחסות לדמויות הבדיוניות כמו גם לאישים הממשיים כאל רכיבים ברומן ספרותי, שקורותיהן אמורות להיות מזוקקות למערכות משמעות אסתטיות ועקרוניות. במסגרת קריאה כזאת "העובדות" הן משניות ואילו סוג של לכידות פנימית של היצירה נעשית מרכזית. לעומת זאת, הקריאה בטקסט כמחקר היסטורי מבליטה צורך בעובדות, בתימוכין, במסקנות, מדגישה את ההיבטים ה"ממשיים" שלו ומייחסת חשיבות משנית יותר לכאורה להיבטים אסתטיים.

דפנה ברן-שאול מתייחסת לתנועה הקיימת בספר בין ההיסטורי והספרותי ומראה כיצד היא עקרונית למהלך האידיאולוגי שמבססת ברגר:

במונחי היידן וייט (White), הבוחן את מעמדו של הטקסט ההיסטורי כמוצר ספרותי, לא ניכרת בספר הרתיעה מסממנים של בדיה מילולית (fiction verbal) וההיסטורי לא מגולם בו כניגודו של המיתי. [...] לדברי וייט, "אם נחזיר להיסטוריוגרפיה את הרגישות הספרותית שבה ניחנה במקורה, אזי נהיה מסוגלים לזהות את המרכיב האידיאולוגי במבע שלנו, משום שזהו מרכיב בדיוני".¹³⁹

דרך הקירוב בין הטקסט הספרותי למחקר ההיסטורי נחשפים הממדים האידיאולוגיים שפועלים בסיפורים ומעצבים אותם, באופן שלעתיים נותר סמוי מהעין ושקוף.

¹³⁸ הרשב, בנימין, "עקרונות של תיאוריה מאוחדת של הטקסט הספרותי", שדה ומסגרת: מסות בתיאוריה של ספרות ומשמעות, ירושלים: כרמל, 2000, עמ' 37.
¹³⁹ ברן-שאול, דפנה, שם, 103.

בספר, רגעי המפגש שבין ההיסטורי והספרותי הם בפני עצמם רגעי תקלה, נקודות חילוף בין צורות שונות שמזמינות עצירה ותשומת לב. ברגעי החילוף האלה נוכחותה של המספרת והתפקידים השונים שהיא ממלאת בטקסט נעשים בולטים. הרקמה המחברת שמגלמת המספרת מדגישה את היות הספר מעשה הרכבה ומסבה את תשומת לב לפערים שבין החומרים השונים, ל"אין" שמבצבץ בין הסוגים השונים של ה"יש", ובהמשך לכך, לאי האפשרות לספר את סיפורו של האתר מנקודת מבט אחת ובקול אחד, כסיפור שלם, חלק וחד משמעי.

הזיכרון כתקלה

אחד הערוצים המרכזיים בספר שבו באות לידי ביטוי תקלות שונות שמשפיעות הן על אופן סיפור הסיפור של ברגר והן על תפיסת המציאות שמשתקפת ממנו, הוא ערוץ הזיכרון. בספר שנשען בין היתר על עדויות מפורטות או חלקיות של אנשים שונים – חיים ומתים, בארץ ובחו"ל, בכתב ובעל פה, הזיכרון וההיזכרות תופסים מקום מרכזי. לצד העיסוק של ברגר בתולדות האתר עצמו, היא בוחנת גם את פעולת הזיכרון עצמה, ככלי וכמקור לסיפור. בבחינה זו נעזרת ברגר באחד החומרים החיצוניים הבולטים בספר, הרומן **זיכרון דברים**, שלא רק מהווה בסיס לתיאור שכונת נורדיה, אלא מגלם גם נקודת מבט על פעולת הזיכרון עצמה. הדיון ברומן מאפשר לה – לצד שימוש בדמויות, בשפה ובפרטים שעולים בו ומראים משהו משכבת הקיום ההיסטורית בשכונה – לדון גם בהיבטים שונים ואף סותרים של זיכרון. אחד ההיבטים הללו הוא יכולתו של הזיכרון לשמש גורם מאחד פוטנטי, ובזה היא דנה באמצעות הבאת דברים שכתב דן מירון אודות ספרו של שבתאי:

ובכל זאת, האם אין ה"זיכרון", ההיזכרות הגדולה של הרומן, בגדר גורם מאחד? דן מירון סבור שכן: הזיכרון, הוא טוען, משתחרר מגבולות התודעה ונהפך לאידיאה, כמעט לעקרון מטפיזי. הוא מעין לוגוס אוטונומי. בערבוביית הסיפור שלטת רוח הזיכרון הסדרני. התחליף לאלוהים בסיודור העולם הכאוטי. תנועתו הרתמית של הזיכרון המטפיזי היא המחזיקה את הסיפור. זה נכון במידה מסוימת. הקריאה שלנו היא השתלבות בזרימה הרתמית הזו ועלידי כך יצירת חוויית זיכרון

משלנו.¹⁴⁰

¹⁴⁰ ברגר, תמר, שם, עמ' 97.

הזיכרון, מושג מרכזי גם ברומן של שבתאי וגם בדיוניסוס בסנטור, מוצג כאן ככלי שיכול "להחזיק את הסיפור". אבל אז ברגר מציעה גם נקודת מבט אחרת על אותה יצירה וגם על הזיכרון, שהפעם משמש ככלי שאינו חזק דיו במאבק עקר בשכחה ובמחיקה:

שבתאי וגיבוריו מצויים במצב של דה־טריטוריאליזציה – בעולמם יש רק עקבות זיכרון. הקשרים והקישורים ביניהם חסרים. שבתאי הולך בעקבות המסמנים האלה בתקווה להופכם לסימנים, להעניק להם משמעות, לחיות אותם ולהופכם לחוויה, להשיב להם את ההילה – להחזיר את האוטנטיות והייחודיות, לאחותם לסיפור אחד. אלא שה"דברים" נותרים באוטונומיות שלהם. מפוררים, בלתי מתחברים. [...] כל עקבת זיכרון שנתקלים בה היא מעין פרפור, ניסיון להמריא – שנכשל בסופו של דבר מפני שאינו מצליח להביא את הגאולה.¹⁴¹

לעומת הזיכרון כעיקרון מאחד, כאן הוא מתואר כניסיון לגשר על פערים שלא ניתן לגשר עליהם, כסימן לאי האפשרות ליצור איחוד. מורכבות זו של הזיכרון – תכונותיו, כוחו, משמעותו – נדונה בהקשר של הרומן של שבתאי. אולם בתוך המסגרת של דיוניסוס בסנטור, הן הציטוטים מתוך הרומן והן הדיון בענייני משליכים ומלמדים על האופן שבו ברגר עצמה ניגשת לעיסוק בזיכרון האתר ובזוכרים את תולדותיו. שני ההיבטים הללו של הזיכרון מסייעים להבין גם את עמדתה של המספרת בספר כלפי אוסף הדוקומנטים והסיפור שהיא מרכיבה מהם. הכפילות המובנית בעמדה זו, בדומה לשתי נקודות המבט על תפקיד הזיכרון ברומן של שבתאי, היא שבונה את הספר כ"קונסטרוקציה", סיפור שמצד אחד עומד בפני עצמו כשלם ומצד שני, זהו שלם שמציג לראווה את פגמיו ואת החורים שפעורים בו.

"הזיכרון מסגל לעצמו רק את הפרטים הנוחים לו. הוא ניזון מזיכרונות מטושטשים, מחוברים זה לזה, מקיפים או מרחפים, פרטיים או סמליים, מגיב לכל יחסי העברה, לכל המסכים, לצנזורה או להשלכות (פרויקציות)",¹⁴² כותב פייר נורה ומדגיש את פגיעותו של הזיכרון ואת הקלות שבה הוא מושפע מההקשרים שבהם הוא נתון ובהם הזוכר/ת נתון/ה. דינמיות זו של הזיכרון היא אלמנט מפתח בספרה של ברגר. כחלק מיצירת המבנה הייחודי של הספר, הקונסטרוקציה שמורכבת מהעובדות החסרות כמו גם מהקיימות או האפשריות, ברגר מדגישה את אופיו ההפכףך של הזיכרון. הדבר מתבטא באותם קטעים מובהקים בספר שבהם

¹⁴¹ ברגר, תמר, שם, עמ' 96.

¹⁴² נורה, פייר, "בין זיכרון להיסטוריה – על הבעיה של המקום", זמנים 45 (1993): עמ' 6.

היא חושפת את הספקות, את השגיאות ואת אי הוודאויות והופכת אותן לנושא מרכזי של הסיפור או של הקטע המסוים. כך למשל מתארת ברגר את הרגלי החופשות של משפחת חינאווי: "בקיץ יצאו תמיד מוקרם והילדים לחופשה, בדרך-כלל בלבנון או קפריסין. דייוויד אומר שאביהם הצטרף אליהם לעתים נדירות. עיטאף ויוסף זוכרים שתמיד בא אתם – הוא הרי אהב את החיים הטובים.¹⁴³ במשפט יחיד זה, האינפורמציה עוברת שלושה מצבים שונים: החל במידע שהמספרת מעבירה בשם עצמה, כמעין מספרת כול יודעת ("בקיץ יצאו..."), דרך מספר נוסף שמתווסף ("דייוויד אומר..."), ועד ערעור על אמינותו של מספר זה, עם התזכורת לכך שגם מבחינתו סיפור הסיפור כרוך בהזכרות באירועים רחוקים, בתהליך שאינו חד משמעי ("עיטאף ויוסף זוכרים..."). ובמקום אחר, דוגמה נוספת לאופן שבו אף מספר/ת לא זוכה לעמדה סמכותית שאין לערער עליה: "ישראל גורפינקל, הבן, מספר שהכיר היטב את המשפחה, בעיקר את הבן הבכור מחמד, ו'אפילו שם עין על אחותו', מקלל את ממשלת רבין, ונזכר איך מוקרם הסיעה את הביואיק הנוצצת שלה ישר לתוך עמוד חשמל. חנות, מתקנת עיטאף.¹⁴⁴ כשם שקורה בדוגמא שפייגה מביא, לפער בין הפרטים השוליים שידועים לגבי רצח חינאווי, לבין היעדרן של העובדות הבסיסיות ביותר לגבי האירוע, גם אלו הן דוגמאות לחוסר אמינותו של הזיכרון ככלי לביזור האמת, ודרךן מציבה ברגר את הפרט החסר הקטן כסמל וכתזכורת למידע החסר הגדול, שאילו לעולם לא ניתן יהיה לגשת באופן מלא, או לפחות באותו אופן שבו ניתן לגשת אל סיפורים אחרים, שהושקעו מאמצים בשימורם, או שמא לא הושקעו מאמצים בהעלמתם.

ההפרעות הללו, שלעתים קרובות באות לידי ביטוי דרך שיבושים קטנים נקודתיים בתוך אנקדוטות שונות, מעידות לא רק על עצמן כי אם על הפרעה גדולה בספר, שהיא עצם המאמץ לנסות ולהבין ולתאר אירועים שהתרחשו ושאינם עוד, ולהציג אותם כסיפור. הניסיון להרכיב סיפור שלם תוך התבססות על קטעי מידע שונים ובהם גם זיכרונות של אנשים מכיל בתוכו מראש את התקלה, שכן זהו בסיס רעוע; "הזיכרון הוא החיים, הוא הנישא תמיד עלידי קבוצות חיות, ולפיכך הוא מתפתח תמיד, פתוח לדיאלקטיקה של ההזכרות והשיכחה [...]".¹⁴⁵ כותב נורה, ומצביע על כך שחוסר יציבותו של הזיכרון נעוץ בעובדה שקיומו תלוי באנשים.

¹⁴³ ברגר, תמר, שם, עמ' 26.

¹⁴⁴ שם, עמ' 30.

¹⁴⁵ נורה, פייר, שם.

עמדת המספר/ת – העמדה האפשרית היחידה

תפקידם של "אנשים" בספרה של ברגר – כגורמים שמוסרים מידע חיוני – הוא מרכזי. את פיסות המידע שנמסרות ומופיעות בספר ברגר לא מנתקת מהאנשים שמסרו לה אותן, ובאופן זה היא הופכת "מידע", "פרטים" ו"עובדות" לסיפור, וכתוצאה מכך, היא הופכת את העדים או האנשים המעורבים למספרי סיפורים. באופן הזה הופך הספר לבמה שבה מסופרים אוסף של סיפורים ושעליה מושמעים קולות רבים שמתקבצים ומתפזרים, חלקם מופיעים כמה פעמים וחלקם מבליחים לרגע ונעלמים, אבל כל אחד מהם הוא קול של מספר/ת סיפורים אחר/ת. העובדה שכך בוחרת ברגר להציג את תולדות האתר, לייצג את ריבוי השכבות דרך ריבוי קולות, מציבה את עמדת המספר/ת כעמדה מרכזית ביותר. בין כל הקולות האלה מתווכת המספרת "הראשית", זו שדוברת בגוף ראשון ושמגדירה את הבמה עבור כל המספרות והמספרים האחרים שמתארחים אצלה. זוהי מספרת חוקרת בת דמותה של ברגר, שברגעים מסוימים בספר מתייחסת לעצמה באופן מלא, ברגעים אחרים באופן מעודן יותר ובאחרים נדמה שהיא כמעט נעלמת. היא זו שיוצרת קשר בין פיסות מנותקות של מידע ורוקמת אותן לכדי נרטיבים אפשריים, וממלאת את תפקיד ההיסטוריונית באופן הדומה להגדרתו של ר.ג. קולינגווד, שדבריו מובאים אצל היידן וייט:

[...] ההיסטוריון הוא בראש ובראשונה מספר סיפורים [...] רגישות היסטורית מתבטאת ביכולת לחבר סיפור מתקבל על הדעת ממצבור של "עובדות", אשר לפני עיבודן היו חסרות כל פשר. במאמציהם להעניק מובן לעדות ההיסטורית, המקוטעת והלוקה בחסר, שומה על ההיסטוריונים להפעיל את מה שקולינגווד כינה "הדמיון הבונה". דמיון בונה זה הוא המגלה להיסטוריון – כשם שהוא מגלה לבלש המיומן – "מה בוודאי אירע", וזאת לאור הראיות הזמינות ומאפייניהן הצורניים, כפי שנתגלו לתודעה המסוגלת לשאול את השאלה הנכונה.¹⁴⁶

לצד הקול המספר הראשי בספר, גם שאר הקולות של "מספרי המשנה" מקבלים הזדמנויות שונות לספר את הסיפור שלהם, בין אם זה שמץ של סיפור, שבריר ממנו, פרט שתורם לסיפור אחר, או סיפור ארוך ומלא יותר. כתוצאה מכך, עמדת המספר/ת בטקסט אינה עמדה בלעדית שמאוישת על ידי קול אחד או על ידי כמה קולות מוגדרים, אלא עמדה ארעית המאוישת על ידי קולות מתחלפים. היות שאין בטקסט דמויות שפועלות בתוך

¹⁴⁶ וייט, היידן, "הטקסט ההיסטורי כמוצר ספרותי", בתוך: אלעזר וינריב (עורך), **חשיבה היסטורית**, ב, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1985, עמ' 307.

העולם המסופר בזמן ההווה שלו, עמדת מספר/ת הסיפורים היא העמדה היחידה האפשרית והתנאי הבסיסי להשתתפות בטקסט.

היכולת לספר סיפור, טוענת חנה ארנדט, תלויה ביכולת לתפוס את מלוא הפעולה ההיסטורית שהתרחשה. אלא שיכולת זו ניתנת רק למי שאינה מצויה בתוך הפעולה או נתונה בהשלכותיה:

להבדיל ממלאכת היצירה, שבה ניתן לשפוט את המוצר המוגמר לאורו של הדימוי או הדגם שנתפס לפני מעשה ברוחו של בעל המלאכה, האור המאיר תהליכים של פעולה, ולפיכך את כל התהליכים ההיסטוריים, מופיע רק בסופם, תכופות לאחר שכל המשתתפים כבר מתו. הפעולה מתגלה במלואה רק למספר הסיפורים, כלומר להיסטוריון או ההיסטוריונית המשקיפים אחורה, שאכן תמיד מיטיבים לדעת מן המשתתפים מה באמת קרה. כל הדיווחים שמספקים המשתתפים והמשתתפות עצמם, גם אם במקרים נדירים הם מתארים במלוא האמינות את הכוונות, המטרות והמניעים, הופכים בידי ההיסטוריון למקורות שימושיים, ותו לא, ולעולם לא ישתוו במשמעותם ובאמיתותם לסיפור שלו. מה שמספר הסיפורים מגולל סמוי בהכרח מן הפועל עצמו, לפחות כל עוד הוא מצוי בעיצומה של הפעולה או נתון בהשלכותיה, שכן בשבילו המשמעות של פעולתו אינה נובעת מן הסיפור שיבוא בעקבותיה. אף שסיפורים הם התוצאות הבלתי־נמנעות של פעולה, לא הפועל אלא מספר הסיפורים הוא שתופס את הסיפור ו"עושה" אותו.¹⁴⁷

בדיוניסוס בסנטר, המתח שבין מספר הסיפורים / ההיסטוריון לבין הפועל, מובנה בעמדתם הדוברים השונים המספרים אודות מקום ואירועים הקרובים אליהם. אבל חשוב מכך, המתח הזה מאפיין את המספרת, שבדמותה, קולה, ונקודת מבטה מהווה דימוי למתח זה. **דיוניסוס בסנטר** יצא לאור בשנת 1998, ובפרק האחרון בספר מתואר אירוע שקרה שנתיים קודם לכן – הפיגוע בדיונגוף סנטר; משפחתה של המספרת, כפי שהיא מעידה באפילוג לספר, דומה למשפחת גולדמן שמתוארת בספר; היא מתגוררת בסמוך לאתר ומבקרת בו; היא שייכת לחברה, היא שייכת למקום, היא שייכת לזמן. היא בהחלט חלק מאותה התרחשות שממשיכה להתחולל

¹⁴⁷ ארנדט, חנה, **המצב האנושי**, תרגום: אריאלה אזולאי ועדי אופיר, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2013, עמ' 226. אצל ולטר בנימין מופיע רעיון דומה שמדגיש את המרווח שבין פעולה לזכירה או לתיעוד שלה: "המידה האמיתית של החיים היא הזכירה. המבט לאחור חולף בהם כברק. במהירות של דפדוף כמה דפים אחורה היא מגיעה מן הכפר הסמוך אל המקום שבו מחליט הרוכב לצאת לדרך. מי שחייהם נהפכו לכתב, כפי שיארע לזקנים, הללו עשויים לקרוא כתב זה רק לאחור. רק כך הם פוגשים את עצמם ורק כך – בבריחה מן ההווה – הם יכולים להבין את חייהם." בנימין, ולטר, "שיחות עם ברכת", עמ' 147.

במקום הזה, ועל כך היא מעידה בעצמה. עמדת המספרת נוצרת על ידי משחקי פרספקטיבה: עליה לפסוע לאחור כדי לתפוס משהו מהתמונה שבתוכה היא עצמה מצויה. כך גם לגבי המספרים האחרים בספר, המשניים, שמתארים כל אחד מנקודת מבטו פיסה ממה שהתרחש. באופן בסיסי, כל ניסיון כזה מניב תוצאה חלקית בלבד, שמצליחה לתפוס אך ורק הבזק קטן ומהיר מסיפור גדול, מרובה שכבות ולעתים קרובות לא סדור. בנוכחותה ובקולה, בפרשנותה ובסלקציה שהיא עורכת לחומרים, המספרת-ברגר מדגישה את המרחק שבינה לבין מושאי המחקר: האנשים, המקום, האירועים. לדברי ברשאול היא קשורה בממד ההווה של הטקסט, שמתקיים דרך הפער שבין אירועי העבר לבין המחקר בספר: "בטקסט הכתוב נוכח ממד ההווה היטב בהפיכת הסיפור למקום (או מחוז) מפגש בין ההיסטוריוגרפי, הספרותי, התאורטי והאישי. כלומר, ההווה נוכח באמצעות הפער הבולט בין מה שהיה לבין פעולת המחקר של ברגר. פעולת מחקר זו אינה מצטיירת כחלופית בעצמה, אך מאפשרת לעמוד על כך, שגם שכבת ההווה מועדת להרס."¹⁴⁸

במה לסיפורים

כשם שהספר נותן במה לסיפורים ולמספרים שונים, גם בהצגה פעולת הסיפור היא צורת הביצוע העיקרית, וכל המבצעים פועלים בראש ובראשונה כמספרי סיפורים. העיבוד הדרמטי לטקסט נשען לא על העברתו למבנה של מחזה אלא על ידי יצירת דיאלוג בין הסיפורים השונים דרך מגעים וחיכוכים ביניהם, דרך מפגשים בין זוויות הראייה שמגולמות בהם ודרך התנגשות בין הצורות הטקסטואליות השונות זו מזו.

במערכת הבימתית של **דיוניסוס בסנטר** / **אין נופים אבודים**, שבה המפגשים בין הסיפורים הם בפני עצמם זירת התרחשות, העמדה של המבצעים כמספרי סיפורים מהווה נקודת מוצא לכל פעולה אחרת, והפעולה הבימתית כולה מגויסת לקיום הסיפורים שהם מספרים. אולם בתוך זה, עמדת המבצעים היא דינמית והם נעים על ציר של ייצוג: מספרים "עירומים" שלא מגלמים דמות, או מספרים שעוטים על עצמם סממנים של דמות, במינון ובעוצמה משתנים. בעיבוד הבימתי, קנר משתמשת בפוטנציאל התנועה שבין עמדת מספר חיצונית לבין עמדה של דמות כהזדמנות לבחון על הבמה יחסי קרבה וריחוק שבין מצבים שונים שמעלים על הדעת משהו שדומה לשתי העמדות שהציגה ארנדט, של ההיסטוריונית ומספרת הסיפורים, ושל הפועלת/בתוך האירועים. המתח שבין שתי העמדות האלה הופך לאחד הנושאים שקנר חוקרת, אולי מתוך מחשבה מובלעת שבעצם כל הפועלים הם גם מספרי סיפורים והיסטוריונים, ולהפך, והתמונה החלקית לכאורה שהם מסוגלים לספק היא

¹⁴⁸ ברשאול, דפנה, שם, עמ' 100.

ממילא התמונה היחידה האפשרית. מגבלת הראייה שמובנית בעמדה של פועל/ת-מספר/ת מועצמת בהצגה והופכת להיות אחד מנושאים: הניסיון למצוא פרספקטיבה לבחינת האירועים, המאמץ לבצע את הפעולה ובה בעת להשקיף עליה. מספרי הסיפורים שעל הבמה נוקטים בעמדה דומה לעמדה האפית שאותה מציג ברכט בין היתר בשיר "על תיאטרון של יומיום", שם מוצג השחקן כמי שעליו לאמץ עמדה של עד, אדם שחזה באירוע בזמן אמת, אך נקודת מבטו היא חלקית וספציפית במובהק. עמדתו של העד יוצרת גרסה מסוימת לסיפור, שמושגת על עריכה וסלקציה תכליתיות: "הוא מראה איך / התרחשה תאונה. [...] הוא נותן / רק את הנחוך, שהתאונה תובן, ובכל זאת / מספיק כדי שיעמדו לנגד עיניכם." ¹⁴⁹ על פי ברכט, המספר העד מצמצם את עדותו אך ורק לפרטים שהכרחיים להעברת מהות הפעולה שהתרחשה, כפי שנצפתה מנקודת המבט המסוימת. בתוך סיפור שכזה, הוא מדגיש גם את הפתח לשיתוף פעולה בין מספרים עדים שונים, שנפתח בדיוק ברגעים הללו של הפרעה בזיכרון או במבט: "ראו עכשיו / איך הוא חוזר עכשיו על מה שכבר פעם ביצע. בהיסוס / תוך פניה להיזכרות לשם סיוע, בלתי בטוח / אם הוא מחקה נכון, עוצר באמצע ומבקש ממישהו אחר, אולי יוכל / לתקן דבר זה או אחר." ¹⁵⁰ עבור ברכט, כפי שעולה משורה זו, במקומות שבהם חל שיבוש או מתעורר ספק הופך המובן מאליו ללא מובן מאליו. אלו הם המקומות שמולידים את אחריות המספר, והופכים את הסיפור שלו למעורבות בעלת אופק פוליטי. בדומה לכך, עמדתם של המבצעים ב**דיוניסוס בסנטר** / **אין נופים אבודים** טעונה אף היא במלוא האחריות שמוטלת על המספר/ת.

הספר **דיוניסוס בסנטר** כתוב בגוף ראשון ובאופן שמדגיש את נוכחותה של המספרת/הדוברת עצמה – תודעתה, השכלתה, דעותיה ואף גופה – בתוך המחקר. צעד מהותי בטרנספורמציה שקנר מבצעת מהטקסט הכתוב אל הבמה הוא ההכרעה בדבר קולה המובהק של המספרת בספר. בחירה זו של ברגר קשורה באופן מהותי לעובדה שמושא המחקר שלה אכן אינו רחוק ומנותק ממנה: זהו ביתה וסביבתה, זו החברה שבה היא חיה ופועלת. עם זאת, כשהטקסט עובד לבמה על ידי קנר, ההיררכיה של נקודות המבט, או נקודת המבט המתווכת הברורה של המספרת החוקרת של ברגר, נעלמה. תחת זאת, כל קבוצת השחקנים פועלת כמספרים שונים, בריבוי שווה ערך של נקודות מבט. ביצירה הבימתית לא מופיעה דמות ספציפית שאותה ניתן לזהות כקונסטרוקט מקביל למספרת בספר, כזו שנבדלת משאר הקולות בהימצאותה בזמן ובמקום אחר מזה שלהם. דבר זה נעשה בולט לאור העובדה שאחד הטקסטים האישיים של המספרת, שנכתבים בגוף ראשון ומנקודת מבט אישית, המופיע בסוף הספר, דווקא כן נכלל בהצגה ומופיע בסופה:

¹⁴⁹ ברכט, ברטולט, "על תיאטרון של יומיום", **גלות המשוררים**, תרגום: ה. בנימין, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 111.

¹⁵⁰ שם, עמ' 112.

סבא שלי נולד בלודז', כמו פילץ, וכמוהו הוא בנה את עצמו בעשר אצבעות. ועוד איך בנה. סבי האחר הוא ממין משפחת גולדמן. הוא היה שוטר ומשכיל, ערבים נתנו לו מחרוזת ענבר ושבריות. כולם הכירו את כולם והיו יצוקים מברזל. [...] אבא שלי אכל שמנת, לאמא שלי עשו סוודר משאריות. שניהם היו גאוותנים. אבל חייהם רכים הרבה יותר. אומרים שהדור השלישי מתגעגע לראשון. מתי נעשים דור שלישי? מתי מפסיקים להיות? אני בעבר ואני בעתיד. בחלומי אני רואה את דיזנגוף סנטר מתפוגג באוויר וכל דייריו ובוניו ומפוניו רוקדים בין הגפנים. אחר־כך אני קונה לי שמלה.¹⁵¹

בנקודה זו, לראשונה בהצגה (אך לא בספר), מופנית תשומת לב לקול האישי של המספרת בספר, שלאורך ההצגה כלל לא גובשה כמספרת שנפרדת משאר הקולות. עד נקודה זו היא נטמעה בין כל הקולות האחרים שעלו וגולמו על ידי שחקניות/ים במהלך ההצגה, וגם כעת היא מתווספת אל שאר הקולות כשוות ערך, כנקודת מבט נוספת על האתר, כמעט ללא יתרון היררכי, מלבד זה שאולי נובע מהיותה הקול שחותם את ההצגה. פיזור ההיררכיה המספרת מודגש על ידי חלוקת הטקסט כולו בין קבוצה גדולה של מבצעות ומבצעים, והדינמיות הרבה שמאפיינת את התנועה והדיבור על הבמה. רושם של בוזמניות ושל ריבוי כמעט קיצוני של מוקדי תשומת לב נוצר על ידי פירוק הטקסט ליחידים ולקבוצות, למיזנסצנות רבות משתתפים או מצומצמות ולקטעים מקבילים שמתרחשים בנקודות שונות על הבמה.

הפרעה לרצף, יצירת מצב ארעי

הפיסקה מתוך מאמרה של עילית פרבר "Interruptions in Brecht and Benjamin: The Case of Brecht's Radio plays" (מצוטט במבוא, הערה 25) שמופיעה גם בתוכניית ההצגה המקורית, כמעין שער כניסה, ומופיעה גם בפרק העוסק בהצגה בספר **עלילה מקומית**, מלמדת הרבה על התפיסה של קנר את אותם המאפיינים בספר שניתן להגדירם כ"תקלות" ולפתחם לכלים ומבעים בעיבוד הבימתי. לצד התייחסויות חוזרות מצידה של קנר למושג ההפרעה או התקלה, ניתן להבין גם את טענתה של פרבר אודות בנימין, בהקשר של ההצגה, כמעין קריאת כיוון לאופן שבו קנר מפענחת את הטקסט ומבצעת אותו על הבמה, לחשיבות שהיא מקנה למה שמוגדר כאן כ"הפרעות", "מרווחים", "הפסקות", "קיסוע" או "שבר". בהתאם לכך, ההצגה נעה מנקודת הפתיחה ועד הסוף

¹⁵¹ ברגר, תמר, שם, עמ' 226.

דרך סצנות שמתחלפות זו בזו בדינמיות רבה ומרכיבות סיפור שנע מההווה אל העבר. אף על פי כן הוא אינו חד כיווני אלא מקוטע, אינו נשען על עלילה אחת ברורה ועל דמות או דמויות מרכזיות, אלא על אוסף של אירועים, עלילות, מצבים ודמויות. האירועים המוצגים מצטברים ומתפזרים על הבמה, מתחלפים זה בזה לפעמים בקיטוע חד או בהכרזה ולפעמים דרך התמוססות והתגבשות איטית, מדורגת או בריזמנית.

אחד האפקטים הבולטים של הדינמיות המבנית הזו הוא חבלה בתחושת יציבות שהקהל עשוי היה לחוש. האירוע הבימתי משמר מצב של ארעיות – כל התרחשות, כל סצנה, כל ארגון מרחבי או כל דמות על הבמה הם זמניים ויכולים להתפוגג בכל רגע ולא לשוב. הארעיות הזאת מתבטאת בטכניקת פירוק והרכבה שמאפיינת את מבנה ההצגה ומפעילה גם את העיצוב החזותי שלה, שנשען על שימושים שונים ומתחלפים בכיסאות, שבעצמם הורכבו מחלקי כיסאות שונים, ואת עיצוב התלבושות שמושגות על מראה קבוצתי של צבעי חאקי ולבן, עם פיתוחים, שכפולים ווריאציות שונות. הסוגים השונים של ההתפרקויות וההרכבות מחדש נעשים על במה קבועה ובלתי משתנה, חלל ריק שבו שני אלמנטים מרכזיים, קוטביים, שבמתח שביניהם מתרחשת ההצגה: תל כיסאות מפורקים, חלקי מתכת ושברי כיסאות, וכן אוסף של חפצים יומיומיים עטופים בבד לבן שתלויים משתלשלים מהתקרה.

ההצגה נפתחת לא ברגע חד משמעי והכרזתי, אלא באיטיות, באופן מדורג, בטפטופים. הקהל יושב מסביב לבמה ריקה והשחקניות מסדרות כיסאות ומתיישבות בשולי הבמה, עם הקהל, ויחד איתו מסתכלות למרכז החלל, אל הבמה הריקה שבין טריבונות המושבים. החלל הריק הזה מתחיל להתמלא לא על ידי תנועה, גופים או עצמים, אלא דרך הטקסט – שני שירים מאת אבות ישורון – שמתחיל לחלחל אליו ולממש אותו, ושמחלק בין השחקניות השונות, בצעד שמבסס את הסיפור ואת המקום מבעד לנקודות מבט שונות. גם את הטקסט הבא שנאמר חולקות השחקניות זו עם זו, מעבירות אותו מאחת לשנייה :

זה סיפור על מקום וזה המקום : גוש 6903, דיזנגוף סנטר, לב דיזנגוף, שכונת נורדיה לשעבר, שכונת הצריפים, אדמת חינאווי, כרם חינאווי, הבית של צביה גוטסדינר, [...] בור ענקי, [...] הנכס של מנדלמן, של פדרמן, של פילץ, אדמת נפקדים, [...] תיק מספר 3-559-393 בארכיון ההיסטורי של העירייה, התחנה התשיעית של קו 5 במסלולו מדרום לצפון, אדמת חול וכורכר, מקום עבודה [...]. על מה אפוא הסיפור? על אחד המקומות האלה? על מקום המקומות שמכיל את כולם? האם אפשר בכלל להבחין בין סוגים שונים של מקומות, או למצוא קשר כלשהו ביניהם [...]? או אולי [להמשיך] מבלי להשיב על

אף אחת מהשאלות הללו? [...] היות שזהו בראש ובראשונה סיפור על בניאדם – בתיאם, חפציהם,

זיכרונותיהם, חלומותיהם, היעדרותם הנוכחות – הוא יסופר דרך השמות [...].¹⁵²

נקודת הפתיחה הזו של ההצגה מבססת את הקיום הברזמני של כל המקומות השונים על הבמה שכעת עודנה ריקה לגמרי, את נוכחותם ובה בעת את היעדרותם, וכן את השאלה שמוליכה את הסיפור וגם את ההצגה: "על מה אפוא הסיפור?". אל השאלה הזאת חוזרים השחקנים כמה פעמים לאורך ההצגה, חוזרים ומבררים, כל פעם בקול אחר, את השינוי שחל בסיפור כשהוא נשאל מנקודת מבט אחרת ובהקשר אחר.

שכבות הקורסות זו אל זו

דיוניסוס בסנטר / אין נופים אבודים מעבירה את הצופה דרך מקומות, זמנים והתרחשויות שונות. מפתחת ההצגה עם הבמה הריקה נעות השחקניות לגילום קניון דיזנגוף סנטר, על ידי האנשה דינמית מאוד של רשימת החנויות שפועלות בו – טקסט שבספר מופיע כרשימה יבשה שמונה את סוג בתי העסק ואת מספרם בקניון. המעבר לסצנה הזאת הוא מוגדר: תחילתה בחושך, וכל כולה תחומה ברשימת החנויות, בתנועת השחקניות על הבמה, בביצוע המוזיקלי ובשימוש בתלבושות. מכאן נעה ההצגה מהמתרחש מעל פני השטח של הקניון אל המתרחש מתחת להם; מאריה פילץ והחלום החלוצי שלו לבנות את הקניון הגדול, אל שכונת נורדיה ותושביה המפונים שמתקוממים כנגד השלטונות הדורסניים; מתושב אחד ספציפי של נורדיה, המליך על עוול שנעשה לו, בחזרה אל אריה פילץ; מאריה פילץ אל אחרון מפוני שכונת נורדיה; מהדסה גוטסדינר, תושבת השכונה שמשקיפה על ההתרחשות, אל מקהלת תושבי השכונה שמזמרים את חורבנה; ומשכונת נורדיה כפי שמופיעה ברומן **זיכרון דברים** אל השכונה שעליה מספר ס. יזהר **במקדמות**, שבה מעיפים הילדים טיאה. עד הנקודה הזאת ההצגה מציעה חילופים בין סצנות מסוגים שונים – מרובות משתתפים או מבוססות על שחקניות יחידה, סצנות מדוברות או מושרות, סצנות קצרות או ארוכות, שנעות מההווה אל עבר העבר. מנקודה זו והלאה המהלך ממשיך – אחורה אל העבר הקדום יותר, ומשם בחזרה אל נקודת ההווה. אלא שלמרות הסדר-לכאורה הזה, האופן שבו הקטעים מבוצעים על הבמה יוצר מערכת רב-כיוונית במיוחד של שכבות ושל קשרים והשפעות. בנקודה הזאת בהצגה מגיעים אל התחתונה שבין שכבות האתר, וכאן מתחולל גם מעין "שיא" בערעור תחושת הביטחון והנוחות של הקהל, וזאת בעזרת אחד האביזרים המרכזיים בהצגה – הכיסאות. מעצבת ההצגה סיון

¹⁵² שם, עמ' 20–21.

ויינשטיין לוי מתארת את המהלך: "במעבר לפרק על משפחת חינאווי, שממנה הופקע השטח שעליו נבנה לבסוף דיזנגוף סנטר, השחקנים מפנים כמה מהצופים מהכיסאות שבהם בחרו לשבת, כלומר, מפקיעים מהם את מושבם, מתקילים את תחושת הנוחות והביטחון שלהם. מי שכיסאו נלקח ממנו נאלץ למצוא לעצמו מקום חדש. ייתכן שכעת נסדק גם ביטחונם של שאר הצופים."¹⁵³ ברגע זה בהצגה חל משבר שבעקבותיו מנגנון חילופי הסצנות/השכבות נטרף אף יותר.

שכבת הקיום הערבית של האתר מתגנבת אל הבמה. יש תואם בין הטקסט הראשון שמתחיל לעסוק בה לבין האופן שבוא היא מופיעה: זוהי הסתננות, והיא קורית דרך הטקסט מאת יזהר, אודות אימו שמתלוננת על סירחון שמגיע מכיוון יפו. בדומה לריח הרע שמגיע מרחוק, נוכח מאוד ועם זאת בלתי נראה, גם אירועי ההצגה שעוסקים בזהותו הערבית של האתר וממוקדים סביב האירוע המזעזע של רצח אדיב חינאווי מסתננים פנימה, מתגנבים ומתקדמים קודם כול דרך הטקסט של יזהר, ורק אחר כך דרך הגילום הישיר של הרצח עצמו. השחקנית מיכל שטמלר (ובגרסאות אחרות של ההצגה או של קטע זה בלבד, עדי מאירוביץ') מספרת את סיפור הסירחון מיפו כשהיא שוכבת על גבו של שחקן אחר, דורי אנגל (או רוני בבלוקי), ומתאמצת להחניק אותו ולהכניע אותו, למנוע ממנו לקום, בעודה מבטאת את החלומות הרחוקים של יהודי אירופה על ארץ ישראל הפנויה שממתינה להם. המאבק הפיזי מקיים על הבמה מאבק מהותי שהתחולל גם על אדמת האתר עצמה אבל גם על אדמת הארץ כולה. השחקנית לא מצליחה להכניע את השחקן ולבסוף שניהם עומדים גב על גב, לפותים זה בזה ללא יכולת להתנתק.

אירוע הרצח מופיע על הבמה באופן חד משמעי, דרך חילוף תאורה בולט וחריג לשטיפה אדומה שלא נראתה עוד על הבמה ובהכרזה "רצח!". הרצח של אדיב חינאווי מגולם על הבמה דרך סימון קבוע שנשאר עליה זמן רב: כיסאות, שאחד מהם עטוף בכפייה, שכמו בשחזור משטרתי ממקמים את האירוע בחלל. הרצח נותר על הבמה בזמן שערביי יפו בורחים מהעיר – בריחה שמגולמת בריקודי הורה של השחקניות ובנגינת אקורדיון עליזה. הוא נותר על הבמה גם בזמן שמשפחת חינאווי עוברת תהליך משפטי מייסר שסופו נישולם מזכויותיהם, הוא נותר על הבמה גם בזמן שמושמעת הקלטה של שיחת טלפון בין רפיק תמימי נציג הוועד הערבי העליון וחאגי אמין אל חוסייני (חומר חריג במיוחד בהצגות הקבוצה שלא מרבה להשתמש בסאונד חיצוני), וכך שיחה בין דוד בן-גוריון ומשה שרת. הרצח נותר על הבמה גם בזמן שמתחוללת עליה סצנת הביזה, ובמהלכה גם העצמים הללו שמסמנים את הרצח נבזזים אף הם. נוכחותו של הרצח בעת התרחשות האירועים האחרים מתחילה ליצור

¹⁵³ ויינשטיין לוי, סיון, "תלתקלה: 'מקום' בשפת העיצוב", **עלילה מקומית**, רמת השרון: אסיה, 2019, עמ' 41.

קריסה של הסדר הכרונולוגי וחשיפה של מערכת קשרים אלטרנטיבית בין האירועים השונים ושכבות הזמן השונות. זהו אירוע שממשיך להתקיים ולקרות.

חבלה נוספת בהפרדה הכרונולוגית קורית כאשר השחקנית שמגלמת את עיטאף חינאווי שניצבת בלב הבמה ונבזזת באלימות על ידי השחקנים, מונה את החפצים שנבזזו על ידי החיילים היהודים. באחד הרגעים, מצטרפות שחקניות בשולי הבמה, וחוזרות ומבצעות קטע קטן מתוך רשימת חנויות דיזנגוף סנטר. על ידי הצבת שני הקטעים זה לצד זה נחשף הדמיון וגם השוני הטרגי שביניהן: האחת רשימת ציוד שנבזז באלימות, השנייה רשימה של בתי עסק וסחורות שמוצעים לצרכנים שבעים. הרשימה האחת מתקיימת על חשבון האחרת, שכבת הקיום האחת מתקיימת על חורבותיה של השנייה.

אלא שבשלב הזה קורסת אל תוך ההווה הבימתי שכבה נוספת, ששייכת בכלל לעתיד – גם לעתיד הכרונולוגי של האתר, אבל גם לזה של ההצגה: מסביב לבמה ולמושבי הקהל מתחילה לנוע תהלוכה איטית ועדינה של שחקנים במסכות וכובעים, תחפושות מרומזות. פשרה של התהלוכה יתברר רק בהמשך, כאשר על הבמה יוצג מונולוג של יעל דרור, אימה של הנערה הדס דרור שנהרגה בפיגוע שאירע בדיזנגוף סנטר (אירוע שמתואר בספרה של ברגר אך באופן אחר, מזווית אחרת וללא הטקסט הזה) ורואינה על ידי קנר והשחקניות. ברגע שבו מופיעה התהלוכה לראשונה, השכבות ניתכות זו אל זו: נוצר מפגש בין שכבת הקיום הערבית המוקדמת לבין שכבת הקיום המאוחרת של הקניון. כעת הקשרים בין השכבות השונות הם לא רק כרונולוגיים, אלא הם מהווים מערכת מפותחת של קשרי זיקה, סיבה ותוצאה והשלכות. התהלוכה מופיעה רק כרמז, ונעלמת, מפנה את הבמה לכניסתן של שתי שחקניות מסובכות זו בזו, קשורות זו בחולצתה של זו, שמגלמות את נפתוליו של חוק נכסי נפקדים, ששיאו בשירה קצרצרה של "חד גדיא" – כמימוש מערכת הקשרים המבעיתה בין האירועים השונים, בעזרת תבנית דיבור/שירה שמעוגנת בעומק הזהות הקולקטיבית של הצופים ושל המבצעים. לאחר מכן, מסופרת "אגדת פלאים" – כיצד נבנתה העיר תל אביב. על הבמה הכעת ריקה מתהלך שחקן המונה את סוגי הקרקעות של העיר: חולות, פרדסים, כרמים, בעת ששחקנית אחרת, עדי מאירוביץ', מחלקת לקהל ענבים. המבט של ההצגה מתרחק הן מאירועי 1948 והן מתהלוכת פורים שעתידה לבוא, ובמילותיו של יזהר (שמופיעות בהצגה של קנר אך לא בספרה של ברגר) מחזיר שוב למרכז תשומת הלב את תחושת הארעיות החריפה שההצגה מבקשת לטעת:

שעוד מעט, ובלי להרגיש כמעט, לא יישאר כאן לא הכרם הזה, ולא שביל החול הזה, וכלום מזה לא יישאר [...] כי הכל כאן ארעי, [...] וכולם ילכו ויתחילו לגור בעזה [...] על האדמה הזאת לא יחזיק

מעמד אלא רק דור אחד של איכרים או שניים או לכל היותר שניים וחצי. ויום אחד כולם ילכו ויחליפו

מקום, כאילו הכל היה רק תפאורה מתחלפת.¹⁵⁴

בעת שהמילים האלה נאמרות קורים עוד שני אירועים נוספים, קריסה נוספת של השכבות זו אל תוך זו: הבמה נשטפת באותה תאורה אדומה שאפיינה את רצח ח'ינאווי, ולתוכה נכנסת תהלוכת פורים. הטקסט של יזהר מתוך **מקדמות**, ששייך בהצגה וגם בספר לפרקים העוסקים בשכונת נורדיה ובשכבת הקיום היהודית אשכנזית באתר, מתקיים לצד שכבת הקיום הערבית המוקדמת, ולצד שכבת הקיום המאוחרת של הקניון. ברגע הזה, מתחילה עדי מאירוביץ' לדבר את מילותיה של יעל דרור, על הרגעים הטרגיים של גילוי עובדת מות ביתה, כשתוך כדי סיפורה משמעותה של התהלוכה שנעה מסביב לחלל הולכת ומתבהרת – תהלוכת תחפושות, בהן גם תחפושת של שמש, כזו שלבשה דרור ביום הפיגוע.

מנקודה זו בסיפור, שקרובה יותר להווה שבו ההצגה מתקיימת, חל קיטוע נוסף ואל הבמה נכנסת השחקנית דפנה הרכבי שמבצעת את הטקסט מאת ולטר בנימין על מלאך ההיסטוריה. זהו שוב רגע של חילוף חד, ללא שהות, מנקודת מבט קונקרטי, קרובה יחסית להווה שאליו שייך הקהל, אל מבט רחב ורחוק על עצם תנועתה של ההיסטוריה. אבל קיטוע נוסף חל מיד ונקודת המבט מתקרבת עד כדי נגיעה ממש בקהל, עם המילים שחותמות את ההצגה, מפי המספרת של ברגר שמתבוננת בקניון דיזגוף סנטר – אחרי הכרם, אחרי רצח ח'ינאווי, אחרי מלחמת 1948, אחרי הקמת שכונת נורדיה והריסתה, אחרי הקמת הקניון, אחרי הפיגוע – ומקימה לאתר מציאות חלופית שבה כל השכבות שלו וכל האנשים ששייכים להן מצויים ביחד. ומיד גם האפשרות הזאת מתבררת כארעית בלבד, כשברגר מוחקת אותה וחוזרת לפעילות הקונקרטי והפרטית של קניית השמלה בקניון.

סיכום

בדיוניסוס בסנטר / אין נופים אבודים משתמשת קנר בביטויים בימתיים של תקלות ושיבושים כדי לחשוף משהו מתולדות האתר ומהקשר שבין ההיסטוריה שלו להווה שלו ושלנו. הקיטועים, חילופי הסצנות, המקומות, הדוברים וההתרחשויות פועלים מצד אחד כדי לזעזע את מה שעשוי להיתפס כמהלך "סדור" של שכבות היסטוריות שבאות זו אחרי זו, באופן שעשוי להידמות כהרמוני. כתוצאה מכך, מעוצבים יחסי גומלין מופרעים

¹⁵⁴ יזהר, ס., **מקדמות**, תל אביב: זמורה-ביתן, 1992, עמ' 222.

בין השכבות השונות, כפי שטוענת דפנה בן־שאול לגבי ספרה של ברגר: "תל עם שלוש שכבות, שנבנה בספר, חושף את השניות ההכרחית של מנגנון הבליעה: ברוח הזיהוי של דיוניסוס עלידי ניטשה ככוח פורה והורס כאחד, כפי שהשכבות מסתמכות זו על זו, כך הן גם קוברות זו את זו."¹⁵⁵ ומצד שני, מנקודת מבט אחרת על התקלה ועל האפשרויות שגלומות בה, המבנה המקוטע שמוצע בספר ומטופח עוד יותר בהצגה מאפשר, כטענתה של פרבר, מרווחים, מעצורים והפסקות שמאפשרים את הטלת הספק.¹⁵⁶ במרווחים האלה שבין סצנה לסצנה ובין נקודת מבט אחת לאחרת, נולדת האפשרות לרפלקציה ולהכרה. מעבר להיבט הדומיננטי של התקלה כקונפליקט או כאירוע בלתי צפוי ובלתי רצוי שמעורר תגובת נגד, ישנו גם ההיבט המעודן יותר, של העצירה המתחייבת מכל אירוע בלתי צפוי, שמאפשרת לא רק להגיב בהתנגדות אלא גם לבחון את המתרחש מחדש ובצלילות. זהו היבט מרכזי לא פחות של התקלה בהצגה הזו, שיוצרת מרווחי התבוננות פעם אחר פעם, ומציעה לקהל להבין כל אירוע וכל מצב כבלתי מובן מאליו. לקיטוע הזה מצטרפת החזרה בהצגה על משפט אחד: "על מה אפוא הסיפור?". המשפט שמופיע בכמה נקודות בהצגה ובפי מבצעות ומבצעים שונים, נטען כל פעם בפעולה אחרת על פי ההקשר החדש. לצד תוכן המילים שמזמינות לשאול שאלת עומק בנוגע לסיפור, החזרה עליהן מזמינה לחדש בכל פעם את נקודת המבט, לשאול שוב ושוב ודרך השאלה החוזרת לחדור עמוק יותר אל תוך שכבות הסיפור.

¹⁵⁵ בן־שאול, דפנה, שם, עמ' 94.

¹⁵⁶ Ferber, Ilit, ibid.

3 : מחברת העברית

ההצגה **מחברת העברית** עלתה בשנת 2013 בעקבות פנייה שקיבלה רות קנר מהספרייה הלאומית בהצעה ליצור פרויקט בהשראת אחד הפריטים הארכיוניים ששמורים בספרייה, כחלק מאירוע לציון יובל ה-120 שלה. קנר בחרה לעבוד עם מחברת לימוד העברית של פרנץ קפקא, וממנה היא יצרה הצגה שאותה הגדירה כ"תיאטרון דיבור".

מחברת הלימוד שימשה את קפקא בשנים שבהן למד עברית, החל משנת 1917 ועד מותו ב-1924, והמילים בתוכה כתובות בכתב יד, במרווח, רחוקות זו מזו, בעברית ובגרמנית – מלים עבריות עם תרגומן לגרמנית, או אולי דווקא מילים גרמניות שלצידן הפירוש העברי. 394 מילים, ולא יותר מכך; לא סיפור, לא אפוריזם, בקושי משפט אחד שלם (להוציא כמה ביטויים).

בהצגה מבצעות השחקניות את מילות מחברת העברית, ובנוסף גם כמה טקסטים ארוכים יותר (ובכל זאת קצרים מאוד) מתוך **מחברות האוקטבו** ומתוך **רופא כפרי** (הסיפורים "דף ישן" ו"תנים וערבים"), וכן טקסטים מתוך ספר לימוד העברית שממנו למד קפקא, **שפת עמנו** מאת משה ראטה. המילים מתוך מחברת העברית מהוות חלק מרכזי במופע של קנר, והן מבוצעות בו בשלל דרכים: הן מדוברות, הן מוקרנות על הקיר, הן מודפסות על גלויות ומחולקות לקהל עם כניסתו לאולם, והן גם מבצעות בסיפורים שכתב ושופרו על הבמה. את כל הסיפורים הקצרים האלה שבחרה קנר לכלול בהצגה, היא הגדירה כסיפורים ש"עוסקים בקהילות עתיקות, מוזרות, פלאיות, נכחדות, מוכחדות או מכחידות, נאבקות על נפש".¹⁵⁷ ואכן בכל הסיפורים האלה מתוארות קהילות שונות שנתונות בסכסוך או בבעיה. "נרטיבים מטרידים של קונפליקט", הגדיר פרדי רוקס את הסיפורים הללו.¹⁵⁸

אני סבורה שה"קהילה" היא נושא או שאלה מרכזית שהציבה קנר בלב עבודתה זו, ובאופן ספציפי יותר, אני סבורה שבהצגה זו קנר עוסקת באפשרות ובאי האפשרות של יחידים להפוך לקהילה. המתח שבין יחיד או יחידה לקבוצה נחקר בהצגה בין היתר דרך שני ערוצי ביצוע מרכזיים, שבהם אבקש לדון בפרק זה: העבודה המקהלתית של שחקניות הקבוצה, והעבודה הגופנית הג'י'טיקולרית שלהן. המחקר שקנר עושה בשני הערוצים הללו נוצר בהצגה דרך תקלה ספציפית במיוחד שבה היא התקילה את היצירה הבימתית כולה, כאשר הציבה מחברת ללימוד עברית כטקסט מרכזי במופע. מההחלטה הראשונית הזו נגזרו הכרעות דרמטורגיות

¹⁵⁷ "מחברת העברית", **קבוצת תיאטרון רות קנר**, רות קנר, נדלה 1.2.2020, <https://www.ruthkanner.com/show/%d7%9e%d7%97%d7%91%d7%a8%d7%aa-%d7%94%d7%a2%d7%91%d7%a8%d7%99%d7%aa/>

¹⁵⁸ רוקס, פרדי, "מופע של מילים", **עלילה מקומית**, רמת השרון: אסיה, 2019, עמ' 136.

נוספות שכולן בצורה זו או אחרת צמצמו את מרחב הפעולה הטקסטואלי, הפיזי והפרפורמטיבי של השחקניות ואפשרו להן ולקנר לבחון את אפשרותן או את אי אפשרותן להפוך לקהילה בימתית.

עקרון ההכבדה – הכבדה על ידי צמצום

אוסף המילים במחברת העברית של קפקא הוא מגוון: "צמר גפן", "טופס", "מטלית", "נגף", "אנושי", "אדרבה", "דבר", "תן", "שלטון", "עבד", "צפיפות", "סתם", "תקומה", "המלט", "פשר", אבל ביניהן מופיעה גם מילה אחת נוספת, שברצוני להבליט כחלק מהדיון במושג "תקלה". המילה הזאת היא "הכבדה".

"הכבדה" – מילה אחת מני רבות שמופיעות במחברת לימוד העברית של קפקא, היא לא החריגה ביותר ולא הסתמית ביותר, ובכל זאת, בתוך הצגה זו היא עשויה לקבל מעמד מיוחד של מילת מפתח ביצירה הבימתית. זאת משום שלא רק קפקא השתמש בה; במקרה, מילה זו מזכירה את אחד המושגים שמשמשים את קנר עצמה בעבודתה בתיאטרון: המושג שטבעו אמוץ ואבישג זהבי בספרם **טוסיס, אלטרואיזם ועקרון ההכבדה – חברה ותקשורת בעולם החי**, ושאותו מציינת קנר כמקור השראה (כפי שהצגתי במבוא).

אני סבורה שבהצגת **מחברת העברית** יצרה קנר יצרה הכבדה ייחודית, שהיא דווקא הכבדה של צמצום – צמצום והימנעות משלל כלים ויתרונות של התיאטרון באופן כללי, וכן כלים ספציפיים שבהם קנר עצמה נהגה להשתמש ביצירות קודמות. אני סבורה שהתכונה הזאת של ההצגה יכולה להיות מוגדרת כהכבדה ניכרת, וזוהי דווקא הכבדה של גריעה, של מיעוט ושל היעדר, והיא מאפיינת את מרבית האלמנטים שמרכיבים את ההצגה.

רשימת מילים

ראשית, צומצם הטקסט. כפי שקנר עצמה העידה, כאשר גורעים מהתיאטרון את הרכיב "מחזה", ובוחרים לביים הצגה על פי טקסט שאינו דרמטי (סיפור קצר, רומן, שירה, טקסט מדעי, מחקרי, חדשותי וכיו"ב) – נוצר קושי. גם בהצגת **מחברת העברית**, ההכבדה הראשונית היא עצם העבודה עם טקסטים שאינם מחזות, כמו ברוב יצירותיה של קנר. אבל למגבלה הזאת קנר הוסיפה הפעם משקל מכביד נוסף, ובחרה כטקסט עיקרי חומר שלא רק שאינו טקסט דרמטי, אלא הוא אפילו לא רומן, לא סיפור קצר, לא מאמר, אפילו לא טקסט שמורכב ממשפטים – אלא רשימת מילים. מחברת לימוד העברית היא טקסט חסר עלילה, חסר דמויות, חסר עולם בדיוני, חסר פעולה מיוצגת, חסר רצף תוכני. זהו טקסט שהוא חומר טקסטואלי: סימנים גרפיים, מקבץ עיצורים ותנועות, משמעויות מבודדות מהקשר – ועם הטקסט הזה נדרשות השחקניות לעבוד, וממנו עליהן ליצור פעולה על הבמה.

מחברת העברית מחולקת לשני חלקים, ראשון שמתקיים בחלל מבואה, ועליו ארחיב בהמשך, וחלק שני, הארוך יותר, שבו יושב החלל באולם סטנדרטי יותר אל מול הבמה שעליה פועלות השחקניות. ביצועה של מחברת העברית מתחיל בחלק זה של ההצגה, וצמצומה של אפשרות הטקסט לכדי רשימת מילים ניכר בה ביותר ומשפיע על עבודת השחקניות ועל האופן שבו צופה בהן הקהל ומפרש את ההתרחשות. השחקניות עולות לבמה, מתיישבות על חמישה כיסאות עץ, מחזיקות בעותקים של מחברת העברית. את המילה הראשונה אומרת טלי קרק: "מבט". רגע לפני שהמילה נאמרת בקול, האמן גיא שגיא מקרין אותה על הקיר שמאחורי השחקניות. כך, המילה מוצגת לקהל בה בעת כסימן גרפי וכביטוי פונטי. את המילים הבאות אחריה: "סתם", "נגף", "נגף", והלאה ממשיכה קרק לבטא, אבל המילים שהיא אומרת כבר לא זהות לאלו שמוקרנות על הקיר. נוצרים שני ערוצים נפרדים שבכל אחד מהם מופיעות מילים אחרות וביניהן נוצרים מפגשים: מילה מדוברת אחרי מילה מדוברת, מילה כתובה אחרי מילה כתובה, מילה מדוברת עם מילה כתובה. המילים הכתובות לפעמים מופיעות זו אחרי זו, אבל לפעמים הן מופיעות בזוג, זו ליד זו או זו מעל זו. לפעמים הן תואמות את המילים שנאמרות בקול על ידי השחקניות, אבל לפעמים ממש לא. לפעמים הן מופיעות גרמנית ליד עברית, לפעמים מילה אחת נשאר על הקיר ולידה מתחלפות מילים אחרות ויוצרות צירופים אלטרנטיביים. לפעמים המילים עולות זו על גבי זו ומקשות את הקריאה, יוצרות סבך שמתוכו אפשר לזהות פה ושם אותיות או חלקי מילים. השחקניות פותחות וסוגרות את ההצגה עם ביצוע כזה של מילות המחברת. בין הפתיחה לסיום הן מספרות את הסיפורים הקצרים, אורכו של כל אחד דקות ספורות, ומנגנון החילוף המהיר ביניהם מותיר כל אחד מהם בעמדה ארעית, לא קבועה. כל סיפור הוא רק רכיב קטן בטקסט השלם.

הצמצום הראשוני שחל על הטקסט – כלומר, ההתמקדות במילים הבודדות – כמו מקטין את העדשה שמבעדה צופה הקהל ומאזין לטקסט, וכעת ניתן לראות עד כמה גדול המגוון שבו אפשר להחיות כל מילה בודדת. כשטלי קרק מבטאת את המילה הראשונה "מבט", לדברי פרדי רוקס היא "מכניסה את הצופים בסוד המחברת ומכוננת את 'המבט'".¹⁵⁹ את המילה היא אומרת במעין היסוס, מחלקת אותה לשתי הברות: "מ-בט". המילה הכתובה משתהה לרגע ורק אז מופיעה, כמו מזדנבת אחרי הדיבור. את המילה הבאה, "סתם", קרק מבטאת תוך מתיחה של העיצור הראשון, וכאשר "מבט" עדיין מופיעה על הקיר מאחוריה. על המילה "אנושי", מתעכבת קרק, ומדגישה את ההבהרה שמנוקדת במחברת בטעות כ"נו" – "אנושי". את "אדרבא" היא כמעט מתקשה לומר, מתחילה פעם ופעם נוספת, ומתגברת על המילה הברה אחרי הברה. את המילה "שוויון" היא מחלקת לשתי הברות, שוות במשקלן: "שוו-יון". את המילים "הטבה" ו"הופעה" שירלי גל מדקלמת כמעט

¹⁵⁹ רוקס, פרדי, שם, עמ' 135.

כסדרה, אחת אחרי השנייה, ואת המילה הגרמנית "verleumden" (להלשין) היא מבטאת תוך הדגשת הזרות שלה, ועם ניסיון להטות אותה בתוך משפט עברי, באופן שמדגיש את חוסר הפשר, וכן הלאה דוגמאות לאופנים המגוונים שבהם השחקניות מעניקות צורה וחיים אחרים לכל אחת מהמילים.

הפירוק של טקסט ההצגה ליחידות טקסטואליות קטנות, עד כדי רכיב המילה הבודדת, הוא אולי ההכבדה הגדולה ביותר בהצגה. דרך צמצום הטקסט, הופכת הבמה בהצגה ל"במה למילה",¹⁶⁰ פשוטו כמשמעו: במה שיכולה להכיל רק מילה בודדת, ומילה בודדת שמקבלת את כל הבמה כולה. רעיון זה מהדהד אולי את אחד המשפטים שמופיעים על קיר החלל בחלק הראשון של המופע: "אילו היה די בהנחת מלה והיה אפשר להסתלק מתוך ההכרה השקטה, שמלה זו כולה מילאת בישותך."¹⁶¹

הצגת **מחברת העברית** היא לא ההזדמנות הראשונה שבה עבדה קנר עם טקסט חסר עלילה, חסר דמויות, חסר מבנה אסתטי מכוון; ניסיון דומה להפיח חיים ברשימה נעשה כאמור בהצגה **דיניסוס בסנטר / אין נופים אבודים**, עם רשימת החנויות בדיזנגוף סנטר. רשימה דלה, יבשה ושימושית, שבוודאי לא נוצרה כטקסט אמנותי משום סוג, אבל היא קמה לחיים על הבמה בעזרת הדינמיקה שמתהווה על הבמה. כאן, משתמשת קנר בריבוי אמצעים כדי להפיח חיים ברשימה: תנועה, תלבושות משוכללות, תאורה, לחן. **במחברת העברית** המצב הפוך: אין אלמנטים משוכללים שמתווספים אל הבמה כדי לתמוך במילים, אלא הן עומדות עירומות כאוסף צלילים וכאוסף סימנים גרפיים. תחילת ההצגה היא בישיבה ובדיבור, ואין אפילו תנועה בימתית שתשתלב בהגיית המילים. כאן, הדינמיקה שקנר יוצרת בתוך הטקסט היא אחרת ונשענת על הרבה פחות: על איתורה של פעולה שטמונה בתוך המילה עצמה, בתוך העיצורים והתנועות שלה, ובמפגש של מילה אחת עם אחרת. הדרמטורגיה של המילים במחברת (כרשימה) כופה עליהן דינמיקה של מעין התנגשות: הן לא ממשיכות זו את זו, לא מתקשרות זו לזו מבחינה תחבירית, והיחס שביניהן הוא שרירותי והניסיון לקרוא אותן בזו אחר זו ולמצוא פשר הוא ניסיון בלתי אפשרי. גם זאת תקלה. דינמיקה דומה של אי התאמה מתאר קפקא עצמו, בנוגע לכתיבתו: "כמעט אף מילה אחת שאני כותב אינה תואמת את חברתה, אני שומע את העיצורים מתחככים זה בזה בקול פחי, והתנועות מלוות אותם בזמרה ככושים בהצגה." כתוצאה מההתחככות הזאת, טוענים דלו וגואטרי, "השפה חדלה מלהיות מייצגת [...], כדי להימתח אל עבר הקצוות או הגבולות שלה."¹⁶²

¹⁶⁰ "מחברת העברית", **קבוצת תיאטרון רות קנר**, רות קנר, שם.
¹⁶¹ קאפקא, פרנץ, **יומנים כרך 1: 1910–1913**, 27.12.1910, תרגום: חיים איזק, תל אביב: שוקן, 1978, עמ' 27.
¹⁶² קאפקא, פרנץ, **יומנים כרך 1: 1910–1913**, 15.12.1910, עמ' 21, בתוך דלו, זייל וגואטרי, פליקס, **קפקא – לקראת ספרות מינורית**, תרגום: רפאל זגורי-אורלי ויורם רון, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 56.

בעצם הפיכת מחברת ללימוד שפה שמכילה רשימות ומילים שמנותקות זו מזו לכאורה, לטקסט עיקרי שמבוצע על במה, מתערער משהו בהיררכיה הקונבנציונלית של מילים, משפטים ומשמעות, בתיאטרון אבל גם בכלל; הטקסט הבימתי מאבד את המסגרת הנרטיבית, המילים מאבדות את המסגרת התחבירית שלכאורה מעניקה להן פשר, ותשומת הלב מתמקדת במילים הבודדות, שכעת יש לשאול – מה הן בעצם? ההכבדה שמוטלת על המופע משמשת בין היתר ככלי לחקור תכונות שונות של המילה: הגרפיות שלה, המצלול שלה, הקצב שלה, גם המשמעות או ריבוי המשמעויות שלה. "המילים של קפקא", טוען גלילי שחר, "אינן להצגה, אלא לביצוע." מילים אלה, לדבריו אינן נשאויות של משמעות, אלא מבעים בפני עצמם:

והרי מילים אלו עשויות כמחוות. ולכן שוב אין כאן ייצוג (מילה המייצגת דבר מה בעולם) אלא קריאה (הרמת קול), ולא דיבור (דוֹשִׁיח) אלא פנייה. כל מילה נעשית על הבמה כתפנית־דיבור, כהתפרצות, כצעקה. המילה הבוקעת ממחברת העברית משיבה אותנו להאזין למילים בטרם יהיו למילים, בעודן זעקות, יללות, יבבות, הגאים שבורים והברות רצוצות.¹⁶³

התיאטרון, טוען שחר, הוא זה שיכול לבטא את תכונותיהן של המילים שאינן ייצוגים: "בתיאטרון אנו משגיחים במצלול, בתהודה, בהיגוי של מילים חצויות. התיאטרון משיב אותנו לחוש בחומריותן של המילים. השחקנים משיבים למילים פעימה, חום גוף, מחזור דם. לא משמעותן של המילים (מה הן אומרות? מה רצה קפקא לומר?) אלא ממשותן – החיתוך, החיכוך – היא הקובעת."¹⁶⁴ ההתמקדות במילות מחברת העברית כטקסט ההצגה, הענקת הבמה כולה למילה הבודדת, מאפשרות את הבחינה של המילים כחומר צלילי ולא כייצוגים, בחינה שטמונה גם היא כבר ביצירתו של קפקא:

מה שמעניין את קפקא זה חומר צלילי טהור אינטנסיבי שנמצא תמיד ביחס לשלילה העצמית שלו, צליל מוסיקלי שעבר דה־טריטוריאליזציה, זעקה שחוקמת מסימון [...], מקומפוזיציה, מזימרה, מדיבור; צליליות שמתברת כדי להשתחרר משרשרת שהיא עדיין יותר־מדימסמנת. כשמדובר בצליל, רק מידת האינטנסיביות שלו קובעת, והיא בדרך כלל מונוטונית ותמיד לא־מסמנת [...]. הצליל איננו מופיע כאן כצורת ביטוי, אלא כחומר בלתי מעוצב של ביטוי [...] שיפעל על הגורמים האחרים.¹⁶⁵

¹⁶³ שחר, גלילי, "המשפט שאינו נגמר", הארץ, 02.05.2014, עמ' 4.

¹⁶⁴ שם.

¹⁶⁵ דלז, זייל וגואטרי, פליקס, שם, עמ' 31–32.

העניין של קנר במילים כחומר, מעבר לפונקציה הייצוגית שלהן, לא החל עם הצגת **מחברת העברית**, אלא הוא חלק מרכזי ביצירתה עוד לפני הקמת קבוצת התיאטרון. אפילו ביצירה מוקדמת כהצגה לנוער **על מבנה האטום**, שיצרה קנר בשנת 1985, טקסט ההצגה – טקסט מדעי יבש שכולל מונחים מקצועיים – הפך על הבמה לחומר, ולא לנשא של משמעות מייצגת. טקסט מדעי זה, טוענת בן-שאול, הפך "בקלות רבה יותר משפת היומיום המשמשת לשיקוף אוטומטי של תכנים – ליסוד תיאטרוני בעל נוכחות מוסיקלית ואף חומרית, וריאציה על שאיפתו המוכרת של ארטו להפוך את השפה ליסוד פלסטיטונלי."¹⁶⁶ מילות מחברת העברית עוברות בהצגה תהליך דומה, שבו משתלבת הפרשנות הצלילית-חומרית של מילותיו של קפקא, עם העניין של קנר ברבדיה של המילה שמעבר למשמעות המייצגת. אצל קפקא, טוענים דלו וגואטרי, ההפיכה של מילה לצליל היא לא רק הפיכתה לרכיב בתוך המכלול, לצורת ביטוי, אלא היא פועלת כמעשה ש"גורם לאיסדר אקטיבי בביטוי, ובתגובה לכך – לאיסדר בתוכן עצמו."¹⁶⁷ אני סבורה שזאת גם היתה הפעולה של קנר בהצגה: ליצור איסדר במה שנתפס כסדר הטוב של טקסט, לשבש את צורת הביטוי ודרך השיבוש הזה, לשבש גם משהו בתוכן עצמו.

הצליליות של הדיבור

תחום נוסף שקנר צמצמה בהצגה זו, הוא המוזיקה. קנר מרבה להשתמש במוזיקה ביצירותיה, וברובן היא משתפת פעולה עם מוזיקאי שיוצר מוזיקה מקורית ומנגן אותה באופן חי על הבמה. בהצגות, המוזיקה מעולם לא משמשת כקישוט או כמוזיקת רקע, אלא תמיד מהווה ערוץ פעולה שעובד יחד עם השחקניות או כנגדן. אורי דרומר, רוני שפירא, אילן גרין, אבשלום אריאל, שוש רייזמן, מיקה דני – כל אלה הם מוזיקאים ששיתפו פעולה עם קנר, הלחינו, ניגנו על הבמה ואף בנו עבור ההצגות כלי נגינה מיוחדים.

עם זאת, **במחברת העברית** אין מוזיקאי על הבמה, ואין מוזיקה מוקלטת, אין כלי נגינה ואין לחנים ברורים. את הערוץ המוזיקלי בהצגה קנר צמצמה עד כדי העלמה מוחלטת. כתוצאה מכך, הצליליות היחידה שנשמעת על הבמה היא זו של הדיבור. הטקסט הצטמצם, המוזיקה נעלמה, ומה שנותר על הבמה זה קולות השחקניות שמופקים בעת הדיבור: הקצב, הגבהים, המצלול, העוצמה והתדירות.¹⁶⁸

¹⁶⁶ בן-שאול, דפנה, "תפקיד המספרת: על היוצרת רות קנר", **מותר** 12 (2004): עמ' 110.

¹⁶⁷ דלו, זייל וגואטרי, פליקס, שם, עמ' 63.

¹⁶⁸ על הקשר שבין הדיבור והמוזיקה בהצגת **מחברת העברית** כתב המוזיקולוג ראובן סרוסי: "בהצגה **מחברת העברית** בולטת איכות מוזיקלית, לא רק באספקטים הסונווריים, הרבים והמטופחים, אלא דווקא בסוד הגיון הרצף. בחיבור המילים בשילוב הדגשים והאינטונציות, הקיטועים וההשלמות, העצירות המוארות (האטה וכמעט 'פריז') וההמשכים הזורמים (האצה וחזרה ליטמפני רגיל) נוצר סוג של דיסקורס מוזיקלי. [...] שילוב המדיניות והחושבים השונים (אבל תמיד בסוג של סגפנות) יצר קונטרפונקט קצבי ורברבדים." סרוסי, ראובן, **עלילה מקומית**, רמת השרון: אסיה, 2019, עמ' 144.

במה קטנה, כיסאות ושתי שקיות ניילון

גם על מרחב הבמה החילה קנר צמצום קיצוני. לכאורה, ההיבט הזה לא מנוגד לגישתה האמנותית הבסיסית שניכרת גם בהצגות האחרות: קבוצת התיאטרון נוהגת להופיע בחללים קטנים יחסית, על במות קטנות יחסית. לעתים קרובות קנר מקטינה את החללים שבהם הקבוצה מופיעה והופכת אותם למקומות אינטימיים שבהם נשמרת קירבה בין השחקניות לקהל. כך עשתה בהרצה הראשונה והמקורית של **דיוניסוס בסנטר**, בשנת 2004, כאשר הקימה במת זירה על גבי הבמה הגדולה באולם שוטלנדר באוניברסיטת תל אביב; כך גם בהצגות השונות שעולות באולם ורדה במרכז סוזן דלל, שבהן הטריבונונות והבמה תופסות כמחצית מהפוטנציאל של האולם, וכך גם בהזדמנויות נוספות, בחללים אחרים. הגישה הנזירית של קנר למבנה הבמה תואמת גם את גישתה לשימוש בתפאורה, באביזרים ובתלבושות, ואפשר לייחס אותה למסורת התיאטרון סיפור, של במות ריקות ודלות בחפצים. "A set by its very name sets limits on what might be ahead. An empty space releases the imagination to roam", כותב מייק אלפרדס.¹⁶⁹ הרוח החיה שבתיאטרון, הוא טוען, נובעת מהשחקנים שעל הבמה, והם המקור שממנו צומחת ההצגה. לכן, כל תוספת של אביזר, של תלבושת, של כלי או של טכנולוגיה צריכה להיות חיונית – דבר שהכרחי שיהיה לשחקניות כדי לעשות את עבודתן/ה. הבמה הריקה למדי שאליה שואף התיאטרון סיפור, מקושרת מבחינת אלפרדס לעצם מהותו של התיאטרון: "Storytelling in an empty space is when theatre is most itself, at its purest", וזאת, בין היתר, משום שהחלל הריק מעודד את כושר ההמצאה, מצריך תושייה.¹⁷⁰ נוכח האתגר שמציבה במה ריקה, השחקניות בתיאטרון סיפור צריכות להיות אלה שמפחות חיים בחלל ומאפשרות גם לקהל לראות את מה שהן רואות בדמיון. הן עושות זאת בעזרת הדיבור שלהן, התנועה שלהן וכן בשימוש היצירתי שהן עושות בפריטים הספורים שכן עומדים לרשותן, שמאפשרים להן לנוע בגמישות בין דמויות או פונקציות בימתיות, בין מקומות, מצבים וזמנים.¹⁷¹ ואכן, ביצירותיה של קנר כל האובייקטים הגשמיים שעולים על הבמה מנוצלים עד תום מבחינת השימוש שנעשה בהם, שצובר משמעויות שמתפתחות לאורך המופע. הצמצום הניכר של האביזרים מוביל לכך שתכונותיו הרבות של האביזר, החומר או המבנה נחקרות, נחשפות, הופכות שימושיות בהצגה. כך זה עם ארון המגירות הנייד **בפרשות רצה**, שמשמש כדימוי בסיסי לעבודה הארכיונית שעליה מושתת הספר, כבמה לעמוד עליה ולהופיע, כדוכן נואמים, כארון בגדים ואפילו כמטבח שבו שחקנית מבשלת דייסה; הכיסאות **בדיוניסוס בסנטר** / **אין נופים אבודים** שמשמשים

¹⁶⁹ Alfreds, Mike, *Then What Happens?*, London: Nick Hern Books, 2013, p. 33.

¹⁷⁰ *ibid*, pp. 35–36.

¹⁷¹ *ibid*, p. 49.

כצריפי מגורים, כבמות ניידות, כרכוש שנבזז, ועוד; השטיח וערימת הספרים **בהדרך לשמה**,¹⁷² גיליון הנייר **באצל הים**, ועוד ועוד.

ואולם, גם על פי עקרונות הצמצום שמפעילה קנר בכל יצירותיה, **מחברת העברית** היא מקרה קיצוני. בהצגה הזאת הבמה היא כל כולה מבנה עץ צר וקצר, רצועה שניצבת על גבי רצפת החדר ועליה יש מקום רק לחמישה כיסאות, לעמידה, לישיבה ולדיבור. על הבמה הזאת אי אפשר לרוץ, לרקוד, ליצור תחומים שונים מקבילים ומקומות נפרדים, אין עליה מקום לשום אלמנט תפאורתי ואף לא לתלבושות גדולות. גם האביזרים שמשמשים את השחקניות בהצגה מוגבלים לעותקים של מחברת העברית, לממחטה אחת שמבליחה לרגע בהצגה, לכמה פריטי לבוש בודדים ולשתי שקיות ניילון של סופרמרקט – אביזרים שבממדיהם ובמשקלם תואמים את המידות הקטנות של הבמה עצמה.

מבחינת השימוש שעושה קנר בתאורה, וגם כן בהתאם לגישת התיאטרון סיפור, הצגות הקבוצה מעולם לא נשענו על פעלולי תאורה ומולטימדיה, ואף על פי כן תמיד נעשה בהן שימוש בתאורה כאמצעי שמעצב ומאפיין מקומות והתרחשויות (בשיתוף פעולה ארוך שנים של קנר עם מעצב התאורה שקד וקס). שטיפה אדומה שיוצרת סצנה אלימה **בדיוניסוס בסנטר / אין נופים אבודים**; תאורות שונות לשני חלקי הבמה, שמאפיינות שני חללים מקבילים **במעוף היונה** (2011); החשכה חלקית של החלל ליצירת סצנת סיום פלאית ואינטימית **באצל הים** (הליכה בים); תאורה מיופיפת ומלאכותית, תיאטרלית מאוד, שמזכירה מחזמר **בפרשות רצח** (2008). בכל ההצגות הללו התאורה אמנם פשוטה, אך משמשת באופן אפקטיבי את צורכי ההצגה. **במחברת העברית** התאורה הצטמצמה למינימום – אור קבוע שמאיר את החלל כדי שאפשר יהיה לראות את הנעשה בו.

מנגנון של הצטרפות והיפרדות

בהמשך לצמצום הנקודתי שחל במישורים השונים של האירוע התיאטרוני, **מחברת העברית** היא מעין הצגה מפורקת, מפוררת לחלקיקים. האירוע "הצגה" מחולק בה לקטעים שונים, לחללים שונים, למופעים שונים בו

¹⁷² ההצגה **הדרך לשמה** מהווה דוגמה טובה לאופן העבודה החסכוני של קנר עם אביזרים. בהצגת הילדים הזו, מספרות השחקניות סיפורי ילדים מהקלאסיקה העברית, וזוהי הצגה דלה מאוד באביזרים ובתפאורה. אחד האביזרים המרכזיים ביותר הוא הספרים עצמם. כפי שכתב נעם גל, החפץ ספר מקבל בהצגה תפקיד כפול: של מקור הסיפורים שמתוכו מקריאים, אבל גם של אביזר בימתי עם משמעויות מתחלפות. "מגדל ספרים צנוע מוצב בפינתו האחורית של החלל, ובכל אפיזודה לוקחים השחקנים ספר מן המגדל, כביכול להקריא מתוכו את הסיפור, אבל גם כדי להסתתר מאחוריו כשגולן הים מאיים מתוך מאורתו, או לעטותו כזקנו של אליהו הנביא, ואף לשמש כקלעים שמהם נכנסים השחקנים אל הבמה. מן הספר, כאמור גם מקריאים לכאורה את הסיפור שלפנינו. כלומר גם הספר עצמו, בגרסתה של קנר ובבחירות העיצוביות של כנרת קיש, הוא לא רק הכלי המכיל את הטקסט, אלא גם ובעיקר התיאטרון של הכלי". גל, נעם, "המסע אל הלכאורה", **ערב רב, מגזין עצמאי לאמנות, תרבות וחברה**, 10.4.2012, <https://www.erev-rav.com/archives/17888>

זמניים, לסיפורים עצמאיים ולבסוף ומעל לכול – למילים בודדות שמבוצעות זו אחר זו, זו על גבי זו, בהתקבצויות והיפרדויות. ההצגה מורכבת מהרבה "דברים" שיוצרים מעין שלם, "גוף" כלשהו. אבל היחידות הקטנות שמרכיבות את השלם לכאורה הזה, לא מתאחדות. הן נותרות מפורקות ומותירות רושם מצטבר, וכך ההצגה כולה מחלחלת ומתמוססת, מתגנבת, מתנחלת בחלל, לאו דווקא מתחילה ונגמרת באופן נחרץ.

ההצגה נפתחת בפנייה של השחקנית עדי מאירוביץ' אל כל באי ההצגה שנמצאים בחלל גלריה, במבואה. היא מציגה בפני הצופות והצופים את מבנה האירוע ומזמינה אותם לצפות במופעים הקטנים השונים שמתקיימים במבואת הגלריה. את הקטע הקצר הזה מבצעת מאירוביץ' בסגנון של מדריכת תיירים או נציגה בעמדת מודיעין: היא אדיבה ומסבירת פנים, מניפה שלט קטן ואדום בצורת האות i המייצגת את המילה information, מסבירה בבהירות ומזמינה את האורחים לאירוע. היא מגלמת עמדה ייצוגית וקונבנציונלית של מדריכה במוזיאון או מדריכת תיירים. אלא שכבר בשלב המוקדם הזה חלה תקלה, והגילום של מאירוביץ' את סוכנת האינפורמציה משתבש על ידי מחוות מוגזמות ומודגשות, קטיעות והשתהויות שפוגמות ברצף הדיבור והתנועה שלה ומשוות למשחק שלה אופי מכני ומלאכותי, כאילו אוטומט מבצע את המונולוג, ולא שחקנית שמנסה להפיח חיים בתפקיד. במבנה הכולל של האירוע, הקטע הראשון הזה הוא רגע שמאחד בין הצופות והצופים. זוהי ההכרזה על פתיחת האירוע, פנייה של גורם אחד, השחקנית, אל הרבה יחידים, והפיכתם מיחידים ל"קהל". אולם המהלך המאחד הזה נשבר מיד ברגע הבא, כאשר הקהל מתפזר והצופות והצופים ניגשים לאירועים השונים שמתקיימים בו־זמנית במוקדים שונים בחלל, כיחידים או בקבוצות קטנות. צלצול פעמון מכריז על תחילת המופעים השונים ומספק גורם מארגן בתוך הדינמיקה הבו־זמנית והמפוזרת שמתהווה.

הקטעים הקצרים שמבצעות השחקניות בחלק ראשון זה של ההצגה מוצגים במקביל, כריבוי של אירועים קטנטנים. זאת, לעומת התחלה של הצגה ברגע אחד מובהק, באירוע אחד שממלא את החלל, מגדיר במה וממקד את תשומת הלב של קהל במוקד אחד או באזור אחד. **במחברת העברית**, שחקניות הקבוצה שממוקמות בפינות שונות בחלל אפילו לא מנסות לתפוס מרחב גדול יותר מאשר התחום המצומצם שסביב כל אחת מהן, מרחב שמספיק בכדי להכיל אותן, את פעולתן ואת קומץ האנשים שמתקבצים סביבן וצופים בקטעים הקצרים. למרות שהחלל עצמו הוא די גדול, השחקניות בפינות נדחקות, מצטמצמות, כאילו נמלטות או מסתתרות בתוך החלל עצמו, שעליו הן לא יכולות או לא רוצות לתבוע בעלות מלאה. ובהמשך לכך, אף אחת מהשחקניות לא מנסה לדבר אל כל הנוכחים בחלל, לא לקבץ את כולם יחד לגוף אחד שצופה ומאזין, אלא הן מסתפקות בבודדים שהתאספו סביבן, מדברות אליהם בשקט, בפנייה אישית ואינטימית. הצמצום בהצגה, ה"הכבדה", ניכר בתפיסת החלל ובעיצוב התנועה של השחקניות בתוכו כבר ברגעים ראשונים אלה של המופע.

אחרי המונולוג הקצר של מאירוביץ', מופיעה באחת הפינות יעל מוצפי שמציגה חיקוי היתולי של רות קנר המספרת בגוף ראשון כיצד גילתה את מחברת העברית של קפקא. בחיקוי הזה, המבעים החזותיים, הגופניים והקוליים של קנר מודגשים: השיער המתולתל והנפוח הופך לערימה מבולגנת של שיער אסוף, העוויות הפנים מועצמות, הטכניקות הרטוריות, כשמבוצעות במכוון, הופכות בולטות, והדמות כולה הופכת לכמעט קריקטורה. במאית ההצגה הופכת לציטוט, למקטע מתוך שלם. באותה עת, עדי מאירוביץ' נעה בחלל ודוחפת לפניו מעין עגלה קטנה, או דלפק נייד, שעליו צנצנת סוכריות אדומות. היא זו שפונה אל הקהל, בוחרת נמענת או נמען ומדברת אליהם. היא מבצעת קטע מתוך יומניו של קפקא, שבו מתואר בגוף ראשון חשק שתוקף את הדובר למראה מעדניות שבהן נמכרים ממתקים, בשר מעושן ושאר מאכלים "מזיקים". בעודה דוברת, השחקנית מכניסה לפיה את אחת הסוכריות, מוצצת אותה לפרקים ומוציאה אותה שוב מהפה. על קטע זה כותב פרדי רוקם:

"Instead of showing us the different dishes that Kafka mentions, Adi puts the candy back into her mouth for a short while, and then takes it out again, ending the presentation by offering a piece of candy from the jar to her listeners. This is her craving; not Kafka's."¹⁷³

המחוות שמבצעת השחקנית משמשות ליצירת פיצול בינה לבין הטקסט, בינה לבין הדמות הדוברת ועוזרות לה להדגיש את הפער ביניהן ואת מעשה עטיית הדמות ופשיטתה לאורך ההצגה. אחרי שעדי מאירוביץ' מסיימת את הקטע, היא דוחפת את העגלה ומתרחקת, וכך מתחיל ונגמר גם הקטע כולו, כמו טלאי בודד בתוך המכלול. באותו הזמן, השחקנית שירלי גל עומדת בפניה בחלל, דחוקה במעין כוך בין שני קירות, לפניו דלפק קטן משלה שעליו כמה פירורים ופיסות (מרציפן? בצק?) והיא מתעסקת בחומר, לשה ומעצבת אותו. היא מבצעת פרגמנט מתוך **מחברות האוקטבו**, מתוך המחברת הראשונה, שמספר על מבקר סיני שאינו דובר גרמנית אך מתעקש לבוא לביקור בביתו של הדובר המופתע. הגבות של השחקנית מודגשות וצבועות בשחור. לקראת סוף הקטע היא מצליחה ליצור מהחומר שבידיה דמות של אדם, ובעזרתה מגלמת את החכם הסיני שנס מהחדר. ואז, את הקטע כולו היא מסיימת בבת אחת, בנגיסה בראש הדמות, "כאילו שוברת איזה טאבו סודי".¹⁷⁴ כל המחוות שלה בקטע

¹⁷³ Rokem, Freddie, *ibid.*

¹⁷⁴ *ibid.*

– הגבות הצבועות, המבטים לצופים, ההתעסקות בבובה ולבסוף הנגיסה בה – נעשות בהבלטה, באופן כמעט מוגזם וקרקסי, שמושך תשומת לב למלאכותיות של המחוות.

באותו חלל נעה גם טלי קרק, פונה בפניות אישיות במיוחד לקהל וכמעט לוחשת באוזני האנשים והנשים משפטים קצרים מאת קפקא. בחלל אחר, עומד רוֹן בבלוקי, בבגדי עבודה ליד דלי ובידו מברשת צבע, אל מול קיר שעליו מוקרנת דמותו שלו עצמו, מסייד קיר, שעליו מופיע ציטוט של ולטר בנימין: "נצחים חייב האיש להניע כשהוא מסייד".¹⁷⁵

בחלק הזה של המופע האירועים הם קצרים, בוזמניים ופזורים ברחבי החלל. אחרי פרק זמן שבו הקהל נע בין המוקדים השונים הללו, הוא מוזמן להיכנס לחלל שבו מתקיים החלק השני של ההצגה. בכניסה, כל צופה מקבל/ת משחקן הקבוצה רוֹן בבלוקי גלויה קטנה שעליה מופיעה אחת ממילות המחברת בכתב ידו של קפקא: המילה העברית בצד אחד והגרמנית בצד השני. רגע זה מכונה בהצגה "טקס קבלת מילה", ולטענת פרדי רוקם הוא מחזק את ההקשר ה"חינוכי" של המופע. השם הזה, סבור רוקם, מעורר מתח אמביוולנטי בין שמותיהם העבריים של שני טקסים יהודיים: קבלת שבת וברית מילה.¹⁷⁶ המילה הממשית, זו שמקבלות הצופות בכניסה לאולם, מתקשרת פתאום לשני הטקסים הללו, שניהם טקסי חניכה קהילתיים, ואכן גם הקהל "נחנך" לתוך המופע, הצופות והצופים הבודדים נחנכים להיותם קהל. ואולם רגע החניכה הזה הוא לא רק רגע של הפיכה לקהילה, רגע מאחד, כי אם גם רגע מפריד: "מחברת העברית של קפקא" (כאובייקט שטרם התפרק בהצגה, ושאליו מתייחסים עד כה כאל יחידה אחת) הופך לאוסף של מילים בודדות שנעקרו מהקשרן הכללי ונגזרו לגלויות בודדות. המילים הבודדות שונות זו מזו, וכל אחת מהן שניתנת לכל צופה מהווה שער כניסה אחר אל ההצגה. כל מילה עשויה להפעיל נקודת מבט אחרת על ההצגה שתכף תוצג, לכוון פתיחה אחרת לכל צופה. המחווה האחת הזאת היא בעצמה בעלת משמעות כפולה, של צעד שיוצר קהילה, או שמא מפרק אותה.

בחלק הזה של ההצגה חלה הצטמצמות נוספת: הצופים והצופות נאספות לתוך חלל אחר, מסורתי יותר, שבו יש שורות מושבים לקהל ולפניהן במה – משטח עץ מוגבה וצר מאוד, מטר אחד רוחבו, שעליו חמישה כיסאות עץ. כאשר השחקניות עולות לבמה, הן עוברות ממצב של התפרשות על פני חלל גדול, כאשר לכל אחת פינה מבודדת משלה, אל מצב שבו הן דחוקות זו ליד זו על הכיסאות וכל פעולתן נתחמת לרצועת הבמה. במה זו לא מאפשרת מיזנסצנה רחבה, התרחשויות בוזמניות בקנה מידה רחב, או את נוכחותה של קבוצה גדולה יותר

¹⁷⁵ בנימין, ולטר, "פרנץ קפקא, ליום השנה העשירי למותו", **מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים**, תרגום: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1996, עמ' 244.

¹⁷⁶ Rokem, Freddie, *ibid.*

מאשר חמש השחקניות. זאת במה מגבילה; כל מה שאפשר לעשות עליה זה לעמוד ולדבר, או לשבת ולדבר. הציפוף הפיזי שחל בשלב הזה מכוון את מבטי הקהל אל נקודה אחת והופך את השחקניות הדחוקות למשהו שנראה כמו קבוצה. לכאורה, הפוטנציאל ליצור גוף אחד עשוי להתממש עכשיו. אולם עד מהרה מתברר שזוהי רק מראית עין של קבוצה, ובפועל, הדינמיקה שבין השחקניות שעל הבמה היא לא בדיוק דינמיקה של קבוצה מאוחדת.

איך נוצר "תיאטרון מינורי"?

הצמצום שבולט כל כך בהצגת **מחברת העברית** מאפיין במידה זו או אחרת גם את שאר יצירותיה של קנר. בהצגות מסוימות הוא ניכר פחות, אבל גם אז, ובהתאם לעקרונות התיאטרון סיפור כפי שתיארם מייק אלפרדס, מה שישנו על הבמה הוא המינימום ההכרחי. אבל גם בתוך צורת העבודה האופיינית הזאת, **מחברת העברית** היא צעד קיצוני. גם רכיבים שעד כה שימשו את קנר, שגם כך היו מדודים, כעת נושרים והאירוע הבימתי נותר עירום במיוחד. בכך, אני סבורה, באה לידי ביטוי ההכבדה הספציפית שקנר הפעילה בהצגה, כשהתקילה את השחקניות (וגם את הקהל) בהיעדר כמעט מוחלט של רכיבים שנתפסים כחלק מהותי מהצגת תיאטרון.

"סימני התקשורת אינם אקראיים, ויש קשר בין המסר שאותו מעוניינים להעביר – לבין הסימן", טוענים זהבי וזהבי לגבי הפונקציה התקשורתית של עקרון ההכבדה בטבע. בהמשך לשימוש המושאל שעושה קנר במושג הזה, יש לשאול: מהו המסר שאותו היא מעוניינת להעביר על ידי הצמצום? מעבר לחידוד תשומת הלב לרבדים העמוקים של המילה הבודדת שאינה חלק מ"תוכן" טקסטואלי, כפי שתיארתי קודם, תשובה לכך נעוצה לפי דעתי גם בהגדרת ה"ספרות המינורית" שטבעו דלו וגואטרי בעקבות יצירתו של קפקא, מושג שהדיו מורגשים גם ביצירה הבימתית של קנר.

הספרות של קפקא, טוענים דלו וגואטרי, נושאת עליה את חותם המצב הפוליטי חסר המוצא, ושפתו מנסה למצוא קו מילוט מהדומיננטיות המז'ורית הספרותית והלשונית, וכך גם משקפת מעין תקלה שאירעה במישור הפוליטי:

לא מדובר בשפה מינורית כשפתו של המיעוט, כי אם בשפתו של מיעוט הדובר שפה מאז'ורית – שפתו של כובש, קולוניזטור וכו'. שימוש מינורי בשפה מאז'ורית כרוך בהכרח בהתמודדות מתמדת עם מצב של חוסר אפשרות: חוסר האפשרות שלא לכתוב, חוסר האפשרות לכתוב בשפה המאז'ורית (שפתו של השולט) וחוסר האפשרות לכתוב אחרת מאשר בה. האפשרות לכתוב ולהתבטא נולדת מן המפגש

(החונק, המתסכל והבלתי נמנע) עם המבוי הסתום הזה. מצב זה מביא לכך שהדובר או הכותב נאלץ

לבצע הזרות בתוך השפה המאזוירית, כך שמוטבע בה מקדם חזק של דה־טריטוריאליזציה.¹⁷⁷

הניתוח של דלז וגואטרי מציג נקודת מבט על יצירתו של קפקא, שמבליטה את הימצאותם של "קווי מילוט" ביצירתו – דרכים אלטרנטיביות לחמוק מהכובד המזוירי שבא לידי ביטוי בשפה, בספרות, בפוליטיקה, בחברה, במשפחה, ביחסים זוגיים. החיפוש אחר קווי מילוט כאלה מוצא ביצירתו של קפקא ביטוי ספציפי שהפך לנקודת חיבור משמעותית בהצגה, והוא העניין שהיה לו בלוליינים, בשחקנים ובתיאטרון.

ליצירותיו של קפקא, טוען גלילי שחר, יש "תחביר של שפת שחקנים", ולמערכת הכתיבה שלו יש "פרספקטיבה של לולייני".¹⁷⁸ ביומניו ובכתביו של קפקא ישנו מקום מיוחד לתיאטרון, לקרקס, לשחקנים וללוליינים. כך למשל, בפרגמנט האחרון לרומן ה**נעדר** (שמופיע גם הוא תלוי על קיר המבואה בהצגה), מתוארים קורותיו של קרל רוסמן, שרוצה להתקבל לחברי "התיאטרון הגדול מאוקלהומה", כמוצא אחרון אחרי שנכשל בכל דרך אחרת להשתלב במסלול חיים מהוגן. התיאטרון מוצג כאן כמעין אלטרנטיבה, מקום שמקבל אל שורותיו גם אנשים כרוסמן, חסרי תעודות, מסמכי זיהוי או שיוך לאומי.¹⁷⁹

על המפגש המכונן של קפקא עם התיאטרון היידי הנווד, שהותיר בסופר חותם פרפורמטיבי וגם לשוני, כותב גלילי שחר: "היידיש התגלתה על ידי קפקא מחדש כשפת תיאטרון, וככזו, כלשון בימתית בלתי ממושמת, לשון 'ללא דקדוק', כשפה חסרת מולדת, לשון 'שחקנים נודדים'". היידיש, טוען שחר, העניקה לקפקא "מושג בדבר מרחב לשוני מינורי", והמרחב המינורי הזה הוא מרחב של שחקנים.¹⁸⁰ ייתכן שדרך בחירת מחברת העברית כטקסט ההצגה, מחפשת קנר מרחב דומה, "לשון שחקנים נודדים" בתוך לשון של השחקניות שלה, כביכול. אני סבורה שהעמדת תנאים בימתיים של דוחק, על ידי צמצום קיצוני של אמצעים בימתיים, נועדה לחקור את האפשרות של מעין "מינוריות" בימתית כזו, את האפשרות של טוויית קווי מילוט בתוך התיאטרון, של התחמקות מאיזושהי מזויריות שעשויה לאפיין גם יצירה בימתית. ייתכן שבהצגת **מחברת העברית** קנר בודקת איך הקונבנציות השונות – הטקסטואליות, המרחביות, המשחקיות – עשויות גם הן לתפקד כסוג של דומיננטיות מזוירית, ושואלת איך לחמוק מהן, כשם שקפקא ניסה לחמוק בכתיבתו, ש"מתעקשת על איזוהותה בעידן הזהויות הגדולות".¹⁸¹ הפשטתה של ההצגה משלל הכלים התיאטרוניים הקונבנציונליים עשויה לערער

¹⁷⁷ זגורי-אורלי, רפאל ורון, יורם, "הקוף של קפקא", הקדמה, **קפקא – לקראת ספרות מינורית**, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 16.

¹⁷⁸ שחר, גלילי, "פרנץ קפקא – משחק, כתב, זהות", **אלפיים 26** (2004): עמ' 238.

¹⁷⁹ שם, עמ' 241.

¹⁸⁰ שם, עמ' 239.

¹⁸¹ שם, עמ' 227.

את שיווי המשקל של השחקניות כמו גם של הקהל, באופן המזכיר אולי את מה שקורה בעת שמתרחשות תקלות ממשיות על הבמה – דבר מה שנתפס כיציב וכמובן מאליו נשבר, ובעת שבירתו נפער מרחב של חוסר ודאות, חוסר יציבות ואולי אפילו סכנה.

קנר מגלה עניין מוצהר במבנים תיאטרוניים שחומקים מהגדרה יציבה וחותרים אל דרכי מילוט צדדיות, ובכך **מחברת העברית** מהווה חוליה בתוך מכלול יצירתה. את ההצגה **שעת הגלגול**, למשל, שנוצרה אחרי **מחברת העברית**, בשנת 2015, הגדירה קנר כהצגה ש"נעה בהתמדה בין צורות בימתיות שאינן עקביות, שזולגות אחת אל השנייה, הצגה שבאמת לא סגורה על עצמה".¹⁸² בהצגה הזו החיפוש אחר מבנים אלטרנטיביים בא לידי ביטוי בעבודה בחלל לא שגרתי שבבירור לא מותאם להצגת תיאטרון (בית המידות, תל אביב), ביצירת טקסט שעשוי טלאים-טלאים ומורכב מטקסטים עיוניים, ספרותיים, מדעיים ואישיים ובעבודה גופנית שהושפעה משלל מקורות ודימויים וחקרה באופן גלוי מצבי ביניים פיזיים. **שעת הגלגול** נשאה מחשבה פוליטית מקומית ישירה, כפי שעלה מהמקורות שהשתלבו בהצגה: חומרים טקסטואליים וויזואליים אקטואליים טעונים מאוד שקשורים במלחמה בעזה שהתקיימה בעת שהקבוצה עבדה על היצירה, ברצח הנער מוחמד אבו חדיר, ברצח שלושת הנערים נפתלי פרנקל, גילעד שער ואיל יפרח, ואפילו במונדיאל שהתקיים באותו זמן. המקורות הללו חלחלו אל ההצגה והתגלמו בה כדימויים גופניים מפורשים יותר או פחות שהשחקניות יצרו על הבמה, כמקורות השראה חזותיים, אודיאליים וטקסטואליים.

אני סבורה שגם **במחברת העברית** האופן שבו מפרשת קנר את הרעיונות המרכזיים ביצירתו של קפקא או במחקרים אודותיה – כגון מז'וריות ומינוריות, "דרכי מילוט", "מבוי סתום" – הוא אופן פוליטי מאוד, וגם ישראלי מאוד, מקומי. אלא שהחיבור של נקודת המבט הזו עם יצירתו של קפקא, יוצרת מבע פתלתל ואולי אף פחות ישיר מזה שעולה **משעת הגלגול**. אף על פי כן התמות, הדימויים והמושגים שעולים מתוך החומרים של קפקא ומתוך המקורות השונים שהשתמשה בהם קנר ביצירת ההצגה, מכוונים בהצגה בסופו של דבר אל המקום הזה ואל הזמן הזה.

¹⁸² קנר, רות, "בלבלה", **עלילה מקומית**, עמ' 147.

(אי) האפשרות להיות קהילה

אל היסודות המרכזיים בהצגה – הצמצום (שהוא ההכבדה, שהוא התקלה), המינוריות (שהיא החיפוש אחר דרכי מילוט ממזוירות כלשהי) – יש להוסיף את העיסוק של קנר בנושא ה"קהילה". נושא זה, שעולה בברור מתוך הסיפורים והפרגמנטים של קפקא שמוצגים על הבמה, גם הוא נושא שבו קנר עוסקת בדרכים שונות בכל יצירותיה, כאשר ה"קהילה" שאלה היא פונה, שעליה היא מדברת ושאינה היא מבקשת לשאת ולתת, היא הקהילה המקומית, הישראלית. ואכן, כאשר הסיפורים של קפקא מסופרים על במת **מחברת העברית**, טוען פרדי רוקם, הם מהדהדים ממרחק, כהשתקפות רחוקה, קונפליקטים שמתחוללים בישראל בזמן הווה.¹⁸³ סיפורה של הקהילה הראשונה מסופר על הבמה על ידי עדי מאירוביץ', ומתחיל כך: "היתה פעם קהילה של מנוולים, כלומר, לא מנוולים אלא אנשים רגילים שתמיד עמדו זה לימין זה. כשאחד מהם למשל היה מאמלל אדם זר, אדם שמחוץ לקהילה באיזו דרך מנוולת...".¹⁸⁴ הטקסט הקצר הזה (שגרסתו הבימתית ערוכה ומקוצרת) מסופר על ידי מאירוביץ' פעם אחר פעם במעגליות, בביצוע שפותח נקודות מבט שונות מתוך ועל הקהילה המדוברת.

אחריה, גם רונן בבלוקי מספר על קהילה: על גדוד צבא שפולש לעיר ופוגש בזקן בן המקום שיחד עם שאר בני קהילתו מסרבים לעזוב את מקומם, את קהילתם. בנוסף לקהילת המקום, הסיפור הקצר עצמו כתוב בגוף ראשון רבים, והדובר משתייך למה שהוא מכנה "צבאותינו", שפורצים אל תוך העיר. את הטקסט הבא מבצעת שירלי גל, והוא לקוח מתוך ספר לימוד העברית **שפת עמנו** מאת משה ראטה: הטיות הפועל "רדף". בהקשר שבו מופיע הטקסט הזה, גם הוא יוצר זיקה לסוג מסוים של יחסים שבין יחיד לקבוצה, משהו בדומה ליחסים שתיארה והמחישה עדי מאירוביץ', בסיפור שסיפרה. מתוך הטקסט הזה עוברת גל לסיפור הבא: "דף ישן", ומצטרפת אליה יעל מוצפי. גם הסיפור הזה כתוב בגוף ראשון רבים, והוא מתאר פלישה של ציבור נוודים אל "עירנו". ציבור הנוודים הוא חמוש, מטיל מורא על הקהילה המקומית וגוזל את משאביה. תוך כדי הסיפור, רונן בבלוקי, טלי קרק ועדי מאירוביץ' נטפלים לזוג המספרות ומטרידים אותן. גם בסיפור הזה, ה"קהילתיות" היא נושא מרכזי: המספר מתאר את המתרחש ואת הצורך, שהוטל על חברי הקהילה, להגן על "מולדתנו". אל תוך הסיפור פולשות מילים מתוך המחברת, שאותן מבטאות שלוש השחקניות האחרות: "הימלט", "מולדתנו", "רמס", "אורח חיינו", "לשוננו".

¹⁸³ Rokem, Freddie, "Hebrew Notebook – And other stories by Franz Kafka. A 'Speech Theatre' work of by the Ruth Kanner Theatre Group, *gtw – Gesellschaft für Theaterwissenschaft*, 2017, accessed 2.2.2020, <https://www.theaterwissenschaft.de/artikel-the-hebrew-notebook-and-other-stories-by-franz-kafka/>

¹⁸⁴ קפקא, פרנץ, **מחברות האוקטבו**, תרגום: שמעון זנדבנק, תל אביב: עם עובד, 1998, עמ' 37.

לבסוף, הסיפור האחרון מסופר על ידי טלי קרק, וגם הוא עוסק בשתי קהילות שביניהן סכסוך עתיק יומין: קהילת הערבים וקהילת התנים. הסכסוך הוא מר ובלתי פתיר, והמספר מתוודע אליו דרך דבריהם של נציגי שתי הקבוצות, אחרי שמנהיג התנים דורש ממנו לשסף את גרונם של הערבים בזוג מספריים. הסיפור הזה הוא הארוך ביותר מבין הסיפורים שמסופרים על הבמה, והוא גם זה שכמעט מתקרב מפורשות אל הקהילה המקומית בישראל; פרשנות רווחת לסיפור הזה, טוען פרדי רוקם, היא שהוא מהווה ביטוי לספקנותו של קפקא כלפי הציונות.¹⁸⁵ התנים מייצגים את היהודים בארץ ישראל, שנתונים בסכסוך עתיק יומין, בלתי פתיר ועקר עם הערבים יושבי הארץ. גם ג'ודית באטלר מגדירה את דמותם של התנים כ"Thinly disguised reference to the Jews",¹⁸⁶ ואת החשדנות שהיא מזהה בסיפורו של קפקא כלפי הקהילה היהודית היא מקשרת לחשדנות רחבה יותר שלו כלפי כל סוג של קהילה, באשר היא: היהודית והציונית, אבל גם כלפי קהילת השפה הגרמנית וכן המסגרת העירונית והמשפחתית. על חשדנותו קפקא כלפי עצם הקהילתיות, מצביע גם גלילי שחר: "[...] השתייכותו [של קפקא] לחוג [הסופרים האקספרסיוניסטים], בדיוק כמו זיקתו לחוג פראג', לציונות, או לקהילות אחרות, היא חלשה."¹⁸⁷

נושא הקהילתיות שמקבל דגש דרך בחירת הסיפורים בהצגה מציף אל פני השטח את הקשר של קפקא לקהילות, או ליתר דיוק, את הבעייתיות שבשיוך הקהילתי שלו. הסיבוך שבשיוכו של הסופר לקהילה דתית, לאומית, לשונית, ספרותית, נעשה קונקרטי במיוחד סביב מחברת העברית עצמה, שכאשר התגלתה בעזבונו של קפקא ניצבה בלב סערה משפטית סביב שאלת הבעלות עליה, שלה הקדישה באטלר את מאמרה. אלו שנוסעים לפלסטינה, מצביעה באטלר על דבריו של קפקא, נוסעים בעקבות אשליה.¹⁸⁸

האפשרות ליצור קהילה, היכולת או אי היכולת של יחידים להפוך לקולקטיב, המחיר שמשלמים יחידים על היותם חלק מקהילה – אלו הן סוגיות שעולות מתוך הטקסטים של קפקא שמסופרים בהצגה. אבל הסוגיות האלה עולות גם מתוך הדרמטורגיה של היצירה הבימתית. בהצגה, קנר ביססה מנגנון של התפרקות והתקבצות, התקרבות והתרחקות, התפזרות והצטברות, שמדגיש בצורות שונות את האפשרות של אנשים להיות "קבוצה", או דווקא להיות אוסף של יחידים. שני ערוצים שבהם מנסה קנר לברר סוגיות קהילתיות בהצגה, תוך שימוש ברעיונות של "מז'וריות", "מינוריות", "קווי מילוט" ועוד, הם העבודה המקהלתית והעבודה הג'יטיקולרית.

¹⁸⁵ Rokem, Freddie, *ibid.*

¹⁸⁶ Butler, Judith, "Who Owns Kafka?", *London Review of Books*, 3.3.2011, <https://www.lrb.co.uk/v33/n05/judith-butler/who-owns-kafka>.

¹⁸⁸ Butler, Judith, *ibid.*

¹⁸⁷ שחר, גלילי, שם, עמ' 240.

מנגנון ההתקבצות וההיפרדות מופיע בהצגה באמצעים דרמטורגיים שונים, ומגיע לשיא דרך העבודה הגרעינית של שחקניות הקבוצה בשני ערוצים הפעולה הללו.

מקהלת מחברת העברית – מקהלה מקולקלת

כדי לבחון את הטיפול הספציפי בקבוצתיות ובאפשרות הדיבור המשותף במחברת העברית, ניתן להתבונן ביצירות אחרות של קבוצת התיאטרון, שבהן האפשרות הקבוצתית היוותה רכיב פרפורמטיבי מרכזי והתגלמה פעמים רבות במעמדים בימתיים של מקהלה.

העבודה הקבוצתית של שחקניות הקבוצה היא אחד מסימני ההיכר הבולטים של יצירותיה של קנר: מבחינת עיבוד הטקסט, שמחולק בין השחקניות השונות (ולא בין "דמויות" בימתיות קבועות, למשל), מבחינת תנועת השחקניות על הבמה, שתמיד מצטרפות ונפרדות זו מזו ויוצרות דינמיקות מרחביות משותפות, ובעיקר מבחינת הדיבור המשותף של השחקניות. בכל יצירותיה קנר חוקרת את האפשרויות השונות של דיבור משותף – קריאה קבוצתית של טקסטים, סיפור משותף של סיפורים וגילום משותף של דמויות ועמדות שונות בתוך טקסט – ובהמשך לזה, את האפשרות הפרפורמטיבית של המקהלה.

אף שניתן לזהות מקהלה או ביטוי מקהלתי במרבית הצגות הקבוצה, כמה אפשרויות בולטות מופיעות בהצגות הבאות: **בדיוניסוס בסנטור / אין נופים אבודים** מתהווה מקהלה מובהקת במיוחד, שבאופן ברור עוטה על עצמה את הדימוי של מקהלה. למשך רגעים ארוכים בהצגה עומדים השחקנים בשורות זו מאחורי זו, שרים טקסטים שגם בלחן שלהם, גם באופן השירה וגם במערכת המחוות של השחקניות מזכירים מקהלות זמר עברי. אחד מהטקסטים שהמקהלה הזו שרה, הוא הכרוז "האמת על שכונת נורדיה", שבו תושבי השכונה מתקוממים כנגד הכוונה לפנות את שכונת הצריפים ולהקים במקומם שיכונים, מוחים על העוול שנעשה להם ודורשים את תיקונו. הביצוע המקהלתי המובחן חובר לתוכן טקסט הנוקב וביחד מתממש על הבמה הפוטנציאל של קבוצה מדברת להיות ישות פרפורמטיבית חזקה, שהיא בה בעת ישות פוליטית חזקה, שהמסר שהיא מעבירה מתעצם על ידי צורת הביטוי הקולקטיבית.

שירה ודיבור משותפים יכולים להופיע גם באופן מובהק פחות אבל אף על פי כן ברור, כפי שקורה למשל בחלק השני של **אצל הים**, על פי הסיפור "שחייה בים": דקות ספורות לפני סוף ההצגה, כאשר המספר משוכנע לחלוטין שהוא טובע, טלי קרק המגלמת אותו עומדת באמצע הבמה, ומסביבה שאר שחקני הקבוצה מזמרים/מדברים קטע טקסט קצר: "...נדון אחד שלא יהיה לו עוד מערבה בעולם, ולא יוכל עוד ושום שקיעה

לא תהיה לו עוד ובשבילו כבר היתה האחרונה אתמול או מתי שהוא...¹⁸⁹ את השורות הספורות בקטע, שעוסקות ברגע ההכרה של הדובר במוותו, מבצעים השחקנים בזמרו מקהלתי חרישי. השחקנים מצטרפים לזמרה בזה אחר זה, ונוצרת מעין תהלוכת אשכבה.

רגעים מקהלתיים כאלו ואחרים מופיעים בכל הצגות הקבוצה: **בגילוי אליהו** מצטרפים השחקנים כולם לטלי קרק שמגלמת את הדובר בסיפור, ויחד בקצב ובתנועה הם מקימים לחיים את המלחמות המפוארות של פעם; **בפרשות רצח** מתקבצת מקהלת עדים לאירועי ליל הבדולח, מקהלה של אנשים חפים מפשע שמצטדקים בנוגע למעשיהם אבל עצם הצבתם יחד כמקהלה, חושפת דפוס פעולה רחב; **בעלילות חומית** מסיימת הקבוצה את ההצגה בדיבור מקהלתי שמממש את ההצעה שגלומה בסיפור ללמוד מהנמלים את שיתוף הפעולה שלהן; וישנן עוד דוגמאות למקהלות שמופיעות בין אם כקטעים ארוכים ומובהקים ובין אם כמבע מקהלתי שמבליח ונעלם בין צורות אחרות של ביצוע הטקסט, כשירה או כדיבור או כשילוב של שניהם.

עם הזמן, הולך והופך האלמנט הביצועי הזה לחלק מרכזי יותר ויותר בעבודת הקבוצה, והשלב הבא של יצירותיה של קנר כולל יצירות שבהן הביצוע המקהלתי הוא כלי המבע העיקרי, ולא אלמנט שמופיע בתוך מכלול. כאלו הן היצירות **מוזיאון הארץ**, **פנטזיה דוקומנטרית** על פי טקסט מאת תמר ברגר (פסטיבל עלילה מקומית, 2009) ו**אוטוטופיה**, גם כן על פי טקסט מאת ברגר (באירוע השקת הספר, 2016), וכן הביצוע של הטקסט **איגרת לשחקנים** מאת ולר נוברינה. גם יצירות אלה הוצגו על בימות קטנות, אפילו לא במות תיאטרון רשמיות, והעבודה הגופנית של השחקניות היתה מצופפת והתרחשה כמעט ללא תנועה במרחב, כשהמוקד הפרפורמטיבי טמון במעשה הדיבור והגיית הטקסט.

בהמשך ליצירות אלה, כצעד שמעמיק את המחקר בתחום הביצוע הקולי המשותף, בשנים האחרונות החלה הקבוצה לקיים "מעגלי קריאה" – אירועים שבהם שחקניות הקבוצה והאורחים מתקבצים במעגל וקוראים בקול ביחד טקסטים שמחולקים להם במקום – טקסטים תיעודיים, ספרותיים, מכתבים אישיים, קטעי עיתונות ועוד. בניגוד לביצועים המקהלתיים בהצגות הקבוצה, במעגלי הקריאה משתתפים אנשים שאינם שחקנים, שלא מכירים את הטקסט מבעוד מועד ושחברו יחד רק לצורך האירוע הזה. המטרה באירועים אלה היא לא להציג דבר מה, כי אם לעשות דבר מה ביחד, והמאמץ של כלל המשתתפים מכוון לחידוד תשומת הלב הקולקטיבית לתכונותיו הגלויות והסמויות של הטקסט, ולפיתוח הקשבה הדדית ושיתוף פעולה.

לבסוף, השלב המתקדם ביותר בפיתוח תחום המקהלות בעבודת הקבוצה, מגיע בעת כתיבת עבודה זו בשנת 2019, כאשר יצרה קנר פרויקט חדש, **מקהלות דיבור**. עבודה זו היא למעשה מפגשי סדנה שמוצעים לציבור

¹⁸⁹ יזהר, ס., "שחייה בים", עמ' 34.

הרחב במסגרת קבוצתית (קהילות לימודיות, מקצועיות וכו'), ובמהלכם נפגשות שחקניות הקבוצה עם חברי הקהילה ויחד הם מצמיחים טקסטים מתוך הקבוצה עצמה (על ידי שאלונים שממלאים חברי הקבוצה, ראיונות שעורכות השחקניות ועוד) ואת הטקסטים הללו, לאחר עריכה של קנר, לומדת הקבוצה כולה לבצע כמקלה.

אחת המקהלות הראשונות והמובהקות ביותר שבהן עסקה קנר, הופיעה ביצירה המוקדמת **נוטות החדס**, על פי המחזה מאת אייסקילוס. בהצגה זו, טוענת נורית יערי, גילתה קנר "את חשיבות המקלה כאמצעי תיאטרוני ואת העוצמה הטמונה בהעמדת דמות מול קבוצה".¹⁹⁰ במחזהו של אייסקילוס מקבלת המקלה תפקיד מרכזי במיוחד והיא הישות הדרמטית שבה מתממש השינוי החברתי העמוק שמתחולל לאורך הטרילוגיה, במעבר ממנגנון צדק אישי של נקמת דם שהופכת למעגל דמים, אל מערכת חוקים אזרחית מוסדרת. התמורה הדרמטית והאתית שחלה במקלה האריניות שהפכה למקהלת נוטות החדס, מסמנת גם את התמורה הפוליטית שחלה עם ייסוד בית המשפט, והיא ממומשת במחזה על ידי התכונה הקריטית ביותר של המקלה: השירה המשותפת שלה. בעוד שמקהלת האריניות היא "מקהלה בקכית", בעלת "נוסח שירה מעוות", כדברי אהרן שבתאי,¹⁹¹ עם הפיכתה למקהלת נוטות החדס, "באה השירה על תיקונה ומשקמת את תפקידה: לשיר בהשראת בנותיה של אלת הזיכרון על כוחות החיים, האלים, הגיבורים והמידות".¹⁹² כלומר, במחזה שבו המקלה היא מרכזית ביותר, מעשה הדיבור המשותף שלה הוא התכונה היסודית ביותר שלה.

בהצגת **נוטות החדס** בבימויה של קנר המקלה היתה, כטענתה של נורית יערי, "הציר המרכזי של ההפקה".¹⁹³ קנר יצרה מקלה מקומית במיוחד, שעיצובה החזותי והמשחקי שואב ייצוגים טעונים מהסביבה הישראלית, כגון תלבושות שאופייניות לנשים מתנחלות, צעדי ריקוד עם ותבניות דיבור ושירה שנשמעו בהפגנות הימין שנערכו באותם ימים. אמצעים אלה יצרו לאורך ההצגה קשר הדוק בין המתרחש על הבמה לבין המתרחש מחוץ לתיאטרון,¹⁹⁴ ונתנו ביטוי מקומי ספציפי לממד הפוליטי כבד המשקל שבמחזה באופן כללי, ובמקהלה בפרט.

בהצגה זו וכן בכל ההצגות שיצרה קנר אחריה, הפוטנציאל הפוליטי של המקלה לא ממומש רק דרך עיצוב המקלה בעזרת רפרנסים חזותיים, קוליים ותנועתיים שלקוחים מהמרחב הפוליטי המקומי. בתפיסתה של קנר, הכוח הפוליטי של המקלה מצוי בתכונה עמוקה ויסודית שלה, בעצם פעולת הדיבור המשותף. התנאים ליצירתו של דיבור משותף, האפשרויות שהוא מציע, הכישורים שהוא מחייב – אלו הם מאפייני המקלה

¹⁹⁰ יערי, נורית, "נוטות החדס: עיצובה הדרמטי והחזותי של נקמה", **עלילה מקומית**, רמת השרון: אסיה, 2019, עמ' 121.

¹⁹¹ שבתאי, אהרן, "מבוא", אייסקילוס, **נוטות החדס**, תל אביב: שוקן, 1990, עמ' 22.

¹⁹² שם, עמ' 22.

¹⁹³ יערי, נורית, שם, עמ' 122.

¹⁹⁴ שם, עמ' 121.

שבאים לידי ביטוי באופן בולט כל כך ביצירות הקבוצה. הדבר ניכר גם במקהלות שנוצרות במסגרת ההצגות, אבל גם בכל פעולות הקריאה המשותפת, שבהן מתהוות מקהלות אד הוק, המעוררות קשב מחודש לדיבור ומציגות אותו כפעולה שכרוכה באחריות.

את **מחברת העברית** יש לראות בתוך ההקשר הרחב של העבודה של קנר עם מקהלות ושל המיומנות של שחקניות הקבוצה בעבודה מקהלתית. קנר והקבוצה הוכיחו לא אחת את יכולתן להפוך טקסטים שונים לבסיס לביצוע מקהלתי, ובכל זאת, **במחברת העברית** האופן שבו נבדקת המקהלתיות הזו היא כאפשרות שאין לקחת כמובנת מאליה, ואולי אפילו ראוי לחשוך בה. לאורך ההצגה נעשים ניסיונות שונים לגבש מקהלה, הבלחות שונות של מקהלות שמתהוות, אבל תמיד עוצרת בעדן איזו תקלה, איזו התרופפות או התנגדות שלא מאפשרת להן להתממש לגמרי. המקהלות שנוצרות **במחברת העברית** הן מקהלות משובשות, וייתכן שהשיבוש הזה הוא הדבר שאליו מנסה קנר להפנות את תשומת הלב בהצגה: אל הבעייתיות שבעצם ההתקהלות, ההתקבצות, ההפיכה למקהלה, ואל המחיר שהתקבצות כזו גובה לעתים מהפרטים שאמורים להרכיב אותה. המקהלה **במחברת העברית** לא באמת יוצרת גוף אחד ואחיד, וכל פרטיה מחפשים קו מילוט מתוך הקבוצתיות שנכפתה עליהם מתוקף אילוצי המרחב. כוחן של מקהלות הוא באחדותן, בהיותן אוסף של קולות שדובר ושר ביחד, גם אם לעתים מתפצל, מתעמת ומתנגד בינו לבין עצמו, אבל שחקניות **מחברת העברית** לא תמיד מצליחות להתאסף ולהפוך למקהלה – ובעצם, אולי הן בכלל לא רוצות. גם ברגעים המקובצים ביותר שלהן, השחקניות נותרות ישויות אינדיבידואליות, והאינטראקציות השונות ביניהן רק מדגישות זאת. אל מול הפוטנציאל של הקבוצה להפוך למקהלה, מעשה החבלה באפשרות הזאת הוא אולי חוליה נוספת בעבודה המתמשכת של הקבוצה ושל קנר, שחוקרת את הישות הבימתית שהיא המקהלה. הפעם המחקר הזה עוסק בהטלת הספק במקהלה, דרך עבודה על מנגנון בימתי של התקבצות והיפרדות, חבירה והתרחקות. המנגנון הזה מוצג בהצגה כבר ברגעיה הראשונים, והוא מתפתח בצורות שונות ומהווה "נושא" דרמטורגי שמארגן את העיבוד הבימתי, וכחלק ממנו אפשר להבין גם את התהוותה או אי התהוותה של מקהלה. לסוג ההכבדה שהטילה קנר על ההצגה, הצמצום, יש תפקיד שימושי גם באפיק הזה, כאילוץ (מרחבי, אבל לא רק) שדוחס את השחקניות ביחד ומאלץ אותן להתקיים יחד, זו לצד זו, על פיסת שטח קטנה וצפופה.

במחברת העברית כוחה של קבוצת התיאטרון ומיומנותן של השחקניות בדיבור משותף, בא לידי ביטוי דווקא דרך הווריאציות השונות שנעשות על האפשרות המקהלתית. שחקניות הקבוצה מראות לא רק את ההיבטים ה"מוצלחים" של המקהלה, אלא גם את האופנים שבהן מקהלתיות, כמו כל קבוצתיות, מועדת לפורענות: היא עלולה להיכשל, לוותר, להישבר, להשתבש או לעורר מצוקה, בין אם בקרב יחיד שלא משתייך

אליה, ובין אם בקרב הפרטים שמרכיבים אותה. הדיון בעצם המקהלתיות נעשה בהצגה דרך שלל הפרעות: מקהלות שמפריעות, הפרעות שמפריעות למקהלה להיות מקהלה, ועוד. לאורך ההצגה, גם כאשר עולה מהבמה ריבוי קולות, לא נוצר קול אחד מובהק. תחת זאת, נוצרת קומפוזיציה של אי סדר, וזאת על ידי כך שכל שחקנית שומרת על אפיק הביטוי העצמאי שלה, שאותו היא מפתחת כבר מהחלק הראשון של ההצגה, במבואה, וממשיכה לפתח גם כאשר כולן ביחד על אותה במה. גם בחלק הזה של המופע, כמו במופעי הקריאה של הקבוצה שהוזכרו לעיל, השחקניות פועלות ביחד: הטקסטים השונים עוברים מזו לזו, נחקרות אפשרויות של ביצוע טקסט בנפרד, ביחד, מהר ולאט, בזמרה ובדיבור – כל אותם הכלים שמשמשים את הקבוצה ביצירות השונות. אבל כאן תוצאתו של שיתוף הפעולה היא אף פעם לא קבוצתיות חזקה ויציבה, אלא תמיד קבוצתיות ארעית של יחידים.

כך למשל, אפשר להתבונן ברגע תחילת ההצגה. בכל הצגות הקבוצה יש דגש על הרגע הזה וניכר שעבודה רבה מוקדשת לו. הרבה פעמים ברגעים אלה השחקניות מהססות בגלוי, מחפשות קשר עין עם צופה ספציפית, מנסות לפענח את המצב ששורר בחדר. גם **מחברת העברית** נפתחת בהתחלה זהירה, אולם במקרה הזה מתווספת למחווה משמעות נוספת. בדיעבד, אפשר לראות בפתיחה הזאת עוד שכבה של ספק שמתקשרת לספק הגדול יותר כלפי עצם הנוכחות המשותפת של השחקניות על הבמה. את המילים הראשונות בהצגה מבטאת טלי קרק. המילה הראשונה ביותר היא "מבט". ברגעים אלה, אפשר להבחין בדינמיקה מעניינת: רונן בבלוקי שיושב לידה הוא שותף מלא להתרחשות: הוא מסתכל עליה, מסתכל על המחברת שממנה היא קוראת, הוא נראה מעורב. מפעם לפעם הוא גם מסתכל לימינו על יעל מוצפי, אלא שהיא לא בהכרח נענית לו ומחזירה מבט. כל זמן שטלי קרק מדברת, יעל מוצפי לפעמים מביטה בה גם, אבל לפעמים מתנתקת, מסתכלת לכיוון השני ובכלל נראית כמי שנמצאת בחדר אחר לגמרי. באמצעות ה"מבט", הקטע הזה מדגיש את ההבדלים שבין המבצעות ואת השוני שבהתנהלות הבימתית של כל אחת. מיד אחרי שטלי קרק מדברת, ממשיכה שירלי גל, שיושבת בקצה השני, וקוראת את מילות המחברת. עדי מאירוביץ' שיושבת לידה, מתעניינת. גם יעל מוצפי מקשיבה, לעתים מהנהנת, לעתים מתרחקת או פונה להתבונן במילים שמוקרנות על הקיר מאחורי השחקניות. אחרי שירלי גל, קוראת מתוך המחברת עדי מאירוביץ', והפעם יעל מוצפי משתתפת. היא מסתכלת במחברת של מאירוביץ' שיושבת לידה ואפילו מצביעה על המילים ומנחה את הקריאה. שירלי גל מתפרצת לדברים וממשיכה לקרוא מתוך מחברתה שלה, ואז רונן בבלוקי מתפרץ גם הוא. השחקניות מופתעות מההתפרצויות הללו, והבעות הפנים שלהן מדגישות את נקודת החיכוך שבמעבר ממבצעת למבצעת. זו לא הרמוניה. היחס של השחקניות אחת אל השנייה הוא זהיר: הן מקשיבות, בודקות, שוקלות, מתעניינות אבל לא בהכרח מגויסות לאותה פעולה. המבטים

שלהן פועלים באופן דומה: הן מסתכלות לצדדים, למקומות שונים בחלל ופעמים רבות לכיוונים מנוגדים, פעולה שתורמת מאוד לכך שהקבוצה שעל הבמה לא נראית כקבוצה אחידה אלא כפרטים שונים עם פעולות נפרדות ואג'נדות אחרות. ההיסוס שבהתגבשות הקבוצתית הזו מציב מראש את עצם ההתקהלות כצעד שאינו מובן מאליו.

בהמשך, הקבוצה מסתנכרנת והשחקניות קוראות פחות או יותר באותו זמן את אותן המילים מהמחברת. הביצוע הוא לא באוניסון מוחלט ויש פערים בתזמון, בווליום ובצורה ההגייה של המילים, ובכל זאת מתגבש מעין קול משותף. ברגע הזה היחידות חוקרות את האפשרות של הפיכה למקהלה. במשך כל פתיחת ההצגה, הקבוצה נעה מביצוע משותף של מילים לבין היפרדות וחזרה לערוצים עצמאיים. בכל המקרים, התוצאה היא כמובן קומפוזיציה אחת שאותה חווה הקהל, אבל זוהי קומפוזיציה רב־ערוצית שמזכירה שוב ושוב את העובדה שהיא עשויה מקולות יחידים, שיכולים לחבור יחד אבל באותה מידה יכולים גם להתפרק וליצור אי סדר מוחלט. אי הנחת או החשדנות שבהן מביטות המבצעות זו בזו לפעמים, רק מדגיש עד כמה הפיכה ל"קהילה" היא לא בהכרח צעד אפשרי. בשלב מסוים, שיתוף הפעולה הקולי מתהדק. הקבוצה מבצעת את המילים ביחד, בקצב שניתן להבחין בו והוא סוחף, בקול שהולך ונעשה רם, וכתוצאה מכך, בקבוצתיות שהיא מודגשת במיוחד. אלא שבמה שנדמה כשיא הקריאה, כשיא המקהלתיות, לפתע נפלטת מתוך הקבוצה עדי מאירוביץ' בצעקה "היות שאני עייף" (משפט שמופיע במחברת). הצעקה היחידה הזאת, שמשתלבים בה גם צורת המבע וגם תוכנו, ואחריה גם שמיטת המחברת לרצפה, נדמית כשבירת כלים או כביטוי למצוקה גדולה של יחיד כנגד קבוצה. משתררת דממה ולוקח רגע ארוך עד שמתחילה הקריאה שוב, והפעם בשקט, מחדש ובקולות נפרדים. המילים הבאות שאומר רוני בבלוקי רגע אחרי השקט, הן "כת", "כיתה", "הפשיסטיס". המילים האלה, בהקשר של הדינמיקה הבימתית שהתהוותה רגע קודם, מעלות על הדעת אפשרות שקיימת בכל קבוצה – ולכן גם בכל מקהלה – של הפיכת הקולקטיב לגוף שאינו שיתופי אלא דכאני. "גיבוריו של קפקא", כותב גלילי שחר, "משתוקקים להימלט מחוגי השפעה של המשפחה ומתחומי התוקף של החוק".¹⁹⁵ אולי גם עצם ההיות ביחד, היות המקהלה, הוא סוג של "חוג השפעה" שעלול להכביד על היחיד ולעורר בו את הדחף להימלט.

מתוך המשבר הזה בביצוע המקהלתי, נולד שינוי בהצגה. עכשיו, עדי מאירוביץ' מבצעת לבד את הסיפור שלה, על קהילת המנוולים. הטקסט הזה, בהקשר הפרפורמטיבי שבו הוא מבוצע, מופיע כהערה על המושג "קהילה", שלרוב נאמר בהקשר חיובי של שיתופיות, שוויון ושיתוף פעולה כשלמעשה, קורה לא אחת שתכונות

¹⁹⁵ שחר, גלילי, הפצע של קפקא, ירושלים: כרמל, 2008, עמ' 148.

אלה מושגות תוך דריסתם של יחידים, חריגים, חלשים, זרים או מתנגדים. את העמדה האפשרית הזאת מגלמת מאירוביץ' בביצוע הסיפור, כשבשלב מסוים היא פורצת בבכי וממשיכה לבצע אותו כמנקודת מבטו של דובר שמגיש תלונה או מעיד על עוול שנעשה לו, והוא נע בין פחד, כעס, ביטוי של תחושת איום. אבל גם זאת אינה זהות קבועה שעוטה על עצמה מאירוביץ'; בהמשך הטקסט מופיעה השורה "מה, על זה אתה מתרגש?" ואותה מאירוביץ' מבצעת מעמדה שונה, אולי כנציגת הקולקטיב המתואר, שמתקוממת כנגד ההאשמה ומבטלת אותה, ובהמשך אף מאשררת ומצדיקה (את הנאשם, את עצמה או את הקהילה). את הטקסט היא מסיימת בג'יסטה: תחיבת האצבע המורה הימנית אל מתחת לשפה העליונה (מחווה שתחזור בהמשך ההצגה, בעת סיפור הסיפור "תנים וערבים").¹⁹⁶ משתרר שקט שבו מביטות השחקניות במילים המוקרנות על הקיר, והאירוע שזה עתה הסתיים הולך ומתמוסס. מחיאת כף נחרצת של רוני בבלוקי מכריזה על פתיחת הקטע הבא, שאותו הוא מספר. גם במהלך הסיפור שמספר בבלוקי מתהווה לרגע מקהלה. אלא שזוהי "מקהלת הפרעה" – שאר שחקניות הקבוצה שמרעישות כנגדו, צווחות, מתפרצות בצעקות, מדברות מהר ומשמיעות שאר רחשים שמאלצים אותו להתגבר עליהן. המודל הפרפורמטיבי הזה, של דמות שמנסה לשמור על הסדר ושל מקהלה שמתפרצת לדבריה, עשוי להזכיר את היחסים שמתהווים בין מקהלת הנשים בטרגדיה **שבעה נגד תבי** לבין אתאוקלס השליט, שמנסה להשקיט את המקהלה הרועשת, המפוחדת, שמנכיחה על הבמה בעזרת מילותיה את המלחמה שמאיימת להחריב את העיר, יחסים שבהם המקהלה מגלמת גוף שנתון במשבר ומצוי על סף כיליון. ככל שסיפורו של בבלוקי מתקדם אל סופו, רעש המקהלה נעשה בלתי נסבל, וניכר שהוא נאבק בו. קצב הדיבור שלו נעשה איטי, המשפטים מתפרקים ורחש המקהלה מתגבר עליו, עד שלבסוף המקהלה משתתקת ובבלוקי מסיים את הסיפור. המקהלה התהוותה לרגעים ספורים והתפזרה שוב, והדגישה איזשהו קשר שקיים בין האפשרות המקהלתית לבין עת משבר, בין הקבוצה הדוברת יחד לקושי שיש ליחיד להתמודד איתה.

כאשר מקהלה מתפקדת כמקהלה, ואז ברגע מסוים מתפרקת – זהו אות אזהרה, סימן לאיזשהו שבר שאירע. כך ניתן ללמוד, למשל, ממקהלת זקני ארגוס באגממנון: כאשר נשמעות זעקות המלך הנרצח מתוך פנים הארמון, מפסיקה המקהלה לתפקד. במקום שיר, הטקסט של המקהלה הופך לאוסף של משפטים בודדים, סותרים, מנוגדים זה לזה, מחולקים לדוברים שונים, "שנים עשר צמדי טורים ימניים, כל צמד מפיו של אחד מן הזקנים".¹⁹⁷ הקטע המרוסק הזה בא מפי מקהלה שבתחילת המחזה אחראית לשירים עשירים, ארוכים

¹⁹⁶ פרצופה של מאירוביץ', שמתעוות בשל המחווה, אולי מזכיר את פניו של השחקן היהודי יצחק לוי, שעימו קשר קפקא קשרי ידידות, בתמונה מסוימת שבה הוא מעווה את פרצופו ומגלגל את שפתו העליונה. התמונה מופיעה אצל שחר, גלילי, "פרנץ קפקא – משחק, כתב, זהות", עמ' 236.

¹⁹⁷ שבתאי, אהרן, הערה לשורה 1348, אגממנון, תל אביב: שוקן, 1990, עמ' 124.

ומפותחים במיוחד, שגם כאשר ביטאו חרדה, מצוקה ואימה מפני ההתרחשויות במחזה, שמרו על הקונבנציה של שיר המקהלה, של שירה ביחד. ההבדל הצורני בין השירים הללו לבין הטקסט שמבטאת המקהלה ברגע השיא של המחזה, ניכר עד מאוד. המעבר מדיבור מקהלתי אורגני לאוסף משובש של משפטים שלא מצליחים לבטא רעיון באופן קולקטיבי, ובעיקר פועלים כדי להדגיש את מוגבלות כוח הפעולה של המקהלה, הוא מעבר חד ודרמטי שמעיד, באמצעות שבירת הקונבנציה, על השבר שחל במישור האזרחי ברגע זה במחזה.

אף על פי שמחברת העברית היא לא דוגמא למקהלה שפועלת כמקהלה ואז נשברת, אלא דוגמא לקבוצה שמלכתחילה נמנעת מהתאגדות מקהלתית, או מבטאת חשדנות עמוקה כלפיה, או נפגעת ממנה, אפשר בכל זאת לשקול את האפשרות שגם במקרה הזה, הדבר שמונע מהיחידים להפוך למקהלה, או הסיבה לחשדנותם, הוא סוג של שבר. דרך המשחק עם האפשרות המקהלתית – מימוש הפוטנציאל של הפיכה למקהלה, ואז שוב היפרדות לאינדיבידואליות – מצליחות השחקניות ליצור זהות בימתית של מקהלה, אבל גם לערער עליה. להיות בעל זהות על הבמה, כותבת דפנה בן-שאול, פירוש הדבר "תושבות קבע מוגנת יחסית, שחוסה על סיפורי-חיים". ההימנעות מגילום דרמטי, לדבריה, מחיה על הבמה את חוסר הזהות, "וכן את החיים במצב תמידי של איום בתקלה".¹⁹⁸ אולי הדבר נכון לא רק כשמדובר בגילום דרמטי, אלא גם בהתלכדות לגוף פרפורמטיבי כמקהלה. אולי גם כאשר הישויות הבימתיות שעל במת מחברת העברית לא רוצות או לא מצליחות להפוך למקהלה, זוהי דרכן שלהן להתנגד לכינונה של "זהות עקבית, יציבה וצפויה". ייתכן שהסיבה שעל הבמה לא מתהווה מקהלה היא משום שהמבצעות האינדיבידואליות נמנעות מאפשרות כזו, מתוות לעצמן קווי מילוט וחומקות מהדומיננטיות המזוירת שמאפיינת את הגוף הפרפורמטיבי שהוא "מקהלה". התקלה שאירעה, הסיבה שבגינה לא נוצרת מקהלה, היא שהמבצעות מתעקשות להימנע מכך. אולי מה שזה מראה לנו זה שלא כל קבוצה צריכה, רוצה או יכולה להפוך ל"קהילה".

מערכת של מחוות

ערוץ עיקרי נוסף שבו חקרו קנר והשחקניות בהצגה את האפשרות לאתר קווי מילוט מתוך מזוירות כלשהי – תיאטרונית, חברתית, אנושית – הוא העבודה עם ג'סטות. פרט להצגות הראשונות של מחברת העברית, שנערכו בחלל בספרייה הלאומית, וכן הופעות שנערכו ב־Künstlerhaus Mousonturm בפרנקפורט (2014), רוב ההצגות

¹⁹⁸ בן-שאול, דפנה, "אידיאולוגיית הצורה ומיספרפורמנס: קריאות בגילוי אליהו ובפרשות רצח", עמ' 81.

התקיימו באולם שידלובסקי שבאגף החדש של מוזיאון תל אביב לאמנות. אולם שידלובסקי, שבו הוצגו גם **הדרך לשמה, הוא הולך בשדות, בשורות נעימות ומשיבות נפש ועלילות חומית**, הוא חלל שרצפתו, קירותיו ותקרתו ספונים עץ. גם הבימה הצרה של **מחברת העברית** עשויה עץ, וכך גם חמשת הכיסאות שניצבים עליה. על הרקע הבהיר והשקט למדי, נוכחותן של השחקניות, שלובשות בגדים בווריאציות שונות של אפור, שחור ואדום, בולטת במיוחד. כמו קישוטים, או אולי דווקא כמו לכלוכים – קצת כמו שתי שקיות הניילון שבשלב מסוים נשלפות על ידי רונן בבלוקי ועדי מאירוביץ' (שקיות ניילון שהן, אולי, תזכורת לשקית הניילון שנזרקת ומתעופפת על הבמה ב"שחייה ביס"). זוהי נקודת הפתיחה החזותית לחלק השני של ההצגה, שבה הגיסטה – במובן שהעניק לה בנימין בעקבות התיאטרון האפי של ברכט – תופסת מקום מרכזי.

ההכבדה שמוטלת בהצגה על תנועת השחקניות במרחב המצומצם שהוקצה להן, פועלת גם עליהן וגם על הקהל. בבמה מצומצמת כבמת **מחברת העברית**, מצטמצם גם מרחב התנועה של השחקניות והאפשרויות המיזנסצניות נעשות קטנות יותר. בהיעדר אפשרות לתנועה גדולה ולכוריאוגרפיה רבת משתתפות ורחבת ידיים, גם הקהל וגם השחקניות נדרשים לחדד את תשומת הלב לבמה הקטנה, להתרחשות הצפופה שעליה ובעיקר למחווה הבודדת – קימה, התיישבות, הרמת יד, שיעול, הפניית ראש, עווית של הפה. המחווה הבודדת הופכות להיות האפשרות העיקרית למבע גופני בהצגה, וכאשר תשומת הלב ממוקדת במחווה הללו באופן כה ברור, כל אחת מהן נטענת במשמעות רבה. בניגוד ליצירות אחרות של הקבוצה, שבהן קומפוזיציות מורכבות ומשוכללות שוטפות את הבמה בתנועה, כאן עיקר הפיתוח התנועתי נעשה במחווה הבודדת, שעומדות בפני עצמן: תנועות, מבעים גופניים, העוויות פנים, שימוש באביזרים. כל אלו מזדקרים מתוך הסצנות, ובאופן ייחודי להצגה הזאת, מדובר במחווה מלאכותיות במיוחד, עקורות לחלוטין מכל הקשר ריאליסטי, מוגזמות במכוון ולכן גם תובעות תשומת לב מיוחדת.

הקשר לתיאטרון ולשחקנים הוא שהוליד אצל קפקא גם את העניין בגיסטה. מתוך העניין שלו בגיסטות מוזרות, הפכה קנר את הערוץ הזה – שבזכות הצמצום המרחבי והתנועתי של ההצגה הפך בולט במיוחד – לערוץ נוסף שבו נבדקת האפשרות של הימלטות ממזוירות כלשהי, על ידי יצירת זהויות ביניים שונות, שחורגות ממזוירות חברתית, אנושית, שמוצאות להן דרכי מילוט במוזרות שלהן עצמן או בזהות הנזילה שלהן.

"כל יצירתו של קפקא היא מערכת של מחוות, שאין להן במקורן שום משמעות סמלית ודאית בעיני המחבר, אלא שהוא מבקש שוב ושוב משמעות כזאת, בהקשרים וסידורים-לנסיון המשתנים תדיר. התיאטרון הוא המקום ההולם הוראות נסיוניות כאלה"¹⁹⁹ – כותב ולטר בנימין במסה "פרנץ קפקא, ליום השנה העשירי

¹⁹⁹ בנימין, ולטר, "פרנץ קפקא, ליום השנה העשירי למותו", עמ' 249.

למותו". טקסט זה, שהופיע על קיר חלל המבואה בחלק הראשון של הצגת **מחברת העברית**, עשוי לרמז על המקור שמתוכו החלה קנר ליצור את מערכת הג'סטות שעליה בנויה ההצגה. חשיבותה של הג'סטות ביצירתו של קפקא נרמזת גם בדבריו שלו, שכתב ביומניו, אודות יכולת המשחק שלו עצמו:

ביצר החיקוי שלי אין דבר מתכונת השחקן, הוא חסר ראשית את האחידות. את המגושם, את האופי הבולט בהיקפו השלם, איני יכול כלל לחקות. [...] לעומת זאת אני ניחן ביצר לחיקוי פרטיו של המגושם, יש בי דחף לחקות את דרכם של אנשים מסוימים לשחק במקלות טיול, או תנוחת ידיהם ואת תנועת אצבעותיהם [...] ²⁰⁰.

"המחוות הקטנות", טוען גלילי שחר, זוכות לתשומת לב מיוחדת אצל קפקא. כך למשל הוא ציין בפניו, לאחר צפייה בהצגה של להקתו של מקס ריינהרדט, את מחוות גופו של השחקן אלכסנדר מואיזי; הוא תיאר את גופו, צורת ישיבתו, תנוחת ידיו, פניו, שערו וקולו. ²⁰¹ "תרבות המחוות" של הדמויות שיצר קפקא עצמו, טוען שחר, היא תמיד "חריגה ואוטרקית". ²⁰² כך, אפשר לייחס לקפקא לא רק את עצם העיסוק של קנר בג'סטות בימתיות, כי אם גם את הגוון המוזר הספציפי שלהן.

הגוף הלא שלם, המשונה, שמופיע בספרות של קפקא בין היתר דרך תיאורן של ג'סטות מוזרות, מופיע כניגודו של גוף אחר, גוף מושלם. את הניגוד הזה קפקא מקביל לניגוד שבין סוגים שונים של ספרויות, ובאופן ספציפי, בין זו שלו לבין זו של גיתה. "היחסים בין מערכת הכתיבה של קפקא ובין מערכת הכתיבה הקלאסיציסטית, מערכת הכתיבה של גיתה, מקבילים גם אל רישומן של פרופורציות גופניות" כותב שחר, ²⁰³ ומראה כיצד בעיני קפקא מערכות הכתיבה השונות וכן יחסי הכוחות שביניהן, משתקפים גם בגופניות של הסופרים; כשם שגופו של גיתה הוא גוף מושלם, כך גם מערכת הכתיבה שלו "הגיעה כביכול לשלמות וכעת היא מטילה את צלה על השפה ועל אפשרויות היצירה הספרותית". ²⁰⁴ וכך, אולי, הניסיון לחמוק מהספרות המזוירית, משתקף גם בניסיון לחמוק מהגופניות המזוירית, ומכאן, אולי, נולדו אותן דמויות מוזרות-גוף שביצירה של קפקא, דמויות שהתנהלותן הפיזית משובשת על ידי המחוות המוזרות שמיוחסות להן.

²⁰⁰ קפקא, פרנץ, בתוך "פרנץ קפקא – משחק, כתב, זהות", גלילי שחר עמ' 218. (ביומן: 30.12.1911)

²⁰¹ שחר, גלילי, "פרנץ קפקא – משחק, כתב, זהות", עמ' 240.

²⁰² שם, עמ' 218.

²⁰³ שם, עמ' 220.

²⁰⁴ שם.

הגופניות הפגומה לכאורה של קפקא עצמו, שניצבת אל מול שלמות גופו של גיתה, קשורה גם בזהותו היהודית. ההבדל החזותי שבין שני הסופרים מתואר בעיקר ביומניו של קפקא, כשהוא כותב על הביקור שערך בביתו של גיתה. את הנסיעה אל בית הסופר חתם קפקא בנסיעה נוספת, אל עיירת מרפא שבה ניצב מלון של יהודים. את התנועה שממעונו של גיתה אל מחוזם של היהודים, מגדיר שחר כ"תנועת חזרה אל הכרה בגופניות יהודית הזקוקה למרפא..."²⁰⁵ כך, ההבדל שבין שניהם, גיתה וקפקא, נוצר בין היתר דרך סט אפיונים שכרוך בהיות יהודי; גם יהדותו של קפקא משפיעה על ההבדל שבינו לבין גיתה.

ואולם, היהדות שממנה שמר קפקא מרחק מסויג, כמו גם מהציונות, מצאה אצלו ביטוי חיובי ייחודי דווקא דרך התיאטרון: "שאלת הזהות [...] התובעת הכרעה, דחייה או הסתגלות, או המסתיימת כ'פתרון', היתה זרה לגמרי לאופקי התעניינותו ביהדות, שהיו מראשיתם תיאטרוניים, כלומר פרדוקסליים."²⁰⁶ ייתכן שגם מכאן צמח מקומה של הגיסטה ביצירתו, בעקבות המפגש המשפיע שלו עם התיאטרון היידי, שסימן עבורו "אסתטיקה יהודית מקורית"²⁰⁷. לא היו אלה המחזות היהודיים שמצאו חן בעיניו, אלא הווייתם של השחקנים ובאופן ספציפי, התקלות התכופות שהתרחשו בתיאטרון דל תקציב זה: "חובבנותו של התיאטרון היידי מורגשת כמעט בכל הופעה: מסכים שמתמוטטים, חפצים שנופלים ממקומם, או ניצבים שאינם ממלאים את תפקידם ומתפקעים מצחוק על הבמה."²⁰⁸

התקלות שמאפיינות את התיאטרון היידי המזרח אירופי והחיוניות שקפקא מוצא בהן, משתקפות גם בנקודת מבטו על הגוף היהודי שלפתע, כאשר הוא משחק, זוכה לממדים אסתטיים חדשים: "גוף השחקן היהודי אינו מושלם, אדרבה זהו גוף כהה פרובינציאלי, שקפקא מעיד גם על כיעורו, אינקיונו וזרותו. אבל דווקא בנוכחות זו מוצא קפקא חיוניות חדשה, אתגר חדש ואפשרות חדשה של ייצוג [...]". הגופניות של היהודי המשחק הופכת בעיני קפקא לאפשרות חדשה, אפשרות של הווייה יהודית אחרת: "התיאטרון היהודי לדידו של קפקא, הוא גם שדה של פרספקטיבות תרבותיות חריגות הנפתחות מתוך נוכחות גופנית עליזה, הפורעת במערכת הדימויים האזרחית (בורגנית) של החברה היהודית הגרמנית."²⁰⁹

השחקן היהודי הוא גם המקור לדמות נוספת שהפכה מרכזית אצל קפקא: דמות השוטה. השחקנים היהודים לדבריו, היו "בטלנים ושנוררים" למראה, 'השבים לשטות בכל אחד'²¹⁰ והוא אף זיהה את עצמו

²⁰⁵ שם, עמ' 224.
²⁰⁶ שם, עמ' 227.
²⁰⁷ שם, עמ' 230.
²⁰⁸ שם, עמ' 231.
²⁰⁹ שם, עמ' 233.
²¹⁰ שם, עמ' 236.

בדמות זו, כשאמר על עצמו שהוא "השוטה של משפחתו". חכמתו התיאטרלית של השוטה, טוען שחר, מתגלגלת בדמויות שונות שמתגלגלות ביצירתו של קפקא – מודדים, סטודנטים, פקידים ודמויות של יהודים. השוטים, השחקנים, הלוליינים, היהודים של התיאטרון – כל אלה היוו עבור קפקא מודל של גופניות ותנועתיות שחורג מנורמה מזוירית כלשהי.

הג'סטות בהצגת **מחברת העברית** – מוזרות, מצחיקות, מגוחכות, מגושמות, מפחידות – משמשות כבר מההתחלה כאמצעי שמחבל ברצף הביצוע או בטבעיות של המשחק. זהו אמצעי שתורם להדגשת ההבדלים שבין השחקניות בקבוצה ומעניק לכל אחת מהן אופי תנועה עצמאי, וכך נוצר על הבמה גוף קבוצתי לא אחיד (בניגוד, למשל, לקבוצת השחקנים האחידה של "שחייה ביים", שנעים ביחד או מבצעים תנועות ששייכות לאותה "משפחה"). לג'סטות בהצגה יש גם תפקיד נוסף: הן משמשות כאמצעי שפותח את הזהויות הבימתיות של השחקניות לכיוונים חדשים, לא של דמויות אנושיות פרטיקולריות אלא דווקא של ישויות אחרות, "מונמכות" – בעלי חיים, בני אדם בעלי חריגות גופנית, נכות או מגבלה, ואף אוטומטים או מכוונות. כל אלה הן זהויות שנתפסות כשוליות, ולכן גם כחסרות כוח, ואולם, בהקשר של יצירתו של קפקא, בעולם ספרותי וכעת גם בימתי שבו נעשה חיפוש מתמיד אחר "דרכי מילוט" שישפקו מוצא מאיזושהי מזויריות חונקת – חברתית, פוליטית, גופנית, בימתית – ייתכן שעצם השוליות של הזהויות הללו, היא דרך המילוט, אמצעי לחמוק מתחת לרדאר, להתקיים בשוליים.

כך למשל אפשר לזהות בהצגה כל מיני התנהגויות גופניות משונות: מונולוג הפתיחה של עדי מאירוביץ', כמדריכת הערב, שנקטע על ידי עצירות, תנועות מכניות והפרעות פנימיות שגורמות לה להידמות למעין אוטומט; כאשר טלי קרק מספרת את הסיפור "תנים וערבים", עומדת לידה עדי מאירוביץ', שבשלב הזה בהצגה התווספה לה שקית ניילון שבתוכה בגד שהסירה מיעל מוצפי, והחבילה הקטנה תחובה בתוך החולצה שלה, על הכתף, ומעניקה לה מעין גיבנת. עדי מאירוביץ' מהדהדת את המחוות של טלי קרק, מסמנת אותן בצורה כללית יותר, תוך כדי שמביטה בקרק שמספרת את הסיפור ומאזינה לה; במהלך אותו סיפור, כאשר מדרבנים התנים את הדובר לדקור את הערבים במספריים, שולפת מאירוביץ' זוג מספריים גדולות. היא עושה זאת ממש כבובה מכנית: היד שלה נשלפת ישרה הרחק מהגוף, קופצת קדימה כמו אוטומט, ועל אצבעה המתוחה תלויות המספריים; או כאשר בסיפור זה נאמר המשפט מפי מנהיג הערבים: "ושוב הניף ראש השיירה את השוט", מבצעת אותו שירלי גל באופן חזרתי, פעם אחרי פעם, כשמחוות הזרוע שלה, שמונפת באוויר ומשרטטת מעגל גדול, כאילו משהו במנגנון נתקע, כמו צעצוע או תקליט, עד שטלי קרק תופסת את זרועה ועוצרת אותה.

דוגמאות כאלה נפוצות בהצגה, ובאותם רגעים השחקניות פורצות מגבולות הגילום ה"נורמטיבי" של דמות או של מספר, ועוטות על עצמן מאפיינים מכניים, או עיוותי גוף בולטים, וכך מייצרות ישויות בימתיות שחורגות מסדר גופני כלשהו, מפריעות לרצף הדיבור והתנועה. השיבוש ניכר בעיקר משום שהמאפיינים הגופניים הללו הם לא מימוש של אפיונים שמופיעים בטקסט, ולכן הם לא משתלבים בסדר של גילום "ריאליסטי" של דמויות. הם מזדקרים מתוך הטקסט ומתוך המופע, מסבים את תשומת הלב לעצמם ומערערים את מערך הציפיות של הקהל ממוסכמות גילום בימתי.

היעשות חיה – הימלטות מהמז'וריות האנושית והחברתית

את הסיפורים הקצרים של קפקא מגדירים דלז וגואטרי כ"אנימליסטיים במיוחד" – בלי התחשבות בהופעה או אי הופעה של חיות בסיפור. גם בהצגת **מחברת העברית** אפשר לזהות הופעות רבות של בעלי חיים, בעיקר דרך הביצוע הפיזי והקולי של השחקניות, אבל אפילו דרך התלבשויות, כשלמשל, מתחת לתלבושות הראשונות שלהן, לובשות יעל מוצפי ושירלי גל תחתוניות מנומרות, שנגלות במהלך הסיפור שמספרת גל, ועל חולצת הטריקו של רונן בבלוקי מופיע הדפס כהה של נמר. ואולם תחום המחוות הגופניות והקוליות הוא זה שבו התנועה שבין האנושי לחייתי היא המודגשת ביותר.

מנקודת המבט שמציעים דלז וגואטרי, היעשות חיה היא קו מילוט נוסף. **במחברת העברית**, כאשר הביצוע המשחקי של קבוצת התיאטרון נתון בהקשר הפרשני של כתביו של קפקא, התנועה שעושה המבצעת בין גילום מספרת אנושית לגילום דמות של חיה, הופכת לדרך נוספת שבה ההצגה חוקרת תנועה אלטרנטיבית בין זהויות, עמדות, מצבים ותפקידים, על הבמה אבל גם בעולם. הפעם זוהי התחמקות מהמז'וריות שבגילום "דמות" יציבה, קונסטרוקט בימתי עקבי וברור. אבל זוהי גם התחמקות יסודית במיוחד ממז'וריות אנושית וחברתית. ההפיכה לחיה, או הצגת הסממנים החייתיים, הופכות את השחקנית או השחקן למשהו שאינו בדיוק איש או אישה, ועל כן משתנים גם החוקים שחלים עליהם או המוסכמות שמצופה מהם לציית להן.

האפשרות להתבונן בבעלי חיים ולהיעשות לאחד מהם, כדרך ליצור קו מילוט או לחקור זהויות אלטרנטיביות ומצבי ביניים, גם היא אפשרות שקנר חקרה בעבר. אפשרות כזו, למשל, מופיעה בהצגה **שעת הגלגול**. הצגה זו עוקבת אחר מסלול התגלגלותה של תולעת המשי, חיה שבפני עצמה מצליחה לחמוק מזהות קבועה ויציבה דרך ההתגלגלות שלה מזחל, לגולם ולפרפר. בהצגה חוקרות קנר והשחקניות את האפשרות של התהוות אדם מתוך החיה וחיה מתוך אדם, והן עושות זאת על הבמה אבל גם כחלק מתהליך החזרות, כפי שמגלות שחקניות הקבוצה ביומן העבודה שכתבו במהלך החזרות ולאחר מכן פרסמו בתוכנייה ובספר **עלילה**

מקומית:

עובדים על סצנה של המתנה. הדמיון בין הסיטואציה האנושית של ציפייה למישהו או למשהו לבין התנועה החייתית של תולעת המשי כשהיא מחפשת מקום מתאים להתגלם בו הציע לנו את האפשרות לחקור אופני מעבר וזליגה ממצבים מובהקים ומוכרים למצבי ביניים עמומים, חסרי פשר לעתים, שבהם הגוף יוצא מהאיזון הנוח והמוכר, ולרגע אולי נדמה לחיה.²¹¹

חיפוש נקודות הדמיון שבין אדם לחיה, חקירת השלבים השונים לאורך הציר שבין שתי הישויות, משמש בהצגה זו ככלי לבחון שלל אפשרויות של תנועה, של זהות ושל הוויה שמציעות הווריאציות השונות שנוצרות לאורך הקו שנמתח בין אדם לבין חיה: "בחיה הכל מטמורפוזת, והמטמורפוזת היא בתוך אותו מעגל – היעשות אדם של החיה והיעשות חיה של האדם".²¹² בשעת הגלגול לא מדובר (רוב הזמן) בהיעשות חיה מסוימת, כלומר, בגילום דמות שהיא חיה (כמו שקורה למשל בהצגה **איימוס**), אלא בהיעשות חיה כללית, בהפיכה מאדם לחי. זהו עניין הממוקד בעצם תהליך ההשתנות וביזיהוי השלבים הקונקרטיים של תהליך זה.

שעת הגלגול היא הצגה שבאופן מוצהר מחפשת מבנים אלטרנטיביים וצורות לא מוגדרות, וההפיכה לחיה היא חלק מהחיפוש הזה. גם **מחברת העברית** עושה זאת. אבל את העיסוק של קנר בנושא זה, את החיפוש הבימתי שלה אחרי אפשרויות שונות של הימלטות ממבנים קבועים ומקבעים, אחרי זהויות ומצבי ביניים בימתיים אבל גם חברתיים, פוליטיים, אנושיים – אפשר לראות לא רק בשתי יצירות אלה. הצגה אחת שבאופן מובהק חקרה את האפשרות לחמוק ממבנים חברתיים מקבעים היא **האומר כן / האומר לא** (2009), על פי מחזה הלימוד מאת ברטולט ברכט. וגם בהצגה זו, הג'יסטה היא כלי מרכזי בחקירה הזו – כפי שקורה **בשעת הגלגול** וכפי שקורה גם **במחברת העברית**. את **האומר כן / האומר לא** ליוותה קנר בטקסט קצר (לתוכנייה ולאתר האינטרנט של קבוצת התיאטרון) שמציג את ההצגה, ומבסס בגלוי את הקשר בין המחזה של ברכט לבין המושג "הסבה" (אינטרפלציה) של אלטוסר, וכך היא מיקדה את משימתה של קבוצת התיאטרון בפרויקט זה, בחקר של האופנים השונים שבהן זהויות חברתיות מתהוות ומתקבעות זו מול זו, זו ביחס לזו:

הטקסט הכפול בוחן את שאלת ההסכמה – הסכמת היחיד להקריב את עצמו כדי לאפשר לחברה כולה להתקדם, ובו בזמן מעורר את השאלה כיצד נטמעים בהווייתנו תפקידים שהחברה מצפה מאיתנו

²¹¹ מוצפי, יעל, "מתוך יומן העבודה של השחקנים", **עלילה מקומית**, רמת השרון: אסיה, 2019, עמ' 149.

²¹² דלו, ז'יל וגואטרי, פליקס, שם, עמ' 74.

לשחק וכיצד התפקידים הללו כופים עלינו להסכים להיענות אליהם. [...] העבודה הבימתית מנסה להתחקות אחר עלילת הסיפור דרך בדיקת שאלות שקשורות לגילום הדמויות. אנו מנסים לחקור את הג'סטות שמאפיינות כל דמות בסיפור בעקבות השאלה "איך מודיע האדם את עצמו?". ההצגה קושרת בין מושג הג'סט של ברכת לבין המושג "הסבה" (אינטרפלציה) שטבע הפילוסוף הצרפתי לואי אלתוסר בספרו **על האידיאולוגיה**. ההסכמה האוטומטית של היחיד להיענות לקריאה (כמו הקריאה "היי, אתה!") "מסבה" אותו, לפי אלתוסר, להיות סובייקט המתפקד בהתאם לערכי האידיאולוגיה השלטת ומקבעת בו מאפיינים מסוימים של זהות.²¹³

מחזה הלימוד של ברכת חוקר את שאלת ההסכמה שניצבת בבסיסו – הסכמתו או אי הסכמתו של ילד להישאר למות לבד, על מנת לאפשר לקבוצה להמשיך במסע שבסופו אולי תימצא תרופה למחלה. המחזה, שנועד לא להצגה מסחרית כי אם לביצוע בימתי של תלמידי בית ספר, שנועד בין היתר לעורר דיון בשאלת ההסכמה, הוא קצר ותמציתי ומציג את העלילה ואת הדמויות אך ורק בהיקף ובפירוט שדרושים כדי להציב את שתי העלילות האפשריות. הביצוע הבימתי של קנר גם הוא עושה שימוש באמצעים דלים: ההפקה עלתה ללא עיצוב תפאורה, תאורה ותלבושות רשמיים, ומעל לכול, היא עושה שימוש מרכזי במושג הגסטוס של ברכת. גילום הדמויות השונות במחזה (בעצמן דמויות ארכיטיפיות, ללא קיום פסיכולוגי, כתובות בצמצום ובפונקציונליות רבה) נעשה על הבמה באמצעות הג'סט, שלוכדת את מהותן הארכיטיפית של הדמויות. השחקנים בהצגה עוטים זהויות בימתיות ופושטים אותן ומתפקדים בהתאם להן בסצנות נתונות, והג'סטות הן הרכיב שמאגד את הזהות המסוימת שעוטה השחקן, ומגדירות את התפקוד המסוים של הדמות בסצנה.

בעוד ש**האומר כן / האומר לא** קנר מתעניינת בתפקידנות הקבועה והיחסית שמתכוננת בין בני אדם בחברה, **בשעת הגלגול ובמחברת העברית** היא מתמקדת בחיפוש אחר דרכים אלטרנטיביות לחמוק ממערכת זו, מהזהויות שהיא מכתיבה ומהתפקידים שנלווים להן. **במחברת העברית**, כחלק מהניסיון לבחון את הקהילתיות והקבוצתיות כמוז'וריות שעלולה להיות גם דכאנית, אחת הדרכים לחמוק ממנה, ואותה קנר בוחנת בהצגה, היא התנועה בין אדם לחיה. התנועה הזאת מתבצעת בהצגה דרך עבודת ג'סטות מפורטת, שמאפשרת לשחקניות לנוע כל העת על ציר עדין מאוד שבין האנושי לחייתי. דוגמאות לכך אפשר למצוא לאורך ההצגה:

²¹³ "האומר כן / האומר לא", **קבוצת תיאטרון רות קנר**, רות קנר, נדלה 2.2.2020, <https://www.ruthkanner.com/show/%d7%94%d7%90%d7%95%d7%9e%d7%a8-%d7%9b%d7%9f-%d7%94%d7%90%d7%95%d7%9e%d7%a8-%d7%9c%d7%90/>

כאשר שירלי גל מספרת את הסיפור "דף ישן", היא מתארת קבוצה של פולשים שמגיעה לעיר ומהפכת את סדריה. היא מתארת את אורחותיהם ובין היתר גם את הדיבור שלהם, דיבור שאינו שפה אלא קולות של חיות, המזכיר את "שיח הקאקים". את המילה הזו גל מבטאת בצורה מודגשת, גרונית, יותר כמו "קעקים" מאשר "קאקים", ובכך מעניקה לביצוע המילה משהו מהתכונות הקוליות המתוארות. לרגע, היא מגלמת את שיח הקאקים הזה, ולא רק מדברת עליו. נזילות נוספת בקטע נוצרת כאשר היא ממלמלת, כמו מצטטת, מילים שלכאורה אומרים הפולשים, או מחכה את ההגייה שלהם: "מיידעלך", "קניידעלך", ומבצעת אותן באופן שדומה לביצוע המילה "קאקים". בכך, היא יוצרת קשר בין הזהות החייתית של הציפורים לבין זהות אחרת, אנושית אבל גם כן חריגה בדרכה, הזהות היהודית-היידישית. הג'סטות השונות בסיפור משמשות גם כדי לזלוג מזהויות אלו לאחרות. כך למשל, כאשר בתחילת ההצגה עדי מאירוביץ' מספרת על הקהילה של המנוולים, את הסיפור היא מסיימת בגיסטה שצוינה לעיל, של תחיבת האצבע אל מתחת לשפה העליונה. הג'יסטה הזו חוזרת במהלך הסיפור "תנים וערבים". עם האצבע בצורה הזאת, עדי מאירוביץ' הופכת למשהו בין פרצוף אנושי מעוות, לבין מכונה (בשל החזרה על הג'יסטה והניתוק בינה לבין הביצוע כולו), לבין חיה ששיניה חשופות – אפשרות שנפתחת גם בשל ההקשר החדש שבו הג'יסטה מופיעה, על רקע הסכסוך שבין התנים לערבים.

דוגמא נוספת, מובהקת ומפורטת, היא זו של הביצוע של קרק שמספרת את הסיפור. "תנים וערבים" מתאר את המפגש של דובר שמבקר בארץ זרה (שהיא ארץ ישראל) עם שתי קבוצות: קבוצה של תנים וקבוצה של ערבים – שתי קבוצות, שתי זהויות, שמתקיימות באותו מרחב וביניהן סכסוך עתיק יומין. בקטע שבו מופיעים התנים ופונים בדברים אל המספר, ומתנשמים "נשימות מהירות ושורקניות", משמיע השחקן רונן בבלוקי שיעולים מחוספסים ומלאי ליחה, ועדי מאירוביץ' מנגבת את אפה בגב ידה ומתרחקת. בבלוקי מושיט לה ממחטה אפורה, במחווה שמשלבת עם רגע ההווה הבימתי, אך כעבור רגע, תוך כדי שקרק ממשיכה לספר את הסיפור, מופיעה מאירוביץ' כשסביב אצבעותיה כרוכה הממחטה בצורה של שתי אוזניים אפורות – בצורת עכבר. עכבר-ממחטה זה, שמופיע לרגע על במת **מחברת העברית**, הוא לא עכבר חדש, אלא עכבר מצוטט, עכבר שכבר הופיע בעבר ביצירתה של קנר – בהצגה **איימוס**, שגם בה אחד מגילומיו של איימוס נברן השדה נעשה על ידי ממחטה דומה שכרוכה סביב אצבע השחקנית בדיוק באותו אופן.

מה תפקידו של העכבר הזה **במחברת העברית**? ייתכן שהוא מהדהד את עלילת הסיפור "איימוס", שבמהלכה נקלע נברן השדה למערכת צינורות השקיה מבלי יכולת להיחלץ ממנה, עד שזרם מים קטלני מביאו אל מותו. גם זה ביטוי של "אין מוצא" וניסיון נואש למצוא קו מילוט. בהמשך לכך, ייתכן גם שהעכבר הבימתי מהדהד גם עכבר נוסף, קפקאי, שמופיע בטקסט הקצר "משל קטן":

"הוי", אמר העכבר, "העולם נהיה צר מיום ליום. בתחילה הוא היה כה רחב, עד אימה, רצתי ורצתי ועד כמה שמחתי כשבמרחק ראיתי סוף־סוף מימין ומשמאל חומות, אבל אותן חומות ארוכות הזדרזו כל כך להתחבר זו לזו, עד שהנה כבר הגעתי לחדר האחרון, ושם בפינה עומדת המלכודת, ולתוכה אני רץ." "עליך לשנות רק את כיוון הריצה", אמר החתול ובלע אותו.²¹⁴

מנקודת מבט זו, העכבר הבימתי הוא אמצעי נוסף להעלות על הדעת את האין מוצא הקפקאי, את הלוליינות המתבקשת מכל סובייקט שמעוניין לחמוק מכל סוגי המזוירות שמכבידים עליו. גם העכבר המצוטט הזה, כמו עלילת **איימוס**, מעלה אל פני השטח מצב של "אין מוצא".

אבל מעבר להקשר התוכני שבעזרתו אפשר לפענח את הציטוט הבימתי, ייתכן גם שהעכבר המצוטט מתייחס למשהו נוסף, והדבר הזה עשוי להיות פעולתה הבימתית של טלי קרק, שבשתי ההצגות – ראשית **איימוס** וכעת גם **מחברת העברית** – נעה בין תפקיד של מספרת לבין גילום דמות של בעל חיים. כעת, **במחברת העברית** היא מספרת סיפור בגוף ראשון מפי מספר אנושי, אבל גולשת במהלכו לרגעים שבהם היא מגלמת גם את הדמויות המופיעות בו, דמויות התנים. ברגע **במחברת העברית** שבו מופיע העכבר המצוטט, מספרת קרק כיצד פונים התנים אל המספר. "אנחנו יודעים, אדוני, כי באת מהצפון, הלא על זה מתבססת תקוותנו", אומרת קרק בשם התנים, וברגע הזה אל הביצוע שלה מתווספים אלמנטים פיזיים וקוליים שלא היו בו רגע קודם, כאשר גילמה את מספר הסיפור. היא מניעה את כף ידה ואת זרועה, כשאצבעותיה צמודות זו לזו ומעוקלות כמו כפה עם ציפורניים. ברגע הזה בהצגה, הביצוע של קרק עוטה סממנים חיתיים. היא לא נדמית לחלוטין לתן, לא עוטה דמות כזו באופן מלא, אלא שואלת מחוות בודדות, ספציפיות, שמביאות אל הבמה גם את שכבת הדמות. בשתי ההצגות ובשני הסיפורים קרק נעה בין עמדה של מספרת לבין עמדה של דמות שהיא בעל חיים, ובשתי ההצגות היא עשתה זאת באופן הדרגתי וחלקי, בעזרת מחוות קוליות ותנועות גופניות מסוימות (ובמקרה גם, תהליך הפיכתה מהמספר בן הקיבוץ **באיימוס** אל נברן השדה, כלל עבודה מפורטת במיוחד עם כפות הידיים, שבעזרתן, בדומה לנעשה כאן, היא יוצרת גופניות אחרת, לא אנושית). ההדהוד של פעולת השחקנית בהצגה הקודמת מושך את תשומת הלב לדקויות הביצוע, לנזילות שבין דמות אדם לדמות חיה ומסב את תשומת הלב לפוטנציאל ריבוי המשמעויות שנזילות כזו מאפשרת.

²¹⁴ קפקא, פרנץ, בתוך פוסטר וואלאס, דייוויד, "כמה הערות על הצד המצחיק של קפקא, שכנראה לא מספיק מתוכן נמחק", **טבעו של הכיף**, תרגום: דבי אילון, תל אביב: ספרית פועלים, 2018, עמ' 15.

לצד העבודה הגופנית של קרק, גם הקול שלה נושא את מטען ייצוג בעל החיים: כאשר היא מדברת את דברי התנים, קולה מתחיל לעלות ולרדת בתנועה תלולה, ההברות נמתחות באופן שורקני והיא הופכת, בקול, לאחד התנים שמייילים במדבר. האופן שבו היא מגלמת את הדמויות השונות בסיפור גורם לזהויות שלהן לזלוג זו לזו: הדובר האנושי, מנהיג הערבים, מנהיג התנים. כך, במקום שתנועות כף היד ה"תניות" שלה יופיעו רק ברגעים שבהם היא מדברת מפי מנהיג התנים, אפשר לזהות את הגיטות האלה גם כאשר היא מדברת בקולו של דובר הסיפור.

היבט נוסף שמחזק את יצירתן של זהויות ברזמניות, הוא העובדה שהמחוות ה"תניות" של קרק – הקול, תנועות הידיים – הן למעשה מחוות כפולות: מצד אחד, הן אכן חייתיות ומעלות על הדעת את התנים. אולם מצד שני, יש בהן רובד נוסף: הקול ותנועות היד בביצועה של קרק הופכות ברגעים מסוימים גם לתנועות ולקולות של ניגון חסידי. ככל שמתקדם הסיפור, כך הסממנים הקוליים הללו הולכים ונעשים מובהקים, כשטלי קרק מסגלת לדיבור שלה הגייה אשכנזית מודגשת. למשל, את המילה "אכן" היא הוגה כ"אַכִּין", במקום "לולא כן" (כשתי מילים מלרעיות) היא אומרת "לולִיאִכִּין" (כמילה אחת מלרעית). האפיון הזה מתחזק על ידי פעולתן של שאר שחקניות הקבוצה, שמקיפות את קרק ברגע בסיפור שבו התנים מקיפים את הדובר. שירלי גל ויעל מוצפי, שעד רגע זה רבצו על הרצפה שמאחורי הבמה, קמות ועוטות על עצמן מעילים שמזכירים לבוש חרדים: אחד מהם מעיל פרווה והשני מעיל שחור עם צווארון פרווה נפוח. אל הלבוש הסוגסטיבי מתווספת גם העבודה הגופנית של יעל מוצפי, שעומדת ברגליים כפופות, כשרוב משקלה על רגל אחת והשנייה כמעט מעוקמת, גופה כולו נוטה כלפי מטה ומעוגל ושמוט, והיא נראית כרוקד חסידי או אולי דווקא כתן, שתנועתו קופצנית והוא מייצב את משקל גופו על ארבע רגליים לא ישרות. בהמשך, התנועות הללו שלה הופכות לצעדי ריקוד ממש, ריקוד עם. שזירתם של צעדי ריקוד עם במרקם התנועה הבימתית היא מוטיב שחוזר בכמעט כל יצירותיה של קנר, החל מאיימוס, דרך דיוניסוס בסנטר / אין נופים אבודים, גילוי אליהו, אצל היס, שעת הגלגול ועוד, ומהווה עוד ערוץ שבו מתקשרת השפה הבימתית של קנר אל המרחב הישראלי. כאשר מתקבצים התנים מסביב לדובר הסיפור, השחקניות נצמדות לטלי קרק ודבריהן של שירלי גל ושל יעל מוצפי הולכים ונעשים יותר ויותר דומים לדרשה דתית ולמזמורים. התנים, שתוארו כאמור כייצוג ליהודים, הופכים באמת לכאלה דרך הביצוע הבימתי, ששומר כל העת על הברזמניות של הישויות השונות: השחקניות המבצעות, התנים, היהודים. הסיפור "תנים וערבים" נחתם בשורה שאומר נציג הערבים למספר אודות התנים: "עכשיו ראית אותם? חיות נפלאות,

לא כן? וכמה הן שונאות אותנו".²¹⁵ מיד אחרי שורה זאת, חוזרות השחקניות אל מילות מחברת העברית. המילים שהן קוראות מתוכה הן "השרשה" ו"גזע", ובכך מוסיפות עוד אמצעי שמקשר בין האירועים ההם, המסופרים, לבין המקום והקהילה שבתוכה הסיפור מסופר בהווה.

התנועה הזו שבין דמות ומספרת, בין ישויות שונות, נובעת מהעקרונות המרכזיים של עבודת הקבוצה בתיאטרון סיפור – העבודה המפורטת על התחנות הפרפורמטיביות השונות שלאורך ציר הגילום. במובן זה, לעובדה שקרק מגלמת גם דמות של חיה אין משמעות ספציפית, וזוהי רק דמות אחת מני דמויות רבות שבהן היא ביקרה ביצירות הקבוצה השונות. ומצד שני, כאן, בהצגה הזאת שעל פי כתביו של קפקא, מקבלת התנועה שבין אדם לחיה משמעות נוספת: "עבור קפקא המהות החייתית היא המוצא, קו המילוט, גם אם זה במקום או בכלוב", כותבים דלו וגואטרי. זוהי עשויה להיות הצעה להבין את הגיטות החייתיות שבהצגת **מחברת העברית**, את ה"היעשות חיה" שההצגה מראה, ודרכה מאפשרת למערך הזהויות הקיים להתרחב ולכלול גם כאלו שאינן זהויות חברתיות אלא זהויות חוץ, שמחוץ למנגנון החברתי, ושגילומן הוא גם תנועה החוצה מתוך המנגנון, אל סוגים אחרים, מינוריים יותר, של הויות: "המטמורפוזה היא מעין חיבור של שתי דה־טריטוריאליזציות – זו שהאדם כופה על החיה בכך שהוא מכריח אותה לברוח או משעבד אותה, אך גם זו שהחיה מציעה לאדם בכך שהיא מראה לו יציאות או דרכי מילוט שהוא לעולם לא היה חושב עליהן בעצמו".²¹⁶ היכולת להיצמד לזהות בימתית קבועה ויציבה, כותבת דפנה בן-שאול, היא זכות חברתית, ולכן ההימנעות ממנה היא דרך "להחיות על הבמה את חסר השייך והזהות, וכן את החיים במצב של איום מתמיד בתקלה." הדבר נכון על אחת כמה וכמה כשהתנועה אינה בין דמויות אנושיות שונות, או בין פונקציות אנושיות, אלא בין הויות חייתיות, הפורעות לחלוטין כל ציפייה למערך חברתי מוסכם.

סיכום

במחברת העברית משתמשת קנר בכמה מושגים מרכזיים שעולים מכתביו של קפקא – מכל יצירתו ובפרט מתוך הסיפורים שבחרה להציג. אלו הם היחסים שבין המינורי למזוירי, הניסיון למצוא קווי מילוט והעיסוק בצורות שונות של קהילות. בהצגה, כל המושגים האלה נושאים מובן פוליטי מובהק. הקבוצתיות, המקהלתיות, הסדר

²¹⁵ קפקא, פרנץ, "תנים וערבים", **רופא כפרי**, תרגום: אילנה המרמן, תל אביב: עם עובד, 2008, עמ' 229.

²¹⁶ דלו, זייל וגואטרי, פליקס, שם.

הטוב של הסיפור והמשפט, וכל הניסיונות שעושה ההצגה לחמוק מאלה, מצביעים שוב ושוב על עצם הבעייתיות שבהתאגדות, שבהיות קהילה, שבביסוס מנגנון "מתפקד", חזק, קולקטיבי. הקהילה הפרפורמטיבית שמתממשת על הבמה נושאת עליה סממנים של אותן קהילות במשבר שקנר זיהתה בטקסטים הקצרים של קפקא. זוהי קהילה שמתפרקת ומנסה להצטרף, ואז בורחת שוב ליחידים, וגם היחידים שמרכיבים אותה נדמים כיצורים שהמוזרות שלהם היא כל כך ספציפית, עד שקשה לדמיין שהם ימצאו שותפים לה. בהתאם ליצירותיה של קנר, ובמקרה הזה גם בהתאם לטקסטים של קפקא, המובן הפוליטי של התמות הללו לא יכול להופיע כאן כמסר נחרץ, כאמירה חד משמעית מדי, אלא אך ורק כהתפתלות מסביב, הימלטות החוצה, הצבעה על אי האפשרות, על הקושי, על המכשול.

הטלת הספק באפשרות הקהילתית עולה מתוך השכבות השונות בהצגה: מתוך דמותו של קפקא עצמו, מתוך הספק והחשד שמובעים בכתביו, מתוך התייחסותו הספציפית לשאלה הציונית, מתוך הספקנות שלו כלפי עצם ההשתייכות לכל מסגרת באשר היא, לכל סוג של "קהילה". הספקות הללו שמתוך החומר הטקסטואלי מועצמים דרך הביצוע הבימתי, שבו הקבוצתיות של קבוצת התיאטרון עצמה עומדת למבחן, ובמקום שתתממש היא הופכת לאפשרות חשודה, כזאת שיש לנהוג בה בזהירות, לבחון אותה אך לא להיענות לה או לסמוך עליה באופן אוטומטי. האמצעי שבעזרתו יצרה קנר את התנאים לבחון את הנושא הזה, הוא התקלה, שבמקרה הזה נושא צורה של צמצום – המרחב והחומר הטקסטואלי, הכלים הבימתיים, כל אלה צומצמו כל כך עד שכל שנותר לשחקניות על הבמה זה הן עצמן. הבמה הצפופה הזו אולי מזכירה פיסת שטח אחרת, שגם היא קטנה, צפופה ומסוכסכת.

במחברת העברית הרעיון של "הכבדה", כהיבט של "תקלה", חוזר ומתקשר לא רק להיבטים השימושיים של התקלה ככלי עבודה תיאטרוני בשימוש קבוצת התיאטרון, אלא גם להיבטים הייצוגיים של המיספרפורמנס. במאמרה "אידאולוגיית הצורה ומיספרפורמנס: קריאות בגילוי אליהו ובפרשות רצח", ובהקשר לדיון במושג המיספרפורמנס, כותבת דפנה בן-שאול:

בעיקרו של דבר עלתה [...] התובנה שכישלון של מעשה חברתי והתשוקה המאוימת בכישלון להצליח (להקים ולקיים מדינה, למשל, כהבחנת רוקם בתחילת המאמר), מתגלגלים בעבודת הקבוצה לאופני הביצוע של המעשה הבימתי. הכללה זו היא גרסה של אידאולוגיית הצורה. שכן צורת הייצוג התיאטרונית המתפעלת את הפוטנציאל להיכשל מעידה על ייצור התקלה החברתית.²¹⁷

²¹⁷ בן-שאול, דפנה, "אידאולוגיית הצורה ומיספרפורמנס: קריאות בגילוי אליהו ובפרשות רצח", עמ' 80.

דרך הדיון בשתי ההצגות **גילוי אליהו ופרשות רצח**, קושרת ברשאל בין רגעים בימתיים של מיספרפורמנס, לבין ביטויים של תקלות גדולות יותר, במישור המציאות. היא מתייחסת בדבריה לאופן שבו הציג פרדי רוקם את המיספרפורמנס, וקשר אותו להיסטוריה הישראלית: המושגים של כישלון והצלחה שמבוססים על כלים בימתיים של הפרעות וקטיעות משמשים כדי לחשוף כישלונות אחרים, אלו של המציאות ההיסטורית שבה אנו חיים.²¹⁸ בדבריו, מגדיר רוקם בברור מהו הכישלון שאליו הוא מתכוון, כישלון שמתרחש במציאות ושאותו נועדו להדהד הסוגים השונים של מיספרפורמנס בעבודת הקבוצה:

The state of Israel was established (in 1948) with an obsession to succeed. Following one of the most tragic failures of human values in recorded history there was an inner necessity and a desire to create an alternative narrative, obliterating all forms of humiliation and victimization. This intention – which also contained the failure of the Palestinians to establish an independent state, the Nakba – has had a crucial impact on all aspects of Israeli society and its culture. The Israeli "success" has taken a high social and political, but also a moral toll: the many wars, the ongoing occupation of a constantly growing Palestinian population and the tensions within the Israeli society itself. Numerous Israeli artists have devoted their creative efforts to probe and examine the cognitive dissonances and the ethical consequences resulting from the complex, multi-levelled dialectics between success and failure.²¹⁹

המיספרפורמנס ככלי מייצג, מבטא את המיספרפורמנס הפוליטי. על הרעיון הזה חוזר רוקם שוב, כעבור שנים, במאמרו על ההצגה **מחברת העברית**. הקשר שהוא מציג בין מבעים בימתיים לבין מצב של כישלון, או סכנת כישלון, במישור המציאות, חוזר על עצמו וממוקד בהצגה זו. לימודי העברית של קפקא, טוען רוקם, התקיימו באותן שנים שבהן "החלום האוטופי של מולדת לעם היהודי שבה עברית תהיה השפה המדוברת החל לקרום

²¹⁸ Ben-Shaul, Daphna, Kanner, Ruth, Reinelt, Janelle, Rokem, Freddie, "Capturing Moments of Misperformance: 'Local Tales'", *ibid*, p. 68.

²¹⁹ Rokem, Freddie, *ibid*, p. 67.

עור וגידים.²²⁰ אבל עבור צופי ההצגה, הוא טוען, החלום האוטופי הפך כיום לסיוט דיסטופי, ורמזים לכך מופיעים כבר בסיפורים אלו של קפקא: "ההצגה אף מעלה את האפשרות שקפקא יכול היה לכתוב את הסיפורים המסויטים שלו משום שהוא חש שישנו דבר מה מאיים, נידון מראש לאסון, בפרויקט לאומי שכזה שבו עברית תהיה שפה מדוברת הלכה למעשה."²²¹

הרעיון שמזהה רוקם בכתבתו של קפקא, של כישלון המפעל הציוני וההיבטים המאיימים הגלומים בניסיון להצליח, מהדהד גם בדברים שכתב גרשם שלום במכתב לפרנץ רוזנצווייג בשנת 1926, כשנתיים אחרי מותו של קפקא, ושאותם כולל רוקם במאמרו. במכתב, מוצג הניסיון להפוך את העברית לשפה מדוברת – אחד הנדבכים המרכזיים של הפרויקט הציוני – כסכנה וכאיום, והכישלון טמון בעצם הניסיון ליצור שפה, כלי שהוא מרכזי כל כך ביצירת קהילה:

הארץ היא הר געש. היא מאכסנת את השפה. מרבים לדבר פה על הרבה דברים העשויים להכשיל אותנו. מרבים במיוחד לדבר כיום על הערבים. אבל סכנה אחרת, חמורה יותר מן העם הערבי, מאיימת עלינו, סכנה שהמשימה הציונית בהכרח העלתה אותה. מה תהיה התוצאה של "עכשוו" העברית? ... סבורים הם שהפכו את העברית לשפה חילונית. שחילצו מתוכה את העוקץ האפוקאליפטי. אבל זאת איננה האמת. ... הרי בשפה הזאת אנו חיים כמו על פי תהום, וכמעט כולנו מהלכים בבטחון כמו עוורים. האם לא קיים החשש, שאנחנו או הבאים אחרינו נתדרדר לתוכה, כאשר תיפקחנה העיניים? ואין יודע אם קרבנם של הבודדים שימצאו את אבדנם באותה תהום יספיק כדי לכסות עליה.²²²

גם על במת **מחברת העברית** יש תהום קטנה, אולי זו שפת הבמה שעל פיה יושבות שירלי גל ויעל מוצפי כשהן מספרות על קהילת הנוודים הפולשת לעיר; אולי זו מחברת העברית עצמה, שטומנת בחובה הרבה יותר "אין" מאשר "יש", אין שסביבו פועלות השחקניות וחוקרות אותו בדרכים שונות.

²²⁰ רוקם, פרדי, "מופע של מילים", עמ' 134.

²²¹ שם.

²²² שלום, גרשם, "הצהרת אמונים לשפה שלנו", שלום, גרשם, "הצהרת אמונים לשפה שלנו", תרגום: אברהם הוס, **עוד דבר**, תל אביב: עם עובד, 1989, עמ' 59–60.

סיכום

בעזרת שלוש מיצירות קבוצת תיאטרון רות קנר ניסיתי להדגים אופנים שונים שבהם בא לידי ביטוי דבר מה שאותו אני מבקשת להציע כמושג – התקלה – כרעיון תיאורטי שמאפיין גישה לטקסט ולעבודה בימתית ושמעצב תפיסות דרמטורגיות, אבל גם ככלי מעשי שמעורב בבימוי, במשחק, בעיצוב, במוזיקה, וזוכה לביטויים קונקרטיים בתהליך היצירה כמו גם לביטויים שמשולבים ברובד הגלוי של המופע כפי שמוצג בפני הקהל. כשם שהמושג מציע גם התבוננות תיאורטית וגם שימוש מעשי, כך הוא עשוי גם להתגלם על הבמה בצורה גלויה, כמיספרפורמנס בולט, אבל גם להופיע כתשתית סמויה יותר של סצנה, של מהלך או של הצגה שלמה.

השימוש שקנר עושה באוסף של רעיונות ומושגים משדות ידע שונים נעשה כמעין עבודת מעבדה שבה היא מזקקת עקרונות ובוחנת את יישומם בעבודה התיאטרונית. מושג התקלה, כפי שאני סבורה שמתממש ביצירתה, הוא דוגמא לכך. ריבוי הפנים של המושג והשימושים השונים שלו, הרזולוציות השונות שבהן הוא מופיע, הן מעין תזכורת לעובדה שהמושג הזה הוא בעצמו קונסטרוקציה, גוף שנבנה מאיברים נפרדים שלקוחים מפרקטיקות ומעולמות שונים. גם הטמעתם של המושגים הזרים בתוך העבודה התיאטרונית של קנר הוא מהלך מתקיל בפני עצמו, מפגש לא טבעי שמצריך עיבוד ופענוח, קצת בדומה לאתגר שבביצוע בימתי של טקסט ספרותי או עיוני. בכך שקנר שואבת מושגים כגון הקטיעה, הגיסטה, עקרון ההכבדה, כישלון פעולות הדיבור ועוד, וסוללת דרך מהשדות הללו אל במת התיאטרון, משהו מהמובן מאליו נקטע – המושגים הזרים משנים את גבולותיהם כדי להשתלב בעבודה התיאטרונית, וזו מצידה מאותגרת על ידי הצורך להיענות למבנים רעיוניים שאולי זרים לה.

התקלה עשויה להתממש כקונפליקט – כגורם שמתנגד לפעולה ומחבל בה, אבל היא עשויה להתממש גם באופנים רכים יותר, כקטוע או כריווח, כהתנהלות עקיפה אלטרנטיבית למהלך או לקצב מסוימים. אף על פי שהפירוש היומיומי של "תקלה" טעון במטען שלילי, של אירוע בלתי מתוכנן ומזיק, הטרנספורמציה של המילה למושג שימושי מבקשת להתבונן באופן ניטרלי יותר על האפקט שנוצר כאשר מהלך כלשהו פוגש גורם לא צפוי. המפגש הזה יכול להיות מזיק או מפרה, מאיים או מבטיח, אלים או דווקא מעורר הקשבה ועוצר דחפים קיצוניים.

בדוגמאות שהצעתי לשימוש של קנר במושג אפשר לראות צורות שונות זו מזו של שימוש ברעיון התקלה ואת האפקטים הייחודיים שנוצרים בכל הזדמנות שבה משהו מותקל בבלתי צפוי, במפתיע, בחזק, במתנגד, מתחמק או במוזר. ברגעים האלה, עוד לפני התגובה, עוד לפני ההתמודדות עם התקלה, נוצרים מרווחים ברצף,

עצירות קטנות שאולי מזמינות את הצופות והצופים, כמו גם את המבצעות והמבצעים, לחשוב שוב, לראות שוב את הסיטואציה, מחדש, ובמקום להמשיך לפעול – לבחור לפעול.

נספח : הצגות קבוצת תיאטרון רות קנר שנדונו בפרקי העבודה

דיוניסוס בסנטר / אין נופים אבודים

על פי הספר דיוניסוס בסנטר מאת תמר ברגר

יצירה בימתית מאת רות קנר

עיבוד : אבנר בן־עמוס, רות קנר

עיצוב : סיון ויינשטיין לוי

מוזיקה : שוש רייזמן

עיצוב תאורה : שקד וקס

נגינה באקורדיון : עמית בר־צדק

דיוניסוס בסנטר בהשתתפות : דורי אנגל, זהבית אשרת, רבקה דה־לריינה, דפנה הרכבי, רחל אביה זינדר, עדי

מאירוביץ', גיא סלמן, נתלי פינשטין, דביר שוורצברד, מיכל שטמלר, אייל שי

הצגה ראשונה : 29.6.2004, אולם שוטלנדר, אוניברסיטת תל אביב; 2.10.2004, פסטיבל עכו

אין נופים אבודים בהשתתפות : דורי אנגל, רונן בבלוקי, שירלי גל, דפנה הרכבי, עדי מאירוביץ', נתלי פינשטין,

טלי קרק

הצגה ראשונה : 15.11.2007, אולם ורדה, מרכז סוזן דלל

אצל הים

על פי הסיפורים "הליכה בים" ו"שחייה בים" מאת ס. יזהר

יצירה בימתית מאת רות קנר

עיצוב במה : רוני תורן

עיצוב תאורה : שקד וקס

מוזיקה : אילן גרין

בהשתתפות : שירלי גל, רונן בבלוקי, דפנה הרכבי, עדי מאירוביץ', יוסף סוויד / דניאל אדוורדסון, טלי קרק

הצגה ראשונה : 3.12.2005, אולם ורדה, מרכז סוזן דלל

מחברת העברית

וסיפורים אחרים מאת פרנץ קפקא

יצירת תיאטרון דיבור מאת רות קנר ושחקניות קבוצת התיאטרון: שירלי גל, רוני בבלוקי, עדי מאירוביץ', יעל

מוצפי, טלי קרק

דימויי מילים: גיא שגיא

עיצוב: כנרת קיש

עיצוב תאורה: שקד וקס

הצגה ראשונה: 7.11.2013, הספרייה הלאומית

הטקסטים: מחברת העברית של פרנץ קפקא, **שפת עמנו** מאת משה ראטה, **מחברות האוקטבו** מאת פרנץ קפקא

(תרגום: שמעון זנדבנק), "דף ישן", "תנים וערבים" מאת פרנץ קפקא (תרגום: אילנה המרמן)

מקורות

ספרים

- אוסטין, ג'ון ל., **איך עושים דברים עם מילים** (תרגום: גיא אלגת), תל אביב: רסלינג, 2006.
- אייסכילוס, **אגממון**, תל אביב: שוקן, 1990.
- ארנדט, חנה, **המצב האנושי**, תרגום: אריאלה אזולאי ועדי אופיר, בני ברק: הקיבוץ המאוחד, 2013.
- בן-שאול, דפנה, "אידאולוגיית הצורה ומיספרפורמנס: קריאות בגילוי אליהו ובפרשות רצח", **עלילה מקומית**, רמת השרון: אסיה, 2019, עמ' 79–84.
- בן-שאול, דפנה, "זה סיפור על אימקום", **עלילה מקומית**, רמת השרון: אסיה, 2019, עמ' 29–32.
- בנימין, ולטר, "מהו התיאטרון האפי? (2)", **ביקורת ומראית עין**, תרגום: טלי קונס, תל אביב: רסלינג, 2015, עמ' 49–58.
- בנימין, ולטר, "שיחות עם ברכט", **ולטר בנימין – מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים** (תרגום: דוד זינגר), תל-אביב: הקיבוץ המאוחד; המועצה הציבורית לתרבות ולאמנות, המפעל לתרגום ספרי מופת, 1996, עמ' 142–154.
- בנימין, ולטר, "פרנץ קפקא, ליום השנה העשירי למותו", **מבחר כתבים, כרך ב: הרהורים**, תרגום: דוד זינגר, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, עמ' 242–263.
- ברגר, תמר, **דיוניסוס בסנטר**, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 1998.
- ברכט, ברטולט, "האורגנון הקטן", בתוך פרידלנדר, גדעון, **האסתטיקה של התיאטרון האפי**, תרגום: גדעון פרידלנדר, תל אביב: בצלאל צ'ריקובר, 1969, עמ' 101–147.
- ברכט, ברטולט, "על תיאטרון של יומיום", **גלות המשוררים**, תרגום: ה. בנימין, תל אביב: הקיבוץ המאוחד, 2006, עמ' 110–114.
- גופמן, ארווינג, **הצגת האני בחיי היום-יום** (תרגום: שלמה גונן) תל אביב: דביר, 1980.
- ס. יזהר, **אצל הים**, תל אביב: זמורה-ביתן, 1996.
- דלז, ז'יל וגואטרי, פליקס, **קפקא – לקראת ספרות מינורית**, תרגום: רפאל זגורי-אורלי ויורם רון, תל אביב: רסלינג, 2005.
- הרשב, בנימין, "עקרונות של תיאוריה מאוחדת של הטקסט הספרותי", **שדה ומסגרת: מסות בתיאוריה של ספרות ומשמעות**, ירושלים: כרמל, 2000.
- וייט, היידן, "הטקסט ההיסטורי כמוצר ספרותי", בתוך: אלעזר וינריב (עורך), **חשיבה היסטורית**, ב, תל אביב: האוניברסיטה הפתוחה, 1985, עמ' 305–322.
- ויינשטיין לוי, סיון, "תלתקלה: 'מקום' בשפת העיצוב", **עלילה מקומית**, רמת השרון: אסיה, 2019, עמ' 41–42.

- זגורי-אורלי, רפאל ורון, יורם, "הקוף של קפקא", הקדמה, **קפקא – לקראת ספרות מינורית**, תל אביב: רסלינג, 2005, עמ' 7–23.
- זהבי, אמוץ, זהבי אבישג, **טווסים, אלטרואיזם ועקרון ההכבדה**, תל אביב: החברה להגנת הטבע, 1996.
- יזהר, ס., **מקדמות**, תל אביב: זמורה-ביתן, 1992.
- יערי, נורית, "נוטות החסד: עיצובה הדרמטי והחזותי של נקמה", **עלילה מקומית**, רמת השרון: אסיה, 2019, עמ' 121–124.
- סרוסי, ראובן, בתוך "מילה", **עלילה מקומית**, רמת השרון: אסיה, 2019, עמ' 144.
- פוסטר וואלאס, דיוויד, "כמה הערות על הצד המצחיק של קפקא, שכנראה לא מספיק מתוכן נמחק", **טבעו של הכיף**, תרגום: דבי אילון, תל אביב: ספרית פועלים, 2018, עמ' 15–16.
- צי'כוב, אנטון פבלוביץ', "בת השחף", **ארבעה מחזות** (תרגום: אברהם שלונסקי), תל אביב: עם עובד, 2005, עמ' 7–87.
- קאפקא, פרנץ, **יומנים כרך 1: 1910–1913**, תרגום: חיים איזק, תל אביב: שוקן, 1978.
- קאפקא, פרנץ, **מחברות האוקטבו**, תרגום: שמעון זנדבנק, תל אביב: עם עובד, 1998.
- קאפקא, פרנץ, "תנים וערבים", **רופא כפרי**, תרגום: אילנה המרמן, תל אביב: עם עובד, 2008, עמ' 225–229.
- קולקובסקי, לשק, **נוכחותו של המיתוס**, תרגום: אליעזר הכהן, מרחביה: ספרית פועלים, הקיבוץ הארצי השומר הצעיר, 1971.
- קנר, רות, **תיאטרון סיפור: אפיון הטכניקות הבימתיות**, חיבור לצורך קבלת תואר MFA, 1994.
- רוקס, פרדי, "מופע של מילים", **עלילה מקומית**, רמת השרון: אסיה, 2019, עמ' 134–136.
- שחר, גלילי, הקדמה, בתוך בנימין, ולטר, **ביקורת ומראית-עין**, כתבים, כרך ב, שחר, גלילי (עורך), תרגום: טלי קונס, תל אביב: רסלינג, 2015, עמ' 7–15.
- שחר, גלילי, "ספרות, טכניקה, משבר: על ברכט ואחרים – הקדמת העורך", בתוך בנימין, ולטר, **ביקורת ומראית-עין**, כתבים, כרך ב, שחר, גלילי (עורך), תרגום: טלי קונס, תל אביב: רסלינג, 2015, עמ' 17–23.
- שחר, גלילי, **הפצע של קפקא**, ירושלים: כרמל, 2008.
- שלום, גרשם, "הצהרת אמונים לשפה שלנו", תרגום: אברהם הוס, **עוד דבר**, תל אביב: עם עובד, 1989, עמ' 59–60.
- שקד, גרשון, "ארץ-ישראל יפהפיה של מלים", **ספרות אז, כאן ועכשיו**, תל אביב: זמורה-ביתן, 1993, עמ' 181–199.

Alfreds, Mike, *Then What Happens?*, London: Nick Hern Books, 2013.

Benjamin, Walter, *The Origin of German Tragic Drama*, translation: John Osborne, London, New York: Verso, 1998.

Fischer-Lichte, Erika, *The Show and the Gaze of Theatre*, Iowa city: University of Iowa Press, 1997.

מאמרים בכתביעת

- בן-ארי, ניצה וסמילנסקי, ישראל, "זאת – אכן – מלחמה שלא הייתה צריכה להיות", **אות** 04, קיץ 2014, עמ' 189–200.
- בן-שאול, דפנה, "על דיוניסוס בסנטר: במה לבליעת האדמה", **זמנים** 99 (2007): עמ' 94–105.
- בן-שאול, דפנה, "תפקיד המספרת: על היוצרת רות קנר", **מותר** 12 (2004): עמ' 107–118.
- גל, נעם, "המסע אל הלכאורה", **ערב רב, מגזין עצמאי לאמנות, תרבות וחברה**, 10.4.2012, <https://www.erev-rav.com/archives/17888>
- כפרי, יהודית, "על חומריות המים ועל השחיה כמשל", **עיתון 77** 174 (יולי 1994): עמ' 6.
- פייגה, מיכאל, "חשיבותו של הסיפור הלא מייצג", **עיונים בתקומת ישראל** 9 (1999): עמ' 525–530.
- נורה, פייר, "בין זיכרון להיסטוריה – על הבעיה של המקום", **זמנים** 45 (1993): עמ' 4–19.
- שחר, גלילי, "פרנץ קפקא – משחק, כתב, זהות", **אלפיים** 26 (2004): עמ' 213–246.

Rokem, Freddie, "Hebrew Notebook – And other stories by Franz Kafka. A 'Speech Theatre' work of by the Ruth Kanner Theatre Group, *gtw – Gesellschaft für Theaterwissenschaft*, 2017, accessed 2.2.2020, <https://www.theater-wissenschaft.de/artikel-the-hebrew-notebook-and-other-stories-by-franz-kafka/>

Ben-Shaul, Daphna, Kanner, Ruth, Reinelt, Janelle, Rokem, Freddie, "Capturing Moments of Misperformance: 'Local Tales'", *Performance Research* 15: 2 (2010), pp. 66-73.

Ferber, Ilit, "Interruptions in Brecht and Benjamin: The Case of Brecht's Radio Plays", *Assaph: Studies in Theatre*, 19–20 (2005): p. 35-52.

Friedlander, Eli, "Gesture: Benjamin and Brecht", *Assaph: Studies in Theatre*, 19–20 (2005): pp. 23–34.

Kanner, Ruth, interview by Gad Kaynar, "Disruption as Revealing the Essence of Truth", *New Dramaturgy*, Katalin Trencsenyi, Bernadette Cochrane eds. Pp. 80-97. London; New Delhi; New York: Bloomsbury, 2014.

אתרי אינטרנט

"האומר כן / האומר לא", **קבוצת תיאטרון רות קנר**, רות קנר, נדלה 22.1.2020, <https://www.ruthkanner.com/show/%d7%94%d7%90%d7%95%d7%9e%d7%a8-%d7%9b%d7%9f-%d7%94%d7%90%d7%95%d7%9e%d7%a8-%d7%9c%d7%90/>

"זמן יזהר", **קבוצת תיאטרון רות קנר**, רות קנר, נדלה 22.1.2020,
<https://www.ruthkanner.com/program/%d7%96%d7%9e%d7%9f-%d7%99%d7%96%d7%94%d7%a8/>

"מחברת העברית", **קבוצת תיאטרון רות קנר**, רות קנר, נדלה 1.2.2020,
<https://www.ruthkanner.com/show/%d7%9e%d7%97%d7%91%d7%a8%d7%aa-%d7%94%d7%a2%d7%91%d7%a8%d7%99%d7%aa/>

"עלילות חומית", **קבוצת תיאטרון רות קנר**, רות קנר, נדלה 31.1.2020,
<https://www.ruthkanner.com/show/%d7%a2%d7%9c%d7%99%d7%9c%d7%95%d7%aa-%d7%97%d7%95%d7%9e%d7%99%d7%aa-%d9%85%d8%ba%d8%a7%d9%85%d8%b1%d8%a7%d8%aa-%d8%ad%d9%88%d9%85%d9%8a%d8%aa/>

עמוד הפייסבוק של קבוצת תיאטרון רות קנר, נדלה 27.1.20
<https://www.facebook.com/ruth.kanner/posts/1297611366917820:0>

קנר, רות, "נופי יזהר", יום העיון של קבוצת המחקר **קריאות בנוף הישראלי**, מכון ון ליר בירושלים,
23.5.2013

כתבות

אריאלי, מיכל, "לב הים", **חיים חדשים** 46 (ינואר 2006), זמין באתר קבוצת תיאטרון רות קנר, נדלה
2.2.2020
<https://www.ruthkanner.com/%d7%a2%d7%99%d7%aa%d7%95%d7%a0%d7%95%d7%aa/>

בריוסף, איתן, "מים חיים", **עכבר העיר**, 15.12.2005, עמ' 44.

גור, בתיה, "ישראל מגלה את אליהו", **הארץ**, 9.11.2001, עמ' 11.

גורן, צבי, "אצל הים – כוחן המהפנט של המילים", **הבמה**, 5.12.2005,

[Pages/Description.aspx?Subj=5&Area=1&ArticleID=2534](https://www.ruthkanner.com/Pages/Description.aspx?Subj=5&Area=1&ArticleID=2534)

הנדלולץ, מיכאל, "ים המילים הגדול", **הארץ**, 11.12.2005, זמין באתר קבוצת תיאטרון רות קנר, נדלה
2.2.2020
<https://www.ruthkanner.com/%d7%a2%d7%99%d7%aa%d7%95%d7%a0%d7%95%d7%aa/>

הנדלולץ, מיכאל, "גילוי הטקסט היזהרי", **הארץ**, 3.10.2001, זמין באתר קבוצת תיאטרון רות קנר, נדלה
2.2.2020
<https://www.ruthkanner.com/%d7%a2%d7%99%d7%aa%d7%95%d7%a0%d7%95%d7%aa/>

יודילוביץ, מרב, "בודדים בלב ים", **ynet**, 29.11.2005, <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3176768,00.html>

ירון, אליקים, "הבמה של המילים", **מעריב**, זמין באתר קבוצת תיאטרון רות קנר, נדלה 2.2.2020
<https://www.ruthkanner.com/%d7%a2%d7%99%d7%aa%d7%95%d7%a0%d7%95%d7%aa/>

ירון, אליקים, "הדבר האמיתי", **מעריב**, 3.10.2001, זמין באתר קבוצת תיאטרון רות קנר, נדלה 2.2.2020
<https://www.ruthkanner.com/%d7%a2%d7%99%d7%aa%d7%95%d7%a0%d7%95%d7%aa/>

לחמן, דן, "אצל הים", **אימגו מגזין מאמרים**, 05.09.2006, <http://www.e-mago.co.il/Editor/calt-989.htm>

פוקס, שרית, "אצל הנפש", **מעריב**, עמ' 17, זמין באתר קבוצת תיאטרון רות קנר, נדלה 2.2.2020, <https://www.ruthkanner.com/%d7%a2%d7%99%d7%aa%d7%95%d7%a0%d7%95%d7%aa/>

שחר, גלילי, "המשפט שאינו נגמר", **הארץ**, 02.05.2014, עמ' 4.

Butler, Judith, "Who Owns Kafka?", *London Review of Books*, 3.3.2011, <https://www.lrb.co.uk/v33/n05/judith-butler/who-owns-kafka>.

Davis, Barry, "Going for a Run", *The Jerusalem Post*, 5.1.2017. <https://www.jpost.com/Metro/Going-for-a-run-477574>

ראיונות

קנר, רות, ראיון מאת טל גורדון, "עלילות חומית, הגרסה השיתופית", **הבמה**, 07.05.2017, <http://www.habama.co.il/Pages/Description.aspx?Subj=9&Area=1&ArticleID=28249>

קנר, רות, ראיון מאת מרב יודילוביץ, "על החיים ועל המוות", **ynet**, 25.10.2006, <https://www.ynet.co.il/articles/0,7340,L-3319569,00.html>

קנר, רות, ראיון מאת הלית ינאילוויזון, "מתחילים במילים, ממשיכים בריקוד, גומרים באונס", **גלובס**, 1-2.12.2005, עמ' 28.

קנר, רות, ראיון מאת שני ליטמן, "הלילה שבו כולם עצמו עיניים", **טיים אאוט**, 27.03.2008, עמ' 92.

קנר, רות, ראיון מאת יובל מסקין, **אמנות, נקודה**, רשת א', תמליל זמין באתר קבוצת תיאטרון רות קנר, נדלה 2.2.2020, <https://www.ruthkanner.com/%d7%a2%d7%99%d7%aa%d7%95%d7%a0%d7%95%d7%aa/>

קנר, רות, ראיון מאת אמיר סומר, "ספר היזהר", **טיים אאוט**, 1-8.12.2016, עמ' 56.

קנר, רות, ראיון מאת גד קינר וחיים נגיד, "תנועות הגוף כתנועות הנפש", **תיאטרון 6** (2001): עמ' 28–31.

קנר, רות, ראיון מאת גד קינר וחיים נגיד, "יש טקסטים שאני קוראת אותם ונהייה לי שורף בלב", **תיאטרון 18** (2006): עמ' 35–40.

קנר, רות, ראיון מאת ציפי שוחט, "גוש שצריך להוציא החוצה", **הארץ**, 03.10.2001, <https://www.haaretz.co.il/misc/1.737620>

קנר, רות, ראיון מאת דנה שלו "האמת שבתוך השקשוק", **ערב רב**, 29.12.2016, <https://www.erev-rav.com/archives/44928>

Kanner, Ruth, interview by Jang Yuxia, "Sea to believe", *Global Times*, 28.6.2012, p. 3.

Abstract

The aim of this thesis is to examine the work of theatre director Ruth Kanner and her company, the Ruth Kanner Theatre Group, and the unique tools and principles she deploys in her work within the form of storytelling theatre. This examination wishes to expose a specific mechanism I believe to be central to Kanner's theatrical work—the "Interruption".

In this research, I claim that forms of interruptions, disruptions, pauses, disturbances and arrests are used by Kanner both as practical tools operating in the hidden layers of the artistic process, and as inherent representational elements of the performance itself.

The concept of "Interruption", as deployed in Kanner's work, is composed of various sources and influences, some of which are connected to theatrical or artistic thought, but some belong to remote fields of knowledge. Among which are the Brechtian notion of Gestus and the gesture; Walter Benjamin's "broken language"; the concept of a theatrical Misperformance; John Austin's types of speech act failures; Erving Goffman's ideas of failures in the presentation of self; the handicap principle. In all of these cases, Kanner borrows certain core principals and adapts them into her theatrical research. By paving the way from these knowledge fields into the field of theatre, Kanner enriches her own concept of theatricality and stretches the boundaries of the language of the stage.

Analyzing three of the Theatre Group's works—*At Sea* (2005), *Dionysus in Dizengoff Center* (2004, 2007), *The Hebrew Notebook* (2013)—I tried to present the multiple facets that the "Interruption" assumes in Kanner's work, and the many ways it operates within it. In these examples I aim to show how the "Interruption" is both a theoretical concept that defines a certain approach to text and to theatrical work in general, and a practical tool applied in the directing, acting, designing or composing the performances. In all of the examples, I tried to mark the connection between a certain interruption implied in the original source, and its manifestation as a theatrical device.

In *At Sea* I firstly focus on interrupting physical perspective in order to expose the very presence of perspectives, then I point out several means in which Kanner creates a concrete physical

interruption, that takes on a violent nature. In *Dionysus in Dizengoff Center* I try to illuminate the ways in which disruptive dramaturgical structure expresses a disruptive historical process and the narrative that engages with it. Finally, in *The Hebrew Notebook* I discuss the ways in which through sabotaging the performative option of the chorus, as well as through gesture work, Kanner and the actresses question the very possibility of being a community.

Using these examples, I show that through the mechanism of “Interruption”, Kanner explores the value of an arrest of action, of pausing, of stopping. The forms of interruption, as manifested in her work, deal with gaps in the continuum that perhaps urge performers and viewers alike to pause, revalue and reassess constellations, actions and interruptions – in the theatre and outside of it.

••• Department of Theatre Arts



החוג לאמנות התיאטרון •••

The Yolanda and David Katz
Faculty of the Arts
Tel Aviv University

הפקולטה לאמנויות
ע"ש יולנדה ודוד כץ
אוניברסיטת תל אביב

The Yolanda and David Katz Faculty of the Arts

Department of Theatre Arts

**The Concept of “Interruption” in Ruth Kanner’s Storytelling Theatre,
as a Practical Tool for the Adaptation of Non-Dramatic Texts into Stage**

Thesis submitted for M.A. Degree

By **Adi Chawin**

The thesis was supervised

By

Prof. Nurit Yaari

February 2020