

אומני תיאטרון כ"סופר-היסטוריונים": סמיוטיקה משחקית של "רוחות רפאים" ושל זהות כפולה בבכורתו העולמית של מחזה חדש

מבוא

לעיסוק בשואה שמור מקום של כבוד על בימת התיאטרון הישראלי. אפשר לסווג יותר ממאה מחזות מקור ישראליים כ"מחזות שואה" (ברמות משתנות של מובהקות ובכפוף למשל למקום ולזמן התרחשותה של העלילה). נתון זה מציב את השואה בראש טבלת הנושאים המטופלים בדרמטורגיה המקומית.¹ בעובדה זו אין כדי להפתיע: משיכתה של הדרמה, מאז ומעולם, אל מצבים קיצוניים טבעית וברורה מאליה, ואין כזוועות מלחמת העולם השנייה והשואה לשמש לה מקור השראה וקר פורה ונרחב, עמוס חומרי גלם דרמטיים. בהתאמה, בכל רגע נתון אפשר למצוא על במת התיאטרון הישראלי הצגות שקשורות בשואה, בין שהן נסמכות על טקסטים ישראליים מקוריים ובין שהן נסמכות על טקסטים זרים או מתורגמים.²

היקף היצירה הזה אף זכה להתייחסות רחבה במחקר, מפרסום ספרו פורץ הדרך של בן-עמי פיינגולד נושא השואה בדרמה העברית ב-1980, עבור בעבודותיהם של גד קינר, פרדי רוקס, ליאת שטייר-לבני ואחרים, עד קובץ המאמרים השואה ואנחנו בתיאטרון הישראלי, בעריכת דוד גרג' ועופר שיף, שיצא לאור בשנת 2022. קינר למשל מרבה לטעון: "הישראלים מאוהבים בשואה 'שלהם'" ומדגים את האופן שטראומת השואה שבה ומתבטאת כמבנה עומק פסיכו-אסתטי קיבוצי, גם ביצירות בימתיות ישראליות, שכביכול אינן מקיימות כל קשר נרטיבי לשואה. בהצעה האינפלציונית של "מחזות שואה" הוא רואה ניסיון נואש, חוזר ונשנה, מצד יוצרי תיאטרון לשוב אל זירת הפשע האיום ואל לקחיה כדי לחלוק במשא הנפשי

הכבד, כביכול "תרגום" או "הרחבה" של הסיסמה "העבודה משחררת" לכלל "העבודה (האמנותית) משחררת".³

גדג' ושיף מציעים להתייחס לכל אותם תוצרים אומנותיים

כמעין כמוסת זמן שמשקפת דיאלוג מורכב בין מבטים שונים, לעתים מנוגדים על השואה — מבטים שהם עצמם תוצרים של התקופה המסוימת שבה נכתב או הוצג המחזה, אבל גם של תקופות ומבטים ששייכים לכאורה לתקופות קודמות. ניתוח מורכב זה מחייב תפיסה בין־תחומית שנותנת מקום גם למתודה ההיסטורית, כלומר לדגש על ההתפתחות הליניארית וההקשרים ההיסטוריים של המבטים השונים על השואה, וגם למתודה הסוציולוגית, הנוטה להתמקד בתופעה אחת בהקשריה התאורטיים והחברתיים התרבותיים.⁴

התבוננות בהצגות שהועלו בארץ במרוצת השנים ברוח הצעתם של גדג' ושיף עשויה להדגים את ייצוגה המשתנה והדינמי של השואה ואת זיהויים של הגיבורים בזיכרון הקיבוצי הישראלי. עידית גיל היטיבה לתמצת את התמורות העיקריות שחלו בייצוג זה: "תחילה דיברו רק על לוחמי הגטאות והגיבורים. אחרי משפט אייכמן, הושם הדגש על המתים, היום עומדים במרכז — השורדים".⁵

בתוך כך, מאז שנות השמונים של המאה הקודמת, העיסוק בחייהם של בני הדור השני (ילדי השורדים והמרצחים) ובהעברה הבין־דורית של הטראומה תופס מקום מרכזי בשיח על אודות השואה.⁶ המחקר בנושא מקיף מגוון רחב של תחומי חקר: סוציולוגיה, פסיכולוגיה, תקשורת, משפטים, ספרות וקולנוע, ביולוגיה ורפואה (בדגש על אפיגנטיקה בעקבות העברה של טראומה וסוגיות שנוגעות בבריאות ובתחלואה ואופייניות לבני הדור השני והשלישי).⁷ גם על בימת התיאטרון הישראלי צבר הנושא תאוצה גוברת ביצירות שונות. הצגות מקור ישראליות רבות — כמו "מכולת" ו"מדריך למטייל בוורשה" (הלל מיטלפונקט), "ביבוף" (יוסי הדר), "רוחל'ה מתחתנת" ו"סינית אני מדברת אליך" (סביון ליברכט), "למה לא באת לפני המלחמה" (ליזי דורון), "זהב" (יוסף בר יוסף), "גולם במעגל" (בהט קלצ' על פי ספרה של לילי פרי), "זיכרונות דור שני בחיק העיר העתיקה" (דודי מעיין), "דבר על מקום הימצאם" (נאוה סמל), "שריקה" (הדר גלרון ויעקב בוצ'ץ), "פולין ארץ ירוקה" (איציק ויינגרטן בעקבות אהרן אפלפלד) ו"חותם המוות" (מירב גרובר) — מציבות את בני הדור השני במרכז עלילותיהן (רבים מיוצריהן הם עצמם צאצאים לשורדי שואה) ומשמיעות את קולם.⁸ שטף היצירה המקורית הזה מתמקד, התמקדות טבעית ומתבקשת, בסיפורם של בני הקורבנות.⁹ עם זאת, באמצעות השימוש במחזאות זרה ומתורגמת זכו גם בני המרצחים לייצוג על בימת התיאטרון הישראלי. כך למשל "נולדו אשמים" (עיבוד של ג'ורג' טאבורי לספרו של פטר זכרובסקי, המבוסס על

ראיונות שערך המחבר עם בנים למשפחות של נאצים), הועלתה בתיאטרון החאן בירושלים בשנת 1988, בסטודיו למשחק של יורם לוינשטיין ב־1992, ושוב ב־2008 בתיאטרון הפרינג' בצוותא.¹⁰

הצגת "רישיון לחיים" מאת רון אלישע בכימוי כותב שורות אלה בתיאטרון הקאמרי של תל אביב בשנת 2017 לקחה את מלאכת ייצוגם התיאטרוני של "בני הבל" ו"בני קין" צעד נוסף ורדיקלי קדימה: לראשונה הוצגו הטראומות משני צידי המתרס בכפיפה אחת, והונחו זו לצד זו כמעט בסימטריה, במחזה שאפשר לסווגו "קומדיה שחורה" אשר מסתיימת ב"הפי אנד" מפויס בין הצדדים. זאת ועוד, העלאת המחזה בישראל הייתה בכורתו העולמית ונהנתה מליהוק נדיר של שלוש שחקניות שהביוגרפיה הפרטית של כל אחת מהן חופפת כמעט לחלוטין את זו של דמותה בהצגה עד שטושטש קו הגבול בין "בדיון" ל"מציאות" בשיעור מורגש במיוחד.

כל מופע תיאטרון חורג מן הנעשה על הבמה לבדה ו"מתאזרח" במרחב הציבורי ובשיח של זמנו ומקומו.¹¹ לפיכך, ובהמשך לקביעתו של קינר – "מחזה הבמה הישראלי מעבד ללא הרף את הדימוי התודעתי של השואה. כל מחזה חדש מגבש עמדה פנומנאלית ופואטית־רטורית חדשה שבעקבותיה השואה כבר לא תהיה מה שהייתה",¹² – המאמר שלהלן מבקש לבחון את המחזה "רישיון לחיים" ואת ההפקה שנעשתה בעקבותיו, בדגש מיוחד על אותו ייצוג של בני הדור השני לשואה במסגרתם. אבקש לשאול באיזה אופן מעצבים הטקסט הכתוב והפקתו את שיח השואה הנוכחי? במה הם מחדשים וכיצד הם מביאים לידי ביטוי את ייצוגה המשתנה של השואה על במת התיאטרון, ובמרחב הציבורי כולו? ומה גרם להתקבלות האוהדת כל כך של ההפקה, שהוצגה על הבמות במשך ארבע שנים רצופות? לשם כך ייבחנו הערכים הספרותיים והתיאטרוניים הן של הטקסט הכתוב והן של זה הבימתי, התקבלותם, ההקשר הביוגרפי של היוצרים והמשתתפים וזיקת החומרים אל תחום ההיסטוריה של זיכרון השואה בישראל. בהיותי, כאמור, גם במאי ההצגה, זהו, במידה רבה, practice based research הכולל תובנות מתהליך העבודה ומחדר החזרות.

המחזה ומחברו רון אלישע

"רישיון לחיים" מביא את סיפורן של שלוש נשים שנפגשות אחת לשנה במשרדי הקונסוליה הגרמנית: קלרה רייך ששרדה את השואה; בתה המסורה הילדה; והידיד רומל, הפקידה המטפלת בהן. העלילה נפרסת על פני עשור בחייהן, ובו בכל שנה קלרה נדרשת לשוב ולספק "אישור חיים", כדי להמשיך לקבל את קצבת השילומים שלה מממשלת גרמניה. ההליך הבירוקרטי הזה מייצר שורה של מפגשים רוויים כאב

והומור חד: קלרה הציניקנית והקשוחה (המתוארת במילים "חומצה טהורה", מעין ארכיטיפ מיתולוגי של ויקטימולוגיה)¹³ מנצלת את הזימון השנתי לקונסוליה כדי למרר את חייה של הפקידה הגרמנייה הצעירה המטפלת בתיק שלה (ושם משפחתה לא אחר מרומל) ולבוא איתה חשבון ("היא גרמניה! למה אני צריכה להתחשב ברגשות שלה?"¹⁴ היא שבה ומתרצת את התנהגותה). בתה הילדה, המלווה אותה לשם באדיקות ובמסירות, מוצאת את עצמה פעם אחר פעם נבוכה מהתנהגותה של אימה ומצטרקת בשמה (הדבר מביא עליה מטר נוסף של עלבונות וארס מצד קלרה), בעוד היידי הפקידה מבקשת לעשות את מלאכתה על הצד הטוב ביותר ולהימנע מעימותים מיותרים. במרוצת השנים ולמרות התנגדותה הנחרצת של האם נרקם בין שתי הצעירות, היהודייה והגרמנייה, קשר חברי חם. הן לומדות להכיר בקרבה ובדמיון שבין סיפורי חייהן ומכוננות דיאלוג כן וחברות אמיצה. לקראת סופו של המחזה קלרה לוקה בדמנצייה. זו מתבטאת בין היתר בשכחת האירוע המרכזי של חייה – השואה – והעלילה מסתיימת במותה ובהבאתה לקבורה. הילדה והיידי יוצאות מבית העלמין שלובות זרוע לעברו של עתיד חדש. בני הדור השני הם אפוא מי שזוכים מידי המחזאי, לאחר עיבוד נכון של משקעי העבר, במתנה הנדירה של היכולת לחולל שינוי, לחיות חיים רגשיים מלאים יותר ולקבל "רישיון לחיים".

סגנון הכתיבה מצטיין בהומור שחור וארסי, המסמן שלב חדש בייצוג האמנותי של השואה ומאפיין רבות מן היצירות שנכתבות בשנים האחרונות.¹⁵ דוגמה אופיינית לשימוש בהומור נמצאת במונולוג של קלרה בתמונה השנייה, שהיא מלעיגה בו על הסיטואציה האבסורדית שבבסיס המחזה:

קלרה: הגרמנים עשו הכל. ניסו להשמיד אותנו בכל דרך, כדורים, והרעבה, ועינויים וגז. ובכל זאת, כשהמלחמה נגמרה, אנחנו עדיין היינו שם. היהודים. עדיין חיים [...] ומאז, שנה אחרי שנה, אותם גרמנים שעשו הכל כדי שנמות, דורשים שנוכיח להם שאנחנו עדיין חיים. נו, אז אני שואלת אותך, זאת לא בדיחה? הכי מוצלחת!!¹⁶

את "רישיון לחיים" כתב רון אלישע, המחזאי היהודי-אוסטרלי הראשון. אלישע נולד בירושלים ב-1951, ובחודש מאי 1953 היגר עם משפחתו למלבורן, אוסטרליה. הוא סיים לימודי רפואה ב-1975, ושנים רבות עבד כרופא משפחה ובו בזמן כתב מחזות, סיפורים, תסכיתים ותסריטים. המחזה הראשון מפרי עטו שזכה להעלאה – In Duty Bound – הוצג ב-1978 על ידי מלבורן ת'יאטר קומפני. כמו "רישיון לחיים" אחריו, גם הוא מתמקד בבני הדור השני לשואה, והצגתו עוררה דיון סוער בשנאת זרים ובגזענות בקרב הקהילה היהודית במלבורן.¹⁷

משפחתו של אלישע לא חוותה על בשרה ישירות את זוועות הנאצים, אולם

שלושים שנות עבודתו כרופא שטיפל במאות שורדי שואה ובני משפחותיהם סיפקו למחזאי היכרות מקרוב עם עולמם והשראה לכתיבתו האינטנסיבית סביב הנושא. לא פחות משבעה מחזות שחיבר בנושא השואה זכו עד כה להעלאה בימתית,¹⁸ ובמגירתו ממתנים עוד רבים.¹⁹ את דמותה של פראו רייך, גיבורת "רישיון לחיים" למשל, ביסס המחבר על קלרה דויטש, שורדת שואה מהונגריה אשר הוא טיפל בה ואשר נהגה להתאפר ולהתייפות במיוחד אחת לשנה, ביום שהיה עליה להתייצב בקונסוליה הגרמנית כדי לחדש את "רישיון החיים" שלה.²⁰ בריאיון שנתן אלישע לפני שנים אחדות הוא תיאר את המוטיבציה המניעה של כלל מפעלו הדרמטורגי כך:

יעדה של הכתיבה שלי הוא להשיב את ערך החיים למקומו הראוי. ערך זה אינו זקוק להגדרה. משמעות החיים היא החיים עצמם. תחום אחד בלבד מתחומי הניסיון האנושי מתווך עניין זה במלוא העוצמה: דרמה. ויש בנמצא רק כלי אחד חד מספיק שמאפשר לדרמה לעשות זאת: אירוניה. בבסיס כל מה שכתבתי אי-פעם נמצאים שני עמודי תווך: "חיה ותן לחיות" ו"מה ששנוא עליך אל תעשה לחברך".²¹

כל מחזות השואה שחיבר אלישע הם דרמות משפחתיות ומשתלבים במגמת כתיבה על אודות השואה שהחלה בשנות התשעים של המאה הקודמת וגד קינר מתארה "שלב הנורמליזציה" בהתמודדות עם הנושא בתאטרון: "מחזות משפחתיים בהם שרידי זיכרונות השואה מתפקדים כגורם המצעף יחסים בינאישיים מתוחים, או הופכים למטריצה מוצנעת המגבה עיסוק בנושאים אוניברסליים".²² בעקבות הצלחתו של "רישיון לחיים", הועלה בארץ ב-2022 מחזה אחר של אלישע – "אנה פרנק באמת", גם הוא בבימוי (תרגום: רבקה משולח וחמדי כפיר, בהפקת תיאטרון מלנקי). מחזה זה חורג לראשונה מן הדפוס המשפחתי המוכר של אלישע. זוהי מונודרמה, והיא ממשיכה את כתיבת היומן של אנה פרנק אל מעבר לשהות בעליית הגג באמסטרדם, עד רגעי מותה ממש. הזרז לכתיבתה היה המשפט המפורסם מתוך היומן המקורי "אני עדיין מאמינה שהאדם הוא טוב מיסודו",²³ אשר כתבה פרנק ב-15 ביולי 1944, שלושה שבועות לפני שפגשה אנשים שלא היו כאלה. באמצעות מחזה היחיד הזה אלישע מבקש לשאול מה הייתה אנה כותבת ביומן שלה אילו פגשה את האנשים הרעים; במילים אחרות, אילו נתקלה בזוועות של ברגן בלזן בזמן שכתבה ביומן שלה.

"רישיון לחיים" – קריאה פרשנית

כאמור, עניינו של המחזה במפגש הטעון בין יהודים לגרמנים. בתוך כך הוא מספק הצצה בהירה אל דינמיקה משפחתית שנחשבת אופיינית לבני הדור הראשון והשני לשואה (קורבנות ומרצחים גם יחד), ובו בזמן אל יחסי אימהות ובנות באשר הן, הנעים תדיר בין קרבה, הזדהות, חיקוי ואמפתיה ובין צורך בהיפרדות ובאינדיווידואליזם המגיע לכדי תוקפנות.²⁴ "מה את, אופרה וינפרי?... תחסכי ממני את הפסיכולוגיה", כך קלרה מבקשת מהידי בתמונה השלישית של המחזה,²⁵ ובכל זאת קשה שלא להתעכב על כמה היבטים ואבחנות פסיכולוגיים, העולים מן המחזה ומן ההצגה שבעקבותיו, ובראשם ההשפעות הפסיכוסוציאליות של השואה על בני הדור השני. הספרות הפסיכולוגית המתאימה מרבה לתאר את בני הדור הזה כמושאי הסבל והכאב שעודנו חי בקרב הוריהם, בני הדור הראשון,²⁶ והמחזה שלפנינו מדגים את הדברים.

שלוש הדמויות שלפנינו והיחסים ביניהן מתקיימים תוך כדי דיאלקטיקה מתמדת בין החיים ובין המוות, דיאלקטיקה שהיא אבן יסוד בחיים האנושיים. קלרה שרדה את זוועות השואה ובוחרת בחיים, אך נאחזת במתים בלי יכולת להרפות. עולמה הרגשי נעול בכמוסה של זעם, מרירות, שנאה ונקמה. היא תקועה במקום נפשי שאין בו תנועה, אזור של מוות רגשי. לפנינו אישה מורכבת ומשכילה שאיבדה את היכולת להאמין בבני אדם. היא ספוגה רגשות אשמה כבדים על עצם הישרדותה, הגם שהיא מכחישה זאת ("רגשות אשם? לי אין על מה להתנצל").²⁷ תופעה זו מוכרת ומכונה בספרות המקצועית "אשמת הניצול". קלרה יצרה סביבה במרוצת השנים מעטה נוקשה, אשר מאופיין בציניות נשכנית ובהומור עוקצני, ותפקידו להגן עליה מפני פגיעותה המאיימת (כידוע, הומור משמש אמצעי הגנה בריא של הנפש, המאפשר התמודדות עם קשיים ועם עומסים רגשיים). דיאלוג אופייני בין האם לבתה נשמע כך:

קלרה: את סתם מחפשת סיבות להיעלב.

הילדה: אני לא ממש צריכה להתאמץ.

קלרה: נכשלתי. גידלתי אותך עם עור דק מדי. זה לא בא לך ממני.

הילדה: קוראים לזה רגישות, אמא, ולידיעתך, זאת דווקא אחת התכונות הטובות שלי.

קלרה: ומה עזרה לך הרגישות הזאת? מה יצא לך ממנה?

הילדה: לא מכל דבר צריך לצאת משהו.

קלרה: תנסי פעם לעלות לרכבת לאושוויץ עם מזוודה מלאה ברגישות.

הילדה: איך הגענו לאושוויץ?

קלרה: זאת שאלה שההיסטוריונים שואלים כבר ששים שנה. הילדה: אפשר פעם אחת לנהל שיחה בלי המילה "אשוויץ"? קלרה: זה אפשרי? אשוויץ היא קנה המידה לכל דבר. היא תמיד שם, מעבר לכתף. תוציאי את אשוויץ מהתמונה והחיים יהיו חסרי משמעות. הילדה: אז אשוויץ היא המשמעות, הא? כל דבר אחר הוא חסר משמעות. קלרה: שוב הרגישות שלך.²⁸

לאחר הטראומה המתמשכת שחוותה האם במלחמה, דמותה מאופיינת באקטיביזם הישרדותי ואנרגטי מאוד: היא מהגרת, עובדת בניקיון בתים, מתחתנת, יולדת, בונה עסק משלה ונמצאת במאבק מתמיד על קיומה. על פי תפיסתה, כל זה נעשה אך ורק למענה של הילדה, בתה. עם זאת, הילדה עצמה מרגישה שאימה אינה רואה אותה. דן בר־און מבחין בין "ביטחון פיזי" ל"ביטחון פסיכולוגי" במעבר מדור לדור ומדגים את האופן שהתמקדותם של בני הדור הראשון ביצירתו, בראש ובראשונה וכחזות הכול, של הביטחון הפיזי בעבור ילדיהם עלולה לייצר תגובת "בומרנג" והיעדר מוחלט של ביטחון פסיכולוגי בדור הבנים. השואה, לדבריו, שחקה עד דק בקרב קורבנותיה את שני סוגי הביטחון גם יחד, ולאחריה הושם דגש על בניית הביטחון הפיזי-קיומי בלבד, והביטחון הפסיכולוגי נזנח.²⁹ במחזה שלפנינו הדבר בא לידי ביטוי כשדמות הבת נאבקת משחר ינקותה על מקומה בליבה של האם השורדת ומיחלת למצוא שם קרבה ואינטימיות, בבחינת הזנה חיונית לקיומה הנפשי. מאמציה כושלים פעם אחר פעם מאחר שאימה נותרה מחוברת כל חייה לבתה התינוקת שנרצחה באכזריות בידי הנאצים ומתקשה כעת לפנות מקום לבתה החיה. אומנם היא דואגת לכל מחסורה הפיזי, אך פרדוקס הוא כי הבת המתה חיה בנפשה הרבה יותר מבתה החיה וקיימת.

דינה ורדי מתארת בספרה נושאי החותם את תפקידם של בני הדור השני לשואה כ"נרות זיכרון" שנולדו כדי לאחות את טראומת הקטיעה של הוריהם השורדים וליצור המשך לעתיד. הילדה של "רישיון לחיים" משמשת "נר זיכרון" כזה לאחותה הבכורה, ואף נושאת את שמה. היא נועדה למלא את הריק בנפשה השבורה של אימה; היא לא בחרה את התפקיד, וכישלונה בו מובטח, שכן היא לא תוכל לעולם למחות את זכר הטראומה מנפשה של אימה. בתמונה הרביעית של המחזה הבת מנסה לשכנע את אימה לנסוע איתה ל"מצעד החיים" בפולין. לתפיסתה, נסיעה משותפת שלהן עשויה לסייע לקשר ביניהן ולהחיש תהליכים של פיוס והשלמה עם העבר. קלרה מגיבה להצעה בזעזוע ובביטול:

קלרה: ב־1945 נשבעתי שכף רגלי לא תדרוך שם יותר. אני לא רואה שום סיבה להפר את השבועה שלי [...] אני לא רוצה שאת תראי מה שיש

שם. אני לא רוצה שתהיי שם. אני לא רוצה שתנשמי את האוויר שם.

הילדה: אני נושמת אותו כל החיים שלי. ואני לא רוצה לחיות ככה יותר. אני רוצה לבטוח באנשים, אני רוצה להאמין... להגיע לאיזו... השלמה... אולי לאיזה... למצוא פיוס.

קלרה: פיוס עם מי? עם נאצים לשעבר? עם ניאור-נאצים? מכחישי שואה? הילדה: עם עצמי.

קלרה: היהודים היחידים שהתפייסו עם עצמם הם אלה שמתים.³⁰

למשמע המסרים הללו, המתווכים לה בקביעות על ידי אמה, אין זה פלא שהילדה מבקשת את נפשה למות. מימושה של משאלת מוות זו, יאפשר לה לזכות במעמד זהה לזה של אחותה המתה:

הילדה: (להיירי) יש לך מושג בכלל כמה פעמים שמעתי את הסיפור הזה? (נגרפת בזעם) אני לא רק שומעת אותו. הוא עלי. אני התינוקת הזאת על הכידון! הילדה, ככה קראו לה. והיא נרצחה. ואבא שלה נרצח. ואמא שלי מצאה את עצמה תקועה בנישואים אומללים עם אבא שלי. בסוף היא עזבה אותו. ומאז היא מקללת אותו בלי הפסקה. למה היא התחתנה איתו בכלל, ועשתה איתו ילדה? למה היא בכלל עשתה ילדים? שום ילד בעולם לא יכול להתחרות בתינוקת על כידון.³¹

אלא שגם ניסיון ההתאבדות של הילדה בתמונה החמישית של המחזה מסתיים, כמו מרבית פעולותיה האחרות, בכישלון.

עבור קלרה, הצורך העמוק של הילדה בקשר רגשי מסכן אותה עצמה. מניסיונה המר, התקשרות רגשית היא דבר מסוכן, העלול לגרור אובדן נוסף, ולא יהיה אפשר לשאתו. ככלל, קשר אם-בת הוא מטבעו חזק ומורכב. בהתפתחות בריאה, הוא מתחיל בסימביוזה בינקות ואמור להגיע למצב של יכולת כ"נפרדות" ויצירת "אינדיווידואציה" בכגרות. לא כך במקרה של השתיים שלפנינו: קלרה נמצאת במצב של אבל כרוני מתמשך שהתפתח למלנכוליה, היא מזדהה עם בעלה ובתה המתים, ובשל כך אינה מצליחה להתיק את אנרגיית החיים שלה וליצור קשר מלא עם זולתה ("ניתקת את עצמך מהעולם", הבת מטיחה באם, וזו משיבה: "זה הרבה יותר בטוח ככה").³² הקשר בין שתי הגיבורות מתאפיין ברגשות עזים של מחויבות הדדית, דאגה, פגיעות, דחייה ואשמה. שתיהן "מעורבות" זו בזו באופן סימביוטי, והדבר מקשה עליהן להתפתח לשתי ישויות אינדיווידואליות נפרדות ועצמאיות, החיות את חייהן במלואם (הגם שהן שבות ומצהירות: "נמאס לי לשמוע את הקיטורים

שלך" ו"את רוצה ללכת? תלכי, אני לא צריכה קהל".³³ אל תוך המערכת "הזוגית" האמביוולנטית והצפופה של קלרה והילדה, נכנסת בהדרגה צלע שלישית – היידי, המפרה את הסטטוס קוו העדין שביניהן, תורמת להטיית הכף לטובתה של הילדה ואשר גם היא לכודה בסיפור משפחתי שחיים, מוות, שקרים ואשמה משמשים בו בערבוביה: אביה של הפקידה הצעירה מצא את מותו כאסיר במחנה ריכוז נאצי. בתו גדלה בידיעה שאביה היה אסיר פוליטי (טלאי אדום) ובמהלך המחזה תגלה את האמת שהוסתרה ממנה בדבר זהותו המינית של האב, הסגרתו לשלטונות בידי לא אחרת מאימה שלה ומאסרו כהומוסקסואל (טלאי ורוד). על פי אולניה,³⁴ כדי שאדם יוכל להתקיים עליו לקבל, בראש ובראשונה, גרסה על תולדות חייו והסיבות לקיומו. הוא זקוק להסבר ולתשובה על השאלה "מנין באתי ולאן אני הולך?" ואם ידע זה אינו ברור או מושקע בחלקו, תתעורר דילמה, וזו תבוא לידי ביטוי כלשהו בסיפור חייו:

קלרה: האבא שלה היה הומו בגדול. וחולה סקס. בגלל זה הוא גם מת בסוף.

הילדה: מאיפה את יודעת?

קלרה: שם לא היו סודות. האיש לא שלט בעצמו. בגלל זה בכלל אשתו הסגירה אותו לגסטאפו (הילדה המומה) כן, ככה זה היה בגרמניה בשנות השלושים. אפשר היה לחסל חשבונות בלי ללכלך את הידיים.

הילדה: אז כל הסיפור שהוא היה קומוניסט, ובגלל זה...

קלרה: קומוניסט בתחת שלי. הוא היה הומוסקסואל. אמא שלה לא יכלה לסבול את זה יותר והסגירה אותו. איכשהו, במחנה, הוא הצליח להשתדרג ממשולש וורוד של הומואים לטלאי אדום. "אסיר פוליטי". כולם ידעו.³⁵

מערכת היחסים בין שלוש הנשים מתחילה במישור הפורמלי הברוקרטי, אך עד מהרה היא נטענת רגשית ומתאפיינת בתבנית של יחסי קורבן-תוקפן. היידי נתפסת בעיני קלרה כנציגת העם הגרמני, נציגת הרוע, והמפגש ביניהן מאפשר לדרמה המתחוללת בעולמה הפנימי, לקבל מופע מציאותי רווי ציניות ותוקפנות. קלרה לא עיבדה מעולם את הטראומה שחוותה, וההצלפות המילוליות שלה מנכיחות את העבר בהווה ("אמא, היטלר נשרף, אייכמן נתלה", בתה מבקשת להזכיר לה, ללא הועיל).³⁶ זהו מעגל אינ-סופי של "שחזור בפעולה", כמו שקלרה עצמה מיטיבה לתאר: "יש לי רישיון לחיים. בתוקף לשנה. Lebensbescheinigung, ואם רשום שאני חיה, אז אני חיה, מה שאומר שהם צריכים להמשיך לשלם, עד הסנט האחרון. אני ארוקן כל

כיס גרמני. כדי שהם לא ישכחו. אני לא אתן להם לחיות – עד שאני אמות".³⁷ קלרה, להבדיל מבתה, דוחה כל מחשבה על מוות או על התאבדות. לשיטתה, עליה להישאר בחיים בכל מחיר ("אם אני אמות... היטלר ינצח").³⁸ בהמשך לקו המחשבה הזה, הקשר שנרקם בין הילדה להידי מאיים על קלרה, שכן היא רואה בו בגידה ("את לא יכולה להתחבר לשונאים שלנו... את רוצה להרוג אותי, זה מה שאת רוצה"),³⁹ ואולם כאמור, למרות התנגדותה הנחרצת, בנות הדור השני למלחמה מוצאות שפה משותפת. שתיהן גדלו בצילה של אם דומיננטית ומסרסת שאיבדה את בעלה במלחמה ("אמא שלי היא בדיוק אמא שלך, רק בלי ההומור", אומרת היידי),⁴⁰ חוו בימי חייהן חוויות דומות (דיכאון, ניסיונות התאבדות, אשפוזים פסיכיאטריים, בדידות וכישלון מתמשך בניהול קשרים רומנטיים עם גברים), והן מבינות זו לליבה של זו. "אל תתני למסכה הגרמנית שלי לרמות אותך", היידי מבקשת מהילדה בתמונה השביעית של המחזה, "גם אני הייתי במקום שלך. דיכאון חמור, קליני, הפסקתי לאכול, קיבלתי שוקים חשמליים", והילדה המופתעת מגיבה בהלצה: "וואו, שוקים חשמליים? הרולס רויס של הטיפולים".⁴¹ החיבור הרגשי בין השתיים, המיטלטלות (במונחיו של בר-און) "בין פחד לתקווה",⁴² מאפשר גם את תחילתו של מרווח ביחסים בין קלרה ובין בתה ואת היציאה של היחסים האלה מתוך הקיפאון שאפיין אותם עד כה. במשולש החדש שנוצר, הילדה מנסה להגן על היידי מפני הסדר השמור אצל אימה, בעוד היידי מנסה להנגיש ולתווך לקלרה את סבלה של הילדה ("אני חושבת שהילדה סובלת מאד מטראומה השואה").⁴³ היידי משתנה בהדרגה מדמות סטראטיפית של בת העם הגרמני לדמות אנושית, בת כלאיים שבין "קין" (אימה) ובין "קין" או "הבל" (אביה, שהיה קורבן הנאצים), עם סיפור אישי כואב משלה הנפרס לאיטו ומפקיע את אקסקלוסיביות הסבל היהודי, האופיינית כל כך למחשבת הגיבורה (כך למשל היא דוחה את האפשרות להפגין סולידריות עם קורבנות אחרים, "הקומוניסטים בחרו להיות קומוניסטים" וכן: "יהודים ואסירים פוליטיים לא התערבבו")⁴⁴ ולזיכרון השואה בישראל.⁴⁵ כרבים אחרים בעולם החוץ-בדיוני, הגיבורה שלפנינו מתאפיינת בהבניה מונוליתית של זהותה תוך כדי ביטול מוחלט של ה"אחר". בכך היא משכפלת הלכה למעשה את הדפוס שממנו סבלה בעצמה בימי השלטון הנאצי.⁴⁶

הסתרת עברו וזהותו המינית של אביה של היידי איננה הסדר או השקר היחיד המתגלה לנו. סודות ושקרים הם מוטיב מרכזי במחזה, אשר שב ומשמש את המחזאי בארגון העלילה. לנגד עינינו נגלה מארג סבוך של כזבים, חצאי אמיתות, שקרים לבנים, וזהויות בדויות והעמדות פנים. משחקי האמת, השקר וההסתרה מצויים כאן לא רק במישור הטכני-פורמלי (ההליך של וידוא זהותו האמיתית של שורד השואה, הזכאי ליהנות מן הקצבה) אלא גם ובעיקר ביחסים הבין-אישיים, האינטימיים: האם קלרה שיקרה בנוגע לגילה וניהלה (כמה סמלי!) עסק לפאות (שכל עניין בייפוי

המציאות, העלמת הקרחת או השיער הדליל), הילדה בתה מסתירה את דבר חברותה החדשה עם הפקידה הגרמניה ובודה סיפור שלפיו אימה משתוקקת למות, ועל היידי – שהיא אולי קורבנו של השקר הגדול מכולם – לצאת, ממש כאדיפוס בשעתו, למסע של גילוי זהותו האמיתית של אביה, פשעיה של אימה וזהותה האמיתית שלה-עצמה.

אין-ספור מעמדים והתבטאויות לאורך המחזה חושפים את מרכזיותה של תמת השקר ואת מודעותן הברורה של הדמויות למקומם המרכזי של שקרים בחייהן: "אנחנו יודעים טוב טוב לאיזה שפל של הונאה הגרמנים מסוגלים לרדת",⁴⁷ "הדבר האחרון שהעולם צריך הוא עוד גרמני שחי בשקר"⁴⁸ והמוטו המדויק, הנזכר מייד בתמונת הפתיחה של המחזה: "בעולמנו המעוות – שחיתות היא לפעמים הצורה היחידה של הגינות".⁴⁹

חתימה אמיצה להסרת המסכות והתמודדות עם האמת העירומה, על אף המחיר הנלווה לכך, היא לב ליבו של המהלך הדרמטי הנפרס כאן ושל פעולתן המרכזית של הדמויות. מתמונה לתמונה נחשף ממד האמת יותר ויותר לאורה המחטא של השמש. בנות הדור השני, להבדיל מדור ההורים, מכירות בדמיון ביניהן, מפתחות יחסי קרבה, ובעיקר נכונות להתעמת לראשונה עם אימהותיהן ולתבוע מהן תשובה כנה. "החיפוש אחר התקווה", כותב בר-און, "הוא תהליך של התמודדות שיש בו התרחקות הדרגתית מהלשון השקרית ה'נקייה' ומהסילופים של ההורים – המשקפים מציאות מעוותת – והתקדמות לקראת הכרה במה שקרה ובמשמעות אותם מאורעות, בייחוד לאלה שסבלו".⁵⁰

בשמה של אותה "התרחקות מהלשון השקרית", המחזה מסתיים בעריכת לווייה יהודית לקלרה, למרות התנגדותה לרעיון בעודה בחייה. בעולם החדש שנוצר לאחר מותו של "דור המדבר" אין עוד מקום להמשך העמדת הפנים והטיוח: קלרה נולדה, חיה וגם תיקבר כאישה יהודייה. אקורד הסיום נושא אפוא מסר ברור: הגיבורה הראשית כשלה בהשגת מטרתה. היא לא זכתה בחיי הנצח שקיוותה להם ולא תוכל להמשיך במסע הנקמה שלה עד אין-סוף. אירוני למדי הוא כי דווקא בנות הדור השני, שביקשו את נפשן למות, הן שזוכות לבסוף בחיים ומסיימות את מאבקן בדור ההורים וידן על העליונה. את מקומם של הזהות המונוליטית והיעדר הסולידריות עם האחר שהציעו הוריהן תופס כינונו של דיאלוג מעצים. "אורך החיים של המונוליטיות מוגבל, ממש כמו בטבע. בטבע פועלים על הסלע תהליכי סדיקה, שחיקה ובליה של חום וקור, תהליכים כימיים, רטיבות ויובש. ואילו במציאות החברתית נשחקת המונוליטיות ומשתנה 'הרכבה הכימי' כתוצאה מתהליכים פנימיים וחיצוניים שניתן להגדירם כהתבגרות של הזהות הקולקטיבית", כדברי בר-און.⁵¹ הזיקה המשפחתית הבין-דורית והאנכית הטעונה יותר ויותר בין האם ובין בתה מפנה אפוא את מקומה לזיקה אופקית ומבטיחה יותר. ניצחונן הברור של בנות הדור השני אינו רק תוצאת

היתרון הכמותי ("שתיים נגד אחת") אלא גם, ובעיקר, של יכולתן לצמוח מתוך הקושי. עיבודה של טראומה מסיבית אינו מביא לסיומה, אך הוא מאפשר למצוא דרכים חדשות לחיות איתה. סיפורן של הילדה והידיד מצביע על אפשרות המעבר אל פאזה חדשה של קיום והשגת "רישיון לחיים" מלאים, שיהיו מבוססים על הכרה הדדית ועל אמונה בטוב.

הפקת המחזה בתיאטרון הקאמרי – ליהוק הוא "שם המשחק"

ספרו המכונן של מרוין קרלסון *The Haunted Stage*, שיצא לאור ב-2003, ביסס את התפיסה ההוליסטית של התיאטרון כ"מכונת זיכרון". כוונת המטפורה הזאת להצביע על כך שכל המשתתפים במופע התיאטרוני (המחזה הכתוב, צוות היוצרים, השחקנים ואף בניין התיאטרון עצמו) נושאים עימם מטען תרבותי קודם ומכריע. בתוך כך, מאפיין בולט של כל הצגת תיאטרון הוא הרפאויות (Ghosting) שלה: כל אחד מן השותפים למעשה היצירה מגיע אליו בלוויית "רוחות הרפאים" של הביוגרפיה האישית והמקצועית שלו: "כל דבר בתיאטרון – השותפים, החומרים ששימשו, השפה, החלל – היה תמיד, ועודנו כעת, רדוף רוחות רפאים. הרוחות הללו הן חלק חיוני בהבניית משמעותה של היצירה התיאטרונית ובאופן ההתקבלות שלה בקהל, בכל זמן ובכל מקום".⁵²

אלא ש"רוחות הרפאים" מן העבר אינן נחלתם של המוענים בלבד באינטראקציה התיאטרונית. גם נמעניה של זו, כלומר הצופים, מגיעים אל התיאטרון עמוסים במטען הביוגרפי והאומנותי המצטבר ובשלל פרה-פוזיציות, והללו משפיעים על חוויית הצפייה שלהם ועל התקבלותה של יצירת התיאטרון.

המפגש בין שחקנים לצופים, עמוד התווך של כל אירוע תיאטרוני, מתרחש אפוא לא בחלל מנטלי ריק. השחקן מביא איתו את מכלול עצמיותו (פיזית ומנטלית) ואת שלל תפקידיו המלווים אותו כצל, והקהל נושא עימו את זיכרונותיו מהתנסויות קודמות ומסתייע בהם כדי להבין ולפרש את המופע ואת החוויה הנוכחיים. באותו גוף ידע של הצופה שמור מקום של כבוד לפרטים הידועים לו מן הביוגרפיה האישית והמקצועית של השחקן המבצע מולו: החיים הפרטיים, אמיתיים או מדומיינים, של שחקנים מפורסמים זוכים להתעניינות מצד הקהל שוחר התיאטרון, וללא ספק הם משפיעים על אופן הקבלה של הקהל את עבודתם האומנותית.⁵³

במקרה של שחקנים מפורסמים, ידוענים, "מכונת הזיכרון" עובדת ביתר מרץ, והדברים זוכים במשנה תוקף: הצופה מצויד בשפע רב יחסית של מידע על אודותיהם, ופרסומם של אותם שחקנים הוא חלק מן הפרסונה הבימתית שלהם ומביצועיהם. מייקל קווין, שחקן את סמיוטיקת המשחק של שחקנים ידועים, טוען כי הופעתם

מגיעה לא פעם לכלל התנגשות של ממש בין הפרטי ובין המשוחק, ויוצרת רושם של מעין זהות כפולה.⁵⁴

אפשר כמובן להשתמש בתכונה זו, כפילותו של השחקן המפורסם, שימוש מושכל ומודע לעצמו. מחזורם של חומרים ביוגרפיים ומקצועיים הוא מסימני ההיכר המובהקים של הפוסט-מודרניזם, וליהוקם של שחקנים מפורסמים לתפקידים מסוימים עשוי להיתפס כחלק מתופעה כללית זו וכאסטרטגיה דרמטורגית ממעלה ראשונה, המעצבת את אופני הבדיון וקליטתו. שעה שהדבר נעשה, הופכים עצמיותו וחומרי חייו של השחקן המבצע לטקסט בפני עצמו, המתקיים בתוך התוצרים האומנותיים ובר בוד עינם. לדברים אלה נודעת חשיבות מיוחדת כאשר מדובר במחזות היסטוריים שבהם, לדברי פרדי רוקם בספרו *Performing History*, שחקנים אינם רק "מציגנים", כי אם עדים וסופר-היסטוריונים לכל דבר וענין.⁵⁵

כאמור, בליהוק הבכורה העולמית של "רישיון לחיים" בתיאטרון הקאמרי נעשה שימוש מודע ומרבי בכלים הללו וכלל שלוש שחקניות ידועות שם: מרים זוהר, כלת פרס ישראל לתיאטרון שגילמה את קלרה, היא אכן שורדת שואה ומקבלת שילומים מגרמניה; אורדיה קורן (הילדה) היא דור שני קלאסי לשואה שסעדה את אימה המסויטת שנים רבות; ושורה פון שוורצה (היידו) היא בת למשפחת אצולה גרמנית, שסבה שירת בוורמאכט, ואילו הוריה התגייסו ואף עלו לישראל ("הוריי עשו אותי כגרמנים וילדו אותי כבר כיהודים", היא נוהגת להתלוצץ).⁵⁶ קרבתן של השחקניות אל החומרים שבבסיס המחזה, היכרותן האינטימית עם היבטים רבים בתוכו ("אני חייבת לעשות את התפקיד הזה", אמרה לי קורן לאחר שקראה את המחזה בפעם הראשונה, "יש בו כל כך הרבה דברים שרציתי לומר לאימי, ולא העזתי"), ייבאו אל ההפקה מידה רבה של אותנטיות ושל "אמת", לטוב אך גם לרע. החזרות גלשו לא אחת לשיחות ארוכות על אודות החיים הפרטיים, ולא פעם היה עליי לעצור ולהזכיר לשחקניות כי המחזה אינו נסב "עליהן". אומנם הוא כתוב כמחזה ריאליסטי אשר חותר לייצוג בימתי של ה"אמת" וה"מציאות", ובכל זאת הוא מחזה, יצירה בימתית שמבצעה נדרשים גם למידה של רוחק אסתטי, שיאפשר להם "לשקר" ולגלם בתוכה דמויות בדיוניות ומצבים בדיוניים.

עבודתן של השחקניות

זוהר נולדה ברומניה ב-1931, בגיל תשע היא נשלחה אל התופת של מחנות העבודה בטרנסניסטריה, ובין היתר חלתה שם בטיפוס. אביה לא שרד את המלחמה, והיא עלתה ארצה עם אימה ואחיה בשנת 1949 לאחר שהות של שנה במחנות קפריסין (שם עלתה לראשונה בחייה על בימה). עד מהרה היא נקלטה בתיאטרון הלאומי

הבימה, ובו טיפחה קריירה מפוארת של עשרות תפקידים. במשך שנים רבות, ביקשה להניח את עברה מאחוריה וסירבה בעקביות להופיע בהצגות שואה:

הקמתי קיר ביני ובין מה שעברתי שם. אני כמעט אינני זוכרת דברים משם. רק את אבא שלי חוטף מכות לא רחוק ממני במחנה העבודה שאליו נלקחנו בטולצ'ין, ואת זעקות השבר של אימא שלי כשחליתי בטיפוס וכמעט מתי לה בידיים. אני לא זוכרת ולא רוצה לזכור. אפילו לא מילאתי בעבור אבא שלי דף עד ביד ושם.⁵⁷

בפעמים המועטות שניאותה זוהר להשתתף בהצגות שקשורות לשואה היא גילמה כמעט תמיד תפקידים הרואיים, לא קורבניים בעליל.⁵⁸ ראש וראשון להם היה תפקיד חנה סנש בהפקת הבימה למחזהו של אהרן מגד בשם זה ב-1958. בהופעה זו נוצק הדפוס האופייני לתפקידי השואה של השחקנית, שכן מגד עיצב את דמותה של סנש, האינטלקטואלית מבודפשט אשר עלתה ארצה שנים אחדות בלבד לפני יציאתה למשימת הצניחה שממנה לא שבה, כ"האנשה מופתית של האמזונה, של החלוצה, הקיבוצניקית הלוחמת והפלמ"חניקית... דמות טיטאנית לחיזוק הצברים בתקופת כתיבתו של המחזה כנגד כל הזדהות מחלישה עם חוויית השואה".⁵⁹ זאת ועוד, בעקבות סנש, ילידת הונגריה, תשוב זוהר ותגלם, כך נראה מייד, שתי שורדות שואה הונגריות אחרות. ההצגה זכתה להצלחה גדולה (הועלתה 116 פעמים – "שלאגר" במונחי אותם ימים, ביקורות משבחות⁶⁰ ותהודה ענקית), ואף קיבעה את מעמדה של זוהר כ"צעירה המבטיחה" של התיאטרון הלאומי וכסיפור הצלחה של מי שהגיעה חסרת כול מ"שם". למיתוגה של זוהר בתור "הדבר הבא" בעולם התיאטרון המקומי סייעה גם העובדה שאת תפקיד אימה גילמה בהצגה לא אחרת מחנה רובינא, "המלכה האם": "בשחקן יחד (רובינא וזוהר), מומחשת לנגד עינינו המשכיותה של 'הבימה' שני דורות של שחקנים מטפחים עתה את מסורתה המפוארת".⁶¹

כאמור, למרות הצלחתה העצומה של זוהר בתפקיד היא לא מיהרה לשוב ולשחק במחזות שואה. רק בחלוף 21 שנים שבה למחזות אלה בהצגת היחיד "הטיול" (על פי ספרה של מריצה פלדש, שורדת שואה מהונגריה אשר אושפזה בבית חולים לחולי נפש לפני ששמה קץ לחייה, הבימה, 1979),⁶² 16 שנים נוספות תחלופנה עד השתתפותה בטרילוגיה "קידוש", "חמץ" ו"שבעה", מפרי עטו של שמואל הספרי (בית ליסין, 1995–1996, שהשואה "מככבת" בה רק ברקע ההתרחשויות, ולא במרכזן), ושוב 21 שנות הפסקה עד הפקת "רישיון לחיים", שאנו עוסקים בה. זוהר ואני כבר עבדנו יחד בכמה הפקות קודמות, ולאחר מסע שכנועים לא קצר עלה בידי להביאה לקבל עליה את תפקיד קלרה רייך, שמבחינות רבות ממשיך את הקו של גילום נשים חזקות וזקופות קומה. כאמור, על הציר שבין שואה לגבורה

הדמויות של זוהר מזוהות בעיקר עם מאפיינים של גבורה, ובקלרה רייך (שכאמור, מבוססת על דמותה האמיתית של שורדת השואה קלרה דויטש מהונגריה) ראינו שנינו את המשכה של חנה סנש.

עם זאת, למרות הדמיון הביוגרפי הראשוני בין השחקנית לבת דמותה בהצגה והיכרותה האישית של זוהר עם ההליך הבירוקרטי של הוצאת "רישיון חיים" לצורך קבלת הקצבה, הריהן טיפוסים שונים מאוד. זוהר היא "ליידי" אמיתית, עדינה ומנומסת, ואילו רייך היא התגלמות הסרקזם והמרירות. זוהר עבדה קשה כדי לסגל לעצמה את הטון החרוף ומחרחר המלחמות שלה, הוכיחה שוב את יכולותיה הווירטואוזיות וזכתה לשבחי הקהל והמבקרים גם יחד. הצפייה בעימותים שניהלה כקלרה רייך עם הפקידה הגרמניה הסבה הנאה מרובה לצופים הישראלים, והם ראו במענה הלשון החרוף של רייך גם מתן "תשובה ציונית הולמת" למרצחים וליורשיהם. ביצועה המשוכלל, שנע חליפות בין רגעים של חוזק ובין רגעים של חולשה (בכל ערב היא פרצה בבכי במונולוג על מות בתה התינוקת), סייע לצופים לראות את האישה הפגועה שמתחת לשריון הציני ולגלות אהדה לדמותה הדוקרנית של קלרה. כאמור, תרמה לכך גם היכרותו רבת-השנים של הקהל עם סיפור חייה האישי של זוהר והאהדה הרבה שהיא זוכה לה בציבור הישראלי זה עשרות שנים.

גם קורן עברה מסע רגשי מטלטל בעבודה על תפקידה כהילדה. הדברים שכתבה לתוכנית ההצגה משתפים את הקהל ב"רוחות הרפאים" הפרטיות שלה ומדברים בעד עצמם:

חשבתי שיהיה לי קל לשחק את הילדה. אני הרי מכירה את זה כל כך טוב. אמא ניצולת שואה ובת דור שני... גם אצלנו היינו לכאורה רק אמא ובת, כמו קלרה והילדה. אבל רק לכאורה. בעצם היה נורא צפוף, כי גרו אתנו גם ששת המיליונים. הם אכלו אתנו ארוחת ערב, הסבו אתנו בליל הסדר, הסתובבו בלילות וצעקו ובכו והעירו את אמא. הם היו אתנו ברגעים הקשים כדי שאזכור שהחיים שלי דבש ואני לא יודעת מה זה קור / רעב / אוכדן / סבל. הם היו אתנו בחגיגות ושמרו שלא תעלה לנו השמחה לראש. הם היו אדוני האשמה של אמא על שנשארה בחיים ומלכי האשמה שלי שאני לא תחליף ראוי לאלה שאינם.

חשבתי שיהיה לי קל לשחק את הילדה. המשפטים שלה היו המשפטים שלי... באחת החזרות אפילו הבאתי למרים זהר את התיק של אמא שלי. חשבתי שזה ידביק סופית את החיבור שלי לדמות. זה היה נורא. חטפתי שיתוק, לא יכולתי לדבר, לא לשחק ואפילו לזכור את הטקסט לא יכולתי. זה היה קרוב מדי... החזרתי את התיק של אמא הביתה.

תהליך השחרור מאחיזתה של האם ומן הטיפול הממושך בה, שהילדה חווה במחזה ("את כל החיים העברתי בלדאוג לאמא שלי. אני מרגישה שמספיק"⁶³) חופף במידה רבה את זה שעברה קורן עם אימה הפרטית. בכל ערב היא סיימה את ההצגה ואת תפילת הקדיש שהילדה אומרת לעילוי נשמת האם בתמונה האחרונה של המחזה, והיא שטופת דמעות.

מומנטום חריף נוסף נרשם בהופעתה של פון-שוורצה כהידי. המונולוג שביצעה בסוף התמונה הראשונה של המחזה הוא דוגמה מופתית ממש לאופן שבו "שחקן" הופך ל"טקסט", ולמתח המתמיד שמתקיים בעבודתו האמנותית בין Being ובין Becoming. השמעת הדברים מפיה של שחקנית ממוצא גרמני על במת תיאטרון במדינת היהודים, ובעברית, מעלה מיידית על הדעת את השאלה מיהי בעצם הדוברת: הדמות הבדיונית היידי? היידי-פון-שוורצה? פון-שוורצה עצמה? או שמא כל התשובות נכונות?

פראו רייך, אני אגיד את זה רק פעם אחת. פעם אחת בלבד. אובדן בני המשפחה שלך הוא באמת טרגי, אבל לא אני רצחתי אותם, גם לא ההורים שלי. בשם העם הגרמני אני מבקשת להביע את התנצלותי העמוקה על מה שקרה לך, למשפחה שלך ולכל מי שעבר את השואה. אני לא יכולה להחזיר לחיים את המשפחה שלך או להקל על הכאב שלך. כל מה שאני יכולה זה רק להציע לך פיצוי כספי מסוים. וכדי לעשות את זה, אני חייבת לטפל במסמכים שלך על פי הדין והנהוג, וביושר. את לא ניצולת השואה היחידה שאני מטפלת בה, ואני לא מתכוונת להילחם כך בשיניים ובציפורניים. כל מה שאני מבקשת ממך זה לנהוג בהתאם לכללים. בלי ויכוחים, וברוח טובה. זה ברור לך?⁶⁴

גם במקרה הזה, היכרותו של הקהל עם הביוגרפיה הייחודית של פון-שוורצה, הגרמנייה-יהודייה, תרמה ליצירת תמונה מורכבת יותר מזו של "שחור ולבן" של טוב ורע, קורבן ותוקף. ליהוקה האוטנטי של ההצגה והישגיהן המקצועיים והאישיים של המשתתפות לא נסתרו גם מעיני המבקרים:

ברגעים רבים במהלך ההצגה המרגשת "רישיון לחיים" שעלתה עתה בתיאטרון הקאמרי נוצרה בי תחושה שהוא נכתב במיוחד עבור זוהר על ידי המחזאי רון אלישע, שנולד בישראל ב-1951, אותה שנה שבה היא התקבלה להבימה... מרים זוהר, יחד עם אודיה קורן ושרה פון שוורצה, מעניקות לתפקידיהן ולעלילה את המשקל המיוחד של אישיותן.⁶⁵

מרים זוהר, אודיה קורן ושרה פון שווארצה הופכות את רישיון לחיים בקאמרי לתענוג אמיתי [...] הטקסט כתוב ברגישות עם תערוכת כובשת של הומור וכאב [...] ביצוע מדויק ורגיש של שלוש השחקניות המיומנות בהדרכתו של הבמאי רועי הורוביץ [...] פנינה אמיתית.⁶⁶

כאמור, "רישיון לחיים" שופע נגיעות הומוריסטיות, שהן מסממניה המובהקים של פאזת כתיבה חדשה ושנויה במחלוקת על אודות השואה, אשר תחילתה בשנות האלפיים. שילוב זה בין אימי השואה לתחבולות קומיות נתפס בעיני המתנגדים לו כדרוקציה מגונה ולא מוסרית של האמת ההיסטורית שלא ייעשה, חילול קודש של ממש. מחייבי המהלך, לעומתם, נתלים בעובדה שהומור הוא חלק בלתי נפרד מהחוויה האנושית ועשוי לשמש מנגנון הישרדות פסיכולוגי יעיל במצבי דחק, ומצביעים על שפע העדויות לקיומו של הומור פרוץ גם בגטאות ובמחנות.⁶⁷ הוויכוח האתי-אסתטי הזה התקיים גם בינינו, השחקניות והבמאי, בחדר החזרות. שוב ושוב עצרנו ושאלנו את עצמנו האם הימרנו נכון כשבחרנו במחזה הזה ותהינו איך יתקבל בקרב הקהל. מצד אחד, נראו לנו האתגורות הקומיות שכאן נחוצות כאוויר לנשימה ממש כדי לאפשר לנו (ולצופים!) להתמודד בהצלחה עם התכנים הקשים, ומצד אחר חששנו לעבור את הגבול ולחטוא בזילות הנושא. זאת ועוד, לא רק סוגיית ההומור עמדה כאן למבחן, אלא כאמור גם מידת נכונותו וסובלנותו של הקהל הישראלי-יהודי לקבל ייצוג שווה ערך של קורבנות יהודים וגרמנים גם יחד, שאין לו מקבילה בשום מחזה שואה ישראלי מקורי. ניצולי השואה, פרדיגמה כלל-אנושית לחוויה של "היות קורבן", נאלצים לחלוק את הבימה (תרתי משמע) עם אחרים זולתם, והבעלות הבלבדית על סבל ניטלת מהם. פאזה נועזת זו של שיח שואה על בימת התיאטרון בארץ היא מחידושי הגדולים של "רישיון לחיים", בוודאי בשעה שהדברים מוצגים לא בהפקת שוליים (פרינג') כלשהי כי אם בתיאטרון רפרטוארי מרכזי, אשר נתמך בכספי מדינה.

יוצרי ההצגה ועיצובה

קרבה לא שכיחה אל החומרים הבדיוניים ורפאיות פרטיות ומקצועיות היו נחלתן לא רק של שחקניות ההפקה אלא גם של מרבית היוצרים שהשתתפו בה: גם המתרגמת נאוה סמל (ז"ל. זו הייתה עבודת התרגום האחרונה שלה, היא נפטרה זמן קצר לאחר הצגת הבכורה) הייתה בת הדור השני, וביצירה הענפה שהעמידה כסופרת, מחזאית ותסריטאית, היא שבה ונדרשה לאימי השואה ולמורשתה. כותב שורות אלה, במאי ההפקה, הוא בן לאב ילד ברלין שאביו, סבי, היה נבון דיו למלט את משפחתו

מגרמניה מייד לאחר עליית הנאצים לשלטון ו"הצגות זיכרון השואה" תופסות נתח נכבד בעבודתי האומנותית.⁶⁸ גם מלחין ההצגה שמוליק נויפלד גדל בבית של שורדי שואה. עצם קיומה של קרבה כזו כמובן אינו משמש ערובה לאיכות התוצר הסופי; עם זאת, התקבלותה הגורפת של "רישיון לחיים" בקרב הקהל והביקורת גם יחד מעידה כי במקרה הזה לפחות הניסיון עלה יפה. לעובדת היותנו "שוחים בחומרים" הללו ומעורבים בהם עד צוואר, וגם לאופן שהיו התפקידים השונים בהצגה מטפורה על חיי השחקניות עצמן היה חלק מרכזי בהצלחתה של ההפקה, שכאמור הוצגה על הבימה במשך ארבע שנים רצופות.

היוזמה להעלאת המחזה בארץ הייתה של עמרי ניצן, מנהלו האומנותי של התיאטרון הקאמרי באותה עת. הוא קיבל את המחזה ישירות מן המחזאי היהודי-אוסטרלי בשנת 2014, והעביר אותו לידיי, בהצעה שאביים אותו. לאחר שהשבתי בחיוב, החל תהליך הפרה-פרודוקציה, וזה נמשך כשנתיים. החלטת דרמטורגית ראשונה שלנו הייתה לערוך בטקסט המקורי קיצורים של ממש במידע שלהרגשתנו, אינו נחוץ לקהל הישראלי, המכיר היטב את הנושא. חטיבות טקסט ארוכות, ובכללן הסברים על אודות תורת הגזע הנאצית ומחנות הריכוז, הושמטו מן הנוסח העברי. כך נוצר מחזה מצומצם ומהודק יותר. בהמשך ישיר לכך החלטנו להעלות את ההפקה באולם שלוש, האינטימי מאולמותיו של התיאטרון הקאמרי, ולנקוט אסטרטגיה מינימליסטית. הבימה הקטנה חולקה לשלושה אזורים משחק ברורים (עיצוב: אלכסנדרה נרדי): בשמאלה – ביתה של קלרה (סומן בעזרת שולחן עגול ושני כיסאות בלבד), בצד ימין – משרדה של הפקידה הגרמניה (שולחן מכתבה, כיסא משרדי ושני כיסאות עץ פשוטים ל"מבקרים"). בקיר האחורי, לכל רוחב הבימה, ניצב ארון מגירות בצבעי ירוק-צהוב, שמתוכו יצאו אל מרכז הבימה מיטת בית החולים (בתמונה שלאחר ניסיון ההתאבדות של הילדה) וספסל בפארק, שעליו הילדה והידיד נפגשות. התאורה (עיצוב: רוני כהן) סייעה לבודד בכל פעם את זירת ההתרחשות של כל הסצנה ולהחשיך את אזורי הבימה האחרים. המוזיקה המקורית, שהולחנה עבור ההצגה (בידי שמוליק נויפלד), נעה בין נעימות אופייניות לסדרות מתח טלוויזיוניות (כהמשך ל"קו הבלשי" של המחזה, ובו חשיפת סודות מן העבר וזהות כפולה) לגינת כינור ומוזיקת כליזמרים (למשל בסצנת הלוויה של קלרה, החותמת את ההצגה). משך ההצגה היה כשעה ועשרים, ללא הפסקה, ומושבי הקהל נחלקו לשלושה גושים ו"סגרו" על הבימה משלושת צדדיה. כך תוגברו הרגשות המחנק והדחיסות הקלאוסטרופובית שהנפשות הפועלות נתונות בהן. הקרבה הפיזית הרבה בין מושבי הקהל ובין הבימה תרמה למעורבות יתרה של הצופים במתרחש על הבימה ואפשרה לשחקניות להסתפק במשחק "קטן", קולנועי במידה רבה, שאינו נזקק להרמת קול ולמחוות גדולות. משך העלילה הבדיונית, הנפרסת על פני עשור, הומחש גם באמצעות שימוש בשלוש פאות שונות (עיצוב: לירון מנקין), שהזקינו

בהדרגה את הגיבורה. תפיסה מינימליסטית זו, של הבימוי (רועי הורוביץ) והעיצוב, מקורה ברצון למקד את תשומת הלב בעבודתן של שלוש השחקניות ובביצועיהן המשחקיים, כגורם מרכזי ביצירת החוויה התיאטרונית. תוכנית ההצגה, שחולקה לצופים בכניסה לאולם, נחתמה בשיר של עמוס עוז מתוך הספר אותו הם:

ילוד אישה נושא על שכמו את הוריו,
לא על שכמו, בחובו.
כל חייו חייב לשאתם ואת כל צבאם,
הוריהם, הורי הוריהם, בובה רוסית
מעוברת עד דור אחרון.
באשר ילך, ילך הרה הורים
בשכבו ובקומו הרה הורים,
אם ירחיק נדוד ואם יישאר במקומו.
לילה לילה חולק את ערשו עם אביו
ואת יצועו עם אמו עד בוא יומו.

כאמור, ההצגה זכתה לשבחי הביקורת ולאהבת הצופים כאחד. התקבלות אוהדת במיוחד נרשמה בקרב הקהל הצעיר, תלמידי תיכון וחיילי צה"ל. הצגות רבות התקיימו במסגרת "סל תרבות" לבתי הספר, כחלק מפעילויות ההכנה של משלחות הנוער לפולין. בסימון נערכה תמיד שיחה של השחקניות והבמאי עם קהל התלמידים והמורים, מהן שבה ועלתה האפקטיביות הרבה של שימוש בהומור בהנגשת החומר ובקירוב הצופים הצעירים לנושא.

סיכום

המחזה "רישיון לחיים" מעצב מערכות יחסים מורכבות וטעונויות בין בני הדור הראשון ובין בני הדור השני, משני צידי המתנס היהודי-גרמני. הוא מציע דיון בחינה של האופן שהעבר מנהל את כולנו ומאתגר לגילויי עצמאות ולחישוב מסלול מחדש. לשיטתו של המחזה, לא "העבודה משחררת" ולא "השכחה משחררת", דיאלוג אנושי כן ופתוח הוא-הוא המשחרר. בחלופה זו ל"שחרור" מאימי העבר מתמצה חידושם הגדול של המחזה ושל ההצגה שבעקבותיו: לבני הדור השני ניתנו האפשרויות והיכולת להשיג "רישיון לחיים מלאים", מתוך היענות מלאה לציווי ההיסטורי הנודע של אבא קובנר: "לזכור את העבר, לחיות את ההווה, להאמין בעתיד".⁶⁹ להעלאת המחזה בישראל נודעה חשיבות מיוחדת, החורגת מתחומי הבימה,

גם משום שהוא מפקיע את הבלעדיות של הקורבן היהודי ומזכיר גם את ה"שואה הוורודה" של ההומואים וגם, אזכור נועז למדי, את מצוקתם של בני הדור השני למרצחים. בראיתו כ"כמוסת זמן", הוא מדגים שלב נוסף בייצוגה המשתנה והדינמי של השואה ושל תפיסת גיבוריה בזיכרון הקיבוצי הישראלי. בכורתו העולמית של המחזה בתיאטרון הקאמרי התייחדה בליהוק יוצא דופן ואותנטי, שבו הקירבה בין השחקניות לדמויות הבדיוניות שגילמו בולטת במיוחד. ליהוק זה, שנשען על רפאיות חריפה ומועצמת, תגבר את האימפקט הרגשי שחוללה ההצגה על הצופים בה, סייע בהבניית המשמעות שלה (שחקניות ההצגה כ"סופר-היסטוריוניות") ותרם לתפיסתה כ"אירוע תיאטרוני" חד-פעמי ובעל משמעות היסטורית, החורג מגבולות הבדיון נטו. דן אוריין רואה בהפקות ממין זה "הצגות מפתח":

הצגת מפתח עשויה לסמן שינוי בתכנון ובגילומיו התיאטרוניים של הנושא ותמורות בשיח הציבורי שבעקבותיו... בתיאטרון עשויות הצגות המפתח להופיע כשהן מסתייעות לפעמים באסטרטגיות העוקפות מנגנוני צנזורה חיצוניים ופנימיים, כמו באמצעות ז'אנרים "משניים", ביניהם ז'אנרים כמו הסאטירה או הדוקומנטציה שעל שיוכם לאמנות התיאטרון יש החולקים, ויש שהן מופיעות בכסות של עיבוד מחזה מתורגם.⁷⁰

"רישיון לחיים" בתיאטרון הקאמרי של שנת 2017 הולמת את התיאור הזה במלואו: ייצוג זהה לשני צידי המתרס היהודי-גרמני ועיצוב קומי, כמו שעוצבו בה, טרם נצפו על בימת התיאטרון הרפרטוארי בארץ בשום הפקה אחרת. אומנם הדור השלישי לשואה לא זכה לייצוג במחזה ובהפקה שבעקבותיו, אבל רבים מבניו נכחו באולם, אחדים מהם כבר עושים את צעדיהם הראשונים כיוצרי תיאטרון בזכות עצמם. "ניסיון העימות האישי בתיאטרון הישראלי עם חווית השואה כמפתח להבנת הזהות יימשך", מנבא גר קינר.⁷¹ לאן ייקחו הדורות הבאים את הדברים מכאן והלאה, מה טיב ה"רישיון לחיים" שיעניקו לעצמם, איזה זיכרון היסטורי יעצבו ואת מה יבחרו להשיל מעליהם? ימים יגידו.

הערות

(1) מחקרו של פיינגולד מאזכר כשמונים מחזות שואה שנכתבו עד שנת 2010. בזמן שחלף מאז נוספו מחזות רבים. בן-עמי פיינגולד, השואה בדרמה העברית – סוגיות, צורות, מגמות (1946–2010), תל אביב 2012, עמ' 43.

- (2) נכון לשעת כתיבת המאמר מועלות למשל ההצגות "עקומים" ו"מצדה 42" בתיאטרון הלאומי הבימה, "הזהר אדם?" בתיאטרון החאן הירושלמי, "שריקה" ו"שעונים" בתיאטרון הפרינג'.
- (3) גד קינר, "האם העבודה משחררת?", **תיאטרון – רבעון לתיאטרון עכשווי**, 37 (2014), עמ' 13.
- (4) דוד גדג' ועופר שיף, "מבוא: השואה ואנחנו בתיאטרון הישראלי", **השואה ואנחנו בתיאטרון הישראלי**, באר שבע 2022, עמ' 8-9.
- (5) עידית גיל, "הייצוג המשתנה של השואה בזיכרון הקולקטיבי הישראלי", **מזכר – כתב עת לענייני שואה, תקומה, זיכרון והנצחה**, גיליון 55 (דצמבר 2017), עמ' 19.
- (6) להברידל מהטענה הרווחת ששורדי השואה שמרו לרוב על שתיקה כדי להיבנות מחדש ולהגן על ילדיהם מן האימה שהייתה מנת חלקם-שלהם, נראה שעליית זיכרון השואה בזירה הציבורית בידי המדינה (משפט אייכמן, 1961) ובשיח הכללי, הציבה את הדור השני במגננה מפני אירוע שאי אפשר להכילו. המאמר הנוכחי מתמקד אך ורק בייצוג התיאטרוני של התופעה, אולם זו באה לידי ביטוי בעוד מדיה. ראו למשל את סרט התעודה של משה צימרמן "פיצה באושוויץ", שדור הבנים נוטל בו את הבכורה ומבקש להתחשבן עם דור ההורים.
- (7) ראו למשל: Yael Danieli, "The treatment and prevention of long-term effects and intergenerational transmission of victimization: A lesson from Holocaust Survivors and their children", *Trauma and its wake*, New York 1985, pp. 295-313.
- (8) מאמר זה מתמקד בייצוג התיאטרוני של בני הדור השני לשואה. בהדרגה, גם בני הדור השלישי מתחילים לזכות בייצוג בימתי, למשל בהפקת "הדור השלישי" מאת יעל רונן ובכימויה, שעלתה בשנת 2009 כהפקה משותפת לתיאטרון הלאומי הבימה ולתיאטרון השאורי-בינה בברלין.
- (9) מחזאות השואה בישראל משקפת את הלך הרוח הרווח בחברה הישראלית, ובה בעת היא שותפה ליצירתו. ככזו, היא מתאפיינת בעיסוק אקסקלוסיבי בגורלם הנורא של הקורבנות היהודים ובסבלותיהם ומציגה עיוורון מוחלט בנוגע לשותפות הגורל ההיסטורית עם קורבנות אחרים של המשטר הנאצי והמלחמה האיומה. בניסוחו התמציתי של יובל נח הררי: "בכל פעם שאנו בוחרים לספר סיפור היסטורי אחד, אנחנו בוחרים גם להשתק סיפורים חלופיים". יובל נח הררי, **ההיסטוריה של מחר**, מודיעין 2015, עמ' 196.
- (10) מילוי חוסרים בנוף היצירה המקומית באמצעות תרגום ועיבוד של יצירות זרות הוא דפוס שגור ומוכר. בן ארי הראתה כיצד שימשה למשל הספרות המתורגמת כלי מרכזי למאבק בנורמות הפוריסטיות שאימצה ספרות המקור העברית בכל הנוגע לייצוגים של ארוטיקה ומין. "התרגום", לדבריה, "אינו רק ייצוג של תרבות או ספרות אחרת, כי אם פעולה מכוונת של בחירה, הרכבה וייצור מחדש, המלווה בהכונה, מניפולציה, סילוף והסתרת מידע ושתיילת קודים ומסרים נסתרים". ניצה בן ארי, **דיכוי הארוטיקה – צנזורה וצנזורה עצמית בספרות העברית 1930-1980**, תל אביב 2006, עמ' 16. יצירות מתורגמות מתקבלות בדרך כלל בהתייחסות סלחנית יותר מצד הנמען המקומי, שכן הן מייצגות בעיניו נורמות של חברה אחרת מזו שלו. מטעם זה יש בכוחן לשמש פורצות דרך והן "יכולות לשבור סוגי טאבו שונים מתוך שאיפה לרענן את המערכת או למלא את החסר בז'אנרים חדשים". שם, עמ' 128. אם כך הם פני הדברים בספרות, קל וחומר שבתיאטרון (אשר להברידל מערצת תרבות אחרים, זוכה למימון בעיקר ממוסדות ציבוריים ותלוי בהסכמת הקהל לקנות כרטיסים ולהגיע להצגות), נקל להשתמש במחזות מתורגמים כדי לקדם חלופות רעיוניות ומסרים חתרניים. הנחת העבודה היא כי הללו יתווכו "תחילה באמצעות התרגום ואחר-כך במקור". שם, עמ' 334.
- (11) Christopher Balme, "Playbills and the Theatrical Public Sphere", in: Charlotte M. Canning and Thomas Postlewait (eds.), *Representing the Past: Studies in Performance Historiography*, Iowa City, 2010, pp. 37-62.
- (12) גד קינר, "הנאציזם והשואה כמטאפורה של דימוי-עצמי במחזה הישראלי", **במה – רבעון לדרמה**, 138 (1994), כרך כה, עמ' 74-75.
- (13) רון אלישע, "רישיון לחיים", **תרגמה מאנגלית: נאוה סמל, תמונה 7**, עמ' 33 (הטקסט לא יצא לאור).
- (14) שם, תמונה 11, עמ' 47.
- (15) דוגמה אופיינית לעניין יכולה להיות סרטו של רוברטו בניני "החיים יפים" (1997), שזכייתו בפרס האוסקר

- לסרט הזר הטוב ביותר לוותה בפולמוס סוער. ראו למשל: קובי ניב, החיים יפים אבל לא ליהודים – מבט אחר על הסרט של בניני, תל אביב 2000.
- (16) אלישע, "רישיון לחיים", תמונה 2, עמ' 13.
- (17) מחזהו השני של אלישע – "איינשטיין" – כבר זכה בפרס המחזה הטוב ביותר לשנת 1982 באוסטרליה והופק לימים גם בארצות הברית ובניו זילנד. בשנים שאחרי כן הועלו מחזות שכתב גם בבריטניה, בקנדה, בפולין, בצרפת, בבלגיה, בפורטוגל, וכאמור – בישראל. יצירתו זיכתה אותו במשך השנים בפרסים רבים, ובכללם ארבע זכויות בפרס מטעם אגודת הסופרים האוסטרלית, פרס התסריט המצטיין בפסטיבל הקולנוע הבין־לאומי ביוסטון, הפרס על שם מיטש מאת'וס ואחרים.
- (18) עם המחזות הללו נמנים: In Duty Bound, Two, The Levin Comedy, The Goldberg Variations, Death: Duties (teleplay), Certificate of Life and Anne Being Frank
- (19) שיחה שקיימתי עם המחזאי בביתו בתאריך 27.11.2021.
- (20) שם.
- (21) Wayback Machine (archive.org). תאריך אחזור: 7.4.2024. התרגום מאנגלית שלי.
- (22) גר קינר, "האם העבודה משחררת?", עמ' 20.
- (23) אנה פרנק, יומן, תרגמה מהולנדית: קרלה פרלשטיין, אור יהודה 2007, עמ' 312.
- (24) "אפשר שאין עוד בטבע האדם דבר טעון וגרוש אנרגיה כמו הזרם החולף בין שני יצורים דומים מהבחינה הביולוגית, אשר האחד שכן באושר ברחם האחר, אשר האחד עמל וכאב למען לתת חיים לאחר. לפנינו כל חומרי הגלם המרכיבים את ההדריות העמוקה ביותר ואת הניכור המכאיב ביותר". אדריאן רייץ', ילוד אישה, תרגמה מאנגלית: כרמית גיא, תל אביב 1989, עמ' 262.
- (25) אלישע, "רישיון לחיים", תמונה 3 עמ' 17; ותמונה 4, עמ' 25.
- (26) בין אלה בולטים למשל מחקריהם של דינה ורדי ושל דן בר־און, שאזכיר בהמשך הדברים, וכן אלו של זהבה סולומון, יעל דניאלי, גלעדי ובל ואחרים.
- (27) אלישע, "רישיון לחיים", תמונה 3, עמ' 15.
- (28) שם.
- (29) דן בר־און, בין פחד לתקווה, בני ברק 1994, עמ' 167–170.
- (30) אלישע, "רישיון לחיים", תמונה 4, עמ' 25–26.
- (31) שם, תמונה 3, עמ' 21.
- (32) שם, תמונה 8, עמ' 34.
- (33) שם, תמונה 3, עמ' 16.
- (34) הנ"ל, על האחרים בתוכנו – תמורות בזהות הישראלית מנקודת ראות פסיכולוגית־חברתית, באר שבע 2005, עמ' 62.
- (35) אלישע, "רישיון לחיים", תמונה 8, עמ' 37.
- (36) שם, תמונה 2, עמ' 11.
- (37) שם, תמונה 4, עמ' 24.
- (38) שם.
- (39) שם, תמונה 9, עמ' 40.
- (40) שם, תמונה 7, עמ' 33.
- (41) שם, תמונה 7, עמ' 32.
- (42) הנ"ל, בין פחד לתקווה.
- (43) אלישע, "רישיון לחיים", תמונה 6, עמ' 30.
- (44) שם, תמונה 3, עמ' 18–19.
- (45) לעניין זה ראו למשל: יהודים, לא הייתם הקרבנות היחידים של הנאצים – דעות – הארץ (haaretz.co.il). תאריך אחזור: 6.4.2024. "רישיון לחיים" אינו הראשון לקרוא תיגר על ייצוגו הבלעדי של הקורבן היהודי על בימותינו. קדמו לו המחזות המתורגמים "עקומים" מאת מרטין שרמן (1979) ו"שעונים" מאת דן קלאנזי (2001). ראו: רועי הורוביץ, "לא הכל וורוד: שואת ההומואים והתיאטרון הישראלי",

- השואה ואנחנו בתיאטרון הישראלי, באר שבע וחיפה 2022, עמ' 276-297.
- (46) לאמיתו של דבר, אפשר להצביע על מידה רבה של "ערבוב" בין קורבנותיו השונים של הנאציזם. עבודותיהם של מוסה, בויארין ואחרים כבר הראו למשל כיצד נוצרו באירופה בסוף המאה התשע עשרה התאמה מושלמת בין אנטישמיות להומופוביה ואנלוגיות ברורות בין יהודים להומואים. בשתי האוכלוסיות הללו נקשרו למשל תכונות ומופעים פתולוגיים של היסטריה, פרברסיה ודקדנטיות והן נתפסו כ"גזע מקולל", מנוון, שטוף זימה, אשר מפר את הסדר הטבעי ומאיים על האידיאל המרכזי כל כך של ה"מהגונות". "ערבוב" אפשרי אחר הוא תולדה של החפיפה בין כמה קטגוריות "מקוללות", דוגמת המקרה הייחודי של הוגו מרקוס: גרמני, הומו, יהודי ומוסלמי גם יחד. ג'ורג' מוסה, לאומיות ומינויות באירופה המודרנית, תרגם מאנגלית: להד לזר, ירושלים 2008. Marc David Baer, *German, Jew, Muslim, Gay: The Life and Times of Hugo Marcus*, New York 2020
- (47) אלישע, "רישיון לחיים", תמונה 2, עמ' 13.
- (48) שם, תמונה 8, עמ' 37.
- (49) שם, תמונה 1, עמ' 6.
- (50) דן בר-און, מורשת השתיקה – שיחות עם ילדי הרייך השלישי, באר שבע 1997, עמ' 294.
- (51) הנ"ל, על האחרים בתוכנו, עמ' 53.
- (52) Marvin Carlson, *The Haunted Stage - The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, 2003, pp. 15.
- (53) התרגום מאנגלית שלי.
- (54) שם, עמ' 85. התרגום מאנגלית שלי.
- (54) Michael L. Quinn, "Celebrity and the Semiotics of Acting", *New Theatre Quarterly* 4 (1990) p. 155
- (55) Freddie Rokem, *Performing History – Theatrical Representations of the Past in Contemporary Theatre*, Iowa 2000
- (56) פון-שוורצה כתבה מחזה דו-לשוני (בעברית ובגרמנית) על סיפורה של משפחתה, "בין שני עולמות", שהועלה בשנת 2012 בהפקה משותפת של התיאטרון הקאמרי והשאושפילבינה בשטוטגרט, גרמניה.
- (57) שיחה שקיימתי עם מרים זוהר בביתה ב-3.7.2020.
- (58) שחקנים קבועים בתיאטרון אינם בוחרים על פי רוב את תפקידיהם בעצמם, אלא ההנהלה האמנותית של התיאטרון קובעת אותם בעבורם. עם זאת, לשחקנית בסדר הגודל של זוהר יש בהחלט אפשרות לסרב להצעות ולהשתתף בעיצוב דרכה בתיאטרון.
- (59) קינר, "הנאציזם והשואה כמטאפורה של דימוי-עצמי במחזה הישראלי", עמ' 78.
- (60) לדברי חיים גמזו, מבקרו המחמיר של הארץ באותן השנים, "מרים זוהר, לא איכזה גם הפעם. היא מנסה לתפוס את התפקיד מבפנים וזו הדרך הנכונה. אינה מנסה לשחק גיבורה, אלא נותנת לגבורה ולהקרבה לעצב את דמותה של חנה". חיים גמזו, ביקורת תיאטרון, תל אביב 1999, עמ' 191.
- (61) אשר נהור, ידיעות אחרונות, תאריך לא ידוע, מתוך ארכיון תיאטרון הבימה, <http://archive.habima.co.il/showPage/?itemId=381> תאריך אחזור: 7.4.2024. לימים, תהיה זוהר בין השחקניות הבודדות שזכו לשמש כמחליפתה של רובינא בתפקידה המיתולוגי כלאהל'ה ב"הדיבוק" לאנסקי.
- (62) פלדש, הטיוול, תרגמה מהוגרית: אביבה בראון, תל אביב 1977.
- (63) אלישע, "רישיון לחיים", תמונה 12, עמ' 48.
- (64) שם, תמונה 1, עמ' 7.
- (65) צבי גורן, "רישיון לחיים – מחיר ההישרדות", הבמה, 4.6.2017.
- <http://www.habama.co.il/Pages/Description.aspx?Subj=1&Area=0&ArticleID=28399> תאריך אחזור: 7.4.2024.
- (66) שי בר יעקב, "חשבון פתוח", ידיעות אחרונות, 16.6.2017.
- (67) ראו למשל: איתמר לוין, מבعد לדמעות – הומור יהודי תחת השלטון הנאצי, ירושלים 2004.
- (68) לעניין זה ראו: "Why Don't You Move On? - A Sort of Play in Three Acts and Three Standing Ouations" in: Phyllis Lassner and Judith Tydor Baumel-schwartz (eds.), *Holocaust Literature and*

Representation- Their Lives Our, New York 2023, pp. 187-197

(69) על חשיבות ההכרה ב"אחרות" של ה"אחר" ועל אודות ההישג המוסרי המתגלם בה ראו גם:

;Emmanuel Levinas, *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*, Pittsburgh 1990

Martha Nussbaum, *Love's Knowledge: Essays on the Philosophy of Literature*, New York 1990, pp. 148-167

(70) דן אוריין, הבעיה העדתית בתיאטרון הישראלי, רעננה 2004, עמ' 16.

(71) קינר, "הנאציזם והשוואה כמטאפורה של דימוי-עצמי במחזה הישראלי", עמ' 90.