**"שמירת הילדות מפני אובדנה"- רשימת ביקורת על "תיאטרון לקהל צעיר"- מחקר, יצירה ושיח.**

**שפרה שינמן, סמדר מור, נפתלי שם טוב (עורכים), מכון מופ"ת, 2023, 357 עמ'.**

ברשימתו היפה, לקראת סופו של הספר "תיאטרון לקהל צעיר- מחקר, יצירה ושיח", מאזכר דוד זינדר את החוק הראשון של כל אימפרוביזציה- "תמיד להגיד כן" (עמ' 308). ברוח החוק הזה, אקדים לומר מיד את ה"שורה התחתונה": על הופעת הספר הזה יש לומר "כן", להודות ולברך.

דלילות ההיצע של ספרי עיון בתחום התיאטרון בשפה העברית היא מן המפורסמות ומשמשת מוטיב חוזר, שפותח בקביעות רשימות ביקורת המתפרסמות על אותם יוצאים מן הכלל, המפציעים פה ושם. במקרה של תיאטרון הילדים, הפועל בממשק שבין מרחבי האמנות והחינוך ומושא הדיון הנוכחי, אין מדובר רק במיעוט הכותרים כי אם בהזנחה מחקרית מתמשכת הקודמת לאי הפרסום ומזינה אותו. חקר התיאטרון במקומותינו לא מרבה בהתייחסות לעשייה התיאטרונית לילדים, חרף העובדה שזו תופסת נתח נכבד בשדה הייצור התרבותי ובמרחב החברתי, ושתוצריה הם בעלי השפעה מרחיקת לכת בהבניית תפיסות דומיננטיות בקרב נמעניהם. לפיכך, יש להוקיר תודה לשלושת עורכי הספר: שפרה שינמן (החתומה ככותבת על אחד המאמרים המופתיים בקובץ כולו ושתרומתה רבת השנים לשדה המחקר שבה ומוזכרת על ידי רבים מן הכותבים), סמדר מור ונפתלי שם-טוב על יוזמתם החשובה, המבצעת תיקון-מה ומשיבה את התחום שנדחק אל קרן זווית ל"מרכז הבמה", ועל היריעה הרחבה והפוליפונית, שעלה בידם ובידי הכותבים הרבים שגייסו, לפרוש כאן בפני הקורא.

לאורך האנתולוגיה המרשימה בולט ניסיון מעט סיזיפי (ונוגע ללב) לבסס את הדיון בתיאטרון הילדים כסוגה ריבונית, חרף הקשר הגורדי המתקיים בינה ובין עולם התיאטרון למבוגרים. היפרדות והכרזת אוטונומיה מוחלטת אינן אפשריות מן הטעם הפשוט שנמעני היצירה לילדים הם תמיד גם המבוגרים, הקובעים בעבור הצופים הצעירים אם יילכו לתיאטרון ובאיזו הצגה יצפו. תרבות הילד היא, אמנם, מהישגיו הגדולים של המודרניזם (תיאטרון ראשון לילדים נוסד בניו יורק ב 1903), ועם זאת- האנומליה הבסיסית הזו מוסיפה להתקיים וילדים עודם "קהל שבוי" בידיהם של שלל מתווכים (קרובי משפחה, מורים ומחנכים). מצב הדברים הייחודי הזה, שזוכה לשלל אזכורים והתייחסויות במהלך הקריאה, מחדד שאלות אסתטיות ואתיות ייחודיות ומעלה את הצורך לסמן את גבולות השיח ולבחון את סוגיית הטאבו, הנורמות והפרקטיקות הנהוגות (בין היתר, יש לקחת בחשבון את התחלפותו התדירה של הקהל המגיע לחינוך אמנותי ראשון בתיאטרון). כפי שהראתה מאנון ואן דה ווטר, שאלות יסוד אלה מלוות את התחום מראשיתו ו 18 הכותבים שתרמו לאסופה הנוכחית שבים ומתמודדים איתן בדרכים מגוונות ותוך הסתמכות על מקרי מבחן משמעותיים, כשהכל שותפים לדעה שטיפוח תיאטרון הילדים הוא "דרך אל שמירת הילדות מפני אובדנה" (ניסוח של שינמן, המצוטט על ידי יעל ניאגו בעמ' 202). שפע רב של נושאים זוכה כאן לבחינה: כשירותם התיאטרונית של הצופים הצעירים, הוראת תיאטרון בבתי ספר ובחינוך הבלתי פורמלי, אתגרי היצירה לילדים, פועלן האמנותי של כמה מדמויות המפתח בתחום, משבר הקורונה ולקחיו וכאמור, גבולות התיאטרון לילדים (תכנים פוליטיים- כן או לא?, שימוש במוטיבים מקראיים- מתי ובאיזה אופן?, ייצוגים של שואה ומוות על הבמה...). עיקר תשומת לבם ומרצם של רבים ממשתתפי הקובץ נתון להיסטוריוגרפיה של התחום, אם כי ישנם גם מי שצופים פני עתיד ומנסחים חזון.

על מנת למקד את הדיון ולהבדיל בין הכותבים, המגיעים מרקעים שונים ומטווח רחב של דיסציפלינות ועיסוקים רלוונטיים (חוקרים ואנשי אקדמיה, מחזאים, במאים, בובנאים, מורים לתיאטרון), חולק הספר ל 3 שערים: מחקר עיוני ואמפירי, יוצרים בבתי הספר ובקהילה, התבוננויות והתנסויות בשדה התיאטרון לקהל צעיר בארץ ובעולם. הקריאה הרצופה של המכלול מציידת את הקורא בים של אינפורמציה ושל אבחנות מרתקות.[[1]](#footnote-1) כאלו הם, למשל, דיונה של אולגה לויטן בניידותן של דמויות בדיוניות (דוגמת אליס, פיטר פן והנסיך הקטן) בין עולמות הילדים והמבוגרים, ולהיפך (עמ' 127-129), או הצעתו של אופיר ממן לאמץ את המונח "תיקון עולם" ככלי מרכזי לניתוח טקסטים שעניינם מסעות פנטסטיים אופוזיציוניים (עמ' 137-150) או מסקנת המחקר (המצוטטת אך ורק בהערת שוליים בעמ' 144) ולפיה הקפדה על סיבתיות גלויה (קשר בין 'סיבה' ו'תוצאה') מקלה משמעותית על תהליכי הבנה וזיכרון של ילדים.

באופן טבעי וכדרכן של אסופות ממין זה, הכתיבה אינה אחידה ברמתה ולצד כמה מאמרים חדשניים ופורצי דרך ורוב מוחלט של מאמרים טובים ומשכנעים, נמצאים גם אחדים, שלוקים מאד מן הבחינה המתודולוגית תוך מיחזור קלישאות בנאליות והסקת מסקנות שאינן מבוססות דיין (דוגמאות בהמשך). לזכות עורכי הספר נזקפת העובדה כי הם מודעים לעניין ואף מצהירים עליו במפורש (עמ' 8), אך הדבר נתפס בעיניהם כאחת מנקודות החוזקה של הקובץ ושל "חזון הקבוצה" ולא כחולשה מובנית שניתן היה למזער את נזקיה. עריכה קפדנית יותר מצדם עשויה הייתה לייצר יתר אחידות בין פרקי הספר, לצמצם את הפער שבין "כתיבה מחקרית" ל"כתיבה מסאית רפלקסיבית" [[2]](#footnote-2) ולטייב את התוצר הסופי.

המאמר הפותח את הקובץ, פרי עטה של שינמן, הוא דוגמה נהדרת לאופן שבו למחקר העיוני המיטבי בתחום האומנויות נלווית תמיד אפליקציה מעשית כלשהיא. כותרת המאמר, "בזכות תיאטרון רדיקלי לקהל צעיר", מעידה על כוונה ברורה של הכותבת, המגיעה כדי תחושת שליחות של ממש המפעמת בה, לחלץ את תחום התיאטרון לילדים ולנוער מן התרדמת שהיא מייחסת לו בעת הזו. החידוש היחידי והאחרון שהתרחש, לדבריה, בתחום הוא המצאת תת-הסוגה של התיאטרון לפעוטות, small size theatre, בראשית המאה הנוכחית. הכותבת ערה, כמובן, לעשיה האינפלציונית ולהצלחתו המסחרית של התיאטרון לקהל צעיר (המתבטאת, בין היתר, במאות כנסים ופסטיבלים ברחבי העולם, כתבי עת מקצועיים וכמובן- שפע של הפקות חדשות לבקרים, בשורה ארוכה של אכסניות) ומייחסת סטגנציה רק להיבטים האומנותיים: "איני מתנגדת לתרבות פופולרית ולבידור. השאלה היא: האם נשאר מקום גם לתיאטרון אומנותי ובמסגרתו לתיאטרון רדיקלי?" (עמ' 26). לאחר בירור מעמיק של המושג "תיאטרון רדיקלי", בדגש מיוחד על עולם הילדים והנוער, היא מנסחת את ה "אני מאמין" הבא: "התיאטרון לקהל צעיר יכול וצריך גם הוא לקחת חלק במאבק לתיקון המעוות על ידי יציאה מאזור הנוחות והצעת פלטפורמה אומנותית-אסתטית ופוליטית-חברתית... תיאטרון לקהל צעיר יוכל לתרום את חלקו אם לא ישקוט על שמריו, אם לא יטשטש את המציאות הקשה שאנו חיים בה ולא יציג תמונה ורודה, מתקתקה וממוסחרת, אלא יירתם לפעילות אומנותית רדיקלית" (עמ' 20). מעניינת במיוחד ההבחנה בין נועזותם היחסית של כותבי הספרות לילדים ולנוער, בשונה מעמיתיהם בתיאטרון, הלוקים, אליבא דשינמן, בחרדת התקבלות המובילה לשיתוק: "ספרות הילדים הקדימה את התיאטרון לקהל צעיר והעזה לטפל בסוגיות טאבו קשות כמו מוות, אלימות ומין. אין כמעט נושא אישי-משפחתי-חברתי שלא זכה להתייחסות בספרות הילדים והנוער בעשורים האחרונים. לעומת זאת, בתיאטרון לקהל צעיר עוסקים יוצרים מעטים בלבד בסוגיות אלו. רובם מתמהמהים". בנקודה זו היה מקום, כמובן, לציין מיהם אותם "מעטים", אך הכותבת בוחרת שלא לנקוב בשמם ולפרט (לו אני במקומה, הייתי מזכיר בהקשר זה לפחות את חנוך רעים, מן המקוריים והמחדשים שבין מחזאי הילדים והנוער בארץ). תחת זאת היא מנסה לשפוך אור על מניעי ה"רוב": "ייתכן שהיוצרים המבוגרים חוששים מתוך מודעות להשפעה המיידית והעוצמתית שיש לתיאטרון. לחלופין ייתכן שהם חוששים לאבד את פרנסתם. התיאטרון לקהל צעיר פוחד להפיק הצגות העוסקות בנושאים שהם בגדר טאבו, בעיקר מפני החשש שלא יקבל תקציבים ושינחל כישלון מסחרי מפני שההורים והמחנכים לא יביאו את הילדים לתיאטרון. **כאשר מאפשרים לפחד להכתיב תכנים ובחירות אסתטיות, התיאטרון נעצר**" (עמ' 33, ההדגשה במקור).

על מנת להיחלץ מן התקיעות ולעמוד באתגר המחייב של עיצוב תודעתם האסתטית והאזרחית גם יחד של צופיו, מאמצת שינמן את המושג "רגשות קוגנטיביים" שטבע ישראל שפלר ואת רעיונותיהם של דלז וגואטרי ומציעה מודל חדש, "דלזיאני", של פרקטיקה תיאטרונית רדיקלית שבו "גוף, נפש, תפיסה, רגש, מודע ולא מודע יתגוששו כמרכיבים שותפים ליצירת מרחב תיאטרוני המממש חוויה אומנותית אתית-אסתטית-פואטית" (עמ' 29). מקום מרכזי שמור בסוג זה של פעולה יצירתית לאפשרות הנועזת של "שוויוניות", המערערת על התפיסה המקובעת ולפיה "תיאטרון לקהל צעיר צריך להיעשות רק על ידי המבוגרים" (עמ' 36). המאמר נחתם בציטטה יפה מתוך ספרה של נטליה גינצבורג, "המידות הקטנות", הקורא אף הוא להליכה בגדולות בחינוכם של ילדים.

מאמרו של נפתלי שם טוב עוסק בניסיונם של יוצרי תיאטרון מזרחיים (כיצחק גורמזאנו גורן ורזי אמיתי) להציג את ההיסטוריה הלא-נודעת של יהודי המזרח התיכון, untold storyטיפוסי, ומתחבר לחזונה של שינמן על אודות עשייה רדיקלית ובועטת. "הצגת היסטוריה אלטרנטיבית בתיאטרון לקהל צעיר היא מגמה שרווחת גם במקומות אחרים בעולם" (עמ' 62), הוא כותב ומאזכר הצגות משנות ה- 60, ה- 70 וה-80 של יוצרים אפרו-אמריקנים והולנדים, שחתרו לפירוק האגוצנטריזם של הקאנון הדרמטי המערבי. שם-טוב מאמץ את מונחיו של חוקר התיאטרון פרדי רוקם בספרו Performing History ובוחן באמצעותם שני מקרי מבחן: ההצגות "דקלים וחלומות" ו"תרנגול כפרות" (עפ"י ספריהם של סמי מיכאל ואלי עמיר, בהתאמה), שהועלו בתיאטרון אורנה פורת לילדים ולנוער בשנות ה 80, ועסקו ביהודי עיראק ועלייתם לישראל. קריאתו הקשובה לפרטים בטקסט הדרמטי והמופעי של שתי הצגות הנוער הללו מדגימה היטב את היותן "חלק מפדגוגיה ביקורתית המבקשת לחולל טרנספורמציה ביחסי הכוחות עבור תלמידים מקבוצות מדוכאות" (עמ' 62). יחסו האוהד של הכותב אל היוצרים שבהם הוא עוסק מביא אותו "להחליק" גם קביעות גורפות למדי שהם חוטאים בהן מידי פעם ושניתן היה להתעכב ולחלוק עליהן. כזו היא, למשל, טענתו של יצחק גורמזאנו-גורן: "מה אני מספר חשוב יותר מאיך אני מספר" (עמ' 63). האמנם? תוכן קודם וחשוב בהכרח מצורה?, אולם המאמר בכללותו חשוב ובנוי היטב.

יאיר ליפשיץ חוזר אל השערורייה שליוותה את הצגתן של ענבל לורי וברכי ליפשיץ, "דוד: המלך והכבשה" ב 2018 בבית אביחי בירושלים, כמקרה מבחן מרתק של גבולות התיאטרון לקהל צעיר. ההצגה, שנשענה על הסיפור המקראי של דוד, בת-שבע ואוריה החתי (שמואל ב', י"א-י"ב) כמקפצה לדיון בסוגיות של תקיפה מינית, ניצול סמכות, הסכמה וסירוב, הורדה מן הבמה לאחר הופעות בודדות. ליפשיץ הולך בעקבותיו של הנרי שחונמאקרס ובוחן את הסוגיות החברתיות הנפיצות ואת הנורמות שהועמדו למבחן באותה הפקה, ובראשן- דרכי הטיפול התיאטרוני בתנ"ך, מעמדו המשתנה של "ספר הספרים" בחברה הישראלית והדרתו של הפוליטי אל מחוץ לגבולות השיח התיאטרוני לקהל הצעיר: "הפוליטי- הנוכח לחלוטין בחייהם של ילדים בישראל-מוגדר כטאבו תיאטרוני" (עמ' 94).

המאמר מציג ניתוח מרתק של חומרי הגלם הדרמטיים (המקור המקראי והמחזה שבעקבותיו) ושל אופני מימושם הבימתי באותה הפקה ומתחקה אחר הפוטנציאל החתרני הגלום בהם ואשר חולל, בסופו של דבר, את אותה סערה ציבורית. בתוך כך, מנסח הכותב את אתגר התנועה שבין 'הישנות' ל'שינוי' במסגרת יצירה מקראית עכשווית המכוונת לקהל צעיר. לקהל כזה יש צורך לערוך תחילה הכרות עם המקור ולהנחיל את המיתוס, "הנושא", קודם שניתן יהיה לנסח ולהציע "וריאציות". "דוד: המלך והכבשה", שביקשה להסיט דגשים ביחס למקור המקראי ולהעניק קול ברור לדמויות הנשים המושתקות בו (בת-שבע הממשית וכבשת הרש מן המשל הנודע, כאחת) "שיחקה באש" והקימה עליה התנגדות צפויה וכמעט אוטומטית מצד המבקשים לחסום קריאה ביקורתית של התנ"ך ושל גיבוריו, לא כל שכן במסגרת יצירה לילדים. דוד המלך, נער הפוסטר של המלוכה הישראלית ומי שהפך ברבות הימים קנה-מידה לשיפוטו של כל מנהיג שבא אחריו, הואר בהפקה זו באור לא מחמיא וכתוקף מיני, תיאור שנתפס בעיני חלק ממקבלי ההחלטות כבלתי ראוי לחשיפה בפני ילדים. מישטור הצפייה הזה, שכאמור הגיע עד כדי הורדת ההצגה מן הבמות, מוביל את הכותב למסקנה מהדהדת ולפיה הדרת הפוליטי מתיאטרון הילדים כמוה כפגיעה ממשית במעמדם האזרחי של הצופים הצעירים: "סוגיית גבולות התיאטרון לילדים עלולה לשמש בעצמה כחלק ממנגנון חברתי רחב יותר של השתקת עוולות, פגיעות וניצולי סמכות" (עמ' 99). לרשימת מחזות-המקור וההצגות שעסקו במשולש דוד-בת-שבע-אוריה החתי בתיאטרון הישראלי ומובאת על ידי ליפשיץ בעמ' 97, ניתן להוסיף גם את "אהבה", מחזה קצר של יעקב שבתאי, שנתגלה לאחרונה בידי כותב שורות אלה ומאמץ גישה פרשנית דומה לזו של "דוד: המלך והכבשה" (הכל מלבד אהבה בין הגיבורים יש ב"אהבה"), אם כי לקהל מבוגרים.

מאמר יפה נוסף הוא זה שתרמה שלי זר-ציון, "לכינונה של ילדות ארץ-ישראלית: הביטוס ותרגול של זהות בתיאטרון הילדים שליד המרכז הגננות", המתחקה אחר מפעלה האמנותי של טובה חסקינה, "הרוח החיה" מאחורי התיאטרון הרפרטוארי העברי הראשון שפנה באופן אקסקלוסיבי לצופים צעירים בגילאי הגן וראשית בית הספר היסודי, ופעל בתל-אביב בין השנים 1933-1955. זר ציון בוחנת את "שלושת האדנים" שעליהם נשענה פעילותו של המוסד: החינוכי, הספרותי והתיאטרוני ועומדת על האתגר הגדול שבאיתור חומרים בעברית. בתוך כך, היא בוחנת גם את תרומתם העצומה של לוין קיפניס, דרמטורג התיאטרון, ושל יוסף אוקסנברג, "במאי הבית" שלו, לעיצוב הרפרטואר ובה בעת לכינונה של תפיסת ילדות מוגנת: "התיאטרון שימש ככלי לא רק להעשרת עולמם של הילדים, אלא גם ליצירת מרחב מוגן ותומך עבורם, אשר גונן מפני התנאים ההיסטוריים הקשים שחיו בהם: חוסר ביטחון פוליטי וכלכלי, הגירה ואימת מלחמה" (עמ' 120). לתיעוד הפרק החלוצי הזה ולמיצוב פעיליו המרכזיים כ"גיבורי תרבות", כפי שזר-ציון עושה כאן בהצלחה, חשיבות עצומה בגיבוש אתוס ומודלים לחיקוי, הנחוצים ביותר לכל תחום צומח.

דורית ירושלמי תורמת לחטיבה העיונית של הספר את אחד משיאיה במאמר החורג בהרבה מגבולות הדיון הספציפי בתיאטרון לילדים. במרכזו ניתוח, על דרך הקריאה הצמודה, של שתי הפקות רב-לשוניות שעלו במסגרת החוג לתיאטרון באוניברסיטת חיפה, "אי הדייגים המאושרים" ו"סיפורי בדים", בהשתתפות סטודנטים יהודים וערבים, ואשר הוצגו בפני ילדים ששפת אימם היא עברית ואינם דוברי ערבית, ובפני כאלה ששפת אימם ערבית אך הם מבינים עברית. ירושלמי מתחקה אחר תהליכי העבודה המורכבים והמרגשים באמצעותם נארגו שתי השפות כפרפורמנס של תרגום חשוף ומכוון לעצמו שאיפשר "לשני הקהלים לנדוד מעבר לתרבותם ומעבר לשפתם ולשהות במרחב שלישי" (עמ' 179). המאמר, הרווי בדוגמאות ובציטוטים מאלפים (ירושלמי, נזכיר, שימשה כדרמטורגית של שתי ההפקות שלהו ולפנינו (practice based research, שב ומדגים את כוחו הטרנספורמטיבי של תיאטרון רב-לשוני (במקרה זה: עברית, ערבית וערברית) בכינונה של קהילה פוליטית: "התרגום החשוף ואי-התרגום לא רק הולידו רגעים שבהם הצופים דוברי העברית חוו אובדן שליטה על השפה, אלא גם מנעו בליעה ומחיקה של הערבית ויצרו רגעים היברידיים, רגעים של בין לבין ובין הלשונות... שתי העבודות זרעו זרעים לרעיון אוטופיסטי דרך נראותו בתיאטרון, רעיון המאפשר לחשוב ולדמיין מציאות אחרת" ( עמ' 196). הגם שהובלת הפרויקטים המדוברים נותרה בידיהם של יוצרים דוברי עברית (אתי בן זקן ואיתן שטיינברג) באופן ששימר את יחסי הכוחות בין השפות, בכל זאת נזרע כאן זרע להמשך עשייה משמעותית, כזו שאינה תחומה, כאמור, רק לתיאטרון לילדים, ומן הראוי לה להתרחב אל השדה בכללותו. ירושלמי חותמת את המאמר בדברי שבח לאכסנייה הייחודית שבמסגרתה נוצרו ההפקות הללו ("מסע זה מתאפשר בחוג לתיאטרון באוניברסיטה הודות לכך שהוא מספק מסגרת ליצירה אלטרנטיבית ומידה מסוימת של חירות אמנותית" - עמ' 197). באקלים הפוליטי הנוכחי, אי אפשר שלא לתהות עד מתי, ואם בכלל, יתאפשר המשכה של חירות זו באקדמיה שלנו.

"ילדים יוצרים משמעות: התקבלות של הצגות תיאטרון לילדים במבט אסתטי והתפתחותי" הוא המאמר היחיד בקובץ, שנכתב בידי צמד כותבות, סמדר מור ונילי לאור-בלסבלג, ומבוסס על מחקרי הדוקטורט של השתיים. גם מן הטעם הזה, מאכזב לגלות בו חולשה מתודולוגית ניכרת באיסוף הנתונים ומסקנות דלות. במחקרה האיכותני-אסתטי של מור, שביקש לבדוק את יכולתם של ילדי גן לפענח הצגות תיאטרון ולהקנות להן משמעות "השתתפו 24 ילדי גן חובה (בגיל 5-6) מארבע ערים בישראל" (עמ' 47). אצל לאור-בלסברג, המבצעת מחקר משולב כמותני-איכותני, המצב מעט טוב יותר ( 92 ילדים מ 3 קבוצות גיל) ובכל זאת, ונוכח מיעוט הנבדקים והיעדרה של "קבוצת ביקורת", נוצר רושם לא מספק ומתעורר צורך דחוף להפנות את תשומת לבן של החוקרות אל דבריהם של ויווקה הגנל ופייר בורדיה, המצוטטים במאמרה של דורית ירושלמי: "העמדות של צופים מבוגרים וצעירים מושפעות ממעמד, מאתניות, ממגדר ועוד. לכן, אי אפשר להתייחס אל צופים צעירים באותה קבוצת גיל כיחידה אחת ולעשות הכללות על הטעמים, היכולות, ההנאות והתשוקות שלהם. הפרשנויות והחוויות השונות של ילדים הן לא רק פועל יוצא של גילם, אלא גם של הביטוס שקובע את ה"טעם הטוב" (עמ' 189). מור ולאור-בלסבלג מצליבות, אמנם, נתונים זו עם מחקרה של זו ומנסחות יחדיו שורת ממצאים ביחס למרכיביו השונים של תהליך ההתקבלות בקרב הצופים הצעירים, אולם חלק מן הטענות והניסוחים שלהן צפוי להחריד. האם באמת נזקקנו למחקר הזה בכדי לדעת ש"התרומה הערכית, האסתטית וההתפתחותית של צפייה בהצגות תיאטרון עבור ילדים היא גדולה ביותר"? (עמ' 55), או ש"ככל שהילדים משתתפים בעוד ועוד מופעים, הם מפתחים ומעמיקים את המטענים שלהם וכך את כשירותם התיאטרונית"? (עמ' 50). לטובת המתקשים בהבנת המסקנה הטריוויאלית הזו מצורף, אגב, גם תרשים (עמ' 54).

גם מאמרה של רימונה לפין נשען על עבודה מחקרית שביצעה כבר ב 2005 (עבודת המוסמך שלה), כמו גם על התנסות אישית-מקצועית לא קלה. בשנת 2001 ביימה הכותבת את הצגת "הדוב מארקנסו" בתיאטרון הרצליה. ההצגה, שעניינה מוות ופרידה מאדם קרוב, זכתה לביקורת מצוינת, אושרה על ידי 'סל תרבות ארצי' אולם בפועל לא נרכשה להצגות בבתי הספר ברחבי הארץ וירדה מן הבמות. התנסות זו, המוכרת מקרוב גם ליוצרי תיאטרון נוספים, שימשה טריגר לכותבת לבחון את הטאבו על תכנים של מוות ושל אלימות בהצגות לילדים, בדגש מיוחד על ייצוגם הריאליסטי. היא בחרה להתמקד באופני הייצוג של תכנים אלו ב 8 הצגות בנושא השואה, שהוצגו בתיאטרון אורנה פורת לילדים ולנוער בין השנים 1971-2019. לאורך הסקירה הארוכה המובאת כאן, נזנחת לעתים ההתמודדות עם שאלת המחקר היסודית וניכרת גלישה למחוזות אחרים (מעניינים ובעלי ערך לכשלעצמם, כדוגמת זהותן של דמויות העדים בהצגות השונות והמטען האידיאולוגי שהם נושאים עמם). לפין מצביעה על כבילותם של כלל הטקסטים הנבדקים לנראטיב הציוני גרידא, תוך מיקוד אקסקלוסיבי בקורבן היהודי: "בכל ההצגות השואה מוצגת כאירוע טראומתי וייחודי ליהודים בלבד, ללא כל התייחסות ל"אחרים" וללא כל מתן נראות לתוקפן ו/או לקורבנות אחרים שאינם יהודים" (עמ' 172). במקום זה בולטים חולשת הבחירה באכסנייה אחת בלבד (תיאטרון אורנה פורת) וחלוף הזמן מאז ביצוע המחקר הראשוני במסגרת עבודת המוסמך, שכן במרוצת השנים חל שינוי בתמונה החד-משמעית הזו. [[3]](#footnote-3) נוכח ריבוי ההצגות בנושא השואה, נחתם המאמר בשאלה מהדהדת, שיש להפנותה בראש ובראשונה אל סוכני החינוך: "האם הצגת מוות על הבמה בהקשר של השואה מתאימה יותר ליכולת ההבנה של ילדים ונוער מהצגת מוות כתהליך טבעי במעגל החיים? במילים אחרות, האם מורשת של מוות וקורבנות (הצגות זיכרון השואה) ראויה יותר ממורשת של חיים (הדוב מארקנסו)?" (עמ' 175). במקום זה פוגש מאמרה של לפין את זה של יעל אנקרי (בת-אנוש) הסוקר, בין שאר נושאים, את העיסוק הנועז במוות בתיאטרון ילדים בארגנטינה. למרבה הצער, יתרת המאמר רוויה בהתבשמות עצמית של הכותבת (בימאית, מפיקה ובעלים של תיאטרון עצמאי לילדים, המרבה בנסיעות בעולם), בפרסום עצמי ובכתיבה רשלנית ("תרבות מזרח אסיה שונה לחלוטין מתרבות המערב"- עמ' 294, "למעט אולם תיאטרון אחד, אין בארץ אולמות תיאטרון המתאימים לילדים בגילאים צעירים"- עמ' 286-287, מבלי לציין איזהוא האולם המדובר). הכיצד נעלמו כשליה של "כתיבה מסאית רפלקסיבית" ממין זה מעיני העורכים?

כמי שהגיש בעצמו תלמידים לבגרות בתיאטרון וכיום עומד בראש המסלול להכשרת מורים לתיאטרון באוניברסיטת בר-אילן, מידה רבה של אי נחת עוררה בי גם קריאת מאמריהם של דורית בר ושל יריב שילה, מורים לתיאטרון ושניים מבין שלושת כותבי השער השני של הספר, המוקדש להוראת התחום בבתי הספר ובקהילה. מאמרה של בר עוסק בהפקת הבגרות, שיאם של לימודי התיאטרון בבתי הספר התיכוניים, ומעלה על נס את עידודם של התלמידים לאמץ פרקטיקות של תיאטרון דיוייזינג ותיאטרון פוסט-דרמטי. את יתרונותיה של הבחירה בכיוון זה מבקשת בר להדגים באמצעות המחזה "בית בובות" לאיבסן. למקרא הדברים מתעורר הרושם כי בשם העיקרון הפוסט-דרמטי, המועלה כאן לדרגת קדושה ממש, נכונה הכותבת / המורה להסכין עם כל בחירה קפריזית של מי מן התלמידים ולשאת בכל תג מחיר. היא אמנם מודה בעובדה ש"הדגשת הקשרים מודרניים ודימויים חזותיים כמתבקש בהפקה פוסט-דרמטית תוביל בהכרח לקיצור הטקסט המסורתי, לשינויו או לביטולו" (עמ' 260), אך אינה עוצרת לרגע, על מנת לתהות על המחירים המשולמים בגין הקיצור, השינוי ואף הביטול של טקסט המקור, ועל כדאיותם. מבלי להיחשד כשמרן צר אופקים, מתבקש לשאול האין זה מתפקידו של המורה לתיאטרון לחנך גם ליחס של כבוד כלפי יוצרים ויצירות קאנוניות? למידה של צניעות ולריסון-מה של הדחף לקצר, לשנות ולבטל (דחף שמחליף פעמים רבות התמודדות אמיצה עם האתגרים שמעמיד הטקסט המקורי בפני מבצעיו)?. הכותבת מאמצת קו נוקשה ומצטיירת כתועמלנית של "חדשנות" תיאטרלית, גם כשזו מתגלה כקליפה ריקה וכפסבדו-חדשנות מיושנת למדי (שילוב הלהיט "סוד", בביצועה של רוני דואני, כחלק מפס-הקול המלווה את נורה, גיבורת "בית בובות"???- עמ' 256). כבודן של פרקטיקות התיאטרון העכשוויות במקומו מונח, ועם זאת מן המורה לתיאטרון מצופה לנקוט גישה מרחיבה, הממקמת אותן בין שאר סגנונות ודרכי עבודה לגיטימיים, בוודאי לא כאופציה שאין בלתה, המאיינת אפשרויות אחרות. לשיאו מגיע הביטחון העצמי המופרז במשפט הסיום של המאמר: "רק כאשר התלמיד ירגיש מעורבות בתהליך הדיוויזינג וביצירה הפוסט-דרמטית, הפקת הבגרות בשיטה של למידה מבוססת פרוייקטים תזכה להצלחה ותסתיים במחיאות כפיים סוערות" (עמ' 263). האמנם נמצאה הנוסחה להבטחת הצלחה? מסופקני. גם כאן נדרשו מעורבות רבה יותר ועריכה אחראית יותר, על מנת להרגיע ולמתן את הטון הנחרץ הזה.

למרבה הצער, מאמרו של שילה ממשיך גם הוא באותו הקו, בשעה שהוא מתחקה אחר תהליך העבודה של תלמידיו על "ותו לא", סאטירה מאת אייל וייזר. הסתייגות ראשונה נרשמה אצלי כבר בשלב שבו מפנה המורה את תלמידיו לאתר מחזה מתאים עבורם במגוון אתרי אינטרנט וב"ארכיון המחזות בתיאטרון הקאמרי" (עמ' 267), משל היה הוא ארכיון יחיד במקומותינו ותוך החמצת ההזדמנות לערוך לתלמידיו הכרות עם כלל הארכיונים וספריות התיאטרון. בהמשך, מנתח הכותב את ההכנות לקראת אותה הפקת-בגרות. גם כאן נוצרת התחושה שכמעט כל אסוסיאציה ראשונית של מי מהתלמידים ביחס לחומר מאומצת בחום ומוצאת דרכה אל התוצאה הסופית מבלי לתת את הדעת באופן מספק על פוריות הבחירה (העיצובית / בימויית / מוסיקלית / משחקית), מקוריותה, מידת התאמתה ותרומתה למכלול, כאילו "יצירתיות" פירושה "הכל הולך" ו"למה לא, בעצם?". חמור מזה, לבחירה בטקסט סאטירי נקשרים, אמנם, כתרים של נועזות רפרטוארית ושל "פדגוגיה ביקורתית" אלא שהמעקב אחר תהליך העבודה המתואר ותוצאותיו מגלה דווקא יוניפורמיות מחשבתית בין כל השותפים להפקה, אימוץ מוחלט של האג'נדה המחזאית ללא כל הסתייגות ואי-מתן אפשרות להשמעת קולות אלטרנטיביים. הכותב- מורה, מצדו, מתהדר בתהליך חינוכי משמעותי:

"הדיאלוג השוויוני בין התלמידים לביני הציע חינוך משוחרר ומפרה. הוא איפשר בניית תודעה פוליטית-**ביקורתית** הנובעת מתוך ניסיון החיים שלהם (פרירה, 1981). הדיאלוג היה מבוסס על כנות והוביל לשיח שאיפשר חיפוש. החיפוש הוביל את התלמידים לקריאת המציאות ולבחינה עצמית מתוך **חשיבה ביקורתית** ומתוך חיבור רגשי. הסאטירה אפשרה לתלמידים לבחון את עמדתם, להרוס דיעות קדומות ולבנות מחדש **עמדה ביקורתית** תוך כדי תהליך ההפקה. תלמידי המגמה יצרו שיח חקרני שבו הם העלו **ספקות**, ערערו על מוסכמות ונטלו סיכונים. הם יצאו להרפתקה עם שאלות פתוחות ללא ידיעת התשובות מראש. המסע הזה הוביל אותם למחוזות בלתי צפויים שהם חוו בהם **חשיבה ספקנית**. **הטלת הספק** הביאה ל**בחינה מחודשת** של העצמי באשר להשקפות שהתקבעו בתודעתם" (עמ' 277, ההדגשות-שלי).

שוב ושוב נזכרים כאן "הטלת הספק", "חשיבה ספקנית" ו"עמדה ביקורתית", אולם אלה מתגלים כמנטרה ריקה ותו לא. בסופו של תהליך החזרות, הושג קונצנזוס בקרב התלמידים, והכל מחזיקים באותה הדיעה: "יש באפשרותי לענות על השאלה הפורייה: מדינת ישראל היא לא מדינה מוסרית... אנחנו כן פה ושם דוגלים במוסריות, אך לא תמיד, וזה לא מספיק, זאת אומרת שאנחנו פחות מוסריים משאר מדינות אחרות בעולם" (עמ' 277).

לא הטלת ספק לפנינו, כי אם פרודיה על הטלת ספק. במסגרת הפקה המתיימרת לעסוק בשאלות של זהות ולגעת, כדרכה של סאטירה, בליבת הקיום של החברה הישראלית, לא נמצא מקום ולו לקול אחד של "חשיבה ביקורתית" אמיתית ביחס לאמירה המחזאית של וייזר, של "דעת מיעוט". ה"עמדה הביקורתית" לא הופנמה די הצורך וכלל לא הופנתה גם כלפי הטקסט הסאטירי-ביקורתי עצמו (על דרך "ביקורת הביקורת"), כמו נבלמה על ספו. נראה שהתלמידים, הנסחפים בגיל ההתבגרות המסובך אחרי עדריות וחוסר מורכבות בשמו של "מרד נעורים" אנטגוניסטי, סוחפים אחריהם גם את המורה שמוותר על תפקיד המבוגר המנחה והאחראי תחת אצטלה של "שוויון יצירתי". באופן זה, שיעור רב-ערך בתיאטרון, באזרחות, בהומניזם, בסובלנות ובשיח פלורליסטי, הוחלף באינדוקטרינציה. מאמרה של דלית שמיר-גלמן, שנכלל גם הוא בשער השני של הספר ועוסק בתיאטרון נוער מחוץ למערכת הבית ספרית, משיב במעט את האמון שנסדק, בהדגימו הנחיית קבוצות והובלה חינוכית-אמנותית קשובה ומוצלחת יותר.

בחלקו השלישי של הספר, בולט לטובה מאמרה של צביה הוברמן, "דילמת היוצר: על המורכבות ביצירת תיאטרון לילדים". הוברמן, יוצרת מוכשרת ועתירת זכויות ומי שגם ניהלה אמנותית את תיאטרון אורנה פורת לילדים ולנוער ואת פסטיבל חיפה הבינלאומי להצגות ילדים, לוקחת את הקוראים אל "מאחורי הקלעים" של מכלול עשייתה בתיאור כן ומשכנע של ה"אני מאמין" המנחה אותה, כשהיא חפה מכל התבשמות והאדרה עצמית (לדוגמה: "יוצרים רבים, ואני ביניהם, מנסים לא תמיד בהצלחה, למצוא את האיזון הנכון בין היוצר המבוגר לבין היוצר הילד"- עמ' 319). בתוך כך, היא ממפה 6 צירים / אתגרים מרכזיים שניצבים בפני היוצרים לקהל צעיר: בין הילד שבתוכו לבין המבוגר שהוא, בין פנייה לילדים לקריצה למבוגרים, בין פשטות לבין תחכום ("החשש ליצור הצגה מתוחכמת מידי, שאינה מתקשרת עם קהל היעד, אינו נופל מהחשש להיות פשוט מידי... זו חוויה לא פשוטה לראות ילדים מתוסכלים או משועממים עקב הבחירה לאתגר אותם הרבה מעבר ליכולתם"-עמ' 322), בין רצון להשפיע לבין החשש לחנך, בין שמירה על ערכי החברה לבין ערעור וקריאת תיגר ובין יצירה לבין מוצר שיווקי. כתיבתה הבהירה של הוברמן שופעת תזכורות חשובות (כדוגמת דבריו של קורצ'אק המצוטטים בעמ' 329: "עלינו ללמד את הילד לא רק להעריך את האמת, אלא גם להבחין בשקר") ועצות זהב לכל מי שפניו ליצירה תיאטרונית לילדים.

המאמר החותם, "הסל שהתרוקן: הצצה אל תוך סל תרבות ארצי בעבר ובהווה", שכתבה בלהה בלום, הוא מהחלשים והמאכזבים בקובץ כולו. הכותבת סוקרת בו את חזונה של ברוריה בקר, יוזמת המפעל ומי שעמדה בראשו מיום הקמתו (אי שם בשנות ה 80 של המאה ה-20) ועד לשנת 2010. לאחר מכן, היא עומדת על מנגנון הפעולה שלו (וועדות רפרטואר) ועל השינויים שהוכנסו בו במרוצת השנים, שבחלקם היא רואה "דבר הסותר ואף מבטל את העקרונות שהסל נשען עליהם" (עמ' 339), "סל שהתרוקן". אלא שהסקירה הזו מגמתית למדי, ומה שנעדר מן הטקסט חשוב לא פחות, ואף יותר, ממה שמצוי בו. ומה שמצוי כאן הוא פיל עצום המתהלך בחדר, ללא כל התייחסות מצדה של הכותבת.

כפי שכבר ראינו, לא מעט מאמרים בקובץ הנוכחי נולדו מתוך התנסות אישית לא קלה שעבר/ה הכותב/ת. יאיר ליפשיץ ורימונה לפין, לדוגמה, חוו, כאמור, אכזבה ותסכול מהורדתן מהבמה בטרם עת של הצגות בהן היו מעורבים (במקרה של ליפשיץ, לא באופן ישיר אלא דרך בת-זוגו). מצב דברים דומה מתקיים גם אצל בלום, אלא שבניגוד ללפין ולליפשיץ, המצהירים על כך מיד בפתח דבריהם ומניחים לקורא להתרשם מכתיבתם ולגבש דעתו עליה כשהטריגר המניע אותה מונח וגלוי בפניו, אצל בלום מובאים הדברים רק לקראת סיום, בפיסקה האחרונה ממש, על דרך "מעט מידי ומאוחר מידי": "לסיום, אני נדרשת לגילוי נאות. שירתי כעשר שנים בוועדת רפרטואר התיאטרון של סל תרבות ארצי. בשנים האחרונות אף שימשתי בה כיושבת ראש" (עמ' 340). אלא שיותר מ"גילוי נאות" יש כאן משום "גילוי טפח וכיסוי טפחיים", מאחר ובלום בוחרת להתעלם ולהעלים מן הקוראים את אקורד הסיום של כהונתה: הדחתה המתוקשרת מתפקידה בשנת 2015 בידי שר החינוך דאז, נפתלי בנט, ברקע החלטתה השנויה במחלוקת של וועדת הסל בראשותה לאשר את הצגת "הזמן המקביל" של תיאטרון אלמידאן, בעקבות סיפורו של המחבל-האסיר וליד דקא.

בשונה מליפשיץ ומלפין, שמינפו את ההתנסות האישית שעברו לכלל חקירה רצינית שגם הניבה תוצרים משמעותיים, בלום מחמיצה את ההזדמנות לחלץ מן המקרה שלה (שזכה בשעתו גם לתהודה ציבורית ולסיקור תקשורתי רחב), תובנות משמעותיות, לנסח טיעון קוהרנטי ולנהל שיח כן עם הטוענים כנגדה ועם הקוראים. למרבה הצער, אין מדובר כאן רק בפספוס אישי, אלא בעניין עקרוני הרבה יותר לספר ולדיון שלשמם התכנסנו: מה שעשוי היה להתפתח לכדי דיון משמעותי בסוגיות של טאבו, של חופש אמנותי, של קריטריונים לשיפוטן של יצירות אמנות בכלל, ושל כאלה הפונות לקהל צעיר בפרט, לניסיונות של התערבות פוליטית בהחלטות מקצועיות ולמאבקו של "סל תרבות" "לא לוותר על האתיקה, אולם להעמיד את האסתטיקה ואת הפואטיקה לפניה" (עמ' 332) פוספס לחלוטין. לא הסל הוא ש"התרוקן" כאן כי אם הדיון. לא בכדי, נכללה הרשימה הזו לא בחלקו האקדמי-עיוני של הספר, כי אם בזה "המסאי-רפלקסיבי". אלא שבמקום רפלקסיה משמעותית מצד מי שיש לו מעורבות עמוקה במה שהתחולל בסל תרבות לאורך השנים, בלום מגישה לקוראיה מסמך אנמי ו"אובייקטיבי" לכאורה, שמחליף את לב העניין בדיון אלמנטרי במושגים כמו "דיאלוג", "תוכן" ו"צורה" (כאשר תספיס, אריסטו, אייסכילוס, איבסן ולורקה הם רק חלק מן השמות שגויסו כאן לצרכים אנקדוטליים). "הזמן המקביל", מקרה- מבחן מרתק וציון דרך משמעותי בדרכו של סל תרבות מאז ועד היום, אינו זוכה כלל לאזכור במאמר החותם ספר חשוב זה, שחזר וביקש לעסוק בדיוק באותן סוגיות נפיצות שבאו בו לידי ביטוי מקסימלי.

**פרופ' רועי הורוביץ- ראש התכנית לדרמה ולתיאטרון במחלקה לספרות משווה, אוניברסיטת בר אילן. מלמד גם בחוג לאמנויות במכללה האקדמית לחינוך ע"ש דוד ילין.**

1. חלקן רלוונטיות במיוחד בימים אלה, שבהם מתחולל מאבק ציבורי מבורך על דמותו של אחד מתיאטרוני הילדים הגדולים בארץ, המדיטק, ועל תרבות הניהול הראויה לו. [↑](#footnote-ref-1)
2. הגם שההבחנה הדיכוטומית בין השתיים היא מלאכותית ומומצאת במידה רבה, כפי שמדגים, למשל, מאמרה של דורית ירושלמי, שבמרכזו אנליזה חדה ורבת ערך לשתי הפקות רב-לשוניות, בהן שימשה הכותבת עצמה כדרמטורגית. [↑](#footnote-ref-2)
3. גילוי נאות: כותב שורות אלה שותף להצגה "שעונים", שהפכה זה מכבר "יקירת סל תרבות", הוצגה מאות פעמים בבתי ספר ברחבי הארץ ומפגישה על במתה קורבן יהודי וקורבן הומו, כדוגמה אפשרית אחת. [↑](#footnote-ref-3)