

תיאטרון אינו רק מקצוע. תיאטרון הוא צורך, כמיהה לדיאלוג, לשיתוף פעולה.

החוויה התיאטרונית נולדת באדם עם בואו לעולם, עם היכולת לדמיון, לשחק בכאילו, לחקות, ללמוד על עצמו ועל העולם. תיאטרון הוא צורך אך גם אמנות, מופע תרבות ומדיום, ואלה דורשים השכלה רחבה בתחומי אמנות ותרבות, סקרנות ועניין בשאלות פואטיות ואסתטיות, נקיטת עמדה בשאלות חברתיות ופוליטיות, ויזמה להוצאת היצירה מהכוח אל הפועל תוך אחריות לשותפים לדרך.

מצע זה עומד בבסיס תוכנית הלימודים של החוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב. תוכנית המורכבת משילוב בין שעורים עיוניים ויישומיים ומאפשרת לסטודנטים לחקור את הפעולה האנושית, מניעה והאופנים האמנותיים בהם יוכלו להציגה בפני קהל, ללמוד את גבולות התיאטרון עם האמנויות האחרות ולהתנסות בטשטושם, לחקור את כוחן של שפות הגוף, התנועה, המרחב והקול, ולהתנסות בבניית עולמות אלטרנטיביים.

היצירות המוצגות באירוע **מבט על יצירה פוסט-דרמטית** התהוו בתהליך משולב של לימוד והתנסות. אלה הן יצירות מובחרות של יוצרים צעירים, מלאי אהבה לאמנות התיאטרון שנתנה להם שפה ושייכות לקהילה מקצועית. אנו מציגים את יצירותיהם בגאווה ובתקווה שתהיינה צעד ראשון למסעות תיאטרוניים מתמשכים, ומודים לכל הסטודנטים והמרצים שנטילים חלק בהכנת האירוע ובביצועו.

אה, הרגע הזה בתיאטרון, כשהאור באולם כבר כבה והאור על המסך עוד לא נדלק, והקהל יושב בחושך ומחכה בדומיה, כל הציפיות, כל החלומות של אלף איש מרוכזים בנקודה אחת באפלה שממול; יש לי הרגשה שכל חיי אני חיה ברגע הזה, מחכה בחושך, ותיכף ייפתח המסך, הבמה תוצף באור מסנוור וחיים ססגוניים יתחילו לזרום מול פני. כן, תיכף יתחילו לזרוח כאן חיים ססגוניים, חיים נפלאים מרהיבי עין, שכדוגמתם עוד לא ראינו מעולם.

(ליון, **סוחרי גומי**, תמונה 6)

באהבה,

פרופסור נורית יערי
ראש החוג לאמנות התיאטרון

מבט על יצירה פוסט-דרמטית

15-17.3.2009

תוכן עניינים

פתח דבר	3
1. פרק 2: השכבה	4-5
• אינטרוספקציה: בראשית היו געגועים - הלית מיכאלי	
• המסכת הממוסכת - גילית הולס	
2. כיסא	6-7
• מחפשים מחבר - טלי אוקמן	
3. צו'י	8-9
• כיצד נראה קיום? - טלי אוקמן	
4. היא	10-11
• 1202 - טלי אוקמן	
5. סדק	12-13
• אינטרוספקציה: מבט היוצר - ברק בן משה	
• התיאטרון הסדוק: על המופע סדק - גילית הולס	
6. פחדקהל	14-15
• אינטרוספקציה: מבט היוצר - גילית הולס	
• גלגולו של תא: מהפנאופטיקון אל הכניסה לשירותים של מקסיקו - גילית הולס	
7. על "הפוסט-דרמטי" - דפנה בן-שאול	16-17
תוכנית האירועים	18-19

פתח דבר

מה זה בכלל אומר, **מבט על יצירה פוסט-דרמטית**? באמת שלא יכולנו למצוא שם יותר מסתורי. ראשית, פוסט-דרמטי, המונח שבא להגדיר יצירות שמסרבות להתחייב למסורת התיאטרונית, תוך שהוא בעצמו מסרב להתחייב למסורת המחקרית, ובסופו של דבר מקבץ תחתיו מרחב שלם של תופעות והופעות. כבר פה מגרדת הפדחת. אחר כך, מגיעה ההתפלפלות על שאלת היצירה. המחול והמיצב והמיצג והמוצג, שכולם נדחקים אל תוך מסגרת ההצגה, עד שקשה להבדיל בין תיאטרון לבין מחול, בין הצגה לבין ניסוי חברתי, בין במה לבין מרכז קהילתי, בין יצירה לבין דיון תיאורטי. אז איך מדברים על יצירה פוסט-דרמטית? איך כותבים עליה ביקורת, איך חוקרים אותה, איך משווקים אותה לקהל?

כנראה שמתחילים בלהעיף בה מבט. **מבט על יצירה פוסט-דרמטית** הוא הזדמנות למפגש בין עולם העשייה לבין עולם האקדמיה, דרך דיון בשש עבודות ניסיוניות של סטודנטים יוצרים. כל עבודה תיקח אותנו אל עולם אחר של דימויים, טכניקות עבודה וצורות מופע, ונדרש כאן מבט מפוצל: הניסיון למתוח קווים בין העבודות, למצוא שפה שתאפשר הערכה וניתוח, גם עבור יצירה שבורחת מסטרוקטורה ומנסה להתחמק מעיני הבוחנות של הצופה, זוהי משימתו של המבט.

כדי להכין את העיניים לקראת החיזיון הפוסט-דרמטי, מוגשת לכם בזאת פוסט-תכניה. קיבצנו לתוכה ערב רב של נקודות ראות – אלה של היוצרים המנסים לתאר את עבודתם, אלה של החוקרים המנסים שיתרמו ידע ויסקו את הפרספקטיבה הרחבה יותר על היצירה הפוסט-דרמטית בארץ ובעולם וגם אלה של החוקרים המתחילים, שמתנסים כאן בדיון פרה-אקדמי על יצירות ביכורים בעידן ה"פוסט".

מה זה **מבט על יצירה פוסט-דרמטית**? פסטיבל הצגות נבחרות? סדנה אקדמית? כנס יוצרים ומבקרים? כן, בערך. תלוי איך מסתכלים על זה. בואו לראות.



פרק 2: השכבה, בימוי: הלית מיכאלי

פרק 2: השכבה

בימוי: הלית מיכאלי

דרמטורגיה: נירה מוזר והלית מיכאלי

עיצוב במה ותלבושות: אביה בן-סוקול

עיצוב תאורה: דינה קונסון

משתתפות: מעין וינשטוק, הלית מיכאלי, מירי קירמאיר

אין כפרק הזמן של הלילה בבית הילדים כדי לתמצת את המורכבות העצומה של חיי הקיבוץ. עבור ילד שגדל במסגרת החינוך המשותף בקיבוץ, החל פרק זה עם החזרה אל בית-הילדים, בסביבות שמונה בערב, וביצוע טקס ההשכבה, והסתיים בשבע בבוקר בערך, עם הגעתה של המטפלת. פרק זמן זה מגלם בתוכו מגוון עצום של מרכיבים: קונפליקטים, נרטיבים פרטיים וציבוריים וזיכרונות טובים ורעים כאחד. הוא מהווה נקודת קיצון באינטראקציות המורכבות בין ההורים, הילדים ואנשי הצוות החינוכי. פרק זמן זה, שהוא-הוא "הלינה המשותפת", היה נושא למחלוקות ארוכות שנים בתוך החברה הקיבוצית ומחוצה לה. יותר מכל, הוא סימן את הניסיון לבחון מחדש את מערכות היחסים בין "משפחה" ל"חברה".

יצירת ההצגה, בת קיבוץ שהתחנכה בשיטת חינוך זו, מנסה לבחון בהצגה חלק מהמורכבויות של החינוך המשותף. על רקע הקושי שקיים היום בהבנת הנושא ודרך המפגש עם טקסטים עיוניים וחומרי ארכיון, מנסה ההצגה לפרק את הסיטואציה של הלילה בבית הילדים לגורמיה השונים. ההצגה מתמודדת עם שתי שאלות, תיאורטית ואמנותית: הראשונה – איך אידיאולוגיה ותרבות מבנות ומייצרות סובייקט הפועל בדרך מסוימת, או במילים אחרות: כיצד משפיע החזון האידיאולוגי על חיי היומיום של כל פרט ופרט. השנייה – באיזה אופן ניתן לממש טקסטים תיאורטיים במדיום אמנותי בכלל ובשפת התיאטרון בפרט.

מתוך תכניית ההצגה, נירה מוזר והלית מיכאלי

אינטרוספקציה: בראשית היו געגועים / הלית מיכאלי

געגועים שלי למקום הכל-כך מיוחד בו גדלתי, געגועים שלי לתקופה אחרת, שבה אנשים האמינו והעזו להילחם על הדרך בה הם רוצים לחיות: געגועים שלי לילדות. הגעגועים דחפו אותי למסע של חיפוש, במהלכו מצאתי שפע של טקסטים שנכתבו בין שנות ה-20 לשנות ה-50 של המאה ה-20. טקסטים מלאים בלהט חלוצי, בתשוקה ובאמונה שניתן לברוא עולם חדש וטוב יותר. עם הזמן התמקדתי בנושא החינוך המשותף – התוצאה הבולטת ביותר והשנויה ביותר במחלוקת של דרך החיים הקיבוצית.

החינוך המשותף הוא מבחינתי מפתח להבנת עולם שהיה ואינו. עולם שבו התגבשו קבוצות של אנשים צעירים, שבחרו לא אחת לעזוב משפחה ומולדת, למרוד ברבים מהערכים שעליהם גדלו ולחיות יחד, במשמעות הרחבה ביותר והעמוקה ביותר של המילה. עולם שבו בחרו אנשים, לפחות ברמת ההצהרה, לשים את צרכי הקבוצה והחברה לפני הצרכים האישיים. העולם הזה, כיום, נראה לעתים מופרך ומוזר. כבר נאמר עליו המון אך יש עוד הרבה להוסיף. למרות הביקורת שיש לי על העולם הזה הוא מעורר בי גם געגוע, הערכה והרבה סקרנות.

תהליך העבודה היה ארוך. ככל שנמשך החיפוש, כך רבו השאלות והתעורר בי הרצון להבין את צורת החיים הקיבוצית ולרדת לפרשה. לאורך התהליך נמהלו בי גם תחושות של עצב. עצב על אנשים שהתקשו להתמודד עם כך שהעולם שבו חיו איבד את הרלוונטיות והגליטימציה שלו; על אנשים אחרים שמיהרו למחוק כל שריד של תקופה זו ולא השכילו לשמור על הטוב והיפה שהיה בה; על ערכים שהשתנו, ולא רק לטובה, ועל חברה שהציעה אלטרנטיבה, אך לא באמת יכלה לה.

אני גדלתי בקיבוץ וישנתי בבית הילדים. הקיבוץ ודרך החיים בו הם הפריזמה שלי להכל. צמד המילים "החינוך המשותף" מייצג בשבילי דבר שהוא מעבר לשיטת חינוך ואף מעבר

להשקפת עולם. החינוך המשותף היה חלק מתפישה חברתית וכלכלית כוללת, עשירה ומרתקת; תפישה שהיום מקובל להסתכל עליה לא פעם כעל עוד אחד מהכישלונות המפוארים של המפעל הציוני.

המסכת הממוסכת / גילית הולס

אחד הפרקים המעניינים ביותר בספרו המאלף של גדעון עפרת, **אדמה, אדם, דם** (צ'ריקובר, 1980) עוסק דווקא בסוג המשעמם ביותר של התיאטרון בארץ – המסכת. עפרת מנתח את הצורה הישראלית הייחודית הזו וקושר אותה באופן הדוק אל האתוס הציוני. אמנם, יש איזה כוח כישוף קיבוצי למסכת. בזיכרון הצלול ביותר שיש לי מעשרות המסכות בהן צפיתי או השתתפתי בשנות התבגרותי, אני חוזרת לכתה ח'. מן הטקסט שהתבקשתי אז לדקלם אני זוכרת מילה, אבל היטב אני זוכרת שבסיומו הייתי אמורה לבצע פאזה קצרה ורבת רושם ואז להוסיף "תם טקס יום הזיכרון לשואה ולגבורה תשנ"ח. לשירת התקווה, הקהל מתבקש לעמוד". הנוסחה הקבועה עבדה כמו קסם. רק הגייתי "לשירת" – וכל בית הספר קם על הרגליים. הצלחתי להגיע עד "הקהל מתבקש..." "כאשר בזווית העין נקלטו איתותים נואשים מצד מנצחת המקהלה. שינוי של הרגע האחרון, הוחלט להוסיף שיר נוסף לפרוגרמה. אין בעיה, אני ממשיכה את המשפט ובפנים חתומים מסיימת: "לשירת התקווה, הקהל מתבקש ... או שלא". המקהלה פוצחת בשיר. בית ספר שלם, כאיש אחד, מתיישב וממתין שאקרא לו לשוב ולעמוד.

שום פרץ צחוק לא נשמע בקהל. לא גיחוך, לא חיוך, אפילו לא מבוכה על פני המורים. זהו כוחה של מסכת, היא הופכת את כולנו לחיילים-שחקנים. הרבה פעמים תהיתי אם הייתי מצליחה לצאת בשלום מהתקרית הזו, אילו היה מדובר במסכת לחנוכה או לט"ו בשבט, או לחילופין אילו הייתי משתתפת בהצגת תיאטרון. חלפו כמה שנים, צפיתי והשתתפתי בהצגות ובמסכתות אחרות. בשנתיים-שלוש האחרונות, נדמה לי יותר ויותר שאני נתקלת בהצגות, שיש בהן משהו מחוויית המסכת.

קחו, למשל, את **פרק 2: השכבה**. קטעי תנועה, קטעי קריאה, מכתבים, תלבושת אחידה, במה מינימליסטית בדגש על סימטריה וסדר, העלאה באוב של דור קודם למען הדור החדש. במקרים רבים, הקהל של **השכבה** משחק במחויבות לא פחותה מזו שמגלים תלמידים הצופים במסכת. אז, בימי בית הספר, חשוב היה לשמור על ארשת רצינית ומגויסת. היום, חשוב להגיב בחיוך ובגיחוך ביקורתי. הגרעין המשחקי של **השכבה** טמון בפער בין הטקסטים הנקראים או מדוקלמים לבין העמדה השיפוטית, הניכרת לעין, של השחקניות. לכאורה, זוהי טכניקת ניכור ברכטיאנית מובהקת. בפועל, מתרחשת כאן שותפות סמויה וקיבוצית מאוד בדרכה בין השחקן לבין הצופה. באופן פרדוקסלי, ככל שהקהל בהשכבה מגיב באופן רגשי וביקורתי יותר כלפי התכנים והסיטואציות שההצגה מביאה ומתארת, כך הוא דווקא מאשש ומחדש את הקשר שלו עם העולם האבוד שההצגה מעלה באוב. כל הרמת גבה, כל המהום של מורת רוח, כל נשיפה בבזז היא דרך לומר "אני זוכר את זה. אני מכיר את זה. אני יודע שעל זה גדלתי וזה עוד נמצא בתוכי".

כך הופכת **השכבה** לטקס ציוני אנטי-ציוני, למסכת במסכה המבטרת את המסכות הישנות. החזות המוזיאלית של ההצגה היא רק תחנת מעבר, הקדמה לכנס המחזור שההצגה מקיימת ומעוררת בקהל. אין זו באמת דקונסטרוקציה מרחיקה ופרודית של צורת המסכת, בנוסח של **צ'רלי קאצ'רלי** של הורוביץ או **חברים מספרים על ישו** של קינן. גם אין זה סיור מוזיאוני בתוך זיכרונותיו של אחר, כמו **דודה פרידה** של נעמי יואלי או חלקים מתוך **געגועים** של יגאל עזרתי וגבי אלדור. זוהי שיבה אל טקסטים שאנחנו כמעט נבוכים להודות בגעגוע אליהם. קצת כמו **היי יפה** של שיר גולדברג ונתלי פינשטיין, המאפשרת לנו לחזור ולהתפלש בסטריאוטיפים נשיים מתוך עמדה שהיא גם ביקורתית אבל גם (ובעיקר) נוסטלגית, או כמו **בין הספירות** של נעמי יואלי ביחס למיתוס לוחמ/ת הפלמ"ח. כל ההצגות הנזכרות כאן שואלות אלמנטים מעולם המסכת וממסכות אותם במסכת התיאטרון הפוסט-דרמטית.

בסופו של דבר, יעלה האור. כולנו נתעורר ונלך לחדר האוכל לשתות תה דלוח מספלי פלסטיק בגוונים שונים של בוץ. אני מכירה אנשים שרק כלים מפלסטיק נותנים להם תחושה של בית. לי זה מזכיר לפעמים את הצבא ולפעמים את הגן. **השכבה** (למרות ואולי בזכות ההרחקה הביקורתית-אינטלקטואלית) מאפשרת לנו לצלול לכמה רגעים אל תוך חלום של זיכרון, שלא משנה כמה נתנער ממנו ונכיר בנזקים האמיתיים שהוא הסב לנו, בסופו של דבר הוא גם מעורר בנו געגוע לימים של תחושות ומסיכות.

כיסא

כתיבה, בימוי ומוסיקה: עודד ליפשיץ

עוזרת במאי: שרון גומבוש

הפקה: חן שבתאי

פסנתר: ערן מלכה

משתתפים: ניר וקנין, מאיה יעקובסון, עודד ליפשיץ, אשרת סבג, רינה קוורטין, ניר שאולוף

מחפשים מחבר / טלי אוקמן

ההצגה **כיסא** מורכבת מאוסף עלילות השזורות זו בזו ויוצרות לעיני הצופים אריג עדין של משמעויות. במשך שעת ההצגה מדלג הקהל בין זירות התרחשויות שונות, רק על מנת לחזור כל הזמן אל סיפור המסגרת: כיסא אחד ניצב במרכז הבמה, אדם אחד עומד לידו ומביט בו, מנסה להרימו מעל לפני הקרקע בכוח המחשבה בלבד, ואדם נוסף עומד מן הצד ומביט בשניהם. בל נשכח לציין, כמובן, את הקהל היושב בכיסאו ומביט מן הצד בשלישיה כולה. מערכת זו של מבטים, שמציג בפנינו עודד ליפשיץ, הזכירה לי את שש הנפשות של פירנדלו (Pirandello), אותן נפשות שחיפשו את מחברן אי אז בשנת 1921. במחזהו של פירנדלו נראות הדמויות הבלתי כתובות, הפורצות לאולם חזרות של להקת תיאטרון ותרות אחר מחבר שיסכים להנציח אותן. הדמויות מציגות את עלילותיהן בפני צוות שחקנים, שעומד ומביט בהן בזמן שהקהל מביט בהם מביטים.



כיסא, בימוי: עודד ליפשיץ

במאמרי אציג את נקודות ההשקה שמצאתי בין המחזות, אך ראשית אבהיר: אינני טוענת שהכיסא משול לדמות. הכיסא הוא כיסא, הוא איננו פועל וגם, כמובן (ואולי כתוצאה מכך), איננו מתרומם. הסיבה, להבנתי, שהכיסא נבחר על מנת להוות מסגרת להצגה כולה, היא תפקידו לא כדמות, אלא כתירוץ. הכיסא משמש כעורך, "טריגר", הוא מאפשר לכל שאר דמויות ההצגה לרקום את חייהן הבימתיים. בעצם העובדה שהקהל הסכים, ולו לשעה הקרובה, לקבל את האפשרות שאולי כיסא עומד להתרומם לנגד עיניו, נוצר עולם בו אי-

האמון מושהה, ורק בעולם כזה יוכלו הדמויות באמת לחיות, ויכולו באמת להעלות את מאווייהן ומאבקייהן על הבמה. אפשרות ריחוף הכיסא מהווה למעשה את הקרקע ליצירה כולה, מהווה מצע שעליו ניתן ליצור, ובהשוואתי למחזהו של פירנדלו, אקביל את הכיסא לחלל החזרות של להקת התיאטרון.

רק משהתקבלה השהיית אי האמון הרצויה יכולות הדמויות לעלות בפנינו בבטחה. כעת אנו נחשפים לעושר העלילות בעולמה הבדיוני של היצירה **כיסא**. ההתרחשויות שונות ומגוונות, ולא תמיד ניתן למצוא בנקל את המכנים העלילתיים המשותפים ביניהן, אך יחד עם זאת, בכל העלילות מצאתי את אותו המוטיב המרכזי, מוטיב המבטים הכפולים, הוא המוטיב שתיארתי בסיפור המסגרת. בעלילת **כיסא** קיימת שרשרת פיסית של מבטים באולם: קהל מביט באיש המביט באיש המביט בכיסא. כפילות המבטים שמצאתי בשאר העלילות, לעומת זאת, איננה היררכית. ברכה וחברתה מציגות בפנינו את שתי נקודות השקפתן השונות באשר לפגישתן המשותפת, שני בני זוג מתארים את הפגישה הראשונה – כל אחד מנקודת מבטו, איש עם תפוח ואיש בלי תפוח מכירים בהבדל שבין חייהם, ועומדים על החיובי והשלילי בחייו של כל אחד – והעלילות עוד רבות. בכל אחת מעלילות המשנה של ההצגה, מוטיב המבטים הכפולים הוא נטול היררכיה: קונפליקט נוצר בגלל (ובזכות) שוויון המעמד שבין המבטים השונים.

דווקא בעלילת **שש נפשות מחפשות מחבר** מצאתי כי היררכיית המבטים נשמרת תמיד. אזכיר את הבדלי גרסאות העלילה שבין הנפשות לבין השחקנים: הנפשות המציגות את עלילתן רותחות לנוכח גרסת השחקנים לאותה סיטואציה ממש. החדר לא נראה ככה, הנערה לא התנהגה ככה, האב לא דיבר כך בכלל. אמנם כל אחת מדמויות המחזה (ובכך כוונתי גם לדמויות הנפשות וגם לדמויות השחקנים) רואה את המציאות בצבעיה שלה ומשוכנעת בצדקתה, אך כן נשמרת עליונות הנפשות על השחקנים. הקהל מונחה להבין שלהקת השחקנים סילפה את העובדות, ושאת האמת הטהורה יוכל למצוא רק בדמויות הנפשות המיוסרות.

עד כה השווייתי את דמויות עלילות המשנה במחזהו של ליפשיץ לדמויות הנפשות של פירנדלו, ואת הכיסא לחלל החזרות של להקת השחקנים. כעת אדון בשתי דמויות סיפור המסגרת של ליפשיץ, הן האדם המביט בכיסא (להלן: האדם המביט) והאדם המתבונן בו (להלן: האדם המתבונן). האדם המתבונן "סוקר את הנעשה, [...] מודד את שינויי האור". הוא לומד את הסיטואציה, מנסה להבין את המניעים, את הפועלים ואת הפעולה, והוא מחקה את מה שהוא רואה. לדעתי, אם להמשיך בהשוואתי **לשש נפשות**, אין לו לאדם המתבונן אלא לקבל את תפקיד השחקנים של פירנדלו. האדם המביט, לעומת זאת, מקבל בעיני את תפקיד הבמאי. האמונה שלו בכיסא שיכול להתרומם, ההתעקשות שלו להאמין בדמיונותיו, מקבילים בעיני לנכונותו של הבמאי לצפות בעלילת הנפשות ולכתבן על הנייר. כשם שחלל החזרות אפשר את היצירה והבמאי הוא זה שיצר אותה, בעיני, במחזהו של ליפשיץ, הכיסא הוא זה שאפשר את היצירה, אך האדם המביט בכיסא הוא זה שיצר אותה.

כיסא מציגה בימים אלה בתיאטרון הערבי-עברי ביפו. תאריכים קרובים: 25/4 פרטים באתר.

צוּצִי

כתיבה, בימוי ומוסיקה: עודד ליפשיץ

עוזרת במאי: ליאת פסברג

יועצת תנועה: דנה אתגר

חלל: אילת צין

משתתפים: רעות הורוביץ, אייל עוז, יערה רשף, יונתן שוורץ, אלון שטיינברג

כיצד נראה קיום? על ההצגה צוּצִי / טלי אוקמן

ארבע קוביות עץ מונחות על הבמה בארבע פינותיו של ריבוע, כל קובייה מבודדת משאר הבמה בעזרת רצועות גומי לבנות הנמתחות ממנה אל התקרה. על הבמה מספר עיגולי אור יוצרים מעגל גדול יותר, ובין העיגולים חמש דמויות נעות, תרות אחר מקומן מחוץ לאפילה. המחזה הוא מחזה פיוטי. שפתו הקולחת, הן המילולית והן התיאטרלית, מעוררת את הדמיון. הצפייה בהצגה גרמה לי לשאול שאלות על אודות נראות וממשות, על קיום בימתי ועל קיום בכלל. אין ספק שהנושא הוא נושא גדול, וככה, מוכיח לנו עודד ליפשיץ, גישה מוצלחת אליו תהייה בעזרת עלילה "קטנה".

ליפשיץ מגייס את כוחו של התיאטרון ויוצר עבורנו סיפור מקסים של אחת, בחורה בשם צוּצִי, סטודנטית לסוציולוגיה. לצוּצִי יש חבר אוהב, צביקי, ושני הורים משעשעים, מוטי ושרה. חייה מאורגנים ומסודרים, כמעט כמו הבמה הנראית לפנינו. היא יודעת את מיקומו של כל דבר, כך נראה. אבל ביום שני, שלושה באפריל, חייה המסודרים של צוּצִי משתנים מן הקצה אל הקצה. לא אסון, חס וחלילה, אבל משהו שונה היום. משהו צץ ועולה היום אל פני השטח. כשיוצאת צוּצִי אל בית הוריה היא פוגשת את אלכס, וביניהם נרקם רומן.



צוּצִי, בימוי: עודד ליפשיץ

צוּצִי, כך נראה, מתחילה באותו היום לפקפק בעובדות הברורות שהציבו לה חייה עד כה. פתאום צביקי נראה לה אחר, כך היא אומרת לו כשהיא חוזרת הביתה בערב, פתאום היא מרגישה שהשתנה. וכשם שהעובדות מתחילות להתערער עבור צוּצִי, כך גם קירות הגומי התוחמים את ביתה מפגינים את אופיים. מה לעשות, גומי הוא גומי. צוּצִי ממשיכה להתקדם

על הבמה, כשהפעם נמתחת אחריה רצועה ארוכה של גומי, אותו הגומי שתחם את ביתה דקה לפני כן. כשצוּצִי ממשיכה בדרכה, פוסעת הלוך ושוב, היא "מנסה להחזיר את הבתים למקומם", אך היא נכשלת. צוּצִי יוצאת למסע חקירה. סנטימטר אחר סנטימטר היא מסיטה את הגומי המקיף אותה, קושרת בו קשרים ופורמת אותם, מותחת עוד ועוד ומשחררת. בסופו של דבר היא מצליחה לראות... ההצגה מסתיימת כשכל הקשרים כבר הותרו. הבתים לא חוזרים למצבם ההתחלתי, ותחת זאת מצליחה צוּצִי "לאסוף אל תוכה את הקצוות העזובים".

איסוף זה מעניין בעיניי. כל העולם החיצוני שהקיף את צוּצִי במשך ההצגה כעת מוכל בתוכה, והופך מחיצוני לפנימי. נראה שכעת צוּצִי אינה זקוקה להתגשמות חיצונית של עולמה, היא אינה זקוקה לתכונות ויזואליות ממשיות, די לה בקיום שאינו ניתן לראייה ממשית. התהליך שעברה צוּצִי בהצגה הוא תהליך של התבגרות, תהליך שבסופו צוּצִי זוכה בקיום מציאותי, קיום שאינו תחום בגבולות הבמה התיאטרונית. רק כך יכולה ההצגה להסתיים.

דימויו של התיאטרון יונקים את חיותם מעובדת-מורכבותו המיוחדת במינה. בדרמה – למילה משמעות ואסוציאטיביות משלה; בתיאטרון – מתווסף צלילה בפיו של השחקן. [...] השחקן המשמיע אותה, כשהוא לבוש ומאופר בצורה נתונה וכל מראהו הפיסי הוא מסוים ולפיכך גם בעל השפעה רגשית משלו; הסביבה הקונקרטיית שבה מושמעת מילה זו; התפאורה ואביזרה בתאורה מוגדרת; העובדה שהללו נאמרים בחלל אחד – הבמה – ומיועדים לעבר חלל אחר – האולם וקהל-הצופים – ונתונים לתגובתו הישירה – כל אלה יחדיו יוצרים דימוי משלהם, דימוי הנוצר מכוח הצירוף.

(אליקים ירון, **אמצעי ההבעה התיאטרוניים**, במה 20 (1964), עמ' 82.)

מהו הצירוף הנדרש לצורך קיום על הבמה? אליקים ירון, בקטע המצוטט לעיל, מפרט את הגורמים הנוספים למילה הדרמטית על מנת ליצור תיאטרון. ירון מציין את צלילה של המילה, הוא מציין את לבוש השחקן, את התפאורה, התאורה שעל הבמה, הקהל המקבל את הדימוי. התוספות כולן, אם לציין את המובן מאליו, הן תוספות מוחשיות, תוספות הניתנות לתפישה חושית. מה שנראה על הבמה, מה שנשמע על הבמה – אלה הם הדברים הקיימים עליה. בהצגה **צוּצִי** מחדד ליפשיץ את היוצרות. לקיום שעל הבמה ישנם שני רבדים. מן הצד האחד ישנו הקיום הפיזי, הבימתי. זהו הקיום של עולם הבדיון, זהו קיום הדימוי. מן הצד השני, לעומת זאת, ישנו הקיום הבלתי תלוי. קיום זה הוא הקיום שמעבר, כאן מדובר באותו הקסם שנוצר על הבמה – קסם שאיננו יכולים לראותו או לשמעו, אך אנו חשים בו. התהליך שצוּצִי עוברת במהלך ההצגה הוא תהליך של עזיבת הקיום הבימתי, ומציאתו של זה הבלתי תלוי.

בתחילת ההצגה הדגש הוא על הקיום הבימתי. הסדר על הבמה, אותו הסדר שעתיד להיות מופר בהמשך, הוא סדר מופתי של קוביות ושל רצועות של גומי, הוא סדר של גבולות נקיים ותחומים, סדר ויזואלי ברור. אפילו פחדיה ומשיכות ליבה של צוּצִי מקבלים ביטוי מוחשי, בצורת הגומי הנשרך מאחוריה, בצורת הקשרים ההולכים ומסתבכים. צוּצִי, כשמה המעיד על כך, צצה ועולה במהלך ההצגה. היא מחצינה את עולמה הפנימי וחוקרת את עצמה בכך שהיא מוצאת את הביטוי הפיזי לפחדיה. בכך שאין קירות בנויים על הבמה אלא קיים רק סימון, אנו מסוגלים לראות את המתרחש בתוך הבתים וכך, כביכול, להנכיח גם את ה"חוצבמה" של צוּצִי, את מערכת היחסים של הוריה ואת הקשר החדש של צביקי לאחר עזיבתה. הקיום המוחשי על הבמה הוא זה הנראה, הוא זה הצץ ועולה, והוא הקיום שצוּצִי עוזבת. הסדר החדש שהובילה אותו ההצגה אליו הוא לא הסדר שהיה קיים בה לפני כן. רצועות הגומי שעל הבמה לא חוזרות לקשירתן המקורית, הן חופשיות בסוף, מבטלות כך את כל הגבולות ואת כל העובדות הקונקרטייות שידענו קודם על עולמה של צוּצִי. הדמות התיאטרונית שלמדנו לאהוב מוותרת על המופעים החיצוניים של חייה, היא אוספת הכל אל תוכה, ובכך למעשה זוכה בדרגת קיום גבוהה יותר – זהו הקיום הבלתי תלוי. צוּצִי היא כבר לא עוד דמות בתיאטרון.

צוּצִי - זוכת פרסי המחזה, המשחק וההצגה הטובה ביותר של פסטיבל Small במה 7. מציגה בימים אלה בתיאטרון תמונע, התאריכים הקרובים: 24/3, 23/3. פרטים באתר.

היא

כתיבה ובימוי: דנה שיפמן

מפיקה: הגר רענן

חלל: אילת צין

משתתפים: רמי בליטנטל, רובי הייס, סיון כהן, רעות לוי, מיה שנידרמן
בשיתוף פרוייקט "השינוי מתחיל בסיפור שלך"

1202 / טלי אוקמן

הבעיה היא שלנו, היא לא של ההצגה. נושא ההתעללות כבר שגור על שפתותינו ועל דפי העיתונים כמו היה שקול לעליית מחירי הבשר הכשר בשוק, או אף גרוע מכך: כמו היה שקול לעלילות משתפתי "האח הגדול". ההצגה הזאת העלתה על הבמה פעם נוספת את הנושא שאי אפשר להעלות על הבמה מספיק פעמים. אבל מה הלאה? ראינו הצגה, אפילו השתתפנו בדיון עליה, דיון אקדמי, ואז המסך ירד. בניד ראש ובהסכמה מלאה שהנושא כואב, כואב ממש, חזרנו הביתה, ניכרנו את המטרייה מטיפות הגשם, חלצנו נעליים והלכנו לישון לקראת מחר, יום חדש.

לא אשכח להדגיש, כעת משניתנה לי ההזדמנות, כי קו החירום לנפגעות תקיפה מינית הוא 1202. קו החירום לנפגעי תקיפה מינית הוא 1203. שידורי "האח הגדול" מוקרנים בערוץ 20 בכבלים ובלווין, ובערוץ 2.



היא, בימוי: דנה שיפמן

מספר התיקים שנפתחו בגין תלונות נשים על עבירות אלימות במשפחה

תקופה	מספר תיקים שנפתחו	הפרת הסדר הציבורי	נגד אדם	נגד גוף	מין	כלפי רכוש	אחר
ינואר-אוקטובר 2007	12,155	4,948	27	6,173	276	602	129

מספר התיקים שנפתחו בגין תלונות נשים על עבירות מין

תקופה	מספר תיקים שנפתחו	הפרת הסדר הציבורי	נגד אדם	נגד גוף	מין	כלפי רכוש	אחר
ינואר-אוקטובר 2007	2,846	640	165	1,460	399	179	3

ראו:

אורלי לוטן, אלימות נגד נשים – ריכוז נתונים, הוגש לוועדה לקידום מעמד האישה לקראת יום המאבק הבין-לאומי באלימות נגד נשים, הכנסת, מרכז המחקר והמידע, 26/11/2007
<http://www.knesset.gov.il/MMM/data/docs/m01929.doc>

בטקסט חשוף על במה חשופה עומדת מולנו בחורה צעירה וחושפת. את מה ואת מי היא חושפת?

עור רגליים עירום מבצבץ משוליה של כותונת לילה, המבצבצת משוליה של חולצה גברית גדולה, הממלאת את הסטריאוטיפ. זו החולצה של אבא, זו החולצה של בן הזוג, זו החולצה של הילדה הקטנה העוטה אותה לגופה כמו כותונת מסוג אחר. ומי היא הדמות? האם זו דמות האב? האם זו דמות בן הזוג? האם זו דמות הילדה? ההתכה הברורה שבהצגה היא זו שבין דמות האב ודמות בן הזוג. ההתכה הברורה פחות היא זו שבין דמויות הגברים בהצגה לדמות האישה. בהתכה זו אדון.

לכאורה, ההצגה קלה לניתוח. היא ברורה. מערך הכוחות ברור. שני שחקנים עומדים מול שחקנית אחת, היא בעמדת המיעוט והם הרוב. שם ההצגה כבר הנחה אותנו לזיהוי הגיבורה הראשית והשאלה "במי נצודד" נחסכה מאיתנו. היא הילדה הקטנה. היא הקורבן. היא הגיבורה. גיבורה בזכות קורבנותה. כל זאת בהתחלה. המבט השני, לעומת זאת, כפי שמבטים שניים נוטים לעשות, הופך את התמונה למורכבת. לפתע מתגלה טשטוש מוחלט של הגבולות, ואותה תמונה ברורה שהצטיירה לפני-כן הופכת להיות דו-ערכית. הוא אוהב אותה. הוא אוהב אותה ולכן הוא סולח. ועל מה שיסלח? הקורבן שסימנו לעצמנו מבעוד מועד, כך מסתבר, עשתה "דברים שאי אפשר לסלוח עליהם". על הבמה מתפתח דו שיח מפתיע. הוא סולח לה אבל היא לא סולחת. למי היא לא סולחת? מי בה הוא זה שממאן לסלוח?

התפתחות ההצגה חושפת את מערכות היחסים הסבוכות שבין הדמויות. אבי הגיבורה ראה בה אישה במקום ילדה, בן זוגה רואה בה ילדה במקום אישה. היא עצמה מכילה את שני הדימויים ויוצרת דימוי נוסף, רב שכבתי, של ישות מורכבת ומעניינת. לפרקים היא כועסת, לפרקים היא מבקשת מחילה. היא הודפת את הגברים לאחור ומושכת אותם אליה. בזמן ששני הגברים הותכו לכדי דמות אחת, נראה כי האישה הבודדה הולכת ומתפצלת לכדי דמויות רבות ומגוונות: אישה, ילדה, קורבן, "מקרבן". האישה מכילה בתוכה את אביה, היא מכילה בתוכה את בן זוגה, ומתוך צרות המקום היא עצמה נאבקת לצאת החוצה, כך נולדת אישה סדוקה מתוך אותו הסדק שחצה אותה לשניים מלכתחילה. מה בלבוש האישה הוא המאפיין המדויק ביותר שלה? האם זו כותונת הלילה הנסתרת? או אולי החולצה הגברית המסתירה? ואם להעתיק את השאלה הזו אל מחוץ לגבולות האולם המטושטשים גם כך, מה בהוויית האישה הוא המאפיין המדויק ביותר שלה? האם אלו הדימויים שהיא בוחרת לאמץ לעצמה? או אולי הדימויים הנכפים עליה מבחוץ?

ההצגה אולי פשוטה, אבל מתוך פשטות הסימנים שעל הבמה נחשפת סיטואציה מורכבת וכואבת לאין ערוך. לא רק הדמויות מותכות לכדי אחת ומתפצלות בשנית, כי אם שני עולמות מיטשטשים, ועולה השאלה: מהי המציאות ומהו הדמיון? דמות האישה שבהצגה מפשטת את חייה בכך שהיא מוציאה ממנה והלאה את התוקפנים, יוצרת גבולות במקום שהגבולות הופרו בו, וגם אנחנו כקהל הצופה, גם חיינו הופכים פשוטים לאין ערוך כשאנו מסוגלים לומר: "זו הצגה". השפה פיוטית, הדימויים נקיים, המיזנסצנה מזכירה לנו שוב ושוב את המטא-תיאטרון, את העובדה שאכן, זו הצגה. האם הגבולות באמת כל כך ברורים? האם ההתעללות שעברה דמות האישה היא באמת נחלת העולם הבדיוני? הרי ברור לנו שאין זה המצב לאשורו. ואולי ההפרדה הזו הופכת את התמונה לקלה יותר עבורנו.

קשה לומר שההצגה חשפה משהו שלא ידענו קודם. זו בדיוק הבעיה. ולמי שתהה, אבהיר:

סדק

יוצר וכוריאוגרף: ברק בן משה
הפקה: ויאולה אלכסנדרוביץ'-כרמלי
משתתפים: אדם בן צבי, ברק בן משה, מיכל טישלר

יצירת תיאטרון-מחול לשני רקדנים ורקדנית, שמשמשת בשפת תנועה ייחודית כדי לבדוק מהלכים דרמטיים. מהרבה בחינות, **סדק** היא יצירה שמתחילה ונגמרת בהפתעה. הפתעת השימוש הייחודי של היצירה בחלל ובגוף, הפתעת הגילוי ההדרגתי של אפשרויות הבעה חדשות והפתעת הנגישות של היצירה לחובבי תיאטרון ומחול כאחד. כך, מבלי לחשוף את הסוד הגדול שהוא המפתח לקסם (מי שסקרנותו גוברת עליו מוזמן לנסות להציץ מבעד לסדקים שבקירות חדר החזרות), **סדק** סודקת משהו בתפישה המסורתית של המופע.

אינטרוספקציה: מבט היוצר / ברק בן משה

בעבודה זו ניסיתי למצוא נקודות מפנה שהיו בעיני בעלות עוצמה בסיפורו של המין האנושי, נקודות שבהן חל איזה דילוג פלאי ממצב אחד למשנהו. שאלתי במהלך העבודה מהן למעשה המצאותיו של האדם, כיצד הן התפתחו. הלימודים הפגישו אותי עם חומרים שונים, שכולם עוסקים ביצור האנושי, ואלו גיבו עבורי תחושות ורגעים בימתיים שצמחו מאליהם. עניינו אותי מאוד תולדות גופו של האדם. האם הגוף שלנו היום הוא גוף שהמצאנו? עד כמה הוא נתון טבעי-אפריורי, עד כמה הוא מתפרק ומתרכב?

אני מגיש בהופעה זו תהליך ממושך של מחקר, שבו נוצרו שפה ומרחב של משמעויות. אני רוצה את הצופים כמה שיותר קרוב: שנוכל אנחנו (המופיעים) והצופים להיות ממש כאן – מתבוננים, מחזיקים משהו יחד.

בסיכומו של דבר, הכתב איננו אלא פעולה של **סדיקה**. הדברים אמורים בחלוקה, בחריש, בשבירת רציפותו של משטח חומרי, יהיה זה דף, קלף, לוח צפחה, קיר. וכך, בתקופה קדומה מאוד בתולדות סין, החלו "לקרוא" את הסדקים שיצרה האש על שריונות צבים, או את עקבות רגליהם של עופות בחול, כדי לחזות את העתיד. (רולאן בארת, **ואריציות על הכתב**, רסלינג, 2004, עמ' 81).

סדק נוצר והוצג כהצגת תחרות בפסטיבל small7 בנובמבר 2008.

התיאטרון הסדוק / גילית הולס

לשאל אם תיאטרון-מחול הוא תיאטרון זה כבר קצת מיושן ובכל מקרה מאוד בנאלי. המושג "תיאטרון-מחול" (במובנו המודרני, כפי שחודש בידי האקספרסיוניזם הגרמני של שנות ה-20) כבר מוטמע כל כך חזק בעולם המושגים שלנו, עד שנדמה שכל תיאטרון זקוק לכוריאוגרף צמוד. בכל זאת, מפתיע לגלות כמה שאלות עשויות להתעורר בתהליך העבודה על יצירת תיאטרון-מחול, בייחוד בכל הקשור ליחסים של היצירה עם הקהל. היות שאינני מתיימרת להיות מומחית לתיאטרון-מחול, אקדיש את הפסקות הספורות העומדות לרשותי לסקירת הלבטים הבולטים שליוו אותי כדרמטורגית פסטיבל small7, שבמסגרתו עלתה היצירה **סדק** לראשונה.

כבר בשלב בחירת ההצעות לפסטיבל, ברור היה **סדק** עומדת להציב אתגר בפני הועדה האמנותית. בהצעה שהגיש לנו ברק הוא הביע רצון לעסוק בחומרים ובנושאים מרתקים: התפתחות אבולוציונית, המצאת הכתב, הסקרנות האנושית – תחומים שיש להם פוטנציאל נרטיבי גדול, אבל ללא תרגום למונחים דרמטיים. ידענו שהוא מתכוון ליצור עבודה לשני רקדנים ורקדנית, אבל לא ידענו לומר אם הוא מתכוון לעבוד על דמויות דרמטיות, עלילה, חלל בדיוני, טקסט וכו'.

כאשר התחילה העבודה על **סדק**, ערכתי סדרה של מפגשים עם ברק וניסיתי להבין כיצד אוכל להיות לו לעזר, כדרמטורגית תיאטרון ללא רקע במחול. עד מהרה מצאנו, שהשיחות שלנו מתמקדות בשאלה "מי הוא הצופה המובלע, שהנו "התדמית, הנורמות והקונבנציות... של קבוצת הנמענים שהמערכת הרטורית של הטקסט מגיבה ופונה אליו" (Gad Kaynar, "Pragmatic Dramaturgy: Text as Context as Text", *Theatre* (Research International, vol. 31, no. 3 (2006), p. 248). מה יודע הצופה המובלע על מחול? לקחנו בחשבון את העבודה, שהיתה זו הפעם הראשונה בה עבודה של כוריאוגרף נכללת בהצגות התחרות של small7 ושהקהל שמגיע לפסטיבל בקיא הרבה יותר בשפה התיאטרונית מאשר בזו של המחול. האם הצופה שלנו מצפה ליצירות שאפשר לעקוב בהן אחרי "עלילה"? שאפשר לזהות בהן "משחק" ו/או "קונפליקט"?



סדק, יוצר: ברק בן משה

כאן החלו לבקוע הסדקים הראשונים בין עולמות המונחים שלנו. אצל ברק הכל מוחשי יותר, קשור במגע ונקלט דרך הגוף. הסדיקה האינטלקטואלית, שאצלי מיד הציתה רעיונות טקסטואליים והצעות לתכניה ("אולי נתלה טקסטים מרכזיים של פילוסופים חדשניים בכניסה לאולם? אולי הרקדנים כותבים על המראות?"), הזדקקה אצלו לפעולה הפיזית הפשוטה ביותר – אבל גם הממצה ביותר – של האצבע הרושמת שסודקת את הדף. יש פה כמעט תגובת נגד לטענת "הכל טקסט" של הפוסט-סטרואקטורליזם ושל הדקונסטרוקציה. נכון, הכל טקסט, אבל גם טקסט הוא חומר. גם אותו אפשר לחוות בגוף ולהעביר אל הקהל, כמעין שיבה מאוחרת אל האמת המוחלטת של המימיקה והתנועה.

יש הופעות שבהן עולה הדגש האסתטי והמאמץ הפיזי של הרקדנים הופך אותי לצופה של מחול; יש הופעות, שבהן אני רואה פתאום יותר ניואנסים בפעולה הדרמטית, במאבקי הכוח ובהבעות הפנים. ההשתנות החריפה הזו מערב לערב, תחושת המעבדה, התלות בזהותו ובתשומת לבו של הקהל, שבסופו של דבר הוא זה שחווה ובמקביל בורא בכל ערב את האירוע כ"יותר מחולי" או "יותר תיאטרוני" – כל אלה הם מאפיינים חשובים גם של הצגות תיאטרון. כך, הלבטים הדרמטורגים של ברק ושלי הופכים למתח המפרה שמתוכו צומח הסדק, היצירה שרושמת-מוחקת-רושמת-מוחקת ובסופו של יום גם מעט סודקת את תפישת האירוע התיאטרוני.

פחדקהל

זרעים: לירון ליבסקינד

כותבים: אלון מרקוס וגילית הולס

בימוי: גילית הולס

חלל: אילת צין

עיצוב גרפי: איתמר כץ

משתתפות: ויאולה אלכסנדרוביץ-כרמלי, שובל בן עמרם, מיכל בובילסקי, לימור זמיר, מילנה סנדלר, דניס שמע, מלי קמחי

פחדקהל נוצר והוצג כמופע החצות של פסטיבל small7 בנובמבר 2008.

גלגולו של תא: מהפנאופטיקון אל הכניסה לשירותים של מקסיקו / גילית הולס

פחדקהל הוא מופע חצות ניסיוני, שמתקיים מדי ערב ברחבי בניין מקסיקו. המופע מורכב מ-5 מונולוגים קצרים (כ-5 דקות כל אחד), שכולם עוסקים בדרך זו או אחרת באומץ להישיר מבט אל עיני הזולת. מה שהופך את **פחדקהל** לחוויה אמיתית של מפגש מבטים אמיץ הוא המאפיין המרכזי של המופע: כל מונולוג מתבצע בפני צופה אחד בלבד.

הצופים, שיגיעו לבניין מקסיקו במשך האירוע **מבט על יצירה פוסט-דרמטית** יקבלו כרטיסיה ומפה, שבעזרתן יוכלו לבקר בתאי הצפייה של **פחדקהל** ולהצטרף אל השחקנים שבתאים לחויית תיאטרון בשניים. אף מונולוג אינו זהה לקודמו, שכן עבודת המשחק מתרכזת בשאיפה להקשיב ולהגיב בכנות ובאופן אישי לכל צופה וצופה. לא תמיד אנחנו מעזים להסתכל בעיניים של מי שמסתכל בנו, לא תמיד הוא מוכן להסתכל בחזרה.

זהו הסיכון התמידי שקיים בתיאטרון, הפחד הנצחי מפני התפוררות הברית בין שחקן לקהל. מה אם השחקן הראשי ייתקף פתאום פחד-במה? מה אם כל הטלפונים הסלולריים באולם יתחילו לצלצל בבת אחת? מה אם אף אחד לא יצחק? מה אם כולם יצחקו ברגע הכי עצוב של ההצגה? מה אם אף אחד לא יאמין לי? בתיאטרון הממוסד, יש לנו שכבות עבות של מנגנוני הגנה ולוגיסטיקה, שמבודדות את השחקן מאימת תגובת הקהל ולהיפך. ב**פחדקהל** – אין.

פחדקהל הוא תהליך כמעט תרפויטי. למנוסים שבין השחקנים שלנו הוא גילה מחדש את הפרפרים שבבטן. לצעירים שבהם (ואפילו לכמה שחקנים, שהצהירו כי לעולם לא יהיה להם אומץ לעלות על במה), הוא גייס אומץ שלא שיערו את קיומו. זוהי בקשה ישירה להקשבה ולתמיכה, שמבטלת את הזרות והופכת שחקן וצופה לשותפים שווים ביצירה. זוהי מסגרת שמאפשרת לחזור אל המרכיבים הראשוניים של התיאטרון.

מבין כל הפרויקטים של **מבט על יצירה פוסט-דרמטית**, **פחדקהל** כנראה מעורר את המספר הגדול ביותר של שאלות לוגיסטיות. שילוט, כרטיסים, סדרנים, שעות פעילות – אלה רק מקצת התחומים שהצריכו חשיבה יצירתית במסגרת ההכנות למופע. אחת השאלות היסודיות ביותר, שעוררה התלבטות רבה, היא שאלת החלל. ציבורי או סגור? בנוי או מאולתר? תפאורה? תאורה?

כמובן, שאלת החלל אינה רק לוגיסטית. בתיאטרון, אנחנו נמצאים תמיד במערכת מציאות כפולה, שמחייבת אותנו להגדיר לא רק את החלל הפיזי בו נתונים השחקנים, אלא גם את החלל הבדיוני בו נתונות הדמויות. אדרבה, במקרה של **פחדקהל**, נדרשת גם תשומת לב מיוחדת להגדרת מקומו של הצופה בקלחת. בעבודה שחותרת לחוויה של שותפות קרובה בין שחקן וצופה, לא ייתכן שהשחקן ירשה לעצמו לנדוד בדמיון אל מחוזות רחוקים והצופה יישאר באוניברסיטת תל אביב (או, כפי שמקובל בתיאטרון הריאליסטי, יתבקש לשבת בשקט בחושך ויהפוך לאריח אדיש ושקוף ב"קיר הרביעי" של חדר המגורים).

למעשה, **פחדקהל** מספק לנו מקרה מבחן מעניין להבנת תפקידו של החלל בתיאטרון, פשוט מכיוון שבכל שלב ושלב בתהליך העבודה על ההצגה נדרשה חשיבה ובדיקה של החללים

הפיזי והבדיוני. **פחדקהל** נולד מתוך רעיון בהשראת סוג מסוים של חלל. לירון ליבסקינד, המנהל האמנותי והכללי של פסטיבל small7, ביקש ליזום מופע חצות שיתייחס למוטיב הראיה, שכיב ברבות מהצגות הפסטיבל. הוא הציע ליצור מופע דרמטי שיתנהל בתאי צפייה, כמחווה לניקולודיאון – תאי צפייה בסרטונים מראשית ימי הקולנוע.

כאן נולד רעיון ההצגה לצופה יחיד והחל המשא ומתן המורכב, ש**פחדקהל** מעורר בין השחקן לבין הצופה. אחת הנקודות הראשונות שעלו בהקשר להצעת הניקולודיאונים היתה, שתא סגור ובו צופה אחד עם כמה שחקנים עלול לגרום לצופה להרגיש מוצף, אם לא מותקף. כמובן, יהיה גם לא פשוט לבנות תאים שיאכלסו צופה וכמה שחקנים וייצרו את ההפרדה, הדרושה בכדי לחקות באופן משכנע את חוויית הניקולודיאון. אט-אט התגבשה ההבנה, שבתיאטרון לצופה בודד צריך להופיע גם שחקן בודד. או-אז, נולדה בעיה חדשה: איך מונעים, או לפחות ממתנים, את האופי המיני-חשפני של סטואציה בין שני אנשים בתוך תא פרטי, שהכניסה אליו היא בתשלום?

הקושי לבדל את **פחדקהל** ממופע מציאות ממחיש היטב את האופן שבו החלל משתתף בהגדרת יחסי הכוח שלנו בתיאטרון בפרט ובחברה בכלל. הרבה מהיכולת הזו של החלל להבנות את היחסים החברתיים שלנו טמון באופן שבו ארגון חלל מארגן את מערך המבטים בתוכו. הצב קבוצה של כיסאות זהים בטורים וקיבלת כתה, העמד אדם כשפניו אל קבוצת הכיסאות וקיבלת מורה. כך, כאשר פוקו רוצה להסביר את יחסי הכוח בחברה דרך האופן שבו אנחנו מפנימים את הידיעה שמישהו תמיד מביט ובוחר אותנו, הוא ממחיש את דבריו דרך הפנאופטיקון – מבנה הפיקוח של הכלא שבו האסיר תמיד מניח שהסוהר צופה בו – וגם זה, אגב, מודל חלל שנשקל לרגע בתהליך העבודה על **פחדקהל**, מה שכנראה היה מביא אותנו לחוויה דמויית "אח גדול" (במובן האורוולי ולא בגרסה הטלוויזיונית, שהפכה את הרודן המאיים למשהו שבין כומר מוודה לדודה רכלנית).

כך נכנס אל התמונה אלמנט הפומביות של החלל. השימוש בפינות מאולתרות של הבניין, פחות או יותר נקיות מתפאורה, היה לא רק תוצאה של אילוץ תקציבי. החללים הנקיים אפשרו גם פתיחת "דף חדש" במערכת היחסים בין הצופה לשחקן; אפשרו ייסוד שותפות במקום שלאף אחד מן הצדדים אין חזקה עליו ושאינו מגדיר מראש את תפקודם. לפומביות של החלל היתה גם השפעה מכרעת על עבודת הבימוי והמשחק. פתאום התנאים המציאותיים של החלל – רעש המסדרון, הלכלוך, הצעות של עוברים ושבים – הפכו בלתי אפשריים להדחקה. החלל הפיזי פלש אל תוך המרחב הבדיוני.

הפתרונות שנמצאו לתופעה המעניינת הזו משתנים ממונולוג למונולוג. בחלק מהמקרים הותאמו הטקסט והפרשנות הבימתית לצרכי החלל ובחלק מהמקרים נעשו התאמות של החלל לרוח הטקסט. הרבה פעמים החלל הבדיוני אפילו משתנה בהתאם לצופה הספציפי שנכנס לתא. כך, תוך טשטוש מתמיד של הגבולות בין חלל בדיוני ופיזי, מתחבר גם **פחדקהל** אל ההגדרה הבלתי מוגדרת של התיאטרון הפוסט-דרמטי. כל צופה הוא שותף בבריאת גרסה חדשה, אם כי זמנית, של העולם. ברוכים הבאים למסע בחלל.

על "הפוסט-דרמטי" / דפנה בן-שואל

הפוסט-דרמטי – Postdramatic Theatre – הפך לתואר רווח בשיח התיאטרון מאז פיתוחו (ב-1999) בספרו של החוקר הגרמני להמן (Hans-Thies Lehmann), ובשנים האחרונות נפוץ עוד יותר מאז תרגומו של הספר לאנגלית (ב-2006). המושג מקיים זיקה גלויה להקשרים תיאורטיים ותרבותיים רבים ונרחבים, ביניהם: מיקומו של הפוסט-דרמטי בתחומי הרחבים של הפוסט-מודרני, ובתוך כך בידולו ממנו באמצעות מיקוד ביסודות המופע כמעט ללא עיגונם בהקשרים היסטוריים, תרבותיים ואידיאולוגיים; קישורו לפיתוח מגמות אנטי-אריסטוטליות קודמות, שביניהן בולטים זרמי האוונגרד של ראשית המאה העשרים, מושגי התיאטרון האפי כפי שהמושגו על-ידי פייסקטור ופוחחו על-ידי ברכט, רעיונותיו של אנטון ארטו ויצירות דרמטיות השוברות מבנים קונבנציונליים, כמו קורפוס היצירה של בקט; עיגונם האסתטי והאידיאולוגי בתפנית שניכרת בשנות ה-60 מתיאטרון המבוסס על מחזה למופע (performance) ולאמנות המופע (Performance Art); וקישורו לתפישות בימיו מכוננות המחפשות אחר המשגה מחודשת של הפרקטיקה התיאטרונית, כמו אלו של תדיאוש קנטור, יז' גרוטובסקי ופיטר ברוק. מסגרת הזמן המוצגת בספר כפוסט-דרמטית – בנוסף למיזוגה עם תקדימים בפרקטיקה ובתיאוריה – היא שנות ה-70 עד סוף שנות ה-90 (מועד פרסומו של המקור הגרמני), אולם ברור כי מדובר בתופעה ובשיח עכשוויים המוסיפים להתהוות.

מהו אפוא הפוסט-דרמטי? אין זה מושג המאפשר הגדרה לקסיקלית, אלא מושג-על שנועד להתוות בכלליות וללא גבולות מובחנים מגמה נרחבת, במסגרת הזמן של העשורים האחרונים, שבה נכללים יוצרים ודפוסי פעולה. בין היוצרים והקבוצות המוזכרים בספר (רובם אירופים ואמריקניים) נמצא את רוברט ווילסון, פינה באוש, רוברט לפאז', היינר מילר, בובי בייקר, היינר גבלס, ריצ'רד פורמן, סקווט ת'יאטר, ווסטר גרופ ורבים-רבים אחרים. בהקשר הפוסט-דרמטי המתואר, שירת המחויבות למחזה המתאר עולם בדיוני קוהרנטי והפיכת הטקסט המילולי לאחד מן האלמנטים ביצירה (אם קיים טקסט מילולי) היא תופעה נפוצה ומרובת גוונים.

בין **דפוסי הפעולה של התיאטרון הפוסט-דרמטי** המאופיינים בספר בתמציתיות – ואינם מוציאים זה את זה, אך גם אינם מופיעים בהכרח באותה היצירה – נמצא כי הטקסט משמש כטקסטורה המדגישה את הנוכחות והחומר ומזמנת טשטוש גבולות בין האסתטי לחוץ-אסתטי, כמו גם סגנון מוקצן; הצופים הופכים בדרכים שונות לשותפים פעילים, לממלאי תפקידים, למופיעים, ואינם כפופים להפרדה דיכוטומית מן הבמה (אם קיימת במה); הגוף המופיע אינו סימן של מציאות, אלא נוכחות סובייקטיבית, שלא אחת חוצה את גבולות הסיכון והכאב, כמו גם מרכיב מעוצב או מכאני שהנו חלק שווה-ערך בקומפוזיציה של החלל; המופע נעשה ונכתב על-ידי היוצרים, לעתים על-ידי היוצרים-המופיעים, באמצעות שימוש בחומרים דוקומנטריים, היסטוריים וארכיוניים, מחקריים והגותיים או ביוגרפיים ואישיים (ביניהם בולט העיסוק במגדר ובהבניות חברתיות-תרבותיות נוספות); פעולת הסיפור הופכת לדומיננטית ומחליפה את הייצוג הדרמטי המוכר; טקסטים דרמטיים קנוניים עוברים "דה-דרמטיזציה" והופכים מקור השראה לנוף בימתי, אווירה, תנועה בחלל ודרמטורגיה חזותית; החלל, הזמן והגוף הפועל אינם תמונת מציאות משכנעת, אלא משמשים כאתרים פוליטיים, טעונים ביסודות מיתיים וסמליים, ערוכים כטקסים (ריטואלים) מתוזמנים, מורכבים מאיקונים תרבותיים או מובנים כמצבי חלום, חורבן ומוות; המופע הוא מערך של תמונות נעות, מופע קולנועי, מופע שירי ומוזיקלי או סביבת סאונד.

לצד דרך השלילה – בנוסח הגדרת הפוסט-דרמטי כאנטי-אריסטוטלי ואנטי-נורמטיבי – קיימים אפוא מאפיינים פוזיטיביים בולטים המסמנים את התיאטרון הפוסט-דרמטי כמגמה או תופעה, שניתן לזהותה גם בתיאטרון ובמופע הישראליים. **בהקשר הישראלי** בולטת יצירה פוסט-דרמטית, הממוקמת ברוב המקרים בשולי הזרם המרכזי, העושה שימוש ייחודי במטענים מקומיים – כמו מיתוסים מקראיים, רובדי העבר וההווה של המקום ומשקעים פוסט-טראומטיים ביוגרפיים-קולקטיביים הקשורים בשואה ובמלחמה. אין לצמצם את אפיונה של מגמה זו לחיבור עצמאי של טקסטים או לעיבוד של חומרים ספרותיים לתיאטרון, שכן

ניכרים בה גם ההצרנה החזותית, קומפוזיציות תנועתיות, תחביר מוזיקלי, הפיכת הגוף לאתר פוליטי, פלישתו של הממשי, מופע מותאם-מקום (Site Specific), אינטראקציה פעילה עם הצופים, שילוב של הקרנה, וידאו-ארט ועריכה קולנועית, ועוד. בין אם מדובר בחומרים מקומיים בבירור ובין אם בעשייה תיאטרונית שישראליותה מובהקת פחות, ההקשר המושגי הפוסט-דרמטי הוא ערוץ-גישה מחודש להבנת פרקטיקות של יצירה מקומית, לחילוצה מהגדרות ז'נריות צרות ולהתבוננות רפלקסיבית של אנשי תיאטרון בעשייתם. הקשר מושגי זה גם יכול לאתגר יצירה **סטודנטילית** להרחבת גבולות ואופקים ולעודד חיפוש אחר דרכים חלופיות להשתלבות יצירתית במערכי העשייה המופעית ומציאת מקום ושפה ייחודיים.

אין הצדקה לבטל מכל וכל את קיומה של התופעה בשל רוחב היריעה והיעדר גבולות מובחנים, אולם מובן שהניסיון התיאורטי לתחום את הפוסט-דרמטי נותר בעייתו ומזמן כשלים מתודיים כמעט מובנים מאליהם. גם לאחר אפיון מקיף קשה להבחין בין התיאטרון הפוסט-דרמטי כמסגרת זמן עכשווית לבין תקדימיו ובינו לבין דפוסי פעולה שהוטמעו בתיאטרון "הדרמטי" המוכר; וכמעט בלתי אפשרי לשרטט גבול בין תיאטרון פוסט-דרמטי לאמנות המופע ולתפישתה הבינתחומית. אף-על-פי כן, ניתן רק להרוויח, ולגיטימי להתבלבל, מן ההיוודעות למארג המגוון של העשייה התיאטרונית העכשווית ולניסיון התיאורטי המכליל לקשור אותה בפוסט-דרמטי. הרווח כולל גם את המודעות לבעיותיו של שיח זה.

תוכנית האירועים

17/3			
ברחבי הבניין	207ב	206ב	
פחדקהל			17:30
			17:45
		היא	18:00
			18:15
			18:30
			18:45
פחדקהל		דיון היא	19:00
			19:15
		השכבה	19:30
			19:45
פחדקהל		דיון השכבה	20:00
			20:15
			20:30
		צוצי	20:45
			21:00
			21:15
			21:30
		דיון צוצי	21:45
			22:00
		הרמת כוסית	22:30

ב-17/3, יום שלישי, יתקיימו דיונים בהשתתפות החוקרים והיוצרים:

נעמי יואלי, רות קנר, דורית ירושלמי, דרור הררי, עירא אבנרי ודפנה בן-שאל, מנחת הפאנל.

במהלך הערב ברחבת הבנין:

17:30 - מופע בובות של הבובנאית : ליבי רן. סטודנטית לתואר שני בחוג.

את הקהל ילוו שחקני קומדיה דל'ארטה לתאים של **פחדקהל**.

15/3				
ברחבי הבניין	207א	207ב	206ב	
פחדקהל				17:30
				17:45
			היא	18:00
				18:15
				18:30
				18:45
פחדקהל		צוצי		19:00
				19:15
				19:30
		סדק		19:45
				20:00
				20:15
		היא	20:30	
			20:45	
	כיסא			21:00
				21:15

16/3				
ברחבי הבניין	207א	207ב	206ב	
פחדקהל				17:30
				17:45
		סדק		18:00
			18:15	
פחדקהל		דיון סדק		18:30
				18:45
				19:00
				19:15
				19:30
				19:45
			דיון פחדקהל	20:00
				20:15
				20:30
				20:45
		כיסא	21:00	
			21:15	
			21:30	
			21:45	
		דיון כיסא	22:00	
			22:30	

ב-16/3, יום שני, יתקיימו דיונים בהשתתפות החוקרים והיוצרים:

חגי כנען, פרדי רוקם, גד קינר, שמעון לוי, שולי לב-אלג'ם, ליאורה מלכא-ילין, עידית סוסליק ודפנה בן-שאל, מנחת הפאנל.

במהלך הערב ברחבה של הבנין:

17:30 – מופע בובות של הבובנאית : ליבי רן, סטודנטית לתואר שני בחוג.

20:15 – **היהודי והגזלן** / ש.י. עגנון – תיאטרון סיפור בביצוע סטודנטים שנה ג' בחוג:

פנחס אבא, קובי יצחק ואורן שרייבר.

את הקהל ילוו שחקני קומדיה דל'ארטה לתאים של **פחדקהל**.

מבט על יצירה פוסט-דרמטית

מנהלת אמנותית: פרופסור נורית יערי

ליווי אקדמי: ד"ר דפנה בן-שאול

תכניה: טלי אוקמן וגילית הולס

הפקה: ויאולה אלכסנדרוביץ'-כרמלי

שיווק ויחסי ציבור: מיכל בובילסקי

ליווי והנחיה בתאורה: הדס אילון

עיצוב גרפי: דינה קונסון

תודות:

ליחידת הבטיחות של אוניברסיטת תל אביב: רחמים הדר ויעקב בשן.

לפקולטה לאמנויות: לדקאן הפקולטה לאמנויות פרופסור חנה נוה, לראש מנהל הפקולטה אורנה אוברמן, למזכירת ראש המנהל יפעת פרל, לרכזת השתלמויות ופרויקטים רונית תימור, למנהלי הבית בנין מקסיקו צביקה סיגל, אלון פורת, אברהם קליימן.

לחוג לאמנות התיאטרון: לראש החוג לאמנות התיאטרון פרופסור נורית יערי, למנהל הפקות החוג לתיאטרון פרופסור גד קינר, לרכז הפקות החוג גיא גודורוב, למפיק הצגות החוג גיא כהן, ולמנהל הטכני של ההפקות אלכס ולסקי.

לאגודת הסטודנטים של אוניברסיטת תל אביב: ליו"ר האגודה גיל גולדנברג, לרמ"ח תרבות, קהילה וקשרי חוץ הילה דרכלר, לרמ"ח הסברה שחר בוצר, למחלקת הסברה – אדיר ינקו, ולנציג החוג לאמנות התיאטרון באגודה אורי לוי.

למתנדבים באירוע: לשחקני קומדיה דל'ארטה – שני שגב מנשרי, אורי לויין ושריאל יגודניק. דלפק האירוע וניהול אולמות באחריות: ענת אוחנה, מיכל בובילסקי וסטודנטים בחוג לתיאטרון.

האירועים הקרובים בחוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב:

- פרויקט גמר לתואר שני 'שחקן-יוצר-חוקר' של יערה פיק, בתאריכים 1-7/4/2009.
- ההצגה **הילדה שהיא בעצם מריצה** מאת עודד ליפשיץ, בימוי פרופסור עדנה שביט.
- **תנ"ך כתיאטרון**, פרויקט ייחודי בהנחייתו של פרופסור שמעון לוי.
- Small במה 8 - פסטיבל סטודנטים המתקיים מדי שנה בשבוע הראשון ללימודים.

פרטים על ההצגות באתר החוג במהלך הסמסטר - www.tau.ac.il/arts/productions

פרטים על פסטיבל Small במה 8 - www.smallbama.com

נשמח לראותכם בין צופינו !