

על דיוניסוס בסנטר: במה לבלימת האדמה

טקסט תאטרון, המבוסס על ספר, המסתמך על ספרים ושירים של יוצרים קודמים, שכתבו על זיכרונות מן העבר הארצישראלי – אלה הן השכבות של ההצגה **דיוניסוס בסנטר**. הדימוי של תל ארכאולוגי, או של פלימפססט (קלף, שעליו כתבו טקסט חדש מעל טקסט ישן שנמחק), חל הן על ההצגה והן על המקום שבו היא עוסקת – דיזנגוף סנטר – שנבנה על חורבות השכונה נורדיה, שנבנתה על אדמות הכרם שהיה שייך למשפחה ערבית מיפו; וגם על המתחם הקיים היום, שהוא יציר-כלאיים של שפות, תרבויות ואתוסים מתקופות שונות. דפנה בן-שאול מנתחת את ההצגה – "אחת העבודות ההיסטוריות-הפוליטיות החשובות שנעשו בארץ" – ואת האופנים שבהם היא נותנת ביטוי לשכבות בזיכרון הקולקטיבי ולמשחק בין הזמנים.

גילוי השכבה הראשונה בספר – שתחילתה במאה התשע-עשרה, בכרם של אָדִיב הִינְאוּוי מיפו ובגלגולי המשפחה שאדמתה הופקעה לאחר שנת 1948 – מוליך לחשיפת השכבה השנייה, זו של שכונת נורדיה ושל משפחת גולדמן **מזכרון דברים** של יעקב שבתאי. הטקסט של ברגר מעוצב כמו פלימפססט (palimpsest) – מה שנכתב על גבי קלף שנמחק ממנו הטקסט הקודם, אך למעשה מתהווה מריבוד של עקבות. שלושת חלקיה של הכרוניקה מכוונים לכך, שנורדיה, שנבנתה על חולות וכרמים בבעלות ערבית כמוה כטקסט חדש, ששימר את עקבותיו של מטען העבר. צריפי נורדיה נהרסו ויושביהם פונו כאשר הוקם במקום דיזנגוף סנטר, שבנייתה הייתה חלק חשוב מן הצמיחה האורבנית של תל-אביב. במוקד השכבה הזו נמצא קבלן הפרויקט, אריה פילץ. עקבות פינני השכונה, בדמות בניינים חלופיים, מצויים בקרבת המרכז המסחרי. תולדות תכניותיו ניתנות לזיהוי במבנה הנוכחי. במינוח של הוגה-הדעות הצרפתי, אנרי לפבר (Lefebvre), גוש 6903 הוא מרחב חברתי. זהו "מרחב צבירה" של כל הנכסים והמשאבים, ש"נושא בחובו את השלילה של כל מה שקדם לו ומה שממשש לו כמצע" (לפבר, "המרחב [החברתי] הוא מוצר [חברתי]", עמ' 195-196). זהו מרחב שנתון תדיר לתהליך ייצור ומיקוח המונע על-ידי כוחות חברתיים, פוליטיים וכלכליים. גרסה מחודשת של ההצגה, שתועלה בנובמבר 2007, נושאת כותרת חדשה, **אין נופים אבודים**, שהוצעה על-ידי ברגר (שורה משני נופים של אבות ישורון). כותרת זו מפנה אל אפיון המקום כריבוד העקבות המשתמרים בו, וכוללת באמירה זו את גרסתיה המצטברות של ההצגה עצמה.

קנר, המגדירה את עצמה כיוצרת בימתית, נחשבת כיום לאחת היוצרות החשובות והפורות של התאטרון הישראלי. במהלך השנים פיתחה שפה אמנותית ייחודית לה, ובמרכזה העיקרון של "תאטרון סיפור", המותיר את השחקנים בעמדה של מספרים. נטייתה הברורה היא לפנות לחומרים

"איך אדמה בולעת את עצמה" כותב אבות ישורון בשיר, שנכלל בספרה של תמר ברגר **דיוניסוס בסנטר** (1998). חלק מן השיר מובא כסיפור-דקלום קצבי בפתיחת ההצגה **דיוניסוס בסנטר** בבימוי רות קנר. ההצגה עלתה החל משנת 2004 בווריאציות שונות – עם תלמידי משחק מן החוג לאמנות התאטרון באוניברסיטת תל-אביב, בתאטרון האוניברסיטה ובפסטיבל עכו, ועם קבוצת התאטרון של רות קנר במרכז סוזן דלל בתל-אביב (שם עובדת הקבוצה בסיוע להקת המחול בת-שבע). * תל עם שלוש שכבות, שנבנה בספר, חושף את השניות ההכרחית של מנגנון הבליעה: ברוח הזיהוי של דיוניסוס על-ידי ניטשה ככוח פורה והורס כאחד, כפי שהשכבות מסתמכות זו על זו, כך הן גם קוברות זו את זו. שניות זו של בנייה והרס חלה על המהלך ההיסטוריוגרפי עצמו: כפי שמאפשרת הארכאולוגיה הנרטיבית את זכרון המקום ואת חשיפתו כמצע למקום האחר, כך היא גם מחויבת לסיפור בליעתו.

ד"ר דפנה בן-שאול מלמדת בחוג לאמנות התאטרון ובתכנית הבינתחומית בפקולטה לאמנויות באוניברסיטת תל-אביב. היא עוסקת באמנות, תאטרון ופרפורמנס בהקשר מושגי, תרבותי ואידאולוגי. במחקרה היא מתמקדת בסוגיות עכשוויות של מטא-שפה וקישורן לתאטרון, באשליה ובשירת אשליה, ובתופעת הריקון באמנות. לאחרונה ערכה והייתה שותפה לכתיבת הספר, **קבוצת זיק: עשרים שנות עבודה**, שיצא בהוצאת כתר.

IT"א: 7: bensha@post.tau.ac.il

* השותפים לגרסתיה של ההצגה באוניברסיטת תל-אביב, פסטיבל עכו ומרכז סוזן דלל: בימוי: רות קנר; עיבוד: רות קנר ואבנר בן עמוס; עיצוב חלל, תלבושות ואביזרים: סיוון וינשטיין; מוזיקה: שוש רייזמן; אקורדיון: עמית בר-צדק; עיצוב תאורה: איריס מועלם / שקד וקס; דרמטורגיה: אייל וייזר; הפקה: החוג לאמנות התאטרון – אוניברסיטת תל-אביב / גיא כהן, גיא גודורוב; ניהול הצגה: גיא גודורוב; שחקנים: דורי אנגל, רונן בבלוקי, דפנה הרכבי, רחל זינדר, עדי מאירוביץ, גיא סלמן, ריקי עפר דה לריינה, זהבית פדידה, נתלי פיינשטיין, טלי קרק, דביר שוורצברד, מיכל שטמלר, אייל שי.



השחקן דורי אנגל בתפקיד הקבלן אריה פילץ בהצגה **דינויסוס בסנטר**

ה

נות
וגי,
נגה
על
של
חות
נות

מאה
פחה
כבה
ברון
כמו
מחק
בות.
נתה
יימר
יהם
חלק
כבה
ונה,
חרי.
של
הוא
בים,
שמש
עמ'
מונע
שת
שה,
פים
יבוד
תיה

גיום
אלי.
כזה
קנים
ורים

לא־תאטרוניים. בין היתר, היא מעבדת טקסטים ספרותיים קנוניים, שמחייבים חשיבה מחודשת על שפת התאטרון. למשל, **איימוס**, על־פי סיפור של משה יזרעאלי, **גילוי אליהו** על־פי ספרו של ס' זיהר **ואצל הים** על־פי שני סיפורים של זיהר. **דיוניסוס בסנטר** הוא מקרה ייחודי בקורפוס זה, כיוון שהוא עיבוד של מחקר עיוני. רות קנר עסקה ב**דיוניסוס בסנטר** עם כיתת משחק בחוג לאמנות התאטרון באוניברסיטת תל־אביב, ופעילותה זו התפרשה כעבודת מעבדה על פני שנת לימודים. התהליך הממושך אפשר לימוד מעמיק של הטקסט העיוני של תמר ברגר והפיכתו לחומר לעבודה משחקית בחזרות. התהליך כלל סיורים שערכה קנר עם השחקנים במקומות רלבנטיים (דיזנגוף סנטר ומרתפוי, יפו, ארכיונים), ולדבריה, הוא הביא לא רק לגיבוש ההצגה, כי אם להרחבת המבט המופנה על־ידי משתתפיה כלפי המציאות שבה הם חיים וכלפי עצמם. טקסט ההצגה נערך בהדרגה באמצעות בחירה ועיבודים דרמטורגיים של קטעים ומספר תוספות טקסטואליות. הסיפור המצטבר מהקטעים בנוי הפוך מהסיפור של ברגר (הצעתו של אבנר בן עמוס, שעידב עם קנר את הטקסט) – מדיזנגוף סנטר דרך נורדיה אל משפחת חינאווי.

דיוניסוס בסנטר מתקשרת כהצגה למסורת של העלאת ההיסטוריה על הבמה הישראלית. לדוגמא, מחזותיו של יהושע סובול, **נפש יהודי** (1982), **גטו** (1983) ו**סינדרום ירושלים** (1987), או האירוע התאטרוני המכונן של דודי מעיין וקבוצת התאטרון של עכו **ארבייט מאכט פריי מטיטלנד אירופה** (1996). כמו אירוע זה, ההצגה **דיוניסוס בסנטר** אינה מבוססת על מחזה, ודאי שלא על מחזה קנוני. היא אינה מגוללת דרמה בנויה היטב. השחקנים אינם מגלמים בה דמות במובן הרגיל, כי אם מספרים את הטקסטים ופועלים דרכם על משטח ריק בעיקרו. ההצגה הועלתה פעמים ספורות במסגרות שוליות באופן יחסי. אף־על־פי־כן, מדובר באחת העבודות ההיסטוריות־הפוליטיות החשובות שנעשו בארץ בשנים האחרונות ובתולדות התאטרון הישראלי. דרכה מוזמנים הצופים להתבוננות מחודשת הן בהיסטוריה של המקום שבו אנו חיים והן בכוחה של שפת התאטרון.

לפנינו אפוא מקרה ייחודי של הצגת ההיסטוריה על במת התאטרון הישראלי העכשווי, אך ההצגה אינה רק מימוש התאטרוני של הטקסט הכתוב. "בבליעת עצמה", כותבת ברגר בעקבות השיר של אבות ישורון, "עושה האדמה גם מעשה ריק, מתפתלת התפתלות סרק, ונותרת כפי שהייתה" (עמ' 150). סוג של בליעה עצמית מתרחש גם כאשר מתפתלת "אדמת התאטרון" בין שכבות הזמן שאותן היא מייצגת, נרתמת באפקטיביות להחייאת ההיסטוריה, ועדיין נותרת כל העת כפי שהיא או "כפי שהייתה". מנגנון הבליעה מוסב מן המקום המיוצג אל המקום המייצג – מן האדמה אל התאטרון עצמו; ומן המהלך הפרוגרסיבי אל המהלך הרפלקסיבי. כמו בפלימפססט, שעניינו כתיבת טקסט חדש על גבי הקלף המקורץ, מוטמעת בתאטרון החזרה לנקודת המוצא. העברת הסיפור לתאטרון מכוונת מתח רב־עניין בין התממשות הסיפור הרב־שכבתי לבין נטיית התאטרון למחוק את הטקסטים ואת מישורי הזמן המצטברים בו. התמונה מורכבת אף יותר, שכן המבעים התאטרוניים בהצגה אינם רק מרוכזים בעצמם. מלבד

התנודה בין בנייה להרס, שמתקיימת גם בספר, מציעה שפתה החשופה של ההצגה סוג אחר של תנודה. תנודה זו מתקיימת בין דחף התאטרון לעמוד בפני עצמו ולהפגין משחק, לבין יכולתו להטמיע בשפתו החשופה את ההיבטים האידאולוגיים של תולדות המקום.

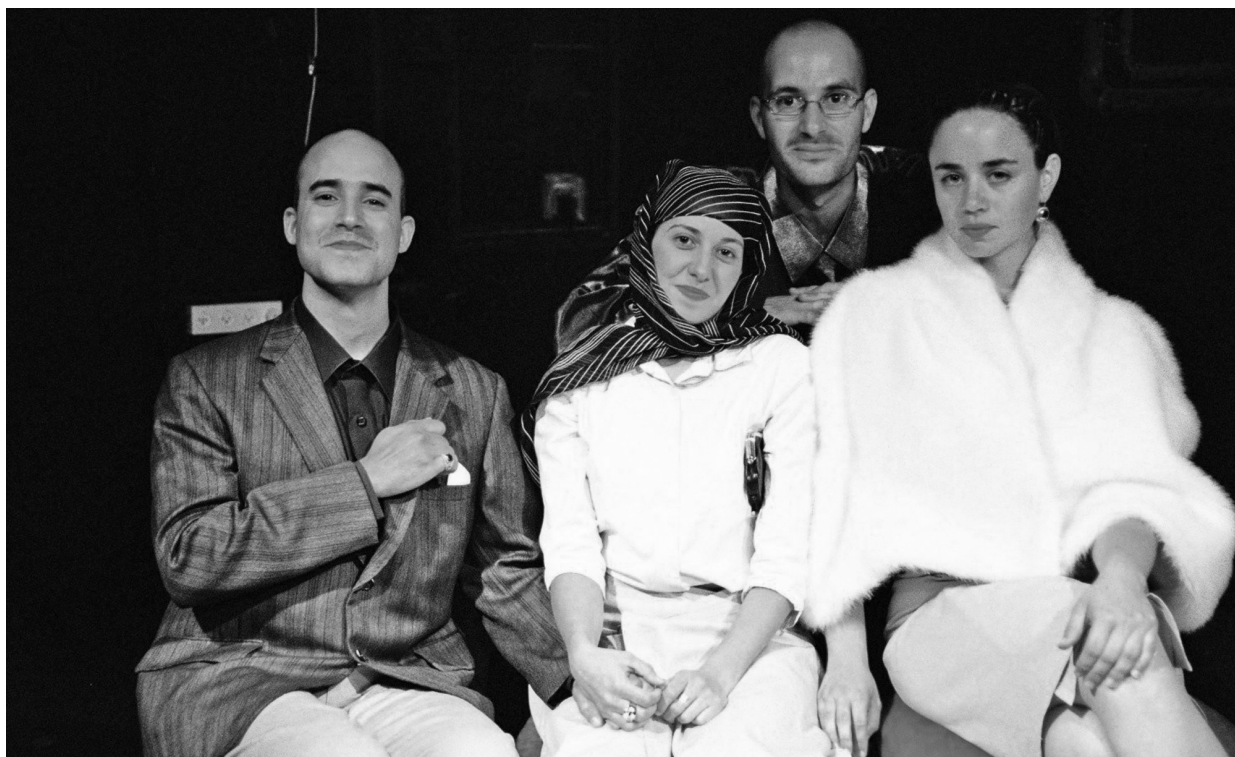
"זה המקום": בין זמן למרחב

המושג שטבע פייר נורה (Nora), "מחוזות זיכרון" (lieux de mémoire), מאפיין היטב את גילומו הספרותי והתאטרוני של המקום שבו אנו עוסקים, ודרך עיצובו כמחוז זיכרון מצטייר מקום זה כמרחב חברתי. מאפיינים אלו מאפשרים לבחון כיצד מעגן המחקר ההיסטורי את אירועי הזמן במרחב וכיצד מעבר זה בין זמן למרחב בא לידי ביטוי בהצגה.

ההיסטוריה תובעת סמכות על עקבות העבר, אך גם מכוונת לדחיקת הזיכרון. ואילו הזיכרון הוא הליך ספונטני, שרתום להחייאת ההווה, אך נתון לשכחה, לעיוותים, לתהליכי ניכוס ולנקודות תצפית משתנות. מחוזות זיכרון, המגשרים על הפער בין היסטוריה לזיכרון, הם התחליף ל"סביבות זיכרון" (milieux de mémoire), שגילמו בעבר זיכרון בטהרתו אך כיום אינן אפשריות עוד. הבחנות אלו מקבלות ביטוי מעניין כאשר מדובר בהיסטוריה מרחבית (spatial history) כמו זו שמתוארת את **דיוניסוס בסנטר**. הטקסט ההיסטורי־הספרותי, המתאר את המקום כמרחב חברתי, משמש בעצמו מחוז זיכרון. מדובר במקום, שתפקודו העירוני היומיומי מדחיק את עברו. אולם בספר חלה הפיכת המקום למחוז זיכרון גם על דיזנגוף סנטר בהווה. תמר ברגר אינה נוקטת בהליכי ניפוי ומיון המותרים את הקוראים עם תבנית זמן מאורגנת. התחליף שלה לתבנית זו הוא מיקוד בפרטיו הקונקרטיים של המקום, שמסיטים את נקודת המבט מן האירועים המכוננים והמוכרים אל סיפורים אנושיים. הסיפור מתחיל ברצח אדיב חינאווי בשנת 1939, כפי שנזכר על־ידי בני משפחתו. זוהי פעולה מחקרית שיוצרת קונוטציות תרבותיות ושפע תובנות וקישורים פרשניים.

הספר הופך למקום מפגש בין החומרי, הפונקציונלי והסמלי – בין המקום שאינו אלא חלקת אדמה, ייעודיו השונים (כרם, מגורים, קניון) וכושרו לסמל או להוות מטונימיה של היסטוריה פוליטית וחברתית רבת־פנים. מכאן, הפיכת דיזנגוף סנטר למחוז זיכרון באמצעות המחקר התרבותי־ההיסטורי חושפת את מעמדו הפוליטי־החברתי והופכת את המקום המתואר למרחב חברתי. על־פי דולורס היידן (Hyden), בספרה *The Power of Place*, מחקר בכלל יכול להוות נקודת מפגש בין מקום כמרחב חברתי לבין מחוז הזיכרון. כוחו החברתי של המקום בא לידי ביטוי, כאשר באמצעות פעולת המחקר חוברים זה לזה הגאוגרפיה התרבותית, ההיסטוריה החברתית והתכנון האורבני. תביעה, מצד חוקרים, לזיכרון אורחי ציבורי חושפת ומבססת את מעמד הפוליטי של מרחבים הנבחרים להתייחסות מסוג זה.

מחוזות זיכרון נגזרים, על־פי נורה, מהיעדרו של זיכרון קולקטיבי ספונטני, והם מצדם מחייבים ומעודדים את הרצון לזכור. בספרה של ברגר מובע הרצון לזכור לפחות בשני מישורים: רצונה של חוקרת התרבות, המעורבת והמרוחקת



השחקנים רחל זינדר, דפנה הרכבי, דביר שוורצברד וגיא סלמן מגלמים את בני משפחת חינאווי בהצגה **דיוניסוס בסנטר**

הסיפור. זהו חלל ריק בעיקרו, שהקהל יושב מארבעת צדדיו, ומשמש כמקום המשחק או הפעולה במפולס הרצפה (ולא על במה מוגבהת). בשיח על חלל יוכר התאטרון כחלל משחקי, כפי שמכנים זאת גיי מק'ולי (McAuley) ופטריס פביס (Pavis), שכן זהו חלל שמעוצב דרך תנועת השחקנים ולא בהכרח דרך תפאורה. קבוצת השחקנים-המספרים הפועלת בחלל זה אינה רק מייצגת דמויות שמשיכות למקום. היא משחקת את המקום, על אנשיו. כחלק מפרולוג שעדיין לא קשור בשכבה כלשהי, ממקדת קבוצת השחקנים – וליתר דיוק, קבוצת הדמויות הבימתיות – את הסיפור במקום:

זהו סיפור על מקום וזה המקום: גוש 6903, דיזנגוף סנטר, לב דיזנגוף, שכונת נורדיה לשעבר, שכונת הצריפים, אדמת חינאווי, כרם חינאווי, הבית של צביה גוטסדינר, בור ענקי, הנכס של מנדלמן, של פדרמן, של פילץ, אדמת נפקדים, גבולה המזרחי של תל אביב, תיק 3-559-393 בארכיון ההיסטורי של העירייה, התחנה התשיעית של קו 5 במסלולו מדרום לצפון, אדמת חול וכורכר, מקום עבודה, מחסה מהגשם. [...] היות שזהו בראש ובראשונה סיפור על בני אדם – בתיהם, חפציהם, זיכרונותיהם, חלומותיהם, היעדרותם הנוכחת – הוא יסופר דרך השמות. שלושה שמות, שלוש משפחות: חינאווי, גולדמן ופילץ (מתוך טקסט ההצגה).

המשפטים הללו נעים בין השחקנים בקצביות, כאשר הם ישובים במקומות שונים, חלקם בקרב הקהל. הטקסטים המושמעים לאורך כל ההצגה מופנים אל הקהל, אופפים

כאחד, מוליך את רצונם של המעורבים (והמרוחקים בדרכם) בשכבות המקום. התובנה המשרתת את הרצון לזכור – שבאה כיום לידי ביטוי בעיקר בפרקטיקות של התרבות החזותית – היא, כי הכול נתון לתיעוד, לשימור, לתזכורת. מה שהונצח בהקלטה או בצילום – תוך קיום המצווה הדמוקרטית "תעד ככל יכולתך, משהו מכל זה כבר יישאר" – נקרע מתנועת ההיסטוריה ומוחזר אליה כשכבר אינו חי אך עדיין לא מת. לא אחת "מחזירה" ברגר את הנתונים למחוז הזיכרון הטקסטואלי כשהיא מסתייעת בתיעוד ארכיוני. למשל, הספר כולל רשימות מלאי ומצאי שאיתרה בדוחות ובארכיונים. רשימות אלה לא עברו עיבוד נרטיבי. כך נמצא בספר רשימות של מה שהותירו אחריהם הפלסטינים, למי ועל-פי איזה סדר הועברו העיזבונות, מיפוי השכונות "לפי שנות גאולת אדמתן", משלח-היד של תושבי נורדיה, שמות המשפחות, בתי-העסק בדיזנגוף סנטר ועוד. דווקא רשימות הנתונים היבשות הופכות למוטיב טעון בהדגישן כי השימור הארכיוני חל על כל השכבות, וכך גם מודגשת ההקבלה ביניהן. הספר לפיכך הוא מחוז זיכרון המצוי בין זמן למרחב. מרחב טקסטואלי זה כולל דימויים חזותיים, מחוות ואובייקטים. הטקסט **דיוניסוס בסנטר** אינו זהה למקום, אלא מהווה מחוז הזיכרון והגו ישות בפני עצמה. במונחי פייר נורה, מחזות זיכרון אינם שוללים את התוכן ההיסטורי, ואף-על-פי כן הם רפלקסיביים, מרוכזים בעצמם עד כדי שלילת ממשותו של המקום ושל האירועים ההיסטוריים עצמם.

בהצגה **דיוניסוס בסנטר** הופך מחוז הזיכרון הטקסטואלי לחלל קונקרטי, וכרוך במימוש גופני, חזותי וצלילי של מקטעי

אותו ומכוונים לחוויית השתייכות קיבוצית. חלל תאטרוני זה מוסב לאותו מחוז זיכרון טקסטואלי, שאינו זהה לתולדותיו של המקום המתואר, אלא מרוכז בעצמו. ובאורח דרסטי, זוהי מחוז הזיכרון הטקסטואלי למימוש מרחבי ומוצג כחלל קונקרטי.

בתחילתה של שכבת ההווה – דיזנוף סנטר – שבהצגה היא נקודת מוצא לקילוף השכבות, מואנשת רשימת החנויות של המרכז המסחרי. רשימות המצאי הארכיוניות שנכללות בספר הופכות מספר פעמים לטקסט משחקי. במקרה פותח זה, השחקנים קמים ומתחילים למנות את בתי-העסק בדיזנוף סנטר בהליכה מסוגגנת וקצובה, תוך סימון מספר החנויות באצבעות ("אביזרי אופנה – ארבע [...] מוצרי חשמל – שמונה [...] סלונים כלה – שישה-עשר") ואילו סטרציות קוליות וגופניות עדינות לסוג החנות (כמו סימון "כלי נגינה" בטון שירי וסחרור הגוף ב"תקליטים"). בהמשך מתוארת מחלקת הגרביים של דיזנוף סנטר, כשבמרכז שחקנית-מספרת, שעוטה זהות של לקוחה, שהיא גם התממשות הסיפר הנשי, ומסיבה שוכבים המשתתפים ברגליים מורמות ומונעות – דימוי של גרביים מואנשות ומגיבות. לאחר מכן מטביעים השחקנים בגופם ובתנועתם, כשהם נושאים כיסאות מעל הראש, את האדריכלות של הבניין. תיאורה הכתוב של האדריכלות מדובר והופך להוראת במה משחקית שמממשת את המשפט הנאמר "מערכת התנועה [...] שמתפתלת ומסתעפת ותובעת שיטוט מתמיד בחלל". אפיזודות בימתיות אלו הן המחשה לכך, שהמצאי במחוז הזיכרון אינו מסתכם בארגון האירועים המכוונים על ציר הזמן. הבמה והשחקנים מזוהים, עוד יותר מכך, עם מבנה המקום ועם מה שמאכלס אותו: סך כל הדברים, החנויות, החפצים, המסמכים הגנוזים, וכמובן – האנשים.

בהצגה מועצם שוויון הערך בין האנשים למקום המוטבע בגופם. עוד יותר מהחלל, השחקנים הם המקום. באמצעות תחביר בימוי זה הופכים השחקנים את המהלך שנפרש בזמן למרחב אנושי נחוה ורב-קולי. במונחיו של החוקר פרדריק ג'יימסון (Jameson), בספרו **הלא-מודע הפוליטי** (*The Political Unconscious*), מבע משחקי זה הוא חלק מתהליכים צורניים שמתבקש להבינם כתוכן. במישור ניתוח זה, מסביר ג'יימסון, יכול להתרחש היפוך דיאלקטי כאשר האידיאולוגיה המשוקעת בצורה נפרדת מן התוכן הגלוי של היצירה ומבטאת את הלא-מודע הפוליטי של היצירה. במקרה של ההצגה **זיוניסוס בסנטר**, אין המדובר בהכרח בהיפוך אידיאולוגי, אלא בהטמעת המובנים האידיאולוגיים של הספר במבעים התאטרוניים הבסיסיים – החלל והמשחק. הדיאלקטיקה, במצב שבו שחקנים הופכים למקום, מצויה בעיקר במשמעות הכפולה של המבע: מצד אחד, מימושו של חלל זה דרך האנשה פירושו הומניזציה של תולדות המקום. הרי נכתב ונאמר ש"זהו בראש ובראשונה סיפור על בני אדם". ומצד אחר, בני האדם-השחקנים עוברים תהליך של דה-הומניזציה: דרכם נראים אנשי המקום כמחופצנים, כנתינים של תהליכי הייצור והמיקוח.

לטענת אמנון רז-קרקוצקין, במאמר ביקורת על הספר שפורסם בהארץ (2.9.1998), ברגר מעלה לסדר היום את הכחשת שאלת הפליטות. עם זאת, היא מתארת את התפתחותה

של תל-אביב כתהליך אוטונומי, שנוגע לצמיחת העידן הקפיטליסטי ולאורבניזציה, "כאילו מדובר באי שאינו קשור להתפתחויות האחרות בארץ". בהצגה מועצם דימוי האי, גם מפני שהמקום ממילא מוגבל לחלל הקונקרטי ולמשחק, וגם מפני שמבעי התאטרון מבליטים כל העת את הממד התאטרוני של האירוע. בנוסף, כאשר יוצרת ההצגה את שוויון הערך בין האנשים למקום, דרך המשחק המטביע את שכבות הגאוגרפיה השונות בתנועת הגוף, מטשטשות ההבחנות בין סוגים וסובייקטים שונים של דיכוי והדרה. דרך תחביר בימוי אחדותי זה חל ההפצון על כל שכבות האי ואנשיו.

ואולם אי זה, כפי שהוא מעוצב בתאטרון, נוטה לבלוע הן את הפרשנות המכוונת להומניזציה והן את זו המובנת כדה-הומניזציה. מיקודו הראשוני של הסיפור במקום מסתיים במילים "וכשדיזנוף סנטר ייהרס בידי יזם חדש בעל תושייה או ייהפך לגן בלב העיר, הוא יהפוך לעוד יסוד מיסודותיו המצטברים של תל זה". כאקורד אחרון גולש הסיפור התאטרוני לדקלום קטוע בעל קונוטציה ברורה של משחק ילדים – "איזה גן? גן חיות. איזה חיות?". משחקיות זו, שמובאת על-ידי קנר כהד ותוספת לטקסט של ברגר, מתעלת את גלגולי האדמה אל משחקיה האינסופיים של השפה. היא גם מטמיעה את רעיון ההרס בפירוק או במסמוס של פיסת הטקסט. תבנית ההצגה, שכבה אחר שכבה, מעלה את השאלה עד כמה ניתן לחפור. בתוך כך מתחפרת ההצגה בעצמה – במשחקיות של שפת התאטרון. מימושו החללי והמשחקי הקונקרטי של מחוז הזיכרון הטקסטואלי מאפשר אפוא את התנועה בין הדחף הרפלקסיבי של התאטרון, שמפגין את משחקיו, לבין הפיכת המבע התאטרוני לעמדה אידיאולוגית, גם אם כפולת פנים, כלפי תולדות המקום ואנשיו.

"לא זוכרת כמה זמן": דרמטורגית ההווה

זמן ההווה בולט ונוכח בספר ובהצגה. ההווה שאינו ניתן לאחיה מובלט כעמדה, שמבעדה מתואר העבר ומודגשת חלופיות המקום ואנשיו. נוכחות ההווה משמשת לביסוס המהלך ההיסטורי הרב-שכבתי כמהלך של הרס ובנייה בלתי-פוסקים. באורח מורכב, ההווה בספר והמבעים הדרמטורגיים והתאטרוניים הקשורים בו, הם גם גורם מרכזי בהצבת תפישת זמן נגדית.

בטקסט הכתוב נוכח ממד ההווה היטב בהפיכת הסיפור למקום (או מחוז) מפגש בין ההיסטוריוגרפי, הספרותי, התאורטי והאישי. כלומר, ההווה נוכח באמצעות הפער הבולט בין מה שהיה לבין פעולת המחקר של ברגר. פעולת מחקר זו אינה מצטיירת כחלופית בעצמה, אך מאפשרת לעמוד על כך, שגם שכבת ההווה מועדת להרס. כפי שסיפר זה מתקיים בין הזמנים, בין סיפור העבר והמבט העכשווי, כך גם ההצגה מאמצת את מודוס הסיפור (story telling), שכולל את זמן העבר. ועדיין, התאטרון מעצם טיבו הוא פעולה בהווה המשעבדת אליה את העבר. חוויית ההווה החלופי, שממילא טבועה בביצוען המדי של הפעולות, ופעולות הדיבור בפני הקהל, מגובות בהצגה בפנייה הישירה ובמגע האינטימי. בנוסף, ההיפוך הדרמטורגי של סדר השכבות בהצגה – מן



תהלוכת פורים ביום הפיגוע בדיזנגוף סנטר, 4 במארס 1996, מתוך ההצגה **דיוניסוס בסנטר**

סוף, ולכן מתחיל כל פעם מחדש. תרגומו מארגון זמן למונחי מרחב מאפשר לומר – במילותיו של ס' יזהר **במקדמות**, שנוספו לטקסט ההצגה – "העולם הזה ילך ויתערבב לגמרי". לקראת סיום הספר, הצורך להפקיע את האירוע, שקורה במקום ממהלכו בזמן נוכח, ברגע קצר ואישי, מנוסח על-ידי ברגר בלשון הווה בתוך התמונה הכללית של המרכז המסחרי ההומה:

הסרט בקולנוע לב יתחיל רק בעוד רבע שעה, יש לי זמן. אני משוטטת בין המזנון לחלון-הראווה ולבסוף נעמדת בקצה המפלס העליון. חופש ודיזנגוף סנטר הומה אדם. פתאום נשמע מלמטה קול צווחה חדה. מסביב הכול משתק וקופא. נערה אחת רצה לעבר חברתה ומזנקת עליה בשמחה.

הן מתחבקות, ההמולה מתחדשת (עמ' 226).

הצורך להציב תפישת זמן שונה דרך תמונות של הווה מושהה מוגבר בהצגה. תמונות אלו מתבלטות במיוחד בסיומה וחברות לחזרה המעגלית שמתבצעת בהצגה אל ההווה – אל דיזנגוף סנטר. לקראת הסיום מופיעה אפיזודה, שנראית כמיזוג הפיגוע עם רגע הצווחה המשתק שמופיע אצל ברגר (ולא נכלל בטקסט הבימתי). קריסת מהלך הזמן אל תוך רגע של הווה מועברת אל עדות ארוכה, שתועדה (לרבות צילום) במפגש של קנר והשחקנים עם יעל דרור, אמה של הדס דרור שנהרגה בפיגוע (ההצגה הועלתה באוניברסיטת תל-אביב בסיוע קרן ההפקות שהוקמה על שמה). העדות מסופרת על-ידי דמותה

העבר של משפחת חינאווי אל ההווה וכלפי העתיד – יוצר, כנקודת מוצא, משוואה אליפטית בין ההווה התאטרוני (זמן ההצגה) לבין סיפורו של המקום העכשווי, הקיים. בנקודה זו, ההווה התאטרוני והמרכז המסחרי הם מאותה השכבה, מאותו מרחב תודעה. יש לציין כי ערך זה של ההיפוך מתווסף אל תפקודו כתהליך דרמטי של חיפוש, מן ההווה אל העבר (כמו זה המוכר **מאדיפוס** מאת סופוקלס). פעולות המשחק המתחלפות, המתכלות, הן שוות ערך למהלך ההיסטורי כולו. הווה המקום (דיזנגוף סנטר) הנו חלק מן המהלך, ולכן השתמרותו כפי שהוא ודאי אינה מובטחת. מצד אחד, ההיפוך הדרמטורגי המשמעותי והמבעים המשחקיים הכפופים לפעולה בהווה הם דרכו של התאטרון לבלוע ולעכל את דימוי המקום לטובת הפגנת אמצעי הייצור והשליטה של שפתו האמנותית. מצד אחר, בכוחו של התאטרון לאפיין, כעמדה המשוקעת במבע, את מהלכן החלופי של שכבות המקום.

הספר נסגר בתיאור קצר של הפיגוע שאירע בדיזנגוף סנטר ב-4 במארס 1996, כשהדגש הוא על מהירות המחיקה של סימניו לטובת חזרה לשגרה, שהונעה תחילה על-ידי הבנקים. המחיקה וההתנערות מהטראומה משמשות כעיקרון מארגן מרכזי גם ללא תלות בפיגוע, ומנגנון ההרס ההיסטורי ממשך ומתקיים לאורך זמן. מחוז הזיכרון הטקסטואלי משרטט מהלך לינארי זה, אך למעשה מכוון גם לתפישת זמן נגדית ולצורך בבלימת האינרציה ההיסטורית. הרי זה סיפור שאין לו

עידן
שור
גם
וגם
רוני
בין
פיה
גים
רותי
בלוע
בנת
גיים
שיה
ותיו
רוני
איזה
קנר
דמה
את
בנית
ניתן
של
מחוז
דחף
יכת
נים,

ניתן
גשת
סוס
נייה
עים
רכזי
זיפר
ותי,
פער
ולת
שרת
זיפר
כך
כולל
הווה
ילא
בפני
ימי.
מן

הבימתית של האם, שמשוחקת מעמדה של קרבה רגשית ניכרת ואפקטיבית. דקות ארוכות מתחברים לסיפור על הנערה שהלכה לבית-הספר מחופשת לשמש בבוקר פורים, ולאחר מכן נסעה עם חברותיה לבלות בתל-אביב. ואז – הטלפון האחרון לאם, הידיעה על הפיגוע, החיפוש, ההתקהלות בבית, חוסר-הוודאות, מצב הגוף הפגוע, הזיהוי באבו כביר. יש בכך תהליך ומעבר ממקום למקום, אבל הרטוריקה החוזרת ונשנית היא של השהיה ואובדן תחושת הזמן של האם:

נפלו כל הקווים... התחלנו לנסות לצלצל למרכזי מידע... הן הסתכלו קודם על איזה חלון ראווה של כלות... הן לא היו באף רשימה, אז חיכינו וחיכינו... הבית מלא אנשים, ומחכים, ואחרי כמה זמן, אני לא יודעת להעריך בזמן, אני לא זוכרת כמה זמן, בעלי מתקשר ואומר לי: "זהו. אין לנו יותר ילדה" (מתוך טקסט ההצגה).

סיפור-עדות זה הוא וריאציה על מודוס התמונה הסיפורית (bild) שמתארת רגע מושהה; רגע מזוייע אחד, שנמתח ומעובד לידי החוויה הנשית-האימהית. ותודעה זו לא מסוגלת אלא לחיותו דרך הניסיון לעגנו בתבנית לינארית הכוללת את פרטי הקודם והאחר-כך. לצד בניית הזהות האימהית מתבסס הסיפור כתמונה דרך כניסתה של שירת דמויות שצועדות-רוקדות באיטיות כשהן מחופשות – בתוספת כובעים וחלקי לבוש – ואחת מהן עטורה כשמש. מלבד נקודת החיבור שנוצרת בין החוויה הפורמית-הקרנבלית למחול המוות (dance macabre), הצעידה המקרית והגורלית של הבת אל המקום נותרת כפופה לנקודת התצפית – לרגע המשוך והמפורק של האם. אין זו אילוסטרציה של מה שהיה, אלא תמונת-תודעה נצחית. הרגע שעוצר את העולם הוא במקרה זה לא טריביאלי כלל, ולפחות אם הנך אָם (ולא בנק), הבררה היחידה היא כנראה לחוות אותו עד קץ הימים כהווה מתמשך. מהלך האירועים כפי שהשתמר בתודעת האם כמו מקופל ברגע הצווחה החדה, שאותו מתארת ברגר.

לאחר עדות האם הבימתית נכנסת דמות נשית של מלאך ההיסטוריה, שאומרת את הטקסט של ולטר בנימין, שנכלל בספר, כשהיא אוחזת עֲרַמַת סמרטוטים שמהווה חלק מתלבושת לבנה. היא שומטת אותה לקרקע ומתחילה ללכת לאחור. זהו מימושו הבימתי של "אֶנְגֵלוֹס נֹבִיס" של פול קלי (Klee), שנדחף על-ידי סערת הקדמה לעבר העתיד, בעוד עֲרַמַת ההיסטוריה לפניו הולכת ומתגבהת. ככל שהיא מתקדמת, הערמה המחוברת לגופה כחבל טבור הולכת ונפרשת. התנועה המתוארת בדימוי של בנימין וזו של הדימוי הבימתי נותרות בגדר תמונה. את עוקצה ניתן למקם לא ברעיון הקדמה, אלא במעמדה הנצחי של התמונה עצמה. תנועה זו – בזיקה עמוקה למיתוס השיבה הנצחית – ממוטטת את המחיצות בין הזמנים בפולשה אל העתיד. כמעשה חבל הסמרטוטים הבימתי, מחובר העתיד אל פעולת ההווה ולהיפך. באפילוג של הספר, שגם חותם את ההצגה, ממשיך המהלך של ברגר כלפי הריסותיו העתידיות של המרכז המסחרי:

בחלומי אני רואה את דיזונגוף סנטר מתפוגג באוויר וכל דייריו ובוניו ומפוניו ומעבדיו ורוקדים בין הגפנים. אחר-כך אני קונה לי שמלה (עמ' 227).

בחלום העתידי ההרס הוא לא אותו מהלך קווי בלתי-פוסק, אלא זה המאחד בין השכבות, מחייה את העקבות, וכך מממש את הרציונל הא-היסטורי שטמון בו. החזרה אל השגרה האיטית והשולית היא משקל נגד לחלום או לחזון החובק-כול. אולם זהו גם תיעול העתיד לתמונת ההווה הרגעית. "אני קונה לי שמלה" ובאותו הרגע, באותו המקום, צפון ההרס שהיה, שיהיה, שהנני.

מלבד רגעים תמונתיים אלה – עדות הפיגוע, מלאך ההיסטוריה ותמונת החלום – משמש גם תחביר הבימוי לבלימת הזמן. שכן זהו שילוב מובחן של מבעים, המקנה ארגון אחדותי לדימויים המתחלפים. השניות המאפיינת את תולדות המקום משתקפת אפוא בתאטרון וזוכה בהצגה להבלטה. בתאטרון טבועים גם אותו מנגנון היסטורי של הרס ומחיקה המתבטא בכפיפותו להווה החלופי וגם הצורך בבלימת הזמן, בתפישתה המעגלית של ההיסטוריה ובקריסת השכבות של המקום. תפישת הזמן המורכבת, שמשתקפת במבעי התאטרון דרך יחסה של ההצגה להווה, אינה סותרת את האינטרסים העצמאיים של התאטרון. לתאטרון, המייצר ומוחק את דימויו המתחלפים על ציר הזמן של ההצגה, צורך בסיסי לעצור את הזמן, להשתמר ולהיזכר. כאשר קנר נענית בדרכה לבלימת הזמן אצל ברגר, נעה ההצגה בין עיצוב בימתי של עמדה או אידאולוגיה לבין הצורך בשחרור התאטרון ממהלך הזמן המתחלף.

"היצירה הגדולה יש מאין": מחוז זיכרון מודולרי

חלל המשחק הריק בדימוי **בסנטר** מעוגן במסורת ארוכה בתאטרון, מן התאטרון השקספירי והבמה האליזבתנית ועד לתאטרון המודרני (כמו פרקטיקת העבודה של הבמאי הצרפתי ז'אק קופו [Copeau] ונקודת המוצא של פיטר ברוק [Brook] בספרו **החלל הריק**). חלל המשחק הריק, בהצגה זו ובכלל, הוא זה המפגין את זהותו הקונקרטיית כתאטרון וכזירת משחק. תכונה זו היא המקצינה את זמינותו לשמש מצע המוטען בדימויים או מִכַל מודולרי של זיכרון. בנייתם של הדימויים בהצגה מחייבת את פעולת המחיקה (ההרס, ההדרה, בליעת האדמה), שמקנה לחלל הריק כל פעם מחדש את מעמדו כמצע הקיים לעצמו או "חוזר לעצמו". מצע זה הוא אפוא גם של אדמת המקום המיוצג וגם של במת התאטרון. למנגנון דו-סטרי זה כמה ביטויים.

בפינת החלל הריק ערימת כיסאות או שלדי כיסאות, שהיא דימוי חזותי למבנה התל ולמכלול המבני של השכבות המצטברות זו על זו. הבחירה לערום דווקא כיסאות ריקים מתחדדת כאשר מתברר תפקודם המרכזי כאביזרי משחק. השחקנים נכנסים כשהם נושאים כיסאות מסוגים שונים ומתיישבים עליהם. כיסאות אלה, שהותאמו במיוחד להצגה, משמשים לכל אורכה כאביזר מודולרי – אביזר שמשמש לפונקציות מגוונות. הם בגדר במות על במות, שמבודדות ומבליטות דמות ופעולה; סידורם החוזר ונשנה בחלל המשחק הוא חלק חיוני מבניית המעברים הרבים ממקום למקום; תפקודם הפונקציונלי והסמלי כפוף כל העת לפעולת המשחק ונע בין שימור ייעודם המוכר לבין הסבתו

הבגד העליון. דמויות אלה מיוצגות על-ידי שחקנים יהודים, שמאמצים במודגש מבטא ואינטונציה, אך זהותם נותרת חשופה. מפגש רב-תרבותי זה של יהודים המשחקים ערבים המדברים בעברית-אנגלית-מבטא ערבי הופך חלק מהבנייתם כפליטים שהוגלו מזהותם, משייכותם למקום.

תפקוד הסיפור כמצע משתנה ניכר גם בכך, שכולם לבושים בחולצות לבנות ובחצאיות או במכנסי חאקי. התלבושות מופיעות בווריאציות ונתונות לתפעול מודולרי – הן מתפרקות, נלבשות על חלקי גוף אחרים, וגם הפעלת צווארונני החולצות ושרוכייהן הופכים להיות חלק בבניית מחוז הזיכרון – חלק ממערך המימוש הקונקרטי של שכבות הסיפור, שגם בדרך זו חוזרות ומתכנסות (או קורסות) אל המשחקיות המופגנת של התאטרון.

תפקודים מודולריים אלה של החלל, הכיסאות, המשחק ומשחקי התלבושות נטענים בערך חברתי-פוליטי הודות להקשר היסטורי המאפשר השלכה. על-פי ג'יימסון, ראוי להציג את המושג "הקשר" באור מורכב יותר. יש להבין שלצורה, ובמקרה שלנו הצורה האמנותית, יש subtext ולא רק הקשר היסטורי.

במילותיו, פרשנות היא בין היתר

שכתוב הטקסט הספרותי בדרך שבה טקסט זה עצמו ייראה כשכתוב או בנייה מחדש של 'סבטקסט' היסטורי או אידאולוגי קודם, ויש תמיד להבין, ש'סבטקסט' זה לעולם אינו נוכח באופן מידי ככזה, אינו מציאות חיצונית סבירה כלשהי ואף אינו אחד הנרטיבים המקובלים של ספרי הלימוד של ההיסטוריה, אלא עליו בעצמו תמיד להיבנות (מחדש) בדיעבד (ג'יימסון, עמ' 79).

אותו "סבטקסט" שאילו מתייחס ג'יימסון – הלא-מודע המוטבע במבע עצמו – כולל במקרה זה את המיתוס הציוני והאורבני של צמיחת תל-אביב. בניסוחו של שרון רוטברד, בספרו **עיר לבנה, עיר שחורה**:

מכיוון שהרעיון החשוב של הציונות היה נורמליזציה של העם היהודי, לא ירושלים כי אם תל אביב, העיר הלבנה, היא ציון האמיתית. היא נולדה טאבולה ראסה בהגרלה של אחוזת בית על החולות, לא היה שם כלום לפני, היא לא באה על חשבון אף אחד וכל מה שעשתה היה להפריח את השממה (רוטברד, עמ' 85).

בהצגה מופיע המיתוס המבטא את הלא-מודע דרך סיפוריה של "אגדת פלאים על הולדת העיר העברית הראשונה". במילות ברגר, עיר זו היא "היצירה הגדולה יש מאין" (עמ' 79). "מה שנשתכח ואולי הושכח", היא כותבת, הוא ש"כמעט כל אדמות תל אביב היו במקורן שייכות לערבים. אף שרובן נקנו מידי הבעלים בלא כפייה ורק חלקן הופקעו אחרי 1948" (עמ' 83). במילות רוטברד, "אם בכל ארכיטקטורה יש משהו אנתרופומורפי וכל בניין הוא משל על בני אדם" (עמ' 88), אזי בהצגה **זיוניסוס בסנטר** פעולת האדם/השחקן היא גם משל לבניין. ואילו הבניין הוא מטונימיה למרחב האורבני שצמח לכאורה מהריק. מובן, שבניית סיפור המקום דרך המשחקים המודולריים אינה רק לצורך הפגנת שפת התאטרון, שכן שפת התאטרון מטמיעה בתוכה "סבטקסט" אידאולוגי בעל רציונל מורכב: הן של מנגנון המחיקה המאפשר בנייה חדשה, והן של הכחשת ההדרה וחיי הפליטות. כמו המיתוס של

לדימוי אחר. למשל, הצגת דמותו הבימתית של אריה פילץ, הזים והקבלן של דיונוף סנטר, כרוכה בהפעלת כיסא נדנדה: הכיסא הריק, שמונע קלות, מייצג זיכרון ראשון – מות סבתו. טיפוס מהיר על הכיסא הוא אינדיקציה חטופה לזיכרון משמעותי שני – נאומו של אחיו האהוב באספה של הפועל המזרחי. כאשר מסופר שארז את חפציו ויצא לארץ ישראל, נלבש הכיסא על הגב כתרמיל. כאשר מסופר כי "תנאי הגלות לא אפשרו ליהודי לעסוק במקצוע ממשי וקבוע, והוא נאלץ היה לעסוק בחפצים שתמיד יוכל לשאת עמו", הופך כיסא זה לסמל של מכלול תנאי התלישות בגלות. בגרסה ראשונה של ההצגה נתלה מלמעלה גם "מובייל" גדול ומורכב מחפצים ביתיים, שמסייע בהרחבת רעיון העקירה והתלישות לכל שכבה, לרבות פוטנציאל ההרס של דיונוף סנטר. אביזרי הכיסאות – גלגול בימתי פעיל של תל הכיסאות – נתונים לתנועת הזיכרון ושותפים בהבנייתו.

כמו החלל הריק ומשחקי הכיסאות, גם השחקנים אינם מייצגים דמויות במובן המוכר. סוג המשחק הוא זה המסווג על-ידי ברט סטייטס (States) כמודוס משחק בשיתוף-פעולה (Collaborative Mode), שכרוך בפנייה ישירה לקהל. זהו הערוץ הדומיננטי של תאטרון-סיפור, ואת גווניו מפתחת קנר מזה שנים. במקרה הייחודי של עיבוד המחקר לתאטרון, השחקנים למעשה מממשים ומאנישים את הסיפור ההיסטורי-הספרותי. כך הופכת קבוצת השחקנים לצורת ביטוי מופגנת, חשופה, של המקום ואנשיו. הקבוצה כולה היא התחביר, אבני השפה. בפרולוג של ההצגה השחקנים-המספרים אינם לובשים בבירור כל זהות אחרת. אחר-כך מתחילים משחקי הדמויות, שבהם הסיפור נותר נוכח. כך למשל, פילץ מגולם על-ידי שחקן, אך הוא גם זה שמופקד, בגוף שלישי, על הסיפור שמתאר אותו (כאשר בתחילה מראה שחקנית לצופים את תצלומו): "והנה הוא אריה פילץ: ראש ענקי, פנים נחושים, מבטו מופנה היישר אל המצלמה. [...] הוא הקפיד על הפוזה הזאת בצילומים". השחקן הוא אם כך סוכן כפול: משמש במודגש כסיפור מואנש של פילץ בגוף שלישי, ובתוך כך מצוי בעמדת גילומו (ולמעשה מגלם את תצלומו של פילץ ואת "הפוזה"). דוגמא נוספת היא משפחת חינאווי היפואית, שמוצגת דרך העדויות של בן הנרצח, ג'וזף (ובגרסה הראשונה גם הבן דייוויד), בתו עיטאף ואלמנתו, מוקרם, ש"יושבים בלובי של מלון הילטון, שיסודותיו נעוצים בבית הקברות המוסלמי עֶבְדֵּל נַאפִּי". פריטי לבוש עם תוספות מדויקות נרתמים לעיצוב דמויותיהם והם דוברים במבטא ערבי, בעברית ובאנגלית. זהותם כאחרים, כערבים, כפליטים, ברורה לגמרי והם מובחנים זה מזה. בתוך כך עדיין נוכחת עמדת הסיפור, ה-story telling, אך מנומקת על-ידי פורמט העדות. הצופים באולם הם שהופכים לנמעניה הישירים של העדות בהווה. אפיזודה זו מתבצעת כאשר בני המשפחה יושבים על כיסאות בריפוד אדום ולפניהם כיסא שכוב שמסעודו עטוף בכפייה אדומה. האב המשויד לעבר מתממש כייצוג בימתי סמלי, וכך מתחדד הפער בין האירוע לזיכרונו המסופר. בנוסף, העדויות נותרות לרוב כפופות לייצוג הסיפור בגוף שלישי. ייצוג זה כולל יציאה מפורשת מן הדמות, כאשר השחקנית שמשחקת את הבת עיטאף נעה מספר פעמים בין דמות הבת לבין מישור הסיפור: בתפקיד המספרת, מצוין המעבר בהורדת

צמיחת העיר מן החולות, הצמיחה היא תמיד על גבי הבמה הריקה, שמזמינה את הקהל לצפות בהחייאת המקום ואנשיו ולדמותם.

התלבושות – הקשורות במבעים משחקיים נוספים – טעונות גם באופן אחר. לא ניתן להתעלם מכך, שסיפר של אישה אחת מתגלגל בהצגה לקולקטיב מספרים בעל תווי היכר מובחנים בלבן-חאקי, שמעלים קונוטציות ישירות הרבה יותר מאשר במה ריקה. אלו מועצמות על-ידי המוסיקה ונגינת אקורדיון ועל-ידי כמה וכמה התקבצויות לדקלום ושירה, כמו במסכת. כלומר, המצע הקולקטיבי לכל גלגולי המקום ואנשיו אינו בדיוק לוח חלק, ומחוז הזיכרון נותר כפוף למרחב חברתי מזהה – מרחב הייצור והשליטה של המפעל החלוצי-הציוני. נקודת תצפית דומיננטית זו היא בחירה אירונית חריפה, שגם אם נעשתה במודע, פירושה ביטוי ללא-מודע. בחלק על שכונת נורדיה מתקבצים השחקנים בלבן-חאקי והופכים למסמך ארכיוני חי בשירה מקהלתית:

אזרחים נכבדים, אנו תושבי שכונת נורדיה בתל אביב פונים אליכם בבקשה ובקריאה מעומק ליבנו לבוא לעזרתנו! לפני שנים רבות עלינו על קרקע שוממה, כששטח השכונה היה עדיין מוקף פרדסים וחול [...] לפני שלוש וחצי שנים התחילו קבלנים רבים להתעניין בשכונתנו, [...] אשר משום מה רק הם זכו בקניית כל אדמת השכונה, [...] הקימו לנו הקבלנים 'קסקטינים' [...] אנו, תושבי שכונת נורדיה, מאמינים שהזכות על אדמת האויב הנטושה שייכת בראש ובראשונה לתושבי השכונה, ולא לקבלנים (מתוך טקסט ההצגה).

הקובלנה המופנית לרשויות הופכת לפנייה של קולקטיב אזרחי אחד לאחר – זה המיוצג בהכרח על-ידי הקהל. כולם (ומוטב, כולנו) משויכים למרחב החברתי, שבו אמורה לשרור סולידריות לגבי הקרקע השוממה שהפכה לקרקע נטושה, כרקע הכרחי להבנת התסכול והוויית ההדרה של תושבי השכונה. הקהל מוזמן לאגור בתודעתו את חווית ההדרה ולקשר אותה – בבוא השכבה השלישית – להוויית הפליטות של משפחת חינאווי. ואולם בעיצובם החלקי של תושבי נורדיה כאנשים פשוטים וקשיינים, דרך מבעי הקול ותנוחת הגוף, אין כדי להפכם לאחרים שווי-ערך. סממני החלוציות הם שחלים על עיצובם. זהו המצע שממילא מאפיין את מראה השחקנים ומחוויותיהם. דמותו הבימתית של פילץ משויכת לאותה שותפות. האינטרס הכלכלי המובהק – המשייך את הצמיחה האורבנית להתרחבות הקפיטליזם – מוסב לדימוי חלוצי באמצעות מראה דמותו הבימתית, המחווה הנחושות והאמונה הדמגוגית המתלווה אליהן, כשהיא מאורגנת כנאום (על גבי הכיסא):

דיזנגוף סנטר יהיה מונומנט בעיר. הפרויקט ייבנה בשיטות המתקדמות ביותר ויושלם בתוך ארבע שנים ואז, אם ישאלו איפה כיכר דיזנגוף יגידו להם, ליד דיזנגוף סנטר! (מתוך טקסט ההצגה).

גם הקהילה החלשה וגם הקבלן החזק נזקקים לאותה שותפות ולאותה הכרה, המשוקעת במצע המשחקי המזוהה מבחינה אידאולוגית. כך מתאפשרת הכללה של פניות ושכבות שונות באותו מרחב ריבוני. הם אכן שורדים ומתפתחים, כך

או אחרת, בחסות שייכות אזרחית זו. ואולם ההשתייכות המועצמת מבליטה את אזלת היד של החלשים ואת תחושת האי-הלימה בין האינטרס הכלכלי לפתוס הסוציאליסטי. התלכדות השחקנים למקהלה, שחוזרת בקול רם על חלק משיר של אבות ישורון (שנכלל בספר), נראית בהקשר זה כהפגנה של תושבי נורדיה, שמאבקם להכרה מסתיים בראייה מפוכחת של השותפות:

ראשית כל נחרב בית ראשון.

שנית כל נחרב בית שני:

בא בולדוזר בעט בבית

מעניין לבחון מה קורה למצע משחקי זה בלבן-חאקי, ונגינת אקורדיון עם מוטיבים של הוֹרָה, כאשר הייצוג – שערך בהצגה כשכבה שלישית – הוא של הבעלות הפלסטינית על הקרקע, הבריחה מיפו, הביזה והפליטות. מלבד השימוש השונה בשפה האנגלית והמבטא, פריטי הלבוש של משפחת חינאווי חורגים מן הווריאציות החלוציות של המראה הבסיסי. הבן לבוש חולצת משי ועניבה, הבת במעילון פרווה לבן ומגפיים גבוהים, האם האלמנה עטופה במטפחת. מכתבו של בן-גוריון למשה שרת, שמזהה כי בשנת 1948 הפכו הערבים פגיעים יותר ורואה בכך שינוי חשוב, מוצהר כמסמך חי. יחסי השליטה שמתבססים בו מועברים למבע המשחקי, כאשר בעלי המראה החלוצי-הישראלי עומדים מאחורי (ומעל) בני משפחת חינאווי הִשְׁוִיבִים. הבריחה מיפו והביזה מסופרות דרך רשמים וקבילות שהפנה המושל הצבאי הראשון של יפו, יצחק צ'זיק, לגורמים ממשלתיים שונים ודרך תזכיר שהפנתה ועדת החירום של ערביי יפו לאומות המאוחדות. האנשת המסמך נעשית על-ידי דמותה הבימתית של הבת עיטאף. בתוך כך חוצות דמויות את החלל במרוצה (חלקן בלבוש שמזכיר גלבייה, מעבירות זו לזו כיסאות שנישאים מעל הראש כחפצים שנלקחים למסע או נבזזים). הדמויות חוזרות ומתחככות בבת עיטאף באופן פולשני ואלים יותר, עד שהיא מופשטת מן הבגד העליון, נותרת בגופייה לבנה וחצאית האקי וכורעת על הרצפה כשהיא מדגישה את המילים המסיימות של התזכיר – "העליבו אותם". הביזה וההרס ("ריהוט כבד נופץ לרסיסים כתחליף לביזה", נכתב בתזכיר) מיוצגים כהפקעת זהות וכאונס (לא אונס כפשוטו, אך מוזכר גם אונס ממשי – "ילדה בת שנים עשרה נאנסה"). וריאצית הלבוש של דמויות הערבים חורגת בבירור מן הזהות האידאולוגית של הלבוש החלוצי. עם זאת, הלבוש החלוצי ממשיך לתפקד כמצע לייצוגה של האחרות והפליטות הערבית ועקבותיו נותרים בלבוש של בני משפחת חינאווי. הלבוש החלוצי הוא גם הזהות שאליה חוזרת השחקנית-המספרת בעקבות אקט ההתקלפות האלים. גם כך בולעת האדמה – שכלל אינה מנוטרלת משייך, חלוצי במקרה זה – "ונותרת כפי שהייתה".

התפשטות נוספת קשורה לאפיזודות נורדיה, שתחילתן בדרי בית גולדמן **מזכרון זברים** של שבתאי, שמצטופפים בצרף ועל גבי הכיסאות-המיטות שלהם בבגדים תחתונים. אפיזודות נורדיה ממשיכות בקטעים מהספר **מקדמות** של ס' יזהר – החל במשפט "אמא לא אהבה את יפו" – שבו מתואר המפגש עם הערבים (ברגר מאזכרת את הטקסט של יזהר וחלקים נרחבים ממנו נוספים להצגה כתוספת בימוי):



השחקנית דפנה הרכבי בתפקיד מלאך ההיסטוריה בהצגה **דיוניסוס בסנטר**

הוא אינו אלא מסופר ואין זו רק עובדה כפשוטה, כי אם חלק מן האידאולוגיה של סיפורו והצגתו.

במונחי לפבר, בייצוגו התאטרוני של המקום כמרחב חברתי מועצמת אשליית השקיפות. המקום על שכבותיו יוצא לאור, הפעילות שקשורה בו ניכרת בהצגת ביטויי האדריכליים, באנשיו ובקהילתו, בתפוקתו הכלכלית. כל מרחב חברתי מדומיין למעשה על-ידי מי שמספרים וחווים אותו, אך אין הדבר ניכר ברכיביו הנוכחים והגלויים. ואולם מרחב זה מכיל גם את מה שמתואר על-ידי לפבר כמוסתר וסמוי, ולכן מסוכן ונוגד שקיפות. גם המקום המתואר **בדיוניסוס בסנטר** מכיל בעקביות אותות של חוסר-ממשות, הכחשה, היעדר קשר לאדמה וערעור דימויי ההווה הכפרית, האורבנית, המשפחתית או הפוליטית. ההיפוך הדרמטורגי בסיפור השכבות יכול להוביל למסקנה, שבעבר של דיוניסוס סנטר חבוי הסוד או היסוד לקיומו. ואולם סוד זה אינו יסוד בעל תוקף, כאשר הוא מזוהה כחוסר-ממשות. האותות המעידים על ממד בולט של פנטזמה מוטמעים בבירור במנגנון הבין-שכבתי. דרך מכלול מרובד זה ברור, כי סיפור ריקונו וחוסר-ממשותו של המקום חשובים לא פחות מאשר את סיפור בנייתו. יש עדיין לראות כיצד יסוד הפנטזמה קיים גם בתחומיה של כל שכבה וכיצד הוא בא לידי ביטוי בהצגה.

באיך אדמה בולעת את עצמה של אבות ישורון, שנכלל בפרולוג ההצגה, מופיעה גם השורה: "הקולוסיאום ריק אין בו סחורה וקונים ישר מחלון הראווה". ריקות המקום מתקשרת

"יום בהיר אחד מתאספים בכל המונייהם ועולים על המושבה בהמון פראי צורח ובנשים מייללות, מוכנים לבוז ולשלול שלל, המון נורא, פרוע, רצחני, עד שלבסוף, לאחר יריות ולאחר צעקות ולאחר התערבות מתווכים הם חוזרים והעולם ניצל". שחקנית-מספרת מופקדת על הטקסט בעת שהיא במגע עם שחקן ושניהם בבגדים תחתונים. הד פיסה זה לסיפור המילולי – בשכיבה גב אל גב, בעמידה גב אל גב, בנשיאת האחת על-ידי האחר – שונה מן העיצוב החריג של בני משפחת חינאווי. בנוסף להתקת העימות בין ערביי יפו ויהודי נורדיה אל מחוות החיכוך, הופך מגע זה לניגודה המוחשי של נקודת התצפית היהודית המותקפת והמתנשאת ("כל ערביי המדבר האלה, מה עשינו להם, מלבד רפואה, והשכלה ותרבות של ניקיון"). ניגוד זה לא מתבטא בהצבה נגדית של נקודת מבט ערבית. דרך המספרת והדמות הגברית הצמודה אליה הופך החיכוך בין מה שמתאר ס' יזהר כ"שני שבטים, שני עמים, שני לאומים" לדימוי בימתי של דו-גוף, של שתי ישויות הכרוכות זו בזו ומקולפות לזמן-מה מן הלבן-החאקי. בסיום האפיזודה נאמר: "לכו, צועקת פה האדמה, לכו מכאן צועק המקום, לכו מפה, צועקים הרחובות, לכו לכם, צועקות הסמטאות, לכו כולכם, ואללה הוא אכבר". על רקע הדימוי הגופני-החזותי המילים של יזהר מקבלות מובן שונה מן הניכוס היהודי של נקודת התצפית הערבית המתאוה לנער מעל המקום את כל הפולשים. אם הזהויות מקולפות משיוך וכרוכות זו בזו, גם צעקת המקום היא זו המכוונת ללכתן או לבליעתן של הזהויות כולן. כחלק מן התנועה בין התפקוד האידאולוגי, שאותו מוצע לייחס למבעים התאטרוניים, לבין התכוונותו של התאטרון לעצמו, קילוף זה של זהות ומקום טבוע כל העת בבמה הריקה ובמשחק. כאשר מפגין התאטרון את זהותו בדרך זו, הופכת גם האדמה לדמות נוכחת ופעילה שצועקת "לכו כולכם".

"הכל היה רק תפאורה מתחלפת": יסוד הפנטזמה

הספר ודאי לא נועד להיות מחקר מדעי טהור ועיצובו כמחוז זיכרון ניזונה מסיפר מעורב. במונחי היידן וייט (White), הבוחן את מעמדו של הטקסט ההיסטורי כמוצר ספרותי, לא ניכרת בספר הרתיעה מסממנים של בדיה מילולית (verbal fiction) וההיסטורי לא מגולם בו כניגודו של המיתי. על התאטרון חלה קריאת כיוון זו בהיפוך, שכן הוא נתפש בראש וראשונה כמימוש של הבדיוני, ומבעדו נחפש את היסוד הממשי. לדברי וייט, "אם נחזיר להיסטוריוגרפיה את הרגישות הספרותית שבה ניחנה במקורה, אזי נהיה מסוגלים לזהות את המרכיב האידאולוגי במבע שלנו, משום שזהו מרכיב בדיוני" ("הטקסט ההיסטורי כמוצר ספרותי", עמ' 321). בהצגה מפגין הסיפר המשחקי את שייכותו לתאטרון ואינו מתחפש למדע או לתיעוד. גם בדרך זו מקיים התאטרון את הדחף הרפלקסיבי ומפגין את זהותו, שהבדיוניות היא חלק ממנה. אך בתוך כך משמשים סימני "האטומים" – אלה החושפים את פעולת הייצוג ומחופרים בה – להצגת המקום כסוג של פנטזמה. כלומר, המקום אינו ממשות כשלעצמה: הוא מדומיין גם על-ידי אלו שחווים אותו,

בהצגה כעבור זמן קצר לרשימות המצאי המתממשות בגוף – חנויות עם שמות לועזיים (החל בשם הכלאיים "דיזנגוף סנטר"), מותגים גלובליים, פונקציות צרכניות, שנמצא כמותן בכל קניון בארץ ובעולם. מובן שמבנהו ונסיבותיו של המרכז המסחרי ייחודיות לו, אך סממנים מוכרים אלה הופכים אותו גם ללא-מקום או כל-מקום. דרך האדריכלות המוטמעת בתנועת השחקנים בחלל, מתואר ההיכל הקפיטליסטי של המטרופולין גם כסגור בתוך עצמו: "החוץ, שמנותק מהפנים בקירות אטומים, אינו מסוגל לתת רמזים שייחרתו בזיכרון ויקלו על ההתמצאות". כלומר, שכבת מקום זו היא סוג של אֵי, כיוון שמגעו הקונקרטי עם הסביבה נחסם, מרוקן, ולא נותר לו אלא להיאחז בחוקיותו הפנימית. "את הסטיות האמיתיות מסתיר דיזנגוף סנטר מעל ומתחת", נכתב ונאמר. שבע בארות שואבות מי תהום עמוק מתחת לאדמה, חצר המשק פועלת באין רואה בלב המאפליה, נערו ליווי מתגוררות בדירות קטנות במגדל המגורים, בחניונים האפלים מתנהלים חיי לילה ומשוטטים או גרים בהם פועלים ערבים וחסרי בית. באפיזודה זו בהצגה מוחשך החלל והשיטוט בתוכו מתעצם לריקוד בכחלי טרנס-סקסואלי. המקום אינו כפי שהוא נראה באור ובחלקיו הלגיטימיים, השקופים לכאורה, כיוון שמצויים בו אותות של הכחשה, תלישות, ריקות, נידחות וסכנה אפלה.

שכבתה של שכונת נורדיה מתחילה להיבנות בהצגה משלב פינייה – יסודותיה התאטרוניים נעוצים בהריסתה. אריה פילץ נודד בגלות, ושנים לפני בניית "המונומנט" נאלץ להגביל את עסקיו לחפצים נישאים. ואילו תושבי השכונה, המתוארים ב**שיר ערש לשכונת נורדיה** של אבות ישורון שנכלל בספר ובהצגה, הם "הבדואים שבאו מפולניה" – תמהיל בין המקומיות לחותם התלישות. בחלק זה בהצגה מוגדל מאוד מינון הטקסט שלקוח **מזכרון דברים** של יעקב שבתאי. כך מגבה ומחזק הבדיון הספרותי את בניית הבדיון שעליה מופקד המבע התאטרוני; בדיון שבמקרה זה מסייע לעיצוב המקום כמסופר, כמדומה. תחושת הפנטזמה מקבלת חיזוק גם בתכני הטקסט. בין היתר, הצריפים בנורדיה, וביניהם הצריף שהוקם על-ידי הדוד לזאר, אף הם מעין אי "ומסביבם משתרע מדבר של חול צהוב". חייה של משפחת גולדמן רוויים באי-יציבות – במפגש חוזר ונשנה עם הפליטות, עם המלחמה, עם האי-ודאות. בתוך כך נרקמים פרטי פרטים ותהפוכותיהם של חיי היומיום. גם הם – כמו האדריכלות של דיזנגוף סנטר – מקנים לחיי המשפחה מוחשות והיגיון פנימי כשל אֵי.

בטקסט **ממקדמות** של ס' יזהר (שמאזכר ומצוטט בספר בקצרה ובהצגה מובאים ממנו קטעים נרחבים) מתואר היישוב היהודי מנקודת התצפית של אימא שמעולם לא אהבה את יפו, "כמו אי קטן [...] וסביבו ים של ערבים, או כמו עולם של חשיכה סביב המאור הקטן". מזווית "השם" הגלותי לא היו כלל ערבים – "בוודאי שלא בשום שירים, ופשוט לא היו קיימים" – ומזווית "הכאן" נוכחותם מוכחשת ומרוקנת ככל האפשר. טקסט נוסף של יזהר, המתאר את הכרם, מתחיל בדקלום קצוב ומשותף, מתפצל לחילופי משפטים במקומות שונים בקרב הקהל וממשיך בהתכנסות במרכז חלל המשחק ובדובר יחיד. זהו מעבר תאטרוני מואץ מן הסולידריות

בלבן-חאקי לתודעת היחיד, שפותחת במילות יזהר (כתוספת בימוי) "פתאום, בתוך כל השתיקה". הדקלום הקולקטיבי מתייחס לכרם המוחשי-החושני ולשורת החצבים שתוחמת אותו, ש"עומדים כולם בסדר הדורות [...] בלתי משתנים ובלתי נמחקים". ואילו תודעת היחיד, בטקסט מוצג זה של יזהר, פתאום יודעת

שעוד מעט, ובלי להרגיש כמעט, לא יישאר כאן לא הכרם הזה, ולא שביל החול הזה, וכלום מזה לא יישאר [...] כי הכל כאן ארעי, [...] וכולם ילכו ויתחילו לגור בעזה [...] על האדמה הזאת לא יחזיק מעמד אלא רק דור אחד של איכרים או שניים או לכל היותר שניים וחצי. ויום אחד כולם ילכו ויחליפו מקום, כאילו הכל היה רק תפאורה מתחלפת (מתוך טקסט ההצגה).

הכרם הוא לב המקום מן העבר, שעקבותיו נמחקו לטובת אגדת העיר הריקה והחול. חושניותו בכל זאת נרתמת להגברת הקונקרטיים של המקום המדומיין הנוכחי. ואולם תודעת היחיד, המייצגת את המחיקה המובנית במקום, בזיכרון ובתאטרון, פתאום מחלחלת: הכול "רק תפאורה מתחלפת".

דינו של הכרם כדינה של הטיארה – שנבנית ומופרכת על-ידי ילדים "עזי פנים כמו אינדיאנים או כמו בדואים" מנורדיה – בטקסט נוסף **ממקדמות**. בחלל המשחק מתממש קטע זה בנשיאה של כיסאות מעל הראש. בשלב זה הטיארה היא מנומנט סולידירי שמסופר על-ידי מקהלת הקולקטיב: זוהי "הטיארה של המאה [...] לא טיארה ערבית, [...] טיארה של אמצאה וכיבוש ופריצת הדרך, ושל נצחון היהודים ושל נצחון הקדמה". כמו השקט בכרם, "כעת נופל הס [...] ואין איש נושם על גבעת החול" כאשר הנער/השחקן שהופך לדובר יחיד מקפץ, מותח ידיו למעלה ומעיף את הטיארה לגבהים. כמו תובנת היחיד לגבי הכרם, שבמקרה זה אינה מובעת במילים ישירות, פתאום ניתק החוט "ועף לו ובורח לו ואין עוד והלך לו, וכלום לא, ואין אין אין". יש להוסיף כי על הבמה הריקה מראש אין גבעת חול, אין טיארה ואין חוט.

משפחת חינאווי הפרטית והמטונימית יכולה לשמש תשתית או אמת שנחפרה מעומק השכבות. כדאי רק לשים לב שיסוד הפנטזמה חל גם על מאפייניה. הזיכרונות מבית אבא אינם מתמצים בעדות ממוקדת ברציחות, אלא רצופים בזוטות שמתווכות דרך זיכרון סלקטיבי ומעצבות מקום מדומיין, שעדיין אינו אי מסוגר (כמו נורדיה ודיזנגוף סנטר). "לכבוד כל ילד שנולד היו השכנים היהודים מביאים עוגת ספוג" ובבית היו עצי פרי וברכת נוי עם דגי זהב. עיטאף מעירה שג'וזף למד על קיומו של שבט, שעדיין נושא את שם המשפחה, **מהנשינול ג'אוגרפיק**, ועל סיפורי האם על אחת מבנותיה שנולדה לבעלה מאישה יהודייה היא אומרת "אימא סנילית". לפחות בספר ניכרת תלישותו ובדלנותו היחסית של חינאווי, שאינו קשור לחיי יפו, אינו חבר בתנועה הלאומית הערבית ומשפחתו נוסעת, נודדת, לומדת בחו"ל, גם לפני המלחמה. "כל החפצים האלה אין להם חשיבות", אומר הבן על הביזה. "שרק יפצו אותנו על הבתים והאדמות". האדמה היא הנכס הקונקרטי האולטימטיבי לניקוזו של הכאב הממשי ולהגדרתה וייחודה של הזהות. אדמה זו, מפתה לקבוע, היא בעלת שיוך וזהות כשלעצמה. ואולם מבעד לספר ולהצגה, האדמה היא

החלוצית. זוהי קונוטציה מתעתעת – גם משייכת את אנשי המקום ואת הצופים לאותו מעגל של סולידריות חברתית, וגם מדגישה כי נעשו ונעשות במקום פעולות דיכוי. המקום המוחשי והמאופייין, על אנשיו, אינו אחיד ואינו רק כפי שהוא נראה כאשר הוא מואר ומוחשי. הגברת הבדיון הספרותי ופעולת הסיפור החשופה בהצגה מקיימת את הדחף הרפלקסיבי ומושכת את תשומת-הלב לשפת התאטרון. בתוך כך, היא מחזקת את ראיית המקום כסוג של פנטזמה – כמרחב שממשותו מותנית בצורת תפישתו או סיפורו. ראייה זו משתמעת מן המהלך הבין-שכבתי, הכולל את ריקון המקום לא פחות מאשר את בנייתו. היא מודגשת בספר ובהצגה גם בתחומיה של כל שכבה. פעולת הסיפור ופעולת ההצגה הן המקנות למקום ממשות והן המפנות לכך שאינו אלא מסופר, וכך גם צפוי לחזור ולהיבלע על-ידי האדמה.

לקריאה נוספת:

דפנה בן-שאול, "תפקיד המספרת: על היוצרת רות קנר", *מותר* 12 (2004), 118–107.

תמר ברגר, *דינאמיקה בסנטר*, תל-אביב 1998.

פרדריק ג'יימסון, *הלא-מודע הפוליטי: על פרשנות הטקסט הספרותי כמעשה חברתי סימבולי*, תרגמה: חנה סוקר-שווגר, תל-אביב 2004.

היידן וייט, "הטקסט ההיסטורי כמוצר ספרותי", בתוך: אלעזר וינריב (עורך), *חשיבה היסטורית*, ב, תל-אביב 1985, 322–305.

ס' יזרה, *מקדמות*, תל-אביב 1992.

יעקב שבתאי, *זכרון דברים*, תל-אביב 1977.

אנרי לפבר, "המרחב (החברתי) הוא מוצר (חברתי)" (מתוך ההקדמה ל-*La production de l'espace*), תרגום: אבנר להב, בתוך: רחל קלוש וטלי חתוקה (עורכות), *תרבות אדריכלית: מקום, ייצוג, גוף*, תל-אביב 2005, 200–177.

פייר נורה, "בין זיכרון להיסטוריה: על הבעיה של המקום", תרגמה: רבקה ספיבק, *זמנים* 45 (1993), 19–4.

שרון חטברד, *עיר לבנה, עיר שחורה*, תל-אביב 2005.

Dolores Hayden, *The Power of Place*, Cambridge 1995.

Leslie Hill and Helen Paris (eds.), *Performance and Place*, New York 2006.

Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford 1974.

Gay McAuley, *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor 1999.

Patrice Pavis, *Analyzing Performance: Theater, Dance and Film*, Ann Arbor 2003.

Freddie Rokem, *Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, Iowa City 2000.

Bert O. States, "The Actor's Presence: Three Phenomenal Modes", in: Phillip B. Zarilli (ed.), *Acting (Re)Considered*, London 1995, 22–42.

מקורות האיורים:

תמונות בעמודים 95, 97, 99, 103: באדיבות הצלם גיא כהן

בעיקר המצע שעליו נבנים ומתפוגגים דימויי הזיכרון, והיא גם זו המצטיירת כבמת תאטרון ריקה ונטולת שיוך, שעל גביה מתממשים לזמן-מה בדיונות אנושיים באמצעות תפאורה מתחלפת.

בין דחף רפלקסיבי לתפקוד אידאולוגי

בלעה האדמה את כרם חינאווי, שהפך לנורדיה, שהפכה לדזינגוף סנטר. לאחת משלשלות אלו בהצגה נוספת במפורש הקונוטציה המיתית כשהיא נאמרת בנעימת "חד-גדיא". הפכו תולדות הזמן לתולדות המקום, שהפך על-ידי ברגר למחוז זיכרון טקסטואלי בשם **זינוסיס בסנטר**, שהפך על-ידי קנר וקבוצתה להצגה בשם זה (שהביאה למאמר זה). המעבר ממחקר התרבות הספרותי-ההיסטורי אל התאטרון אינו רק ייצוג הטקסט הכתוב וייצוג המקום מבעדו. המבעים התאטרוניים בהצגה נותרים חשופים, מכוונים לעצמם, החל במודוס הבסיסי של תאטרון-סיפור. ואולם אין המדובר רק בצורך של התאטרון לעסוק בשפתו ולהפגינה. מבעים אלו, נעים בין הדחף הרפלקסיבי של התאטרון לעסוק בשפתו לבין תפקוד אידאולוגי, שהולם את העמדות המובעות בטקסט ההיסטורי-הספרותי ומעניק להן את פרשנותו. לשם כך מוצע לדובר את המבעים התאטרוניים ולזהות בתוכם את המטענים האידאולוגיים של תולדות המקום.

הסבת המקום למחוז זיכרון טקסטואלי מעוגנת בהצגה בחלל קונקרטי וממומשת בגוף השחקנים. משחקיות זו גונבת את ההצגה, ובתוך כך ניתן להבינה הן כפעולה הומנית – המספקת נראות לאנשי המקום (נראות מוחשית יותר מתיאורי הטקסט הכתוב) – והן כמבע תאטרוני שפירושו דה-הומני; מבע המעיד על חפצון האנשים הכפופים לתהליכי הייצור של המרחב החברתי. תהליכי ייצור אלה מתבטאים בבנייה ובהרס בלתי-פוסקים. בפעולת התאטרון מוטמע מנגנון הבנייה וההרס בהיותו חולף וכפוף להווה. בהקשר הנרטיבי, שבו נבנות ונהרסות שכבות, תכונת החלופיות של התאטרון משקפת את סיפור המקום. כנגד חלופיות זו, גם של ההיסטוריה וגם של התאטרון, מוצבת תפישה שונה של זמן. תפישה נגדית זו אינה הומוגנית ומפורשת, אך ניתן להבינה כצורך בבלימת הזמן ובתפישת המהלך ההיסטורי כמעגלי וכבעל רציונל איזומני כולל. עמדה זו מבטאת בכלליות בהצגה דרך תחביר הבימוי האחדותי שמטשטש את הבדלי הזמנים. ביטוי ספציפי בולט הוא עיצובן הבימתי של תמונות המשהות את הרגע ומבטלות את חלוף הזמן. בה בעת מממשת ההצגה את הצורך הטבוע בתאטרון להשתמר ולהשתחרר מכפיפותו להווה. בנוסף לטיפול בגורם הזמן, פעולתה הכפולה של ההצגה באה לידי ביטוי גם בתפעול המודולרי של החלל הריק ושל היבטי המשחק והעיצוב. החלל הריק, המשחק שמותיר את השחקנים בעמדת מספרים ותפעול האבזורים והתלבושות, הם נדבך בולט במשחקיות המופגנת של התאטרון. חשוב לא פחות מכך להבחין, כי מבעים אלה משקעים בתוכם את ערכיו המיתיים של המקום, של תל-אביב שצמחה מן החולות הריקים. ריקות זו אינה ניטרלית, אלא מתווה נקודת תצפית אידאולוגית ואירונית, כאשר מדובר בתלבושות לבן-חאקי ובמבעי משחק שהולמים את הקונוטציה