

שנת האפס: 1929, תרפ"ט, 1929: מהזיכרון להיסטוריה ולתיאטרון

אבנר בן־עמוס

המתח בין המוכר לזר מאפיין שדות ידע ואומנות רבים. במאמר קצר זה אני מבקש לעסוק במתח הזה כפי שהוא בא לידי ביטוי בשני שדות שונים ובתוצאה של המפגש ביניהם. השדה האחד הוא דימוי העבר, שאותו אנו מדמיינים באמצעות הזיכרון הקולקטיבי (מוכר) או בעזרת ההתבוננות ההיסטורית (זר). השדה השני הוא הייצוג התיאטרלי, שנעשה באמצעות המוסכמה של הקיר הרביעי (מוכר) או באופן שחותר תחת המוסכמה הזו (זר). שני השדות הללו נפגשו בהצגה **שנת האפס: 1929, תרפ"ט, 1929**, אשר התבססה על מחזה דוקומנטרי שכתבתי בעקבות ספרו של הלל כהן, **תרפ"ט: שנת האפס בסכסוך היהודי-ערבי** (כתר, 2013). בהצגה, שבוימה בידי סיני פתר והוצגה בתיאטרון יפו, נוצר מפגש בין הצד הזר של שני השדות: אופן ההתבוננות ההיסטורי בעבר ואופן הייצוג התיאטרלי שאינו מכבד את מוסכמת הקיר הרביעי. לפני שאסביר מדוע בחרנו – סיני פתר ואני – בשילוב הזה, ברצוני להתעכב מעט על המתח בתוך כל אחד מן השדות.

תמונת העבר שמצטיירת לנגד עינינו באמצעות הזיכרון הקולקטיבי היא תמונה מוכרת. היא "משודרת" לנו, שוב ושוב, דרך ערוצים מרובים, שסובכים אותנו מכל עבר כבר מן הילדות ואל תוך הבגרות: טקסי הזיכרון, נאומי הפוליטיקאים, לימוד ההיסטוריה בבית הספר, הטיוול השנתי והאנדרטאות לחיילים. תמונת עבר הומוגנית זו נוצרת כדי לספק את הצרכים של הקהילה הזוכרת, והיא תורמת בכך לגיבוש הזהות הקיבוצית. לא במקרה המתינו מתאבדי מצדה עד לשנות העשרים של המאה העשרים כדי להפוך לגיבורים נערצים: רק אז, כאשר נזקקה הציונות

למודל של לוחמי מופת, מעטים מול רבים, הם נשלפו מן המחסן של העבר היהודי והוצבו על כן גבוה. לעומת זאת, ההיסטוריון – אם הוא עושה את מלאכתו נאמנה – אינו מבקש לרצות את הקהילה שלו, אלא להבין את העבר באמצעות מחקר של מסמכים המצויים בארכיון. התוצאה של עבודתו היא חיבור היסטורי שמנסה להסביר את הדמויות שחיו בעבר במונחים שלהן. הזיכרון הקולקטיבי מבוסס על הזדהות עם גיבורי העבר ומחיקת ההבדלים בינינו לבינם, ואילו המבט ההיסטורי מניח מראש את הזרות שלהם ואינו מטשטש את השוני.

בדומה לכך, גם המוסכמה של הקיר הרביעי הפכה לחלק מוכר ובלתי נפרד של התיאטרון המערבי. על פי תפיסה זו, במת התיאטרון מציגה לנו חלק מדירת מגורים – בדרך כלל סלון – המוקף קירות משלושת צדדיו, והצד הרביעי, הפונה לקהל, נותר שקוף. השחקנים פועלים כאילו הם מצויים במרחב סגור, ואיש אינו צופה בהם, ואילו הקהל היושב בחושך עוסק, למעשה, ב"הצצה" אל המתרחש בדירה דרך הקיר השקוף. תפיסת הקיר הרביעי התקבעה במחצית השנייה של המאה התשע עשרה ביצירותיהם של מחזאים כהנריק איבסן, אוגוסט סטרינדברג ואנטון צ'כוב, שכתבו דרמות ריאליסטיות, פסיכולוגיות-חברתיות בנושאים שהעסיקו את מעמדות הביניים. התפיסה הזאת הפכה במהלך המאה העשרים לתפיסה הדומיננטית בתיאטרון המערבי הממוסד, אולם בצידה פעלה כל העת תפיסה אחרת, שחתרה תחת המוסכמה של הקיר הרביעי. על פי תפיסה זו, שהייתה נפוצה בסוגים שונים של תיאטרון שוליים, כגון קברטים, תיאטרון פועלים ותיאטרון אבנגרד, הבמה והקהל הם יחידה אחת, ללא קיר רביעי מפריד, והשחקנים מכירים בקיומם של הצופים ואף פונים אליהם לעיתים באופן ישיר. במהלך השנים נוצר קשר בין מוסכמת הקיר הרביעי ובין העמדה הפוליטית של אלה אשר אימצו אותה. בעוד שהדרמות הריאליסטיות של המאה התשע עשרה נקטו בדרך כלל עמדה ביקורתית כלפי הסדר החברתי, במשך המאה העשרים הפכה המוסכמה הזאת נחלתו של תיאטרון שמרן, שנועד לספק בידור לקהל הרחב. בניגוד לכך, אחד מסימני ההיכר של תיאטרון השוליים בעל העמדה הפוליטית הרדיקלית היה שבירת הקיר הרביעי. ההצגה **שנת האפס** יוצרת אפוא חיבור בין ראייה היסטורית שמנוגדת לזיכרון הקולקטיבי ובין גישה תיאטרלית השונה מזו של מוסכמת הקיר הרביעי. אירועי תרפ"ט האלימים, שהתרחשו בשלהי אוגוסט 1929, נוכחים בזיכרון הקולקטיבי הישראלי בצורה שמתאימה לדימוי העצמי הקורבני של הציונות: אזכור בלעדי של היהודים שנהרגו בידי הערבים, תוך דגש על הטבח שבוצע בקהילה היהודית

בחברון. אחת הדוגמאות המעודכנות לכך היא ספר ההיסטוריה השיבה לציון: עלייה, התיישבות ועצמאות (הוצאת הר־ברכה, 2016), בו כתוב כי "הטבח בחברון היה המזעזע ביותר: ליהודי חברון לא הייתה כל הגנה, 67 יהודים נרצחו באכזריות [...] מאורעות תרפ"ט היו חמורות [כך במקור] מהפרעות הקודמות. נרצחו בהן 133 יהודים ונחרבו קהילות וישובים בארץ" (עמ' 206-207). לעומת זאת, הלל כהן מציע בספרו תמונה הרבה יותר מורכבת. הוא עשה מחקר מקיף בארכיונים, בעיתונות התקופה, בתכתובות ובזיכרונות שנכתבו על האירועים, ויצר חיבור שמחדש הן מבחינת העובדות והן מבחינת הפרשנות. כפי שהוא מציין, נוסף ליהודים נהרגו באירועי תרפ"ט גם 116 ערבים – חלקם בידי יהודים וחלקם בידי בריטים. אל מעשי ההרג והאיבה התלוו גם מעשי הצלה ועזרה שנעשו בידי שני הצדדים – גם בחברון – והצביעו על קיום מסורת של שכנות טובה ושיתוף פעולה. יתר על כן, ספרו לא נכתב במטרה לעורר הזדהות בלעדית עם "הצד שלנו" כי אם כדי להסביר את נקודת המבט של שלושת הצדדים – היהודים, הערבים והבריטים – שכל אחד מהם היה רחוק מלהיות אחיד בעמדתו. את זאת עושה כהן, בין השאר, בעזרת ציטוטים ארוכים מתוך המסמכים ההיסטוריים, אשר מאפשרים לקוראים להתוודע לקולות השונים של הדמויות מן התקופה.

ספרו של כהן תפס את תשומת ליבי תחילה בשל העניין שלי, כהיסטוריון שעוסק בסוגיות של זיכרון קולקטיבי, במחקר אשר מנפץ את תמונת העבר המוכרת והידועה. כמו רבים שנחשפו לערוצים הישראליים השונים שבהם זורם הידע ההומוגני על העבר, הופתעתי לגלות בספרו את הצדדים הבלתי מוכרים של אירועי תרפ"ט. חשוב במיוחד עבורי היה הדגש שהעניק כהן לאותן אפיזודות שבהן ערבים ויהודים הגנו אלה על אלה נוכח הפורעים בני עמם – בניגוד מוחלט לדימוי שלנו של שתי קהילות לאומיות עוינות ומסוגרות בתקופת המנדט. אולם הציטוטים הארוכים המצויים בספר הם אלו אשר גרמו לי להחליט להפוך אותו לטקסט דרמטי. הז'אנר של הדוקו־דרמה, כלומר מחזה המבוסס על מסמכים היסטוריים, משך אותי משום שהוא אפשר לי לשלב את העיסוק שלי בהיסטוריה עם העניין שלי בתיאטרון. חשיבות הדוקו־דרמה היא ביכולת שלה להשמיע על הבמה את הקולות של פשוטי העם, שבדרך כלל אינם מצויים תחת אור הזרקורים ההיסטורי, ולהאיר באור חדש אפיזודות מן העבר. כך אנחנו יכולים להאזין ישירות לאותם הקולות, מבלי שהם עוברים את התיווך של ההיסטוריון או העיתונאי, ולהתרשם מדבריהם. אך ספרו של כהן, על 385 עמודי הטקסט שלו העוסקים בחמישה מוקדי אלימות

ברחבי פלסטינה-א"י, היה חייב לעבור קיצור מהותי כדי להפוך אותו להצגה שאורכה מעט יותר משעה. הקיצור הראשוני היה בעל אופי כמותי: המחזה עוסק רק במוקד האלימות החשוב ביותר – ירושלים וסביבתה. כך אפשר לעקוב בצורה ברורה אחרי התפתחות האירועים, שהתחילו ביום כיפור תרפ"ט (23 בספטמבר 1928) בסכסוך בנוגע למחיצה שהציבו מתפללים יהודים ליד הכותל המערבי שנועדה להפריד בין נשים לגברים. מחיצה זו נחשבה בקרב הערבים כהפרת הסטטוס קוו שקבע השלטון העותמאני, וכהוכחה לרצון של היהודים להשתלט על כל מתחם אל-אקצה. בחודשים שלאחר מכן גברה המתיחות בין יהודים לערבים בירושלים, עד אשר כמה תקריות, ובעיקר מצעד נוער בית"ר לכותל בתשעה באב תרפ"ט, הובילו לפרץ הדמים ההדדי של אוגוסט 1929.

הקיצור השני יצר שינוי מעמיק יותר במעבר מן הספר למחזה. הכתיבה ההיסטורית המודרנית מבוססת על קולו של ההיסטוריון אשר מוביל את הקורא באופן סמכותי בנבכי העבר, ממש כמו המספר הכול-יודע ברומנים הריאליסטיים של המאה התשע עשרה. הוויתור על דמות המספר – ההיסטוריון הלל כהן – אשר ליוותה את האירועים ויצרה נרטיב קוהרנטי והדוק, אפשר לי להציג מבנה דרמטי חופשי יחסית, המורכב אך ורק מעדויות של בני התקופה. אלה הן עדויות במובן הרחב של המילה: דברי עדים שהופיעו בפני ועדת החקירה הבריטית; עדויות שניתנו לגורמים יהודיים, כגון ארגון ההגנה; מסמכים רשמיים; קטעי עיתונים; מכתבים וספרי זיכרונות של יהודים, ערבים ובריטים. הטקסטים הללו, שלא נאמרו או נכתבו כדי שאפשר יהיה לעשות בהם שימוש דרמטי, הם מעין רדי מייד (ready made) בלשון האומנות הפלסטית, כלומר אובייקט שנוצר למען מטרה מסוימת, אך מועתק להקשר אומנותי ומקבל עקב כך משמעות שונה. השמעת הטקסטים הללו במהלך ההצגה יוצרת אפקט של קולאז': תמונה רב-ממדית המורכבת מקולות שונים, שלעיתים סותרים ולעיתים משלימים זה את זה. זה היה הצעד הראשון לקראת שבירת הקיר הרביעי. מרבית הדרמות הריאליסטיות המוצגות במסגרת המוסכמה הזאת מבוססות על חוט נרטיבי ברור ומתמשך, ואילו קולאז' העדויות קטע את הרצף ויצר ריבוי נקודות מבט.

צעד נוסף נבע מן העיתוי של תחילת החזרות על ההצגה, שנקבעה ל-14 במאי 2021. כמה ימים לפני כן, בעקבות מחאת תושבי שייח' ג'ראח הערבים על הכוונה לפנותם מבתיהם, החלו מהומות ומעשי אלימות הדדיים בירושלים ובערים מעורבות אחרות בישראל, ומבצע שומר החומות, שהתחיל ב-10 במאי, עוד הוסיף שמן

למדורה. שני השחקנים הערבים שבהצגה, ראודה סלימן ורביע חורי, המתגוררים בחיפה, הושפעו ישירות מן המהומות, וגם שני השחקנים היהודים, דניאל ברטוב וחוה אורטמן, נחשפו להן ולהשפעותיו של המבצע. למרות כל השוני בין המצב בשנת 1929 לבין זה של 2021, אי אפשר היה להתעלם מקווי הדמיון שבין מעשי האלימות ומעשי ההצלה הבין-קהילתיים בערים המעורבות בתרפ"ט ובתשפ"א. בעקבות כך ביקשנו, סיני פתר ואני, מכל אחד מן השחקנים לחבר מונולוג אישי שבו יתאר את תגובותיו לחוויות שעבר במהלך מאי 2021. התוצאה הייתה ארבעה מונולוגים ששובצו בהצגה – שלושה שכתבו השחקנים ורביעי שכתבה תושבת יפו (רקפת לפיד) ונאמר מפי חוה אורטמן. שניים מן המונולוגים נאמרו בתחילת ההצגה, אחד במהלכה ואחד בסופה, וכולם בדיבור ישיר של השחקנים אל הקהל. השבירה של הקיר הרביעי במקרה זה הייתה כפולה: לא רק שהשחקנים התייחסו לבמה ולקהל כאל מרחב אחיד, אלא ששלושה מהם לא ייצגו דמות כלשהי כי אם את עצמם, את חוויותיהם ואת מחשבותיהם.

הסוגים השונים של הטקסטים הובילו לאופנים שונים של התנהלות השחקנים. ההצגה מתחילה כאשר השחקנים יושבים סביב שולחן שעליו מפורזים ספרים וניירות. סביבם, על הבמה, מונחים ספרים וניירות נוספים, חלקם קרועים ושרופים למחצה, כמו אחרי פרעות. הם מציגים את עצמם לקהל בשם האמיתי, ואחרי כן שניים מהם משמיעים את שני המונולוגים אשר פותחים את ההצגה. הסיטואציה התיאטרלית הבסיסית היא אפוא של קבוצת שחקנים המבקשת לשחזר אירוע שהתרחש בעבר באמצעות ספרים ומסמכים, כאשר הם מוקפים בתוצאות הסמליות של אותו אירוע. פעולת השחזור היא למעשה פעולה של מתן עדות בפני הקהל על בסיס המסמכים המצויים בידיהם. לעיתים, כאשר מדובר בחוקר אשר מתשאל עד, פעולת העדות תואמת את מוסכמת הקיר הרביעי והיא נעשית תוך התעלמות מן הקהל. אולם בדרך כלל העדות נאמרת ישירות מול הקהל, המשמש הן כקהל צופי התיאטרון העכשווי והן כקהל המדומיין של אנשי תרפ"ט אשר בפניו ניתנו העדויות. התפקידים הרבים שכל שחקן ממלא מחייבים "כניסה" מהירה לדמות ו"יציאה" לא פחות מהירה ממנה, תוך סימון בסיסי של כמה מאפיינים שלה, בנוסח של המשחק הברכטיאני. אל כל אלה יש להוסיף את מסך הווידאו האחורי, שעליו מוקרנים לסרוגין סרטים המתארים את הכותל ומתחם אל-אקצה בתקופת המנדט וכיום. כך נוצרים לאורך כל ההצגה מעברים מהירים בין העבר ההיסטורי של הדמויות ובין ההווה שבו מתרחשת הצגת התיאטרון.



מתוך ההצגה שנת האפס: תרפ"ט/1929.
צלם: רדי רובינשטיין, באדיבות תיאטרון יפו.

אם כן, ההצגה שוברת פעם אחר פעם את אשליית הקיר הרביעי, והשחקנים ניצבים בה ישירות מול הקהל. הצופים אינם יכולים "להתנחם" בנוסח המוכר של אירועי תרפ"ט ובהצגה שמשאירה אותם מציצים מתוך מקומם הבטוח בשחקנים שמגלמים אך ורק דמויות מן העבר. במקום זאת הם חייבים להתמודד עם ריבוי הגרסאות של האירוע, להתעמת עם השפעותיו הכואבות בהווה, ולהיחשף כציבור שצריך לתת דין וחשבון על עמדתו ומעשיו.