

מה רואים ברמה הסורית: על ה"קריטי" בפעולה האמנותית של תיאטרון עיון (عيون, עיניים), מג'דל שמש

דורית ירושלמי

החוג לתיאטרון, אוניברסיטת חיפה

הָאָרֶץ לֹא הָיְתָה פְּצֵעַ
הִיא הָיְתָה גּוֹף
אֵיךְ אֶפְשָׁר לְנַסֵּעַ בֵּין הַפְּצֵעַ לְגוֹף?
אֵיךְ אֶפְשָׁר לְהִתְמַקֵּם בְּמָקוֹם כְּלִשְׁהוּ? (אדוניס 2012)

אפלולית של אולם תיאטרון. בקדמת במה משופעת מכוסה בחול אפור כבד אישה עומדת בכור, ראשה חשוף, עיניה פקוחות לרווחה. גבר בעל גוף לבוש מדי צבא מנומרים עומד ליד תלולית חול, אוזח באת חפירה, עיניו מתרוצצות בחורים הפעורים בכובע גרב שחור. בשקט החד שומעים את הנשימות של האישה הנקברת חיה ואת הנשימות של מבצע ההוצאה להורג. שומעים את הצליל המתכתי של את החפירה הגורף חול. שומעים את רחש גרגירי החול המוערמים עליו. שומעים את החול מוטח באישה מתפזר ונשפך פנימה. בתנועות מונוטוניות רעול הפנים מעמיס חול על את החפירה וקובר את קורבנו. שתיקה. זוהי המיזנסצנה הפותחת של מזרח תיכון חדש (شرق أوسط جديد, שארק אוסט ג'דיד), מחזה מאת מועתז אבו סאלח, בבימויו של בשאר מורקוס ובהשתתפות אמאל קייס אבו סאלח והנרי אנדראוס, שהועלה בקיץ

* תודתי העמוקה נתונה לאמאל קייס אבו סאלח, למועתז אבו סאלח, לג'אבר אבו ג'אבל, לתייסיר מרעי, למנאר זועבי, לחאולה איברהים ולאיתן בר־יוסף, שעודד אותי לצאת למסע הכתיבה של המסה.

2013 בהפקה של תיאטרון עיון ממג'דל שמס, בפסטיבל מְסֻרָחִיד (مسرحيد) בעכו.¹ נשימת הקהל נעתקה ברגעי ההוצאה להורג, שבהם השחקנית קייס אבו סאלח מנסה לנשום, לא רק מפני שהחול המוטח בה מערער את מוסכמת הייצוג של מופע תיאטרון קונוונציונלי ומקנה למופע אופי של "הדבר עצמו" או של "משחק באמת", אלא גם מפני שההתרחשות הבימתית הופכת את הצופים למעורבים מעצם נוכחותם באירוע התיאטרוני.² בהצגות שצפיתי בהן הקהל עמד על רגליו בתשואות והחזיר את היוצרים לבמה שוב ושוב. קייס אבו סאלח סיפרה שבמג'דל שמס לא היו מחיאות כפיים, והקהל נשאר לשבת באולם בדממה לאורך זמן.

תיאטרון עיון נוסד ב־2003 בהנהגתם של מועתז אבו סאלח ואמאל קייס אבו סאלח,³ והוא פועל בחסות עמותת גולן לפיתוח (الجولان للتنمية, אלגולאן ללתמניה).⁴ התודעתי אליו דרך סטודנטיות וסטודנטים תושבי מג'דל שמס ובוקעאטא. חלקם למדו תיאטרון באוניברסיטת חיפה, אחרים למדו במכללה ללימודים גבוהים לאמנות התיאטרון בדמשק, חזרו לכפר בעקבות המלחמה בסוריה והמשיכו את לימודיהם בחיפה. התחומים המעשיים בלימודי התיאטרון ממוססים את הריחוק האופייני בין סטודנטים למרצים, וכך קרה שנפגשתי עם פיסות מסיפורי החיים של צעירים שנולדו ברמה ובתעודת הזהות שלהם מופיע הכיתוב "אזרחות לא מוגדרת", ובתעודת המעבר (המשמשת במקום דרכון) נרשם undefined. "אני סורית, תקבלו אותי", התריסה מועמדת צעירה בראיון הקבלה ללימודים בחוג. "אני חי ב־borderland והערפל הכבר על הכפר הוא נוף זהותי", אמר סטודנט בזעם כבוש באחת השיחות שלנו. "אבא שלי

1 פסטיבל מסרחיד הוא הפסטיבל היחיד בישראל לתיאטרון בשפה הערבית. הוא נוסד בחיפה ב־1992 כפסטיבל להצגות יחיד ביוזמתו של האמן והעיתונאי אוסמה מסרי, שטבע את השם מסרחיד, הכלאה בין "מסרח" (תיאטרון) ו"ואחיד" (יחיד). אחרי שנתיים נאלצו להפסיק את הפקות האירוע בגלל מגבלות מימון. בתחילת שנות האלפיים קיבל הפסטיבל תנופה מחודשת במסגרת המרכז לתיאטרון בעכו. כיום, בהנהגתם של מוני יוסף, סמדר יערון וחאלד אבו-עלי, הפסטיבל כולל גם הצגות לשני משתתפים.

2 אני משתמשת במונחים "הצגה", "טקסט בימתי", "טקסט תיאטרוני", "יצירה בימתית" ו"מופע" בהתאם להתפתחות שיח חקר התיאטרון והמופע. המונח "יצירה בימתית" מדגיש את פרקטיקת "הבימיו הקולקטיבי": השותפות היצירתית של השחקנים באריגת המופע, שלא בהכרח מבוסס על טקסט דרמטי או על מחזה כתוב. בהקשר תיאטרוני המונח "מופע" (performance) הוא בעל משמעות כפולה. המשמעות הראשונה מזוהה עם תחום התיאטרון, וקשורה להצגה, למופע בימתי מול קהל ולעצם פעולת ההופעה כפעולה ממוסגרת. המשמעות השנייה קשורה למופעים בעלי מודעות ביצועית, מופעים שבהם הביצוע מבוסס על פעולות בהווה המבוצעות בפועל, "באמת", כמו ב־Performance Art. מחזה, כלומר, טקסט דרמטי כתוב, הופך עם מימושו לטקסט תיאטרוני/טקסט בימתי והוא כולל את כל מרכיבי ההצגה/המופע (החלל המעוצב, התלבושות, המשחק, התאורה, המוזיקה ועוד). ההצגה/המופע הם חלק מאירוע תיאטרוני (theatrical event).

3 מועתז אבו סאלח נולד בדמשק וגדל במג'דל שמס; אמאל קייס אבו סאלח נולדה וגדלה בבית ג'ן, ועברה להתגורר במג'דל שמס עם נישואיהם. אבו סאלח הוא מוסמך החוג לשפה וספרות ערבית באוניברסיטת חיפה. את עבודת התזה שלו כתב על יצירתו של המשורר הצופי מוחמד אבן עבד אל ג'אבר אל נאפרי (מת ב־965), שספרו **כאתב אלמואקה (ספר המעמדים)** מתאר חוויות אקסטטיות. אמאל קייס אבו סאלח היא שחקנית ובמאית, בוגרת החוג לתיאטרון באוניברסיטת חיפה. כיום היא לומדת דרמה תרפיה במכללת תל חי.

4 העמותה נוסדה ב־1991. שמה, כפי שהוא מופיע ברשת, הוא Golan for the development או Golan for the development of Arab Villages. הכוונה לכפרים מג'דל שמס, מסעדה, בוקעאטא ועין קנייא (ששוב תושביהם דרוזים), ולכפר ע'ג'ר (של בני העדה העלאוויית), שכיום מתגוררים בהם כ־22 אלף תושבים בסך הכול. את העמותה ייסדה קבוצת פעילים, והיא נתמכת על ידי ארגונים באירופה. ראו www.jawlan.org/english/openions/read_article.asp?category=100002&source=2&link=2.

למד בדמשק. הוא מורה בתיכון בכפר. מלמד על המורשת הדרוזית", סיפר אחר, כאילו בדרך אגב, בשיחת מסדרון. "דוד שלי גוסס, ישב בכלא מסיבות ביטחוניות, שחררו אותו אחרי הרבה שנים... כדי למות", שיתפה סטודנטית. "יהיה קשה לנסוע לסדנה בגרמניה, צריך לבקש מראש אישור יציאה מהארץ ויזה בקונסוליה", הסבירה סטודנטית, כשנבחרה לנסוע יחד עם קבוצה מהחוג לסדנת תיאטרון בין-לאומית בפרנקפורט.

תעודות זהות, דרכונים ועוד מסמכים רשמיים אינם רק מצהירים על שייכות או על אי-שייכות, אינם רק מאפשרים או מונעים תנועה, אלא גם מתפקדים כאובייקטים סימבוליים המבטאים את המעמד של המרחב ומייצרים "אמת" מסוימת על מקום דרך הכללה והדרה של סובייקטים. ראוי להזכיר שהמעמד "אזרחות לא מוגדרת" של תושבי הרמה הוא פועל יוצא של אירועים שהתרחשו בתחילת שנות השמונים, כאשר פעל מנחם בגין לסיפוח הגולן ולהכרזה עליו כעל "חלק בלתי נפרד ממדינת ישראל". בעקבות החלטתה של ממשלת ישראל בדצמבר 1981 לספח את רמת הגולן,⁵ חויבו הדרוזים לשאת תעודות זהות ישראליות. בתגובה, ב-14 בפברואר 1982, הם פתחו בשביתה כללית אשר לוותה בהפגנות; קרעו והעלו באש את תעודות הזהות שחולקו להם, והפרו את העוצר שהוטל על כפריהם. השביתה הסתיימה כעבור שישה חודשים (ב-22 ביולי 1982) בתנאים אלה: הממשלה נסוגה מדרישתה שהדרוזים יקבלו אזרחות ישראלית, אך הצליחה לכפות עליהם לשאת תעודות זהות ישראליות בעלות הכיתוב "אזרחות לא מוגדרת". משום כך הם אינם זכאים לקבל דרכון ישראלי אלא רק תעודת מעבר בעלת הכיתוב undefined, אשר משבש את חופש התנועה שלהם בחיי היומיום ומבטא אסטרטגיות של שליטה על קהילת המיעוט ברמה.

במסה זו אני מבקשת לפתוח חרך לפעילות אמנותית סמויה מן העין המתרחשת בתיאטרון הפועל במקום-לא-מקום, בתוך סכסוך מתמשך המתקיים בגבול שבין שתי מדינות ובמחוז שנצרב בזיכרון הישראלי כ"עיניים של המדינה". סכסוך זה משבש את חיי התושבים ומגביל אותם במגבלות בלתי אפשריות מאז המלחמה ב-1967. איני דוברת ערבית, והשפה מטבעה היא נוף תרבותי שאינו ניתן לתרגום, אולם הפעולה האמנותית שמועתזו אבו סאלח ואמאל קייס אבו סאלח מובילים מבטאת מגמות עכשוויות בשיח על תיאטרון חברתי, וכלי השיח הזה מאפשרים לי, לפחות באופן חלקי, לקחת על עצמי את תפקיד המספרת ולספר על תיאטרון עיון. בחלקה הראשון של המסה אסקור את הפרקטיקה האמנותית של תיאטרון עיון כתיאטרון מבוסס קהילה, ואראה כיצד תיאטרון הפועל במרחב נטול חירות מאפשר למשתתפים ולקהלם לתפוס מקום, להתהוות ולהיות נוכחים דרך מבעים פרפורמטיביים. בהמשך אדגים את הדברים שרואים ברמה דרך שחזור חלקי של ההצגה ירח בשערי דמשק (قمر على باب الشام), קמר עלא (באב אלשאם) מאת מועתזו אבו סאלח ובבימוי אמאל קייס אבו סאלח. ירח בשערי דמשק הוא מופע זיכרון הנוגע בטראומה ההיסטורית של הקהילה והשלכותיה על הדור הצעיר, וממחיש

5 לאורך המאמר אני משתמשת לסירוגין בכמה שמות – "הרמה הסורית", "הרמה", "רמת הגולן" ו"רמת הגולן הסורית", כדי לבטא את הסוגיות הגיאופוליטיות ואת המבטים התודעתיים המשתקפים בפעולה האמנותית של תיאטרון עיון.

את תפקידם של המחזאי, הבמאי והשחקנים בעיצוב מרחב תיאטרוני שדרכו הצופים חווים, מדמיינים ומעבדים את זהותם.⁶ לסיום אציע קריאה קרובה בטקסט הבימתי מזרח תיכון חדש, מתוך שיוכו לז'אנר שחוקר התיאטרון פטריק דאגן הגדיר "טרגדיה-של-טראומה" (trauma-tragedy; Duggan 2012). מזרח תיכון חדש הוא המחזה של סיפור רחב יותר על משטר של דעה אחת, על עריצות ועל שיטות דיכוי מסורתיות בעולם המוסלמי. ברקע המחזה נמצא עולם פוליטי אקטואלי, אך עם זאת הוא מקפל בחובו מבני עומק על-זמניים ועל-מקומיים. שני המחזות יחדיו מלמדים על ה"קריטי" במופעים של תיאטרון עיון ועל פעולת החירום של רשת היוצרים הפועלים בו.

בהקשר של דיון זה ה"קריטי" הוא מצב שבו מתערבבים הגבולות שבין בדיון למציאות, למשל בעקבות פעולה ההופכת למגע ישיר ומאיים הטומן בחובו אפשרות של פגיעה ממשית בשחקנים-יוצרים. ה"קריטי" יכול להיות גם מצב שבו הזמן-מרחב הסימבוליים זולגים לזמן-מרחב האקטואליים, וזהויותיהם של המבצעים נעות מן ה"עצמי" של השחקן אל הדמות הבימתית ובחזרה. ה"קריטי" עשוי להיווצר כשהטקסט של המופע מבטא רגשות ורעיונות הנוגעים לנקודת הצטלבותם של האישי, ההיסטורי והפוליטי. הצטלבות זו אופיינית ל"believed-in-theatre" – במונחי של ההוגה והבמאי ריצ'רד שכנר, ממייסדי לימודי המופע (Performance Studies), בדיונו בתיאטרון מבוסס קהילה (Schechner 1997). במאמר מאוחר יותר, שכתבו יחד שכנר והתיאורטיקן והאקטיביסט ג'יימס תומפסון, הם מציעים את כותרת-העל "תיאטרון חברתי" (Thompson and Schechner 2004; social theatre). תיאטרון חברתי מתרחש במקומות ובמצבים שאינם תואמים לנסיבות הרגילות של תיאטרון ממוסד או אף של תיאטרון ניסיוני – מקומות כגון מחנות פליטים או בתי סוהר.⁷ אחד המאפיינים הבולטים של תיאטרון חברתי הוא העירוב בין הרפלקטיבי לאקטיבי ובין הביקורתי לחגיגי. במקרה של תיאטרון עיון, טשטוש גבולות או חציית גבולות בפרקטיקה האמנותית הם פעולות חירום קריטיות של חיים במרחב נטול חירות.

מחובתי לומר שההתבוננות בתיאטרון עיון תובעת ממני ומכם, הקוראים, למתוח את גבולות המבט מעבר לסיפורים על "גבעת הצעקות" ומעבר לשיח התקשורת על סוגיית הזדהותם של תושבי הרמה עם משטרו של בשאר אל-אסד.⁸ התיאטרון פועל באזור מצולק שתושביו חוו גירוש אכזרי. בתקופה הקצרה של ששת ימי המלחמה ב-1967 ולאחריהם גורשו מהרמה הסורית קרוב ל-150 אלף תושבים ונותרו רק 7,000 לערך. 153 כפרים ועוד 112 חוות

6 ניתן לקשור את המופע למסורת של העלאת ההיסטוריה על במת התיאטרון. להרחבה ראו Rokem 2000.
7 מאמרם של שכנר ותומפסון נכתב לגיליון מיוחד של כתב העת *The Drama Review*, ובו הם הגדירו חמש וריאציות של תיאטרון חברתי, שיש ביניהן זיקה: תיאטרון לצורך ריפוי (theatre for healing); תיאטרון מניע פעולה (theatre for action); תיאטרון לקהילה; תיאטרון לשם שינוי; והתנסות וחקירה דרך הביצוע האמנותי-תיאטרוני.
8 אני חושבת על הסרט הכלה הסורית של הבמאי ערן ריקליס, שיצא לאקרנים ב-2004 וקיבל ביקורות מהללות, ולא בכדי. רוחמה מרטון (2007) מציינת שבסרט אין ייצוג של כיבוש, ותחת זאת לובשי המדים מתפקדים יותר כעובדי מדינה ופקידי סעד. החיים בכפר נראים טובים למדי, והצרות הן צרות נורמליות שנגרמות מההימצאות במחוזות שעל גבולות בין מדינות.

נמחקו עד היסוד וכך גם העיר אל-קוניטרה. מספר תושבי מחוז אל-קוניטרה אשר גורשו מאדמותיהם הוא כיום 500 אלף והם חיים במרכזים זמניים ברחבי סוריה (זוכרות 2006). כיום מונים הדרוזים והעלאווים ברמה כ-22 אלף תושבים, בערך כמספר התושבים היהודים המתגוררים בכ-33 התנחלויות.⁹ על אף העובדה שהוא שטח כבוש, הגולן מקבל תשומת לב מזערית בשיח הישראלי בהשוואה לשיח על אודות הסכסוך הישראלי-פלסטיני (אלגזי 1998). הפעולה האמנותית של תיאטרון עיון מדגימה לא רק כיצד תיאטרון מאפשר לאנשים "רגילים" החיים בשטח כבוש — שטח שמופעלות בו אסטרטגיות של כוח ושליטה על טריטוריה וזהות — לבטא את סיפוריהם שלהם, אלא גם ובעיקר כיצד הפרקטיקה האמנותית מאפשרת להתנגד לדיכוי ומציעה רגעים של חירות.

לתפוס מקום דרך תיאטרון

תיאטרון עיון פועל באולם צנוע שבו כ-150 מקומות ישיבה, בקומת הקרקע של מבנה בן שש קומות המשמש מרכז רפואי. המרכז, שהוקם על ידי עמותת גולן לפיתוח ב-1993, הוא אחד מפסגות פעילותה והוא מספק שירותי רפואה לאוכלוסייה המקומית 24 שעות ביממה.¹⁰ המרכז הרפואי ממוקם במרכז הכפר בקצהו התחתון של רחוב צר ומתפתל. רציית לציין את שם הרחוב אולם מאבו סאלח למדתי שלרחובות במג'דל שמס אין שמות וההתמצאות היא לפי הכניסות: מכיוון כביש מסעדה או מכיוון כביש החרמון. נוסף על תחום הכריאות, העמותה פועלת גם בתחומי החקלאות, הסביבה, החינוך והתרבות וכן מתעדת את אירועי כיבוש הגולן. העמותה מקדמת תוכניות לימודים בגנים ובבתי ספר, תומכת בתיאטרון עיון, באנסמבל מוזיקלי ובחוגי נגינה ואמנות פלסטית. ניתן לומר שהמטען הפונקציונלי של המרכז הרפואי הוא מרכיב פעיל בעיצוב הזהות הציבורית של תיאטרון עיון, שבהיותו מוסד תרבות סופח ומייצג את השילוב בין בריאות לתרבות ובין היחיד לקהילה.

חוקרים הדנים בסוגיית הדרוזים ברמת הגולן¹¹ נוטים לפסוח על חיי התרבות של הקהילה, המשקפים את קפלי הקפלים של כל מה שמאפיין חברה שנקרעה לגזרים, ועל אירועי התרבות, המעניקים למשתתפים ולקהלם משמעות ותקווה. עד כה התקיימו בתיאטרון עיון כעשרים סדנאות, ובהן השתתפו קרוב למאה ילדים, בני נוער ומבוגרים מכל כפרי הרמה. רוב הסדנאות הסתיימו בהצגות שהועלו כעשרים פעמים במג'דל שמס באולם מלא מפה לפה בצופים. כמה מההצגות הוזמנו גם לתיאטרונים פלסטיניים, ובהם תיאטרון אל-מיידאן (الميدان) בחיפה, מרכז

9 בסוריה מתגוררים מעל 700 אלף דרוזים, המספר הגדול ביותר של בני העדה במזרח התיכון, אולם מדובר במיעוט — ארבעה אחוזים מכלל אוכלוסיית סוריה.

10 במרכז עובדים כשלושים רופאים וכעשרים אחיות, רובם תושבי הרמה. 26 מהרופאים למדו רפואה באוניברסיטה של דמשק. לדברי ד"ר תייסיר מרעי, אקטיביסט העומד בראש העמותה, המרכז הרפואי שינה את הסטנדרטים של הרפואה בקרב תושבי הכפרים.

11 זבידה 1988; ספרי 1990; פירו 1993; אמרני 2010.

מחמוד דרוויש בנצרת (מركز محمود درويش), מרכז התרבות בשפרעם, תיאטרון א־סראיא ביפו (مسرح السرايا يافا) ותיאטרון אל־קסבה ברמאללה (مسرح القصبه رام الله).

סדנאות תיאטרון הן תהליך יצירתי אשר מסתייע בסיפורים האישיים של המשתתפים ובעולם החוויות שלהם, הנחשפים בטכניקות דרמטיות־תיאטרוניות, והטקסטים התיאטרוניים של תיאטרון עיון אכן משקפים באופן מעניין את הנושאים האופייניים לאנשים צעירים הנתונים להשפעתו של סכסוך פוליטי טריטוריאלי ממושך. כך למשל, הפרויקט הראשון של עיון הניב את המופע צבעים מהחשכה (ألوان من العتمة, אלוואן מן אל־עתמה) בהנחיית השחקן והבמאי הפלסטיני איהאב סאלמה (2005). סאלמה ביקש מהמשתתפים לספר על מקרה שהשפיע על חייהם; במהלך הסדנה הפכו הסיפורים האישיים למונולוגים, ואבו סאלח ערך אותם לכדי מחזה. הדמות המקשרת בין המונולוגים היא הנער אסמעיל, המספר על אירוע שבו הוא וחבריו שיחקו ליד הבסיס הצבאי בפאתי הכפר ותוך כדי משחק התחילו להתגרות בחיילים. החיילים פתחו במרדף אחריהם ואז גמלה בלבו ההחלטה להנהיג מהפכה. בין המונולוגים האישיים שחבריו מגישים אסמעיל מתקשר אליהם ומזמין אותם להצטרף למאבק. איש מהחברים אינו מבין איזו מהפכה אסמעיל מוביל, ורעיון המהפכה נשאר פתוח, אבל כולם מצטרפים אליו וכל אחד מוסיף את סיפורו האישי לחומרי המהפכה העתידה לבוא.

המופע מסיבת מוקשים (حفل الألغام, חפל אלג'אם) בבימוי איימן נחאס (2009) נכתב בעקבות חומרים שהצטברו בסדנת סטנד־אפ בהשתתפות צעירים ובהנחייתו של נחאס.¹² את החומרים ערך אבו סאלח. המופע עוסק בהתנגשות בין יום האהבה (Valentine's Day) החל ב־14 בפברואר, לבין התאריך 14 בפברואר המצוין, כאמור, את פרוץ השביתה הכללית של תושבי רמת הגולן ב־1982, במחאתם נגד חוק האזרחות הישראלית. המופע, ששמו מבוסס על משחק מילים בין "חפל" (מסיבה) ל"חקל" (שדה), מתרחש במספרה ומבטא בדרך קומית־סאטירית את ההתנגשות בין הצעירים, החוגגים את יום האהבה ומתעלמים מציון יום המחאה, לבין המבוגרים, הרואים בחגיגות ביטוי לאובדן הזהות של הדור הצעיר. המספרה משמשת לבחור צעיר מקום מסתור מאמו האובססיבית. שם הוא פוגש בחורה ומתאהב בה, ושם עולה בו הרעיון לשלב בין יום האהבה ליום ציון המחאה. כדי להראות שגם באהבה הכיבוש נוכח המופע מסתיים בתמונת חתונה שבה נראים חתן וכלה רוקדים בשדה מוקשים.

את השפה האמנותית של תיאטרון עיון פגשתי בהצגה מונולוגים מעזה (مونولوجات من غزة, מונולוגאט מן ע'זה) בבימוי אמאל קייס אבו סאלח, שהתארח בחוג לתיאטרון באוניברסיטת חיפה במסגרת כנס בין־לאומי ללימודי מופע (Performance Studies) בדצמבר 2010. ההצגה הייתה חלק מפרויקט בין־לאומי של תיאטרון עֶשְׂתָאָר (مسرح عشتار) ברמאללה, שקיבץ כשלושים מונולוגים של ילדים המספרים על חלומותיהם, על פחדיהם ועל עולמם שנחרב בימי "מבצע עופרת יצוקה" ב־2008. תיאטרון עשֶׂתָאָר פנה לקבוצות של חובבי תיאטרון

¹² נחאס, יליד תרשיחא, ושותפו חנא שמאס, יליד חיפה, הם קומיקאים חשובים בסצנת הסאטירה הפלסטינית בישראל.

ברחבי העולם בבקשה להעלות את המונולוגים, ובהן תיאטרון עיון.¹³ אמאל קייס ארגה את המונולוגים זה לזה במרקם דרמטורגי מתוחכם של שילוב היחיד עם האנסמבל, ועיבדה אותם עם חמישה צעירים בני 14 עד 17. בזיכרוני נחרתה תמונת הפתיחה שהמיזנסצנה שלה היא ביטוי מובהק של ה"קריטי" במופע: חלל משחק ריק מואר בהבזקי אור ומתקף בסאונד של פיצוצים. חמישה שחקנים צעירים פורצים בריצה מבוהלת, נמלטים, מתחבאים זה מאחורי זה, עוזרים זה לזה. עשן ממלא את הבמה. כעבור זמן, כשהפיצוצים חולפים, נערה מלאת חיוניות כבת 15 רצה לכיוון הקהל ומשתפת את הצופים במשחק ילדים של ספירה והיזכרות, ומתוך כך יוצרת דפוס תנועה קצבי. היא מספרת כמה זמן אביה עמד בתור ללחם, ואז שואלת: "כמה שעות?", הקהל עונה לה: "שש", והיא מאשרת בשמחה. "כמה כיכרות לחם הוא הביא?", הקהל עונה: "אחת". באותו טון היא ממשיכה לתאר את הפצצה שנפלה על הבית, ולאחר מכן שואלת: "כמה גופות היו על המיטה?", ובאותו קצב הקהל עונה לה: "ארבע", אבל הפעם בקול ענות חלושה. זו הייתה סצנה שביצועה תלוי בנו, בקהל, ובהסכמה שלנו לשמש עדים פעילים ולמסור את עדותנו; סצנה המטילה עלינו אחריות מוסרית כלפי מה שאנחנו רואים דרך עיניהם של צעירי הרמה הסורית, המשמשים כשליחים של צעירי עזה.

ירח בשערי דמשק

באביב 2013 נסענו, סטודנטים ומרצים מהחוג לתיאטרון באוניברסיטת חיפה, למג'דל שמש. האזנו לקונצרט של האנסמבל המוזיקלי וצפינו בירח בשערי דמשק, הצגה שהפכה להצגת מפתח של התיאטרון. מאז שהועלתה לראשונה ב-2010 היא עולה מדי שנה בשנה במסגרת פסטיבל האמנות המתקיים בסתיו במג'דל שמש בהפקת תיאטרון עיון. "אנשים שואלים", סיפר לי הסטודנט ג'אבר אבו ג'אבל, "תעלו את 'קמר' על אבא אלשאם? — אנחנו באים! משנה לשנה יש להצגה יותר קהל. זאת הצגה שיש בה חלק ממני, אפילו אם אשחק את התפקיד עוד מאה שנים ארגיש שאני עומד למות מהתרגשות לפני שאעלה לבמה. זה הסיפור שלנו".¹⁴ אני כותבת על ההצגה בהמשך לשיחותיי עם אבו ג'אבל ועם אבו סאלח, שפתחו לפניי צוהר למה שנאמר בין השורות, ליסודות האוטוביוגרפיים במחזה, לערכול שנוצר בחזרות בין בדיון למציאות, למשלב הלשוני המערב בין הפיוטי ליומיומי ולניואנסים וסוגים שונים של מבטאים בערבית שממלאים תפקיד חשוב בביצוע.

ההצגה מגוללת את סיפורם של שני נערים, חאלד (ג'אבר אבו ג'אבל) ובהא (מאג'די אבו ג'אבל), הראשון על סף נסיעה לאוניברסיטה של דמשק; השני אינו רוצה לעזוב את הכפר, פוחד לחצות את הגבול, ומנסה לשכנע את חברו להישאר. הסיטואציה הדרמטית היא מעין מסיבת פרידה שעורכים חאלד ובהא במגרש המשחקים הקבוע שלהם, ובמהלכה הם משחזרים

13 על מונולוגים מעזה ראו www.thegazamonologues.com/gaza-monologues.php?lan=english

14 מחזהו של אבו סאלח הועלה גם בתיאטרון אל-מידאן, בבימוי של השחקן ח'ליפה נטור ובהשתתפות השחקנים מכרם ח'זרי וע'סאן עבאס.

את משחקי הילדות ואת סיפורי הילדות. הפעולה הבימתית בנויה מסצנות קצרות וקצביות המתרחשות על משטח הנראה כמשטח של משאית נטושה שתא הנהג שלה מופנה לאחורי הבמה. הסצנות מפוסקות על ידי סאונד של נגמ"ש או הליקופטר ועל ידי אלומת אור של רדאר. בין המשחקים והסיפורים שהדמויות מספרות זו לזו, בהא מנסה שוב ושוב לתקן את מנוע המשאית. בנסיבות ההיסטוריות שבהן ההצגה מועלית ושאותן היא משקפת, המשאית הדוממת, רכיב עיצובי-תיאטרלי מופעל ומפעיל, נבנית בהדרגה כציר סיפורי ומועלית לדרגת סמל תרבותי החובק אירועים אישיים וקולקטיביים, זיכרון ושכחה, ייאוש וחלומות, וקרעי זהות ייחודית של הקהילה. מבחינת המשחק, חאלד ובהא עוצבו על פי מיטב המסורת הדרמטית-תיאטרונית של צמד דמויות המשלימות זו את זו: חאלד הוא נער גמיש, שרירי, תוקפני ואנרגטי, ואילו בהא גבוה, מרכיב משקפיים גדולים, חששן וגמלוני. הם שותפים באהבתם לבחורה אחת, דמות נעדרת שנדמה שקיומה הוא בדמיונם.

באחת הסצנות הם נזכרים במשחק המבוסס על סיפור שסיפר סבו של בהא על הטראומה של מלחמת 1967. שני רובים ישנים שבהא מוציא מהמחבוא בקבינה של המשאית מסייעים להם להיכנס לדמויות החיילים ולהיזכר בדברי הסב: "תירו בהם, אבל לא זה בזה". ואולם, המשחק יוצא מכלל שליטה ובהא מכוון את הנשק אל חאלד ויורה בו. חאלד מתמוטט, מת "באמת". בהא מנסה להקים אותו, להוציא אותו מהמשחק, וכשניסיונותיו כושלים הוא יורה בעצמו מתוך כבי, צער ואימה. רק אז, כשבהא משחק מת, חאלד יוצא מהמשחק ומלגלג על תמימותו של חברו, הם צוחקים יחדיו בהקלה גדולה — הם לא הרגו זה את זה.

בסצנה העוקבת חאלד תוקף את בהא ומאשים אותו בפחדנות. הוא מזכיר לו מה היה בגולן לפני 1967 ומה קרה אחרי המלחמה, איך 150 אלף אנשים נמלטו וגורשו מהכפרים, ומזכיר גם את השקרים שמספרים עד היום בסוריה על הניצחון במלחמת 1973, שהביא כביכול לשחרור הכפרים ברמה. לכן הוא משתוקק לנסוע לדמשק, לראות את המדינה שלו, את המולדת, את חיי הלילה בעיר הגדולה, להגיד לדמשקאים "אני מהרמה". בתוך כך הוא משנה את המבטא ומדבר בערבית סורית, ומספר על סבו, לוחם שצעד בדרך הזאת בין הרמה לדמשק, ועל תשוקתו לצעוד את אותם צעדים של סבא שלו, להיכנס לתוך ההיסטוריה והזיכרון כדי להבין מה קרה. "כל מה שאני יודע על המולדת הם רק סיפורי סבתא", הוא אומר, ולכן הוא רוצה ללכת בעקבות סבו כדי למצוא את מקומו שלו. בתגובה בהא מכריז שהוא הולך לחצות את הגבול לא דרך המעבר הרשמי בקוניטרה ובאופן מסודר וממוסד, כמו חאלד, אלא כאן ועכשיו, בגבול. הוא יוצא לחוף-במה בצעדים נמרצים ובגו זקוף, ובמידה לא מבוטלת של אירוניה עצמית הוא שר שיר מולדת. סאונד של מטוס מפלח את האוזניים וחאלד רץ אחרי בהא מבוהל מהאפשרות שייפגע. הם חוזרים לבמה בשמחה של נערים, חאלד על כתפי בהא, אך אלומת אור משתקת אותם, הם מסתתרים בפחד בתא הנהג של המשאית, בטוחים שחיילים ישראלים רואים אותם.

הסצנה הבאה מחיה את המשאית הדוממת, מגרש המשחקים של הנערים, דרך סיפור שמסופר במשפחתו של בהא המסביר את תשוקתו לתקן את המנוע. זה סיפור שסיפר לו אביו

על הטיול שיצא אליו עם בני משפחתו בילדותו, לפני 1967. בני המשפחה ועוד משפחות מהכפר נסעו במשאית לביקור בדמשק. כל הנוסעים ישבו מאחור. סבו, אבי אביו, הושיב את בנו ליד החלון שבין תא הנהג למושב הנוסעים ולימד אותו לשיר את השיר "הו נהג הו נהג / תן גז תן גז / אלוהים ישלח לך כלה". הם שרו יחד בשמחה. במהלך הנסיעה איבד הנהג את השליטה, המשאית התהפכה והנוסעים נזרקו לכל עבר. האב החזיק בבנו בחוזקה והציל אותו מפגיעה, וברגעיו האחרונים אמר לו בסרקוזם: "כדי שתגיעו לדמשק בפעם הבאה אל תשיר לנהג".

בחלק האחרון של ההצגה אבו סאלח שם בפיו של חאלד טקסטים פיוטיים של חלום שמתפורר. בחלום חאלד רואה גמלים, סוסים, פרחים ובני משפחה — כולם צהובים. תמונות של גבולות ועוד גבולות, חלונות סגורים, והשד הפלאי ממנורת הקסמים בסיפור אלדין, מחכה לקסם שישלוף אותו מן המנורה ויעיף אותו הרחק מעבר לגבול. בתמונת חלום אחרת הוא רואה את סבא, סבתא ואבא עוזבים את דמשק ועוברים להתגורר בכפר ברמה. אבא הולך לצייר כדי שיצייר אותו בבגדיו החדשים. הצייר מביט בו במבט צהוב. אבא שואל: "איפה מג'דל שמש? מג'דל שמש הכבושה, האם נחזור פעם לדמשק?", ודמעה זולגת מעין הצייר. כשחאלד מדבר בהא ממשיך בתיקון המנוע, מתיישב ליד ההגה ולהפתעתו הרבה מצליח להתניע את המשאית. בתוך כך, התאורה מקנה לחלל צבע צהוב, המסך האחורי נפתח ומגלה את עומק הבמה, ומנוע המשאית מטרטור בכבדות. בהא מתיישב ליד חאלד; "אני פה", אומר חאלד, "אני שם", אומר בהא, הם לא זזים.

דומה שאבו סאלח מבטא במחזה חוויה פסיכותרפוטית שבה "שם" ו"כאן" מעורבלים, או ליתר דיוק, הוא רוקם רגעים שבהם בחוויה הסובייקטיבית "שם" הופך "כאן" ו"כאן" נהיה "שם". בחירתו לספר את החוויות והזיכרונות הטראומטיים המעצבים את עולמם של צעירים בגולן מלמדת על תפיסתו שלפיה הפעולה האמנותית אינה מנותקת מן החיים, ועל אמונתו בכוחו המטפורי של התיאטרון לשמש אתר להתמודדות עם אובדן טראומתי, ולעיבוד הזהויות שנוצרות מתוכו. דרכי כתיבתו יצרו דיאלוג פנים-קהילתי ונרטיב דינמי המכילים ומשקפים אנרגיית זהות יצירתית. דרכי הפעולה של אמאל קייס אבו סאלח בתור במאית הביאו את השחקנים הצעירים לגלם דמויות פגיעות ועוצמתיות. כולם יחד מהווים רשת יוצרים שמזמינה את הקהילה להתמודד עם הזיכרונות בדרכים שאינן הופכות את הנושאים אותם למשותקים או שותקים אלא לחברים בקהילה אקטיבית, המדברת את עצמה בדרך פרפורמטיבית.

אחרי שצפינו בהצגה במג'דל שמש — בלא תרגום סימולטני לעברית אלא רק בליווי תקציר כתוב שאפשר לאלה שאינם דוברים ערבית להתמצא, לפחות חלקית, בהתרחשויות — החלפתי דברים עם מועתז אבו סאלח. עמדנו ברחוב מחוץ לאולם התיאטרון. המרחב הטקסטואלי שממנו יכולתי להביע את תגובתי הראשונית להצגה היה עולמו של סמואל בקט והדימוי הבימתי הבלתי נשכח החותם את מחכים לגודו. דידי שואל: "אז מה, הולכים?", גוגו מכריז: "קדימה", ובקט מדבר/כותב בהוראת הבמה: "הם לא זזים". נשארים על במת

התיאטרון. מרחוק-קרוב נשמעו הדי פיצוצים עמומים, חשבתי על הנער, נציגם של ילדי חוץ-במה רבים, שמצליח להגיע לבמה במחכים לגודו ועל חילופי הדברים שלו עם דידי על אודות גודו:

דידי: הוא לא מרביץ לך?

נער: לא, אדוני, לא לי.

דידי: למי הוא כן מרביץ?

הנער: הוא מרביץ לאחי, אדוני.

[...]

דידי: ולך, למה לך הוא לא מרביץ?

הנער: אני לא יודע, אדוני (בקט 1985, 66).

מזרח תיכון חדש והטרנדיה-של-הטראומה

ההצגה מזרח תיכון חדש מבטאת את שאיפתם של אבו סאלח וקייס אבו סאלח להרחיב את קהל נמעני תיאטרון עיון ולהפוך אותו לשותף פעיל בחוויית האסון, לצרוב את הייאוש בתודעתו דרך דימוי פרפורמטיבי טוטלי: רעול פנים קובר אישה חיה. להפקה חברו בוגרים צעירים של החוג לתיאטרון באוניברסיטת חיפה, בהם הבמאי באשר מורקוס, יליד כפר יאסיף, אמן צעיר ומבטיח בסצנת התיאטרון הפלסטיני העכשווי. במהלך לימודיו באוניברסיטה העלה עיבוד לקולות של הרולד פינטר ואת בלב ים – משחק, עיבוד למחזה מאת סלאבומיר מרוז'ק, וכן ביים בפסטיבל עכו (2011) את הבליבליבל, יצירה בימתית שנכתבה תוך כדי חזרות בתהליך סדנתי יחד עם המשתתפים, בהשראת הדימוי המכונן של סמואל בקט במחכים לגודו, וכוללת קטעים מזכר לשכחה מאת המשורר מחמוד דרוויש.¹⁵ מורקוס ליהק לתפקיד רעול הפנים את השחקן הנרי אנדראוס, יליד מעלות-תרשיחא, חבר בקבוצת התיאטרון חאשבי בהנהגתו של מורקוס. את התפאורה עיצבה מג'דלה חורי, תושבת חיפה, שותפה ליצירות הבימתיות של מורקוס. אבו סאלח הפקיד את המחזה בידי של במאי צעיר שבעבודותיו ניכרת הבנה של המשחק התיאטרוני כפעולה ממשית ונוקבת, המתחוללת כאן ועכשיו, ופועלת על גוף השחקן ועל עולמו הרגשי ודרכם. שם המחזה, מזרח תיכון חדש, ניתן לקראת סוף החזרות בעצתו של מורקוס: הדהוד אירוני גלוי לביטוי המזוהה עם שמעון פרס. ייתכן שהוא מתכתב גם עם מחזהו הקצר של הרולד פינטר הסדר העולמי החדש, שנכתב ב-1991 בעקבות מלחמת המפרץ הראשונה ושאל את שמו מהביטוי המזוהה עם הנשיא ג'ורג' בוש האב. המחזה מציג לפני

15 דרוויש 1989. בהצגה הבליבליבל השתתפו הנרי אנדראוס, ח'לוד טנוס, חנא שמאס ושארן קנבורה; רקדנים: מריה דלה, אליאס מטר וסמאא ווקים.

הקהל סיטואציה מצמררת המבטאת את צבירת הכוח המתמשכת ואת הרודנות של המערכת הפוליטית ושל השיח הפוליטי.¹⁶

אבו סאלח כתב את המחזה בעיצומם של האירועים שהתקשורת כינתה "האביב הערבי" ובעיצומה של מלחמה עקובה מדם בסוריה, שכבר עלתה בחייהם של יותר מ-150 אלף בני אדם, רובם אזרחים, ובהם 11 אלף ילדים, שגרמה לעוד מאות אלפי פצועים והפכה יותר משלושה מיליון סורים לפליטים ולנוודים המצטופפים במחנות במדינות שכנות, סובלים מחרפת רעב ומתקשים לשרוד.¹⁷ לפי הערכות האו"ם מערכת החינוך נחרבה, וחצי מהתלמידים בסוריה אינם מקבלים חינוך רשמי. 3,000 בתי ספר נהרסו ו-483 נוספים משמשים מחסות לפליטים. גם מערכת הבריאות קרסה, וביוני 2013 היה רק רופא אחד לכל 4,041 נפש. עשרות בתי חולים נהרסו, והמחסור בחיסונים והתזונה הלקויה גובים גם הם מחיר כבד בחיי בני אדם.¹⁸ מאז פרוץ המלחמה בסוריה מרצדים על גבי המרקעים מראות המרמזים על פורענות מתרחשת, על קרב שניטש, על מלחמה שניפצה, ורקנה, שיסעה, חרכה, הרסה, גבתה מחירים כבדים. בתמונות, שהמפגש אֵתן תמיד ממוסך, נראות נשים ברחובות הרוסים, בוכות ליד גופות או חלקי גופות של ילדיהן הרכים, תהלוכות הלוויות, הוצאות להורג, הפצצות של אזרחים חסרי ישע בתותחים, בטנקים ובטילים, אנשים בוכים וזועקים לשמים: "יא אללה, אין לנו זולתך, יא אללה".¹⁹

חוקרי תיאטרון ומופע מאפיינים את האירוע התיאטרוני העוסק בקטסטרופות ואת החוויה שהוא יוצר בצופים בהנגדה לייצוג של אירועים טראומטיים באמצעי התקשורת. התיווך של אמצעי התקשורת מרוקן את האסונות מתוכן וממיר את החורבן והסבל באסתטיקה צבעונית המוחקת את הקטסטרופה והטראומה מתוך שהיא מצביעה עליהן. ייחודיותו של המדיום התיאטרוני — המפגש האינטראקטיבי בין הפרפורמר לצופה — היא הבסיס למפגש פנים אל פנים עם פגיעותם של החיים ולחיבור בין האסתטי לאתי. הנס־טיס להמן, שטבע את מושג־העל תיאטרון פוסט־דרמטי בספרו באותו שם (Lehmann 2006), הניח את התשתית התיאטרית לקריאת הקורפוס של מופעים פוסט־ברכטיאניים מהמאה העשרים שביטאו אסונות, ובהם מחזותיהם של סמואל בקט, תדיאוש קנטור, יז'י גרוטובסקי, היינר מולר ורבים

16 החלל הדרמטי במחזה הסדר העולמי החדש הוא חדר עינויים חשוף והסיטואציה מתרחשת בין צמד מענים ואסיר חבוש עיניים שותק. המענים משוחחים מעל ראשו של האסיר, ודנים בחשיבותה של השפה. המחזה הועלה ב־2010 בחוג לתיאטרון של אוניברסיטת חיפה בבימוי עמאר אבו סאלח ממג'דל שמס, ובהשתתפות הנרי אנדראוס, מוראד חסן ונעמן אבו ערב. עמאר אבו סאלח תרגם את המחזה לערבית והכפיל את ההתרחשות: בחלק הראשון עיני הצופים מכוסות בעניבות, ובחלק השני החוקרים מבקשים מהקהל להסיר את העניבות מהעיניים, ואז מחליפים ביניהם את השפה — מי שדיבר ערבית מדבר עברית, ולהפך. בשלב הזה הקהל רואה על הבמה את הנחקר, חבוש עיניים בעניבה באורך של ארבעה מטרים, ואת שני החוקרים.

17 לפי ההערכות, עד דצמבר 2014 צפו מספר הפליטים להגיע ליותר מארבעה מיליון, www.unhcr.org/syriarrp6/docs/syria-rrp6-strategic-overview.pdf#B

18 הנתונים נלקחו מן העיתונות היומית ומן האינטרנט בפברואר 2014.

19 על שלל מופעי תיאטרון המגיבים ל"אביב הערבי" ראו את הגיליון המיוחד של כתב העת *Theatre Research International* שראה אור בקיץ 2013, *issue 38(2): Theatre and the Arab Spring*.

אחרים. להמן הציע את מושג האחריות (responsibility) בתור קונספט מארגן של התיאטרון הפוסט-דרמטי, ואת המושגים "הפוליטיקה של התפיסה", "האסתטיקה של האחריות", או "האסתטיקה של ההיענות" (aesthetic of response-ability), התובעים מהצופה מעורבות פעילה באירוע התיאטרוני.²⁰ בניסוחו של החוקר האמריקני ברט אולן סטייטס (States 1985), המגייס את הפנומנולוגיה לשיקום תפיסת הרכיבים שעל הבמה כישויות פיזיות, ניתן לומר שהגישה של התיאטרון הפוסט-דרמטי היא פנומנולוגית. שיקום המציאות הגופנית (corpo-reality) פונה לעולמו החושי של הצופה ופועל עליו ברמה חווייתית-חושית בלתי מנוסחת. בשיח שלהמן מפתח על התיאטרליות והפרפורמטיביות של התיאטרון הפוסט-דרמטי נעדר השיח של לימודי טראומה, אולם בדיונו של פטריק דאגן בסימפוזיום של מופעים עכשוויים הוא מגדיר ז'אנר שהוא מכנה בשם "טרגדיה-של-טראומה" (trauma-tragedy; Duggan) (2012). ז'אנר זה קשור בטבורו לתיאטרון הפוסט-דרמטי, ששפתו מבליטה את הנוכחות ואת ההוויות של רכיבי המופע, את ה-performance כביצוע פעולה בעלת נוכחות ממשית, מידית, בלעדית — "פעולה קריטית". על בסיס השיח הענף של לימודי הטראומה, דאגן מתמקד בחוויה הטראומתית ובוחר את האפשרות של מופע חי לייצג טראומה שאינה ניתנת לייצוג וחומקת ממנו ומן ההכרה, ואת משמעותה של אפשרות כזאת. אמנם מאז הטרגדיות היווניות כל טרגדיה מבוססת על טראומה או על קרע, אך הדרמטורגיה של הטרגדיה-של-הטראומה העכשווית פונה לחוויה טראומתית לא באמצעות הכלטתה כנושא, אלא באמצעות ניסיון (אמנותי) לתת לה גוף. מתוך כך סוגת הטרגדיה-של-הטראומה יכולה להיחשב להעצמה של הטראומה כמרכיב טרנס-היסטורי, שניתן לזהותו במיוחד בתפיסת הטרגדיה של ריימונד ויליאמס, הגורס שהטרגי "מושרש עמוק במבנה רגשי ומדויק" (Williams 1966, 18). בתור מודוס דרמטי-תיאטרוני הטרגדיה-של-הטראומה מבטאת רצון לעורר תחושה של "להיות שם" כדי ליצור אפקט של נוכחות "ממשית" או נוכחות ב"מציאות". לפי דאגן, המודוס הטרגי העכשווי מתמקד בטראומה ולא בבני האדם שההיסטוריה הכריעה, בהכרה בטעויות טרגיות, בהרס של החברה או בגורלו של גיבור טרגי. הטרגדיה-של-הטראומה מבקשת לתמוך בעדות לטראומה בדרך מידית יותר או בדרך המגולמת בגוף. זה מודוס שנענה לעולם הטראומתי בצורה גופנית, ומקושר לחוויה, לרגש, לגוף. המודוס של הטרגדיה-של-הטראומה, טוען דאגן, מצמצם את הפער בין האירוע לחוויה ומסייע לצופים להשתתף בכיכול בחזרות למופע, להרהר בטראומה או אפילו לחוותה מחדש באמצעות אפקט של נוכחות המעוררת היפעלות רגשית.²¹

²⁰ דפוס הפעולה האופייניים לתיאטרון הפוסט-דרמטי הם בין היתר: שימוש בטקסט כבטקסטורה המזמנת טשטוש גבולות בין האסתטי לחוץ-אסתטי; סגנון מוקצן; אי-היררכיה בין אמצעי ההבעה בסצנוגרפיה; יצירת דרמטורגיה חזותית ועוד. בתיאטרון הפוסט-דרמטי החלל, הזמן והגוף הפועל לעתים אינם מהווים תמונת מציאות משכנעת, אלא משמשים אתרים פוליטיים טעונים ביסודות מיתיים וסמליים, ערוכים כטקסים מתוזמנים, מורכבים מאייקונים תרבותיים או מובנים כמבני חלום, חורבן ומוות. לעתים גופם של השחקנים חוצה את גבולות הסיכון והכאב; ופעולת הסיפור הופכת לדומיננטית ומחליפה את הייצוג הדרמטי המוכר.

²¹ כאן הוא מתכתב עם ויליאמס בספרו הטרגדיה המודרנית (Williams 1966), שבו הוא טוען שחשיבות הטיעון או הנושא של היצירה פחותה מחשיבותם של המבנה שלה, צורתה והרגשות שהיא מעוררת.

ברקע של סוגת הטרגדיה-של-הטראומה, כמו בתיאטרון הפוסט-דרמטי בכלל, נשמעת קריאתו של אנטונן ארטו בספרו מ-1932 התיאטרון וכפילו (1995) ליצור תיאטרון שיעורר את הלב ואת העצבים באמצעות פעולה ישירה ואלימה; תיאטרון ששפתו טהורה ותוקפת את החושים; תיאטרון השואף לדה-סמיוטיזציה וחותר לתגבור התקשורת הדיסקורסיבית בדימויים לא מילוליים. דימויים אלה מחוללים שינוי בתהליכי הפענוח שהצופה מורגל בהם, חותרים תחת תפיסת הרכיבים הבימתיים כמערך סימנים ומכוונים לנוכחותו של השחקן או האביזר ה"ממשי"; הם כובשים את חושיו של הצופה ומרחיבים את האסוציאציות שהחשיבה הלוגית אינה שולטת בהן. בהקשר זה אזכיר את מאמרו של ז'ק דרידה "תיאטרון האכזריות ומכלאת הרפרזנטציה" (Derrida 1978), שבו הוא טוען שהנוכחות הממשית, המלאה, שארטו שואף להחיל בתיאטרון שלו על המציאות הלכודה באקט הסימון, מחייבת את הנכחת הנוכחות, את הכפילות ואת החזרה. על פי דרידה, ארטו הצהיר שהתיאטרון חייב לשחזר או לשקם "קיום" ו"בשר", ואילו על פי דאגן, המופעים במודוס הטרגדיה-של-הטראומה מבקשים לתת גוף לטראומה, ועל ידי כך לבטא את "מבנה הרגש" העכשווי, מתוך מודעות לכך שהתיאטרון אינו מרפא אלא מאפשר לצמצם או להפחית את הפער שבין הרגע ההיסטורי, העדים לו והחוויה. במובנים מסוימים מזרח תיכון חדש מתכתב עם עולמם הדרמטי-תיאטרוני של הרולד פינטר וסמואל בקט. הסיטואציה של אישה בבור קבר מאזכרת את הדימוי המצמרר של ויני במחזה הימים הטובים מאת בקט: אישה קבורה בתלולית חול עד מותניה ואחר כך עד צווארה, עסוקה בריטואל אין-סופי של חפצים שהיא שולפת מהתיק שלה: הברשה, סירוק, שיוף, הרכבת משקפיים, שתיית תרופה, התבוננות במראה ועוד. הזכרתי את הסדר העולמי החדש מאת פינטר, ואזכיר גם את מחזותיו אחת לדרך ושפת ההר — יצירות בעלות איכות חידתית של רשע פוליטי המכונן מציאות אלימה. אבו סאלח אינו משתמש בדימויים של פינטר או של בקט, ואינו ממזער או מפרש אותם, עושה אקטואליזציה שלהם, מנכס או מקיף אותם, אלא מתעמת עם המצב בשדה המוקשים של הקיום האנושי ועם הדיכוי השולט ביחסים אנושיים. מצד אחד, מזרח תיכון חדש שאוב מן הניסיון האקטואלי, מן המלחמה בסוריה ומעולם פוליטי מאופיין היטב. מצד אחר, המחזה נוגע במבנה עומק אוניברסלי של צורות אלימות הנובעות מפעולתם של מנגנוני כוח — מבנה בעל יסודות הגובלים באבסורד. המחזה משתייך למסורת הארוכה של האלגוריה הדרמטית-תיאטרונית. אין מדובר באלגוריה מפורשת על המלחמה בסוריה או על יחסם של תושבי רמת הגולן למשטרו של אסד, וגם לא על "האביב הערבי", שהידרדר בסוריה לאחת ממלחמות האזרחים האכזריות שידע המזרח התיכון, או על הכיבוש הישראלי, אלא על מצבי דיכוי ורודנות ועל ייסורים של אחרים באשר הם. באמצעות המחזה אבו סאלח מתבטא כנגד מעשי הרוע וההתעללות הנעשים בתוך הקהילה הלאומית שלו וכנגד האלימות התרבותית, ומעצב את גוף היחיד כביטוי של הגוף התרבותי. המחזה משמש כמצע טקסטואלי לאירוע פרפורמטיבי המעניק לצופים חוויה מועצמת, לא מפורשת ולא מנותחת, של מצב אלימות ודיכוי קיצוני. מצד אחר, ההצגה אינה מאבדת את הספציפיות ההיסטורית מפני שהמשמעות שהקהל מפיק בתיאטרון נוצרת תמיד ביחס להקשר הממשי והאקטואלי של המרחב-זמן של האירוע התיאטרוני.

ה"קריטי" בביצוע של מזרח תיכון חדש מתבטא בהתגרות של היוצרים בגבולות החמקמקים שבין הבריון למציאות, בין הדמות הדרמטית לדמות הבימתית, ובניסיונם לגעת בדרך אמנותית בחוויה העוצמתית, הקיצונית והטראומתית של התרחשות אלימה. הצופה עד לסדרה של רגעים קריטיים המציינים התעמרות של אדם באדם, הנובעת מאלימות תרבותית שאינה כואבת פחות מהתעללות פיזית. להלן אדגים כיצד המיונסצנה ופעולות הדיבור עורמות מכשולים בדרכו של מי שמחפש הבנה סוגרת והחלטית של היצירה הבימתית, ופותחות אותה לריבוי משמעות ואולי אף הופכות אותה למעין כתב חידה. כתב חידה זה משיל מעל עצמו את המשמעות האקטואלית ולובש אותה מחדש בפרפורמנס משכנע הנוגע בחומרי היסוד של הטרגדיה: אנשים הקרובים זה לזה קרבת משפחה ממיטים אסונות איש על רעהו, וחייהם של גברים, נשים וילדים נהרסים ומושחתים עד מעבר לסף הסבל בשל אי-צדק ודיכוי. לשם כך אתאר את ההתרחשות הבימתית ואארוג בקריאה קטעי דיאלוג²² כדי לאפשר לכם לדמיין בתיאטרון הפנימי שלכם את גוף הטקסט הבימתי.

"על איזה עם אתה מדבר?"

המחזה מזרח תיכון חדש מתמקד בגרעין האלים שבמצב הזוגיות הגולמי: מי שמחולל/ת את האלימות מול מי שעליו/ה היא מופעלת. הדמויות אנונימיות, נטולות שם פרטי וזהות מסוימת. בהתרחשות שלושה חלקים: בחלק הראשון, המטלטל את הצופה באמצעות הפעולה הנוקבת, מוצגת ההוצאה להורג; בחלק השני מתחולל עימות רווי בגרוטסקה בין האישה ובין מבצע גזר הדין; בחלק השלישי הגבר משלים את מעשה הקבורה של האישה החיה. החלל המעוצב הוא נוף דיסטופי, אתר בשולי שדות מלחמה שאליו מובאים בזה אחר זה בני אדם הנדונים לקבורה בחיים. רעול הפנים מקבל את הספקת המזון שלו מהליקופטר העובר במקום אחת ליום. אי-אפשר לדעת לאיזה צד שייך הגבר ולאיזה צד שייכת האישה, גם איננו יודעים באיזו מלחמה מדובר וכמה זמן היא נמשכת.

רעול פנים: תקללי את הרגע שבו חשבת לעשות את מה שעשית לבני עמך.

אישה: על איזה עם אתה מדבר?

רעול פנים: שאדוניך מוחקים אותו.

אישה: שהאדונים שלי מגנים עליו. [שתיקה ממושכת] נראה שאתה פה לבד זמן רב.

רעול פנים: אני לא אצא מפה עד שאחסל אותם אחד אחד. בכל פעם שאני קובר עוד אחד מכם, החיים שלי מתארכים בשנה.

אישה: מתקצרים.

רעול פנים: מתארכים. ואת, במיוחד, אחרי שאקבור אותך, החיים שלי יתארכו בעשר שנים.

המיזנסצנה של גבר הקובר אישה חיה מרמזת על עונש הסקילה, שבו חייבים על פי חוקי השריעה נואף או נואפת, והיא מעמידה את הצופים לפני מצב קריטי קשה להכלה או להסדרה, בזירה שיש בה מועקה גדולה לנוכח האלימות המופעלת על גוף האישה.²³ איליין סקארי (Scarry 1985) מציינת שמוצאה האטימולוגי של המילה pain הוא ב־poena (עונש בלטינית), ועומדת על האירועים המתגלגלים מתוככי הגוף אל הנסיבות החברתיות-פוליטיות מחוללות הכאב. סקארי טוענת שהכאב הפיזי משתק את דיבורו של האדם, מבודד אותו ומחריב את האני. ואולם הפעולה הבימתית כעין זו שבסוגת הטרדיה-של-הטראומה מאתגרת ומפרה את האלם שנוצר לנוכח הכאב ומאפשרת לשחקנית לבצע תפקיד החושף את האלימות, הדיכוי, ההשפלה וההחפצה המופעלים על גוף האישה. בו בזמן, בהכרח, הפעולה של השחקנית מגלמת את פגיעותו של הגוף וכך היא הופכת לשותפה פעילה בכינונו של מרחב ביקורתי.

ליהוקה של קייס אבו סאלח, שחקנית טוטלית ברוכת השראה ויכולת, בעלת קסם אישי מפעים, שבנוכחותה הבימתית משולבות פגיעות ועוצמה, היה גורם מכריע בעיצוב הטקסט הבימתי. השותפים ליצירה סיפרו שבחזרות היא שדרבנה את מורקוס לעבור משלב העבודה על הטקסט לשלב שבו יתנסו בפועל בקבורה, והפצירה בשחקן הנרי אנדראוס שלא להתחשב בפגיעה שהטחת החול בגופה עלולה לגרום. כך אתגרה את הסכולת הגופנית שלה, וכמו באמנות גוף רדיקלית, עבודת המשחק שלה טעונה באקטיביזם. במילים אחרות, קייס אבו סאלח היא קורבן של הפגיעה, היא אובייקט שמצביע על ההחפצה של נשים, אבל בתור שחקנית המגלמת דמות היא גם "סובייקט אקטיבי" שאוחז במושכות של היצירה הבימתית. הרגעים הקריטיים שבהם רעול הפנים מטיח בה חול אינם מאפשרים לצופים להתחמק מדימוי הזוועה ומתחושת האסון ומבטאים קריאה להתעוררות.

ההוצאה להורג מושהית כשרעול הפנים מפנה אליה את גבו כדי לקבל את הספקת המזון היומית שלו. האישה מנצלת את ההזדמנות, חומקת מהבור, לוקחת את התיק שלה, שהיה מונח בשולי הבמה ולא היה אפשר להבחין בו עד אותו רגע, מחפשת בתוכו, ומוציאה ממנו חפצים. כמו ויני בימים טובים של בקט, חיוניותה של האישה מועצמת על רקע התיק והחפצים שנשלפים ממנו. פעולותיה מטעינות את ההתרחשות בגוון מקברי, והחפצים הופכים למקור האנרגיה של ההתרחשות:

רעול פנים: יין! תחזרי לבור. את פה כדי למות או כדי לחגוג?

אישה: אל תדאג, אנחנו פה לבר. כשהביאו אותי שמעתי את הקצין מדבר במכשיר הקשר והבנתי שכל הכוחות פה עוברים למקום אחר, וכנראה רחוק. יש לך כוסות?

²³ סקילת נשים המורשעות בניאוף עלתה לכותרות בתקשורת הבין-לאומית בין היתר בעקבות פרסום הספר סקילתה של סוראיה M (1990) מאת העיתונאי האיראני-צרפתי פרידון צאחב'ג' (1933-2008), שעובד לסרט בשם זה (ארצות הברית, 2009). הספר מגולל את סיפורה הטרגי של סוראיה מנוצ'רי, שהתרחש ב-1986 בכפר המבודד פוה-פאיה שבדרום מזרח איראן. בשנים האחרונות ארגונים בין-לאומיים מדווחים על סקילת נשים בגין ניאוף באפגניסטן, בערב הסעודית, באיחוד הנסיכויות הערביות, בסודן, בסומליה ובניגריה. אזכיר גם את הסרט אוסאמה של בארמאק סידיק (אפגניסטן, 2003), המתאר את שלטון האימה הקיצוני של הטליבאן באפגניסטן ואת השלכותיו על שלושה דורות של נשים שנשארות בלא אמצעי קיום לאחר שכל גברי המשפחה נהרגו במלחמה.

רעול פנים: הקצינים לא מדברים ליד חרקים, ואת הסיפורים האלה אני לא קונה. תזרקי את זה. תזרקי את זה רחוק. מה זה?
 אישה: קופסת עדשות מגע.
 רעול פנים: תזרקי את זה!
 אישה: טוב, תירגע.
 רעול פנים: תזרקי את זה! איך הצלחת להביא את כל הדברים האלה אתך?
 אישה: אני לא יודעת. הבאתי. תוריד את האקדח.
 רעול פנים: פחדת?
 אישה: פחדתי. חשבתי למזוג יין בקופסת עדשות המגע. אתה לא רוצה להמשיך לאכול?
 רעול פנים: את גם ככה הולכת למות, ואולי הרעל יקל עלייך. תחזרי לבור!

המתח בין הריאליזם של החפצים לבין הפעולה הבימתית מגיע לשיאו כשמהתיק נשמעת לפתע מוזיקה חרישית המקפיאה לשבריר שנייה את שתי הדמויות:
 רעול פנים: מאיפה בא הקול הזה?
 אישה: זה הסלולרי שלי.
 רעול פנים: סלולרי??
 אישה: בתוך התיק. סלמה! סלמה...
 רעול פנים: מי זאת סלמה?
 אישה: חברה שלי מעמאן. אני יכולה לענות לה? סלמה... מה שלומך? בסדר... מה אתך... לא, אני לא בבית... לא נשאר בית... אני פה... לא יודעת בדיוק איפה... פה בבור... אני מתכוונת בתוך הקבר שלי... אני נשבעת, סלמה... הנה אפילו יש פה לידי חייל שקובר אותי... מה? כן, כן... הנה הוא לידי... מה השם? רעול פנים: תסיימי את השיחה עכשיו.

קייס אבו סאלח אינה מסיימת את השיחה שתוכנה קורע את גבולות המוצג ומביא לבמה את אירועי החוץ-במה. קראו את הטקסט הזה כפעולה בימתית הקוראת לבוא בעקבותיה, כפעולת דיבור המערערת את מערכות ההגנה של הצופים. דמיינו את האישה, השחקנית קייס אבו סאלח, אישה ממוצעת מידות כבת שלושים וחמש, בעלת שיער חום ארוך ושופע מלא חול, פניה חשופות, עיניה פקוחות לרווחה, לבושה שמלה דקה בהירה, רגליה יחפות, עומדת על סף בור קבר, מדברת בטלפון נייד. פעולות הדיבור שלה הן מעשה רקמה עדין של שמחה, אושר, כאב, בכי, צחוק; קולה נע בין אי-יכולת לדבר ובין דיבור אובססיבי. הדיבור מחזק ומפרק אותה בו בזמן. היא מדברת ושותקת לסירוגין, מקשיבה לחברתה בצד השני, ומבחינה רגשית נמצאת במקומות שונים בה בעת. קולה הולך ומתעבה, הולך ומתמלא; הדיבור שלה מפורק, מקוטע, נפשה מחשבת להתפוצץ:

אישה: מה?... לא, עכשיו אנחנו נחים קצת... לא לבר... לא, לא... אני לבר... מהראן... מהראן ורימה נהרגו... אבל הם לא סבלו... כשירו בהם הם ישנו... רימה אהובתי חיבקה את הבובה שהבאת לה... חבל,

התכנון היה שאביא אותם לבקר אצלך בימים הקרובים. הם התגעגעו אלייך... ח'אלד... לא... גם הוא מת... רצו להשאיר אותו, אבל אני ביקשתי שיירו בו... הוא לא היה יכול לחיות אחרי מה שראה... אספר לך אחר כך... אחר כך! שכחתי שאני עומדת למות עוד מעט... תקשיבי... מצאת שמלה לחתונה?... דפוקה... נשאר פחות משבוע לחתונה ועוד לא מצאת!... איזו עצלנית את... לא נורא, חמודה שלי... תשימי את התמונה שלי בחתונה... אה... וגם תשתי כוסית במקומי... אבל שלא תשתכרי כמו תמיד... אה... את מתכוון הדיאטה שהבטחתי לך... השארתי לך במטבח... איפה שהסירים... הלו... לאן נעלמת? תמיד הסוללה נגמרת...

במונחיה של ברכה ליכטנברג-אטינגר (1998) אפשר לקרוא את הסצנה כמאפשרת לצופה להיות ב-wit(h)nessing (חווייה/חבירה/עדות) לטראומה של האחר. הביצוע מושך את הצופה לתוככי האירוע, ועם זאת, המעברים החדים וההומור האירוני משהים את החוויה הטוטלית של הסבל. לא רק הצופים הופכים לעדים של הקטסטרופה המתרחשת בחוץ-במה, אלא גם רעול הפנים, המפנה את גבו לאישה, מביט-לא-מביט בה. אחרי שהיא משליכה בתסכול את הטלפון היא פונה אליו בקול צרוד וסרוק מכאב:

אישה: מהראן... תירגע... מה קרה לך פתאום?

רעול פנים: השם שלי זה לא מהראן.

אישה: כשאמרתי את השם של הבן שלי בטלפון הסתכלת עליי. חשבת שאני מדברת אליו.

רעול פנים: את גם מגלה עתידות!

הקריאה בשם מופנית כלפי אדם שמסתיר את זהותו, ומקדמת את מה שיתברר בסיום הנורא, שאינו רק המוות של האישה אלא גם היוותותו של רעול הפנים בחיים נטולי בחירה בחירות לבחור. האפיזודה העוקבת מבוססת על קרבה פיזית בין רעול הפנים לאישה, ובמרכזה אירוע גופני רב-רבדים. הצופה עד לאלימות כבושה המופעלת על האישה, אשר באמצעות פעולות דיבור סקסיסטיות ופעולות פיזיות הופכת לאובייקט מיני. תוך כדי פעולות ומחוות (התקרבות, היצמדות, נגיעה בגוף ואחיזתו, מישוש השיער והרחתו), רעול הפנים גם מקונן על אוברדנו. האפיזודה, המתחילה באווירה קומית (נפיחות של רעול הפנים ותגובתה של האישה), הופכת עד מהרה לשיקוף של דיכוי בחברה פטריארכלית ושל גוף גברי מובס:

אל תצחקי! (הוא מאיים עליה). כן, אני רוצה להפליץ. בטח שאני אפליץ. אני כבר יותר משנה קובר אנשים כמוכם. ובגללכם אני כל יום אוכל פלאפל... פלאפל... פלאפל... ובלי שתייה. אני מת שיפתיעו אותי פעם ב... פרגית... פרגית... פרגית שמנה... אקח אותה בידיים שלי. פרגית חלקה שהורידו ממנה את העור. צלוויה, הריח שלה ימלא את אפי. אריח ואמשש אותה שעה שלמה. אקרב אותה לפי לאט-לאט. וארחיק אותה עוד פעם. ואסתכל עליה עוד פעם. ואחר כך אקרב אותה עוד פעם לפי. ולפני שתיגע בשפתיי, אלחש לה: איפה היית? חיכיתי לך כל כך הרבה זמן. בכל רגע חלמתי עלייך... על החזה שלך, על הרגליים שלך, על הירכיים, על הצוואר הארוך שלך. כן, פרגית. הפרגית שאת ואחרים כמוך מנעתם ממני. שנה שלמה... פלאפל, פלאפל... כל מה שסביבי הפך לפלאפל. כל דבר הפך בעיניי

לכדור פלאפל, ואת מצפה שלא אפליץ. אני כן אפליץ. אני אפליץ עלייך. ועל כל דבר. אני אפליץ על כל העולם הזה.

"אתה מפחד?", היא שואלת וכמו מסירה מעל המעוול את המסכה באמצעות פעולת דיבור. לצליל ההפצצות הנשמעות בחוץ-במה ועוטפות את הבמה האישה קופצת לבור ומציעה לרעול הפנים להסתתר אתה. במעמד הגרוטסקי הזה, שבו שניהם דחוקים בבור, מומחשות הגופניות והפגיעות של הגוף, ומולו הצופה נע באי-נוחות בכיסאו והצחוק קופא על השפתיים:
אישה: למה אתה רועד? מההפצצות או מהבור! בחיים לא דמיית לעצמך לעמוד בתוכו, נכון?
רעול פנים: תסתמי ת'פה! בזמן שבזבזתי עלייך הייתי קובר עשרה.
אישה: דמיין לעצמך שאתה תמות ואני אשאר בחיים! מי יקבור אותי?
רעול פנים: בגלל זה אני אקבור אותך תחת התקיפה. אני אמשיך לקבור אותך עד הנשימה האחרונה שלי.

ברגע יציאתה מהבור האישה מפתיעה את רעול הפנים ומצליחה להסיר מפניו את כובע הגרב השחור. גילוי הפנים הוא רגע תיאטרוני צרוף, שכן עד כה שיחק הנרי אנדראוס מאחורי מסכה שהסוותה את פניו וחיכה אותו לעצב ביתר שימת לב את פרטי הקול והגוף. כובע הגרב השחור יצר את דימוי הרשע המוכלל וחסם את גישתו של הצופה אל הפנים האנושיות, ואילו חשיפתן מעבירה את הדגש, כמעט מבלי משים, מהברוטליות הנראית לעין אל הכחדת הסובייקטיביות. ברגע קריטי זה הגבר המוציא להורג והאישה המוצאת להורג מתייחדים כל אחד עם עצמו ועם תחושותיו, והמוזיקאים תיריזו סולימאן ויאזאן אברהים, היושבים זה ליד זה בצדי הבמה ומתבוננים בדריכות בהתרחשות, מבצעים קטע מוזיקה: תיריזו כמו מקוננת, קולה מפלח את הדממה ועוטף אותה, אברהים מלווה אותה כנגינת עוד.

השהיית הפעולה הבימתית מאפשרת לצופה להיות במצב של "תשומת לב מרחפת באחידות" (evenly-hovering attention או free-floating attention), מושג שטבע פרויד המכוון לתפיסה פתוחה להתכתבויות, לאסוציאציות, לרמזים ולקישורים, שאינה מתקבעת על הבנת משמעות אחת, ומאפשרת את "השהיית הפענוח", האופיינית לתיאטרון הפוסט־דרמטי.²⁴ ברגעים אלה גוברת אי-הוודאות בנוגע לקשר האפשרי בין האישה הנקברת חיה ובין רעול הפנים. אחרי זמן מה מתחיל הדיאלוג הבא:

אישה: הפנים שלך יותר יפות מהמסכה.

גבר: תחזרי לבור.

אישה: השתניתי?

גבר: תחזרי לבור.

24 להמן משווה את אופן הקליטה של הצופה בתיאטרון הפוסט־דרמטי לאופן ההקשבה של המטפל, ומשתמש במונח אשר טבע זיגמונד פרויד ב־1912 לתיאור צורת הקשב של המטפל למטופל בפסיכואנליזה (Lehmann 2006).

אישה: אפילו הקול שלך. בגלל זה אתה מסתיר את פניך! בטח תמיד חששת שיביאו לך מישהו שאתה מכיר. ואיזה צירוף מקרים! האם דמיינת פעם שתקבור אותי?
גבר: את מוכנה לחזור לבור? שרמוטה!
אישה: אתה יכול להמשיך. אתה לא מפריע לי.

ההמשך מסבך את כתב החידה, שמולו הצופה נקלע לעמדה המעוררת של המתבונן בבלתי מפוענח: האם הגוף של האישה הנקברת חיה מצביע באופן מטפורי או אלגורי על הגוף התרבותי במלחמה המתחוללת בחוץ-במה? או להפך: האם המציאות של המלחמה האכזרית מצביעה באופן מטפורי או אלגורי על האלימות המתחוללת בגרעין המשפחתי, במסגרת מנגנוני כוח ומסורת פטריארכלית דכאנית, המובילים לרצח של נשים בשם כבוד הגבר? או אולי מדובר בנקודת מפגש קריטית בין פוליטיקה של רודנות לבין שימור המבנים המסורתיים של המשפחה, המחזקים אלה את אלה? בין כך ובין כך, בין המענה ובין המעונה מתקיים קשר בלתי ניתן לניתוק. האישה מזכירה לגבר את העבר, מנסה לצרף את השברים, אבל הגבר מתגלה כמייצג של שכחה, של אנטי-זיכרון, של שעבוד לשפת הכוח והעריצות של השלטון:

אישה: אני מוכן למחוק את העולם למענך. זוכר?
גבר: לא זוכר שום דבר. ובטח לא זוכר שטויות כאלה.
אישה: אתה זוכר את הפעם הראשונה שנפגשנו?
גבר: אני לא זוכר שום דבר. ואני לא רוצה.

אם הצופה מנסה להשתחרר מן הפירוש האקטואלי, כלומר זה המצביע על ההרס והחורבן שהמלחמה בסוריה גורמת, הוא נכבל בסבך האימננטי ליצירה הבימתית, המכריח אותו לךמות בתיאטרון הפנימי שלו תמונות מבעיתות היוצרות קשר מטונימי בין הבמה לחוץ-במה, בין הקבורה למלחמה, בין החזית לעורף. בחלק השלישי, תוך כדי השלמת הקבורה, הפעולה הקריטית שפתחה את המופע, הגבר שואל את האישה לאט, בפסוק אטי של דבריו באמצעות הטחת החול בגופה:

גבר: איך הכפר?
אישה: כמעט איננו.
גבר: למה את מתכוונת?
אישה: מוחקים אותו לאט לאט.
גבר: ו...?
אישה: למה אתה מפחד לשאול?
גבר: אני לא מפחד. אני מקריב הכול למען המולדת.
אישה: איזו מולדת?
גבר: יש רק אחת.

[...]

גבר: הילדים חזרו לבית ספר?

אישה: הפציצו את בית הספר.

גבר: השנה רביע בכיתה ד ובת'אניה בכיתה א. את מכירה אותם? ראית אותם? תעני... למה את שותקת? עוד מעט העפר יכסה את פיך ואת אפך. תעני! ראית אותם? רביע תמיד אמר לי שהוא רוצה להיות רופא. ובת'אניה תמיד אמרה לו: "תטפל בי דוקטור, כואבת לי הבטן. תן לי תרופה". כבר שנה לא ראיתי אותם. איך הם היו לבושים כשראית אותם? תעני! הם היו מאושרים! נכון? תעני! הנה, לא נשאר הרבה זמן עד שאראה אותם. בטח היו מאושרים. מאושרים, נכון? טוב להם, נכון? תעני, לילא!

ברגע ש"המוציא להורג" קורא בשם "לילא", ראשה של קייס אבו סאלח נעלם תחת החול האפור שנערם עליו, והשחקן הנרי אנדראוס מביט קדימה במבט חלול.

"מדוע לילא?" שאלתי את אבו סאלח, כי חשתי שבהקשר של השפה והתרבות השם הפרטי לילא הוא כמוסה של משמעות. ואכן אבו סאלח סיפר לי על המשורר קייס בן אל-מלוח, המכונה מג'נון לילא (המשוגע של לילא), שכל שירתו הוקדשה לנושא אחד — שירי אהבה ללילא.²⁵ זרע הטרדיגיה של לילא וקייס טמון בתרבות פטריארכלית: אביה של לילא סירב לתת אותה לקייס לאישה, דווקא משום שנודע ברבים דבר אהבתם. הסכמתו הייתה עלולה להתפרש כאילו קיימה לילא יחסים אסורים עם קייס עוד לפני הנישואים, והדבר היה ממיט חרפה על המשפחה. "לילא", פעולת הדיבור החותמת את ההתרחשות, אינה אלא עוד ביטוי מצמרר למצב של הגבר הכבול בכבלי האבסורד של החברה הפטריארכלית. חברה זו היא עולם כלוא וסגור, עולם המסורת והדת, המביא את החיים בו לפעולה מתוך חוסר מודעות בולט, כמוציאים לפועל קנאים של כוח עריץ.

בעולם הדרמטי שיצר אבו סאלח שפת האלימות המתפרצת והמוקצנת מעניקה לשחקנים-היוצרים כוח לבטא את הטראומה באמצעות גילומה התיאטרוני-פרפורמטיבי, למסור עדות מידית על המלחמה ועל ההרס, מתווכת וממוסכת פחות מזו השגרתית. לקהל שצפה בהצגה לא הייתה אפשרות להחליף ערוץ, לעבור לאתר אחר או לדלג על עמוד, כפי שעושים בחיי היומיום. בכך העניקו היוצרים לקהלם אפשרות להיות שותפים להתרחשות האלימה כמעשה של אמנות המערטל את פגיעותו של הגוף ופוחת מרחב גדול של פרשנויות על שיטות דיכוי ואלימות בכלל ועל אלו הנהוגות כלפי נשים בפרט. דרך הטקס הבימתי המצמרר, ההופך את הצופים לעדים-שותפים בעל כורחם (הרי אין תיאטרון בלא קהל), אבו סאלח ושותפיו מותחים ביקורת שאינה רק פוליטית אלא גם תרבותית, וקוראים לקהלם לנתץ את כבלי המסורת,

²⁵ קייס בן אל-מלוח חי בשנים הראשונות של האסלאם (645–688). יש האומרים שמג'נון לילא לא היה ולא נברא. אחרים סבורים כי יותר ממשורר אחד חיבר את קובצי השירים של מג'נון לילא. קובץ השירים המיוחסים לקייס מקיף 325 שירים. שירתו וסיפור חייו של מג'נון לילא הפכו לשם דבר בספרות המזרח, ונודעה להם השפעה על הספרות הפרסית, התורכית וההודית, ועל ספרות האורדו (בג' 2010).

ולתחייב למתוח ביקורת על הדת ועל המשטרים הרודניים הניזונים ממנה. סיום המחזה, שבו המענה שואל על אודות ביתו וילדיו, לא רק מחזק את הקשר בין המענים למעונים, אלא גם מאיר את העובדה שהטרגדיה אינה רק טרגדיית מותה של האישה אלא גם טרגדיית חייו של הגבר — נציג של גוף תרבותי שוויתר על זכותו לבחור ולמרוד, שהובס בשל הזדהותו המוחלטת עם שפת הדיכוי.

בספרו ייצוגים של האינטלקטואל אדוארד סעיד מצטט את שאלתו של אדוניס, המשורר והאינטלקטואל הסורי: "אסלאם של השליטים או של המשוררים המתריסים?" (סעיד 2010, 61). דומה שמועתזו אבו סאלח תופס את תפקידו כמחזאי-אינטלקטואל בדרך שבה פירש סעיד את תפקידו של האמן-האינטלקטואל: "להחיות את האג'ת'האד, הפרשנות האישית, ולא הרמת ידיים [כך] בפני עולמא [חכמי דת האסלאם] בעלי שאיפות פוליטיות או בפני דמוגוגים כריזמטיים [...] להתמודד עם האתגרים של מיעוטים לא אסלאמיים, של זכויות נשים ושל המודרנה עצמה, ולעשות זאת בתשומת לב אנושית ובהערכה מחודשת וכנה" (שם). כתיבתו של אבו סאלח והפעולה האמנותית של תיאטרון עיון בכלל מצטרפות למסורת ארוכה של יוצרים שנאלצו לעזוב את מולדתם, פיזית או מטפורית, וממקום שבתם בגלות מדברים באומץ ובתעוזה כנגד מנגנוני דיכוי ושליטים רודנים.

לא קלה הייתה לי כתיבת המסה הזאת, שבה ביקשתי לפתוח צוהר לתיאטרון עיון ולעמוד על ה"קריטי" שבפעולה האמנותית של מוביליו ושותפיו, בייחוד בגלל מגבלת אי-ידיעתי את השפה. מצד אחר, השיח התיאורטי על תיאטרון חברתי מאפשר למקם את ההצגות של עיון במרחב הרחב והלא תחום של תיאטרון ואקטיביזם חברתי-פוליטי. זה המקום שממנו ניסיתי להתבונן ולדבר, המקום שממנו ניסיתי לספר. תיאטרון מבוסס קהילה בתור פרקטיקה אמנותית הוא בראש ובראשונה ביטוי לצורך של היוצרים לעשות תיאטרון. עשייה מסוג זה חוצה גבולות ותרבויות, ומניעה הם הדחף האישי והכישורים האמנותיים של העושים במלאכה, הרצון לכתוב, לביים ולשחק, והתשוקה להופיע. אלה חומרי הבערה המאפשרים ליוצרים לחשוף, לשחק ולהופיע (to perform) במובן של לחצות את גבולות המוכר (הרגשיים, האידיאולוגיים, הפוליטיים והאישיים), ליצור, ליצור מחדש, לאפשר את מעורבות הצופה במופע, לאפשר לו להיענות. כמו תיאטרונים חברתיים בעולם הפועלים במקומות שונים — מבתי סוהר ועד מחנות פליטים — גם תיאטרון עיון פועל במרחב נטול חירות, במחוז גבול (borderland) שהאזרחות של תושביו "אינה מוגדרת" (undefined). העשייה של מועתזו אבו סאלח כמחזאי ודרמטורג, העשייה של אמאל קייס אבו סאלח ככמאית ושחקנית, השותפות והנוכחות של השחקנים הצעירים מכפרי הרמה ושל היוצרים הפלסטינים שמוזמנים לעבוד בעיון — הן כולן ביטוי לדרך שבה הפרקטיקה התיאטרונית מאפשרת להשתחרר מן הייאוש והדיכוי ולחזק את המאבק למען החירות האישית והחירות הקולקטיבית, על מגוון ביטוייהן. לעשות תיאטרון חברתי פירושו להיות אקטיביים, להרגיש קיימים ונוכחים בגבול הקריטי שבו הבריון והמציאות מתערבלים, להתוודע יותר ויותר לקיום הקהילה בתור שכזו, ולהמחיש את הסתירות הבלתי פתורות בין הבמה לחיים, בין הפעולה האמנותית לפוליטיקה. רדיקלי ככל

שיהיה, תיאטרון אינו משנה את המציאות הפוליטית הדכאנית שכנגדה הוא מוחה; מצד אחר, הוא לא רק מאפשר ליוצרים וקהלם לדמיין עתיד טוב יותר, אלא גם ובעיקר, מעניק להם מפתחות לדמיון.

ביבליוגרפיה

- אדוניס, 2012. "יחיד בצורת הרבים" (מפרד בציע'ת אל ג'מע), מפתח פעולות הרוח, תרגום, מכוא והערות: ראובן שניר, תל אביב: הוצאת קשב לשירה, עמ' 91.
- אלגזי, יוסף, 1998. "הכחשת הגירוש בגולן", הארץ, 2.5.98.
- אמרני, שוקי, 2010. הדרוזים בין עדה ללאום, חיפה: קתדרת חייקין לגיאואסטטגיה.
- ארטו, אנטונו, 1995. התיאטרון וכפילו, מצרפתית: אולין עמר, תל אביב: בבל וביתן.
- בנג'ז, עפרה, 2010. "שירים", הארץ, 20.9.10.
- בקט, סמואל, 1985. מחכים לגודו, בתרגום מולי מלצר, תל אביב: הוצאת אדם.
- דרוויש, מחמוד, 1989. זכר לשכחה, מערבית: סלימאן מצאלחה, תל אביב: שוקן.
- זבידה, אהרון, 1988. הדרוזים ברמת הגולן: קונפליקט של אי הכנה 1978–1982, תל אביב: מרכז משה דיין ואוניברסיטת תל-אביב.
- זוכרות, 2006. זוכרות את כיבוש הגולן: טרגדיה שלא סופרה, תל אביב: עמותת זוכרות ועמותת גולן לפיתוח, www.zochrot.org/sites/default/files/golan.pdf.
- ליכטנברג-איטנר, ברכה, 1998. "טראומה ויופי: טרנס-סובייקטיביות באמנות", רסלינג 5 (קיץ), עמ' 30–21.
- מרטון, רוחמה, 2007. "השנה ה-41: יומן צפייה ב-11 סרטים ישראלים מצליחים", יעל מונק ואייל סיוון (עורכים), על חורבן, טראומה וקולנוע (מחברות קולנוע דרום 2), חיפה וחוף אשקלון: פרדס הוצאה לאור והמכללה האקדמית ספיר.
- סעיד, אדוארד, 2010. ייצוגים של האינטלקטואל, בתרגום טל חבר-חיבובסקי, תל אביב: רסלינג.
- ספרי, פאיז, 1990. "התפתחות היסטורית של מג'דל שמס, בוקעתה ומסעדה", שמואל שמאי (עורך), הדרוזים בגולן: עבר והווה, חיפה: המכון לחקר הגולן ואוניברסיטת חיפה.
- פירו, קייס, 1993. "הדרוזים ברמת הגולן", אבי דגני ומשה ענבר (עורכים), ארץ הגולן והחרמון, תל אביב: משרד הביטחון.

Derrida, Jacques, 1978. "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation," *Writing and Difference*, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 232–250.

Duggan, Patrick, 2012. *Trauma-Tragedy: Symptoms of Contemporary Performance*, Manchester: Manchester University Press.

Lehmann, Hans-Thies, 2006. *Postdramatic Theatre*, trans. Karen Jurs-Munby, Abingdon, New York: Routledge.

Rokem, Freddie, 2000. *Performing History: Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, Iowa: Iowa University Press.

Scarry, Elaine, 1985. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*, New York: Oxford University Press.

Schechner, Richard, 1997. "Believed-in-Theatre," *Performance Research* 2(2), pp. 76–91.

States, Bert O., 1985. *Great Reckonings in Little Rooms: On the Phenomenology of Theater*, Berkeley: California University Press.

Thompson, James, and Richard Schechner, 2004. "Why 'Social Theatre'?" *TDR, The Drama Review: The Journal of Performance Studies* 48(3), pp. 11–16.

Williams, Raymond, 1966. *Modern Tragedy*, London: Chatto and Windus.

