

לגעת בקצוות החשופים

איננו פונים רק לשכלם או לחושיהם של הצופים כי אם להווייתם הכוללת. שלהם
ושלנו [...]. הצופים שבאים לתיאטרון שלנו יודעים שהם עומדים לעבור ניתוח
אמיתי, ושלא רק תודעתם אלא גם חושיהם ובשרם נמצאים בסכנה. מכאן ואילך הם
ילכו לתיאטרון כפי שהולכים למנתח או לרופא שיניים. באותו מצב תודעתי –
בידיעה שהם לא ימותו, כמובן, אבל שזה עניין רציני, ושהם לא יצאו מזה ללא פגע.
אם לא היינו משוכנעים שנוכל לגעת בקהל בצורה העמוקה ביותר האפשרית, היינו
רואים עצמינו בלתי כשירים למשימה האבסולוטית שהצבנו לפנינו. הצופים צריכים
להיות משוכנעים לחלוטין שאנחנו מסוגלים לגרום להם לצרות.

(אנטון ארטו, "תיאטרון אלפרד ז'ארי", פריז 1926).

היוצרת הספרדיה אנג'ליקה לידל (ילידת 1966) היא אמנית אקסטרים. מבצעת שנוגעת בקצוות החשופים של
עצמה ושל הצופים. ראיתי אותה לראשונה ב-2014 במופע **Todo el cielo sobre la tierra (El síndrome de Wendy – כל השמיים מעל לאדמה (סינדרום וונדי) –** בתיאטרון של העיר מנהיים, התעשייתית והמנומנת
בדרך כלל, במסגרת פסטיבל "תיאטר דר-וולט". ראיתי ונישרטטי. כמו רוב עבודותיה לבמה, גם **סינדרום וונדי**
נוצר במסורת של התיאטרון הפוסט-דרמטי, קולאז'י, רווי בדימויים ומבע פיזי. הוא עסק בתשוקה לנעורי
נצח, בדחייתו של מוסד האימהות הדכאני, בפחד מפני בדידות ומפני הזיקנה. בחלק השני של המופע, לאורך
יותר משעה, כשהיא נותרת עם קומבניזון שחור ומגפיים שחורים ומיקרופון בידה, לידל צווחה, זעקה, לחשה,
ירקה, יללה, התריסה, התענגה, נהמה ונאמה לתוך המיקרופון טקסטים זועמים שפירקו לגורמים את
האימהות: "fuck you mothers", היא צעקה במלוא גרון. זו הייתה שעה ארוכה של זעם שהגיע בגלים
שהתנפצו על הקהל, אחד ועוד אחד, ועוד. צונמי גועש של כעס שהדביק את הצופים, גם אותי, לכיסא. היו,
אגב, צופים בתיאטרון הבורגני של מנהיים שלא יכלו לסבול את זה ונטשו את האולם. מאיפה נבע כל הזעם
הזה? הייתי מהופנט לביצוע הטוטאלי. היא דחפה את המילים עם הגוף, לעסה אותם, הקיאה אותם, סחטה
מעצמה כל טיפה של אנרגיה, הגירה זיעה, קרעה את מיתרי הקול, לא נתנה מנוחה, התישה את עצמה.... ואת
הקהל. זה היה נשגב. לא במובן החיובי היומיומי, הקונבנציונלי, שאנחנו מעניקים למושג (כשאנחנו אומרים,

למשל, על אוכל טעים שהוא "נשגב", או על שיר שמרגש אותנו בצורה יוצאת דופן), אלא במשמעותו הפילוסופית-פרדוקסלית, של אותו דבר שמעורר בנו, בעת ובעונה אחת, פליאה עמוקה, הקסמות אפילו, אבל גם חרדה, מכיוון שהוא מסמל עבורינו את גבולות ההכרה שהם בו זמנית גם גבולות העצמי שלנו. אצל קאנט הנשגב כורך יחדיו עונג וכאב. הנשגב חורג מגבולות השפה, הוא בלתי ניתן לייצוג והביצוע של לידל היה נסיון נואש, נועז, מסוכן, לגעת בקצות החוויה האנושית, ומכיוון שהמילים לא הספיקו היא גייסה את גופה, המרחב הראשוני, המכרה, בתוכו הן נוצרות וממנו הן פורצות גולמיות, גולשות כמו חומר סמיך, כמו לבה המתפרצת ממעבה האדמה.

לידל היא *auteur*, "מחברת על" – הוגה, כותבת, מעצבת, מביימת, מבצעת – של יצירות בימתיות יוצאות דופן בעוצמתן החוויתית, חושית, פסיכולוגית, שמתמקמות על הגבול שבין תיאטרון פיוטי ומסוגן בעל תחביר מדויק ומתוזמר למשעי: טקסט, במה, תאורה, מוסיקה וכמובן שחקנים (להקתה, אותה הקימה בשנת 1993 במדריד, נקראת *Atra Bilis* - מרה שחורה); לפרפורמנס ארט שבו גבולות המדומיין נדחפים עד שהם פוגשים, או מאיימים לפגוש, בממשי, בגוף החי, בהתפרצות הפרועה של יסודות מודחקים, מאיימים. על פניו קו המגע הזה שבין תיאטרון לפרפורמנס ארט הוא בעייתי, מכיוון שמדובר, לכאורה, בשתי תופעות שמוציאות או מבטלות זו את זו. אלא שלידל בוחרת לפעול בדיוק על קו המגע הרוטט הזה, לעיתים אף מדמם, כדי להוציא החוצה ולהציג את המתח בין שני יסודות אותם מזהה ההוגה ז'וליה קריסטבה כחיוניים לתהליך הייצוג בשפה ובאמנות, ליצירת משמעות ולכינון הסובייקט: "הסימבולי" ו"הסמיוטי". הסימבולי הוא המנגנון הנרכש של השפה שנשלט ומפוקח על ידי חוקים דקדוקיים, מבנים תחביריים ומערכות סימנים, שחיוניים ומהווים תנאי לקיומם של סדר חברתי ותקשורת משמעותית בין סובייקטים. הסמיוטי, לעומת זאת, הוא מנגנון טרום-לשוני (המשמר את הזיקה של הילד לאם בשלב הפרה-אדיפלי) ומאפשר לדחפים מודחקים להשתחרר ולהתפרץ, כמו לבה, דרך סדקים בשפה; ביטויי הם חומרניים-גופניים (קולות, מחוות, קצבים). על פי קריסטבה, הסמיוטי הוא ברזמנית תנאי לקיומה של המערכת הסימבולית, הלשונית, הקונבנציונלית, שכן הוא "החומר הנא" (*raw material*) של ההסמנה, כפי שהיא מכנה זאת – כמו היסוד הגולמי ממנו מתהווה כל יצירת אמנות: חומר, צבע, צלילים, הברות, קול, גוף – אך הוא גם מאיים לחתור תחתיה. המנגנון הסימבולי ניזון מהסמיוטי ("החומר הנא") אך גם צריך להדחיק ולווסת אותו על מנת שמערכת לשונית מוסכמת ומשמעות יוכלו להתעצב. על פי קריסטבה, האינטראקציה בין הסמיוטי לסימבולי מבטיחה מלכתחילה את כינונם של סובייקטים, חברה וטקסטים, אבל בה בעת גורמת לעמימותם, לקיומם הלא בטוח על הגבול שבין מודע ללא

מודע, משמעות לחוסר משמעות, סדר לתוהו. לידל כמבצעת, כנוכחות בימתית, משתמשת בגופה כנקודת השקה ומעבר מהתחביר המוקפד והמעוצב של סדר סימבולי-תיאטרוני, אל הסמיטי שמסחרר תשוקה גולמית, שלא סרה למרות דיקדוקית-לוגית ומאיימת על תבניות הסדורות, המוסכמות, המצופות ובנות-הפיענוח של האירוע. במובן זה, ניתן לשייך את יצירתה של לידל למורשת האוונגרד, שהחדיר למערכות הייצוג האמנותיות הקונבנציונליות יסודות חתרניים-סמיטיים והחליף תפיסה אנליטית של יצירת האמנות בהתנסות חויתית, חושית, שמוחקת את המרחק בין הצופה ליצירה ובין האמנות לחיים. באופן ספציפי יותר, ניתן לראות בלידל נצר למסורת האסתטית-אידיאולוגית של "תיאטרון האכזריות" שניסח אנטון ארטו (1896-1948), משורר, שחקן, מחזאי ובעיקר הוגה רדיקלי של התיאטרון המודרני, שראה בתיאטרון מקום שבו מתרוקנות מורסות באופן קולקטיבי (וראו גם ציטוט למעלה). האסתטיקה של לידל היא של excess, של עודפות והפרזה של חשיפה, סכנה, כאב, פגיעות, ואינטימיות, רוויים עד גבול היכולת להכילם. התיאורים הבימתיים החיים שלה חורגים לא רק מגבולות הנורמה והטעם המקובלים ליצירה תיאטרונית, אלא גם מגבולות הדמיון הדרמטי, במידה כזו שמאיימת לקרוע מעל המציאות (התיאטרונית והאקטואלית) את קרום הראווה הכוזב שמכסה עליה.

ד"ר דרור הררי, החוג לאמנות התיאטרון, אוניברסיטת תל אביב