הלוואי שהייתָ אשה

יצירה לחמש שחקניות

בעקבות המחזה **חתונת דמים** והקינה **בכי על איגנסיו סנצ׳ס מחיאס**

מאת **פדריקו גרסיה לורקה** | תרגום **טל ניצן** | עיבוד ובימוי **עירא אבנרי**
עיצוב במה ותלבושות **דינה קונסון** | עיצוב תאורה **יואב בראל** | ייעוץ תנועתי
אדוה ירמיהו | הלחנת והדרכת עבודת קול ושירה **מירב בן-דוד** | ייעוץ ספרותי
בלהה בלום | עוזרת במאי ומנהלת הצגה **טל גרוץ** | ייצור תפאורה **ירון סליק**

בהשתתפות
אפרת ארנון, שירי גולן, מיכל ויינברג, ענת פדרשניידר, נעמי פרומוביץ׳

תודות
נאוה צוקרמן, ניצן כהן וצוות תיאטרון תמונע; ענת רדנאי וצוות אי״ב; רודיה קוזלובסקי; החוג לאמנות התיאטרון באוניברסיטת תל-אביב; נחמה גולן; אהוד ויסבורד; שולי לב-אלג׳ם; רות ברטל; רות חוף; טל הרן

תיאטרון תמונע, רח׳ שונצינו 8, תל-אביב | 03-5611211

ראשיתו של הפרויקט השאפתני הזה היתה בפנייה שלי לחמש שחקניות מנוסות, בעלות רזומה עשיר ומגוון, להתכנס יחדיו לעבודה על המחזות המאוחרים של פדריקו גרסיה לורקה. במחזות אלה, לורקה מעמיד במרכז את עולמן של דמויות נשיות; בהן הוא מתמקד, בבתיהן הוא ממקם את ההתרחשות העלילתית, ולהן הוא מעניק את התפקיד של חריצת גורל הגברים. כפי שמסבירה בלהה בלום, לורקה האמין כי בספרד של תקופתו הפוטנציאל לשינוי הדפוסים החברתיים טמון דווקא אצל הנשים, המופלות לרעה לא פחות מאשר הצוענים ועובדי האדמה משום שהן נדרשות להקריב את כמיהותיהן האישיות על מזבח הציות לתכתיבי החברה, התרבות והדת. "על פי תפיסתו, לנשים, שבגופן נוצרים חיים חדשים, יש את הרגישות ואת העוצמה הנחוצות כדי להשפיע על סדרי עולם. לכן, את העקרונות המכוננים את חירות המחשבה ואת ערכי החיים הוא מבסס על הקורות אותן במחזות, לטוב ולרע, בין אם גורלן מיטיב איתן, בין אם הוא מרע את מצבן" (בלום, **לורקה: סיפור של אהבה**, 2017, עמ' 159).

כפי שבלום מציינת בצדק, בחינת המחזות המאוחרים של לורקה לפי סדר כתיבתם חושפת תהליך עקבי של פמיניזציה של העולם הבדיוני (שם, עמ' 167). הדמויות הגבריות הולכות ומתמעטות, ובמחזהו האחרון של לורקה, **בית ברנרדה אלבה**, הגברים נעלמים לגמרי מהבמה – אם כי גם בהיעדרם הם נוכחים בעולמן של הגיבורות, שתשוקותיהן ורצונותיהן מתנגשים עם קוד ההתנהגות שנקבע עבורן בידי החברה הגברית. תהליך העבודה שלנו, שהחל בעיסוק כולל בדמויות הנשים אצל לורקה, התמקד בסופו של דבר ב**חתונת דמים**, שמבחינה כרונולוגית מסמן את ראשית תהליך הפמיניזציה. זהו סיפורה של כלה הבורחת מחתונתה יחד עם ארוסה לשעבר, שמשפחתו מצויה בסכסוך–דמים עם משפחת החתן. המעשה מצית מחדש את היריבות הישנה ומסתיים במוות טרגי ובקינה נשית על גברים שהרגו זה את זה בשל האהבה.

באופן עיצובו את דמויות הנשים, לורקה הטרים את ההבחנה בין מין (כנתון ביולוגי) לבין מגדר (כהבנייה חברתית שהיא תוצר של הקשרים תרבותיים, פוליטיים, כלכליים, דתיים, ועוד), שתתפוס לימים מקום מרכזי בהגות הפמיניסטית. קביעתה של סימון דה–בובאר, "את לא נולדת אשה, את נעשית אשה" – כלומר, כי נשיות היא זהות נרכשת ולא 'איכות' מולדת, וכי אשה אינה נולדת עם תכונות 'נשיות' אלא הופכת לכזאת כתוצאה מהפנמה של קודים חברתיים ודתיים ושל קטגוריות מחשבה המנציחות את עליונות הגבר – מוצאת הד מקדים אצל לורקה. גיבורות מחזותיו הן נשים שחיות בתרבות המדכאת את זכותן ואפילו את יכולתן לחוות תשוקה; נשים שנידונות למוות רגשי בעודן בחיים (בעוד הגברים מתים מוות ממשי, 'הירואי'); נשים שהפנימו את תכתיבי החברה, מחנכות את ילדיהן לאורם, ומפיקות ערך עצמי מיכולתן לשאת כמו צלב את הסבל הפרטי שלהן. בסצנת הפתיחה של **חתונת דמים**, כשאם החתן אומרת לבנה, "הלוואי שהייתָ אשה," ההיגיון שמאחורי משאלת–לב זו איננו האדרה של עולמן של הנשים אלא העובדה שבחברה הכפרית נשים ממעטות לצאת למרחב הציבורי, המזוהה מבחינתה של האם עם נקמת–דם ומוות. בהיגיון של 'הפיכת דפקט לאפקט', היא מניחה כי תחימת

הנשים לבית ולמלאכות ה'נשיות' מגינה עליהן: "לא היית הולך עכשיו לנחל, ושתינו היינו רוקמות שולי מפות וסורגות כלבלבים מצמר." באותו האופן, כאשר הכלה, מאוחר יותר במחזה, מטיחה במשרתת, "הלוואי שהייתי גבר," היא מוחה בכך נגד אותה תחימה שנכפית עליה כאשה – חיים של "גבר אחד, ילדים, וקיר עבה מול כל השאר," כפי שמסבירה לה אם החתן, הדוברת בשם האתוס הפטריארכלי.

העבודה על **חתונת דמים** אפשרה לנו לבחון, על-דרך האנלוגיה, את התהליך של היעשות אשה בתרבות גברית שמרנית שבה פולחן השכול ממלא תפקיד כה מכריע. לא בכדי, בחרנו לפתוח, כפרולוג, עם **הנגיחה והמוות**, החלק הראשון של הקינה שחיבר לורקה על איגנסיו סאנצ'ז מחיאס, לוחם השוורים המהולל שפרש בשיאו והפך לפטרון של אמנים, אבל בסופו של דבר החליט לחזור לסיבוב פרידה מהזירה, ובצירוף טראגי של נסיבות מצא בה את מותו מנגיחת פר. בחזרות, ניסינו לבחון מהו האפקט שנוצר כאשר קינה של גבר על גבר, בעלת נופך הומו-ארוטי, מבוצעת על-ידי מקהלה-קהילה של יוצרות הפועלות בחברה בה נשים נתפסות כאמהות פוטנציאליות של 'לוחמי שוורים'. בעצם, היצירה נפתחת בנקודה בה המחזה **חתונת דמים** מסתיים: בקינת נשים על מוות של גברים, מוות שהן עצמן חוללו בכך שבחרו לציית לקוד החברתי על-פני האינסטינקטים האמהיים שלהן. כשהסוף ידוע מראש, ומות הגברים מונכח מלכתחילה, תשומת הלב מופנית לא לשאלה 'מה עתיד לקרות?' אלא לשאלה 'איך זה קרה?', ובמיוחד להבחנה שמשרטט לורקה בין מתים שדמם נשפך (גברים) לבין חיים שדמם נרקב (נשים). ברקע עומדת השאלה באיזה מובן הפתולוגיות שלורקה איתר בחברה הספרדית בת-תקופתו עדיין קיימות בימינו, בחברה שלנו, בתודעתן של נשים ביחס לעצמן ובתודעתם של גברים ביחס לנשים.

הבחירה בחמש שחקניות בנות אותה קבוצת גיל, שבמהלך השנים דרכיהן הצטלבו לא פעם – חלקן שיחקו זו לצד זו בהצגות, החליפו זו את זו בהצגות, ואף התחרו זו בזו על תפקידים – מהדהדת לחמש הנשים בפתיחת סצנת הכובסות ב**ירמה** ולחמש הבנות הבוגרות ב**בית ברנרדה אלבה**; נשים שהן בעת ובעונה אחת חברות ויריבות, אחיות למקצוע ואחיות לגורל. בחירה זו נועדה לבסס מבט מורכב על הסוגיות שעל הפרק, באמצעות ייצוגים שונים ותפיסות עצמיות שונות של נשיות. ברוח המחזה **בית ברנרדה אלבה**, העולם הבימתי שלנו מאוכלס על-ידי נשים בלבד אבל חושף את עצמו במודע כ'עולם של גברים', דרך האופן שבו הוא מהדהד את המבט הגברי, את הערכים הפטריארכליים ואת תבניות הייצוג המסורתיות, המציגות את הנשים כנשיות, יפות וארוטיות, או לחלופין כאמהיות, צייתניות ואחראיות.

חשיפה זו ניכרת גם באופן שבו השחקניות מבצעות את דמויות הגברים במחזה: במקום לעבוד מתוך מפתח משחקי של העמדת פנים, הן מגייסות את נקודת מבטן כנשים כדי להאיר ולהעיר על הדמויות. יש אירוניה בכך שהמשפט "הלוואי שהייתָ אשה" נאמר לאשה, נעמי פרומוביץ', המגלמת כאן תפקיד של גבר (החתן) שבמחזה מיוחסים לדמותו סממנים 'נשיים'. יתר על כן, שירי גולן, המגלמת את מי שמביעה את המשאלה הזאת

(אם החתן), חוזרת כאן לתפקיד ולדיאלוג שביצעה בשעתו בהפקה של **חתונת דמים** בתיאטרון באר-שבע, בבימוי כפיר אזולאי. גם מיכל ויינברג חוזרת כאן לתפקיד שביצעה באותה ההפקה בתיאטרון באר-שבע (השכנה של אם החתן), אבל לצד התפקיד הנשי הזה מגלמת גם דמות גברית מובהקת (ליאונרדו). באותו האופן, אפרת ארנון נעה בין דמות של אשה המתמודדת עם כשלון נישואיה (אשת ליאונרדו) לבין דמות של גבר הדוחף את בתו להינשא (אבי הכלה), וענת פדרשניידר מגלמת אשה שרוצה לדבוק בחתן שלה ובורחת עם האהוב שלה (הכלה), ובמקביל גם דמות שאין לה מגע עם האנושי, לא כל שכן עם המיני והחושני (הלבנה, המתוארת כחוטב עצים צעיר). השתקפויות אלה הן רק דוגמה אחת לאופן שבו ניסינו להשתמש בכלים תיאטרוניים כדי לפרק ולהרכיב מחדש זהויות מגדריות.

שפת ההצגה היא שפה מסומנת החותרת למימוש חלקי בלבד של העולם הבדיוני, תוך חשיפה מתמדת של מלאכותיותה של מערכת הסימנים הבימתית. במערכה הראשונה, למשל, שלוש קוליסות ניידות משמשות לסימון דו-ממדי של עולם בדיוני תלת-ממדי הנבנה ומתפרק לנגד עינינו. באמצעות הקוליסות, השחקניות תוחמות חלק מהבמה והופכות אותו, לפרק-זמן קצוב, לחלל של נשיות 'אידיאלית'; מרחב שנבנה על-ידי נשים מתוך נקודת מבט גברית ומתיימר להציג מה 'טבעי' לאשה על-רקע קיר אחורי מלאכותי. כל אחת מהקוליסות היא סימון תיאטרלי, המתכתב עם הוראות הבמה שניסח לורקה, של אחד ה'מצבים' הנשיים המיוצגים ב**חתונת דמים**: אלמנה (אשה מבוגרת), רעייה (אשה בוגרת), כלה לעתיד (אשה צעירה); בהתאמה, הבית של אם החתן, הבית של אשת ליאונרדו, והבית בו מתגוררת הכלה עם אביה.

באופן דומה, השפה הבימתית של מסיבת החתונה (מערכה שנייה, תמונה שנייה), מהדהדת לדימוי הסעודה האחרונה, כמרחב סמלי של ייצוג 'גברי'. מעבר לזיקה בין הדימוי הנוצרי הזה לבין העולם הבדיוני המוצג במחזה, העובדה ששולחן החתונה שלנו הוא 'במה' לחילופים בלתי-פוסקים של זהויות מגדריות מהדהדת לביקורת על דימוי הסעודה האחרונה באמנות הפמיניסטית, שבין היתר 'שתלה' בו דמויות של נשים כדי להאיר על ייצוגן החסר בתולדות האמנות ובמסורות הדתיות (Mary Beth Edelson, **Some Living American Women Artists/Last Supper**, 1971–1972).

ומילה אחרונה, אישית, על 'דפקט ואפקט'. נשאלת בצדק השאלה: איזו זכות יש לי, כגבר, לומר משהו על היעשות אשה, ועד כמה יש בכלל ביכולתי להבין במלואו את התהליך הזה. שאלת היומרה שבלב הפרויקט הזה עמדה לנגד עיני החל מהרגע הראשון. אוכל רק לומר להגנתי כי נקודת המוצא שלי כאן היתה חוסר-האפשרות שלי לשים את עצמי בנעליהן של הנשים הממשיות שעימן עבדתי ושל דמויות הנשים הבדיונות שאותן חקרתי. בדיאלוג עם השחקניות, ניסיתי להפוך את המגבלה למקפצה ולהשתמש במרחק שנגזר מאי-הידיעה שלי כדי לאפשר להן (ודרכן, גם לי) לבחון מה הן יודעות. בתהליך הזה, למדתי מהן הרבה יותר משלימדתי אותן.

עירא אבנרי