

## “מה תחזו בשולמית?”: תיאטרון, פסטורלה ומרחוב שיר השירים בתרבות הציונית

יאיר ליפשיץ

החוג לאמנות התיאטרון, אוניברסיטת תל־אביב

### מבוא

“התיאטרון”, כותבת גיי מקאולי, “הוא גם מקום וגם אמנות [...] תיאטרון הוא אולי האמנות היחידה שבה השם שניתן למקום שבו מתרחש האירוע האמנותי, או שבו האובייקט האמנותי מוצג, זהה לשמה של האמנות עצמה” (McAuley 1999, 1). עבור מקאולי, זיקה לשונית זו מצביעה על הקשרים העמוקים שבין אמנות התיאטרון למרחב: מופע תיאטרוני חייב להתרחש במקום קונקרטי כלשהו, כשם שהעלילות הדרמטיות ממוקמות תמיד במרחב בדיוני. מייקל איסחרוף (Issacharoff 1981) מבחין בין שלושה סוגי חללים הפעילים זה לצד זה באירוע התיאטרוני: החלל הדרמטי, דהיינו המקום הבדיוני שבו העלילה מתרחשת, והמיוצג על ידי מילים בהוראות הבמה ובדיאלוג של המחזה; החלל הבימתי (או הסצנוגרפי), שהוא העיצוב החומרי הקונקרטי של החלל הדרמטי על במת ההצגה — עיצוב שפעמים רבות גם מפרש את החלל הדרמטי שבטקסט; והחלל הארכיטקטוני — החלל הפיזי שבו מתרחש האירוע התיאטרוני, הכולל את שטח המשחק ואת אזור הקהל גם יחד. לפעמים, כמובן, חלל זה איננו מבנה ארכיטקטוני של ממש — או שאיננו מבנה כלל: גם פארק שבו מעלים מחזה של שקספיר ייחשב חלל ארכיטקטוני (שם). דרך שלושת סוגי החללים האלה, התיאטרון

\* אני מודה לדלית אסולין, לשלי זר־ציון, לנורית יערי, לדורית ירושלמי, לאולגה לויטן, לברכי ליפשיץ, למנשה ענזי, לשמרית פלד ולחזקי שוהם על שתרמו מידיעותיהם הרבות לבנייתו של מאמר זה. תודה לאיתן בר־יוסף ולקוראות האנונימיות של תיאוריה וביקורת על ההערות החשובות שקידמו את המאמר במידה ניכרת.

עסוק באופן מתמיד בייצוג ובעיצוב של מרחבים, וכן משוחח עם חללים אחרים שמחוצה לו ומשתתף בפוליטיקה ובדמיון המרחביים של התרבות שבתוכה הוא נוצר (Jestrovic 2005). בשל אופיו זה, התיאטרון מסוגל להציע פרשנות מרחבית לטקסטים הקאנוניים של התרבות, לבחון כיצד טקסטים אלו מעצבים תפיסות של חלל ומקום, ולהדגים ביצוע מחדש של תפיסות אלו בחלל התיאטרוני.

אחד הטקסטים המכוננים של הדמיון המרחבי של התרבות העברית בראשית המאה העשרים היה שיר השירים. לאחר מסורת ארוכה של פרשנות דתית-אלגורית לשיר השירים, שקראה את הטקסט הארוטי הזה בעיקר כדימוי ליחסים שבין אלוהים לכנסת ישראל, אפשר לזהות בתרבות היהודית מהמאה השמונה-עשרה ואילך מגמות קריאה המבקשות לחזור אל הפשט של שיר השירים (גורביץ' 2013, 158). מגמות אלו הוסיפו לשיר השירים ממד לאומי שאינו קיים במקור המקראי (Pardes 2013, 35, 42–44). בשלב מאוחר יותר, מהלך זה משך את התרבות הציונית גם בשל "רעננות הטבע הארצישראלי שהתגלה מחדש, והגעגועים לישיבה בנוף ולפסטורליה עברית" (גורביץ' 2013, 162). באמנות הוויזואלית של ראשית המאה, ומעט מאוחר יותר גם בזמר הפופולרי ובריקודי העם (בעיקר משנות השלושים והארבעים), שיר השירים שימש לרוב כדי לעגן חגיגות של טבע, חשק וחופש (Pardes 2013, 35–51). כפי שמראה דליה מנור, מכיוון ששיר השירים הציע דימויים פסטורליים הכרוכים מניה וביה בפרויקט השיבה אל הארץ וביצירת "ציונות מקראית", הוא שימש מוקד משיכה לאמנים שפעלו בהשראת המקרא בכצאלל בעשורים הראשונים להיווסדו (Manor 2001, 56). ריקודי עם פופולריים כמו "אנה הלך דודך" (לחן: גיל אלדמע) ו"אל גינת אגוז" (לחן: שרה לוי-תנאי) מתבססים על אותם פסוקים שעלילתם מתרחשת בחיק הטבע ושעולים בהם דימויים כמו "ערוגות הבושם", "פרחה הגפן" ו"הנצו הרימונים". בטקסטים של שני ריקודים אלו ישנה תנועה של יציאה אל הטבע: "דודי ירד לגנו"; "לכה דודי, נצא השדה".<sup>1</sup> המחולות האמנותיים שנוצרו בעקבות שיר השירים בוצעו פעמים רבות במרחבי הטבע: "שיר השירים" של שרה לוי-תנאי, לדוגמה, בוצע לראשונה ב-1944 בקיבוץ רמת הכובש, ובאותה השנה הוא גם חתם את חג המחולות הראשון בקיבוץ דליה, שם הוצג בחיק הטבע על במה פתוחה שהשקיפה על ההרים (Pardes 2013, 47–48; Spiegel 2013, 136–140). התרבות הציונית מצאה אם כן בשיר השירים הבטחה מרחבית גדולה של שיבה לטבע ולנוף של ארץ ישראל.

במאמר זה אבחן את המרחוב (spatialization) התיאטרוני שמבצעים לשיר השירים טקסטים מהתרבות העברית של המחצית הראשונה של המאה העשרים, ודרך מרחוב זה אבקש להתבונן באור חדש ביחסים שבין הטקסט המקראי לפרויקט הציוני. אותה "פסטורליה עברית" שמוזכרת אצל גורביץ' תשמש נקודת מוצא למאמר. לתפיסה הרואה בשיר השירים

1 שיר השירים הוא הטקסט המקראי הנוכח ביותר בריקודי העם הישראליים. טקסט זה שימש השראה לכשליש מריקודי העם שהתפתחו בארץ בשנות הארבעים והחמישים, והמבוססים על פסוקי המקרא (גולדשמידט 2001).

טקסט פסטורלי יש שורשים ספציפיים במורשת הכתיבה הדרמטית במערב, ובהתאם — יש לה זיקות ישירות לדינמיקות המרחביות שמתקיימות בתיאטרון. עם זאת, מפתיע לגלות כי רק מחזות עבריים מעטים מתחילת המאה העשרים מציעים עיבוד דרמטי ישיר לשיר השירים, לעומת נוכחותו המוגברת של טקסט מקראי זה ביצירות תרבות אחרות מאותה התקופה. במוקד המאמר יעמדו היצירות הבודדות שהמחזו את שיר השירים בסוף המאה התשע-עשרה ובמחצית הראשונה של המאה העשרים: שולמית לאברהם גולדפאדן; שלמה ושולמית או חליל הרועים ליעקב כהן; ועזה כמוות אהבה לאהרן פולאק — יצירות שכמעט לא נדונו בהקשר זה עד כה. לצדן אדון בירושלם הבנויה לבוריס שץ — טקסט לא דרמטי, שמעלה אף הוא, באמצעות התייחסות לתיאטרון, את ההיבטים המרחביים של שיר השירים. התיאטרון, כאמנות המתרחשת בחלל ושכבסיסה עומד הקונפליקט הדרמטי, משמש בטקסטים אלו אתר שבו המרחבים של שיר השירים מעומתים זה עם זה, ושדרכו נבחן הקונפליקט בין טבע לעיר. קונפליקט זה, כמובן, היה יסוד מרכזי בתרבות העברית של ראשית המאה העשרים. אולם שלא כמו המחול, הזמר הפופולרי והאמנות הוויזואלית — שיעיבו פרקטיקות של שיבה אל הטבע סביב שיר השירים, ושמילאו תפקיד חשוב בהתקבלותו של טקסט מקראי זה בתרבות הציונית — טקסטים אלו מרמזים על המורכבות הגלומה במקום המרכזי שזוכה לו שיר השירים בדמיון המרחבי הציוני. דווקא בשל מעמדן השולי של היצירות, ומשום שהן לא היו חלק מן ההתקבלות המרכזית של שיר השירים בדמיון הציוני, הן מאפשרות לנו להתבונן במתחים המושקפים העומדים בבסיס התקבלות זו. העיון ביצירות אלו חושף את המרחבים שנדחקו החוצה מהפרקטיקות המקובלות לעיצוב ולביצוע של שיר השירים, ובסופו של דבר הוא מאיר באור חדש את הממד הפסטורלי שבתרבות הציונית.

### שיר השירים כדרמה פסטורלית

הרעיון ששיר השירים נכתב כמחזה מלווה את התרבות המערבית כבר מהעת העתיקה, קרוב לוודאי מכיוון שכמו בדרמה, הדמויות בשיר השירים דוברות ללא תיווך של מספר יודע-כול: אין בטקסט "ויאמר" הממסגר את דבריהן. אוריגנס, מלומד נוצרי ומאבות הכנסייה, היה כנראה הראשון שהציע ששיר השירים הוא דרמה המחולקת בין קולות מבצעים שונים, או "ביצוע של סיפור על במה, כאשר דמויות שונות מוצגות וכל מבנה העלילה מורכב מהכניסות ומהיציאות שלהן" (Origen 1957, 20–21; 58). בקרב חוקרי אוריגנס חלוקות הדעות בשאלה עד כמה התכוון להעלאה בימתית של ממש, או רק לדרמה המתרחשת ב"תיאטרון הפנימי" של הקורא, אם כי אפשר לזהות בקריאה שלו רגישות ליסודות בימתיים ממשיים כמו חלוקה לתמונות, העמדה בימתית ותפאורה (Perrone 2006). כך או כך, רק בראשית העת החדשה צמח ז'אנר ספציפי של דרמה — הפסטורלה — שאָתו זיהה ג'ון מילטון את שיר השירים. בשנת 1642 קבע מילטון ששיר השירים הוא "דרמה פסטורלית אלוהית" המורכבת "משתי דמויות וממקהלה כפולה" (Milton 1953, 814–815). האפיון של מילטון את שיר השירים

כדרמה פסטורלית נותר מקובל עד לתקופה המודרנית, והיה נראה משכנע גם בעיני חוקר מקרא דגול כמו פרנץ דליטש, שפעל בגרמניה במאה התשע-עשרה (ראו Keil and Delitzsch 1986, 8–11). הפרשנות הדרמטית לשיר השירים התפתחה מאז בשני כיוונים מרכזיים: אלו שראו במרכז העלילה סיפור אהבה בין שניים — הרעיה (או ה"שולמית") והדוד (שפעמים זוהה כרועה צאן ופעמים כשלמה המלך); ואלו שהציבו במרכז הדרמה משולש אהבה שקודקודיו הם הרעיה, אהובה הרועה ושלמה המלך.<sup>2</sup>

הדרמה הפסטורלית, שהתגבשה במחצית השנייה של המאה השש-עשרה מתוך מודוסים לא דרמטיים בספרות העת העתיקה וימי הביניים (Sampson 2006), הציגה על הבמה את עולם הטבע של הרועים והנימפות כמרחב אידילי, לא מושחת, המנוגד לעולמם של אנשי החצר והעיר. בחלק מן הפסטורלות, דמויות עירוניות בחרות להגר אל עולם הטבע או להתחזות לרועים כדי להתנסות בחירות ובתום שאלה מאפשרים. המרחב העירוני, לעומת זאת, לרוב אינו מוצג על הבמה בפסטורלה, אבל הוא תמיד נוכח בחלל שבו מוצגות הפסטורלות: חצרות האצילים בעיר. אם להיזקק למונחים של איסחרוף, החלל הדרמטי הבדיוני של הפסטורלה עומד תמיד בניגוד לחלל הארכיטקטוני הקונקרטי שבו מועלת ההצגה ושאליו שייכים השחקנים והקהל גם יחד. הפסטורלה מתארת דחייה רגעית של העולם העירוני של החצר, אולם זוהי דחייה המוצגת על ידי אנשי החצר ועבורם.

דוגמה לכך היא הדרמה הפסטורלית המשפיעה ביותר של ראשית העת החדשה, הרועה הנאמן (*Il pastor fido*) לג'ובאני בטיסטה גואריני (1590). היא נכתבה בזמן שהמחזאי פרש באופן זמני מהחצר של פרארה לווילה הכפרית שלו על מנת להיות "בן חורין". אולם בניגוד לתיאורים האידיליים המופיעים במחזה, של טבע טהור ומלא תום, במכתביו מכנה גואריני את האיכרים הממשיים שסביבו "בהמות", ואת אזורי הכפר והמרעה הוא מתאר כמזוהמים ומסריחים (Tylus 1992, 131–133). את המרחבים הפסטורליים המוצגים על הבמה שלו יש להבין בהתאם כיצירי הדמיון העירוני, שיחסו אל הטבע הממשי שמחוץ לעיר הוא אמביוולנטי ביותר. הפסטורלה היא לפיכך ז'אנר אורבני למהדרין שמציג פנטזיות עירוניות על חיי כפר אידיליים וטהורים, ומשמעותו נעוצה במתח שבין החלל הבדיוני המוצג על הבמה לבין החלל הארכיטקטוני שאותו חולקים השחקנים והקהל גם יחד (עוז 1990, 31–35; Gifford 1999, 15, 45–46).

הזיהוי של מילטון, ואחריו של דליטש, את שיר השירים כדרמה פסטורלית הוא כמובן אנכרוניסטי, וייתכן שמקורו נעוץ פשוט בנוכחות המוגברת של תיאורי טבע בטקסט. מכל מקום, זהו זיהוי מאיר עיניים באשר לפוטנציאל הדרמטי והתיאטרוני של שיר השירים, בעיקר מבחינה מרחבית. קשה לעתים להבחין אם אותם גנים וכרמים המוזכרים במגילה — בפסוקים כמו "עורי צפון ובואי תימן הפיחי גני יזלו בשמיו יבא דודי לגנו ויאכל פרי מגדיו" (שיר השירים ד, טז) או "אֶחָזוּ לְנוּ שׁוּעֵלִים שְׁעֵלִים קִטְנִים מַחְבְּלִים כְּרָמִים וּכְרָמֵינוּ סִמְדָר" (שם,

2 לסקירה ביקורתית של הפרשנות הדרמטית לשיר השירים ראו Garrett 2004, 76–81.

ב, טו) — הם המרחבים שבהם אמור להתרחש מעשה האהבה, או דימוי לגוף המקיים את אותו מעשה אהבה. שטטוש זה מחזק את הזיהוי המוחלט המתקיים בטקסט בין מרחבי הטבע לשחרור ארוטי, עד כדי כך שהללו כמעט מתאחדים זה עם זה. יתרה מכך, שיר השירים גדוש בתיאורים מחיי הרועים, הקושרים אותו למקור האטימולוגי של המילה "פסטורלה" — pastor, רועה צאן בלטינית: "הגידה לי שאהבה נפשי איכה תרעה איכה תרביץ בצהרים" (שם, א, ז); "צאי לך בעקבי הצאן ורעי את גדיתיך על משכנות הרעים" (שם, א, ח) ועוד. דחיסות זו של מרחבי טבע חופשיים ורועי צאן מבהירה היטב מדוע מי שיחפש ז'אנר דרמטי לאפיין בו את שיר השירים יבחר את הפסטורלה.

אולם קריאה הרואה בשיר השירים פסטורלה דורשת מאתנו להתעכב דווקא על האפשרות שגם טקסט זה הוא תוצר הדמיון האורבני. שלא כמו רוב הדרמות הפסטורליות של ראשית העת החדשה, שלרוב אינן מציגות על הבמה את העיר כחלק מהחלל הבדיוני, המרחב העירוני דווקא נוכח בשיר השירים, גם אם הוא מקבל "זמן במה" מועט יותר מכל אותם תיאורי טבע חושניים. מרחב עירוני זה מעוצב בטקסט המקראי בניגוד חריף למרחבי הטבע: האחרונים מוצגים באופן אידילי כחלל משוחרר ונטול סכנות, ואילו הסצנות המעטות המתרחשות בעיר — דוגמת זו הפותחת את פרק ה (פסוקים ב-ז) — מתארות מרחב מסוכן, דכאני ומאיים:

אני ישנה ולבי ער קול דודי דופק פתחי לי אֶחָתִי רעיתי יונתי תמתי שראשי נמלא טל קִרְצוֹתֵי רְסִיסֵי לילה; פשטתי את כְּתָנְתִי אִיכָכָה אלבשנה רחצתי את רגלי איככה אטנפם; דודי שלח ידו מן החור ומְעֵי המו עליו; קמתי אני לפתח לדודי וידי נטפו מור ואצבעתי מור עִבֵר על כפות המנעול; פתחתי אני לדודי ודודי חמק עבר נפשי יצאה בדברו בקשתיהו ולא מצאתיהו קראתיו ולא ענני; מצאני השמרים הסבכים בעיר הכוּנִי פצעוני נשאו את רדידי מעלי שמרי החמות.

דווקא מרחב עירוני אלים ומסוכן זה המבצבץ מבעד לתיאורי הטבע מאפשר לחשוף גם את שיר השירים, על חגיגות הטבע והארוס המפורסמות שלו, כטקסט עירוני ביותר, שכל כולו פנטזיה על החופש המיני והרומנטי שהעיר עצמה איננה מאפשרת. בהמשך מוצגת העיר כמקום שבו לא ניתן לבטא את האהבה בפומבי מבלי להסתכן בענישה חברתית כלשהי. בפסוק "מי יתְנַהֵךְ כֶּאֱחָ לִי יוֹנֵק שְׂדֵי אִמִּי אֲמַצְאֶהָ בְּחוּץ אֶשְׁקֶהָ גַם לֹא יָבוֹז לִי" (שם, ח, א), ה"חויץ" של הרחוב העירוני מוצג כמרחב שאי־אפשר להתנשק בו עם אהוב מבלי להתכזות, מה שמוביל את הדוברת לייחל לכך שאהובה יהיה אחיה. בהתאם, פסוק כמו "נשכימה לכרמים נראָה אם פרחה הגפן פִּתַח הסמדר הִנְצוּ הָרְמוֹנִים שֵׁם אֲתָן אֲתָן דְּרִי לָךְ" (שם, ז, יג) ראוי להיקרא עם דגש על ה"שם": רק במרחב האחר, הפסטורלי ולמעשה המדומיין של הטבע תתאפשר הגשמה מלאה של האהבה והחשק. קריאה של שיר השירים כפסטורלה תראה בפסוקים המציגים את העיר נקודת מוצא לכל אותם תיאורים מפליגים של התעלסויות בחיק הטבע — תיאורים כה אידיליים של טבע נטול קשיים עד שאין לנו אלא לחשוד כי זוהי פנטזיה שמדומינת מתוך העיר.<sup>3</sup>

3 לקריאה מרחבית דומה, ללא היזקקות למודל הדרמה הפסטורלית, ראו Erzberger 2011.

אם נשוב אל התרבות הציונית המוקדמת, יהיה מדויק יותר לטעון כי היא אינה קוראת את שיר השירים בתור פסטורלה – דהיינו, בתור טקסט אורבני המפנטז על שחרור בטבע – אלא היא עושה בשיר השירים שימוש פסטורלי. הממד האורבני של הטקסט נעלם כמעט כליל: העיר כמעט אינה מוזכרת במפורש בשירים, בציורים ובמחולות.<sup>4</sup> לעומת זאת, תיאורי הטבע מתקבלים כאילו היו ביטוי אותנטי ומשכנע של חי הרועים. הם מתפקדים כמרחבים של שחרור ומימוש גופני וארוטי, ודרכם – דרך הריקוד שלהם, הציור שלהם, הזמרה שלהם – נשתחרר גם אנחנו. במילים אחרות, שיר השירים עצמו משמש מושא של פנטזיה פסטורלית. בכואה לקרוא את שיר השירים, התרבות הציונית לרוב מגלמת בעצמה את התשוקה הפסטורלית הטמונה בו ומכחישה את האורבניות שהיא נקודת המוצא של תשוקה זו.<sup>5</sup> הקשרים שבין הפסטורלה הרנסנסית להתקבלות של שיר השירים בתרבות הציונית אינם פורמליים גרידא. באופן מפתיע, קיימות זיקות היסטוריות ישירות בין החצר של המאה השש-עשרה לבין התרבות הציונית של ראשית המאה העשרים, ואלו כרוכות בכך שראשית נוכחותו של שיר השירים בספרות העברית החדשה היא דווקא במחזה. לדברי זלי גורביץ' (2013, 158), "אחד הראשונים ש'תרגם' את שיר השירים לתקופה החדשה" היה הרמח"ל, במחזהו משנת 1727, מגדל עוז. אולם מחזה זה, כפי שהראו רבים, גם נשען במפורש על הרועה הנאמן לגואריני.<sup>6</sup> כמו בפסטורלה של גואריני, גם אצל הרמח"ל נדחות "ערים בצורות רחבות ידים" לטובת ה"מנוחות שאננות" של "הררי עולם נעימי שבת", וחיי הנעימים של "רועה עדריו נער" זוכים להלל משום ש"דל הוא, ואך שמח" (לוצאטו 1972, 85–88). המורשת של הדרמה הפסטורלית הייתה אפוא נוכחת כבר בתהליכי העיצוב המוקדמים ביותר של שיר השירים בספרות העברית החדשה, תהליכים ששימשו מאוחר יותר מסד גם עבור התרבות הציונית (סדן 2011, 23–30). מגדל עוז עצמו שימש טקסט מרכזי במסכתות שהכין המשורר והמלחין מתתיהו שלם עבור חג האסיף של הקיבוצים בשנות הארבעים; שלם, שהיה דמות מפתח בעיצוב תרבות החג של התנועה הקיבוצית, שקל גם לכלול את המונולוג "רועה עדריו נער" עבור חג הגז (פרדקין תשמ"ו, 112, 124). יש משהו מפתיע – ולא נטול אירוניה – בכך שהגנאלוגיה של מופעי הקיבוצים בעמק יזרעאל ובעמק זבולון נטועה ביצירה החזרונית למהדרין של גואריני.

קריאת שיר השירים כפסטורלה מאפשרת לנו לשוב ולהתמודד דווקא עם ההיבטים האורבניים של התרבות הציונית עצמה. מפתה לראות בפרויקט הציוני כולו סוג של פסטורלה, כאשר בני התרבות העירונית האירופית המגיעים לארץ ישראל, כמו אנשי החצר בפסטורלה הרנסנסית, מקווים להיגאל בעזרת הטבע החופשי והמשוחרר שהיא כביכול מציעה. אותם יהודים בני ערים אירופיות שהגיעו לארץ להתיישב ביישובים חקלאיים מימשו בגופם את

4 יוצא דופן חשוב בהקשר זה הוא סדרת ציורי שיר השירים של זאב רבן (1922), המציגים מרחבים עירוניים לצד מרחבי טבע.

5 אני מודה לאיתן בר-יוסף על ניסוח זה.

6 ראו, בין השאר, תמיר-גז 1981; Sierra 1960.

הנרטיב הפסטורלי כדרך חיים. לשיר השירים היה תפקיד מרכזי בניסיונות מימוש אלו. ההגדרות לפסח של התנועה הקיבוצית, למשל, שימשו כלי מרכזי בקידום ובהפצה של דימויים פסטורליים של שיר השירים, בזמר ובתמונה גם יחד (Pardes 2013, 40–41, 44–46). מכיוון אחר, מתתיהו שלם, שהלחין רבים מפסוקי שיר השירים, ניסח בשירים שכתב (כמו "שוב אני פה" ו"על סף בוקר ורדם") את חייו כרועה צאן בתור ביצוע מחודש של שיר השירים (שם, 44–46; פרדקין תשמ"ו, 115, 121–122).<sup>7</sup> הציונות של ראשית המאה העשרים נדמית אפוא בתור היורשת של הדמיון הפסטורלי שהיה אמור להתממש עתה במרחב קונקרטי.<sup>8</sup> בה בעת, חשוב לזכור כי למרות הדימוי החלוצי-התיישבותי שלו, רוב מניינו ובניינו של היישוב היהודי בארץ בתחילת המאה היה עירוני מבחינה גיאוגרפית וכלכלית (ביגר 1986; Metzler 1998, 8–9). לאור נתונים אלו, מזהיר חזקי שוהם מפני המשגת העיר כ"סרח עורף" בנייתוח האידיאולוגיה והתרבות הציונית וטוען בזכות מרכזיותה של העיר בכינון הלאומיות העברית החדשה (שוהם 2013, 18–20). בהתאם, אני מבקש למקם את הנוכחות המוגברת של

7 לזיקתה של התרבות הקיבוצית לשיר השירים היה גם היה ביטוי תיאורני מובהק בדמות ההצגה המוזיקלית שיר השירים בקיבוץ מעברות בשנת 1945 (מחזה: יצחק פסח; מוזיקה: ניסים ניסימוב; בימוי: משה הלוי). ההצגה עלתה תחת כפת השמים, בחלל הפתוח לטבע שסביבו. העיתונאי יוסף ימבור טען כי במופע התקיים רצף מרחבי ישיר בין העולם של שיר השירים לבין הקיבוץ המודרני: "קיבוץ-מעברות הוציא בהצגתו החגיגית את שיר-השירים מתוך בית-הכנסת אל ארמת-הכפר שמנשימתה ואיי-מנוחתה האביבית נולדו החרוזים העתיקים" (ימבור 1945). לפי ימבור, בהצגה במעברות חולץ הטקסט המקראי מביצוע אחר, אורבני-גלותי, שהתרחש בבית הכנסת: "שכן מאז אלפיים שנה לא פעם הציגו את שיר-השירים בין סימטאותיה העבושות של הגיטו, שם שרים-מתפללים אותו בחג-הפסח" (שם). במתח שבין העיר לטבע, מוצג המופע שבקיבוץ כאקט פרפורמטיבי של גאולת הטקסט המקראי עצמו מהגלות האורבנית (והדתית) והשבתו אל מרחבי הטבע שאלהם הוא שייך. גם ברמה העלילתית, יצירה זו מתרחשת בכפר בלבד ומציגה תמונות פסטורליות של רועי צאן וחיים חקלאיים. הייצוג היחיד לעיר ביצירה כולה הוא בסצנת חלום של שולמית, שבה היא יוצאת מחדרה, "מתרוצצת ברחובות. השומרים פוגעים בה, מכים אותה, מורידים רדידה מעליה. היא מתחמקת, מוצאת את הדוד ומביאה אותו אל חדרה" (פסח 1945, 9). לסצנה זו, המבוססת על פרק ה של שיר השירים, אין שום השפעה על המשך היצירה. אם כן, העיר ביצירה זו איננה בבחינת חלל דרמטי ממשי, אלא היא הסיוט של בת הכפר, שנמוג עם בוקר ואינו מותיר חותם. במחזה זה המרחב האורבני, ולא הטבע, הוא זה שמפונטז, אלא שזוהי פנטזיית בלהות, ואפילו בה הגיבורה מצליחה להתגבר על האיום שמציב הממסד העירוני על חופש האהבה שלה. בכך ההצגה של קיבוץ מעברות משתלבת היטב בשימוש הפסטורלי הרווח של התרבות הציונית בשיר השירים. חשוב לציין כי המחזה איננו עיבוד דרמטי של ממש לשיר השירים — שכן היצירה נטולת עלילה וקונפליקט, ובעיקר משמשת מצע למופע ספקטקולרי של שירים ומחולות. בכך היא שונה בתכלית מהיצירות שידורו בהמשך, המבוססות על קונפליקט דרמטי ומנכחות את העיר כמרחב בימתי ממשי. בהתאם, היחס האמביוולנטי לתשוקה הפסטורלית שקיים ביצירות אלו איננו מוצא ביטוי באתוס הקיבוצי-התיישבותי שבהצגה במעברות.

8 מובן שלמפגש עם המרחב הקונקרטי של ארץ ישראל היו השלכות על הדמיון הפסטורלי, ויצירות רבות חושפות את מורכבותו של מפגש זה, על הקשיים הממשיים שהוא מציב. ראו סדן 2011,

שיר השירים הפסטורלי בתרבות הציונית גם בהקשר עירוני. העיר השתתפה בתהליכי העיצוב של מרחבי הטבע בדמיון הציוני, ולעתים אף הובילה אותם: הדימויים הוויזואליים של בצלאל יצאו, בסופו של דבר, מירושלים, ואפשר לזהות מעורבות עירונית ניכרת גם בפסטיבל המחולות בדליה (Spiegel 2013, 135). כאן אפשר לאתר המשך ישיר אף יותר לשורשים האורבניים של הפסטורלה. באמצעות השימושים הפסטורליים בשיר השירים המשיכה התרבות העירונית לעצב את דימויי הטבע הגואל, בניסיון לגשר על המתחים המרחביים בני התקופה בין עיר קונקרטי לטבע מפונטז.

עיון בעיבודים הדרמטיים של שיר השירים בתרבות הציונית של המחצית הראשונה של המאה מגלה כי אלו דווקא אינם מבקשים לגשר על אותם מתחים מרחביים — כי אם לחשוף אותם, תוך כדי התמודדות עם מורשת הפסטורלה. ברוב היצירות שיידונו להלן הפסטורלה אינה מופיעה כפשוטה אלא באופן מקוטע, מפורק או כושל. באמצעות ההתמודדות שלהן עם המורשת הדרמטית של הפסטורלה, יצירות אלו משיבות את החלל האורבני לשיר השירים ומעמדות עיר וטבע בקונפליקט דרמטי גלוי. דרך ההתמודדות עם המורשת הדרמטית של הפסטורלה ודרך השימוש שלהן בתיאטרון כאמנות מרחבית, היצירות שיידונו להלן מנכיחות את העירוניות המוכחשת העומדת בתשתית ההתקבלות של שיר השירים בתרבות הציונית. בכך הן מאפשרות לנו להציע קריאת נגד של ביצועי שיר השירים ברפרטואר הציוני הדומיננטי, ולחשוף כמה מן הפרדוקסים הטמונים בכינון התרבות העברית על בסיס טקסט מקראי זה.

### התיאטרון הפסטורלי בין גלות לארץ ישראל: "שולמית" לגולדפאדן

נקודת מוצא חשובה לדיון בעיבודים הדרמטיים של שיר השירים בתרבות העברית היא דווקא מחזה יידי: שולמית של אברהם גולדפאדן (שנכתב ב-1880). בשמו של המחזה רב-ההשפעה של גולדפאדן מהדהדת הדמות הנשית המרכזית בשיר השירים, אף שהמחזה איננו עיבוד ישיר למקרא. המבנה הפסטורלי של שולמית בא לידי ביטוי בהנגדה שבין העיר ירושלים לבין העולם הכפרי של בית לחם, המזוהה עם מרחב הרועים עוד מסיפורי המקרא על דוד. העימות בין שני העולמות מתממש במפגש שבין אבשלום בן העיר לשולמית בת הרועים. לאחר שאבשלום מציל את שולמית מן הבאר שאליה נפלה, היא מתארת את עצמה בתור "בת איכרים ורועים" הרועה את צאנה "בבית-לחם השאננה בזרועות הטבע, / בתוך כל עמק רענן ועל כל הר וגבע [...] / הרחק הרחק ממתים ומשאון הקריה" (גולדפאדן 1970, 145). בכך, שולמית מנגידה את חייה לחיי העיר שמהם בא אבשלום. שולמית משוכנעת כי אבשלום — שכל בנות ירושלים זמינות עבורו — לא יתעניין בבת רועים כמוה, ואולם הוא מביע סלידה מבנות העיר. בהתייחסות ישירה לשיר השירים הוא משווה את עצמו לשלמה המלך, שלמרות כל הנשים בנות המלכים שהיו לו בחייו, חלם רק על השולמית "ילידת התום" (שם, 146). בהמשך המחזה, אבשלום יבחר כמובן בבת העיר אביגיל, ובכך יוביל את שולמית אל עבר אובדן שפיותה. רק לאחר מותם של שני ילדיו, יעזוב אבשלום את אביגיל ויחזור לשאת



לאישה את שולמית. במסעו להשיב אליו את שולמית, נדרש אבשלום (במהלך פסטורלי קלאסי) לעזוב את העיר, להשתלב לזמן מה בין רועי הצאן ולחיות את חייהם (שם, 184). בהתאם למורשת הפסטורלה, החלוקה בין העיר לכפר נוכחת במחזה שולמית, אולם גולדפאדן מעניק לקהל שלו חוויה של טבע משוחרר גם בסצנות הקשורות לירושלים, וזאת על ידי ההעלאה הבימתית של המחולות של בנות ירושלים ובניה בכרמים שמחוץ לעיר (שם, 150). מבחינה עלילתית, מחולות אלו (הלקוחים מהתיאור המשנאי של חגיגות ט"ו באב במסכת תענית) הם המקום שבו פוגש אבשלום את אביגיל לראשונה. אולם ערכם הבימתי של המחולות גבוה יותר: מבחינה חושית, זוהי הסצנה הסגונית ביותר במחזה, והיא מלאה בתופים, בצעיפים ובפרחים המצטרפים לכדי תמונה בימתית מלאת חיים ורבת-רושם. בביצוע התיאטרוני, המחולות מאפשרים לגולדפאדן להציג מופע ראווה המגשים פנטזיה: בזמן הווה, על הבמה ואל מול הקהל, מתממשים המרחב והזמן הרחוקים והאבודים של ארץ ישראל בימי המקדש. אם, כפי שטוען סת' ווליצ', הפסטורלה של שולמית מספקת חלל דרמטי מנחם עבור קהל הנמצא בגלות בהציעה העלאה בימתית של ריבונות יהודית בארץ ישראל (Wolitz, 2008, 70), הרי ירושלים עצמה גם היא חלק מהפנטזיה הגאולית הזו, ובהתאם היא נגועה בפסטורליות. אמנם בנות ירושלים ובניה צריכים לצאת מהעיר כדי לרקוד בכרמים, אך כרמים אלו – לעומת מרחבי המרעה של בית לחם – מוצגים כהרחבה של ירושלים ולא כניגוד לעיר. למרות הניגוד בין עיר לכפר שנמצא בתשתית המחזה, בהתאם למורשת הפסטורלה, הרי גולדפאדן מעניק לקהלו חוויה פסטורלית מספקת גם באמצעות מופע הראווה של המחולות בכרמים שמחוץ לירושלים, בחלל דרמטי לימנלי הממוקם בין העיר לטבע ובכך מטשטש את הדיכוטומיה בין השניים. נוסף על כך, המחזה מסתיים בנישואיהם של אבשלום ושולמית, המאחדים את העיר והכפר בחתונתם. שולמית מציע לקהל היהודי במזרח אירופה מפגן בימתי ספקטקולרי של ריבונות לאומית – ובמפגן בימתי זה ארץ ישראל כולה, ולא רק נופי הטבע שלה, היא מושא לפנטזיה פסטורלית.

המחזה שולמית היה מוכר היטב בארץ. הוא עלה בידיש ב-1894 והיה הצגת התיאטרון הראשונה ביפו, ועלה שוב בידיש ב-1914 (שוואף 2000, 484–485; Inbar 2012, 295). בהקשר של התנועה החלוצית טען מתתיהו שלם כי במחזה שולמית גולדפאדן "הלהיב המונים בהעלותו על הבמה חזיונות" של הבאת ביכורים ועלייה לרגל, ובכך הפיץ "רעיונות-חוויה" שמאוחר יותר הוגשמו בחגיגות הקיבוצים (פרדקין תשמ"ו, 112). האפקטיביות התיאטרונית של מחזהו של גולדפאדן, אליבא דשלם, הייתה אפוא נעוצה בכך שהוא הציע לקהל שלו מופעים בימתיים שהתרחשו בחלל אחר, מדומיין ואוטופי, ושהניעו אנשים לפעול על מנת להפוך את החזיון למציאות. הטקסים בחגיגות של חלוצי עמק יזרעאל הפכו את אותו פרפורמנס מדומיין לממשי, כאשר החלל המפונטז של ארץ ישראל הפך לחלל קונקרטי. היחסים שבין הפנטזיה של שולמית למציאות החלוצית היו אפוא יחסים של הגשמה עבור שלם: היה בהם רצף מגשר בין החלל הבדיוני של המחזה לחלל הקונקרטי של הטבע הארצישראלי, רצף שהצליח לעקוף את החלל הארכיטקטוני האורבני שבו הוצגה הפסטורלה של שולמית מלכתחילה.

מחזהו של גולדפאדן לא עלה בתיאטרון העברי המקצועי עד שנת 1957<sup>9</sup> — אז הוא עלה בשתי הפקות שונות בתל אביב. האחת, של תיאטרון "אהל" בבימוי משה הלוי, מיקמה את המחזה בהצגה-בתוך-הצגה, בעזרת סיפור מסגרת קומי של להקת תיאטרון יהודית במזרח אירופה המעלה את שולמית עם סדינים מסמורטטים המתיימרים לייצג לבוש מקראי. ההפקה השנייה, לעומת זאת, בבימויו של ג'ורג' ואל בתיאטרון המוזיקלי "דרורה-מי", ניסתה לשעתק את הפעולה הפסטורלית של גולדפאדן בעזרת שפת בימוי אוריינטליסטית ולשחזר את בית לחם הקדומה של ימי בית שני. לתפקיד שולמית לוהקה בהפקה זו שושנה דמארי (Inbar 2012, 305-312). כפי שמראה דוני ענבר, הקישורים בין דמארי לשולמית של שיר השירים — וגם לשולמית של גולדפאדן — נוצרו עוד קודם לכן: ב-1946 כתבו נתן אלתרמן ומשה וילנסקי עבור דמארי את השיר "שולמית", ובמחנות הפליטים בקפריסין, כמו גם בפני יהודי ארצות הברית, שרה דמארי בידיש את השיר "צימוקים ושקדים" ממחזהו של גולדפאדן (שם, 310, 320, הערה 53).<sup>10</sup> מוצאה התימני של דמארי הוא בעל משמעות כאן, וכפי שנראה בהמשך הזיקות בין תימניות לשיר השירים ימשיכו ללוות את ביצועי הטקסט המקראי הזה על הבמה. שתי ההפקות, יש לציין, שונות מהמודל שמציע שלם בכך שמתקף העלאתן בתל אביב הן נדרשות לחלל הארכיטקטוני האורבני שמתווך את מרחבי הטבע שבשולמית. בעוד הבימוי של ואל משעתק את המערך המרחבי של הפסטורלה במקמו את הטבע הארצישראלי בחלל ארכיטקטוני תל אביבי, הרי המנגנון המטא-תיאטרוני של הלוי מנכיח את החלל האורבני המודרני גם על הבמה עצמה, ובכך מציג את הפסטורלה הגולדפאדנית כמשחק של הגלות ומצביע על התיאטרליות שבבסיס הפנטזיה הפסטורלית.

### עיבודים דרמטיים בארץ ישראל

הייצוגים הבימתיים של שיר השירים בדרמה שנכתבה בארץ ישראל הושפעו עמוקות מגולדפאדן, ועם זאת אפשר לזהות בדרמה זו הבדלים משמעותיים בעיצוב החלל הדרמטי וביחסי העיר והכפר. על הניסיון הראשון, ככל הנראה, לעבד את שיר השירים לבמה העברית נותר מידע מועט בלבד: בשנת 1922 העלתה השחקנית והבמאית מרים ברנשטיין-כהן את ההצגה שולמית, שהומחזה בעקבות שיר השירים והנובלה שולמית (1908) של הסופר הרוסי אלכסנדר קופרין (לויטן 2006, 133). הטקסט של ההצגה של ברנשטיין-כהן לא ראה אור, ולמיטב ידיעתי לא שרד, אולם מהביקורות שפורסמו בעיתונות עולה כי ברנשטיין-כהן לא נשענה באופן מלא על קופרין. ש' וילוני-חובב (1922) כתב כי "שולמית זו אינה של גולדפאדן,

9 אם כי קטעים מתוך המחזה שולבו בהצגה כתריאלים שעלתה בתיאטרון הבימה בשנת 1939, בבימויו של ברוך צ'מרינסקי. ראו ירושלמי 2013, 79-80.

10 אני מודה לדני איסלר שבזכותו התודעתית לראשונה להיבט זה בקריירה של דמארי. לדיון רחב בהופעותיה של דמארי בהקשר זה, ראו דני איסלר, דיוקן בשחור לבן: קולה הפוליטי של שושנה דמארי בעת מסעה בארצות הברית, 1948-1963 (בכתובים).

והיא אינה ג"כ של הסופר הרוסי קופרין. שולמית זו היא סמולה (כך!) של שנים-שלשה פרקים משירי-השירים עם הוספה קטנה בנוסח קופרין ובנוסח — ברנשטיין-כהן.<sup>11</sup> מעניין לראות כי וילוני-חובב נדרש להדגיש כי "שולמית זו אינה של גולדפדן" ובכך הוא חושף, על דרך הניגוד, את הזיקות שמתקיימות בין שיר השירים למחזהו של גולדפדן ברמיון העברי המודרני.

למרות המידע המועט על הצגה זו, עדיין אפשר לקבוע כי גם היא, כמו המחזה של גולדפדן, נגעה במתח שבין תרבות לטבע. וילוני-חובב כתב כי "אנו רואים כאן לפנינו את שלמה המלך יוצא לשוח אחרי שלמד את כל החכמות שבעולם ואחרי שהכיר וידע אלף נשים. והריהו נפגש בשדה עם נוטרת-כרמים אחת שזופת-שמש ומלאת חן ותמימה כ — כהטבע עצמו" (שם). הניגוד בין שלמה המלך, בן העיר והתרבות, לשולמית, המגלמת את עולם הטבע של הכרמים והשדות, ימשיך ללוות את המחזות הנכתבים בארץ ישראל בעקבות שיר השירים. הוא עומד במרכז מחזהו של המשורר יעקב כהן, שלמה ושולמית או חליל הרועים, שנכתב בשנת 1940 והיה חלק מטרילוגיה על שלמה המלך (בוסאק 1981, 373). אף שהיה משורר מוערך וחשוב בתקופתו, רובם המכריע של מחזותיו של כהן לא הוצגו על במה — ובכלל זה גם שלמה ושולמית. ואולם טקסט של מחזאי, גם אם לא הוצג, מכון למימוש בימתי ולכן גם מרחבי. מכיוון שכהן ממעיט בהוראות במה, משמעותו של החלל הדרמטי ניזונה בעיקרה מהדיאלוג של הדמויות. המחזה מתרחש רובו ככולו בירושלים, והמתח בין טבע לעיר נשמר בו דרך סיפור האהבה בין המלך שלמה לרועה שולמית, שאותה הוא פגש מחוץ לעיר, בשדות הרועים, לפני תחילת עלילת המחזה.

שולמית מוצגת כנערה תמימה שאינה מוצאת את מקומה בחברה האורבנית של ירושלים. מיד עם בואה לעיר, בחפשה אחר אהובה, היא מבטאת חוסר נחת וזרות. היא יראה מהבתים הרבים ומאנשי העיר: "רועה עניה, איך אבוא, אפתח-פי עמהם? / לא אדע לשונם החלקה, דלה שמלתי" (כהן 1960, קעח). שולמית מתקשה להסתגל לחיי הארמון. היא מרגישה מאוימת על ידי שוכניו, אינה מבינה את הצרכים הפוליטיים של המלוכה, ומקנאה לשלמה כשהוא נמצא עם נשיו האחרות. בצר לה, היא עוזבת בסופו של דבר את ירושלים אל כרמי עין גדי, ושלמה מבקר אותה שם ביקורי אהבה. כרמים אלו הם החלל הדרמטי הלא אורבני היחיד במחזה שאמור להתממש על הבמה. לעומת גולדפדן, שאצלו הכרמים הם חלק מהרצף המרחבי של ירושלים, הרי אצל כהן הם מוצבים כניגוד לעיר. שולמית מתארת את ימיה בכרמים כמפלט

<sup>11</sup> בהיעדר הטקסט של המחזה, קשה לדעת עד כמה נשענה ברנשטיין-כהן על קופרין. בנובלה של קופרין, שולמית נרצחת בעקבות תכניה של הכוהנת המצרייה אסטיס, אשת שלמה. וילוני-חובב ציין כי ברנשטיין-כהן הוסיפה לעלילת שיר השירים "דרמה" או 'אינטריגה' קטנה מצד המלכה בתיה, מי שהיתה חשוקת שלמה קדם" (שם). סביר להניח כי בתיה היא בת פרעה, אשת שלמה ומקבילתה העברית של אסטיס, שכן השם "בתיה" ניתן במסורת היהודית לבת פרעה האחרת — זו שהצילה את משה ביאור. אולם לא ברור אם האינטריגות של בתיה הובילו למותה של שולמית כמו במקור הרוסי. אני מודה לוולאד שוסטרמן על העזרה בגישה לטקסט של קופרין ובפענוחו.

מלא תום ושמחה מהתככים ומהקנאות של העיר. בחיק הטבע היא שמחה "בלי-קץ" ורחוקה מ"עיניהן הרעות" של נשות העיר (שם, רג). בדיאלוג העוקצני המתנהל בין שולמית לשאר הפילגשים עם שובה לירושלים, לקראת לידת בתה, הדמות הפסטורלית של הרועה מתמזגת עם מרחב הכרמים של עין גדי לכדי דימוי אחד המנוגד לקן הצרעות האורבני של ירושלים:

שולמית: מה אמר וכבר שכחתי דרכי שיחכן!

תמנע: צדקת, אל געות העזים כי שבת והסכנת!

שולמית: לא מקום מרעה-צאן, כי מקום כרמים עין-גדי.

תמנע: ואני אמרתי, על כן קרא-שם המקום

עין-גדי, על הגדיים הרבים אשר בו.

(צוחקת צחוק לעג מפורש, החברות מחייכות)

שולמית: (נפגמת) אמנם בחרתי געי גדיים תמים

מלשון-אנשים רעה.

(עוצמת עיניה)

תמנע: ולמה זה שבת

אל בין אנשים רעים, גדיה תמימה? (שם, רו).

אל מול תמנע, הפילגש העירונית, שולמית מוצגת כאן כמי שאינה מצויה בטכסיסי השיחה המתוחכמים של הארמון, והיא זוכה ללעג על כך שהיא קרובה יותר לגעיות הצאן הטבעיות. למרות ההבחנה של שולמית בין הכרמים של עין גדי למרחבי המרעה שמהם הגיעה, שני אלו מתאחדים בדיאלוג — דרך דימוי הגדי — לכדי אחדות אחת המגולמת בשולמית, שהיא עצמה "גדיה תמימה".

הגיבור השני של המחזה, שלמה, מוצג בתחילה כנער צעיר הכמה למרחבי החופש של השדות. שולמית, שאותה פגש בשדות, מייצגת עבורו את השחרור שהחיים בטבע מציעים, והוא מרגיש כלוא בארמון הזהב שלו:

תמיד יתחמק פתאם רעיוני וישוב

אל סתר בקעה ירקה, בני-צאן שם ירעו,

אל דמות הרועה הנאווה, כלילת כל-תם,

[...]

ואני פה עצור בין חומות, שומרים יסכוני,

ימנו צעדי — (שם, קפ).

בשימוש ב"חומות" וב"שומרים" מהדהדים שומרי החומות שבשיר השירים, המכים את הרעה כאשר היא יוצאת לרחובה של עיר בחפשה אחר אהובה. כאן דווקא הגבר, שלמה, הוא זה שכלוא בתוך הבית שבמרחב העירוני ואינו מסוגל לבטא את אהבתו ואת חירותו בשל אותם שומרי חומות. ההיפוך המגדרי שכהן יוצר כאן ממקם את שלמה בקונפליקט עם שומרי החומות —

כדימוי לקונפליקט הפנימי שבתוכו, בין חובותיו כמלך לכמיהתו אל הטבע. כך מתאפשר לכהן להותיר את שולמית בתור ייצוג נשי "טהור" של טבע לא מחולל, כמו שולמית של ברנשטיין-כהן שהיא "הטבע עצמו", ולמקם את הדמות הגברית במרכז הקונפליקט הדרמטי שבין טבע לעיר.

ביקוריו אצל שולמית בכרמי עין גדי, בעודו לבוש כאחד העם, מאפשרים לשלמה להתנסות, שוב בהתאם למסורת הפסטורלית, בחירות זמנית מזהותו העירונית ובעונג שמזמנים החיים הפשוטים, הקרובים לטבע: "פה אדם אני ולא עוד [...] לא מלך אני, לא שופט [...] חפשי אני פה לנפשי כאשר נוצרתי" (שם, קצט). אולם שלמה הולך ונטמע בעולם המלכות והשררה ומתרחק בהדרגה משולמית, עד שהיא מתה בלידת בתם. רק לאחר מותה, כאשר הוא מקבל לידיו את חליל הרועים שהותירה לו כמעין ירושה, הוא מקונן על אובדן התום הפסטורלי שהחליל מסמל ועל הבחירה שלו ב"ברק־הזהב" של הכתר על פני "נאות שלוה" של כרי הדשא והמרעה (שם, רי). כך, האפשרות הפסטורלית שמציעים מרחבי הטבע והרועים של שיר השירים מוצגת למעשה כאפשרות אבודה, כמושא לגעגוע וכמיהה עבור בן העיר — אבל כאופציה שהוא לא הצליח לשמר ולטפח. מה שנראה לפנינו כאן איננו הגילום המרחבי השגור של שיר השירים בתרבות הציונית — דהיינו הבטחה של חופש בחיק הטבע — כי אם החמצה של הבטחה זו. אכן, מבין היצירות הנדונות כאן, המחזה שלמה ושולמית הוא הרחוק ביותר ממבנה הפסטורל: רובו ככולו מתרחש בעיר, למעט סצנות בודדות בעין גדי המספקות הצצה אל עולם הטבע. כמחזה הממוקד בעיר, והמביט מתוכה החוצה אל הטבע, שלמה ושולמית מעמיד במרכזו דמות דרמטית של גבר המאבד במו ידיו את הבטחת החירות האידיאלית הגלומה בטבע ובאהובתו. שיר השירים מעוצב כאן לא כטקסט משחרר, החוגג את הטבע והחופש, כפי שהוא נחוה לרוב בתרבות הציונית, כי אם כדרמה פסימית של עירוניות משחיתה המאבדת את אותם טבע וחופש.

המחזה עזה כמות אהבה (הוצג לראשונה בשנת 1940; יצא לאור ב־1949) של אהרן פולאק קרוב למודל הפסטורלית יותר מזה של כהן. שלא כמו ברנשטיין-כהן ויעקב כהן, שבמחזותיהם סיפור האהבה של שיר השירים מתחולל בין שלמה המלך לשולמית, פולאק בוחר בכיוון פרשני אחר, המעצב משולש בין שלמה המלך, האהובה ובן זוגה הרועה. המחזה נפתח ונסגר בעיר, בארמונו של המלך שלמה בירושלים, אולם בתווך מועלית עלילה פסטורלית של חיי רועים ונוטרי כרמים. העיר והארמון מאופיינים כמרחב של ציניות נהנתנית ויחס יגע ואדיש כלפי האהבה, שנקנית בכסף או בכוח. שלמה, שמוצג במחזה כטיראן, הוא כבר קהלת, הרואה בכול "הבל הבלים". כאשר מתפתח ויכוח בשאלה אם קיימת עוד אהבה אמתית בארץ ישראל, מסופר למלך על אהבתם של שולמית, בתו של נוטר הכרמים, ואיתן הרועה. שלמה דורש להביא את שולמית להרמון שלו. מהלך זה מוביל לסוף הטרגי של המחזה: איתן נהרג בהתקוממות נגד אנשי המלך ושולמית מתאבדת. בסצנת הסיום מתברר ששלמה בכלל שכח מזמן משולמית — כל זה היה, בעצם, לשווא — והוא מסיים את המחזה באותה נימה ניהיליסטית של הבל הבלים.

בין סצנת הפתיחה לסצנת הסיום שבארמון, התמונות המציגות את חיי הרועים ואת הכרמים הן מימוש של הדמיון הפסטורלי של שיר השירים. גם כאן, כמו אצל כהן ושלא כמו אצל גולדפאדן, הכרמים הם חלק מהרצף הפסטורלי המנוגד לעירוניות של ירושלים. הכרמים וחיי הרועים מוצגים כעולם משוחרר, מלא צחוק, ריקוד וארוס. הדיבור של הרועים על הגוף ועל המיניות הוא חופשי ופתוח: הם משווים את החשק המיני לאיילים וצוחקים על הדם החם של הנעורים ועל אובדן הנעורים של הרועים המבוגרים יותר (פולאק תש"ט, 31, 59). הדיאלוג בין שולמית לאיתן, המבוסס על פסוקים משיר השירים, אף הוא ארוטי באופן מפורש:

איתן: מאד מאד אהבתיך, אך לא אומר עד אם נשקתיני במלוא חוט שני שפתותיך.  
שולמית: (נרחקת אליו) הא לך! (נושכת אותו) הגד, מחמדי, הגד!

[...]

הגד מיד, איכה תרעה, איכה תרביץ בצהרים?

איתן: אם לא תדעי לך, היפה בנשים, צאי לך בעקבות הצאן אל משכנות הרועים, ורעי את גדיותיך בערוגות השושנים. שם, שם, באפיק הנחל, עד כי באתי אליך (שם, 35).

מהדיאלוג עולה הבטחה לקהל שמימושו של שיר השירים, ביצועו מחדש בגוף ובטבע כחלק מאהבת בשר ודם הטרוסקסואלית, יביא עמו את השחרור הגופני והמיני שהדמויות מבטאות. יתרה מכך, הארוטיקה הגופנית מגיעה בטבע למלוא שחרורה, ולא זו בלבד אלא שהחיים בטבע הם עצמם ארוטיים, בהתאם לשיח התשוקה כלפי מרחבי הטבע הארצישראליים המלווה ומכונן את התרבות החלוצית מראשיתה (נוימן 2009, 33–55). כך, ברברי איתן, עצם רעיית הצאן היא חוויה ארוטית בנוסח שיר השירים: "בקר, בקר, עם הנץ השחר, אוליך את גדיותי אל אבי הנחלים לרעות בשושנים. מרכד הליל עודנו פרוש על-פני הגאיות ורוח קלילה מהלכת לה בין קווצות שערי, ואני כולי סער, דמי לוהט, מכה גלים בשבילי גוי [...]" (פולאק תש"ט, 56). הניגוד בין עיר לטבע הוא תמה מפורשת במחזהו של פולאק. כאשר עולה האפשרות ששולמית תילקח להרמון של שלמה בירושלים, היא מצהירה: "לא מיהודה אנכי. אני חבצלת השרון, שושנת העמקים. לא אוכל הכות שורש על אדמת נכר. לא אוכל לפרוח ולשגשג בהרמונות" (שם, 43). ואילו הרועה הזקן ממקם את תהליך האורבניזציה בנרטיב היסטורי של אובדן התום, המקושר עם חיי הרועים מקדם: "רועי צאן היו אבותינו מאז ומקדם (נאנח קשות); הן בעבור זאת כלתה אלינו הרעה על כי נטשנו את יריעות אהלינו ובחרנו להסתופף בצל חומה ואבן" (שם, 49).

אצל פולאק, כמו אצל כהן, החלוקה בין העיר ירושלים למרחבי הטבע חריפה יותר מאשר אצל גולדפאדן. בשולמית מעניק גולדפאדן לקהל שלו חוויה פסטורלית גם בחלק מן הסצנות הירושלמיות — בעיקר דרך הכרמים — ובכך ממקם גם את המרחב העירוני בתוך כלכלה גאולית של פיצוי ונחמה; לעומת זאת, בדרמות שנכתבו בארץ מתעקשים היוצרים על פיצול נוקשה בין העיר הדקדנטית לטבע המשחרר. בהתאם, הכרמים שלהם ימוקמו תמיד בניגוד לעיר. מאחר שמדובר כאן בשני מחזות בלבד, קשה לדבר על "מגמה", ואולם העובדה שהעיר הופכת

במחזות שיר השירים לייצוג של אורבניות חונקת ומנוונת ותו לא – והיא אפילו אינה יכולה להציע גאולה דרך הכרמים, כפי שמציע גולדפאדן – יכולה להצביע על כך שהדמיון המרחבי של התיאטרון בארץ ישראל קורא את שיר השירים במונחים דיכוטומיים אפילו יותר מהפסטורלה היידיית של גולדפאדן. נוסף על כך, בשני המחזות העיר היא זו שגוברת על חיי הכפר: אצל כהן, שלמה מוותר על שולמית לטובת חיי הארמון, ואילו אצל פולאק אהבתם של שולמית ואיתן מגיעה לקצה המר בשל ההתערבות האלימה של אנשי העיר, בשמו של שלמה. וזאת בניגוד לאיחוד בין עיר לכפר המושג בסיום מחזהו של גולדפאדן. אולי דווקא לאור העובדה שהמרחב הארצישראלי הלך והתעצב באופן ממשי כמרחב אורבני – בוודאי בשנות הארבעים, בשעה שמחזות אלו נכתבו – שיר השירים מעוצב בהם בתור הסיפור העגום של ניצחון העיר, מעין סימן לכך שההבטחה הגלומה בטקסט מקראי זה לא מומשה בסופו של דבר בפרויקט הציוני. נסיבות ההעלאה של עזה כמוות אהבה חושפות את המורכבות של הגילום בגוף של הדמיון הפסטורלי בעת ביצוע בימתי. המחזה הועלה בשנת 1940 על ידי קבוצת שחקנים תימנים, בבימויו של משה הלוי, מייסד תיאטרון "אהל".<sup>12</sup> זו לא הייתה קבוצת השחקנים התימנית הראשונה בארץ, ולאחת מאלה שקדמו לה קראו "שולמית". לאה גולדברג, בביקורת התיאטרון שלה על עזה כמוות אהבה, הציגה את שם הקבוצה הקודמת, "שולמית", כאות מטרים לזיקה שבין התימנים לשיר השירים – זיקה שהתממשה במלואה רק בפועלה של הקבוצה התימנית הנוכחית בהעלאת עזה כמוות אהבה: "הגעגועים להעלות את 'שיר השירים' על הבמה היו צפונים, כנראה, בעצם השם 'שולמית', והנה היה החלום למציאות" (גולדברג 1940). אם כן, הפקה זו מביאה לשיא את הזיקות שבין ביצועי שיר השירים לתימניות – זיקות שבאו לידי ביטוי, כפי שראינו קודם לכן, בקריירה של שושנה דמארי, וכן ביצירות המחול של לוי-תנאי (ראו גם Pardes 2013, 47–48).

באוטוביוגרפיה שלו כותב הלוי כי עבורו, העבודה עם קבוצת השחקנים התימנית – לא פחות מתוכן המחזה – הייתה בבחינת שיבה אל המקרא:<sup>13</sup>

התימנים משכו את לבי בתכונותיהם הטבועות בדמם ובחינוכם, במבטאם העברי הנכון, בקצב ובנעימה המזרחיים שבדיבורם, בפלסטיקה המיוחדת שבתנועותיהם, ובטמפרמנט החם הנוח להתלהב. הם חסכו ממני הרבה טירחה ועמל, שהייתי נאלץ להשקיע בהתקנת מחזה תנ"כי עם שחקנים-אשכנזים. אך חסר להם הניסיון והידיעות האלמנטריות בתורת המשחק, ולכן עבדתי אתם על אותו מחזה זמן ממושך, כשנה ומחצה (הלוי תשט"ו, 204).

הזיהוי בין יהודי תימן למקרא איננו ייחודי כמובן להצגה זו, או אפילו לתיאטרון; אדרבה, זיהוי זה ניצב בתשתית השיח התרבותי של הציונות בראשית המאה העשרים (Guilat 2001). בהקשר

<sup>12</sup> על הנסיבות שהובילו לפירוק הקבוצה ראו הלוי תשט"ו, 204.

<sup>13</sup> לעיון ביקורתי באוטוביוגרפיה של הלוי, כולל דיון בחיפושו אחר תיאטרון מקראי, ראו ירושלמי

התיאטרוני הוא מקבל דגש מיוחד, כפי שעולה מדברי הלוי, בכך שהביצוע התיאטרוני של הקבוצה קשור הדוקות לידע הגופני-מקראי שהתימנים כביכול מביאים עמם. במסיבה לרגל הבכורה של ההצגה, שהתקיימה מטעם חוג צעירים תימנים בתל אביב, הודגש יסוד זה פעמים מספר: חוה יואלית, שחקנית ומורה למשחק ולהגייה, דיברה על "ביטויים של התימנים ששמורה בו עדיין הרבה מקוריות"; לדברי שחקנית תיאטרון "אהל" לאה דגנית, העובדה שקבוצה תימנית העלתה את ההצגה הזאת היא מעין שיא בתחום התיאטרון המקראי שמבטיח "מקסימום של הצלחה ביסוד הרעיון והביצוע"; ואילו ישראל ישעיהו, איש מפא"י ומנהל המחלקה ליוצאי תימן ובני עדות המזרח בוועד הפועל של ההסתדרות, "התעכב על חשיבות הרעיון והמעשה שהצגת דמויות תנכיות תיעשה על ידי יוצאי תימן שלא נדרו מגולה אל גולה [...] ומשום כך נשתמרה הרבה מקוריות עברית בשפת דבורם, נגינתם, תנועתיהם, ואפים הכללי".<sup>14</sup>

אלא שדבריו של הלוי מבטאים גם את המתח בין "ידע מקראי" — ידע שאותו התימנים מגלמים כביכול בגופם, לפי התפיסה ההגמונית, ידע שאבד ליהודים המגיעים מאירופה — לבין ידע גופני אחר, הידע של "תורת המשחק", המזוהה עם התרבות האירופית ועל כן הבמאי מחזיק בו. מתח זה עולה גם בביקורתה של לאה גולדברג: "לוג" (שם העט של גולדברג כמבקרת תיאטרון) מציינת לטובה את ה"תמימות" ואת ה"פרימיטיביות" של קבוצת "שולמית", ובביקורתה האוהדת למדי לעזה כמוות אהבה היא מדגישה שלא כדאי לבוא בדרישות מוגזמות ללהקת חובבים וכי אין לצפות לראות כאן "תיאטרון ממש". גולדברג מצרה על הרצון של הקבוצה "להיות 'דרמטיים' יתר על המידה, אף כי לא הגיעה עדיין השעה" וקוראת ל"יותר פשטות ותמימות" בהצגה (גולדברג 1940).

הגוף התימני המבצע את שיר השירים הופך בעצמו לזירה עבור מארג המתחים והפנטזיות שבין התרבות העירונית האירופית לבין "טבע" מקראי לא נגוע, העומד בתשתית הפסטורלה. פסטורלה זו משוחקת על גופם של התימנים, כאשר כל אחד מן הקטבים במתח טבע-עיר מגולם בסוג אחר של ידע גופני: התימני היודע בגופו עולם מקראי קדום (ולכן "טבעי") אל מול האירופי המביא עמו את הידע הגופני האורבני של אמנות המשחק המודרנית. האירופי מבקש למצוא מחדש, דרך הגוף התימני, את אותו טבע מקראי אבוד, לשוב דרכו אל המקור, אך בה בעת הוא מבקש לתרבת את הגוף הזה בעזרת אמנות המשחק המערבית. אלא שכל ניסיון של השחקנים התימנים לשחק ולהיות "תיאטרון ממש" נתפס כפגיעה ב"פשטות" וב"תמימות" שלהם. הגילום התיאטרוני של שיר השירים בגופם של התימנים הופך את התנועה הפסטורלית מתרבות לטבע למפגש מתוח בין מזרח למערב — מפגש שמתגלה כרצוף יחסי כוח וסתירות פנימיות.<sup>15</sup>

14 פרוטוקול המסיבה נמצא בארכיון מכון לבון לחקר תנועת העבודה, תיק IV-257A-18.

15 מתחים אלה התפרצו באופן חריף אפילו יותר כאשר משה הלוי העלה שוב את המחזה עם קבוצה תימנית ב-1942. ביקורת על ההצגה שהתפרסמה בעיתון הבקר, בכותרת "הממה ויחיא שרעבי הולכים לאדיסון", קוממה את מרכז התאחדות התימנים בא". מכתב זוועם שנשלח בשם המרכז לעיתון המשקיף הצביע על הגזענות וההתנשאות של כותב הביקורת: "כפי הנראה שיש בין



### התיאטרון והגן: שיר השירים ב"ירושלם הבנויה" לבוריס שץ

המרחוב הסבוך ביותר של שיר השירים מתרחש דווקא ביצירה לא דרמטית, אולם כזו הממקמת את שיר השירים בכל זאת בתיאטרון. מדובר בירושלם הבנויה, אוטופיה שכתב מייסד בצלאל, בוריס שץ, בשנת 1918, ושיצאה לאור בעברית בשנת 1924 ובידיש שנה לאחר מכן.<sup>16</sup> המספר בירושלם הבנויה נרדם למשך מאה שנה ומתעורר בארץ ישראל של שנת 2018, שם הוא מתוודע למוסדות העתידיים של המדינה המתקנת. אחד המוסדות הוא "גן האהבה", מקום שאליו יכולים להגיע גברים ונשים כדי לקיים יחסי מין ללא תלות רגשית וללא דרישות בעלות זה על זו. גן האהבה הוא מרחב של שחרור גופני ומיני שנועד לרפא את החברה מתחלואים שונים, ובעיקר מתופעת הזנות. לצד זאת, חיי נישואים מונוגמיים ממשיכים להתקיים כסדרם בכל רחבי הארץ, מחוץ לגן.<sup>17</sup> הרעיון של עולם שאין בו בעלות ביחסי הזוגיות מופיע באוטופיות אחרות בספרות המערב מסוף המאה התשע-עשרה ואילך, אוטופיות שאף הן עושות שימוש במורשת הפסטורלה (Gifford 1999, 38). גם גן האהבה של שץ הוא מרחב פסטורלי מובהק: מרחב של טבע שאנשי העיר הולכים אליו כדי לממש את עצמם באופן משוחרר מכבלי התרבות האורבנית. כפי שנראה מיד, שחרור זה שמציע הגן מתאפשר באמצעות ביצוע פסטורלי של שיר השירים על ידי השוהים בו.

לקראת סוף ירושלם הבנויה, לאחר שהתאהב באישה בשם שולמית אך דרכיהם נפרדו, ולאחר ששמע פעמים רבות על גן האהבה, מחליט המספר לבקר במקום, הנמצא סמוך לים המלח. עם היכנסו לגן האהבה נדרש המספר, כמו כל אדם אחר, לעבור בדיקה רפואית מקיפה, והוא מקבל לידי ספר כללים שבו כתוב בין היתר:

"אחא, שתה מכוס התענוגות שנתן לך הבורא, אבל דע לך, כי התענוג פוסק, כשהוא גורם צער לאחר".

"האדם החפשי באמת, הוא אותו האדם, החושב גם את חברו לחפשי".

"כל הנמצאים פה יהיו בעיניך כאחים וכאחיות, וככה תקראם, וגם את עצמך. בשם אחר אל תקראם".

"אינך צריך להכיר פה איש. וגם אחר כך אל תכיר איש, אשר נפגשת בו במקום הזה" (שץ תרפ"ד, 162).

כתבי עתון 'הבקר' המדמים בנפשם כי הם משושלת מיסדי התיאטרון בעולם וכי כתב היחס של גנטלמניות והבנה באמנות נמצא אך ורק בידם, שאם לא כן מפליא הדבר מאין באה להם השחצנות הזו שבסבתה הם מביטים בעין כה פוזלת על העדה התימנית בארץ שהיא עדה נורמלית, וחסרה אמנם את 'התרבות המערבית' הידועה אך חסרה גם אכזריות ובערות". מערכת העיתון צנזרה כמה משפטים ממכתב זה משום שהם "נכתבו בטון חריף מדי, וסבורנו כי רגש-הנחיתות של אחינו אלה אין לו יסוד" (מרכז התאחדות התימנים בא"י 1942).

<sup>16</sup> שץ תרפ"ד. לדיון מקיף ביצירה ובתולדותיה ראו אלבוים-דרור 1993, 87–93.

<sup>17</sup> למיקום הטקסט בהקשר מגדרי רחב יותר ראו אלבוים-דרור 1993, 183–193.

תגובתו של המספר לבדיקה הרפואית ולכללים שבספר אמביוולנטית: "הסגנון הרציני, שהיה מתאים לבית-מרפא, השרה עלי עצבות" (שם, 163). נראה כי מבחינתו, פעולות הסניטציה והמשטור של הארוס אינן עולות בקנה אחד עם החשק המיני שהוא קיווה למצוא שם. הוא שוקל לעזוב מיד את המקום, אבל לבסוף הוא נכנס בכל זאת אל הגן. הוא חוזה שם במרחב טבע נקי ויפה, שאנשים מסתובבים בו עירומים וחופשיים. הוא מתקרב אל נחל צלול וזך, מתפשט בין השיחים וקופץ אל המים בעודו מכסה את עירומו. אחד הרוחצים אומר לו: "אח, אתה מתביש בגופך, כאילו גנוב הוא אתך [...] אל תתביש בטבע הבורא" (שם, 164). כאן, בדיאלוג עם גבר ואישה הרוחצים במים, מתגלה לראשונה גן האהבה כמימוש במרחב של שיר השירים: שניהם ישבו חצים ערומים, רק אדרותיהם על גויותיהם הערומות. רעננים, עליזים, כילדים קטנים אכלו בתיאבון תפוחים גדולים. פתאים תקפתני שמחה. ישבתי על ידם על העשב הירוק, והתחלתי אוכל את פתי בתיאבון.

— מה יש לך פה, אחות? אמרתי אליה בחדרה בהראותי על הבקבוק אשר אצלה: "תני גם לי כוס יין".

— יין? יין בגן-האהבה? כאן אין שותים יין. היודע אתה את אשר אמרה שולמית שלנו היפה? "ישקני מנשיקות פיהו כי טובים דודיך מיין". כה דברה ונשקה לחברה על שפתיו. זכרתי את שולמית שלי [...] הייתי כחוטא בעיני. תוגה העיקה על לבי.

— אל תתעצב, אחי: בנות יפות רבות יש לנו בזה. לך בקש אותן בין הפרחים [...] שם תמצא את שאהבה נפשך, שם תשתה מיין-הרקח, ככה! גמרה בצחוק ונשקה לחברה (שם, 164).

האלוזיות לשיר השירים והציטוטים המפורשים ממנו בקטע זה ("ישקני מנשיקות פיהו", "מיין הרקח") מעצבים את הגן כמרחב שבו הטקסט המקראי בא לידי מימוש שלם. בגן יש גם היכל שעל קירותיו מצוירות תמונות משיר השירים: "טבעיות וטהורות היו התמונות, מלאות חיים פורחים, שלהבת אהבה, כטבע עצמו, בלי הסתר דבר [...]" (שם, 166). כמו שולמית בהצגה של ברנשטיין-כהן, כאן שיר השירים כולו מוצג כזהה ל"טבע עצמו", וההיטמעות בעולם של שיר השירים, המגולם במרחב בגן האהבה, מוצגת כהבטחה לחוויה הגופנית והמינית המשחררת של הטבע הגואל.

אלא שהטיפול של שץ בשיר השירים הופך למורכב יותר ברגע שהתיאטרון נכנס לתמונה. במרכז הגן עומד תיאטרון, אשר בו מציגים את "שיר השירים אשר לשלמה" (שם, 166). המספר נכנס לתיאטרון, והסצנה שמתרחשת שם משמשת נקודת מפנה מכרעת לכל עלילותיו בגן. ראוי אפוא לצטטה במלואה:

על הבמה נראה חדר שפנימו קטן ודל והוא בנוי כקשת [...] בפניה דלקה מנורת-שמן קטנה של חרס, שהאירה באורה האדמדמ משכב נמוך מכוסה שטיח צבעוני, ועליו ישנה שולמית ערומה [...]. ותהי דממה על הבמה.

זרקתי מבטי לימיני והנה גברת בעלת שיער ארוך, שחור, מסולסל יושבת לידי. זרועותיה החשופות נשענות על מסעד הכסא אשר לפני, שקועה כולה במחזה אשר על הבמה. שערותיה המפורות

בחן־פרא מכסות את פניה.

צל אדם נראה ליד החלון שעל הבמה, נשמע קול מתוק, רועד:

"פתחי לי, אחותי, רעיתי, יונתי תמתי! שראשי נמלא טל, קוצותי רסיסי לילה".

שולמית נעה קצת על משכבה, ותען כמו מתוך שינה:

"פשטתי את כתונתי, איככה אלבשנה? רחצתי את רגלי, איככה אטנפם?"

הצל עמד עוד רגע ליד החלון ואחר חמק בחשאי.

האשה היושבת לימיני הרימה את ידה הלבנה וסילקה בעצבנות את שערותיה מעל פניה, אבל הממרות שבו ירדו על פניה.

[...] למה זה רעד לבי בקרבי?

יד גבר חזקה בצמיד רחב ובטבעת נוצצה נשלחה מחור הדלת, ותבקש להסיע את הבריאח [...]. שולמית התרוממה קצת מעל משכבה, הביטה על הדלת ועל היד המבקשת לשווא את הבריאח, עד שנעלמה היד השלוחה [...]. אנחה עמוקה פרצה מקרב לבה. ותקפוץ מעל משכבה ותמהר ללבוש את בגדיה.

האשה היושבת לידי רתתה כאחוזת־צינה, ותזרקף ותתעטף היטב ברדידה הלבן עם נקודות־הכסף, וארא את פניה [...]. חדרה בלתי־כבושה קלחה לתוך נשמתי ותשטפה כולה. קפצתי ממקומי, שוב ישבתי. ותחי רוחי. לבי ניתר, פעם בחוזקה [...]. בעמל רב התאפקתי לבל אפול על צואריה.

שולמית שלי ישבה לידי! [...]

ברגלים יחפות, בפסיעות מהירות, עטופה בשמיכתה, מיהרה שולמית ותפתח את הדלת בידה הרועדת, הביטה בדאגה כה וכה. "איך, דודי, איך?", נשמע קולה הערב, הנואש ותמהר החוצה לבקשו.

ולא עצרתי עוד כח להתאפק. חיפשתי את ידה של השולמית שלי [...]. היא נרתעה לאחור, פנתה אלי, נתאכנה רגע — ואחר נפלה על צוארי [...].

[...] אנחנו יושבים שנינו על כיסא אחד, חבוקים איש ברעותו, שותקים [...].

המחזה נשתנה על הבמה. חוץ, ליל־ירח, שולמית אצה־רצה עטופה מחדרה הקטן. מרחוק מאירה עיר ירושלים. נראית החומה הכהה. שומרים מזוינים כידונים, ולפידים בידיהם, הולכים לקראתה [...].

שולמית שלי קפצה ממושבה, ותפן ותלך ישר אל הדלת. אני הלכתי אחריה כאילו הייתי קשור בחבל אליה [...]. גם בחוץ זרחה הלבנה [...]. נדמה לי כי אותה השולמית שעל הבמה נחפזת לפני [...].

ברוב עמל השגתיה. היא תפשתני ביד.

"משכני אחריך, ארוצה", אמרה אלי כאותה השולמית (שם, 166–167).

המספר פוגש בתיאטרון את אותה שולמית שבה התאהב מחוץ לגן, ומאותו הרגע עלילותיו בגן משתנות באופן חד. הם מבליים יחד ליל אוהבים, אולם לאחריו היא עוזבת את האוהל שלו. הוא רץ לחפש אחריה, מוצא אותה רוקדת עם גברים אחרים וגל של מרירות כלפי כל השוכנים בגן האהבה גואה בו: "היא נמאסה עלי עם כל אלה הסכלים, אשר ב'גן־האהבה' שלהם [...]" (שם, 169). כאשר שולמית רואה אותו ופונה אליו, הוא מתפרץ בקנאה. בכך הוא מפר את חוקי

הגן, הדורשים שלאף אחד לא תהיה תביעת בעלות על אדם אחר, ולמעשה דורשים אנונימיות מוחלטת ביחסים המיניים המתקיימים בגן. שולמית אינה מוכנה להשלים עם יחסו כלפיה – "גר, אצלנו אין מדברים ככה אל אשה!" (שם, 170) – ונפרדת ממנו. המספר מבין שאין דרך לגשר בין תפיסותיו את הרומנטיקה ואת החשק המיני לבין אלו של תושבי ארץ ישראל האוטופית, ובצר לו הוא עוזב את הגן. הביקור בגן האהבה מסתיים אפוא בכישלון.

נקודת המפנה בעלילה מתרחשת בתיאטרון, והסצנה הספציפית משיר השירים המוצגת בתיאטרון ברגע זה היא דווקא הסצנה העירונית, האלימה, שבפרק ה. בתיאטרון שבגן האהבה לא מציגים את שיר השירים כפסטורלה, כי אם כמלודרמה אורבנית. האלימות העירונית מרומזת בקטע בדמותם של שומרים בעלי כידונים המתקרבים אל הגיבורה בתנועה מאיימת, אלא שתמונה זו נקטעת והקורא אינו רואה את המשכה בשל ההתרחשויות באולם בין המספר לאהובתו. במובן מסוים יש כאן היפוך של מבנה הפסטורלה: במקום קהל עירוני הצופה במרחבי טבע על הבמה, הקהל שמגיע מגן האהבה הפסטורלי צופה במרחבים עירוניים אלימים המוצגים למולו.

אלא שהחיץ הבטוח שבין קהל לבמה מופר, וההתרחשות על הבמה זולגת אל זו שבאולם: התשוקה של השולמית בשיר השירים לדודה משתקפת בתשוקה של המספר ושולמית זה לזו. מדובר בתשוקה סוחפת, בלתי ממושמת, שבאה לידי ביטוי בדבריה של שולמית אל אהובה: "משכני אחריך, נרוצה". מאוחר יותר הוא יאמר לה: "כל היום ביקשתיך. נפשי ערגה אליך. ביקשתיך ולא מצאתיך" (שם, 167) – וכאשר היא תיעלם מאוהלו הוא ירוץ לחפש אחריה, "ביקשתיה ולא מצאתיה [...]". (שם, 169). תנועות המרדף לקוחות מפרק ה של שיר השירים ומעצבות תשוקה "חולת אהבה", אם להשתמש בדברי האהובה בטקסט המקראי (שיר השירים ב, ה).<sup>18</sup> זוהי תשוקה העומדת בניגוד למיניות המוסדרת והממושמת שהגן מנסה לייצר. לפי חוקי הגן, חופש ושחרור מיני מתאפשרים רק באמצעות מערך חוקים וסדרים המונע את אותה תשוקה "חולת אהבה". תשוקה זו, שראשיתה על הבמה בהצגה של שיר השירים, מתנגשת בסופו של דבר באופן בלתי פתיר עם תפיסת המיניות של הגן ושל שולמית.

שץ ממקם את שיר השירים בתוך אמנות מרחבית – התיאטרון – ומיקום זה מאפשר לנו להתבונן במבט מקיף יותר על המרחבים השונים שבהם מתממש, או מבוצע, שיר השירים בטקסט כולו. שיר השירים מגולם בירושלם הבנויה במרחבים שונים: הגן, ההיכל והתיאטרון. שלא כמו ההיכל, שבו שיר השירים בא לידי ביטוי באמנות ויזואלית, הרי בגן ובתיאטרון הטקסט המקראי מבוצע ממש, באופן גופני וחי, על ידי אלו השוכנים בחלל המדובר. ביצועי שיר השירים בשני מרחבים אלו מנוגדים זה לזה. בגן, מנסים ביצועים אלו לממש את היסוד הפסטורלי שבטקסט: טבע המאפשר חירות בריאה של גוף ומיניות. לעומת זאת, ביצועי שיר השירים על כמת התיאטרון חושפים את המרחב האורבני של הטקסט, ויחד אתו את התשוקה

18 אם כי אצל שץ מופיע היפוך מגדרי: הגבר הוא הרודף. גם כאן, כמו אצל יעקב כהן, הגבר הוא שפועל בין שני קוטבי הקונפליקט, ואילו האישה מגלמת את אחד הקטבים.

חסרת הרסן ואת האלימות העירונית. שני האוהבים היושבים כאולם ממוקמים בין הגן לבין הבמה: אף שהם מגיעים מהגן, הם מתנהגים לפתע כאילו הם חלק מהעולם הבדיוני שעל הבמה. התיאטרון שבגן הפסטורלי אינו מסוגל למסגר את החלל הבדיוני העירוני שעל הבמה, וזה הופך למציאות המבוצעת כעת גם על ידי יושבי הגן עצמם, הנמצאים כאולם, כאילו חברה המתנהלת באופן פסטורלי איננה מסוגלת להכיל פנטזיה אורבנית בלי שזו תתפרץ ותאיים לכולתה.

במונחים פוקויאניים, אם גן האהבה הוא הטרטופיה בתוך ארץ ישראל העתידית (שהיא כשלעצמה אוטופית) — דהיינו, מרחב שהוא מיקום-נגד, שבתוכו "המיקומים הממשיים [...] מיוצגים, ובעת בעונה אחת גם שנויים במחלוקת ומהופכים" (פוקו 2003, 11) — הרי התיאטרון הוא הטרטופיה-בתוך-הטרטופיה-בתוך-אוטופיה. אם הגן בא להציע אלטרנטיבה לנישואים המונוגמיים שבארץ ישראל העתידית, התיאטרון מציע היפוך של ערכי הגן עצמו. תושבי הגן באים לחזות בתשוקות סוחפות, במרדפי אהבה אובססיביים ובאלימות שמפעיל הממסד העירוני — דהיינו בכל מה שהם אינם חווים בחיי היומיום בזמן שהותם בגן. מעניין לראות כי במערך ההיפוכים המסחרר הזה, התיאטרון מוצב דווקא במקום הפנימי ביותר, כאילו בכך מכוון שץ את הקורא לראות בכיצוע האורבני של שיר השירים על הבמה את הגרעין האמתי של הארוס, הזולג מן הבמה אל האולם ולבסוף מטרפד גם את ביצועי שיר השירים הפסטורליים שבגן.

ביצועי שיר השירים כפסטורלה בגן, והביצועים האורבניים של שיר השירים בתיאטרון, מתנגשים זה בזה ביצירה, ומובילים את המספר לתחושת משבר וכישלון. ברגעים אחרים בירושלם הבנויה המספר מסתובב נפעם מהחברה העתידית המתוקנת, ואילו בביקור בגן האהבה הוא מביע, כבר מן הרגע הראשון, חוסר נחת לצד התפעלות. בסופו של דבר חוסר הנחת הזה מתפרץ כאשר הוא אינו מסוגל ליישב בין האהבה הפרטית שלו לאישה ספציפית, שכלפיה הוא חש תחושת בעלות, לבין הארוס השוויוני, הממושמע, האנונימי (ולכן גם החופשי) שהגן דורש. כקריאה מרחבית בשיר השירים, מהלך זה בירושלם הבנויה מטיח אלה באלה את המרחבים השונים של הטקסט המקראי וחושף את חוסר ההלימה ביניהם. עולה ממנו כי אידייליית הטבע השלטת ברוב רובו של שיר השירים אינה מסוגלת לעמוד בלחצי הסצנות העירוניות הבודדות הטמונות בה כמוקש. ואף שהביצוע הפסטורלי של שיר השירים בגן נותר, אולי, אופק אוטופי שיש לשאוף אליו (ואפילו שאיפה זו איננה חרם-שמעית בטקסט של שץ), הרי בחשבון אחרון הארוס האורבני של ביצוע שיר השירים בתיאטרון מתגלה כחזק יותר ומפרק מבפנים את האופציה הפסטורלית, לפחות עבור המספר בן זמננו.

חשוב לשים לב כי בארץ ישראל העתידית של שץ, שיר השירים אינו ממומש במרחב הציוני כולו, כי אם רק בתוך הגן ההטרטופי המיועד לכך. יתרה מכך, אפילו שיר השירים שלו, שלא כמו זה של פולאק או של יעקב כהן, אינו קשור לפעילות חקלאית כמו מרעה צאן או גידול כרמים: המימוש המרחבי שלו הוא הגן, מרחב אסתטי של תענוגות. שץ אינו מבקש

להחיל את שיר השירים על הפרויקט הציוני כולו כי אם תוחם אותו במרחב סגור של ייצוגים אמנותיים ("היכל שיר השירים" והתיאטרון) ועונג משוחרר. כך, שץ מעצב מלכתחילה יחסים של אחרות בין שיר השירים לפרויקט הציוני: שיר השירים אינו ממומש על ידי הפרויקט הציוני באופן מלא, אלא הוא משמש עבורו דימוי או מקום מפלט. אולם דווקא בבואו להתמודד עם שיר השירים ככזה, שץ, שבבצלאל שלו עוצבו כמה מן הדימויים הוויזואליים הפסטורליים המרכזיים של שיר השירים בתרבות הציונית, מגלה מודעות חריפה למתח האינהרנטי הטמון בטקסט מקראי זה ולמקומו בדמיון העברי המודרני. האורבניות הנעוצה בלב שיר השירים, כמו התיאטרון הנמצא בלב הגן, מתגלה כמוקש בעל כוח הרס לא מבוטל גם עבור החזון הציוני האוטופי המדומיין על ידי שץ. שיר השירים הוא דימוי מכונן עבור התרבות העברית החדשה, ואפילו מקום מפלט עבורה כהטרופיה בתוך חברה עירונית (כמו גן האהבה), אולם הוא עדיין מכיל גרעין של תשוקה אורבנית אלימה וסוררת, המאיימת לפרוע את עצם תפקידו המיועד של שיר השירים: להתוות אופקים של טבע חופשי ומשוחרר.

#### סיכום: פסטורלה ופסימיות בביצועי שיר השירים

הביקור של המספר בגן האהבה מסתיים בכישלון מתסכל. הן מחזהו של כהן והן זה של פולאק מסתיימים בטרגדיה: מותה של שולמית אצל כהן; מות איתן והתאבדותה של שולמית אצל פולאק. אמנם אלמנטים טרגיים אינם נעדרים ממורשת הדרמה הפסטורלית (Henke 1997, 88–92), אולם סיומים מרים שכאלה חורגים עד מאוד ממוסכמות הז'אנר. אם כן, יותר משיצירות אלו ממשיכות את מורשת הדרמה הפסטורלית ביחס לשיר השירים, הן בוחנות אותה, מפרקות אותה ומציגות את נפילתה. העולם הפסטורלי שמציעה שולמית הוא אפשרות אבודה עבור התרבות העירונית המודרנית. מותה של שולמית בשני המחזות העבריים (אשר אין לו זכר במקור המקראי, כמוכן) מעצב מחדש את שיר השירים בתור פסטורלה כושלת, והניצחון העגום של המרחב האורבני, גם אם יש לקונן עליו, נדמה בהם כבלתי נמנע. כניגוד למודל שהציע גולדפאדן, היחס בין התרבות העירונית לבין האפשרות הפסטורלית של חיי הרועים מוצג במחזות אלו בעיקר כקרע בלתי ניתן לאיחוי. אצל גולדפאדן והקהל המזרח אירופי שלו אפשר עדיין לממש כמיהות פסטורליות במרחב הארצישראלי כולו, ואילו הדרמה הנכתבת בארץ פוערת חלוקות דיכוטומיות בתוך מרחב זה עצמו ומגלה כיצד גם בתוכו האפשרות העירונית מציבה איום מתמיד על חיי התום שבטבע, ובסופו של דבר אף מחסלת אותם.

לא יהיה נכון לומר שהיצירות העומדות במרכז מאמר זה מתנגדות לדמיון הפסטורלי המכונן את התרבות הציונית — שכן גם בהן העיר מיוצגת כמרחב מנוון וחונק, המנוגד למרחבי הטבע המשחררים — אלא שהן מציפות באופן מפורש יותר את המתחים שבבסיס דמיון זה. מה שמייחד את המחזות של כהן ושל פולאק הוא המקום המרכזי שהם מקדישים לעיר, לעומת הייצוגים של שיר השירים באמנויות אחרות (מחול, פזמונים, האמנות הוויזואלית ברובה וכן ההצגה שיר השירים בקיבוץ מעברות), הנוטים להעלים את העיר או להמעיט בנוכחותה. למעשה, העיר

דומיננטית עד כדי כך שהיא מכניעה את הבטחת החופש הגלומה בטבע. מכיוון אחר, האופן שבו האוטופיה של שץ ממרחבת את שיר השירים בתיאטרון ובגן חושף את הגרעין האורבני של הטקסט המקראי ואת הלחצים ההרסניים שגרעין זה מפעיל על ייצוגי הטבע שבו. לחצים אלה, בתורם, מכשילים את מימוש ההבטחה הגלומה בייצוגי הטבע עבור הפרויקט הציוני. הפסטורלה, כז'אנר תיאטרוני, מושתתת ביסודה על שניות: היא כוללת את החלל הבריוני של הטבע מזה ואת החלל הארכיטקטוני של העיר מזה. את אותה שניות ביקש הפרויקט הציוני להכחיש בביצועי שיר השירים שלו, שטענו לרצף ישיר בין חללי הטבע לבין המרחב הארצישראלי שאליו חוזרת הציונות. אלא שאם שיר השירים הוא כשלעצמו פסטורלה, הרי הוא עצמו מכיל את אותה שניות ודווקא את מרחבי הטבע שבו אין להבין כפשוטם. דווקא התיאטרון, כאמנות בחלל, מאפשר לפענח מכיוון אחר את השימוש הפסטורלי בשיר השירים המקובל בתרבות העברית של ראשית המאה העשרים ולחשוף מחדש את השניות הזו ואת השלכותיה. הטקסטים של כהן, פולאק ושץ משתמשים בתיאטרון כבזירה אידיאלית להצפת המתחים המרחביים שבתשתית שיר השירים באמצעות חשיפת הפסטורלה של שיר השירים במונחים של קונפליקט דרמטי המגולם במרחב. מתוך אלו עולה המתח הניצב ביסוד הפסטורלה כז'אנר דרמטי: זה שבין בני העיר לבין המרחב הכפרי שעליו הם מפנטזים ושדרכו הם מקווים להיגאל. ברובד עמוק יותר, מתחת לפני השטח של שלושת הטקסטים מבצבצת החרדה שהפרויקט הפסטורלי של הציונות, והגילום של שיר השירים בתוך פרויקט זה, אינם עתידים להתממש, ואולי הם כבר אבודים. מבחינה זו, דווקא הייצוגים התיאטרוניים השוליים הללו מגלים באופן חד יותר את הדיסוננס הטמון בלב לבו של הפרויקט הציוני ובהבטחת הגאולה הפסטורלית שמצא בשיר השירים.

## ביבליוגרפיה

- אלבוים-דרור, רחל, 1993. המחר של האתמול, כרך א: האוטופיה הציונית, ירושלים: יד יצחק בן-צבי.  
 בוסאק, מאיר, 1981. "שלמה ואשמדי בטרילוגיה המחזאית של יעקב כהן", מאזנים נב (5-6), עמ' 373-378.  
 ביגר, גרעון, 1986. "ההירארכיה העירונית בארץ-ישראל בתקופת המנדט", מחקרים בגיאוגרפיה של ארץ-ישראל יב, עמ' 87-98.  
 גולדברג, לאה ("לוג"), 1940. "עוזה כמות אהבה' בקבוצה דרמטית תימנית", דבר, 11.7.40, עמ' 2.  
 גולדפאדן, אברהם, 1970. "שולמית, או בת ירושלים", בתרגום יעקב לרנר, שירים ומחזות, ההדיר ראובן גולדברג, ירושלים: מוסד ביאליק, עמ' 131-194.  
 גולדשמידט, מתי, 2001. "התנ"ך בריקודי-העם הישראליים", רוקדים 57 (נובמבר), עמ' 16-19.  
 גורביץ', זלי, 2013. קול דדים: על לשון האהבה של שיר השירים, תל אביב: כבל.  
 הלוי, משה, תשט"ו. דרכי עלי במות, תל אביב: מסדה.

- וילוני-חובב, ש', 1922. "הדריפו", דאר היום, 25.7.22, עמ' 2.
- ימבור, יוסף, 1945. "קיבוץ חוגג את חגו", על המשמר, 12.10.45, עמ' 3.
- ירושלמי, דורית, 2013. דרך הבימוי: על במאים בתיאטרון הישראלי, אור יהודה ובאר שבע: כנרת זמורה-ביתן דביר ואוניברסיטת בן-גוריון.
- כהן, יעקב, 1960. כתבי יעקב כהן, כרך ב: כתבים דרמטיים, תל אביב: דביר.
- לויטן, אולגה, 2006. "מחזאות רוסית בתאטרון העברי והישראלי: מפגש עם תרבות אחרת", עבודת דוקטור, האוניברסיטה העברית בירושלים.
- לוצאטו, משה חיים, 1972. מגדל עוז, ההדיר יונה דוד, ירושלים: מוסד ביאליק.
- מרכז התאחדות התימנים בא", 1942. "למה נעלבו אחינו התימנים?", המשקיף, 1.4.42, עמ' 9.
- נוימן, בעז, 2009. תשוקת החלוצים, תל אביב: עם עובד.
- סדן, מיכל, 2011. הרועה העברי: גלגולם של דימוי וסמל מספרות ההשכלה לתרבות העברית החדשה בארץ-ישראל, ירושלים: יד יצחק בן-צבי.
- עוז, אברהם, 1990. "מבוא", ויליאם שקספיר, כטוב בעיניכם, בתרגום אברהם עוז, תל אביב: דביר, עמ' 48-29.
- פולאק, אהרן, תש"ט. עזה כמות אהבה, תל אביב: עין.
- פוקו, מישל, 2003. הטרוטופיה, בתרגום אריאלה אזולאי, תל אביב: רסלינג.
- פסח, יצחק, 1945. שיר-השירים: מחזה מוזיקאלי, מעברות: קיבוץ מעברות.
- פרדקין, דפנה, תשמ"ו. "מקורות ליצירתו של מתתיהו שלם", עלי שיח 23, עמ' 109-127.
- שוואף, קורינה, 2000. "כך נולד תאטרון: התאטרון היהודי והעברי בשלהי המאה ה-19", עיונים בתקומת ישראל 10, עמ' 477-489.
- שוהם, חזקי, 2013. מרדכי רוכב על סוס: חגיגות פורים בתל-אביב (1908-1936) ובנייתה של אומה חדשה, רמת גן: אוניברסיטת בר-אילן.
- שץ, בוריס, תרפ"ד. ירושלים הבנויה: חלום בהקיץ, ירושלים: בצלאל.
- תמיר-גז, נעמי, 1981. "על מגעים ספרותיים ומבנה העומק של 'מגדל עוז' לרמח"ל", הספרות 30-31, עמ' 95-100.

- Erzberger, Joanna, 2011. "I Sought Him, But Found Him Not' (Song 5:6): Public Space in the Song of Songs," *Old Testament Essays* 24(2), pp. 346-362.
- Garrett, Duane, 2004. "Introduction," *World Biblical Commentary*, vol. 23B: *Song of Songs, Lamentations*, Nashville: Thomas Nelson Publishers, pp. 13-121.
- Gifford, Terry, 1999. *Pastoral*, London: Routledge.
- Guilat, Yael, 2001. "The Yemeni Ideal in Israeli Culture and Arts," *Israel Studies* 6(3) (Fall), pp. 26-53.
- Henke, Robert, 1997. *Pastoral Transformations: Italian Tragicomedy and Shakespeare's Late Plays*, Newark: University of Delaware Press.



- Inbar, Donny, 2012. "No Raisins and Almonds in the Land of Israel: A Tale of Goldfaden Productions Featuring Four Hotsmakhs, Three Kuni-Lemls, Two Shulamits, and One Messiah," in Joel Berkowitz and Barbara Henry (eds.), *Inventing the Modern Yiddish Stage: Essays in Drama, Performance, and Show Business*, Detroit: Wayne State University Press, pp. 295–320.
- Issacharoff, Michael, 1981. "Space and Reference in Drama," *Poetics Today* 2(3), pp. 211–224.
- Jestrovic, Silvija, 2005. "The Theatrical Memory of Space: From Piscator and Brecht to Belgrade," *New Theatre Quarterly* 21(4), pp. 358–366.
- Keil, Carl Friedrich, and Franz Delitzsch, 1986. *Commentary on the Old Testament in Ten Volumes*, vol. VI: *Proverbs, Ecclesiastes, Song of Solomon*, trans. James Martin, Grand Rapids: William B. Eerdmans Publishing Company.
- Manor, Dalia, 2001. "Biblical Zionism in Bezalel Art," *Israel Studies* 6(1), pp. 55–75.
- McAuley, Gay, 1999. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Metzer, Jacob, 1998. *The Divided Economy of Mandatory Palestine*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Milton, John, 1953. "Reason of Church-Government," *Complete Prose Works of John Milton*, vol. 1, ed. Don M. Wolfe, New Haven: Yale University Press, pp. 736–861.
- Origen, 1957. *The Song of Songs: Commentary and Homilies*, trans. R.P. Lawson, New York: Newman Press.
- Pardes, Ilana, 2013. *Agnon's Moonstruck Lovers: The Song of Songs in Israeli Culture*, Seattle: University of Washington Press.
- Perrone, Lorenzo, 2006. "'The Bride at the Crossroads': Origen's Dramatic Interpretation of the Song of Songs," *Ephemerides Theologicae Lovanienses* 82(1), pp. 69–102.
- Sampson, Lisa, 2006. *Pastoral Drama in Early Modern Italy: The Making of a New Genre*, London: Legenda.
- Sierra, Sergio J., 1960, "The Literary Influence of G.B. Guarini's *Pastor Fido* on M.H. Luzzatto's *Migdal Oz*," *JQR* 50(3), pp. 319–337.
- Spiegel, Nina S., 2013. *Embodying Hebrew Culture: Aesthetics, Athletics, and Dance in the Jewish Community of Mandate Palestine*, Detroit: Wayne State University Press.
- Tylus, Jane, 1992. "Colonizing Peasants: The Rape of the Sabines and Renaissance Pastoral," *Renaissance Drama* 23, pp. 113–138.
- Wolitz, Seth L., 2008. "Goldfaden: Theatrical Space and Historical Place for the Jewish Gaze," in Ahuva Belkin (ed.), *Jewish Theatre: Tradition in Transition and Intercultural Vistas*, Tel Aviv: Tel Aviv University Press, pp. 59–72.

